

Walter Bodmer 14. August 1903 bis 3. Juni 1973

Autor(en): Dorothea Christ

Quelle: Basler Stadtbuch

Jahr: 1973

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/99b86f19-a66f-45cb-8e87-a31fa0cf1b46>

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>

Walter Bodmer

12. August 1903 bis 3. Juni 1973

Dorothea Christ

Im Maler und Bildhauer Walter Bodmer hat Basel im vergangenen Jahr einen seiner bedeutendsten Künstler verloren. Bedeutend in der Entwicklung eines großen Lebenswerks von seltener Konsequenz; bedeutend im Stellenwert dieses Werks im Rahmen zeitgenössischer Kunst und bedeutend in der Ausstrahlung der eigenen Persönlichkeit als Mensch und Lehrer. Die gängigen Formeln wie «er prägte das künstlerische Leben seiner Zeit» oder «er drückte seiner Epoche den Stempel auf» wären hier allerdings völlig fehl am Platz. Bodmer ist nicht nur darin ein Pionier gewesen, daß er eine neue Formsprache fand – er ist neben Calder der erste europäische Künstler gewesen, der ungegenständliche, freie Drahtkompositionen formulierte; Giacomettis mit gegenständlichen Objekten akzentuierte Raumkonstruktion «Palais à quatre heures du matin» liegt nur knappe drei Jahre vor Bodmers Drahtgebilden. Ein Pionier ist Bodmer vor allem auch darin gewesen, daß in seiner ganzen Tätigkeit die Resonanz einer neuen Lebenserfahrung und eines neuen Existenz-Verständnisses mitschwingt: die Notwendigkeit selbstherrlich-kreativen Formens weicht dem komplizierteren, weniger spektakulären Veranschaulichen von Zusammenhängen, Vorgängen, Möglichkeiten, die

weniger dem einzelnen Phänomen oder dem Individualerlebnis gelten als den Wechselwirkungen vieler Kräfte und Erfahrungen. Weder Formeln noch Maßstäbe setzt Bodmer in seinen Werken – aber er entwickelt einen großen Ausdrucksreichtum, mittels dessen die Erkenntnis komplexer Lebensprozesse, der Relativität von Raum, Zeit, Materie, der Fragwürdigkeit dominanter Einmaligkeit anschaulich gemacht werden kann.

Walter Bodmer wurde 1903 als drittes Kind von Gottlieb und Rosalie Bodmer-Gessler geboren. Der Vater war Klavierbauer und -Stimmer; die musikalische Begabung übertrug sich auf den Sohn. Dem Vater fiel es schwer, später den zeichnerisch begabten Sohn nicht im eigenen Beruf nachziehen zu können. Und doch legten die Eltern der Ausbildung zum Zeichner und Maler keine Hindernisse in den Weg. Mit 16 Jahren kam Bodmer 1919 als Schüler für vier Jahre an die kunstgewerbliche Abteilung der Allgemeinen Gewerbeschule. Studienaufenthalte in Paris, Südfrankreich, Spanien und Italien vertieften die in Basel genossene Ausbildung. Zwei seit der Kindheit wie selbstverständlich sich entwickelnde Interessen begleiteten den bildenden Künstler lebenslang: die musikalische Begabung ermöglichte es ihm, sich in den schweren Anfangsjahren und Krisenzeiten als Mitglied einer Jazzband als Schlag-

Links: Walter Bodmer im Atelier 1957.

zeuger und Saxophonist durchzubringen. So sehr Rhythmik und Musikalität das Werk Bodmers durchdringen, so belastend wurde ihm mit der Zeit der Brotverdienst, der ihn von der Konzentration auf wichtigere künstlerische Ziele ablenkte. Vom Moment an, da eine Lehrerstelle an der Gewerbeschule den Lebensunterhalt einigermaßen sicherte, verkaufte Bodmer sein Instrument und gab das Musizieren auf. Eine andere, seit der Kinderzeit leidenschaftlich betriebene Tätigkeit erfüllte Bodmer aber zeitlebens und zunehmend mehr: naturwissenschaftliche Forschung auf dem Gebiet der Geologie, Stratigraphie und Paläontologie. Seit der Bubenzzeit explorierte Bodmer den Jura nach Versteinerungen. Die sorgfältig präparierten und bestimmten Funde vieler Jahrzehnte sind heute als kostbare Sammlung Bodmer ins Naturhistorische Museum übergegangen; schon 1944 kam ein durch Bodmer aus hartem Gestein befreites Unikum in die Sammlung, das fast vollständig erhaltene Skelett einer Seekuh, das Bodmer bei Brislach entdeckte und nach 30 Millionen Jahren ans Tageslicht hob. Jahrelang sammelte Bodmer zusammen mit seinem Freund, dem Theologieprofessor Fritz Lieb Ammoniten einer bestimmten Schicht, zeichnete er ihre Fundlagen auf, präparierte er die Versteinerungen und widmete er nach dem Tode Liebs jahrelange Arbeit dem Ordnen des Nachlasses. Dieselbe Leidenschaft, Verborgenes ans Licht zu heben, Lebensprozesse und Gesetzmäßigkeiten anschaulich zu machen, die Bodmers Kunst bestimmten, fand auch in der paläontologischen Forschungstätigkeit ihren Ausdruck.

Von 1933 an – dem Gründungsjahr der Künstlergruppe 33, zu deren Mitbegründern Bodmer zählt – wendet sich Bodmer

immer dezidierter der ungegenständlichen Kunst zu. Die Drahtplastiken von 1936 weisen Bodmer als einen Pionier der «Schweizer Abstrakten» aus. 1939 setzt die Lehrtätigkeit an den Kunstklassen der Allgemeinen Gewerbeschule Basel ein; Bodmer erteilt Unterricht in Akt- und Kopfzeichnen und in anatomischem Zeichnen. Dieser Lehraufgabe stellte sich Bodmer keineswegs nur aus materiellem Zwang: Schülergenerationen rühmen ihn noch heute als den geborenen Pädagogen, der durch die Klarheit seiner Korrekturen, durch sein überragendes Können und durch sein sicheres Demonstrieren die Schüler entwickelte ohne sie zu drillen. Drei Jahrzehnte blieb der «abstrakte» Künstler Bodmer seinem Lehramt treu – berühmt wurden seine frei auf die Wandtafel applizierten Anatomie-Lehrzeichnungen, die die vesalischen Muskelmänner um einiges an Exaktheit übertroffen haben müssen. Das Fundament von Bodmers Kunst war immer genaue Naturbeobachtung – das mag erklären, warum ihm das Unterrichten in exaktem Figurenzeichnen keine Bürde, sondern spannungsvoller Gegensatz zum eigenen, freien Gestalten war.

Bodmer, so frei, aufgeschlossen und kontaktfreudig er war, lag es absolut nicht, sich in Szene zu setzen und auf die ihm zukommende Anerkennung zu pochen. Ausstellungen bedeuteten ihm ebensosehr Plage wie Freude – sie hielten ihn von der Arbeit ab, sie beanspruchten Kräfte und Aufmerksamkeit, die er lieber der schöpferischen Arbeit zuwenden wollte. Das mag mitverantwortlich sein dafür, daß Bodmer zwar in jedem Kompendium zeitgenössischer Plastik zitiert und reproduziert wird, daß er aber doch nie die Publizität anderer Schweizer Künstler erreicht hat, die man als Prota-

gonisten moderner Schweizer Kunst von Ausstellung zu Ausstellung reicht. Und doch erreichte Bodmer internationale Anerkennung lange bevor die Vaterstadt sich zu einer repräsentativen Geste entschließen konnte: 1956 erhielt Bodmer den Preis der Solomon R. Guggenheim Foundation New York; zwölf Jahre später, 1968, dann den Kunstpreis der Stadt Basel.

Auf der selben Linie wie das Faktum des jahrzehntelang mit Hingebung erteilten Kunstunterrichts liegt die Jury-Tätigkeit Bodmers. Unzähligen Jurys stellte er sich zur Verfügung. Wer je mit ihm zusammenarbeitete, konnte sich in gewissem Sinne auch als Schüler vorkommen: Bodmer war beispielhaft in der Besonnenheit und Unvoreingenommenheit seines Urteils. Er zählt zu den wenigen Künstlern, die über den eigenen Schatten springen und sich Andersartigem öffnen können. Darum bedeutete seine Wahl in die Kunstkommission, die über Pflege und Wachstum der Öffentlichen Kunstsammlung wacht, einen Glücksfall. Bodmer, der sich weder in leichtfertige Begeisterung noch in bornierte Ablehnung treiben ließ, hat mit seinem überlegten Urteil, seiner künstlerischen Sensibilität und seiner Standfestigkeit dem Museum vieles gegeben. In die Zeit seiner Mitgliedschaft 1960–1973 fallen entscheidende Ankäufe und Ausstellungen. Seit 1965 amtierte Bodmer auch als Jurypräsident der Kiefer-Hablitzel-Stiftung, deren Stiftungsrat er angehörte. Hier hat er auf eidgenössischer Ebene alljährlich seinen Einfluß im Stipendienwettbewerb jüngerer Maler und Bildhauer geltend machen können.

Das Basel, in das Walter Bodmer 1903 hineingeboren wurde, war künstlerisch eine retardierende Stadt. Es war die Zeit, da man hier Böcklin und Sandreuter nach-

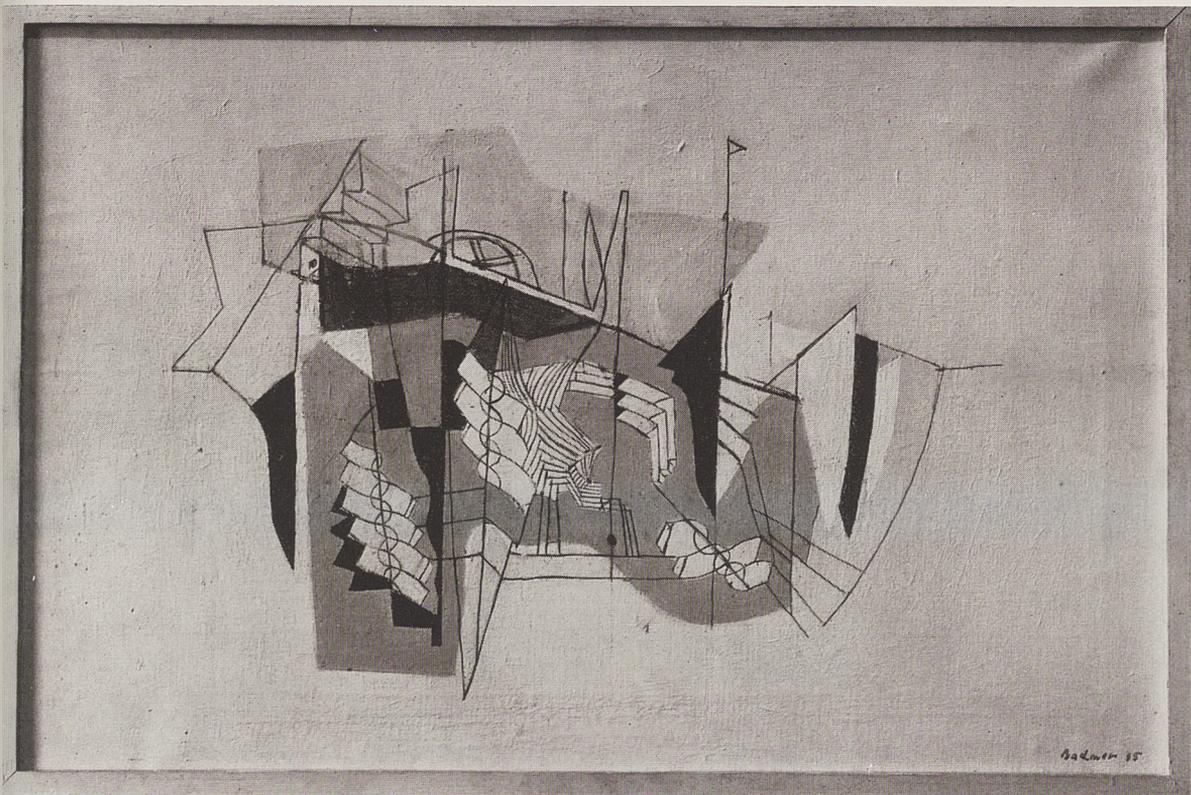
trauerte, da der junge Carl Burckhardt sich in Rom mit Götterfiguren abmühte und nach seiner Rückkehr mit der großartigen Venus auf erbitterten Widerstand stieß, da die Pauluskirche als modernstes Bauwerk sich noch keineswegs ungeteilter Zustimmung erfreute, da die Wände der Kunsthalle dunkel gestrichen und die Ausstellungen ziemlich konventionell waren. Als Bodmer dann mit 16 Jahren Schüler an der Gewerbeschule wurde, hatte sich einiges gewandelt. Die Kunsthalle war unter der Führung von Dr. Wilhelm Barth zu neuem Leben erwacht; unter der Künstlerschaft hatte namentlich Carl Burckhardts Initiative zur Auseinandersetzung nicht nur mit neuen künstlerischen Problemen, sondern auch zur Auseinandersetzung mit der Funktion künstlerischen Schaffens überhaupt geführt. Der Staatliche Kunstkredit hatte seine Tätigkeit aufgenommen und in der harten Nachkriegszeit nicht nur Aufträge vermittelt, sondern vor allem die Position der Künstler im gesellschaftlichen Gefüge etwas gefestigt. An den Kunstklassen der Gewerbeschule unterrichteten vorzügliche Lehrer: zu bewährten Kräften wie Hermann Meyer und Albrecht Meyer stieß auch der aus Berlin zurückgekehrte Fritz Baumann, erster Vermittler gegenständlicher Kunst und Gründer der Gruppe «Das neue Leben». Während Bodmers vierjährige Lehrzeit zu Ende ging, brachten die aufrüttelnden Erlebnisse der Kirchner- und Munch-Ausstellungen in der Kunsthalle die sich zur Gruppe «ROT/BLAU» zusammenschließenden jungen Künstler in Bewegung. Auch für den jungen Bodmer bedeuteten Ausdruckskraft und Farbigkeit des Spätexpressionismus Ausgangspunkte. Aber im Gegensatz zu den ROT/BLAU-Künstlern verhielten sich die

Jüngeren wie Bodmer, sein Altersgenosse Otto Abt und der um vier Jahre jüngere Walter Wiemken merkwürdig ruhig. Studienaufenthalte in Paris führten zunächst sogar in die Vergangenheit zurück: «... von Fauvismus, Kubismus, gar Surrealismus blieben wir zunächst gänzlich unberührt – das kümmerte uns nicht, uns interessierten die Impressionisten, wir lernten malen ...». Es existieren nur noch wenige Zeugnisse aus diesen ersten Jahren selbständigen Schaffens: kleinformatige Figurenbilder, Landschaften, Bildnisse. Sie machen es begreiflich, daß avantgardistisch eingestellte Kritiker wie Georg Schmidt zunächst stutzten ob der fast reaktionären Zahmheit der damals etwa 25jährigen.

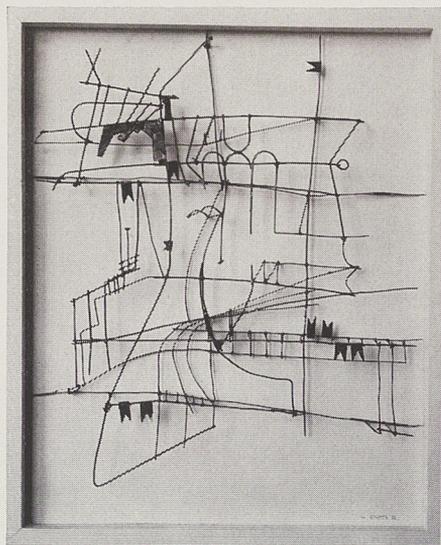
In den Zeichnungen allerdings kündigt sich bei Bodmer deutlich etwas Neues, Eigenes an: die schwebende Leichtigkeit, verbunden mit exakter graphischer Bildordnung, ein mähliches Auffinden autonomer, vom Gegenständlichen losgelöster Formrhythmen. Die sommerlichen Arbeitsaufenthalte in Collioure, in der Auvergne, im Rhone-Delta, im Tessin bringen Kontakte zwischen der Freundesgruppe Abt/Bodmer/Wiemken und andern Künstlern. Serge Brignoni und Jean Matisse vermitteln in Collioure aktuelle Strömungen aus Paris. Dali, der Surrealismus werden diskutiert. Braque und Picasso der dreißiger Jahre werden zur Kenntnis genommen. Eine neue, faszinierende graphische Technik wird erprobt: die Monotypie. Von den freien Phantasien der Monotypie-Zeichnungen und den feinstrichigen Landschaftszeichnungen erscheint der Schritt in die Abstraktion nun nah. Es bedurfte dazu noch des Ereignisses der großen Braque-Ausstellung in der Kunsthalle Basel. Nochmals nimmt Bodmer eine an ihn herange-

tragene Anregung auf: er malt in Braque'scher Art spätkubistische Figuren, benützt neben Schwarz und Weiß erdige, tonige Farben, malt auf Ziegeln.

1935 jedoch, Bodmer ist nun 32 Jahre alt, entstehen die ersten «Konstruktionen»: fragile Liniengebäude schweben vor flächigen Malgründen. Die ornamentale Zeichnung fixiert Rhythmen und Bewegungen, Steigen und Fallen. Ein freies Assoziieren von Raum- und Netzvorstellungen, von schwebenden Treppen, fächerig verschobenen Ornamenten, Durchblicken, Knotenpunkten, dynamischen Linien entwickelt über alle rationale Logik hinweg die Logik des Traums, der Schwerelosigkeit, der funktionell zweckfreien Konstruktion. Der nächste Schritt führt zur Loslösung aus der Gebundenheit der Malfläche: Drahtbilder, zarteste Reliefs vor weißem Grund, beziehen den Raum, in dem ja auch der Betrachter steht, ein. Die Drahtkonstruktionen umgreifen ihn vollends. Fortan bestimmen Zeichnung, Malerei, Plastik Bodmers Schaffen gleichgewichtig. Das Grundproblem ist immer dasjenige des Schwebens, des Widerspiels zwischen Dynamik und stabiler Konzentration. Die Sprache der dreißiger Jahre im allgemeinen, des ganzen Jahrzehnts vor dem Zweiten Weltkrieg, richtet sich auf die neue Erfahrung von transparenten Räumen, von schwebenden Gebilden, von Durchdringung verschiedener Erfahrungsebenen. Die Eigenart Bodmers und damit auch die Tragfähigkeit seiner formalen Erfindung beruhen darauf, daß er die Ambivalenz zwischen Fixierbarem, formal exakt zu Definierendem und freiem Phantasieren nie unterdrückt, sondern in der Ausbildung seiner Formensprache ausdrücklich betont. Dazu gehört die sich rasch vollzie-



Konstruktion 1935
Öl auf Leinwand. 60×92 cm.
Kunstmuseum Basel.



Drahtbild 1936
Draht vor Holz. 44×35 cm.
Kunstmuseum Basel,
Depositum der Emanuel Hoffmann-Stiftung.

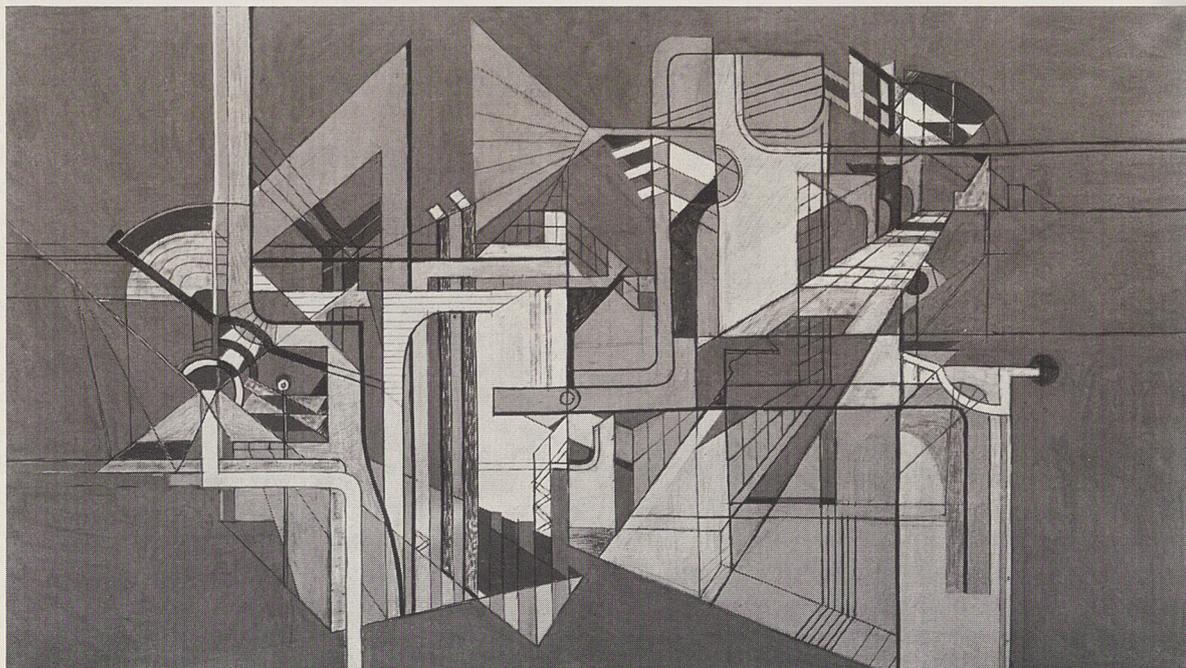
hende Abwendung von allem Illustrativen: die Blechfähnchen und Pfeilchen der ersten Drahtbilder verschwinden; es gibt nur mehr selten Anklänge an Figuren- oder Gegenstandandeutungen. Nach einer streng geometrischen Phase in den vierziger Jahren tauchen sie ab und zu nochmals auf: Flugmaschinen, Tiere, Menschenfiguren werden nachlesbar. Das sind aber nicht figürliche Verdeutlichungen – eher Beweisstücke dafür, daß Bodmer aus einer ungeheuer exakten und gewissenhaften Gegenstandswahrnehmung heraus die Sprache seiner ungegenständlichen Formulierungen gewinnt. Nur so kann er die Prozesse der Wandlung, der Enthüllung, der Spannung zwischen dynamischen und statischen Konstellationen ungegenständlich glaubhaft fassen.

Die Doppelbegabung zu Malerei und Plastik spielt eine große Rolle. Wie bei

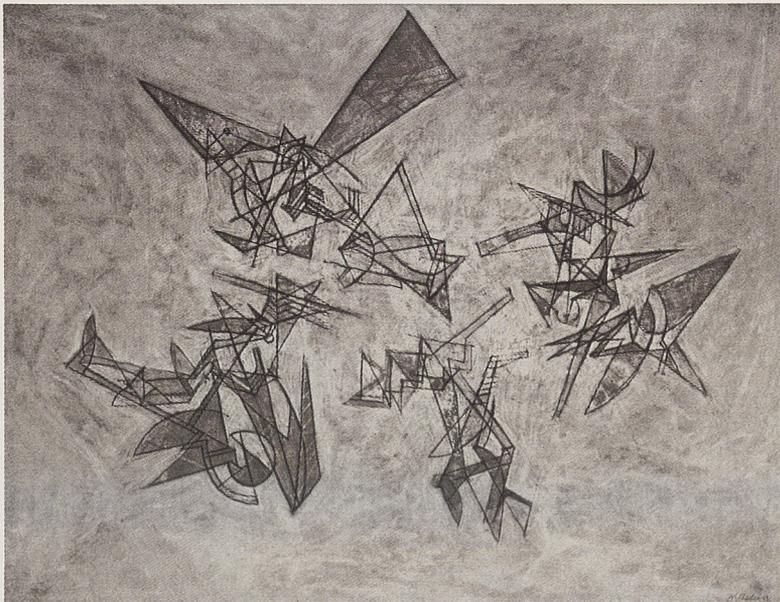
allen echten Doppelbegabungen ergänzen und befruchten sich bei Bodmer plastisches und malerisches Gestalten notwendigerweise. Auf die Phase der dreidimensionalen Drahtbilder und -plastiken vor Kriegsausbruch folgt eine Periode, in der Bodmer wieder fast ausschließlich malt. Der malerisch strukturierte Bildgrund evoziert den Raum, in dem sich frei schwebende Gebilde entfalten. Das seit den ersten Drahtkonstruktionen aktuelle Problem der Gleichwertigkeit gegensätzlicher Elemente wird nun nicht nur räumlich-plastisch, sondern auch malerisch präzisiert. Schließlich wird auf der Bildfläche nach der betonten Auflösung kompakter Massen in luftige, schwerelose Gebilde eine neue Verfestigung gesucht: Farbfeuerwerk wird durch schwarzes Git-

Technische Vision 1939

Öl auf Leinwand. 81 × 140 cm. Kunstkredit Basel.



Verstiegen I 1946
Öl auf Leinwand.
80×100 cm.
Privatbesitz Basel.

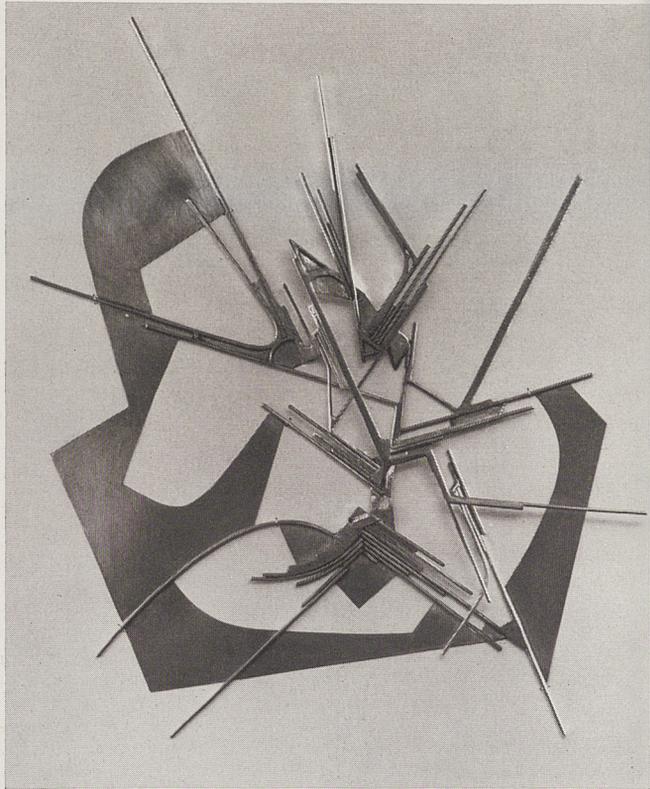


Kaleidoskop 1955
Öl auf Leinwand. 90×115 cm.
Basler Versicherungs-Gesellschaft Basel.



terwerk zusammengehalten. Dann setzen wieder Reihen von Metallarbeiten ein, die von malerischen Raumerfahrungen profitieren: Reliefs, Schwebplastiken manchmal in Kombination mit Bemalung, manchmal durch rauhe Oberflächenbehandlung charakterisiert. In die Schnittpunkte der Linienbündel setzt Bodmer Metallflächen: wie Schwimmhäute deuten sie fragmentarisch Flächen an – die Komposition ergänzt sich aus präzisen Ansatzpunkten selber, die Materialisierung kann soweit wie möglich zurückgenommen werden.

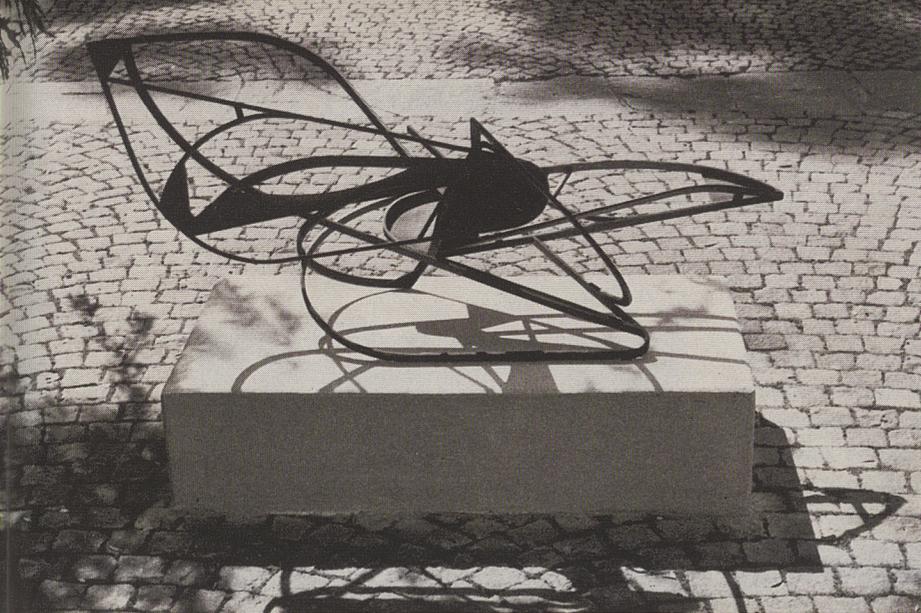
Mit der Ausführung des ersten großen Eisenreliefs für das Zollgebäude am Otterbach, 1956, unterwirft sich Bodmer dem Verzicht auf eigenhändige Ausführung. Das wird sich fortan in allen größeren Plastiken wiederholen. Gebilde aus Draht und Blech von kleinerem bis mittlerem Format formte und lötete Bodmer selber. Das Schneiden und Schweißen schwerer, stabiler Eisenkompositionen übergab er jedoch Metallfacharbeitern. Der Reiz persönlicher Handschrift geht dabei verloren: Bodmer sucht sie sogar durch peinlich neutrale Überarbeitung bewußt gänzlich zu eliminieren: jetzt muß sich die Reinheit der formalen Konzeption bewähren. In Werken kleineren Ausmaßes und in den «Gefaßten Gläsern» (Kompositionen aus Metall und Buntglas), die von 1958 an entstehen, bleibt immer noch Spielraum genug für Bodmers außerordentlich feines Metallempfinden, vor allem aber in den Male-
reien, die nun von den sechziger Jahren an nicht zeichnerischer Struktur, sondern vor allem malerischen Qualitäten die Durchsichtigkeit und Tiefräumigkeit verdanken. Farbe deckt bald wie ein dichtes, zähelastisches Gewebe die Grundfläche, bald wie ein durchsichtiger Schleier. Die



Oben: Metallrelief 1959 I
Metall vor Holz. 85 × 70 cm.
Privatbesitz.

Rechts oben: Eisenplastik 1958
Höhe 63 cm; Länge 148 cm.

Rechts unten: In der gleichen Schicht gefunden 1963
Öl auf Leinwand. 140 × 170 cm.
Kunstmuseum Basel (Erwerbung 1973).



Prozess der Schöpfung
die Formt gerade in
Ausschweifung und
einer gewissen Un-
ordnung. Was man
dann erreicht, ist
eine gewisse Klarheit
und Ordnung, die
aber nicht die ursprüngliche
Form wiederherstellt,
sondern eine neue,
die aus dem Chaos
entstanden ist.



Prozesse der Schichtung und Befreiung, die Bodmer gerade in den Jahren seiner Ammonitensuche im Juragestein intensiv erlebt, werden in der Malerei deutlich. Sie gewinnen allgemeine Bedeutung: Isolierung und Verschmelzung, Spannung und Lösung, Wandlung und Verfestigung sind allgemeine Metaphern für Lebensvorgänge. Wie bezeichnend, daß dieser Basler Künstler sich ohne alles Pathos, aber mit dem Ernst umfassender Lebenserfahrung unter dem Deckmantel naturwissenschaftlicher Tatbestände den tiefsten Lebensgeheimnissen näherte.

Ab 1968 findet Bodmer nochmals eine neue Formensprache: jetzt lösen in Malerei wie Reliefs und Freiplastiken kristallisch gebrochene, im einzelnen streng flächig behandelte Formketten oder Mosaiken die linearen Raumgerüste und die feinen Farbschichtungen ab. Die große Freiplastik beim Albarschulhaus an der Engelgasse macht den Auftakt; Kleinplastiken und Metallreliefs mit kantig gebrochenen Formsequenzen führen die strenge Melodie weiter. In den Gemälden überziehen weitgespannte Farbnetze kleinteilig schraffierte Gründe. Die lyrische Poesie der Frühwerke ist nun einem gewaltigen, manchmal fast gewaltsam vitalen Schlußakkord gewichen.

Bodmers Gesamtwerk hat sich in seltener Konsequenz entwickelt. Für ihn ist es bezeichnend, daß er – sogar im Unterricht, sogar in seinen naturwissenschaftlichen Forschungen – frei von Zweckdenken war, den Verschleiß durch eine doppelte und dreifache Betätigung in Kauf nahm, weil er sehr weit gefächerte Erfahrungsbereiche brauchte: Ein Bildtitel von 1969 heißt: «Wo werde ich landen?», ein anderer aus der letzten Schaffenszeit «Ohne Anfang und Ende».

Metallplastik 1969
Höhe 54 cm. Privatbesitz Basel.

