

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 31 (1944)
Rubrik: Kunstnotizen

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: 31.03.2025

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

sondern er empfand gerade unsere moderne, von der Natur distanzierte, städtische Existenz, auch die Entwicklung der Mode und des modernen Tanzes –, als zur abstrakten Kunst hinführend, ja er glaubte den Gesamtreflex gerade dieser heutigen Aktivität, und unserer Zeit überhaupt transformiert in der «abstrakt-realen» Kunst des Neoplastizismus widerzuspiegeln.

Für Mondrian war die Rolle des Künstlers, die des Vermittlers zu den Sphären reiner Schönheit und Klarheit. Die Kunst stand da, wo ehemals die Religion gestanden hatte und wurde in dem Augenblick überflüssig, wo das Leben selbst Kunst geworden. Hiermit kehrte er zu einer mittelalterlichen Künstleranonymität zurück. Kunst stand wieder im Dienste einer großen geistigen Disziplin, einer «Evolution der Materie» zu Harmonie und Universalität. Immer gleich und immer neu realisierte er in seinen Bildern diese Idee als: schwebendes Gleichgewicht reiner Farbbeziehungen.

C. Giedion-Welcker.

Fausto Agnelli †

Mit 64½ Jahren starb in Lugano am 17. Februar unerwartet der Maler Fausto Agnelli, der zu den markanten Persönlichkeiten der älteren Tessiner Künstlerschaft zählte. In früheren Jahrzehnten war er außerhalb des Tessins wenig bekannt; er hatte sich gleichsam spezialisiert auf aparte, farbenfrohe Darstellungen von Ballszenen, Maskeraden und Lampionfesten. Eine Überraschung bildete daher im Frühjahr 1942 seine Ausstellung in der Galerie Beaux-Arts in Zürich, die eine einheitliche Reihe herber, streng formulierter Tessiner Landschaften umfaßte. Fern von aller freundlich-bunten Verherrlichung des Tessins sah man da Landschaften und Dorfbilder mit dunklen, fast holzschnittartig straffen Konturen und kühlen, flächig gesammelten Farben. Von manchen dieser etwas gleichförmigen, aber charaktervollen Bilder ging eine ernste, besinnliche, etwas einsame Stimmung aus. Noch im gleichen Jahre erhielt der Künstler an der gleichen Stätte den zweiten Preis in dem Wettbewerb um den «Schweizer Preis für Malerei». Im Herbst 1943 veranstaltete Fausto Agnelli eine größere Ausstellung im Athénée in Genf, die mit einer Ansprache von Georges Wagnière eröffnet wurde. In nächster Zeit hätte

er das Museo Caccia in Lugano neu ordnen sollen. Der Künstler entstammte einer kultivierten Familie, die ursprünglich in Mailand beheimatet war, aber schon 1745 in Lugano ein Privileg für die erste dortige Druckerei erhielt. Persönlich war Fausto Agnelli ein Weltmann von charmanter Liebenswürdigkeit.

E. Br.

Zum 25. Gründungstag des Staatlichen Bauhauses in Weimar: 1. April 1919

Als 1918, nach Ausrufung der Weimarer Republik, der Architekt Walter Gropius als Direktor an die Kunstakademie und die Kunstgewerbeschule Weimar berufen wurde, zeigte es sich, daß diese Institute nicht mehr den Erfordernissen entsprachen, die ein demokratisch regiertes Volk an eine moderne Schule stellen konnte. Am 1. April 1919 schloß Gropius mit dem Staat den Vertrag, der die Gründung des «Staatlichen Bauhauses» festlegte. Im Bauhaus-Manifest wurden die Architekten, Maler und Bildhauer aufgerufen zur Mitarbeit am Bau: «Das fertige Gebäude ist das Ziel der schöpferisch-künstlerischen Arbeit.»

Drei der fortschrittlichsten Künstler jener Zeit wurden von Walter Gropius als «Formmeister» an das «Bauhaus» berufen, wo sie die formale Gestaltung leiteten, währenddem die technischen Belange von den Werkmeistern gehütet wurden. Diese drei ersten Bauhaus-Meister waren: der jetzt 73jährige in New York lebende Maler und Musiker Lyonel Feininger, der deutsche Bildhauer Gerhard Marcks und der Schweizer Maler und Pädagoge Johannes Itten, der jetzige Direktor der Zürcher Gewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums. In den darauffolgenden Jahren vervollständigte sich das Professoren-Kollegium durch die Maler Paul Klee (gest. 1940), Oskar Schlemmer (gest. 1943), Lothar Schreyer und Georg Muche. Dann folgte der jetzt 78jährige, in Paris lebende, Wassily Kandinsky und der Ungare Laszlo Moholy-Nagy. In späteren Jahren rückten noch einige der früheren Bauhaus-Studierenden als Meister nach.

Die eigentlichen Grundlagen der Bauhaus-Lehre und der Bauhaus-Arbeit waren: 1. die Erkenntnis, daß Kunst und Technik zu einer Einheit werden müssen, daß der künstlerisch befähigte Mensch auf Grund und unter Ausnützung der technischen und öko-

nomischen Gegebenheiten, zum Nutzen der menschlichen Gesellschaft sinnvolle, zweckmäßige und zudem schöne Geräte formen soll bis hinauf zur Architektur und weiter in den Stadtbau; 2. war es die Erziehungsmethode, die von Johannes Itten schon in seiner Wiener Schule erfolgreich angewandt wurde und die im «Vorkurs» darauf hinzielte, dem Studierenden jedes Vorurteil gegenüber jedem Material zu nehmen und ihn aus eigener Erfahrung zu dessen Gesetzmöglichkeiten und Möglichkeiten zu führen. Dieser «Vorkurs» wurde weitergeführt in der «Formlehre», der «Farblehre» und der «Gestaltungslehre».

Der Einfluß, den das «Bauhaus» mit den Jahren in zunehmendem Maße auf die Entwicklung der Industrieprodukte in Deutschland ausübte, machte es zu einem Eckpfeiler des Deutschen Werkbundes. Vor allem ist sein Einfluß auf die formale Gestaltung der serienmäßig hergestellten Gebrauchsgeräte kaum zu überschätzen. Ihn zu verfolgen würde weit über den heutigen Hinweis hinaus zu stilkritischen Untersuchungen führen.

In dieser angespannten Atmosphäre, wie sie in ihrer Konzentriertheit vielleicht nur noch in einem großen künstlerischen Zentrum wie etwa in Paris möglich ist, waren einige der experimentellsten Künstlerpersönlichkeiten unserer Zeit von einer vorwärtsdrängenden, aus allen Ländern der Welt zusammengeströmten studierenden Jugend umgeben, der keine künstlerischen Schranken auferlegt waren. Ein Mangel an Verständnis für die Sache des Bauhauses von seiten der Weimarer zwang zu Anfang des Jahres 1925 zur Übersiedlung nach Dessau. Diese Industrie- und Kunststadt gestattete den bekannten Neubau, den Gropius für das «Bauhaus, Hochschule für Gestaltung» schuf, Programm und Realisation in einem.

1928, nach zehnjährigem verdienstvollem Wirken, zog sich Prof. Dr. Walter Gropius von seiner Lehrtätigkeit und als Direktor zurück, und sein Nachfolger wurde der Basler Architekt Hannes Meyer. Er versuchte die Produktion der «Bauhaus-Werkstätten» zu heben, vor allem, um wenig bemittelten Studierenden den Aufenthalt am «Bauhaus» dadurch zu ermöglichen. Doch in jenen Jahren zunehmender politischer Spannungen, in denen erstmals der Begriff des «Kulturbolschewismus» als Schreckgespenst in Deutschland auftauchte, er-

setzte, nach einer Neuwahl, der Stadtrat von Dessau, Hannes Meyer durch den Architekten Mies van der Rohe, den Schöpfer des Liebknecht-Luxemburg-Denkmal. Als dann 1932 die Nationalsozialisten im Stadtparlament endgültig die Mehrheit erlangten, wurde das «Bauhaus» geschlossen. Ein Versuch, es in Berlin noch weiterzuführen, dauerte nur noch einige Monate.

Nach 15jähriger Tätigkeit wurde 1933 diese fortschrittlichste Lehrstätte Europas in die große Versenkung gelassen. Aber die Spuren sind geblieben. Kaum ein gutes modernes Gebrauchsgerät unserer Zeit zeigt nicht die Merkmale, die einst in Deutschland als «Bauhaus-Stil» verschrien, und später begehrt waren. Kaum eine Kunstgewerbeschule des «germanischen Kulturkreises» hat nicht in ihrem Lehrkörper bis hinauf zum Direktor Kräfte, die am «Bauhaus» gewirkt hatten. Die bedeutendsten Schulen Amerikas werden von «Bauhaus»-Leuten geleitet (Gropius ist Dekan der Architekturabteilung an der Harvard-University – Mies van der Rohe und Hilbersheimer sind die Leiter der Architekturschule an der Universität Chicago – Hannes Meyer ist Professor für Stadtbau an der Universität von Mexico-City). In Deutschland selbst wirken noch heute einige der repräsentativsten schöpferischen «Bauhaus»-Kräfte (Wagenfeld, Linding, Auböck u. a.); dies bewies ein großer Teil der letztes Jahr in der Schweiz gezeigten Ausstellung «Deutsche Wertarbeit». In der Geschichte vom «Bauhaus» zu blättern ist sehr aufschlußreich. So mögen vielleicht die staatlichen Beiträge interessieren, die einem Institut zur Verfügung standen, das derart große Auswirkungen hatte. Der Aufwand der Stadt Dessau betrug im Jahr 1928 für den ganzen Lehrbetrieb nur 125 000 RM., er wurde 1932 auf 80 000 RM. herabgesetzt. Der «Bauhaus»-Geist, seines einstigen Zentrums zwar beraubt, lebt heute weiter. Europa wird ihn bald notwendiger brauchen denn je.

Max Bill

Chronique genevoise

Une des manifestations artistiques de ce dernier mois a été, sans aucun doute, l'Exposition des «Moins de trente ans» qui a eu lieu à l'Athénée. Il est toujours très captivant d'examiner les dé-

buts des jeunes artistes, d'évaluer leurs forces, de tâcher de discerner les tendances auxquelles ils obéissent, les maîtres dont ils se réclament. C'est captivant, et c'est assez troublant. De tous ceux qui prennent le départ, combien parviendront au poteau d'arrivée? Pour peu que l'on ait déjà un certain nombre d'années d'expérience, on se rappelle certains enfants prodiges, qui à vingt-cinq ans dénarraient brillamment, en flèche; aux approches de la quarantaine ils se mettaient à piétiner sur place, et plus tard rabâchaient piteusement, quand ils se sombraient pas dans une morne médiocrité. Le mot de Degas est toujours vrai: «Le difficile n'est pas d'avoir du génie à vingt-cinq ans, mais d'avoir du talent à cinquante». On a reproché aux «jeunes» de l'Athénée d'être dans l'ensemble trop sages, trop prudents, de manquer d'audace. En apparence, le reproche peut sembler justifié; mais il faut, à mon sens, tenir compte de deux choses. Tout d'abord, les peintres romands n'ont jamais été, en général, disposés à la rébellion ouverte. Pondérés, raisonnateurs, souvent timides, peu enclins à courir des risques, ils ne se sont décidés qu'assez lentement à rompre en visière avec le goût. Ce n'est que depuis une vingtaine d'années qu'on a pu dire qu'il y avait en Suisse romande une peinture d'avant-garde.

Mais précisément, cette prudence de la jeune génération ne provient-elle pas que depuis une dizaine d'années ils ont vu se multiplier trop de surenchères, trop d'excès? Déjà, certains artistes de la génération précédente, qui avaient paru convertis aux dernières modes picturales, au cubisme, au surréalisme, les ont abjurées pour revenir à un art plus conformiste; trop conformiste, même, et lourdement prosaïque. Je ne serais pas du tout étonné que la sagesse des jeunes soit due à une méfiance des théories séduisantes mais faciles, des audaces scabreuses, et qu'ils ne préférèrent avancer pas à pas parce qu'ils ne tiennent pas à se lancer tête baissée dans l'aventure.

Aussi le meilleur parti me semble être d'examiner leurs travaux, d'estimer où en sont ces jeunes gens dont certains viennent à peine de quitter l'école, et de leur faire crédit. L'avenir nous révélera s'ils avaient, comme l'on dit, quelque chose dans le ventre. Mais me reprochera-t-on, à mon tour, d'être trop prudent? En tout cas, s'il en est un, parmi ces jeunes gens, dont l'avenir inspire confiance, c'est bien Jean Ducommun. Il s'est fait remarquer, depuis deux ou trois ans, par des œuvres très per-

sonnelles de vision et de métier, d'une couleur très savoureuse. Il ne craint pas d'entreprendre de grandes toiles, au contraire de ses camarades qui se confinent trop dans les petites études. A l'Athénée, il a montré un tableau assez vaste, qui retrace avec beaucoup de vérité et de vie une rue populaire de Genève, avec son grouillement de passants et de voitures. Il a étonnamment réussi dans son entreprise; et il mérite d'être félicité de sa tentative. Au moins en voilà un qui ne se contente pas de brosser de petites pochades de la campagne genevoise!

Maurice Blanchet, le fils d'Alexandre Blanchet, est une toute autre nature que Ducommun. On ne sent guère chez lui l'influence de son père, mais plutôt, involontaire ou non, celle du maître rigoureux que fut Barthélemy Menn. Il se préoccupe avant tout de la justesse des valeurs, et pour parvenir à ses fins, use de gris délicats sans tomber dans la mollesse. Quant à Archinard, ce qu'il avait envoyé à l'Athénée ne manquait nullement d'intérêt, mais semblait marquer un arrêt dans son développement. Il ne faudrait pas que d'incontestables dons fussent entravés par un excès de scrupules, par une idée étroite de la tradition. Je souhaite vivement qu'Archinard retrouve cette liberté de métier et ces harmonies colorées qui donnaient tant de prix à ce qu'il montrait il y a un ou deux ans. Enfin, je tiens à citer une toile Guillermet, qui a assemblé deux hommes et un cheval; œuvre vigoureuse, ample, et qui par l'esprit qui l'anime s'élève au dessus du naturalisme courant.

L'exposition Paul Mathey, à la Galerie Moos, a montré que lui ne risque pas de décevoir les espoirs que l'on avait placés en lui. Avec les années, son art s'est étoffé, est devenu plus riche et plus nuancé. Bien qu'à ses débuts il ait paru influencé par Hans Berger, Mathey se rattache tout droit à la tradition des paysagistes impressionnistes, Monet, Sisley, et surtout Pissarro. Il retrace à merveille la campagne genevoise, sait montrer ce qu'elle a à la fois de familier et de grand. Son œil très fin lui permet d'exécuter d'éblouissantes variations de tons, de jouer avec une subtilité étonnante des chauds et des froids. Parfois, il faut le reconnaître, il aboutit, à force de vouloir rendre l'emmêlement des feuillages, le fouillis des haies, à un peu de confusion. On voudrait lui glisser sous les yeux quelques gravures du XVII^e d'après Poussin. Mais quel beau peintre, quel

art succulent, spontané, indifférent aux théories et aux modes!

Au rebours de ce qui s'était passé à Lausanne lorsqu'il s'y était produit, le Groupe 33 de Bâle n'a suscité aucune réaction lorsqu'il a exposé à la Galerie Skira. Le public genevois est resté indifférent devant ces démarquages de Picasso, ces efforts laborieux mais inefficaces pour être «à la page». Il ne faudrait tout de même pas oublier que le climat artistique de 1944 n'est plus celui de 1910. A cette époque-là, être audacieux, c'était convier un risque et un gros. Aujourd'hui, il existe un public pour tout ce qui s'inspire des artistes dits «avancés». Il n'y a donc aucun mérite à le faire; surtout quand on le fait si platement et si lourdement que les membres du Groupe 33.

En revanche, les Genevois ont pris grand goût à l'exposition Morgenthaler qui a eu lieu à l'Athénée, et qui est très heureusement venue compléter celles d'Amiet, de Surbeck, de Gubler et de Lauterburg. Aux conversations qu'échangeaient les visiteurs, on a pu constater que si ces peintres alémaniques les déconcertaient au premier abord, ils se familiarisaient peu à peu avec les tendances fort différentes de celles qui ont cours en Suisse romande. Comme les artistes romands, les amateurs romands sont prudents et timides; mais ils savent reconnaître ce qui a une valeur véritable, et se souvenir. Grâce à ces expositions organisées à l'Athénée, les artistes que je viens de nommer ne sont plus des inconnus pour les Genevois; et l'on ne saurait trop s'en féliciter.

François Fosca

Ausstellungen

Bern

Moderne Ungarische Kunst

Kunsthalle, 22. Januar bis
20. Februar 1944

Schon als Beitrag zum heute so sehr erschwerten Kulturaustausch sicherte sich die Ausstellung moderner ungarischer Kunst Anerkennung; nicht weniger dank der vorzüglichen Qualität und Eigenart. – In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten Munkácsy, Paál, Szinyei Merse und Ferenczy den Anschluß an die französische Kunst vollzogen und damit



Ausstellung Kunsthalle Bern
Josef Koszta, «Im Maisfeld»

die moderne Malerei Ungarns begründet. Das Jahrzehnt von 1860 auf 1870, in welchem sie erstmals hervortraten, brachte mit eigenartiger Konzentration eine Reihe von Künstlern hervor, die dann zu ihrer Zeit das Erbe übernahmen und es für die weitere Entwicklung fruchtbar machten. Mit dem zehn Jahre jüngeren Rudnay zusammen bestimmten sie weitgehend die Physiognomie ihrer nationalen Malerei. Entscheidend zu deren Ausprägung trug der Umstand bei, daß die Künstler in der durch den Weltkrieg und dessen Ausgang bestimmten Isolierung fast völlig auf sich gestellt waren und so notwendigerweise zu einer Konzentration auf das Nationale kamen. Daß sich diese Isolierung nicht zum Nachteil ausgewirkt hatte, bezeugte die Ausstellung. Gültige Ergebnisse der skizzierten Entwicklung sind die Bilder Koszta's; voll gebändigter Leidenschaft und Musikalität der Farben. Leuchtende Rot, Weiß und Grün erklingen auf dunkel warmem Grund. Rudnay ist verhaltener, träumerischer. Kaum jemals durchbricht er das romantische Dunkel wie Koszta, dessen Temperament sich immer wieder an der geschauten Wirklichkeit entzündet. Leidenschaftlichkeit spricht auch aus den expressiven Werken Vaszarys. Nicht selten aber erstarrt sie in äußerlichem Pathos und in Virtuosität. Csók ist der Impressionist der Ungarn, der sich in dieser Eigenschaft ruhig mit den westlichen Gesinnungsgenossen messen darf. Die kultivierte Malerei verrät kaum etwas von ihrer ungarischen Herkunft und unterscheidet sich dadurch wesentlich von der der anderen Meister. Die beiden Mädchenbildnisse sind gleich

ausgezeichnet in der psychologischen Einfühlung wie in der formalen Gestaltung. Unter den jüngeren Malern sind Bernáth, Basilides und Szönyi die bedeutendsten. Bernaths visionäre Landschaften erscheinen seltsam schwebend im Zwielflicht von blau und grün. Szönyi, Basilides und Abanovák interessieren besonders durch ihre Bemühungen um die große Komposition und das Wandbild. Darin unterscheiden sie sich wesentlich von der älteren Generation. – Aus technischen Gründen war die Bildhauerei in der Ausstellung lediglich mit Büsten und Kleinplastik vertreten. Der Einblick, den sie gewährte, blieb deshalb notgedrungen fragmentarisch.

RdL.

Amerikanische Kunstbücher und Museumsführer

Schweizerische Landesbibliothek
November 1943 bis April 1944

Wohl nur Sammlern und Spezialforschern ist die Entwicklung der archäologischen und kunstgeschichtlichen Wissenschaften im Amerika des 20. Jahrhunderts in ihrer ganzen Fülle und Breite bekannt geworden, eine Expansion, die zunächst mengenmäßig, dann aber auch qualitativ unbedingt imponiert. Die gegenwärtige Schau in der Landesbibliothek, vom ausstellenden Institut unter Mitwirkung von Prof. Paul Ganz, der *Swiss-American Society for Cultural Relations*, zahlreicher öffentlicher und privater Bibliotheken aus dem heute in der Schweiz vorhandenen Bestand an Kunstliteratur amerikanischer Herkunft ausgewählt, verschafft zunächst Einblick in eine wissenschaftliche Welt, in welcher Finanzierungsorgen völlig unbekannt zu sein scheinen. Mit unverhohlenem Neid blickt der Besucher auf die vielbändigen, glänzend gedruckten, bei allem Ausstattungsluxus überraschend kultivierten Ausgrabungspublikationen amerikanischer Universitätsverlage (Harvard, Yale, Princeton), Standardwerken innerhalb der klassischen Archäologie; mit vor nichts zurückschreckender Unternehmungslust und mit Riesensmitteln ausgestattet dringt hier Pioniergeist in fernste Geschichtsräume des Mittelmeergebiets vor und erschließt der Wissenschaft ganz neue Provinzen. Keine alte Kultur und Kunstgattung des Abendlandes scheint diesem Forscherdrange unzugänglich. Monumentalwerke über früh- und hochmittelalterliche Miniaturen, über