

Kunstchronik

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **58 (1971)**

Heft 2: **Altersheime - Schwimmbäder**

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Kunstchronik

Ausstellungen

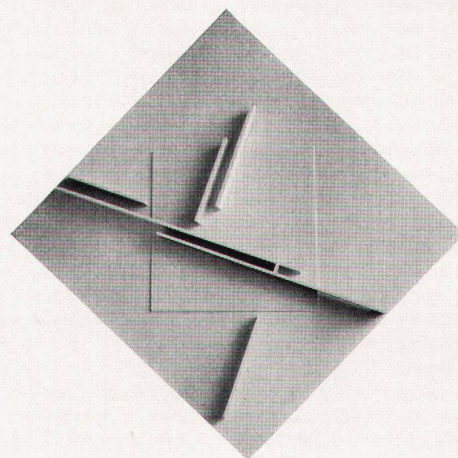
1, 2 Basler Kunstchronik

Die *Galerie Beyeler* hat Mark Tobey zum achtzigsten Geburtstag eine repräsentative Einzelausstellung, verbunden mit einem der bereits traditionellen reichhaltigen Kataloge, beschert (11. Dezember bis Februar 1971). Der Künstler, zu den Vätern der neuen amerikanischen Kunst zählend, einer der Pioniere des Tachismus, des abstrakten Expressionismus und des Action-Painting, wie sie uns hier nach dem Zweiten Weltkrieg plötzlich als Rausch, als gewaltiger Ausbruch neuer malerischer Möglichkeiten erreichten; Tobey, der sich nach langer Wanderschaft zwischen Chicago, New York und der amerikanischen Westküste sowie Reisen nach Japan in Basel niedergelassen hat, erträgt die Konfrontation mit dem Publikum auch heute noch. 1958, als seine Bilder an der Biennale von Venedig mit dem Großen Preis der Malerei ausgezeichnet worden waren, hat man in ihnen wohl ein letztes Mal die ganze Tradition der großen Peinture des zwanzigsten Jahrhunderts aufleben sehen. Das was die Surrealisten und an ihrer Spitze Marcel Breton gefordert hatten, etwas von dem, was Klee versucht hat auszudrücken, war im Werk des ehemaligen Mode- und Porträtzeichners zusammengefloßen zu einer Symbiose, zu einer Allegorie auf die Malerei überhaupt. Der Blick unter die Oberfläche der Erscheinungen, die Realisierung auf der Leinwand, die Erschaffung neuer Wirklichkeit auf einer Oberfläche sah man im *Œuvre* Tobey als absolute Sprache ... und man erinnerte sich vielleicht an einen Ausspruch von Maurice Denis, der noch Ende des letzten Jahrhunderts getan worden war: «Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs assemblées en un certain ordre».

Der Schock liegt hinter uns, und nun decken sich die überragenden Qualitäten im Werk des Künstlers auf; die Fäden, die es verbindet mit den Qualitäten, die großer Malerei schon immer ziemten. Hinter dem Liniengewirr, dem Filigran, den Netzen, Strichen, Tupfen, den Mikrostrukturen und feinsten Binnenformen, die die Oberfläche der Bilder überziehen, scheinen sich die Worte zu bestätigen, die Tobey allen Künstlern widmet: «Artists learn only from other artists and from art.» Tobey hat die Geschichte der Malerei noch einmal, ein letztes Mal vielleicht, zusammengefaßt und zu einer persönlichen kalligraphischen Disziplin gemacht. Seine ätherischen Schöpfungen leben sowohl von den Gesetzen der malerischen Illusion, als auch von denjenigen der thematischen Spannung. Abstrakt ist diese Sprache nur ganz bedingt. Die Mittel des dramatischen Hell-Dunkels beherrscht Tobey so sicher wie diejenigen des planen, ungebrochenen Farbspektrums. Seine Tongedichte, seine monochro-

men Farbskalen können sich aber auch symbolisch aufladen zu Stimmungsträgern: Eindrücke, die durch die Titel lediglich kanalisiert werden. «Morning Light» (1970) ist eine Studie, die Monets «Cathédrales» würdig ist, sowohl in der optischen als auch in der malerischen Sensibilität. «Mystery of the Light» (1969), Bewegung und Licht in stereometrische Formen und Prismen packend, ruft Assoziationen zu Klassizistischem hervor, und «Secret Blue» (1967) prägt sich mit seiner daktilen Oberfläche ins Gedächtnis wie eine Berglandschaft von Kirchner.

Einen anderen großen alten Mann zeigte die *Galerie Charles Lienhard* (25. November bis Ende Januar 1971). Der 1899 in der Bretagne geborene Jean Gorin stand den Künstlern des «Stijl» nahe, war mit Herbin, Vantongerloo, Seuphor zusammen Mitbegründer der Künstlervereinigung «Abstraction-Création» und arbeitet bis heute weiter an der Entwicklung des Neoplastizismus. Sein persönlicher Beitrag ist das farbige, geometrische Relief, nicht als isoliertes Kunstwerk, sondern – wie uns der Künstler selbst verriet – «als Modell zur Anwendung in der Öffentlichkeit» gedacht. Gorin ist als erster Franzose bereits 1927 zu den Vertretern der «strengen Regel» gestoßen. Eine repräsentative Ausstellung im Stedelijk-Museum in Amsterdam hat gezeigt, daß der Künstler und Architekt auf die Begegnung mit Mondrian und Van Doesburg bereits durch eigenständige Versuche puristischen Charakters vorbereitet war. Nach frühen Stilleben, die biologisch zum orphischen Kubismus gehören, beschränkt er sich, während er mit seinem Freund und Lehrer Mondrian zusammenarbeitet, auf die Primärfarben Rot, Blau und Gelb, auf die «Nichtfarben» Weiß, Grau und Schwarz sowie auf die kompositorischen Mittel der Senkrechten und Waagrechten. Anders als seine Kollegen versucht er sich schon zu Beginn der dreißiger Jahre in dreidimensionaler Gestaltung. Bald entstehen seine «Espace-temps» genannten Konstruktionen in der vierten Dimension. Da wird Gorins Verlangen nach Expansion in die Öffentlichkeit manifest. Ein Katalog mit kurzer Dokumentation, auch über die architektonischen Experimente, soll solche Zusammenhänge zwischen Bild und Wirklichkeit klären. In der Ausstellung selbst fehlten leider die Projekte des Künstlers.



1
Jean Gorin, Relief, 1968. Holz



2
Karl Moor, Nächtliche Küche

Photo: Johann Ulrich Bischof, Basel

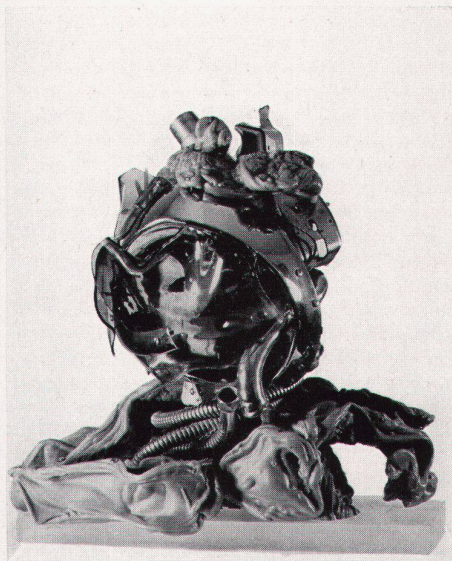
Die *Galerie Münsterberg* zeigte im November eine große Auswahl aus dem Schaffen des 1904 geborenen Karl Moor, der ganz aus der Tradition der sogenannten Basler Dunkeltonigen, der Generation von Barth, Lüscher, Donzé und Dick, hervorgegangen ist, sich jedoch – anders als seine Vorläufer – ganz unpräzisen, intimen Darstellungen zugewandt hat. Was in seiner Umgebung – immer noch im Zuge der Auseinandersetzung mit Böcklin – zu pathetischen Bekenntnissen geführt hat, ist bei ihm zugunsten einer stillen pastos-tonigen Malerei, die sich in ihren schönsten Beispielen dank der daktil-sensiblen Behandlung der Malmaterie mit Utrillo vergleichen läßt, zurückgenommen worden. Diesem kargen, oft teppichhaft flächigen Stil, in älteren Bildern – etwa dem «Jardin d'été» (1936) – an Vuillard erinnernd, entspricht eine in ihrer Verhaltensweise entsprechende Thematik. Selbst dort, wo überlieferte Genres gepflegt werden, im «Selbstbildnis am Fenster» (1951), in den «Réflexions» (1958) oder im «Stilleben mit Opernglas» (1960), werden sie ganz frisch aus der Substanz der Farbe heraus «modelliert».

Diese Art des «Durchknetens» der Ölfarbe im Verband mit der Vorliebe des Malers für tektonische Verfestigung der Form, diese Sparsamkeit der Mittel, gepaart mit einer Sparsamkeit an Ausdruck, verhindert jedoch nicht, daß sich ein schwerblütiger, manchmal melancholischer Zug durch das *Œuvre* des Künstlers zieht und sich wiederum verbindet mit der nur vereinzelt auf die Bilder verteilten hell auflodernden Tonigkeit: deutlich abzulesen von einem Werk wie «Nächtliche Küche» (1952), das zwei weibliche Figuren in einem einfachen Kücheninterieur zeigt. Die flächige Darstellung, lediglich durch linearperspektivische Mittel, durch die Diagonalen von Herd, Tisch und Geschirregal in die Tiefe geführt, ist ein Kabinettstück atmosphärisch-toniger Malerei mit stofflichen Qualitäten, die man eigentlich von solcher Kunst nicht erwartet. Jede Fläche hat ihre eigene Binnenstruktur, hat die ihrer Materialität entsprechende griffige, weiche oder glatte Oberfläche. Der zerquälte Ausdruck der Darstellungen geht einerseits aus von ihrer Haltung, andererseits von dem einen uns zugewandten, in Dreiviertelansicht gegebenen Gesicht. Obwohl nur mit zwei, drei Schatten typisiert, faßt es die bedrückende Atmosphäre, die die ganze Komposition ausstrahlt, zusammen. Werner Jehle

Genève

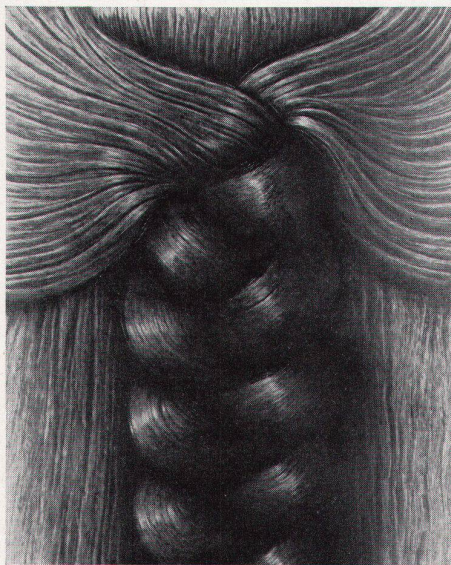
1, 2 Chronique genevoise

Beaucoup d'artistes contemporains sont touchés par la conscience de la nouvelle dimension donnée à notre monde depuis le début des explorations spatiales. Les concepts changent. Il n'y a plus de voûte céleste, mais un espace infini parfaitement réel depuis qu'il est possible à l'homme de le parcourir. Le paysage n'est plus obligatoirement terrestre, mais aussi et de plus en plus une immensité peuplée de galaxies, dont la colonisation par l'homme a déjà commencé. C'est réellement une nouvelle aventure de l'humanité, avec ses griseries, ses ambitions, ses audaces et ses risques. De tous, Paul Van Hoeydonck (*Galerie Bonnier*, du 20 novembre au 15 janvier 1971) est sans doute celui qui a de ces nouvelles réalités la vision la plus précise et la plus complète. Il ne s'agit pas chez lui de vue de l'esprit ou de paraphrases sur un thème vague, mais d'une perception quasi matérielle d'une vie différente conditionnée par la science et la technique, comme l'est l'homme en devenir, le « mutant ». En solide réaliste, Van Hoeydonck l'évoque sans optimisme excessif et sans exclure le fait-divers: il se souvient d'Icare. Son homme cybernétique ne peut échapper constamment aux accidents de l'espace, mannequin désarticulé, fracassé, il va alors rejoindre les autres déchets de la civilisation dans les poubelles spatiales. Cette vision, l'artiste depuis des années la matérialise en créant des assemblages dont la forme, l'aspect, la conception évoluent avec les années. Il y eut les bas-reliefs constitués de fragments de mannequins et de pièces mécaniques uniformément recouverts de peinture blanche, tels que la Galerie Bonnier nous les montra en 1966. La même galerie, à Genève maintenant, a présenté deux étapes ultérieures de cette recherche qui nous montre l'esprit de Van Hoeydonck constamment en alerte et découvrant dans sa propre mythologie de nouvelles créatures. Ce sont tout d'abord les assemblages mis à



1 Paul Van Hoeydonck, *Cybernétique Head*. Photo: Claude Mercier, Genf

nu, sans peinture, entrailles de transistors, matière plastique, fragments d'objets et toujours, de mannequins, posés sur des socles ou enfermés entre deux fenêtres de récepteurs de télévision, le tout agencé et monté avec soin et un grand souci de l'esthétique. Celui-ci est encore plus évident dans la dernière manière: moins de récupération, mais construction en pièces d'acier poli avec cages de plexiglas, de personnages étranges et fascinants, ces « spacemen » qui sous leur armure semblent les descendants directs des chevaliers du moyen âge. Une façon peut-être de souligner, malgré les mutations, la permanence de l'homme dans l'escalade des civilisations (novembre/décembre).



2 Domenico Gnoli, *La tresse*, 1969

Réalisme encore que celui de Domenico Gnoli, mais bien différent dans son caractère obsessionnel, son ignorance de toute aventure qui ne soit intérieure, son indifférence à l'égard de l'actualité. Gnoli peint à l'huile avec minutie de grands tableaux à la gloire de l'objet. Si chez Van Hoeydonck, tout tourne autour de l'homme, ce dernier est totalement exclu de l'œuvre de Gnoli. Un point de commun cependant encore entre les deux: la vision fragmentaire du sujet élu. En gros plan, c'est un fragment de chaussure, le détail d'une coiffure de femme vue de dos, d'une chemise d'homme, d'un manteau, peints avec un souci maniaque de littéralité, sans tentation de poétisation ni de déformation. Fait étrange, dû peut-être à l'absence de tout contexte, à l'effet de grossissement, à l'isolement du sujet traité, il se dégage de ce constat pur et simple de la réalité une atmosphère d'étrangeté et de dépaysement qui a souvent fait penser à l'art métaphysique. Statique, figée, usant abondamment de la répétition des signes, comme les lignes d'une trame, le grain d'un tissu, les veines d'un bois, ce verisme exclut tout réalisme et, s'appuyant sur le plus quotidien, nous amène à découvrir une poésie singulière dissimulée sous les apparences banales. Proche du Pop sans lui appartenir, l'art de Gnoli est l'un des plus originaux de ce temps, tellement qu'il est aussi difficile à classer qu'à analyser. D'où vient son empire extraordinaire sur

notre sensibilité? D'une prise de conscience de phénomènes jusque-là inaperçus, sans doute. Mais on peut également avancer qu'à côté du climat psychologique qu'ils dégagent, ces tableaux s'imposent par leur valeur plastique indiscutable. Né à Rome en 1933, Domenico Gnoli a eu à lutter contre la mode de l'informel et s'est consacré pendant quelques années aux décors de théâtre et à l'illustration. Depuis 1962, sa carrière a connu en Europe et aux Etats-Unis un essor qui le plaçait parmi les grands peintres du mouvement international. Sa mort tragique, à New York, au printemps de 1970, nous touche particulièrement (du 27 novembre au 23 décembre). G. Px.

Zürich

Dezember-Ausstellungen

Helnhaus: Zürcher Künstler
29. November bis 31. Dezember
Strauhof: Zürcher konkrete Kunst
25. November bis 17. Januar 1971
Galerie Coray: Vierzehn Zürcher Künstler
1.-24. Dezember

Die drei Ausstellungen, obwohl gesondert konzipiert, gehören zusammen; sie sind das, was man früher Weihnachtsausstellungen nannte, die zum Verkauf animieren sollten. Auf das Malaise, auf das wir vor einem Jahr hingewiesen haben, folgte vom Jahr 1968 an ein von Max Bill angeregtes und mit seinem Mitjuroren Robert Haussmann und Willy Rotzler realisiertes Experiment, das jetzt durchexerziert worden ist. 1968 gab es die « abstrakten und nichtfigürlichen Richtungen », 1969 die « Konkreten und Phantastischen » und 1970 « figurative Malerei und Plastik ». Nummer eins und zwei sind gut abgelaufen, sie wurden nach Zürich gastweise (1968) im Haag und (1969) in Berlin gezeigt. 1970 gab es mit der Helnhaus-Ausstellung Unfälle, quasi « Happenings » von Seiten, von denen nichts derartiges zu erwarten war. Varlin, der es abgelehnt hatte, dabei zu sein, zerschnitt zwei Bilder, die aus Privatbesitz beigezogen worden waren, und eine größere Gruppe drohte mit der Zurückziehung ihrer Werke wegen Äußerungen, die Bill im Katalogvorwort von sich gegeben hatte. Die Sache endete in einem für alle Beteiligten etwas faulen Kompromiß. Was war geschehen? Bill hatte sich im Katalogvorwort wenig hoffnungsfreudig über die figurative Kunst geäußert, wie sie in Zürich in Erscheinung trat. Nicht über die Möglichkeiten einer figurativen Kunst überhaupt. Eine solche Meinung ist sein gutes Recht, nur gehört sie nicht in ein Geleitwort einer unter den Fittichen der Stadt Zürich stehenden Veranstaltung.

Und wie sah die Ausstellung aus? Wirklich nicht sehr gut. Viel Schwaches, Abgebrauchtes neben mehr oder weniger konventionellen Arbeiten, die – man muß sich darüber klar sein – bestimmt auch ihren Abnehmerkreis haben, eben konventionelle Menschen, die auf Konventionelles reagieren. Die frischen, eigenständigen Werke – als Namen greifen wir heraus Elisabeth Diller, Margaretha Dubach, Trudi Egender, Hanny Fries, Karl Guldenschuh, Rudolf Hurni, Edgardo Schibli, Heiri Steiner, Carlotta Stocker – waren in der Minderzahl. Daß sich so gut wie keine Pop-Realisten finden (oder daß sie nicht die Jury passierten?), überrascht, wenn man sich vor Augen

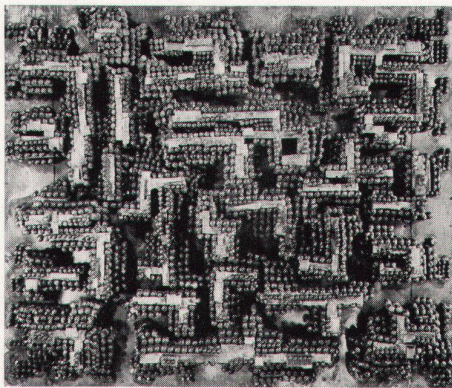
führt, wie sich ein großer Teil auch der Zürcher Jugend kleidet und gibt. Die Ausstellung ist wenig glücklich gehängt und aufgestellt, was Bill und seinen Mitarbeitern kaum zu verdenken ist; sie können nicht aus ihrer Haut. Bedenklich erscheint jedoch, daß Zürich mit dieser Ausstellung in Straßburg zu Gast sein soll, was ein gänzlich falsches Bild vom Stand der bildenden Kunst in Zürich vermitteln würde.

Die «Konkreten» im Strauhof wirkten als eine Ergänzung oder als Gegenschlag zur Helmhaus-Ausstellung. Hier stellte sich ohne Aufsehen eine wirkliche «Zürcher Schule» dar. Das große Plus besteht darin, daß ein Querschnitt durch die Generation gegeben wurde, bei dem es sich erwies, daß die junge Generation, zum Teil auf eigenen Wegen, den Ansatz der «Meister», die alle das sechzigste Lebensjahr (zum Teil längst) überschritten haben, auf eigene Weise weiterentwickelt. Das Ganze war ein in heutiger Zeit seltenes kollektives Phänomen, das auf dem Werk der längst zu internationaler Geltung gelangten alten Garde – Graeser, Lohse, Bill, Loewensberg – aufbaut. Die mittlere Generation war durch Gessner, Honegger, Vivarelli, Losinger repräsentiert, bei denen der breite Pendelschlag beginnt, unter dessen Zeichen die Jüngeren und Jungen – Peter Somm, Vivarelli, Rudin, Glatfelder, Jakob Bill, Christen, Wiederkehr und andere – stehen. Weil diese Sprache streng ist, vermeidet sie jede Art des direkt faßbaren leidenschaftlichen Ausbruchs, der eine der Möglichkeiten künstlerischen Schaffens ist. Dafür beeindruckt sie durch ihre innere und äußere Sauberkeit der Konzeption und des Denkens.

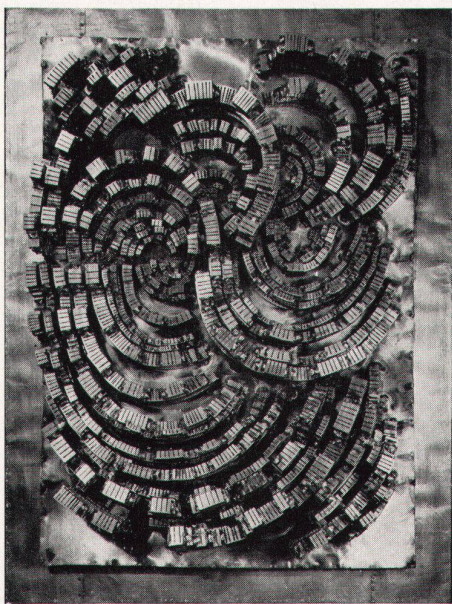
Die dritte zürcherische Dezember-Ausstellung, die der Galerie Coray, war locker, unkonventionell, vermischt (und auch etwas verwischt), im positiven Sinn bohémienhaft, unbeschwert. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Collagen. Die Qualitäten schwankten beträchtlich, das «Künstlervölkchen» machte es sich zum Teil etwas leicht, aber als Ganzes war das ausgestellte Material unterhaltend. Hervorzuheben sind: Undine Sofer, Carlos Duss, Werner von Wyss, Carlotta Stocker; Akzente gehen von Sadkowsky, Guldenschuh und Fredi Knecht aus. Der Katalog gab etwas vom Gesamtbild der in der Ausstellung Gruppiereten. Die Werke sind zwar weder erwähnt noch abgebildet. Statt dessen erscheinen in den heute üblichen «glatten» Photos die Künstler selber in «schaurigen» Posen und oft ebenso wilden Environs. Dazu beantwortet jeder die gleichen, ebenfalls «glatten» (oder dümmlichen?) Fragen. Das scheint zwar lustig, verliert aber rasch seine Wirkung, abgesehen davon, daß diese Art der Information der Selbstgefälligkeit Vorschub leistet. H. C.

1, 2
Zoltan Kemeny
Galerie Maeght
November 1970 bis Januar 1971

Die erste Einzelausstellung der Zürcher Galerie Maeght war dem 1965 verstorbenen Ungarn-Schweizer Zoltan Kemeny gewidmet. Ein glücklicher Griff: er ehrte den Künstler, der in den letzten Jahren seines Lebens nach zähen Kämpfen zu mondiale Ansehen und Ruhm gelangt ist, zugleich wurde Zürichs gedacht, wo Kemeny seine



1



2

1 Zoltan Kemeny, Esprit synthétique, 1962. Rotkupfer, Eisen
2 Zoltan Kemeny, Phénomène rayonnant, 1962-1964. Messing

entscheidenden Werke geschaffen hat. So müßig die Frage klingen mag: Was hat Zürich ihm gegeben? Neben seinen eigenen erstaunlichen Kräften, mit denen er jahrelang seine Werke dem Existenzberuf eines Modespezialisten und -redaktors hatte ablisten müssen, hat er in Zürich früh einen ermutigenden Kreis von Fachleuten gefunden, die für ihn eintraten. Vielleicht hat auch die stabile Atmosphäre Zürichs – sonst eher hinderlich – ihm etwas bedeutet.

Die Ausstellung bei Maeght vereinigte Werke vom Beginn der fünfziger bis Mitte der sechziger Jahre. Man verfolgte die Entwicklung von den «Matières pauvres» der früheren Werke bis zur blendenden, barocken Fülle und räumlichen Vielfalt der letzten Schaffensjahre. Es scheint, daß Kemeny vor dem Übergang zu Rundplastik stand, als das Schicksal den Strich zog. Ein höchst eindrucksvolles Beispiel solcher Freiplastik war in der Ausstellung vertreten. Meines Wissens zum erstenmal sah man Werkzeichnungen Kemenys. Sie geben einen interessanten Einblick in seine Arbeitsprozesse, bei denen die Grundzüge genau geplant waren, um im fertigen Werk als intuitive

Gestaltung zu erscheinen. Kemenys Zeichnungen stehen in gewisser Parallele zu Zeichnungen oder Stichen Luginbühls; wie bei ihnen leben geheime räumliche Beziehungen in der flächenhaften Aufzeichnung.

Die Zeiten schreiten weiter – Kemenys Werk hält mühelos stand. H. C.

Nachruf

Fritz Huf †

Am 14. Dezember des vergangenen Jahres verschied im Alter von 82 Jahren der Bildhauer und Maler Fritz Huf in Gentilino bei Lugano, wo er die letzten anderthalb Jahrzehnte gelebt hatte. Er gehörte zu den Stillen im Lande, aber zu den Intensiven, deren Werke Ergebnisse der lebenslangen künstlerischen Auseinandersetzung sind. Daher ihre Strahlungskraft, daher ihre Dauer, die manche Strömung überstehen wird.

Huf stammte aus Luzern, war der Sohn eines Schuhmachers. Von da stieg er auf. Zuerst Umwege; eine mißlungene Banklehre, eine Lehre in einer Goldschmiedewerkstatt, dann Abendkurse an der Luzerner Kunstgewerbeschule. Rasch ein Künstler-Hecht im Karpfenteich. Im wesentlichen aus sich selbst wird er zu einem Bildhauer, für den – Luzern um 1910 – Rodin das Ideal war. Der berühmte Carl Spitteler läßt sich von ihm porträtieren. Es entsteht Kontakt mit dem Weggiser «Modernen Bund», für den Huf allerdings nicht radikal genug arbeitete. Aber Arp befreundete sich mit ihm und ließ sich von ihm bildhauerisch unterweisen. 1912 beginnt ein rapider Aufstieg, zuerst in Frankfurt, vom Herbst 1914 an in Berlin, wo Huf in die Kreise Liebermanns, Corinths, der Berliner schöngeistigen Literaten und Politiker gelangt. Er ist, weit über Berlin hinaus, ein berühmter Mann. Aus jenen Jahren stammt die bekannte Büste Rilkes (im Winterthurer Museum) und die Büsten von Liebermann, Kolbe, Haller, der Duse, der Gräfin Lichnowski und anderer aus der Welt der Kunst und des Geistes.

Und nun ereignet sich, was höchste Achtung abfordert: Mitten im großen Erfolg zieht sich Huf zurück und beschreitet in langsamer Entwicklung – meist in Paris oder Südfrankreich, während des Zweiten Weltkrieges an wechselnden Orten in der Schweiz lebend – den Weg zu völlig neuer, abstrakter Ausdrucksweise. Die großen Qualitäten von früher erscheinen in neuer, höchst lebendiger und vielfältiger Verwandlung. Die Höhe erreicht Huf in seinem letzten Lebensjahrzehnt, das ihm auch endlich gebührende Gesamtausstellungen in Luzern und Zürich und einen Fernsehfilm (bisher nur im italienisch-schweizerischen Fernsehen gezeigt) gibt. Trotzdem steht Huf heute noch merkwürdig im Schatten. Unverständlicher Weise, denn hier liegt ein künstlerisches Œuvre außerordentlichen Ranges vor, das nicht mit provinziellen oder regionalen, sondern mit europäischen Maßstäben zu messen ist. In der schweizerischen Kunstgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts steht er als Gesamterscheinung neben den großen Gestalten wie Klee, Alberto Giacometti, Otto Meyer-Amden oder Le Corbusier. Ein anderer, aber einer ihrer wirklichen Kameraden.

Hans Curjel