

Zur Entwicklung der Draht-Plastik

Autor(en): **Ueberwasser, Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **35 (1948)**

Heft 4

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-27652>

Nutzungsbedingungen

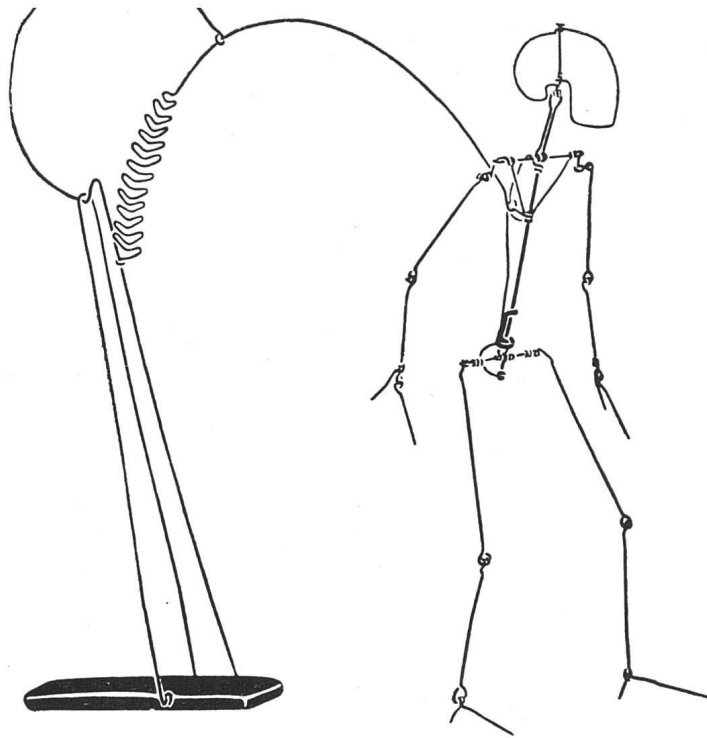
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

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.



Barthélemy Menn, Drahtskelett. Werkzeichnung | Schéma de squelette (fil de fer); dessin | Wire Skeleton, drawing

Zur Entwicklung der Draht-Plastik

Von Walter Ueberwasser

Vor kurzem erhielt das Basler Kupferstichkabinett ein kleinquartgroßes Aquarell geschenkt, das der 39jährige Hans Thoma 1878 gezeichnet und gemalt hat: Da geht der Sensenmann am alten Mann vorbei, der ihm doch auf dem Feldweg entgegenkam; aber der jungen Mutter mit dem Kinde auf dem Arm schleicht der Tod mit eilig gebogenen Knien nach.

An solchen Darstellungen hat die Basler Sammlung seit Holbeins Totentänzen, also seit vier Jahrhunderten, ein lebhaftestes Interesse gehabt.

Die Stifterin des Blattes, Thomas einstige Schülerin, die immer noch eifrig tätige Basler Malerin Maria La Roche, wies bei der Übergabe auf die gewittrig verwehenden Wolken hin, die dem von Kind an in Wolken stauenden Schwarzwälder Thema so vertraut gewesen seien wie selten einem Künstler. Für den Tod aber habe der Meister ein aus Draht gebogenes, ellengroßes Modell gehabt. «Das hing oder lag immer irgendwo im Atelier, und ganz gleich, wo es lag oder hing, war man bei jedem Hinsehen erschrocken. Thomas Gattin Cella konnte das Drahtgerippe kaum ertragen. Zuletzt hat sie es aus dem Atelier geworfen. Aber auf dem Totentanz-Aquarell – da sieht man's noch.»

Derlei Drahtplastiken von der klapprigen Gestalt müssen häufig bestanden haben! Als Geschwister der hölzernen Gliederpuppen, die bei der Darstellung lebendiger Gebärden und Verkürzungen Dienste taten, veranschaulichen Drahtfiguren nicht bloß die Proportionen, sondern, beweglich gemacht, noch mehr das von jedem menschlichen Willen unabhängige, gleichsam nur noch durch Aufrufen, Wackeln, Anstoßen «wie von selbst» entstehende, gerade deshalb so schemenhafte Gliederspiel des nackten Gerippes: den Knochenmann. Meistens aus Draht gebogen, treten manchmal, schon im 17. Jahrhundert, andere, leicht bewegliche Materiale an deren Stelle: ausgezackte Blechstücke oder, noch einfacher, die Verhängungen von Gliederketten. Der Florentiner Giovanni Battista Bracelli z. B. hat solche «Ketten-Gestalten» von wahrhaft surrealistischem Gepräge schon 1624 erfunden und die entstehenden Figuren «Bizzarrie» genannt.

Aber auch später erkennt man die Drahtskelette wieder, noch im 19. Jahrhundert bei deutschen, wie bei französischen und Schweizer Malern. Ziehen wir, weil er den Modernen am nächsten liegt, nur einen heran, den hervorragendsten Malerpädagogen des 19. Jahrhunderts, der von Schweizern wie von französischen Meistern



Hans Thoma, Totentanz. Aquarell, 1878 | Danse macabre, aquarelle | Dance of Death, water-colour

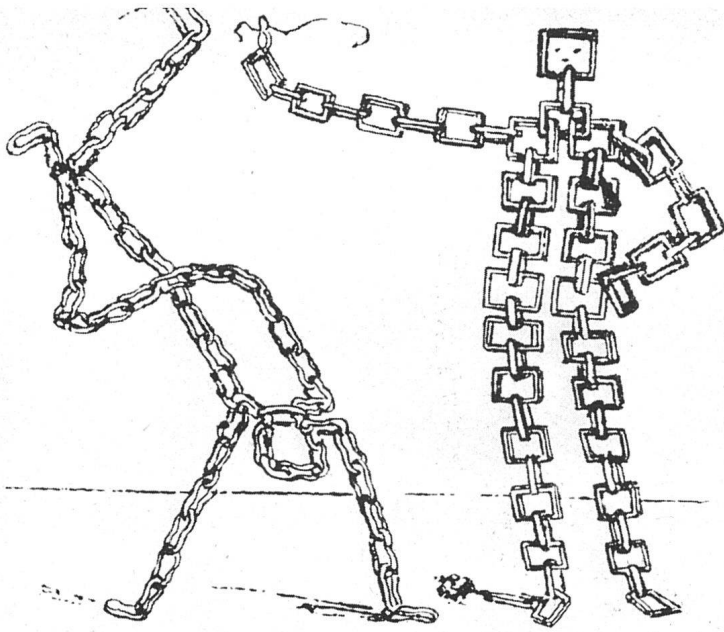
gleich gerühmt wurde, den Genfer Barthélemy Menn. In dessen Zeichnungen trifft man häufig auf solche Totenmänner. Mit vorgebogener Wirbelsäule und einem nachgezogenen Beine marschieren sie dahin – genau wie bei Hans Thoma. Und genau wie Thoma hatte auch Menn kleine, selbst zusammengebogene Gerippe, die in Abbildungen von seiner Hand noch erhalten sind, etwa daß er ein solches Drahtgebilde an ein federndes Drahtgestell hängte. Gleich spielte jede leiseste Bewegung, jedes Hin und Her, Auf und Ab der Federung sich sofort in den Gleichgewichts-Verlagerungen der Arme und Beine des Drahtgerippes wieder*.

Solche Figuren dienten Menn vor allem beim Unterricht in der Kompositionsklasse der «Ecole des Arts de la

* Abbildungen bei Daniel Baud Bovy: Barthélemy Menn dessinateur. Genf, 1943. Weitere im Menn-Heft der Zeitschrift DU, 1944 V.

Ville» in Genf, an der Menn seit 1850 Lehrer war. Da lernte der junge Malschüler, auch Ferdinand Hodler, teils an natürlichen Skeletten, teils an geradezu surrealistisch gezeichneten Lehrtafeln mit physikalisch berechneten Knochenbalancen, teils an den selbst hergestellten Drahtplastiken nicht bloß etwas von der Grundstruktur des menschlichen Körpers, sondern zugleich, angeregt von dem überraschend vereinfachenden Ausdruck des Drahtgebildes, expressive Gebärden bereits in der komprimiertesten Linienführung. Das entsprach dem genialen Kunstpädagogen Menn, der seine Schüler ermunterte:

«Anatomie und Perspektive sind zwei eng aneinander zu bindende Gebiete. Denkt an das *Skelett*, damit Euer Geist nicht einschläft! – In der Variabilität der Erscheinung ist das Charakteristische und Gemeinsame zu erkennen. – Vergeßt es nicht, daß die Einheit in der Verschiedenheit, die Einfachheit in der Vielheit grund-



Giovanni Battista Bracelli, Kettenmänner. Radierung aus den «Bizzarie di varie figure», Florenz 1624 | Hommes-châînes, eau-forte | Chain Men, etching

legende Elemente dessen sind, was wir das Schöne nennen!» Vom *Skelett* aus bis auf die Grundrichtungen der Bewegung vordringend, lehrte Menn geradezu den Begriff des «Parallelismus» mit ungefähr denselben Worten und Exempeln wie sein großer Schüler Ferdinand Hodler*.

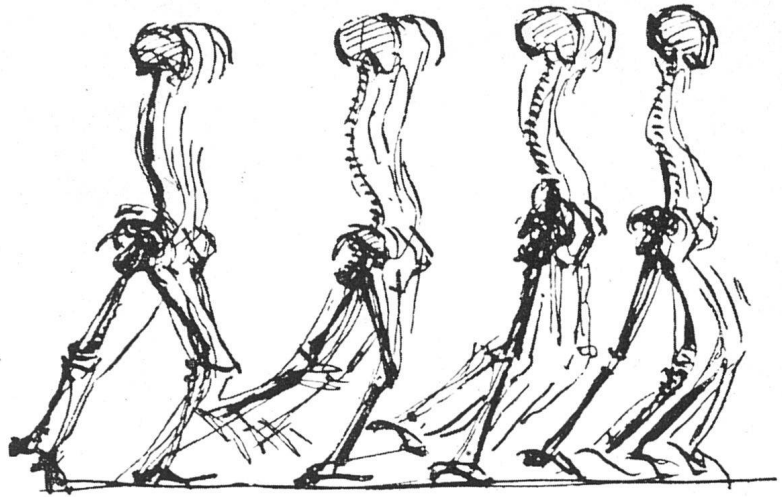
Wenn Hodler in den «Jenenser Studenten» wie im «Rückzug von Marignano» ganze dahinziehende Heere mit Hilfe verhältnismäßig weniger, gleichartig schreitender Gestalten darstellte, so erkennt man leicht die Erziehung zu solchem einheitlichem Erfinden, die bei Menn in ganzen gezeichneten Regimentern marschierender Skelette anzutreffen ist. Das haltt bei Hodler nach, sooft er erklärt, daß der Tod der größte Maler sei, der alles Leben in den vollendetsten Parallelismus füge und lege. Die am Drahtskelett geschulte Gleichartigkeit der Bewegung auch bei den in den Tod ziehenden «Jenensern» zeigt sich in den ersten Bleistiftskizzen am deutlichsten. Man beachte auch, daß danach andere, ausgeschnittene und wieder zusammengeklebte Kompositionsstudien genau dem entsprechen, was Menn an späterer Stelle «*silhouettes découpées, cartonnages articulés*» nennt (z. B. Loosli III, Taf. 48).

Jene rhythmisch-expressiven Darstellungen in Draht und Zeichnung waren ein Stück von Menns Mal-Pädagogik so gut, wie er schon um 1875 seine Schüler darin unterrichtete, der körperlich-plastischen Erscheinung Herr zu werden, indem sie alles Gerundete auf die darunter steckenden Würfelformen hin betrachteten: also «kubistisch»! Man habe das bei Menn «*cuber un tableau*» genannt, erklärte Hodler um 1910, als man ihm Abbildungen erster kubistischer Gemälde vorwies, und war erstaunt, daß solche Übungen bereits als neuer

Stil betrachtet wurden. Hieran anschließend wären manche moderne Begriffe gründlich zu revidieren. Wer will übersehen, daß schon Mantegna, Dürer, Erhard Schön und Holbein d. J. rein «kubistische» Übungen an Figuren, Köpfen, Hand- und Körperformen ausprobt haben! Aber man hat darüber hinaus aus lauter Modernität auch vergessen, daß der Würfel und die sogenannten «platonischen Körper» zu den ältesten «Weltanschauungs»-Übungen gehörten.

Auf diesen sozusagen philosophischen Gehalt auch in der modernen, «surrealistischen» (bezeichnen wir sie nun so!) Draht-Konstruktion hat jedoch noch Menn (der in Rom mit Ingres die Antiken studierte) mit Lebhaftigkeit hingewiesen, wenn er erklärte: «*Ces constructions sont de toute importance philosophique. Elles sont symboliques par excellence, représentant la base de la vérité nécessaire à la beauté.*» So lesen wir in einem Heft Aufzeichnungen eines seiner Schüler. Wer hat je den modernen Surrealismus besser definiert? Was aber Menn unter «Konstruktionen» verstand, wird in jenem Schülerheft vorausgeschickt und auf seine praktische und theoretische Seite hin genau umschrieben: «*Ces constructions (silhouettes découpées, cartonnages articulés, schémas du squelette en fil de fer) serviront à reproduire les mouvements de l'homme, pendant la marche, pendant la course, etc. C'est-à-dire traduire physiologiquement l'action psychologique.*» Wieder trifft Menn in dieser Definition auf eine Schnittstelle zwischen physischer und psychischer Bewegtheit; um so überzeugter fügt er hinzu: «*C'est déjà de l'Art vivant. C'est de là qu'il faut partir.*» Und es wird genau erklärt, wie man von einem solchen Schnittpunkte zwischen dem Realen und Idealen aus fähig werde, eine «*Idee*» auszudrücken. Jene Genfer Aufzeichnungen sind 1892 von André-Valentin Baud-Bovy gemacht worden.

* Aussprüche bei Daniel Baud-Bovy, op. cit.



Barthélemy Menn, *Marschierende Skelette*. Federzeichnung | *Squelettes en marche, plume* | *Walking Skeletons, Pen Sketch*

Schon zwei Jahre zuvor, 1890, war Menns größter Schüler, Ferdinand Hodler, der, seiner ganzen Biographie nach, dem Tode wie kein anderer Künstler neben ihm ausgesetzt war, befähigt worden, in seiner «Nacht» die Idee des Todes auszudrücken und alle Vernichtungsgewalten zu überwinden. Es war, wie er selbst versichert, sein erstes «parallelistisches» Bild und zugleich die entscheidende Leistung. So wurde Hodler zum Meister der großen Komposition, obgleich er in einer Zeit lebte, die sich sonst immer restloser an das Sehen, bis zur Auflösung jeglicher Gestalt und Form, verloren hatte.

Wer hätte, während wir jene vergessenen Übungen auffrischen, nicht längst an die Drahtgebilde gedacht, die sich seither – etwa in den Konstruktionen des 1903 geborenen Schweizer Walter Bodmer oder des 1898 geborenen Amerikaners Alexander Calder – aus der Übergangsform der Übung zur beabsichtigten Endform des Kunstwerks verselbständigt haben? Manchmal ist es bei Calder noch das rote Skelett eines «Red Skeleton», manchmal ein «Steel Fish», manchmal schon ein «Morning Star» oder einfach ein «Mobile». Man sieht, daß sich die Vorstellungen, die bei Menn zunächst vom bewegten, gleichsam geisternden Skelett des Menschen abgeleitet und auch schon auf das Tierskelett und seine Bewegungen angewendet waren, seither weiter bis zum phantastischsten Spiel mit der von Menn angekündigten «Idee» entwickelt haben. Dennoch sind die Prinzipien der Konstruktion und ihre Durchbildung, Aufhängung oder Aufstellung sich durchaus gleich geblieben. Nur daß der Moderne auf dem Wege zur Idee der letzten Abstraktion, dem «Nichts» begegnet ist. Er stellt nicht mehr den Tod im Leben, sondern das sich bewegende «Nichts», das hinter allem Leben stecke, in frei phantasierenden Drahtgebilden dar. Das kann so spielerisch sein, daß manchem diese «Maschinen ohne Sinn und Zweck» wie eine Befreiung zur letzten Heiterkeit er-

scheinen. Aber, wie wenn ihre verselbständigten, von jedem Luftzug angeregten Bewegungen beinahe Gespenster wären, beschreibt Jean-Paul Sartre diese «Nichtse», die er, ähnlich wie Menn, als Zwischenerscheinungen zwischen der Natur und der Skulptur – «passage entre la sculpture et la peinture» – bezeichnete und einfach «Mobiles» nannte. Während der Pariser surrealistische Denker mit dem amerikanischen Künstler spricht, setzt sich eine derselben, «wieder aufwachend aus dem Tode», unversehens in Bewegung und streift sein Gesicht: «un être étrange à mi chemin entre la matière et la vie». Kein Wunder, daß in unserem von dem Tode wie noch niemals geschlagenen Jahrhundert ein Existenzialist die alten, wiederum neuen Drahtfiguren zu definieren sucht, – fast mit den Worten Menns.

Alexander Calder hätte schon als Sohn einer Malerin und Sohn und Enkel von Bildhauern solche Hilfsfiguren der Ateliers kennen lernen können. Indessen kam er noch unmittelbarer dazu, indem er, allabendlich den Aufführungen des Zirkus Barnum zusehend, sich wie Menn um die gesehenen Grundbewegungen von Tier und Menschen bemühte und – zunächst für sich selbst, danach zu öffentlichen Vorstellungen – einen «Miniatur-Zirkus» erfand, dessen lebhaft gestikulierende, rennende, turnende Marionetten aus Holzspulen und Draht bestanden und bald von ihm selbst ganz aus Draht zusammengebogen wurden. Bald darauf machte die Begegnung mit der europäischen Kunst und hauptsächlich mit Mondrian in Paris ihm das darin verborgene abstrakte Element klar. Er schuf zuerst feste Drahtgebilde, die Arp «Stabiles» nannte, und bald darauf seine «Mobiles».

Lassen wir die nur angedeuteten, viel weiter zurückführenden Anfänge der Drahtplastik beiseite; verfolgen

wir nur die Entwicklung unter den drei beschriebenen Beispielen: Hans Thoma – Barthélemy Menn – Alexander Calder, deren Gemeinsamkeit offensichtlich ist. Nur kleidete der erste, Hans Thoma, das Drahtskelett noch naturalistisch bis zur Anwendung der Stimmungslandschaft ein. Schon die Beifügung der jungen Mutter als Kontrastfigur zum Skelett verbindet jedoch Thomas Komposition rückwärts bis zu den alten Totentänzen. Doch lebt diese Stufe der Darstellung ideenmäßig auch heute noch fort, denken wir in der Malerei etwa an Martin Lauterburgs großen Mannequin, der sich, obwohl ein Unbeseelter, gleichwohl wie ein Liebender über einen lebendigen Frauenakt beugt. Noch häufiger wären Beispiele in der Dichtung vom alten Märchen bis zu dem «Nebel»-Roman des spanischen Philosophen Unamuno.

In Menns Draht-Plastiken wird das Drahtskelett, das zuvor an Stelle eines Totengerippes stand, in seiner Idee begriffen und erweitert: Auch Tierskelette, physikalische Gewichtsbalancen und schon freie Kompositionen treten auf. Aber sie werden nur kunsttheoretisch und -pädagogisch gebraucht und haben größten Anteil an Hodlers Entwicklung zur großen Komposition, von der hier nicht zu reden ist*.

* Hierzu: Ueberwasser: Ferdinand Hodler, Köpfe und Gestalten. Zürich 1948.

Calder jedoch faßt das Drahtskelett physikalisch spielend auf und löst es von fast allen ursprünglich abbildenden Faktoren. Wie etwa bei Paul Klee ist in seiner Kunst eine kindhaft frei-schöpferische Seite enthalten. Irgendwelche «unbekannten», «neuen» Dinge werden, fast unbewußten Anregungen folgend, gezeichnet oder zusammengebogen und erhalten erst nachträglich eine Sinnbezeichnung. Diese Art der Erfindung «aus dem Dunklen und Unbekannten», die zuerst von Leonardo da Vinci beschrieben worden ist, läßt sich mit Recht als Kennzeichen des Modernen erklären. Trotzdem ist der Ausgangspunkt bezeichnend: Wie für Picassos Malerei immer der «Harlekin» mit seinen Dreieck- und Rautenspielen wegleitend geblieben ist, so bleibt für Calders Drahtplastik immer das Drahtskelett und seine Bewegungs-Balancen spürbar.

Man kann auch so zusammenfassen:

Für Thoma war das Drahtskelett noch Sujet (Totentanz). Für Menn wurde es zur Idee befreit und der freiesten Einsicht und schöpferischen Phantasie nutzbar gemacht.

So bleibt die Frage zu stellen, ob in Calders «Mobiles» immer noch Abwandlungen des Sujets oder schon wirkliche Prägungen neuen Stiles in Erscheinung treten.

Alexander Calder, Yellow bottle. Mobile. 1945

Photo: Arnold Rüdlinger, Bern

