

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 44 (1957)
Heft: 9: Strandbäder - Heilbäder - Sportanlagen

Artikel: Neue Wege der Reliefgestaltung bei Etienne Hajdu
Autor: Giedion-Welcker, Carola
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-34216>

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: 15.04.2025

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

Neue Wege der Reliefgestaltung bei Etienne Hajdu



Etienne Hajdu gehört der Generation an, die nach der Wegbereitung der großen Pioniere im Sinne freier, imaginativer Gestaltung des Volumens, wie Brancusi, Arp, Laurens, Lipchitz (um nur einige zu nennen), zum weiteren Ausbau und zur Differenzierung der neuen Ausdrucksmethoden vorschreitet. 1927 landet der aus Transsilvanien stammende Künstler, nach einem kurzen Aufenthalt in Wien, in Paris. Der Zwanzigjährige tritt zunächst in das Atelier Bourdelles ein, später bei den Arts Décoratifs, wo er sich hauptsächlich mit der Skulptur der Vergangenheit abgibt, und zwar vor allem mit der gotischen Grabmalkunst, mit den «Gisants», wobei ihm das stille innere Leben der ruhenden Köpfe besonders beeindruckt. Aber immer mehr drängt es ihn zu Auseinandersetzung mit einer zeitgemäßen bildhauerischen Gestaltung, und hier ist es seltsamerweise nicht ein Bildhauer, sondern ein Maler, der ihm zuerst die Tore öffnet zu heutiger Gestaltungsfreiheit und zu einer Transformation der Wirklichkeit in eine übertragene Sprache. Es ist die Kunst Fernand Légers, die ihm (wie er es selbst ausdrückt) jene «liberté moderne» zum erstenmal offenbart. Die entscheidende Begegnung mit der Malerei Légers findet 1930 in einer Ausstellung bei Leonce Rosenberg statt. Sie wird ihm zum Durchbruchspunkt eigenen Kunstwollens.

Daß gerade Légers Malerei, aus einem klaren, akzentuierten Gegenwartsempfinden heraus Form und Farbe prägend, diese Rolle in seiner Entwicklung einnahm und ihm jenen künstlerischen Verwandlungsakt zu strenger bildnerischer Formung eindrücklich machte, ist ebenso bezeichnend wie die Tatsache, daß er es im Atelier des Bildhauers Zadkin nur zwei Tage aushielt. Der persönliche Kontakt mit Léger vertiefte sich, als dieser ihn nicht nur aufmunternd förderte, sondern ihm auch den bildhauerischen Unterricht in seiner Schule übertrug.

Hajdu gehört zu jenem Typus jüngerer Künstler, die das Handwerk als solches außerordentlich ernst nehmen und von Anfang bis zu Ende persönlich durchführen. Er hämmert und schweißt seine großen Reliefplatten aus Kupfer, Blei, Bronze und Aluminium allein. Ihre schöne farbige Tönung entsteht aus dem Arbeitsprozeß selbst, aus den verschiedenen Erziehungszeiten, die das Hochrelief und die weniger erhabenen plastischen Wölbungen durchmachen.

Neben diesem handwerklichen Können ist bei ihm ein starkes und vielseitiges Interesse an dem kulturellen Zeitgeschehen zu spüren, das wie eine innere Flamme in ihm brennt. Gerade in der jüngeren Generation findet Paul Klees Persiflage auf die Weisheit des guten Onkels, der dem Maler zurnt: «Maler male, aber rede, bzw. denke nicht», ihre ganze Rechtfertigung und positive Umsetzung. Denn in dieser Generation trifft man durchweg eine große Spannweite der geistigen Interessen, wodurch die eigne Arbeit nicht intellektualisiert, sondern eher stimuliert wird. Es entsteht eine Vereinigung der subjektiven Sensibilität mit der objektiven Erkenntnis. Das Leben der Zeit und Zeiten ist in Hajdu lebendig. Er interessiert sich für die Vergangenheit bis in die Prähistorie hinein – beim Basler Maler und Plastiker Walter Bodmer sind zum Beispiel geologische und paläontologische Studien auch immer akut, beim Maler Serpan biologische Experimente. Was natürlich nicht bedeuten soll, daß diese Studien jeweils zu einem Herausgreifen von bestimmten Motiven führen; vielmehr fördern sie geistige Erweiterung und Bereicherung. Man sieht auch, wie sich Hajdu überall instinktiv zu jenen Kräften hingezogen fühlt, von denen er seine speziellen Vitamine empfängt, zu Quellen, die ihn stärken. So besucht er seit kurzem biologische Kurse, um nähere Aufschlüsse über die Zellteilung und Zellvermehrung zu empfangen. Es interessiert ihn, wie in der Natur aus der Spaltung der anfänglichen Lebenselemente eine neue Komplexität entsteht, «la multiplicité de la vie». Es interessiert ihn, weil es auf seiner Linie liegt und das Naturgeschehen in gewisser Parallelität zu seiner künstlerischen Gestaltungsmethode steht – aus der natürlich dieses spezielle Interesse wächst, und nicht umgekehrt.

Neben der Freiplastik hat sich Hajdu in besonderer Weise und mit steigender Intensität dem Relief zugewandt. Gerade in der Berner Ausstellung konnte man die innere Beziehung beider Domänen, der der Freiskulptur und der des Reliefs, direkt spüren, ebenso wie die dominierende Rolle, die das Wölben aus der Fläche hier und dort bei dem Künstler meist einnimmt. Ein «Frauenkopf» von 1949/50 scheint sich aus einer Horizontalfläche leise zu formen, belebt von der zarten plastischen Behandlung des Haar-Lineaments, das den Kopf vertikal rhythmisiert, gemeinsam mit dem querfließenden Geäder des Mar-



2

1

Etienne Hajdu, Kämpfende Vögel, 1953. Kupferrelief
 Combat d'oiseaux; relief en cuivre
 Birds Battling. Copper Relief

2

Etienne Hajdu, Zwei Frauen, 1954. Aluminiumrelief
 Deux femmes; relief en aluminium
 Two Women. Aluminium relief

mors. Charakteristisch ist die milde Entfaltung und zarte Musikalität der Formempfindung. In der «Tête rose» von 1957 wird ein ähnliches Motiv mit mehr Impetus und in reicherer Silhouettierung wieder aufgenommen. Aber erst in den Reliefs spielt Hajdu die dynamisch-kämpferische Bewegtheit voll aus, neben einer ruhig fließenden Rhythmik und Gestik, wie sie in dem Aluminiumrelief «Deux femmes» (1954) durch die Belichtung der silbernen Fläche auf besondere schwebende Weise zur Geltung kommt. Die Harmonisierung gegensätzlichen Kräftspiels wird auf den großen Kompositionen «Combat des Avions» (1948) und «Combat d'Oiseaux» (1952) polyphon gemeistert, in gesteigerter plastischer Intensität auf dem großzünftig rhythmisierten Relief «Champ de forces» (1956).

1955 schrieb Hajdu: «Je me suis tourné vers le bas-relief qui

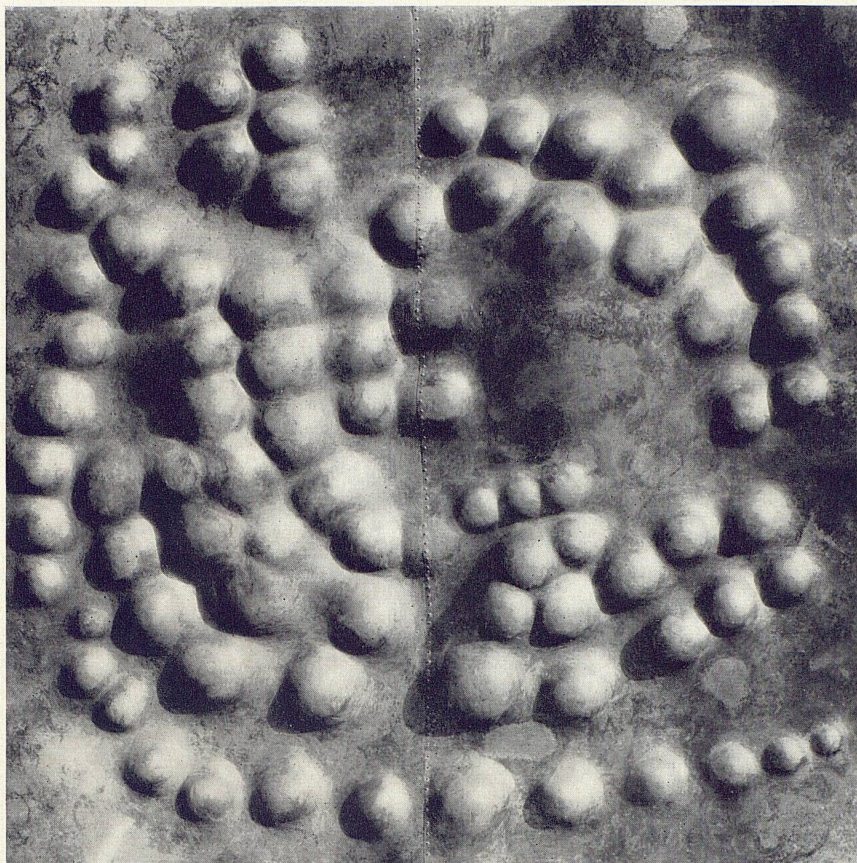
permet de réunir techniquement plusieurs éléments opposés et d'assurer leur interaction...» Sowohl an der Freiskulptur wie am Relief erlebt man, wie es dem Künstler vor allem darum geht, ein durch die Außenwelt nicht gestörtes, sie nicht konkurrierendes räumliches Reich erstehen zu lassen, um den Beschauer seine imaginäre Räumlichkeit zu suggerieren. «L'ondulation du fond peut lier le fond et les formes – elle donne aussi la sensation spatiale sans perspective; à la surface la vibration de la lumière s'achemine degré par degré...» (Hajdu 1955).

Brancusi und Arp sind ihm die großen Anreger gewesen; aber er, der jüngere Künstler, will seine Aufgabe nicht mehr in der geschlossenen haut-straffen Formung Brancusis sehen, in dem in sich ruhenden «Objet pur», sondern in der Orchestrierung einer vielfältigen Formbewegung, im Spiel und Gegenspiel des Rhythmischen. Gerade dies Leben der Haut bekommt bei ihm einen besonderen Akzent oder sagen wir das Leben der *Struktur* – organisch verwoben und architektonisch gebaut –, um jene «multiplicité de la vie», die auszudrücken es ihn drängt, künstlerisch zu prägen.

Es war vielleicht ein besonderes Glück, daß die Kriegsjahre den jungen Künstler nach der Demobilisation in eine abgelegene Marmorwerkstatt der Pyrenäen, nach Bagnières, verschlugen, dorthin, wo er von 1941 bis 1944 als Steinmetz, als Marmorschleifer eine exquisite handwerkliche Schulung durchmachte und wo er mitten in jener wilden Natur durch die Formationen des Gebirges täglich ganz spezielle Anregungen erlebte, quasi eine ständige bildhauerische Massage von der Natur empfing. Denn das, was er in seinen Reliefs verwirklichen will, die Einheit von Hintergrund und dem bewegten Leben der erhabenen Formen, die er aus der Fläche hervorwölbt, erscheint ihm damals, in dieser Natur, im Rohzustand schon existent als durchfließendes Ineinanderübergreifen der Bewegung von allen Seiten zu einer neuen imaginären Räumlichkeit. Die Natur vermittelt ihm hier etwas, was er als innere Bewegtheit und Bewegung in letzter Disziplin in der französischen Kultur, in den Tympanonreliefs von Chartres, Autun und Vézelay erlebt hatte. Es stellt sich ihm aber das neue, das typische Problem seines zwanzigsten Jahrhunderts, eine Simultaneität zu erreichen, den Raum von allen Seiten gleichzeitig zu erregen, um zu jener «*unité de fond et de formes*» – wie er es selbst ausdrückt – zu gelangen, wobei der Einfall und die Ausdruckskraft, des Lichtes in feinsten Abstufung in die künstlerische Gestaltung miteinbezogen wird.

Gerade diese neue Formung des Reliefs, des Räumlichen aus der Ebene heraus, findet man in differenzierter Weise, jedoch als durchgehende heutige Problemstellung, auch bei den Generationengenossen Hajdus, wie bei dem Bilhauer François Stahly in Paris – man denke an seine Fenster für die Kirche von Baccarat, hier Fenster als Mauergestaltung, die er mit Etienne Martin und dem jungen Schweizer Plastiker Antoine Poncet schuf. Hier allerdings scharfe Kontraste und tiefe à-jour-Durchbrüche, die durch Kristallglas-Mosaike farbig transparent gemacht werden.

Eine spezielle Behandlung des Reliefs findet man auch bei dem italienischen Plastiker Mirko in Rom, der quasi den Raum aus der Fläche spatial schneidet und biegt und in eine große Durchdringungsphäre zusammenströmen läßt, wie man es bei seinen Bronzegittern für die Fosse Ardeatine in der Nähe Roms erlebt – einem Monument für die im Kriege erschossenen Geiseln – wo das Gitter geradezu räumlich-pathetisch auf flammt, oder in seiner monumentalen polychromen Reliefdecke des F. A. D.-Gebäudes in Rom. Jedesmal handelt es sich bei diesen Künstlern nicht um eine uniformierte, statische Schmuckhaftigkeit, sondern um eine räumliche und poetische Lebendigmachung der Fläche, um zu dem zu gelangen, was Fernand Léger als Maler erstrebte: zur Elastizität, zur Öffnung der absperrenden Mauer, «en le respectant et, en même temps, en le détruisant.»



3



4

Die Einstellung auf jenes reiche Formleben der Oberfläche erweckt in Hajdus Werk ein stufenreiches und wechselvolles Licht- und Schattenspiel, neben der Hervorhebung jenes Eigenlebens der Struktur, dessen neue Akzentsetzung sich auch in der heutigen Malerei immer mehr abzeichnet.

Hajdu suchte mir einmal in einem Gespräch seinen Weg anzuzeigen und herauszuschälen. Brancusi sei für ihn «le germe de la sculpture moderne», Brancusis eigenste Form: das nach außen abgeschlossene Ei. Bei Arp sei der Einbruch der Natur in die Oberfläche schon spürbar, eine Art Wellenbewegung auf ihr hervorruhend, wie bei einem Apfel, während unter seinen eignen Händen sich etwas anderes beinahe durch force majeure entwickle, etwas wie eine Gurke, wo das Hautleben bis in die feinsten Gewebe hinein nun in stärkste Konkurrenz mit der plastischen Form trete. Wir sehen, es geht hier – wie bei seinen Zeitgenossen – um ein neues, waches Sensorium für die multiplen strukturellen Kräfte; daher wird das Relief und mit ihm die Behandlung der Wand zu einer neuen Bedeutung gelangen, einer Bedeutung, welche die Skulptur wieder intensiver mit der Architektur verbindet, nicht dekorativ, sondern als Formphantasie, als musikalische Komposition, als rhythmisch-melodische Begleitung und Belebung des architektonischen Ganzen.

«Donner du temps au mouvement», ist ein Motto Hajdus. Keine harten explosiven Gegensätze, keine scharfen Konturierungen, sondern Entfaltung eines sanften Spieles der Variationen, des Übergleitens von Form zu Form. Ein organisches, sich wölben-des Atmen der Flächen soll das räumliche Leben erschaffen. Bezeichnend ist, daß die Musik Vivaldis, in ihrer verhaltenen Kraft, ihm besonders nahe liegt.

Fernand Léger schrieb 1949 seinen Eindruck und seine Beurteilung der künstlerischen Schöpfung Hajdus nieder, damals zum Teil noch einen Weg und eine Leistung vorausahnend, die sich heute angesichts seines sensiblen und vielgestaltigen Œuvres, verwirklicht haben:

«En regardant le travail d'Hajdu, je pense que le problème de la sculpture murale est en puissance dans ses œuvres.

Le volume contenu et le sentiment de bas-relief sont éventuellement la technique de l'accompagnement du mur.

Ces sculptures seront massives ou légères, suivant que la structure ou la lumière décideront du volume à donner...

Hajdu tient le problème entre ses mains; si un jour le moment s'offre à lui, il est prêt à une collaboration effective car il a en lui l'esprit et le sens architectural.» (Aus: Melpo, Revue de la grande Masse de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 1949.)

Etienne Hajdu

Am 12. August 1907 geboren in Turda (Rumänien). Beginnt früh als Bildhauer zu arbeiten. 1927 in Paris. Besucht das Atelier von Bourdelle, später von Niclausse an der Ecole des Beaux-Arts. Beeindruckt von einer Léger-Ausstellung 1930. Verläßt die Ecole des Beaux-Arts. Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst. Nimmt die französische Nationalität an. Militärdienst, danach Reisen nach Griechenland, Kreta, später Holland. 1950 Bagneux bei Paris, wo er bis heute im selbstgebauten Hause lebt.

3

Etienne Hajdu, Kraftfeld, 1956. Kupferrelief
Champ de forces; Relief en cuivre
Field of Force. Copper Relief

4

Etienne Hajdu, Rosa Kopf, 1957. Marmor
Tête rose; marbre
Pink Head. Marble

Clichés: 1 + 2 aus dem Katalog der Ausstellung Tal Coat – Hajdu in der Kunsthalle Bern (Juni/Juli 1957)

Photo: 4: O. Vador, Bagneux