

# André Derain

Autor(en): **Rumpel, Heinrich**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 7: **Individuelle Wohnhäuser**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-32534>

## **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.

# ANDRÉ DERAÏN

Von Heinrich Rumpel

Bei der Betrachtung eines künstlerischen Gesamtwerks lassen sich zwei verschiedene Typen unterscheiden. Bei dem einen Typus erscheint es der rückblickenden Betrachtung, als sei das Gesamtwerk um eine bestimmte Gruppe von Arbeiten oder vielleicht auch nur um eine einzige Arbeit herum aufgebaut: in dieser Gruppe von Arbeiten oder sogar in diesem einzigen Werk scheint das gesamte Schaffen des Künstlers seinen höchsten oder geschlossensten Ausdruck gefunden zu haben, er selbst sich am vollkommensten charakterisiert und hierdurch seinen besonderen Platz in der künstlerischen Entwicklung seiner Zeit zugewiesen erhalten zu haben. Bei dem anderen Typus hingegen bestimmt, an Stelle einer klaren Hierarchie der einzelnen Arbeiten, der gleichsam historisch zu erfassende Ablauf der Eindrücke und Einflüsse auf den Künstler die Wirkung seines gesamten Werkes auf den Betrachter. Hier lassen sich für die verschiedenen Schaffensperioden jeweils verhältnismäßig gleichwertige Arbeiten heranziehen, und die Mannigfaltigkeit einer künstlerischen Begabung läßt sich in ihren vielerlei Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten wie in einem Prisma erkennen.

Das Werk des französischen Malers André Derain, der am 10. September 1954 in einem Spital in der Nähe von Paris an den Folgen eines Unfalls starb, scheint auf den ersten Blick dem zweiten Typus anzugehören. Epoque fauve, époque cubiste, époque gothique – um feinere Nuancierungen außer acht zu lassen – gingen bei ihm einer beruhigteren, jedoch nach wirklichen oder vermeintlichen künstlerischen Vorbildern noch recht vielgestaltigen Malweise in seinen reifen und späteren Jahren voraus. Bei den Betrachtern der ersten großen Retrospektive, die im vergangenen Winter im Pariser Musée National d'Art Moderne abgehalten wurde, gingen denn auch die Eindrücke der Besucher in verschiedene Richtungen, und noch einmal stand so das Werk eines der problematischsten Vertreter der großen französischen Malerei der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts im Mittelpunkt der Diskussion.

Auskunft zu geben über André Derain ist für den Außenstehenden nicht leicht, weil er zu den menschlich zurückhaltendsten Künstlern unserer Zeit gehörte. Es gibt auch, und dies vor allem in den späteren Jahren, nur wenige Freunde des Malers, deren Aussagen zu

diesem Zweck herangezogen werden könnten. Einige biographische Daten seien im folgenden mitgeteilt.

André Derain wurde am 10. Juni 1880 in Chatou als Sohn eines Pâtissiers geboren. Seine Eltern wünschten ihn Ingenieur werden zu lassen, aber er selbst begann schon als Fünfzehnjähriger zu malen. Seine frühe, enge Freundschaft mit dem vier Jahre älteren Vlaminck, seine bald danach einsetzende freundschaftliche Beziehung zu dem wesentlich älteren Matisse legten seinen Weg endgültig fest. Bis 1902 arbeitete er mit Vlaminck in einem gemeinschaftlichen Atelier in Chatou und oft auch mit diesem gemeinsam vor den gleichen Motiven der Seine-landschaft. Danach absolvierte Derain seinen Militärdienst, der damals zwei volle Jahre in Anspruch nahm. Von 1905 an machte er zahlreiche Reisen, zunächst innerhalb Frankreichs und, auf Rat von Matisse, an den er sich in jener Zeit besonders anschloß, vor allem in den Süden des Landes. Später reiste er nach England und Spanien (und dort zu Picasso nach Cadaqués) und wiederum viel in Frankreich selbst. Bei Ausbruch des ersten Weltkriegs befindet er sich mit Braque und Picasso in Montfavet; dann geht er ins Feld und nimmt als einfacher Soldat an allen großen Schlachten auf den verschiedenen französischen Kriegsschauplätzen teil. Während dieser vier Jahre konnte Derain nicht malen, wobei es seine stete große Sorge war, ob er überhaupt jemals wieder zum Malen kommen werde. Nach dem Krieg ließ er sich in Paris nieder, nahm seine Reisen wieder auf und fuhr auch nach Italien, wo er in der Umgebung von Rom Landschaften malte. In den folgenden Jahren entstanden, neben zahlreichen Porträten, Aktbildern und Stilleben, viele andere Landschaftsbilder, die man heute, im Vergleich zu denjenigen seiner frühen Jahre, als die klassischen charakterisiert. 1928 erhielt Derain den Preis der Carnegie Foundation für das Bild «La Chasse», das heute im Museum von Pittsburgh hängt. 1935 übersiedelte er nach Chambourey, in die gleiche Seine-landschaft, von der er ausgegangen war. Schon im Jahre 1908 hatte er aufgehört, an den regelmäßigen Pariser Ausstellungen teilzunehmen; dreimal jedoch, 1916, 1931 und 1937, gab es in Paris Teile seines Werks in Einzelausstellungen zu sehen, von denen die beiden ersten von der Galerie Paul Guillaume veranstaltet wurden.



André Derain, *Auf der Themse*, 1904 | *Sur la Tamise* | *On the Thames*

Photo: Galerie Charpentier, Paris

Derain, der Fauve: Hier steht der junge Maler, im wahrsten Sinne tonangebend, neben Matisse, Marquet, Friesz, Vlaminck, Dufy, dem frühen Braque und anderen Malern dieser nicht sehr langlebigen Epoche, die eigentlich mehr eine Revolte der Farbbesessenen, Farbhungrigen als eine künstlerische Bewegung war. Allerdings eine durchaus vom Verstand gelenkte Empörung: was nun wieder in gesteigertem Maße auf Derain selbst zutrifft. Man müßte den Satz gar nicht kennen, den er seinem Freund Vlaminck, der sich gegen den «Modergeruch» und die «Monotonie» der Museen aussprach, sagte: «Que gagne-t-on à manquer de culture?» Man müßte auch nichts davon gehört haben, daß er in den Louvre ging, um alte Meister zu kopieren. Man muß nur eines seiner Bilder aus jener Zeit ansehen, um zu begreifen, daß es bei ihm durchaus nicht die Liebe zum Farbkontrast war, die seine Arbeit diktierte, wie sie etwa die Väter des deutschen Expressionismus, die Maler des Dresdner Kreises «Die Brücke», beseelte. Derain ging es vielmehr darum, Farbenharmonien her-

zustellen, auch wenn er den Inhalt der Farbtuben als Dynamit bezeichnete, das der Maler auf die Leinwand projizieren sollte. Wohl kann man auch bei Derain von einer Liebe zur reinen Farbe sprechen, wie er und die anderen Fauves sie von Van Gogh und Gauguin gelernt und übernommen hatten. Doch hierzu kamen bei Derain andere Einflüsse, die mildernd und gestaltend wirkten. In seiner mit guten Abbildungen versehenen Monographie hat vor allem Jean Leymarie auf diese Einflüsse hingewiesen: die leuchtenden Aquarelle von Rodin, die scharf akzentuierende Handschrift von Toulouse-Lautrec, den warmblütigen Pointillismus von Cross\*. Mitbestimmt wurde die Ästhetik des Fauvismus von der Verherrlichung des Lichts, des ungebrochenen, strahlenden, gleißenden Lichts des Südens, das Derain wie Matisse in diesen Jahren in seinem Bann hielt. Und in einem übertragenen Sinn war es gewiß auch Freude

\* Jean Leymarie, *André Derain ou le Retour à l'Ontologie*. Skira, Genève 1948.

am Leben, an der Fülle des Daseins, die die Malerei des jungen Derain vital und strotzend vor Kraft erscheinen läßt. Von Zweifeln am Wert dieses Daseins, wie wir sie etwa in gewissen Teilen des Werks des jungen Picasso spüren, war sie in keiner Weise benagt.

Aber wenn sich auch mit der Farbe vieles, alles beinahe, konstruieren ließ, so blieb eine andere Frage ungelöst, wurde mit der Zeit immer drängender: Wie verhält sich der Maler gegenüber dem Raum? Wie kann er ihn darstellen? Kann er den Raum erleben machen, und mit welchen Mitteln? Es ist die Existenzfrage für die bildhafte Wiedergabe der Welt der sichtbaren Erscheinungen, die sich um die Mitte des ersten Jahrzehnts des

André Derain, *Mme Derain mit weißem Schal*, 1927 | *Mme Derain au châle blanc* | *Mme Derain in the White Shawl*

Photo: Galerie Charpentier, Paris



zwanzigsten Jahrhunderts der Malerei aufs neue stellt. Cézanne hatte, noch vor dem Kubismus, eine Antwort darauf zu geben versucht, nachdem die Gesetze der traditionellen Perspektive im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts mehr und mehr, und dann zuletzt vor allem vom Impressionismus, entwertet worden waren. Daß Derain nun auf Cézanne aufmerksam wurde, war gewiß kein Zufall. 1907, ein Jahr nach dem Tode dieses Malers, wurde in Paris eine große Ausstellung seines Werks durchgeführt. Man weiß von vielen Künstlern, auch Nichtfranzosen, welchen starken Eindruck sie hinterließ. Den Fauves mußte der posthume Sieg des Meisters von Aix als eine Art Offenbarung erscheinen. Selbst Matisse, der selbstsichere, mit scharfem künstlerischem Verstand begabte – übrigens ein früher Bewunderer von Cézanne –, wollte sich dessen großem Einfluß nicht entziehen. Was Derain betraf, so konnte er sich im Grunde jetzt, nachdem er die Vorzüge einer Alleinherrschaft der Farbe und ihre konstruktiven Möglichkeiten ausgekostet und ausgeschöpft hatte, keinen besseren Führer zu einer raumbewußten Malerei wünschen als Cézanne. Sein Bild «Die Badenden» aus dem Jahre 1908 ist wie die Architektur skulpturhaft harter Leiber vor dem an sich ganz unplastisch verschachtelten Hintergrund einer kubischen Landschaft. Erstaunlich nur, wie aus dieser einem abstrakten Reigen vergleichbaren Kumulation unsinnlich nackter Frauenkörper doch etwas wie eine neue Raumschauung, ein neues Raumgefühl auf den Betrachter eindringt! Nichts mehr von glühenden Farbklingen ist in diesem Bilde; trocken, monochrom fast und asketisch streng ist jetzt die farbige Haltung des einstigen Fauve. Hierin begegnet sich Derain mit Picasso, mit Braque vor allem, den ungefähr Gleichaltrigen, die wie Derain den Kubismus begründen. Von Gertrude Stein stammt das Wort vom Entdecker Derain, der dies aus Berufung ist, es aber ändern überläßt, die neuen Kontinente zu erobern.

Für einige Jahre bleibt Derain bei einer maßvoll kubistischen Formgebung. Zwei Jahre nach den «Badenden» entsteht, als eines seiner ersten Stilleben überhaupt, die «Nature morte au pichet de grès», die wieder eine viel reichere, wenn auch verhaltene Farbigkeit in sich trägt. In das gleiche Jahr (1910) fällt ein neuer Besuch bei Picasso in Spanien. 1913 entstehen die figürlichen Bilder «Das Abendmahl», «Le Samedi», «Monsieur X», «Les Buveurs», in denen die Starrheit geometrisch gerader Körper allmählich zugunsten einer Deformierung ins Überlange, Überschlankte gelöst wird. Und in dem Selbstbildnis mit der Pfeife, 1913/14, finden sich deutliche Anklänge an Modiglianis gotisierende Köpfe und Figuren.

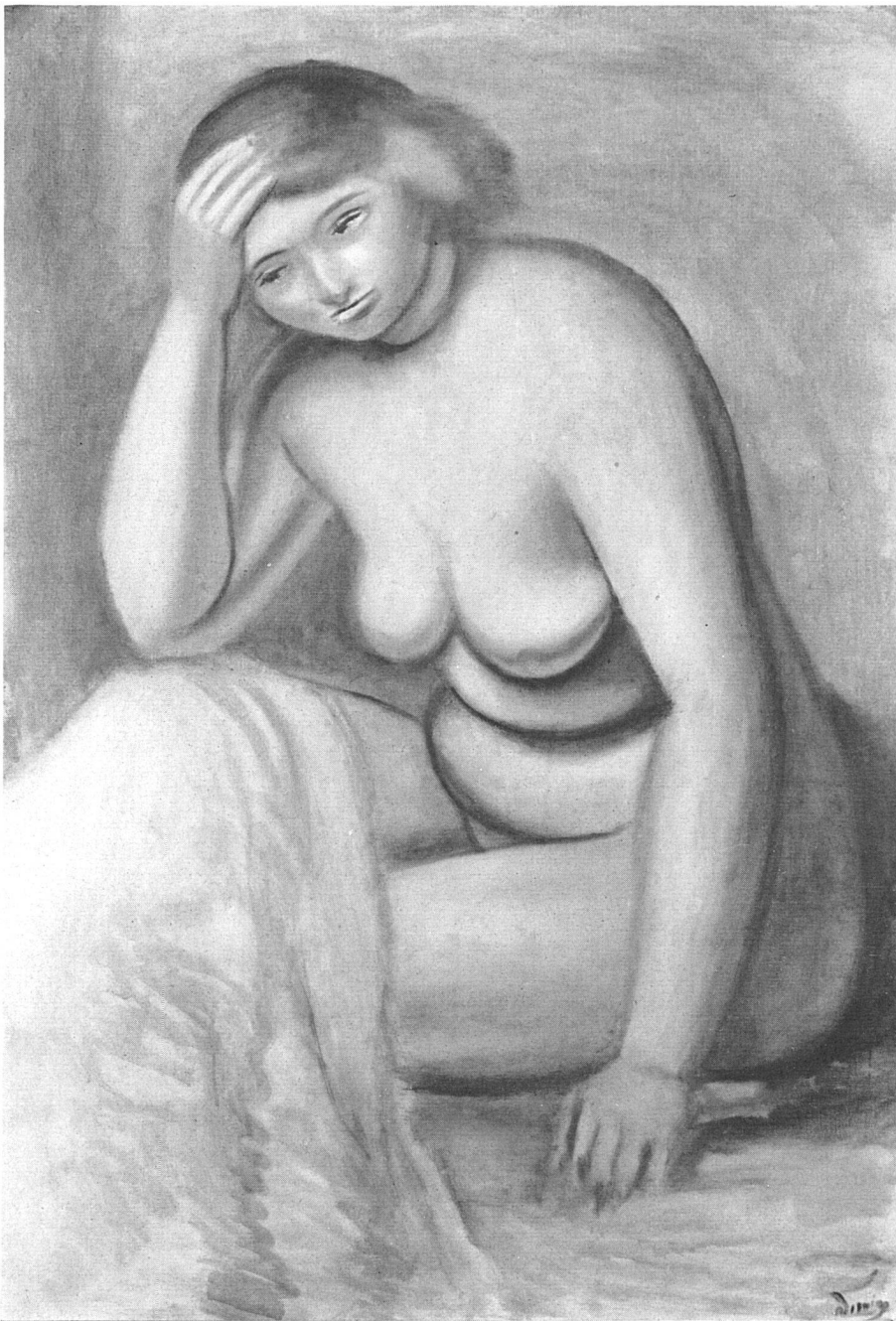
Man kann die Frage stellen: Wie hätte sich die Malerei von Derain entwickelt, wäre er selbst, sein Denken und Gestalten nicht dem tiefen Einbruch des ersten Weltkriegs ausgesetzt gewesen? Die eine Antwort ist erlaubt, daß in diesem Maler, bewußt und unbewußt, ein mächtiges Gefühl für die große Überlieferung latent vor-



André Derain, *Der Kalvarienberg*, um 1913. Öffentliche Kunstsammlung Basel | *Le Calvaire* | *Calvary*

handen war, das auf die Dauer auch unter andern äußern Umständen aktiver hervorgetreten wäre als sein Sinn für Erneuerung. Mitten im Kriege schrieb Guillaume Apollinaire in der Einführung zum Katalog der ersten großen Ausstellung, die man in Paris Derain

widmete: «L'art de Derain est maintenant empreint de cette grandeur excessive que l'on pourrait dire antique.» Könnte vor der Malerei von Picasso (trotz ihren häufig der Antike entnommenen Motiven) oder derjenigen von Braque oder auch der von Matisse etwas Ähnliches ge-



*André Derain, Sitzender Akt mit weißem Tuch, 1927 | Nu assis au drap blanc | Nude seated - white drapery*

*Photo: Galerie Charpentier, Paris*

sagt werden? Auch der Künstler lebt das Schicksal, das ihm seine Natur und die Art seiner Begabung vorzeichnen; die äußeren Einflüsse ordnen sich diesen Gegebenheiten ein. Wäre es anders, müßte der Mensch ein Spielball seiner äußeren Erlebnisse sein, was man höchstens von sehr labilen Naturen, nicht aber von einem seiner inneren Berufung folgenden Künstler wird sagen können. Als Zwanzigjähriger kopierte Derain im Louvre Ghirlandaio in einer Weise, die einen Proteststurm unter den zufälligen Besuchern des Museums erregte. Als er doppelt so alt geworden war, reizten ihn, verständlicherweise, andere Vorbilder. Da gibt es Raffael und Rubens und Chardin, Corot und Renoir, die alle in seinem Werk der reifen Jahre in dieser oder jener

Weise vernehmlich mitsprechen. Nur handelt es sich jetzt nicht um Kopien, sondern es ist der souveräne Maler Derain, der die farbige und zeichnerische Haltung früherer großer Maler in seiner eigenen Malerei als Erfahrung auswertet. Natürlich gibt es jetzt auch keine Proteste mehr, im Gegenteil, um 1920 hat Derain, neben Picasso und Matisse, unter allen lebenden französischen Malern das größte Prestige, ja er wird von vielen als «le plus grand peintre français» betrachtet. Selbstverständlich hat zu dieser superlativen Beurteilung die bestimmte geistige und kulturelle Situation nach dem ersten Weltkrieg das Ihrige beigetragen, die – anders, als dies nach dem zweiten Weltkrieg der Fall sein wird – auf die vorausgegangenen Zerstörungen



André Derain, *Stilleben auf schwarzem Grund*, 1948 | *Nature morte à fond noir* | *Still Life on black background* Photo: Galerie Charpentier, Paris

in weiten Bereichen mit dem Willen zum Wiederanknüpfen an die großen Traditionen reagierte.

In diesen Jahren malt Derain auch zahlreiche Frauenporträts, in denen seine Bewunderung der Italiener ganz unverhüllt zum Ausdruck kommt. Diese Porträts sind teilweise hervorragend. Aber sind sie in dem Sinne bedeutend, wie sein frühes Werk bedeutend genannt werden kann? In seiner künstlerischen Entwicklung ist eine Stagnation eingetreten, was Derain selbst kaum entgangen sein kann. Seiner Malerei scheint es nun an einer vorwärtsweisenden Tendenz zu fehlen. Aber ihn enttäuscht das Bild, das die zeitgenössische Malerei bietet. Er geht so weit, an ihrer Zukunft zu zweifeln, und hält sich an die Alten, weil es ihm darum geht, die Fähigkeit der Kunst, gegenüber den Hervorbringungen des Alltäglichen eine erhöhte Wirklichkeit zu schaffen, nicht aus den Augen zu verlieren. «*Tout ce qu'ont fait les Egyptiens, les Grecs, les Italiens de la Renaissance, est. Quantité d'œuvres modernes ne sont pas.*» Man versteht, wie diese zugespitzte Formulierung von Derain in Wahrheit gemeint ist. Es zeigt sich in ihr die ernste Beunruhigung um die bleibenden Werte der

Kunst, spricht aus ihr auch die Sorge um die Realisierung der eigenen Vision, damit jene höhere Wahrheit, jene Verbildlichung der echten, seismäßigen Wirklichkeit erreicht werde. Im Katalog der diesjährigen Pariser Ausstellung sind einige Stellen aus einem bisher unveröffentlichten Manuskript des Malers, «*De l'art de peindre*», wiedergegeben. Eine dieser Stellen heißt: «*Une réalité, ça ne se voit pas, ça s'invente.*» Dieser Satz ist weniger ein Aphorismus, als daß er als Bestandteil der künstlerischen Vision, ja sogar der Arbeitsmaxime von Derain gelten kann. Er bringt zum Ausdruck, welche wesentliche Rolle das Element des Erfinderischen in seinem ganzen Schaffen gespielt hat.

Wir müssen hier auch an Derain, den Plastiker, denken, der um 1907 gedrungene, kauernde Steinfiguren macht, die neben den Versuchen seiner ersten kubistischen Bilder einhergehen, der im Kriegsjahr 1918 aus Granathülsen fein ziselierter Köpfe herstellt, die die schmale Spanne zwischen Leben und Tod in der Fragilität eines menschlichen Antlitzes zur Schau bringen. In seiner ganzen künstlerischen Laufbahn hat Derain an einem graphischen Œuvre geschaffen, dessen Be-

deutung in einer noch für dieses Jahr vorgesehenen weiteren Pariser Ausstellung gewürdigt werden wird. Bekannt daraus sind die Illustrationen zu verschiedenen Werken der modernen und der alten Literatur, so zu Apollinaires «L'Enchanteur pourrissant» und zum «Pantagruel», und manches andere. Ferner müssen die Dekorationen zu Balletten und für das Theater erwähnt werden, denen sich Derain auf verschiedenen Stufen seiner Entwicklung und bis in die letzten Jahre seines Lebens (so zu den Festspielen von Aix, 1951 und 1953) mit großer Anteilnahme hingegeben hat. Diese Teilgebiete seines Gesamtwerks sprechen für die unermüdliche geistige und künstlerische Regsamkeit von Derain, dem das Erfinderische im engeren wie im weiteren Sinn stets ein unabdingbares Anliegen gewesen ist.

In seiner um die Mitte der zwanziger Jahre geschriebenen Übersicht «Die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts», zu der es damals mehr Mut bedurfte als heute, schreibt Carl Einstein: «In Derains Arbeiten treffen sich Überlieferung und Beginn. Er meidet stets den Sprung ins ungehemmt Subjektive und prüft sich immer an wechselnd aufgenommener Erbschaft. In seinem Gesamtwerk hätte wohl jede Epoche ihr Vor-

bild.\*» Was können wir, in heutiger Sicht, einem solchen Urteil noch hinzufügen? Die späteren und späten Arbeiten von Derain sind keineswegs Repliken des Vorhergegangenen. Sie haben freilich auch nicht die unbekümmerte Originalität, die einprägsame heftige Farbigkeit seines Frühwerks, zeigen auch nicht das Ringen um eine neue Raumauffassung, wie es in seiner kubistischen Periode kenntlich wurde. Indem Derain sich von den in neue Bezirke einer abstrakten Wirklichkeit führenden Bemühungen anderer Maler seiner Zeit und teilweise sogar noch seiner eigenen Generation distanziert, zieht er es vor, sich seine Inspiration aus der künstlerischen Überlieferung zu holen, die ihm wirklichkeitsreicher und damit lebensnäher als die künstlerische Gegenwart erscheint. Nachdem man zuerst in Derain einen leidenschaftlichen, beinahe revolutionären Verfechter neuer Seh- und Ausdrucksweisen erblickte, neigt man heute dazu, in ihm einen Klassizisten, ja einen Eklektiker zu sehen. Ob nicht auch dieses Urteil nochmals einer Revision unterzogen wird, kann nur die Zukunft lehren.

\* Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Propyläen-Kunstgeschichte, Band 16, 2. Auflage. Im Propyläen-Verlag zu Berlin, 1928.

André Derain, Die Jagd. Karton für Wandteppich, 1945 | La Chasse. Carton de tapisserie | The Hunt. Design for Tapestry  
Photo: Galerie Charpentier, Paris

