

100 Jahre öffentliche Kunst in Basel

Autor(en): Hans Jürg Kupper

Quelle: Basler Stadtbuch

Jahr: 1979

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/948b098d-fbf8-4ec8-9b65-34b4a00f0d27>

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>

100 JAHRE ÖFFENTLICHE KUNST IN BASEL

VORBEMERKUNGEN

Nur hundert Jahre? In der Stadt mit der ältesten öffentlichen Kunstsammlung der Welt? Hier geht es nicht um Kunst in Museen, sondern um «Kunst im öffentlichen Raum» – Kunst, die auf Plätzen und Strassen Basels, an und in Bauten öffentlichen Charakters zu finden ist, kurz: um «Kunst im Stadtbild», unbeachtete und beachtliche, provozierende und bescheidene; in ihr spiegeln sich die Wandlungen der Stadt wie jene ihrer Bewohner mit ihrer «öffentlichen Meinung», die ja immer dann laut wird, wenn der Künstler das bürgerliche Ideal der individuellen Freiheit – noch hat das um 1800 in der Ästhetik geprägte Etikett «Die gesellschaftliche Aussenseiterposition des Künstlers» seine Gültigkeit nicht verloren – in Taten umsetzt.

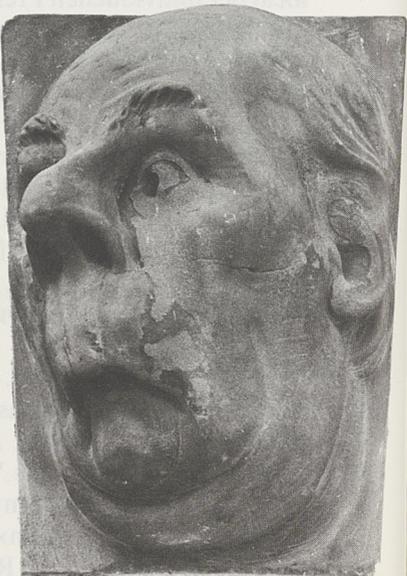
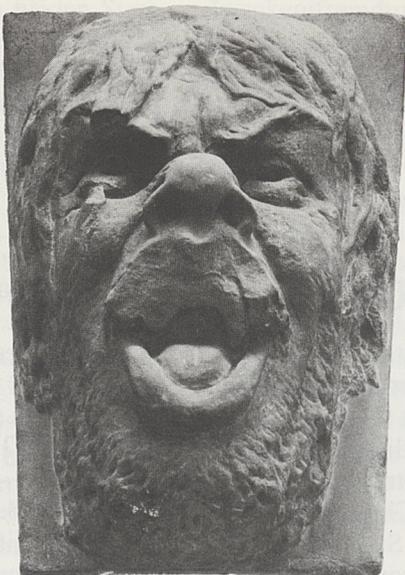
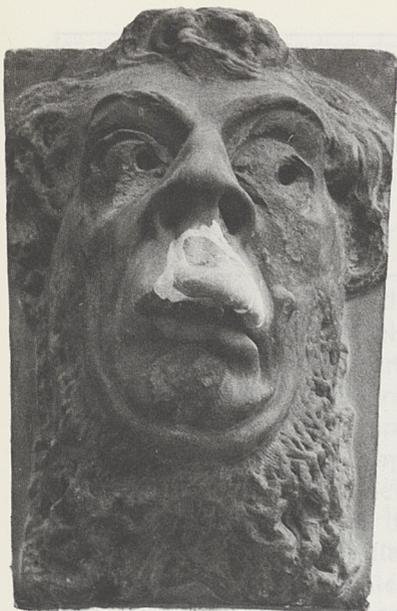
Im 100. Stadtbuch sind nun «Stadtbilder» oder Kunst im Stadtbild aus den letzten hundert Jahren versammelt: zwei Werke pro Jahrzehnt. Vor- und Rückgriffe, zeitliche Überschneidungen waren nicht zu vermeiden. Eine Stadt ist ein lebendiger Organismus – und so ist die Kunst.

Bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert hatte sich das Bild der Stadt fast völlig gewandelt; die Gründerzeit-Gründe: Anwachsen der Industrie, des Handels, des Verkehrs – und der Bevölkerung. Die Mauern fielen – und «Neues blüht' aus den Ruinen». 1881 klagte Kantonsbaumeister Heinrich Reese: «Es ist ja eine

alte Geschichte, dass vom Bauen Jedermann etwas versteht.» Der Kunst ging es in den folgenden hundert Jahren oft nicht besser.

BIS 1889

Fratzen, Masken: die sehr baslerischen Grimassen «schnitt» Arnold Böcklin (1827–1901) – acht Jahre zwar, bevor das erste Basler Jahrbuch erschien; doch: muss nicht der nach Witz und Holbein berühmteste «Basler» Künstler, in dessen Schatten so viel baslerisches Schaffen bis in unser Jahrhundert hinein stand, diesen Bilderbogen eröffnen? Schon vor 1871 hatte Böcklin «Grimassen geschnitten»: im Treppenhaus des von Melchior Berri erbauten, 1849 eröffneten Kunstmuseums an der Augustinergasse. Eine fortschrittliche Kommission (ihr gehörte Böcklins Freund und Trauzeuge in Rom, Jacob Burckhardt, an) beauftragte den damals noch wenig anerkannten Maler, Fresken zu schaffen. Noch während sie entstanden, wurde an ihnen herumgemäkelt (auch von Burckhardt). Ohne Vorwarnung – und wohl als kleine Rache – malte dann Böcklin zwei Fratzen in Medaillons: genannt «verbissene» und «dumme Kritik». Inspirierten ihn dazu auch die Bleimasken (aus dem französischen Schloss Chanteheux) über den Fenstern des Blauen Hauses am Rheinsprung? Jedenfalls wurde der Maler im letzten Jahr seines längsten Basler Aufenthalts



(1866–1871) – nimmt man die Jugendzeit aus – auch zum Plastiker: sechs Fratzen zieren die Schlusssteine der Fenster an der Gartenfassade der Kunsthalle, eines Baus von Johann Jakob Stehlin d.J., den sich der Kunstverein (1839 gegründet, 1863 verschmolzen mit der, sieht man von Unterbrüchen ab, seit 1812 bestehenden Künstlergesellschaft) 1870–1872 endlich leisten konnte: nicht zuletzt dank der Erfindung einer besonderen Einnahmequelle, der Fähre!

Auch in diesen Masken sollen sich einige Basler wiedererkannt haben; wer weiss, ob sie 1897 nicht zu den stolzesten der 28 000 Besucher der ersten grossen Böcklin-Ausstellung in Basel zählten. – «Öffentliche Kunst»: sie wirkt oft besonders stark nach; und es gäbe sie nicht ohne das Wirken privater und staatlicher Institutionen, ohne Mäzene, Stifter, Vereine, ohne Industrie, ohne die Stadt.

Platz für Kunst in der Öffentlichkeit war geschaffen – doch er gehörte vor allem den Architekten, den Technikern, den Kunsthandwerkern; kein Wunder: zwischen 1850 und 1900 vervierfachte sich die Stadtbevölkerung. Neue Bauaufgaben gab es zuhauf; auf Rationalisierung – Präfabrikation und Serienproduktion – konnte immer weniger verzichtet werden; «angewandte Kunst» tarnte sie. Ein charmantes Beispiel: der Basiliskenbrunnen; urnenförmiger Stock mit kleinem Hundebekken, so reich verziert wie die Schale, welche das wappenhaltende wasserspeiende Fabeltier trägt – und alles gusseisern und in Masse produzierbar. Wilhelm Bubeck (1850–1891) war der Schöpfer; ein berufener Mann, war er doch schon über drei Jahre Direktor der Gewerbeschule, als er 1884 den Brunnenwettbewerb gewann. Sieben Jahre später kam er beim grossen Eisenbahnunglück von Münchenstein ums Leben – auch so äusserte sich die «Moderne».



1 Arnold Böcklin: Sechs Masken für die Gartenfassade der Basler Kunsthalle, 1871. (Originale, geschaffen von Böcklin und Emil Meyer im Eingangsraum der Kunsthalle; fünf Repliken im Speisesaal des Restaurants Kunsthalle, eine an der Gartenfassade, geschaffen von Carl Burckhardt und Adolf Meyer; fünf Abgüsse nach den anscheinend nicht erhaltenen Originalmodellen im Kunstmuseum.)

2 Wilhelm Bubeck: Basiliskenbrunnen, 1884.

Im Todesjahr Bubecks wurde das Kornhaus abgerissen: eine neue Gewerbeschule sollte entstehen. In welchem Stil? Alles Historische – Erbe der Romantik – war ja Musterbuch. 1893 wurde kein klassizistisches Palais (wie einst geplant), sondern ein Gebäude in «mässiger deutscher Renaissance» («geeignet für Schulen» und dem Kornhaus entsprechend) bezogen, erbaut von Heinrich Reese zusammen mit Friedrich Walser. Historismus um Historie: 1796 gründete die Gesellschaft zur Förderung des Guten und Gemeinnützigten eine «Zeichnungsschule»; eine lange Ge-



schichte des Ausbaus, der Platznöte und Umzüge folgte. Erst 1886/87 wurde die wohl älteste Gewerbeschule der Schweiz verstaatlicht, was den Neubau der «Allgemeinen Gewerbeschule» ermöglichte.

Wer hat schon die Bauplastik (Fassade Petersgraben) beachtet? Hier bemächtigt sich das Bürgertum der Themen der feudalen Barockzeit: doch zwischen den Putten sind keine Tugend-Allegorien, wohl aber «neue Herrschaftssymbole» zu sehen – den Schlossern, Architekten, Steinmetzen, Malern gehört das Haus. Dem Kunstgewerbe. Bauplastik als Schmuck. Aus dem Musterkatalog. Auch im Staatsarchiv war bisher der Name des Steinmetzen nicht zu finden: Anonyme und doch repräsentative «Kunst am Bau».

Kolossale Denkmal-Kunst – auch Zeichen der Zeit – war hingegen die Domäne Frédéric Auguste Bartholdis (1834–1904), des Elsässers und Schöpfers der New Yorker Freiheitsstatue. 1895 schuf er aus Porphyr, Bronze und Marmor das Strassburger Denkmal; Krieg, Nationalstolz, Heldenverehrung – die üblichen Themen werden angesprochen, ordnen sich aber jenem des Danks unter. Baron Hervé de Gruyer schenkte es der Schweiz, die unter der Führung des Baslers Gottlieb Bischoff 1870 die Freilassung von Frauen, Kindern und Kranken aus der von den Deutschen eingeschlossenen Stadt Strassburg erwirkt hatte. Hohe Summen wurden gesammelt, an die zweitausend Menschenleben gerettet. «*Le culte des traditions d'amitié honore les peuples comme les hommes*», steht auch zu lesen.

3 Bauplastik an der alten Gewerbeschule, heute Gewerbemuseum (erbaut 1890–1892), Fassade gegen den Petersgraben.

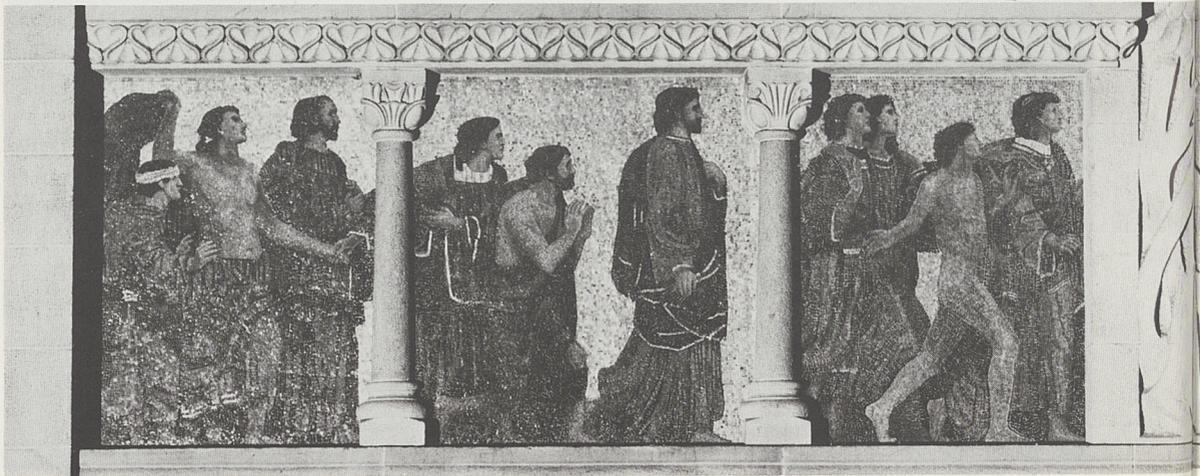
4 Frédéric Auguste Bartholdi: Strassburger Denkmal, 1895.





5 Emil Schill: Bundesschwur auf dem Marktplatz (mittleres der drei Bilder an der Wand des Präsidiums), Grossratssaal, Rathaus, 1904.

6 Heinrich Altherr: Christus-Nachfolge und Kreuztragung, Mosaiken in der Pauluskirche, 1908.



BIS 1909

«Hier fand, was wir oft schmerzlich vermischen, seine Erfüllung: die Kunst als Gemeingut des Volkes.» So glücklich war der Regierungsratspräsident 1904, als nach über sechs Jahren der Umbau des Rathauses vollendet war. So wurde wohl auch Emil Schill (1870–1958) gelobt, dessen Fresken die Wände des Grossrats-saales schmücken. Die Presse war weniger zufrieden: «War es ohnehin für den Maler schwierig genug, gegen die derb, ja aufdringlich wirkende Sockelpartie aufzukommen, so wurde nun noch der Fehler gemacht, dass man sich . . . in der Wahl der Farben versah.» Gut, sie sind blässlich, rein flächig (das Inkar-nat ausgenommen), nur da, um die feinen jugendstilnahen Linienzeichnungen zu füllen. Den Entdecker der Juralandschaft, als der Schill gilt, ahnt man nicht. Doch der Komponist meistert die Riesenflächen, weiss Genre-haftes und Porträts in die ersten Szenen zu schmuggeln – und seine blässlichen Farben lassen einen heute fast aufatmen in all dem Dekorschwulst des Saals.

Hohes Pathos, grosser Ernst; Expressivität fast klassisch gefasst: dies kennzeichnet den bedeutenden Basler «Dunkelmaler» Heinrich Altherr (1878–1947), auch er, wie Schill und so viele Basler, ein Schüler von Fritz Schider – und ein Freund von Carl Burckhardt. Visionen, die zum Schrei drängen und doch in monumentale Gebärden eingebunden werden, verraten Böcklin-Nähe und zugleich -Ferne; zu sehen etwa im Kreuzgang des Staatsarchivs (1942–1946) und in den frühen Mosaiken (1908) der Pauluskirche, eines neuromanischen «Gesamtkunstwerks», erbaut von Curjel und Moser 1898–1901. Links und rechts einer grossen Kanzelnische (deren Gold als Mosaikgrund übernommen wird) breiten sich – den architektonisch-plastischen Rahmen einbeziehend und zugleich negierend – die grossen Szenen aus: Die «Kreuztragung» und die Umsetzung des Johannes-Worts (12, 19) «Alle Welt läuft ihm nach». Stille Geste, schmales Farbband (rötliche Haut, blaugraue Gewänder); ein bewegender Ruhepunkt in einem aufregenden Ganzen, das der Schöpfer (Moser) einmal eine «Jugendsünde» genannt haben soll.



Eine bewegte Zeit. Eine Zeit eher des innern als des äussern Aufbruchs (der Krieg legte die Bautätigkeit lahm, doch die meiste stadtbildprägende Architektur, sieht man vom Schul-, Industrie- und Wohnungsbau ab, war geschaffen). Für die Kunst war es eine Zeit der Neuorientierung. Für «junge Sucher und Woller», wie etwa Barth, Dick, Lüscher oder Donzé genannt wurden, war nicht mehr Böcklin, sondern die französische Malerei (von Daumier und Courbet über die Impressionisten zu Cézanne und van Gogh) Ansatzpunkt des eigenen Schaffens. Es gab grosse Vermittler neuer Kunst: etwa Wilhelm Barth, Konservator der Kunsthalle von 1909 bis 1934. Es gab grosse Ausstellungen: etwa von Moilliet, Matisse, Hodler. Es gab viel bürgerliches Kopfschütteln: etwa über A.H. Pellegrinis Fresken am St. Jakobs-Kirchlein. Es gab Initiativen: etwa von Fritz Baumann, der 1918 die kurzlebige Künstlervereinigung «Das Neue Leben» gründete, welcher viele bedeutende Künstler von A bis Z (Arp bis Zschokke) angehörten.

Und es gab die initiative Eingabe der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten von 1919 an die Regierung – basierend auf praktischer Vorarbeit, die fast zwei Jahrzehnte zurückreichte –, die Forderung nämlich, «dass auch der Staat durch regelmässige Zuziehung unserer bildenden Künstler den öffentlichen Gebäuden den ihnen zukommenden Schmuck und dadurch auch dem gesamten Kunstleben unserer Stadt einen neuen Impuls» geben solle, wobei nicht verschwiegen wurde, «dass dadurch auch der materiellen Notlage [während und nach dem Krieg] ... abgeholfen werden könne». Die Geburt des Staatlichen Kunstcredits – jener

Institution, der man bis heute den Grossteil «öffentlicher Kunst» verdankt – war eingeleitet; und sie verlief glücklich: Erstes Reglement, erste Kommission, erstes Programm. Unter den Preisträgern und Ausführern (deshalb muss hier die «Grenze» 1919 überschritten werden) waren auch Niklaus Stoecklin und Numa Donzé.

Stoecklin (geboren 1896), heute im internationalen Kontext als Vorläufer der Neuen Sachlichkeit und zugleich als «heimlicher Surrealist» gewürdigt, hatte die Eheverkündigungsstafel am Münsterberg zu schaffen. 1921 freuten sich vier Liebespaare im gemalten Bogenangang unter wirklichem Schutzdächlein aneinander. Nicht lange. In einer Augunacht wurden sie mit Farbe beschmissen. «Vandalismus», las man in der Presse (und nicht zum letzten Mal). Und weiter las man von «einem bewussten und wohlüberlegten Schlag ins Gesicht gegen den Urheber der Fresken und gegen die Tätigkeit der gesamten jüngeren Künstlerschaft überhaupt»; und gefragt wurde: «Sollte es so weit gekommen sein, dass das, was unsere Künstler . . . im Auftrage unserer Behörden an die Öffentlichkeit bringen, eines ständigen polizeilichen Schutzes bedarf?» Schon zu Beginn der staatlich geförderten Kunst wurde also der offensichtliche Konflikt «Kunst und Öffentlichkeit» handgreiflich und bezeichnenderweise anonym «bewältigt».

Und Donzé? Seine Ausmalung der Spalenberg-Brunnen-Nische wurde «nur» verbal beschmissen («Verunstaltung des hübschen Biedermeierbrunnens durch irgendwelche Malerei»). Kompositionelle und koloristische Kargheit und Zucht, eine Mischung von französischem Esprit und Hodlerscher Monumentalität – das war eben nicht biedermeierlich. Durchgehende blaue Bänder verbinden die Szenen zum Motiv «Johannes der Täufer» auf den drei Wänden und umspielen sinnig



den Ort: den wasserspendenden Brunnen. Wieder bot die Presse Schützenhilfe: Donzé habe «hier sein grosses Werk geschaffen. Aber ist für das Volk in seinem umfassenden Sinne nicht einzig das Beste gut genug?»

7 Niklaus Stoecklin: Eheverkündigungstafel, Münsterberg, 1919–1921.

8 Numa Donzé: Spalenberg-Brunnennische (drei Wandbilder, Thema «Johannes der Täufer»); im Zentrum der Abbildung: Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers), 1919–1921.





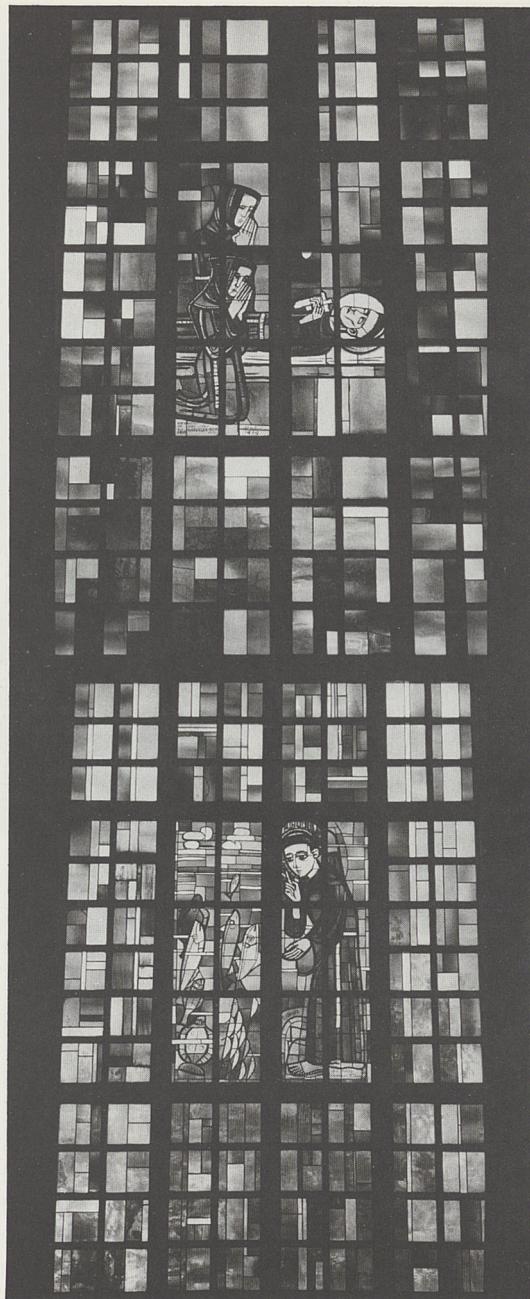
9 Carl Burckhardt: Ritter Georg, Kohlenberg, 1923.

10 Hans Stocker: Tod des heiligen Antonius; Otto Stai-
ger: Antonius, den Fischen predigend; Antoniuskirche,
1926–1929.

BIS 1929

Kämpferisch war er schon, mit sich und gegen aussen: Carl Burckhardt (1878–1923); als Bildhauer zwischen Tradition und Fortschritt, zwischen neuer erlebter Klassizität und ertasteter Abstraktion stehend, setzte er sich stets auch für das Neue in seiner «kunstfeindlichen Heimatstadt» ein: so beim Kunstverein und beim Kunstkredit. Von beiden kamen, in Burckhardts letztem Lebensjahr, grosse Aufträge: der erste bestellte die «Amazone», der zweite schrieb einen «allgemeinen anonymen Wettbewerb für den plastischen Schmuck der Treppenanlage am Kohlenberg» aus. Burckhardt gewann ihn und schuf den «Ritter Georg». Den Guss und die Aufstellung beider Werke erlebte er nicht mehr. Doch der zierliche Ritter («Selbst-Bild»?) behauptet sich noch immer in seiner massigen architektonischen Umgebung (berechneter Kontrast).

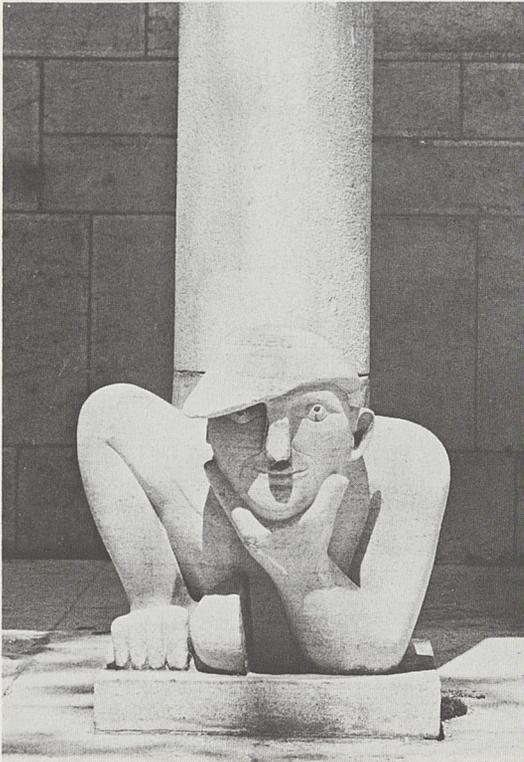
Fast ganz mit Traditionen brach Karl Moser, als er 1925–1931 die Antoniuskirche (die erste in Eisenbeton der Schweiz) baute; und dasselbe taten Otto Staiger (1894–1967) und Hans Stocker (geboren 1896), die den Glasbildwettbewerb für die zehn riesigen Fenster (an die 14 m hoch, 5 m breit) gewannen: sie besannen sich auf das «Grundelement der Glasmalerei ... die einzelne Scherbe als Träger zugleich der Form und der Farbe», wie Georg Schmidt sagte. Und sie setzten die für jene Zeit neue Besinnung – sie kam einem Neubeginn der Basler Glasmalerei gleich – um ins Werk: konsequenter in den unfigürlichen Umfeldern als in den weniger kühn als in den Entwürfen gestalteten figürlichen Bildfeldern. Diese farbigen transparenten «Wände» (Stocker's Chartres-Erlebnis wirkte nach) steigern die Bestimmung des Raums. Wer spricht heute noch von «Seelensilo», wie es damals geschah?



BIS 1939

Die schlechte Wirtschaftslage zwischen den Kriegen war keine Bauförderin, doch Arbeitsbeschaffung garantierten Industrie- und vor allem öffentliche Bauprojekte (etwa Peterschule, Casino, Kollegengebäude) – und bei den letztgenannten gab es wahre Kämpfe zwischen Traditionalisten und Vertretern des Neuen Bauens. Am heftigsten umstritten aber war der Neubau des Kunstmuseums; seit 1903 schon Diskussionsthema; doch erst 1932 genehmigte der Grosse Rat – zahlreiche Stand-

11 Paul Wilde: Säulen­träger, Osteingang Kunstmuseum, 1936.



ortvorschläge, Projekte, Wettbewerbe hatten inzwischen zu nichts geführt – die Pläne von Rudolf Christ und Paul Bonatz (einem ehemaligen Jurymitglied). Der Württembergerhof wurde abgerissen – und 1936 stand der <italienische Palazzo>, der <Kunst-Tresor>, dessen Fassade aus verschiedenstem Stein zwar herrlich und materialgerecht sprechen darf, aber auch die innere Sicht auf den Gehalt, den sie (ver)birgt, blockiert; dessen Form zwar die spezifisch städtische Situation berücksichtigt, aber eine zeitgenössische Kritik nicht ganz vergessen lässt: «Ist nicht vielleicht die Errichtung solcher Museumspaläste und Massen-Museen überhaupt etwas, was eigentlich überlebt ist und was wir allzu unbedenklich aus wilhelminischen Vorkriegszeiten weiterschleppen, als ob seither nichts passiert wäre? – eine extensive, statt der intensiven Kunstpflege, auf die es allein ankäme?» (Peter Meyer).

Doch mancher <Kunst-am-Bau>-Auftrag war zu vergeben. Paul Wilde (1893–1936), etwa, fand für einen der Säulen­träger am Osteingang – nur das Modell konnte er noch vollenden, die Ausführung in Stein übernahm sein Bruder Franz (geboren 1895) – innerhalb einer recht kühn abstrahierenden Formensprache eine witzige Lösung; halb Sphinx, halb Steinmetz scheint der säulentragende Arbeiter selbstbewusst zu sagen: ohne mich wär's ja nicht gegangen.

Vor dem Kunstmuseum war schon 1935 ein Brunnen, bestehend aus mit Steinplatten verkleidetem Betonbecken, Steinsockel und Bronzebecken, in Betrieb; im gleichen Jahr erhielt Alexander Zschokke (geboren 1894) den Auftrag, ihn zu gestalten. Des Künstlers jahrzehntelange – und eigenwillige – Beschäftigung mit formalen Problemen (Mehrfigurenstück) und inhaltlichen Bezügen (Lebensalter; Lehrer/Schüler – man denke auch an die



Grossplastik beim Kollegiengebäude) ging ein in das Werk, welches um die Jahreswende 1941/42 an Ort plziert wurde.

Und doch: «nur Chaos und Verantwortungslosigkeit gegenüber der Form» und «Weniger wäre mehr gewesen» wurde der Bronzeplastik – allerdings von einem einzelnen Meckerer – vorgeworfen. Aber «Chaos» (vor allem die Gestaltung der Trommel war gemeint) und «Verantwortungslosigkeit» (das betraf die höchst unterschiedlichen Massstäbe der drei Figuren) sind Aussagen, sind Ausdruck eines Konzepts, umgesetzt ins zwingende Bild mit der (A-)Logik des Künstlers. Auf der Trommel

12 Alexander Zschokke: Museumsbrunnen (erster Zustand, Gips, 1937), Bronze, 1942.

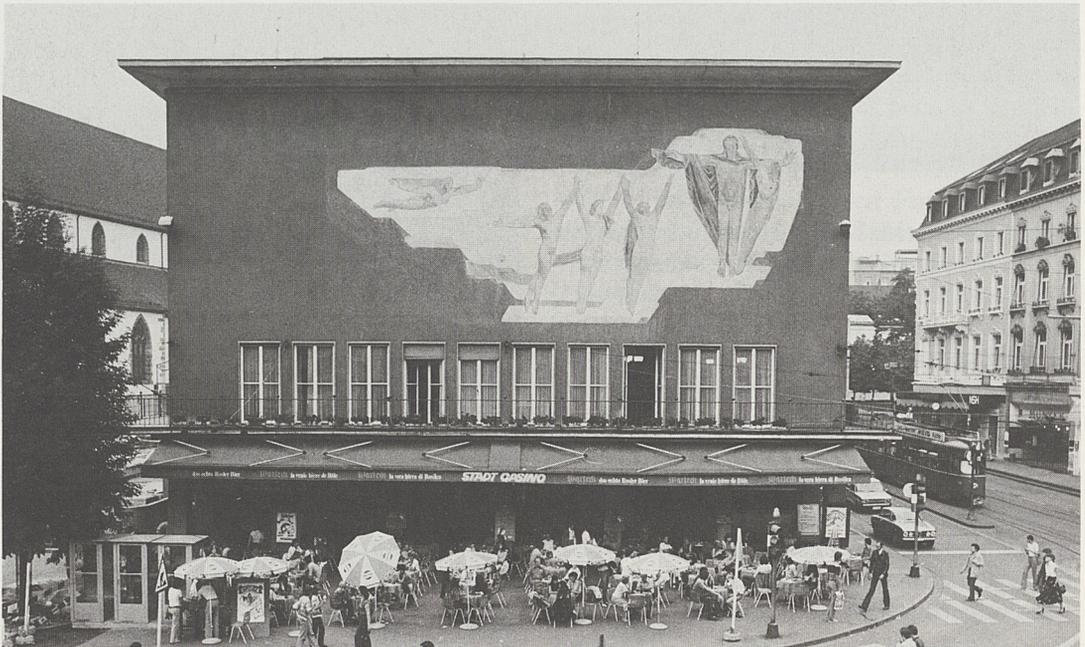
findet sich volles bewegtes unreflektiertes Leben – Mythisches und Zeitgenössisches (Radfahrer) mischen sich; im «Knäuel» sprüht Leben, aus ihm Wasser. Über dem Sockel: eine zweite, eine kontemplative Ebene; der in sein Flötenspiel versunkene Knabe, der forsch hinausblickende tätige Mann, der in sich hineinblickende Alte (George, den Zschokke kannte, scheint in seinen Zügen auf) – drei Lebensalter, drei Bewusstseins Ebenen, drei (wachsende) Massstäbe.

BIS 1949

«Kriegszeit – jegliche Kunst darbt und friert», vermerkte das Basler Jahrbuch 1941. Doch Stadtplanung und Stadtkorrektion – schon 1934 sprach man von Fussgängerzonen: Impulsgeber war das Automobil – hielten die Behörden in Atem: 1939–1949 war das Jahrzehnt der neuen Zonenpläne. «Korrigiert» wurde auch der Barfüsserplatz – und abgebrochen das mit dem Musiksaal (von J.J. Stehlin d.J., 1876) verbundene, von M. Berri 1821–24 erbaute und mehrmals umgebaute Casino. Der 1939 in nur elf Monaten erstellte Neubau folgte den Devisen der Architektengemeinschaft: «respektvolle Eingliederung, Verzicht auf modische Wünsche und Eigenwilligkeit». Seiner Fassade doch noch ein Gesicht zu geben, blieb Alfred Heinrich Pellegrini (1881–1958) über-

lassen, dem wohl grössten Wandmaler der auf Hodler folgenden Generation. Mit seinen Arbeiten in Basel (St. Jakobs-Kirchlein, Börse – abgerissen, Teile heute in der Mustermesse –, Bayrische Bierhalle) hatte er «reiche» Erfahrungen gesammelt – auch in bezug auf die Öffentlichkeit. «Wer will malen auf den Strassen, muss die Leute reden lassen», sagte er sich und gab etwa auch einem Bürger, der sich über Geldverschleuderung für Kunst ereiferte, einen Batzen mit den Worten: «Do hän Si ihre Bitrag zugg.» 1941 war das Casino-Wandbild «Apoll und die Musen» – kühn asymmetrisch in der Fläche schwebende Figurenkompositionen – vollendet. Den Künsten hatte Pellegrini ein ihnen gemässes freies Lied gesungen (der Verzicht auf symmetrische Komposition

13 Alfred Heinrich Pellegrini: Apoll und die Musen, Casino, 1941



und Füllung der ganzen Fläche ging voraus) – und den Architekten eines gepfiffen. Doch dann stiess die Geistlichkeit ins Horn: «Ich spreche dem Künstler das Können nicht ab – ich protestiere als Seelsorger und Dekan von Basel-Stadt gegen diese Darstellung des Nackten im Namen der unschuldigen Kinder; ich protestiere im Namen der hohen katholischen Auffassung von Frauenwürde, Ehe und Mutterschaft.» (X. von Hornstein). Diesem Protest gegen Pellegrinis «neuheidnische Haltung» folgte wenige Wochen später die Tat: Anonyme Schmierer bedeckten nachts mit Menning die «Blössen» Apolls und der Musen. Der materielle Schaden war reparabel – jener der Gesinnung nicht. Der Konflikt «Kunst und Öffentlichkeit» war wieder entblösst. Und

in der Presse las man die hellseherischen Verse: «Der Ultramoralist indessen / Blieb bis zur Stunde unbekannt! / Bald wird auch dieser Fall vergessen / Ob Vandalismen anderer Hand.»

Peter Moilliet (geboren 1921), Sohn des auch für Basel so einflussreichen Malers, konnte hingegen in aller Stille (auf dem 1931/32 eröffneten Zentralfriedhof Hörnli) sein erstaunliches Jugendwerk, das «Grab der Einsamen», schaffen: eine Pietà, ein neues Bild des alten Themas der Beweinung, von grosser und berührender Strenge der Komposition und von erhabener Bescheidenheit der Form. Das 1946–49 aufgrund eines Kunstkreditwettbewerbs geschaffene Werk zeigt, dass Respekt vor grosser Tradition (Moilliets Lehrer waren Karl Geiser und Germaine Richier) nicht Erstarrung bedeuten muss. Ob auch das die sogenannte Öffentlichkeit erkannte?

14 Peter Moilliet: Grab der Einsamen, Hörnli, 1946–1949.



BIS 1959

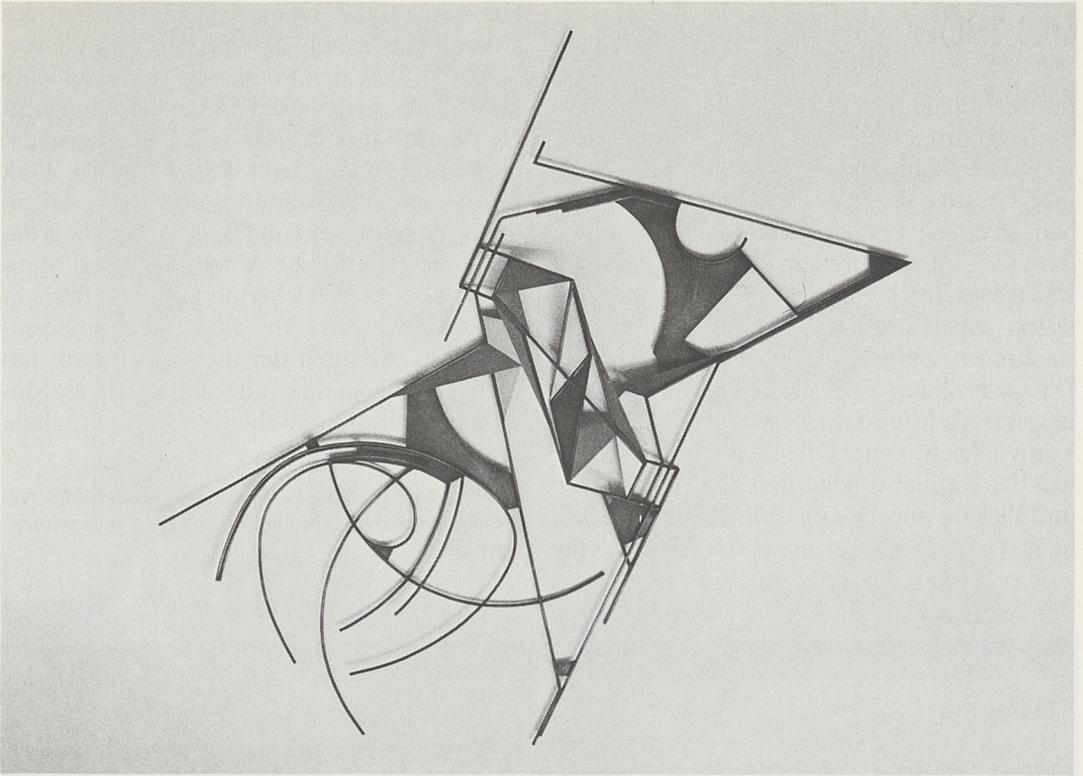


15 Ruedi Schmid: Spielsteine, St. Johannis-Schulhaus, 1953.



Ein Jugendwerk, das auch der figürlichen Plastik baslerischer Tradition viel verdankt und zugleich entschieden abstrahierende Tendenzen verfolgt, schuf der noch sehr junge Ruedi Schmid (geboren 1931) im Jahr 1953. Die fünf Spielsteine beim St. Johannis-Schulhaus, die zum «Beggligumpe» einladen, weisen aber auch auf zwei wichtige Entwicklungen im Bereich «Öffentliche Kunst» hin: erstens ging der Auftrag von der Stadtgärtnerei aus, die dem Baudepartement untersteht, was daran erinnert, dass dieses nach Regierungsratsbeschluss vom Jahre 1946 das Recht und die Pflicht habe, ½ bis 2 Prozent der Bausummen für öffentliche Bauten für Kunst zu verwenden; zweitens wurde hier gefragt: Kunst für wen?, was auf den heute oft als entscheidend empfundenen zielgruppenspezifischen Aspekt von «Kunst im Stadtbild» weist. Dass das zum «Böckli» sich beugende Kind, die Katze, der kleine Penseur, der Pinguin und der Übermütige, der zwischen seinen Beinen durchguckt, von den Kindern, für die sie ja geschaffen wurden, gebraucht wurden (und werden), zeigen die abgewetzten Stellen, die keine Schönheitsfehler sind – im Gegenteil. Noch ein Aperçu: 1955 gehörte Schmid nicht zu den Gewinnern des Kunstkreditwettbewerbs für Spielsteine im Kannenfeldpark, doch half er sie ausführen.

Einen längst nicht nur für Basel bedeutsamen Schritt zur Ungegenständlichkeit vollzog Walter Bodmer (1903–1973) zu Beginn der dreissiger Jahre; 1936 entstanden sein erstes Drahtbild und seine erste Drahtplastik: Bodmer reihte sich damit höchst eigenwillig in die Front der internationalen Avantgarde ein; zugleich steht er damit am Anfang der modernen Schweizer Metallplastik. Seine Drahtbilder



wie die späteren Metallreliefs und Eisenplastiken, deren Liniengefüge vermehrt mit (primär-)farbigen Flächen markiert wurden, sind freie «Improvisationen» über exakte Fugen-Themen – der Vergleich mit spielerischer Musikalität und fast wissenschaftlicher Exaktheit ist nicht weit hergeholt: Bodmer war einst Schlagzeuger und Saxophonist und ein Leben lang leidenschaftlicher Geologe und Paläontologe. Vor allem aber war er eine grosse Künstlerpersönlichkeit (auch als Lehrer). Zur gleichen Zeit, als in New York seine Werke gezeigt wurden (1956), entstand eines seiner schönsten neueren (und öffentlich zugänglichen) Metallreliefs: es befindet sich im «Storchen». Zwei Jahre später wurde auch amerikanische Kunst

16 Walter Bodmer: Metallrelief, Storchen, 1956.

(seit Pollock) in Basel gezeigt: Arnold Rüdlinger hatte «seine» Kunsthalle zum Ort wahrhaft überlokaler, ja übernationaler Auseinandersetzung gemacht. Ein Jahr später schenkte die National-Versicherung dem Kunstmuseum, das schon 1937 Bodmers erstes Drahtbild besass (als Depositum der Emanuel Hoffmann-Stiftung), Werke von Kline, Newman, Rothko und Still: der Impuls zu weiteren Ankäufen zeitgenössischer (und besonders amerikanischer) Kunst war gegeben. Sie werden bis heute heftig diskutiert und oft mit Polemik überschüttet.

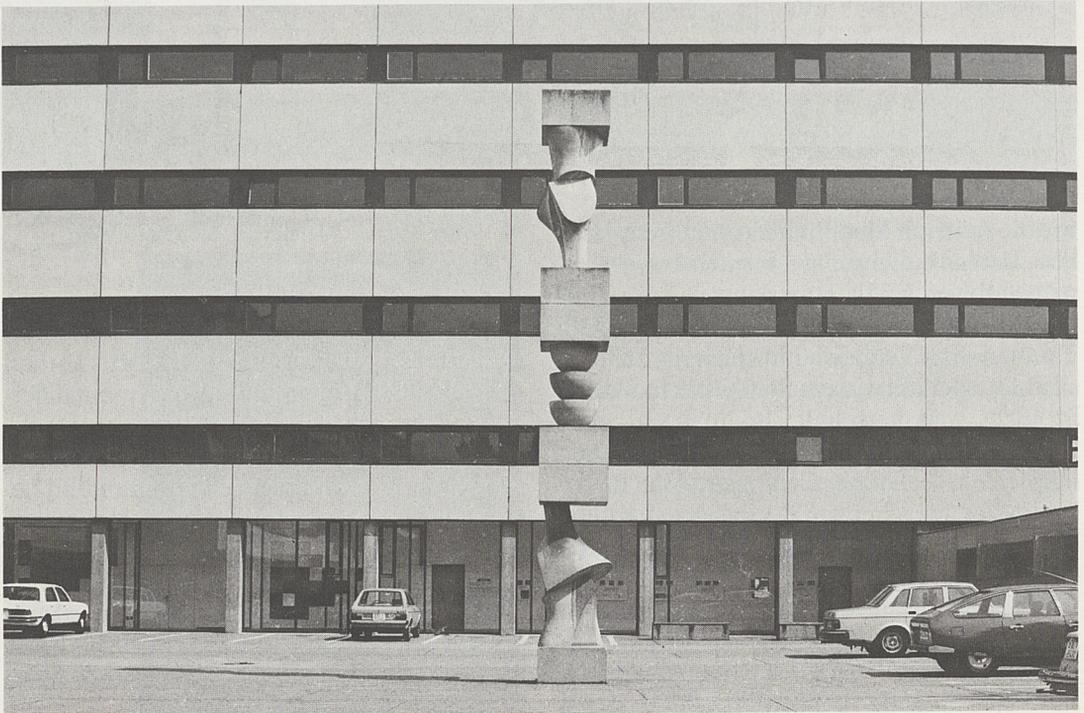
BIS 1969

Internationale Bezüge werden unverzichtbar; in sie gehörten – oder bestimmten sie erst mit – «Basler» Künstler wie Stoecklin oder Bodmer. Geistige Wurzeln im Heimischen zu haben, ist eines; was aus ihnen schießt, auch in fremder Luft zu entfalten, ein zweites; so Gewachsenes im heimischen Raum atmen zu lassen, ein drittes; und Respekt allem Gewachsenen entgegenzubringen, ein viertes. Davon erzählen auch die Kunstwerke dieses und des nächsten Jahrzehnts.

Von vielleicht neuer Offenheit spricht – auch was das Kapitel «Integration von Architektur und Plastik» angeht – die Präsenz der «*Colonne à éléments interchangeables*» (1960/1) von

Hans Arp (1887–1966), der Hauptakzent des grossen Pausenhofs der Allgemeinen Gewerbeschule. Beinah so lang wie die Geschichte der «Säule» ist jene des Gebäudes: ihm liegt Hermann Baur's Projekt von 1939 zugrunde; die heutige AGS, erbaut 1956–61, ist das Werk der Architekten Bräuning und Dürig (allgemeine Abteilungen) und Baur's Sohn Hans Peter (kunstgewerbliche Abteilung, Aula, Mauerhalle). Arps Werk beruht auf – von Brancusis «*Colonne sans fin*» wohl nicht unbeeinflusst – Arbeiten der dreissiger Jahre; um 1950 hatte die «Säule», allerdings nicht als Monumentalplastik, ihre heutige Form erhalten.

17 Hans Arp: *Colonne à éléments interchangeables*, Allgemeine Gewerbeschule, 1960/61 (erste Vorstudien: dreissiger Jahre).





18 Samuel Buri: *Le Parasol*, Restaurant Kunsthalle, 1964.

Von Werden, von schöpferischem Bauen an sich erzählt nicht nur die Geschichte, sondern das Werk selbst. In ihm «hat Arp statisch-rechtwinklige Konstruktionsformen und dynamisch-gerundete Gebrauchsformen [die sich, allerdings um 90 Grad gedreht, oben und unten entsprechen] wechselweise übereinandergeschichtet und hat damit ein genauestens zutreffendes Sinnbild dessen geschaffen, was in einer Gewerbeschule sich ereignet» (Georg Schmidt aus Anlass der Arp-Ausstellung in der Kunsthalle 1962).

Unmittelbar nimmt Samuel Buri (geboren 1935) auf das internationale Kunstgeschehen (Op und Pop Art) Bezug und setzt ihm zugleich Eigenes entgegen, was ihm dank einer grossen malerischen Begabung gelingt, die sich am Gegenstand geschult, und dank einer Neugierde, die sich das Malen selbst zum Gegenstand gemacht hatte. Mitte der sechziger Jahre erscheinen bildregierende Raster, Schablonenmuster (im vom Kunstkredit preisgekrönten *Parasol*) sind es die Geranien, Feuerwerke von oft bewusst verfremdenden Farben. Buri ist ein witziger Spieler; grosse Heiterkeit beschirmt die gar nicht unkritisch gesehene Idylle.

Zwei Kunstwerke im öffentlichen Raum riefen in diesem Jahrzehnt höchst unterschiedliche Reaktionen hervor, obwohl beide von Künstlern stammen, die das Unwohlsein in unserer Zeit, den Lebenskampf von jedem gegen jeden, den Verlust von Halt und <Mitte> zur (Bild-)Sprache bringen; mit unterschiedlichen Mitteln und wohl auch Zielen.

Jean Tinguely (geboren 1925) benützt Maschinen, um die leerlaufenden Automatismen, die Denken und Handeln bestimmen, dem Zeitgenossen vorzuhalten; Pessimismus und etwas Hoffnung schaffen Humor. Der Zeitgenosse kann lachen; will er wahrhaben, dass ihm das Lachen im Halse stecken bleiben soll-

te? Nein. Seine Reaktion auf den <Fasnachtsbrunnen> – von der Migros-Genossenschaft 1975 in Auftrag gegeben, 1977 vollendet, nach <Volksmund> richtiger <Tinguely-Brunnen> genannt – war, und hier müssen die Anführungszeichen betont werden, <positiv>.

Michael Grossert (geboren 1927) weidet die Gegenwart aus; er erkennt das Missverhältnis von Denken und Leben, sieht es in konstruierten und organischen Formen, lässt beide sich durchdringen («alles Sein ist Kreuzungspunkt von Substanzen»), hält dem Zeitgenossen sowohl einen Spiegel wie ein Ziel, ein Modell vor. Er setzt einen Standpunkt (<Lieudit>), einen eigenen, der zugleich besagt, dass Gegen-

19 Michael Grossert: *Lieudit*, Heuwaage, 1975.



wart nur ein Aspekt der Zeit sei. Der Zeitgenosse wurde in die Eingeweide seiner eigenen Zeit gestossen, erschrak, lehnte ab; nur jener, der in ihnen auch das Nicht-Zeitgebundene las, erkannte und anerkannte. Es waren damals nicht viele.

Vor fast hundert Jahren gab es schon Projekte für die Heuwaage; die endgültige Umgestaltung erfolgte in den Jahren 1966–69, Resultat war Verkehrsfreundlichkeit – aber auch ein «städtebaulicher Salat» (Markus Kutter) oder ein «unaufgeräumtes Zimmer» (Grossert). Hier sollte Kunst verschönern, wieder Glaube an Ordnung schaffen. Kunstkreditauftrag 1973, Aufstellung 1976. Interpellationen im

20 Jean Tinguely: Fasnachtsbrunnen (oder Tinguely-Brunnen), Theaterplatz, 1977.

Grossen Rat (das «gesunde [Volks-]Empfinden» wurde aktiv) folgten, und es folgte, wie auch schon gehabt, die Tat: Anonyme beschierten die Plastik mit Slogans und Obszönitäten – und beriefen sich in einer anonymen Schrift (auch an mich gerichtet), als «Anti-Vandalen» zeichnend, auf Caspar David Friedrich, 1774–1840 («Die einzig wahre Quelle der Kunst ist unser Herz, die Sprache eines reinen kindlichen Gemütes»). Der Glaube an die «gute alte Zeit» schliesst die Augen vor der Gegenwart. Der Künstler öffnete sie und wurde Sündenbock. Würde hier die Flut von Meinungen und Gegenmeinungen, von Leserbriefen, Regierungs- und Pressestimmen geschildert, wäre es eine zusammenfassende Repetition des in diesem Bilderbogen verstreut schon Berichteten.



«Die Perspektiven für ‹Kunst im öffentlichen Raum› liegen nach den bisherigen Erfahrungen in der Schaffung von Reflexions-, Spiel-, Kommunikations- und Kontemplationsräumen, die sich netzartig über die Stadt ziehen. . . . (Sie) umfassen dabei mehr die langfristige kontinuierliche Arbeit des Künstlers im städtischen Raum zusammen mit dessen Bewohnern als die punktuelle Setzung von ‹Hochkunstwerken› . . .» (Michael Weisser). Schritte in dieser Richtung hat der Kunstkredit zu unternehmen begonnen.

Nicht nur in Basel, überall, ist der Begriff ‹öffentliche Kunst› – wie die Begriffe ‹Volk›, ‹Kunst›, ‹Empfinden› – ein Schwamm; so aufnahmefähig wie auspressbar. Die Handelnden sind Künstler, Bürger (Öffentlichkeit) und Behörden. Ziel wäre gemeinsames Handeln – Grundlage wäre ‹Erziehung›, auch zur Toleranz. Kunstwerke im öffentlichen Raum

wären ihr Prüfstein. Es ist noch viel zu lernen. Der Bilder-Bogen ist geschlossen; der Jahrhundert-Kreis möchte Plattform sein: Ausgangspunkt zur Wiederbeschäftigung mit dem Konflikt ‹Kunst und Öffentlichkeit›, Ausgangspunkt, auch, wieder eines Ganges zu den Kunstwerken, die hier nicht in ihrer ganzen Fülle und auch nicht in zwingender Auswahl erschienen. Sie zu erfassen – und ihre Pflege, ganz praktisch auch, zu fördern – hat sich Agathe Straumann (Sekretärin des Staatlichen Kunstcredits) aus Eigeninitiative zur Aufgabe gemacht; sie weiss: eine Arbeit, die keiner allein bewältigen kann.

Meine zu knappen Texte entbehren der bibliographischen und zumeist der Quellen-Angaben; sie allein hätten die Seiten dieses Bilderbogens gefüllt. ‹Öffentliche Kunst in Basel› wäre ein weites, spannendes, nutzbringendes Arbeitsfeld.