

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 38 (1951)
Heft: 12: Gepflegtes Wohnen

Artikel: Querschnitt europäischer Bildhauerei : zu der Plastiksammlung Werner Bär, Zürich
Autor: Rumpel, Heinrich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-82126>

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

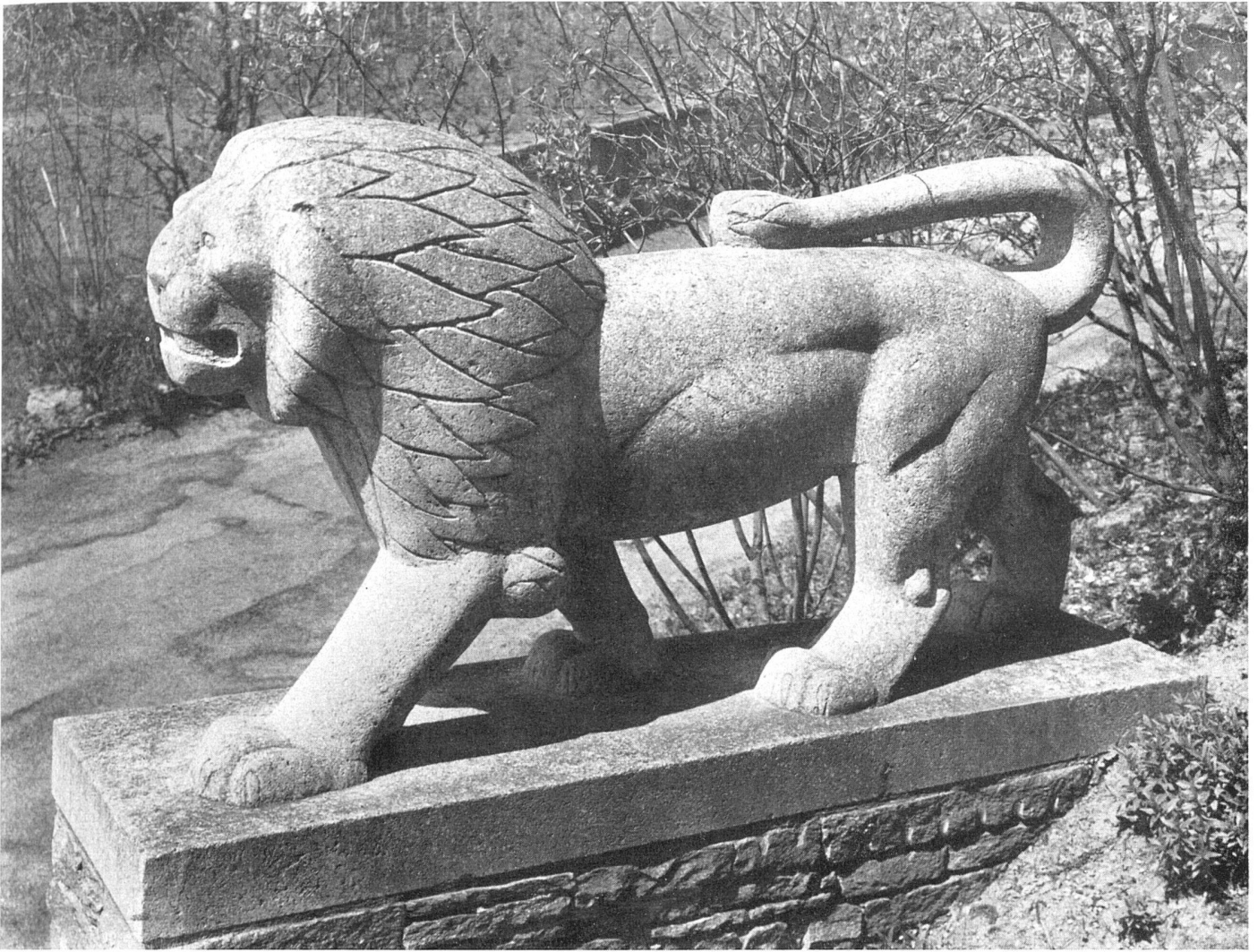
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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: 19.03.2025

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



Karl Geiser, Löwe, Kalkstein | Lion, pierre calcaire Lion. Limestone

Photo: Atelier Eidenbenz, Basel

QUERSCHNITT EUROPÄISCHER BILDHAUEREI

Zu der Plastiksammlung Werner Bär, Zürich

Von Heinrich Rumpel

Das Sammeln von Plastik ist eine der in neuerer Zeit am seltensten anzutreffenden Sammelleidenschaften. Das hat seine Gründe in mancherlei außerkünstlerischen Hemmnissen und Schwierigkeiten, deren geringste nicht der uns modernen Massenmenschen in immer begrenzterem Umfang zugewiesene Bewegungsraum ist; denn jede Plastik verlangt nach Raum, den sie dominieren, in dem sie die Besonderheit ihrer Proportionen, ihres physischen, aber auch ihres geistigen Seins zur Gänze entwickeln kann. Im Gegensatz zum Wandbild, das die Blicke des Betrachters konzentrisch

auf sich und durch den Reiz des Illusionären in sich hineinlenkt, gibt es für die Wirkung einer Plastik nichts Schädlicheres, als in einen Winkel hineingedrängt zu werden, in den ihr höchstens ein frontaler Blick zu folgen vermag, ohne ihre dreidimensionale Wirklichkeit in allen ihren Ansichten (und folglich in ihrer echten Einheit) erfassen zu können.

Die völlige Verschiedenheit des Wandbildes von der Plastik auch in dieser Hinsicht tritt einem in Museen vor Augen, in denen Gemälde und Plastiken miteinan-

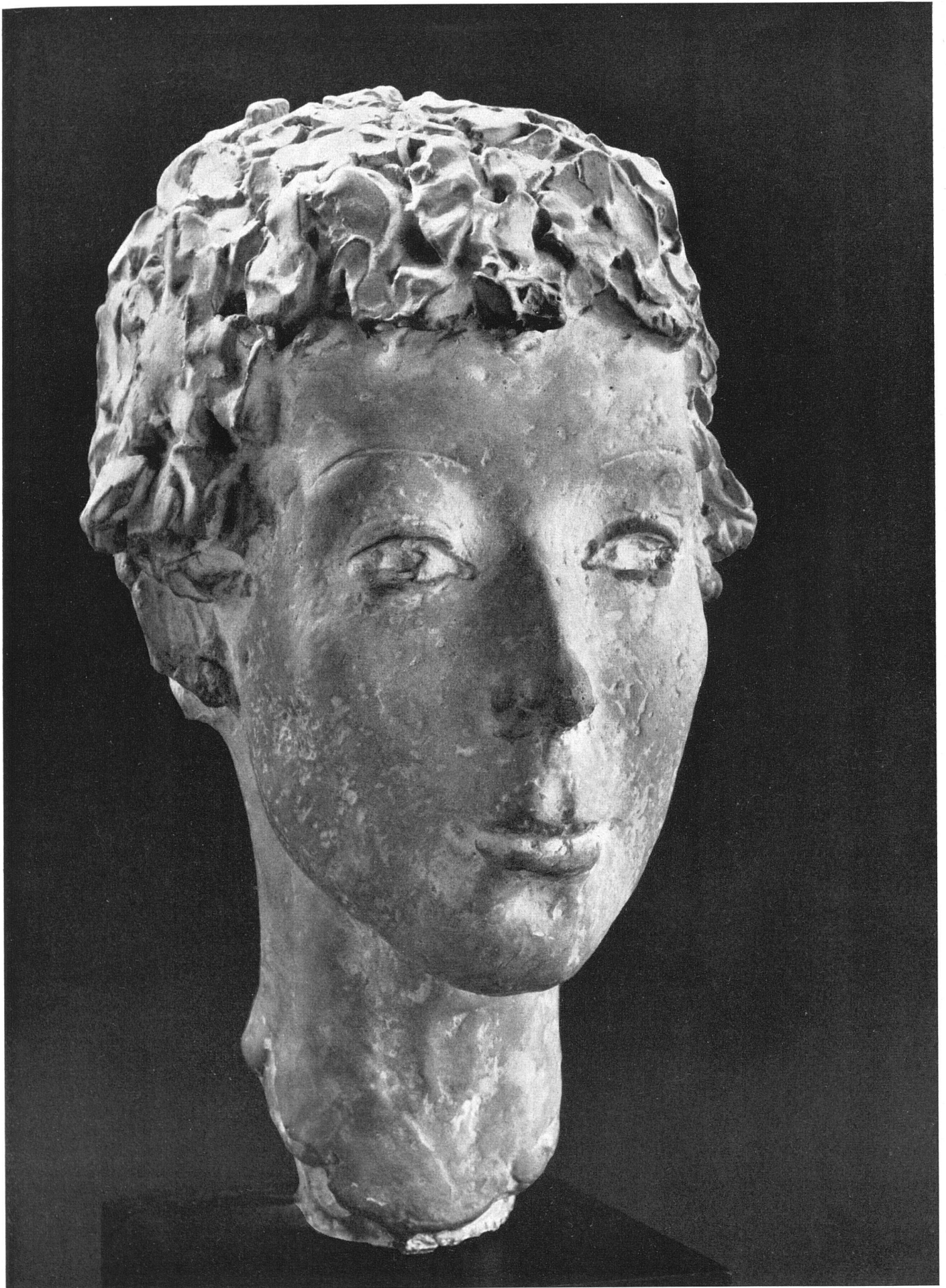
der ausgestellt sind; und gerade an solchen Orten läßt sich auch immer wieder beobachten, wie die meisten Besucher, von der gleichsam introvertierten Zauberkraft der Gemälde angerührt, einen weiten Bogen um die zwar so viel greifbareren, aber auch darum scheinbar geheimnisloseren Plastiken machen.

Die Unterschätzung, ja die Verkennung der Plastik im modernen Kulturleben hat natürlich auch noch ganz andere Gründe. Der heutige Mensch in seiner vom Technischen her beinahe schon grenzenlosen Bewegungsfreiheit hat eine Schwächung jenes Sinnes für feste Proportionen erfahren, der beispielsweise dem Griechen des fünften und vierten vorchristlichen Jahrhunderts natürlichste Eigenschaft war. Diese Minderung hat nichts mit Phantasielosigkeit zu tun, wohl aber mit dem Bewußtsein des Menschen von seiner Stellung im Kosmos. Dieses Bewußtsein war zur Zeit der Hochblüte der griechischen Kultur anthropozentrisch gefestigt, heute ist es zweifelnd und unsicher. Es gehört daher gerade heute ein schönes Maß natürlichen Empfindens und innerlich gesicherter Weltanschauung dazu, sich mit Gegenständen zu umgeben, die nach ihrem ganzen Wesen der Herrschaft des Statischen verpflichtet sind.

Die Sammlung Werner Bär, die zur Hauptsache europäische Plastik der Gegenwart enthält, ist als solche unter anderen europäischen Kunstsammlungen eine Seltenheit. In ihrem bereits reichen, aber nach der Absicht des Sammlerehepaares noch nicht abgeschlossenen Bestand erweckt sie zugleich den Eindruck des lebendigen, noch mancher Ergänzung fähigen Wachstums, wobei sie ihre besondere Eigenschaft, eben der Plastik des ausgehenden neunzehnten und des zwanzigsten Jahrhunderts zu dienen, an hervorragenden Beispielen klar herausstellt. Von einigen Ostasiatika und zwei Plastiken von Daumier abgesehen, reicht sie von Degas und Rodin bis zu zeitgenössischen Künstlern, deren jüngste kaum die Vierzig überschritten haben, umfaßt also rund ein Jahrhundert plastischen Schaffens in Europa. In diesem Zeitraum hat die europäische Plastik in den Werken verschiedener Künstler außerordentliche Höhepunkte erreicht; sie hat sich in dieser Zeit aber auch in ihren Zielen und Ergebnissen wesentlich verändert. Die formale und geistige Spannweite, oder sollen wir sagen die Kontradiktion zwischen Plastiken von Renoir und Archipenko oder zwischen solchen von Bourdelle und Marini, tritt an Arbeiten dieser Künstler innerhalb der Sammlung Werner Bär klar zutage; dabei sind Werke der abstrakten Plastik noch nicht einmal in die Sammlung einbezogen. Die tiefgreifenden Strukturverschiedenheiten des plastischen Wollens zweier oder dreier europäischer Künstlergenerationen werden hier so deutlich wie die ungeheuren Veränderungen des europäischen Geistes innerhalb der gleichen Zeitspanne beispielsweise auf dem Gebiet der Physik. Nicht, daß die Herausstellung derartiger Gegensätzlichkeiten in den Intentionen der Sammler gelegen hätte: wir haben vielmehr allen Grund zur Annahme, daß diese Sammlung mit keiner anderen Absicht an-

gelegt wurde als der, vollendete und wesentliche Arbeiten der besten europäischen Bildhauer unserer Zeit zu vereinen. Aber es ist nicht möglich, Kunst der Gegenwart zu sammeln (vielleicht nicht einmal Kunst vergangener Epochen – von heute aus gesehen), ohne damit nicht zugleich auch alle jene Gegensätze und Spannungen zu dokumentieren, die unsere Gegenwart nun einmal vor manchen anderen Epochen kennzeichnen.

Dem Betrachter wird dadurch ein bestimmtes Verhalten der Sammlung Werner Bär gegenüber schon einmal von Anfang an verwehrt: es geht nicht an, ihrer so komplexen Beschaffenheit etwa nach Art eines Rundgangs nahezukommen. Hierunter verstehen wir: das Wandern wie in einem Museum, von einem Kunstwerk zum anderen, womöglich unter Beachtung einer chronologischen Reihenfolge. Diese Sammlung bietet nicht wie ein normales Kunstmuseum vieles und damit mehr oder weniger jedem etwas, sondern sie hat sich bereits zu einem organischen Gefüge entwickelt, in dem das einzelne Stück die Intensität nicht nur der in ihm vollzogenen einmaligen künstlerischen Leistung aufweist, sondern darüber hinaus einen ganzen Chor von Stimmen ertönen läßt, die von den anderen Plastiken der Sammlung ausgehen. Überraschender (oder bestätigender) Weise sind es gerade die Schweizer Künstler, wie Haller, Hubacher, Bänninger, die in dieser Hinsicht ein hohes Maß von geistiger und künstlerischer Resonanz entwickeln. Man kann sich den Geist dieser Sammlung aber auf eine andere Weise zu erschließen suchen, indem man in ihr die Arbeiten einer oder der anderen Gruppe von Künstlern aufspürt, die sich untereinander in ihren formalen Absichten wie in ihren handwerklichen Methoden ähneln und sich damit von den Arbeiten der Künstler einer anderen Gruppe unterscheiden, durch diese Verschiedenheiten zugleich aber auch wieder gegenseitige Entsprechungen aufdecken, die zueinander passen wie die Rundung eines Gefäßes in die Höhlung eines zweiten. Degas, Renoir, Rodin suchen in ihren plastischen Werken die Bewegung, die Bewegtheit, die Spontaneität der Form, die, von der Unruhe des Leidenschaftlichen getragen, bis zur Auflösung der Form geführt werden kann. Maillol, Despiau, der frühe Picasso suchen die Klärung, die Beruhigung, die Versinnlichung der plastischen Fläche, die zur Festigung der Form, mindestens ihres Umrisses, beiträgt. Bei den Künstlern der einen Gruppe scheint die gesamte Auseinandersetzung mit den Problemen der Form auf ihrer Außenseite stattzufinden, was nicht besagen will, daß die Probleme veroberflächlich, wohl aber in einer oftmals reichen und zwingenden Weise vermaterialisiert werden. Bei den Künstlern der anderen Gruppe hingegen scheint die plastische Spannung in die Form selber hineinverlegt zu werden, so daß ihr Volumen und ihr Umriss gesichert bleibt und gerade dadurch eine höhere geistige Form erreicht. Die zweite Gruppe ist aber innerhalb der Plastik der Gegenwart ohne die ihr zeitlich vorher- und teilweise noch nebenhergehende erste Gruppe kaum denkbar; denn mit



Hermann Haller, *Bildnis Marie Laurencin*, Englischer Zement, 1920 | *Portrait de Marie Laurencin*, ciment anglais | *Portrait of Marie Laurencin*.
Cement Photo: Atelier Eidenbenz, Basel

ihrem Schaffen erteilte sie Antworten auf Fragen, die die erste Gruppe in ihrem Werk offengelassen hatte.

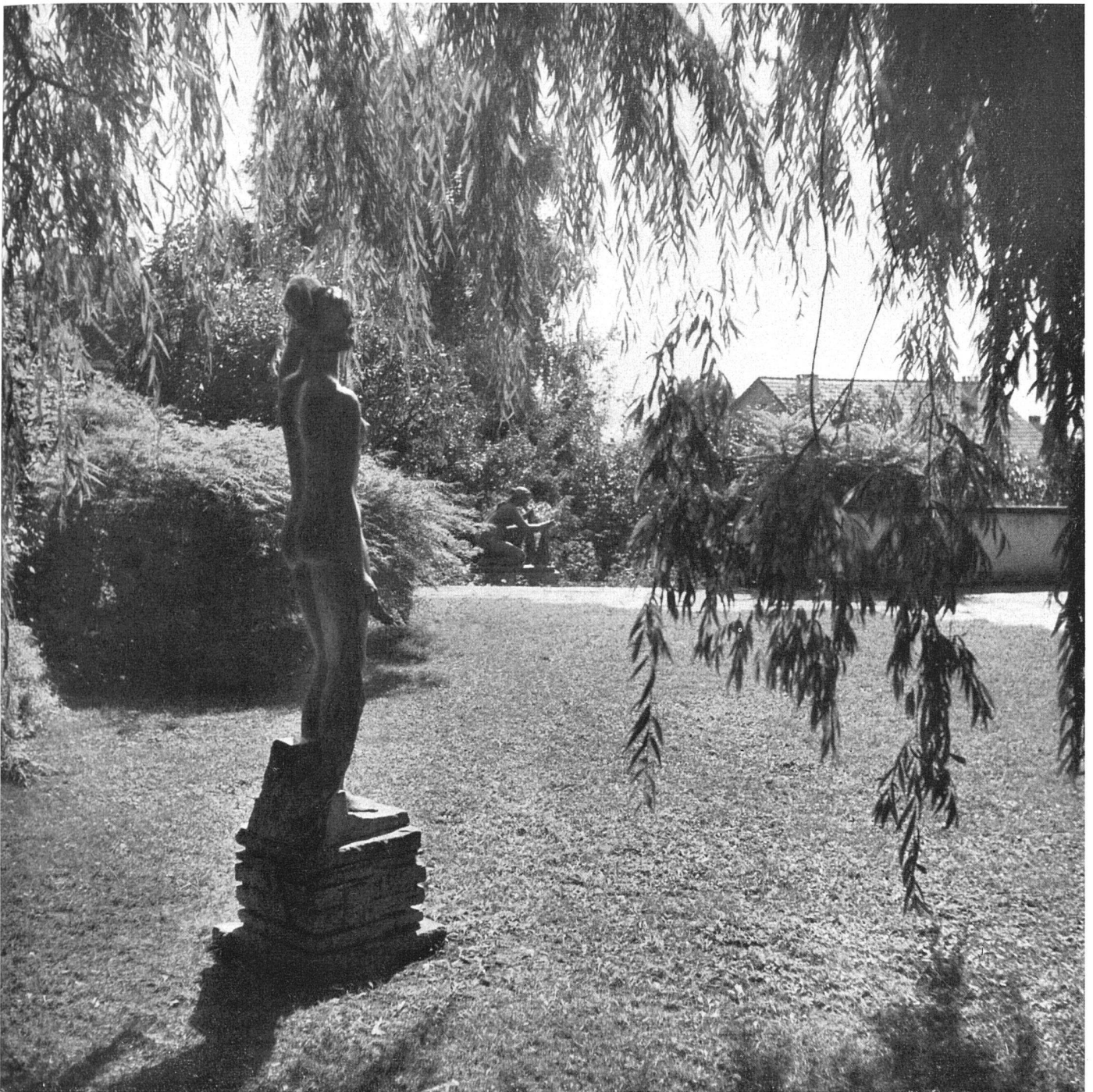
Könnte man somit in dieser Sammlung vom Vorhandensein einer Anzahl benachbarter Kreise sprechen, von denen einige sich überschneiden, so wird damit die selbständige Bedeutung der einzelnen Plastiken keineswegs negiert oder auch nur herabgemindert. Besonders innerhalb der französischen und der schweizerischen Plastik sind dem Sammlerpaar beglückende Erwerbungen gelungen, was für die schweizerische durch freundschaftliche Beziehungen zu einigen in Zürich lebenden Bildhauern erleichtert worden ist. Von Hermann Haller gibt es neun Plastiken, deren früheste das Bildnis der Marie Laurencin (1920) und deren späteste die Originalfassung der Figur des «Sich reckenden Mädchens» ist, die für die Landesausstellung 1939 entworfen wurde. Hermann Hubacher ist mit zehn Werken vertreten, die, angefangen mit der Komposition des «Pferdebändigers» (1925), über mehr als fünfundzwanzig Jahre seines Schaffens bis zur zweiten Fassung der «Badenden» (1951) auf der Berner Bundesterrasse Kunde geben. Von Otto Charles Bänninger sind bis jetzt elf Arbeiten in die Sammlung aufgenommen, darunter die uns für seine künstlerische Entwicklung so wichtig erscheinenden Bronzen «La Zône» (1936) und «Paulette» (1936/37), sowie aus neuester Zeit die monumental gedachte Marmorfigur der «Kauernden mit Draperie» (1951). Andere ausgezeichnete Arbeiten sieht man von Alfons Magg, Franz Fischer und Hildi Heß. Von Karl Geiser gibt es neben früheren, aber bereits auf seinen durchaus eigenwilligen Stil hindeutenden Werken die große Steinplastik des «Löwen», die in ihrer wuchtigen, stark abstrahierenden Gestaltung an chinesische Tierplastiken der T'ang-Dynastie denken läßt.

Dabei lassen sich unter diesen schweizerischen Bildhauern bereits sehr bestimmte Unterschiede der Generationen wahrnehmen, beispielsweise in der interessanten Konfrontation des heute in seiner Gesamtheit zu beurteilenden Werkes von Haller mit dem bisherigen Schaffen des siebzehn Jahre jüngeren Bänninger. Ein Vergleich des «Stehenden Mädchens» von Haller mit der «Paulette» Bänningers zeigt die feinnervige Modellierung der porträthaften, also nach einer bestimmten Person geschaffenen Hallerschen Plastik gegenüber der runden, gedrungenen, auf die Herausarbeitung des Gattungshaften gerichteten Plastik Bänningers – Wiederholung jener sich früher schon am Beispiel Rodin/Maillol in Frankreich zeigenden Wandlung des Bewegten zum Beruhigten von der älteren zur jüngeren Generation. Zwischen Haller und Bänninger steht, auch altersmäßig, Hubacher. Gegen seinen gelassenen Naturalismus, der stets auf die Bewahrung einer klaren Umrißlinie ausgeht, setzen Haller und Bänninger die primär sinnliche Anschauung, die sich bei Haller als vitale, ja zuweilen nervöse Exklamation, bei Bänninger als aus der Tiefe aufsteigende und in die Form als Hülle dringende triebhafte Natürlichkeit äußert. Alle drei

aber; Haller, Hubacher und Bänninger, zeigen in ihrem plastischen Schaffen die Möglichkeiten eines eminent schweizerischen Formgefühls, welches in ihren Arbeiten seine Fähigkeit zu verschiedenartigster Sensibilisierung wie zu verschiedenartigstem, aber stets sehr entschiedenem plastischem Ausdruck beweist.

Wollte man versuchen, für das Schaffen aller dieser schweizerischen Bildhauer einen Generalnenner zu finden, so könnte es der der intensiven und ehrlichen Bemühung um die Geschlossenheit einer Form sein, die dem Leben selbst abgenommen und in ihrer plastischen Übertragung dem Leben dann auch wieder ganz verpflichtet ist. Man könnte, wäre der Begriff nicht fast schon ein wenig abgegriffen, von einem vitalen Realismus ihres Schaffens reden, wie er ähnlich ja auch in einem großen Teil der schweizerischen Malerei anzutreffen ist. Wir sprachen aber davon, daß gerade die schweizerischen Bildhauer einer künstlerischen Resonanz in der Weise fähig seien, daß sie die starken Impulse, die von den Arbeiten ausländischer, namentlich französischer Bildhauer ausgehen, aufzunehmen und in eine eigene Form zu überführen imstande sind. Werke von Bänninger betrachten, heißt also auch, um nur ein Beispiel zu geben, auf Maillol und mitunter auch auf Bänningers eigentlichen Lehrmeister, Bourdelle, zurückblicken.

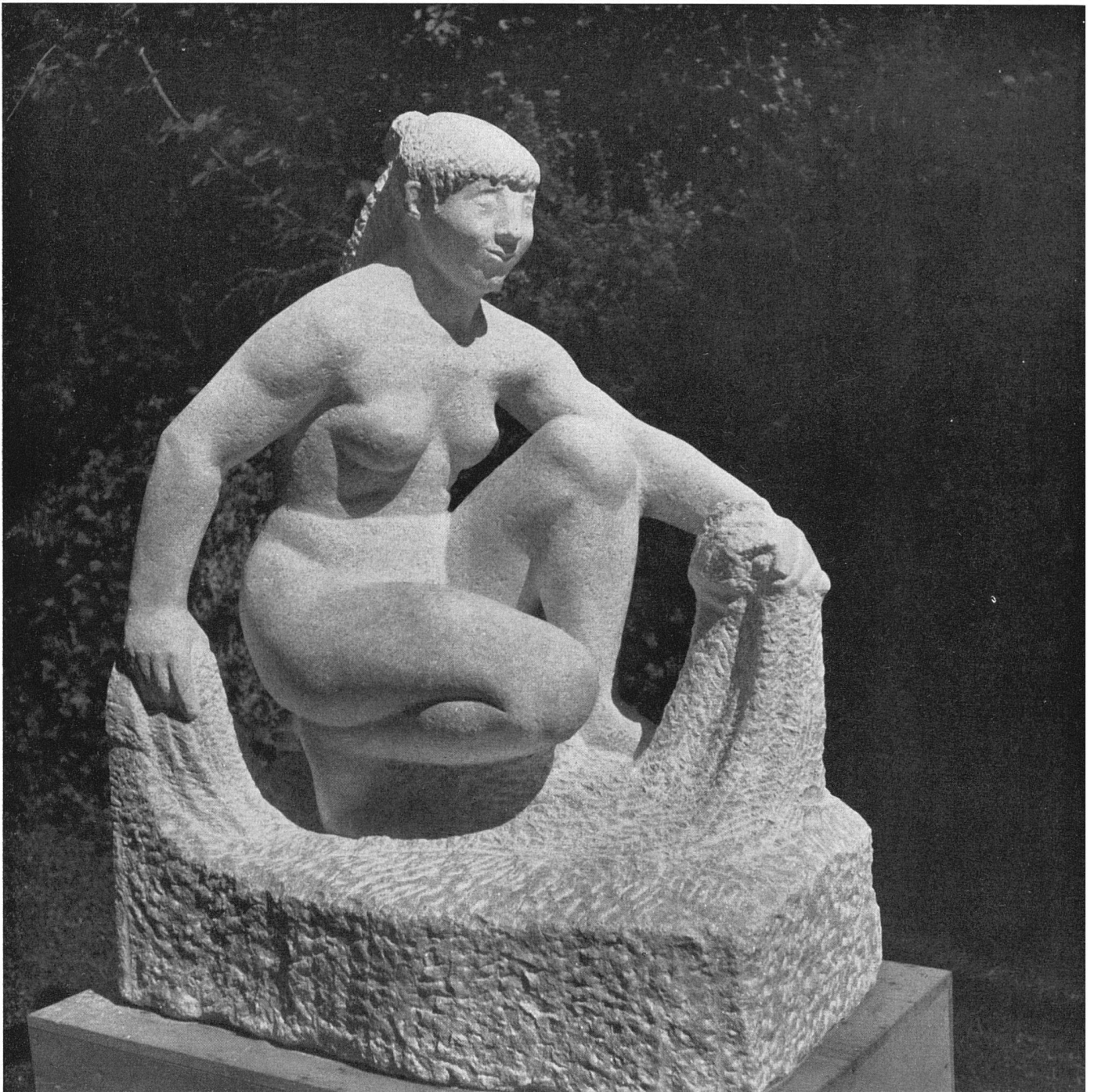
Beide, Maillol und der ihm so wesensverschiedene Bourdelle, sind in der Sammlung Werner Bär mit äußerlich kleinen Arbeiten vertreten. Insbesondere aber der nur 88 cm hohen Bronze der «Pomone», einer anderen Fassung der auch als lebensgroße Aktfigur von ihm geschaffenen Göttin der Fruchtbarkeit, wohnen etliche der für Maillol charakteristischen Züge inne. Maillol gilt uns als einer der bedeutendsten Bildhauer der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Hier taucht die Frage auf, woran es liegt, daß man zumeist in Rodin einen Riesen der französischen und darüber hinaus der europäischen Plastik verehrt, während man in Maillol, dessen *Œuvre* hinter demjenigen von Rodin kaum an Umfang und sicher nicht an für eine andere Auffassung repräsentativem Gewicht zurücksteht, im allgemeinen nur einen genialen Künstler sieht? Das mag neben der in die europäische Literatur eingegangenen rhapsodischen Rodin-Darstellung durch Rilke auch damit zusammenhängen, daß das Spätwerk Rodins durch das in ihm sich spiegelnde tragische Schicksal einer Kulturepöche auf die Phantasie der Betrachter aus psychologisch erklärbaren Gründen außerordentlich stark eingewirkt hat. Auch hat das Werk Rodins, auf an sich künstlerisch legitime Weise, einen Zug ins Großartige, ja Pompöse, der den Betrachter mitreißt und von den rein plastischen Problemen ablenkt. Mit der Erzielung dieser von Rodin zweifellos beabsichtigten Wirkung unterscheidet er sich von Maillol aufs heftigste. Indem Maillol in der Tradition der großen Künstler-Handwerker vergangener Jahrhunderte sich mit jeder Arbeit ein genau umgrenztes Ziel vorschrieb und dieses auch in jeder Arbeit zu erreichen suchte, ist ihm die Idee der



Partie aus dem Garten des Hauses Werner Bär mit der «Aphrodite» von Hermann Hubacher und der «Grande Laveuse» von Auguste Renoir | Vue du jardin de la maison Werner Bär, avec l'«Aphrodite» d'Hermann Hubacher et la «Grande laveuse» de Renoir | Werner Bär's House: a corner of the garden with the «Aphrodite» by Hermann Hubacher and the «Grande Laveuse» by Auguste Renoir *Photo: Hans Kasser SWB, Zürich*

Konstruktion einer auf außerplastischen Mitteln beruhenden spirituellen Leistung völlig fremd geblieben. Für unsere Betrachtung ist er aber gerade dadurch Rodin gegenüber letztlich der Stärkere: seine Beobachtung einfacher Linien, sein Sichgenügen an der Herstellung der reinen plastischen Form haben im Verein mit seiner wundervoll naturhaften Begabung eine Veredelung seiner Plastik erzeugt, im Vergleich zu deren Harmonie die Plastik von Rodin beunruhigend, ja oft geradezu gespalten erscheint.

In der Sammlung Werner Bär ist Rodin vor allem mit der Büste zum «Balzac» (1896) und dem «Balzac debout», der kleineren Fassung des Balzac-Denkmal (1895/96), schön und eindrucksvoll vertreten. Zeigt die frühere Arbeit der «Faunesse debout» (1884) noch jenen scheinbar unkomplizierten Rodin der bewegten, aber unzerklüfteten plastischen Oberfläche, so tritt uns in der Balzac-Büste der Meister auf der Höhe seiner dramatischen Ausdruckskraft entgegen. Die geballte Dynamik des eigentlichen Standbildes verleiht gerade



Otto Charles Bänninger, *Kauernde mit Draperie*, Cristallina-Marmor, 1951 | *Femme accroupie*, marbre | *Crouching Figure with Drapery*, Cristallin
Marble
Photos: Hans Kasser SWB, Zürich

der kleineren Studie eine unerhörte Wucht. In der erstaunlich gemeisterten Achsenverschiebung dieser Figur äußert sich die ganze Problematik der Persönlichkeit des Dargestellten, dessen volle, untersetzte Gestalt von dem in schweren Falten fallenden umhangähnlichen Mantel wie von Riesenfittichen umfangen wird. Kann ein stärkerer Unterschied der Temperamente, aber auch der künstlerischen Mittel und Möglichkeiten erdacht werden, als der zwischen dieser Balzac-Figur Rodins und dem Bronzerelief «Jugement de Pâris»

(1914), die der fast gleichaltrige Renoir als Fünfundsechzigjähriger geschaffen hat? Und doch wirkt in beiden Werken die gleiche Absage an das ruhige Gleichmaß klassischer Kunst, wie es in der nächsten Generation, von Maillol noch einmal zu neuem Ausdruck gesteigert, lebendig werden sollte; wie wir denn den unerschöpflichen Reichtum an Formen und Linien in Renoirs Gruppe nicht betrachten können, ohne an Maillols Relief «Le Désir» zu denken, das ein ähnliches Thema aus der gleichen naiv-sinnlichen Grundeinstel-



Auguste Renoir, *Die große Wäscherin*, Bronze, 1911 | *La grande laveuse accroupie*, bronze | *The «Grande Laveuse»*, Bronze

lung zum Leben, jedoch in stark vereinfachter plastischer Anschauung wiedergibt. Neben dem Kinderbildnis «Coco» und einer kleineren Fassung der «Vénus debout» enthält die Sammlung Werner Bär von Renoir dann noch jenes ergreifende Spätwerk der «Grande laveuse accroupie» (1911), in dem noch einmal alles, was Bewegung, Rhythmus und Leben, was die Darstellung weiblicher Anmut und Kraft im gesamten Œuvre von Renoir bedeutet, in plastischer Vollendung wie in einen fugenlosen Bogen einbezogen ist.

Neben der in vollkommenen Formen sich läuternden Süßigkeit Renoirs – die Herbheit von Degas. Auch er ein Maler, dessen unermüdlicher Formensinn den Weg zur Plastik finden mußte. Zwei Werke enthält die Sammlung, die das plastische Genie dieses zeichnerischsten aller Künstler aus der Epoche des Impressionismus sprechen lassen: «Danseuse au repos», ein Werk der achtziger Jahre, und «Danseuse regardant la plante de son pied droit» (1896). Auch in seinem plastischen Schaffen zeichnet Degas das Geistvolle, Apercühafte



Aristide Maillol, Pomona, Bronze, 1922 | Pomone, bronze | Pomona. Bronze

Photos: Atelier Eidenbenz, Bas



Auguste Rodin, Stehende Faunin, Bronze, 1884 | Faunesse debout, bronze | Faun Standing. Bronze



Henri Matisse, *Liegende*, Bronze | *Femme couchée*, bronze | *Reclining Figure*. Bronze

Photo: Atelier Eidenbenz, Bas

seiner gesamten künstlerischen Haltung aus. Aber der pointierte Hinweis, die bis zum Bizarren gespitzte Form entläuft nicht dem zwingenden Zugriff der keinen Augenblick die Beziehung zur Einheit des Ganzen aufgebenden modellierenden Hand. Degas beläßt seinen plastischen Werken die ganze Lebendigkeit seiner in tausend und aber tausend Skizzen erfaßten Modelle. Aber er kennt nicht nur die Disziplin des ständig sich selbst kontrollierenden Künstlers, er verfügt zugleich über die Autorität des Schöpfers, der seinen Geschöpfen Freiheit, aber nicht Zügellosigkeit zubilligt. – In einer mit den Augen von heute erlesenen Sammlung kann ein großer Teil der europäischen Plastik des neunzehnten Jahrhunderts keine Stätte mehr finden. Zwischen der Plastik von Carpeaux etwa und den plastischen Arbeiten des nach seinem Geburtsjahr sogar älteren Daumier liegt ein Abgrund, der sich in der Vision Daumiers gegenüber der Auffassung von Carpeaux ausspricht, der auch in seinem künstlerischen Schaffen an den Geist seiner Zeit (des Deuxième Empire) gebunden blieb.

Visionär sein, heißt eben den Geist der eigenen Epoche in sicherer Witterung des Kommenden überflügeln – wie anders ließe sich das Œuvre von Daumier, mithin auch die beiden in diese Sammlung aufgenommenen kleinen Köpfe der «Parlamentarier» in ihrer schon an Rodin gemahnenden Behandlung der plastischen Fläche, erklären? Doch das neunzehnte Jahrhundert gab innerhalb einer bestimmten Themenwelt die Möglichkeit sehr verschiedenartiger künstlerischer Auslegung: Constantin Meunier, dessen Bronzerelief «Le Mineur» der Sammlung Werner Bär angehört, unterscheidet sich von Daumiers ebenfalls meist auf die Darstellung einer sozial untergeordneten Klasse greifendem Werk wie die Bauern Millets von den «Kartoffelessern» van Goghs – nämlich durch die Art der Einbeziehung des sozialen Aspekts, der von den Naturalisten niemals frei von literarischen Assoziationen verkündet wird, während er den Visionären nur Anlaß zur Steigerung ihrer selbstzweckhaften künstlerischen Aussage ist. Je weiter das neunzehnte Jahrhundert vorrückt, desto stärker tritt

der Grundsatz des *L'art pour l'art* hervor, um schließlich von den Künstlern des zwanzigsten Jahrhunderts zugunsten einer von jeder Art a priori freien, nur noch der eigenen, persönlichen Schau verpflichteten Gestaltung ebenfalls aufgegeben zu werden. Das heißt, auch dies geschieht nicht ohne gewisse Einschränkungen, die sich letztlich wieder auf neue, stilistisch-weltanschauliche Voraussetzungen zurückführen lassen. Innerhalb der Sammlung Werner Bär würde die Gegenüberstellung der beiden weiblichen Porträtplastiken von Despiau und von Picasso die ziemlich genaue Darlegung dessen ermöglichen, was wir soeben antönten. Wir müssen uns aber damit begnügen, auf den gleichsam nahtlosen und doch gerade im Detail der plastischen Form wunderbar durchgearbeiteten Frauenkopf von Despiau und, im Gegensatz dazu, den sinnlich wie formal willentlich dualistischen Frauenkopf von Picasso nur hinzuweisen. Beide Künstler werden getragen von dem Wunsch nach einer Vergeistigung der Materie; aber während diese Absicht der ungezwungenen (und später oft beinahe distanzierten) Auffassung von Despiau noch die Möglichkeit zur Beibehaltung realer, porträthafter Züge gewährt, vermag sich der gleiche Wunsch bei dem in diesem Werk zu neuen Ufern tastenden Picasso nur in der Vernachlässigung des Bildnishaften einigermaßen durchzusetzen.

Die Zufälligkeiten des Sammelns, auch wenn dieses mit klarer Richtung erfolgt, bringen es mit sich, daß nicht von jedem Künstler und am wenigsten von einem derart vielgestaltig sich äußernden wie Picasso die für jede Schaffensepoche repräsentativen Werke erworben werden können. Gäbe es indessen eine für die formale Auffassung des Kubismus aufschlußreichere Plastik als die «Liegende» von Matisse (1922), die fast nur nach Quanten gestaltet ist? In diesem Kreise wirkt sie wie die Entschlüsselung aller der Probleme, die sich Matisse in der einige Jahre vorher von ihm geschaffenen «Sitzenden» gestellt hat. Und doch können wir, wenn wir diese beiden Arbeiten mit der «Stehenden» (1921) von Archipenko vergleichen, bemerken, daß solche Probleme von einem in erster Linie als Maler (und als genialer Zeichner) tätigen Künstler anders als von einem ausschließlich plastisch schaffenden gelöst werden. Diesem bedeutet die Deformierung seiner Figur in eine nach oben mehr und mehr abgeplattete Länge einfach eine formale Notwendigkeit.

Verlassen wir hier die älteren französischen Künstler, um noch einen Blick auf die Italiener, die jüngeren Franzosen und die Deutschen anzuschließen. In der Plastik der Gegenwart stellen Italien und Deutschland Randzonen dar insofern, als beide Länder in Futurismus und Expressionismus eigene moderne Stilbildungen vollzogen haben und außerdem beide für einen immerhin beträchtlichen Zeitraum von den künstlerischen Entwicklungen in Westeuropa aus politischen Gründen abgeschnitten blieben. Was Italien angeht, so hat es, trotz der langen staatlichen Sequester, in Marini und Manzù jüngere Bildhauer hervorgebracht, die auch



Germaine Richier, Das Blatt, Bronze, 1948 | La feuille, bronze | «The Leaf», Bronze
Photo: Raggi André, Paris



Renée Sintenis, *Selbstbildnis*, Bronze | *Auto-portrait*, bronze | *Self-portrait*. Bronze

außerhalb ihres Landes aufgefallen sind. Marini's «Pferd» ist eines der sprechendsten Beispiele moderner Tierplastik, die in der Sammlung Werner Bär außergewöhnlich gut vertreten ist. In allen diesen Arbeiten, am stärksten bei Marini und Geiser, am wenigsten bei Gaul und der Sintenis, ist jene Abstraktion am Werke, die, ohne dem in diesem Falle besonders naturhaften Modell Gewalt anzutun, sich doch zu der eigentlich stilbildenden Kraft entwickelt, ohne die kein wahres Kunstwerk entstehen kann. Marini und Manzù finden aber aus ihrer durchaus eigenen künstlerischen Vorstellungswelt den Zusammenhang zu der zeitgenössischen französischen Plastik, wie sie in der Sammlung Werner Bär vor allem durch Germaine Richier und Robert Couturier vorgestellt wird. Zwar sind in Manzù's «Weiblichem Brustbild», einer infolge des nach vorne geneigten und von der gewohnten statischen Achse leicht abgelenkten Kopfes und Oberkörpers außerordentlich suggestiven Plastik, wie auch in seinem «Kardinal» Einflüsse wirksam, die man ohne Zwang als gotisch identifizieren könnte. Germaine Richier kennt solche Beziehungen nicht; bei ihr wird in den beiden quantitativ so subtilen Bronzen «Juin 1940» und «La Feuille» (1948) die rein plastische Gestaltung von einer feinen poetischen Beseelung begleitet, die eher an Mallarmé denken läßt. Zwei ihrer Porträtplastiken «Portrait de la Régodias» und «Le Vieux» weisen auf das Problem physiognomischer Kennzeichnung an der an sich so

nivellierenden Masse des Metallblocks, wenn die Psychologisierung nicht mit außerplastischen Mitteln erreicht werden soll. Ihre in jedem Millimeter der Oberfläche durchgearbeitete kleine Figur «Le Crapaud» wird daneben in eine Unzahl plastischer Spannungen und Reflexe aufgegliedert, ohne daß damit die Einheitlichkeit der Gesamtbewegung in ihrem eigenartig drängenden Rhythmus in Frage gestellt ist.

Barlachs Holzplastik «Ruhe auf der Flucht» und die beiden Arbeiten Lehmbrucks «Weiblicher Torso» und «Mutter und Kind» belegen zwei Zweige der deutschen expressionistischen Plastik, wie sie in den Jahren kurz vor und nach dem Ersten Weltkrieg zur Blüte kam. Obwohl es sich in allen drei Fällen um starke und von echtem plastischem Wollen erfüllte Arbeiten handelt, wird dem Betrachter einer Sammlung europäischer Plastik der Gegenwart gerade vor ihnen klar, daß sie nicht nur Höhe-, sondern auch Endpunkte einer Entwicklung sind. Denn hier wird, besonders im Gegensatz zur französischen, aber auch zur italienischen Plastik, die Form (am meisten bei Lehmbruck) mit einer seelischen Ausdeutung belastet, die wohl tragisch berühren, aber niemals die Befreiung vom Druck der Materie bringen kann, um deren Bezwingung der mit schwerem und ungefügem Material arbeitende Bildhauer zu kämpfen hat. Europäischer, weil über die Probleme des eigenen Selbst hinausgelangend, wirkt hier Kolbe mit zwei früheren Arbeiten, von denen vor allem die «Kauernde» noch den klaren, gespannten Duktus dieses später zuweilen akademisch gewordenen Deutschen zeigt. Von Renée Sintenis gibt es außer den schon erwähnten Tierdarstellungen und der Figur eines Tänzers noch ein «Selbstbildnis» in kleinstem Format, das, wie jede Kleinplastik, einen besonderen Test für die Sensibilität des Künstlers darstellt. Zu nennen sind noch zwei Künstler, die beide durchaus ihren Platz in der europäischen Plastik der Gegenwart haben, aber wegen ihrer schwerer zu erfassenden nationalen Zugehörigkeit – soweit diese für die Schaffung eines bestimmten Stils relevant ist – in keine der anderen Gruppen einbezogen wurden: der aus Bessarabien gebürtige Moissi Kogan, dessen «Weiblicher Torso» in seiner strengen Formulierung einen ikonenhaften Eindruck hinterläßt, und der aus Italien stammende, aber zumeist in Deutschland arbeitende Ernesto de Fiori, dessen «Jüngling» jenen für diesen Bildhauer charakteristischen plastischen Lyrizismus enthält.

Die Sammlung Werner Bär birgt außer den Plastiken noch eine Anzahl hervorragender Zeichnungen und graphischer Blätter, die zum Teil von jenen Künstlern geschaffen sind, deren plastische Werke wir hier betrachtet haben. Damit erfahren alle diese Künstler auch von dieser Seite her noch eine weitere Erklärung und Bestätigung ihres plastischen Wollens. So wird hier ein Bogen geschlagen von der tastbarsten und sinnlichsten aller Künste, der Plastik, zur Zeichnung, die in ihrer illusionären und rein geistigen Wesenheit von allen die abstrakteste ist.