

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 34 (1947)
Heft: 1

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: 14.01.2026

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

das Drängen gewisser pruder Kreise ins Freibad versetzt werden. In der Kirche sind fünf von *Albin Schweni*, Bern, ausgeführte Glasgemälde zu sehen. Im Übungssaal des Theaters, das vor Jahren dank privater Zuwendungen erstellt werden konnte, hängt je ein Bild von *Ernst Würtenberger* und *A. Nyffeler*. Das Primarschulhaus schmücken umfassende Wandmaleereien von *Fred Staufer*. Im Sekundarschulhaus wurden drei reizvolle Mosaiken von *Karl Hügin* und ein allerdings etwas zu gedankenbeladenes Wandbild von *Jakob Weder* eingefügt. Die Ausschmückung des Krematoriums umfaßt zwei Glasfenster von *Ernst Linck* und ein Wandbild von *Cuno Amiet*. Besonders großzügig zeigte sich die Gemeinde durch die Schenkung eines Wandbildes von *Victor Surbek* ins Sitzungszimmer des renovierten Rathauses von Bern. Die Förderer der öffentlichen Kunstpflege Langenthals haben es allerdings nicht immer leicht, ihr Achtung gebietendes Ziel zu verwirklichen. In kleineren und mittleren Landgemeinden macht sich die kritische Anteilnahme der Bevölkerung unmittelbarer geltend, als dies in Städten der Fall ist. Außerdem führt der Wunsch der Behörden, einheimische Kräfte nach Möglichkeiten zu berücksichtigen, leicht dazu, daß die Ansprüche auf künstlerisch hochstehende Werke nicht klar genug verfolgt werden können. Wahre Kunstpflege darf sich nicht vom Gedanken der materiellen Hilfe an Kunschtchaffende, weder ansässige noch auswärtige, leiten lassen, die den Beweis sicheren Könnens noch nicht erbracht haben. Andererseits dürfen sich die Behörden auch nicht zu sehr von den Interessen gewisser Kreise und örtlicher Vereine beeinflussen lassen, und besonders müssen sie den beauftragten Künstler von solchen Einflüssen bewahren. Im Falle der Freiplastik Weders wurden z. B. die Wünsche geäußert, daß diese Figur sowohl die Ideale der Leicht-, der Schwerathleten als auch der Fußballsportler zu verkörpern habe! Der Bildhauer hat sich, wie sein Werk es beweist, allerdings recht geschickt aus dieser unangenehmen Affäre zu ziehen gewußt. Besonders schwer fiel es ihm aber, die totale Nacktheit der Figur auf das Drängen von gewisser Seite hin preiszugeben. Kunstwerk und Programmkunst sind zwei feindliche Dinge, letztere muß aus der öffentlichen Kunstpflege unterschieden ausgeschlossen werden. Die erfreulichen Bestrebungen der Langenthaler Kunstpflege berechtigen zu

der Hoffnung, daß ihr Beispiel andere Landgemeinden zu ähnlichem Tun anrege.

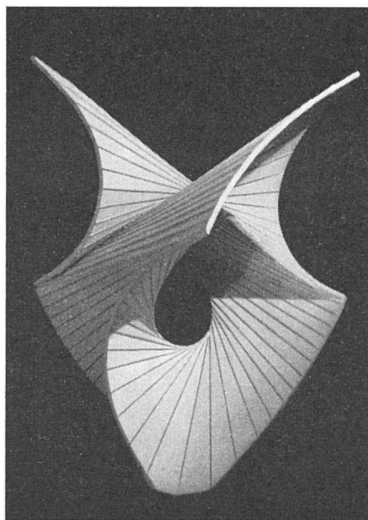
a. r.

Kunstnotizen

Anton Pevsner zum 60. Geburtstag

Als ich einst Pevsner bat, mir einige Daten aus seinem Leben zu geben, da bekam ich eine merkwürdige Auskunft: «Das russische Geburtenregister hat festgelegt, ich sei 1886 in Orel geboren worden; aber meine Mutter sagte mir, daß sich der Beamte täusche, denn es sei die Nacht zum 1. Januar 1887 gewesen, mitten im Winter, bei 40⁰ Kälte und einem außergewöhnlichen Schneesturm, der während drei Tagen und drei Nächten über das Land hinbrauste.» So nimmt also Anton Pevsner an, es sei der 1. Januar 1947 sein 60. Geburtstag. Wenn ich ihm nun herzlich gratuliere, so verbinde ich damit den Ausdruck meiner ganz besonderen Dankbarkeit für sein Werk für seine ständig sich weiter entwickelnde, vorwärtsschreitende Arbeit, die er unbeirrt verfolgt, im festen Glauben an ihre Richtigkeit, trotz Krieg, äußeren Anzweiflungen und Verkennungen und, was ebenso wichtig ist, trotz manchem Erfolg. Wenn wir die Plastik unserer Zeit nach Richtungen einteilen, dann finden wir zuerst die Kubisten Archipenko, Lipchitz, Laurens, Duchamp-Villon. Dann folgen jene Plastiker, die rundliche, an organisches Geschehen erinnernde

Anton Pevsner, *Surface développable à une courbe gauche. Metall, 1938-39*



Formelemente anwenden, mit einer Einzellerscheinung wie Constantin Brancusi, dessen Plastiken symbolhafte Abstraktionen darstellen, oder dann Hans Arp mit seinen Konkrektionen und schließlich die absolutesten, die Konstruktivisten. Unter diesem Sammelbegriff sind viele Tendenzen in einer Gruppe gebunden, darunter mancher Künstler zu dessen Art diese Bezeichnung nicht paßt. Denn Konstruktivismus ist streng genommen etwas, das konstruktiv «tut», aber nicht eigentlich konstruktiv «ist». Deshalb verwenden wir auch besser die Bezeichnung «konstruktive Plastik» als ein Zweig der konkreten Kunst. An diesem Zweig gedeihen verschiedene Blüten, so beispielsweise die mathematisch inspirierten Plastiken des Flämen Georges Vantongerloo, oder die raumgeometrischen Konstruktionen der Russen. Und unter den Russen ist es vor allem Anton Pevsner, der zusammen mit seinem Bruder Nahum Gabo den «Konstruktiven Realismus» begründete (siehe dessen Definition im «Werk» Nr. 8/1938) und ihn im «Realistischen Manifest», im Zusammenhang mit einer großen Ausstellung in den Straßen Moskaus, 1920 proklamierte. Damals wirkte Pevsner als Professor an der Moskauer Akademie, und erst als kulturpolitische Unduldsamkeit seine künstlerische Tätigkeit einschränkte, begab er sich 1923 nach Paris, wo er seither lebt.

Wenn wir die ersten Realisationen aus jener Zeit mit den heutigen Werken vergleichen, dann stellen wir eine außerordentliche Klärung der Idee fest. Waren es zu Beginn noch «kubistisch-expressive» Formen, die den Ausdruck bestimmten, so hat vor allem die Arbeit Pevsners einen Verlauf genommen, der bei aller persönlichen Auslegung weitgehend eine Objektivierung des künstlerischen Gedankens und der plastischen Sprache bedeutet. Sind auch seine Gebilde aus Metall – in dem sie schon wegen ihrer wunderbaren Ausführung und Materie überzeugen – oft von außerordentlicher Kompliziertheit in ihrem Aufbau, so entstehen dazwischen immer wieder Formulierungen von ebenso außerordentlicher Elementarität. Bewußt ist es die Geometrie des Raumes, mit der Pevsner seine Werke gestaltet, die ihnen Maß und Gesetz gibt; es sind jene objektiven Gesetze des Geistes, die Mißdeutungen ausschließen und dennoch der persönlichen Interpretation weite Gebiete als Spielraum offen lassen.

Die hier abgebildete Metallkonstruktion «Surface développable de tangentes à une courbe gauche» (1938/39), die sich in der Sammlung Peggy Guggenheim im Museum «Art of this Century» in New York befindet, ist ein typisches Beispiel der differenzierten Ausdrucksweise Pevsners und seines Strebens nach ruhiger, ausgleichener Formulierung.

Eine umfassende Monographie von M. Duchamp: «Anton Pevsner et le Réalisme constructeur» (La Nouvelle Edition, Paris), erscheint in diesen Wochen und wird einem breiteren Kreis die Möglichkeit geben, sich mit Pevsners Kunst auseinanderzusetzen, einer Kunst, in der er wie wenig andere die fortschrittlichen Ideen und konstruktiven Formulierungen unserer Zeit realisiert. *bill*

Moholy-Nagy †

Am 24. November erlag L. Moholy-Nagy, der Leiter des *Institute of Design* in Chicago und langjähriger Mitarbeiter von Walter Gropius am Bauhaus, einer tückischen Krankheit. Auf sein Wirken wird die Februarchronik des «Werk» ausführlicher zurückkommen.

Lehrtätigkeit von Prof. Dr. S. Giedion an der ETH. Zürich

Der Verfasser des bekannten Buches «Time – Space – Architecture» und Dozent an der Harvard University in Cambridge (USA.) hat einen Lehrauftrag erhalten, an der Eidg. Techn. Hochschule über «Architektur – Konstruktion – Kunst» zu lesen. In der am 22. November gehaltenen ersten Vorlesung gab Prof. Dr. Giedion einen Überblick über sein Vorlesungsprogramm und gleichzeitig einen Einblick in die gewählte, in seinen literarischen Arbeiten vertretene Methode vergleichender Kunstgeschichte. Im Gegensatz zur konventionellen Architektur-betrachtung und -geschichte gelingt es Prof. Dr. Giedion, die Erscheinungen der Vergangenheit in lebendige Beziehung zu heutigem Gestalten zu setzen, d. h. es kommt ihm darauf an, jene Werte aus dem historischen Geschehen herauszulösen, die für die Gegenwart von unmittelbarer Bedeutung sind. Außerdem wird auf die universelle Simultanität der wesentlichen Entwicklungsmomente zeitgemäßen architektonischen und künstlerischen Schaffens hingewiesen. *a. r.*

Ausstellungen

Basel

Jean Arp – Camille Bryen

Galerie d'Art moderne, 16. November bis 5. Dezember 1946

Die Ausstellung der Galerie d'Art moderne, die mit einer klugen und lebendigen Einführung des Malers W. Moeschlin eröffnet wurde, vermittelt einen interessanten Überblick über die letztjährigen Arbeiten Jean Arps (Paris) und bringt begleitend eine Reihe aquarellierter Zeichnungen von Camille Bryen (Paris). Während Arp auch als Dichter in weiten Kreisen der Schweiz bekannt ist, mag hier erwähnt werden, daß C. Bryen seit 1927 in Paris mehrere Bände Lyrik herausgegeben hat, die er zum Teil selbst illustrierte, und Zeichnungen sowie «Objets» ausstellte. Das traumhaft Skurrile und gleichzeitig naturwissenschaftlich Präzise charakterisiert seine feingliedrigen Blätter, die, wie seine Poesie, den Stempel des Abseitigen und Phantomhaften tragen.

Bei den ausgestellten Werken von Jean Arp – es sind «Collagen», «Papiers

déchirés» und Reliefs – sind entscheidend und eindrucksvoll das Klare, Direkte und Wesentliche der Problemstellung und Gestaltung. Die «Papiers déchirés» bedeuten eine Weiterentwicklung und Bereicherung der Collagen-technik, die Arp als einer der ersten seit 1915 schon völlig ungenügend ausführt. Heute verbindet er verschiedene Arbeitsprozesse zu einheitlicher künstlerischer Wirkung. Eine Durchdringung von Autotypie, Zeichnung, Malerei und gelebten Photo- und Holzschnittfragmenten, Bruchstücken aus den Werken früherer Epochen (aus Katalogen geschnitten, aus eigenen Illustrationen gerissen und neu komponiert). Da es sich hierbei nie um ein rein Formales handelt, sondern geistige Gründe und Hintergründe gerade bei Arp immer immanent sind – ein Charakteristikum, das auch W. Moeschlin in seiner Zusammenfassung betonte –, so mag diese scheinbar absonderliche Bild-Genesis in anderer Sprache gesprochen von der natürlichen Dekomposition und Rekombination alles Lebendigen zeugen, von der psycho-physischen Vielspaltigkeit und Simultanität alles organischen Wachstums und Seins, von der selbstverständlichen Vereinigung scheinbar divergierender Elemente zu neuer Harmonie, von dem Apollinareschen: «Je suis toujours dans tous mes états.» Es ist die künstlerische Überwindung und Synthese des künstlich Geteilten.

Bei den Reliefs, die in verschiedenen Größen vertreten sind, sprechen wie immer bei Arp die reinen organischen Formelemente, die «formes neutres», wie P. Mondrian sie nannte, ihre rhythmisch-konfigurative Sprache. Die naturhafte Wirkung des gemaserten Holzes oder seine bemalte und geschliffene Urbanisierung, die Akzentuierung der Bewegung durch gelb gefaßte Profile, wie in dem großen Relief: «Formes aux rayons jaunes placées selon les lois du hasard», variieren die Arpsche Methode. In dem Relief «Symétrique végétal» und vor allem in der «Métope génésiaque», dem zeitlich spätesten der ausgestellten Werke, neue Problemstellung in der Einordnung des symmetrischen Prinzip in den Geist der Zufallsgesetze. Aus der Kontrastierung mit dem Asymmetrischen, der Gegenüberstellung des spiegelbildhaft Geschlossenen mit der endlos weiterschwingenden undulierenden Form entsteht neue Bewegung, wie ein Wachsen, Fließen und großes Flügelschlagen der Natur, Gleichnis für Ruhe, Bewegung, Zeit

Jean Arp, Métope génésiaque. Holzrelief. Photo: Eidenbenz, Basel

