

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 35 (1948)
Heft: 6

Rubrik

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: 03.04.2026

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

La Théorie de l'architecture au 19^{me} siècle

175

par *Ernst Stockmeyer*

Dès le 18^{me} siècle, le rationalisme fait dégénérer l'art en une sorte de science. La religion de l'antique (Schinkel) retarde l'avènement du matérialisme pur; plus tard, on cherche à échapper à ce dernier par le «symbolisme» (Vischer, Bachofen), mais ce symbolisme devient lui-même volontaire et comme un système de répartition des formes du passé selon les différents monuments à construire. Ainsi, le «régulateur» d'Eisenach (1856) décrète l'imitation des formes médiévales, et les efforts de Maximilien II de Bavière aboutissent au même résultat. Il n'est pas jusqu'à l'«art nouveau» des environs de 1900 qui ne soit, au fond, tributaire de ce «symbolisme» subjectif, et donc artificiel.

Gottfried Semper, tant par son œuvre d'architecte que par son grand ouvrage théorique, «*Stil*» (1861-1863), tenta de fonder, au contraire, un symbolisme objectif, pour lequel il doit beaucoup à l'étude de la théorie des types biologiques de Cuvier. — Pour S., symbole et forme sont chose identique. A l'origine, dans la hutte primitive, on peut distinguer quatre éléments de la construction: base, parois, toit et revêtement (*Ausstattung*). Ces éléments, d'abord purement techniques, avec la transformation du matériel employé, deviendront autant de principes formels: principes plastique, du «fût», du massif et des surfaces. L'art — la forme, le symbole — n'apparaît donc que par «déguisement» de l'élément technique pur. Mais ce «déguisement» doit être lui-même objectivement fondé. Il se manifeste dès lors par autant de «variations» de l'élément fondamental, elles-mêmes dépendant de facteurs «internes» (d'ordre technique ou dictés par la destination de l'édifice) et de facteurs «externes», tant personnels (individualité du constructeur) qu'historiques. Si les facteurs historiques durent assez longtemps, il y a «monumentalité». S. en distingue trois types: le type hiératique-conservateur (ancien temple égyptien, basilique chrétienne); le type monarchique-despotique (camp assyrien, temples de Baal — l'église à coupole); enfin, le type démocratique (périptère grec, avec ses variations romaines et de la Renaissance italienne, que S. considère comme l'exemple de style le plus indiqué pour notre temps). Pour lui, le gothique est resté technique pure, et donc étranger à l'art, vue discutable, mais qui montre bien à quel point il ne professe pas le «matérialisme» de beaucoup de «sempériens». La matière, à ses yeux, est condition de l'art, mais une condition qui doit être dépassée, «dématérialisée»: sans variable matérielle, point de constante formelle, point d'idée. — L'anglais Hope avait déjà entrevu ces transferts formels, mais les expliquait uniquement par la mode ou les conditions politiques, tandis que les autres théories «symbolistes» (Lipps, Schmarsow, Riegl) restaient subjectives. D'autre part, le problème du divorce entre technique et art, vu non seulement par Semper, mais aussi par Davioud, surtout par Ruskin et W. Morris, faisait rechercher des solutions fondées sur l'éthique.

L'opposition entre l'idée et la matière finit par nécessairement aboutir au triomphe du matérialisme, très spécialement en France (Polonceau, Eiffel), où de grandes hardiesses techniques conduisirent à mettre l'accent sur la construction avant l'architecture. — Dans les autres pays, le mouvement fut moins radical. L'on chercha plutôt, moins à techniciser à fond l'architecture qu'à la débarrasser des surcharges formelles. En s'efforçant dans ce sens, un A. Loos, un Unwin, un Van de Velde, en somme les fondateurs du style moderne, ne cessent pas d'obéir à un impératif esthétique.

Jeunes peintres danois

180

par *Ole Naesgard*

Mieux qu'une longue énumération, quatre exemples précis donneront sans doute un meilleur aperçu de la jeune peinture danoise. — Le «*Verger en fleurs*» de Lauritz Hartz exprime bien la manière de ce peintre né en 1903 et qui appartient à un groupe que l'on a joliment appelé l'«été danois». Chez lui comme chez les autres peintres de la même tendance, le naturalisme n'est pas attachement servile à l'objet, mais simple moyen d'une spiritualisation toute

particulière. — Avec les «Lignes bleues» d'Egill Jacobsen (né en 1910), nous avons un exemple de l'art abstrait tel qu'il a pénétré, assez tardivement, au Danemark, plutôt sous une forme néo-surréaliste, consciemment influencée par la psychanalyse. Dans la revue «Le Cheval de l'Enfer» (Helhesten), E. J. a rejeté le «dogme du réalisme social», ainsi que le «caractère intellectualiste du constructivisme», tout en reconnaissant qu'il y a dans celui-ci beaucoup à apprendre. A l'écart de toute préoccupation collective, E. J. aspire à la liberté personnelle en art. — Quant à «La fiancée» de Carl Henning Pedersen, — œuvre, comme les trois autres ici mentionnées, reproduite dans ce cahier, — elle offre un aspect différent de l'art moderne danois en rupture (plus ou moins complète) avec le naturalisme. Dans la même revue plus haut citée, C. H. a dit un jour que l'expression d'«art abstrait» lui paraît inexacte, que l'on devrait plutôt parler d'un «art d'imagination». Sa peinture évoque les primitifs et les dessins d'enfants, tout en se laissant guider (et l'on ne peut s'empêcher de penser, en ce sens, à un Munch ou à un Nolde) par le sentiment et les valeurs émotionnelles. — Enfin, la «Nature morte au pot jaune» de Mogens Andersen (né en 1916) montre l'apparition de recherches essentiellement formelles, dont l'importance, chez ce cadet des peintres ici nommés, n'a cessé de s'imposer plus consciemment à lui depuis son séjour en France après la guerre.

Le peintre Hans Potthof

189

par *Max von Moos*

H. P., l'un des peintres les plus prometteurs de la Suisse actuelle, est né à Zoug le 24 janvier 1911. Son évolution fut lente. Son enfance et sa jeunesse se passèrent à Zurich et Lucerne; un temps élève de l'École des Arts et Métiers, il fait aussi, pour être en mesure de gagner sa vie, un apprentissage de mécanicien d'automobile, puis acquiert son diplôme de constructeur au Technikum de Winterthur (1933). De 33 à 35 il travaille à Zoug dans un bureau d'architecte, qu'il doit quitter en raison de la crise. Il fonde alors avec Karl Steichele un atelier d'art graphique, domaine nouveau pour lui, mais où sa passion du dessin trouve au moins à se satisfaire. Parfois, il parle avec des peintres, qui lui disent qu'il faut connaître Paris, «le seul lieu du monde où les yeux s'ouvrent». En 1938, il se rend sur les bords de la Seine. Il dessine à la Grande Chaumière, va dans les boîtes de nuit, mais surtout, il ne cesse de parcourir les rues, de regarder la Ville, de découvrir la couleur. C'est seulement dans le train qui le ramène en Suisse qu'il prendra conscience d'avoir oublié d'aller au Louvre. Mais il sait maintenant qu'il doit peindre. Ses premiers essais ne le satisfont guère, jusqu'au jour où le sculpteur autrichien Fritz Wotruba, que les hasards de l'exil retiennent à Zoug, le confirme dans sa vocation. Depuis, des voyages (Genève, de nouveau Paris, la Bretagne, la Manche) ont encore mûri son talent, dont on peut beaucoup attendre.

Artistes à l'œuvre: Walter Linck

193

W. L. est né à Berne le 3 février 1903. Après avoir fréquenté les écoles des Arts et Métiers de Berne et de Zurich, il étudia la sculpture en Allemagne, vivant à Berlin quatre ans, puis, après un séjour en Suisse, se rendit en 1928 à Paris, où Maillol retint le plus son attention. En 1931, il revient à Berne, mais fera de longs séjours en France et, plus tard, en Italie. Depuis 1942, il vit à Reichenbach, au bord de l'Aar. C'est là qu'en 1943 intervint la nouvelle conception qui, depuis, préside à ses créations.

The Theory of Architecture in the 19th Century 175*by Ernst Stockmeyer*

From the 18th century onwards rationalism reduced art to a sort of science. The cult of antiquity delayed the advent of a pure materialism, in its turn opposed later by "symbolism" (Vischer, Bachofen). This symbolism, however, became an arbitrary system splitting up the styles of the past according to the type of edifice to be built. Thus the decision reached at Eisenach (1856) decrees the imitation of mediaeval forms, and the efforts of Maximilian II of Bavaria were also directed to this end. Not until the "art nouveau" at the turn of the century did a form arise owing nothing to this subjective, but artificial, symbolism.

Gottfried Semper, through his career as an architect and his great theoretical work "Style" (1861-1863), tried to found an objective symbolism, owing much to his study of Cuvier's theory of biological types. - Symbol and form are for S. identical. Four basic constructional elements can be distinguished in the dwelling of primitive man: foundations, walls, roof and fittings. These elements, originally purely technical in nature, become formal principles when the material employed is developed and transformed: a plastic principle involving mass and surfaces. Art - the form or symbol - appears only as a "disguise" of the purely technical element, a disguise, however, which must have an objective basis, and which has always appeared under the form of so many variations of this fundamental element. These variations are dependent both on internal factors - technical or functional - and external ones, of a personal or historical nature. When historical factors last a certain time they acquire "monumentality". S. distinguishes three types: the hierarchical-conservative type (ancient Egyptian temple, Christian basilica); monarchic-despotic type (Assyrian camp, temples of Baal, Byzantine church); and the democratic type (Greek periptery, with its variations in Rome and during the Italian Renaissance), considered by S. the most significant example for our age. The Gothic style, in his view, remained pure technicality, but was foreign to art. This view may be questioned, but it shows to what extent he shares the "materialism" preached by his disciples. Matter is for him a condition of art, but one which may be transcended, "dematerialised". Without matter as a variable there can be no formal constant, no idea. The Englishman Hope had had a glimpse of these formal transferences, but he explained them in terms of fashion and political conditions, and other symbolistic theories (Lipps, Schmarsow, Riegl) remain purely subjective. On the other hand the problem of the divorce between technics and art, raised by Davioud, Ruskin and W. Morris as well as Semper, led to a search for ethical solutions.

The conflict between idea and matter inevitably ended in the victory of materialism, particularly in France (Polonceau, Eiffel), where daring technical feats tended to emphasise construction at the expense of architecture. The movement was less radical in other countries, where the attempt was made to rid architecture of formal excesses rather than supplant it by technics. In adopting this line A. Loos, Unwin, Van de Velde and even Gropius never cease to be swayed by aesthetic demands.

Young Danish Painters 180*by Oele Naesgard*

Instead of giving a catalogue of names it will be better to give four concrete examples of modern Danish painting, if a satisfactory picture of it is to be obtained. - Lauritz Hartz's "Orchard in blossom" is a good example of this painter's style (he was born in 1903), and it belongs to the school happily termed the Danish "summer". With Hartz, as with the other painters practising the same style, naturalism is not slavishly limited to the object, but it serves as a simple means of achieving a highly specialised spiritualisation. Egill Jacobsen (born 1910) gives us in his "Blue Lines" an example of the kind of abstract art that finally made its appearance in Denmark. Here it takes a surrealistic form and is visibly influenced by psychoanalysis. In the revue "The Horse of Hell" (Helhesten) E. J. rejected

the "dogma of social realism" and the "intellectualistic character of constructivism", while recognising that the latter had a lot to teach him. Notwithstanding his communal aspirations, E. J. stands for personal liberty in art. Carl Henning Pedersen's "Fiancée", reproduced in this volume along with the other three, shows a different side of modern Danish art making a break with naturalism. In the above-mentioned revue C. H. once said that the term "abstract art" was inexact, and that it should rather be "imaginative art". His painting evokes the primitive designs of childhood and is dominated by sentiment and emotional values (cf. Munch and Nolde). Finally, the "Yellow Jug", a still life by Mogens Andersen (born 1916), the youngest of the painters named here, shows the appearance of an essentially formal trend. M. A. has developed this more and more since his stay in France after the war.

Jean Ducommun 185*by François Fosca*

J. D. was born in 1920. Undecided what to do after leaving the Ecole des Beaux-Arts at Geneva, he was advised by Dessouslavy, whom he knew at La Chaux-de-Fonds, to go and see Adrien Holy. In the early war years a canvas exhibited at the Athenaeum attracted attention, and since then his reputation has steadily grown. His counterpart in France is, perhaps, Suzanne Valadon. - J. D. loves the world of men, streets, cafés, dance halls, markets, ports (le Havre, Holland), and fair-grounds. He goes to the man in the street, not as a social reformer, but as a painter. Yet often there is the sort of pity found in Dostoevsky to be seen in his tender paintings of female bodies on the threshold of womanhood. D. is shortly to participate in an expedition to the heart of Africa. From this he will bring back raw material for new works, for he does not mind his pictures telling a story, and he will continue thereby to give lasting form to his great love, the human comedy.

Hans Potthof 189*by Max von Moos*

H. P., one of the most promising painters in Switzerland today, was born in Zug on January 24 1911. He developed slowly. He passed his childhood and adolescence at Zürich and Lucerne. For a while he was a pupil at the School of Arts and Crafts at Lucerne, served an apprenticeship as a motor mechanic to help earn a living, and then got his engineering diploma at the technical institute at Winterthur (1933). He worked in an architect's office in Zug from 33 to 35, but had to leave when the crisis came. He then set up an atelier for graphic art along with Karl Steichele, this being for him a new field, but one which enabled him to indulge his passion for designing. He came into contact with painters, who told him he must get to know Paris, "the one place in the world where one learnt to see". In 1938 he arrived on the banks of the Seine. He did designing at the Grande Chaumière, frequented dives and night clubs, and, above all, roamed the streets ceaselessly, looking at the city and discovering the meaning of colour. Only when in the train on the way back to Switzerland did he realise that he had forgotten to visit the Louvre. But he now knows that his mission is to paint. At first he was not at all satisfied with his efforts, until the day came when the Austrian sculptor Fritz Wotruba, an exile in Zug, confirmed him in his calling. Since then his talents have been matured by journeys to Geneva, Paris, Brittany, and the Channel, and the future seems full of promise for him.

Artists at work: Walter Linck 193

W. L. was born at Berne on February 3rd 1903. He attended Arts and Crafts schools at Berne and Zürich and then studied sculpture in Germany, living for four years at Berlin. After this he stopped for a time in Switzerland and then went in 1928 to Paris, where it was Maillol who claimed most of his attention. In 1931 he returned to Berne, making, however, long visits to France and, later, Italy. Since 1942 he has been living at Reichenbach, by the River Aar. It was there that he formulated in 1943 the new ideas which since then have dominated his art.