Fritz Huf

Autor(en): **Althaus, Peter F.**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **49 (1962)**

Heft 10: **Japan**

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-38490

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

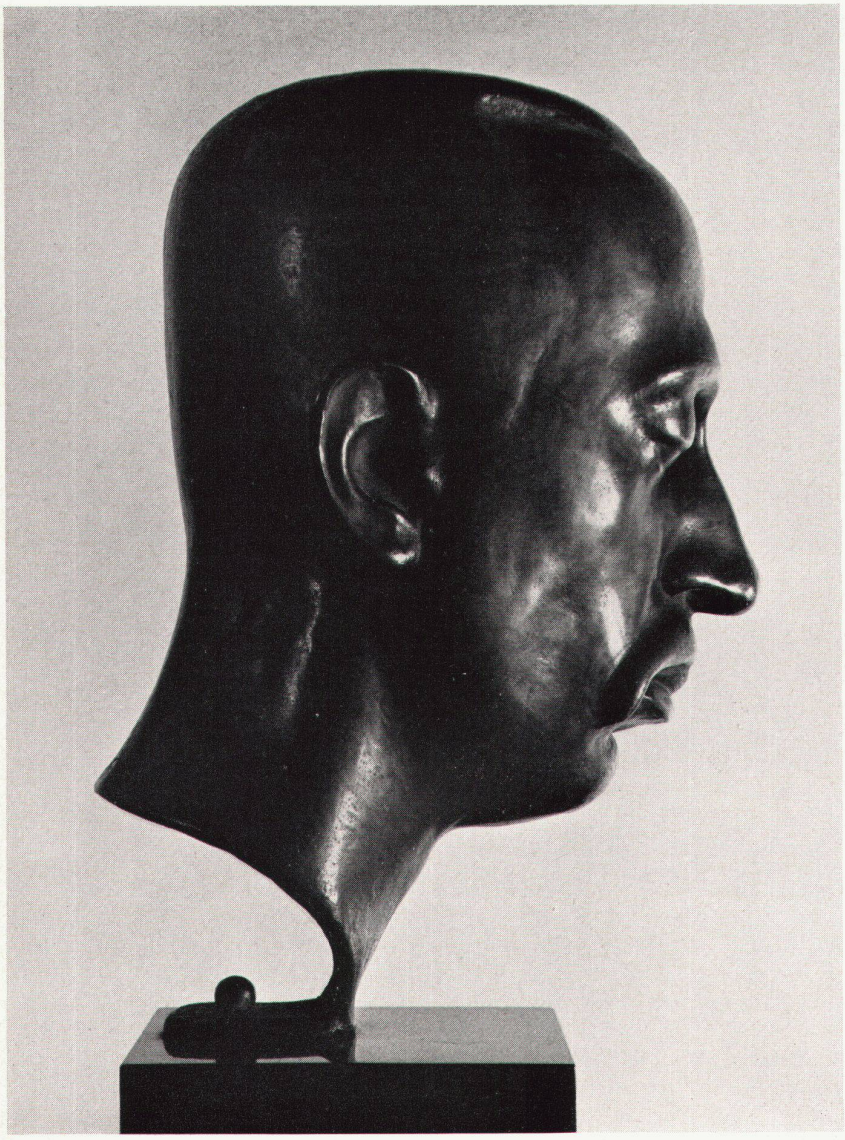
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Peter F. Althaus

Fritz Huf



1

1
Fritz Huf, Bildnis Rainer Maria Rilke, 1915. Bronze. Kunstmuseum Winterthur
Portrait de Rainer Maria Rilke. Bronze
Portrait of Rainer Maria Rilke. Bronze

Von Fritz Huf hat man seit 1949 keine Ausstellung mehr gesehen; freiwillig zog er sich damals von der Öffentlichkeit zurück. Daß sein Name trotzdem nicht in Vergessenheit geraten ist, begründet sich auf jenen Teil seines plastischen Werkes, den der Künstler heute gewöhnlich ungerechterweise als «neoklassizistische Klamotten» bezeichnet: nämlich auf die Porträts berühmter Künstler, die er zwischen 1913 und 1923 in Frankfurt und Berlin schuf. Sein Œuvre gliedert sich darum ohne Zwang in drei Abschnitte, wobei sich die einzelnen Epochen zeitlich überschneiden. 1906 bis 1924: die Zeit realistischer Figuren und Porträts, bei denen Huf sehr früh zur Meisterschaft und auch zum Erfolg vorstößt; 1924 bis 1949: die Zeit der Kontaktnahme mit den Richtungen und Persönlichkeiten der neuen Kunst, der Versuche in verschiedensten Arbeitsweisen und Materialien; seit 1950: die allmähliche Entwicklung einer durchaus persönlichen, dichten Ausdrucksform in Zeichnung, Pastell und zuletzt auch wieder in kleinplastischen Werken.

Am 14. August 1888 in Luzern geboren, begann Fritz Huf um 1904 eine Lehrzeit in der alteingesessenen Bank Falck, bis ihn sein Interesse und sein Geschick für handwerkliches und künstlerisches Arbeiten dazu trieb, bei Bosshard & Sohn die Berufslehre eines Goldschmiedes anzutreten und abzuschließen. In dieser Zeit entstehen auch seine ersten freien Bildhauerarbeiten in einem Atelier im Bürgerasyl Luzern, dessen Insassen dem jungen Künstler als Modelle zur Verfügung stehen. Um 1910 sucht ihn hier der damals in Weggis wohnende Hans Arp auf; er arbeitet in Hufs Atelier an ersten kleinplastischen Versuchen. Zur selben Zeit stellt Huf auch schon zusammen mit dem Maler Oskar Lüthy im Luzerner Panorama aus. 1912 siedelt er nach Frankfurt am Main über; er findet hier bald die erste Unterstützung durch den dortigen Kunstverein, durch eine Reihe interessanter Porträtaufträge und nicht zuletzt durch das Interesse des belgischen Dichters Emile Verhaeren. Die Porträts von Spitteler und Werfel, die Bauplastiken am neuen Krankenhaus auf dem Roederberg sind vielleicht die wichtigsten Arbeiten. Den geistig so beweglichen, weltoffenen Künstler aber zieht es an einen wichtigeren Brennpunkt des Lebens; er übersiedelt im November 1914 nach Berlin und findet auch dort – nach einer Hungerzeit – recht bald die Unterstützung namhafter Persönlichkeiten, vor allem der Fürstin von Lichnowsky, der bekannten Mäzenin Rilkes und Max Reinhardts. In seinem Atelier beim Tiergarten empfängt er den Besuch einer Kommission der Berliner Sezession unter ihrem Präsidenten Lovis Corinth und wird fortan zu deren Ausstellungen eingeladen. Huf gilt bald als der bekannteste Porträtbildhauer der fortschrittlichen Berliner Gesellschaft und schafft neben größern Figuren zwischen 1913 und 1923

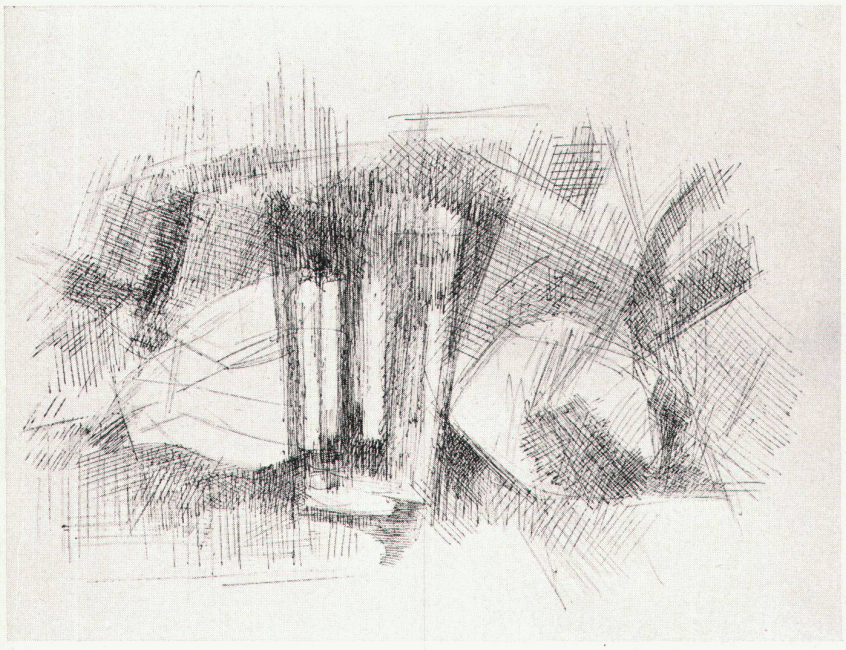
2

2
Fritz Huf, Bildnis Max Liebermann, 1923. Bronze. Kunstmuseum Luzern
Portrait de Max Liebermann. Bronze
Portrait of Max Liebermann. Bronze

unter anderem die Porträts der Dichter Werfel, Blei, Däubler, Keller, Lasker-Schüler und Rilke, der Künstler Kolbe, Gulbranson, Liebermann, der Schauspieler Wegener, Eleonore Duse und des Staatsmannes Rathenau, der durch Hufs Heirat mit Natalie Fürstenberg sein Schwiegervater geworden ist. Mitten in der Zeit seines größten Erfolges erkennt er, daß unterdessen vor allem in Frankreich eine Entwicklung stattgefunden hat, die tiefer in die wahren Kräfte dieser Zeit des Aufbruchs und der Überprüfung eingedrungen sind. 1924 sucht er sich in Toulon einen neuen Lebensraum, zieht ein Jahr später nach Fontainebleau und findet von dort aus bald den Kontakt mit den großen Meistern der ersten Jahrhunderthälfte.

Die frühesten Arbeiten, die ich kenne, spiegeln die Sturm- und Drangzeit des Künstlers. Schon beherrscht er so weitgehend sein Handwerk, daß von dieser Seite kaum je eine Hemmung erfolgt; er kann handwerklich-plastisch in eine richtige Form bringen, was er will. Anfangs will er dem figürlichen Motiv durch eine von innen herkommende Lebendigkeit Ausdruck geben. Die Werke verraten die Sehnsucht nach einem gesteigerten, kraftvollen Lebensgefühl. Das Momentane der Haltung, zum Beispiel die aufgetürmten Haare, die schräg aufeinandertreffenden Flächenbegrenzungen erinnern an impressionistische Arbeiten, an Rodin, an Bourdelle, vielleicht auch an Medaro Rosso. Allmählich beruhigt sich die bewegte Oberfläche. Die Köpfe wie die mir fast ausschließlich aus Photographien bekannten Figuren (die Hauptzahl wurde in Nazi-Deutschland zerstört) wirken durch die Ruhe, die Eindeutigkeit der auf eine Hauptform hin geklärten, archaisierenden, ja fast abstrahierenden Flächenkontakte. Die ägyptische Plastik, aber auch Maillol mögen hier anregend gewirkt haben. Kein Wunder, daß der Schriftsteller Kasimir Edschmid, der enthusiastische Wortführer des deutschen Expressionismus, den Bildhauer freudig als einen der Seinen begrüßt. Die Kraft der Bewegtheit wird jetzt durch die Kraft der Beherrschtheit abgelöst – die plastische Geste durch Maß und Proportion der Form, wobei sich die Gefahr des allzu Glatten, allzu Formsicheren und künstlich Stilisierten abzeichnet. Immer wieder aber bringt das Studium die Durchdringung der Natur und vor allem die selbstkritische Ehrlichkeit den Künstler zum Urthema der realistischen Plastik zurück: zum Umsetzen der am Modell besonders durch die Bewegtheit erkennbaren Persönlichkeit in durch die Oberfläche und Volumen belebte, gezwungenermaßen aber statische Form.

1928 stellt Huf nochmals in der Galerie Matthiesen in Berlin figürliche Werke aus. Von da an aber setzt die endgültige Loslösung von der neoklassizistischen Form seines Schaffens ein. In Paris suchte und fand er den Kontakt mit den Großen der modernen Kunst, mit Picasso, Braque, Marcoussis, Villon.

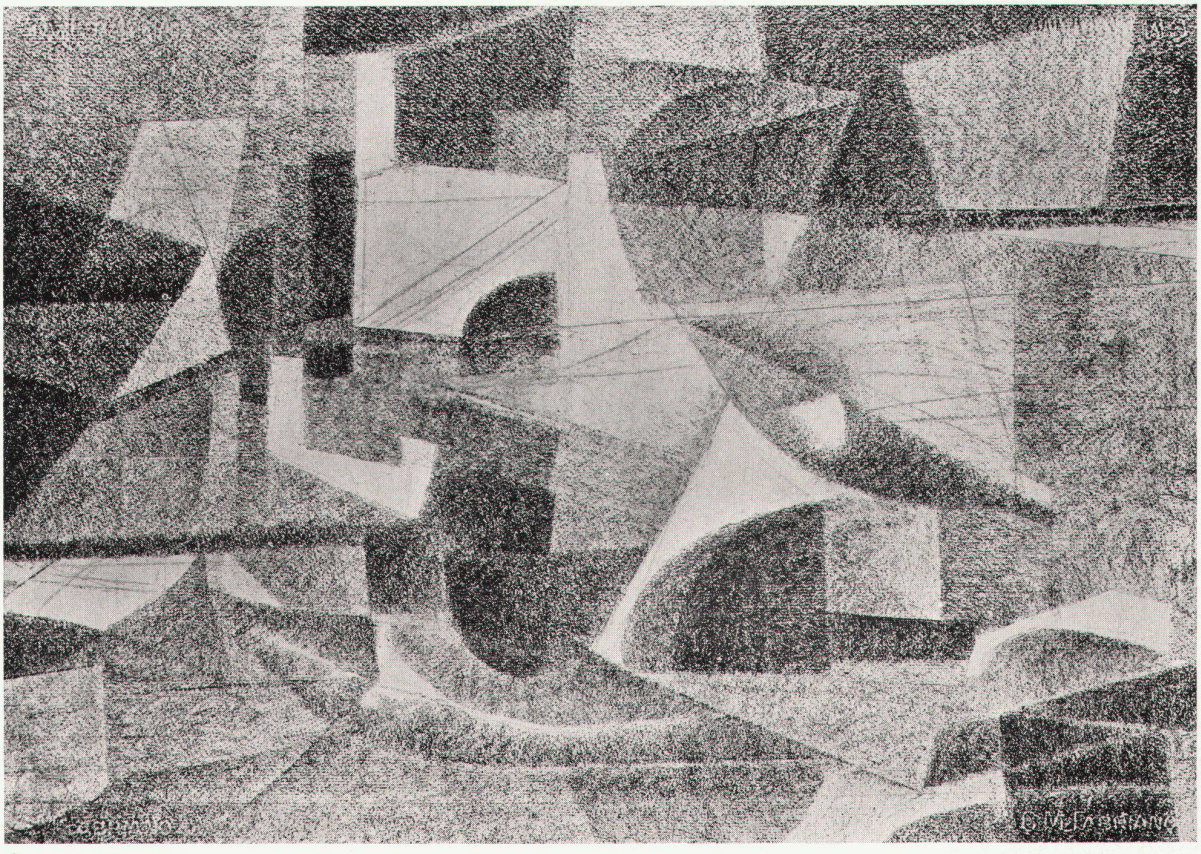


3

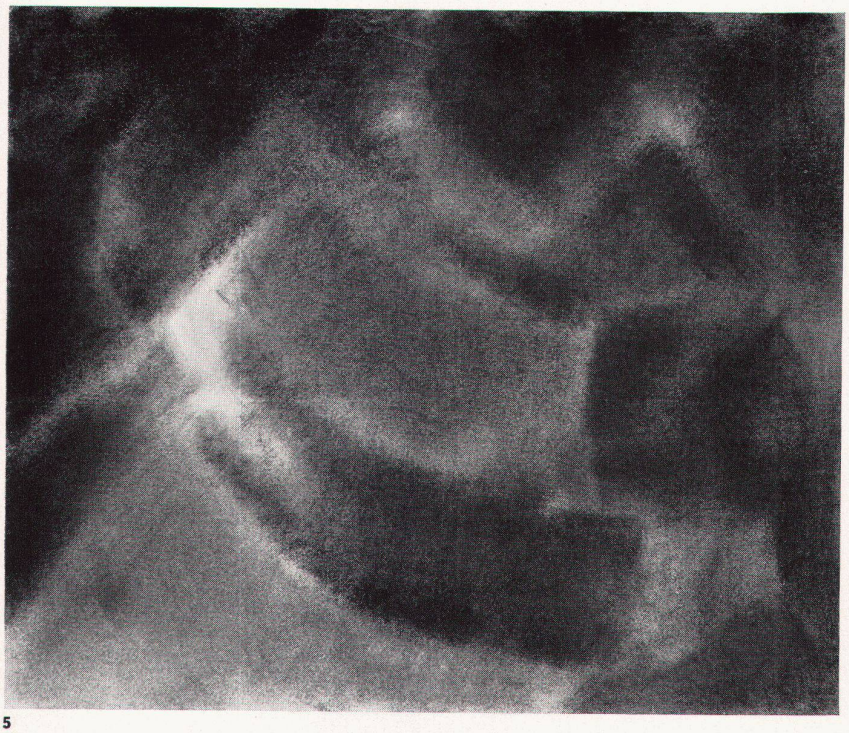
1933 wird er Mitglied der Gruppe «Abstraction-Création», die damals fast alle wichtigen nicht figurativ schaffenden Künstler in Paris vereinigte.
Ab 1934 wohnt er im Sommer jeweils in Saint-Jean-de-Luz (Pyrenäen), im Winter in Paris, bis er sich 1940 in die Schweiz zurückziehen muß. Zunächst ist er dann in Luzern, später für ein Jahr in Gentilino (bei Lugano), von 1944 an in Genf.
1949 kehrt der Künstler nach Paris zurück (Maisons-Laffitte) und beginnt in freiwilliger Zurückgezogenheit die Einheit seines Schaffens neu aufzubauen.
In diesen Jahren vollzog sich schrittweise die Entwicklung einer neuen Form. Für sich holte Huf die Kunstgeschichte des 20. Jahrhundert nach, schuf vereinfachte, von der exotischen Kunst inspirierte Bildwerke, Drahtplastiken, schließlich Gipsintarsien, deren geschwungene Formen an Miró und Arp erinnern. In Zeichnung und Ölmalerei setzt er sich vor allem mit dem sensiblen, rhythmisch bewegten Kubismus von der Art Jacques Villons auseinander.
Es ist sehr schwer, diesen Entwicklungsabschnitt richtig zu überblicken und gerecht zu beurteilen, um so mehr, als nur ganz wenige Werke aus jener Zeit erhalten geblieben sind, wofür neben den äußern Umständen (Kriegszeit, Verlust der verehrten Gattin) vor allem wieder die ausgeprägte Selbstkritik des Künstlers verantwortlich ist, die dem Großteil jener Werke nur noch dokumentarischen Wert beimißt. Durch die Jahre des Erfolgs, vor allem aber durch die wirklich künstlerische Beherrschung der Arbeit nach dem Motiv, war Huf zwar zu einer Meisterschaft gelangt, die sich schließlich recht unbefangen in reizvollen, zum Teil bemalten Terrakotten und Kleinfiguren auslebt, aber gegenüber den revolutionären Bewegungen, die sich vom Motiv lösten und die Autonomie der künstlerischen Neuschöpfung verlangten, ins Hintertreffen geraten. Selbstverständlich benützt er während der Zeit des «Aufholens» Stufen, die von andern Meistern geschlagen

3
Fritz Huf, Weinglas, 1952. Feder
Verre. Plume
Wine glass. Pen and ink

4
Fritz Huf, Zeichnung, 1956. Kohle
Fusain
Drawing. Charcoal



4



5

5
Fritz Huf, Pastell, 1961
Pastell

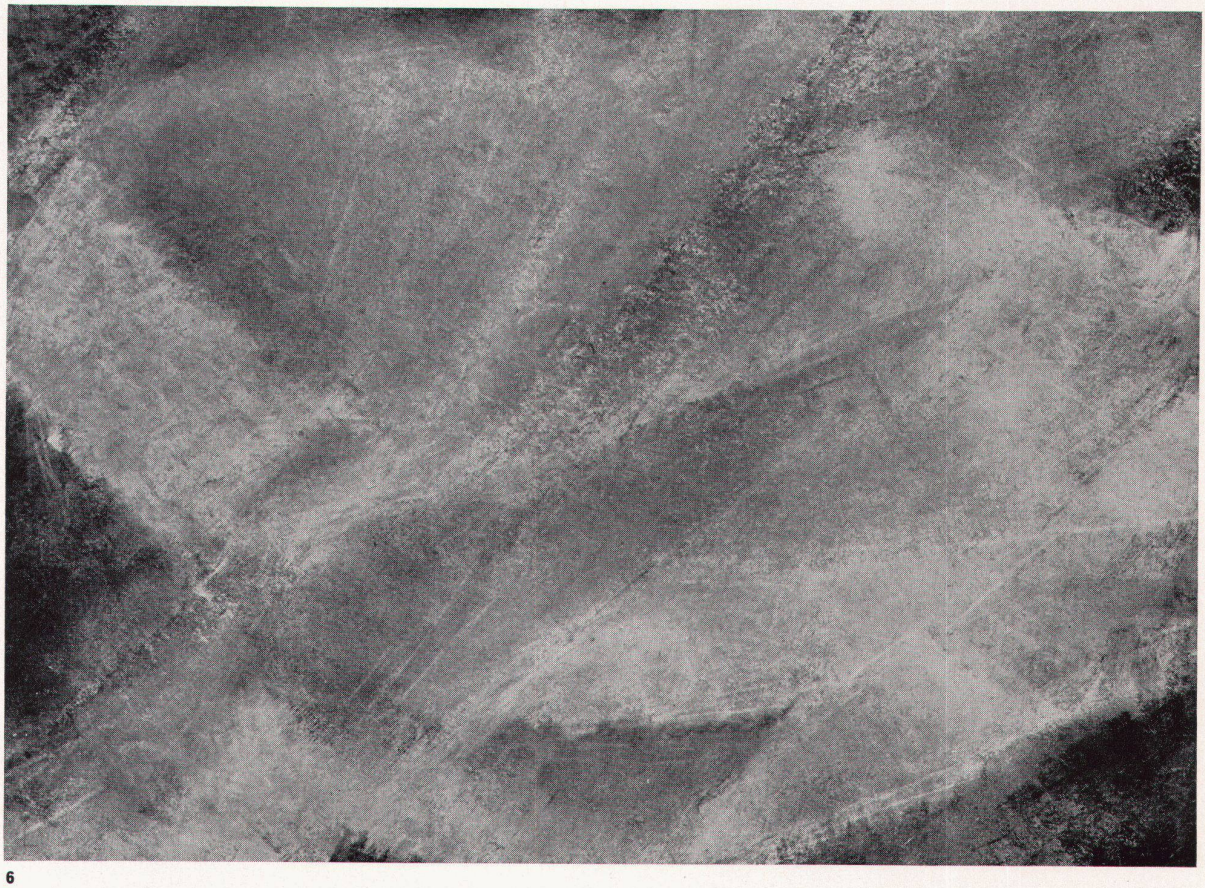
6
Fritz Huf, Pastell, 1961
Pastell

waren; er benützt eine Sprache, für deren Verständlichkeit andere schon vorgesorgt hatten. Seine geistige Beweglichkeit, seine große Begeisterungsfähigkeit (die Thadée Nathanson in seinen Künstlerbeschreibungen so betont), schließlich sein handwerkliches Können lassen ihn das Wesentliche in den Werken der großen Zeitgenossen leicht erfassen und für sich verwenden; um so wichtiger ist es für ihn, nach dieser Kontaktzeit wieder Muße und Ruhe zu eigenständigem Schaffen zu finden. Das aus den visuell aufgenommenen und notgedrungen statisch fixierten Details zusammengesetzte Weltbild sucht Huf nun als ein Ganzes mit reinen Klängen, Harmonien und Proportionen zu umschreiben. Die Gegenstände scheinen ihm die Intensität des Nebeneinanders von Farbe und Form nur zu hemmen. Bezeichnend dafür ist, daß seine abstrahierenden Werke nur Übergangserscheinungen sind, während sie ja bei vielen andern Künstlern das Wertvollste darstellen. Bezeichnend ist auch, welche Vorbilder am Ende dieser Übergangszeit, am Absprung zum eigenen und persönlichen Schaffen stehen: für die Plastik Brancusi, für die Malerei vielleicht Nicolas de Staël (mit dem Huf befreundet war).

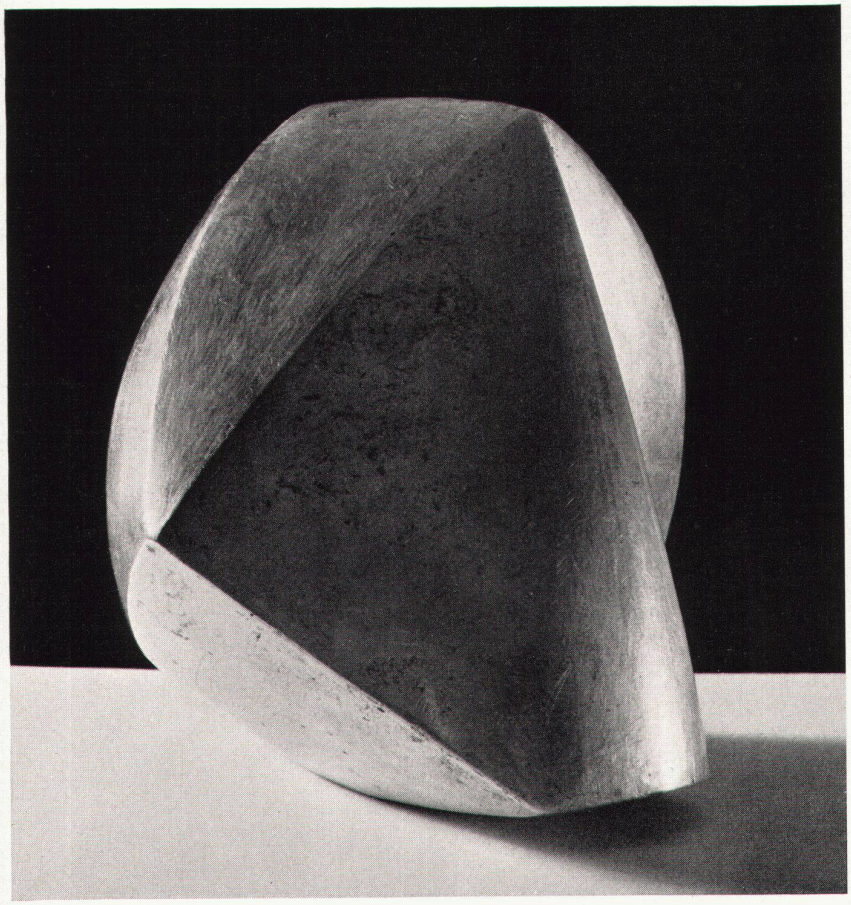
1952 zieht Huf nach dem Hinschied seiner Frau nach Rom und löst sich hier nur allmählich aus seiner menschlichen und künstlerischen Krise. Das zeichnerische Schaffen setzt langsam wieder ein, vor allem wohl im Gespräch mit italienischen Künstlern, wie Afro, Burri, Dorazi, Colla und anderen.

Seit 1957 lebt Fritz Huf mit seiner zweiten Frau, der Schriftstellerin Dorothea Hartmann, in Gentilino bei Lugano und steigert sein Werk – zuerst Zeichnung und Pastell, zuletzt aber auch wieder die Kleinplastik – zu einem neuen Höhepunkt.

Die freiwillige Selbstbeschränkung und Selbstbesinnung, der schwere Schicksalsschlag durch den Verlust der Gattin, rief eine Pause im künstlerischen Schaffen Hufs hervor. Aus Rom stammen als «dokumentarisch» bezeichnete Skizzen, Abstraktionen, die jedoch in den spätern, in Gentilino geschaffe-



6



7

8

7
Fritz Huf, Plastik Nr. 4, 1960
Sculpture N° 4

8
Fritz Huf, Femme tulipe, 1941. Bronze. Privatbesitz Zug
Tulip Woman. Bronze

9

nen Zeichnungen und Pastellen als Vorlagen und Anregungen nachklingen. Heute ist nichts Anekdotisches mehr zu spüren; die Themen der Werke sind ganz einfach, ganz wesentlich geworden. Da sind das Helle und das Dunkle, das Ruhende und das Bewegte, das Leichte und das Schwere, das Materiengebundene und das Transzendente. Jedes Pastell wird von einem Gesamtton, einem Grundklang, einer Tonart beherrscht. Da gibt es die Nachtstimmungen, in denen schwere Zonen samtener Farbtöne sich gegenseitig überlagern und durchdringen und durch das Aufbrechen einer Helligkeit in träge, schwebende Bewegung geraten. Oder jene Tagbilder, in denen dynamische Felder einander gegenüberstehen und spitz aufeinanderstoßen. Fast allen Arbeiten ist eine Bewegtheit zu eigen, die – leider wird der Begriff viel mißbraucht – an Kosmisches erinnern. Bezeichnend und übereinstimmend mit dem Wesen des einstigen realistischen Bildhauers gibt es kaum eine Beschränkung auf ein bestehendes Formarsenal; der Künstler hat stets die Möglichkeit, von der einen Formfamilie zu einer andern überzugehen, wie es sein Bedürfnis nach Harmonie verlangt (es gibt streng gebaute Rechteckskompositionen, Kurven und Kreiselemente und sogar informell wirkende Arbeiten). Das Ausstrahlende aber ist die Geduld und die ruhige Kraft, mit der jedes Bild immer wieder überarbeitet, immer wieder gesteigert, immer wieder verdichtet wird, auf der Suche nach dem einzigen in sich richtigen und notwendigen Klang; ein faszinierendes Streben nach Vollkommenheit, bei dem auch das Handwerkliche, die Liniatur der Zeichnungen, der Samtton der Pastelle zur höchsten Wirkung gebracht werden sollen; und es ist sehr wenige, was in den Augen des Künstlers selber diesen Forderungen gerecht wird. Dafür hat er sich – im Gegensatz zu vielen seiner Freunde aus der «Abstraction-Création»-Gruppe – Zeit und Muße genommen, sich selber immer wieder zu überprüfen und zu intensivieren. Trotz der Strenge des Vorgehens interessiert den Maler Huf nicht so sehr die Aufteilung und Gesamtkomposition der Bildfläche; er sucht vielmehr die Spannung von Farbzone zu Farbzone zu steigern und von einem Kontakt zum andern aufzubauen, bis dieses Nebeneinander auf dem ganzen Bild die gleiche Dichte, die gleiche Struktur und die gleiche Bewegtheit angenommen hat. Bezeichnend dafür ist, daß nach der Überarbeitung des Gesamtbildes erst nachträglich der beste Ausschnitt für eine bildhafte Wirkung gesucht werden kann. Hier geht es um rein malerische – übrigens nie geistig-spekulative – Probleme. Bei seiner innern Freiheit kann sich Huf bei seinen neuen Bildhauerwerken aber ebenso auf die rein plastischen Probleme konzentrieren. Um 1930 entstand eine Gipsplastik, die vielleicht an Picasso erinnert; der Kopf wurde auf einzelne Ovalformen abstrahiert, deren Größenproportionen den künstlerischen Ausdruck tragen. 1941 entstand die reizende «Femme Tulipe», bei der sich die einzelnen Elemente schon stärker durchdrungen haben und auf der Gesamtoberfläche als Erhebungen und Schnittkanten die Einheit der «Eiform» nur leicht beleben. Die Ei- oder besser Kleinform ist auch der Ausgangspunkt für die meisten der letzten Arbeiten, die (wie die Pastelle) in ihrer Urform eine Grundtonart enthalten, auf der sich durch die Oberflächenspiele, die Kontaktlinie der Volumenteile das meist heiter klingende Geschehen abzeichnet. Das Dunkle finden wir eher in der als Polyeder komponierten, scharfkantigen Plastik und in einer andern, in der Wellen und Kanten zusammenklingen. Auch hier ist bezeichnend, daß die Werke selten eine Hauptansicht haben, daß man sie beliebig wenden kann, weil sich der Künstler die Aufgabe stellte, ein kleines, übersehbares und möglichst vollkommenes «Ding» zu machen, eine in sich gefüllte plastische Harmonie. In diesen wenigen Plastiken, wie in den besten Zeichnungen und Pastellen, drängt sich einem als Wertung der so simple Begriff auf: Sie sind in sich richtig. Das ist wohl das Höchste, das man von einem autonomen Kunstwerk sagen kann.

9
Fritz Huf, Plastik Nr. 3, 1960. Bronze
Sculpture N° 3

Photos: 1 Michael Speich, Winterthur; 2–7, 9 Peter Ammon, Luzern; 8 Grau, Zug