

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 32 (1945)
Rubrik: Kunstnotizen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.02.2026

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

Tribüne

Imre Reiner: Entwurf einer Denkschrift betreffend die Förderung des Erziehungs- und Fortbildungswesens auf dem Gebiete der graphischen Künste und des Gewerbes

Aus der Stille von Ruvigliana, angesichts des lieblichen Luganersees und der großartigen Kegelsilhouette des Monte S. Salvatore, kommen von Zeit zu Zeit reizvolle, sensible Illustrationen und freie Graphiken, gescheite, impulsive, sehr persönliche, die Improvisation streifende Auseinandersetzungen mit graphischen Problemen und plötzlich auch kühne, großzügige Gedanken.

So ein kühner Gedanke liegt hier wieder vor. Weltgewandtheit, bewegliche Hemmungslosigkeit sind seine Züge, die das beinahe beängstigende Gefühl eines Sofort- – sonst ist es zu spät – Programmes hinterlassen. Angeregt wird die Gründung einer internationalen höheren Schule für die graphischen Künste in der Schweiz, mit den berufensten Lehrkräften aus aller Welt, für allgemein und fachlich vorgebildete Schüler.

Präsentiert wird die Anregung, die an die Eidg. Erziehungsbehörden und an die Vereinigungen der Arbeitgeber und Arbeitnehmer im schweizerischen graphischen Gewerbe gerichtet ist, in Form einer typographisch sehr geschmackvoll gehaltenen, mit einfachen Mitteln kostbar gemachten Broschüre im Selbstverlag. Gedrucktes besticht, schön Gedrucktes überzeugt – gegen sehr schön Gedrucktes läßt sich kaum mehr etwas einwenden!

Ist die Gründung einer solchen Schule eine Notwendigkeit? Diese Bedürfnisfrage ist zweifellos bejahend zu beantworten. Es gibt weder in der Schweiz noch anderswo ein Lehrinstitut, dem sich geistig regsame Absolventen von Kunstgewerbeschulen zur Weiterbildung anvertrauen könnten. Der Verfasser erinnert mit Recht an das Dessauer Bauhaus, das diesem Bedürfnis entgegenkam, aber dem Dritten Reich zum Opfer gefallen ist. Mancher Schweizer kann von der Bereicherung seines Wissens und Könnens durch das Bauhaus zeugen.

Besteht für Absolventen der Kunstge-

werbeschulen eine Notwendigkeit, sich weiterzubilden? Im Allgemeinen mögen das künstlerische und das technische Rüstzeug, das Kunstgewerbeschüler auf den Lebensweg mitnehmen, zum Erwerb des täglichen Brotes genügen. Das Weiterbildungsbedürfnis für diese 19–21jährigen bleibt aber ganz einfach unbefriedigt, es sei denn, es bringe einer den nötigen Mut und Begeisterungsfähigkeit genug auf, um stets zwischendurch an sich weiterzukneten. Das kann er aber auch nur dann, wenn ihm die Voraussetzungen dazu nicht abgehen. Die Erkenntnis, daß zur Tüchtigkeit im Beruf die technische und geschmackliche Ausbildung nicht ausreicht, sondern von natürlicher Intelligenz und humanistischer Bildung unterbaut sein sollte, greift mehr und mehr um sich. Je länger je mehr zeigt es sich, daß der graphische Beruf, gerade weil er sich mit so vielen verschiedenartigen Aufgaben auseinanderzusetzen hat, ohne geistige Beweglichkeit und Klarheit des Denkens gar nicht auskommt. Das aber wird durch die Kunstgewerbeschulen nur in bescheidenem Maße vermittelt und ist recht eigentlich die Aufgabe einer höheren Schule, die bisher fehlt.

Was aber verursacht an Imre Reiners Plan Unbehagen? Ist es nur die eigene biedere Angst vor etwas Gewagtem? Die Scheu vor einer Kraftprobe? Oder spielen praktische Bedenken mit hinein, wie etwa: neue Lasten für Staat und Bürger, neue Verantwortungen? Warum sagen wir nicht einfach begeistert Ja zu diesem Plan? Sind es am Ende gar Zweifel an seinem Autor?

Bei allem Respekt vor dem feinnervigen künstlerischen Ernst Imre Reiners müssen wir gestehen, daß wir manches, was sein Entwurf enthält, als höchst subjektives, mehr oder minder fundiertes Urteil auffassen, das wir nicht kontrollieren und weder bejahen noch verneinen können, vielleicht aber als etwas schnellfertig bezweifeln müssen. Z. B. lesen wir: «Was Paris auf dem Gebiete der Musikbildung der ganzen Welt seit vielen Jahren geboten hat – eine disziplinierte, tiefeschürfende Lehre –, vermochte es auf dem Gebiete der Graphik nicht zu leisten.» Daß für Paris tiefeschürfende disziplinierte Lehren für *Musiker* seit vielen Jahren charakteristisch wären, scheint uns etwas aus der Luft gegriffen oder zumindest übertrieben zu sein, während wir viel eher geneigt

wären, diese Pariser Eigenschaft für das Gebiet der bildenden Künste anzunehmen. Und gerade gegenteiliger Ansicht könnte man sein in Bezug auf den letzten Teil des zitierten Satzes.

Man kann dem Plan seine hohe Bedeutung nicht absprechen. Aber man muß ihn werten als das, was er sein will: *ein Entwurf*. «Eine Vervollständigung dieses Planes wie auch Vorschläge für ein Lehrprogramm werden von mir mit Bereitwilligkeit zur Verfügung gestellt, wenn Interesse für sie bekundet wird», sagt der Autor selbst am Schluß seiner Ausführungen. Hoffen wir, daß ihm dazu Gelegenheit geboten werde!

P. G.

Kunstnotizen

Londoner Kunstchronik

Wie als letzte Zusammenfassung der Erfahrungen, die der Weltkrieg im Schaffen der britischen Künstler hinterlassen hat, eröffnete die Royal Academy im Burlington House eine große Ausstellung von Werken der *war-artists*. Zu Beginn des Krieges wurde dieser Begriff geschaffen und ein Komitee eingesetzt, dessen Aufgabe es war, der Kunst zu ermöglichen, die schwere Kriegszeit zu überdauern. Hätte nun das Komitee diese Aufgabe übernommen, ohne den Künstler in seinen Motiven zu beschränken, wäre damit eine sehr lobenswerte Haltung zum Ausdruck gekommen. Leider ging die Wirklichkeit andere Wege. Das Motiv der *war-artists* wurde auf den Krieg, den zivilen und industriellen Einsatz während des Krieges beschränkt, und die Folge war, daß der größte Teil der unter diesen Bedingungen geschaffenen Werke kaum unter den Begriff der Kunst und des seelischen Erlebnisses fallen, sondern sich auf Reportage und naturalistisch-photographische Wiedergabe beschränken. Krieg und Kunst gedeihen nicht zusammen, und wenn auch in einem totalen Krieg die Verteidigung total sein muß – das wahre Kunstwerk ist allzu sehr an das Innenleben des Künstlers gebunden, als daß es positiv behandeln oder gar verherrlichen könnte, was die Ursache seines Ruins ist. Die ganze Kriegszeit hin-

durch zeigte die National Gallery in einigen ihrer Säle Werke der war-artists. Mit der Schau im Burlington House wird diese Ausstellungstätigkeit offiziell ihr Ende finden. Die National Gallery beherbergt wieder einen Teil ihrer bedeutenden Kunstsammlungen. Ich glaube, daß wenige Kunstliebhaber versäumen werden, Uccellos Kampfbild zu bewundern, das mehr die großen Kunstgesetze als die Kriegssituation wiedergibt; sie werden davor schnell vergessen, was die selbst besten Impressionen der Jetztzeit dem modernen Krieg künstlerisch abgewinnen konnten. Das Innenleben des Menschen wird durch den totalen, auf dem Masseneinsatz aller beruhenden Krieg unserer Zeit abgebaut; der ökonomisch-organisatorische Zustand unserer Gesellschaft, mit seinem mangelnden Zusammenhalt, ist weder den Menschen noch der Kunst günstig. Die besten Werke in der Gruppe der war-artists stammen von *Henry Moore*, dem abstrakten Bildhauer, besonders seine Szenen aus den Schutzkellern, und von *Paul Nash*, dem schon im vorigen Weltkrieg die undankbare Rolle zugefallen war, war-artist zu sein. Paul Nash versuchte, in ätherischen Farben und in mehr oder weniger abstrakt erscheinenden Formen wiederzugeben, wie unwahr ihm der Krieg erschien und wie wahr die Schönheit der Blumen und des Lichtes ist. Wenn wir noch *Stanley Spencer* nennen, der in großformigen Entwürfen für Wandmalereien die industriellen Arbeiten für den Krieg schilderte, und zwar realistisch schilderte, so haben wir die bedeutendsten Einsätze dieser Kriegskunst erwähnt. Denn *Graham Sutherlands* und *John Pipers* Arbeiten erscheinen eher wie geistreiche Aperçus zu einem großen Thema, Variationen der technischen Tricks, die ein Max Ernst oder Picasso in gewissen surrealistischen Werken anwenden.

Das erste bedeutende Kunstereignis dieser schüchternen ersten Friedensmonate ist die *Ausstellung moderner schwedischer Kunst* bei Wildenstein in der New Bond Street. Während ihrer Isolierung und dank dem Frieden, der im Lande herrschte, hat die schwedische Kunst erfreuliche und bemerkenswerte Resultate erzielt. Das Schwedische Institut in Stockholm, das diese Ausstellung auf Einladung des British Council organisiert hat, wies im Katalog darauf hin, daß es hier bloß um eine Phase in der Entwicklung der modernen schwedischen Kunst gehe, und zwar um die koloristisch-romanisch-volkstümliche Phase. Der erste

Eindruck war auch ein wahres Fest für die Augen. Die Schweden haben Sinn für Farbe; ihre Kunst hat eine gesunde Grundlage in der lyrischen Natur ihres Landes, ihr Intellekt ist unkompliziert und machte an jenem Punkt der Entwicklung der modernen Kunst halt, wo ihre Sackgasse beginnt: die «schulmäßige», auf Doktrinen aufgebaute Kunst, ob sie nun vom Kubismus oder Surrealismus oder einem anderen Ismus ausging. Zu sehr fühlte man in Schweden die Nähe von *Edvard Munchs* starker Persönlichkeit, die Verbindung von Idee und Form; zu stark machte sich die primitive Tradition der Heimat geltend mit Bauernmalerei und Webekunst und dem alten Kunsthandwerk mit seinem Sinn für Material und Qualität; zu fern war man den Nachtgedanken gewisser Propheten aus den bleichen Hintergassen der Großstädte. Und darin liegt vielleicht die Bedeutung dieser skandinavischen Kunst: daß sie, von der Schönheit der heimatlichen Natur bezaubert, die Verbindung des Menschen mit der Schöpfung darstellt, den ewigen Rhythmus, der im Ablauf der vergehenden Zivilisationen besteht, und daß sie auf die Wurzeln hinweist, aus denen einzig wahre Kultur wächst. Die breitesten Bevölkerungsschichten haben dies in Schweden auch begriffen, und nie noch hat sich in der Gegenwart eine Kunst unter so günstigen Bedingungen entwickeln dürfen wie die schwedische Malerei im letzten Jahrzehnt. Der Staat und die Gemeinden haben diese Entwicklung gefördert, und das Ergebnis war ein Aufblühen der Wandmalerei und der monumentalen Plastik. Die englische Presse hat die schwedische Ausstellung willkommen geheißen als die erste Schwalbe, die den kommenden Frühling der kulturellen Zusammenarbeit der Nationen ankündigt. *J. P. Hodin*

Chronique Romande

A part une ou deux expositions individuelles, qui n'appellent pas de commentaires particuliers, ce mois d'octobre 1945 a été marqué par deux manifestations artistiques dont on peut dire qu'elles se situaient aux antipodes l'une de l'autre. Il s'agit en effet d'une exposition d'art ancien à la Galerie Moos, et de l'exposition des graveurs contemporains des Etats-Unis au Musée d'Art et d'Histoire.

L'exposition d'art ancien était d'autant plus la bienvenue que les fermetures de frontières et les difficultés de déplacement

ont complètement empêché la fréquentation des musées et galeries étrangers. Elle rassemblait des spécimens fort divers, et fort bien choisis, de la peinture européenne du XVI^e au XIX^e siècle. Les Primitifs y étaient représentés entre autres par un portrait de Luther dû à Cranach, et par une Vierge à l'Enfant d'Adrien Isenbrandt, d'une prodigieuse minutie de dessin. Une précision poussée si loin dans le rendu des formes est bien loin des préoccupations des artistes d'aujourd'hui; et lorsque l'un d'eux tente de l'imiter, soit par penchant naturel, soit par un instinctif besoin de réaction contre les tendances actuelles, il obtient des résultats qui ne peuvent guère être tenus pour valables. Car ce qui est remarquable chez ces Primitifs flamands, c'est que leur précision de dessin évite toujours la mesquinerie et la pure virtuosité. Elle demeure un moyen d'expression artistique, et ne cherche nullement à se faire admirer pour elle-même.

Une bonne part de l'exposition de la Galerie Moos consistait en tableaux de l'école hollandaise; et je tiens à signaler parmi eux un charmant Adrien Brouwer, et une nature morte représentant des perdrix, de Jan Weenix; toile remarquable par le jeu serré de gris très fins. Mais les deux œuvres les plus importantes de cette école me paraissent être le Coin de rue de Jacobus Vrel, et le Jeune garçon à l'image d'Aert de Gelder. La toile de Vrel avait déjà figuré en 1935 à la si belle exposition de Vermeer et son groupe, à Rotterdam. Par son métier sobre, sa facture lisse, sa recherche obstinée de la justesse des valeurs et de la lumière, elle est plus proche de Pieter de Hooch que de Vermeer. Ce qui n'est pas pour diminuer ses mérites. Sans vouloir du tout restreindre les louanges auxquelles Vermeer a droit, je me permets de penser que l'intérêt que l'on a manifesté pour son art depuis une trentaine d'années a trop rejeté dans l'ombre l'artiste exquis qu'est Pieter de Hooch. La toile d'Aert de Gelder est un très beau spécimen d'un artiste de second plan, qui – si je ne fais erreur – n'a jamais été l'objet d'une monographie, et qui assurément la mériterait. Il a profondément subi l'influence de Rembrandt, mais de tous ceux qui ont beaucoup reçu du grand maître, il est un des plus attachants. Il avait un sens très fin de la lumière et de la couleur, le goût de la belle matière frémissante et baignant dans l'huile, le désir de rendre la pénombre pénétrée de soleil. Parmi des bruns et des roux dorés, il aime à faire chanter une couleur qui semble n'appartenir qu'à lui, un rouge

qui tient à la fois du vermillon, du rose et de l'abricot. Sans doute, son sens de la forme ne va pas sans une certaine hésitation. Dans la toile de la Galerie Moos, un puriste trouverait à redire à la façon dont les bras s'attachent au corps. Mais il se pourrait que ce ne soit pas là négligence, et plutôt le désir, de la part de l'artiste, d'éviter une affirmation trop précise.

Un des moindres attraits de cette exposition n'était certes pas le très intéressant petit panneau du Greco, Le Christ chez Marthe et Marie. Œuvre de jeunesse assurément, exécutée alors que l'artiste, encore très influencé par Tintoret, cherchait à dégager sa personnalité. Il se pourrait que ce panneau ait été le projet d'une grande toile.

Le XVIII^e était fort bien représenté par un élégant et curieux portrait d'Henry Walton, par un beau dessin au lavis de Greuze, et par un double portrait, d'une bonne qualité, d'Elisabeth Vigée-Lebrun. Quant au XIX^e siècle, il ne comportait qu'une œuvre, et c'était une copie; mais la copie que Géricault exécuta d'après la Mise au Tombeau du Titien qui se trouve au Louvre. On connaît cette œuvre au coloris profond et à la lumière harmonieuse. Géricault n'a pas pu la reproduire sans en modifier fortement l'économie selon son tempérament. Il a accentué les formes, introduit de vigoureux contrastes de valeurs. Un pas de plus, et de ce Titien il faisait un Caravage. Une pareille copie est fort instructive, car l'interprétation qu'elle offre du tableau du Titien nous permet de mieux comprendre les intentions et les tendances de Géricault.

Lorsqu'il s'agit d'un pays lointain dont l'art ne nous est pas familier, une exposition de gravures permet de nous donner un aperçu de ses tendances sans comporter de gros frais. L'exposition des graveurs américains contemporains comprenait de nombreux envois. A vrai dire, j'aurais, pour ma part, préféré, non pas qu'il y ait eu moins d'œuvres exposées, mais que le nombre des artistes eût été restreint, et que chacun eût eu droit à plusieurs envois. Il est vraisemblable que cela aurait excité des jalousies, mais aurait permis de donner aux visiteurs une notion plus approfondie des artistes les plus importants.

Quelles seraient les caractéristiques, d'après ces estampes en noir et en couleurs, de l'art de cette grande et puissante nation qu'est l'Amérique? L'ensemble est manifestement d'une bonne tenue, divers, mais pas très divers, et

même d'une qualité assez uniforme. On ne voit pas surgir parmi tous ces artistes des personnalités très accentuées, qui tranchent nettement sur le reste. Comme le faisait par exemple un Rouault à l'exposition de la gravure française. L'influence des derniers mouvements artistiques européens est faible; seuls, quelques graveurs s'efforcent, mais timidement, de s'inspirer de Fernand Léger. En général, cette gravure américaine se montre soucieuse d'exprimer la vie quotidienne avec vérité, et cède fort peu aux tentations du lyrisme et de la fantaisie. Bref, nous avons là un art qui atteste un sérieux développement artistique, mais qui, soit dans un sens soit dans un autre, n'apporte rien de nouveau.

François Fosca

Ausstellungen

Basel

Jubiläums-Ausstellung Otto Staiger

Kunsthalle, 13. Oktober bis
11. November 1945

Es ist wohl selten, daß eine Ausstellung mit so einhelliger und sympathiebetonter Zustimmung aufgenommen wird, wie sie diesem Werküberblick zu Ehren des fünfzigjährigen Otto Staiger begegnet ist. Es mag dies vor allem darin begründet liegen, daß die Arbeit Staigers den Stempel einer fruchtbaren Ausgeglichenheit trägt. Sie ist von einer daseinsfreudigen, unproblematischen Hiesigkeit, ohne deswegen problemlos zu sein; sie ist von lauterer und wahrhafter Stetigkeit auf Grund einer glücklich gleichgewichtigen Einigkeit und Aussagestärke von menschlicher und künstlerischer Substanz, ohne deswegen spannungslos zu sein. Der Kontakt mit ihr ist sofort da, und die Begegnung mit ihr kommt einer reinigenden Erfrischung gleich. Wollen und Können stehen im Einklang miteinander und decken sich, nicht auf Grund verzichtender Begrenzung, sondern aus einem selbstverständlich sicheren Gefühl für die eigenen Möglichkeiten. Gerade deshalb wirkt sich auch in ihnen lebendige, mitfühlende Zeitgenossenschaft aus, ohne daß auch nur die Absicht nach krampfhafter, in irgendeiner Form programmatischer «Aktualität» nötig wäre.

Wer von Otto Staiger spricht, denkt an den Glasmaler Staiger. Wenn auch

anlässlich der jetzigen Ausstellung darauf hingewiesen wurde, daß man über dem Glasmaler vielleicht allzu leicht den Maler und vor allem den Zeichner Staiger vergißt, so ist doch sein glasmalerisches Werk die Herzkammer nicht nur der Ausstellung, sondern von des Künstlers Leistung überhaupt. Es entspricht ihrem Wesen, daß sie eine ausgezeichnet beherrschte handwerkliche Basis hat. Es ist dabei klar, daß bei einem so organisch gewachsenen Werk keine Äußerung ohne die andere zu verstehen ist, und es ist angesichts dieser gegenseitigen Bedingtheit nur eine Frage der Betrachtungsweise, ob man die großartige Synthese von gegenständlicher Wirklichkeitsanschauung und gestaltender Abstraktion in den besten der Zeichnungen (Rebstock, Therwil), ob man die intensive, gleichsam schattenlose und flächige Farbigkeit der Bilder als Voraussetzung oder Folge der glasmalerischen Arbeit sehen will. In den Glasscheiben kommt die deutende Kraft der Farbe von den einzelnen Scheibenflächen mit der deutenden Kraft der Linien zusammen, von der die besondere Technik des Handwerks (Bleistege) eine disziplinierte Stilisierung verlangt. In der Scheibe «Flüchtlinge» ist in den Bleistegen die Richtung von links oben nach rechts unten mehrere Male herausgehoben. Im rein Formalen entsteht der Eindruck des Fliehenden, des mühsam und gezwungen Fliehenden, weil die Richtung gleichsam «gegen den Strich» läuft und in der Empfindung des Beschauers gegen die spontane Richtung der Fortbewegung von links unten nach rechts oben ankämpft. Der Eindruck wird im Farblichen unterstützt, indem die widerstrebend fliehende Bewegung aus der Wärme roter Scheiben in die Kälte und Erloschenheit blauer und grauer Töne geht. In der gleichen Weise sind Form und Farbe zugleich Ausdruck in einer «Pietà», wo die Trauer in der Vielzahl ineinanderverflochtener fallender Kurven der Bleistege hängt, die den erschöpften Leichnam und die herabfließenden Gewänder der um ihn Beschäftigten fassen. Stumpfe Farben regnen hernieder und sammeln sich in einem leuchtenden Rot in der unteren Mitte, das die Farbe des Blutes und des Lebens zugleich ist. Immer wieder erreicht der Künstler die Verbindung von an sich bestehenden Gesetzen der Form und der Farbe mit einem gegenständlich Eindeutigen, das in dieser Verbindung mehr als sich selbst bedeutet.

Georgine Oeri