Henri Laurens

Autor(en): **Gasser, Helmi**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **49 (1962)**

Heft 12: **Formgebung**

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-38504

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

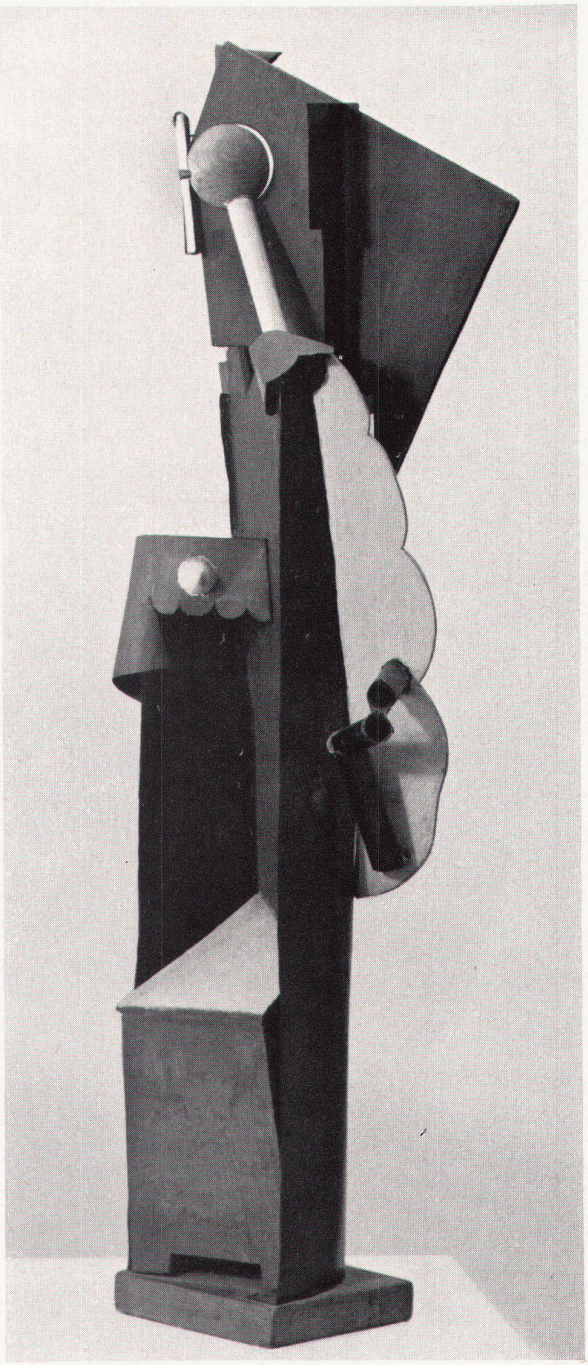
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Helmi Gasser

Henri Laurens



1

1
Henri Laurens, Stehende, 1918. Holz und Blech. Galerie Louise Leiris, Paris
Femme debout. Bois et fer-blanc
Standing Woman. Wood and metal

Die erste wesentliche Schaffensphase des Bildhauers Henri Laurens setzt im Kubismus an. Dabei bedeuten kubistische Formenwelt und Anschauung für sein Werk mehr als bloß Ausgangslage: nicht nur bilden sie den tragenden Grund, auf dem sich jene ursprüngliche Beziehung zum Volumen, die Laurens innewohnt, rein zu entfalten vermag; der Nachhall dieser Stilsprache bleibt im weiteren hinein bis ins Spätwerk registrierbar. Das Zusammentreffen mit dem Kubismus gewinnt bei Laurens durchaus das Gewicht schicksalhafter Fügung. Bezeichnend für die Intensität der Begegnung ist die Art, mit der er, der Plastiker, sich diesem Phänomen, in dem Fläche und Räumlichkeit einander durchdringen, nähert: seine Auseinandersetzung beginnt in der Fläche und faßt damit die neue Stilform an ihrem Entstehungsort. Er erkundet sie nun freilich in einem neutralen Verhältnis zur eigentlichen Maldisziplin – in Collagen. In ihnen gelingt ihm eine Formgebung zu entwickeln, die nun bereits einen selbständigen Beitrag zur Problemstellung des Kubismus leistet. Die Eigenprägung wird im kompositionellen Aufbau merkbar; vor allem beherrscht eine groß gesehene Hauptform das Bildfeld, die bei aller Klarheit der Ausdehnung in der Umrißzone zu eigenwilligen geometrischen Prägungen sich ausbuchtet. Sie ist fugenartig umlagert von Trabanten, so daß eine zusammenhängende Gestalterscheinung sich bildet. In der räumlichen Anordnung dieser Einzelelemente vollzieht sich nun kein Ineinanderwirken; es ergibt sich vielmehr eine labile Sonderung der Ebenen, welche vornehmlich durch den Einsatz von Farbe als bedingtem Schichtwert augenscheinlich wird. Was Laurens von den anderen Kubistenbildhauern grundlegend unterscheidet ist daher, daß er kubistische Form nie ins Plastische übersetzt, sondern daß sie ihm in einem innern Prozeß von der eigenen Flächenversion her Schritt um Schritt ins Dreidimensionale hineinwächst. Jene zeitlich unmittelbar folgenden Konstruktionen aus Blech und Holz, deren verfremdende Mechanik unübersehbar auch ins Surrealistische schweift, dürfen zwar durchaus den Ausbrüchen ins Experiment zugerechnet werden, die bei Laurens immer wieder, zwischen sehr geradlinigen, gut einzugrenzenden Schaffensphasen, eintreffen; doch zugleich wird in ihnen, in ihren Planken, die Fläche erstmals dem Raume ausgesetzt, gleich einem architektonischen Modell werden sie aufgerichtet und in ihrem Verhalten erprobt.

Auch in den frühesten Plastiken aus Terrakotta und Stein ist der Zusammenhalt mit den Collagen noch sichtlich vorhanden: die Stellungen der einzelnen Ebenen sind durch verschiedenfarbige Bemalung markiert. Es kommt hierin vor allem das Bestreben zum Ausdruck, für die Werte des Kubischen eine absolute, von allen äußeren Einwirkungen ungetrübte Darlegung zu finden. In Kleinplastiken wendet sich Laurens dann mehr und mehr einem reichen Auskosten der im Steine beschlossenen Möglichkeiten der Ebenenauffächerung zu, ihrer Neigungsgrade und gegenseitigen Verhältnissen, den Auswirkungen ihrer Winkelbrechungen und Abdrehungen; im Abtasten des Vor und Zurückstellen sich bereits auch Wölbungsspannungen ein. In höchster Differenziertheit werden alle diese Dimensionen gleichsam aufgeschlossen. Doch unternimmt Laurens kein Zerlegen der eigentlichen Körperlichkeit; diese bleibt vielmehr als Kernsubstanz unbehelligt, bloß in ihrer Oberflächenerscheinung subtil bearbeitet. Es hat Laurens' Vorgehen durchaus Vergleichspunkte mit kostbaren Edelsteinschliffen, auch in der Härte, Schärfe und Strenge, in der er den Block behandelt und gestaltlich definiert. Subtilität und Differenziertheit, mit denen er am Werk ist, zeigen deutlich, daß viel persönliche plastische Entdeckerfreude mit im Spiel ist. Mag darob die kubistische «Wahrheitssuche» im orthodoxen Sinne, mag darob die Logik der Aufbaustruktur gelegentlich etwas zu kurz kommen, an Qualität und plastischer Eigengesetzlichkeit erweisen sich diese Gestaltungen andern bildhauerischen Werken weit überlegen, die zwar das kubistische Vokabular fehlerfrei durchkon-

2

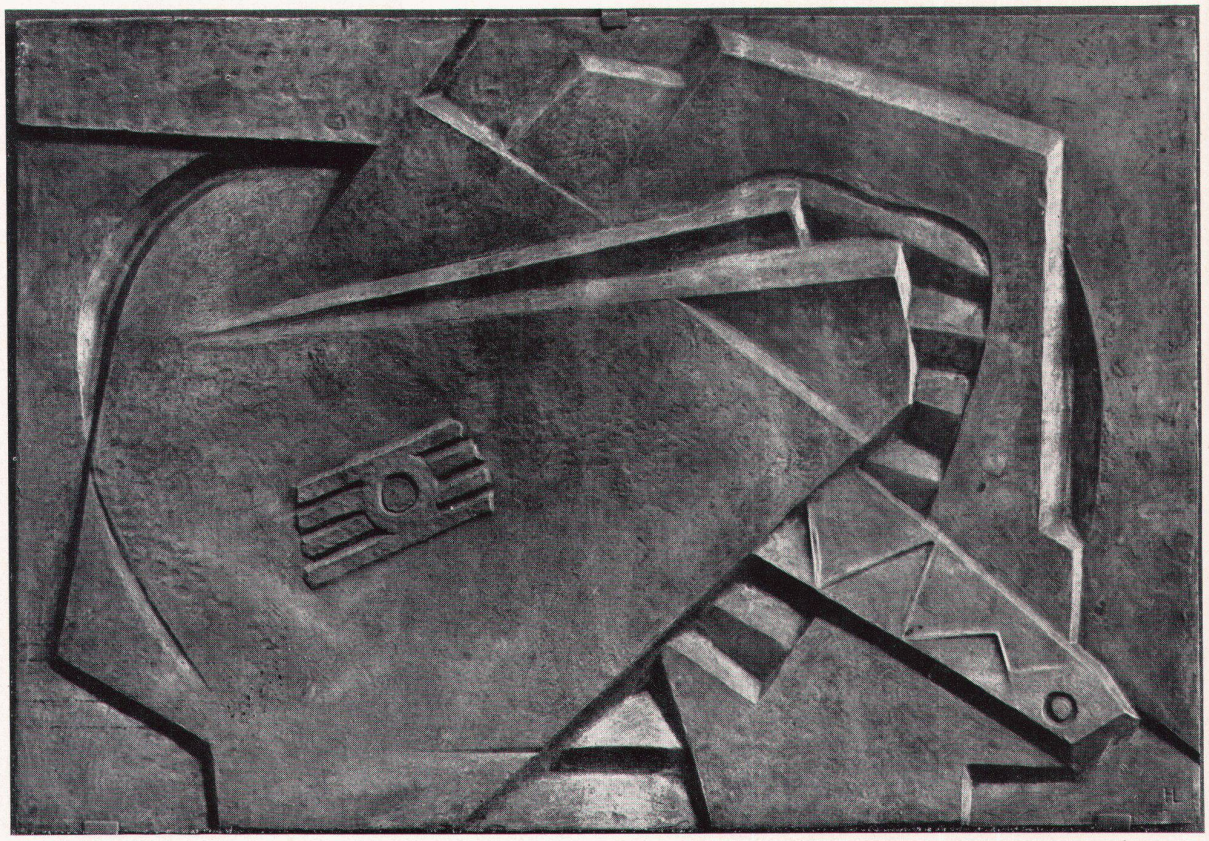
jugieren, darin aber heute bereits recht anekdotisch wirken, gewiß nicht im Inhalt, aber in der Formabwandlung.

Als großartiges Endergebnis dieser «Studien» entstehen in den zwanziger Jahren jene Reliefs, in denen er, im Vollbesitz der dreidimensionalen Gestalterfahrung, nun nochmals das Thema der Collagen aufgreift und in reifer Meisterschaft nun ins Räumliche auffaltet. In Überlagerung von Ebene und Dreidimensionalität eine kubistische «Idealform» darstellend, erreicht Laurens in ihnen nicht nur seine erste schöpferische Höhe, sondern zugleich auch die wohl weitestgehende plastische Erfüllung des Kubismus. Mit diesen Reliefs neigt die kubistische Phase Laurens' freilich ihrem Ende zu. Die Entwicklung verläuft nun vom Kubistischen zum Kubischen, vom Differenzierten zum Monumentalen. Eine blockhafte Würfelform bleibt als übergeordnete Körperstruktur bestehen, und Kanten und deren Negativ, Rinnen, schaffen die betonenden Hauptlinien und Begrenzungen. Innerhalb dieses Gerüsts indessen vollzieht sich eine groß aufgefaßte, rundplastische Volumenentwicklung. Mit ihr geht zugleich eine Verselbständigung der einzelnen Teilformen einher; aus ihrer Zuordnung, Vor- und Überlagerung und Verspannungen, aus ihren Wechselbeziehungen bildet sich die Ganzheit der Erscheinung. Diese Formen ähneln durchaus stereometrischen Elementarkörpern, und vorerst werden zylindrische Ausmaße gestaltbestimmend. Allerdings bleibt die Berührung mit dem Stereometrischen stets nur im Annäherungsweisen, und hierin wird auch die Spanne besonders offensichtlich, die sie voneinander trennt: Kräftigkeit und eigenwüchsige Lebensfülle des Laurensschen Volumens hebt sich ausdrücklich hervor. Freilich walten in den Bildungen dieser kubischen Phase Ebenmaß und Ausgeglichenheit. In ihren straffen Wölbungen erscheinen Ruhe und Ründe wunderbar vereint und von einem stumpfen Lichtaufprall mählich umgleitet. In diesen Gestaltkonzeptionen lebt sich das Volumen in hervorragender Reinheit dar. Einer Reinheit, die der Abstraktion nun aber fern steht, vielmehr eine höchste Versinnlichung und Veranschaulichung eines Lebensgleichnisses enthält: Laurens' Volumenerleben bleibt auf das Stärkste an das Menschenbild, an die Leiblichkeit weiblicher Wesen gebunden. Dies in einem gänzlich anaturalistischen Sinne allerdings; der Körperkanon bietet gleichsam bloß den Vorwurf, der nun rein von den Möglichkeiten des Plastischen her interpretiert wird.

Daß er diesem Thema, dem schon die Formulierungen der Statuetten weitgehend galten, fortan in Ausschließlichkeit die Treue hält und ihm sämtliche Form- und Gestaltimpulse anvertraut, könnte vielleicht auch noch als kubistische Reminiszenz verstanden werden. Allein, die Beziehung Laurens' zu seinem Thema übersteigt diesen Aspekt weit. In seiner Wahl manifestiert sich ein tiefer Lebensvollzug, eine Polarität des Menschlichen, welche nun in die Polarität von Künstler und Darstellungsobjekt eingeht. Laurens faßt nicht nur die Gestalten, die er erschafft, sondern bereits Materie und Masse, die er behandelt, von dieser Polarität her auf. Sie voll ausschöpfend

2
Henri Laurens, Frau mit Mandoline, 1919. Bronze. Galerie Louise Leiris, Paris
Femme à la mandoline. Bronze
Woman with Mandoline. Bronze

3
Henri Laurens, Stilleben, 1928. Bronze. Galerie Louise Leiris, Paris
Nature morte. Bronze
Still Life. Bronze



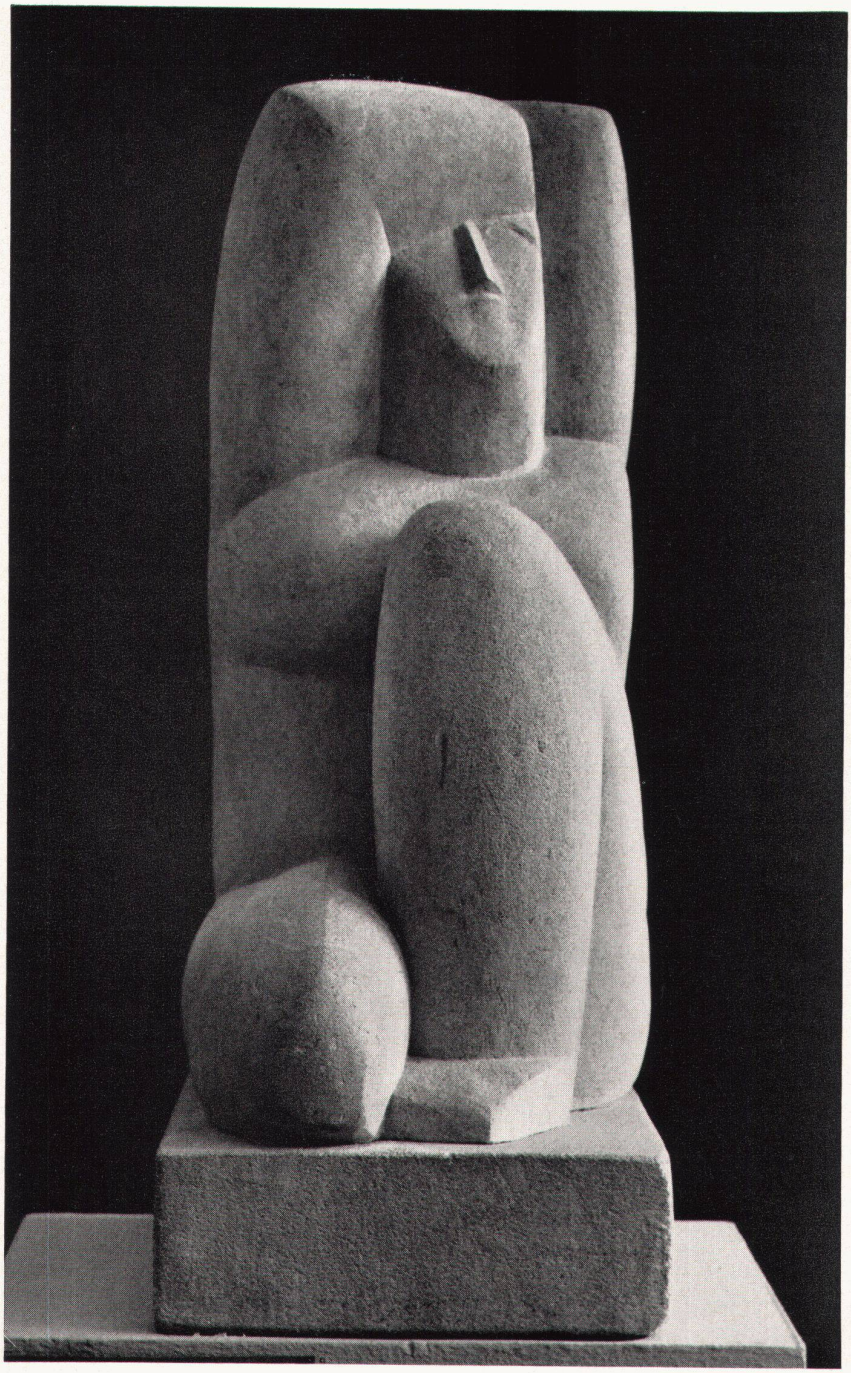
3.

erwächst sein Werk zu einer menschlichen Ganzheit. Dabei auferlegt er seiner Gestaltkonzeption noch weitere Einschränkung: seine Aufmerksamkeit gilt nicht der weiblichen Figur schlechthin, sondern einer ganz bestimmt festgelegten Pose: kniend oder kauernd, mit hinter dem Kopf verschränktem Arm. In diesem stetsfort bewahrten Grundaufbau macht sich nun eine starke Formverspannung und ein strenger innerer Zusammenhalt geltend, demzufolge diese Körper sich nun ebensosehr durch Geschlossenheit wie Begrenzung auszeichnen. Bei aller großartigen Freiheit in der plastischen Volumenentfaltung bilden sich die Einzelformen, wie das Verhältnis der Teile zueinander, in einem klaren Maßhalten, einer streng gefaßten Proportionierung. Kraft und Ursprünglichkeit ihrer Volumen erfahren eine bündigende Geformtheit, die sie mit Geist anrührt. Zugleich besitzt Laurens' Plastik in dieser Eigenschaft auch eine tiefe Wesensgemeinschaft mit der Säule, mit der Karyatide vor allem. Es ersteht hieraus eine neue Interpretation des Menschenbildes, die dennoch der großen europäischen Tradition sich einordnet, die aber in Konzeption und Absicht mit den unmittelbaren Vorgängern, also sowohl mit Rodin wie mit Maillol, keine wesentlichen Berührungspunkte aufzuweisen hat, vielmehr ausschließlich der eigenen Entfaltung zugewandt ist.

Rückblickend erhellt sich, daß der Kubismus, dem Laurens sich in seiner Frühzeit vorbehaltlos verschrieb, gleichsam als Filter waltete, der alle ideellen, formalschematischen und gehaltlichen Überbleibsel früherer Epochen ausschaltete und die Bahn frei gab, seine primäre Volumenbegabung am zeitlosen Gleichnis des menschlichen Körpers in voller Lauterkeit zu entwickeln. Seine Formgebung wird hiebei von einer zweifachen Ungebrochenheit getragen: von der Ausschließlichkeit, mit der er dem reinen Volumen sich zuwendet, wie der Ausschließlichkeit, mit der er in der künstlerischen Gegenwartssituation wurzelt. Mit seinem neuen Menschenbild entsteht gleicherweise eine neue Formerscheinung. In seinen von den plastischen Sensationen ausgehenden Gestalten begründet Laurens eine Werthierarchie des Plastischen: die Einzelteile, respektive die körperlichen Einzelvolumen erlangen eine grundsätzlich gleich hohe Betonung und Ausbildung; eine ausgesprochene Bevorzugung wird dabei aber den Extremitäten zuteil, die in ihrer Zusammensetzung, auch in ihrer freien Lagerung besonders reiche plastische Entfaltungsmöglichkeiten bieten. Aus solcher reinen Bezugsetzung der Kräfte und Gewichte vollzieht sich eine Neuordnung der menschlichen Erscheinung, die im plastischen Reichtum derart ungewohnt anmutet, daß der Beschauer sie um- und überwandert wie eine herrlich geformte Landschaftsgestalt.

Da diese neuen Formbildungen einzig aus dem elementaren Volumenverhalten sich herleiten, wickelt sich ihre weitgehende körperliche Transformation zugleich ohne jegliche Strapazierung des Psychischen ab, ohne jegliche Zuhilfenahme des Expressiven: sie bleiben Zustandsbilder. Dieser Zuständlichkeit eignet vorerst geschlossen blockhafter Charakter, monumental statuarische Form, die ihre spätesten, grandiosen Höhepunkte in «Le matin» und «Le grand adieu» findet, in denen das Verhalten von Kraft zu Volumen zu Maß eine klassische Ausgewogenheit erlangt. Bereits in den späteren dreißiger Jahren jedoch nimmt eine Entwicklung ihren Lauf, welche bei Wahrung des Zuständlichkeitscharakters einer dynamischen Äußerungsform zustrebt. Es mag in ihrem freiräumlichen Ausschwingungen zugleich auch eine letzte, vollendete Überlegenheit in der Beherrschung der Volumenkräfte sich kundtun, ein schwereloses Darstellen der Schwere gleichsam, eine großartige künstlerische Enderfahrung, welche die Aufgaben im Lächeln meistert.

Fürs erste vollzieht sich das endgültige Verlassen der kubischen Blockform. Den Wesen Laurens' wird das Räumliche ein immer vertrauterer Aufenthaltsort, so daß sie von ihm Besitz ergreifen, sich in ihm dehnen und drehen. Die Auseinander-



4
Henri Laurens, Kniender Akt, 1929. Stein. Privatbesitz Regensberg
Nu agenouillé. Pierre
Kneeling Nude. Stone

setzung Mensch–Volumen bleibt freilich auch jetzt primär, und kaum dem Umweltsverhältnis zugewandt. Das Räumliche bietet bloß einen neuen Entfaltungsbereich für die tänzerische Gestik ihrer Daseinsgebärde. Die freirhythmische Lagerung und Federung wird nun zum hervorstechenden Kennzeichen. Gewicht setzt sich gegen Gewicht und wird in einer musikantisch freien Art gegeneinander gespielt. Die kugelähnliche Form beherrscht jetzt das Feld. Das Volumen erlangt eine neue üppige Fülle, Ballungen von herrlichem Wölbungsrund, schwellende Formen. Zugleich werden die einzelnen Teilformen stärker skandiert, oft recht eigentlich voneinander abgeschnürt, handumkehrt aber wiederum in einer raschen Röhre fortgeschnellt. Mit der gewichtigen Schwere wird übermütig Spaß getrieben. Laurens jongliert in heiterer Leichtigkeit mit ihr, läßt sie baumeln, umplumpsen. Bei aller eigenwilligen Betonung, bei allem beharrlichen Abwärtsziehen der Gewichte, herrscht ein Zustand gelöster Harmonie.

Diese raschen, gegensatzreichen Wechsel vollziehen sich nun auch materiell unter anderen Voraussetzungen; anstelle von Stein ist Bronze getreten. Und die Gestalten haben etwas von der Flüssigkeit des Gusses beibehalten, die Materie durchströmt sie gleichsam. Entsprechend ist auch die Oberflächenbehandlung verändert: voll neckischer Lebendigkeiten, die recht eigentlich das Licht einfangen und es auf ihre üppige sinnliche Pracht lenken. Und dennoch glitzern ihre Körper wie vor Nässe, wie Fischleiber, und die Blicke der Menschen gleiten an ihnen ab wie Wasser ... Meerweibchen sind es in der Tat und als solche ebenso elementar als auch Mischwesen. An ihren Hüften haftet die Schwere von Meer und Grund. Das Gewicht zieht an ihnen. Des Stehens ungewohnt, verhalten sie sich tollpatschig wie Seehunde und ein bißchen taumelig. In einem drolligen Humor sind sie ihrer Gewichtsbeladenheit recht bewußt, wenn sie beispielsweise ihre Arme wie Hanteln erheben. Wie sie nun in dieser Schwere dennoch sich aufrichten, in graziöser Leichtigkeit und Lieblichkeit, hat wiederum auch viel vom Gleichnis der erdgebundenen Wurzel, welche über den schlanken Stengel zur Blume erblüht. Gelegentlich werden ihre Kurven und Knickungen kühn und kühner; Metamorphosen ereignen sich, die oft formauflösenden Charakter annehmen, ein Nereidenarm zerfließt unversehens. Aus solcher vollendeten Beherrschung der Schwere ersteht ein ungebrochenes strahlendes Daseinsgefühl, das recht eigentlich ein ausgelassenes sinnenfrohes Gewichtsgefühl ist. Es ist diesen Wesen so rechtens wohl in ihrer Körperlichkeit. Und gleich dem grundsätzlichen Verhältnis Laurens' zum Volumen ist auch ihnen in all ihrer derben, strotzenden Sinnlichkeit durch Maß und Geformtheit Geist eingehaucht.

Laurens hat diese Figurationen in fast unerschöpflichem Reichtum geschaffen; ein ganzes Meerparadies könnte damit gespiesen werden. Vielleicht wird jedoch sein episch sich ausbreitendes Spätwerk in der Wertschätzung allzu aufmerksam bedacht. Es wäre hier eine etwas gleichmäßigere Verteilung der Gewichte wünschenswert, gibt es doch in seiner statischen Phase Schöpfungen, wie die erwähnten, welche als plastische Verwirklichung bedeutungsvoller sind. Eine gewisse Problematik des Spätwerks sehen wir zudem in den Tendenzen zu Metamorphose und Formauflösung; mit ihnen scheinen Elemente einzudringen, die dem Volumenplastiker Laurens nicht bekommen. Ihre entscheidenden Vorzüge innerhalb der zeitgenössischen Plastik besitzen sie in der großartigen künstlerischen Gestaltung eines strahlenden heiteren Daseinsgefühls, einer Lebensfülle und Elementarkraft, an der sie den Beschauer teilhaben lassen.

5

5
Henri Laurens, Der kleine Abschied, 1940. Bronze. Sammlung Claude Laurens, Brüssel
Le petit adieu. Bronze
Small Farewell. Bronze

6
Henri Laurens, Femme fleur, 1942. Bronze. Sammlung Claude Laurens, Brüssel

6

7

Henri Laurens

1885 Geboren am 18. Februar in Paris als Sohn einer Arbeiterfamilie
Besuch verschiedener Schulen und Ateliers zur kunstgewerblichen und zeichnerischen Ausbildung
1911 Bekanntschaft mit den Kubisten und den Dichtern Apollinaire und Max Jacob
1913 Erste Ausstellung im Salon des Indépendants in Paris
1915 Freundschaft mit Picasso. Polychrome Eisenblechplastiken
1925 Abschluß der kubistischen Periode. Annäherung an die organische Form
1932 Abwechselnd in Etang-la-Ville und Paris wohnhaft
1935 Prix Hélène Rubinstein
1951 Große Ausstellung im Musée d'Art Moderne, Paris
1953 Preis für Bildhauerei der Biennale von São Paulo
1954 Gestorben am 5. Mai in Paris

8

7
Henri Laurens, Die Morgenröte, 1944. Bronze. Sammlung Claude Laurens, Brüssel
L'aurore. Bronze
The Dawn. Bronze

8
Henri Laurens, Der Morgen, 1944. Bronze. Sammlung Claude Laurens, Brüssel
Le matin. Bronze
The Morning. Bronze

Photos: Walter Dräyer, Zürich