

Zur Plastik Karl Geisers

Autor(en): **Rüdlinger, Arnold**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **45 (1958)**

Heft 1: **Städtebau, Wohnungsbau, Interbau**

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-34994>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



1
Karl Geiser, Berner Mädchen mit Schürze, 1924. Gips, 80 cm hoch
Fillette bernoise au tablier. Plâtre
Bernese Girl with Apron. Plaster

«Ebenso sicher, wie wir als Menschen das Absolute nie erreichen werden, ebenso sicher haben wir, gerade kraft unseres Menschseins, die Pflicht, nach dem Absoluten, dem Vollkommenen zu streben.» Mit diesen Worten schließt der Aufsatz, den Karl Geiser als 23jähriger über «Deutschland und die neue Kunst» geschrieben hatte*.

Während eines längeren Aufenthaltes auf dem hektischen Tummelplatz Berlin war es Geiser vergönnt gewesen, mit den künstlerischen und geistigen Strömungen der ersten Nachkriegszeit sich auseinanderzusetzen. Die kühle und disziplinierte Überlegenheit, mit der er die beiden Hauptströmungen Expressionismus und Abstraktion beurteilte, frappiert. Interessanter und aufschlußreicher als die etwas summarische Beurteilung der Situation sind die Begründungen und Zitierungen, mit welchen er seine Anschauung fundiert. Abgesehen davon, daß die Jugend klare Entscheidungen sucht und verabsolutiert, mag die kategorische Ablehnung auch dadurch bedingt sein, daß sich Geiser abgestoßen fühlte von der Betriebsamkeit der Nachläufer und Kritiker. Für die Revolution kam er selbst zu spät – diese war ein Ereignis der Vorkriegszeit gewesen –, für eine objektive Beurteilung war es zu früh; Geiser stand im toten Winkel zwischen Aktualität und historischer Erkenntnis. Aus dem Artikel seien die Sätze des 23jährigen Autodidakten über Cézanne zitiert: «Und endlich Cézanne, der große Wegweiser zu klassischer Kunst! Keiner hat so große Nachfolge gefunden, wie er, keiner ist aber auch so mißverstanden worden. Seine Forderung heißt Maß und Klarheit und Proportion und, mit starrer Hartnäckigkeit wiederholt, weil er weiß, wie sehr ihm diese Fähigkeit noch fehlt: réaliser! Er beginnt mit der Proportionalität der Farbe und endet mit größter Klarheit des Räumlichen. Er kennt den Dualismus zwischen Form und Erscheinung nicht mehr, an dem die ganze moderne Kunst leidet. Er geht den selben Weg, wie die großen klassischen Meister, nur in umgekehrter Richtung.» «Cézanne studiert mit beispielloser Gründlichkeit die Verhältnismäßigkeit der Farben und weiß, daß sich aus der Richtigkeit dieser Proportion mit Notwendigkeit die Klarheit der räumlichen Erscheinung ergeben muß. Die Bedeutung des hier eingeschlagenen Weges kann gar nicht hoch genug gewertet werden: den Impressionisten war Farbe um der Farbe willen da, den deutschen Klassizisten Form um der Form willen, bei Cézanne ist Farbe nur der Form willen und Form nur um der Farbe willen da, er fordert völliges Aufgehen der Form in der Realität (réaliser!), der Realität in der Form, d. h. Totalität, Klassik!»

Die Klarheit der Formulierung, der große Atem, der die Sätze vorwärtstreibt, definieren einen Stil, der gleichermaßen auf dem Akt anschaulicher Erkenntnis wie dem Erlebnis der eigenen Schöpferkraft beruhte. Geiser konnte und mußte so sprechen, weil er so fühlte; daß er sich gegen die Gunst der Zeit stellte, war ihm durchaus bewußt. Nach wenigen gedrängten Tastversuchen stand er mit 23 Jahren als meisterlicher Bildhauer da. Das «Walliser Mädchen» von 1921, das nach der Rückkehr von Berlin entstand, enthält im Wesentlichen alle Elemente von Geisers Bildnisplastik. In dichter Reihe folgten sich die Köpfe «Heiri», «Gläis», «Jacques», «Franz», «Lisa», «Berner Bub», usw. Es entstanden die «Mädchen mit Büstenhalter», das «Zöpfeflechtende Mädchen», die lebensgroßen Knabenfiguren. Die Basler Ausstellung zeigte allein aus der Zeit von 1920 bis anfangs der dreißiger Jahre über vierzig Köpfe und Figuren.

Ein Versuch, die Eigenart von Geisers Plastik in Worte zu fassen, muß wohl ausgehen vom ganz spezifischen Verhältnis Geisers zum Modell. Er war in ungewöhnlichem Maß modellgebunden. Das bedeutete Stärke und Gefährdung zugleich: Stärke, indem die vom Eros beflügelte Erlebniskraft dem Werk

* Erschienen im WERK, März und April 1925



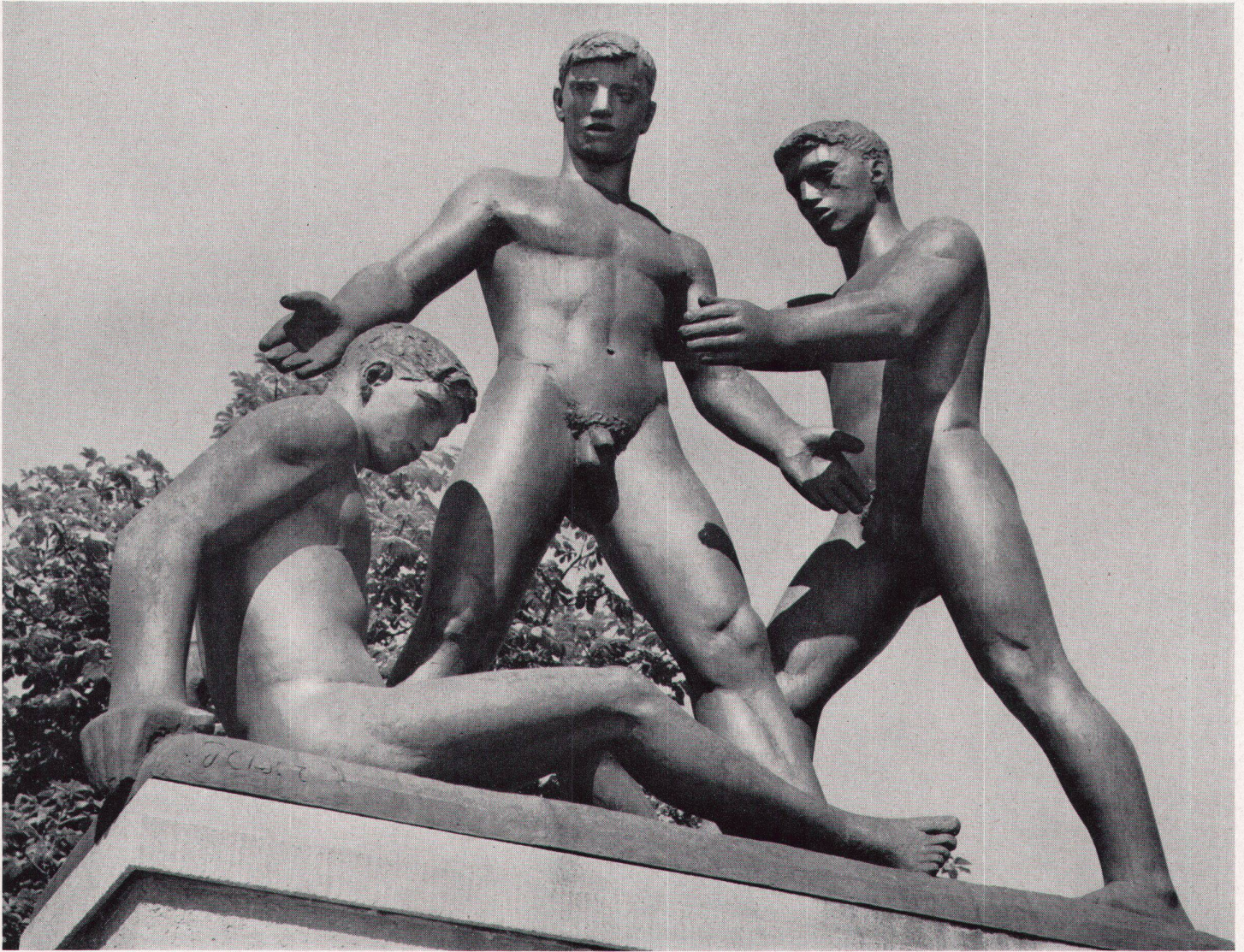
2

2
Karl Geiser, Knabe mit Hund, 1929–31. Bronze, 213 cm hoch. Kunsthaus Zürich
Jeune garçon et chien. Bronze
Boy with Dog. Bronze

3
Karl Geiser, Jünglingsgruppe, 1928–37. Bronze. Monumentalplastik vor dem Gymnasium in Bern
Groupe d'adolescents. Bronze; sculpture monumentale devant le lycée de Berne
Group of Youths. Bronze. Monumental Sculpture in front of the High School in Berne

jene Intensität und Ausstrahlung verlieh, die es über allen Realismus hinaus in die Allgemeingültigkeit hebt, Gefährdung, indem bei vorzeitigem Abflauen des Erlebnisses die Vollen- dung zur Qual wurde und nicht selten sich in völliges Versagen verkehrte. Geiser war das Gegenteil eines Klassizisten, der von der Idee ausgeht und diese durch Personifikation zu ver- wirklichlichen sucht. Am Anfang stand immer das einmalige Er- lebnis, das ihn jederzeit und irgendwo überfallen konnte. Es entzündete sich am jugendlichen Menschen, der sich seiner Körperlichkeit bewußt wird und im Begriffe steht, seinen Gang, seine Gesten, den eigenen Körperrhythmus zu spüren. Oder Geiser begeisterte sich an der anonymen Schönheit eines Mädchengesichtes, eines Radfahrers, die in ihrer indi- viduellen Prägung typisch, stellvertretend wirkten für einen ganzen Schlag, für eine bestimmte Schicht, für ein besonde- res Alter. Geiser typisiert nicht das Individuelle, sondern ver- leiht dem Typus ein Höchstmaß an Individualität und erreicht damit jene beseelte Lebendigkeit, die erhöhte Gegenwart und Dauer zugleich ist. Schauen und Tasten ergänzen sich wun- dervoll; die Figuren scheinen zu atmen, ihr Leben dringt als Ausstrahlung von innen nach außen, bestürzend oft in seiner Direktheit, wie im «Kopf Jacques» oder im «Frauenkopf Ger- maine».

Die Jahre zwischen 1920 und 1930 gehörten den freien Ein- fällen, dem glückhaften Zwang spontanen Erlebens. Dann kamen die Aufträge und damit die Verantwortung dem Auf- traggeber gegenüber. Wenn die Feststellung von der Modell- gebundenheit gültig ist, so mußten die Aufträge eine Komplika- tion bedeuten. Sowohl das als Grabmalfigur konzipierte «Mädchen mit Draperie» (Kunstmuseum Bern), wie der «Knabe mit Hund» (Zürcher Kunsthaus) und endlich der Winterthurer Friedhofsengel weisen einen Ansatz zu Kompo- sition und Stilisierung auf, der den früheren Knabenfiguren fremd ist. Auf Kosten der Unmittelbarkeit gewinnen sie als Qualitäten architektonische Haltung und distanzierte Monu- mentalität, die das Ereignis der Berner Gruppen vorbereiten. Anfangs 1926, als 27jähriger, gewann Geiser den Wettbewerb für die Gruppen vor dem Berner Gymnasium. Am 31. Juli 1927 wurde der Vertrag mit den Behörden abgeschlossen. Damit begann der Kampf um die Verwirklichung des großartigsten Plastikauftrages, den die Schweiz in unserm Jahrhundert zu vergeben hatte. Aus dem Statuarischen der Einzelfigur zur freiplastischen Gruppe zu gelangen, bedeutet ein Unterneh- men, dessen Schwierigkeiten nur der Bildhauer ganz ermißt. Außer Zschokke und Geiser hat sich kein Schweizer an eine monumentale Lösung herangewagt. Gleich zwei Gruppen in Angriff zu nehmen, die sich zu einer übergeordneten archi- tektonischen Einheit zusammenschließen sollten, war äußerste Kühnheit. Zehn Jahre nach der Unterzeichnung des Vertrages wurde die «Mädchengruppe» gegossen und vor dem Schweizer Pavillon an der Pariser Weltausstellung gezeigt. 1938 erfolgte die definitive Aufstellung der Gruppen vor dem Gym- nasium. Das Gipsfragment der «Jünglingsgruppe» – in der Basler Kunsthalle zu ebener Erde aufgestellt – ließ die über- ragenden plastischen Qualitäten fast bestürzend hervortreten. Man mag sich heute fragen, ob diese erdgebundenen und ungemein wirklichen Geschöpfe in Bern nicht in eine gefähr- liche, sie ihrer Körperlichkeit entfremdende Höhe gehoben sind. Mehr noch als Rodins «Bürger von Calais» scheinen sie nach dem Kontakt mit der Erde zu verlangen, um Aug in Auge mit dem Betrachter ihre Daseinsfreude auszustrahlen. Die Einordnung in ein dekoratives System beraubt sie ihrer Unmittelbarkeit und degradiert sie zu Reliefblöcken, die dem Wesen der Rundplastik widersprechen. Öffentliche Anerkennung, materieller Zwang und die Ver- führung zur Größe brachten im Gefolge der Berner Gruppen eine Kette von Aufträgen, die zur Sklavenkette wurde. Die Landesausstellung verlangte gebieterisch die Ablieferung des



3

Zürcher Löwen; Solothurn gab den überlebensgroßen David in Auftrag; Schaffhausen hoffte auf ein würdiges Monument zur Erinnerung an die Opfer der Bombardierung; Zürich harnte der Ausführung des durch einen Wettbewerb gewonnenen Auftrags zum monumentalen Denkmal der Arbeit. Die übernommenen Verpflichtungen fesselten Geiser in einen Käfig, aus dem auszubrechen ihm nicht mehr gelingen sollte. Anfangs der vierziger Jahre begann er eine Reihe von Frauenfiguren, die seinem bisherigen Schaffen einen neuen und wesentlichen Aspekt beifügten. Sie bedeuteten zugleich eine Wendung vom jugendlichen zum reifen Menschen. Das Modell Doris inspirierte ihn zu einigen Figuren von großartiger Spontaneität. Im Laufe der Arbeit an diesen Figuren und am David bemächtigte sich Geisers ein fast manischer Drang nach Vollendung. Er wollte sich mit nichts zufrieden geben; kein Kopf, keine Figur genügten dem Anspruch, den er sich stellte. Nachgelassene Photographien lassen erkennen, wieviel diesem Drang zum Opfer gefallen und zu Tode gearbeitet worden ist.

Die Annahme neuer Aufträge war eine Flucht nach vorn zu neuen Quellen der Inspiration und des Erlebens. Der Anspruch auf Objektivität, der sich in der Wendung zum bekleideten und anonymen Menschen manifestierte, mag der allgemein menschlichen Entwicklung des alternden Künstlers ent-

sprechen. Er war aber auch das nicht ausgesprochene Eingeständnis, daß die vergegenwärtigende Kraft des schöpferischen Eros im Schwinden war. Die Denkmäler blieben Entwurf, wunderbar in der Gruppierung der Figuren und Akzente; zur Ausführung fehlte die Kraft. Einzig der David, um den Geiser zwölf Jahre gerungen hatte, erlebte den Guß. Gegen zwanzig Entwürfe und fünf überlebensgroße Figuren sind das erschütternde Zeugnis von Geisers Kampf.