

Junge Schweizer Bildhauer in Paris

Autor(en): **Baur, Albert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz = Annuaire des Beaux-arts en Suisse**

Band (Jahr): **5 (1928-1929)**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-889743>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke 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 Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

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.

JUNGE SCHWEIZER BILDHAUER IN PARIS

VON ALBERT BAUR

MIT 11 ABBILDUNGEN AUF 8 TAFELN (35—42)

Die Plastik entscheidet sich weniger leicht, neuen Richtungen zu folgen und neuen Zielen zuzustreben als die Malerei. Sie ist im Grunde konservativ. Und wenn einmal neue Schritte versucht werden, so sind es nur wenige, die das Wagnis versuchen, und die andern beobachten lange, bis sie zu einem Entscheid kommen, oder sie lassen es kopfschüttelnd bleiben, nehmen von dem Neuen nur so viel an, dass die alten festen Grundsätze ihrer Kunst durch neues Leben verjüngt scheinen.

Das liegt schon am Stoffe der Plastik, der ein rasches Tempo des Erschaffens, wie es der Malerei fast natürlich ist, kaum zulässt, besonders wenn sich der Künstler nicht mit dem blossen Modellieren und Gipsabgiessen begnügt, sondern selbst an die harte Materie herangeht, sei es nun der spröde Stein oder das mühsam zu überarbeitende Metall. Da bleibt zur Überlegung und Selbstkritik Zeit genug, Zeit genug, die für einen Augenblick blendenden Gedanken wieder zurückzustellen und sich auf die unabänderlichen Fundamente zu besinnen.

Was nun gerade die Plastik kennzeichnet, ist ihre Bestimmung zu langer, fast ewiger Dauer. Das ist so selbstverständlich, dass auch der Laie, der als Besteller in Frage kommt, und häufig ist es ja nicht bloss ein Einzelner, der darüber befindet, sondern gleich ein ganzes Kollegium, durchaus etwas Dauerndes will und allem, was nach rasch vergänglicher Tagesmode aussieht, gründlich misstraut. Diese konservative Einstellung der Plastik ist mit ein Grund dafür, dass viele der ganz Modernen von ihr nichts mehr wissen wollen und ihren vollständigen Untergang voraussagen.

Dieses Bedürfnis nach ewiger Dauer hat die Plastik nicht zu einem Klassizismus geführt, der auf starker Beeinflussung griechischer Skulptur seine Grundlage fände. Die Begeisterung der jungen Bildhauer ist seit etwa drei Jahrzehnten, soviel ich beobachten kann, mit immer zunehmendem Feuer auf die ägyptische Kunst gerichtet; das zeigt sich sogar in Äusserlichkeiten wie der entschiedenen Abweisung des karrarischen Marmors, der je länger je weniger für wertvolle Werke verwendet wird, und in der Bevorzugung farbigen und polierbaren Steinmaterials. Wesentlicher ist das Studium des Lebensvollen in der ägyptischen Skulptur, das sich weder in heftigen Bewegungen und Gebärden noch in naturalistischer Durchbildung der Einzelheit und Oberfläche zeigt, sondern in einer innern Gespanntheit und Aufmerksamkeit der Haltung und einem gleichzeitig grossen und feinen Spiel der Muskeln unter der Haut; und diese Haut selbst ist eine Abstraktion, eher der Ausdruck der Schönheit des Materials als Nachahmung gefurchten und behaarten Leders. Diese Vorzüge ägyptischer Gestaltung zeigen sich vor allem in der Tierskulptur, und es ist daher nicht zu verwundern, dass viele unserer jungen

Bildhauer sich diesem Gebiete mit besonderer Liebe zugewendet haben und dabei Werke schaffen, die deutlich das Studium der alten Ägypter verraten, was dem Laien vielleicht auf den ersten Blick nicht auffällt. Denn das zeitgemässe Empfinden, die Freude unserer Zeit am Humorvollen und innerlich stark Bewegten kommt doch in diesen Arbeiten so stark zur Geltung, dass man dabei den Gedanken an etwas Historisches oder irgendwie Rückwärtsgerichtetes nicht aufkommen lassen mag.

Solcher Art ungefähr ist das Schaffen einiger junger Schweizer Bildhauer, die sich in Paris, und dem Anscheine nach nicht bloss vorübergehend und zu Studienzwecken, aufhalten. Unterliegt doch gerade der im Prinzip konservative Plastiker, der zudem auf Bestellungen viel mehr angewiesen ist als der Maler, der auf Vorrat arbeiten kann, der Gefahr, dem Philisterium unseres kleinen nationalen Lebens zu verfallen; Beispiele dafür anzuführen wäre wohl unhöflich. Der Zusammenschluss und Verkehr mit bedeutenden Kunstgenossen, das erleichterte Studium alter Kunst in den Museen, die Möglichkeit, in modernen Ausstellungen die eigene Leistung neben die anderer Künstler gestellt prüfen und überdenken zu können, während ja unsere schweizerischen Kunstvereinsausstellungen die Plastik bedenklich vernachlässigen, und dann schliesslich die leichtern Verkaufsmöglichkeiten und Bestellungen, das alles sind Gründe, die es als sehr begreiflich erscheinen lassen, dass die jungen Bildhauer den mächtigen Brennpunkt der Kunst unserer Erde aufsuchen. Das ist übrigens nichts Neues; schon Rodo von Niederhäusern, der von uns gerissen wurde, gerade als er eine Geltung erwarb, die nicht mehr viel geringer war als diejenige Rodins, hat immer in Paris gelebt.

*

Nennen wir unter diesen Jungen zuerst Arnold Huggler. Er entstammt einer alten Brienzer Holzschnitzerfamilie, deren Mitglieder sich besonders darum bemühten, die alte Volkskunst vor dem grausigen Verfall in geleckte Souvenirkunst zu retten. Er selbst hat eine Reihe von Jahren für diese Massenproduktion gearbeitet, bevor er sich, im Alter von 25 Jahren, im Jahre 1919 entschloss, sich gründlich als Künstler ausbilden zu lassen. Er besuchte während drei Jahren die Akademie Julian in Paris, wo er unter den Bildhauern Bouchard und Landowski, den Urhebern des Genfer Reformationsdenkmals, arbeitete. 1924 besuchte er dann Italien, wo er sich besonders dem Studium der archaischen und etruskischen Bildhauerkunst widmete. Seither stellt er regelmässig in der Société nationale des Beaux-Arts und im Herbstsalon aus, was durchaus als Anerkennung durch die führenden Pariser Künstler gewertet werden muss.

Seine Herkunft aus dem Handwerke zeigt sich bei ihm vor allem in der gründlichen Beherrschung eines jeden Materials. Das Holz hat er nicht aufgegeben; dabei hat er aber Stein und Bronze mit der nämlichen Gründlichkeit sich zu eigen gemacht und ist von der kleinen Form zur Grossplastik übergegangen, was immer einen gewagten Schritt bedeutet. Gilt es doch hier, andere Gesetze der har-

monischen Erscheinung zu erfassen und manches beiseite zu lassen, das im kleinen vorteilhaft wirken kann.

Was an seinen Arbeiten besonders ins Auge fällt, ist der Eindruck von versammelter Kraft und ausgeglichener Ruhe. Bei seinen Tierplastiken zeigt sich das schon in der Wahl des Motivs. Sein Percheron-Hengst, eine kleine Bronze von 38 cm Höhe, im Wachsausgussverfahren hergestellt (Tafel 35), zeigt uns ein Tier von gewaltigen, urtümlichen Formen, mit gestreckten Beinen von mächtiger Struktur, an den Knien besonders reich durchgebildet, mit einem gedrunghenen, muskulösen Hals, der wilde Angriffslust verrät, mit kühnem Blick unter den vorgestellten Ohren, mit zuckenden Nüstern und einer Brust gleich dem Bug einer Fregatte. Nach Art der ägyptischen Plastik beinahe frontal gestellt, nur mit leichter Drehung des Kopfes und mit parallel gestellten Beinen, atmet der Hengst doch höchstes Leben. Die Formen sind auf das Einfachste zurückgeführt, fast ganz aus Elementen der Kugel entwickelt; mit Ausnahme der knappen Stutzmähne ist alles geglättet, so dass der Glanz des edlen Metalls das sprühende Leben besser wiederzugeben vermag als es aller Naturalismus vermöchte.

Ein junger Esel, der täppisch und bockbeinig dasteht, unschlüssig, nach welcher Seite er davonbocken will (abgebildet in „L'Art suisse“, 1928, Juniheft), zeigt mit der drolligen Disharmonie seiner Teile, den dumm-dicken Beinen und dem kläglichem Rumpf, dem breitstirnigen Köpfchen mit seinen riesigen Ohren ein freudiges Eingehen auf das Humorvolle des Hilflosen, Unfertigen und Unausgeglichenen.

Huggler hat sich auch mit Glück im Bildnis versucht. Vom Bunde wurde 1924 die Büste Meinrad Lienerts angekauft, auch ein Bronzeguss, der aber noch impressionistisch die Schrift der modellierenden Hand stehen lässt, aus der Erwägung wohl, dass beim Kopf eines reifen Mannes die geglättete Fläche der Besonderheit der Erscheinung nicht gerecht werden kann. Der Ausdruck ist für Meinrad Lienert, diesen schlichten, fein lächelnden Dichter, vielleicht allzu feierlich geraten. Aber welches Gesicht macht der Mensch schliesslich bei langen Modellsitzungen.

Für dekorative Aufgaben zeigt Huggler eine besonders starke Befähigung, wie sich das bei seiner Absicht, in gesättigter Ruhe zu gestalten, fast von selbst versteht. Für einen Park in Zürich hat er zwei überlebensgrosse sitzende Mädchen gestalten aus burgundischem Muschelkalk (Pierre de Pouillenay) gestaltet. Beide sind in freier Symmetrie zu einander gestellt, ihre Formen zeigen eine robuste Gesundheit, die Proportionen werden ungefähr den Ägineten in ihrer archaischen Kraft entsprechen. Die Durchbildung ist dem körnigen Stein entsprechend in einfachsten Flächen gehalten, die sich manchmal in Gräten treffen; dass dabei Köpfe von wundervoller Anmut und verhaltenem Liebreiz entstanden sind, deren poetischer Wirkung man sich nicht entziehen kann, beweist eine seltene Reife der plastischen Einsicht (Tafel 36).

Huggler ist eine Natur von schöner männlicher Ursprünglichkeit. Alles Sentimentale, alles Überfeinerte, alles Pathetische, alle Akrobatik der Gedanken, des Ausdruckes und der Technik liegen ihm nicht. Und das bedeutet, dass er auf gesunder Grundlage schafft und dass wir noch vieles von ihm erhoffen dürfen.

*

Mit dem Zürcher Ernst Heller zeigt sich uns ein gänzlich verschieden geartetes Temperament, ein Künstler, dessen Kräfte weniger in der ruhigen Freude der Anschauung als in einer starken Empfindung wurzeln und dessen Entwicklung sich mehr in Kämpfen und Kontrasten vollzieht. In Eglisau 1894 geboren, durchläuft er zuerst das Küsnachter Lehrerseminar und besucht dann im Winter 1912/13 die Kunstschule im Böcklinatelier. Zuerst widmet er sich hauptsächlich der Malerei und lässt nur etwas Plastik daneben mitlaufen; auch in Berlin in der Schule von Martin Brandenburg und bei Lovis Corinth ist er noch vor allem Maler. Dann kommt er im September 1916 als Schüler zu Hermann Haller, und da hat man das Gefühl, dass zwei aufs engste verwandte Naturen sich zusammengefunden haben. „Expressionismus und Kubismus bringen mich in schwere Krisen“, schreibt er über sich aus dieser Zeit. Das Modellieren von Tieren auf dem Lande lässt ihn dann wieder den Anschluss an die Natur finden. 1920 übersiedelt er drauf nach Rom, wo zwei Jahre „in verzweifelter Bemühung und absoluter Ohnmacht gegenüber der italienischen Bravour“ vergehen. Dann beginnt er den betenden Mann, „Offerta“ genannt (veröffentlicht im Märzheft 1924 des „Werk“), eine Figur, die anatomisch auf das äusserste durchgebildet ist, wobei ihm das Modell, das von gutem Instinkt für das Metier beseelt war und gründliche anatomische Kenntnisse besass, sehr wertvolle Ratschläge erteilte.

Bis im Frühjahr 1928 bleibt Heller in Rom, empfindet aber die Klassik und Renaissance, die zuerst überwältigend auf ihn gewirkt hatten, immer mehr als bedrückende Enge. Der Wunsch wird in ihm immer grösser, in Paris den Anschluss an das moderne Leben zu suchen. Und damit fand er wieder eine Frische und Befreiung, als ob er seine Jugend wiedergefunden hätte.

Eine Mädchenfigur mit hinter dem Kopfe verschränkten Händen stammt noch aus der römischen Zeit Hellers. Wir erkennen darin leicht den Einfluss Hallers, in der freien schlanken Stellung, im Unbeschwerten, in der Geistigkeit, die über das Materielle hinausführt. Aber Römisches finden wir fast noch mehr darin. Die kräftige Modellierung hat einen Zug, der fast an Michelangelo erinnert, der Kopf scheint etwas von der Antike beeinflusst mit der bewussten Regelmässigkeit der stark gebildeten Züge; die Umrisslinien sind von einer reinen Musikalität, die uns wunschlos zurücklässt.

Das sinnende Mädchen, das wir in zwei Ansichten wiedergeben (Tafel 37), stammt aus der neuesten Zeit und bezeichnet eine ganz verschiedene Etappe der Entwicklung. Hier verschwindet jeder Gedanke an Antike und Renaissance; auch der Einfluss Hallers kommt nicht mehr wesentlich zur Geltung. Die Stellung

hat beinahe etwas Linkisches, so wenig sind hier konventionelle Harmoniegesetze befolgt worden. Die Modellierung geht nur noch so weit, als es der seelische Ausdruck verlangt; man sehe sich daraufhin besonders die Beine in ihrer Vereinfachung an, die Knie sind eigentlich nur noch angedeutet. Aber gerade dadurch wird uns der Pulsschlag zarter Jugendfrische vermittelt, wir fühlen ihn aus dem ganzen Körper heraus, aus der feinen Art, wie Rumpf und Kopf in ihrer Bewegung ausgeglichen sind. Die Besinnlichkeit der Figur erhält dadurch einen eigenen Wert, eine Poesie des Verhaltenen und Zarten, einen Duft, der uns als Gruss aus der eigenen Zeit in ihrem Besten und Geistigsten erscheint.

Ernst Heller hat schon ein umfangreiches Oeuvre geschaffen; grosse Bronzen und Steinfiguren finden sich in Gärten der Umgebung Zürichs; er hat auch verschiedene Grabmäler errichtet. Dazu kommen seine kleinern Arbeiten in Museen und Privatbesitz. Er bringt eine besondere und sehr wertvolle Note in die schweizerische Plastik und wird sich unter den Kunstfreunden des Landes immer mehr Freunde schaffen.

*

Die gewiegte Genfer Überlieferung unter diesen jungen Künstlern vertritt Paul Maurice Baud, der in jüngster Zeit wieder in seine Vaterstadt zurückgekehrt ist, wo er 1896 als Spross einer uralten Genfer Familie geboren wurde. Sein Vater war der 1915 verstorbene Maler Maurice Baud.

Seine Studien begann er in Genf an der Ecole des Arts industriels unter der Leitung von Armand Cacheux. Er blieb immer in engster Fühlung mit der Heimat und stellte seit 1919 an allen nationalen Kunstausstellungen aus. Das Winterthurer Museum besitzt von ihm eine Bronzestatue von Alexander Blanchet, das Genfer Museum eine Bronzestatue von Pedro Alcover, das Museum von Solothurn eine Aktfigur in Marmor.

Tierskulpturen, wie sie namentlich die Bildhauer schaffen, die im täglich erneuten Kampf mit der Natur liegen, kenne ich von Paul Baud nicht; das Urwüchsige und unmittelbar Frische scheint ihn weniger zur Gestaltung zu reizen als der Mensch in seiner Geistigkeit. Das sieht man deutlich aus seinen figürlichen Darstellungen. Stilisierung ist ihm weniger die Rhythmisierung des auf die einfachste Formel Zurückgeführten als das Weglassen aller Einzelheiten, die für den Ausdruck einer feinen Beseeltheit nicht in Betracht kommen (Taf. 38). Es ist darum nicht gerade leicht, sich in seine Werke hineinzufinden; man sucht immer zuerst das Äussere, und da entschleierte sich die Seele langsam. Aber gerade diese Eigenschaften bestimmen Baud zum vorzüglichen Bildnisplastiker.

*

Willy Wuilleumier, von Herkunft ein Berner, wurde 1898 in Genf geboren, wo er an der Ecole des Arts industriels seine erste Ausbildung erhielt. Hier arbeitet er noch einige Jahre für sich und geht dann auf eigene Faust nach Paris.

Da er keine Konzessionen machen will und nicht von der Kunstauffassung abzugehen denkt, die er sich gebildet hat, arbeitet er für seinen Lebensunterhalt in Bildhauerateliers und entwirft Modelle für keramische Arbeiten, die von entschieden moderner Gestaltung sind.

In seiner Genfer Studienzeit hat Wuilleumier hauptsächlich die menschliche Figur und Büste gepflegt (Tafel 39); in Paris befasst er sich namentlich mit Tierplastiken und findet seine Modelle dazu im Jardin des Plantes (Tafel 40). Er bemüht sich ohne Unterlass, herauszubringen, was ihre besondere Art kennzeichnet, und so zu einer Synthese ihrer architektonischen Form fortzuschreiten. Sobald er zur menschlichen Gestalt kommt, leitet ihn dann dasselbe Bestreben.

Daneben befasst er sich mit dem Studium des plastischen Materials und sucht in jedem Falle herauszubekommen, welcher Stoff dem Wesen seines Modells am meisten gerecht wird; dabei findet er unter anderm im Eisenguss und Aluminiumguss wertvolle Hilfsmittel.

Er stellt regelmässig im Salon des Tuileries und Herbstsalon aus, zu dessen Mitglied er ernannt worden ist. Seine Arbeiten wurden wegen der durchschlagenden Kraft seines persönlichen Stils immer sehr beachtet. Seine Tiere erinnern in ihrer Prägnanz an Höhlenzeichnungen aus der Eiszeit; die Umgestaltung vom Flächigen zum Plastischen setzt aber eine ausserordentliche Reife und Zucht künstlerischen Denkens voraus. Es gewährt einen besondern Genuss, dem Gesetzmässigen und Festgeordneten, wie er es in seinen Formgebungen zeigt, auf der Spur zu folgen.

*

In Paris weilt gegenwärtig auch August Suter, der bei uns längst gut bekannt und über den auch schon vieles geschrieben worden ist; wir zeigen von ihm eine seiner jüngsten Arbeiten, die Halbfigur einer Negerin von Martinique (Tafel 41), bei der nicht nur Körper- und Gesichtsformen mit besonderem Glück beobachtet sind; es ist dabei auch eine Gesamtform von einer besinnlichen Stille herausgekommen. August Suter gehört einer um ein wenig ältern Generation an, als die Künstler, die uns bis jetzt beschäftigt haben; in seinen Arbeiten erscheint er aber immer noch als ein Werdender und Suchender, und das gibt ihnen ihre Frische und ihren Reiz.

*

Ein anderer Basler, Armand Petersen, hat in den letzten Jahren in Paris als Tierplastiker sich rasch einen Namen gemacht und bedeutende Erfolge davongetragen; die französische Kunstpresse ist voll seines Lobes, die Zeitschrift „Art et Décoration“ hat kürzlich seine Arbeiten in einem Hauptartikel behandelt; die Zeitschrift „L'Amour de l'Art“ widmet ihm in ihrem Juliheft 1930 eine Besprechung mit acht Bildern.

Petersen ist Schüler der Basler Gewerbeschule, wo im Unterricht über Plastik die Beobachtung des Tieres — der zoologische Garten gibt dazu eine vortreffliche

und reich ausgenutzte Gelegenheit — und seine Wiedergabe in Zeichnung und Modellierung die grösste Rolle spielt. Daneben wird das Studium des Materials in keiner Weise vernachlässigt, so dass die Schüler in den Besitz einer nicht gewöhnlichen technischen Gewandtheit gelangen. Diese ist bei Petersen dadurch zu höchster Verfeinerung gediehen, dass er eine Reihe von Jahren als Goldschmied in Budapest tätig war.

Was man bei ihm gleich bewundern muss, ist das sichere Auge, mit dem er die geschmeidige Bewegung, die unnachahmliche Eleganz der Tiere festhält. Er tritt ohne vorgefasste Meinung, ohne eine Theorie über die Plastik an seine Modelle heran und versucht nicht mit gewöhnlichen Mitteln zu stilisieren, sucht auch nie nach der ausgeruhten Form. Seine Momentaufnahmen bleiben aber keine blossen Skizzen. Sie sind mit vollkommener Kenntnis der Anatomie durchgearbeitet, was ja viele andere auch verstehen, aber mit noch feinerer Erfassung der Tierseele, und das ist selten und ist ihm das Wesentliche. Auch das junge, das täppische Tier wirkt bei ihm so rührend lieb, weil er sein Seelchen begriffen hat. Für den Basler Kunstkredit hat er neulich ein Kälblein entworfen, das für ein Planschbecken in einem öffentlichen Garten bestimmt ist (Tafel 42); man möchte es gleich tätscheln, so warm und weich ist es in seiner Hilflosigkeit; es wird ein lieber Freund der wasserpatschenden Kinder werden. Für einen Brunnen in Basel hat er einen Raben geschaffen; es ist nicht ein ausgestopfter, sondern ein lebendiger, drolliger Hans Huckebein geworden. Unnachahmlich ist die grazile Anmut seiner Antilopen und Rehe. Es ist überall eine fröhliche, liebenswürdige, durch die Vollendung ihrer Form und Sicherheit ihrer Technik aber doch sehr ernste Plastik, und es ist nicht zu verwundern, dass der Kreis seiner Bewunderer immer zunimmt.

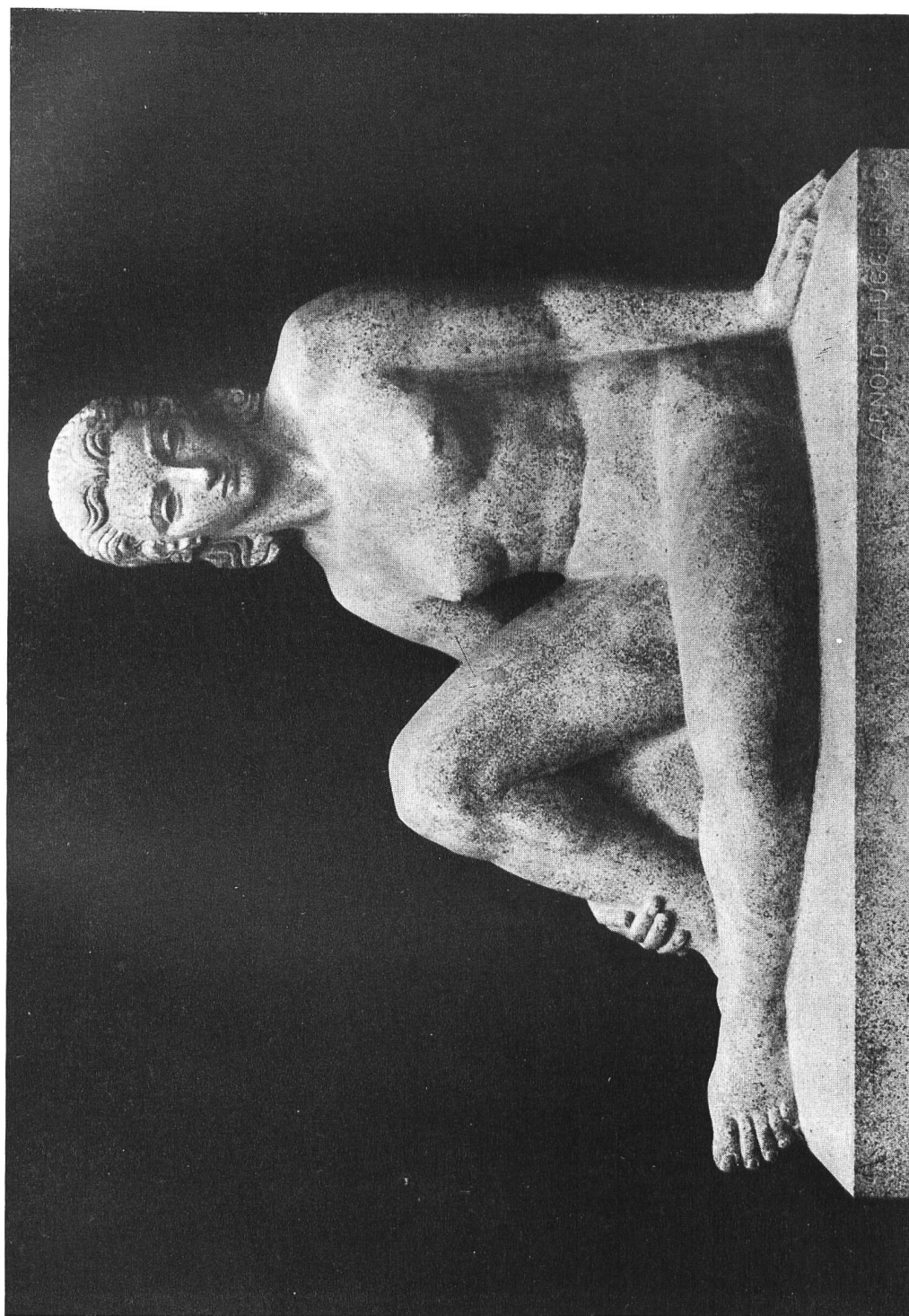
*

Die jungen Künstler, deren Bekanntschaft wir in Kürze zu machen gesucht haben, zeigen uns das eine: es steht nicht zu befürchten, dass ein gleichmässiger Stil die Bildhauer der nächsten Zukunft in seinen Bann bringe. Die Architekturplastik ist tot; es lebe die freie Plastik. Kein Meister, keine Theorie, keine einseitige Verehrung eines Vergangenheitsstils herrscht absolut. Die unendliche Vielgestaltigkeit des Lebens hat mit ihrer Fülle alle diese Dinge besiegt; sie führt uns zur unendlichen Vielgestaltigkeit der Bildhauer. Und damit gewinnt die plastische Kunst neue Reize. Wie vielen Leuten, die ganz in Malerei leben, sagt heute noch die Bildhauerei gar nichts. Mit den Hoffnungen, zu denen uns diese und andere Künstler berechtigen, muss das wohl anders werden.



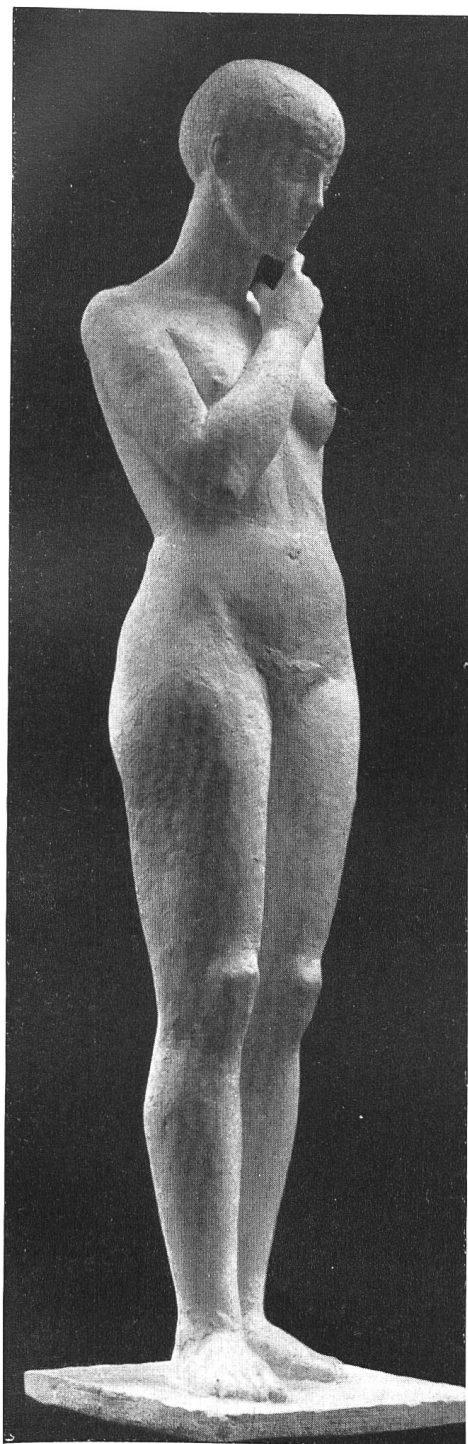
Pferd, Percheron
Bronze cire perdue, h. 38 cm

ARNOLD HUGGLER



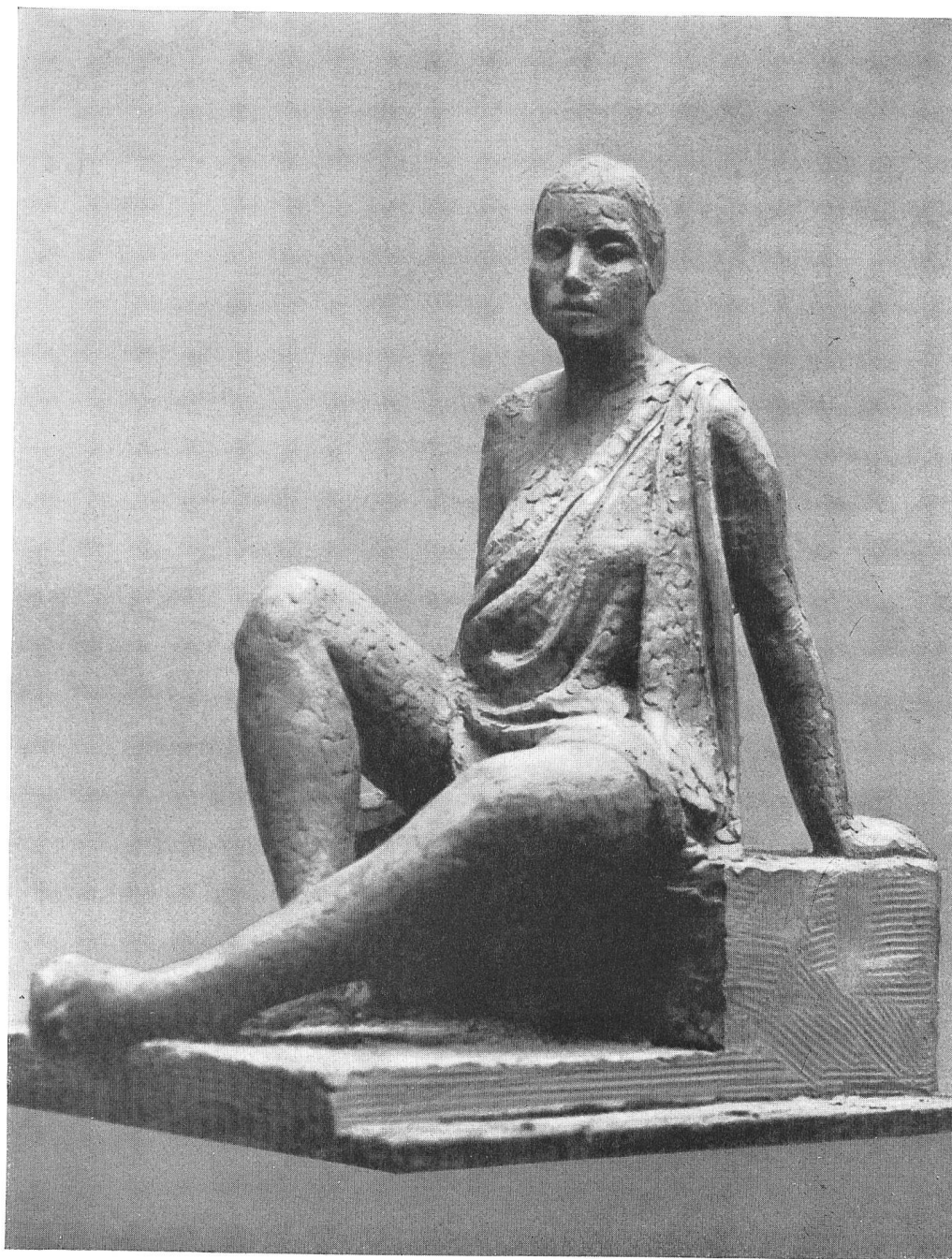
Sitzendes Mädchen
Überlebensgrosse Statue in Naturstein Pierre de Pouillenay (Burgund) ausgeführt

ARNOLD HUGGLER



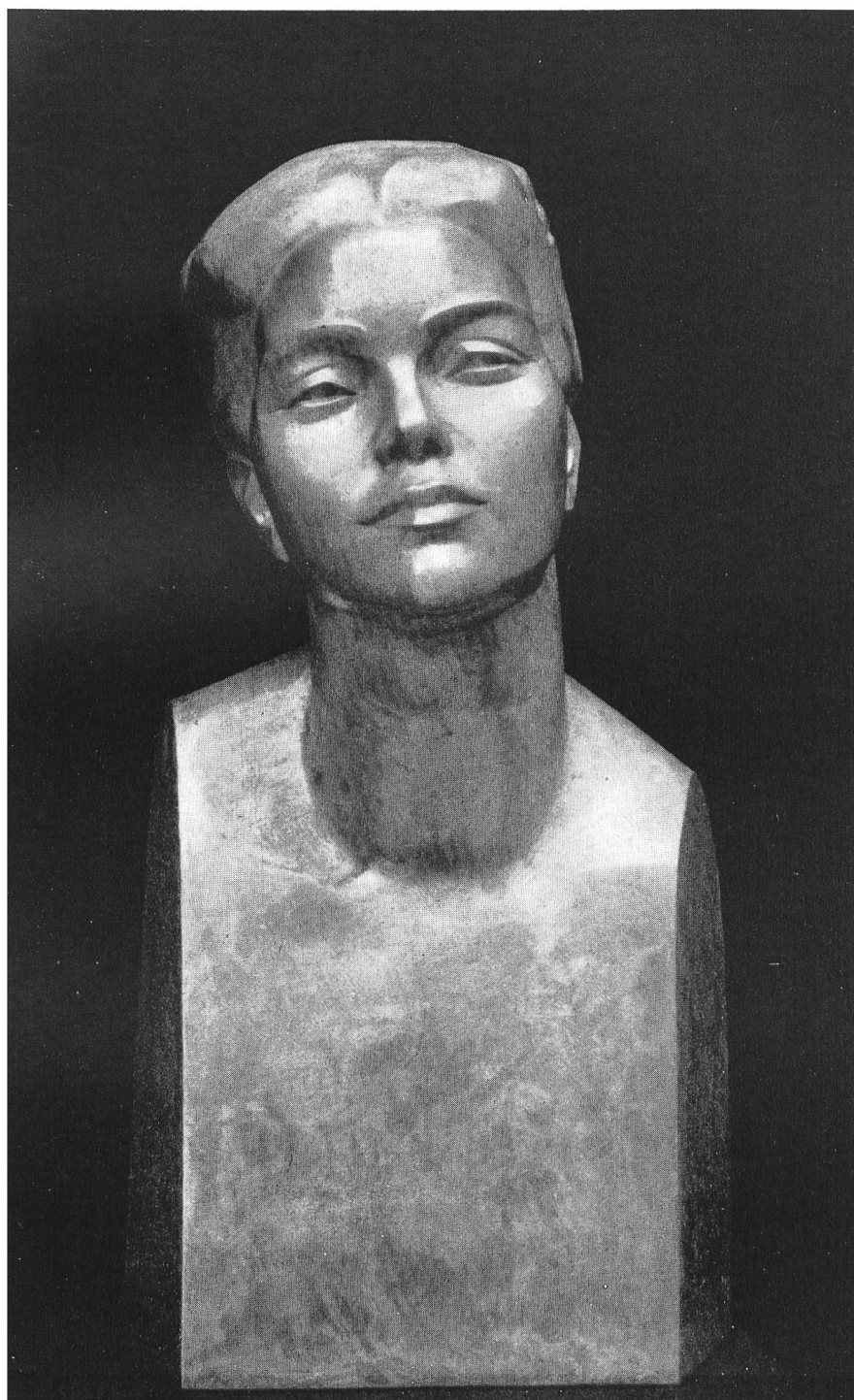
Sinnendes Mädchen
Paris 1929

ERNST HELLER



Etude. Plâtre, 1925

PAUL MAURICE BAUD

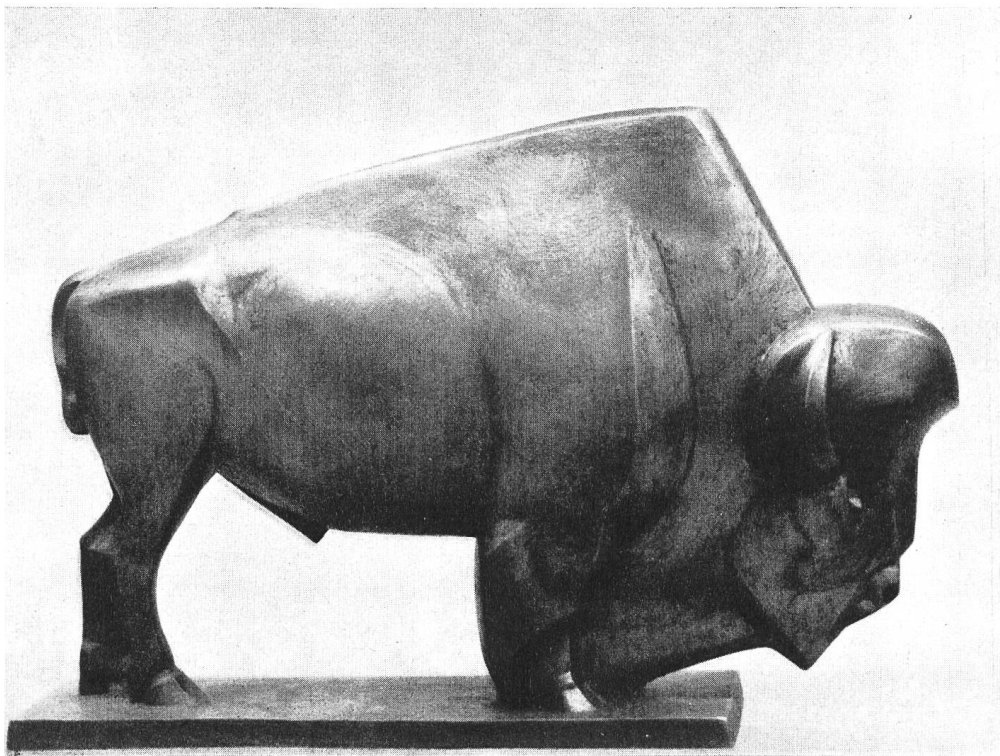


Buste de Mlle C. W. M.
Aluminium

WILLY WUILLEUMIER

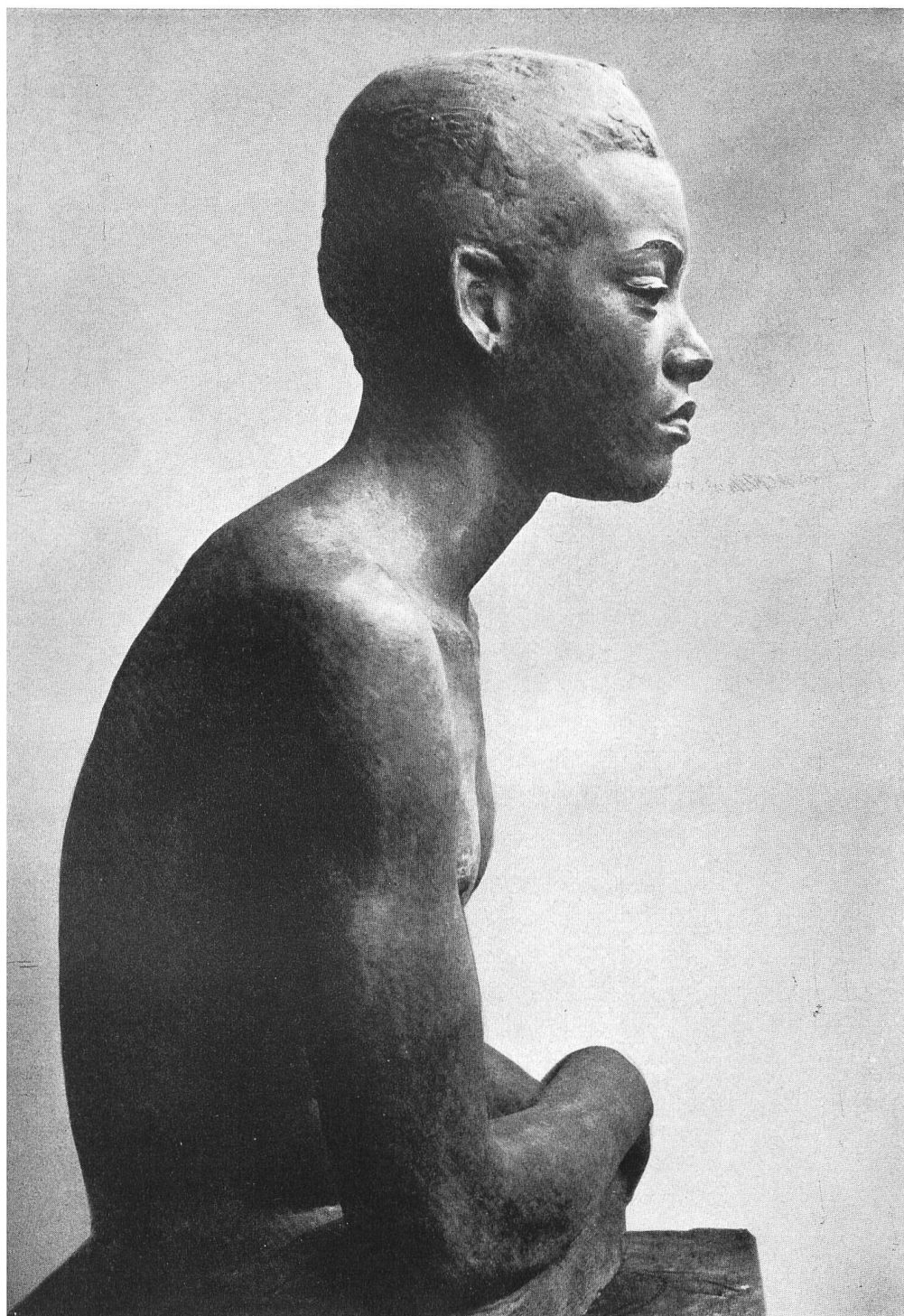


„Gazelle“. Bronze



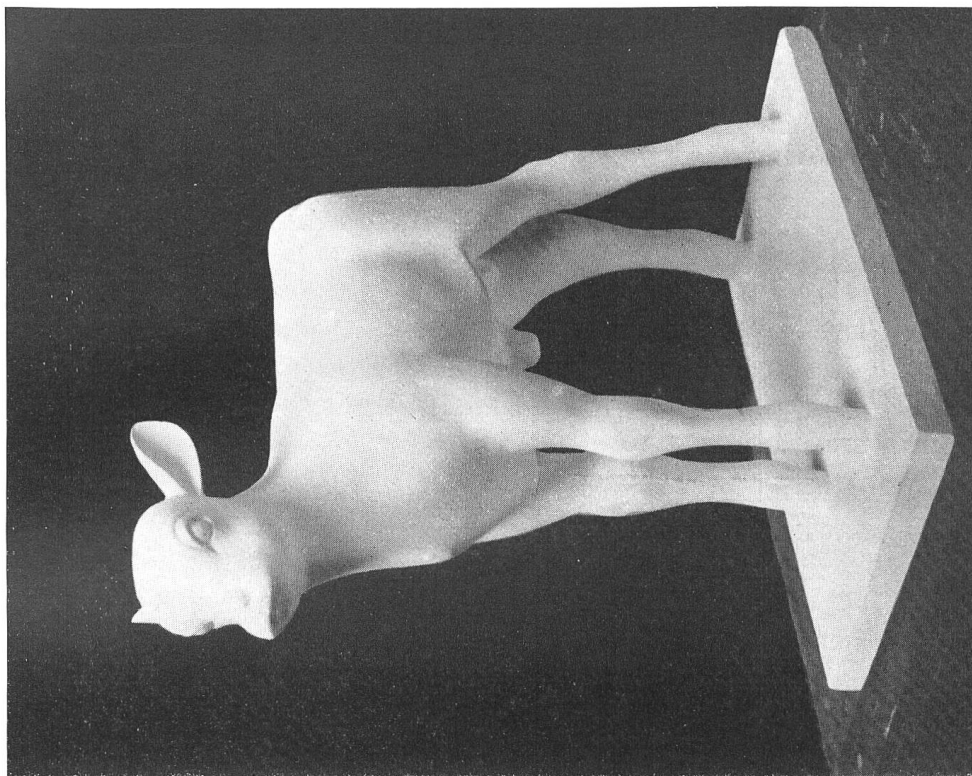
„Bison“. Fonte de Fer

WILLY WUILLEUMIER



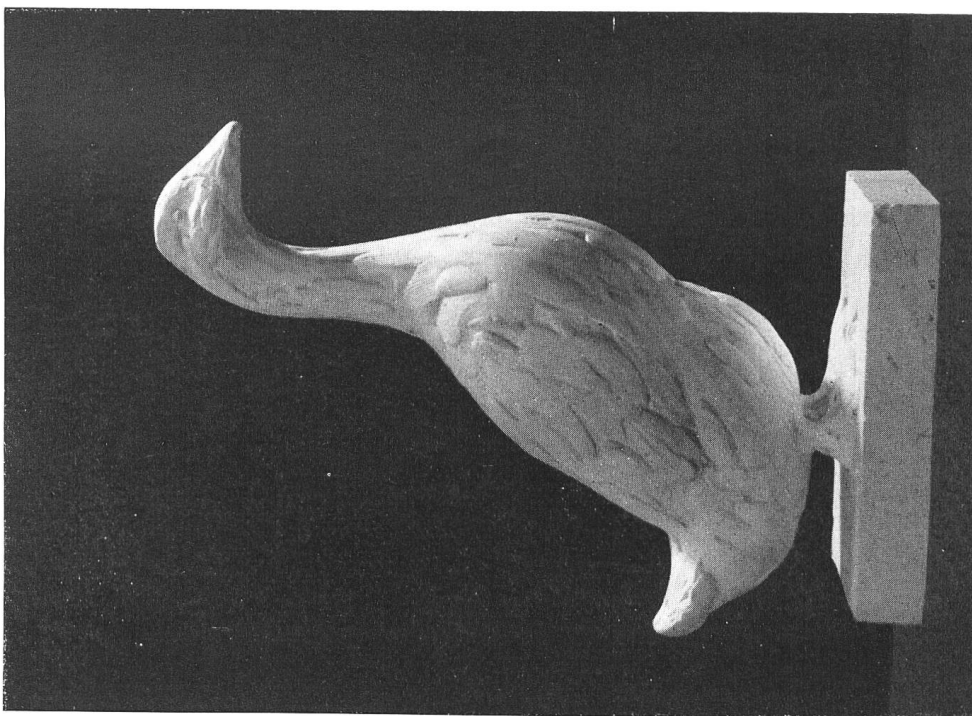
Negerin von der Insel Martinique

AUGUST SUTER



Figur für ein Planschbecken

ARMAND PETERSEN



Studie