

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 49 (1962)
Heft: 6: Spanische Architektur und Kunst : Bauten von Antonio Gaudi 1852-1926

Artikel: Der baskische Bildhauer Eduardo Chillida
Autor: Netter, Maria
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-38435>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

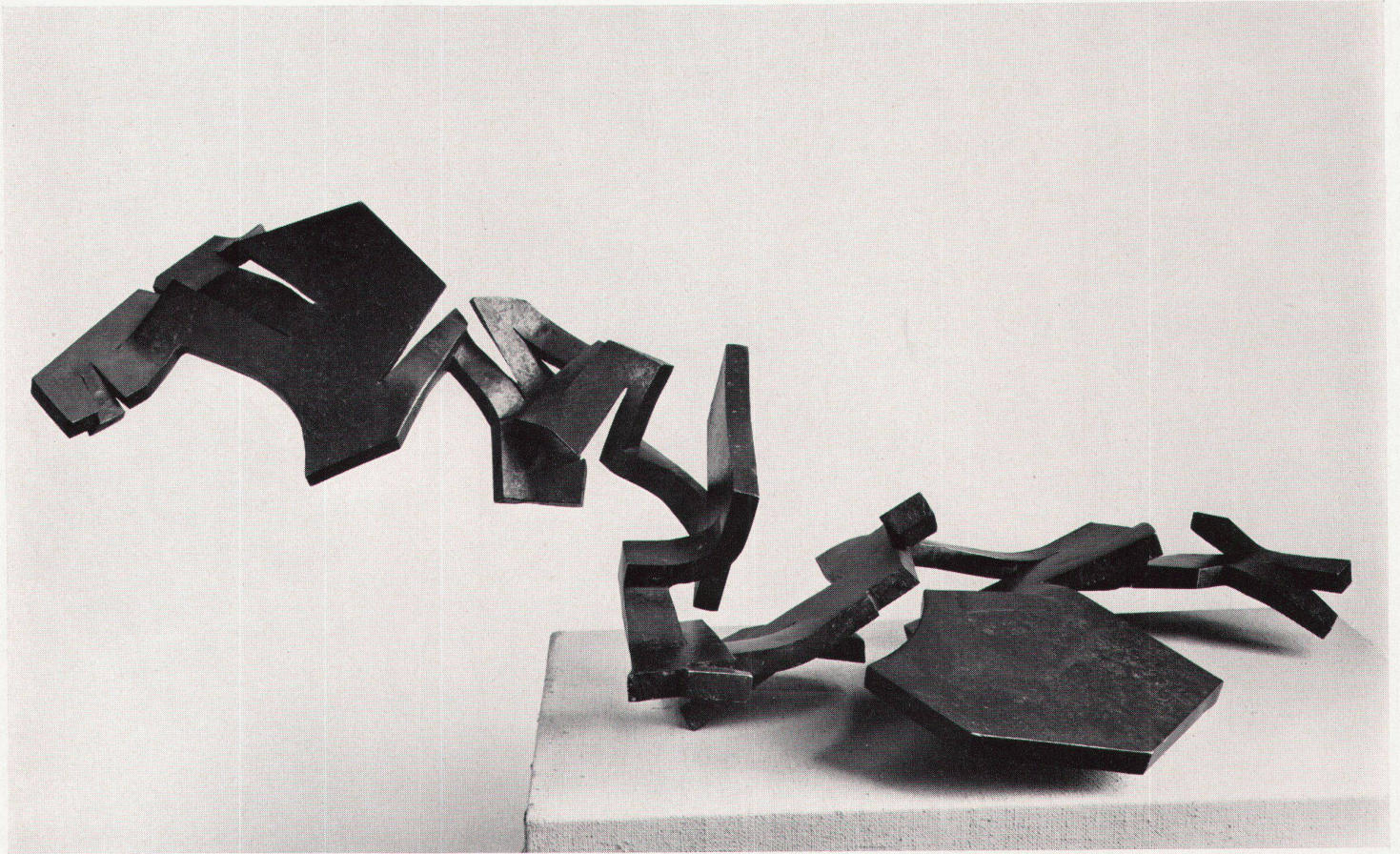
Terms of use

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.03.2025

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

Der baskische Bildhauer Eduardo Chillida



1

Eduardo Chillida wurde für die Schweiz frühzeitig entdeckt; schon 1955 zeigte Arnold Rüdinger, damals noch Konservator der Kunsthalle Bern, Werke des Einunddreißigjährigen in der großen Ausstellung von Eisenplastiken, die den Titel «Homage à Gonzales» trug. Gonzales hatte – an diese Tatsache muß von Zeit zu Zeit wieder erinnert werden – das Eisen als Werkstoff des Künstlers ungefähr zu gleichen Zeit (1909) wieder entdeckt, in der Delaunay von der Eisenkonstruktion des Eiffelturms so fasziniert war. Die Folgen waren sehr voneinander verschieden. Gonzales' Impuls mündete um 1927 in einer kubisch betonten Figuralplastik. Chillida hat an diesen Stil seines Landsmannes nicht angeknüpft, sondern hat wieder direkt auf das traditionsreiche Schmiedehandwerk Spaniens zurückgegriffen: auf das alte Metier seiner baskischen Heimat. Daher erklärt sich auch die Frische und das unmittelbar Kraftvolle seiner frühen, in Bern gezeigten Arbeiten. Die Aktualisierung des Traditionellen kam hier deutlich aus erster Hand, und sie wurde sichtbar in Formen, die aus den alten, von Schmieden immer gleich hergestellten Gebrauchsgeräten direkt abgeleitet waren: Sense und Pflug, Grabkreuz und Amboß, Gabel und Spieß.

Drei Jahre später, an der Biennale von Venedig 1958, hatte Chillida bereits ein eigenes, von allen Anfängen und möglichen Vorbildern unabhängiges, in voller Entwicklung befindliches Werk vorzuweisen. Es erregte nun beim internationalen Publikum Aufsehen und Bewunderung. Gleich große Beachtung fand an dieser Biennale das großartige Werk des amerikanischen Malers Mark Rothko. Daß diese Partnerschaft des Ruhmes gerade damals in Venedig zustande kam, mag äußeren Umständen und vielleicht sogar Zufällen zu verdanken sein. Ihre Wiederholung durch die Doppelausstellung in der Kunsthalle Basel (März/April 1962) zeigte, daß auch die Zufälle nicht so zufällig sind und daß selbst so außerordentlich

verschiedenartige Künstler wie Rothko und Chillida – wenn sie mit dem gleichen Problemkreis beschäftigt sind – sich in ihrer Polarität nur steigern und zum Teil sogar profilieren und gegenseitig deuten können.

Es geht beiden um den Raum (für den Bildhauer ist das fast selbstverständlich), beziehungsweise in diesem Fall um die Raumpotenz. Womit der Hinweise auf den Anlaß, der zu der neuen Beschäftigung mit dem Werk des spanischen Bildhauers Gelegenheit gab, genug gegeben sind. Die Basler Ausstellung ermöglichte für Chillidas Werk nicht nur den Gesamtüberblick – bis zurück zu den ersten, ganz geschlossenen, beinahe kubisch-architektonischen Werken aus Stein –, sondern auch eine erneute persönliche Begegnung mit dem in San Sebastián lebenden Bildhauer.

Der Moment war deshalb so günstig, weil man nun drei einander folgende Entwicklungsphasen vor sich hatte: die geschlossenen Kuben der ersten Steinplastiken 1948/49, die die in den Raum hineingreifenden geschmiedeten Eisenplastiken von 1951–1960 und die neue Gruppe der den Raum einfangenden Holzplastik ab 1960/61, die sich allerdings bereits 1954/58 dadurch ankündigt, daß die kleinen und größeren «Enclumes de rêve» in einem – jedem von ihnen extra zugemessenen – Holzsockel stecken.

1 Eduardo Chillida, Ikaurandi (Großes Beben), 1957. Schmiedeeisen. Privatbesitz Basel
Ikaurandi (Grand tremblement). Fer forgé
Ikaurandi (Great Earthquake). Wrought Iron

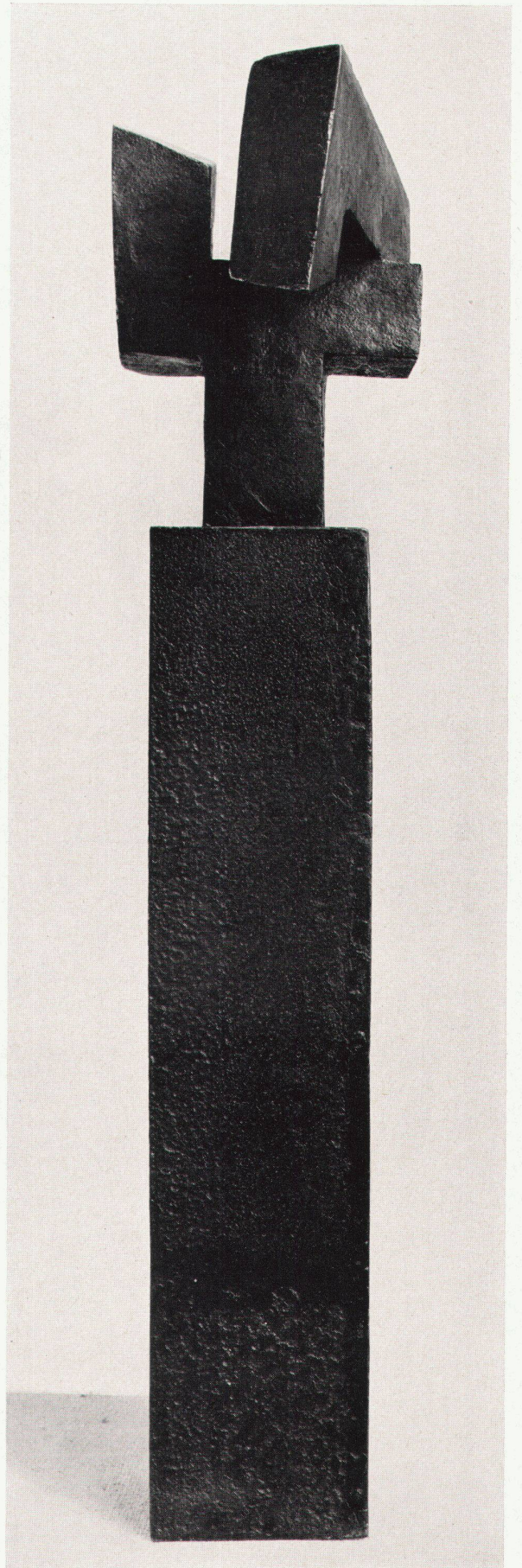


2

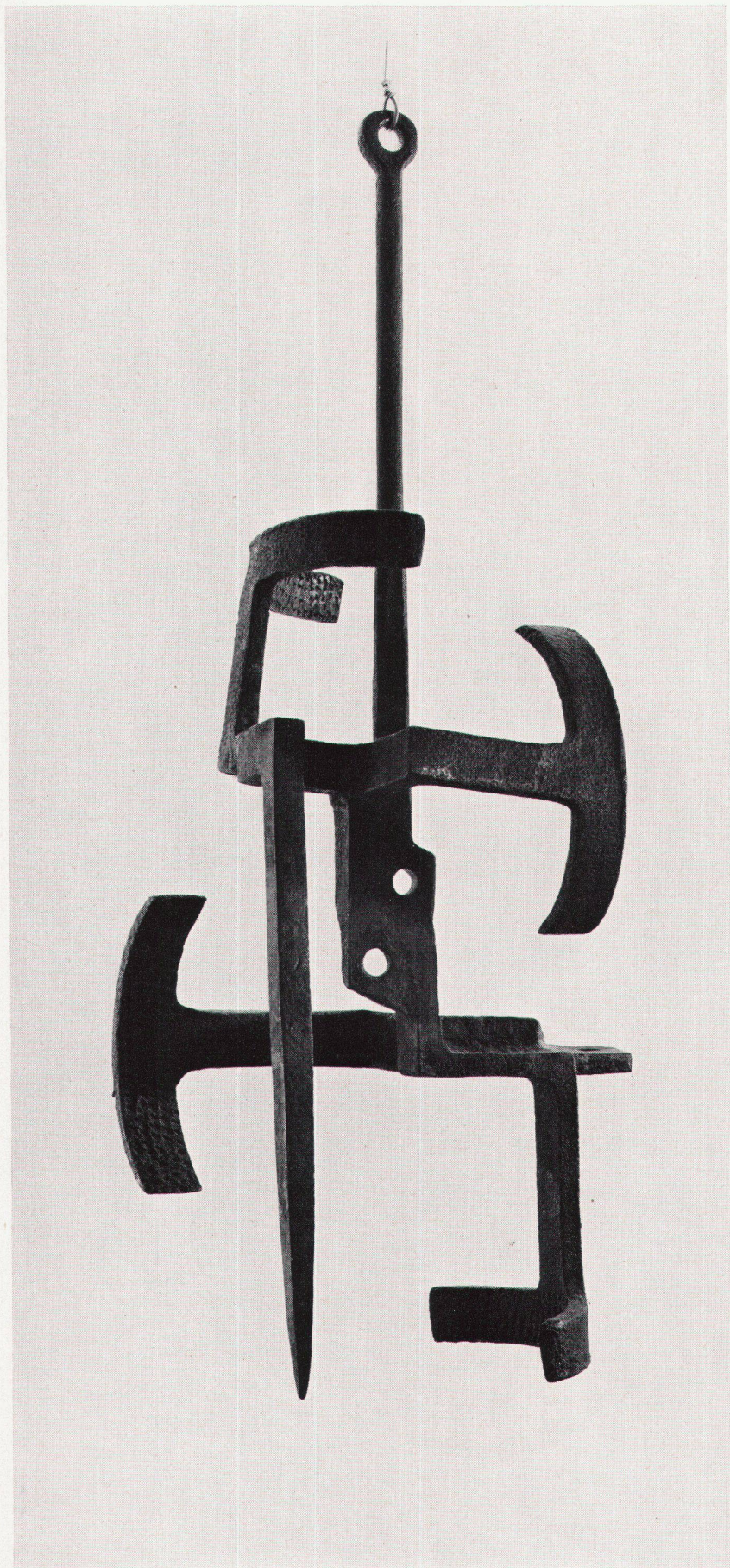
2
Eduardo Chillida, Torso, 1959. Stein. Galerie Maeght, Paris
Torso. Pierre
Torso. Stone

3
Eduardo Chillida, Ilarik (Grabstele), 1951. Schmiedeisen. Privatbesitz
Basel
Ilarik (Stèle funéraire). Fer forgé
Ilarik (Funerary Stele). Forged Iron

4
Eduardo Chillida, Von innen, 1953. Schmiedeisen. Solomon R. Guggen-
heim Museum, New York
Du dedans. Fer forgé
From Within. Wrought Iron



3



Aus der Abfolge der verschiedenen Materialien ist das heute so beliebte geschmackliche Spiel mit den verschiedenartigsten Stoffen ausgeschlossen. Es zeigt sich sehr schnell, daß Chillida, indem er auf die alten handwerklichen Traditionen seiner baskischen Heimat – die Traditionen der Eisenschmiede und der Holzfäller – zurückgreift, nicht spielerisch, sondern «materialgemäß» mit Stein, Eisen und Holz umgeht.

Die Wahl des Materials wird von der jeweils unternommenen plastischen Aufgabe her bestimmt. Damit sind von vorneherein zwei für den oberflächlichen Betrachter naheliegende Mißverständnisse ausgeschlossen: Der Rückgriff auf alte handwerkliche Traditionen der Basken bedeutet bei Chillida weder Schaffung eines modernistisch-nationalistischen «Heimatstils» (wie wir es an dem Schmiedeisenen Zeitalter der Nazi-Zeit erleben konnten) noch folkloristische Renaissance. Andererseits ist das Eisen hier auch nicht Repräsentant der «modernen technischen Welt». Es ist in den Händen dieses Spaniers vielmehr ein reines künstlerisches Ausdrucksmittel, als solches aber die Waffe eines mit disziplinierter Leidenschaft geführten Kampfes um die Selbstbehauptung der Form im unendlichen Raum. Dieser unendliche Raum aber ist bei Chillida nicht etwa eine mathematische Größe, sondern eine elementare Naturkraft, mit der man den Kampf aufnimmt wie ein Stierkämpfer: voller Todesangst, aber angetan mit der Pracht der traditionellen Toreadorentracht. Die Aggressivität der Formen, die in den frühen, noch ganz aus dem Gerät entwickelten Dingen am stärksten und unmittelbarsten in Erscheinung tritt, hat nichts Brutales, nichts vom primitiven, stürmischen Waffengang eines Bauernkrieges, sondern ist von Anfang an erfüllt von der Musikalität und Poesie einer nach alten, traditionellen Spielregeln geführten Auseinandersetzung unter gleichberechtigten Partnern.

Wenn man mit Chillida zusammensitzt, absichtslos und ohne ihm die Daumenschraube des Interviews nach den «Hinter- und Beweggründen» seiner Plastik anzulegen, dann genügt der geringste Anstoß (etwa die Frage, warum er seinen Plastiken baskische Namen gebe), und er gerät ins Erzählen. Die Geschichten von den bärenstarken baskischen Männern, die sich noch heute (heute oft auch durch Zeitungsinserte) zum Wettkampf im Steinheben oder im Wettlauf oder im Holzfällen herausfordern und siegreiche Zweikämpfe mit ausländischen Olympiasiegern bestehen, stehen dabei im Vordergrund. Vieles aus dem Brauchtum dieses alten Hirtenvolkes tönt für uns bekannt, und so ist es auch weniger der Inhalt dieser Erzählungen, der den Zuhörer Chillidas packt, als vielmehr die ganz eigenartige Mischung von Bewunderung und Stolz, mit der der Künstler von seinem Volk erzählt, dessen Sprache noch immer nicht gedeutet ist und dessen Herkunft noch immer im Dunkel liegt.

Vielleicht hat der Schimmer des Mythos, der über Chillidas Plastiken liegt, in dieser Sphäre seinen Ursprung. Jedenfalls ist er echt und hier so richtig am Platz, daß er als eine urtümliche (und keineswegs altertümliche) Kraft der Modernität des Gesamtwerkes nirgends entgegensteht.

Die formale Entwicklung dieses Werkes ist eben eine durchaus konsequente, zeitgenössische. 1943 bis 1947 hat Chillida in Madrid Architektur studiert. 1947 entstehen die ersten Plastiken: es sind geschlossene Körperformen, die wie Bauten in den Raum gestellt werden. Doch ist diese «Steinzeit» bald abgeschlossen. 1951/52 entstehen – quasi noch als deren Ausläufer – eine «Stèle funéraire», bereits aus Schmiedeeisen, und als Einzelgänger ein Bronzerelief. Von 1953 an triumphiert die Macht der im Feuer spannungsvoll geschmiedeten Eisenformen. Geladen mit Bewegungsimpulsen und erfüllt von einer strengen, ausdrucksvollen Gestik, ragen nun die spitz zulaufenden Vierkanteisen in den Raum. («Musica callada», 1955, ist eines der schönsten unter diesen Frühwerken.) Bis dann um 1957 die Eisenstäbe zu breiten Bändern werden, die, in be-



5

stimmten rhythmischen Abständen eingeschnitten und abgebogen, sich nun nicht mehr attackierend, sondern beherrschend in den Raum erheben. Dann verbreitern sich auch diese Bänder noch einmal, werden zu rhythmisch bewegten Platten («Grand tremblement», 1957) oder verbinden sich mit ihnen zu «Traum-Amboß», «Peigne du vent» oder zu dem großartigen magistralen Werk, wie es die 1960 entstandene «Rumeur des limites N° 5» ist. Chillida hat in diesen wenigen Jahren nicht nur ein souveränes Beherrschen der Formmöglichkeiten des Eisens erreicht, sondern auch eine so unerhört schöne Behandlung des spröden Materials, daß es edel und kostbar wurde. Diese bei aller Präzision nirgends kleinliche Schönheit des künstlerischen Handwerks ist wohlthuend.

Chillida hat sich im Jahr 1960 dem Holz zugewandt. «Weil die Möglichkeiten der Eisenplastik nicht mehr für die neue Aufgabe genügen», kommentiert er. Die Formen in Eisen sind für ihn Orte, an denen es zum «rencontre d'espace» kommen kann. Aber das eigentliche Problem ist für ihn nun «die Begrenzung des Raumes, das Konstruieren mit Raumelementen».

«Von vielen Seiten her muß man den Raum begrenzen, bis man ihn schließlich fast hermetisch eingeschlossen hat», meint er.

Und von vielen Seiten her hat er nun in der zweiten der beiden monumentalen Holzplastiken die mächtigen Eichenbalken ineinander und übereinander geschoben – so daß sie übereinander gleiten, ohne sich zu berühren oder gar ineinander verzahnen, wie wenn der eingefangene und eingegrenzte, dem Betrachter von außen kaum sichtbar werdende Innenraum nicht verletzt werden dürfte. «Chant violent» hat Chillida diese auf hohem Sockel liegende Balkenkronen genannt. Mit dieser Inversion, diesem neuen Ansatz zur Bändigung uralter Elementarkräfte, hat Chillida in überraschender Weise eine neue Phase seiner Entwicklung eingeleitet; sie wirkt überzeugend und vielversprechend schon durch das eine jüngste Werk, das an der Basler Ausstellung zu sehen war (die erste Holzplastik ist bereits durch James Johnson Sweeney nach Houston, Texas, entführt worden). Denn zu den hohen Qualitäten der Form kommt wieder eine wunderschöne Behandlung des Materials mit Beil und Meißel, ein Umgehen mit dem Holz nach Holzfällerart.

Lebensdaten

Eduardo Chillida wurde am 10. Januar 1924 in San Sebastián geboren. 1943–1947 studierte er in Madrid Architektur. 1947 entstehen seine ersten Plastiken. 1949/50 nimmt er an der Ausstellung «Les Mains éblouies» in der Galerie Maeght, Paris, teil. 1954 beschickt er die erste eigene Ausstellung in der Galerie Clan in Madrid und die Triennale in Mailand. Im gleichen Jahre entstehen vier Eisentüren für die Basilika von Aranzazu, 1955 das Denkmal von Sir Alexander Fleming in San Sebastián. 1955 wird er zur Teilnahme an der Ausstellung «Eisenplastik» in der Kunsthalle Bern und zu einer ersten großen Gesamtausstellung in der Galerie Maeght eingeladen. Seither wurden seine Werke an zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen in Europa und Amerika gezeigt.



6



7

5
Eduardo Chillida, Abesti Gogorra (Heftiger Gesang) 1961/62. Holz
Galerie Maeght, Paris
Abesti Gogorra (Chant violent). Bois
Abesti Gogorra (Furious Song). Wood

6

Eduardo Chillida

7

Eduardo Chillida, Traum-Amboß, Nr. 9, 1959. Schmiedeeisen. Privatbesitz
Zürich
Enclume de rêve N° 9. Fer forgé
Dream Anvil No. 9. Forged Iron

Photos: 1, 2, 3, 7 Atelier Eidenbenz, Basel; 4 The Solomon R. Guggenheim Museum, New York; 5, 6 Dr. Maria Netter, Basel