

Der Bildhauer François Stahly

Autor(en): **Giedion-Welcher, Carola**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **47 (1960)**

Heft 1: **Rationalisierung - Normalisierung - Wohnungsbau**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-36698>

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.

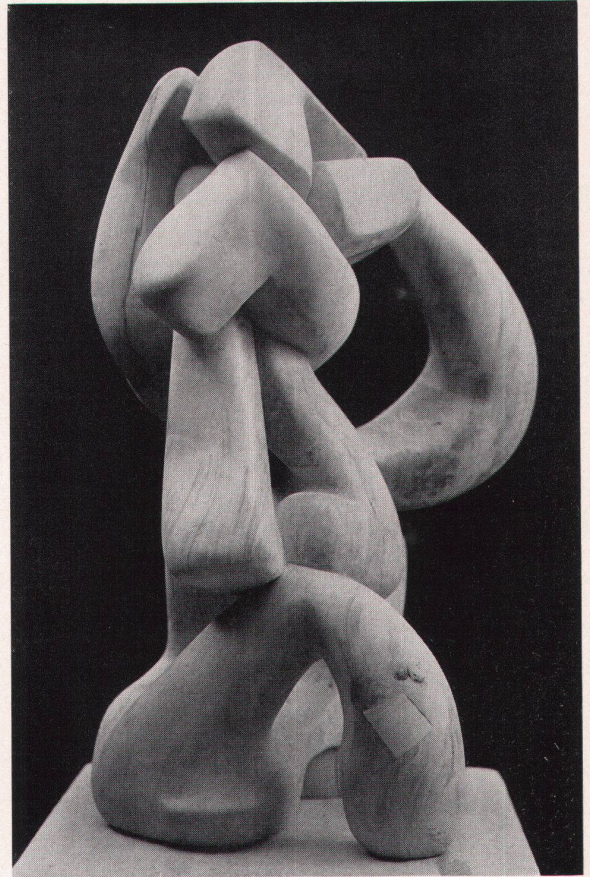


1

Die Tatsache, daß viele jüngere Künstler sich heute bewußt abseits vom großen Kunstbetrieb halten und ihr Produktions-tempo nicht in hektische Tourenzahlen emporschnellen lassen – um ihre Arbeit in einem organischen Rhythmus zu vollziehen –, wirft schon ein bestimmtes Licht auf das Grundklima ihrer Kunst sowie auf ihre geistige Einstellung.

So umschließt François Stahlys plastisches Werk eine Reihe von Wegetappen zur skulpturalen Verwirklichung eines mit heutigem Ausdruck und gleichzeitig mit Erinnerung erfüllten Weltbildes. Es wächst eher aus einem kosmisch-zyklischen Erlebnis als aus einer isoliert zugespitzten Gegenwartsposition. Zusammen mit den erweiterten und differenzierten räumlichen Sensorien des heutigen Plastikers entwickelt sich bei ihm auch eine zeitlich-vertiefte Sicht im Sinne einer Wiederverknüpfung unserer künstlerischen Gegenwart mit dem Elementarismus primordialen Lebens. Diese Wiederbewußtwerdung mythischer Fundamente und naturhafter Grundstrukturen gehört sogar – nach Ansicht des Religionsphilosophen Mircea Eliade – zu den wichtigsten Entdeckungen des 20. Jahrhunderts, weil hieraus ganz neue geistige sowie künstlerische Aspekte und Normen bezogen werden können.

Stahly hat schon vor einem Dezennium niedergeschrieben – und seine Stimme war innerhalb der jüngeren Generation nicht zu überhören –: «Das ahnungsvolle Tasten nach einer möglichen Bedeutung, nach einer beschwörenden Sprache [signification agissante], das ist unser Mythos.» Dieser Ausspruch richtet sich gegen die rein ästhetische Formulierung und wendet sich wieder einem tiefer verankerten Inhalt zu, im Sinne dessen, was Klee im Jahre 1924 ausspricht, wenn er es an der Zeit glaubt, «... die bewußter Weise überlastete formale Seite durch die neue Art der Anschauung etwas zu entlasten und mehr nach der inhaltlichen Seite auszuüben». Wir finden den Ausdruck auch inhaltlich betonter Vergangenheitsbezug-



2

nahme in den Arbeiten vieler heutiger Plastiker in ihren «Idolen», «Totem»-Plastiken und ancestralen Stelen (Moore, Hajdu, Mirko, Noguchi, Etienne-Martin, Robert Müller und andere) in Weiterführung und Ausbau einer Einstellung, die sich schon im Werk vieler älterer Künstler abzeichnete.

Die ersten Holzplastiken, die Stahly, noch nicht dreißigjährig, während eines gefährdeten Nomadenlebens im zweiten Weltkrieg schnitzte, waren zu idolkleinem Format zusammengeschrumpft. Beim ständigen Ortswechsel konnten sie in den Hosentaschen mitgeführt werden, und sie waren – in einem tieferen Sinn – auch durchaus «Zeichen» eines anderen Geschehens als des aktuell herrschenden. Denn unter dem Druck einer äußeren, kriegerischen Atmosphäre waren sie aus einer losgelösten inneren Versenkung entstanden und mit gläubigen Kräften geladen. Ihr Material (meist Nußbaum- und Olivenholz) und ihre bewegte Artikulation fielen bei einem zufälligen Zusammentreffen mit einem Freunde Brancusis, dem Sammler Pierre Roché, auf. Sie wurden damals alle von ihm gekauft; spätere Erwerbungen folgten (Abb. 1, «Le Doigt», 1942).

1
François Stahly, Der Finger, 1942. Linde. Höhe 25 cm. Sammlung H.-P. Roché, Paris
Le doigt. Tilleul
The Finger. Linden

2
François Stahly, Banyan, 1945/46. Linde. Höhe 80 cm. Sammlung H.-P. Roché, Paris
Banyan. Tilleul
Banyan. Linden



3

3
François Stahly, Schloß der Tränen, 1951–1953. Nußbaum. Höhe 160 cm.
Sammlung Darthea Speyer, Paris
Château de larmes. Noyer
Castle of Tears. Walnut

Es war in jenen düsteren Jahren primitivsten Existenzkampfes, daß der junge Künstler diese von vitalem Wachstum vibrierenden, räumlich nervös agierenden Gebilde zuerst schnitzte. Damals und immer neu regte ihn die enigmatische «Chiffersprache der Natur» – wie Novalis sie nannte – zum verwandelnden künstlerischen Eingriff an. Es galt, die Gestik einer Wurzel, die Knollenbildung eines Astes umzudeuten und in ein anderes als rein vegetativ orientiertes Beziehungsspiel von massiven und luftigen Volumen umzuprägen. Über alle formale Disziplinierung hinweg blieb jedoch der geheimnisvolle Urgrund der Natur – als Mysterium empfunden – inhaltlich erhalten.

Was uns aber vielleicht noch mehr an Stahlys Arbeit interessiert, ist die Situation, in der er, unabhängig vom vorgefundenen inspirierenden Naturgeschehen, allein aus der inneren Vision eine elementare Kohärenz erreicht, die auch eine inhaltlich evokative Kraft besitzt und eine kompositionelle Verstraffung organischer Formen in diesem Sinne vollzieht.

Ein Crescendo rythmischer Verschlingungen und kurvigen Ausgreifens entsteht in «Banyan» (1946; Abb. 2), diesem exotisch anmutenden Kunstgewächs. Eine seltsame Mischung vegetabler und anthropomorpher Vorstellungen in einer Formwelt, die noch in ihrem Verwandlungsprozeß begriffen scheint. Die Orchestrierung des Massiven und Durchbrochenen ist ausgewogen und von taktfestem Schwung. In «Château de Larmes» (1951–1953; Abb. 3) ist die psychische Ausstrahlung – jenseits alles Literarischen – deutlich vernehmbar. Es sind gebündelte, abwärtsfließende Formen, die den eindringlichen Moll-Ton anschlagen. Das Ganze wie eine pflanzenhafte Architektur von dem herabsinkenden Oberteil beherrscht und auch proportional bestimmt, während die aufstrebende Bewegung sich nur leise, sockelhaft entgegenstemmt.

Bei Stahly handelt es sich meistens um Gruppenformationen, nicht wie bei Brancusi vorwiegend um das monolithische Kernvolumen oder bei Arp um großgegliederte Einbrüche in einstige Formeinheiten. Ebenso wie sein Generationsgenosse Hajdu verlegt er den künstlerischen Hauptakzent auf Orchestrierung einer vielfältigen Formbewegung, wobei er auch die naturhafte Spaltung anfänglicher Lebenselemente, die eine neue Komplexität erzeugt («la multiplicité de la vie»), besonders beobachtet wird. Wie bei Stahly wird auch bei Hajdu der Faden, der nach rückwärts führt, nicht abrissen, in Opposition zu aller flachen Gegenwartsübersteigerung. Bei beiden scheint das fundamentale Lebensprinzip des Wachsens gleichzeitig mit dem Neuerlebnis frühzeitlicher Kulturen ständige Aktualität und Inspiration zu besitzen.

Obwohl Stahlys Plastik wie die Arps vor allem ein mit der Natur eng verwobenes Weltbild verkörpert und somit auch die organische Form zur dominierenden macht, ist auch bei ihm, wie beim älteren Künstler, das Prinzip des Architektonisch-Konstruktiven mit einbezogen. Von leisen Anklängen und Amalgamierungen der geometrischen Form bis zu rein stereometrisch aufgebauten Skulpturen meldet sich dieses andere Prinzip immer wieder in seiner ihm eigensten plastischen Formensprache.

«Hommage à Rimbaud» (1952; Abb. 4) bringt straffe Verschmelzung des organisch Fließenden und des geometrisch Gestrafften. Dabei leise Anklänge in der Formbildung an die Saitenspannung einer poetischen Lyra. Die symbolische Sprache mit ihrer vieldeutigen Erweiterung erscheint dabei lebendig mitzuschwingen.

Durchaus aus einer architektonischen Phantasie gewachsen ist «Sculpture en pierre» (1956; Abb. 7), wo eine dreifache Plateauschichtung, elementar ineinandergefügt und räumlich aufgelockert, im Sinne eines disziplinierten Aufbaus als überzeugende plastische Einheit erstet. Hier hat auch die Wahl des anderen Materials eine völlig andere künstlerische Artikulation bedingt, die der «taille directe» entspricht.



4

4
François Stahly, *Hommage à Rimbaud*, 1952. Holz. Höhe 50 cm.
Sammlung Bernadi, Cherbourg
Hommage à Rimbaud. Bois
Hommage to Rimbaud. Wood

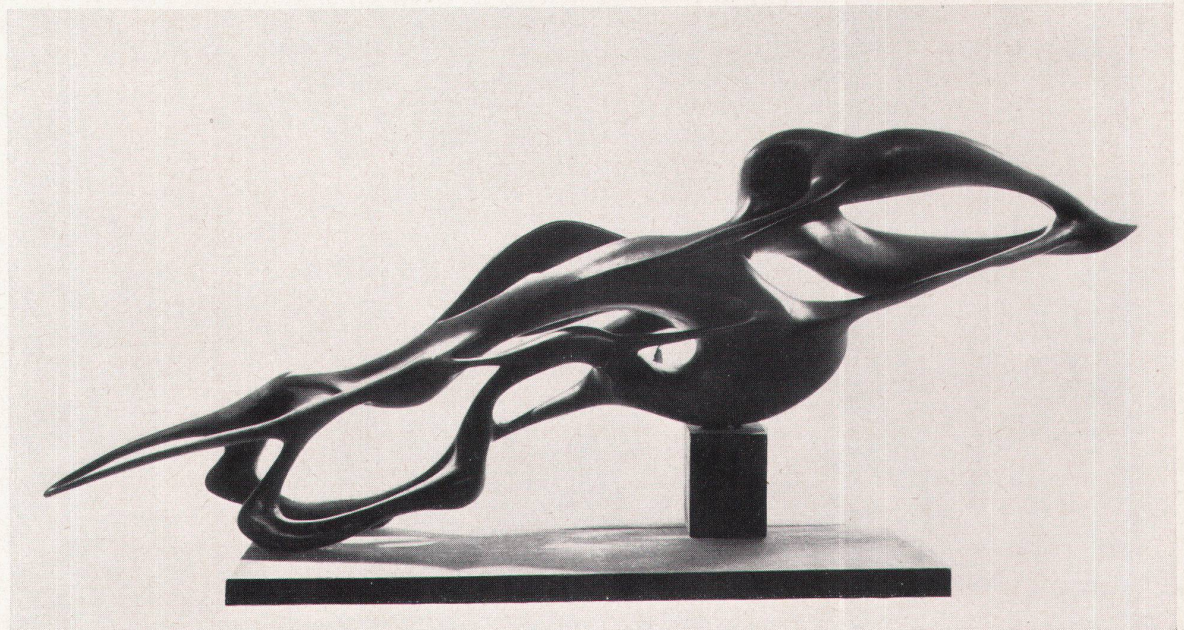
5
François Stahly, *Feuerschlange*, 1955/56. Schwarze Bronze. Länge 230 cm
Serpent de feu. Bronze noir
Serpent of Fire. Dark bronze

So wird in «Coquille» (1952–1954; Abb. 6), die auf der letzten Plastikausstellung in Yverdon besonders hervorleuchtete, ein konzentrisch bewegtes Volumen aus polierter Bronze nicht endgültig geometrisch erfaßt, sondern kontrastreich als fluktuierendes Leben in strengere Schalenform gebannt.

Ausgesprochen im Sinne einer Wiederaufnahme mythischer Thematik und amorpher Strukturenbildung «Mères Montagne» (Bergmütter, 1956; Abb. 8), die in ihrer urhaften Volumenballung unmittelbar wie monumentale Fruchtbarkeitssymbole wirken. Durch Hervorhebung nur wesentlicher formaler und rhythmischer Akzente wird ein emotional Lebendiges, unmittelbar aus dem Holz sich wölbendes Werk geschaffen, ähnlich orientiert wie die ancestrale Karyatidengruppe «D'Eux» Etienne-Martins, des Freundes und häufigen Mitarbeiters Stahlys bei architektonischen Aufträgen.

Schon zu Beginn seiner bildhauerischen Tätigkeit, im Zusammentreffen mit dem Architekten Bernard Zehrfuss, während der Wirren des Krieges, nahm Stahly den Kontakt mit dessen architektonischen Projekten auf, auf engen Zusammenschluß der bildenden Künste mit der Architektur eingestellt. Die Ausschmückung der Kirche Saint-Rémy in Baccarat vollzog sich vor allem unter Mitwirkung seines Freundes, des Bildhauers Etienne Martin, und gemeinsam mit jüngeren Künstlern, wie Antoine Poncet und Delahaye. Hier wurden die Mauern in schwunghafter Durchbrechung und rhythmisierter Gliederung in neuer Weise in Kirchenfenster umgewandelt, zunächst im Meudoner Atelier in Naturgröße in Ton modelliert, um dann später in den Kunststeinguß die hellen Kristallgläser einzusetzen. Hierdurch wurde nicht nur der farbige Akzent gegeben, sondern auch die Verbindung mit dem kosmischen Geschehen hergestellt und den damit verbundenen differenzierten Beleuchtungseffekten. Hier ergab sich für den Bildhauer die Möglichkeit, innerhalb eines architektonischen Ganzen seine Reliefkunst ganz großzügig zu entfalten und dem Gebauten eine plastische Musik durch freie Strukturphantasien zu verleihen, belebt vom Wechselspiel der Licht- und Schattenwirkungen, ähnlich wie es Hajdu in seinen großen Kupferreliefs vollzog oder Mirko in seinen durchbrochenen, pathetisch bewegten Bronzegittern einer Grabstätte, in den «Fosse Ardeatine» bei Rom, erreichte.

In den Stuckarbeiten, die Stahly für die Vatikanische Kapelle in der Brüsseler Ausstellung (1958) mit seinem Arbeitskollektiv



5



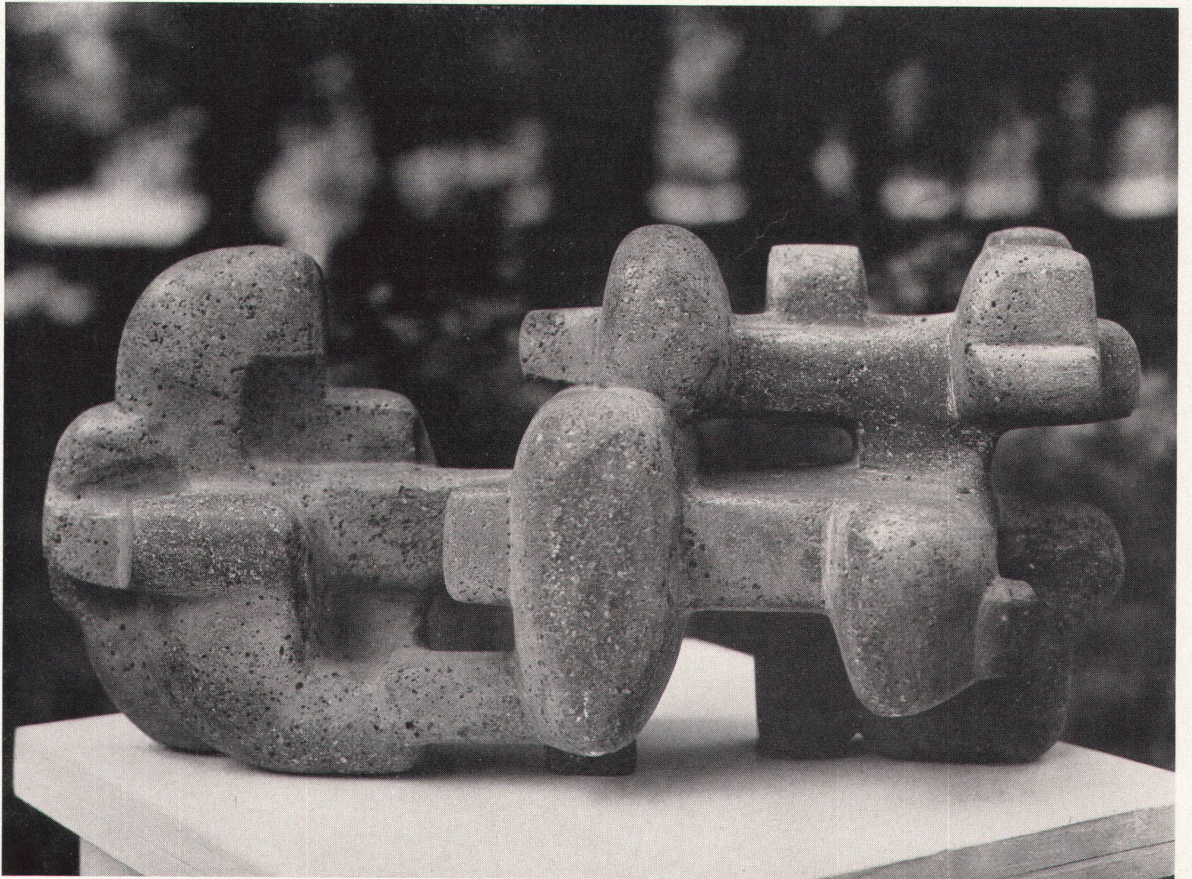
6
François Stahly, Die Muschel, 1952–1954. Bronze. Höhe 35 cm.
Sammlung W. Blathmann, Wädenswil
La Coquille. Bronze
The Shell. Bronze

7
François Stahly, Steinplastik, 1956. Höhe 45 cm.
Sammlung Dr. Cailleux, Paris
Sculpture en pierre
Sculpture in Stone

8
François Stahly, Bergmütter, 1958. Holz. Höhe 160 cm
Mères Montagne. Bois
Mother Mountains. Wood

Photos: 1, 4, 6, 9 Paul Facchetti, Paris
2, 7 Marc Vaux, Paris
3 Léni Iselin, Paris
5 Henri Glaeser
10 Peter Willi, Zürich

6



7



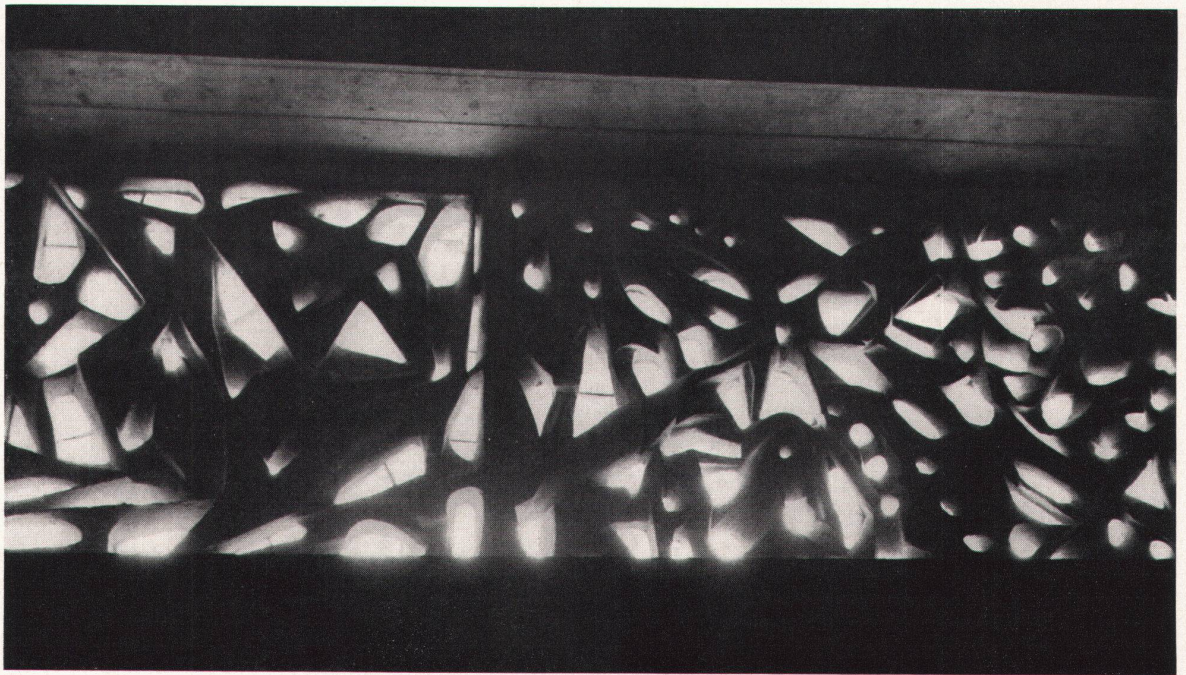
durchführte, ist es vor allem das Deckenrelief – strahlenhaft gebündelt und perforiert –, welches die obere Wölbung plastisch akzentuiert und liturgisch begleitet, neben den nur leise bewegten Stukkaturen der Wandnische. Diese Welt lebendiger Strukturen, die zur formalen Sensibilisierung und zur poetischen Belebung der starren Mauer aktiviert werden, bedeutet ein auf breiter Basis bearbeitetes künstlerisches Ausdrucksgebiet unserer Epoche (auch in der Malerei). Sein allgemeines Aufblühen als speziell heutige künstlerische Sprache mag nicht nur auf ein immer weiter erschlossenes wissenschaftliches Feld mikroskopischen Sehens zurückzuführen sein, sondern auch mit unserer makroskopischen Sicht aus der Vogelschau zusammenhängen, die uns ganz neuen Überblick über Erdschichtungen, Wasser- und Wolkenstrukturen erschließt. Bei Stahlys Reliefs, ebenso wie bei denen seiner Zeitgenossen, bedingt eine neue räumliche Aktivität, welche die ehemals statische Fläche erfaßt, auch das neue ästhetische Resultat. Die einstige Ebene, vor der sich einst alles abspielte, ist heute in solche Bewegung geraten, daß Hinter- und Vordergrund zu bewegter Einheit verschmelzen, oder sie wird aufgeschlitzt und durch dynamische Durchbrechungen in den Raum gedrängt.

Stahly hat selbst die Schwierigkeiten erlebt, die heute noch in der Zusammenarbeit durch einseitigen, autoritativen Zwang der Architektur und den unzulänglichen heutigen handwerklichen Hilfsapparat entstehen, wobei die ursprüngliche künstlerische Idee häufig in Gefahr gerät, verflacht und zu Kompromissen gezwungen zu werden.

Daher erscheint es diesem Bildhauer von grundlegender Wichtigkeit, zu der kraftspendenden Quelle und Zelle individueller Arbeit immer wieder zurückzukehren, um hier gegenüber einer mechanisierten und merkantilisierten Betriebsamkeit die eigenen imaginativen Kräfte frei entfalten zu können. Der Ausgangspunkt dieser Betrachtung mag damit wieder erreicht sein, in Hervorhebung der zentralen Bedeutung einer inneren Sicht und unabhängigen Entwicklung künstlerischer Vision, die im wesentlichen sich nur in freiwilliger Isolierung, Ruhe und «innerer» Zeit entfalten kann, um erst später – von ihrer eigenen Substanz her neu gestärkt – an die Probleme einer kollektiven Integration heranzugehen.

Gerade auf dieser Einstellung beruht auch die Atelierschule Stahlys, eine Art Gemeinschaft von Individuen, die als kleine, auf geistige und manuelle Sensibilisierung gerichtete Gruppe sich zusammenschließt und gemeinsam die Aufträge durcharbeitet, um im Sinne dieser inneren Konzentration der Gefahr extensiver Veräußerlichung entgegentreten zu können.

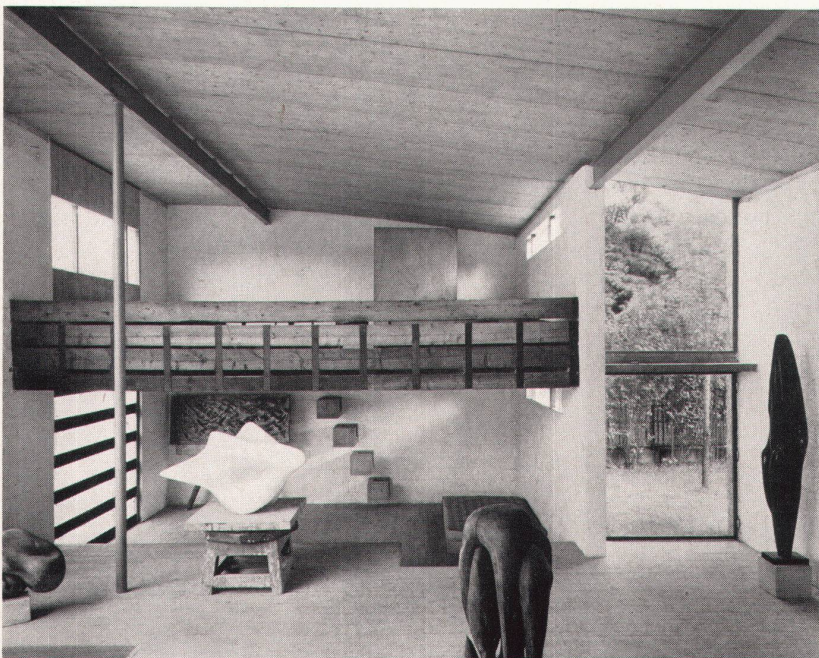
Stahlys Kunst ist nicht aus einer romantischen «Wirklichkeitsflucht», sondern aus einem ernststen und erfahrungsreichen Leben gewachsen, erfüllt von einem unablässigen Drang nach erweiterter und vertiefter geistiger Sicht. Sie wird von dieser ideellen Orientierung her ehrlich bestrahlt und innerlichst entzündet. Dabei ist sein kritischer Überblick über das gesamte künstlerische Geschehen der letzten Dezennien stets ein zusammenfassender und scharfer gewesen und niemals – trotz eigener künstlerischer Aktivität und Zielsetzung – subjektivistisch getrübt worden. Auch in dieser Wertung des Vorhandenen richtet er mit sicherem Instinkt sein Augenmerk nur auf Wesentliches und Zukunfterfülltes, dorthin, wo Originalität und Phantasie zu spüren sind. Auch hier versucht er vor allem – sine ira et studio –, den entscheidenden und lebendigen Entwicklungswegen unserer Epoche auf die Spur zu kommen.



9

Lebensdaten

François Stahly wurde am 8. März 1911 in Konstanz als Kind italienisch-deutscher Eltern geboren. Er ist im Tessin und in Winterthur aufgewachsen, wo er die Schulen besuchte. In Zürich absolvierte er eine Lehre als Graphiker. Seit 1931 lebt er in Paris, wo er zuerst an der Académie Ranson Schüler der Bildhauer Maillol und Malfray war. Seine selbständige bildhauerische Tätigkeit entwickelte sich in enger Fühlung mit Etienne-Martin und der Gruppe «Témoignage». An der Weltausstellung von 1937 wurden seine ersten plastischen Arbeiten öffentlich gezeigt. 1940 erwarb er die französische Staatsbürgerschaft. Seit dem Krieg war er an der Einrichtung zahlreicher französischer Ausstellungen beteiligt. Gleichzeitig nahm er an den Salons moderner Kunst in Paris (Salon de Mai, Réalités nouvelles, Jeune Sculpture) sowie an internationalen Ausstellungen in Antwerpen, Arnhem, Mailand, São Paulo und Kassel teil. In Zusammenarbeit mit anderen Bildhauern schuf er in den letzten Jahren die plastische Ausstattung von Kirchen in Frankreich und Algerien. In Bellevue-Meudon, wo er heute lebt, eröffnete er ein Atelier für Gemeinschaftsarbeit, das sich die Zusammenarbeit zwischen Bildhauern und Architekten zur Aufgabe stellt. 1957 wurde ihm der Große Matarazzo-Preis der Biennale von São Paulo zugesprochen.



10

9
François Stahly, Glasfensterrelief für die Kirche von Baccarat
Vitrail-relief pour l'église de Baccarat
Stained glass relief for the church of Baccarat

10
Das Atelier des Künstlers in Bellevue-Meudon
L'atelier de l'artiste à Bellevue-Meudon
The artist's studio at Bellevue-Meudon