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

Band: 35 (1948)

Heft: 1

Rubrik: Résumés français = résumés [i.e. summaries] in english

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: 28.01.2026

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

Ernst Ludwig Kirchner page **18**

par Werner Schmalenbach

Depuis la fondation par E. L. K., à Dresde, de «Die Brücke», plus de 40 ans se sont écoulés, et deux guerres mondiales nous séparent de l'expressionnisme allemand, qui, sans jamais avoir acquis rang international, appartient définitivement au passé. Du moins convient-il que nous cherchions, parmi les œuvres qu'il a laissées, celles qui, moins pour les vertus d'un programme quelconque que par la qualité personnelle de leurs auteurs, méritent d'être retenues, et au nombre desquelles comptent éminemment les travaux de K., en dépit de l'«inflation d'expressivité» qu'ils peuvent avoir en commun avec les créations de leur temps. – L'œuvre de K. comprend deux phases principales: Berlin, puis Davos, succession naturelle chez un artiste dont l'expressionnisme peut se définir comme la réponse personnelle de l'individu aux impressions, au excitations du milieu. Dans la première phase (K. passa de Dresde à Berlin en 1909), nous avons la tentative d'une peinture de la grande ville, dont le seul pendant est peut-être, environ la même époque, l'œuvre de Masereel: recherche, à chaque fois, non point comme chez les impressionnistes, du rendu de l'instant, mais d'une formule type, d'une figuration hiéroglyphique du réel. Non seulement dans ses toiles, mais dans son œuvre xylographique, aussi riche que celle de Munch et de K. Kolwitz, K. apparaît comme le chroniqueur de la vie de son temps. – Malgré l'habitude erronée de vouloir mettre en rapport l'expressionnisme et la première guerre mondiale, celle-ci en marque en réalité la fin et, dès avant 14, K. connaît une période, en soi assez problématique, de recherches voisines de l'effort des Fauves et de Derain. Mais la guerre (K. fut engagé volontaire) devait amener le changement décisif. K., peu fait pour en supporter l'épreuve, dut achever ses jours à Davos (où il se suicida en 38), et c'est du «dialogue» avec le milieu de la haute montagne que naquit sa seconde phase principale. Certaines des toiles qu'il y créa le mettent au rang des peintres classiques du monde alpestre, à côté de J. A. Koch, de Calame et de Hodler. – Toutefois, K. ne s'en tint pas là, mais s'aventura dans des recherches qui le rapprochent du Picasso de la période néo-cubiste. Si méritoire que fût cet effort pour contribuer au renouveau de la pensée picturale européenne, les résultats en demeurent cependant assez contestables pour que la mort précoce de l'artiste nous paraisse, peut-être, douloureusement significative.

Oskar Schlemmer et Otto Meyer-Amden **24**

par Hans Hildebrandt

L'amitié qui unit O. M.-A. à son cadet de quatre ans O. S., et qui dura depuis l'époque de leur première rencontre jusqu'à la mort du peintre suisse (15 janvier 1933), eut, pour le développement de Schlemmer, une importance si essentielle, qu'il serait impossible de parler de lui sans tenir compte de l'influence exercée sur son œuvre par le Bernois. Amitié d'autant plus féconde qu'elle était faite de leurs similitudes – sens du mystère et du magique, primat du sentiment sur la raison, besoin de fondre en une seule synthèse le monde organique et celui de la géométrie – mais en même temps aussi de tout ce qui les différenciait –, O. M.-A. ayant, après une crise, choisi l'art comme une «parabole», tandis que Schl., si profond qu'il fût également, se sentait, avant tout, artiste. – De 7 ans à 15 ans, le Bernois O. M. avait vécu à l'orphelinat; après son apprentissage de lithographe, des études à la «Kunstgewerbeschule» de Zurich et à Paris, il alla en 1909 à Stuttgart, où, d'artiste graphique, il devait devenir peintre. La première chose en art est, pour lui, non point la technique, mais l'esprit, la «bonté de l'homme», et son idéal d'alors (à Stuttgart) est, a-t-on dit, gréco-hölderlinien. En 1912, Hermann Huber le persuada de rentrer en Suisse. C'est à Amden qu'il s'établit, avec une colonie de peintres partageant ses idées. Dans cette longue période d'Amden, qui va jusqu'à 1928, l'idéal d'un «symbolisme chrétien» se substitue au premier. La Bible était presque devenue sa lecture unique; mais qu'il peignît d'antiques symboles religieux, inventât ses «Lignes d'encre» ou évoquât par ses adolescents l'état paradisiaque d'un bonheur fait du parfait équilibre de l'intelligence et de l'âme, son souci d'art reste toujours de découvrir l'«ordre», les lois de la forme, dont la préexistance explique seule que l'œuvre est à chaque fois la parabole de la multiplicité du réel. – O. M. accepta en 1928 un poste de professeur à la «Kunstgewerbeschule» de Zurich, qu'il dut quitter pour raison de santé au bout de quatre ans, mais jamais il ne cessa de travailler; sa dernière œuvre est une étude en vue d'une peinture murale conjuguant la géométrie et la nature. Schlemmer a toujours reconnu la supériorité d'O. M., sans jamais cependant renier son propre tempérament. Plus accessible à la sagesse orientale, il ne laissa point, quant à lui, le christianisme jouer dans son œuvre un rôle déterminant, tandis que, d'autre part, moins lié aux choses créées, à la nature qu'O. M., il exprime plus explicitement encore le principe ordonnateur, la loi géométrique de chaque création. Mais la modestie dont ne s'est jamais départi Schl. vis-à-vis de son aîné n'empêche point que leur amitié fut un fécond échange qui les enrichit l'un et l'autre. O. M. lui-même considérait son cadet comme son égal, ainsi qu'en font foi les belles pages qu'il consacra dans «Werk» en 1931 à l'exposition zurichoise d'O. Schlemmer.

Artistes à l'œuvre: Hans Aeschbacher **29**

Hans Aeschbacher est né à Zurich en 1906. Il descend par son père de paysans de l'Emmenthal, par sa mère de paysans de la région du lac de Thoune, dont certains possédaient des carrières. Jusqu'à l'âge de 30 ans, H. A. n'exerça que des métiers manuels, mais depuis l'âge de 16 ans, il occupa ses loisirs à peindre. Après avoir visité l'Italie (1926) et Paris (1931), il voulut devenir uniquement peintre, mais, sans avoir jamais suivi aucune école, tailla directement dans la pierre, sans modèle, une tête de jeune fille, qui révéla sa vocation de sculpteur. Depuis 1946, il fait partie de l'«Allianz».

DEUTSCHE ZUSAMMENFASSUNG

Von der Konstruktion zur Architektur **14**

von François Baud

Die modernen Theorien vermengen Kunst und Wissenschaft, das Nützliche und das Schöne. Wenn es auch zutrifft, daß die Funktion *eine* Form schafft, so bringt sie doch nicht *die* Form – in ästhetischer Hinsicht – hervor. (Der technische Fanatismus, der Funktionalismus im strengsten Sinne, war eine Reaktion gegen den Verfall der Kunst; aber unglücklicherweise verurteilte man nicht nur diesen Verfall, sondern die Kunst im allgemeinen.) Zweifellos schafft die Funktion die Vorbedingungen der Kunst; aber die Kunst ist von ihr nicht abhängig: Die Funktion hört dort auf, wo die materiellen Bedingungen aufhören; die Kunst, die von der Materie nur ausgeht, hat keine Grenzen, sondern sie strebt nach einer abstrakten, nicht weiter beweisbaren Schönheit. Auch hier gibt es nur ein einziges und wirkliches «Gesetz»: die Schönheit. Ein Türsturz z. B. ist unter dem Gesichtspunkt der Konstruktion ein einfaches Prisma; architektonisch gesehen ist er ein Volumen, das zu anderen in Beziehung steht. – Wie sollen aber die ästhetischen Bedingungen gefunden werden, die diese Beziehung bestimmen? Die heutige Architektur befindet sich in einer Sackgasse. Man spürt eine steigende Beunruhigung wegen der Ohnmacht der größten formenden Kunst, eine Unruhe, die man so definieren könnte: Man hat sich zur Konstruktion entschlossen, aber man weiß nicht, wie von ihr weitergehen. Die Architektur verlangt eine Phantasie, die die Quelle einer neuen Komposition ist, einer dreidimensionalen Komposition, die über die einfachen Gesetze der Proportion hinausgeht. Der architektonische Ausdruck liegt in den Händen des plastisch Schaffenden; hier – nicht im mathematischen Denken – entstehen die endgültigen Formen. Darum soll sich der Architekt der Mitarbeit des Bildhauers und Steinmetzen bedienen und in Übereinstimmung mit ihm schaffen. Vielleicht sind Generationen notwendig, bis diese Zusammenarbeit fest gegründet ist; sie verlangt eine Erziehung, die nur die Baufachschule durch einen von Grund auf neu zu schaffenden Unterricht geben kann.

Construction in Architecture page 14

by François Baud

So-called modern theories confuse art and science, beauty and utility. Function, aesthetically speaking, creates *a* form, but not *the* form. Art starts where function finishes. (Technical fanaticism and narrow functionalist theories are, of course, a reaction against decadence in art. Alas, as a result not only decadence in particular has been condemned, but also art in general.) Function is confined to the concrete; art, although it starts from the concrete, has no limits, and aims at an intangible, abstract beauty. Construction is *functional;* architecture is lyrical. The raw materials of construction may condition the architectural realisation; in the last resort the vision dominating the architecture determines the construction. The greater is not dependent on the lesser; the opposite is true, just as the one law that governs all is that of beauty. For example, a lintel is, constructionally, a simple parallelipiped; architecturally, it implies a harmony. How can we find the conditions of beauty governing this harmony? Architecture today has reached an impasse. The queen of plastic arts is torn by a growing impotence, arising from the paradox of having to employ construction without getting imprisoned by it. It is the sculptor who can set art free. He has the quality, so important in architecture, of doing creative work in three dimensions. Art demands imagination. Here is imagination which can give birth to a new principle of composition, based on fundamental laws of proportion, the principle of accentuation, each accent being complete in itself. This demands primarily a nicely balanced realisation of accent. All the skill of the designer or the architect at drawing profiles will be useless for this quest, the very basis and determining factor of which is the imaginative *execution* of a three-dimensional accent. Architectural expression finds its highest realisation at the hands of the modeller and sculptor, who transform form into reality. The architect must collaborate with the sculptor and work in harmony with him. Such collaboration may take years before it is realised and demand thorough training in schools of architecture where the creative principles must be taught from start to finish.

Ernst Ludwig Kirchner 18

by Werner Schmalenbach

Over 40 years have passed since E. L. K. founded the "Brücke" in Dresden, and two world wars separate us from German Expressionism. This never attained international rank and is now a thing of the past. Our task now is to determine which expressionistic works are worth keeping, and in this the personal qualities of the artist incorporated in them are more important than any artistic programme they may express. Prominent amongst such works are those of K., despite the exaggerated gestures they have in common with their time. K's work falls into two main periods, Berlin and Davos, a natural process with an artist whose expressionism consisted of an individual reaction to his surroundings. In his first period (K. left Dresden for Berlin in 1909) he tried to express a big city in paint, and was the only painter then trying this, except, perhaps, Masereel. K. sought to formulate general types and express reality in set patterns, not, as with the Impressionists, to reproduce the passing moment. Both in his pictures and his wood engravings (every bit as rich as those of Munch and K. Kolwitz) K. was the chronicler of his times. After 1914, although he mistakenly identified expressionism with the first world war, K. made experiments showing an affinity to the attempts of the "Fauves" and of Derain. The war, in which K. served as a volunteer, heralded a decisive change. Unable to stand the strain, K. finished his days at Davos, where he committed suicide in 1938. His second main period is born of the "dialogue" he held with the mountains around him, and some of the canvases he painted there can be ranked with the classics of Alpine painting, along with J. A. Koch, Calame and Hodler. K. went still further. He embarked on experiments related in spirit to those of Picasso and the Neo-cubists. He deserves praise for helping to restore European landscape painting, although the value of his contribution is still a matter for debate, as is also the significance of his untimely death in 1938.

Oskar Schlemmer and Otto Meyer-Amden 24

by Hans Hildebrandt

O. S., four years the junior of O. M.-A., was bound to him by ties of friendship from the first day they met until the Swiss painter died on Jan. 15, 1933. So important was this for his development that it is impossible to speak of him without remembering the influence of the painter from Berne. They had much in common – a sense of mystery and magic, the necessary basis for any artistic theory, and the desire to express and fuse the organic and geometrical world in one single synthesis. Yet they were not entirely alike, for O. M.-A. went through a spiritual crisis and adopted art as a "Parable", whereas Schlemmer, although equally profound, felt himself to be above all an artist. O. M. was a native of Berne. From the age of 7 to 15 he lived in an orphanage. He was then apprenticed to a lithographer, studied at the Kunstgewerbeschule at Zürich and at Paris. He went to Stuttgart in 1909 and changed from designing to painting. The main thing in art was not technique but the "Spirit", the "goodness of man"; his ideal then has been described as the Greece of Hölderlin. Hermann Huber persuaded him to return to Switzerland in 1912, where he lived at Amden with a colony of painters sharing his views. "Christian Symbolism" supplanted his earlier ideal. He read practically nothing but the Bible. He painted ancient religious symbols, invented his "ink lines" and inspired in his disciples a yearning for a Utopia of bliss embodying a perfect balance of the forces of the intellect and the soul. In all this his artistic aim was the same, namely to discover the form in things, the principles of order whose preexistence alone shows why the work is always a parable of the multiplicity of reality. – In 1928 O. M. became professor at the Kunstgewerbeschule at Zürich. Four years later he resigned through ill health, but continued to paint as before. His last work is an experimental mural trying to combine geometry and nature. – Schlemmer always acknowledged O. M.'s superiority, without thereby sacrificing his own personality. Eastern thought interested him more, and Christianity had little effect on his work. He was less in communion with nature than O. M., and gave more concrete expression to the regulating geometrical laws behind creation. Schl. always respected his senior, yet nonetheless their friendship proved a rich and fertile exchange of ideas. O. M. deemed his junior his equal, as is shown by what he wrote in "Werk" in 1931 for the exhibition of Schlemmer's works in Zürich.

Artists at work: Hans Aeschbacher 29

H. A. was born in Zürich in 1906. His father comes from Emmenthal peasant stock; his mother from the Thunersee. Until he was 30 H. A. did nothing but manual labour, but from 16 onwards he spent his spare time painting. After visiting Italy (1926) and Paris (1931) he resolved to devote himself entirely to painting. He belonged to no school. A young girl's head in stone, done without a model, revealed his calling as a sculptor.

My Sculpture 32

by Hans Aeschbacher

From exhibitions I learnt that *modelling* means three indirect methods – clay, plaster-casts, and bronze. These only touch the surface. The secret of *sculpture* lies in the material, the inner nature of the substance itself. With Impressionism sculpture lost its identity, until Maillol restored it its real essence. While Archipenko, Brancusi, Laurens and Moore produced works reflecting the spirit of the times, the Swiss remained rooted in their petty bourgeois outlook. – I endeavour in my work to capture the elemental forms of matter and space