

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 45 (1958)  
**Heft:** 10

**Rubrik:** Ausstellungen

#### 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:** 17.02.2026

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

fédérés et étrangers domiciliés dans le canton de Genève, inscrits au Registre suisse des architectes. Il est mis à la disposition du jury une somme de 5500 francs pour primer trois ou quatre projets, une somme de 1000 francs pour l'achat éventuel. Le jury est composé de: MM. André Bordigoni, arch. SIA; Maurice Braillard, arch. FAS/SIA; Albert Cingria, arch. FAS/SIA, administrateur de la Haute école d'architecture de l'Université de Genève; Jean Ducret, architecte, directeur du Service immobilier; Marcel Feuillat, directeur des Ecoles d'art; Louis Payot, arch. SIA. Le programme et les documents sont à la disposition des concurrents au Secrétariat du Service immobilier de la Ville de Genève, rue de l'Hôtel-de-Ville 4, Genève, contre remise d'une somme de 50 francs. Délai de livraison des projets: 28 novembre 1958.

#### **Überbauung der äußenen Allmend in Küsnacht, Zürich**

Ideenwettbewerb, eröffnet vom Gemeinderat von Küsnacht unter den in Küsnacht heimatberechtigten oder seit mindestens 1. Januar 1956 niedergelassenen Architekten schweizerischer Nationalität. Dem Preisgericht stehen für drei bis vier Preise und allfällige Ankäufe Fr. 12000 zur Verfügung. Preisgericht: Gemeindepräsident Ed. Guggenbühl (Vorsitzender); Hans Escher, Arch. BSA/SIA, Zürich; Hans Marti, Arch. BSA/SIA, Zürich; Gemeinderat R. Strässle; Werner Stücheli, Arch. BSA/SIA, Zürich; Stadtbaumeister A. Wasserfallen, Arch. SIA, Zürich; Gemeinderat E. Zollinger; Ersatzmänner: Claude Paillard, Arch. SIA, Zürich; J. Wagner, Präsident GBK; Gemeindeingenieur Robert Witzig, Ing. SIA. Die Unterlagen können gegen Hinterlegung von Fr. 50 beim Gemeindebauamt Küsnacht bezogen werden. Einlieferungsstermin: 1. Dezember 1958.

#### **Doppel-Ferienkoloniehaus auf der Lenzerheide, Graubünden**

Projektwettbewerb, eröffnet von der Schulpflege der Gemeinde Zollikon unter den in der Gemeinde Zollikon heimatberechtigten oder seit mindestens 1. Januar 1958 niedergelassenen sowie drei eingeladenen Architekten. Dem Preisgericht stehen für drei bis vier Preise Fr. 10000 und für allfällige Ankäufe Fr. 2000 zur Verfügung. Preisgericht: H. Wittwer, Präsident der Schulpflege (Vorsitzender); Alfred Debrunner, Arch.

BSA/SIA, Zürich; Robert Landolt, Arch. BSA/SIA, Zürich; R. Nauer, Präsident der Ferienkoloniekommision; Martin Risch, Arch. BSA/SIA, Zürich; Ersatzmänner: F. Held, Arch. SIA, Zürich; B. Wieser, Lehrer. Die Unterlagen können gegen Hinterlegung von Fr. 20 beim Bauamt Zollikon, Büro 349, bezogen werden. Einlieferungsstermin: 2. Februar 1959.

#### **Gewerbeschule in Sitten**

Projektwettbewerb, eröffnet vom Erziehungsdepartement des Kantons Wallis unter den im Kanton Wallis heimatberechtigten oder seit 1. Januar 1957 niedergelassenen Schweizer Architekten. Dem Preisgericht stehen für fünf bis sechs Preise Fr. 25000 und für eventuelle Ankäufe Fr. 3000 zur Verfügung. Preisgericht: Marcel Gross, Chef des Erziehungsdepartements; A. Andreoli, Mitglied der kantonalen Lehrlingskommission; Prof. Hans Brechbühler, Arch. BSA/SIA, Bern; Frédéric Brugger, Arch. BSA/SIA, Lausanne; E. Jaton, Direktor der Berufsschule Lausanne; Ernest Martin, Arch. BSA/SIA, Genf; Karl Schmid, Arch. SIA, Kantonsarchitekt; E. Huber, Direktor der Fachschule Hard, Winterthur; J. Iten, Stadtbaumeister; H. Mabilard, Chef der Fachbildungsschule. Die Unterlagen können gegen Hinterlegung von Fr. 100 bei der Staatskasse des Kantons Wallis bezogen werden. Einlieferungsstermin: 20. Dezember 1958.

### **Ausstellungen**

#### **Zürich**

##### **Kunstausstellung SAFFA 1958**

**22. Ausstellung der Gesellschaft schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewblerinnen (GSMBK)**  
17. Juli bis 15. September

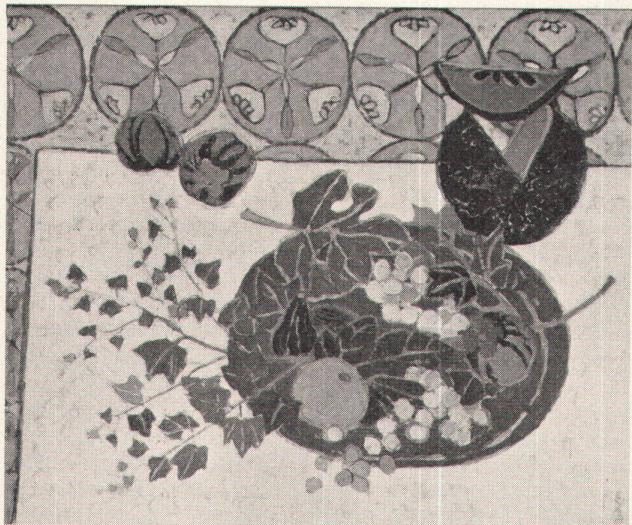
In einem Abstand von dreißig Jahren ist die 2. SAFFA (Schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit) der ersten gefolgt. Über dieses großangelegte Unternehmen, besonders über seinen ausstellungsmäßigen und architektonischen Aspekt, wird an anderer Stelle des Oktoberheftes des WERK berichtet werden. Hier sei nur von einem verhältnismäßig kleinen Sektor die Rede – von der Kunstausstellung. Daß zu dieser SAFFA 1958, die man auch die «Frauen-Landi» und sogar «eine Bestandesaufnahme der Schweizer Frau» genannt hat, auch die

künstlerischen Berufe gehören müßten, stand von Anfang an fest. Dies ist mit Recht unter zwei Aspekten erfolgt. In Halle 9 wurden die «künstlerischen Berufe» mit Einschluß der Dichtkunst, der Musik, des Kunstgewerbes, der Malerei usw. in elf Vitrinen gezeigt, unter einem goldenen plastischen, «die Freude am künstlerischen Schaffen» versinnbildlichenden Signet und erfreulicherweise unter dem Wort Paul Klees «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar». Mit diesem Bekennniswort hat man es aber nicht bewenden lassen. In den elf von der Basler Graphikerin Dorothea Hofmann-Schmid ganz ausgezeichnet gestalteten Rundtrommelvitrinen wurde mit nüchterner Sachlichkeit gezeigt, welche mannigfachen Existenzprobleme mit diesen Berufen verbunden sind. Ganz abgesehen von der Ausbildung sind es die Probleme, die bei Krankheit, Alter usw. die Frau beschäftigen müssen.

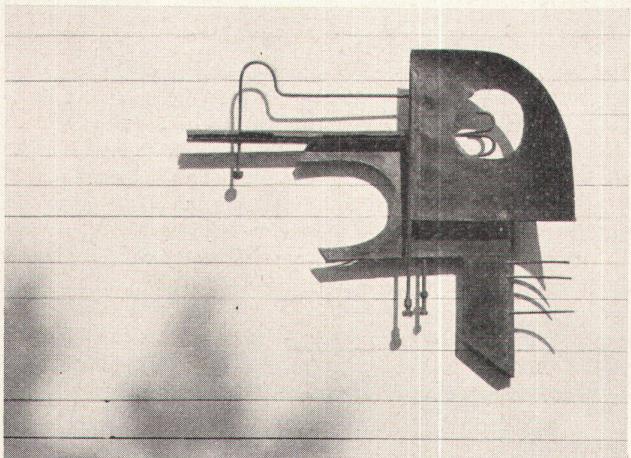
Was den Besucherinnen in den Pavillons der Bäuerinnen und der Hausfrauen mit den Slogans «Bäuerin sein ist ein Beruf, der gelernt sein muß» und «Hausfrau sein ist ein Beruf» gesagt wurde, das wurde im Pavillon der künstlerischen Berufe sehr eindrücklich *sichtbar* gemacht: daß auch Malerin, Bildhauerin, Zeichnerin usw. sein ein Beruf ist, zu dem es – im Gegensatz zur Kunst als «Hobby» oder als «Freizeitbeschäftigung» – nicht nur das Metier als Grundlage braucht, sondern auch das, was man «tägliche Arbeit» nennt, die gerade in diesem Sektor ständige Auseinandersetzung mit der Öffentlichkeit bedeutet. Diesen Unterschied zwischen der Frau als ausgebildeter, berufsmäßiger Künstlerin und der künstlerisch sich betätigenden Amateurin und Dilettantin – es ist ein Unterschied der Intensität des Einsatzes – hat nun erstaunlicherweise gerade der große Berufsverband der Schweizer Künstlerinnen, die veranstaltende GSMBK, nicht gesehen oder nicht sehen wollen.

Nach einem Prinzip, das selbst für den Kunstkritiker nicht zu durchschauen ist, hat die GSMBK einerseits bekannte Schweizer Künstlerinnen nicht einmal zur Besichtigung der Ausstellung eingeladen; anderseits hat die Jury Werke zugelassen, die dilettantisch und belanglos sind. Mit all dem soll prinzipiell gar nichts gegen die Sonntagsmalerei gesagt werden. Es gibt ebensoviel charmante wie großartige Kunstwerke, die von echten und dennoch nicht berufsmäßigen Künstlern stammen.

Aber an der SAFFA ist man in dieser Beziehung doch etwas zu weit gegangen. Unter den 312 Namen, die der Katalog aufzählt, ist gut die Hälfte bisher unbekannt geblieben. Und die unter die-



1



2



3

sen Namen nun bekannt gemachten Werke waren leider auch nicht so gut, daß sie an einer so repräsentativen Schau, wie sie die SAFFA-Kunstaustellung eigentlich hätte sein sollen, gezeigt werden konnten.

Zudem sind es nicht nur viele Namen, sondern auch zu viele Werke, die hierher geschickt wurden. 579 Nummern enthält der Katalog. Sie verteilten sich wie folgt: *Plastik*: 82 Werke von 47 Künstlerinnen; *Malerei*: 284 Werke von 175 Künstlerinnen; *Mosaik*: 9 Werke von 6 Künstlerinnen; *Kunstgewerbe*: 204 Werke von 84 Künstlerinnen.

Diese Zahlen erhalten ihre Proportion durch zwei Vergleiche: In der 2. Schweizerischen Plastikausstellung in Biel im Sommer 1958 hatten neben 57 männlichen Bildhauern nur 7 weibliche ausgestellt. Im Durchschnitt enthalten die Ausstellungen unserer städtischen Kunsthallen in der Schweiz 200 bis 250 Werke aufs Mal.

Mit anderen Worten: Nicht nur war die Auswahl an sich schon zu breit, sie war auch rein quantitativ zu groß und deshalb auch von jenen Besuchern gar nicht mehr zu erfassen, die nicht nur die bildende Kunst an der SAFFA, sondern die ganze SAFFA ansehen wollten. Diese mengenmäßige Ausweitung der Kunstaustellung hatte dann aber auch zur Folge, daß die ursprünglich in den richtigen Proportionen projektierte «Kunsthalle» viel zu klein war, als daß sie alle Kunstwerke hätte aufnehmen können. Aus diesem Mißverhältnis hätte es an sich nur zwei Konsequenzen geben: entweder Reduktion des Ausstellungsgutes durch die Jury auf das Fassungsvermögen der Kunsthalle oder aber resolute Änderung des Bauprogramms und Erstellung einer Kunsthalle, in der die gesamte Auswahl der Jury von 579 Werken Platz gefunden hätte.

Die Organisatoren der Kunstaustellung haben weder das eine noch das andere getan, sondern die Kunsthalle gefüllt, die Plastik in der Umgebung im Freien plaziert und den Rest (163 Werke) auf sechzehn weitere Lokalitäten verteilt: das heißt in die Ausstellungsräume, in verschiedene Pavillons, in den Wohnturm und nicht zuletzt auch noch in das nicht im Ausstellungsgelände der SAFFA selbst, sondern im Zentrum der Stadt Zürich gelegene «Helmhaus».

Damit beraubten sie sich aber von vorneherein jeder wirksamen Rechenschaft. Die schöne Gelegenheit, an dieser großen Ausstellung sowohl dem schweizerischen wie dem ausländischen Besucher einen gültigen und repräsentativen Überblick über das Kunstschaffen der Frau in der Schweiz zu geben, wurde verpaßt. Eine solche repräsentative Ausstellung im guten und wirksamen Sinne wäre zu erreichen gewesen, wenn man sich die reiche Ausstellungserfahrung der letzten Jahre zunutze gemacht hätte und statt einer «Frauen-Nationalen» etwa zwölf bis fünfzehn der besten und prominentesten Schweizer Künstlerinnen mit größeren Kollektionen gezeigt hätte.

Da wir angesichts der Überfülle und der mangelnden Übersicht auf eine eingehende Ausstellungsbesprechung verzichten und uns mit grundsätzlichen Überlegungen begnügen müssen, soll noch auf zwei Dinge hingewiesen werden. Auf den *Katalog* und den *Kunstpavillon*.

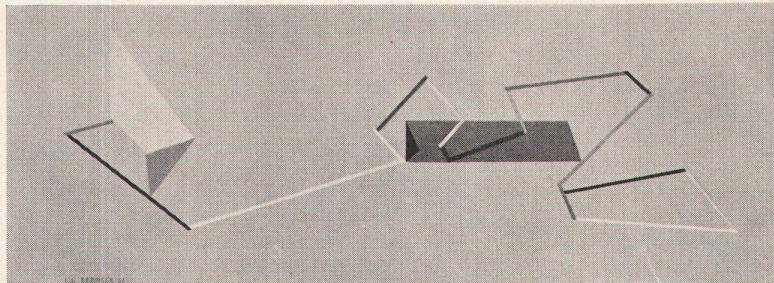
Der Katalog enthält außer dem alphabetisch geordneten Verzeichnis der Künstlerinnen und ihrer Werke nur noch den interessanten Grundriß des Pavillons und als Geleitworte Zitate von Baudelaire und Georges Braque. Das ist wohl sehr hübsch und geschmackvoll, aber in diesem Fall doch auch sehr unzweckmäßig. Die Gelegenheit, vor einem so großen Publikum einmal die sehr interessante Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der GSMBK darzustellen und damit zugleich die Situation der Schweizer Künstlerin zu zeigen, wurde verpaßt. Außerdem wurden, in sicher allzu beflißener Diskretion, sämtliche Geburtsdaten der Ausstellenden weggelassen, womit auch eine generationsmäßige Gliederung der Kunst der Schweizer Frau unmöglich gemacht war.

Da die Diskussion um den richtigen Bau von Kunstmuseen nicht nur in der Schweiz durch den Neubau des Zürcher Kunthauses, sondern überall in der Welt heute mit an vorderster Stelle steht, noch ein Wort zum *Kunstpavillon* als Bauwerk, und zwar vom Gesichtspunkt des Benutzers aus. Lisbeth Sachs' Konzeption von den drei aneinandergelagerten kreisrunden Betonringen war originell und phantasievoll. Auch die Idee, die Bilderwände wie Turbinenschaufeln in das Innere der Kreisringe greifen zu lassen, hatte – vor allem auf dem Grundriß – etwas Bestechendes. In der Ausführung zeigte es sich dann, wie gefährlich es ist, in einen Ausstellungsräum so viele spitzwinklig ansetzende Bilderwände zu stellen: denn in jedem der toten Winkel hingen Bilder, die von den Besuchern nur von der Seite an-

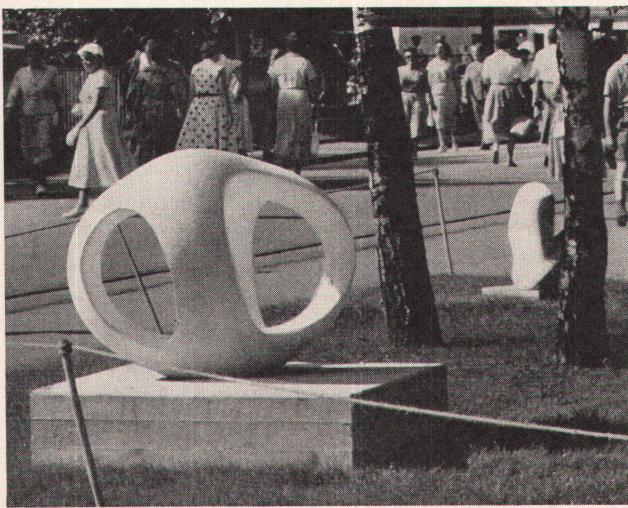
1  
Erna Yoshida Blenk, Der weiße Tisch, 1957

2  
Hanni Salathé, Eisenrelief

3  
Charlotte Germann-Jahn, Gampiroß. Stein



4



5

4  
Lily Erzinger, *Evasion*, 1958

5  
Vera Kiefer-von Reitzenstein, *Ovale*. Gips.  
Photos: 1, 4 E. Müller-Rieder, Zürich  
2, 5 Maria Netter, Basel  
3 Ruth Goldstein und Maggy Frijling,  
Zürich

gesehen werden konnten. Zu einer ganz großen Erschwerung für den Besucher hat dann auch das *Plastikdach* geführt. Plastik als Dachbespannung haben wir sonst in der SAFFA nur noch bei zwei Gewächshäusern gesehen. Die klugen Gärtner haben also längst erkannt, was der Kunstreund im Kunstpavillon der SAFFA erst am eigenen Leibe spürte: daß *Plastikdächer* vorzüglich zur Erreichung von Treibhaustemperaturen geeignet sind; die Hitze und die blendende Helligkeit des Lichtes waren selbst für abgehärtete Kunstberichterstatter schwer erträglich.

m. n.

**Carl Roesch**  
Orell Füssli  
23. August bis 20. September

Der 74jährige Künstler, dessen Schaffen eine große Zahl von Werken öffentlicher Kunst (Wandbilder, Glasgemälde, Würfel- und Plattenmosaike) umfaßt, baute

die Auswahl von siebzig Aquarellen und Zeichnungen aus zwei Gruppen auf. Die eine zeigte in Frühwerken von 1916 bis 1921, wie der junge Dießenfener Maler das Erlebnis Cézanne verarbeitete und als Zeichner eine kultivierte Technik der tonreichen Figurenmodellierung erlangte. Ohne die retrospektive Linie weiterzuführen, stellte er sodann Blätter aus, die seit 1951 entstanden sind. Diese Kleinwerke haben eine Bestimmtheit und Konzentration des formalen und farbigen Ausdrucks, die sie mit den wand-schmückenden Großformaten auf ungezwungene Art verbindet, auch wenn nur «Gartenstillleben» mit dem architektonisch wirkenden Lattenzaun als Hintergrund oder «Bäuerinnen im Gespräch» dargestellt sind. Die lebendige Anteilnahme an der heimatlichen Landschaft und der bäuerlichen Umwelt verbindet die frühen und die neuesten Blätter über einen Zeitraum von vier Jahrzehnten hinweg. Dabei unternahm es der Maler in seinem jüngsten Schaffen, die ihm eigene Straffheit der Bildgestaltung mehr der Abstraktion anzunähern, ohne den Zusammenhang mit Landschaft und Figur aufzugeben. So zeigte er einerseits kleine Kompositionen, bei denen helle Flächenfarben durch ein freies Gitterwerk schwarzer Linien hindurch sichtbar werden, anderseits (in kleinstem Format) weite Landschaften, deren stark vereinfachte Gliederung einen lapidaren, dem Geometrischen zuneigenden Farbflächenaufbau ergibt.

E. Br.

## Thun

**Leonhard Meisser – Anny Vonzun**  
Kunstsammlung  
24. August bis 20. September

Mit dieser Ausstellung trat ein Malerehepaar gemeinsam in künstlerischer Partnerschaft auf. Wenn an der beidseitigen Selbständigkeit der Ausstellenden (die einzeln als Künstlerpersönlichkeiten wohlbekannt sind) auch nicht zu zweifeln ist, so ergab sich in diesem erstmaligen Beieinander doch eine Konvergenz, die mehr als nur zufällig scheint.

Außer dem gemeinsamen Bekennen zur gegenständlichen Malerei impressionistischer Art, vorzugsweise zur Landschaft, zum intimen Interieur und Stilleben – oft verbunden mit einem Porträt –, erwiesen sich auch feinere lyrische Schwingungen als ein gemeinsames Gut, das man als innere Harmonie ansprechen möchte. Tatsächlich war in dieser Ausstellung eine Art Unisono zu spüren, das bei Zweierveranstaltungen wohl selten in dieser Feinstimmigkeit anzutreffen ist.

Die Malerei Meissers ist in ihrem landschaftlichen Teil ganz auf helle, durchleuchtete Luftigkeit eingestellt. Der atmosphärischen Schwiegung, vorab in den Winterbildern, gilt die sichtliche Vorliebe des Malers; der silbergraue Schimmer und die Auflösung der festen Kontur ist eines der unverkennbaren Merkmale dieser subtilen, schwerlos dargebotenen Naturdarstellung. Bilder wie «In den Alpilles», «Nebelsonne» und «Frühlingsweise» sind dafür programmatisch. Es gesellt sich dazu das intim gestimmte, verhalten vorgetragene Interieur und das Porträt mit reich ausgebauter Ambiance.

Bei Anny Vonzun könnte man (wenn man den im Grunde verpönten Vergleich doch ziehen will) von einem robusteren und in manchen Zügen «männlicheren» Verhältnis zur Wirklichkeit sprechen. Sie geht oft auf figurenreiche Motive aus, bringt bewegte Straßenszenen, wie «Prozession in Siena» oder den reich angelegten «Spanischen Fischerhafen» und das in voller südlicher Licht- und Farbfülle stehende Hafenbild aus Marseille. Zu den wertvollsten Leistungen gehört auch hier das Porträt – beispielsweise «Der Maler», «Portraitstudie W. S.», «Kind mit Winterstrauß» –, alles Stücke von schöner innerer Rundung und malerischer Fülle.

W. A.

## Schaffhausen

**Maria Kaspar-Filser**  
Museum zu Allerheiligen  
24. August bis 28. September

Rund vierzig Gemälde, die der Ausstellung in Saulgau zu Ehren des achtzigsten Geburtstags der Künstlerin entnommen waren, zeugten durch kraftvoll-heitere Farbensprache und durch zuchtvoll-geklärte Ausdrucksformen von der ungebrochenen, jugendlich beschwingten und doch geistig beherrschten Schöpferkraft der Jubilarin. Erwachend zu eigenem Schaffen in der Auseinandersetzung mit dem Impressionismus, Weggefährtin bedeutender Expressioni-

sten, geht Maria Kaspar-Filser von Anfang an ihren eigenen Weg und nimmt von beiden Strömungen nur das in ihr Werk auf, was ihrem persönlichen Wesen und Empfinden gemäß ist: vom Impressionismus die helle, differenzierte Farbigkeit, aus der sie in beinahe vegetativem Gleichklang mit der Natur ihre Landschaften und Stilleben, besonders ihre Blumenstücke, zum Klingen bringt, vom Expressionismus den erregenden Rhythmus der Formen, vor allem aber den Willen zu klar durchdachten, zum Wesenhaften vorstoßenden Formgefügen in Fläche und Raum, in denen sie die oft explosiven Farbspannungen zu ausgelicherter Ruhe zwingt. Die Verteilung der Gewichte in der Bildfläche ist denkbar einfach, geheimnislos. Erstaunlich aber ist der Reichtum an Stimmungen, an Ausdrucksnuancen, an Rhythmen und Spannungen innerhalb der einfachen Kompositionsformen. Man denkt an Corinth, an Matisse, an Purmann und andere vor ihren Blumenbildern und muß doch einsehen, daß bei aller Verschiedenheit aus jedem Werk das gleiche heiter-klares Lob der Schöpfung aus einer unmittelbar empfindenden und überlegen gestaltenden Künstlernatur erklingt.

H. St.

ständlich, sich dem surrealistischen Ausdruck zuwenden, vor allem jedoch eine starke Neigung zu einer lyrischen, meist düsteren und schwermütigen Aussage abstrakter Richtung bekunden. Dagegen war bei den Franzosen, wie sie Nacenta aufmarschieren ließ, die Vorliebe für das «schöne Handwerk» offenkundig; die Gegenständlichkeit hatte gegenüber der Abstraktion offensichtlich ein Übergewicht, eine Erscheinung, der man angesichts der Art und Weise, wie die Auslese vorgenommen worden war, freilich keine grundsätzliche Bedeutung zumessen darf. Immerhin zeigte sich bei den Franzosen eine Fülle der Erscheinungen und der Streubungen, es schien, als ob alle seit dem Impressionismus aufgetretenen Richtungen sich in den rund siebzig Werken gespiegelt hätten, und wenn bei den Deutschen der Bruch in der künstlerischen Entwicklung und ein gewisser forciertes Nachholbedarf nach den Jahren der Stagnation unverkennbar waren, so erkannte man in den Werken der Franzosen tausend beglückende Zeichen der Tradition, des großen Zusammenhangs.

Ein paar Namen? Bei den Deutschen fiel besonders Dietmar Lemcke auf, der in seinen farblich stark akzentuierten Figurenbildern den Einfluß Max Beckmanns verrät, aber nach malerisch und geistig eigenständigem Ausdruck drängt; Rudolf Kügler, der mit grau gedämpftem Kolorit und flächiger Komposition das Berlin der Nachkriegszeit malt, Manfred Bluth, der Schöpfer kühn gestalteter surrealistischer Landschaften, Spiegelbilder der menschlichen Situation; dann die Maler, die der Sprache der abstrakten Hieroglyphen anvertrauen, was sie über Zeit und Menschen auszusagen haben, besonders Harry Kögler, Hans Platschek, K. R. H. Sonderborg, Ernst Weil, Armin Sandig, Gerhard Wind; daß hier das Mißtrauen gegen die überlieferte Form auch in die Formlosigkeit ausweicht, kann und muß gesagt werden. Bei den Franzosen seien neben dem Maler, der längst zu Namen gekommen ist, Bernard Buffet – einen Jünglingsakt und zwei Stilleben, bar jeder sinnlichen Frische, aber streng gestaltet und schwerblütig gestimmt, zeigte die Ausstellung –, genannt: Tony Agostini mit seiner formalen Geschlossenheit und farblichen Intensität, René Artozoul mit einem koloristisch aufgelockerten, expressiven Frauenbild, Jean Fusaro mit zwei dynamischen, mit leichter Hand und ungemischten reinen Farben gemalten Bildern, René Genis mit Landschaften, die wie die Bilder Fusaros vom Impressionismus herkommen, aber nicht wie diese der Auflösung der gegenständlichen Form zuneigen, Pierre Faure, ein kultivierter Tonmaler, der farbige

Akzente zu setzen weiß, Charles Marcon, der an die Traumgesichte Chagalls erinnert, der Kafka-Illustrator Maryan, der in seinen Schimären die anonyme Macht unbekannter Instanzen versinnbildlicht, Prassionos, ein Abstrakter von unübersehbarer Kraft, Bernard Dufour, ebenfalls ein «Ungegenständlicher» von zwingendem Erfindungssinn, Marcel Mouly, der zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit beheimatet ist und aus beiden Bereichen Nahrung für seine tonig und farblich subtilen Bilder zieht.

E. F.

### Hans Erni

Galerie an der Reuß  
8. August bis 14. September

Wieder einmal stellte der Luzerner Hans Erni, dessen Kunst weitherum, auch in Übersee, einen starken Widerhall gefunden hat, in seiner Vaterstadt aus. Zeichnungen, Lithographien und Temperabilder bekundeten sein erstaunliches zeichnerisches Vermögen, seinen wachen Sinn für die Zeichen der Zeit und seine Fähigkeit, rein figural die Anschauungen, Hoffnungen und Ängste der Gegenwart zu gestalten. Fast immer ist es nun der plastisch modellierte menschliche Körper, durch den er seine Intentionen zu verwirklichen sucht: Liebespaare, Mutter und Kind, Eltern mit Kind, die das kreatürliche Glück vor uns leben, Mädchen mit vollem, blühendem Leib, Jünglinge, die sinnend und schaffend vor ihren schöpferischen Kreisen kauern, Themen, wie Erni sie nun seit Jahren ausgeführt hat. Beinahe versteht es sich von selbst, daß er auch die Atomfurcht, das Atomgespräch in die Kreise seines Schaffens einbezogen hat. Sein «Poème nucléaire», ein Bild von vier Metern Länge und zwei Metern Höhe, will wie Picassos «Guernica» ein Bekenntnis und eine Mahnung sein: Das Gerippe, Todessymbol wie auf den Totentänzen des Mittelalters und der Renaissance, wird flankiert von zwei jungen Menschenpaaren, einem ahnungslosen, das sich im Tanze dreht, und einem von furchtbarer Ahnung überschatteten ... Erni wurde auseinander, Albert Schweitzers in Paris erschienene «Message de Paix» zu illustrieren: die farbigen Lithographien, deren gehaltliches und formales Schwergewicht auf der Linie ruht, versinnbildlichen Krieg und Frieden in allgemein verständlichen Darstellungen, bedienen sich übrigens auch bewährter überliefelter Symbole. Ob Hans Erni durch den reinen Strich die Fülle des animalischen Lebens, des kreatürlichen Daseins hervorzaubert – unseres Erachtens seine besten und überzeugendsten Stücke –, ob er durch eine oft ins

### Luzern

Junge Maler aus Deutschland und Frankreich  
Kunstmuseum  
5. Juli bis 30. September

In der Sommerausstellung des Kunstmuseums Luzern gaben sich zehn deutsche und sechsundzwanzig französische Maler der jüngern Generation Rendezvous. Dr. Ludwig Grote, erster Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, war mit der Auswahl der deutschen Bilder betraut, Raymond Nacenta, Generaldirektor der Galerie Charpentier in Paris, trug die französischen zusammen. Aber während jener jedem Maler zehn Bilder zudachte und auf diese Weise nicht allein den Einzelnen ausreichend charakterisiert, sondern auch ein einigermaßen gültiges Gesamtbild des künstlerischen Status gegeben hatte, mußte sich Charpentier darauf beschränken, den Männern seiner viel größeren Equipe nur je drei oder zwei Werke zuzuweisen, so daß ein reichlich zufälliger Gesamtaspekt entstand und der Einzelne, wenn er überhaupt repräsentativ genug erscheinen möchte, mangelhaft ausgewiesen war.

Es zeigte sich deutlich, daß die jungen Deutschen, wenn überhaupt gegen-

Äußerste vorgetriebene Schraffur die Vorstellung des Körperhaften erweckt, immer gehorcht seine Hand seinen geistigen und künstlerischen Intentionen. Ob die Intuition, welche die großen künstlerischen Wandlungen bewirkt, ihm auch so treu geblieben ist? E. F.

## Dornach

**Raoul Ratnowski**  
Goetheanum  
2. August bis 14. September

Raoul Ratnowski, 1912 in Winterthur als Sohn russischer Eltern geboren, hat auf einer bildungsmäßig breiten Grundlage von früh an sein Werk, ein ausschließlich bildhauerisches, aufgebaut, und zwar in Dornach. Die Ausstellung im Goetheanum führte zur Begegnung mit einigen Hauptwerken der letzten Jahre. Über einige Bildnisse hinweg fiel der Blick auf Kompositionen, die – in Stein oder Bronze – vom kleinen Gedenkstein individuellster Art bis zum überlebensgroßen Monumentalwerk reichten. Im Kleinen wie im Großen zeigte sich die Erfahrung und Sicherheit eines Künstlers, der sich eine verlässliche handwerkliche Basis geschaffen und mit Leidenschaft das Gesetz der Materialien erforscht hat. Ratnowski bleibt innerhalb des Gegenständlichen, unterwirft jedoch, als kraftvoller Gestalter, dieses Gegenständliche Abstraktionen, die nicht allein formalästhetisch begründet sind, sondern ihm den künstlerischen Ausdruck seiner Imaginationen erst ermöglichen. So gestaltet Ratnowski immer wieder die Idee des Genius, der Nike, des Erzengels, der großen Schritte, mit dem Rauschen der Flügel, als eine geistige und sieghafte Macht des Guten und Brüderlichen einherrscheit. Neben der überlebensgroßen Bronzefassung dieses Genius fiel der noch größere Entwurf für eine Plastik auf den Staudamm des Zervreila-werkes auf: eine schlanke, hieratisch strenge Trägerfigur, die über dem Kopf eine geflügelte Sonnenscheibe dreht. Was in diesen Werken an Figuration des Menschlichen – erschreckend groß im Erzengel, kosmisch fern und fremd bei der Trägerin der Sonnenscheibe – in Erscheinung tritt, gewinnt im Bildnis vertraute Nähe: es wird sowohl in offener Form wie auch mit Formbesessenheit bewältigt.

Ratnowski hat sich in einem keineswegs leichten Entwicklungsgang eine eigene Sprache geschaffen, tritt aber von Werk zu Werk, jede Routine meidend, das Wagnis neu an, wie das echter Künstlerschaft zukommt.

H. M.

## Bern

**Moderne Malerei aus Israel**  
Kunstmuseum  
27. August bis 28. September

Begreiflicherweise war man sehr gespannt darauf, in unserem Land zum erstenmal eine Übersichtsausstellung der zeitgenössischen Kunst aus Israel, aus diesem neuen Staat auf uraltem Kulturboden, zu sehen. – Im ganzen präsentiert sich aber die Schau im Berner Kunstmuseum nicht anders, als es jede derartige Ausstellung eines europäischen Staates mit leichter Stilverspätung tun würde, was eigentlich selbstverständlich ist, scheint es doch unmöglich, daß sich aus allen Teilen der Welt stammende Künstler innerhalb zehn Jahren einen gemeinsamen Stil schaffen könnten. Die Zusammenstellung der Schau wurde im Lande selber von einigen Juroren vorgenommen; sie darf, schon weil gleichzeitig in Europa einige weitere Kunstaustellungen zur Feier des zehnten Jahrestages des Staates Israel gezeigt werden, wohl nicht als Spitzenauswahl gewertet werden, sondern als richtige Durchschnittsübersicht. Um so überraschender, daß die meisten der Ausstellenden über fünfzigjährig waren.

Während bei den Malereien die Farbe das Stiefkind zu sein scheint (entweder »bunte« Aquarelle oder gequälte, unbestimmte Ölfarben), so finden wir bei den Schwarz-Weiß-Blättern einige reizvolle Arbeiten. Da sind einmal die Kohlezeichnungen von Leopold Krakauer (»Distel«, »Bei Jerusalem«) mit ihrem sicheren, kräftigen Strich und in ganz anderer Art, aber durch die Bestimmtheit und den Vereinfachungswillen verwandt, die Holzschnitte von Jacob Steinhardt (»Jeremias«, »Dorfgrünen«): die ganze Fläche mit gewinkelten Linien-elementen überzogen, ausgezeichnet in der Technik des Druckes und in der Materialbehandlung. Von besonderem Reiz sind auch die kleineren, minutios gezeichneten Kreideblätter von Anna Ticho.

Unter den Ölgemälden findet man alles, das heißt Anklänge jeder europäischen »Richtung«. Die Landschaften von Mordechai Levanon beispielsweise scheinen von Soutine auszugehen. Sie sind am harmonischsten in ihrer Farbigkeit und in ihrem dynamischen Aufbau. Bei Dan Hoffner finden wir Erinnerungen an einen surrealistischen Illusionsraum und starke Warm-Kalt-Kontraste. Die Gouachenmalerei »Kibbutz Kinneret« von Jacob Eisenscher besitzt eine dichte, aber durchaus konventionelle Atmosphäre, während man bei den lavierten Tuschezeichnungen von Reuben Rubin am ehesten einen ausgeprägt jüdischen

Bildgehalt empfindet. Eher schwach und zufällig erschienen die abstrakten Werke, unter denen nur die weitaus frischesten und mit feinem Farbempfinden geschaffenen Aquarelle von Louise Schatz und die zurückhaltende, mit linearen Rhythmen belebte »Mahlzeit« von Aharon Kahana hervorzuheben sind.

Die unter dem Patronat des israelitischen Botschafters stehende Ausstellung erfüllte zweifellos einen wichtigen, vor allem informatorischen Zweck; schöner und dankbarer wäre natürlich einmal die Organisation einer streng ausgewählten und einzelne Künstler mit einer größeren Zahl vorstellenden Schau.

P. F. A.

## Odilon Redon

Kunsthalle  
9. August bis 12. Oktober

Es erklärt recht eindrücklich die Sonderstellung Odilon Redons in der französischen Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts und der ersten Zeit nach der Jahrhundertwende, wenn man sich klar macht, daß der 1840 geborene Künstler – wenigstens in seinem malerischen Werk – von der Pleinairmalerei eines Corot ausgeht, in seinem Hauptwerk aber in einem fast extremen Gegensatz zum Impressionismus steht. Ging es diesem um die vibrierende, zeit-, licht- und augenbedingte sichtbare Oberfläche, so scheint es Redons Hauptanliegen, die Tiefe, die Vielschichtigkeit der Farbe zu ergrün-den und wirken zu lassen. Er braucht eine inhaltschwere Farbmaterie, um zu einer reinen, symbolistischen Tönung vorzustoßen. Das »Natürliche« wird geradezu bewußt übersprungen; die aus dem Grau aufgetauchte Farbe erscheint ihm erst dann wieder bildgerecht, wenn sie transzendent empfunden werden kann. In dieser Hinsicht, in viel stärkerem Maße als durch seine Motivwelt, kann Redons Bedeutung für die moderne Entwicklung wesentlich erscheinen.

Bekannter als Redons Malereien sind seine graphischen Werke, vor allem seine Lithographien, die – vorerst nur vom Technischen und vom der Technik Gemäßen her betrachtet – zu den Höhepunkten dieser Kunstform gehören. Für das Verständnis seiner persönlichen bildnerischen Probleme und seiner Farbgebung ist die Kenntnis seines graphischen Œuvres fast Voraussetzung (wie ja darin auch zeitliche und motivliche Vorarbeiten zu Gemälden erscheinen). In einer Reihe von Zyklen, meist von einem literarischen Vorwurf angeregt (etwa vom E. A. Poe), oder direkt als Illustrationen (zum Beispiel zur »Tentation de Saint-Antoine« von Flaubert) schafft er sich eine Welt voll phantasti-

<b>Arbon</b>	Schloß	Emil Steiger	12. Oktober – 2. November
<b>Ascona</b>	La Cittadella	Messerli – Antoine Poncet	6. Oktober – 26. Oktober
<b>Basel</b>	Kunstmuseum Kunsthalle	Barockzeichnungen aus dem Kupferstichkabinett Lovis Corinth Kunst und Naturform Ägyptische Kinder weben Bildteppiche Moderne Meister	7. September – 12. Oktober 13. September – 12. Oktober 19. September – 12. Oktober 7. September – 26. Oktober 10. September – 10. November
	Gewerbemuseum Galerie Beyeler Galerie d'Art Moderne Atelier Riehentor	Emanuel Jacob Gouachen moderner Meister Joos Hutter	4. Oktober – 22. November 20. September – 16. Oktober 18. Oktober – 6. November
<b>Bern</b>	Kunstmuseum Kunsthalle	Edvard Munch Odilon Redon Jean Bazaine	7. Oktober – 30. November 9. August – 12. Oktober 18. Oktober – 26. November
	Galerie Auriga	Jutta Benecke-Eberle – Dieter Benecke – Gerhard Michael Schmidt Serge Diakonoff	16. September – 11. Oktober 14. Oktober – 9. November
	Galerie Verena Müller	Martin A. Christ Ricco Wasmann	27. September – 19. Oktober 25. Oktober – 23. November
	Galerie Spitteler	Karl Landolt	9. Oktober – 30. Oktober
<b>Fribourg</b>	Musée d'Art et d'Histoire	Monnaies et Médailles de Fribourg Salon des peintres, sculpteurs et architectes suisses	12 octobre – 30 novembre 15 octobre – 15 novembre
<b>Genève</b>	Musée d'art et d'Histoire	Biéle et Archéologie Georges Braque	13 septembre – 26 octobre 12 septembre – 12 octobre
	Musée Rath Athénée	Herbert Theurillat Emile Bressler	4 octobre – 26 octobre 18 octobre – 13 novembre
<b>Laufenburg</b>	Turnhalle	Kunst und Kind	27. September – 19. Oktober
<b>Lausanne</b>	Musée des Beaux-Arts Galerie Maurice Bridel	René Auberjonois Lasserre – Yersin Hesselbarth	6 septembre – 19 octobre 2 octobre – 22 octobre 23 octobre – 12 novembre
	Galerie L'Entracte	Walter Grab Maurice Wenger	4 octobre – 17 octobre 18 octobre – 31 octobre
	Galerie des Nouveaux Grands Magasins S.A. Galerie Paul Vallotton	Robert Gerold Veraguth	11 octobre – 29 octobre 16 octobre – 2 novembre
<b>Luzern</b>	Kunstmuseum Galerie an der Reuß	Hans Haefliger – Karl Schlageter – Walter Schüpfer Rolf Meyerlist Hans Schärer	19. Oktober – 23. November 20. September – 19. Oktober 25. Oktober – 23. November
<b>Montreux</b>	Galerie de l'Ancien Montreux	Section vaudoise des Femmes Peintres, Sculpteurs et Décorateurs	27 septembre – 16 octobre
<b>St. Gallen</b>	Galerie Gelbes Haus	Lily Müller-Scherrer Otto Bruderer	3. Oktober – 25. Oktober 31. Oktober – 22. November
<b>Schaffhausen</b>	Museum zu Allerheiligen	Eugen Meister	5. Oktober – 9. November
<b>Solothurn</b>	Galerie Lüthy	Alois Wittlin	4. Oktober – 24. Oktober
<b>Thun</b>	Kunstsammlung Galerie Aarequai	Alfred Glaus Romand Tschabold	5. Oktober – 28. Oktober 3. Oktober – 6. November
<b>Weinfelden</b>	Kleine Galerie	Rudolf Zender	12. Oktober – 26. Oktober
<b>Winterthur</b>	Kunstmuseum Gewerbemuseum Galerie ABC	Kunstausstellung Zürich-Land Kunststoffe und Ihre Formgebung Henri Schmid	5. Oktober – 9. November 29. September – 16. November 4. Oktober – 25. Oktober
<b>Zürich</b>	Kunsthaus	Emil Nolde – Graphik des Expressionismus aus der Sammlung der Albertina Wien	Oktober – November
	Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum	Teo Otto. Bühnenbilder und Zeichnungen Architektur in Finnland Neue Metallmöbel von Hans Eichenberger, Robert Haussmann, Kurt Thut	14. September – 9. November 20. September – 2. November 26. September – 26. Oktober
	Strauhof Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag Galerie Chicho Haller Galerie Läubli Galerie Neupert Galerie Palette Orell Füssli Rotapfel-Galerie Galerie Walcheturm Galerie Henri Wenger Wolfsberg	Jean Bünter Miha Malès Collages Walter Jonas Rolf Lenne Bernard Buffet Walter Meier Hermann Alfred Sigg Max Truninger Ben Nicholson Sculptures en bois des Baoulé Max Herzog – J.J. Tharrats Albert Schnyder	6. Oktober – 26. Oktober 29. Oktober – 18. November 19. September – 18. Oktober 19. September – 16. Oktober 28. Oktober – 22. November 27. September – 20. Oktober 3. Oktober – 28. Oktober 27. September – 25. Oktober 2. Oktober – 28. Oktober 27. September – 31. Oktober 15. September – 31. Oktober 2. Oktober – 25. Oktober 30. Oktober – 29. November
<b>Zürich</b>	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12.30 und 13.30–18.30 Uhr Samstag bis 17.00 Uhr

scher Zeichen – Dinge, Monstren und Tiere –, die nicht in einem trockenen Sinn als Symbole erscheinen, sondern, durch ihre Beziehung zum Organischen, zu beobachteten Naturformen, als «Verkörperungen» abstrakter Naturgeschehen und -kräfte. Das Organische ist überhaupt eines der Kennzeichen von Redons Kunst; sein überliefertes Interesse an den Naturwissenschaften, seine Beziehung zur Landschaft, auf der andern Seite aber auch sein Bedürfnis nach Exaktheit der Visionen und Phantasien, entsprechen seiner oft fast virtuellen zeichnerischen Begabung. Dabei ist sein Ausdrucksmittel, wie es sich schon in den frühesten Zeichnungen erweist, weniger die Linie als das Hell-Dunkel. Als Lehrmeister erscheinen da neben seinem eigentlichen Lehrer, Rodolphe Bresdin, vor allem Rembrandt und Goya. Was aber beim erstgenannten erlebte Religiosität ist, beim zweiten Dynamik, ist bei Redon intensiviertes lyrisches Naturerleben. Seinen Monstren fehlt das Gehetzte, Zwanghafte, das etwa denjenigen von Goya, aber auch von Ensor oder Kubin anhaftet.

Interessant ist es, das gleiche auch beim farbigen Werk Redons zu verfolgen. In den ersten Bildern erscheint der Einfluß Corots, mit auffallenden Hell-Dunkel-Kontrasten, ohne daß es dem Maler gelänge, damit wirkliche Pleinair-Atmosphäre zu schaffen. Der Reiz dieser Gemälde liegt eher im sensiblen Ton in Ton. Sobald sich Redon aber in seine, in der Schwarz-Weiß-Kunst schon ausgelöste Phantasiewelt begibt, erkennt er bald, daß diesen Bildvorwürfen eine ganz andere Farbigkeit entspricht. Vielleicht gestützt auf Delacroix' Ideen über die Komplementärfarben, werden die «natürlichen» Tönungen überwunden, die Zusammenklänge zu reinen, in ihrer Wirkung abstrakten Harmonien (Redon nennt sich ja selber «peintre symphonique») entwickelt. Dazu kommt, daß der Künstler tatsächlich eine reale Welt – eine reale Traumwelt – erlebt, die ihre eigenen Raumgesetze hat. Bezeichnend und überraschend modern erscheinen deshalb auch die vielen angeschnittenen Figuren, Blumengirlanden und Wolkenzüge, die eine Bewegung außerhalb des Rahmens aufnehmen und andeutungsweise weiterführen.

Schon diese kurzen Betrachtungen mögen den Vorwurf des Literarischen widerlegen, den man Redon gegenüber immer wieder erhoben hat; die Umsetzung der Motive in wirklich künstlerische Formen ist viel wesentlicher als die Quelle dieser Motive. P. F. Althaus

**Serge Poliakoff – Sam Francis – Franz Fedier – Shirley Jaffé – Kimber Smith – Gregory Masurovsky**  
Klipstein & Kornfeld  
1. August bis 15. September

Für ihre kleine Sommerausstellung hat die Kunsthändlung Klipstein & Kornfeld eine Auswahl von Werken meist jüngerer Künstler zusammengestellt, die im Begriffe sind, sich auf internationaler Ebene und vor allem auch auf dem internationalen Kunstmarkt (siehe Preisel!) einen Namen zu machen. Bezeichnenderweise waren es vor allem in Paris lebende Amerikaner, die durch ihre unbekümmerte, frische Farbbegebung und ihre «freie» Auffassung des Bildraumes wirkten: von Sam Francis Farbharmonien, die in offenen Formationen das Weiß der Blätter durchziehen, von Kimber Smith schwerere, ruhigere Farbballungen, die in einer neuen Art modisch wirken, von Shirley Jaffé Farberupturen, die sich vom Blattzentrum über das Bild hinweg und wie gegen den Betrachter ausbreiten. Diesen Künstlern gegenüber wirkte der noch am wenigsten bekannte Gregory Masurovsky – obwohl er ein ähnliches Verhältnis zum Bildganzen zu haben scheint – außerordentlich dicht und beherrscht; seine Tuscfederzeichnungen bringen «Verdichten», «Strömen» und «Kristallisieren» mittels kleinster regelmäßiger Zeichen zum Ausdruck. Zu diesen amerikanischen Künstlern paßte sehr gut die Art Franz Fediers, der gleiche Leichtigkeit und das gleiche Bedürfnis nach Unbegrenztheit und nach Spontaneität mitbrachte. Ganz anders, durch ihre künstlerische Reife deutlich dominierend, wirkten dagegen die sicheren, im besten Sinn primitiven Flächengefüge des um einiges älteren Serge Poliakoff, bei dem die Farbe noch Materie verkörpert und die Fläche nicht nur nachtastende Strukturen, sondern Begrenzungen bestimmt gegeneinander stellt. Es gab in der ganzen Ausstellung kaum ein Bild, das man nicht einfach, in einem ästhetischen Sinn, als schön bezeichnen könnte, wobei die Amerikaner in ihrem Übermaß an Farbe und Form gegenüber dem Beherrschten und deshalb auch der Spannung zwischen der Gesamtbewegung im endlosen Vorstellungsräum und der Präzision des gestalteten Ausschnittes unbestimmter, aber auch «jünger» wirkten.

P. F. A.

**Basel**

**Jacques Lipchitz**  
Kunsthalle  
9. August bis 7. September

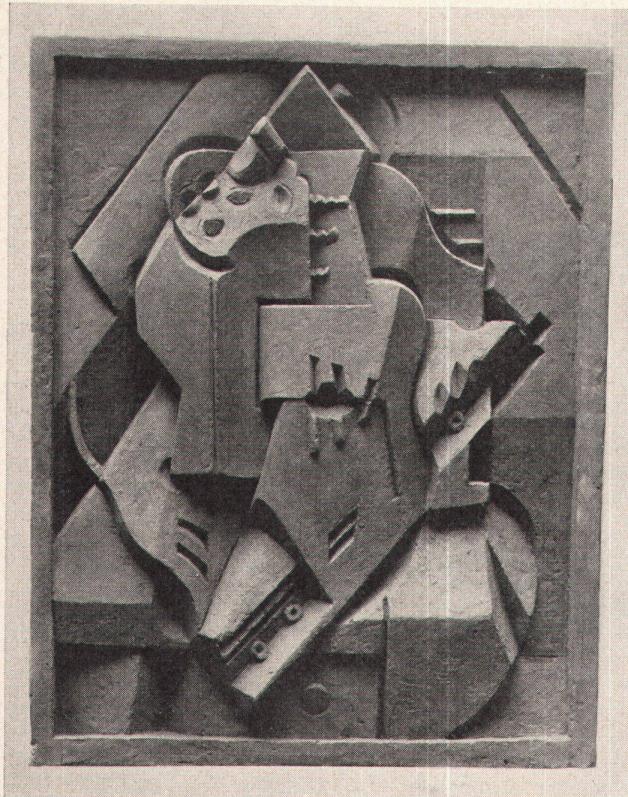
Mit einer umfassenden Ausstellung des Gesamtwerkes von Jacques Lipchitz eröffnete der Basler Kunstverein nach kurzer Sommerpause die Herbstsaison. Die Ausstellung kam von Amsterdam und Otterloo. Sandberg hatte sie gemeinsam mit dem Bildhauer zusammengestellt, und Rubin Lipchitz, ein in Paris lebender Bruder des Künstlers, war sowohl in Holland wie in Basel ein hilfreicher Gast beim Aufstellen und Disponieren des in Basel immerhin noch 105 Werke umfassenden Œuvres gewesen. In diesem Umfang ist Lipchitz in der Schweiz noch nie und in Paris nur einmal gezeigt worden, obschon er der Ecole de Paris von 1909 bis 1939, das heißt bis zur Flucht vor den Nazis und der bleibenden Emigration in den Vereinigten Staaten, als prominentes Mitglied angehört. Lipchitz' Plastik ist bei uns trotz aller Pariser Prominenz mehr ein historischer Begriff geblieben – merkwürdigerweise, denn es gibt keine Geschichte der modernen Plastik, in der er nicht an vorderster Stelle mit Laurens und Archipenko den Kubismus in der Plastik vertreten würde. Anschaulich und übersehbar wird er erst durch diese große Wanderausstellung.

Der Eindruck war zwiespältig, obschon er immerhin in Basel durch Rüdingers konsequenter und akzentuierter Aufstellung besser ausfiel als in Amsterdams Stedelijk Museum. Lipchitz' außerordentliche plastische Begabung ist ebenso unverkennbar wie die Stärke seiner Erfindungskraft. Aber das, was dann mit diesen beiden Kräften geschieht, ist mit dem kraftvollen Ernst der Plastik von Henri Laurens kaum zu vergleichen. 1891 in Litauen geboren, kommt Lipchitz 1909 nach Paris, lernt 1913 Picasso kennen und schließt 1916 die entscheidende Freundschaft mit Juan Gris und seinem Freundeskreis, zu dem Max Jacob, Cocteau, Radiguet (von dem eine ausgezeichnete frühe Porträtplastik in der Ausstellung stand) und Modigliani gehören. Aus diesem Freundeskreis kommen die Anregungen, die aus dem verspielten Nachfolger Maillols (*Gazelle!*) den spielerischen Adepten des Kubismus machen. Denn was Lipchitz von 1914 an (*L'homme à la guitare*) entstehen läßt – reihenweise Harlekins und Gitarrespieler –, das entsteht durch Abstraktion zu *Kuben hin* und nicht durch Analyse oder Synthese in kubischen Formen. Von daher erweckt schon das Frühwerk den Eindruck der eleganten Schaustellung. Dies wird später, in den zum Teil surrealistischen Kombinationen, die in

1 Jacques Lipchitz, Stilleben, 1919. Bronze

2 Jacques Lipchitz, Entführung der Europa, 1938. Bronze

Photos: 1 Marc Vaux, Paris  
2 Adolph Studly, New York



1



2

Gehalt und Form so außerordentlich an vieles von Max Ernst erinnern (Ernst ist ebenfalls 1891 geboren!), vor allem aber in dem mit barockem Pathos vorgetragenen Spätwerk noch enorm gesteigert. In seiner Vernissagerede stellte Arnold Rüdlinger Lipchitz in die Reihe der «großen Chronisten des 20. Jahrhunderts», also zusammen mit Picasso und Beckmann. Denn er habe schon früh – in den dreißiger Jahren nämlich – das Herannahen der tödlichen Bedrohung des europäischen Menschen erkannt und in seinen verschiedenen allegorisch-mythologischen Gruppen «Entführung der Europa durch den Stier» bis zur Verwandlung und Wendung des Themas in der Gruppe «Theseus tötet den Stier» dargestellt. Vielleicht ist es das expressive Pathos, vielleicht die Ichbezogenheit dieses Chronisten und das Vage seiner Weltschau, die uns daran hindern, in seiner Plastik die wahre Authentizität einer Chronik zu erkennen.

Aber wie dem auch sei, Kühnes mischt sich bei ihm mit Abstrusem, große allegorische Bilder mit kleinlichen naturalistischen Verdeutlichungen, und inmitten einer alles dominierenden Brutalität können sogar poetische Momente aufleuchten. Und wenn man diesen zwiespältigen Künstler schließlich – in der 1956 entstandenen «Hagar»-Gruppe – bei Formulierungen eines Riesengeschlechtes antrifft, wie sie Picasso in den dreißiger Jahren erfand, bestätigt sich der Eindruck, daß Lipchitz doch von Anfang an mehr ein Begleiter des Kubismus gewesen ist und kein echter Mitstreiter.

Zu den erfreulichen Werken gehören immerhin jene Reliefadaptationen der kubistischen Malerei, in denen er Juan

Gris am nächsten kommt, dann die eindrücklichen, unter dem Einfluß der Kunst der Naturvölker entstandenen Totemfiguren und schließlich die «Transparents» der Jahre 1924 bis 1927, für die Lipchitz sogar eine eigene Gußmethode erfunden hat und mit denen er das Problem der linearen plastischen Eroberung des Raumes zum erstenmal anschnitt. Alles in allem diente die Lipchitz-Ausstellung also nicht so sehr dem ausschließlichen Kunstgenuß, dafür aber in hohem Maße der Information. m. n.

## Nachrufe

### Alfred Heinrich Pellegrini †

Am Morgen des 5. August 1958 ist in Basel der Maler Alfred Heinrich Pellegrini eines sanften und schnellen Todes gestorben. Eigentlich unerwartet plötzlich. Denn er hatte sich von der schweren Erkrankung vor zwei Jahren, die mit ihren Zirkulationsstörungen den aktiven und lebendigen Mann besonders stark behindert hatten, erstaunlich schnell und vollständig erholt.

Mit Pellegrinis Tod nun – er starb in seinem 78. Lebensjahr – schließt ein Stück Basler Kunstgeschichte ab. Denn «Pelle», wie er von Freunden und Feinden genannt wurde, war im guten, im alten und rechten Sinn des Wortes Basels eigentlicher Stadtmauer. Weil er ein Wandmaler von ganz großem Format war. Ich wüßte keinen, der mit der gleichen Sicherheit für Proportionen, mit der gleichen Könnerschaft und mit der gleichen intensiven Verbindlichkeit der Aussage heute Pellegrinis Nachfolge in dieser Funktion des Stadtmauers und Wandmalers antreten könnte.

Und zwar gelten alle diese künstlerischen Qualitäten Pellegrinis unbeschadet der Tatsache, daß man auch in Basel über die mythologisch-klassischen Inhalte seiner Wandbilder sehr oft und in guten Treuen verschiedener Meinung war.

Pellegrini hat diese Funktion des Stadtmauers vierzig Jahre lang, seit seiner Rückkehr aus der Fremde – den Lehrjahren in Stuttgart bei Höglzel (1906–1914) und in München (1914–1917) –, seit den ersten kraftvollen Wandbildern am St.-Jakobs-Kirchlein in Basel 1917 erfüllt. Inoffiziell, wenn man so will, und doch jeweils immer wieder im Auftrag des Stadtstaates, einer öffentlichen Institution oder Gesellschaft. Rückblickend zeigt sich heute, wie gerade Pellegrinis Wandbilder von Anfang an immer an zentralen Orten Basels entstanden