

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 34 (1947)
Heft: 10

Artikel: Erinnerungen an Charles Malfray
Autor: Stably, Francois
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-27037>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

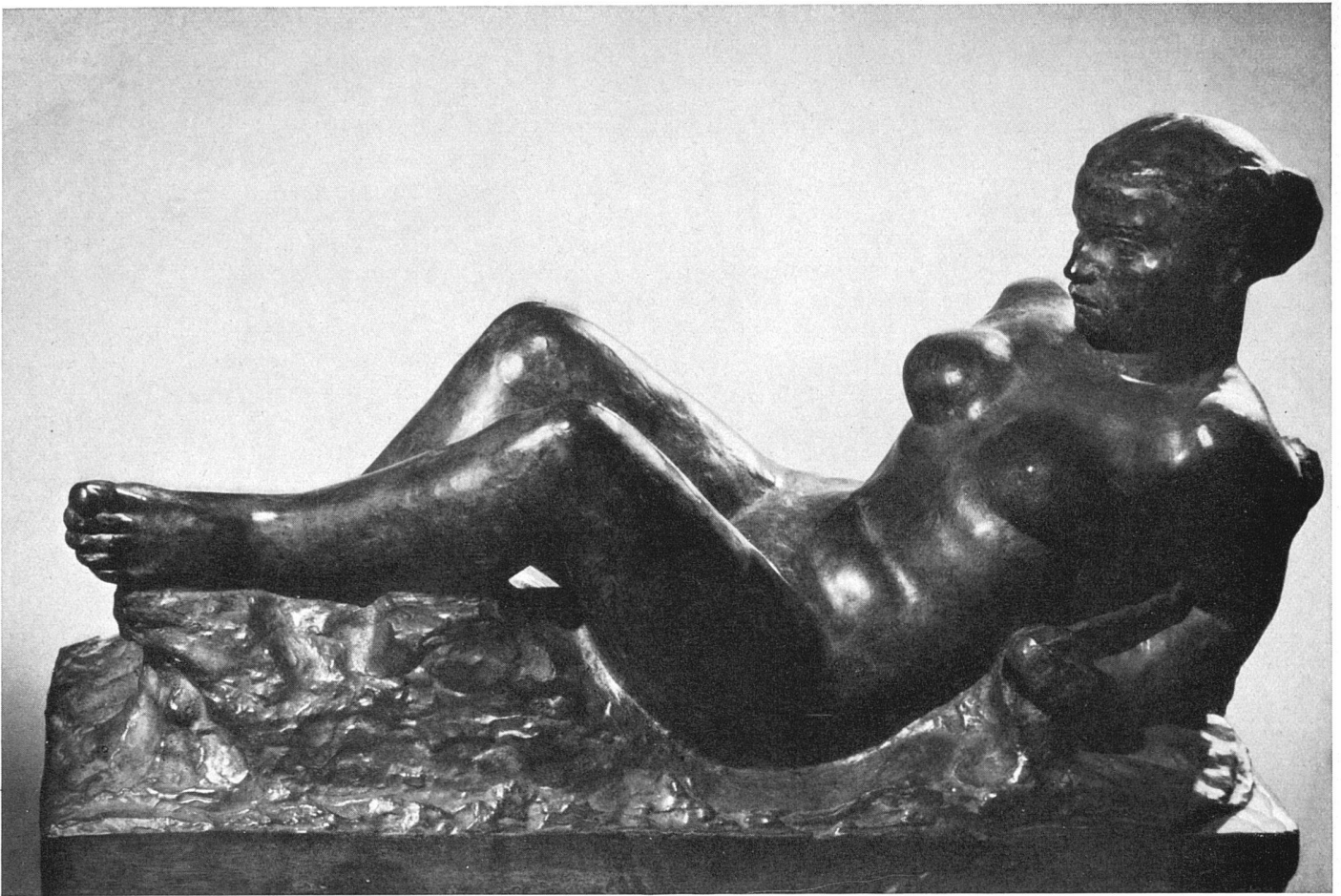
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Charles Malfray, *Die Quelle des Thaurion* / *La source du Thaurion* / *The Source of the Thaurion*. Bronze

Erinnerungen an Charles Malfray

Von François Stahly

Als Charles Malfray im Mai 1940 dreiundfünfzigjährig starb, hatte er gerade die erste Anerkennung gefunden. Drei Jahre vorher war sein Werk noch fast unbekannt gewesen, und sein ganzes früheres Künstlerleben bildete eine Reihe von Enttäuschungen, Mißerfolgen und tragischen Zwischenfällen. Zeitlebens verkannte Künstler wird es wohl immer geben. Die einen haben mit der Borniertheit einer konservativen Gesellschaft zu kämpfen; andere werden von einem leichtfertigen, für alles Moderne begeisterten Publikum übersehen, weil sie in keine der geläufigen Klassifikationen passen. Mancher liest erschüttert die Briefe van Goghs und versagt, wenn er plötzlich einem ähnlichen Künstlerschicksal gegenübersteht. Wenige Menschen haben die Fähigkeit und den Mut, mit ihren eigenen Augen zu sehen; gewöhnlich ist eine gedankliche Vorbereitung nötig, um den Blick zu orientieren, um die Türen zu neuen Empfindungsmöglichkeiten zu öffnen. Mit wieviel bereitwilligerer Aufnahmefähigkeit steht man fast allgemein einem als bedeutend anerkannten Werke gegenüber. Ein weitverbreiteter großer Ruf scheint mehr noch als das Werk selber den Mythos des Genialen zu vermitteln.

Dieses von außen kommende Sympathie-Vorurteil fehlte dem Werke Malfrays. Man hatte ihn voreilig zu den Rodin-Epigonen gezählt und erwartete auch sonst nichts mehr aus jener Richtung. Wer sich mit Maß für die moderne Plastik interessierte, sah in Maillol den apollinischen Erneuerer der französischen Überlieferung. Doch das Werk Rodins hat in allerletzter Zeit immer mehr an Überzeugungskraft gewonnen, und so ist auch plötzlich ein unbefangenes Verständnis für das Werk Malfrays möglich geworden. Dennoch wäre es ungerecht, Malfray nur im Zusammenhang mit Rodin zu verstehen. Malfray hat ein durchaus persönliches Werk geschaffen, das über Rodin hinausführt und das mit seiner architektonischen Monumentalität alle Gefahren des Literarischen zu vermeiden wußte, das einem Bourdelle zum Verhängnis wurde. Malfray erscheint heute als einer der bedeutendsten Bildhauer der Gegenwart.

Charles Malfray wurde 1887 in Orléans geboren. Er stammte aus einer alten Steinmetzen- und Architektenfamilie. Nach dem frühen Tod seines Vaters ergriff er

das väterliche Handwerk und trat, vierzehnjährig, eine Steinhauerlehre an. Drei Jahre später kam er nach Paris, wo er anfänglich die Ecole des Arts décoratifs besuchte und dann sein Studium in der Ecole des Beaux-Arts beendigte. Sehr rasch löste er sich von der akademisch-klassizistischen Kunstauffassung der Beaux-Arts, und seine ersten freien Arbeiten zeugen schon von einem außergewöhnlichen plastischen Gefühl. Rodin war sein großes Vorbild; doch schon lebte er, auf Montmartre, wo er sein Atelier hatte, mitten in jener revolutionären Künstlergeneration der Vorkriegsjahre, die so bestimmend auf die Kunst der Gegenwart einwirken sollte. Aus diesen Kontrasten heraus wuchs langsam sein persönlicher Stil. Der Krieg unterbrach aber jäh diese glückliche Zeit. Zweimal gasvergiftet, kam Malfray zu Kriegsende in ein Sanatorium, wo er langsam seine Gesundheit wiedergewann. Mit momentan gesteigerter Energie unternahm er bald monumentale Arbeiten und erhielt zwei Aufträge, den einen für das Monument aux Morts der Stadt Pithiviers, den zweiten, größeren für das Monument aux Morts der Stadt Orléans, an dem er sechs Jahre arbeitete. Die Aufstellung und Enthüllung des Denkmals in Orléans rief einen Skandal hervor. Sein Modernismus wurde als unästhetisch, ja geradezu häßlich empfunden, und seine Laufbahn als Bildhauer wurde durch diesen äußeren Mißerfolg bedeutend beeinträchtigt. Wir kennen aus den folgenden fünfzehn Jahren nur noch kleinere Arbeiten, die immer spärlicher wurden, die aber zum Besten gehören, was Malfray geschaffen hat. Durch Despiau erhielt Malfray an der Weltausstellung 1937 zwei kleinere Aufträge. Von allen Seiten wurde plötzlich für Malfray ein reges Interesse wach, und endlich eröffnete sich für ihn wieder die Möglichkeit zu monumentalen Arbeiten, von denen aber nur die eine, «La source du Thaurion», vor seinem Tode verwirklicht werden konnte.

Als Schüler der von der Schweizerin Madame Cérésole geleiteten Akademie Ranson hatte ich während fünf Jahren, von 1932 bis 1937, Gelegenheit, Malfray als Lehrer, als Menschen und als Freund in den schwierigsten Jahren seines Lebens kennen zu lernen. Der Tod seines Bruders, der ihm als Architekt hilfreich zur Seite gestanden war, der Prozeß um sein Denkmal in Orléans, der ihm keine Erniedrigung und Beleidigung ersparte, hatten seine schöpferische Energie beeinträchtigt, und die darauf folgenden materiellen Schwierigkeiten taten das Ihre, die Quellen einer vielversprechenden Begabung langsam versiegen zu lassen. Wir sahen in unserer jugendlichen Unerfahrenheit diesem tragischen Schicksal hilflos zu und konnten nicht verstehen, daß soviel außergewöhnliche Begabung nur noch in kleinen Arbeiten zum Ausdruck kommen konnte. Wohl hielten Maillol und Despiau viel von ihm, und Maillol, als künstlerischer Leiter der Akademie Ranson, hatte ihm eine Professur an dieser Akademie verschafft. Doch war der Einfluß dieser beiden Künstler auf die Kunstkommissionen damals noch nicht groß genug, um Malfray die monumentalen Aufträge zu verschaffen, die sein Temperament als elementare Voraussetzung benötigte.

Malfray war während diesen Jahren ein hervorragender Lehrer. Vielleicht kam so ein Teil seiner Arbeitsfähigkeiten seinen Schülern zugute. Er vermied jegliche akademische Schulung und sprach ohne Schonung von dem verheerenden Einfluß der Ecole des Beaux-Arts. Er kannte keine Regeln und Rezepte und riet entschieden von jeglichem anatomischen Studium ab.

«Beschränken Sie sich auf die Kenntnis des Knochengerüsts. Hier finden Sie die Gesetze der Statik und der Mechanik in ihrer rationalsten und sparsamsten Form ausgedrückt. Versuchen Sie diese Funktionen des Knochengerüsts zu verstehen, ohne sie nachzubilden. Man muß beim innern Aufbau einer Plastik nicht *nach* der Natur, sondern *wie* die Natur arbeiten. Das Studium der Muskeln kann Sie nur irre leiten. Man kann mit einem Muskel die unwahrscheinlichsten Dinge sagen. Rodin hat ein Handinneres modelliert, das nach außen gewölbt ist, und doch sieht die Hand glaubwürdig aus. Wenn man sich einmal eine systematische Kenntnis der Muskulatur erworben hat, so nehmen sehr rasch die verschiedensten Elemente des menschlichen Körpers dieselbe schematische Form an. Ich habe in der Ecole des Beaux-Arts einige Jahre Anatomie studiert und habe 25 Jahre gebraucht, sie wieder zu vergessen.»

Er war unerbittlich gegen jedes routinierte Können und ließ sich auf die ungeschicktesten Schülerarbeiten ein, wenn sie eine persönliche Empfindung verrieten. Als aber ein junger Kubaner mit südländischer Geschicklichkeit einen lebensgroßen männlichen Akt in einer knappen Woche fertig modellierte, gab er ihm den Rat, lieber einen anderen Beruf zu erlernen, wenn er alles, was er an einer lebensgroßen Plastik sehe, in einer Woche erschöpft habe. «Eine Plastik ist nie fertig; man kann nach einem halben Jahr, nach einem Jahr die Arbeit wieder aufnehmen und weitertreiben, und wenn man sie schließlich im weitest fortgeschrittenen Stadium aus den Händen gibt, so wird man nach zehn Jahren erstaunt sein, was seither alles noch daran zu vervollkommen ist. Doch verlieren Sie sich nie in Einzelheiten. Die Details eines Auges oder eines Knies müssen sich immer in eine architektonische Gesamtwirkung eingliedern und sind nicht mehr als ein dekoratives Element, das gleich einem Säulenkapitell die rhythmischen Knoten und Kreuzpunkte betont. Wenn sie die Einzelheiten einer Nase oder eines Ohrs unabhängig behandeln, ist auch das gefühlvollste Modelé eine verlorene Sache.»

Oft arbeitete er an den Plastiken der Schüler weiter und versuchte, das Persönlichste und Eigenartigste eines speziellen Temperamentes aus dem oft wirren und unbewußten Zustand zur künstlerisch überlegenen Auffassung zu klären. Er machte uns immer wieder auf die Eigenarten und die charakteristischen Proportionen des Modells aufmerksam; doch fügte er rasch hinzu: «Jeder Mensch sieht anders. Der eine sieht breit, wo der andere lang sieht, der eine sieht eckig, wo der andere rund sieht. Diese persönlichen Deformationen mit der Eigen-



Charles Malfray, Sitzender Torso / Torse accroupi / Sitting Torso. Bronze

art, die die Natur uns bietet, in einem subtilen Spiel und Gegenspiel zu vereinigen, ist eine der schwierigsten Aufgaben der Kunst. Manchmal muß die Natur nur als erster Anstoß und Anlaß benützt werden, als Sprungbrett unserer eigenen Vision, auf die es letzten Endes hauptsächlich ankommt.»

Seine freie Formvorstellung führte einige von uns unmerklich auf den Weg der abstrakten Kunst, für die er ein großes Verständnis hatte. Er arbeitete mit uns an abstrakten Arbeiten, die wir direkt aus Gips auftrugen, und korrigierte hier mit derselben Freiheit, mit der er eine figürliche Arbeit korrigiert hätte. Er verfügte über

eine ungeheure Formsicherheit, die überall das Große vom Kleinen und das echte Gefühl von einem manierierten Können zu unterscheiden wußte. Er selber war in seiner Kunst dem menschlichen Körper und ganz besonders dem weiblichen Körper zugetan. Eine gleichsam religiöse Erotik ist in die strotzende Fülle seiner weiblichen Plastiken eingedämmt.

Niemand wußte recht, wo Malfray eigentlich arbeitete. Er kam immer im schwarzen Anzug mit tadellos gestärktem weißem Hemd und dünner schwarzer Halschleife in die Akademie. Gegen ein Uhr, nachdem er, auf seinen Stock gestützt, mit uns auf der Rue Notre-Dame-des-Champs noch lange geplaudert hatte, nahm er die Untergrundbahn in der Richtung Porte de Clignancourt. In der Nähe der Place de la République hatte er eine kleine Wohnung, doch arbeitete er anderswo. Einmal aber weihte er mich mit meinem Bildhauerfreund Etienne Martin in seine bescheidenen Verhältnisse ein, die er bisher schamvoll vor uns verborgen hatte. Wir trafen uns an der Porte d'Orléans, und nachdem wir eine halbe Stunde an öden Vorstadtbaracken vorbeigegangen waren, hielt er vor einem kleinen mit Teer bestrichenen Schopf an und führte uns in sein Atelier, das nicht größer als ein mittelgroßes Wohnzimmer war. Hier hat er seine kleinen Bronzen geschaffen, die heute in den Innengärten des Petit Palais in bedeutenden Vergrößerungen zu sehen sind. Er sah schon damals diese bronzenen Kleinodien in monumentalen Dimensionen vor sich. Alles, was er schuf, war auf große architektonische Wirkungen angelegt, doch fehlten ihm Raum und Mittel, seine Absichten zu verwirklichen. Wie sehr wäre es ihm zu gönnen gewesen, an den Vergrößerungen dieser Kleinplastiken teilzunehmen, die man später vorgenommen hat; und, obwohl sie auch ihrem neuen Großformat standhalten, wie sehr wäre ihm daran gelegen gewesen, sie zu überarbeiten; denn er kannte wie wenige die Gesetze der Dimensionen, die je nach ihrer Größe so verschiedene Wirkungen haben können.

Doch damals, an der Route d'Orléans, hatte er auf die Aussicht irgend eines größeren Auftrages schon fast ganz verzichtet. Er führte uns in einen kleinen Hof, voll von undefinierbaren Gegenständen, wie man sie an solchen Orten findet, die in ihrem langsamen Zerfall halb noch zu unserem menschlichen Patrimonium gehören, halb schon in den vegetativen und mineralischen Zustand zurückfließen und die ihr in Zersetzung befindliches Skelett in die düstere Kälte jenes Pariser Winterabends mischten. Hier hatte er zwei Pfähle eingeschlagen. «Wir müssen uns unsere architektonischen Anhaltspunkte selber erfinden. Nehmen Sie einige dünne oder dicke Stangen, bilden Sie einige horizontale oder vertikale Richtungen, wie ich es hier mit diesen zwei Pfählen gemacht habe, und fangen Sie Ihre Arbeit in Gegenwart solcher architektonischen Elemente an. Sie werden sehen, daß die Dicke eines Beines anders sich ausnehmen wird, als in freier, unabhängiger Umgebung. Eine Form sucht immer eine andere Form, zieht sie an

oder stößt sie ab, doch aus der Nachbarschaft verschiedener Volumen im Raum wird unvermeidlich eine Spannung entstehen. Was groß war, wird klein, was klein war, wird groß. Aus dieser Relativität der Formen lernt man das Wichtige vom Nebensächlichen unterscheiden, und wenn ich auch nachher meine Arbeit von den beiden Pfählen entferne, so bleiben doch die Kraft- und Richtungsströmungen, die von ihnen ausgingen, in meiner Arbeit enthalten. Besser wäre es wohl, in ständigem Zusammenhange mit solchen architektonischen Voraussetzungen zu arbeiten, wie es unsere Meister der Kathedralen tun konnten. Doch wo verlangt die heutige Architektur nach einer skulpturalen Ergänzung?»

Ich hatte später einmal Gelegenheit, mit Malfray und einem bekannten französischen Architekten an einem gemeinsamen Nachtessen teilzunehmen. Der Architekt war Malfray gut gesinnt und hätte ihm gerne eine Arbeitsmöglichkeit verschafft. Doch hier sah ich zum erstenmal, welche Achtung dieser für seine eigene Arbeit forderte. Es handelte sich darum, ein Tor mit einer Plastik zu schmücken. Das Ganze sollte nicht zu teuer kommen und in wenigen Monaten geliefert werden. Malfray, der selten aus seiner Ruhe zu bringen war, wurde rot vor Empörung, daß man ihm eine solche Arbeit zumuten könne. «Für solche Arbeiten gibt es Spezialisten, die man Dekorateure nennt. Doch ist es nicht genug, daß man uns in unserer Verlassenheit verschimmeln läßt, nun will man auch noch versuchen, uns mit Akkordarbeit zu korrumpieren!» Der Architekt war dermaßen benommen, daß ihm Malfray schließlich väterlich auf die Schulter klopfte; hierauf kam ihr Gespräch auf den Fischfang, auf welchen sie sich beide ausgezeichnet verstanden.

Man mußte Malfray auch in seiner ländlichen Umgebung, im bäuerlichen Haus «Aux Murs» seiner Eltern begegnet sein, um seine im Erdboden verwurzelte Natur ganz zu verstehen. Er empfand für die Natur eine geradezu heidnisch pantheistische Gläubigkeit, und seine knotige viereckige Erscheinung ließ an die verknorrtten, Weinstöcke denken, in denen der Saft um so reicher in die köstlichen Früchte strömt, je straffer sie beschnitten werden. Auch mitten im Getriebe des Boulevard Rochechouart, wo ich ihm einmal begegnete, schien ein Stück brauner französischer Erde unter seinen Füßen zu haften. Er war wohl, abgesehen von seinem Frontdienst, von welchem er nur mit Grauen sprach, nicht weit über Paris und Dijon hinausgekommen und hatte von allem, was über die Grenzen Frankreichs hinausging, sagenhafte Begriffe. Doch Beschränktheit und Universalität bildeten ein harmonisches Ganzes, das er auch uns Ausländern ohne Voreingenommenheit bereitwillig aufschloß. Er starb plötzlich auf seinem Landhaus «Aux Murs», wohin er sich vor der deutschen Invasion zurückgezogen hatte. Sein Wunsch war immer gewesen, in seiner ländlichen Erde begraben zu werden. Er starb, indem er sich zu ihr niederbückte, an einem zu heftigen Blutandrang.