Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 36 (1949)
Heft: 6: Individuelle Wohnhäuser

Artikel: Walter Bodmers Bilder und Drahtplastiken
Autor: Netter, Maria
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-28342

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

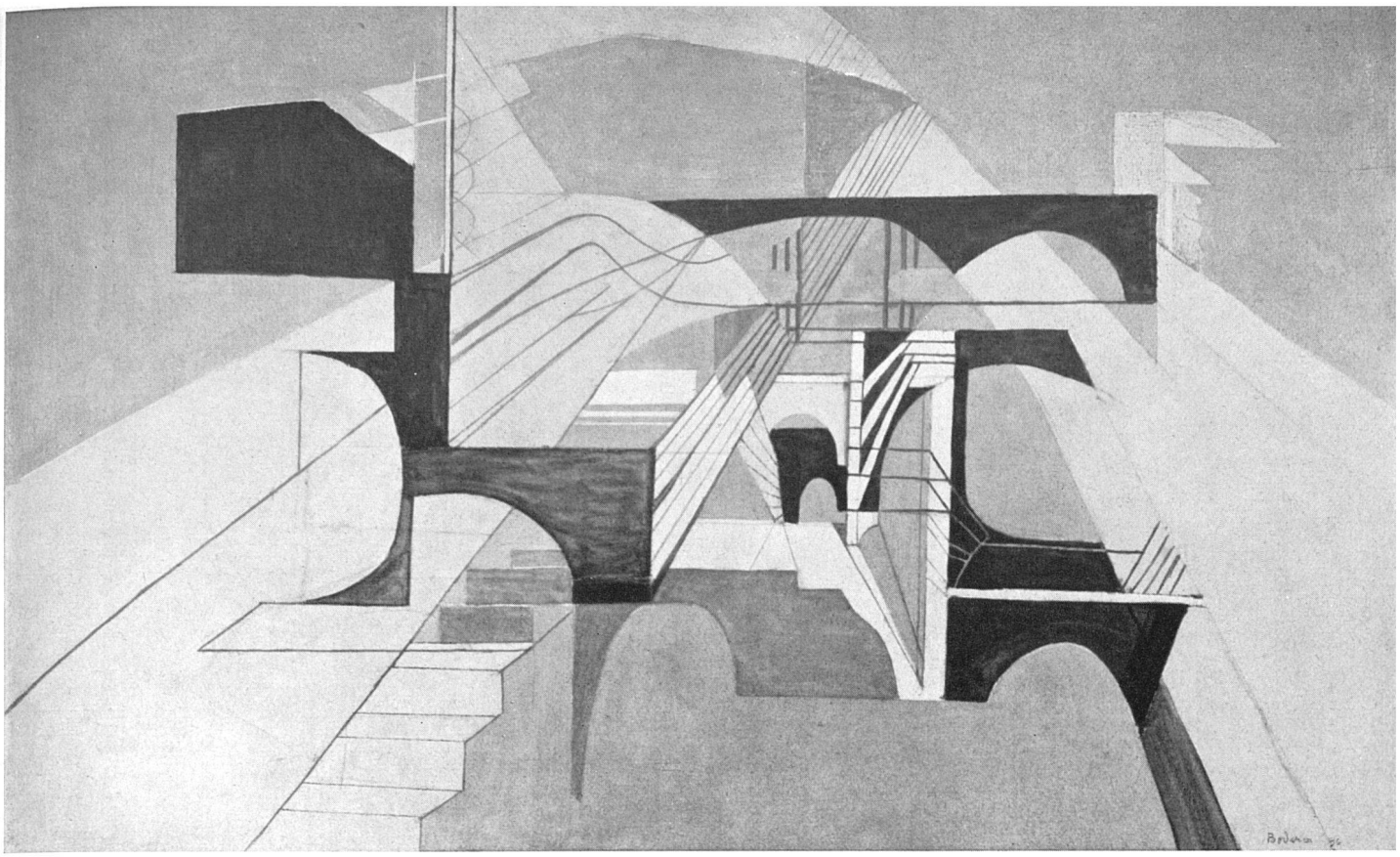
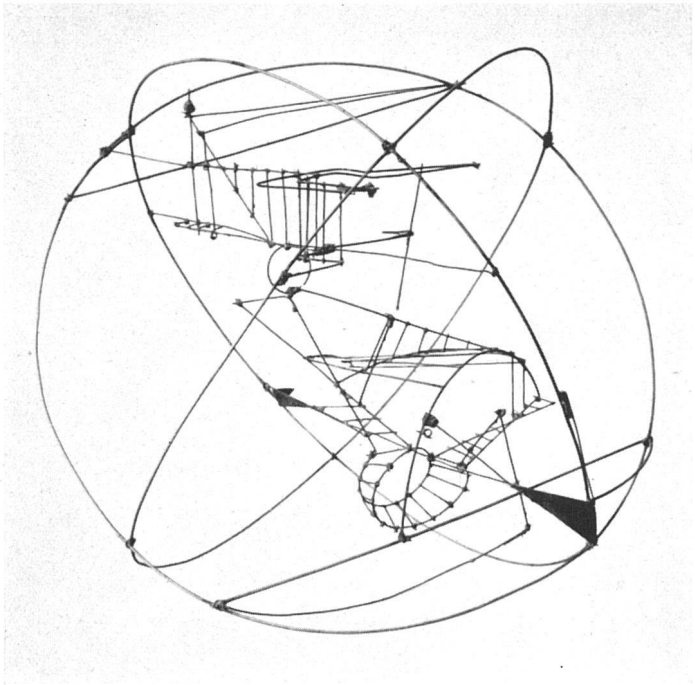


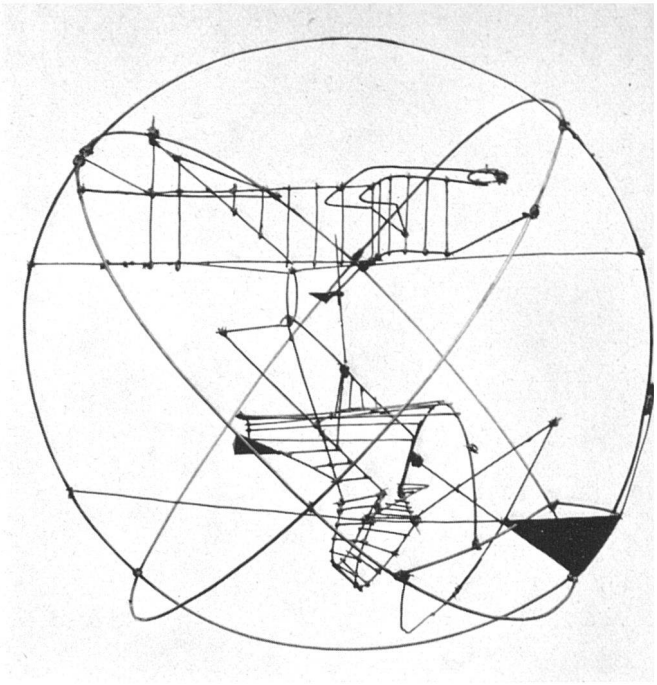
Photo: Eidenbenz SWB, Basel *Walter Bodmer, Architektonische Vision, 1936 / Vision architecturale / Architectonic Vision*

Walter Bodmers Bilder und Drahtplastiken

Von Maria Netter

«Im Frühling 1930 hatten sich Walter Kurt Wiemken und ich» – so leitet Walter Bodmer 1942 eine Erinnerung an seinen 1940 früh verstorbenen Malerfreund ein – «in Villeneuve-St. Georges, einem Vorort auf der Strecke Paris–Fontainebleau niedergelassen, um in dieser Gegend einige Monate zu malen. Wir beide waren damals noch sehr dem Impressionismus verpflichtet, und dieser Ort übte einen besonderen malerischen Reiz auf uns aus.» Walter Bodmers gesamte künstlerische Produktion hat heute so wenig mehr mit dem Impressionismus zu tun, daß man ihn schon selber als Zeugen anrufen muß, will man diese Anfänge mit dem Heutigen verbinden. Was Bodmer «impressionistisch» nennt, das waren grautonige kleine Bilder, jene sensibel gemalten Landschaften, Porträts und Stilleben, mit denen sich der damals 25jährige 1928 in der Basler Kunsthalle als neue Begabung unter den «Jungen» vorstellte. Mit Bodmer zogen W. K. Wiemken, Otto Abt und Max Birrer das Interesse der Öffentlichkeit auf sich. Und gemeinsam mit diesen Freunden suchte Bodmer sich in den folgenden Jahren seinen Weg durch das Gestrüpp der vielen künstlerischen «Richtungen», die in ihrer Vielfältigkeit einen jungen Maler – damals wie heute – eher entmutigen als ermutigen mochten. Längere Aufenthalte in Paris (seit 1928) und kurze Abstecher nach Südfrankreich und Spanien gaben den jungen Baslern und ihrer etwas harmlosen Graumalerei dann die notwendigen neuen Impulse. Nur Birrer blieb bis zu seinem frühen Tod im Jahre 1937 seinen Anfängen treu. Die drei anderen aber griffen die Anregungen auf, die Frankreich ihnen so freigebig bot. Während Wiemken und Abt schon 1931 den Weg zum Surrealismus fanden, malte Bodmer noch 1932 Köpfe, Akte, Artistenbilder in einem expressiven Stil Rouaultscher Observanz. Erst 1933 hat Bodmer dann den kühnen Schritt in die ungegenständliche Bilderwelt gewagt. Im





Walter Bodmer, Drahtkugel, 1938 / Sphère en fil métallique / Wire-sphere

Photo: Eidenbenz SWB, Be

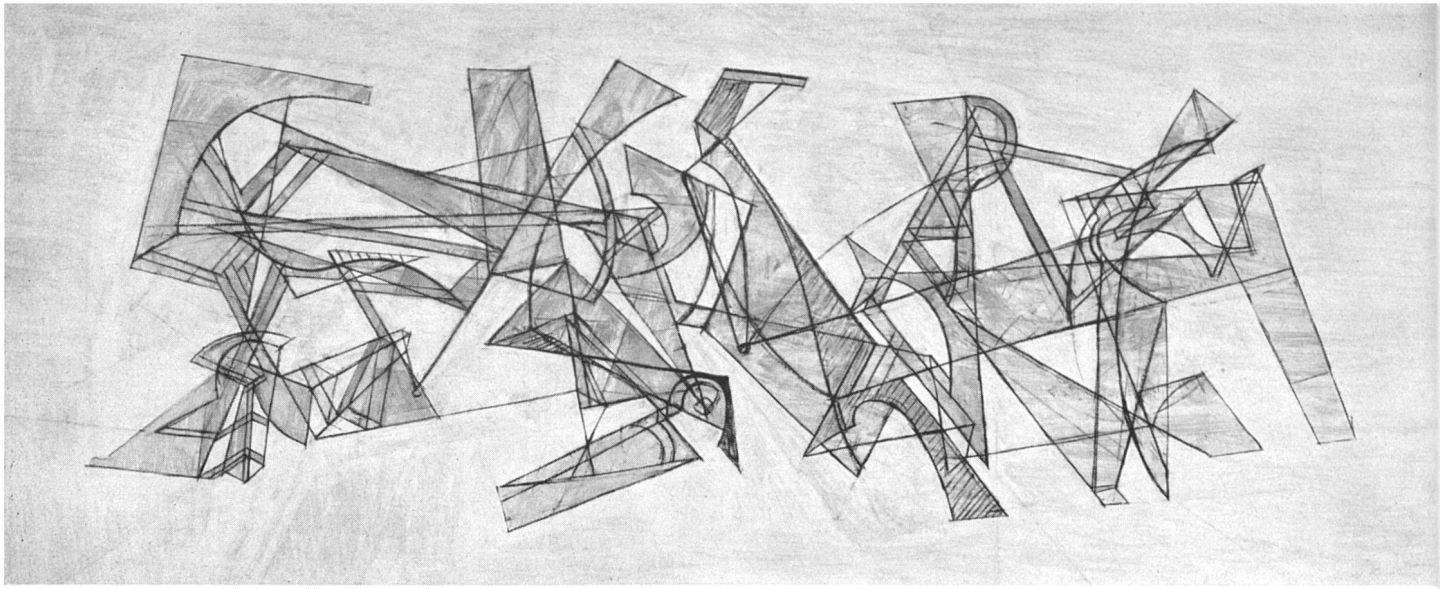
gleichen Jahr wurde in Basel die «Gruppe 33» gegründet, die zwar mit einer jüngeren Generation das Erbe der expressionistischen «Rot-Blau»-Gruppe antrat, aber von Anfang an sich weder einer bestimmten formalen noch einer einheitlichen weltanschaulichen «Richtung» verschrieben hat, sondern neben «Abstrakten» und «Konstruktivisten» ebensogut Maler der surrealistischen und gegenständlichen Darstellungsweisen zu ihren Mitgliedern zählt. Bodmer gehörte mit zu den Gründern der «Gruppe 33». Seine Abwendung von der zuvor so leidenschaftlich betriebenen Gegenstandsmalerei geschah also ohne jeden Dogmatismus. Sie kam vielmehr aus der künstlerischen und geistigen Erkenntnis, daß die wirklichen Kräfte des Seins nicht unbedingt mit der Welt der Gegenstände verbunden sein müssen. Und Bodmer begann 1933 sich zunächst von den großflächigen eleganten Kompositionen Braques in eine neue Bilderwelt geleiten zu lassen.

In Stichworten, Stil- und Gruppenbezeichnungen ließe sich ein solcher Weg rasch angeben. Aber Bodmer hat seither in seinen Bildern und Drahtplastiken eine Formensprache gefunden, die sich so unverwechselbar als seine eigene persönliche zu erkennen gibt, daß er sich heute aus der Masse der mit den Namen Braque- und Picasso-, Mondrian- und Klee-«Nachfolgern» zu Bezeichnenden als einer der wenigen wirklich schöpferischen Künstler der Gegenwart abhebt.

Fragt man sich aber, was es für die moderne Kunst zu bedeuten hat, wenn ein dreißigjähriger Maler plötzlich all den Dingen, die ihn vorher so begeisterten, den Abschied gibt, wenn von einem Tag auf den anderen aus seinem immer noch erdfarbig tonigen Bildgründen Formen auftauchen, die in Linie und Fläche nichts anderes mehr als sie selbst sein wollen, so könnten vielleicht gerade am Beispiel Bodmers viele eine Antwort finden auf ihre so oft mit bekümmertem Gesicht gestellten Fragen, wo es denn mit der modernen Kunst noch hinauswolle. Ob sie nicht mit dem jetzt erreichten Grad von Abstraktion bereits grundsätzlich ihr Ende erreicht habe. Ob es im Bereich der ungegenständlichen Kunst denn überhaupt noch Möglichkeiten der Weiter-«Entwicklung» geben könne. Blickt man von Bodmers heutigen Werken auf seine ersten selbständigen abstrakten Bilder, so wird man unwillkürlich an gewisse Mythen vom Entstehen der Welt erinnert, an jene Augenblicke, da aus dem dunklen, ungestalteten Nichts die ersten Lebewesen auftauchen: bei Bodmer die ersten Formwesen, die nun für sich wachsen und leben wollen. Der Vergleich mit solchem Geschehen kann bei Bodmer nur für die *Art* der Formentwicklung, nicht für das *Wesen* der Formen selbst Gültigkeit haben. Als leidenschaftlicher Naturforscher – Bodmer verbringt manchen Tag in den Bergen des Jura, um den im Stein verborgenen Spuren vergangener Tierwelten nachzugehen – weiß er um das Wesen der lebendigen Natur. Trotzdem liegt ihm von Anfang an fern, durch seine ungegenständliche Formensprache irgendwelchen Assoziationen zur bestehenden Formenwelt zu rufen. Die Assoziation ist anderer Art. Sie bezieht sich auf den Vorgang – die Bewegung des Fliegens –, wenn aufwärtsführende Stufen, immer kleinteiliger werdend, den immer schnelleren Rhythmus des Aufsteigens und fächerförmige Flächen durch ihre verschiedenen Richtungen das Gefühl leichten Schwebens und das des schweren Sturzes vermitteln («*In memoriam Otto Lilienthal*», 1935). Dem widerspricht auch nicht, daß sich die zunächst organisch weichen Formen dieser ersten abstrakten Bilder bald in dem Sinn zu klären beginnen, daß die Linien

Photo: Eidenbenz SWB, Basel

Walter Bodmer im Atelier / L'artiste à l'œuvre / The artist at work



Walter Bodmer, Bewegte Improvisation, 1944 / Improvisation en mouvement / Moving Improvisation *Photo: Eidenbenz SWB, Basel*

sich zu Geraden strecken oder zu fast mathematisch anmutenden Kurven krümmen, daß Flächen entstehen, die ebenfalls geometrischer Natur zu sein scheinen, und daß sich all diese Formen 1936 zum Beispiel zu einer «*Architektonischen Vision*» verdichten. Es kann kein Zweifel bestehen, daß hier von perspektivisch sich verkürzenden Bahnen und Linien, in Verbindung mit den Überschneidungen der gestaffelten Bogenstücke, der Eindruck eines Raumes erzeugt wird. Aber dieser Raum ist nicht begrenzt; er existiert eigentlich nur zwischen Form und Form, oder – anders ausgedrückt – er besteht nicht als ein statisches Gebilde aus statischen Elementen, sondern er entsteht erst, während das Auge des Betrachters den Weg von einer zur anderen Form zurücklegt. Mag nun die treppenähnliche Form am linken untern Bildrand als einladende Gebrauchsanweisung dienen, mögen die verschiedenen Augenpunkte der perspektivischen Verkürzungen einen optischen Zwang ausüben – jedenfalls zeigt sich schon in diesen frühen Kompositionen, daß Bodmers Bilder nie «auf einen Blick», sondern immer nur von einem bewegten Auge aufgenommen werden können.

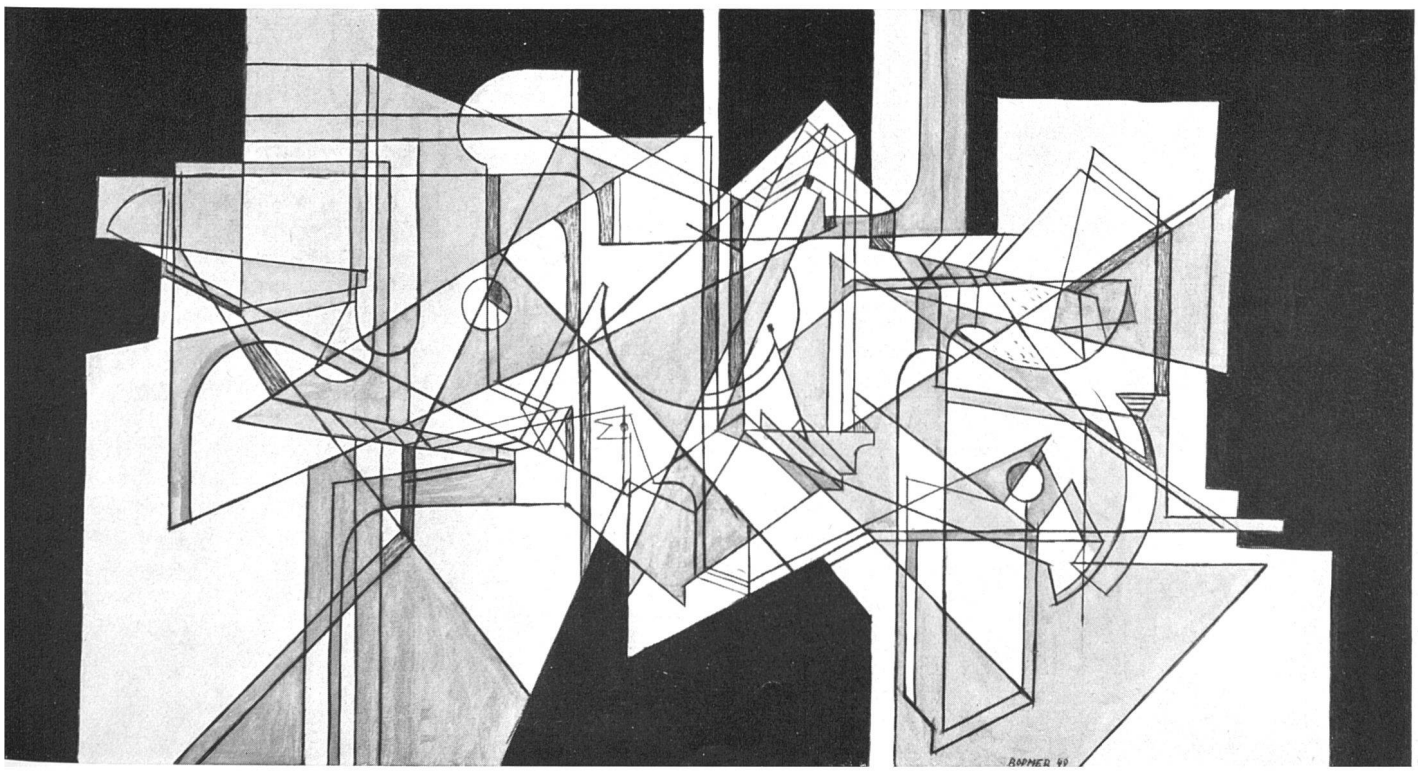
Sie sind auch nicht «auf einen Blick» entstanden. Bodmer beginnt seine Bilder nicht mit einer vorhandenen Bildvorstellung. Sein Malen entspricht vielmehr einem langsamen Aufbauen, einem Aneinanderfügen und Auswägen der einzelnen Form-Elemente. «Gewagt – wägend», dieser Titel, den Klee unter eines seiner Blätter setzte, paßt nirgends so gut, wie zur Umschreibung des Vorgangs, aus dem diese Bildarchitekturen entstehen, deren schwebendes Gleichgewicht so gar nichts Errechnetes oder Konstruiertes an sich hat. An manchen Bildern läßt sich dieser Arbeitsvorgang noch deutlich erkennen, wenn durch die deckende Farbschicht des Bildgrundes noch die Figuren durchscheinen, die während des Malens hier einmal «auf Probe» geduldet waren.

Der Schritt zur *Drahtplastik* war eigentlich nur eine bald erkannte Konsequenz: das Heraustreten der so gar nicht statischen, sondern frei bewegten dynamischen Bildarchitektur aus der Fläche in den freien Raum. Als Bodmer ihn 1936 vollzog, waren die unansehnlichen Materialien Draht und Eisen allerdings längst kunstfähig geworden. In Dada-Stimmung hatte Picasso schon 1918 eine dreibeinige Eisenplastik aufgestellt und damit die bis dahin unter Gips und Ton verborgenen Armaturen der Plastik als das, was sie waren: als ihre tragenden Kräfte sichtbar gemacht. Auch Calders «Mobiles» gab es bereits – jene beweglichen Drahtgebilde, die schon von der leisesten Bewegung der Luft aus dem Gleichgewicht gebracht werden und dann mit so zauberhaft anmutigem Spiel wieder zur Ruhe zu kommen suchen. Bodmers Drahtplastiken haben von beiden etwas, man kann nicht sagen «übernommen», sondern mit dem Material aufgenommen; aber bei ihm werden sowohl die statischen, tragenden Eigenschaften des Stabeisens wie die Biegsamkeit und Beweglichkeit des Drahtes zu etwas völlig anderem. Picassos «fer peint» steht fest und sicher auf dem Boden. Calders «Mobiles» wachsen vom Boden auf oder hängen von oben gehalten über dem Boden; immer verbunden mit der Schwerkraft der Erde, der sie ihr Gleichgewicht zu verdanken haben, greifen sie mit großen Bewegungen in den Raum hinein. Für Bodmers Drahtplastiken dagegen ist es im Grunde genommen völlig gleichgültig, ob sie hängen oder stehen; sie haben sich von der Schwerkraft unabhängig gemacht: eigentlich sollten sie schweben, genau wie die Formen in Bodmers Bildern, die keine Schwerkraft zu kennen scheinen. Wo sie auch sind, immer *entsteht* durch die dynamischen Kräfte dieser fragilen Gebilde Raum, weil von ihnen in höchstem Maße das ausgeht, was das Wesen jeder echten Freiplastik ausmacht: die raumschaffende Kraft. Selbst bei einer so luftigen, durchsichtigen Konstruktion wie der «*Schwebenden Plastik*» von 1937, die ja nur aus drei, auf ver-

schiedenen Ebenen sich durchdringenden Dreiecken und einigen kreisförmig gebogenen Drähten besteht, werden die luftigen Zwischenräume für das Auge zu geformtem Raum. Indem das Auge sich von den linearen Elementen führen läßt, genießt es nicht nur den Reiz mannigfaltigster Überschneidungen – das wäre auch an anderen Plastiken möglich –, sondern ähnlich wie bei Pevsner das Entstehen und Verschwinden von Räumen und luftigen Substanzen. Es ist, wie wenn der Betrachter durch die dynamischen Kräfte der Formen, die sich unmittelbar auf ihn übertragen, am Vorgang des Formens selbst beteiligt würde. Die auch im Rhythmus so außerordentlich schön differenzierten Variationen dieses Erlebnisses nehmen kein Ende, wenn der Blick sich einmal in eine «*Drahtkugel*» mit ihren großen kreisförmigen Bahnen, den hängenden und gebogenen Leitern und den strengen, knappen Verbindungsstegen hineingewagt hat.

Was dieser ganze Formenreichtum scheinbar einbüßt, wenn er sich mit der Fläche begnügen muß, wird in den Bildern durch das Hinzutreten der Melodie der Farbe und durch eine vielleicht noch größere Möglichkeit des freien rhythmischen Gestaltens wieder gewonnen. Die Formensprache bleibt im Prinzip die gleiche; aber der Ausdruck wechselt nun auf mannigfaltige Art. Begegnen sich in dem heitern «*Combattimento*», 1943, auf weißem, von spitzen gelben Flächen gehaltenem Grund rote, blaue und gelbe Formpaare zu einem halb kämpferischen, halb tänzerischen Spiel, so tritt schon im folgenden Jahr 1944 die «*Bewegte Improvisation*» mit ockerfarbenen Figuren auf gelbem Grund wesentlich gedämpfter und feierlicher auf. In den letzten drei Jahren tauchen hin und wieder musikalische Themen auf: die Formen bewegen sich in leichten, fröhlichen Rhythmen. Im ganzen aber zeichnet sich in Bodmers Bildern mehr und mehr die Tendenz zu herberen Klängen und zu stärker konzentrierten Formzusammenhängen ab. Auch das Spannungsverhältnis der Bewegung hat sich im Sinn einer größeren Einheit verlagert: von der nachbarlichen Beziehung kleinteiliger Formen auf das kontrastreiche Gegenüber großer zusammenhängender Formkomplexe. Aus dem Bedürfnis, auch diese «dualistische» Spannung noch zu lösen, die einzelnen Formen nicht kämpferisch einander entgegen, sondern harmonisch einander verbunden zu setzen, sind Bodmers neueste Bilder – die schwarzgrundigen – entstanden. Rechte Winkel treten in größerer Zahl auf, vertikale und horizontale Bänder fassen alles spitzwinklig Aggressive zusammen und geben ihm eine neue statische Konzentration. Was sich an Detailformen «in Gelb» nach wie vor einer außerordentlich schönen rhythmischen Lebendigkeit erfreut – es ist nun im Grund «*Durch Schwarz gebunden*» und «*Wieder gefaßt*» (1949).

So hat Walter Bodmer im letzten Jahrzehnt eine eigenständige Formensprache von so großer «bewegender» Kraft – hier ist das Wort wirklich einmal am Platz – entwickelt, daß er heute als einer der bedeutendsten Vertreter der modernen Kunst in der Schweiz gelten darf. Mit dieser Formensprache aber hat er eine Bildwelt geschaffen, in der echte schöpferische Kräfte Gestalt gewonnen haben. Denn auch Bodmer ist ein Künstler, der – wie Paul Klee es für sich formulierte – in den «natürlichen Erscheinungsformen, diesen Form-Enden, nicht das Wesen des natürlichen Schöpfungsprozesses sieht». Auch ihm «liegt mehr an den formenden Kräften als an den Form-Enden.»

hoto: Eidenbenz SWB, Basel

Walter Bodmer, Durch Schwarz gebunden, 1949 / Synthèse par le noir / Black bound