

CHRISTOPH ZUSCHLAG Tierplastiken
Les sculptures d'animaux

1960 erscheint im Pariser Verlag Fernand Hazan ein *Dictionnaire de la sculpture moderne*. Bereits ein Jahr später kommt es als *knaurs lexikon der modernen plastik* auch auf Deutsch heraus, mit einem Vorwort des Kunsthistorikers, Kurators und Kritikers Werner Schmalenbach (1920–2010), damals Direktor der Kestnargesellschaft in Hannover. Dass der 32-jährige Delahaye mit einem Eintrag samt einer Abbildung aufgenommen wurde, ist ein Beleg für seinen frühen Erfolg. Bereits während seines Studiums an der Pariser École des arts appliqués und an der École nationale supérieure des beaux-arts, so der namentlich nicht gezeichnete Lexikonartikel, sei Delahaye durch seine Eigenständigkeit aufgefallen, die Begegnung mit (den älteren Bildhauerkollegen) Étienne-Martin (eigentlich: Étienne Martin, 1913–1995) und François Stahly (1911–2006) habe seine künstlerische Entwicklung beschleunigt (Delahaye und Stahly waren 1959 an der *II. documenta* in Kassel beteiligt, Étienne-Martin 1964 an der *documenta III*). Das erste in dem Artikel erwähnte Werk ist *L'oiseau astrologique* von 1952 (Abb. S. 146), »eine sehr ausdrucksstarke Transposition, die den Ausgangspunkt für seine späteren Bronzearbeiten bildete«.¹

In der Tat handelt es sich bei *L'oiseau astrologique* um eine eigenwillige, dynamisch in die Höhe strebende, aus Gips geformte Figur, deren kompakte



En 1960, la maison d'édition parisienne Fernand Hazan publie un *Dictionnaire de la sculpture moderne*. À peine une année plus tard, l'ouvrage est publié en allemand sous le titre *knaurs lexikon der modernen plastik* avec un avant-propos de Werner Schmalenbach (1920–2010), historien de l'art, commissaire d'exposition et critique d'art, à cette époque directeur de la *Kestnargesellschaft* à Hanovre. Le fait que Delahaye alors âgé de 32 ans y ait une notice accompagnée d'une illustration est une preuve de son succès précoce. D'après l'article non signé du dictionnaire, dès ses études à l'École des arts appliqués de Paris et à l'École nationale supérieure des beaux-arts, Delahaye aurait fait montre d'indépendance. Les rencontres avec – les sculpteurs plus âgés – Étienne-Martin (de son vrai nom : Étienne Martin, 1913–1995) et François Stahly (1911–2006) auraient accéléré son développement artistique – Delahaye et Stahly ont tous deux participé à la *documenta II* de Kassel en 1959 et Étienne-Martin à la *documenta III* en 1964. La première œuvre évoquée dans l'article est *L'oiseau astrologique* de 1952 (ill. p. 146), qualifiée de « transposition très expressive qui constitue le point de départ de ses œuvres en bronze plus tardives ».

L'oiseau astrologique est en effet une figure en plâtre originale et dynamique qui s'élance vers le haut et dont les volumes compacts semblent être animés

Volumina zu pulsieren scheinen. Von weiter Ferne erinnert Delahayes Vogel an Max Ernsts (1891–1976) frühe Gipsplastik *Habakuk* (1934, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen), auch wenn sich deren Morphologie und Werkprozess – Ernst verwandte für den Körper der Figur, die auf einem runden Sockel ruht, Abgüsse von drei verschieden großen Blumentöpfen – deutlich unterscheiden.² Bei Ernst nimmt der alttestamentliche Prophet Habakuk Züge eines kauzigen Vogelwesens an. Der Künstler war 1922 von Köln nach Paris übersiedelt, wo er sich vom Dadaisten zu einem der führenden Surrealisten im Kreis um André Breton (1896–1966) entwickelte. Surreale Misch- und Fabelwesen wie etwa Vogelmenschen spielen in Ernsts individueller Mythologie und Ikonografie eine zentrale Rolle. Als Max Ernst 1941 vor den Nationalsozialisten in die USA floh, war Jacques Delahaye 13 Jahre alt, zu einer persönlichen Begegnung dürfte es also in Paris kaum gekommen sein. Aber dass der junge, nach neuen künstlerischen Wegen suchende Delahaye Ernsts Œuvre kannte, ist mehr als wahrscheinlich.

Zu den frühesten Arbeiten Delahayes gehört auch *Le chat* aus dem Jahr 1952 mit der beachtlichen Länge von 160 Zentimetern (Abb. S. 148). Die Plastik war 1959 auf der *II. documenta* zu sehen.³ Delahaye formt kein mimetisches Abbild einer Katze, noch abstrahiert er von diesem. Vielmehr verdichtet er den Tierkörper gleichsam von innen heraus zu einer ungegenständlichen plastischen Struktur mit zerfurchten, rauen Oberflächen. Vom seitlichen Auflagepunkt auf dem Sockel schnellt die Figur in diagonalen Bewegung in die Höhe, so, als ob sich die Katze im Sprung befände. Es sind die innere Spannung, Dynamik und Bewegung des lebendigen Körpers, denen Delahaye im statischen Medium der Plastik Ausdruck zu verleihen sucht – ein Grundthema seines bildhauerischen Schaffens, dem er insbesondere in seinen zahlreichen Tierplastiken nachspürte.

Während der Künstler zu Beginn seine Plastiken aus alltäglichen, billigen Materialien wie Papier, Textilien, Wellpappe, Maschendraht und Holz formte und dann mit einer dünnen Gipschicht überzog, ging er später dazu über, Bronzeabgüsse herstellen zu lassen. Dieses Verfahren, das die Produktion mehrerer Güsse von ein und demselben Werk erlaubt, behielt er bis 1959/60 bei, als er zum Wachsaußschmelzverfahren übergang. Die in dieser Technik (und in Delahayes eigener Gießerei) hergestellten Plastiken sind stets Unikate.

d'un certain rythme. Vu de loin, l'oiseau de Delahaye rappelle *Habakuk* (1934, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen), une sculpture en plâtre de jeunesse de Max Ernst (1891-1976), même si les deux œuvres diffèrent clairement dans leur morphologie comme dans leur processus de fabrication – pour le corps de la figure reposant sur un socle rond, Ernst utilise les moulages de trois grands pots de fleurs². Chez lui, le prophète Habakuk de l'Ancien Testament prend les traits d'un être aviaire excentrique. En 1922, l'artiste quitte Cologne pour Paris, il se détourne alors du dadaïsme et devient l'une des têtes de proue du surréalisme au sein du cercle réuni autour d'André Breton (1896-1966). Les êtres hybrides et fabuleux comme par exemple les hommes-oiseaux jouent dans la mythologie et l'iconographie propres à Ernst un rôle essentiel. Lorsqu'en 1941 Max Ernst se réfugie aux États-Unis pour fuir le nazisme, Jacques Delahaye n'avait que 13 ans. Ils ne se sont donc sans doute jamais rencontrés personnellement à Paris. Mais il est fort probable que le jeune Delahaye, à la recherche de nouvelles voies artistiques, ait eu connaissance de l'œuvre de Ernst.

Parmi les tous premiers travaux de Delahaye, on compte aussi *Le chat* de 1952 avec sa longueur remarquable de 160 centimètres (ill. p. 148). La sculpture fut présentée en 1959 à la *documenta II*³. Delahaye ne forme ici ni l'image mimétique d'un chat, ni une image abstraite. Il cherche plutôt à accentuer le corps de l'animal en quelque sorte de l'intérieur vers l'extérieur pour en faire une sculpture non figurative aux surfaces sillonnées et rugueuses. Depuis son point de contact avec le socle, la figure s'élance dans un mouvement oblique vers le haut comme si le chat était en train de bondir. Delahaye cherche ici à rendre dans le médium statique qu'est la sculpture la tension intérieure, le dynamisme et le mouvement du corps vivant – un thème central de son œuvre sculptée qu'il aborde tout particulièrement dans ses nombreuses sculptures d'animaux.

Alors qu'à ses débuts l'artiste réalisait ses sculptures à partir de matériaux simples issus du quotidien, comme le papier, le textile, le carton ondulé, le fil de fer de grillage et le bois pour les recouvrir ensuite d'une fine couche de plâtre, il fait par la suite réaliser des moulages en bronze. Il reste fidèle à ce procédé qui permet la production de plusieurs tirages d'une seule et même œuvre jusqu'en 1959/1960 au moment où il se tourne vers celui de la cire perdue. Les œuvres réalisées avec cette dernière technique (et dans le propre atelier de Delahaye) sont toujours uniques.



Le chat 1952 Bronze | bronze 50 × 160 × 37 cm Verbleib unbekannt | lieu inconnu

Mit der Technik ändert sich die Morphologie der Plastiken von Jacques Delahaye grundlegend. Dabei spielt das Vorbild Auguste Rodins (1840–1917), auf das sich der Künstler explizit bezog, eine entscheidende Rolle: Die Oberflächen der plastischen Volumina sind zerklüftet und erscheinen heftig bewegt, was zu einem vibrierenden Licht-Schatten-Spiel führt. Thematisch dominieren weiterhin die menschliche Figur (meist in Gestalt von Kriegertorsi) und das Tier, bisweilen auch zur Reiterfigur kombiniert. Bei manchen Plastiken schwebt ein Teil neben dem Sockel in der Luft, wodurch die Gesetze der Schwerkraft aufgehoben scheinen. Besonders beeindruckend sind die ganz frei modellierten und dennoch eindeutig «lesbaren» Rhinocéros-Plastiken, bei denen ein großer Teil der Figur über den Sockel oder die Metallplatte hinausragt, wodurch der Eindruck des dynamischen Vorwärtstürens des Nashorns unterstrichen wird (Abb. S. 153–161). Hauptwerk dieser Gruppe ist zweifellos das *Grand rhinocéros* (1960) mit einer Länge von über einem Meter, das 1965 auf der Biennale in Tokio ausgestellt war (Abb. S. 156–159). Beim Umschreiten dieser horizontal in den Raum vorstoßenden Plastik ergeben sich verblüffende Ansichten.

Jacques Delahaye nimmt innerhalb des Kunstschaffens der 1950er- und 1960er-Jahre insofern eine Sonderstellung ein, als er sich ganz dem Thema Bewegung verschrieben hat und sein Œuvre mit den üblichen Kategorien figurativ beziehungsweise abstrakt nicht zu fassen ist. Er verbindet müheles beides. Auch gibt es Parallelen zur Plastik des Informel – im Prozesscharakter der Plastiken etwa, in ihrer Formensprache, im trotz der beschriebenen Bindung ans Figürliche bisweilen sehr weit vorangetriebenen Abstraktionsgrad –, ohne dass man ihn im engeren Sinne als informellen Künstler bezeichnen könnte. Gerade für seine Tierplastiken, in denen der Künstler die innere Spannung, Dynamik und Bewegung des lebendigen Körpers thematisierte, gilt, was Eduard Trier (1920–2009) über Emil Cimiotti (1927–2019), ebenfalls Bildhauer und Generationsgenosse Delahayes, geschrieben hat: Er setze »Zeichen für das Leben«.⁴

Elle entraîne en outre une modification radicale de la morphologie des sculptures de Jacques Delahaye. L'influence d'Auguste Rodin (1840–1917), le modèle auquel il fait explicitement référence, joue un rôle décisif : les surfaces des volumes présentent des aspérités et semblent fortement animées avec leurs jeux d'ombre et de lumière dansant. Thématiquement, la figure humaine (le plus souvent sous la forme de torsos de guerriers) et celle de l'animal, parfois les deux combinées dans la figure du cavalier, dominent encore son œuvre. Il arrive que dans certaines de ses sculptures, une partie flotte en l'air à côté du support donnant l'impression de défier les lois de la pesanteur. Les sculptures de rhinocéros, très librement modelées, mais toutefois encore clairement « lisibles », sont dans ce contexte particulièrement impressionnantes : une grande partie de la figure s'élève au-dessus du socle ou de la plaque de métal soulignant l'impression de précipitation de l'animal vers l'avant (ill. p. 153–161). La pièce maîtresse de ce groupe est sans aucun doute le *Grand Rhinocéros* (1960) avec une longueur de plus d'un mètre, présentée en 1965 à la biennale de Tokyo (ill. p. 156–159). En faisant le tour de cette plastique traversant l'espace à l'horizontal, on obtient des vues étonnantes.

Dans la production artistique des années 1950 et 1960, Jacques Delahaye occupe en ce sens une place particulière puisqu'il s'est entièrement consacré au thème du mouvement et que son œuvre n'entre pas dans les catégories habituelles du figuratif ou de l'abstrait. Il lie sans difficulté ces deux polarités. On peut aussi relever des parallèles à la sculpture informelle – dans le caractère processuel des sculptures par exemple, dans leur langage esthétique, dans le haut niveau d'abstraction dont elles font parfois preuve malgré le lien évoqué au figuratif – sans que l'on ne puisse qualifier Delahaye d'artiste informel au sens étroit du terme. Concernant justement ses sculptures d'animaux dans lesquelles il thématise la tension intérieure, le dynamisme et le mouvement du corps vivant, on peut appliquer ce qu'Eduard Trier (1920–2009) écrit à propos d'Emil Cimiotti (1927–2019), également sculpteur et de la même génération que Delahaye : il modelait des « signes de la vie »⁴.

1 Werner Schmalenbach (Vorwort), *knaurs lexikon der modernen plastik*, München/Zürich 1961, S. 82. Abbildungen sämtlicher in diesem Beitrag genannten Werke von Jacques Delahaye finden sich auf <http://www.jacques-delahaye.com/>.

2 Vgl. Werner Spies (Hrsg.), *Max Ernst. Œuvre-Katalog*, Bd. 4: Werke 1929–1938, Houston/Köln 1979, Nr. 2155. Vgl. auch *Kunst des 20. Jahrhunderts. Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein. Eine Auswahl aus dem Bestand*, hrsg. vom Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, Ludwigshafen 1999, S. 93 (mit abweichender Datierung). Nach der Präsentation der Plastik in der *Exposition surréaliste d'objets* in der Pariser Galerie Charles Ratton im Mai 1936 überarbeitete Ernst die Figur und veränderte die Kopfhaltung. Später wurden Bronzeversionen in verschiedenen Größen hergestellt.

3 Vgl. *Il. documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung*, Ausst.-Kat. Kassel, Bd. 2: *Skulptur*, Köln [1959], S. 66. Vgl. zu diesem Werk auch Eduard Trier, *Figur und Raum. Die Skulptur des XX. Jahrhunderts*, Berlin 1960, S. 39f.

4 Eduard Trier, »Entwurf einer Monographie Emil Cimiotti«, in: Dieter Brusberg (Hrsg.), *Emil Cimiotti. Werkverzeichnis der Plastiken 1955 bis 1977*, Hannover 1978 (= *Brusberg Dokumente*, Bd. 10), S. 6–11, hier S. 10.

1 Werner Schmalenbach (avant-propos), *knaurs lexikon der modernen plastik*, Munich/Zürich 1961, p. 82. Les illustrations de toutes les œuvres citées dans cette contribution peuvent être consultées sur le site <http://www.jacques-delahaye.com/>.

2 Werner Spies (éd.), *Max Ernst. Œuvre-Katalog*, vol. 4 : Werke 1929–1938, Houston/Cologne 1979, n° 2155. Voir aussi *Kunst des 20. Jahrhunderts. Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein. Eine Auswahl aus dem Bestand*, éd. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, Ludwigshafen 1999, p. 93 (avec datation différente). Après la présentation de la sculpture à l'*Exposition surréaliste d'objets* dans la galerie parisienne Charles Ratton en mai 1936, Ernst modifie la figure et la position de la tête. Des versions en bronze de différentes tailles ont été réalisées par la suite.

3 Cf. *Il. documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung*, cat. d'exposition. Kassel, vol. 2 : *Skulptur*, Cologne [1959], p. 66. Sur cette œuvre, cf. aussi Eduard Trier, *Figur und Raum. Die Skulptur des XX. Jahrhunderts*, Berlin 1960, p. 39 sq.

4 Eduard Trier, « Entwurf einer Monographie Emil Cimiotti », dans Dieter Brusberg (éd.), *Emil Cimiotti. Werkverzeichnis der Plastiken 1955 bis 1977*, Hanovre 1978 (= *Brusberg Dokumente*, vol. 10), p. 6-11, ici p. 10.