

Botanischer Garten Brüglingen: Skulptur im 20. Jahrhundert

Autor(en): Annemarie Monteil, Kurt Wyss

Quelle: Basler Stadtbuch

Jahr: 1984

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/7a9b5334-deea-4cc5-908a-746d2e9abdee>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke 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 schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

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.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

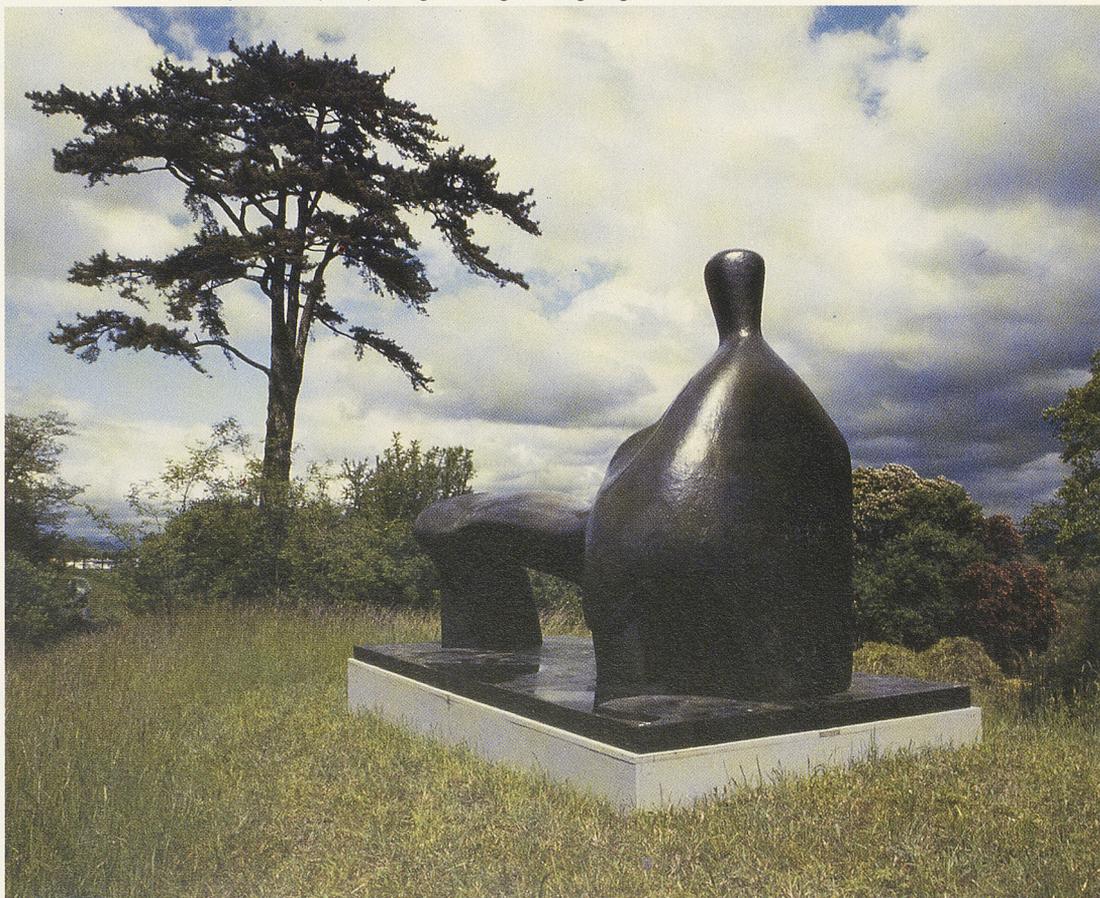
<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Annemarie Monteil (Text) Kurt Wyss (Bilder)

Botanischer Garten Brüglingen: Skulptur im 20. Jahrhundert

Die Geschichte einer Ausstellung in drei Teilen

Abb. 1: Henry Moore (1898): Liegende Figur mit gebogenem Bein 1969/70. Bronze, B. 442 cm.



An einem strahlenden Sonntag, dem 3. Juni 1984, öffnete die Ausstellung «Skulptur im 20. Jahrhundert» im Merian-Park in Brüglingen bei St. Jakob ihre Tore. Nach vier Monaten, am 30. September, ging sie unter milder Sonne zu Ende. Dazwischen lag ein teils regnerischer Sommer. Dazwischen liegt auch eine ganze Geschichte von Kunst im öffentlichen Raum, von privaten Kunsterlebnissen, vom heiteren oder dramatischen Umgang von Licht und Schatten mit Menschenwerk.

Das Vorspiel

Man darf fast von Tradition reden. Denn die Ausstellung «Skulptur im 20. Jahrhundert» ist die zweite ihres Namens. Bereits 1980 fand im Wenkenpark in Riehen ein verwandtes Unternehmen statt (Basler Stadtbuch 1980, Seiten 29–44). Auch damals war der Aufmarsch der ausstellenden Künstler international. Und das gleiche Veranstalter-Team zeichnete für die künstlerische und organisatorische Verantwortung: allen voran der Kunsthändler und Galerist Ernst Beyeler, dessen Einsatz und Ansehen Leihgaben von hohem Rang aus Museen und Privatsammlungen in Europa und den USA zu danken sind. Zudem die Kunsthistoriker Reinhold Hohl (Leiter der graphischen Sammlung ETH Zürich) und der unermüdlich in der Ausstellung präsent Martin Schwander, als Mitarbeiterin Theodora Vischer.

Die Idee einer zweiten Ausstellung lag in der Luft, hatte doch «Skulptur I» in Riehen fast einhellige Zustimmung der Fachleute gefunden. Als Ausstellungsort bot sich der Merian- oder Brüglingen Park an, er ist ideal durch die Stadtnähe und verfügt bereits über eine Infrastruktur, wie zwei Restaurants; eine Scheune diente zum Aufstellen fragiler Werke. Und die Besitzerin, nämlich die Christoph Merian Stiftung, sagte dem Unternehmen sogleich

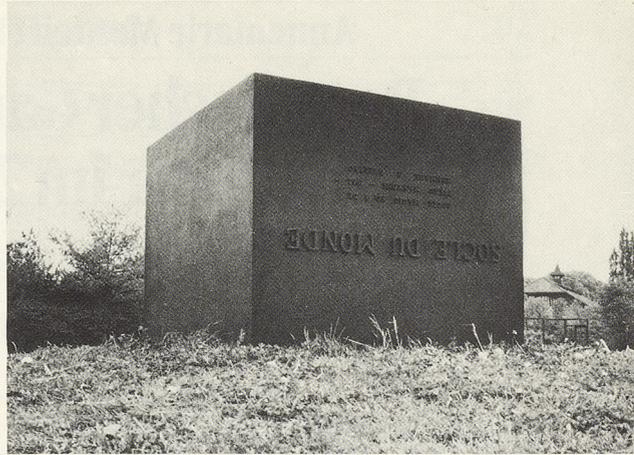


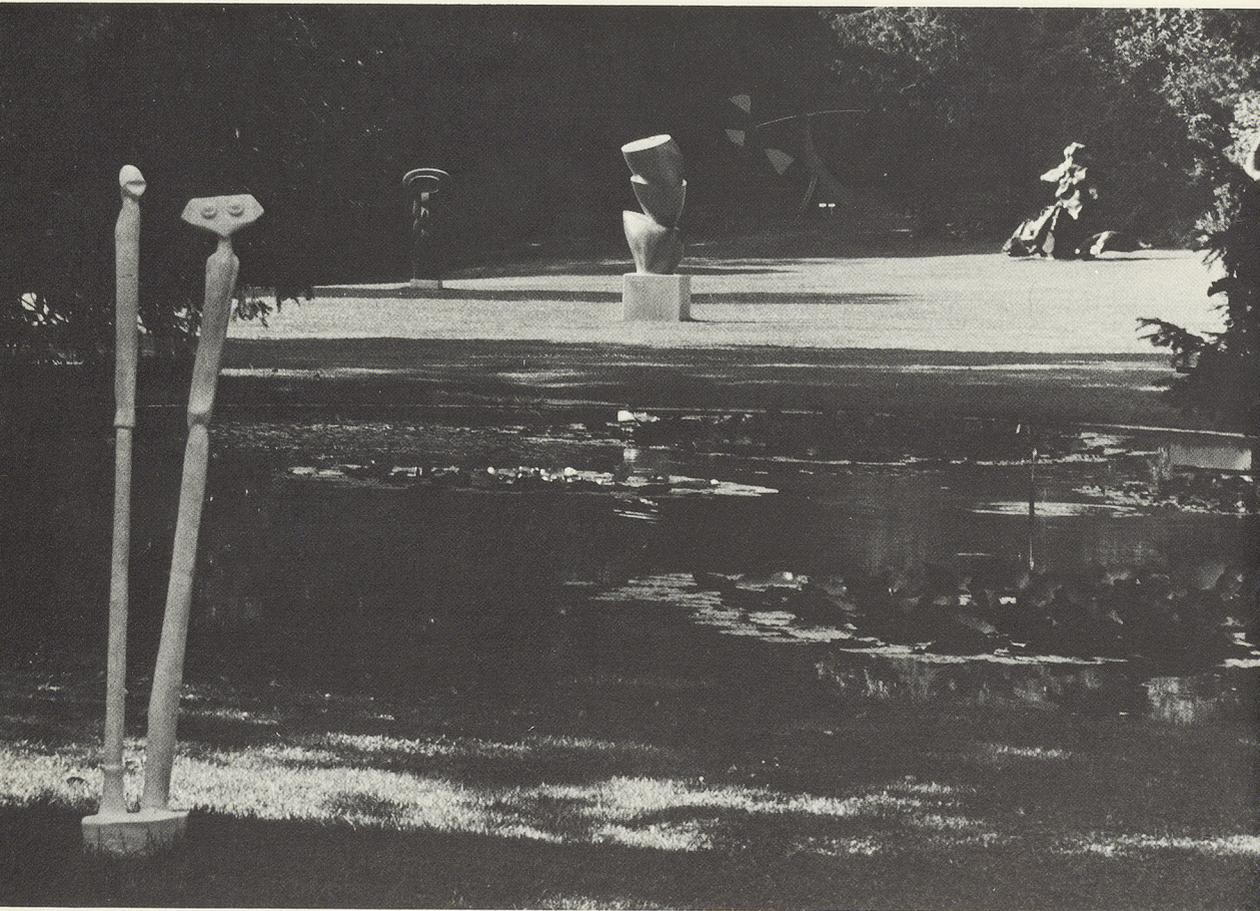
Abb. 2: Piero Manzoni (1933–1963): Socle du monde 1961. Corten Stahl. H. 82 cm, B. 100 cm, T. 100 cm.

Abb. 3: Aristide Maillol (1861–1944): Monument à Cézanne 1912/25. Blei, H. 125 cm.

Sympathie und Unterstützung zu, desgleichen der Verwaltungsrat des Botanischen Gartens. Das grosszügige grüne Gelände zieht viele Spaziergänger und Pflanzenfreunde an. Damit durfte man auf eine Öffnung ins weitere Publikum hoffen (die auch eintraf). Die Ausstellung in Riehen nämlich war weitgehend «nur» von eigentlichen Kunstfreunden besucht worden. Denn der Wenkenpark, in dessen Umgebung die meisten Bewohner eigene Gärten besitzen, ist nicht wie der Merian-Park ein beliebtes Naherholungsgebiet für alle.

Als «eine Art Fortsetzung, nicht als Wiederholung» bezeichnete Ernst Beyeler die zweite Skulpturenschau. Das heisst: Während 1980 noch die Urväter der Moderne dabeigewesen waren – wie Rodin – beschränkte man sich jetzt ganz auf das 20. Jahrhundert. Zudem wurde die Entwicklung bis zu den jüngsten Strömungen dokumentiert – und zwar wirklich bis zum Juni 1984.





Das Spiel

220 Plastiken von 112 Künstlern aus aller Welt fanden sich zusammen, davon sind 24 Werke speziell für den Merian-Park entstanden. Die Ausstellung teilte sich in zwei Sektoren: In einen musealen Innenraum und in die naturhafte Parklandschaft.

Die grosse Scheune wurde für ein *Museum der 119 Tage* umfunktioniert. Sie bildete eine Art Kernerlebnis, enthielt sie doch zahlreiche Schlüsselwerke der Moderne. Anhand bester

Beispiele konnte man die zwischen 1910 und 1930 angelegten Kraftströme und Ausgangspunkte der neuen Bildhauerei erfahren. In jenem Aufbruch wurde der «Richtigkeit der Anatomie» des Menschenkörpers oder -gesichts die «Richtigkeit der Kunst» mit eigenwilligen rhythmischen Volumen entgegengestellt (Abb. 5).

Henri Matisse war mit einer wichtigen Werkgruppe vertreten, darunter «Les deux négresses» von 1908 und die «Serpentine» von 1909. Picassos Bedeutung als Plastiker wurde schon



im Wenkenpark hervorgehoben. Nun konnte neben 13 anderen Werken auch das legendäre Kartonmodell zur «Guitare» von 1912 gewonnen werden, ein kühner Dialog von Kanten und Flächen mit nuancierter Farbe. Das fragile, 66 Zentimeter hohe Werk wurde von einer Restauratorin persönlich vom Museum of Modern Art in New York nach Basel gebracht (Abb. 6).

Zum kühnen Kunst-Neubeginn unseres Jahrhunderts gehören auch die knappen, ausgewogenen Ordnungen der frühen Konstruktivi-

Abb. 4: Im Park vor der Merian-Villa, im Vordergrund Mondspargel von Max Ernst (1891–1976), Bronze, weiss bemalt. Im Hintergrund Werke von Jacques Lipchitz, Jean Arp, Alexander Calder, Willem de Kooning.

Abb. 5: Blick ins Museum in der Scheune: Gonzáles, Giacometti, Picasso.

sten, vor allem aus Russland. Daneben sah man als weiteren Weg der Moderne die die Realität weit hinter sich lassenden Arbeiten von Man Ray, Dalí, Magritte, Meret Oppenheim. Marcel Duchamps Pissoirschale «Fountain» war da, zwar ohne die einstige Provokation,

aber immer noch als Manifest, das seither so viele Flirrobjekte zwischen Banalität und musealem Umraum ausgelöst hatte. Giacomettis hohe Figuren vermochten sogar in der notgedrungen gedrängten Aufstellung ihre Aura von Geheimnis und Unnahbarkeit zu bewahren (Abb. 5).

Auch andere Innenräume dienten als kleine Museen, zum Beispiel für Theater-Requisiten von Schlemmer und Tinguely, für expressive Holzfiguren von Penck und Baselitz. Und einen Keller hatte Joseph Beuys für sein «Thermisch-plastisches Urmeter» erkoren: Durch

Schachtbauten und Wassererwärmung wurde eine kleine Dampf Wolke erzeugt, die als immaterielle Plastik Mythisches und Erdstromhaftes symbolisierte. Die trotz grossem Bauaufwand optisch nur schwach in Erscheinung tretende Dampfmanifestation wurde durch geduldige Interpretationen von stets anwesenden Kommentatoren redlich gestützt (Abb. 11).

Nach den musealen Lektionen wartete ein ausgedehnter *Rundgang unter freiem Himmel*. Der grosse Park mit seinen teils natürlichen, teils künstlichen Unterteilungen sowie die wechselnden Lichteinfälle verlangen von den Präsentatoren ungemein viel räumliches Einfühlungsvermögen. Und auch der Besucher kann sich nicht aufs Schauen wie im Museum verlassen, er sollte die Werke abschreiten, umkreisen.

Es war schade, dass gleich zu Beginn der Freilichtausstellung eine erste Chance vertan wurde, indem die Organisatoren die grosse Wiese neben der Scheune, sozusagen die erste Visitenkarte, nicht in den Griff bekamen. Dazu trug das Pech bei, dass eine vorgesehene Arbeit von Oldenburg wegen Überlastung des Künstlers nicht realisiert wurde. Unnötigerweise zerstörte man eine von Ueli Berger für die Grün 80 errichtete interessante Land-Art-Plastik, wohl weil der Berner nicht ins internationale Berühmten-Konzept passte. Nun wirkten zwei allzu ähnliche «Maschinen» von Luginbühl zufällig «parkiert» und erdrückten wegen abrupten Dimensionswechsels die feingliedrigeren Werke von David Smith und Donald Judd.

Stieg man dann zum sanften Hügel hinan, wurde man entschädigt. Eine grosse Frauenfigur von Henry Moore war gelagert zwischen Baum und Wiese, so königlich-einzigartig, wie sie wohl von ihrem Schöpfer gemeint ist (Abb. 1).

Werke, die vorläufig in Brüglingen bleiben

Liste der Leihgaben

(chronologische Reihenfolge)

- Otto Freundlich, Composition, 1933
Jean Arp, Grosser Schalenbaum, 1960
Jean Arp, Ptolémée III, 1961
Anthony Caro, Sculpture 2, 1962
Henry Moore, Locking Piece, 1963/64
Jean Tinguely, Rideau de scène de «L'Eloge de la folie», 1966
Henry Moore, Reclining Figure Arch Leg, 1969/70
Jean Dubuffet, Elément d'architecture contorsionniste V, 1969/70
Willem de Kooning, Large Seated Woman, 1969/80

Tony Cragg, Realms and Neighbours, 1984
Luciano Fabro, Esprit de géométrie, esprit de finesse (la colonna), 1984
Sol LeWitt, Cube, 1984
Maria Nordman, Raum von der Welt, 1984
Mimmo Paladino, Sud, 1984
Markus Raetz, Kopf, 1984

Erwerbung der Emanuel Hoffmann-Stiftung, Basel

Enzo Cucchi, ohne Titel, 1984

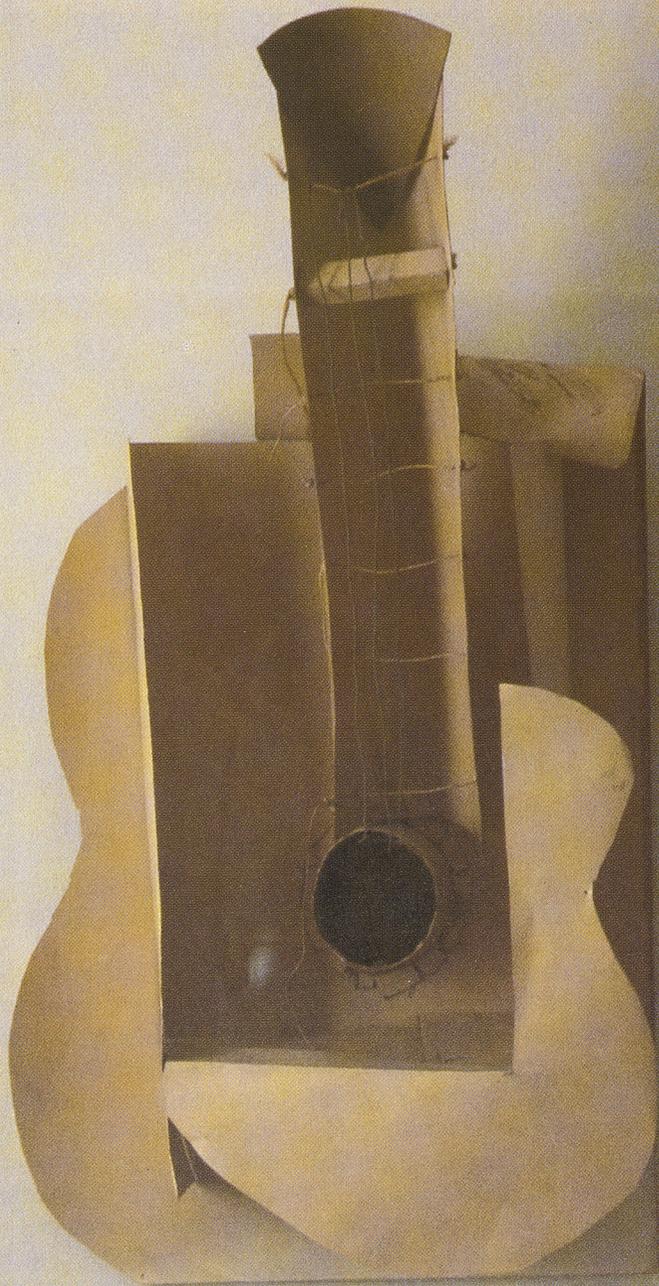
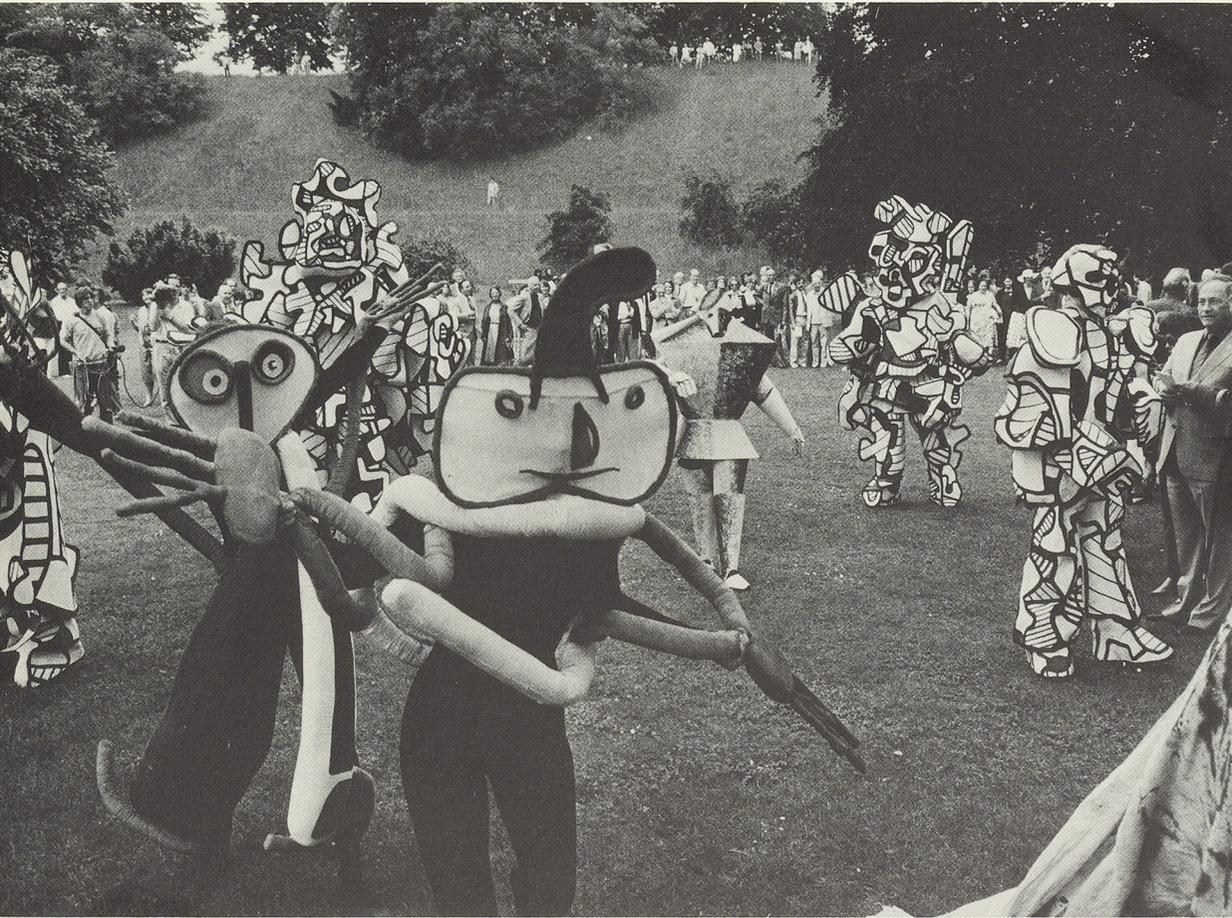


Abb. 6:
Pablo Picasso
(1881–1973):
Guitare 1912,
Schnur
und Pappe,
H. 66 cm.



Weiter im Rundgang, wie es sich für eine Chronik gehört. Bei der spätklassizistischen Merian-Villa, im verträumten Teil des Parks, traf man auf Klassiker der ersten Jahrhunderthälfte, wie Aristide Maillol (Abb. 3), Lehmbruck, Miró, Freundlich, de Kooning. Max Ernsts poetische «Mondspargeln» spiegelten sich im Teich (Abb. 4), und aus einem Gebüsch brach die Heuschreckenfrau von Germaine Richier, wie eine wilde Gegenmöglichkeit «Frau» zur femininen Gelassenheit der Moore-Figur.

Im entgegengesetzten Teil des Parks markierten turmartig aufgeschichtete Steine von Tony Cragg die Landschaft, spiegelte und verlor sich der Spaziergänger in einem Pavillon von Dan Graham, stellte Manzoni geistvoll die Welt auf den Kopf (Abb. 2). Dubuffet war mit zwei Plastiken dort. Dass seine dekorative Ornamentik noch faszinierender in Erscheinung tritt bei Bewegungen, demonstrierten während der Ausstellung Schüler des Basler Balletts mit einem gemessenen Tanz in Kostümen von Dubuffet (Abb. 7).



Die neueren Geometriker waren sparsam vertreten. Sie liegen gegenwärtig auch nicht im Publikumstrend, auf den die Auswahl mehr einging als auf eigene Entdeckungen.

Weniger zahlreich als in Riechen fand man die Leute der Konzept- und Minimal-Art, aber die gezeigten Werke waren hervorragend. So etwa die 40 Meter lange «Wirbelsäule» (Titel) aus hellen Backsteinen von Carl Andre, die eine Wegstrecke mit ihren leisen Bodenunregelmäßigkeiten sensibel begleitete. Und als glücklichste Verbindung von rationaler Struk-

Abb. 7: Ballett mit Kostümen von Jean Dubuffet, Juan Miró, Oskar Schlemmer im Merian-Park.

Abb. 8: Richard Serra (1939): Weitmar 1984. Corten Stahl, H. 450 cm.

tur mit Lebendigem der helle, kantige Kubus von Sol LeWitt: In eine idyllische Lichtung gestellt, wurde er zum kühlen, reinen Partner von Baum- und Wolkenschatten (Abb. 10). Richard Serra lehnte drei hohe Stahlplatten wie ein Kartenhaus für Riesen aneinander, mit 60 Tonnen das «gewichtigste» Werk der Ausstellung (Abb. 8).

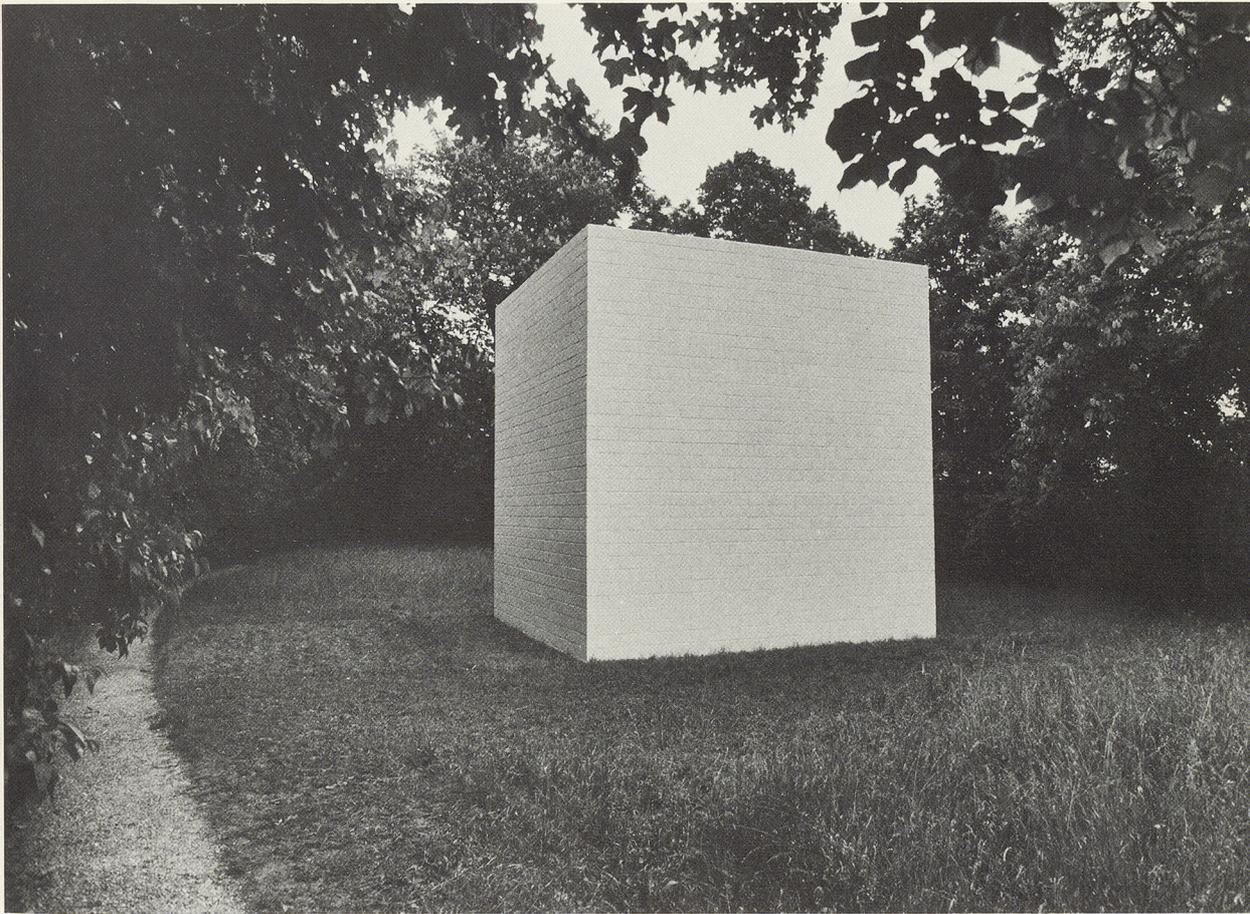


Nun zum vorläufig letzten Kapitel der im Merian-Park locker aufgezeichneten Bildhauergeschichte des Jahrhunderts. Dieses neue Kapitel wurde von den jüngeren Malern geschrieben. Und es ist ein Verdienst der Veranstalter, durch grosszügige Aufträge (wofür man teils Galeristen gewann) Realisationen zu ermöglichen. Vor allem die Italiener, deren Bilder eben erst in Museen und Galerien bekannt wurden, haben zu Bronze und Grossformat gegriffen.

Einige Beispiele: Mimmo Paladino fügte zwei

gewaltige Türflügel zum schmalen Durchgang, verzierte mit apokalyptischen Wesen, in der Öffnung ein Hirsch – das Ganze ein leicht sentimentalischer Blick zu Rodins Höllenpforte (Abb. 13).

Enzo Cucchi lässt zwei Föhler aus Bronze in den Raum ragen. Wer nahe hingehet, entdeckt daran wie feuchte Pilze kleine Totenköpfe, die aufstrebende Form wird mit melancholischer Todesahnung gepaart (Abb. 14). Penone schlingt rindenartige Hüllen aus Bronze in Körperformen um Bäume – Daphnes Ver-



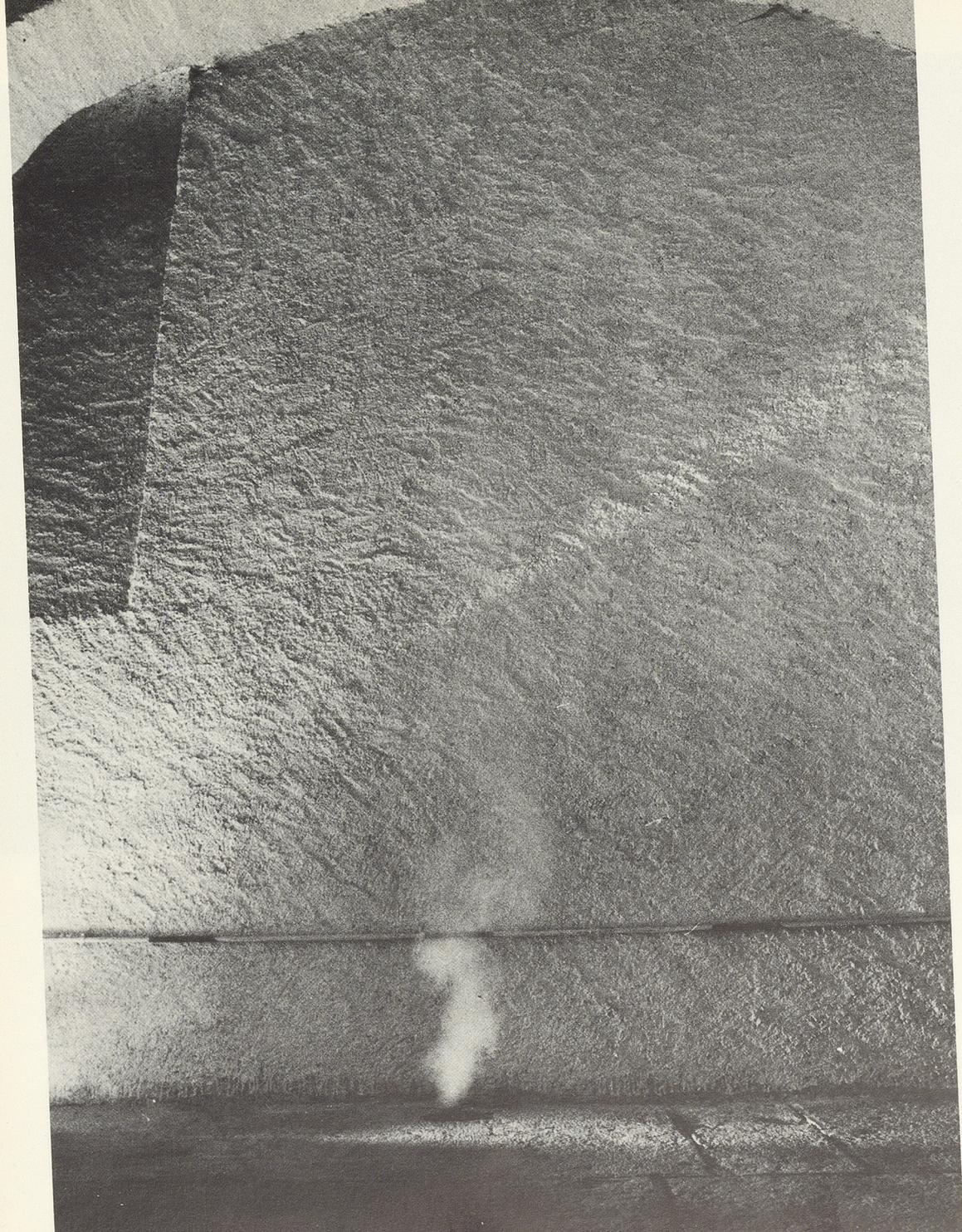
wandlung oder zärtliche Baumnympfen (Abb. 9). Fabros schlanke Marmorsäule erscheint auf den ersten Blick klassisch, aber ihre verschobenen Kannelüren beziehen die Verläufe des Steins mit ein, als solle eine gebrochene Liebe zur «stillen Grösse» der Antike einerseits, zur Natur anderseits mitverwebt werden (Abb. 12).

Alle sind sie eigentlich Maler, diese Italiener. Der «Maler als Bildhauer», den gab es schon zu Jahrhundertbeginn mit Picasso, Matisse, Derain. Aber damals – siehe Museumsscheune –

Abb. 9: Giuseppe Penone (1947): Die Landschaft der vegetabilen Geste 1984. Bronze, H. 40–180 cm.

Abb. 10: Sol LeWitt (1928): Kubus aus Zementstein, weiss getüncht, H. 500 cm, B. 500 cm, T. 500 cm.

ging es um kühne, erstmalige Experimente mit Form und Material. Die heutigen Nachfahren sind keine skulpturalen Entdecker, sondern sanfte «Verräumlicher» ihrer Bilder. Trotz Grossdimensionen herrschen Lyrik und versponnene Weltflucht vor. Oft schwingt



etwas vom Ausdruckssymbolismus des 19. Jahrhunderts mit.

Eigentlich hat man diese Art der Inhaltlichkeit und der weicheren Gestaltform erwarten können. Im Pendelschlag der Kunst bildet sie die Antwort auf die kühle, aber auch intellektuell spannkraftigere Epoche der Minimal- und Konzeptkunst.

Nachspiel

Nüchtern-objektive Zahlen liegen nach Schluss der Ausstellung vor: 200 000 Besucher kamen während der Ausstellung in den Park. 90 000 haben Eintritt bezahlt, womit der Zugang zum Museum und zu den Teilen um die Villa möglich war. Ein Defizit, auf das Ernst Beyeler schon bei der Vernissage gelaufen vorbereitet hatte, muss durch Risikogarantien gedeckt werden.

Die Reaktionen der Presse waren mehrheitlich freundlich, wenn auch nicht so begeistert wie vor vier Jahren. Das mochte zu tun haben mit der komplexeren Situation des Geländes, den Schwierigkeiten der Integration sowie mit der zeitnaheren und entsprechend unabgesicherten, subjektiveren Auswahl. Vielleicht spielte auch jene Haltung mit, die man nach einem gelungenen Erstlingswerk dem zweiten entgegenbringt und die bei nicht totaler Erwartungs-Erfüllung schnell in Enttäuschung und Skepsis umschlägt.

Nicht registrierbar, aber eigentlich interessanter als Zahlen wären all jene Begegnungen, die Tausende von Besuchern mit den Skulpturen hatten. Gewiss, nach dem Herumhören und Fragen gab es alle Schattierungen von Ablehnung bis Zustimmung. Das Erfreulichste war, dass viele Besucher bei mehrmaligem Kommen ihre Ansichten modifizierten. Wöchentliche, gut besuchte Führungen weckten Verständnis.

Hier zeigt sich: Der Umgang mit dreidimen-

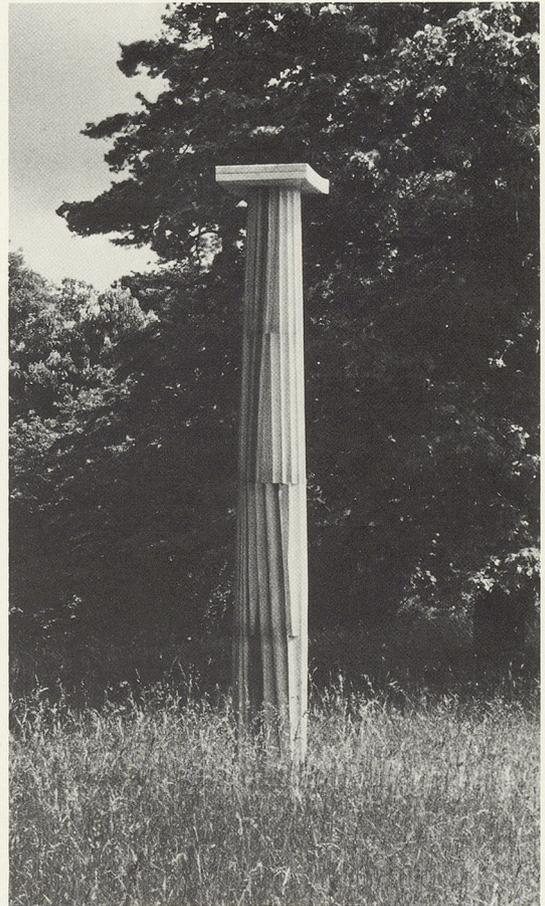


Abb. 11: Joseph Beuys (1921): Thermisch-plastisches Urmeter. Kupfer, Eisen, Halbzollrohr.

Abb. 12: Luciano Fabro (1936): Säule 1984. Marmor, H. 400 cm.

sionalen Werken ist schwieriger, ungewohnter, braucht mehr Zeit als das Beschauen von Bildern. Plastiken muss – darf – man im Rhythmus von eigenem Körper und Schritt abmessen, mit der Hand betasten. Nirgends ist das besser möglich als im freien Raum, unter natürlicher Lichtregie und bei wechselnder Tageszeit. Plötzlich sind dann Entdeckungen



möglich, wie sie Herder schon im 18. Jahrhundert schilderte: Die Malerei sei Traum, aber eine Skulptur, «eine Bildsäule kann mich umfassen, dass ich vor ihr knie, ihr Freund und Gespiele werde, sie ist gegenwärtig, sie ist da».

Nun, das Knien vor Kunst, das liegt uns nicht mehr. Aber «Freund und Gespiele» – dazu gab es Möglichkeiten im Merian-Park.

Fortsetzung für morgen

Im Hinblick auf die eben erwähnte Langzeit-

Abb. 13: Mimmo Paladino (1948): Ohne Titel 1984. Bronze, H. 530 cm.

Wirkung von Plastiken ist ein Nachtrag nötig. Erfreulicherweise hat die Christoph Merian Stiftung beschlossen, verschiedene Werke der Ausstellung weiterhin im Park zu behalten. Der Verwaltungsrat des Botanischen Gartens ist einverstanden.

Bereits erklärte die Moore-Foundation ihre Bereitschaft, die beiden Figuren von Henry Moore als Leihgaben für ein bzw. fünf Jahre in

Basel zu lassen (Abb. 1). Für andere Werke wurde das Einverständnis von Künstlern und Galeristen eingeholt, wobei allfällige Verkäufe möglich sind.

Ein wichtiges Auftragswerk ist für Basel gesichert dank dem Ankauf durch die Emanuel Hoffmann-Stiftung: Enzo Cucchi, ohne Titel, also die zwei hochragenden Fühler zwischen Pathos und Vergänglichkeit (Abb. 14).

Hoherfreulich ist schliesslich, dass auch das dem topographischen Umraum am originellsten integrierte Werk bis auf weiteres in Basel bleibt. Es ist der «Kopf» des Berners Markus Raetz. Nahe der Merian-Villa erblickt man 17 helle Steinbalken, scheinbar willkürlich in einer Wiese stehend oder liegend. Spaziert man weiter, gelangt man an eine erhöhte Stelle – und siehe, die seltsam zerstreute «Archäologie» schliesst sich zum Gesicht, sobald man die Zusammenhänge von Perspektive und optischen Kippvorgängen von der dritten in die zweite Dimension entdeckt hat. In geistvollem Spiel hat Raetz Terrain, Material, Perspektive genutzt und verschmitzt-liebenswert den Beschauer einbezogen. Und dieser – ich habe es beobachtet – antwortete oft beim Erkennen mit einem Lächeln, das vielleicht die Ahnung enthält: Es wäre auch im Leben möglich, scheinbar Verstreutes aus der richtigen Distanz zum Sinn-Bild werden zu lassen (Abb. 15–18).

Nicht vergessen unter dem «Bleibenden» sei der zum Handbuch neuerer Skulptur gewordene Katalog. Bereits in Neuauflage, kann er nun auch die Plastiken in ihrer Umgebung zeigen.

Wird zum Bleibenden Neues kommen? Die Organisatoren verkündeten, die Leihgaben würden so schwer erhältlich, die Kosten stiegen ständig derart, dass eine ähnliche Veranstaltung kaum mehr möglich sei. Sie erscheint auch nicht zwingend. Eher möchte man wün-

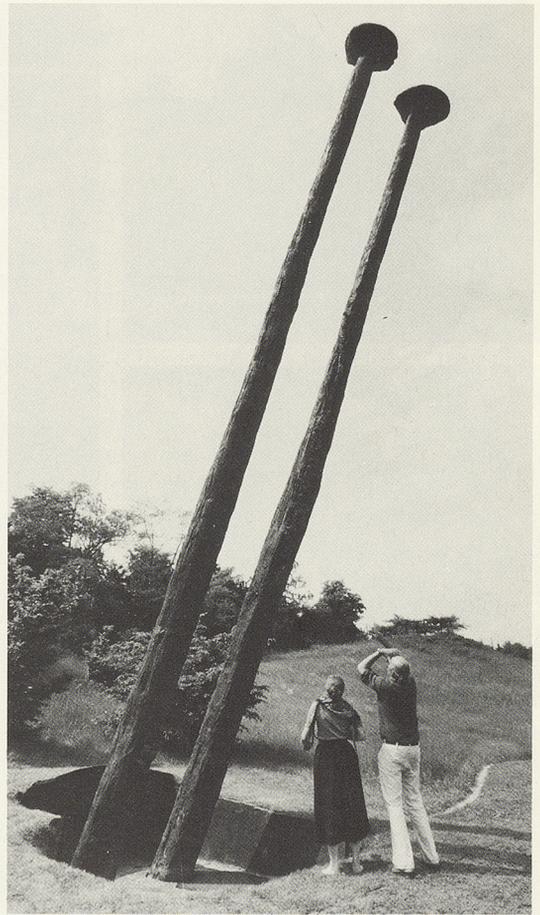


Abb. 14: Enzo Cucchi (1950): Ohne Titel 1984. Bronze, H. 1200 cm.

schen, dass sukzessiv neue Werke hinzukommen, ohne die Hektik eines Ausstellungsschubs, sondern aus dem Umgang der Künstler mit den speziellen Gegebenheiten des Orts gewachsen.

Dann könnte langsam die Tatsache an Boden gewinnen, dass Skulptur Natur braucht – aber dass auch Natur durch Skulptur gesteigert erlebt werden kann.

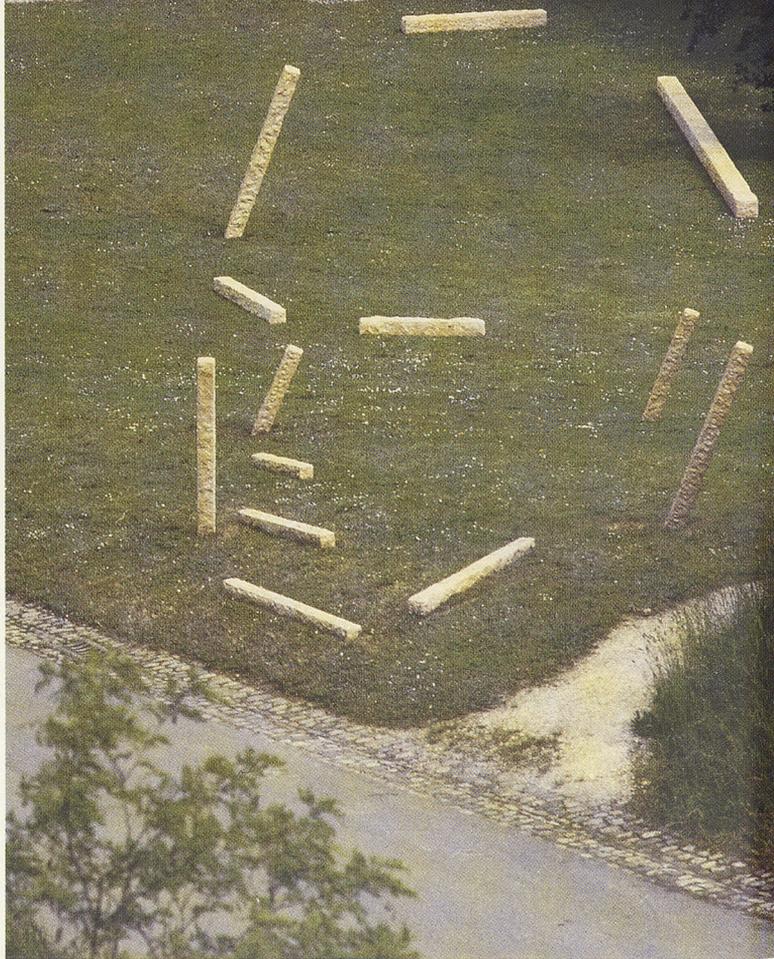
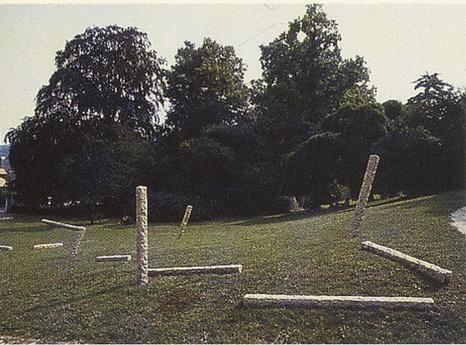


Abb. 15–18: Markus Raetz (1941):
Kopf 1984. Laufener Kalkstein,
17 Elemente von unterschiedlicher Grösse,
H. 205 cm, B. 600 cm, T. 4200 cm.