

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

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **35 (1948)**

Heft 11

PDF erstellt am: **24.09.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Six années de rénovation hôtelière

337

par Theo Schmid

*L'action en faveur de l'assainissement d'hôtels et de stations touristiques* : Cette action, malheureusement arrêtée à l'heure actuelle, avait été confiée à la direction de M. Armin Meili, arch. FAS, chargé de cette tâche par l'office fédéral du tourisme, en vue de l'inventarisation de nos hôtels et de la réorganisation urbanistique de nos stations touristiques. Ladite action, inaugurée en 1942, a bénéficié de subventions publiques, et fut liée tout d'abord au problème économique de la lutte contre le chômage, alors que, par la suite, le Conseil fédéral a été amené à faire dépendre la question des subventions non plus seulement de ces considérations économique-sociales, mais encore de l'examen des questions proprement architecturales ou ressortissant aux problèmes de la technique dans le domaine de la construction. De 1936 à 1946, ces subventions se sont élevées à 11.304.000 fr. (26 % des frais de construction, représentant une moyenne de 94 fr. ou de 69 fr. par lit, dans le premier cas pour les hôtels urbains, dans le second pour les petits hôtels). En outre, des «prêts de rénovation» furent également accordés, pour une valeur de 6.550.000 fr. Subventions et prêts représentent ensemble 46,7 % des frais de construction (soit 170 fr. par lit). — La prospérité hôtelière intervenue depuis 1947, a fait suspendre l'action entreprise, décision malheureuse et qui condamne nécessairement notre hôtellerie, dont la situation demeure objectivement précaire, à retomber dans la planification saisonnière, avec tous ses inconvénients. — *Problèmes architecturaux* : Jadis, ce qu'on appelait la «ligne de construction» indiquait la zone librement laissée à l'aménagement intérieur. Aujourd'hui, il faut compter, et la construction elle-même est devenue déterminante pour lesdits aménagements. Les pseudo-constructions réalisées dans le plan de l'action hôtelière sont donc celles dans l'exécution desquelles l'ancienne ligne de démarcation n'est pas encore devenue tabou. En ce qui concerne les constructions en bois, que le manque d'autres matériaux rendit si importantes pendant les dernières années de guerre, il est curieux de constater que, dans l'hôtellerie, les anciennes techniques se maintiennent anachroniquement, — conséquence sans doute du point de vue qui tend à faire croire qu'un hôtel devrait, pour ne pas jurer avec l'entourage que lui compose la nature, s'en tenir aux solutions généralement bâtarde du triste style dit «régional». C'est oublier que, pour les grands hôtels au moins, véritables établissements d'industrie, l'on a affaire à une clientèle elle-même habituée à la vie des grandes villes, et, d'autre part, que le souci des solutions authentiquement architecturales et modernes s'accorde infiniment mieux que toutes les «atrapes» à la pureté intacte du paysage alpestre.

Karl Hofer

353

par Heinrich Rumpel

Tels Kirchner, Barlach ou Käthe Kollwitz, Karl Hofer est au nombre de ces artistes allemands interdits par le nazisme, et dont nous retrouvons aujourd'hui la présence, grâce surtout aux collections étrangères épargnées par la fureur iconoclaste du régime hitlérien. K. H. est né le 11 octobre 1878 à Karlsruhe. Fils d'un instrumentiste mort de bonne heure, il fut élevé dans un orphelinat et fit son apprentissage de libraire. A l'âge de 18 ans, grâce à l'intervention du peintre Kalkreuth, il bénéficia d'une bourse grand-ducale, qui lui permit de s'inscrire à l'académie de sa ville. Après un premier séjour à Paris, K. H. travailla à l'atelier de Hans Thoma. De 1903 à 1908, il passe 5 années à Rome. Dès 1901, le poète Hans Reinhart de Winterthur avait attiré sur K. H. l'attention de son père Theodor R., grâce à qui l'artiste put étudier 12 années durant. Le séjour dans la Ville Eternelle fut l'occasion de l'influence posthume, sur H., des peintres allemands de Rome, et les œuvres de cette période évoquent Böcklin et surtout Marées, en des toiles cherchant à exprimer le sentiment tragique de la vie par le truchement de formes plus essentiellement plastiques que picturales. Si, à la même époque, un H. Haller, qui travaillait également à Rome, tira la conséquence et, de peintre, devint sculpteur, K. H., suivant sa voie, resta fidèle à la peinture. De 1908 à

1913, il vit à Paris: et ce séjour fut pour lui une profonde libération, comme aussi, semble-t-il, la révélation du miracle de la couleur, — révélation que devait encore accentuer un premier voyage aux Indes en 1911. L'année d'avant la première guerre mondiale, qui trouve K. H. à Berlin, marque un retour à une volonté formelle plus stricte, mais cette fois, apparemment, en fonction de l'investigation cézannienne. En 1914, H., surpris par la guerre à Ambleuse, resta interné en France jusqu'en 1917, date à laquelle il put, grâce à ses amis de Winterthur, venir en Suisse. En 1918, il retourna à Berlin. H. devait alors, à sa manière, participer au grand mouvement de révolte contre les valeurs traditionnelles, mais à la différence des orthodoxes de l'expressionnisme, son tempérament, qui n'est point d'un révolutionnaire, allait l'incliner à donner plutôt, dans son œuvre, où, si la forme n'est point sans se durcir, la couleur reste comme réservée, l'écho sensible, voudrait-on dire, de l'émeute souvent essentiellement intellectuelle qui caractérise les «années 20» consécutives à la première défaite allemande. Sans se soumettre au dynamisme parfois effréné des contemporains, certaines toiles de K. H. datant de cette époque paraissent traduire le nouveau poids du monde et la mise en question de toutes choses par ce que l'on voudrait appeler un «renversement en avant» de la perspective, qui rend comme superflu le détail des arrière-plans et du paysage. Mais les tableaux d'après 1930, entre autres ceux qui évoquent le Tessin, révèlent un K. H. relativement apaisé par la nature, tandis que plus d'une figure, au contraire, semble comme l'anticipation de la tragédie mondiale toute prochaine, dont l'obsession toutefois reste heureusement étrangère à certaines natures mortes — quelques-unes sont nées pendant la guerre même — aux couleurs intenses et qui font penser à Gauguin. — Aujourd'hui, K. H., qui a repris ses fonctions de professeur à l'académie de Berlin, est essentiellement occupé à reconstituer des toiles détruites, entreprise naturelle chez un artiste de son âge et qui tient à rendre son vrai visage d'ensemble à une œuvre dont le sens, également éthique, réside aussi dans le fait qu'elle est en même temps témoignage de liberté créatrice.

## L'œuvre d'Albert Schnyder

363

par Paul Hofer

Rien de plus étranger à notre monde criard que le calme, le silence immanents à l'œuvre d'Albert Schnyder. Juxtaposés, les formes y existent pour elles-mêmes, dans l'approfondissement d'un monologue intérieur où le temps, à son tour, est intériorité, où l'expérience du monde des corps se dépasse, comme à l'écoute de la loi originelle du devenir, dont parle Paul Klee. — *L'espace sans distance* est comme le mode d'existence de l'univers schnyderien, univers, à cet égard, opposé à toute nostalgie d'au delà propre au romantisme. Vallées, rues de villages, prairies, cours d'eau ne connaissent pas ici d'issues, d'échappées, fermés qu'ils sont toujours dès avant l'arrière-plan, comme si pour le peintre les lointains avaient quelque chose d'hostile. Le ciel lui-même demeure surface, il n'est là que comme la paroi ultime du corps spatial, un dernier mur sans fenêtre. Mais exclure, c'est en même temps reconnaître l'existence de ce que l'on écarte, tout comme une frontière concrétise la réalité du pays devant quoi elle se ferme. Ainsi en va-t-il de cette *Maison dans l'Ajoie*, évocation des confins, si même l'au delà n'y est point présence, mais seulement pressentiment de la présence dans l'absence même. — *La tension des surfaces* caractérise cette peinture, comme au reste depuis Gauguin, Matisse et Braque, la «fable convenue» de la perspective et de l'illusionnisme des volumes a cessé d'exercer la dictature que semblait à jamais lui avoir conférée la Renaissance. Mais si le peintre, d'abord, sépare ce que le «sens commun» réunit, c'est pour unir, à son tour, les valeurs ainsi acquises. «Dans le parc», toile de 1934, pousse à l'extrême cette tendance presque abstrahisante, soulignée par ce que les surfaces colorées y gardent de sourd. Les œuvres postérieures, d'une puissance chromatique accrue, marquent encore un approfondissement de la conquête intérieure du monde, la couleur elle-même y devenant moyen et manifestation de l'intégration du réel, et de la peinture, à l'esprit.

**Six Years of Hotel Renovation**

337

by *Theo Schmid*

*The Hotel Renovation Plan.* The plan, inaugurated in 1942 but at present suspended, was placed under the direction of M. Armin Meili arch. F.A.S. by the Swiss National Tourist Office. It benefited by public subscriptions and was at first allied with the economic problem of unemployment. Later on the Federal Council was compelled to consider the question of subscriptions as also depending on technical architectural problems. From 1936 to 1946 these subscriptions rose to 11,304,000 frs. (26 % costs of construction, representing an average of 94 or 69 frs. per bed in larger or smaller hotels). In addition "improvement loans" amounted to 6,550,000 frs., subscriptions and loans account for 46.7 % of construction charges (170 frs. per bed). The suspension of the plan owing to better times is to be deplored. *Architectural Problems.* The former "construction line" indicated the zone left free for interior arrangements – now the construction itself is a decisive factor in the question of arrangement. In pseudo-constructions the old demarcation line is still existing. As for materials we note that the old technique in the use of wood, necessary during the war, is still maintained out of its time, perhaps for reasons of harmony with the setting. But modern clients are used to the town, and hotels which are the product of industry are more pleasing to them than Alpine "fakes".

**Karl Hofer**

353

by *Heinrich Rumpel*

Our knowledge of K. H. is due mainly to collections formed outside Germany, for K. H., like Kirchner, Barlach and Käthe Kollwitz was among those German artists banned by Nazism. He was born October 11. 1878 at Carlsruhe, became a librarian's apprentice and at 18 was enabled by the painter Kalckreuth to attend the local academy. He owed his studies 1901–1913 to Theodor Reinhart. He visited Paris and later worked with Hans Thoma; was in Rome from 1903 to 1908 when he was greatly influenced by the works of German painters there; his own painting reveals traces of Böcklin and Marées in the attempt to express the tragic in life by forms more essentially plastic than pictorial. His stay in Paris 1903–1913 resulted in a profound liberation and the revelation of the miracle of colour. 1913, when K. H. was in Berlin, marks a return to a more rigid conception of form (influence of Cézanne). He was interned in France until 1917, when he came to Winterthur. Returned to Berlin in 1918. Joined the revolt against traditional values but, unlike the orthodox expressionists, he was led by his temperament to a more essentially intellectual revolt – an echo of that of the 1920's. His form becomes harder but his colour remains discreet. A general unchecked dynamism is evident at this period but K. H. reflects the state of contemporary affairs by what one might call a "reversal to the front" of perspective which renders details of background and setting superfluous. After 1930 K. H. appears relatively calmed by nature, yet more than one figure seems to anticipate the approaching world tragedy. This obsession however is not found in certain still-life subjects, some of them

created during the war itself, whose intense colours recall Gauguin. Today K. H. is once again professor at the Berlin academy; he is principally occupied in restoring his damaged paintings in order to leave a true impression of his work which is both ethical and at the same time a living testimony to creative freedom.

**Recollections of Maurice Denis**

360

by *François Fosca*

Fosca's first contact with M. D. was about the year 1903 through his articles in the revue "L'Occident" which tried to combat oriental influences in painting, at that time barely perceptible. After his first private exhibition in 1904 at Druet's (the catalogue contained a preface written by André Gide) he was greatly acclaimed by those who appreciated both Quattrocento and modern painting. After 1910 Fosca often met Denis. Fosca found the theories of the West more fervent than reasoned, but in this society he found a love of art and the highest culture intermingled. Denis's Parisian bourgeois descendance endowed him with his love for modern research and a sense for order. He admired Claudel as well as Debussy, Bergsonism and Thomism, Maillol and Tintoretto. Between 1904 and 1914 he created his finest mural paintings, "L'Eternel Eté" (Wiesbaden), "L'Eternel Printemps", "L'Histoire de Psyché" etc. also in 1914 he painted the windows of St. Paul's and of Notre Dame at Geneva where he often met Alexandre Cingria. After 1918 his painting no longer has the same echo – he became an illustrator. His is one of those sad cases where artistic inspiration fails.

**The Paintings of Albert Schnyder**

363

by *Paul Hofer*

The works of A. S. reflect a calm and tranquillity quite foreign to our tumultuous world. Forms exist for themselves alone in a deepening interior monologue where time likewise becomes something interior, where experience of the world of form surpasses itself as if in obedience to the primal law of becoming of which Paul Klee speaks. *Space in distance* is as it were the mode of being of the Schnyderian universe, a universe in this respect opposed to all romantic nostalgia for the beyond. Valleys, streets and meadows are terminated before they reach the background, which is apparently hostile to the painter; every reality remains as it were a prisoner of its own destiny. The sky itself is only surface – a last windowless wall. But to exclude something is at the same time to acknowledge its existence as in "Maison dans l'Ajoie" with its presentiment of the beyond. *Surface tension* characterizes this painting. After Gauguin, Matisse and Braque we no longer find the Renaissance artistic illusion of perspective and the illusion of volume. The painter divides that which common-sense unites to combine it again with newly acquired values. This tendency to abstraction is shown in "Dans le Parc" 1934, where the coloured surfaces are mute. Later works reveal increasing chromatic powers, colour itself becoming the mental means and manifestation of the integration of reality and painting.