

Der Bildhauer Robert Lienhard

Autor(en): **Speich, Klaus**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **52 (1965)**

Heft 7: **Industriebauten**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-40485>

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

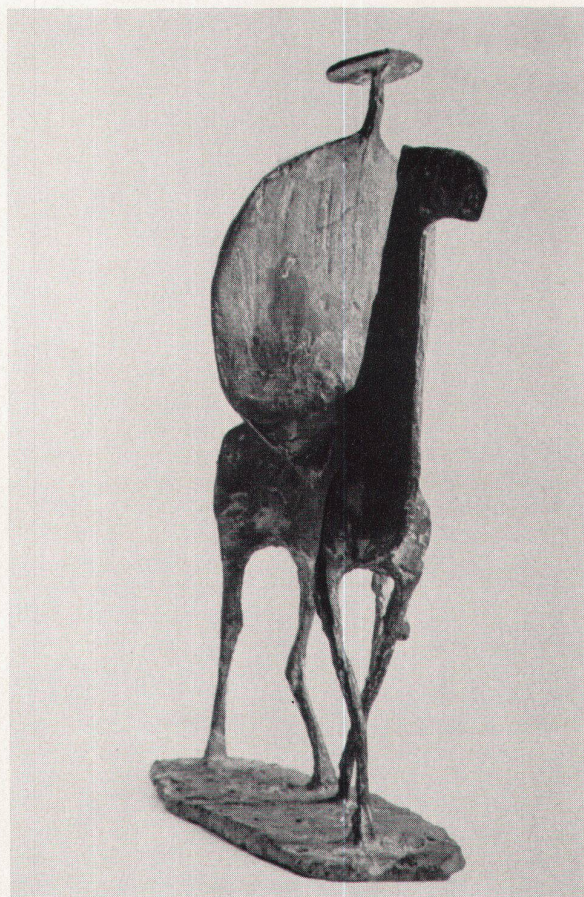
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



1

Man kann – mit einiger Vorsicht – von einem deutlich faßbaren künstlerischen «Klima» im Winterthur der dreißiger Jahre sprechen, das ausgerichtet war auf das Zentrum Paris, wobei man allerdings gleich einschränken muß, daß es vor allem die Spiegelungen des Spätimpressionismus im Schaffen der «Nabis» und einzelner «Fauves», in der Skulptur die mediterrane, naturhafte Reife eines Maillol waren, die mit großer Bereitschaft aufgenommen wurden. Vorgegangen waren in dieser (verglichen mit den Bindungen und Wahlverwandtschaften der übrigen Schweizer Kunst eigenartigen) Beziehung die Sammlerpersönlichkeiten, die nicht nur in ihren eigenen Häusern eine Fülle großartiger Werke aus Frankreich zusammentrugen, sondern weitgehend auch die Kollektion des Museums und dessen Ausstellungstätigkeit mitprägten. Die Anregungen, die von solchen Begegnungen ausgingen, wiesen einer Reihe junger Maler den Weg nach Paris, wo deren künstlerische Aussage wesentliche Formung erfuhr.

Wenn nun ein junger Mensch in jenen Jahren auf diesen Weg, der sich gleichsam fast schon selbstverständlich anbot, verzichtete, wenn er zudem nicht in der Malerei, sondern in der Auseinandersetzung mit der Plastik seine künftige Bestimmung sah, dann zeugt dies allein schon von großer Eigenwilligkeit, von Mißtrauen oder mindestens kritischer Einstellung gegenüber dem «Klima». Der 1919 geborene Robert Lienhard war 1936 vom Gymnasium abgegangen – wo er übrigens im Zeichenunterricht beim Maler Alfred Kolb die erste Begegnung mit dem Gestalterischen erlebt hatte –, um ein Maurerpraktikum zu beginnen in der Absicht, später in die Architekturabteilung des Technikums einzutreten. Es litt ihn aber nicht mehr lange in seiner Heimatstadt – im gleichen Jahr noch durfte er nach Mailand fahren, wo er in die Bildhauerklasse der Brera aufgenommen wurde. Er wählte Italien, wählte also die Straße, die noch ein Jahrhundert zuvor den Bildungsgang der Deutsch-



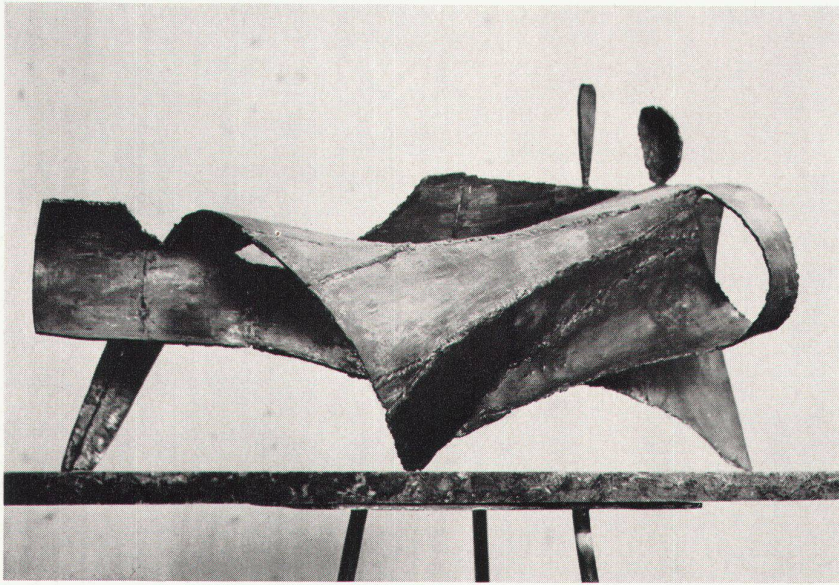
2

schweizer Künstler geleitet hatte. Während vier Jahren nahm er unter der Führung von Francesco Messina den gesicherten Bestand der akademischen Tradition, vor allem aber ein solides, in allen Sparten plastischen Schaffens erfahrenes Metier in sich auf, Werte, die ihn – im besten Sinne – mit dem geistigen und handwerklichen Rüstzeug des neunzehnten Jahrhunderts versahen. Einundzwanzigjährig kehrte er in die Schweiz zurück. Paris, dem er sich bewußt erst als ein im Metier Erfahrener hatte stellen wollen, war in weite Ferne gerückt – man schrieb das Jahr 1940. Lienhard hatte aus eigener Kraft den Schritt in unsere Gegenwart zu vollziehen; daran änderte auch die Tatsache nichts, daß er sich bei Rossi in Locarno und in Genfer Ateliers umsehen konnte.

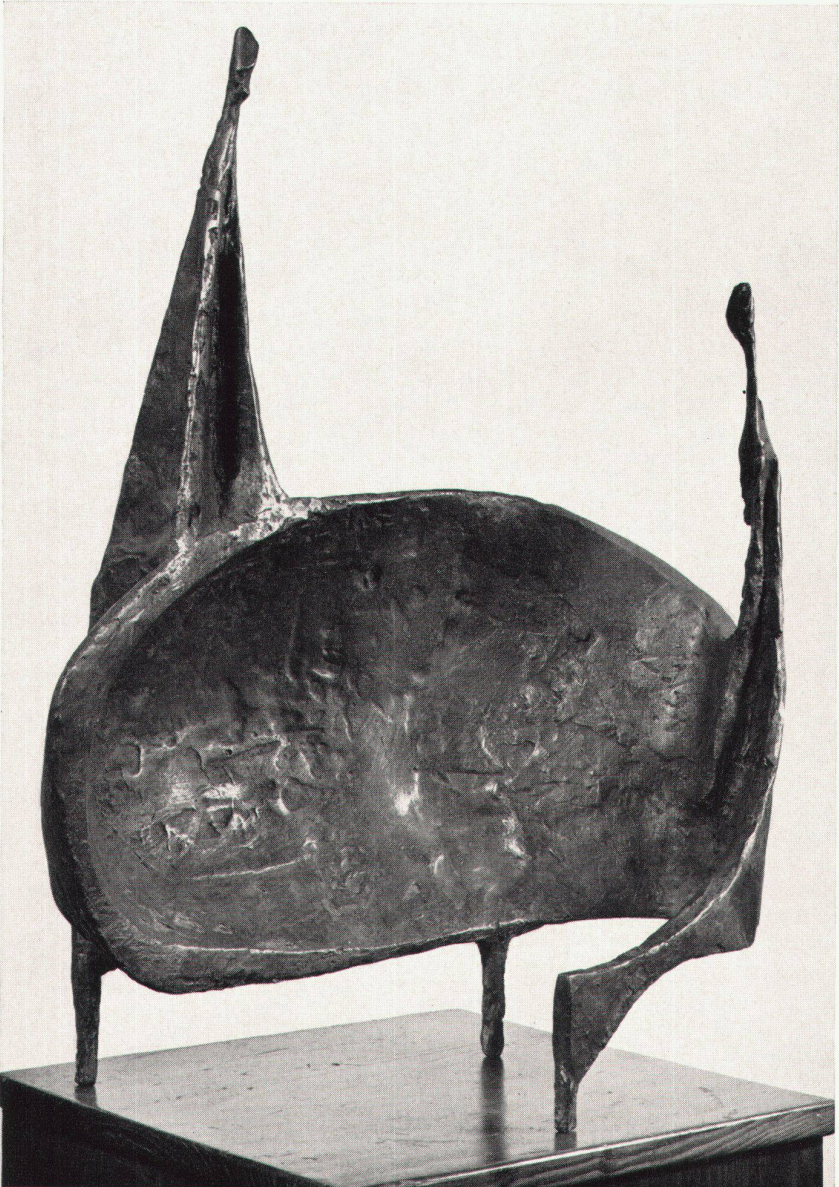
Die ersten freien Arbeiten bezeugten noch ganz seine künstlerische Herkunft. Sie waren Variationen des Motivs der gelassen ponderierten Standfigur. Ruhe und Geschlossenheit der Form bestimmte ihren Bau, der sich lediglich in syntak-

1 Robert Lienhard, Sirenen, 1951–1955. Stein. Brunnenanlage am Platzspitz in Zürich
Sirènes. Pierre. Fontaine à la Platzspitz, Zurich
Sirens. Stone. Fountain at the Platzspitz in Zurich

2 Robert Lienhard, Hirt zu Pferd, 1954. Bronze
Pâtre à cheval. Bronze
Mounted Herdsman. Bronze



3



4

tisch bewegter Äquivalenz der Achsen und Glieder entfaltete. In ihrer Mitte ruhend in tastbarer Festigkeit waren auch die Bildnisse, die er schuf. Wie wenig solche ausgewogene Statik die Möglichkeiten seines Temperaments voll ausschöpfte, sollte die Folgezeit weisen. Bewegung, Dynamik drückte sich mehr und mehr in seinen Figuren aus; der antike Barock von Pergamon faszinierte bezeichnenderweise den an der Klassik (und am Klassizismus) Geschulten. War es ein architektonischer Instinkt, der ihn die Gerichtetheit einer eindeutigen Bewegung der Einzelfigur als Störung des Gleichgewichts und letztlich als Stürzen empfinden ließ? Jedenfalls führte er nach kurzer Beschäftigung mit der heftig bewegten einzelnen Gestalt das Motiv der Gegenbewegung in einer zweiten Figur ein: Der Weg zur Auseinandersetzung mit der Gruppe war frei. Die (inzwischen zerstörten) «Ringer» von 1948 stellten die erste Verwirklichung dieses formalen Problems dar. Der Bildhauer hatte sich mit einer solchen Aufgabe aber weiter von seinem künstlerischen Ausgangspunkt entfernt, als ihm wohl selbst bewußt wurde: Er wandte sich von der tastbaren, körpergebundenen Auffassung der dritten Dimension zur nurmehr optisch erfaßbaren, die den körperlichen Charakter und Wert der figuralen Teile zurücktreten läßt gegenüber ihrer raummessenden Aufgabe und die Zwischenräume als Raumvolumina, als mindestens gleichwertig gegen die Körpervolumina ausspielt. Die Brunnenplastik für die Platzspitz-Anlage in Zürich (der erste öffentliche Auftrag Lienhards), die ihn von 1951 bis 1956 beschäftigte, hält die letzte Konsequenz dieser Schaffensstufe fest.

Indessen erwies sich die Emanzipation der Teilräume innerhalb der Gruppe als künstlerisches Ferment, das neuen Entwicklungen rief. Die Energie dieses Gestaltungselements weckte Gegenenergien der tastbaren Formträger; deren Gegenstandsähnlichkeit trat als unwesentlich zurück gegenüber ihrer Bewegungsfunktion im Bildganzen. Die beiden «Akrobaten» von 1953 schließen sich zu einer ausladend kreisenden Gesamtform. Den konsequentesten Schritt markierten aber die «SBB-Monteurs» im gleichen Jahr: Der Raum scheint gleichsam die Körper aufgesogen zu haben; gespanntes Gestänge von Masten, Leitern und Drähten durchmißt ihn in feinteiligem Rhythmus nach allen Dimensionen. Von da her war der Schritt nicht mehr weit bis zu vom Raum aufgebrochenen und durchstoßenen Körpern: Die Gruppe «Dädalus und Ikarus» (1954) zeigt zwei männliche Leiber aufgelöst zu ausgreifenden Schleifenformen, die wohl noch Überschneidungen und Durchdringungen der Bewegungselemente spürbar werden lassen, aber kein Überdecken im Hintereinander kompakter, greifbarer Volumina. Es ist dies ein Vorgang der Transfiguration des Körperlichen, der Reduktion nicht auf ein zentrales, gerüsthaftes Skelett, sondern auf eine löcherige Außenkruste.

3

Robert Lienhard, Liegende Figuren, 1957. Eisen
Formes couchées. Fer
Reclining Figures. Iron

4

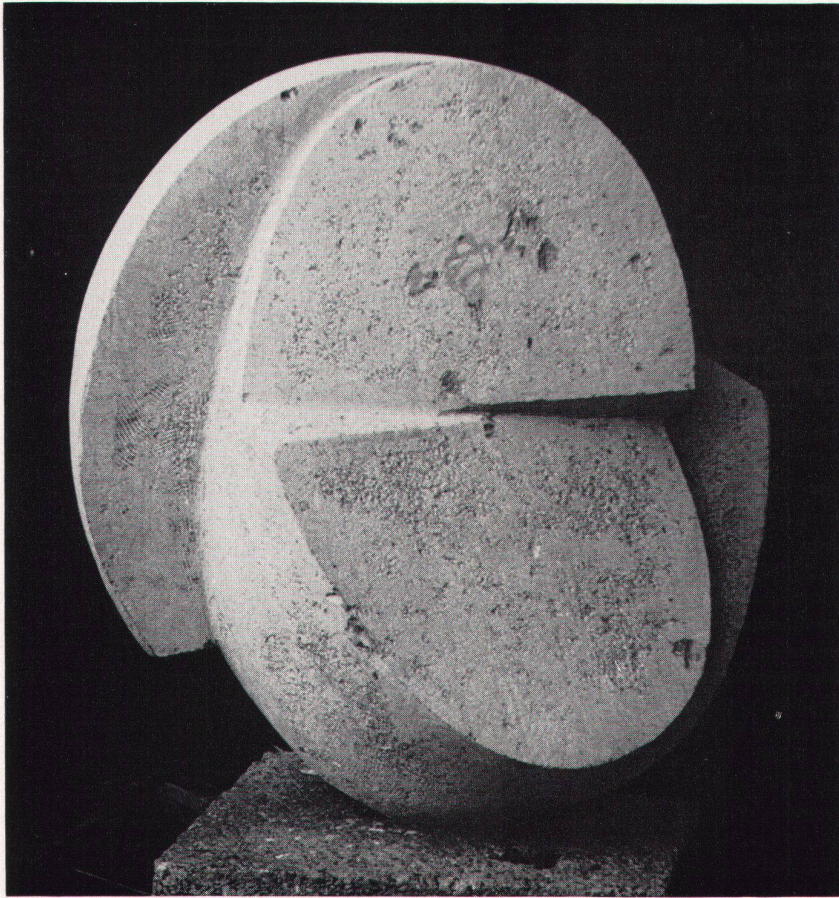
Robert Lienhard, Dialogue nocturne, 1957. Bronze. Kunstmuseum Winterthur
Dialogue nocturne. Bronze
Nocturnal Dialogue. Bronze

5

Robert Lienhard, Eiform, 1962/65. Stein
Forme ovale. Pierre
Ovoid Shape. Stone

6

Robert Lienhard, Kapitäl, 1963. Bronze
Chapiteau. Bronze
Capital. Bronze



5



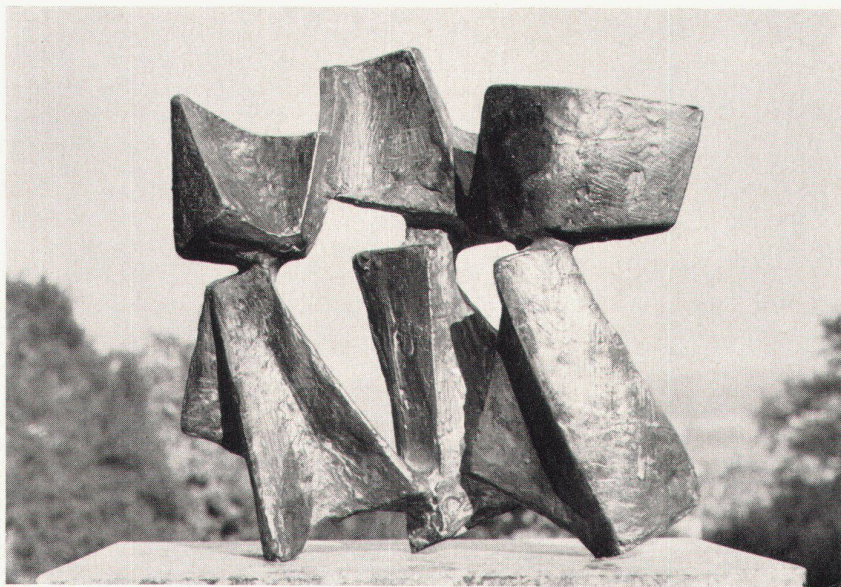
6

Solchem Ansturm des Raums gegenüber mußte sich das Greifbare als Gegen-Stand im strengsten Sinn des Wortes erweisen. Es verhärtete sich zur Scheibe, zur Platte. Am Motiv des «Hirten» in dreiviertellangem Mantel, mit breittkrepfigem Hut und Hüterstab erarbeitete sich Lienhard in einer langen Reihe von Variationen die letzte, sparsame Fassung (1954), die den Leib als aufrechten Schild wiedergibt, den Hut als liegenden Teller, während die Streben von Beinen, Stab und Kopf nur noch die Distanzen zwischen diesen Flächen und der Basis spürbar machen. «Hirt zu Pferd» läßt noch im selben Jahr den Raum durch den flachen Pferdeleib, die darauf verklammerte platte Reitergestalt und den ausladend scheibenförmigen Hut gleichsam in einer horizontalen und zwei senkrecht zueinander geordneten vertikalen Ebenen ausmessen. Er war damit gewissermaßen «unter Kontrolle gebracht», aber wiederum in einem Gefüge statischer Beziehungen.

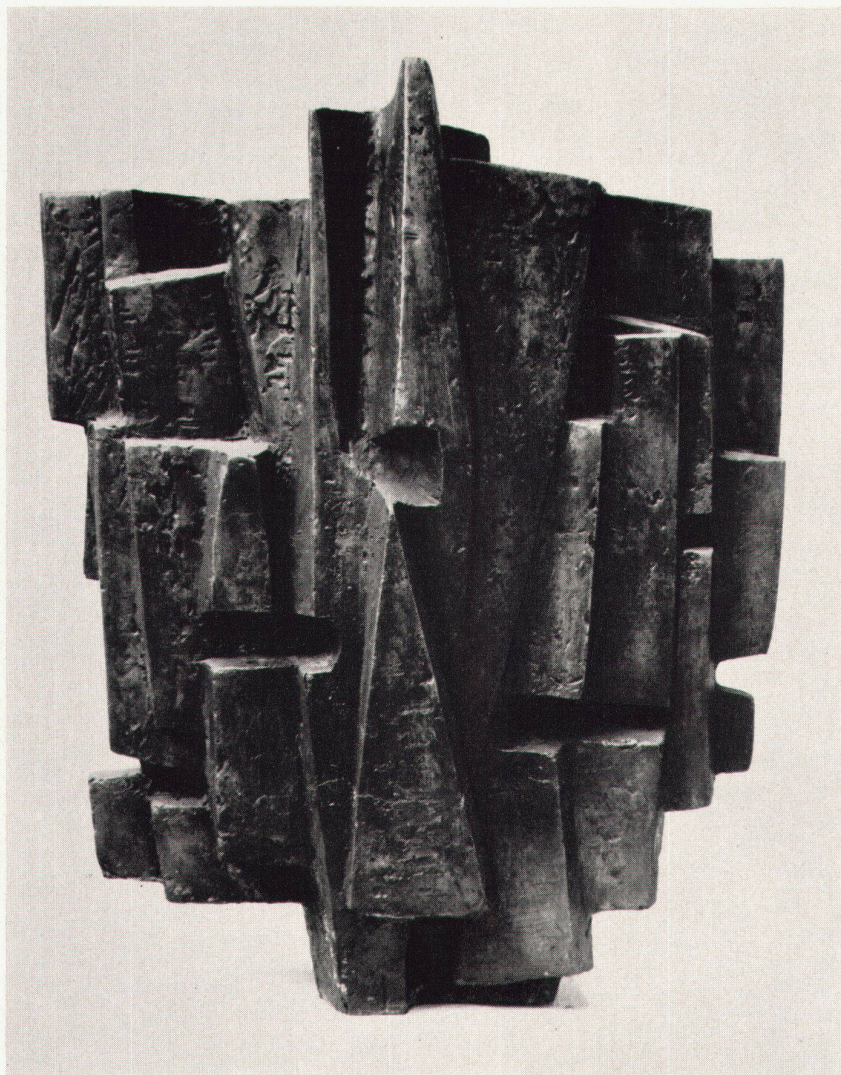
Eine neue Schaffensphase wurde dadurch eingeleitet, daß Lienhard die gewonnenen Elemente – die Flächen und Stäbe im Raum – auf ihre dynamischen Möglichkeiten zu befragen begann. In «Spiel mit dem Wind» (1956–1958), einer Aluminiumplastik für das Winterthurer Schulhaus Hohfurri, hat er das Motiv eines Knaben, der den Drachen steigen läßt, gereinigt zu einer ausgewogen schwingenden, großen Form: eine Menschengestalt, mit gespreizten Beinen hintenüber sich stemmend gegen den mächtigen Zug des Windes, mit gebreiteten, emporgerecten Armen den Drachen fassend, eine geblähte, geschlitzte Segelform, die nach unten zusammenläuft in den Schwanz; dieser biegt in kraftvoller Kurve nach hinten zwischen den Beinen des Knaben durch. So bildet die Gesamtform – bezogen auf die architektonische Situation des Standorts – eine Schleife, die in mächtiger Vrille oben überkippt und Bewegung nach unten weiterschleudert als ein «Raumscharnier» im Verhältnis zu Treppe, Platz und Gebäudekuben. Wichtig sind in diesem Schlüsselwerk die Bezugnahme auf die architektonischen Gegebenheiten und die bis an die Grenze der Abstraktion reichende «Deformation» des Motivs.

Es entsprach einer inneren Logik der Entwicklung, daß Lienhard an diesem Punkt zu Versuchen mit Eisen geführt wurde, zu teils in loser Assoziation einer gegenständlichen Vorstellung noch verpflichteten, teils aber bereits die Elemente in freiem Spiel ordnenden Konstruktionen und Kompositionen mit Metallgestängen und Blechplatten. Er griff die Möglichkeit auf, erprobte sie, ließ sie aber nach 1957 wieder fallen, denn inzwischen hatte ein neuer, wichtiger Impuls auf sein Schaffen eingewirkt: Eine Ägyptenreise hatte ihn schon 1955 mit einer Kunst konfrontiert, in der nicht Architektur die Plastik gesetzt durchwirkt, in der auch nicht die Plastik als Teil der Architektur erscheint, sondern in der die Plastik selbst Architektur ist. Dieses Erlebnis bestimmte nachhaltig die Formprobleme, mit denen sich der Bildhauer gegen 1960 hin hartnäckig und in ungezählten Fassungen und Variationen beschäftigte.

Zwar war da noch eine Entwicklungslinie, die in deutlicher Abkunft vom «Spiel mit dem Wind» herzuleiten ist. Die Brunnen-Gruppe «Ballett» (1958–1960) für das Bülacher Schulhaus Hohfurri bezeugt sie, eine Bronze, die wieder mehr Festigkeit und Materialschwere gewonnen hat. Auf der starrkantigen Steinplinthe des Beckens verdichtet sie das Erlebnis von Tanz und rhythmischem Reigen zu einer nun schon ungegenständlichen Aussage, wenn auch die einzelnen Teilkörper, aufs Elementarste reduziert, noch ferne Erinnerungen an Anthropomorphes erlauben. Die Gruppe bietet sich dem Auge dar als Formspiel dunkelschimmernder Flächen, Kanten und Spitzen von faszinierendem Reichtum des Bewegungsablaufes, der sich beim Gang um die Plastik als immer wechselnden Überschneidungen und Durchdringungen der Linien, Körper und Hohlräume ergibt. Für das Kommende zunächst fruchtbarer war aber das (spätere) statische Gegenstück, die «Barrikade»: eine Gruppe



7



8

schweigend aufrechter Gestalten, durch gemeinsamen Trotzwillen unter sich gefügt und vergittert zur Undurchdringlichkeit einer architektonischen Wehr.

In einem solchen Werk berührt sich diese Linie mit der zweiten, die – in kleinen Formaten ertastend und sehr bald das Monumentale angehend – Architekturphantasien verwirklicht. Die quere Vergitterung ragender Elemente, die in der «Barrikade» anklingt, begegnet wieder in «Figur mit Zacken», wandelt sich zum gebauten Gefüge emporstrebender Lamellen und Stäbe in «Polyphones Motiv» – einer eigentlichen Form-Fuge –, stellt sich zu den Turmzinnen in «Kubischer Bau» und stellt sich als wuchtiges Widerspiel von Tragen und Lasten dar in der «Zitadelle». Steht hier das Kantenstarre, Kristallische im Vordergrund, so prägt das Schnellen elastischer Kurven oder das Höhlen und Buchten von Rundungen den «Säulenbund», die «Hieratische Figur», die «Karyatide» oder gar die «Muschelform». In «Mäander» wird ein strenges, flächiges Ornament umgesetzt in bestimmte plastische Bewegung, in hart rhythmisch aufsteigende Abfolgen von Hohlräumen und Teilkörpern, die sich verschränken und verstärken, Licht und Schatten im Raum einbeziehen und aktivieren. Im «Kapitell» werden kubische Formen geballt und verblockt zum gegliederten Würfel. In all diesen Schöpfungen, die in erstaunlichem Reichtum zwischen 1959 und 1962 entstanden, schien das Temperament des Künstlers förmlich danach zu drängen, sich an wirklicher Architektur zu erproben. Eine solche Gelegenheit bot sich in der Kirche Zollikerberg, in der eine Innenwand zu gliedern war (abgesehen vom Turmhahn und der Bronzetür, die Lienhard ebenfalls ausführte). Diese Arbeit zog sich von etwa 1960 bis 1963 hin; eine analoge Aufgabe in Birsfelden und die Gestaltung eines Betonreliefs an einer äußeren Hochwand des neuen Schulhauses Dielsdorf schlossen sich an. Doch handelte es sich hierbei jedesmal um Problemstellungen, wie sie heute leider die Norm darstellen: nachträgliche Auseinandersetzung mit einem bereits bestehenden oder wenigstens vom Architekten fertig konzipierten Bauteil.

Um so interessanter ist die Aufgabe, mit der sich Robert Lienhard in jüngster Zeit befassen darf. Die Zürcher Architekten Naef, Studer und Studer haben ihn beigezogen für die Ausführung der Stiftskirche in Sarnen. Nach den ersten Plänen hat der Bildhauer – in ständigem Gespräch mit den Architekten – die ganze Kirche als Baukörper und in größerem Maßstab die Details durchmodelliert, die definitive plastische Gestalt für Wölbungen und Laibungen gefunden in dreidimensionalen Formulierungen, die für die Ausführungspläne minutiös ins Graphische rückübersetzt wurden. Von dieser aus geschlossener Vision verwirklichten plastischen Gesamtform her wurde auch die Grundkonzeption für Mobiliar und Gerät entwickelt. Ähnlich fruchtbare Zusammenarbeit mit den Architekten zeichnet sich als Möglichkeit ab für kommende Kirchenbauten.

Die Auseinandersetzung mit wirklicher, von einer Maurer-équipe zu bauender Architektur führte den Bildhauer notwendigerweise zur exakt ausformulierten, bis ins letzte definierten plastischen Aussage. Es liegt fast auf der Hand, daß eine erneute Zuwendung zur freier schweifenden Imagination, vielleicht auch zur ungebändigteren Dynamik nebenherläuft. Aus dem Umkreis einer ganzen Reihe von Werken, die gebündelte Kraft zum Ausdruck bringen – zentrifugal aus dem Inneren eines Blocks dringend, den man noch ahnt, der aber gesprengt wurde (wie die Eiform in «Studie I D») und nurmehr in den mit höchster Spannung geladenen neuen Schichtungen und Klammerungen seiner Elemente spürbar bleibt – stammte die Figur, die im «Hof der Künste» der Expo 64 Aufstellung fand. Die Heftigkeit der Empfindung ist inzwischen sordinierteren Motiven gewichen. Die «Mauern», mit denen sich Lienhard gegenwärtig beschäftigt, sollen einerseits lockere, labilere Gefüge von Massen spürbar machen, andererseits die Assoziation an Organisches – etwa an Felswände – wachrufen, indem



7
Robert Lienhard, Drei Figuren, 1960. Bronze
Trois personnages. Bronze
Three Figures. Bronze

8
Robert Lienhard, Polyphones Motiv, 1962. Bronze
Motif polyphone. Bronze
Polyphonous Motif. Bronze

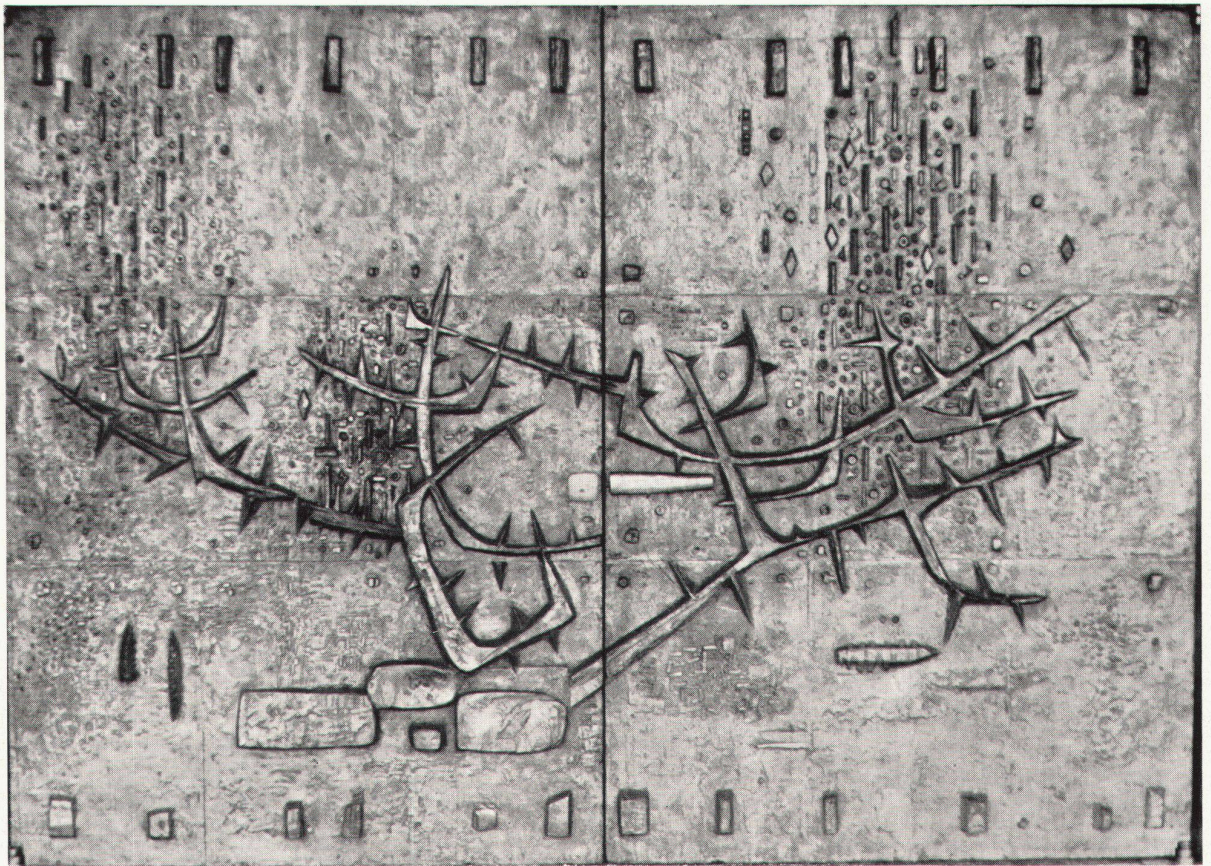
9
Robert Lienhard, Feindliche Mauer, 1965. Bronze
Mur hostile. Bronze
Hostile Wall. Bronze

10
Robert Lienhard, Betonrelief am Primarschulhaus Früebli in Dielsdorf
1962/63. Architekt: Romeo Favero SIA, Winterthur
Relief en béton, école Früebli à Dielsdorf. Architecte: Romeo Favero
SIA, Winterthur
Concrete relief on the Früebli School in Dielsdorf. Architect: Romeo
Favero SIA, Winterthur

9



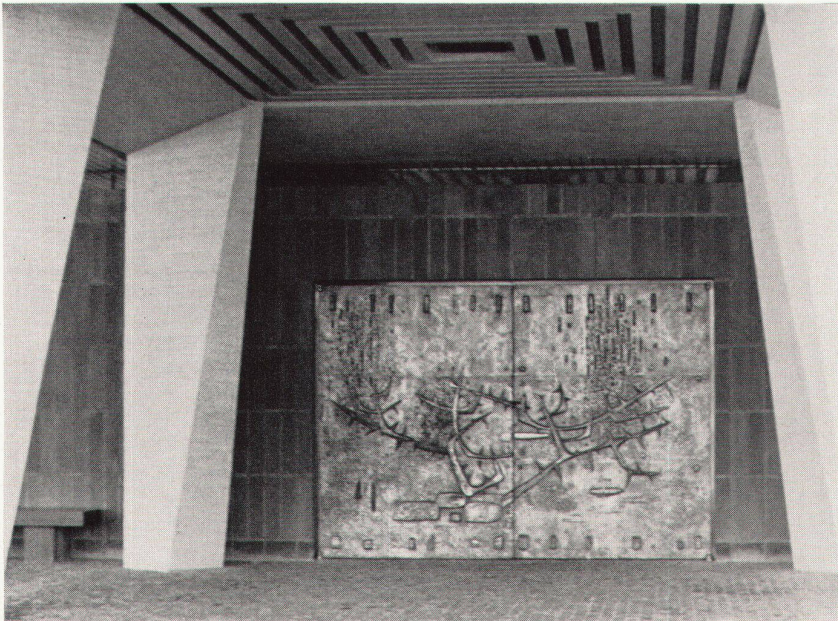
10



11

11, 12
 Robert Lienhard, Bronzeportal der Kirche Zollikerberg, 1960–1963. Architekt: Hans Hubacher BSA/SIA, Zürich
 Portail de bronze de l'église au Zollikerberg. Architecte: Hans Hubacher FAS/SIA, Zurich
 Bronze Portal of the Zollikerberg Church. Architect: Hans Hubacher BSA/SIA, Zurich

Photos: 7, 11, 12 Jakob Fenner, Winterthur



12

die Pläne nicht voll definiert, die Kanten nicht geschärft, die Formkomplexe «verwundet», «aufgerissen» werden. Der Bildhauer ist sogar bereit, dem «Zufall» des Materials eine schöpferische Rolle beizumessen. Die Freiplastik für ein Schulhaus in Arbon, die gerade jetzt ausgeführt wird, soll etwas von dieser neuen Absicht manifest machen. Bereits befaßt sich Lienhard aber mit dem Gedanken, auch in der Architektur freiere, spielerischere Verlebendigung der Oberflächen zu erproben.

Noch immer sind es also die zwei Pole der Einsicht in architektonische Statik und der dynamischen Imagination, die in ihrem Wechselspiel das Schaffen Robert Lienhards bestimmen und vorantreiben in immer neue Bereiche. Bereiche, die schon lange dem «Klima» Winterthurs – auch wenn es sich in drei Jahrzehnten gewandelt hat (vor allem diffuser geworden ist) – nicht mehr entsprechen konnten. Vielleicht geht Lienhard ein zweites Mal die Straße, die er als Jüngling gewählt hat: Seit er ein Haus im Tessin erwerben konnte, arbeitet er nur noch während eines Teils des Jahres in seinem Atelier am Lindberg. Die übrige Zeit lebt er im weiteren Bannkreis von Mailand. Eine wichtige Ausstellung in diesem Jahr könnte darüber entscheiden, ob das dortige «Klima» ihm günstig ist.