

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

Rubrik: Kunstdnotizen

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: 29.01.2026

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

Kunstnotizen**Wassily Kandinsky †**

Wassily Kandinsky, der am 13. Dezember 78jährig in Paris starb, war als universale Persönlichkeit und als kühner Erfinder eine der entscheidendsten Gestalten innerhalb der modernen Kunstbewegung. Die Auswirkung seiner geistigen Haltung und seiner künstlerischen Realisationen geht weit über sein eigentliches Gebiet, die Malerei, hinaus und ist noch gar nicht abzumessen. Kandinsky, der aus dem russischen Großbürgertum stammte, seine Kindheit in Italien, seine Schulzeit in Odessa verbrachte und seine Studien, ursprünglich der Jurisprudenz und Nationalökonomie, in Moskau vollendete, siedelte um die Jahrhundertwende von Moskau nach München über. Zunächst in der Schule von Azbé, später bei Franz von Stuck tätig, entwickelt er schon früh eine großzügige Komposition und eine starke Tendenz zur Vereinfachung. Seine ersten ausgestellten Werke von 1902–1908 verbinden die jugendstilhaften Errungenschaften jener Zeit mit der einfachen Direktheit russischer Volkskunst. Erst ab 1909 – zeitlich parallel mit den ersten kubistischen Versuchen in Frankreich – entwickeln sich jene ersten freien «Kompositionen», «Improvisationen» und «Farbklänge», die in völlig neuer inhaltlicher Vergeistigung ihre Expression allein mit den vitalen Rhythmen des Lineaments und mit der Intensität und Symbolkraft der Farbe erreichen und damit auf die Grundelemente der Malerei zurückgehen. Wie Kandinsky in seinen Tagebüchern schreibt, ist diese neue Einstellung zur Spiritualisierung und Elementarisierung der Kunst, die auch in Paris in jenen Jahren durch die «Fauves» und später durch die «Kubisten» in anderer Akzentuierung lebendig war, ihm, dem Russen, aus der Vertiefung in die Volkskunst seiner Heimat erwachsen, mit der er durch seine früheren wissenschaftlichen Reisen in nahen Kontakt getreten war. «Hier», so schreibt er, «spürte er zuerst, wie sich das Gegenständliche durch die Kraft dieser Malerei in dem rhythmischen und

farbigen Gesamtausdruck auflöste». So stiegen aus dieser mythischen russischen Quelle, die auch in seinem tiefsten Wesen lag, die von allem Imitativen befreiten Formen seiner kühnen Imagination, bahnten einen Weg in bisher unbekannte Ausdrucksphären. Kandinsky hat den Linien wieder freie Schwungkraft gegeben; er hat die Farben wieder als Musik klingen lassen, aus ihrer eigenen elementaren Kraft heraus. Er wußte schon früh, welche Verantwortung auf ihm lag, als er den Gegenstand aus der Kunst eliminierte; er wußte von der Gefahr einer «sterilen Ornamentik oder toten, stilisierten Form» (Tagebücher 1901–1913, Sturmverlag). Der phantasievolle Dichter, der in Kandinsky steckte – auf dem sprachlichen Gebiet hat er in seinen «Klängen» (München, Piper-Verlag, 1913) auch entscheidendes Neuland erobert – den strenge, wissenschaftliche Geist der Disziplin, der sein Leben bis ins Alter hinein klar und straff hielt, die sinnliche Emotionskraft, die er als Maler besaß, ließen diese Gefahr nie an sein Werk herantreten; sie ließen alle seine «abstrakten» suggestiven Kompositionen als strahlende «Realitäten» in jener künstlerischen Domäne erscheinen, die er auch technisch restlos beherrschte. Kandinsky hat im «Blauen Reiter» (Piper, München 1912) gemeinsam mit Franz Marc ein theoretisches Sammelwerk aus jenen revolutionären und aufbauenden Jahren hingestellt und mit Aktualität aus Vergangenheit und Gegenwart illustriert, ein Beweis, daß Kandinsky nicht nur intuitiv arbeitete, sondern geistig einen vollkommenen Überblick über seine Zeit besaß, deren Entwicklung er, ähnlich wie Guillaume Apollinaire in seinen gleichzeitigen «Peintres Cubistes», prophetisch voraussah. Der pädagogische Einfluß, den Kandinsky auf die folgende Künstlergeneration ausübte, ist evident. Mit Paul Klee verband ihn seit den Münchner Jahren eine enge Freundschaft, und Hans Arp hat ihn stets als starke, anregende Kraft in seiner künstlerischen Entwicklung empfunden. Ebenso hat er in seiner leitenden Stelle am Bauhaus (1922 bis 1932) in Weimar und Dessau, zu der ihn W. Gropius auf Klees Veranlassung berief, einen großen Einfluß auf die junge europäische Künstlerschaft ausgeübt. Seine ehemaligen

Schüler versäumten es nie, auf ihren Pariser Reisen ihn, der seit 1932 dort lebte, aufzusuchen, um von der «ewigen» Vitalität und Jugend des Meisters in seinem Atelier an der Seine wieder neu ermutigt und gesteigert zu werden. Daß Kunst nicht nur lebensschmückend, sondern vor allem lebensgestaltend und richtunggebend war, das ging bis zuletzt von seiner Person und von seinem Werk aus.

C. Giedion-Welcker.

Chronique Romande

Dernièrement, à Genève, lors de deux concours de peinture qui ont eu lieu à l'Athénée, les décisions des jurys ont soulevé dans la presse et dans le public d'énergiques protestations. Il faut bien reconnaître que ces protestations étaient amplement justifiées. Dans l'un de ces concours, où le thème imposé était un portrait, le jury a décerné le prix à une toile des plus médiocres, alors qu'il y avait, parmi les envois, deux œuvres infinitiment supérieures, en tous points, au «navet» qui fut récompensé. Quant à l'autre concours, où il s'agissait d'un panneau décoratif destiné à la bibliothèque de la Faculté de Droit, l'artiste qui fut couronné avait conçu une œuvre d'une extrême pauvreté d'invention et d'exécution, et où rien ne pouvait apprendre au spectateur qu'elle devait trouver place dans un local consacré au droit.

Faut-il, comme le déclarent certains, conclure de là à la faillite des concours? Pour ma part, j'ai fait à deux reprises partie du jury d'un concours de l'Athénée; et il m'a semblé que l'erreur gisait dans la composition hétéroclite de ce jury. Si l'on veut que de la réunion d'une dizaine d'individus sorte une décision louable, il faut que ces individus, non pas aient en matière d'art des opinions absolument identiques, mais qu'au moins ils possèdent un certain nombre d'idées communes. Sinon, on discutera interminablement; et pour finir, la lassitude aidant, on aboutira, à force de concessions réciproques, par élire un médiocre.

Prenons un exemple, et pour ne froisser personne, remontons à un demi-siècle en arrière. Imaginez que vers 1895, on ait composé un jury avec des gens pour qui Hodler était un fou furieux et Eugène Burnand un des plus grands artistes vivants, et avec des gens pour

qui Hodler était un grand talent qui prenait son essor, et Burnand le type du peintre académique. Croit-on que ce jury aurait pu faire du bon ouvrage? Assurément pas. Il est indispensable, je le répète, que, tout en étant divers, un jury offre une certaine homogénéité, et que tous ses membres parlent à peu près le même langage.

Certains poussent l'intransigeance jusqu'à vouloir exclure entièrement les peintres et les sculpteurs des jurys, sous le prétexte qu'avec la meilleure volonté du monde, ils ne peuvent être des juges totalement impartiaux. Il me semble qu'une pareille opinion pèche par un excès de rigueur, et qu'elle mériteraient d'être nuancée. Il y a des peintres de grand talent qui sont de très mauvais juges en matière d'art contemporain; non par jalouse et manque d'esprit confraternel, mais parce qu'instinctivement ils n'approuvent que la peinture qui offre les mêmes tendances et les mêmes caractères que la leur. Une peinture qui diffère de la leur les inquiète, les trouble, les rend inconsciemment injustes pour cet art qui les contredit. On sent qu'en eux cela se formule ainsi: «Si cet art-là est bon, alors moi je me fourvoie?»

En revanche, il est d'autres peintres qui, voyant les choses de plus haut, savent fort bien apprécier et louer un art qui diffère totalement du leur. Plutôt que d'exclure entièrement les peintres des jurys, il vaudrait mieux ne choisir, pour en faire partie, que ceux qui sont capables de porter un jugement sans se laisser égarer par des partis pris.

Il y aurait bien encore un autre moyen de composer un jury; mais je ne le suggère qu'avec beaucoup d'hésitation, parce que je prévois qu'il heurtera fortement nos contemporains. Je souhaiterais, pour ma part, que le jury de chaque concours ne comporte qu'un seul membre. Evidemment, il faudrait le bien choisir. Mais je suis intimement persuadé qu'avec ce système, où toute la responsabilité des décisions est concentrée sur un seul individu, les résultats des concours ne seraient sûrement pas pires qu'avec le système actuellement adopté, et auraient de grandes chances d'être meilleurs. Parce qu'un individu sentirait qu'il porte à lui seul la responsabilité entière du choix; tandis qu'avec le système maintenant en cours, la responsabilité se trouve émiettée.

En ce qui concerne le concours qui avait pour sujet une peinture devant décorer la bibliothèque de la Faculté de

Droit, d'autres remarques peuvent encore être émises.

Ce concours était, non pas restreint, mais public; et le nombre des esquisses soumises au jury se montait à peu près à une quinzaine. En les examinant, on pouvait faire les constatations suivantes.

D'abord, parmi ces envois, un bon tiers d'entre eux démontraient que leurs auteurs ignoraient les notions les plus élémentaires de la peinture; mais cela ne les avait pas retenus de concourir. Il y a là quelque chose d'assez surprenant; car enfin on ne voit pas des gens qui savent à peine monter à cheval s'inscrire pour un steeple-chase. Faut-il en conclure que tant de gens s'imaginent que la peinture est un art que le premier venu peut pratiquer sans l'avoir appris? Il y aurait là un symptôme assez inquiétant.

L'autre constatation que l'on pouvait faire sur l'ensemble des envois, c'est que, obligés par la destination de ce panneau décoratif d'inventer, d'avoir recours à l'allégorie, et en tout cas de tirer leur composition de leur tête au lieu de représenter ce qu'ils avaient sous les yeux, les concurrents ont presque tous fortement pataugé. On les découvrait incapables d'ordonner une composition, de grouper des personnages; et surtout, dès qu'ils se lançaient dans l'allégorie, incapables de donner de vie les pitoyables mannequins qui étaient chargés de figurer la Loi ou la Justice.

On me dira, je le devine, que l'allégorie est un genre périmé. Il serait plus vrai, et moins agréable, de reconnaître que c'est un genre hors de la portée des artistes contemporains. Entre les mains d'artistes d'autrefois, et d'artistes appartenant à des écoles diverses, l'allégorie nous a pourtant valu d'incontestables chefs-d'œuvre.

Un seul peintre de notre temps a pu la traiter sans refroidir sa verve et sans devenir ennuyeux: c'est Charles Dufresne. Seulement, pendant toute sa carrière, Dufresne n'a pas cédé au mépris des sujets non-naturalistes, et a fait travailler son imagination. Tandis que de plus en plus, les artistes de notre temps laissent la leur s'engourdir et se pétrifier. Comme disait quelqu'un, ils n'ont plus d'imagination qu'un Kodak. Ce qui, à tous les points de vue, est déplorable. Mais je crains bien, à en juger par les tendances de la jeune génération, que personne ne songe à remonter ce courant, à lutter contre cette paresse de l'imagination. Cela en vaudrait pourtant la peine.

François Fosca

Tribüne

Eine Entgegnung

«Der Stichbogen» von Hans Bernoulli im letzten Werkheft hat mir einen Stich gegeben. Gestatten Sie mir deshalb kurz eine sachliche Entgegnung. Dem Uneingeweihten und - hoffen wir - manchem wirklichen Fachmann konnte nicht sofort klar werden, was eigentlich gemeint war. Es gibt pralle, *fast* halbrunde Stichbögen, die kräftig wirken, und flache, die wie eine Feder gespannt sind. Beide können gut sein. Und daneben gibt es ganz halbrunde und sogar etwas gestelzte Bögen, Rundbögen genannt, die unter Umständen schwächer und flau anmuten. Nebenbei gesagt, hat der Stichbogen gegenüber letzteren seine konstruktiven Vorteile, ähnlich wie der Spitzbogen. Er ist dehnbar nach Höhe und Breite. Eine Eigenschaft, die seine Bevorzugung durch Bauwerkschulen entschuldigen mag. Doch davon nichts weiter, da die formale Seite zur Diskussion steht.

Diamantquader und Löwenköpfe als Schlüßsteine können Geschmacklosigkeiten sein, haben aber mit dem Stichbogen als solchem ebensowenig zu tun wie geschmacklose Postfassaden in Verblendsteinen. Beim Passus über Mansarts Invalidendom kam es endlich heraus, leider zu wenig, nämlich, daß Bernoulli eigentlich gar nicht den Stichbogen, sondern seine besondere Anwendung und Ausführung gemeint hatte. Obschon ich also die Quintessenz seines Artikels in annehmbarer Weise zu interpretieren suchte und so sehr ich mich freue an dem Geist und Witz, mit denen er geschrieben ist, finde ich doch, daß die Anprangerung des Stichbogens als Form zu exklusiv geschehen ist, als daß nicht wesentliche Punkte hier noch einmal deutlich hervorgehoben werden müßten.

Formen sollen nichts anderes als Niederschlag oder Ausdruck eines baulichen Organismus sein. Wir könnten sofort mit aller Theorie und erst recht mit aller Praxis Schlüß machen, wenn wir sie einzeln nacheinander derart auf die Folter spannten und je nach Geschmack und Laune verdammten. Das einzelne Motiv ist und bleibt in der Kunst irrelevant. Adiaphora (Belanglosigkeiten) nannten die Alten gewisse Dinge, die erst im Zusammenhang, d. h. auf Grund und im