

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 39 (1952)
Heft: 6: Ferienhäuser

Artikel: Der englische Maler John Craxton
Autor: Gasser, Hans Ulrich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-30247>

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: 16.01.2026

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

accords de la musique polyphonique, et dont la qualité leur plaisait plus que celle d'un ton uni.

Faut-il parler à ce propos de mélange optique? J'estime que non. Ce terme doit être réservé aux expériences des physiciens avec les disques tournants. Là, en effet, lorsque l'on fait tourner un disque mi-parti de deux couleurs, il y a réellement mélange optique. Le spectateur ne voit qu'un seul ton; et s'il n'est pas averti, il croira que l'on a badi-gonné le disque d'un ton uniforme. Mais lorsque nous regardons une toile impressionniste criblée de touches, et même une marine de Seurat semée de points, à plus forte raison des tableaux de Signac ou d'Henri-Edmond Cross avec leurs grosses touches carrées, nous voyons nettement les touches et les points, et il est impossible de prétendre qu'il se forme un mélange optique dans la rétine du spectateur.

Il découle de ce que je viens d'exposer que les théories sur la couleur des néo-impressionnistes, Seurat et Signac, ne sont pas moins fausses que celles que l'on attribue à tort aux impressionnistes. D'habitude, lorsque l'on émet des réserves sur la peinture de Seurat, c'est pour lui reprocher

d'être trop scientifique. Mais en réalité, elle ne l'est pas du tout, car elle est fondée sur une interprétation erronée des conclusions des physiciens. Ceux-ci, lorsqu'ils ont étudié les phénomènes colorés, ont employé les rayons colorés et les disques tournants. Seurat et Signac ont cru que les conclusions des physiciens pouvaient être valables lorsque l'on employait les pâtes colorées dont usent les peintres; ce qui était une erreur grossière, et en contradiction formelle avec les faits. Les affirmations par lesquelles Félix Fénéon (voir les pages 75 et 81 du Seurat de John Rewald) et Signac (à la page 52 de son ouvrage D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme) ont voulu justifier leurs théories ne sont que de la poudre aux yeux, et prouvent qu'ils n'ont rien compris aux travaux des physiciens.

«Comment, me dira peut-être un lecteur, se fait-il que pendant près d'un siècle tant d'auteurs ont pu exposer cette théorie de la division du ton et l'attribuer aux impressionnistes, sans s'être aperçus que leurs affirmations étaient démenties par les faits?» Je n'ai pas manqué de me poser la question; mais j'avoue qu'il m'a été impossible d'y trouver une réponse.

Der englische Maler John Craxton

Von Hans Ulrich Gasser

Es ist hinfällig, über einen in den Zwanzigern seines Lebensalters stehenden Maler Worte zu verlieren, die mehr als einen Bericht über seine in der Entwicklung begriffene Stellung inmitten der jüngeren künstlerischen Generation darstellen sollten. Mit vierzehn sandte John Craxton seine Bilder an Wettbewerbe. Londoner Kritiker wurden auf seine Malerei aufmerksam, als er noch die Schulbank drückte. Kaum erwachsen, besaß er bereits einen Vertrag mit einer führenden Galerie der britischen Metropole. Eine Biographie in Buchform erschien über ihm. So wies alles darauf hin, daß er zu jenen gehöre, die eine Formel ihrer Ausdrucksweise gefunden haben, bevor ihre menschliche Reife eintreten konnte, die mit halbwüchsiger Hartnäckigkeit an dieser Formel festhalten, damit im Handumdrehen zu Ruhm und Ansehen gelangen, um dann, im gereiften Mannesalter, wenn sie sich bewähren sollten, jener nicht enden wollenden und peinlichen Wiederholung ihrer selbst verfallen müssen, aus der man sich schwer einen Ausweg vorstellen kann.

Craxton gelang es, dem zu entgehen. Er hat zwar alle Attribute der «verlorenen Generation», die während des Zweiten Weltkriegs aufwuchs, auf der hermetisch abgeschlossenen britischen Insel mit geschlossenen Museen, ohne je ein Bild zu sehen bis Kriegsende, ruhelos und unbefriedigt seine Schulen wechselnd. Als Sohn eines angesehenen Pianisten in einer Zeit heranreifend, da kein Mensch Zeit fand, an Kunst zu denken, gescheide denn, sie als Beruf zu wählen, setzte er sich überraschenderweise durch. Die ernst zu nehmende Revue «Horizon» setzte sich für ihn ein. Bei Kriegsende hatte er zwei erfolgreiche Ausstellungen in London hinter sich, 1946 folgte eine in Zürich. Er war daran, sich einen Namen zu machen. Da verließ er dies alles, ging nach Griechenland, und seither lebt er auf der Insel Poros, zwei Stunden Schiffahrt südlich von Athen.

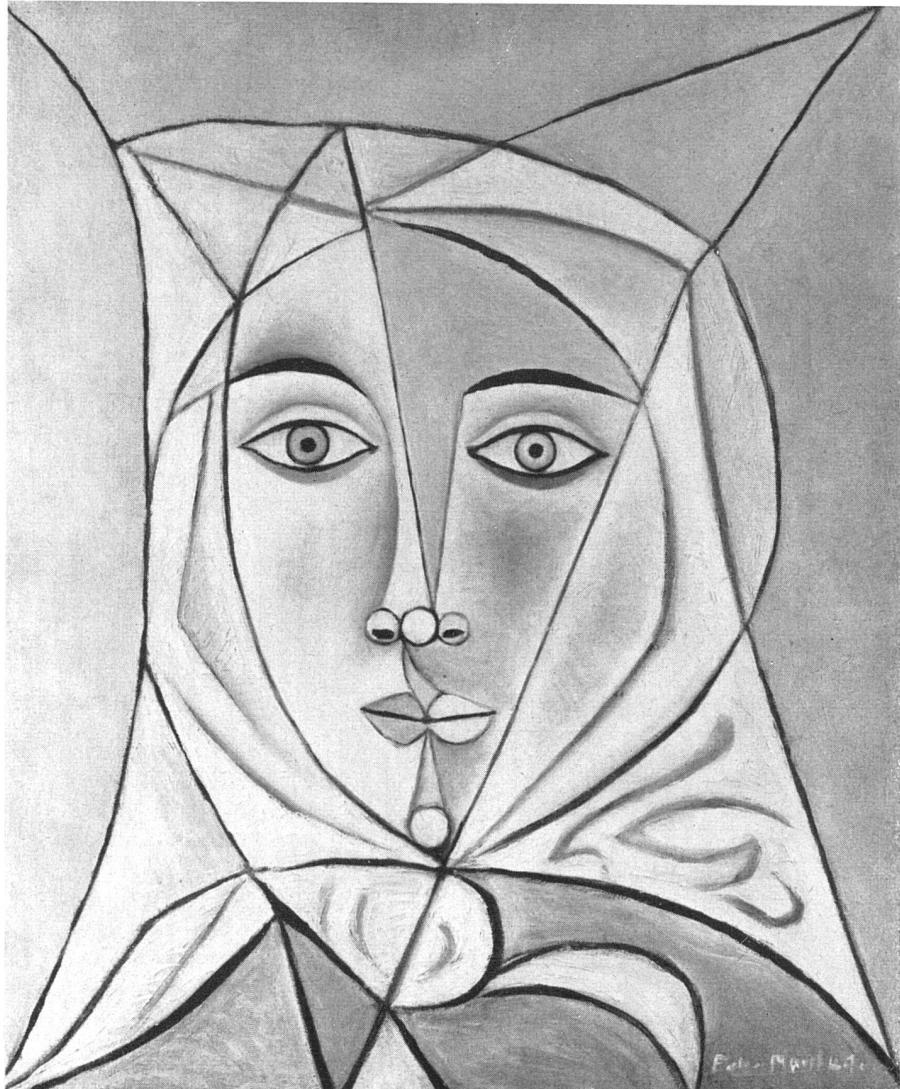
Dieser griechische Aufenthalt hat nichts mit einem Mittelmeerleben unter günstigen klimatischen Verhältnissen, fern allen geistigen Getriebes zu tun, wie



John Craxton, *Crevettenfischer auf den Scilly-Inseln*, 1945 | *Pêcheur de crevettes des Sorlingues* | *Shrimp Fisher, Scilly Isles*

man es bei vielen Malern unserer Epoche beobachten kann. Da Craxton sich ausschließlich mit der Darstellung menschlicher Figuren befaßt und ihn die Probleme der Form und des Raums nur soweit beschäftigen, als sie zur Steigerung der Ausdrucksfähigkeit des Menschlichen beitragen, fand er in jener kindlichen, in Licht gebadeten Fischer- und Schifferwelt den Boden, auf dem er gedeihen konnte. Die ägäischen Inseln haben, bei all ihrer Zivilisationsferne, eigentümlicherweise nichts Ländliches. Architektonisch muten sie urban, elegant, in ihrer makellosen Weißheit wie Villenviertel an. Desgleichen die Menschen, mit ihrer gemessenen, nüchternen Würde, der schmuckarmen, funktionellen Schönheit ihrer Geräte. Und da Craxton sich die fröhligriechische Kunst als Lehrmeisterin gewählt hat, könnte man ihn einen neu-archaischen Künstler nennen. Er geht auf eine Vereinfachung der linearen Ausdrucks Kraft aus, bei der sich die Malerei als solche notgedrungen selbst aufgeben muß, so daß zuletzt nichts anderes übrigbleibt als die griechische Vasenbemalung. Da-

gegen ist er als Engländer von unerschütterlicher Logik besessen. Die Beziehung zur Wirklichkeit ist unmittelbar und stark. Er weicht nicht um ein Haarbreit vom Schnitt eines Hirtenmantels, der Form eines Fischbehälters ab, so daß seine Bilder eindeutig griechisch sind, seine Menschen eindeutig griechisch, die gewagte, messerscharfe Abzeichnung der Berg Rücken, die ins Meer fallen, unfehlbar griechisch. Und doch handelt es sich dabei nicht um südliches Genre. Der Grund ist einfach, mag der Ethnolog es vielleicht anders haben: diese Inselgriechen tragen in sich die versunkene Welt, davon unsere Kultur abhängig ist. Sie sind im ernstesten Sinne des Wortes ideal zu nennen, und auf merkwürdig reine Art gelingt es Craxton, diesen Begriff in seinem Werk auszudrücken. Man findet sich nachgerade damit ab, daß es für einen Künstler im Jahre 1951 notwendig ist, wenn er überhaupt noch produzieren will, unserer Zivilisation zu entkommen. Der leichtere Weg scheint mittelst der Abstraktion eingeschlagen zu werden. Craxton hat den ungemein



John Craxton, *Mädchen mit weißem Kopftuch*, 1947 | *Jeune fille au mouchoir blanc* | *Girl in a White Scarf*

mühseligeren gewählt und ist zu einer Darstellung des Menschlichen gelangt, wobei er sich der Errungenschaften des Kubismus und der Formabstrahierung bediente, wie ein Erfinder der Erfindungen seiner Vorgänger. Glücklicherweise schloß sich der Kreis. Er ist da angelangt – und das heißt etwas bei seinem Alter –, wo die Beschränkung Reichtum verrät. Es sind ihm eine Handvoll Bilder geraten, die jene Kunsthistoriker Lügen strafen, die sich an den Galadarbietungen der Ecole de Paris der zwanziger Jahre noch hinlänglich begeistern konnten, um sich seither in einen sterilen Snobismus zu flüchten, indem sie blindlings behaupten, daß alles aus sei, es gebe keine Kunst mehr.

Craxton fehlt, wie seinen Landsleuten, das, was man eine organische Beziehung zur Farbe nennen möchte. Entweder wagen sich die Engländer nicht an sie heran, oder sie übertreiben, geben sich einem ungehemmten Gebrauch dieses Mediums hin, wie Turner, was allen Gesetzen des Geschmacks spotten kann. Craxtons Li-

nienbesessenheit, sein Drang zur Knappheit des Effekts läßt die Farbe zu kurz kommen. Seine besten Bilder sind grau, weiß, blaßblau oder schwarz, braun, hellblau, und wo er sich bemüht, die Farbe als Ausdruck der Bildatmosphäre zu gebrauchen, wirkt sie kindlich, mühevoll angebracht, wie auf einem kolorierten volkstümlichen Stich der Biedermeierzeit. Jedes Bild entsteht aus einer Ansammlung fertig ausgeführter, durchaus nicht skizzenhafter Zeichnungen, und man ist fast geneigt, diese in der Wertschätzung dieses Malers vor seine Bilder zu stellen. Er zeichnet eine Unzahl äußerst ähnlicher Porträts, die er bloß als Werkzeug für seine Bilder benutzt. So kommt es, daß aus einem halben Dutzend Bildnissen von Matrosen das Bild des einen griechischen Seefahrers entsteht, dessen großäugiger scharfer Blick, dessen zusammengewachsene Brauenbögen, dessen vom schwarzen Schnurrbart scharf umgrenzter großer voller Mund, dessen merkwürdig archaisch anmutender kreisrunder weißer Tellerhut die Summe dieses lichtgewohnten, lakonischen und un-



John Craxton, *Ziegenhirten auf Kreta*, 1951 / *Chevriers de Crète* / *Cretan Shepherds*

Photo: A. C. Cooper

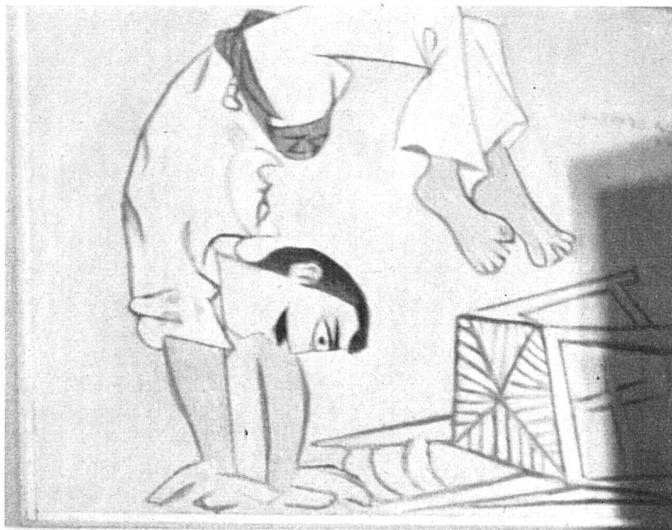
romantischen Inselvolks darstellen und an den Kalbträger des Akropolismuseums erinnern.

Griechenland nimmt heute die Stellung ein, die Italien im achtzehnten Jahrhundert für den künstlerisch begabten, zivilisationsmüden Westeuropäer eingenommen hat. Hier findet er noch einmal ein Volkstum vor, bei dem er sich der schönen Illusion Rousseauscher Färbung hingeben kann. Craxton ist jedoch kein Romantiker, vielmehr hat er in seiner Wahlheimat die Verwirklichung eines humanen und formalen Ideals gefunden, wie es die großen Franzosen des 17. Jahrhunderts in Italien getan haben.

Seine früheren, in England entstandenen Bilder sind von dem lyrischen Expressionismus der Landschaftsmalerei wie dem von Paul Nash und Graham Sutherland beeinflußt. Die ersten Menschendarstellungen treten bei ihm in einer kurzen Periode auf den Kanalinseln, den Scilly Islands, auf. Mit seinem ersten Bild in

Griechenland bricht er völlig mit der Vergangenheit als Landschafter. Er malt einen Waisenknaben, der seine Schwester im Huckepack auf der Schulter trägt. Damit schließt er die Jahre grüblicher Halbwüchsigkeit ab, in denen er sich ausnahmslos mit schemenhaften Gestalten in höhlendurchsetzten, dämmrigen Felslandschaften befaßte.

Man könnte Craxton, wäre er romantisch, ob seiner Eintönigkeit in der Themenwahl: schlafende Fischer, tanzende Burschen, Mädchen, die Fensterläden öffnend, Hirten, Ziegen in die Unterkunft treibend, Winzer und so fort, einen Léopold Robert Griechenlands nennen. Nun sind weder das Land, noch die Menschen, noch Craxton selbst auf das Malerische eingestellt. Darum muten seine Bilder so eigentümlich formell an. Man könnte dies als Schwäche auslegen. Aber dieser Mangel an Blutwärme ist im Alter dieses Malers begründet; trotz der Reife seiner Ausdruckskraft gehört er eben noch zu den ganz Jungen.



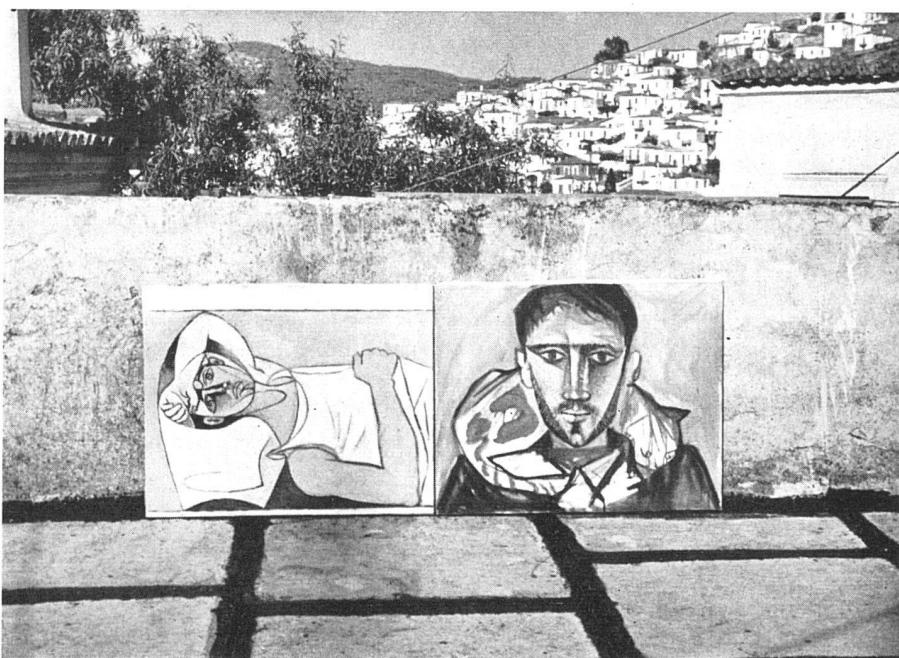
Biographische Notiz

John Craxton wurde am 23. Oktober 1922 in London geboren, besuchte die Montessori-Schule, war Chorknabe in der Kathedrale von Chichester, begann im Alter von dreizehn Jahren mit Malen, besuchte das Goldsmith's College of Art, New Cross, London. Erste Ausstellung 1944 in London, eine weitere daselbst 1945, Zürich 1946. Lebt seitdem in Poros, Griechenland. Ausstellung in Athen, veranstaltet vom British Council, 1948. 1949 Reise nach Spanien, Studium der Werke des Greco. 1950 schuf er das Dekor und die Kostüme für das Ballett «Daphnis und Chloe» von Ravel für Sadler's Wells in der Königlichen Oper Covent Garden.



John Craxton vor seinem Bilde «Kretischer Bauer beim Stuhltanz» (1950) | John Craxton devant son tableau: «Paysan crétois dansant la danse de la chaise» | John Craxton with his painting «Cretan Peasant doing the Chair Dance»

Photo: René Gröbli, Zürich



Atelierterrasse in Poros, 1951 | Terrasse de l'atelier de Poros | Studio Terrace in Poros

Photo: Hans Ulrich Gasser, London