

Der Maler Edmondo Dobrzanski

Autor(en): **Gilardoni, Virgilio**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **52 (1965)**

Heft 8: **Gartenarchitektur**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-40500>

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.



1
Edmondo Dobrzanski, Stehender Akt, 1960
Nu debout
Standing Nude

Die Malerei von Dobrzanski läßt sich nur schlecht in die Avantgarde einordnen, besonders wenn man sie mit den Augen der esoterischen Kritiker beurteilt. Aber es ist doch ein Werk, das aus den malerischen Strömungen der jüngsten Zeit seine Nahrung zieht. Dobzanskis anspruchsvolle ethische und geschmackliche Haltung ist verwandt mit derjenigen Lienhard Bergels in seinem «Beyond the Avant-garde» und vielleicht sogar mit derjenigen Hermann Brochs im Roman «Der Tod des Vergil».

Es ist eine Malerei, die in einem weiten ethischen Horizont ihre Freiheit sucht, wie bei De Staël, Sironi, Braque, Morandi, bei Fautrier und anderen. Das Erleben aus mitteleuropäischen Erfahrungen ist fühlbar, wenn auch gedämpft, wie es für ganze Generationen zutrifft, man denke an Soutter, Meyer-Amden, Wiemken, Schürch und an die verzweifelte Selbstversenkung bei Klee und Alberto Giacometti. Das sind einige Anhaltspunkte, nach denen Dobzanski seine moralische und geistige Landschaft ausmißt, auch wenn er sie nicht alle gleich straff einbezieht. Denn bei näherer Beobachtung geht hervor, daß seine Arbeitsweise eher einer Ausgrabung als einer panoramatischen Aufnahme gleicht.

Die Lebensgeschichte des Malers scheint auf den ersten Blick recht dürftig und gewöhnlich. Er wurde 1914 in Zug geboren, wuchs in Lugano heran, studierte in Mailand, flüchtete im Jahre 1942 nach Zürich, um sich dann im Tessin festzusetzen. Zuerst, 1950, lebte er in Bellinzona, dann in Bissone und heute in Cassarate-Lugano. Einige frühen Arbeiten waren in italienischen Gruppenausstellungen zu sehen, und dann folgten persönliche Ausstellungen in Bellinzona (1951 und 1958), in Locarno (1953 und 1958), in Aarau 1959 und in Lugano 1965. Ferner beteiligte er sich an Ausstellungen in Campione (1962), Florenz (1963) und Bologna (1965). Er malte zwei große episch-dramatische Kompositionen für die Expo, Sektor «L'Art de vivre»: «Die Opfer des Vaiont» und «Menschen am Meer».

Hinter diesen biographischen Daten lebt die innere Geschichte des Malers, die ihn als Künstler bestimmte. Edmondo Dobzanski ist Schweizer Bürger. Seine Herkunft ist gemischt: der Großvater väterlicherseits war ein polnischer Baron, die Großmutter eine Deutschschweizerin, die Mutter eine Griechin aus Saloniki. Bestimmend war die Entdeckung Italiens während der Mailänder und Triestiner Jahre und ein verflochtenes Erlebnisnetz von Erfahrungen, die sich auflösenden Städte des Kontinents und des Meeres, die Kultur im Grenzraum, die Not der Arbeiter und des Hafenproletariats und die Wiederbegegnung mit der Heimat, sei es 1942 in einem Zürich voller Flüchtlinge, in der Angst vor dem, was an den Fronten geschah, in der Notdurft eines Lebens von der Hand in den Mund. Wenn Mailand in der Motivwelt für seine Malerei die Erfahrung der antifaschistischen Untergrundbewegungen erbrachte (die Freundschaft mit Morlotti und anderen gleichaltrigen Malern, die sich um die Bewegung des «Milione» scharten, den Kampf gegen das «Novecento», das plastische Beispiel Sironis), wenn Triest die Entdeckung des adriatischen Lichts, jenes «mare-luce» erlaubte, das eines der Grundthemen seiner Malerei geworden ist, so bringt ihm Zürich die Begegnung mit der französischen und nordeuropäischen Malerei, die im faschistischen Italien keinen Eingang fand. In ganz Mailand fand man in den Jahren 1940–1942 eine einzige Zeichnung von Picasso, und auch diese mußte versteckt gehalten werden. Zürich gab ihm das Gefühl seiner Existenz und seiner gärenden Vitalität. Bei aller Armut, bei aller Arbeitslosigkeit waren diese gebrannten Jahre weit entfernt von der Erniedrigung durch Konformismus und von künstlerischer Liebedienerei. Unter den Freundschaften jener Jahre sind jene mit Hans Aeschbacher und Andri Peer erwähnenswert.

Aus der Zürcher Zeit gibt es eine Reihe von Zeichnungen – zum Malen fehlten ihm die Mittel –, in denen Dobzanski seine menschliche Wahrheit sucht. Eine fast selbstzerstörerische



2

2
Edmondo Dobrzanski, Bildnis, 1960
Portrait
Portrait



3

3
Edmondo Dobrzanski, Toter Baum, 1961
Arbre mort
Dead Tree

Gewissensprüfung trieb ihn dazu, den Dingen ihren Flaum zu nehmen, die Erscheinungen ineinander zu verspannen, um zum dramatischen Kern vorzudringen. Wir denken an die Zyklen «Arbeit des Menschen», 1942–1944, «Grauen des Krieges», 1945–1947, «Nachtleben und Bohème», 1948/49, «Die Prostituierten», 1948–1950. Es sind Zeichnungen eines Malers, wo die grundierten Flächen Licht und Zwielicht einlassen und einer dramatischen Szenerie voller Bewegung und voll szenischer Erfindungen Platz gewähren. Sie haben, wie die frühen Arbeiten Rouaults, satirischen, sarkastischen, karikatürhaften Charakter in ihren besten Beispielen. Sie sind schmerzlich mitgefühlte Anklagen. Der Maler fühlte sich als Opfer unter Opfern; er griff zur Lichttechnik des Bildhauers und versuchte, bis ins Mark der Emotion einzudringen. So erhob sich der Schrei Dobrzanskis in jenen Jahren zu einer pathetischen Verneinung des «Krieges um des Krieges willen», besonders in seinen Werken «Die Erschießung» und «Die menschliche Apokalypse», zu einem Manifest gegen Hitler. Indessen lebte Dobrzanski schlecht und recht von Zeichnungen, die Hans Ott für das «Volksrecht» bestellte, in denen er soziale und urbanistische Probleme behandelte. Aber in seinem Innersten wirkte die große Lektion Cézannes und der Kubisten; es drängte ihn zu einer Struktur des Bildes, die plastisch und moralisch gleich aussagekräftig sein sollte; er witterte die Gefahr eines zu direkten, expressionistischen Stils, und romantisch gestimmt, wie er im Grunde ist, träumte er von einer Malerei, die zugleich zeitgenössisch und klassisch sein sollte. Die Befreiung aus dieser Phase des «menschlichen Schreis» kam ihm durch die Übersiedlung ins Tessin, nach Bellinzona. Er entdeckte wieder ein neues Licht, das neue Räume und neue Formen einbezieht. Zugleich war es eine Rückkehr – nach verzehrenden Leidenschaften und jugendlichen Irrungen – zu den urtümlichen Tiefen der Seele: die Begegnung mit der Mutter, einem Urmotiv in der Malerei Dobrzanskis.

Von hier an wird immer mehr das Licht zum beherrschenden Element seiner Malweise, dargebracht in jenem mächtigen Lichtbecken, das der See bei Bissone darstellt. Ein Licht, das alles mit Orange- und Ockertönen durchpulst. Es ist dasselbe Licht, das an der Jahrhundertwende den großen lombardo-tessinischen Maler Filippo Franzoni hinriß.

Es waren Jahre angestrengten Arbeitens, einsamen Schaffens, diese Jahre bis 1956. Eine Reise an die atlantische Küste stellte den Maler dem «abstrakten» Licht des Meeres gegenüber, das ihn in den frühen Triestiner Jahren schon überwältigt hatte. Meer, Himmel, Sand: drei oder vier reine Töne, die mächtig ineinanderklingen, werden zu Dämmen einer wiedergefundenen Freiheit, der Freiheit einer reineren Malerei, in der die bloß psychologischen Tatsachen aufgelöst sind. Sogar die Chronik wird in dieser neugewonnenen Weite zur Geschichte, ja zur Heiligengeschichte. Doch bleibt das Geschichtsfühl wach; die atlantische Reise erbringt auf Schritt und Tritt Zeichen des kämpfenden, des irrenden Menschen: zerschossene Bunker, von Granatsplittern zerwühlte Strände, das Eisengewirr gestrandeter Schiffe und verlassener Panzer streckt sich tragisch dem Sonnenlicht entgegen. Aber die Angst vor dem Krieg wird nun ein epischer Gesang: «Der Schrecken», sagt er, «hat unsere Zeit aufgeschlossen» – und damit sind wir ins Herz der neuen und im Grunde uralten Malerei Dobrzanskis eingedrungen.

Neu in der zeitgenössischen Unmittelbarkeit der Gebärde, im phantastischen Gewebe abstrakter Werte, Töne und Volumen und in der Suche nach einem neuen Licht-Raum, und alt in ihrem epischen Atem, in einem sozusagen sophokleischen Bild des Menschen, einem Gefühl für seine moralische Größe, für seine göttliche Einsamkeit.

Vielleicht ist das Werden der Malerei Dobrzanskis ähnlich jenem der Musik: eine geheimnisvolle Beziehung von Maßen und Zahlen. «Die Farbe ist es, welche das Bild bestimmt. Die



4

4

Edmondo Dobrzanski, Lagune, 1961
Lagune
Lagoon

5

Edmondo Dobrzanski, Steine im Meer, 1962
Pierres dans la mer
Stones in the Sea



Farbe, die sich ausbreitet und verdichtet, die zum Kern hin drängt», unterstreicht der Künstler.

Die Farbe bestimmt in ihrem Beben die Erinnerung einer emotiven Begegnung mit der Wirklichkeit. Jenes Beben zieht eine Reihe von tonalen Zündungen nach sich, die plötzlich zur Kernzelle eines neuen Raumes werden: in diesem Augenblick tritt der Maler aus dem Dunkeln, aus dem Nichts, aus der Schwäche, in der er befangen war, heraus, in der Erwartung von «etwas, das vielleicht geschieht, vielleicht auch nicht», und schafft ein Gewebe, das zwischen Wirklichkeit, Erinnerung und Traum fluktuiert. «Ich suche nicht Formen», sagt Dobrzanski, und betont damit, daß seine malerische Erfindung im Grunde die Fähigkeit ist, in der Stille des vollständigen Verlassenseins, in der Abwesenheit äußerer Anreize das einzufangen, was den meisten verloren scheint. Die «Akte», die «Felsen», die «Bäume», die «Marinen» in seinen Bildern sind nicht Gebärde, Theater, Chronik, Landschaft, sondern epischer Gesang: etwas Ewiges, etwas Basaltisches ist in ihnen, in den Körpern, die in einem Licht, in einem organischen Volumen erscheinen, das mehr an der menschlichen Emotion als an der Natur teilhat. Der erfinderische Vorgang ist am stärksten im Augenblick der Zündung selbst: der Maler hält ein im Augenblick, wo das «Ding», das ihm aufsteigt zum «Bild», zur «Offenbarung» wird, und es soll dann als Vision, als «chiusura» wir-



6



7

ken; das bewußte Ringen wird nun das einschließen, was der Maler gesehen hat und was er aus unbekanntem Tiefen in den abstrakten, phantastischen und plastischen Raum des Bildes hinaufhebt.

Übertragung aus dem Italienischen durch Andri Peer

6
Edmondo Dobrzanski, Gewächs, 1965
Végétal
Plant

7
Edmondo Dobrzanski, Spiele im Garten, 1964. Tinte und Wachsfarben
Jeux dans le jardin. Encre et couleurs à la cire
Games in the Garden. Ink and colours of wax