

# Fernand Léger

Autor(en): **Giedion, S.**

Objektyp: **Obituary**

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

Band (Jahr): **42 (1955)**

Heft 10: **Geschäftshäuser**

PDF erstellt am: **22.09.2024**

## **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.

## Hinweise

### Hundertjähre der Eidg. Technischen Hochschule in Zürich

Am 15. Oktober 1855 öffnete die Eidg. Technische Hochschule ihre Pforten. Seither ist sie zum Mittelpunkt der wissenschaftlichen, technischen und baukünstlerischen Entwicklung unseres Landes und zu einer von der ganzen Welt geachteten Forschungs- und Bildungsstätte geworden. Die großangelegten Feierlichkeiten finden vom 17. bis 22. Oktober statt. Wir werden über sie ausführlich berichten. Wir entbieten unserem «Poly» zu diesem wichtigen Ereignis heute schon unsere aufrichtigen Glückwünsche.

Die Redaktion

## Nachrufe

### Fernand Léger †

Am 17. August erlag Fernand Léger einer Herzattacke. Leute, die ihn eine Woche vorher sahen, fanden ihn wie immer: optimistisch, robust, mit einer grenzenlosen Zeit vor sich. Wer seine Bilder kennt, kennt auch ihn, auch wenn er ihm niemals begegnete. Die gleiche Lebenskraft strömt aus ihnen, wie sie von ihm selbst ausging. Bei Léger war die Identität von Leben und Form eine vollständige.

Die Kunst Fernand Légers scheint auf den ersten Blick verständlich zu sein: reine Farben, scharfumrissene Formen, klare schwarze Grenzlinien, heller Tag. Diesseitigkeit: keine Dämonie, keine Projektion des Unterbewußtseins, keine Tragik. Alle Dinge erscheinen zum Greifen nah, einfach, in sich geschlossen und auf eine fast brutale Lapidarität gebracht. Man scheint nur zupacken zu müssen, um ein Bild zu begreifen.

Und doch ist das Werk Légers eines der schwerst zugänglichen in unserer Zeit. Will man zupacken, so entwischt es. Die Bilder verleiten direkt zu einer naturalistischen Kontrolle, zu einem fortwährenden Fragen: was bedeutet dies, was bedeutet jenes? Tatsächlich



Fernand Léger, Glasgemälde in der Kirche von Audincourt, 1953

ist alles aus dem Fleisch der Realität gerissen.

Fernand Léger ist in der Normandie aufgewachsen, in bäurischem Milieu: sein Vater war ein Viehzüchter, ein «herbager», und die väterliche Farm blieb bis zuletzt sein Eigentum. Erst neunzehnjährig kommt er nach Paris, arbeitet als Zeichner bei einem Architekten, später retouchiert er Photographien. Dabei zeigt sich ein merkwürdiges Phänomen: er, der das ländliche Milieu zeitlebens in sich getragen hat, wird von der Stadt ergriffen wie viele seiner Generation und nicht nur auf dem Gebiet der Malerei. Das Problem der Stadt dieses Jahrhunderts und die damit verbundene Mechanisierung ergreift ihn und zwingt ihn zur Gestaltung. Es ist das gleiche Milieu und doch ein ganz anderer Aspekt, wie ihn Picasso, Braque, Juan Gris beobachtet haben. Wie sie spricht er sich durch Nebeneinandersetzen und Durchdringung von Fragmenten aus, von denen «Die Stadt» (1919) eine monumentale Zusammenfassung gibt. Ein großes Suchen nach seinem Selbst ist spürbar (1905–1918). Noch mit 32 Jahren hat er im Vergleich mit Picasso oder Braque kein besonders glänzendes Œuvre aufzuweisen; Le Corbusier geht es ähnlich.

Zwei Begegnungen bestimmen ihn: die nahen Bindungen mit dem Douanier Rousseau, seit 1908, und mit seinem Generationsgenossen Robert Delaunay, seit 1909. Henri Rousseau gab ihm durch seine Fähigkeit, die Dinge zu vereinfachen, einen Schlüssel zu sich selbst. Immer wieder betonte Léger, wie er sich Rousseau gegenüber verpflichtet fühle. Tatsächlich geht durch die ganze Kunst Légers die Kraft

zur Vereinfachung des Komplexen. Dieser Vereinfachungsprozeß hat viel gemein mit den sogenannten «*images d'Epinal*», jenen primitiv buntfarbigen populären Darstellungen, wie sie heute noch in Frankreich lebendig sind. Allerdings muß im Falle Légers sofort hinzugefügt werden, daß seine Art der Vereinfachung einer anderen räumlichen Konzeption folgt. Transparenz, Simultaneität, symbolhafte Verdichtung erheben die regionale Einfachheit in eine höhere Schicht.

Die Begegnung mit Robert Delaunay erfolgt in dessen produktivster Periode: 1909. Der darauffolgende «orphische Kubismus», wie Apollinaire Delaunays Kunst nannte, ersparte Léger den Durchgang durch die Grauperiode des Kubismus. Delaunay brachte ihn unmittelbar zur reinen, starken Farbe. Auch in diesem Fall folgert Léger daraus die ihm innerlich eigene Verwendung. Keine *disques*, keine Farbkreise mit ihren «*contrastes simultanés*»! Léger verwendet Farbe in großen Längs- oder Querfeldern, über die, wie in der prähistorischen Kunst, unabhängig die starken Umrißlinien seiner Gegenstände oder menschlichen Figurationen laufen.

Wenn Léger das Thema Malerei berührte und dabei auf den Sinn seiner eigenen Bemühungen zu sprechen kam, so faßte er es gewöhnlich in den lapidaren Satz: «Ich verwandle ein *Sujet* in ein *Objet*.»

Wir saßen auf den runden Steinen am Ufer des Lake Champlain an der kanadischen Grenze. Léger wies auf ihre glatten Formen und sagte plötzlich aus tiefer Überzeugung heraus: «Wir wissen endlich, was das ist, das *Objet*... wir wissen, wie es darzustellen ist.»

Ein *Sujet* kann in einem bestimmten Thema bestehen. Ein Historienbild, eine Anekdote, eine sentimentale oder eine erotische Begebenheit, ein Gegenstand oder eine Landschaft können ein «*Sujet*» sein. Das Interesse des Beschauers wird von außen in das Bild getragen, und das Gefühl wird nicht durch die Kraft der Bildorganisation, sondern durch das *Sujet* erweckt.

Die heutige Kunst benützt ein *Sujet* nur als Sprungbrett für die plastische Imagination. Der Gegenstand wird nicht passiv abgebildet; er taucht auf und verschwindet, er ist oft nicht faßbar und kontrollierbar. Das ist der Sinn der häufigen Verwendung von Fragmenten. Das *Sujet* erhält seine Bedeutung erst, wenn es zum Zeichen, zum Symbol oder, wie Léger es nannte, zum *Objet* verwandelt wird. Gerade durch Veränderung, Fragmentenhaftigkeit und Verflechtung in den Bildorganismus wird ein Ding in seinem Wesen erfaßt und seiner Banalität enthoben. Bei den Kubisten verlieren die Flaschen, der Zeitungskopf «*Le Journal*» die Gleichgültigkeit ihrer millionenfachen Existenz. In den Bildern Fernand Légers wird ein Rad, ein Stacheldraht, eine Leiter, ein Velo, ein Nagel, ein Schlüssel, eine Rose, eine menschliche Gestalt zu einem *Objet*, das heißt sie werden so verwandelt, daß die Beziehung, die sie zu uns haben, offenbar wird. Das «Objekt» in der modernen Kunst schlägt die Brücke zwischen Ding und Mensch.

Wenn später einmal ein umfassender Überblick der Kunst in der ersten Jahrhunderthälfte geschrieben werden wird, so wird aus dem vielfachen Geflecht der Richtungen und Individuen, aus den verschiedensten Facetten zur Erfassung *unserer* Welt vorab etwas klar werden: Es herrscht eine Einheit in der Vielfalt und eine Vielfalt in der Einheit. Das pluralistische Gesicht unserer Zeit hat sich hier auf wunderbare Weise durchgerungen.

Es gibt – von außen betrachtet – kaum einen größeren Gegensatz als den zwischen Paul Klee und Fernand Léger. Der eine in die Wiedergabe der Magie der Seele, der andere in die Magie von Ding und menschlichem Umriß versunken. Der Weg vom *Sujet* zum *Objet*, wie ihn Léger suchte, und der Weg vom *Vorbild* zum *Urbild*, wie ihn Klee wollte – beiden liegt das gemeinsame Bedürfnis unserer Zeit zugrunde, ins Symbolhafte vorzustoßen.

In seiner Produktion unterschied Léger selbst zwei verschiedene Gattungen: das eigentliche Staffeleibild von begrenzterem Umfang, in dem die

Fragmente der Dinge und ihre Beziehungssetzung dominierten. Die andere Gattung waren die Wandbilder in großen Formaten, die vergeblich nach ihren Wänden suchten.

Einmal, als ich 1942 in New York ankam, sagte Léger strahlend: «Ich werde eine Wand im Zentrum der Welt, im Rockefeller Center, malen.» Es sollte die große Wandfläche sein, die gerade gegenüber den Rolltreppen im *International Building* weiß getüncht worden war, nachdem Rivera eine Lenin-Figur eingeschmuggelt hatte. Die Wand ist bis heute weiß geblieben. Man hatte doch nicht Courage genug, um sie Léger zu übergeben. Er hat nur das Eßzimmer Nelson Rockefellers ausgemalt.

Das Giebelfeld der Kirche von Assy (Haute-Savoie) beengt durch seine dreieckige Umschließung – vielleicht auch durch das Thema – die ausgreifende Kunst Fernand Légers allzusehr. Die große packende abstrakte Komposition an der Triennale in Mailand 1951 mußte mit ihrer Schließung verschwinden.

Höhepunkt, höchste Konzentration seiner Darstellungsmittel zu symbolhafter Steigerung ist der magische Ring seiner Glasgemälde in der Kirche von Audincourt, die nichts von der muffigen Religiosität des weit überschätzten Rouault enthalten: sie sind strahlend und transparent wie die Leinwandbilder des Meisters; unendlich einfach und unendlich fern, haben sie Anschluß an eine große Tradition gefunden und gezeigt, daß unsere Zeit fähig ist, selbst religiöse Symbole aus der Verschüttung der offiziellen Kunst zu erwecken.

S. Giedion

## Ausstellungen

### Basel

#### «9 Berner Künstler» – «Der Kreis 48»

Kunsthalle, 3. September bis  
9. Oktober

Mit dieser Doppelausstellung von Berner und Basler Künstlern hat Arnold Rüdlinger, der bisherige Leiter der Kunsthalle Bern, seine am 1. September beginnende Amtszeit an der Basler Kunsthalle eingeleitet. Mochte man sich zunächst auch gefragt haben, weshalb Rüdlinger an seinem neuen Wirkungsfeld gerade mit einem so wenig

attraktiven Ausstellungstitel beginne, so zeigte sich doch gleich nach Eröffnung der Ausstellung «9 Berner Maler», daß Rüdlinger auch diesmal wieder das Richtige getroffen hatte. Er hat es fertig gebracht, den Baslern gleich auf den ersten Anhieb eine Überraschung zu bieten, ihnen auf dem Gebiet der Kunst etwas total Neues vorzusetzen, das erst noch in nicht allzu großer Entfernung von der Rheinstadt gewachsen ist. Mit Erstaunen nahm man in Basel durch diese Ausstellung zur Kenntnis, daß die zeitgenössische Kunst nicht nur als Ausstellungs- und Sammlungsgut in Bern einen empfangsbereiten fruchtbaren Boden gefunden hat, sondern daß sie dort auch entstehen, wachsen und aufblühen kann. Es geht von dieser Ausstellung eine Frische und Lebendigkeit aus – und daran ist auch die klare und spannungsreiche Hängung der Bilder nicht ganz unbeteiligt –, wie man sie in diesen Räumen schon lange nicht mehr erlebt hat.

Rüdlinger hat sich bei der Auswahl auf die sogenannte «mittlere Generation» beschränkt, das heißt auf die heute 40- bis 50jährigen, und ihnen in Fedier und Dessauges noch zwei der jüngeren Generation der 30jährigen zur Seite gestellt. Dies in bewusster Konzentrierung gegenüber jener Ausstellung «14 Berner Künstler» (Amiet, Surbek, Stauffer bis zu Max von Mühlener), die der Basler Kunstverein vor 10 Jahren als umfangreiche Orientierung über die Kunst in Bern veranstaltet hatte.

Den Auftakt machen diesmal die beiden merkwürdigen, in ihrem schrulligen *peintre-naïf*-haften Surrealismus jedoch äußerst anziehenden Maler Ricco Wasmer und Hans Schwarzenbach. Dann folgt als erste Überraschung Guy Dessauges, ein echter und in seinem künstlerischen Temperament gar nicht zu verachtender «Tachist», der die neue Methode der *peinture automatique* mit bewundernswertem Formgefühl und außerordentlichem Farbgeschmack zu handhaben weiß. Eine weitere Überraschung bietet das Werk Hermann Plattners, das, in seinen Wurzeln Villon verwandt, die gegenständliche Welt und die der Landschaft in ungegenständlichen Flächen einfängt und in flächigen Kompositionen neu erstellt. Besonders schön, klar, in ausdrucksvollen abstrakten Rhythmen beschwingt, präsentiert sich als nächstes das Werk des jungen Franz Fedier. Gut zusammengestellte Kollektionen von Tschumi