Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 31 (1944)

Nachruf: Agnelli, Fausto
Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

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

sondern er empfand gerade unsere moderne, von der Natur distanzierte, städtische Existenz, auch die Entwicklung der Mode und des modernen Tanzes –, als zur abstrakten Kunst hinführend, ja er glaubte den Gesamtreflex gerade dieser heutigen Aktivität, und unserer Zeit überhaupt transformiert in der «abstrakt-realen» Kunst des Neoplastizismus widerzuspiegeln.
Für Mondrian war die Rolle des Künstlers, die des Vermittlers zu den Sphären reiner Schönheit und Klarheit. Die Kunst stand da, wo ehemals die Religion gestanden hatte und wurde in dem Augenblick überflüssig, wo das Leben selbst Kunst geworden. Hiermit kehrte er zu einer mittelalterlichen Künstleranonymität zurück. Kunst stand wieder im Dienste einer großen geistigen Disziplin, einer «Evolution der Materie» zu Harmonie und Universalität. Immer gleich und immer neu realisierte er in seinen Bildern diese Idee als: schwebendes Gleichgewicht reiner Farbbeziehungen.

C. Giedion-Welcker.

Fausto Agnelli †

Mit 64½ Jahren starb in Lugano am 17. Februar unerwartet der Maler Fausto Agnelli, der zu den markanten Persönlichkeiten der älteren Tessiner Künstlerschaft zählte. In früheren Jahrzehnten war er außerhalb des Tessins wenig bekannt; er hatte sich gleichsam spezialisiert auf aparte, farbenfrohe Darstellungen von Ballszenen, Maskeraden und Lampionfesten. Eine Überraschung bildete daher im Frühjahr 1942 seine Ausstellung in der Galerie Beaux-Arts in Zürich, die eine einheitliche Reihe herber, streng formulierter Tessiner Landschaften umfaßte. Fern von aller freundlich-bunten Verherrlichung des Tessins sah man da Landschaften und Dorfbilder mit dunklen, fast holzschnittartig straffen Konturen und kühlen, flächig gesammelten Farben. Von manchen dieser etwas gleichförmigen, aber charaktervollen Bilder ging eine ernste, besinnliche, etwas einsame Stimmung aus. Noch im gleichen Jahre erhielt der Künstler an der gleichen Stätte den zweiten Preis in dem Wettbewerb um den «Schweizer Preis für Malerei». Im Herbst 1943 veranstaltete Fausto Agnelli eine größere Ausstellung im Athénée in Genf, die mit einer Ansprache von Georges Wagnière eröffnet wurde. In nächster Zeit hätte er das Museo Caccia in Lugano neu ordnen sollen. Der Künstler entstammte einer kultivierten Familie, die ursprünglich in Mailand beheimatet war, aber schon 1745 in Lugano ein Privileg für die erste dortige Druckerei erhielt. Persönlich war Fausto Agnelli ein Weltmann von charmanter Liebenswürdigkeit.

E. Br.

Zum 25. Gründungstag des Staatlichen Bauhauses in Weimar: 1. April 1919

Als 1918, nach Ausrufung der Weimarer Republik, der Architekt Walter Gropius als Direktor an die Kunstakademie und die Kunstgewerbeschule Weimar berufen wurde, zeigte es sich, daß diese Institute nicht mehr den Erfordernissen entsprachen, die ein demokratisch regiertes Volk an eine moderne Schule stellen konnte. Am 1. April 1919 schloß Gropius mit dem Staat den Vertrag, der die Gründung des «Staatlichen Bauhauses» festlegte. Im Bauhaus-Manifest wurden die Architekten, Maler und Bildhauer aufgerufen zur Mitarbeit am Bau: «Das fertige Gebäude ist das Ziel der schöpferisch-künstlerischen Arbeit.»
Drei der fortschrittlichsten Künstler jener Zeit wurden von Walter Gropius als «Formmeister» an das «Bauhaus» berufen, wo sie die formale Gestaltung leiteten, währenddem die technischen Belange von den Werkmeistern gehütet wurden. Diese drei ersten Bauhaus-Meister waren: der jetzt 73jährige in New York lebende Maler und Musiker Lyonel Feininger, der deutsche Bildhauer Gerhard Marcks und der Schweizer Maler und Pädagoge Johannes Itten, der jetzige Direktor der Zürcher Gewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums. In den darauffolgenden Jahren vervollständigte sich das Professoren-Kollegium durch die Maler Paul Klee (gest. 1940), Oskar Schlemmer (gest. 1943), Lothar Schreyer und Georg Muche. Dann folgte der jetzt 78jährige, in Paris lebende, Wassily Kandinsky und der Ungare Laszlo Moholy-Nagy. In späteren Jahren rückten noch einige der früheren Bauhaus-Studierenden als Meister nach.
Die eigentlichen Grundlagen der Bauhaus-Lehre und der Bauhaus-Arbeit waren: 1. die Erkenntnis, daß Kunst und Technik zu einer Einheit werden müssen, daß der künstlerisch befähigte Mensch auf Grund und unter Ausnützung der technischen und ökonomischen Gegebenheiten, zum Nutzen der menschlichen Gesellschaft sinnvolle, zweckmäßige und zudem schöne Geräte formen soll bis hinauf zur Architektur und weiter in den Stadtbau; 2. war es die Erziehungsmethode, die von Johannes Itten schon in seiner Wiener Schule erfolgreich angewandt wurde und die im «Vorkurs» darauf hinzielte, dem Studierenden jedes Vorurteil gegenüber jedem Material zu nehmen und ihn aus eigener Erfahrung zu dessen Gesetzlichkeiten und Möglichkeiten zu führen. Dieser «Vorkurs» wurde weitergeführt in der «Formlehre», der «Farblehre» und der «Gestaltungslehre».
Der Einfluß, den das «Bauhaus» mit den Jahren in zunehmendem Maße auf die Entwicklung der Industrieprodukte in Deutschland ausübte, machte es zu einem Eckpfeiler des Deutschen Werkbundes. Vor allem ist sein Einfluß auf die formale Gestaltung der serienmäßig hergestellten Gebrauchsgeräte kaum zu überschätzen. Ihn zu verfolgen würde weit über den heutigen Hinweis hinaus zu stilkritischen Untersuchungen führen.
In dieser angespannten Atmosphäre, wie sie in ihrer Konzentriertheit vielleicht nur noch in einem großen künstlerischen Zentrum wie etwa in Paris möglich ist, waren einige der experimentellsten Künstlerpersönlichkeiten unserer Zeit von einer vorwärtsdrängenden, aus allen Ländern der Welt zusammengeströmten studierenden Jugend umgeben, der keine künstlerischen Schranken auferlegt waren. Ein Mangel an Verständnis für die Sache des Bauhauses von seiten der Weimarer zwang zu Anfang des Jahres 1925 zur Übersiedlung nach Dessau. Diese Industrie- und Kunststadt gestattete den bekannten Neubau, den Gropius für das «Bauhaus, Hochschule für Gestaltung» schuf, Programm und Realisation in einem.
1928, nach zehnjährigem verdienstvollem Wirken, zog sich Prof. Dr. Walter Gropius von seiner Lehrtätigkeit und als Direktor zurück, und sein Nachfolger wurde der Basler Architekt Hannes Meyer. Er versuchte die Produktion der «Bauhaus-Werkstätten» zu heben, vor allem, um wenig bemittelten Studierenden den Aufenthalt am «Bauhaus» dadurch zu ermöglichen. Doch in jenen Jahren zunehmender politischer Spannungen, in denen erstmals der Begriff des «Kulturbolschewismus» als Schreckgespenst in Deutschland auftauchte, er-