

Almanach

neuer Kunst

in der Schweiz

Herausgegeben von der «Allianz» Vereinigung moderner Schweizer Künstler

Seit Jahren ist eine Generation Schweizer im In- und Auslande unbeirrt einen klaren, konsequenten Weg gegangen.

Zwei große Ausstellungen, Zürich 1936 und Basel 1938, waren bemerkenswerte Manifestationen der Arbeit und des Willens dieser Schweizer Künstler der Gegenwart. Unsere Arbeiten zeigen eine eigenwillige Form, die nicht ausgewechselt werden kann. Sie ist von Schweizern gemacht und deshalb schweizerisch.

Die Herausgabe des Almanach wurde ermöglicht durch die freundliche Unterstützung von Prof. Dr. O. Müller, Basel, und der «Freunde des neuen Bauens», Zürich. Außerdem verdanken wir die leihweise Ueberlassung von Clichés dem Kunsthaus Zürich und der Kunsthalle Basel.

Zürich, 1940.

Der Präsident der «Allianz»: Leo Leuppi.
Geschäftsstelle, Mühlebachstr. 6, Zürich.

Textbeiträge:	Bill	13
	Corbusier	71
	Giedion	10
	Kern	7
	Leuppi	33
	Roth	15
	Seligmann	81
	Vuilliamy	83

Abt	92
Aeschbach	68
Bartoletti	52
Bill	20
Bodmer	44
Brignoni	88
Le Corbusier	72
Eble	28
Erni	48
Erzinger	64
Evard	30
Fischli	56
Friedrich	54
Geßner	46
Glarner	62
Graeser	50
Hege	60
Hinterreiter	24
Indermauer	74
Kern	76
Klee	40
Klinger	63
Loewensberg	22
Leuppi	36
Lohse	26
Maass	100
von Moos	96
Möschlin	42
Nebel	38
Oppenheim	85
Seligmann	86
Schieß	66
Stirnemann	78
Täuber-Arp	18
Tschumi	98
Vuilliamy	90
Weißkopf	58
Wiemken	94

Kleines Gespräch über abstrakte Kunst.

Kunsthfreund: Wie gut, daß du mich heute besuchst. Diese neue Kunstaussstellung hat mich ganz aus der Fassung gebracht. Ich möchte mich allzu gern etwas mit dir über diese Bilder und Gebilde unterhalten. Mir erschien sie wie die Verkörperung des Nihilismus, ja des untergehenden Abendlandes, das da Form annimmt.

Maler: Ich weiß, mein Freund, daß du nie viel von der abstrakten Kunst gehalten hast, und deswegen bin ich in deiner Sammlung bis heute nicht vertreten. Aber so wenig du mir deswegen deine Freundschaft entziehst, so wenig sind diese Bilder, die du gesehen hast, ein Grund zur Entrüstung. Hast du diese Klarheit des Geistes darin nicht verspürt?

K. F.: Sprich mir nicht von Klarheit des Geistes vor diesen Gebilden, die wie eine Parodie des gesunden Naturempfindens anmuten. Vor allem mit dem, was man da Surrealismus nennt, werde ich mich nicht befreunden können. Solche Malerei ist die Abreaktion schlimmster Dinge, die sich sonst nie an Tageslicht getrauen würden und die nun in Bildern ausgesprochen werden. Und diese geometrischen Figuren, wie langweilig . . .

M.: Vorerst eines: vermische nicht den Surrealismus mit der abstrakten Kunst. Sie haben nichts Gemeinsames.

K. F.: Außer, daß sie den gleichen Geist der Morbidität verkörpern . . .

M.: Beruhige dich. Abstrakte Kunst, wie man zusammenfassend und fälschlich die gesamten Tendenzen der «ungegenständlichen» Malerei und Plastik heute benennt, steht etwa zu der «malerischen» Malerei des Impressionismus wie der Kristall zur amorphen Natur. Und wenn ein Kritiker behauptet, diese Kunst lasse sich nur im Ton der Ironie mit der Wirklichkeit und der Natur ein, so klingt das, als würde man einen Bergkristall die Ironie eines amorphen Stückes Quarz oder die Mathematik die Ironie des Kassabuches nennen! Du kennst meinen Freund Perialkes. Er ist ein ebenso großer Maler als kühner Architekt, ein Mann, der sich mit der Wirklichkeit nach allen Seiten Zeit seines Lebens auseinanderzusetzen hatte. Als ich kürzlich bei ihm war, und er, gebeugt über einen Architekturentwurf, in zarten Linien Perspektiven, Fensterreihen und Gärten auf das Papier zog, rief ich aus: «Wahrhaftig, ein abstraktes Gebilde voll Anmut!» Da sah er mich an, Stift und Lineal beiseitelegend und sagte: «Nein, mein Freund, was ich da mache, ist die Abstraktion der werdenden Wirklichkeit, das Gerüst einer Wirklichkeit, eine Idee. Diese Zeichnung selbst ist nicht wirklich, da sie in sich keinen geschlossenen, ihr eigenen Sinn hat, sondern nur das Schema von etwas im Geiste vorwegnimmt, das in einem andern Material erst noch verwirklicht werden soll. So etwa, wie man einen Gedanken faßt, um ihn nachher im Wort — und noch später vielleicht in der Tat — Wirklichkeit werden zu lassen. Ein abstraktes Gemälde aber — fuhr er fort — ruht in sich und hat keinen andern Sinn außerhalb seiner eigenen Form als den, der sichtbar in Farbe und Form und in den Verhältnissen in Erscheinung tritt. Es ist ein Instrument für das Auge, wie der Stuhl ein Instrument zum Sitzen ist. Das abstrakte Bild hat also außer seiner opti-

schen Funktion keine andere abgründige und geheimnisvolle Aufgabe. Wie weit es dann Verkörperung einer Zeit, Trägerin einer Weltanschauung ist, ist wieder eine andere Frage, die wir bei anderer Gelegenheit sicher noch ausschöpfen werden.»

K. F.: Das hört sich ja sehr schön an, aber wo bleibt der Geist und die Seele?

M.: Sachte, sie ist da, wenn sie auch nicht, wie Butter auf Brot gestrichen, sich aufdrängt. Ebenso wenig, wie wir unserer Zeit und uns selbst entrinnen können, ebenso wenig können wir der Seele entrinnen, die wir als das Organ betrachten wollen, das den Erscheinungen einen Sinn, über den bloßen Zweck hinaus, im Zusammenhang mit einem großen Ganzen gibt. Was tut der abstrakte Maler eigentlich? Gerade der Mensch in ihm drängt ihn dazu, die ihn umgebende Natur zu ordnen und dem Gesetze nachzuspüren, das die Dinge ineinanderspielen läßt, ohne daß sie im Chaos versinken. Wie in der Natur Gewichte verteilt sind, durch Anziehung und Abstoßung, Fremdes und Verwandtes geschieden und zusammengeführt wird, so treffen sich im Bilde Verwandtes und Gegensätzliches gesetzmäßig zu einem Organismus zusammen. Das eine Bild mag auf verwandten Elementen — warmen Tönen, weichen Linien usw. — aufgebaut sein, ein anderes auf der Gegensätzlichkeit warmer und kalter Farben, aggressiver und versöhnender Formen. Die Wahrheit, lieber Freund, liegt in der Mitte. Alles besteht durch Ausgleich. Und Extreme sind nur da, um die schlecht balancierte Waage zum Ausgleich zu bringen.

K. F.: Kann man nicht dieselben Gesetze zeigen, indem man Formen der Natur im Bilde verwendet? Muß da die Natur nur noch herhalten, um eine leere aufgeblasene Hand wie einen inhaltlosen Handschuh, das Fragment eines Kopfes, der zwischen Gips und Fleisch schwankt, beizusteuern? Da scheinen mir dann allerdings diejenigen, die nur noch Vierecke machen, die konsequentesten abstrakten Maler zu sein . . .

M.: Der Mensch tut ja nichts ohne die Natur. Er ist ja Teil von ihr, steht in ihr und lebt und liebt mit ihr. Die Natur liefert unermüdet die Formen. Sie ist aber nicht die einzige, wenn auch bisher die größte Anregerin des Künstlers. Auch das vom Menschen Geschaffene: technische Formen, Kunstformen, Zweckformen alltäglicher Gebrauchsgegenstände haben ihr Leben und sind größter Anregung fähig. Ja, das mag so weit gehen, daß man vor der Natur an Dinge der Kunst erinnert wird, daß das vom Menschen Geschaffene mit dem von Gott Geschaffenen realisiert. Ein Handschuh, Musikinstrumente, ein Glas, eine Maschine sind Dinge von Menschenhand. Wenn diese Dinge naturgetreu nachgebildet werden, wie etwa in Chardins Bild mit den Musikinstrumenten, dann empfindet niemand einen Zwiespalt zwischen Kunst und Natur. Wenn aber der Maler selber sich Formen schafft, die ebenso sehr von der Natur wie eine Geige entfernt sind, dann empfindet man es als eine Blasphemie.

K. F.: Das hört sich fast überzeugend an und doch trennt mich immer wieder eine Kluft von diesen Bildern. Sie scheinen mir Tastversuche entwurzelter Künstler zu sein, die den Nährboden der Natur glauben verlassen zu müssen, um unverbindlich und selbstherrlich in ihrem Elfenbeinturm zu herrschen.

M.: Es ist möglich, daß diese modernen Strömungen, dieser Konstruktivismus, Kubismus und wie sie alle heißen mögen, nicht mehr dieses umfassende Weltbild verkörpern wie die Kunst großer vergangener Epochen. Ihre Aufgabe ist aber auch eine andere. Nach der Verästelung der Sinne in die feinsten Fasern des Beobachtungs- und Empfindungsvermögens übernehmen es diese neuen Richtungen, das übernommene Alphabet der Kunst zu revidieren, und wenn sie heute als Fragment empfunden werden, so deshalb, weil sie einem kommenden Weltbild vorgreifen. Sie sind die Anfangsletterten eines neuen Alphabetes, das die Architektur, die Künste und das Leben in eine neue Ordnung des Geistes einbeziehen wird.

K. F.: Stehen wir nicht in einer erkalteten Zeit, die nicht mehr singen kann? Ich erinnere mich eines Wortes von Joseph de Maistre: «La raison ne peut que parler, c'est l'amour qui chante.» So scheinen mir diese Leinwände im besten Falle zu sprechen, aber nicht zu singen. Und hat nicht auch Cézanne von einer Farbe gesprochen, die singen soll?

M.: Gewiß kann man dieser neuen Kunst vorwerfen, daß sie nur spreche und nicht singe; aber entgegen deiner anfänglichen Behauptung, daß sie morbid sei, sage ich dir, daß sie gesund spricht, und wir ziehen eine gesunde Sprache einem krankhaften Gesang vor. Es genügt den gesunden Pinselstrich eines Juan Gris, eines Léger, eines Corbusier zu betrachten, um festzustellen, daß hier keine krankhaften Dinge, sondern ein starker Wille zu gesunder Gestaltung vorliegt. Diese dekorativen Flächen, diese Ausgewogenheit der Farbe und diese sich immer erneuernde Phantasie der Formen sind Elemente einer Kunst, der man nicht gleichgültig gegenüberstehen darf, auch wenn sie auf den ersten Blick nicht zu erwärmen scheint.

K. F.: Wie kommt es denn, daß ich trotz aller deiner Worte solche Bilder als abnorme Erscheinungen empfinde?

M.: Die Erklärung dürfte die sein, daß du trotz deiner Freude an Kunstwerken dich noch nicht erzogen hast, sie als reine künstlerische Aeußerungen zu betrachten. Schon Diderot hat vor mehr als 150 Jahren in seinen «Gedanken über die Malerei» geschrieben, daß er nun genug gemaltes Fleisch gesehen habe, denn diese Gegenstände würden die Empfindsamkeit der Seele durch die Verwirrung trüben, die sie in die Sinne werfen. Wenn auch die Sinne bei der Betrachtung eines Kunstwerkes immer mitbeteiligt sein werden, so dürfen sie nicht vorherrschen. Ein Kunstwerk appelliert an den Geist, und wiederum sagte Diderot, daß ein Stück Malerei der Ausdruck einer großen Maxime, eine Lehre für den Beschauer sein müsse, da es sonst stumm bleibe.

K. F.: So werden sich also in der Kunst immer diejenigen gegenüberstehen, die ein Kunstwerk mit den Sinnen erfassen und durch sie nachzuerleben suchen und diejenigen, die es im Geiste auf sich wirken lassen. Und dieser Fall läge eigentlich bei uns beiden in extremis vor.

M.: Der Genuß der Kunst, wie alle reinen Genüsse des Geistes, muß erkämpft werden. Hebbel schrieb 1838 in sein Tagebuch, daß der gesunde Mensch viel leichter ein richtiges Verhältnis zur Natur als zur Kunst finde. Es scheint sich hier deine Auffassung zu bestätigen, daß Hebbel unter dem gesunden Menschen jenen versteht, der die Kunst in erster Linie als eine Angelegenheit der Sinne betrachtet und daher diese in der Natur leichter zu befriedigen findet. Darüber ist nicht zu streiten, und es sind nur ihrer wenige, die die Natur mit dem Geiste schauen. Um dahin zu kommen, muß man **wollen**, und der gute Wille ist daher die Voraussetzung, daß sich der Sinn der abstrakten Gebilde einem öffne.

K. F.: An gutem Willen fehlt es mir nicht; aber ich habe den Eindruck, daß den abstrakten Malern der gute Wille mangelt, dem Beschauer entgegenzukommen...

M.: Der Geist kommt nie entgegen, sondern er vollendet sich nach seinem Gesetze, und wer mit ihm geht, hat sich einer kühlen Landschaft verschrieben als die, in der die Menge zu atmen gewohnt ist. «Nicht wahr, Sie wissen doch, meine Liebe, daß die Aufgabe eines Dichters ist, eine Botschaft zu überbringen, sie nicht zu erklären.» — Diese Worte findest du im «Sparkenbroke» von Morgan. — Und nichts ersetzt daher in solchen Dingen den Glauben. Aber im heutigen Menschen will der Glaube — ganz mit Recht — zuerst von der Erkenntnis fundiert werden, um dann über dem Wissen wie ein Gesang aufzusteigen in die befreite Schönheit, die sich nicht erklären läßt, die sich nur dem Liebenden ganz offenbart! —

Walter Kern.

Unpopuläre Kunst.

Kunst als unmittelbare Aussage.

Der Kunst ist keine Wahl gegeben, was sie auszusagen hat. So wenig wie die Wissenschaft kann die Kunst Direktiven folgen, die von außen her an sie gestellt werden. Denn Kunst gehört zu den elementarsten Äußerungen, deren der Mensch fähig ist. Kunst muß immer aussagen, was ist, gleichgültig, sei es erfreulich oder unerfreulich. Kunst ist vielleicht ein viel zu exklusives und hochmütiges Wort für das, was ihren Kern ausmacht: Symbol der inneren Kräfte einer Epoche zu sein. Unerbittlich muß sie anzeigen, wo eine Epoche steht, ob sie groß oder klein, schön oder häßlich, ob sie im Gleichgewicht oder im Zustand des Verfalls sich befindet. Wie für ein Bauwerk als Forderung gelten muß, daß es zuerst einmal seine Funktionen zu erfüllen habe, so gilt für die Kunst, daß sie zuerst einmal die **Wahrheit** zu sagen hat.

Es kann eine Kultur ohne Handwerk geben, bei der die Herstellung (**nicht** der Entwurf!) der Gebrauchsgegenstände, Möbel, Häuser, von Maschinen besorgt wird. Es kann, richtig angewendet, daraus sogar eine Kultur erwachsen, die freier und menschlicher ist als alle vorangegangenen.

Aber es kann nie eine Kultur geben, bei der die Kunst fehlt.

Wer von der Kunst Unterordnung verlangt, löscht sie aus. Kultur kann nur entstehen, wenn das äußere Leben, die Realität, soweit als irgendmöglich sich in gleichem Sinn, in gleichen Methoden bewegen wie die Kunst und die Wissenschaften.

Nur dann gelingt es einer Zeit, eine Lösung für ihre Probleme zu finden, wenn die Regierung, die Herrschenden, im gleichen Sinn handeln wie die höchsten Anzeichen menschlichen Äußerungsvermögens: die Kunst und die Wissenschaft.

Das Unglück wird immer größer, je weiter man sich von diesem Zustand entfernt. Ihn zu ändern, übersteigt den Willen eines einzelnen.

Warum ist gute Kunst in unserer ganzen Epoche unpopulär?

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts hat alle Kunst das Schicksal gehabt, unpopulär zu sein, sobald sie echt war. Die Kunst hat die Isolierung nicht gewollt, aber es bleibt ihr keine Wahl: Kunst ist unmittelbare Aussage. Sie ist die Stimme des Gewissens. Sie wird in großen Zügen immer widerspiegeln, was ist und noch mehr, was kommen wird, aber sie folgt den Schwankungen des Tages nicht. Selbst wenn sie will, kann sie Befehlen nicht gehorchen.

In vielem gleicht die Situation der Kunst der Situation der Wissenschaft.

Die Wissenschaft kann nicht zum Publikum kommen, das Publikum muß zur Wissenschaft kommen. Wenn jemand das schöne geschlossene Newtonsche Weltbild in sich trägt und heute scheinbar unumstößliche Gewißheiten durch die Forschung in Zweifel gesetzt

wurden, so bleibt doch nichts anderes übrig, als sich zu erweitern und hinzuzulernen. Alles, was geschehen kann, ist: durch Erklären den Zugang so leicht wie möglich zu machen.

Wirkliche Aussage von dem, was unbewußt in einer Epoche wirkt, gerade in der Epoche, in der man lebt, gibt die Kunst, die **aus der Zeit** geboren ist. Sie kann in ihren Ausdrucksmitteln ebenso wenig entgegenkommen wie die Wissenschaft.

Die Kunst der **Publikumslieblinge** des 19. Jahrhunderts ist für immer verschwunden. Will man den Gefeierten jener Zeit nachgehen, so muß man bis in die dunklen Depots des Louvres hinabsteigen. Nichts ist von dem Lob der Kritik übriggeblieben und nichts von der Begeisterung des Publikums.

Warum? Weil die Kunst der Publikumslieblinge nicht aussagte, was **wirklich** war. Sie gab nur Gefühlsfassaden.

Thomas Carlyle hat 1850 die Sachlage erkannt. In seinem Essay über Jesuitismus (in den «Letter Day Pamphlets») kommt er auch auf den «Jesuitismus in Fine Arts» zu sprechen: «Tatsache ist, daß die Kunst sich heute vollständig von der Wahrheit geschieden (divorced) hat, dafür aber schon eine ganze Weile mit Fiktionen aller Art, falschen Vorstellungen und Lügen verheiratet ist.» Solche Stimmen tauchen seit jener Zeit überall wieder auf.

Die Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts ist eine Geschichte der Verfemten: von Ingres bis Cézanne. Diese Verfemten sind die Urheber der «unpopulären Kunst», der Kunst, die von den Zeitgenossen nicht anerkannt wird und zu dem jeweilig scheinbar «gesunden Empfinden» in Gegensatz gestanden hat.

Persönlich waren alle Künstler mit schöpferischer Begabung von vornherein geopfert. Daß die Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts, die sich aus den Werken jener Künstler zusammensetzt, trotzdem an Kraft der Aussage neben jedem andern Jahrhundert sich zeigen darf, gehört zu den tröstlichsten Zeugnissen, daß — irgendwo im Hintergrund — die menschliche Natur doch unbestechlich ist.

Wenn Kunst, die geschichtsbildende Kraft hat, bei ihrem Entstehen unpopulär ist, so heißt das, daß Kunst und Gesellschaft auseinanderfallen. Die Kunst muß ihren Weg gehen, wie er auch sei, während das Publikum in die Surrogate flüchtet.

Es ist hier kein Platz für historische Nachweise. Nur soviel: seit langem verfolgten wir die Frage, seit **wann** gute Kunst unpopulär wurde. Wir kamen dabei in eine bestimmte Zeit, es ist die Zeit der Restauration, ja sogar auf ein bestimmtes Jahr: 1816.

Da beginnt die Scheidung zwischen Künstler und Publikumsliebbling und setzt kraß ein. Die neu aufkommende Lithographie diente der Verbreitung der neu aufkommenden sentimentaligen Genrebilder («Die Witwe des Seemanns» etc.), die vor allem von einem heute vergessenen Publikumsliebbling (Ary Scheffer) stammen. Die Methode, die angewendet wird, bleibt sich immer gleich: ein Publikumsliebbling ist ein geschickter Maler, der alles aus zweiter Hand nimmt, so daß der Beschauer sich nicht anstrengen muß. Als Erleichterung kommt dazu, daß die Vorbilder verwässert werden, indem weitgehend Rücksicht auf sentimentale, heldische oder idyllische Neigungen genommen wird.

Zur selben Zeit, als Scheffer in Paris seine Erfolge beim Publikum holte, saß in Rom einer der Meister unmittelbarer Aussage. Er versuchte sich durch kleine Porträtzeichnungen durchzuschlagen: ein Louisdor für die Figur bis zum Knie und 15 Francs für die Halbfigur. Dies war Jean-Dominique Ingres. Von diesem Zeitpunkt an ist die Kunst immer stärker in die Isolierung getrieben worden. Die Einsamkeit der Kunst nimmt im Verlaufe des 19. Jahrhunderts immer stärker zu. Ihren Höhepunkt erreicht sie in Cézanne. Die Einsamkeit dieses Mannes, der nur von innen heraus, von den Aufgaben her, die sein Werk

stellte, Schaffensdrang ziehen konnte und allein blieb bis zum Tod, gehört zum Unmenschlichsten, was sich Kritik und Öffentlichkeit zuschulden kommen ließen.

Für wen hat Cézanne gemalt? Jedenfalls nicht für seine Zeitgenossen, die ihn für so unmöglich hielten, daß sie gar nicht auf den Gedanken kamen, ihn in die öffentliche Diskussion einzubeziehen.

Nichts ist widerwärtiger als die Gepflogenheit des vergangenen Jahrhunderts, die bis zum heutigen Tag immer wieder erlebt werden kann, daß Kritiker, gewöhnlich nach einem Menschenalter, die früher Verfeimten benützen, um den jetzt Lebenden den Atem zu versagen.

Trotz aller Hetze und allem Gift, das immer wieder ausgestreut wird, muß doch konstatiert werden, daß die neuen Bewegungen — seit Beginn unseres Jahrhunderts — nicht mehr zu der gleichen Isolierung verdammt sind. Wenn die Kritik heute die Gewohnheiten des vergangenen Jahrhunderts immer noch weiter führt, so darf dies nicht allzu tragisch genommen werden, denn es braucht immer einige Zeit, bis derartiges Versagen ausgemerzt ist.

Die Isolierung und Verkennung der Kunst, die aus der Epoche geboren wurde, ist gerade noch groß genug. Immerhin: an der Pariser Weltausstellung 1867 wurden die beiden größten Maler jener Zeit im wörtlichsten Sinn ausgesperrt. Courbet und Manet mußten sich außerhalb der Ausstellung zwei Bretterbuden aufstellen, in denen sie ihre Werke zeigen konnten. Auf der Pariser Weltausstellung 1937, also sieben Jahrzehnte später, erhalten die besten Namen unserer Zeit — von Léger bis Picasso — öffentliche Aufträge.

Die Kunst kann auf ihrem Gebiet ebenso wenig Kompromisse machen wie die Wissenschaft. Es gibt nichts anderes als daß das Publikum den Weg zu ihr findet. Dieser Weg ist durchaus nicht so schwer. Allerdings ist eine Unbefangenheit nötig und der Wille, sich zu erweitern. Wie alle Dinge, die wirklich bereichern, muß der Zugang erkämpft werden. Ist der Beschauer so weit, so gewahrt er plötzlich erstaunt, daß in diesen scheinbar abstrakten Gebilden eine unerwartete Verwandtschaft mit dem Leben auftaucht, er bemerkt direkte Ausstrahlungen bis in die Dinge des täglichen Gebrauchs. Wenn er ein Physiker ist, so fällt es ihm auf, daß die Methoden seiner Wissenschaft manchmal unheimlich verwandt sind mit den Methoden, wie hier Symbole des Gefühls entstehen. Kurz, er fühlt, diese Bilder sind ein Stück von ihm; aber sie erweitern ihn zugleich, sie geben ihm oft Förderung in Dingen, die weitab von der Kunst liegen können.

Zürich, 1938.

S. Giedion.

Die Beherrschung des Raumes.

Es war von jeher höchste Kunst, den Raum als solchen zu gestalten und zu beherrschen. Es ist auch heute noch immer der Raum, der am eindrucklichsten die Denkweise früherer Epochen und anderer Kulturen uns überliefert und uns diese heute vermittelt.

Als Raum in diesem Sinne verstehen wir was Luft umschließt. Raum entsteht wo Berge und Täler abwechselnd der Erdoberfläche ihre Form geben. Raum entsteht wenn ein Baum in die Luft ragt. Raum entsteht wenn Sterne am Himmel sichtbar sind oder wenn Wolken zwischen Himmel und Erde einen Raum einschließen. Gesetze der Natur, die in verschiedenen Relationen zu einander stehen, haben diesen Naturraum geschaffen, in dem wir uns bewegen und der in seiner Veränderlichkeit das fließende Leben darstellt. Doch soll nicht von diesem Raum hier die Rede sein, sondern vom Raum, den Menschen geschaffen haben, vom Raum, der ein Bedürfnis des Menschen befriedigt oder seine Ideen und Vorstellungen ausdrückt. Dieser Raum ist ebenso vielseitig wie der Naturraum, er steht in bestimmten oder zufälligen Verhältnissen zu diesem.

Die meisten Vorstöße des Menschen in den Naturraum verdanken ihre Entstehung ihrer Nützlichkeit. Der Mensch schafft sich Wohn-, Arbeits-, Kultstätten, und als je höher der Zweck dieser Bauten erachtet wird, desto mehr drücken sie eine geistige Haltung aus, desto mehr heben sie sich von ihrer Umgebung ab, sie werden überlegt und wohl durchdacht in ihre Umgebung gestellt. Ihr Volumen gliedert in ganz besonderer Weise den Naturraum. Ihre Konstruktion ist von besonderem Ausdruck. Sie ordnen den sie umgebenden Raum, sie beherrschen ihn. Sie geben dem Raum eine Richtung. Menschengestalt und Menschenwerk setzen sich mit dem Naturraum auseinander. Wir erleben, daß Menschengestalt den Naturraum in ein bestimmtes Verhältnis zum Menschen setzt, ihm seinen Maßstab aufprägt und ihn oft mit erstaunlich wenig Mitteln beherrscht und akzentuiert.

Da wir dies, durch alle Epochen, bei allen Kulturvölkern erleben können, steht fest, daß die Beherrschung des Raumes immer angestrebt wurde und unabhängig von Stylwandlungen oder Kulturunterschieden, können wir erkennen, daß die angewandten Mittel immer geistige waren, daß die darin repräsentierten Ideen immer logisch entwickelt waren und daß sehr oft ein Minimum an Materialaufwand durch ein Maximum an geistiger Arbeit erreicht wurde.

Die Eroberung des Raumes ist also eine Tatsache. Sie begegnet uns täglich. Wir finden sie in den architektonischen und technischen Konstruktionen. Wir finden sie in Konstruktionen rein künstlerischen Charakters. Aber die Beherrschung und Ordnung des Raumes finden wir seltener. Der Großteil der von Architekten geschaffenen Raumbildung ist nicht Ordnung in diesem Sinne, sondern erfüllt mehr oder weniger gut einen beschränkten Zweck. Die Werke des Ingenieurs sind meistens rein zweckmäßig, es fehlt ihnen im allgemeinen das, was wir darüber hinaus als raumordnende Kraft fordern. Und doch haben wir von den Werken des Ingenieurs bedeutsame Anregungen empfangen, sind doch viele seiner Werke Realisationen von bis zur letzten Kon-

sequenz durchdachter Gesetzmäßigkeit. Und sind es nicht Gesetzmäßigkeiten, die wir suchen? Sind nicht die Werke des Ingenieurs oft von größter Kraft, von größter Nützlichkeit mit dem geringsten Aufwand an Material und dem größten Aufwand an geistiger Arbeit durchgeführt, wie wir es schon an den Raumkonstruktionen früherer Zeiten erkennen können? Verbindet nicht der Ingenieur den Innen- und Außenraum in einer Weise, die in ihrer Art vollkommen genannt werden kann?

Wenn diese Werke des Ingenieurs von uns auch nicht als Kunstwerke betrachtet werden, wenn auch andere Gründe für ihr Entstehen ausschlaggebend sind, sie zeigen uns doch, mit welchen Mitteln Kunstwerke realisierbar sind.

Raumordnend und zwingend werden Schöpfungen dann, wenn technische und räumliche Phantasie von einer dynamischen Kraft getrieben werden, wenn die Raumvorstellungen das gewöhnlich Bekannte steigern, übersteigern, an seine Stelle Neues setzen und dieses Neue mit den kühnsten zur Verfügung stehenden Mitteln realisiert wird.

Schon immer diene zur Erkennung des Raumes, zur Feststellung seiner Beziehungen die Geometrie. Wir wissen, daß die Geometrie Elemente des Raumes von diesem loslöst, fixiert und ordnet, Probleme des Raumes entdeckt, klärt, und solche neu schafft, die für die Gestaltung des Raumes und für die Wahrnehmung seiner Gestalt von allergrößter Wichtigkeit sind und es immer waren. Die Schöpfung der ägyptischen Pyramiden, der griechischen Tempel, der gotischen Kathedralen, der Bauten der Renaissance, kurz die Grundlagen unserer architektonischen Kultur, wären ohne diese in der Geometrie verankerten Erkenntnisse nicht möglich gewesen. Trotzdem ist es unmöglich, mit der Geometrie allein auszukommen. Für uns ist die Geometrie die ordnende Kraft, welche die schöpferische Phantasie unterstützt, wo individuelle Auslegungen nicht allgemeingültig wären. Obschon die Geometrie unbestritten geistigen Gehalt hat, verlangen wir von Kunstwerken andere als nur geometrische Gesichtspunkte. Heute suchen wir nach einer Synthese all dieser Erkenntnisse. Unsere räumlich konstruktiven Schöpfungen wie auch jene der konkreten Malerei können zum Teil als Laboratoriumsarbeiten betrachtet werden, die darauf hinweisen, daß in naher Zukunft eine Zusammenarbeit zwischen den auf die Erfüllung reiner Zweckmäßigkeit bedachten Architekten, den Ingenieuren, den «konkreten» Malern und den «räumlich-konstruktiven» Plastikern notwendig wird. Dadurch wird die Architektur wieder universal sein, sie wird wieder jene Kunst sein, die alle Künste umschließt und imstande sein wird, Werke zu schaffen, die in jeder Beziehung eine Einheit bilden und einen starken Eindruck hervorrufen werden, wie wir ihn in den großen Werken vergangener Epochen erleben.

Viele der heute entstehenden Raumkonstruktionen sind Vorarbeiten für diese Weiterentwicklung. Einzelne sind bewußt als Modelle gedacht für große raumbildende Freikonstruktionen. Andere sind in sich geschlossene Raumgestaltungen, die, auf ihrer Form und Materie basierend, Raumeindrücke und neue Raumvorstellungen vermitteln.

Das Spiel der Formen, das Öffnen und Schließen des Raumes, das Verhältnis von Luftraum zu geschlossenem Volumen in bestimmtem gesetzmäßigem Rhythmus gebaut, auf bestimmten klaren Verhältnissen basierend, deren Fluß und Ablauf ausschließlich mit diesen Mitteln erreicht werden kann und mit keinen andern, dies sind die Grundlagen der räumlich-konstruktiven Kunst. Diese geben ihr eine Eigenexistenz und öffnen gleichzeitig das Blickfeld für eine anbrechende Weiterentwicklung.

Max Bill.

März 1939.

Die Farbe — ein Element der Neuen Architektur.

Die nicht-gegenständliche Malerei ist für den heutigen Architekten in mancher Hinsicht interessant. Als Wandmalerei stellt sie ihre Elemente, nämlich die von der begrifflichen Gebundenheit befreite Farbe und Form in einen vielfältigen Dienst der architektonischen Gestaltung. Noch enger wird die gegenseitige Durchdringung in der «Raum-Malerei», d. h. in der freien Verteilung von Farbe im Raum. Hier gibt die Malerei ihr Eigenleben völlig auf, um sich restlos in den Dienst der Baukunst zu stellen. Dies bedeutet eine in der Architekturgeschichte noch nie dagewesene Steigerungsmöglichkeit des räumlichen und architektonischen Ausdruckes.

Von jeher hinterließ die Farbe dem Menschen nachhaltige, psychische Eindrücke. Bekanntlich ist der Farbenblinde eine bedauernswerte krankhafte Kreatur; dem gesunden Menschen hingegen bedeutet die Farbe gesteigertes Lebensgefühl.

Die sinnvolle Verwendung von Farbe in der Neuen Architektur ist nicht leicht. Ja es sei hier allgemein gesagt, daß es immer noch besser ist, **keine** Farbe, als solche **falsch** zu verwenden. Es gab zu allen Zeiten farblose, d. h. weiße Architektur, die an Vornehmheit nichts zu wünschen übrig ließ, immerhin ist nicht zu vergessen, daß in diesen Fällen dem plastischen Decor die Aufgabe der räumlichen Bereicherung zufiel. Die Verwendung von Baustoffen, deren natürliche Struktur den räumlichen Aspekt bestimmen, bedeutet eine weitere Ausschlußmöglichkeit der Farbe. Schöne Materialien sind bekanntlich teuer; infolgedessen ist ihre Verwendung meistens aus ökonomischen Gründen beschränkt. Der allgemeine Fall ist daher jener Bau, in welchem die den konstruktiven Forderungen genügenden Baustoffe verputzt, mit Ueberzügen (Anstriche, Tapeten) oder sonstigen Verkleidungen zur Fertigstellung versehen werden.

Vor der Verwendung von Farbe muß der Architekt sich über gewisse Grundregeln Klarheit verschaffen, wovon einige wesentliche hier erwähnt seien. Sehen wir zunächst ganz von den verschiedenen Wirkungsgraden der Farbe ab.

1. Die Farbe ist ein ausgesprochen flächiges Element, d. h. zur maximalen Ausstrahlung verlangt sie die ebene Fläche als Grund. Je reiner, d. h. aktiver die Farbe, um so kategorischer ist diese Forderung. Denn ist der Grund gebogen oder gebrochen, so stört das so hinzutretende plastische Moment ihre gleichmäßige Ausstrahlung.
2. Die Farbe ist ein vornehmes Element; vulgär wird sie erst durch die falsche Verwendung. In der Raum-Malerei kann es sich also nur darum handeln, diese ihr innewohnende Vornehmheit zur Entfaltung zu bringen. Grundsätzlich gehört die Farbe an die **beste** Stelle im Raum, d. h. an jene Flächen, die allein den Raum bilden (Wände, Decken, event. Fußboden). Nur hier kann sich die Farbe auswirken und ihre Rolle im räumlichen Spiel entfalten. Es ist daher grundsätzlich falsch und kommt einer Erniedrigung der Farbe gleich, diese an räumlich untergeordneten Stellen, an technischen Details wie Leitungen, Radiatoren, Säulen, Unterzügen etc. anzubringen.
3. Um die Ausstrahlung der Farbe zu verstärken, respektive eindeutig zu machen, ist es notwendig, die Farbe möglichst isoliert zu verwenden, d. h. sie nicht an andere Farben anstoßen zu lassen, sondern sie neben «Nichtfarbe» (Weiß, Grau, Schwarz) zu setzen. Das Nebeneinandersetzen verschiedener Farben muß notgedrungen eine

gegenseitige Beeinträchtigung mit sich bringen, die um so störender ist, je selbstherrlicher die betreffenden Farben sind. Für die Architektur ist diese Forderung von größter Bedeutung, weil nur durch die Alternation von Farbe und «Nichtfarbe» die räumlichen Verhältnisse grundlegend beeinflusst, d. h. aufgelockert oder gefestigt werden können. Außerdem kommt dadurch das der Architektur nahestehende Weiß automatisch und reichlich hinein.

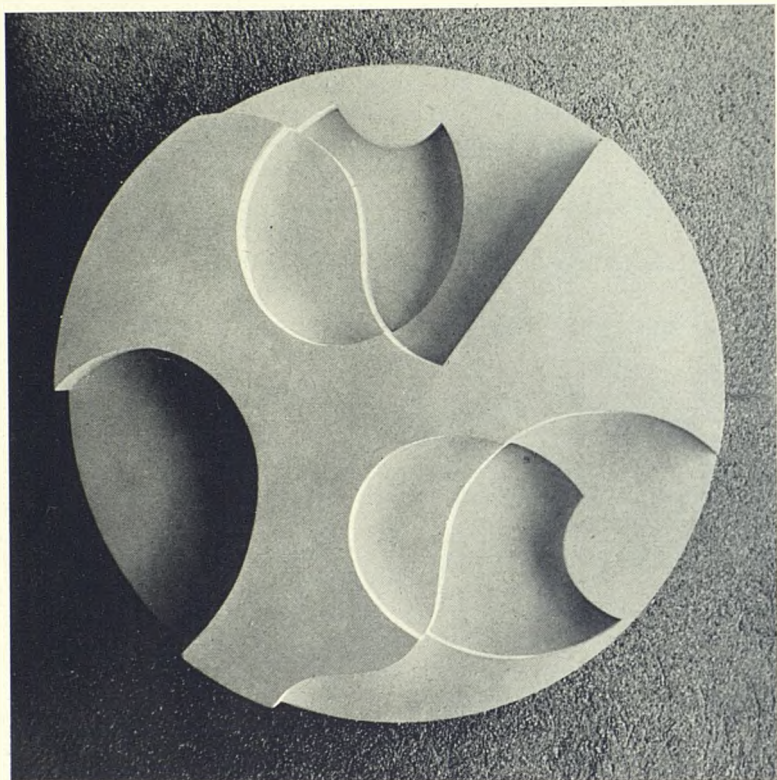
4. Jede Farbe hat die ihr eigene räumliche Wirkung; kalte Farben weichen vom Beschauer, warme treten ihm näher.
 5. Helle Farben verstärken die Körperlichkeit, Weiß maximal; dunkle Töne heben die Körperlichkeit auf, Schwarz restlos.
 6. Die praktische Handhabung der Farbe wird durch folgende Dreiteilung ihres Wirkungsgrades vereinfacht und erleichtert:
 - a) der Ton (neutral),
 - b) der Farb-Ton (beschränkt aktiv),
 - c) die Farbe (maximal aktiv).
- a) Der Ton: Neutrale Töne sind vor allem Beige in seinen verschiedenen Schattierungen. Da keine Aktivität oder nur eine minimale vorhanden ist, kann der neutrale Ton unbekümmert seiner Lage beliebig im Raum verteilt werden. Dieser erfährt dadurch keine einschneidende Veränderung der räumlichen Verhältnisse, es wird lediglich eine angenehme Wohnlichkeit erzeugt.
- b) Der Farb-Ton: Farbtöne sind, wenn auch beschränkt, bereits aktiv, für sie trifft die Beobachtung der erwähnten Punkte 1—5 zu. Farbtöne sind: Hellblau, Rosa, Grün, Ocker, Braun Umbra etc. Da sich ihre Ausstrahlung in einem mehr oder weniger engen Rahmen bewegt, so können Farbtöne ganze Wände bedecken, ohne für den Beschauer unerträglich zu werden. Beispiele hiefür finden wir in den Räumen Le Corbusiers, der die Farbtöne seinen puristischen Bildern entlehnt. Die Verwendung des Farbtones fordert bereits eine beträchtliche Menge von Weiß und ist unter dieser Voraussetzung ein Weg zur räumlichen Steigerung ohne große Schwierigkeiten.
- c) Die Farbe: Darunter verstehen wir die primären Farben Gelb, Rot, Blau. Ihr Wirkungsgrad ist maximal und dementsprechend kann die Farbe in der Architektur nur in beschränktem Ausmaß, d. h. in einzelnen Akzenten vorkommen, wie dies übrigens auch in der Malerei der Fall ist. Grundlage ist gemäß Punkt 1 nur die vollkommen ebene Fläche (Wand, Decke, Boden). Das Ausmaß von Weiß ist bedeutend und größer als es beim Farbton der Fall zu sein braucht. Die Gestaltung und Vitalisierung der räumlichen Verhältnisse erreicht einen letzten Grad insofern, als zufolge dem akzentmäßigen Auftreten der Farbe die einzelnen Flächen in sich aufgelöst resp. gegliedert werden können, was beim Farbton nicht vorkommt, da er ja die ganze Fläche einheitlich bedeckt.

Zusammenfassend ergibt sich für den Architekten aus der Beobachtung der raum-psychologischen Eigenschaften der Farbe einerseits und aus der Unterscheidung nach Intensitätsgraden andererseits, ein sicherer Weg, die farbige architektonische Gestaltung von bestimmten realen Gesichtspunkten aus anpacken und lösen zu können. Nur aus der Kenntnis dieser Voraussetzungen und aus ihrer richtigen Handhabung heraus, beherrscht er die Kontrolle über die zu gestaltenden räumlichen Verhältnisse, aus denen schließlich ein Raumgefüge hervorgeht, das Architektur schlechthin und damit der Ausdruck gesteigerten Lebensgefühls ist.

Alfred Roth.

Zürich, November 1940.



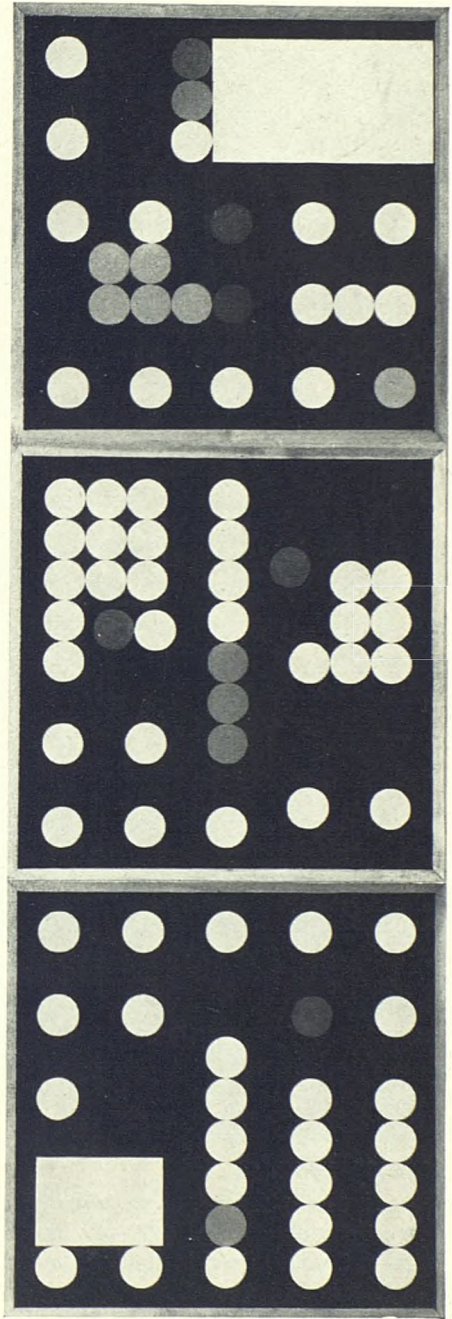


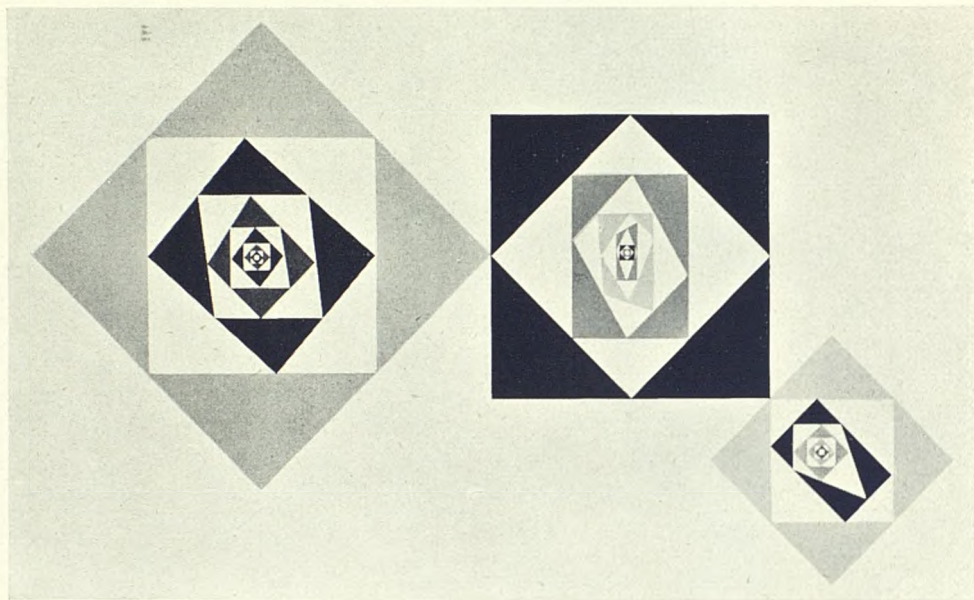
Relief en bois 1938

S. H. Täuber-Arp, Meudon/Paris

Geb. in Davos. Studien in St. Gallen, München, Antwerpen, Lehrerin an der Kunstgewerbeschule in Zürich 1916/29. Beteiligung an Ausstellungen seit 1929 in Paris, Zürich, Bern, Basel, Lodz, Stockholm, London, Tokio. Wandmalereien und Wohnungsausstattungen in Straßburg, Paris, Berlin.

Dreiteilige Komposition



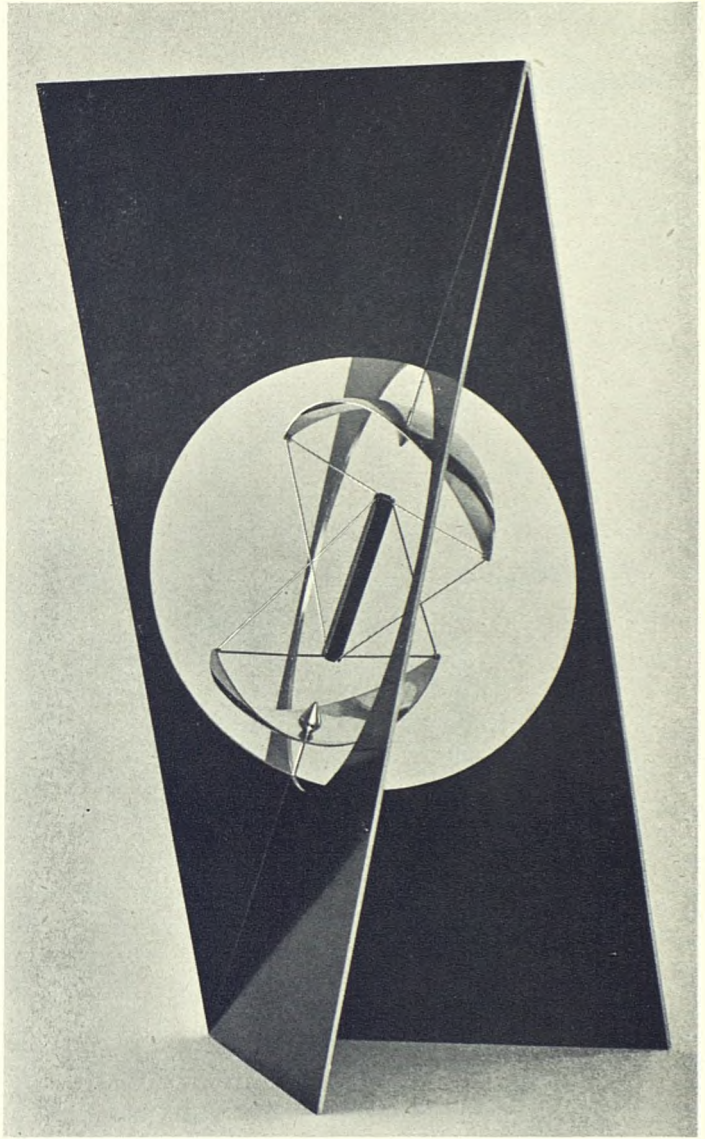


Konstruktion 1937

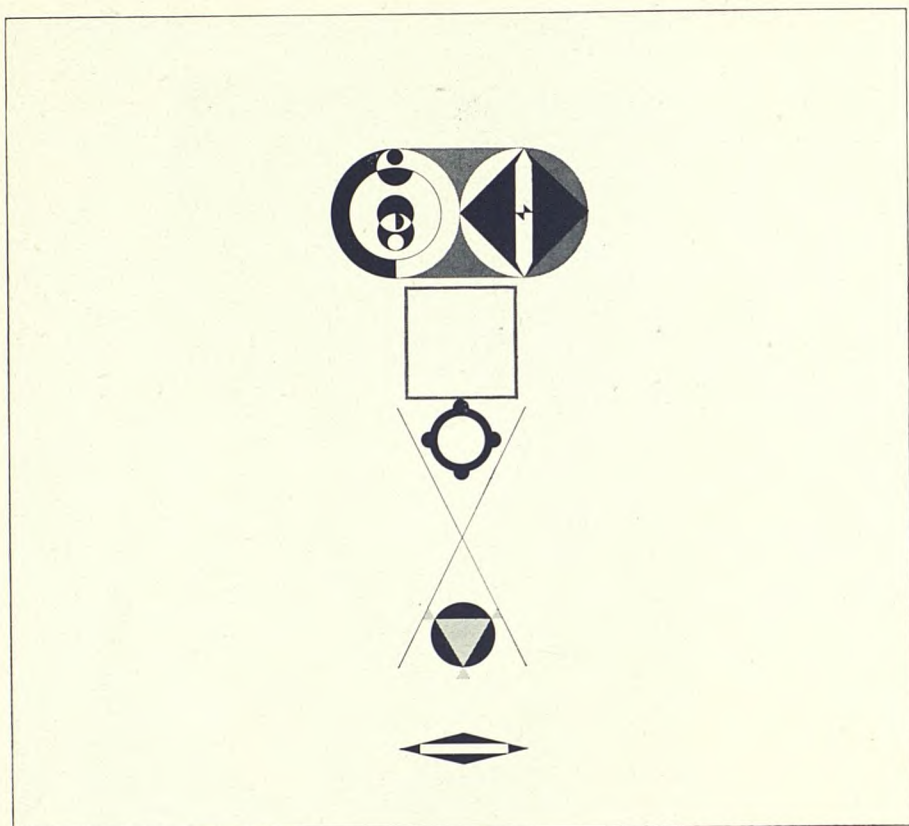
Max Bill, Zürich

Geb. 22. Dezember 1908 in Winterthur als Bürger von Moosseedorf (Bern). 1924—27 Kunstgewerbeschule Zürich. 1927—29 Studien am Bauhaus, Hochschule für Gestaltung in Dessau. Studienreisen in Italien, Deutschland, Frankreich, Belgien.

Seit 1929 in Zürich als Architekt, Maler und Plastiker tätig. Beteiligung an Ausstellungen in Dessau, Zürich, Bern, Basel, Paris, Mailand, London, Amsterdam, New York. Gesamtausstellungen in Dessau, Zürich, Bern. Werke in verschiedenen schweizerischen Privatsammlungen.

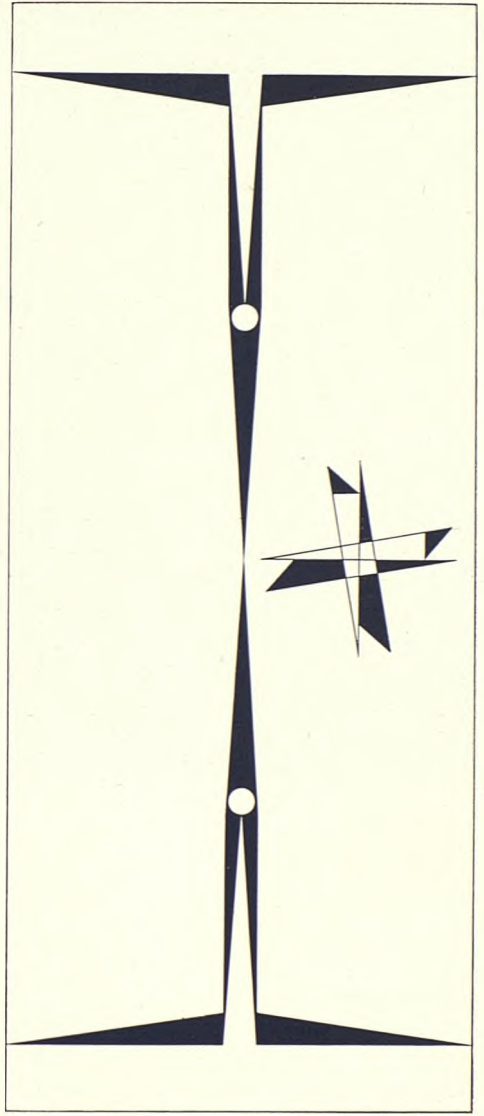


Konstruktion in Messing 1937



Vreni Loewensberg, Zürich

Geb. 28. Mai 1912 in Zürich. Studien an Ecole Moderne, Paris. Beteiligung an Ausstellungen in Zürich und Basel.





1937 op. 26

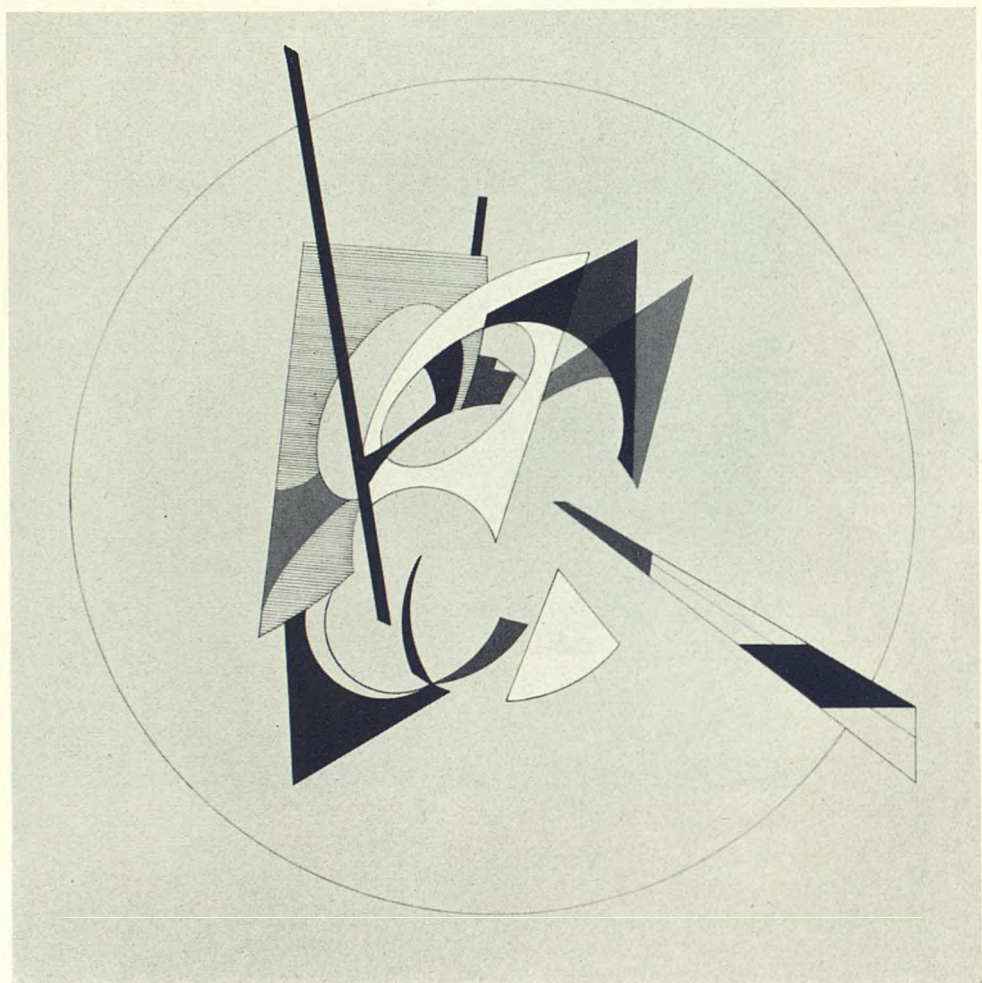
Hans Hinterreiter

Geb. 1902. Gymnasium Winterthur. 1925 Architektur-Diplom an der Eidg. Techn. Hochschule Zürich. Büropraxis auf verschiedenen Architekturbüros in Aarau und Bern. Unterricht bei Landschaftsmaler W. L. Lehmann. 1929—34 in Seelisberg. Studium der Ostwaldschen Farbenlehre und Uebergang zur konstruktiven Malerei. 1934 Studienreise nach Spanien, Studium der maurischen Ornamentik. Bis 1936 Aufenthalt in Spanien, Entwicklung einer Kunstform, die aus zusammenhängenden Tafelserien besteht, und die nacheinander mit Licht an die Wand projiziert werden. (Die Abbildungen sind Einzeltafeln aus zwei dieser Lichtwandelspiele.) 1936—39 in der Schweiz. Seit 1939 auf Ibiza (Balearen). Werke wurden anlässlich von Vorträgen über die Ostwaldsche Farbenlehre in USA und in Deutschland als Projektionsbilder vorgeführt. Ausstellung im Metropolitan Museum of Art, New York.

Ungedruckte Manuskripte: «Die Kunst der reinen Form. Ordnung und Taufe ihrer Elementarformen», dazu ergänzend «Formorgel».



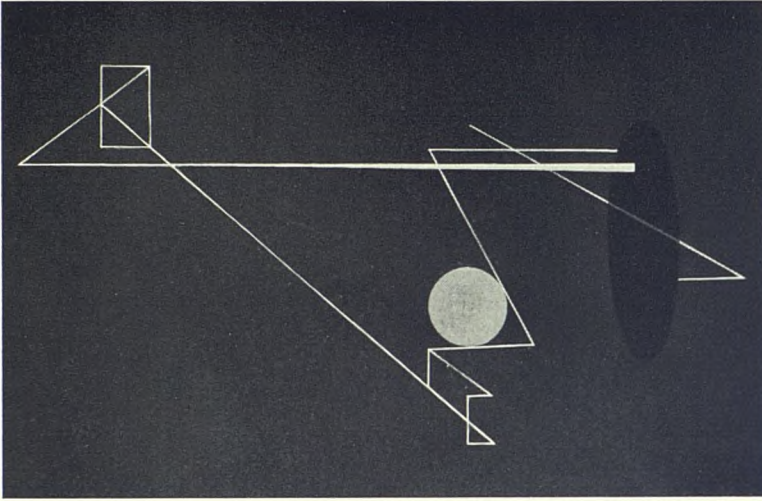
1937 op. 21



Richard Paul Lohse, Zürich

Geb. 13. September 1902 in Zürich. Kunstgewerbeschule Zürich. Studienreisen in Frankreich, Deutschland, England. Beteiligungen an Ausstellungen in Zürich.

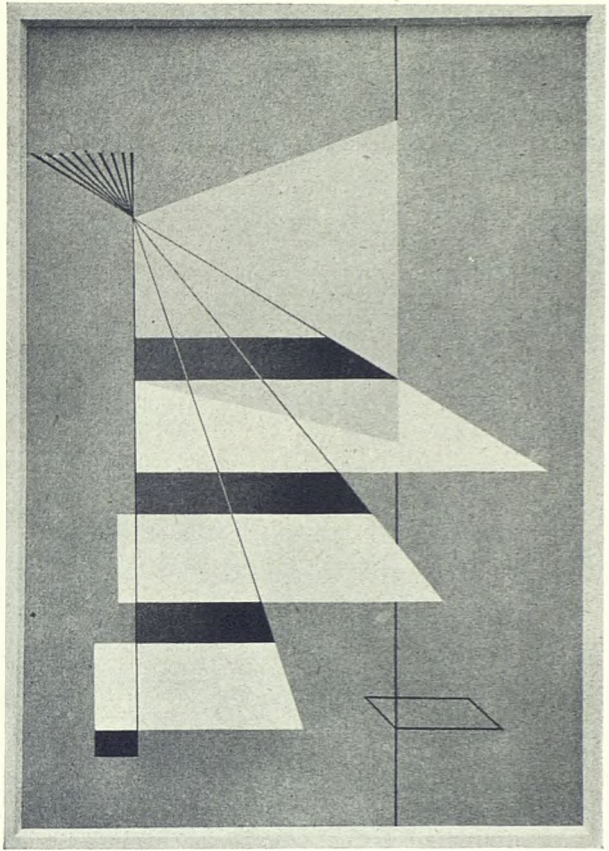




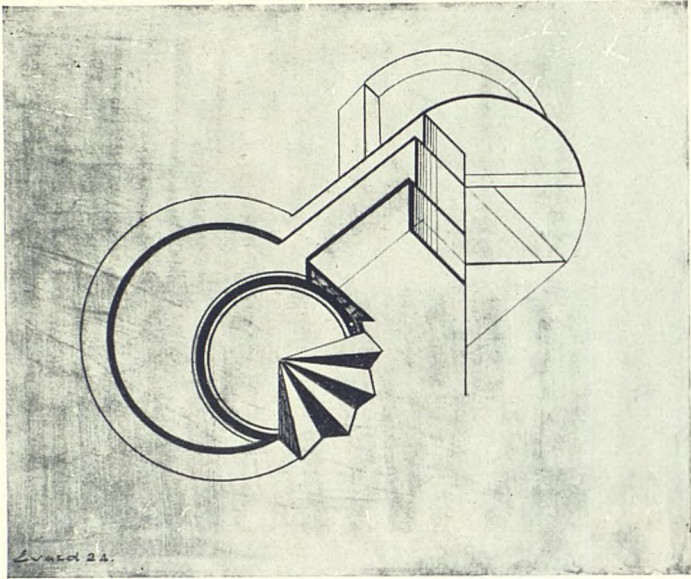
Horizontale Flächen

Theo Eble, Basel

Geb. 1. Juni 1899 in Basel. Gewerbeschule Basel 1916/20, 1922/25 Berlin, Italien, Frankreich. Beteiligung an Ausstellungen in Zürich, Basel, Berlin, Bern. Werke in Basel Sammlung des Basler Kunstvereins, Kupferstichkabinett der Oeffentlichen Kunstsammlung, Staatlicher Kunstcredit, Berlin Akademie.



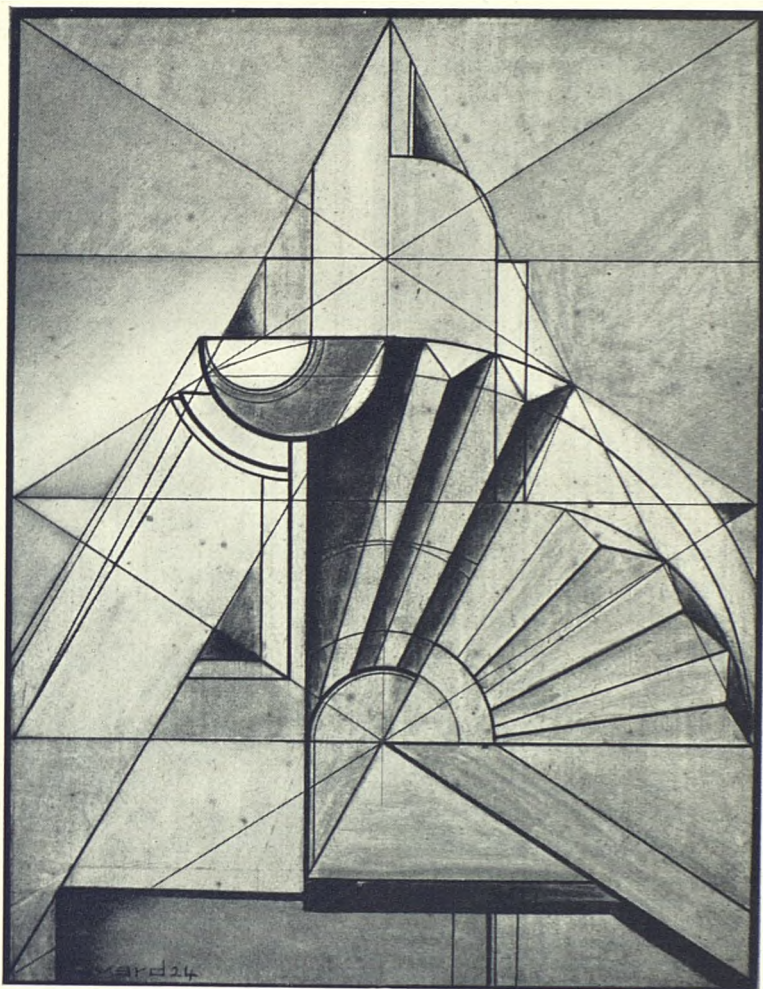
Konstruktion 1937



Nocturne 1924

André Evard, La Chaux-de-Fonds

Geb. 1876 in Renan (Berner Jura) Ecole d'Art La Chaux-de-Fonds 1905—09. Studien in Paris 1923—27. Beteiligung an Ausstellungen in München, Bern, Paris. Werke in Kunstmuseen La Chaux-de-Fonds und Neuchâtel, Privatsammlungen der Schweiz.



Le Couvert

Abstraktion — Konkretion.

Unsere heutige Zeit unterscheidet sich sehr deutlich von der Vergangenheit, somit müssen auch sehr deutliche Wandlungen in der Kunst unserer Zeit sichtbar sein.

Die geistige Voraussetzung der modernen Kunst bedeutet keine Trennung mit der Vergangenheit. Ein Abstraktionsbedürfnis finden wir in stärksten Werken religiöser Kunst aller Zeiten und Völker.

Die hinreißende Kraft des Glaubensstromes ist bei uns durch Jahrhunderte im Bette des Christentums aus den Urtraditionen der Menschheit geflossen. Die Kunst stand im Dienste der Kirche. Heute ist dieses Verhältnis kein festgefügtes mehr. Der Kult wurde zum Kult der Nationen, die politische Religion absorbiert die Kräfte.

Das Gemeinsame der kirchlich-religiösen Kunst von damals und der modernen Kunst von heute liegt im Abstraktionsbedürfnis. Die Tendenz, das Literarische, fällt weg, die psychische Disposition dem Kosmos gegenüber ist geblieben, und die Urquelle freigelegt.

Der moderne Künstler verwendet die einfachsten Prinzipien von Form und Farbe als Elemente der Gestaltung, sie sind die raumbildende Kraft aus formaler Spannung.

Die Beteiligung der Geometrie und Mathematik an der Kunst ist uralt wie die Pyramiden. Nach Kepler ist die Geometrie vor Erschaffung der Dinge. Mit den Elementen der geistigen Welt wurde schon immer die Verbindung mit dem Irrationalen gesucht.

Die innere Verwandtschaft mit Geometrie und Mathematik in der modernen Kunst ist klar sichtbar, aber auch die Verwandtschaft mit den gewaltigen Erscheinungsformen der modernen Technik.

Hier tritt der adäquate Ausdruck der modernen Kunst mit unserer Zeit klar in Erscheinung.

Die moderne Wissenschaft und die Technik haben ein ungeahntes Reich geschaffen, mit vollkommen neuen Möglichkeiten und deren Auswirkungen in Raum und Zeit.

Denken wir z. B. an die Elektrizität und ihre Auswirkungen im Licht, Telephon und Radio, an Bahnen, Schiffe, Autos und Flugzeuge, an die Kinematographie, die Fernsehapparate, Röntgenstrahlen und Mikroskope.

Apparate von höchster Präzision geben uns heute Einblick in nie gesehene kleinste Welten. Es gelingt z. B. die hochpräzise Ausmessung der Atombestände im Kristall und Molekül.

Physik und Chemie sind in wissenschaftliches Neuland eingedrungen. Euklids Geometrie wie auch Newtons absoluter Raum und Zeit gelten nicht mehr. Von Euklid über Kopernikus, Kepler bis Einstein ist die Welt zu einem Weltraum geworden. Sie haben uns den Blick in den unendlichen Sternerraum erweitert, wie uns die Physik in kleinste Welten Einblick gibt. Raumzeit erkennen wir heute als vierdimensional. Die Welt der Natur ist zu einer reinen Sphäre funktionaler Zahlen vertieft worden. Die Zahl ist abstrakte Beziehung zum Weltraum, wie sie ursprünglich Symbol jeder Kultur war, als Geheimnis des Geistes.

Neue, unbekannte Perspektiven sind uns durch Wissenschaft und Technik eröffnet worden. Wir erkennen die Substanz unseres neuen Weltbildes und ihre große psychologische Wirkung auf die Völker und ihre Kulturpraxis.

Dem Fernen, Unendlichen, Abstrakten hat heute die Wissenschaft, Technik und Kunst neue Beziehungen, Begriffe und Formen gegeben.

Der Aspekt des Unendlichen ist in aller Kunst deutlich sichtbar. Er führte, nachdem die Kunst in den Naturalismus überging, zur Linearperspektive. Die Impressionisten gelangten in grenzenlose Atmosphäre durch malerische Auflösung, dann folgte die formale Auflösung als Abstraktion und Befreiung von der sichtbaren Natur und führte zu konkreten Gestaltungen mit Eigenexistenz.

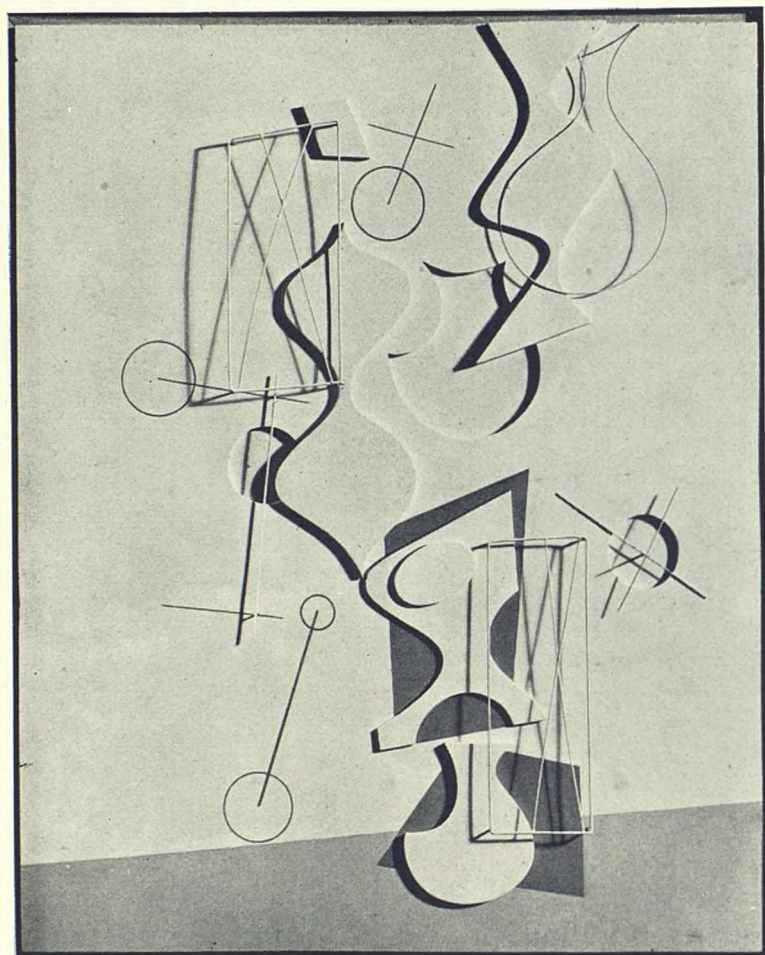
Diese Formen- und Bilderwelt der konkreten Kunst, die in tiefer Kongruenz mit der modernen Wissenschaft und Technik steht, sind historische Notwendigkeit im Seelischen, Schöpferischen und Gewordenen und sind **Ausdruck eines neuen Weltgefühls.**

Die «abstrakte und konkrete Kunst» ist also nicht Willkür, sondern ist aus der gleichen Substanz gewachsen, die unser heutiges Weltbild formte.

An Kunst und Wissenschaft wurde immer zuerst der Wechsel des kollektiven Weltgefühls sichtbar. Es ist falsch, der zeitgemäßen Kunst mit der Aesthetik als Psychologie eines Kunstempfindens vergangener Zeiten beikommen zu wollen, was immer zu größter Verwirrung geführt hat.

Die Unverbrauchtheit der modernen Kunst ist noch voller unerschlossener Gebiete. Sie soll freie und direkte Schöpfung ohne Konvention und Tendenz sein. Sie will die transzendente Welt nicht deuten und auch das Leben nicht mit Kunst verwechseln. Sie ist «Sein» im Sinne der realen Existenz, wie eine Pflanze oder ein Mineral.
Zürich, im September 1940.

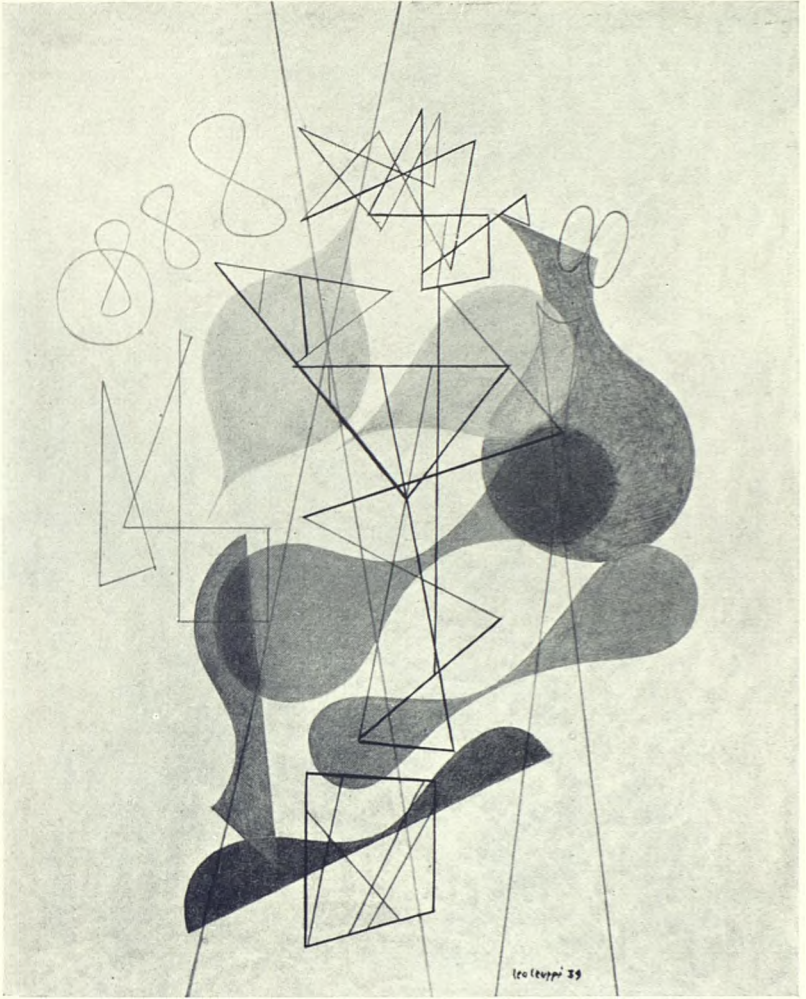
Leo Leuppi.



Relief 1938

Leo Leuppi, Zürich

Geb. 28. Juni 1893 in Zürich. Studienaufenthalte in Deutschland, Italien, Frankreich, England. Beteiligung an Ausstellungen in Zürich, Basel, Genf, Paris. Werke in schweizerischem Privatbesitz.



Komposition 1939



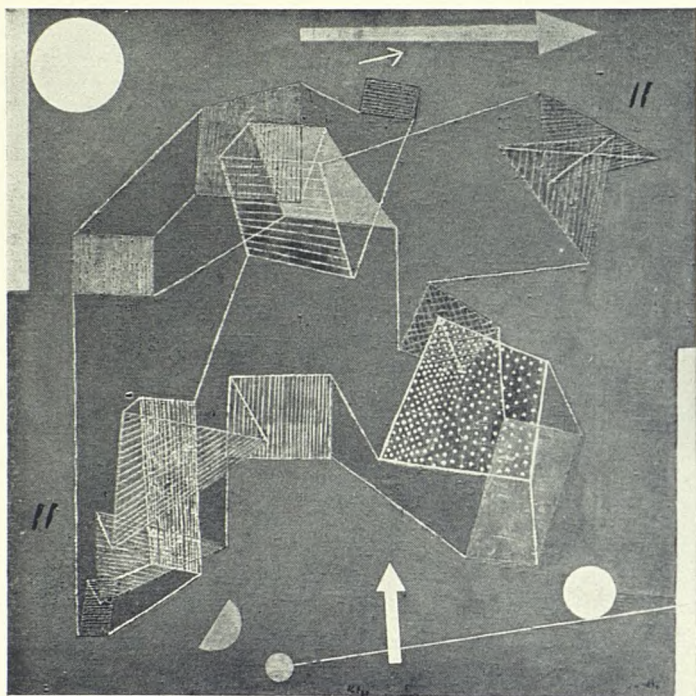
Schwarze Akzente 1936

Otto Nebel, Bern

Geb. 1892 in Berlin. Studierte Architektur. Ausgedehnte Reisen in Europa. Ausstellungen in Deutschland, Schweiz, Amerika. Werke in öffentlichen und privaten Sammlungen in Deutschland, Frankreich, Schweiz und Amerika. Schriften und Dichtungen erschienen im Verlag «Der Sturm» und im «Dion»-Verlag, Berlin. Monographie im Orell-Füßli-Verlag 1935.



Schwarze Melodie 1935



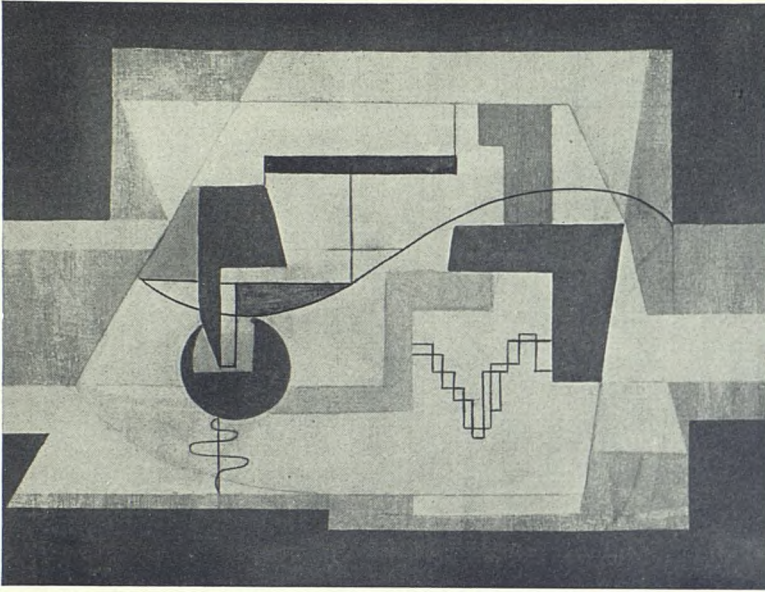
Auftrieb und Weg

Paul Klee, Bern

Geb. 18. Dezember 1879 in Münchenbuchsee. Kunstakademie München. Sonderausstellungen in der Schweiz, in Deutschland, Frankreich, England, Amerika. Werke in zahlreichen schweizerischen, deutschen, französischen, amerikanischen Museen und Privatsammlungen. † 1940.



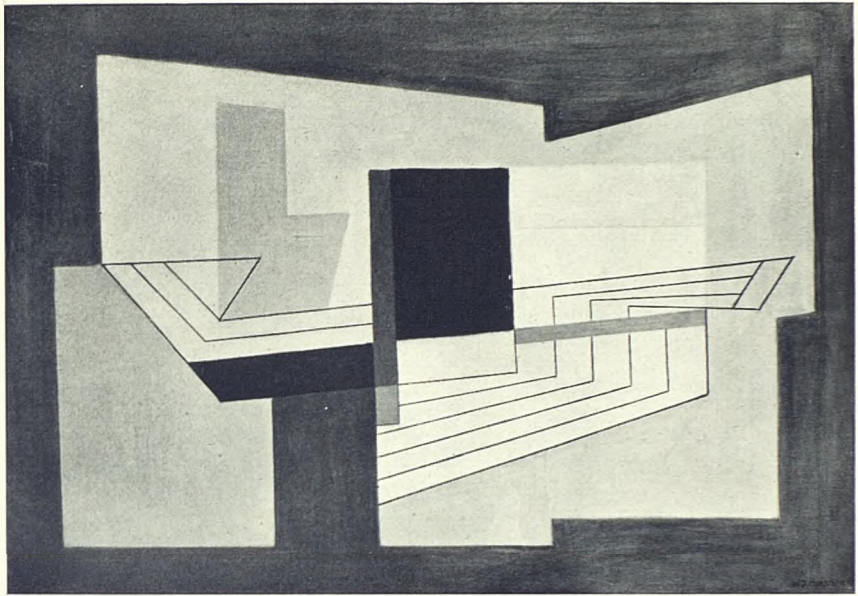
In festen Grenzen



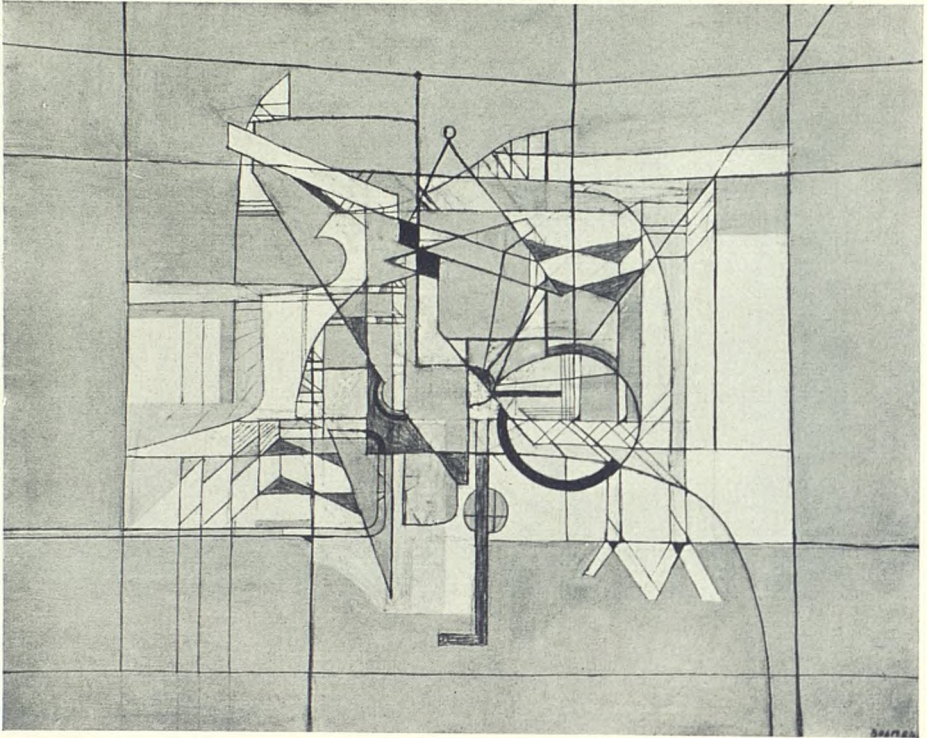
Komposition 1937

W. J. Möschlin, Basel

Geb. 28. Juli 1902 in Basel. Gewerbeschule Basel. Studienreisen Italien, Deutschland. Beteiligungen an Ausstellungen in Basel und Zürich.



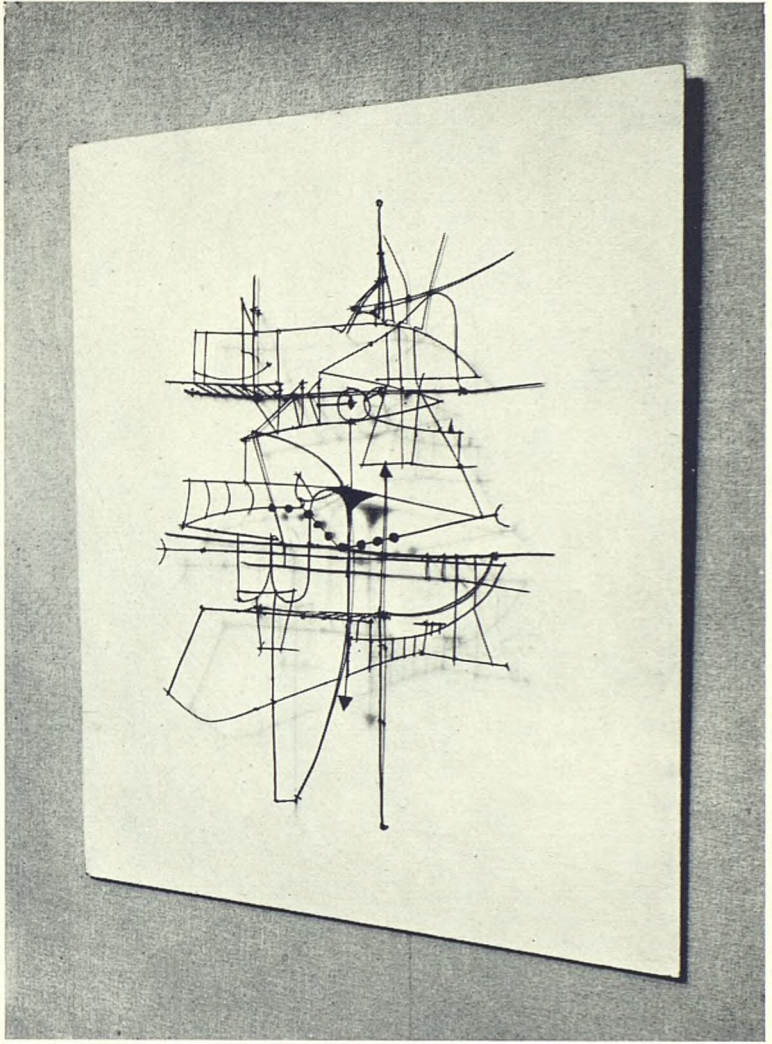
Komposition



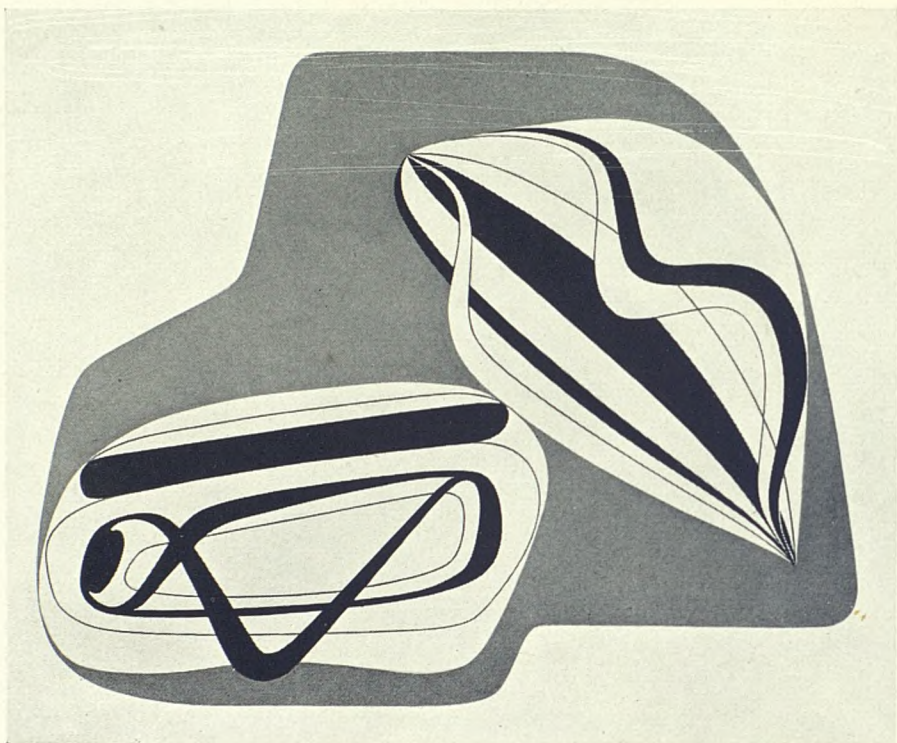
Komposition auf Blau 1937

Walter Bodmer, Basel

Geb. 1903 in Basel. Allgemeine Gewerbeschule Basel. Studien in Paris, Südfrankreich, Spanien. Beteiligung an Ausstellungen in Basel, Zürich, Genf. Werke in Sammlungen des Kunstvereins, Kupferstichkabinett der Oeffentlichen Kunstsammlung Basel, Staatlicher Kunstcredit. Privatsammlungen.



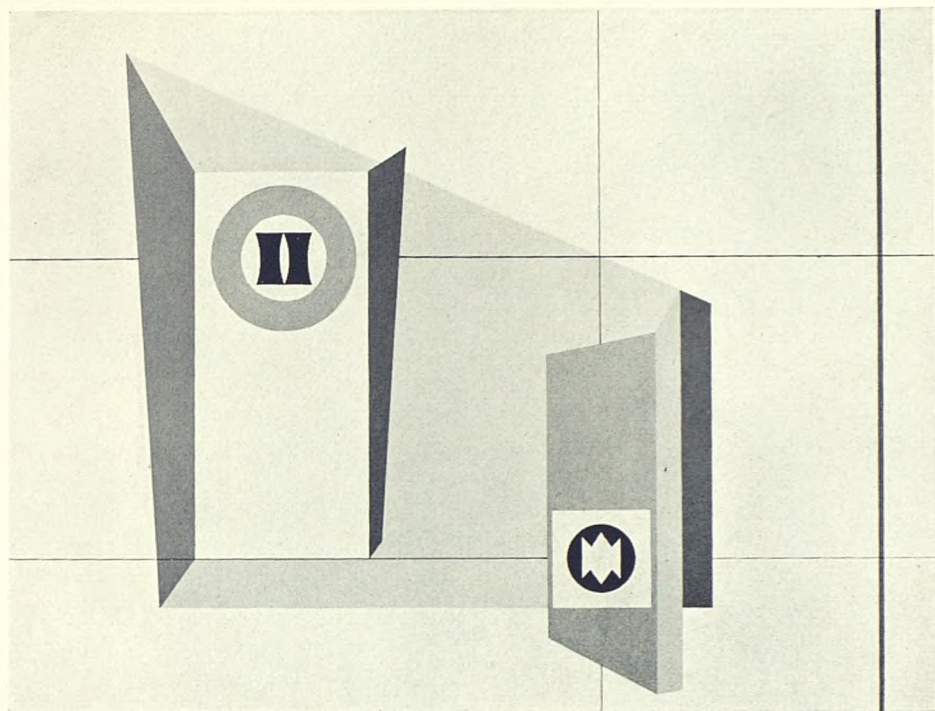
Drahtbild 1937



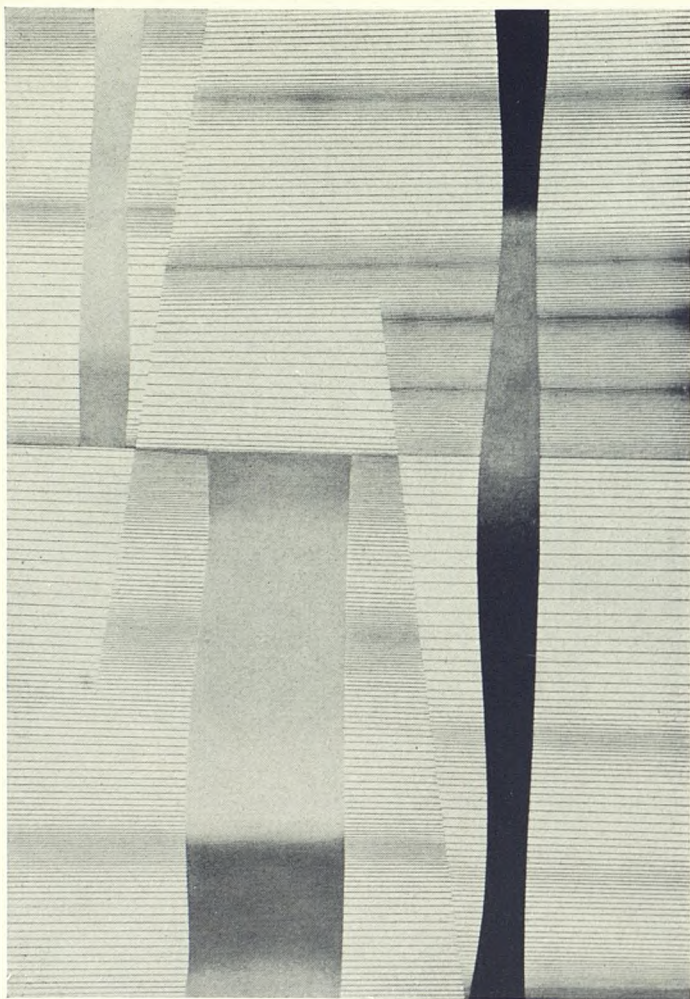
Komposition 1936

Rob. S. Geßner

Geb. 1908 in Zürich. Industrie- und Handelsschule, Dekorateurlehre, Kunstgewerbeschule Zürich, Grafiker. Beteiligungen an Ausstellungen im Kunstsalon Wolfsberg 1933, in Basel 1936, Basel 1939.



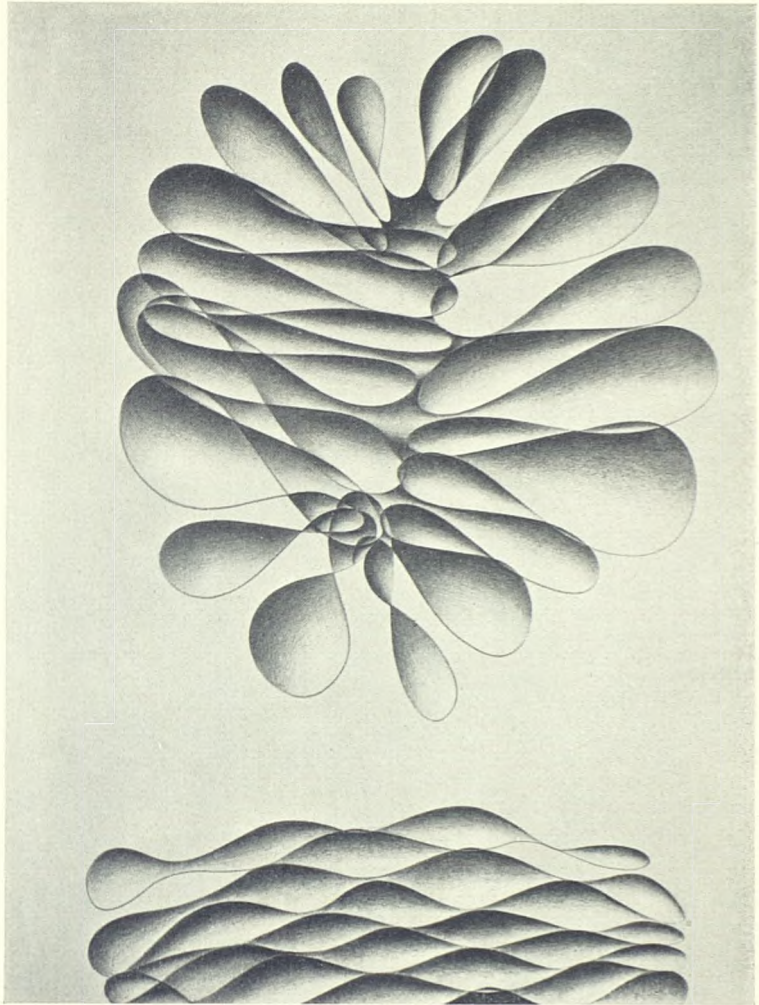
Komposition 1938



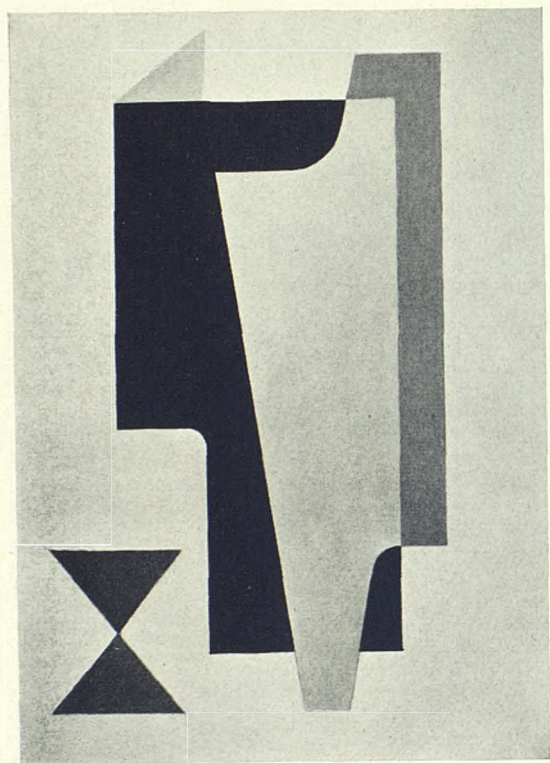
Komposition I 1936

Hans Erni, Luzern

Geb. 21. Februar 1909 in Luzern. Vorerst Vermessungstechniker und Bauzeichner, dann Kunstgewerbeschule Luzern 1927/29. Académie Julian Paris 1928/29, Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst Berlin 1929/30. Beteiligung an Ausstellungen in Luzern, Paris, Basel, Zürich, Oxford, Liverpool, Cambridge. Werke in Privatsammlungen in Basel, Leicester, London, Luzern, Paris. 1936 abstraktes Wandbild für die Schweiz. Abteilung in der Triennale Mailand.

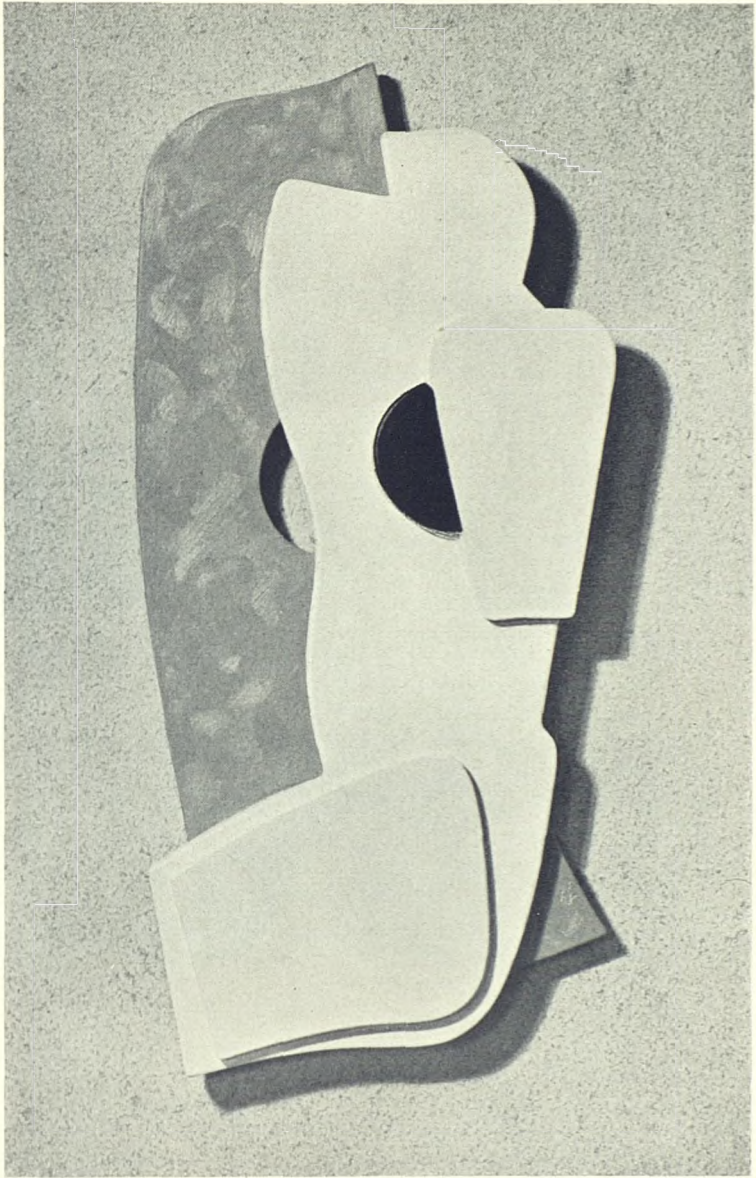


Komposition 515

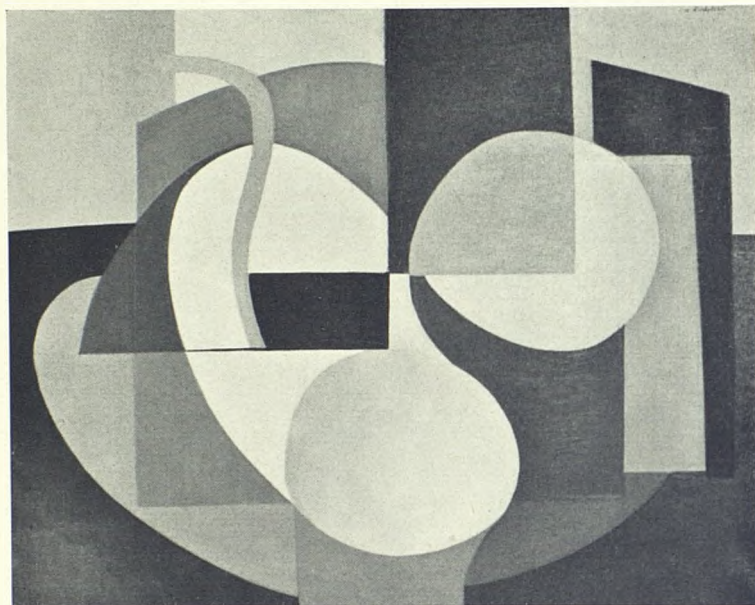


Camille Graeser, Zürich

Geb. 1892 in Carouge-Genf. Staatl. Kunstgewerbeschule, Stuttgart, und Hölzelschule. Studienaufenthalte in Nürnberg, Berlin, München, Paris, Straßburg. Beteiligung an Ausstellungen in Stuttgart und Basel. Werke im Kunstgewerbemuseum Stuttgart. Privatbesitz in Schweiz, England, Amerika, Frankreich, Deutschland.

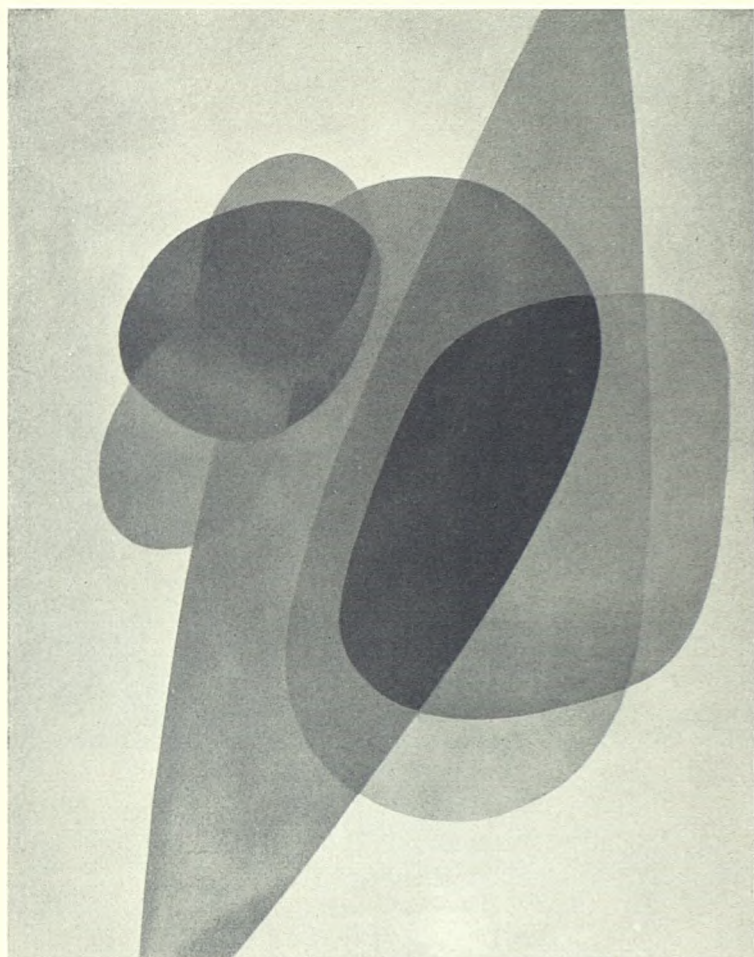


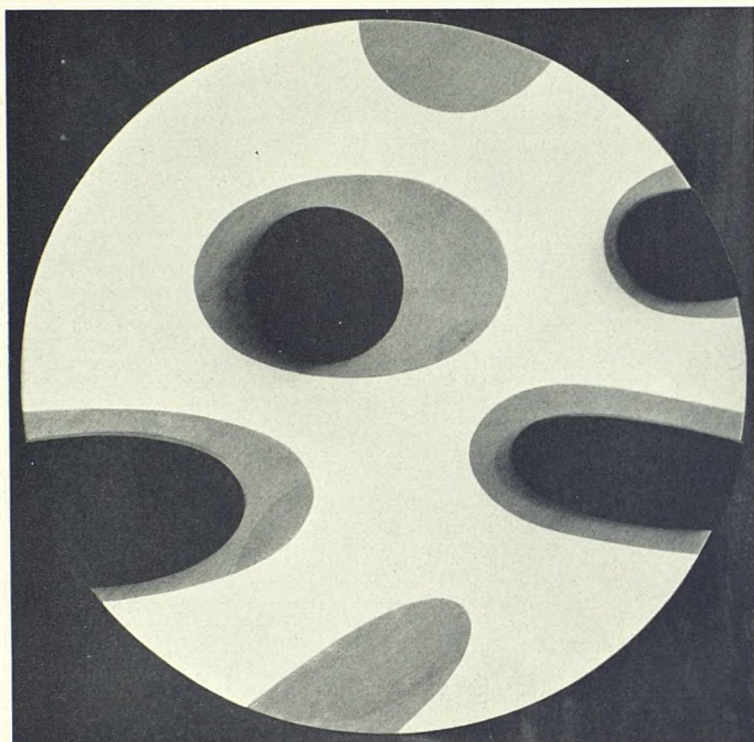
Holzrelief 1938



Alfred Bartoletti, Luzern

Geb. 1907 in Luzern. Kunstgewerbeschule Luzern, Studienaufenthalte in Florenz, Rom, Paris, USA. Beteiligung an Ausstellungen in Luzern, Basel, Paris. Werke in Privatsammlungen Luzern und New York.





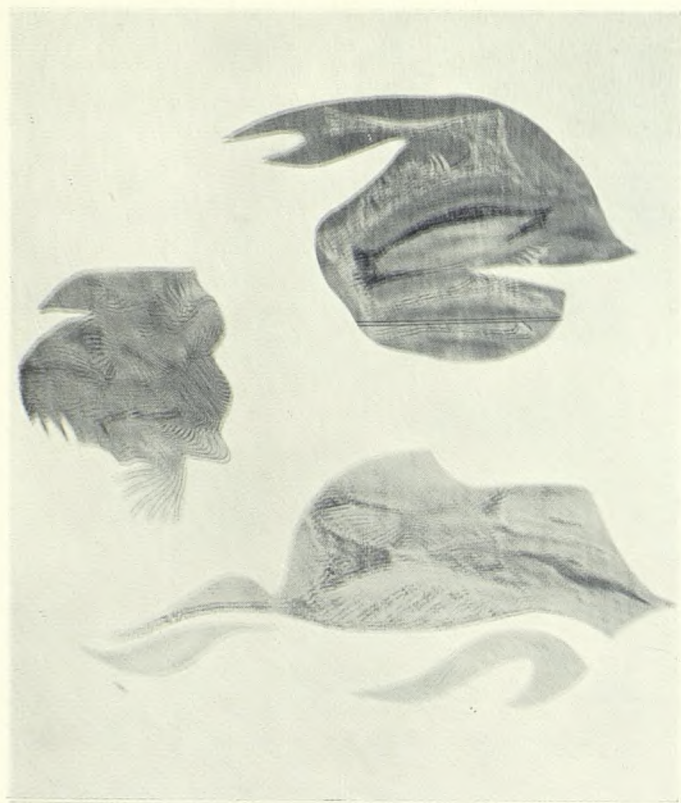
Runde Holzplastik 1937

Clara Friedrich, Zürich

Geb. 26. März 1894 in Schaffhausen. Studien bei Adolf Hölzel, Stuttgart, und Ozenfant, Paris. Beteiligung an Ausstellungen in Zürich und Basel.



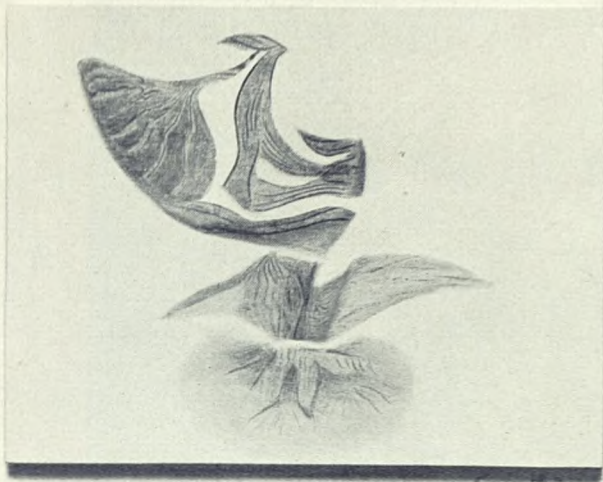
Bildplastik Schwarz-Weiß 1937

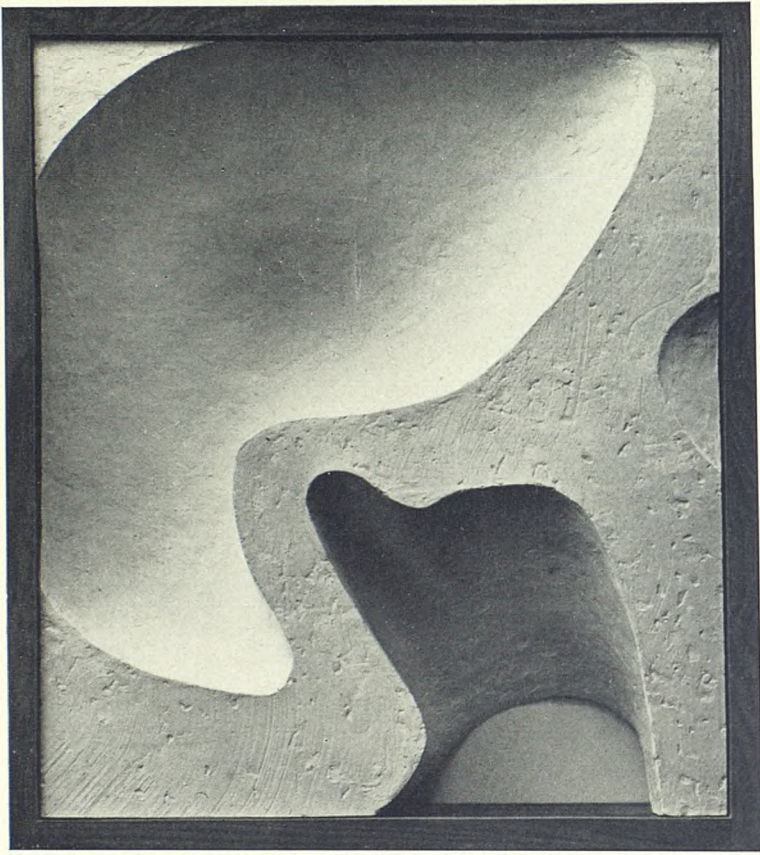


Farbige Tafel 1936

Hans Fischli, Weiten

Geb. 9. Oktober 1909 in Zürich. Kunstgewerbeschule Zürich, Bauhaus Dessau. Beteiligung an Ausstellungen Bauhaus Dessau, Paris, Zürich und Basel. Werke in schweizerischen Privatsammlungen.

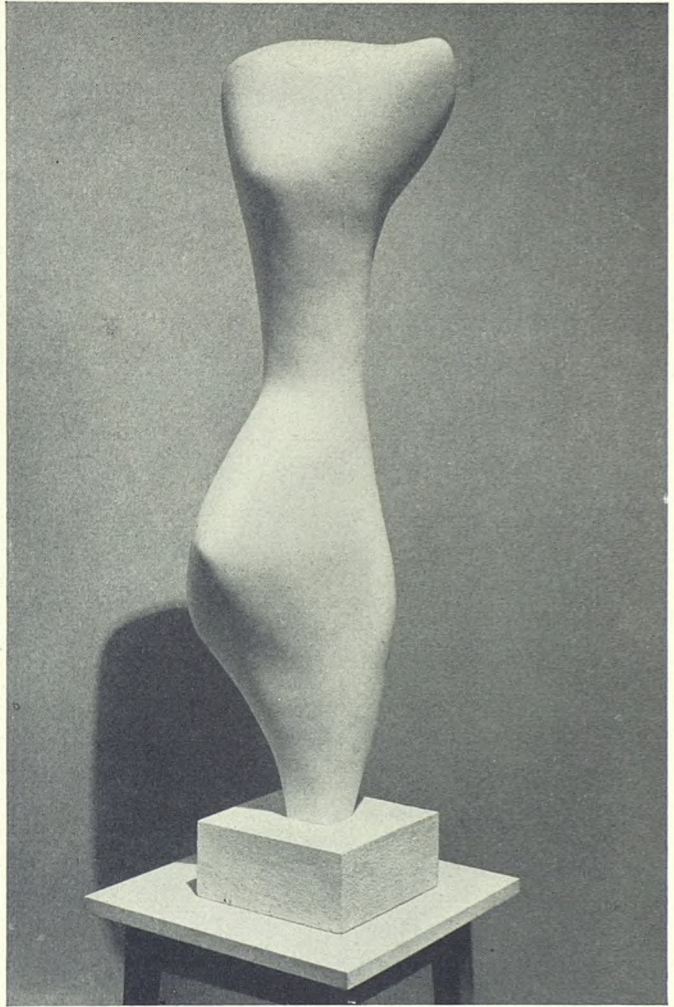




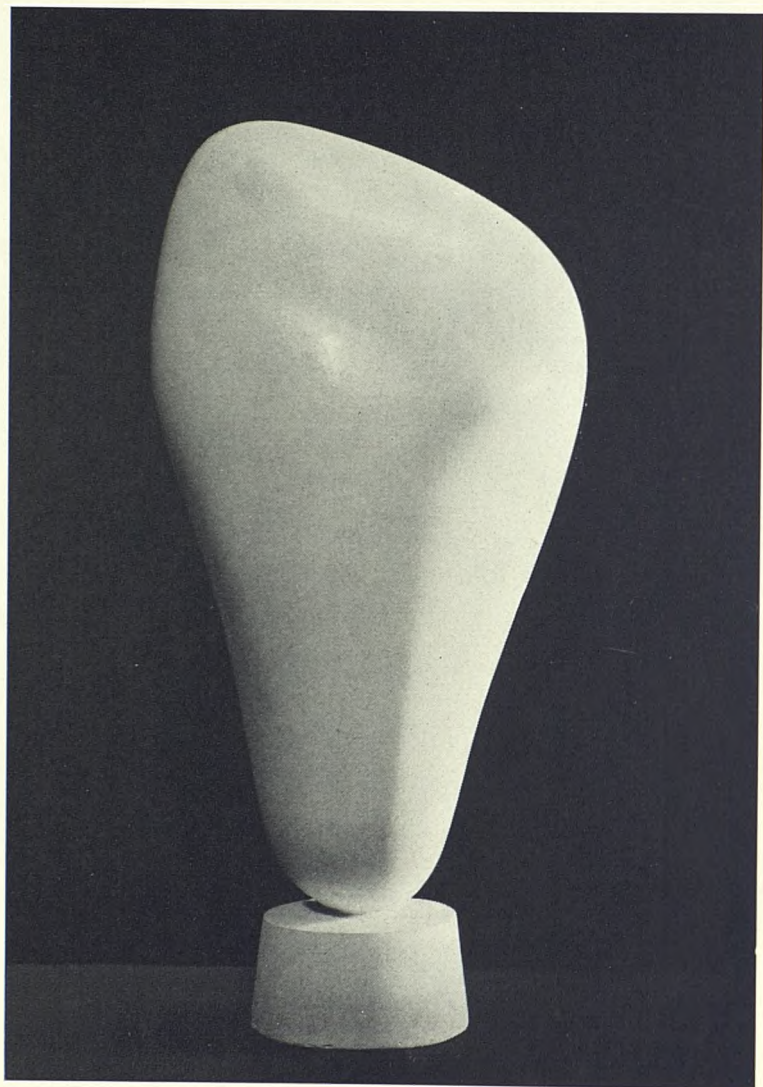
Relief 1937

Adolf Weißkopf, Basel

Geb. 20. Februar 1899 in Basel. Bis 1928 auf Architekturbureau, nachher Studienaufenthalte in Paris und Italien. Beteiligungen an Ausstellungen in Basel und Zürich.



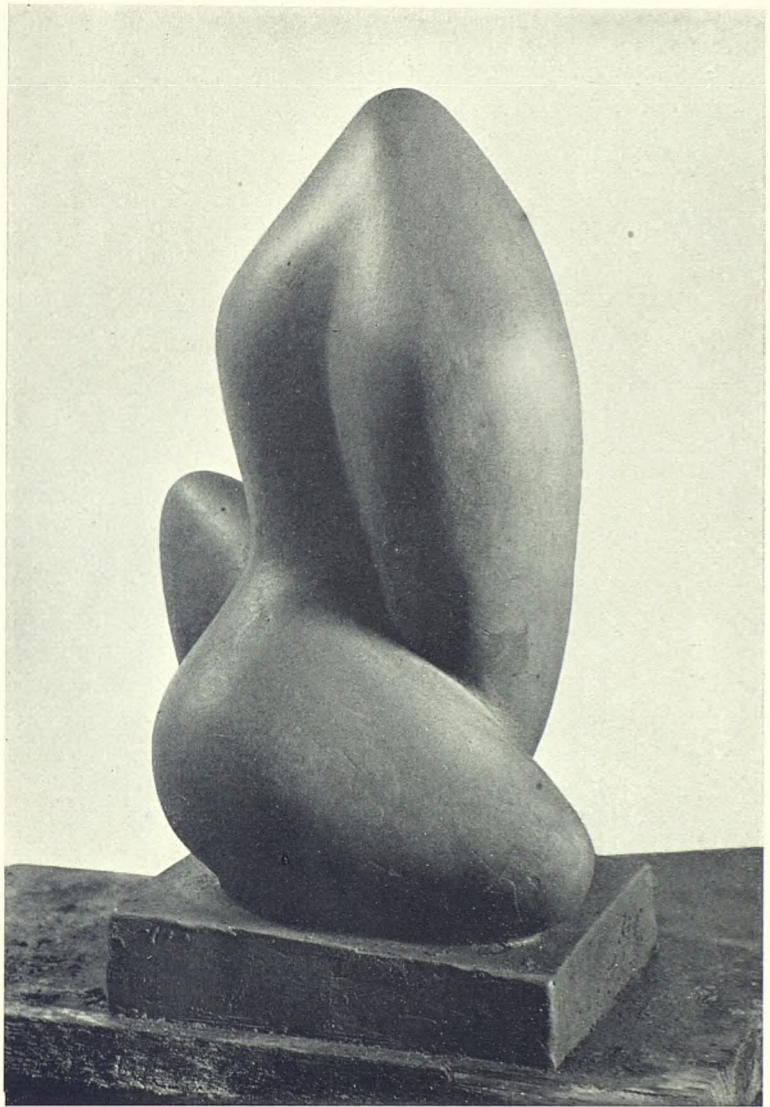
Skulptur II



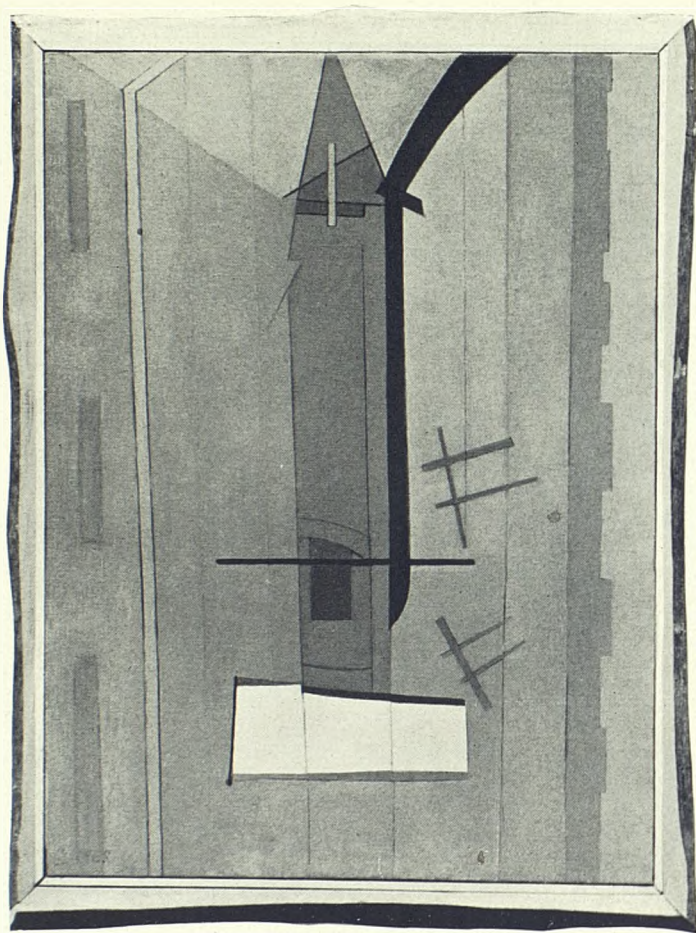
1937

Willi Hege, Basel

Geb. 1907 in Basel. 7 Jahre Goldschmied. Gewerbeschule Basel. Seit 1934 Bildhauer. Beteiligung an Ausstellungen in Basel, Nationale Kunstausstellung in Bern 1936. 1937 Albert-Fridrich-His-Stipendium. Studienaufenthalt in Italien. 1938 Staatlicher Kunstkredit.



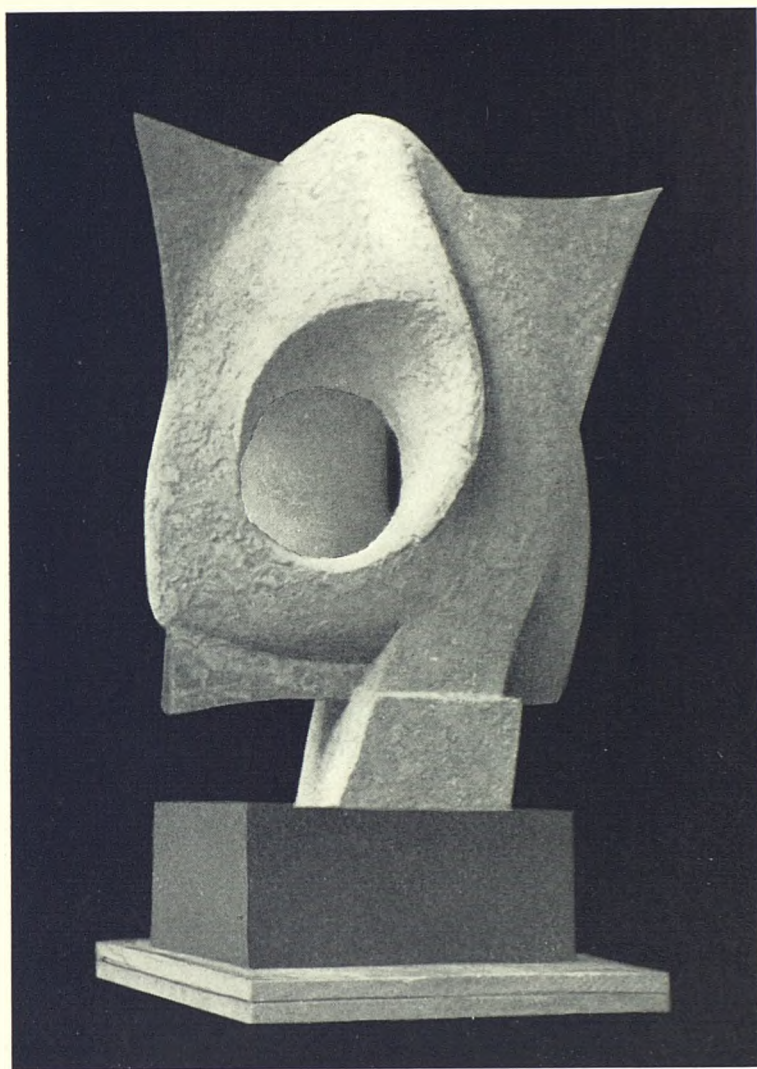
1938



Peinture 1936

Fritz Glarner, New York

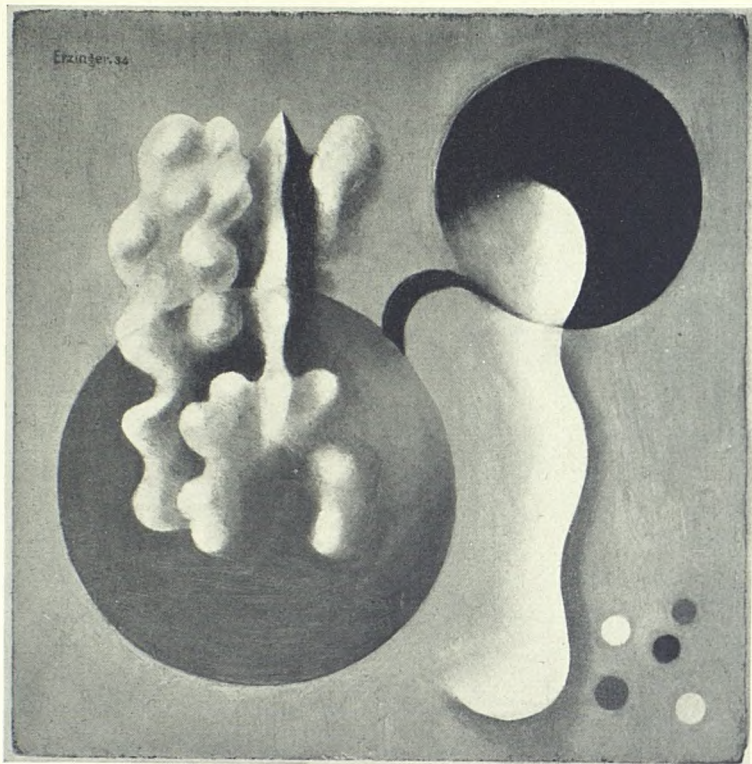
Geb. 20. Juli 1899 in Zürich. Kunstschule Neapel, Freie Akademien Paris. Seit 1919 Beteiligung an Ausstellungen in Neapel, Rom, Paris, Buffalo, Zürich. Sonderausstellungen in Mailand, Paris, New York. Werke im Börsengebäude Neapel und bei der Gesellschaft der Kunstfreunde in Vomero-Neapel, Privatsammlungen in der Schweiz, Frankreich, USA.



Chimère

Walter Klinger, Laupen (Bern)

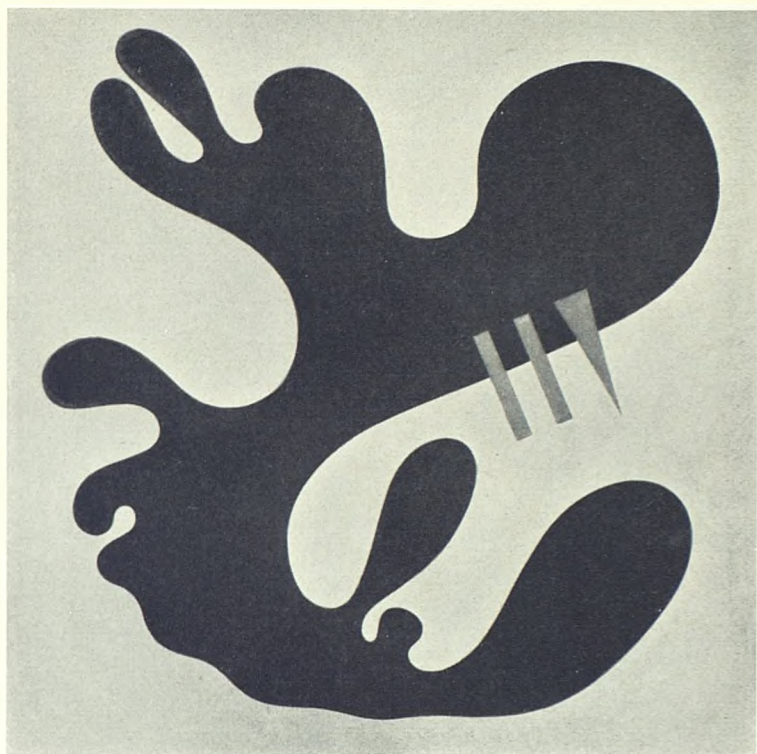
Geb. 1909 in Genf. Studien in Bern, Genf (Beaux-Arts), Wien (Akademie der bild. Künste).
Studienaufenthalte in Italien, Berlin, Paris. Ausstellungsbeteiligung in Wien und Paris.



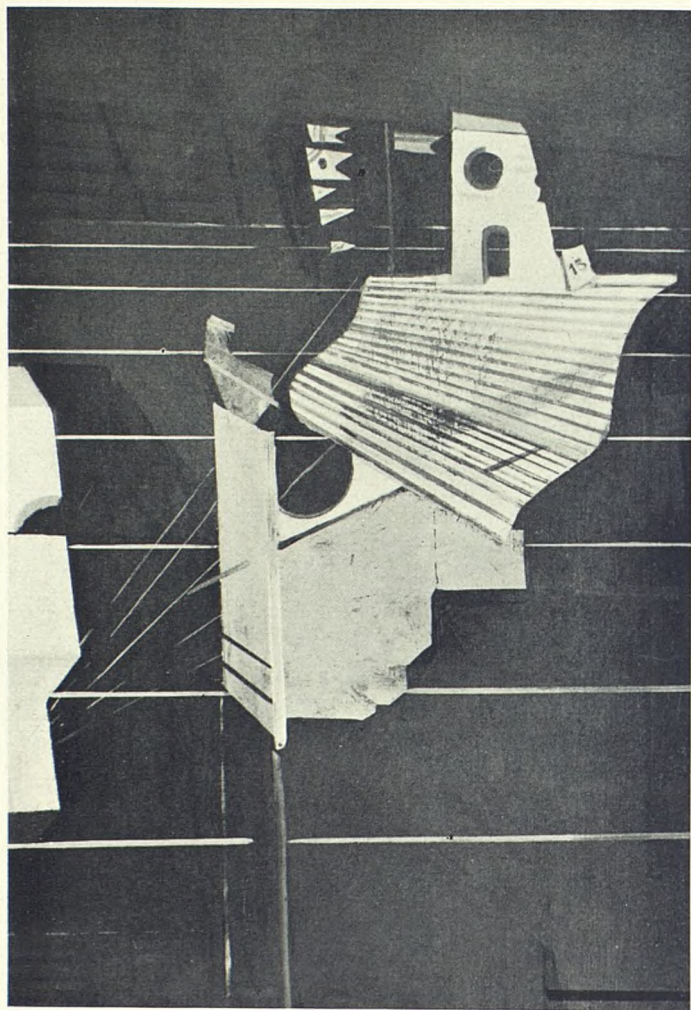
1934

Lili Erzinger, Neuchâtel

Geb. 1908 in Zürich. Schulen: Ecole d'art, La Chaux-de-Fonds, Beaux Arts, Paris. Schülerin von Leger und Arp. Studienaufenthalt in Frankreich, Italien, Deutschland, Lettland, Polen, USA. Beteiligung an Ausstellungen in Neuchâtel, Zürich, Basel, Lausanne, La Chaux-de-Fonds, USA.



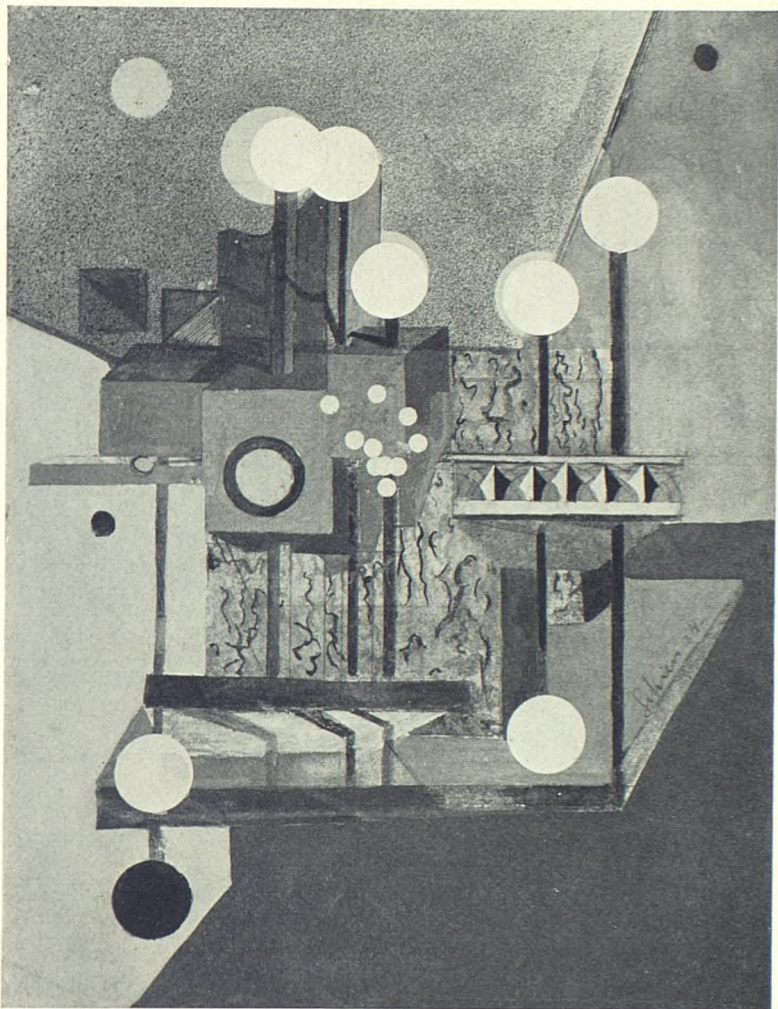
1937



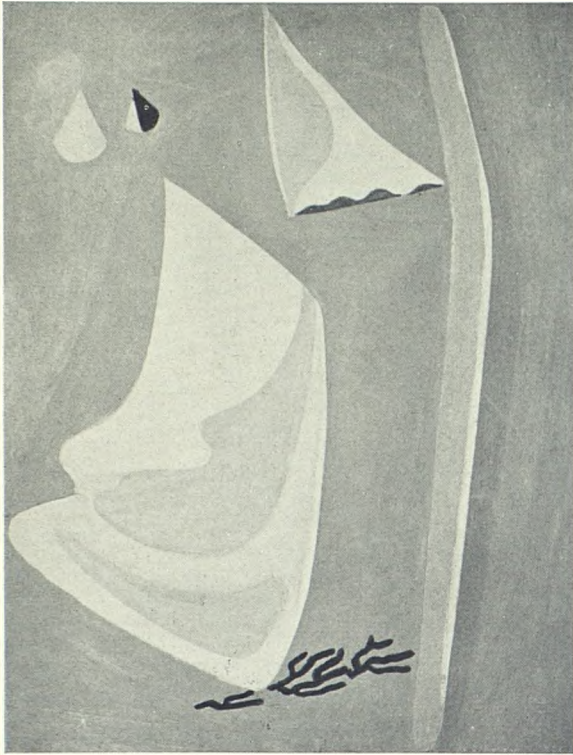
Construction III

Hans R. Schieß, Basel

Geb. 24. Dezember 1904 in Atzenbach (Baden). Gewerbeschule Basel 1925, Atelier E. L. Kirchner Davos, Bauhaus Dessau, Paris 1929—1935. Werke in Basel Sammlung des Kunstvereins, Oeffentliche Sammlung, Museum Lodz, Privatsammlungen Basel, Paris.



Composition III



Segel 1936

Hans Aeschbach, Zürich

Geb. 1911 in Burg (Kt. Aargau). Kunstgewerbeschule Zürich. Studienaufenthalt Paris.



Komposition 1938

L'œuvre d'art

est un jeu dont l'auteur a créé la règle. Elle s'en va dans la vie, enfermée dans son cadre et désormais seule sur son mur. Ceux qui veulent jouer doivent laisser là toute distraction. Les jeux n'exigent-ils pas la passion?

L'auteur — le peintre — a créé la règle de son jeu et la règle doit pouvoir apparaître à ceux qui cherchent à jouer.

Elle est faite de signes d'une intelligence suffisante. Elle ne saurait faire usage d'objets neufs, inédits, inattendus, inconnus. Personne ne les reconnaîtrait. Il lui faut des objets expérimentés, révolus, usés, limés par l'habitude, susceptibles d'être reconnus à un simple schéma.

On peut observer, dans la circulation automobile moderne, l'application de ce principe au cours de circonstances qui entraînent précisément la nécessité de déclencher dans l'esprit une suite rigoureuse d'opérations mentales. La signalisation au long des routes automobiles a été mise au point par une expérimentation incessante. L'annonce d'un passage à niveau avec barrières baissées, le signalement du passage possible d'un train de marchandises à travers la route, etc., ne font pas état de l'image fidèle des objets considérés: une barrière de belle serrurerie moderne, une locomotive puissante d'aujourd'hui, mais au contraire, jettent aux yeux du conducteur l'image la plus désuète qui soit d'une locomotive cocasse de 1840 ou de la barrière en bois d'un terrain vague. Signes faisant appel à de vieilles notions bien établies et assises dans l'entendement, usées comme une phrase de catéchisme, détecteurs d'une série féconde d'automatismes.

De là, aujourd'hui, l'immense faveur pour les arts d'époques jusqu'ici considérées du seul point de vue ethnographique, arts qui sont comme le théâtre des caractères fondamentaux déterminants du drame, de l'épopée ou de la simple vie des êtres dans la nature. Jeu des événements humains.

Le créateur (le peintre). Peintre et créateur ont un tout indissoluble. Créer devient la cause même de la reconnaissance d'autrui.

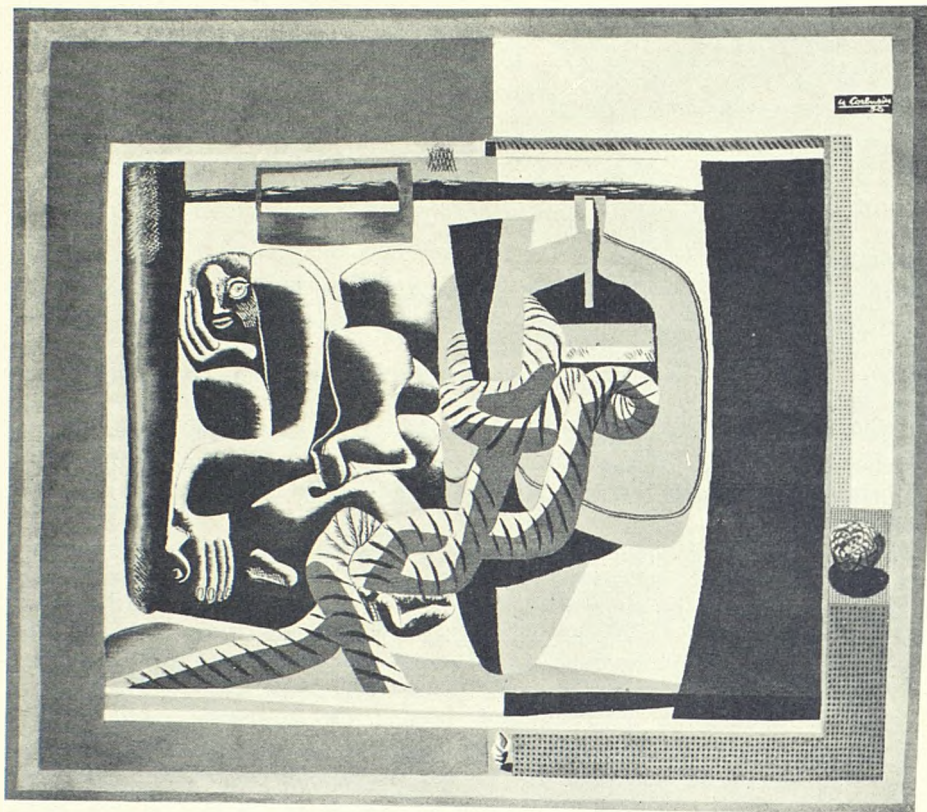
Ceci implique (ici, pour le peintre) une pensée en effervescence permanente; un esprit scrutateur; un œil qui ne cesse de voir, de mesurer, d'enregistrer.

D'une part, une enquête illimitée dans le monde apparent et une appréciation constante des réactions de l'objectif sur le subjectif: transposition, transfert des événements extérieurs dans l'intérieur de la conscience.

D'autre part, la construction de l'œuvre avec tout ce que la plus rigoureuse science (riche, profuse, illimitée) peut apporter de concentration, de concision, d'épure.

C'est entre ces deux grands mouvements alternatifs qui occupent la vie du peintre, qu'intervient, à la seconde inattendue, imprévisible et vive comme l'éclair, la naissance de l'œuvre, l'éclosion incontrôlable, spontanée, mystérieuse, que la lente construction, et la lente mise au point dégageront et hausseront à l'état d'événement pictural.

le Corbusier, 1938.



Tapisserie 1936

Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret), Paris

Geb. 6. Oktober 1887 in La Chaux-de-Fonds. Ecole d'Art La Chaux-de-Fonds. Beteiligung an Ausstellungen 1921/22/23 in Paris, 1936 in New York. Sonderausstellung Zürich 1938. Werke aus den Jahren 1920/23 in der Sammlung Raoul La Roche, Paris.



Peinture 1937



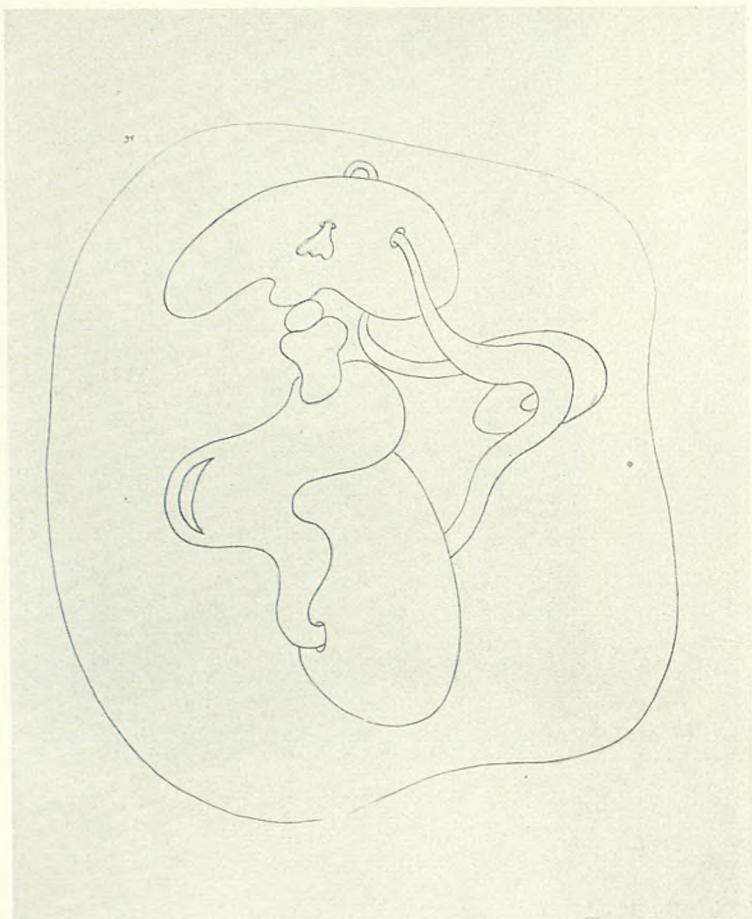
Krieg

Anna Indermayer, Zürich

Geb. 28. Januar 1896 in Rheineck. Studienaufenthalt in Paris. Beteiligung an Ausstellungen in Zürich und Basel.



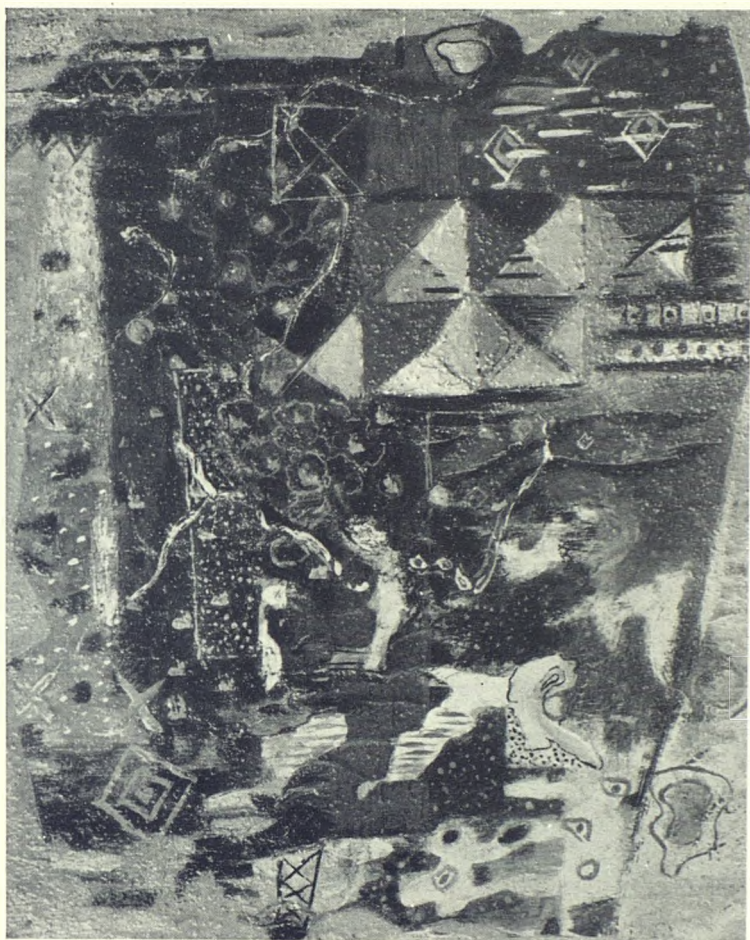
Carmen



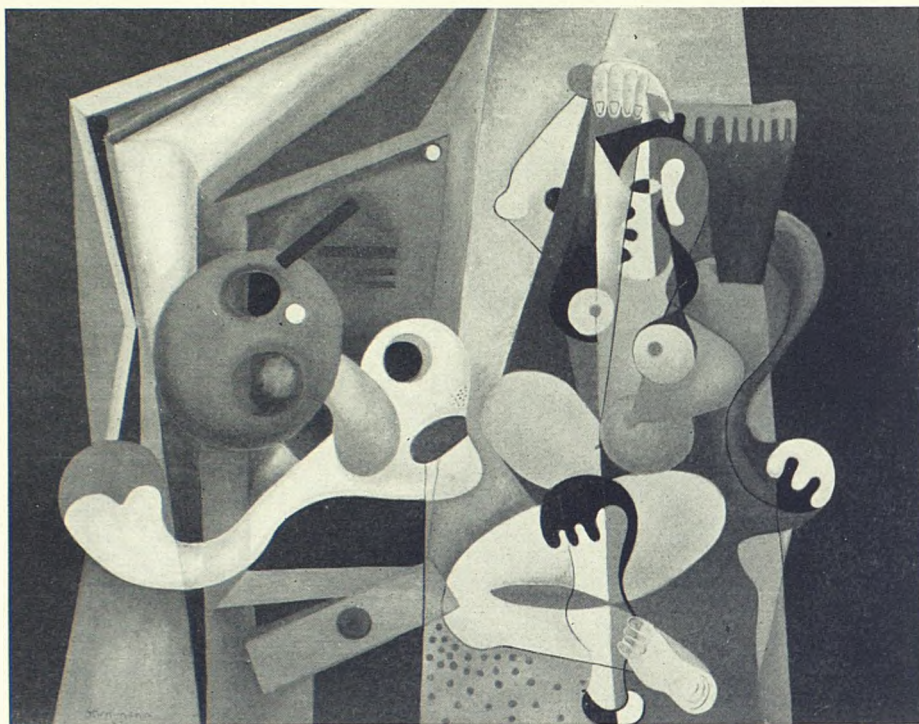
Zeichnung 1935

Walter Kern, Davos

Geb. 1898 in Küsnacht (Zürich). Studierte Malerei in Madrid und Florenz, Reisen in ganz Europa. Ist auch als Schriftsteller und Kunstschriftsteller tätig. Arbeitete einige Zeit unter dem Pseudonym Empeaire. Seit 1916 an keiner Ausstellung mehr beteiligt.



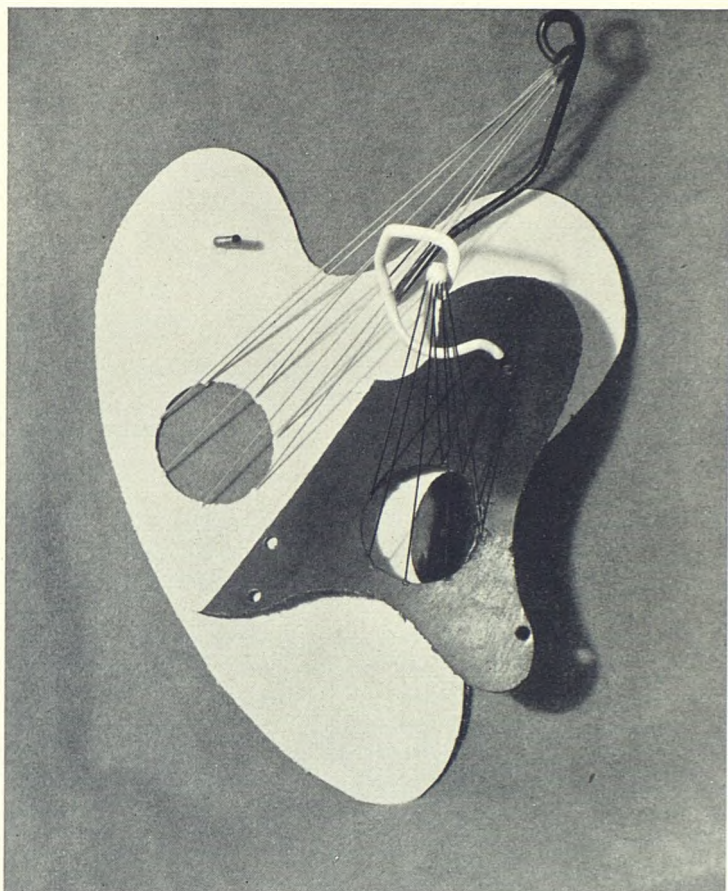
Ille Picturale I



Composition 1940

Franz Stürnimann, Olten

Geb. 1915 in Olten. Längere Aufenthalte in Paris. Veröffentlichungen: Arts-Décoratif und Prélude, Paris.



Construction 1940

Die ungleichen Brüder.

Die abstrakten, d. h. «nicht figurativen» Künstler bewegen sich mehr oder weniger auf **Platos** Bahnen.

Hier ist Ordnung — Klarheit — weise Beschränkung in der Wahl der plastischen Mittel. — Ausdruck inneren Ebenmaßes. —

Maßhalten gegenüber der ungemessenen Heftigkeit der sinnlichen Gefühle. — Helle — Ruhe. —

Herber attischer Rigorismus. —

Ausdrucksmittel dieser beauté pour la beauté sind Elemente, welche nicht direkt der Natur entliehen sind: éléments **voilés** de la nature. — Nicht imitative.

«Culture de la plastique pure à l'exclusion de tout élément explicatif, anecdotique littéraire, naturaliste etc. *)

Dazu gesellt sich in Architektur und angewandter Kunst der Sokratische Satz der Materialechtheit und Zweckmäßigkeit — Funktionalismus. — Ein goldener Schild ist häßlich, weil unzweckmäßig, ein Zentralheizungskörper, ein Gaszähler, ein Ozeandampfer können als schön empfunden werden, weil sie in das Geheimnis von Ursache und Wirkung dringend, die einfachsten Formen des Zweckerfüllens bekleiden.

In der klassischen Philosophie treffen wir immer wieder auf Sätze wie: «Wer die **äußere** Natur nachahmt, kann nicht vollkommene Schönheit erreichen.» (Proklos.) Und das nicht figurative Kunstbestreben scheint im klassischen Harmonie-Ideal zu wurzeln. Das tiefe Bedürfnis der «Reinheit» brach neu hindurch mitten im Wüste der Vorkriegskunst. Die abstrakte Kunst breitete ein wohlütiges Netz von Geraden, Kurven, Punkten und Kreisen — Körpern reiner Farbe — auf den chaotischen Schmutz des Weltkrieges.

Dem Surrealismus ist aufs Panier geschrieben:

Umwertung aller Werte!

Das Innere des Menschen kann und soll nicht ebenmäßig sein.

Hier wogt Widerstreitendes in endlosem Kampf.

Den heiligsten, edelsten, höchsten Gefühlen fehlt jene ersehnte Reinheit. Bei genauerer Betrachtung erstaunen wir vor ihrer Ambivalenz. Nur mit großer Anstrengung, nur durch den stärksten Willen zur «Veredelung» gelangt unsere Seele zum (scheinbaren) Frieden, in Wirklichkeit ist sie der Schauplatz komplizierter Konflikte. Nicht nur der im Dunst der Städte aufgewachsene «morbide» Ueberzivilisierte ist so beschaffen, auch der «unverdorbene» Naturmensch, der Wilde, verdrängt heftiges Verlangen ins Unterbewußte, vertreibt und dämmt Unerwünschtes mit endlosen Zeremonien, die oft an gewisse Nervenerkrankungen erinnern.

Im surrealistischen Streben steigt der verachtete musische Wahnsinn, der Rausch, die Raserei des Kunstwirkens, das Unkontrollierte (von Plato tief unter die Philosophie gestellte) zu neuer Bedeutung auf. — Als Befreier der im Unterbewußten sich ballenden Kräfte künstlerischer Gestaltung.

Diese Kräfte empfängt das Bewußtsein, projiziert sie in die Außenwelt, aber erst nach ihrer Elaboration: Das Empfangene wird am Prüfstein der Vernunft gerieben, in das Kleid überlieferter Aesthetik gezwängt und überall **dort** gestutzt, wo es gewisses Empfinden verletzt.

Der Surrealismus möchte das freimachen, was bisher verdrängt und (deshalb) außer acht gelassen wurde. Er öffnet die Sammelbüchsen der Vernunft, der Aesthetik, der Moral und auffliegt Neues, Unerwartetes, Ungewohntes, Unverzerrtes.

«Augen und Ohren sind schlimme Zeugen für barbarische Seelen», sagt Heraklit. Abgestumpft vom täglich Erlebten, verhärten sich unsere Organe, werden schlechte Empfänger.

Alles Kunstwirken bedarf einer Methode.

André Breton empfiehlt den Automatismus: «Automatisme psychique pur»: automatische Wiedergabe dessen, was sich unserm Hirn aufdrängt. — «... par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière»: das Ausdrucksmittel ist unwichtig. Der Surrealismus ist eine Geistesverfassung, keine Maler- oder Literatenrichtung. Der oft geformte Vorwurf, es handle sich hauptsächlich um ein «mouvement littéraire», ist durchaus irrig. : «le fonctionnement réel de la pensée, dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.» — Nach dem Vorhergesagten ist eine Erklärung dieses Satzes wohl unnötig. Vollständiges Ausschalten der Vernunftkontrolle, vorurteilslose Niederschrift, Darstellung all dessen, das aus der Tiefe des Unterbewußtseins aufsteigt, ohne Sorge um seine Salonfähigkeit, ohne Bemühen, es in ein hergebrachtes System einzuordnen. —

Automatismus-Methode, die allzu gewohnte Zensur abzuschütteln.

Auf die Quelle dessen zurückzugehen, was später Farbenlehre, Komposition, Technik genannt wurde, im Grunde aber die Ansammlung von Erfahrungen bedeutet.

Eine weitere Methode (von vielen) ist die Paranoiacritique; Paranoia = délire d'interprétation, das heißt Hineinsehen fremder Dinge in an sich Vertrautes.

Eine verkratzte Mauer mit schräg einfallendem Licht empfiehlt Leonardo seinen Schülern. Im feinen Spiel zwischen Licht und Schatten werden auf einer solchen Mauer bald Bilder sichtbar, Landschaften, Kriegsszenen, großartige Kompositionen.

Wer empfindet nicht die edle Reinheit der Bilder von Pierro della Francesca, ihr Linienschwung, ihre unnahbare Erhabenheit?

Er verrät uns folgende Quelle seiner Inspirationen: Täglich kam er an einer Spitalmauer vorbei, welche vom Auswurf der Kranken bedeckt war. Er verbrachte viel Zeit vor dieser Mauer. In ihre Formen vertieft und ihre schaurige Beschaffenheit, entdeckt er seine großartigen Kompositionen.

— Délire d'interprétation. —

Bei der Umwertung der Dinge geschieht es oft, daß der Sokratische Satz des Zweckmäßigen sich in irrationelle verkehrt. Antifunktionelle Gegenstände formen sich, ersetzen das Praktische, Kunstgewerbliche mit Nutzlosem, mit Dingen (objets surréalistes), deren einzige Seinsberechtigung die psychische Notwendigkeit ist, die sie entstehen ließ.

Hier klingt aus hundertfünfzigjähriger Ferne der tiefenste Scherz Lichtenbergs herüber: «Ein Messer ohne Klinge, dem der Griff fehlt.»

Kurt Seligmann.

Paris, 1939.

* Abstraktion-Création, 1932, Heft 1, Seite 1.

Le surréalisme et son avenir.

Que de domaines nouveaux nous sont ouverts depuis la naissance du surréalisme pour qui le rêve sans contrôle aucun devient une nouvelle réalité et qui nous offre la joie d'évocations les plus étranges.

Le surréalisme, depuis ses quinze années d'âge, a connu bien des étapes, bien des publications en masse, bien des manifestations, bien des scandales dégénérant parfois même en bagarres.

Son mouvement est essentiellement littéraire, à l'encontre de tout problème d'art.

S'opposant au Dadaïsme, qui était la négation systématique de tout ce qui pouvait être art; le Surréalisme se donnait pour but d'évoquer le domaine du rêve, de l'inconscient, du désir même. Pour y atteindre, il s'agissait surtout, en poursuivant l'entreprise demeurée obscure jusqu'alors de Rimbaud et de Lautreamont principalement, d'en dégager, avant tout problème de peinture ou de sculpture, l'idée d'une poétique nouvelle passant du rêve à la réalité sans transition. Ainsi arriva-t-on à une sorte de «surréalité».

C'est ainsi que, dès 1924, Breton, dans son premier manifeste du Surréalisme, prit position en définissant ainsi la raison d'être de ce nouveau mouvement: «Automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit, verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.»

Dès lors le Surréalisme devint combattif, essayant de scandaliser et de transformer la société par trop bourgeoise. Tous les domaines devinrent bons pour son action: les livres de Breton, Eluard, Tzara, Dessesaignes, Peret etc., les publications, les revues telles que la «Révolution surréaliste» et «le Surréalisme au service de la révolution». Car le mouvement prit aussi une position politique très nette. Des films même furent présentés tels que «l'âge d'or» et «le chien andalou».

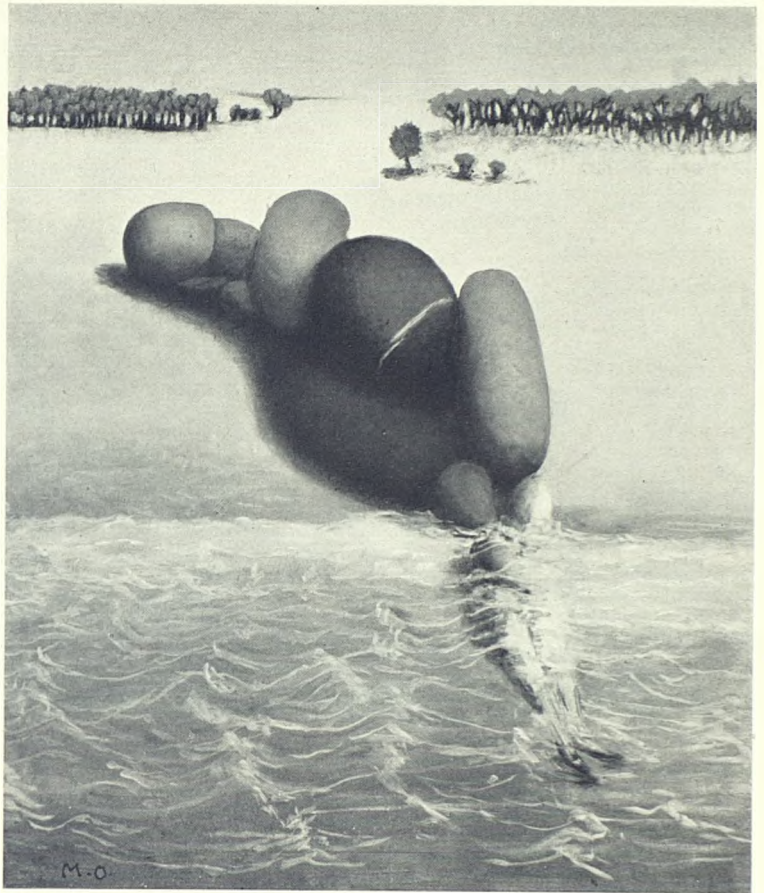
Le mouvement littéraire offrit aux peintres des possibilités nouvelles d'évasion, d'images spontanées, par la conception du dessin «automatique». Pour Salvador Dali le problème de la peinture devint «la reproduction photographique instantanée en couleurs et à la main» de paysages délirants ou d'êtres liquides. C'est sur ce principe qu'il basa toute sa peinture, suivant sa méthode «paranoïaque critique», en réhabilitant alors le modernisme, le monstrueux, les complexes freudiens pour atteindre jusqu'au grandiose tragique, désertique, sexuel.

Toutes ces images symboliques devinrent des réalités nouvelles sous la forme d'objets: objets trouvés, objets interprétés, objets à fonctionnements symboliques. C'est même peut-être sous cette forme que s'exprime le mieux le mouvement littéraire surréaliste, car de ces objets émane une poésie intense et troublante et par eux les rêves nés de rencontres les plus fortuites, peuvent ainsi se matérialiser.

Le Surréalisme, plongé dans le merveilleux et l'hallucinant, s'oppose à la peinture abstraite par l'abandon volontaire de toute construction, de toute perspective linéaire, de toute idée plastique, de tout mouvement. Il exclut donc la vraie technique et la sensibilité picturale, pour arriver au montage photographique chromo.

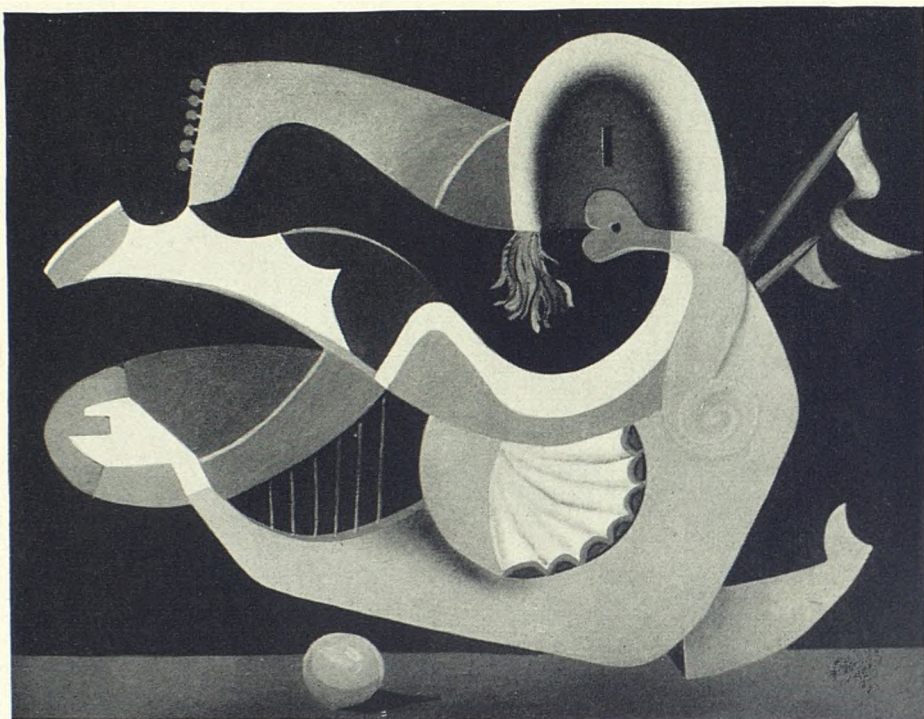
Peut-être est-ce là la seule erreur de ce mouvement, la peinture ne devant pas être uniquement littéraire. C'est pourquoi je crois sincèrement avec quelques-uns de mes amis peintres et littérateurs, que du surréalisme peut et doit découler un nouvel art qui reviendrait à tous ces problèmes primordiaux abandonnés, c'est-à-dire à la vraie peinture par sa technique, sa plastique, sa connaissance des mouvements basée sur les phénomènes de la nature: érosions glaciaires, éruptions volcaniques, mouvements astraux correspondant aux mouvements de l'être humain. Ce retour à l'humain n'excluera nullement toute idée littéraire, mais l'art ne peut être avant tout que plastique et constructif. Aussi je crois à une nouvelle réalité.

Gérard Vulliamy.



Meret Oppenheim, Basel

Geb. 1913 in Basel. Längerer Aufenthalt in Paris. Erste Ausstellung mit den Surrealisten in Paris 1933. Weitere Beteiligung an Ausstellungen in Basel, Kopenhagen, London, New York.



Kurt Seligmann, Paris

Geb. 20. Juli 1900 in Basel. Gewerbeschule Basel 1918, Kunstschule Genf 1919, Kunstakademie Florenz 1927, Académie Lhote Paris 1929. Beteiligung an Ausstellungen und Sonderausstellungen in London, Paris, Marseille, Mailand, Rom, Brüssel, Lodz, Tokio, Basel, Bern, Zürich.

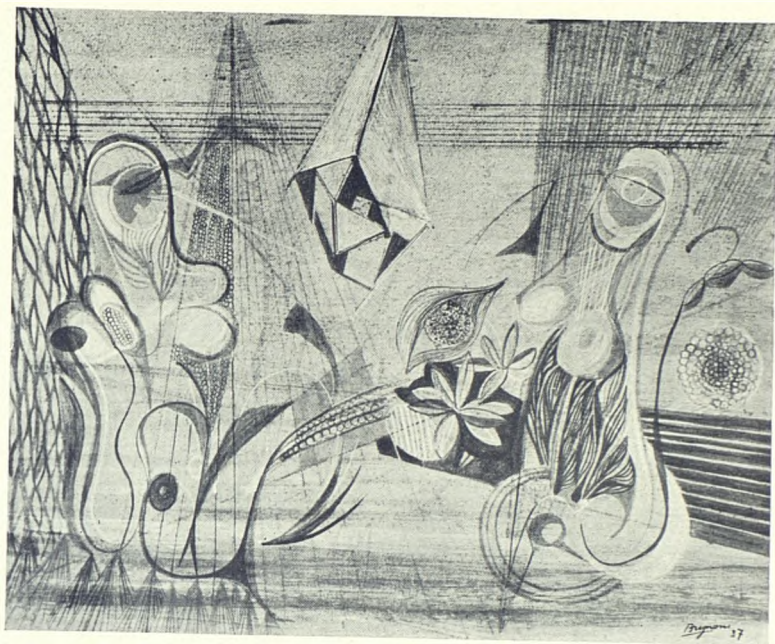




Agitation céleste 1936

Serge Brignoni, Bellevue-Paris

Geb. 12. Oktober 1903 in Chiasso. Gewerbeschule und Aktklasse der Malschule Viktor Surbek Bern, zwei Jahre Hochschule für bildende Kunst Berlin, 1923/1929 Paris. Seit 1926 Beteiligung an Ausstellungen in Paris, Venedig, Brüssel, Zürich und Basel. Sonderausstellungen in Paris, Basel, Bern. Werke in Privatsammlungen in der Schweiz, in USA, London, Stockholm, Paris, Mailand, Düsseldorf.



Eclosion sousmarine 1937



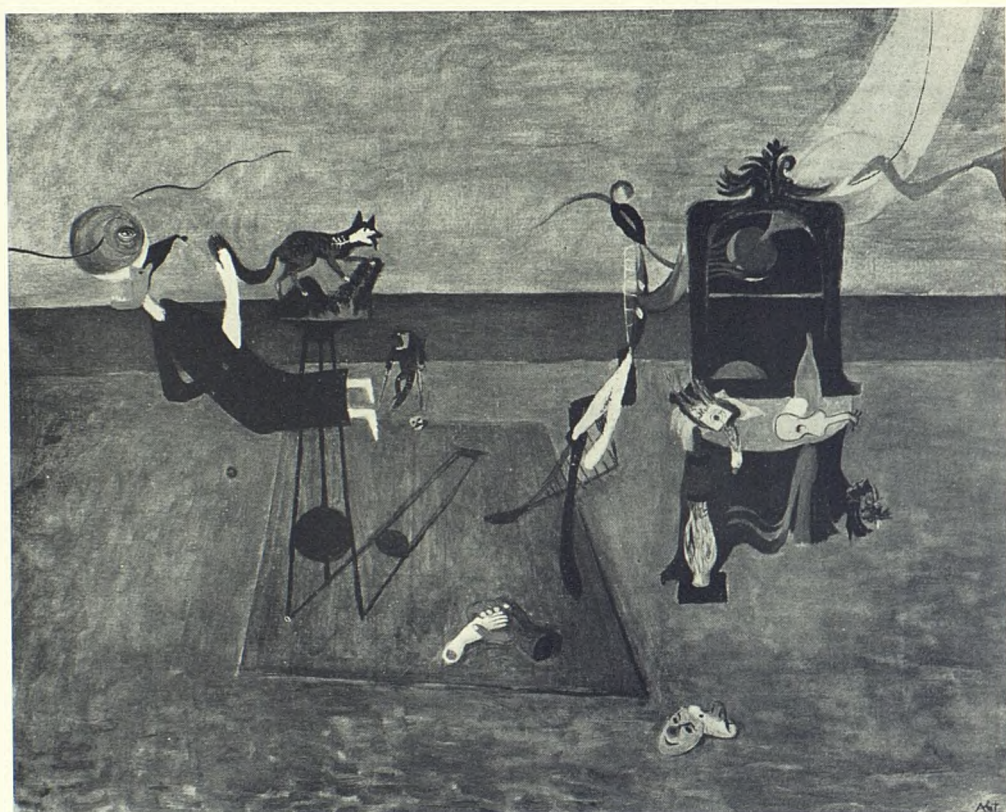
Hommage à «De la Tour» ou la mort du St. Sebastian 1935

Gérard Vulliamy, Paris

Geb. 3. März 1909 in Vevey. Studien in Privatakademien, hauptsächlich bei A. Lhote. Beteiligung an Ausstellungen seit 1929 in Paris, Zürich, Basel, Schweizerische Nationale Kunstausstellung, Langres, Bordeaux. Sonderausstellungen in Paris. Werke in Sammlung Kunstverein Basel und Privatsammlungen Paris.



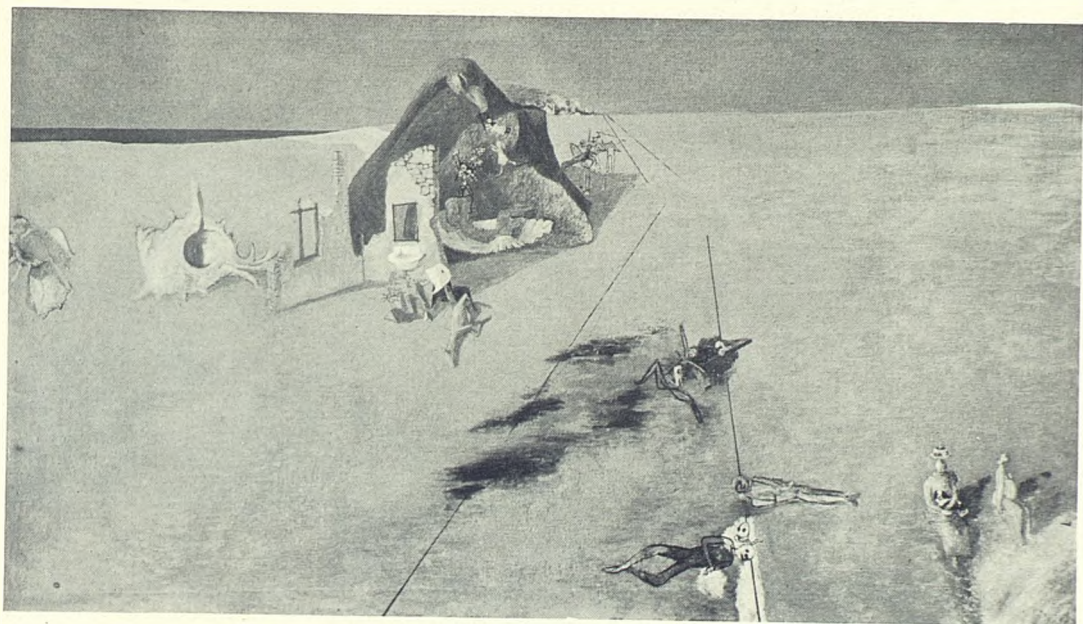
La salamandre pompeienne 1937



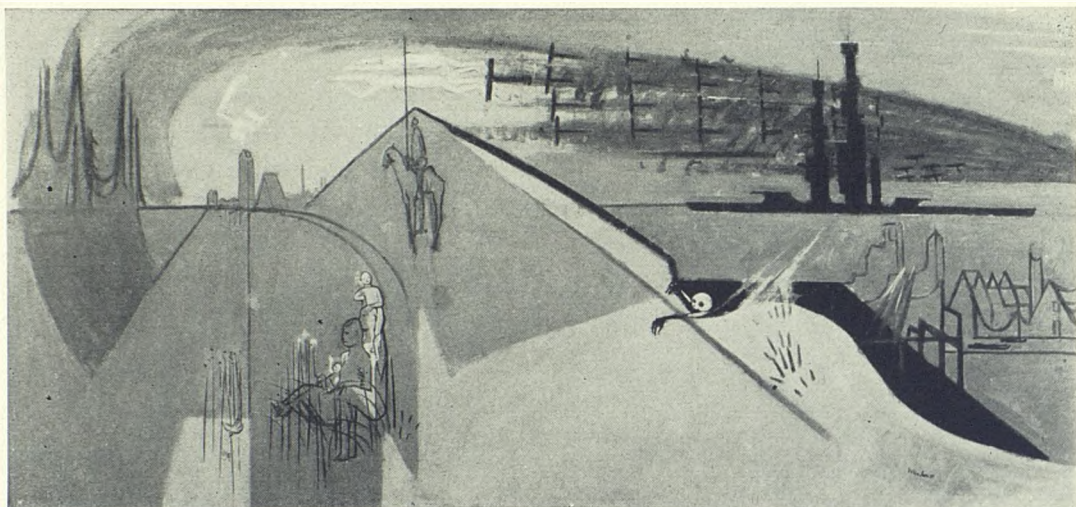
Scene

Otto Abt, Basel

Geb. 9. Juni 1903 in Basel. Studien an Gewerbeschule Basel und in Paris. Beteiligung an Ausstellungen in Basel, Zürich, Bern. Werke in Basel Sammlung des Kunstvereins, Kupferstichkabinett der Oeffentlichen Kunstsammlung, Staatlicher Kunstkredit, Kunstsammlung Baselland.



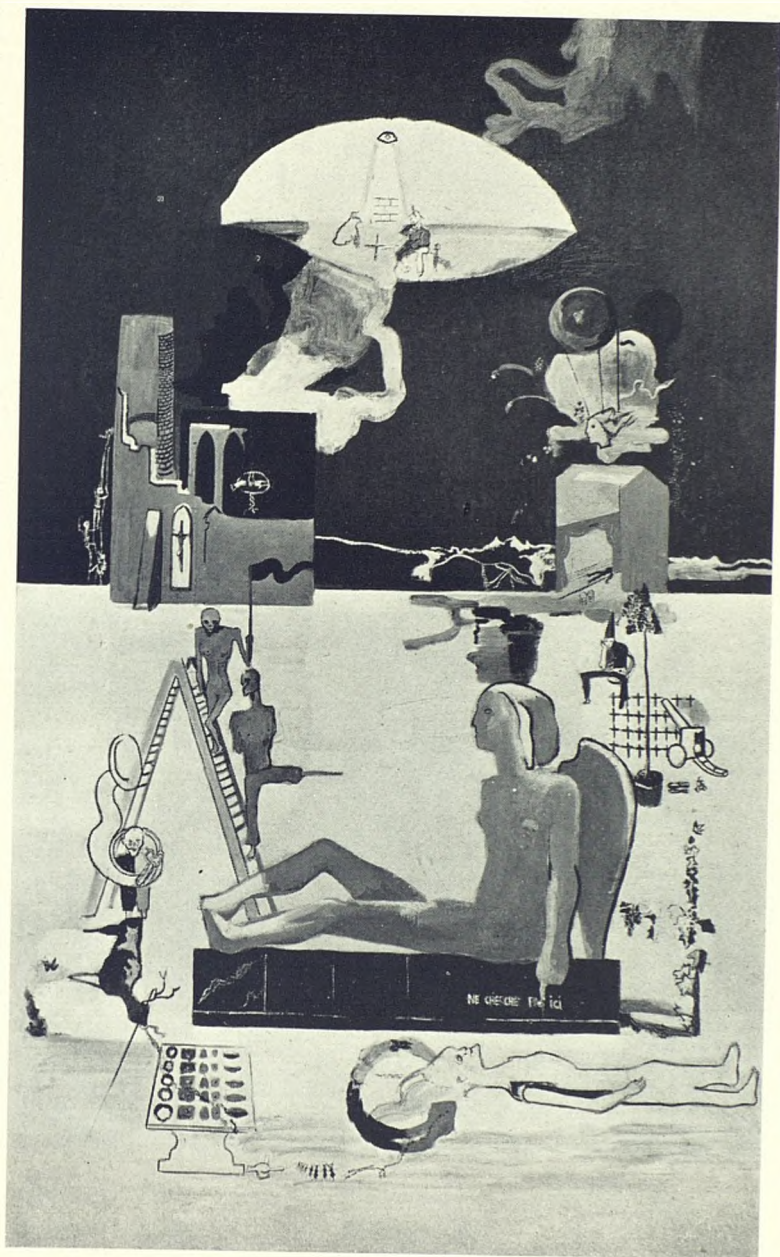
Dimanche 1937



Der Krieg

Walter Kurt Wiemken, Basel

Geb. 14. September 1907 in Basel. Gewerbeschule Basel, Kunstgewerbeschule München, Studienaufenthalte in Paris, Südfrankreich, Spanien, Italien. Beteiligung an Ausstellungen in Basel, Bern, Zürich. Werke in Basel Sammlung Basler Kunstverein, Kupferstichkabinett der Oeffentlichen Kunstsammlung, Staatlicher Kunstkredit.



Alles in allem



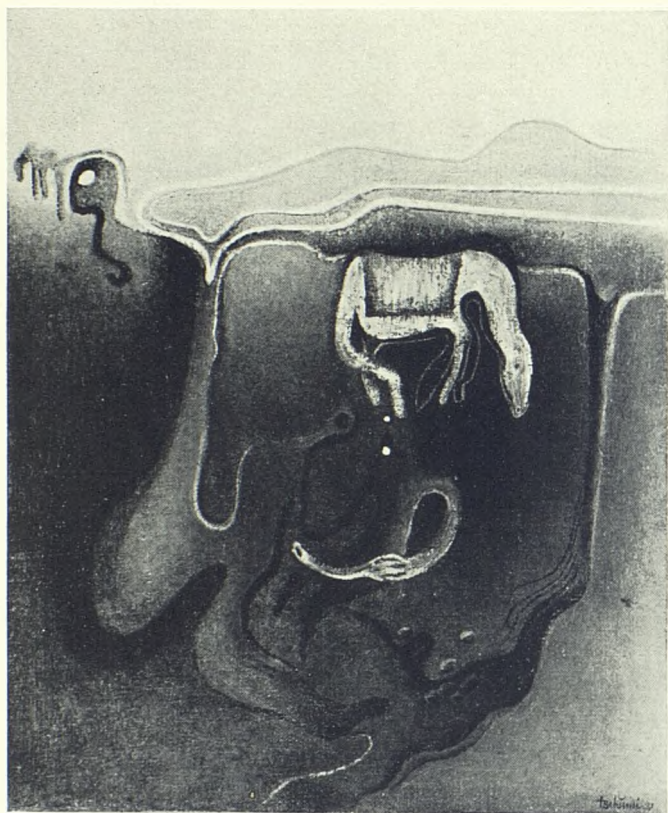
Hadesfahrt

Max von Moos, Luzern

Geb. 1903. Besuch der Real- und Kunstgewerbeschule in Luzern. Studienaufenthalte in München, Paris und Florenz. Seit 1933 Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Luzern. Werke in Privatsammlungen in Berlin, London, Mailand, New York, Paris und Wien.



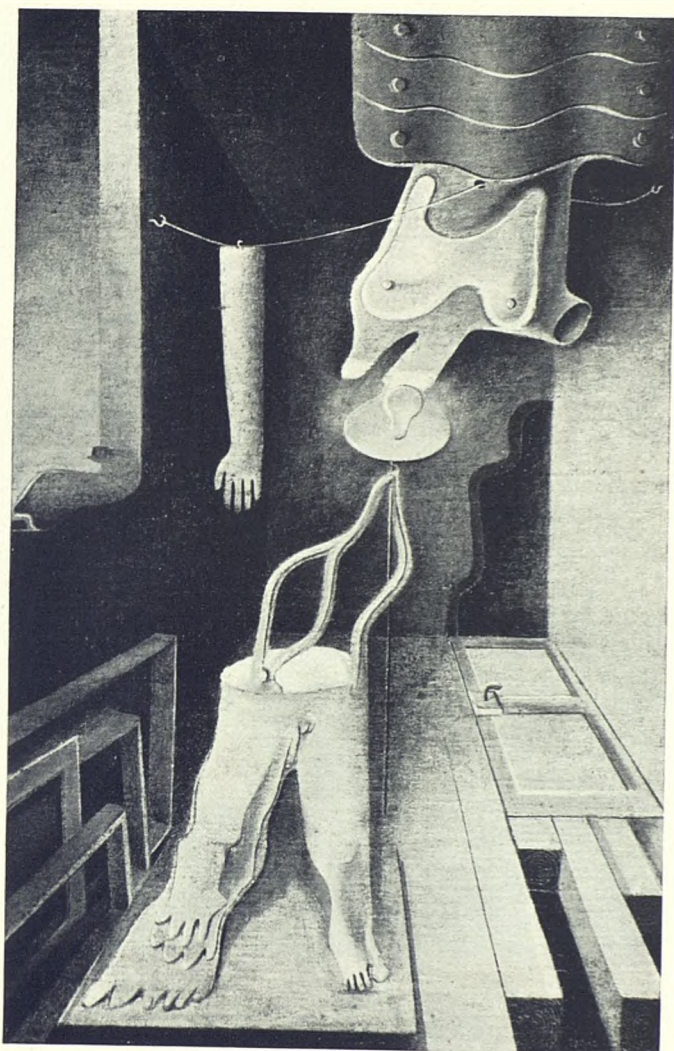
Toledo



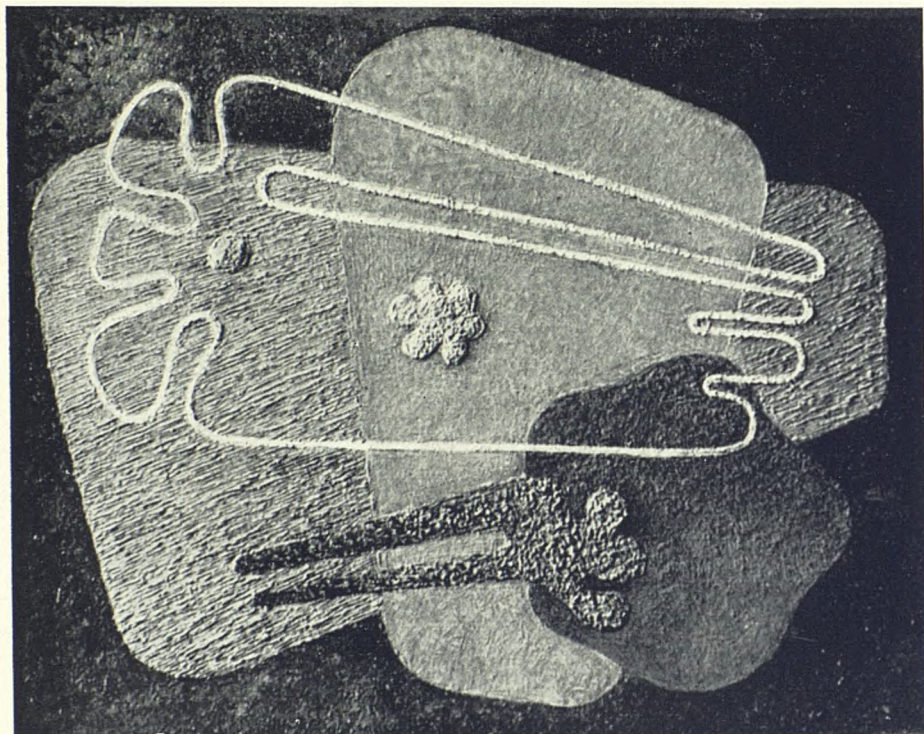
Le cheval malade 1937

Otto Tschumi, Bern

Geb. 4. August in Wolfisberg (Kt. Bern). Studienaufenthalte in Paris, Berlin, London. Beteiligung an Ausstellung in Bern. Sonderausstellungen in Zürich Basel. Ein Werk erworben durch die Schweiz. Eidgenossenschaft.



Voilà le péché devant la porte 1937



Frucht-Abstraktion 1935

Ernst A. Maass, Luzern

Geb. 28. Dezember 1904 in Berlin. Kunstschule, Kunstgewerbeschule, Akademie Berlin. Studienaufenthalte in Düsseldorf, Königsberg, Breslau, Luzern 1929/32, dann Paris, Tirol, Luzern. Sonderausstellungen in Dessau, Berlin. Werke in Privatsammlungen Dessau, Magdeburg, Dresden, Luzern, Zürich, Ascona.



Hilflose Geister 1932

Bibliografie, zusammengestellt von Max Bill.

Grundsätzliche und orientierende Werke über die Entwicklung der konkreten Kunst und des Surrealismus:

- Arp & Lissitzky: Kunst-Ismen (Verlag Rentsch, Erlenbach, 1925).
Barr, A. H.: Cubism and Abstract Art (The Museum of modern Art, New York).
Barr, A. H.: Fantastic Art, Dada, Surrealisme (The Museum of modern Art, New York).
Bauhaus 1919—1929 (1938, The Museum of modern Art, New York).
Bauhaus-Bücher (No. 1—14) (Verlag Albert Langen, München, 1925—30).
Circle (Faber & Faber, London, 1937).
Einstein, Karl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts (Propyläen, Potsdam).
Giedion-Welker, C.: Moderne Plastik (Verlag Girsberger, Zürich, 1937).
Hildebrandt, Hans: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts (Potsdam, 1930).
Ozenfant, Amédée: Art (Paris, 1928).
Zervos, Ch.: L'Art contemporain (Editions des Cahiers d'Art, Paris, 1939).

Bücher und Jahrbücher über Schweizer Maler und Plastiker, oder mit deren wesentlicher Beteiligung:

- Abstraction-Création, Art non figuratif (Jahrbücher, Paris, 1932—1936).
Bill, Max: Quinze variations sur un même thème (16 Tafeln mit Erläuterungen / Editions des chroniques du jour, Paris, 1938).
Grohmann, Will: Paul Klee (Editions des Cahiers d'Art, Paris, 1930).
Grohmann, Will: Paul Klee, Handzeichnungen 1921—30 (Verlag Müller & Kiepenheuer, Berlin, 1934).
Jakovsky, Anatole: Cinq peintres Suisses: Erni, Schiess, Seligmann, Täuber-Arp, Vulliamy (Editions Abstraction-Création, Paris).
Klee, Paul: 1879—1940, Reden zu seinem Todestag 29. Juni 1940, von Dr. Hans Bloesch und Dr. Georg Schmidt (Verlag Benteli A.-G., Bern, 1940).
Le Corbusier: Oeuvre plastique (Editions Albert Morancé, Paris, 1938).
Seligmann, Kurt, & Courtion Pierre: Vagabondages héraldique (Paris).
Seligmann, Kurt, & Hugnet, Georges: Une écriture lisible (Editions des chroniques du jour, Paris, 1938).

Ausstellungskataloge mit Abbildungen und Aufsätzen:

- Amsterdam: Tentoonstelling Abstracte Kunst (Stedelijk Museum, 1938).
Basel: Arp, Brignoni, Schiess, Seligmann (Kunsthalle, 1932).
Basel: Konstruktivisten (Kunsthalle, 1937).
Basel: Neue Kunst in der Schweiz (Kunsthalle, 1938).
Basel: Künstlervereinigung Gruppe 1933 (Kunstsalon Schultheß, 1939).

- Bern: Ausstellung Paul Klee (Kunsthalle, 1935).
 Luzern: These / Antithese / Synthese (mit Bibliografie, Kunstmuseum, 1935).
 Zürich: Produktion Paris 1930 (Kunstsalon Wolfsberg, 1930).
 Zürich: Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik (Kunsthau, 1936).
 Zürich: Le Corbusier, Oeuvre plastique 1919—1937 (Kunsthau, 1938).
 Zürich: Zeichnen, Malen, Formen (Kunst der Gegenwart / Schweiz. Landesausstellung im Kunsthau, 1939).
 Zürich: Paul Klee (Kunsthau, 1940).

Zeitschriften mit Aufsätzen von und über Schweizer und Plastiker:

Das Werk (Verlag Gebr. Fretz, Zürich):

- Bill, Max: Ueber konkrete Kunst (1938, No. 8).
 Bill, Max: Paul Klee (1940, No. 8).
 Fischli, Hans: (1936, No. 8).
 Leuppi, Leo: Abstraction (1936, No. 8).
 Meyer, Peter: Moderne Kunst in der Schweiz (1938, Nr. 3).

Plastique (Paris / New York / Rue des Châteigners, Meudon S. et O.):

- Giedion, S.: Brauchen wir noch Künstler? (1937, No. 1).
 Kallai, Ernst: Zu den Arbeiten von Max Bill (1939, No. 5).
 Schmidt, Georg: Walter Bodmer (1939, No. 5).

XXe siècle (Editions des chroniques du jour, Paris Ve):

- Arp, Hans: Tipiis Canere / Zurich 1915—1920 (1938, No. 1).
 Bill, Max: Les paysans suisse et la forme absolue (1938, No. 4).
 Bill, Max: La maîtrise de l'espace (1939, No. 1).
 Courthion, Pierre: Paul Klee (1938, No. 4).
 Le Corbusier: La peinture (1938, No. 1).
 Read, Herbert: Klee / Imagination and phantasy (1938, No. 4).
 Schmidt, Georges: De la variation d'une même thème dans des beaux-arts (1938, No. 4).
 Seligmann, Kurt: Imageries Cinghalaises (1938, No. 2).

In der Schweiz erschienene Bücher über moderne Architektur:

Le Corbusier & Pierre Jeanneret, Oeuvre complète (Verlag Girsberger, Zürich):

- 1910—1929 publié par Willy Boesiger & O. Stonorov;
 1929—1934 publié par Willy Boesiger;
 1934—1938 publié par Max Bill.

Die Neue Architektur / The New Architectur / La Nouvelle Architecture, systematisch dargestellt an 20 ausgewählten Beispielen, herausgegeben von Alfred Roth (Editions Dr. H. Girsberger, Zürich, 1939.)

Moderne Schweizer Architektur. Herausgegeben von S. Giedion, W. Jeghe, P. Meyer, G. Schmidt, Eg. Streiff. (Verlag Karl Werner, Basel).

C. Giedion-Welker: Moderne Plastik

160 Seiten — 110 Abbildungen
Biografien — Bibliografie

Modern Plastic Art

english version by **P. Mortin Shand**

Fr. s. **12.50**

Le Corbusier & P. Jeanneret

Publié par W. Boesiger & O. Stonorov

600 reproductions — 220 pages

Fr. s. **22.50**

Oeuvre complète 1929—1934

Publié par Willy Boesiger

550 reproductions — 208 pages

Fr. s. **20.—**

Oeuvre complète 1934—1938

Publié par Max Bill

550 reproductions — 176 pages

Fr. s. **25.—**

Die Neue Architektur (systematisch dargestellt an 20 Beispielen)

The New Architecture (20 exemples)

La Nouvelle Architecture (présenté systématiquement en 20 exemples)

Herausgegeben von Alfred Roth

240 Seiten — 800 Abbildungen (Fotos - Pläne)
sämtliche Texte in deutsch, englisch und fran-
zösisch.

Fr. s. **32.—**

XXe Siècle

Cahiers d'art paraissant

5 fois par an en deux éditions: français et anglais.

dans chaque numéro: 50— 60 pages

15— 20 articles

75—100 illustrations

2— 10 orlanches hors-texte

Chaque numéro de XXe siècle comporte quelques originaux en noir et en couleurs des meilleurs artistes contemporains.

Prix du numéro en suisse fr. f. 40.—

Abonnement à 5 nos. . . fr. f. 180.—

Editions des chroniques du jour, 13, rue valette, Paris Ve - Directeur G. di San Lazaro.

vien de paraître:

Georges Huguet

Kurt Seligmann

Une écriture lisible

15 Poèmes

15 Dessins

1 Ex. contenant le manuscrit de Georges Huguet et 1 Dessin original en couleur de Kurt Seligmann

fr. f. 2000.—

24 Ex. avec une gravure originale de Kurt Seligmann et une planche coloriée par l'artiste

fr. f. 160.—

275 Ex. numérotés

fr. f. 35.—

vien de paraître:

Max Bill:

Quinze variations sur un même thème

Format 3,5 — 32 Textes en français, anglais, allemand.

16 Planches dont 13 lithographies en plusieurs couleurs.

20 Exemplaires sur Bristol spécial sous forme d'album, signé par l'artiste

fr. f. 300.—

200 Exemplaires numérotés de 21 à 220

fr. f. 200.—

Bearbeitet von Leo Leuppi und Richard Lohse

Typographie: R. Lohse

Druck: Uto-Buchdruckerei A. G., Zürich, Seefeldstr. 222