





René Odermatt

Mit einem Essay
von Max Wechsler

Vexer
St. Gallen, 2014

Max Wechsler

René Odermatt: Unterwegs
zwischen Zweifel und Aberwitz

*Manche haben einen wald voller rotkehlchen
– schuhmacher besitzen ahlen, beiß- und kneif-
zangen, bienenwachs, hämmer, klopfhölzer,
kneipe, leisten, spirituslämpchen, verzierrädchen
und anderes mehr.* H.C. Artmann

Die jüngsten Arbeiten bestehen aus einer Reihe geschnitzter Teppichklopfer – den *Chippendales* (2013) Seiten 89–94. Diese denkbar banalen, im eigentlichen Sinne heutzutage kaum mehr zum Einsatz kommenden Haushaltshilfen funktionierten in meiner Jugendzeit nicht zuletzt als Instrumente der Züchtigung und sind wohl noch immer auch in einem unaussprechlichen Zwischenreich erotischer Phantasien angesiedelt. Allerdings erscheinen diese profanen Dinger, vielleicht gerade darum, weil sie wie aus der Zeit gefallen sind, nicht selten als visuelle Kostbarkeiten: meist aus Weiden sind sie zu ebenso selbstverständlichen wie kunstvoll ornamentalen Verschlingungen geflochten. Vielleicht gibt es sogar regionale oder kulturelle Unterschiede der Formgebung. Als bis ins

Detail fein ausgearbeitetes und subtil artikuliertes hölzernes Schnitzwerk verlieren diese Instrumente aber die ihnen aufgrund ihrer ursprünglichen Fertigung eigene spezifische Elastizität. Sie sind, so täuschend sie sich auch darstellen, funktional unbrauchbar geworden und zweckfrei zur reinen Anschauung eines vieldeutigen ästhetischen Gegenstands mutiert, der zwar auf eine profane Lebenspraxis aus vergangenen Zeiten verweist, andererseits aber vor allem die kostbare Aura ornamentaler Schönheit evoziert.

Vom Ornamentalen muss bei René Odermatt sowieso noch die Rede sein. Einmal grundsätzlich, denn selbstverständlich kennt die Holzbildhauerei auch glatte Oberflächen, aber oft kommt beim Handwerk des Schnitzens ein ornamentales Moment schon fast naturgemäss zum Tragen. Wie zum Beispiel in den *Chippendales*, wo die Artikulation jeder einzelnen mit dem Meissel dem Holz beigebrachte Kerbe mit allen anderen zusammen eine belebte, gewissermassen kultivierte Oberfläche bildet, so wie ein durch und durch geschmiedetes Eisen am Ende einen quasi organischen Ausdruck gewinnt. Vielleicht wäre es naheliegender, bei dieser speziellen Form ornamentaler Prägung von einer Art Rhythmus oder Rapport zu sprechen, ja, man kann, wenn man so will, in dieser akkuraten Behandlung der Oberfläche eine poetische Verwandtschaft zur *tache* der Impressionisten sehen, zu den unendlichen minutiösen Farbsetzungen des Pinsels, aus denen sich das

Bild aufbaut. Ich denke zum Beispiel an Werke von Monet, Pissaro oder Cézanne, wo die Realisation des Bildes aus punktuellen Setzungen eine Art von Gewebe bildet, in dem sich die Figuration in einem dynamischen Spannungsverhältnis gleichzeitig herausbildet und wieder auflöst. Und schliesslich auch darum, weil das Motiv des Ornaments bei Odermatt einen eigenen Themenkomplex bildet.

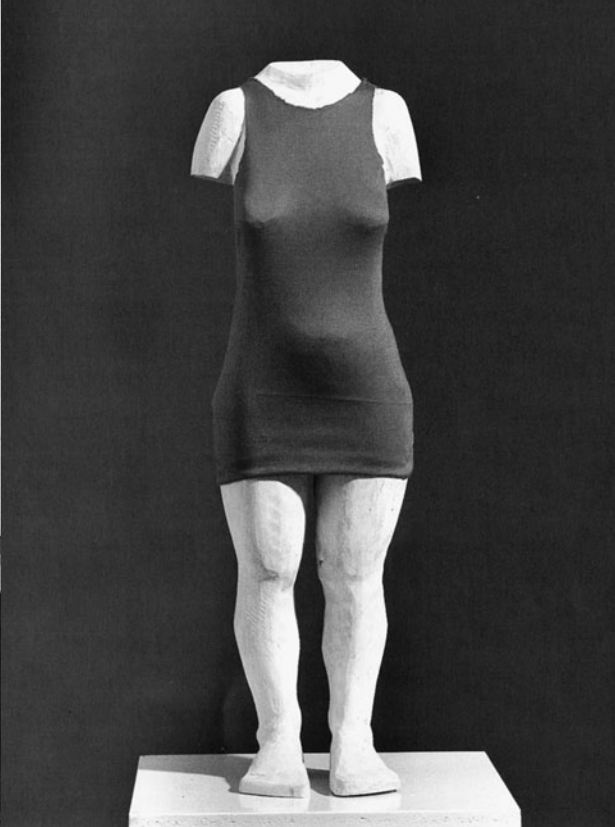
René Odermatts künstlerische Entwicklung und Laufbahn verläuft alles andere als gradlinig und war vor allem in den Anfängen von vielfältigen Zweifeln geprägt, die wiederum von seinem unwahrscheinlichen Witz sogleich hinterfragt wurden. Vielleicht nicht zuletzt darum zeichnet sich das vom Künstler vorgetragene Repertoire durch eine schon fast irritierende Vielfalt an Darstellungs- und Ausdrucksformen aus. Das Werk konstituiert sich gewissermassen in einer Folge von Brechungen innerhalb eines offenen, motivisch breit angelegten Feldes und manifestiert sich in zum Teil disparaten Figurationen und Medien. Odermatt durchlief die strenge Ausbildung an der Schule für Holzbildhauerei in Brienz, an der er zwar das Handwerk als solches von Grund auf erlernte, aber in der Sinnfrage seines Tuns bald auf sich selbst gestellt war. Denn tatsächlich vermittelt diese Schule eine exzellente handwerkliche Ausbildung, ist aber in der Gesinnung ganz und gar in einem traditionellen, volkstümlich schillernden Kunsthandwerk verhaftet und folgt dabei höchst

fragwürdigen ästhetischen Prämissen. Diese streng konservative Haltung mag im engeren Wirkungsfeld der Schule durchaus ihre Berechtigung haben, führt aber zu einer *splendid isolation* ohne Bezug zu den akuten gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnissen der Zeit. Von hier also kommt die offenkundige Virtuosität in der Beherrschung des Handwerks, die es ihm nicht nur erlaubt, jede Vorstellung in der *taille direct* aus dem Block heraus entstehen zu lassen, sondern ihn auch zu anspruchsvollen restauratorischen Eingriffen befähigt. Er kennt die Sprachen der Gotik, des Barock, der Volkskunst, aber auch die Praxis der angewandten Kunst im Bereich der Publicity. So arbeitete er während seiner Lehr- und Wanderjahre nach der Ausbildung an der Brienzer Schule unter anderem auch während zwei Jahren (1993–95) als professioneller Eisschnitzer und -bildhauer in den Vereinigten Staaten – vor allem in Houston Texas, wo das vergängliche Arbeiten in Eis auf Grund des Klimas eine durchaus frivole Qualität hat.

Bis René Odermatt 2001 das Studium an der Luzerner Hochschule für Kunst und Design aufnimmt und 2004 abschliesst, durchläuft er verschiedenste Phasen der freien Kunstausbübung und der Weiterbildung, so machte er unter anderem auch eine Ausbildung zum Möbel-Restaurator. Nun waren die 1990er-Jahre nicht gerade eine hohe Zeit der Bildhauerei im eigentlichen Sinne. An vorderster Front der Wahrnehmung behaupteten sich so gegensätzliche Figuren wie der megalomane

manisch angehauchte Richard Serra und Ulrich Rückriem, der bei aller Monumentalität ganz der genuinen Natur des Steins verpflichtet war. Aus der Zeit des Minimal und der Arte Povera hervorgegangen, vertrauten diese Grossmeister auf ihre konzeptuellen, der Abstraktion verpflichteten Ansätze. Als Orientierung und Inspiration drängten sich für Odermatt im engeren Bereich der Holzbildhauerei die nach wie vor brisanten Skulpturen und Reliefschnitzereien von Ernst Ludwig Kirchner und die existentiellen Bildnereien eines Hermann Scherer auf. Zeitgenössische Anhaltspunkte bildeten unter anderem die pathetisch sexualisierten Figurenkonstellationen von Josef Felix Müller, die anfänglich irritierenden Ansätze einer eigenständigen Malerplastik bei Georg Baselitz und natürlich der überzeugende Auftritt eines Stephan Balkenhol, der, übrigens ein Schüler von Rückriem, schnell zu einer Leitfigur der modernen Holzbildhauerei mit noch so vielen Epigonen wurde. Faszinierend war bei dieser neuen Generation sicher auch die brachiale Gewalt im Umgang mit der Kettensäge, mit der – in allen Tönen heulend – Stamm um Stamm in eine Gestalt gezwungen wurde. Im gleichen Zuge wurde hier in einem radikalen Ansatz auch die altüberlieferte Idee des Standbilds, des Menschenbilds per se, reflektierend in Frage gestellt und ein befreiendes Zeichen gegen die historische Vereinnahmung dieses Motivs durch alle Ideologien hindurch gesetzt.

So arbeitet René Odermatt in dieser Zwischenzeit, die man als erste Orientierungsphase bezeichnen könnte, mit schon fast bockigem Eigensinn an verschiedenen, sich stilistisch mal da, mal dort orientierenden Figuren. Mit *Bettina* von 1992 ^{Seite 10 o.r.} schuf er praktisch zum ersten Mal eine wirklich autonome Holzskulptur, wobei er in diesem Fall von einem Ton/Gips-Modell ausging, das er meisterlich im Holz umsetzte. Die Figur war in jeder Beziehung gelungen und bestätigte ihm sein Können, doch er wollte mehr als das, etwas, das über das erlernte Kopieren und Reproduzieren hinausging. So köpfte er die Figur, amputierte ihr die Arme, fasste sie mit weisser Dispersion und zog ihr ein rotes Trikotkleidchen über. Mit diesem Traditionsbruch hatte er gewissermassen das Eis gebrochen und zu sich selbst gefunden: der latente Widerstreit zwischen dem Status des Kunsthandwerkers und dem des Künstlers wurde virulent und setzte Energien frei, so dass ihm die Exkursion auf das amerikanische Glatteis nichts anhaben konnte. Im Gegenteil. Wieder zurück in der Schweiz, wurde der mitgebrachte Kirby-Staubsauger, den er in den Staaten – schon fast wie ein Haustier – von Ort zu Ort immer mit sich führte und ihn in verschiedenen Kontexten auch fotografierte, 1996 zum Motiv einer Holzskulptur in Originalgrösse. Dazu kamen noch zwei weitere Staubsaugermodelle, die zusammen als skulpturale Dreiergruppe (*Three Vacuum Cleaners*) ^{Seite 10 u.l.} schon sehr bemerkenswert waren und – zum nicht



12



geringen Erstaunen des Künstlers – auch gleich Gnade vor der Jury der Innerschweizer Jahresausstellung fanden. Ihre ungeschönte, fremdartig rohe Erscheinung bewirkte eine ebenso zwingende wie irritierende Präsenz, die jeden naheliegenden Gedanken an Popart verpuffen und auch die unterschwellig im Hinterkopf sich aufdrängende Erinnerung an Jeff Koons frühe Hoover-Präsentationen ins Leere laufen liess. Und schliesslich werfen die jüngsten "Teppichklopfer" rückblickend noch einmal ein anderes Licht auf die "Staubsauger". Die einzelnen Stationen des Irrrens, des Suchens und Findens sollen hier nicht detailliert nachgezeichnet werden: jedenfalls ging es Odermatt nicht darum, eine schlüssige Strategie zu entwickeln, sondern eher darum, die ihm in Brienz eingepfimte paradiesische Unschuld des Handwerks – die natürlich schon immer in Frage gestellt war – aufzubrechen.

Mit dem Eintritt in die Kunstklasse beginnt für ihn die zweite, zentrale Orientierungsphase, die sich zu einem eigentlichen Experimentierfeld entwickelte. Die breite Palette der an der Hochschule sich eröffnenden Möglichkeiten führen zuerst zu einer intensiven Lernphase ohne grossen Output, doch bald beginnt die Suche nach neuen Herausforderungen. *Zucht* (2003) ^{Seite 13 o.}, zum Beispiel, ist ein gelungener Versuch der Kontextualisierung, in dem René Odermatt die neun pilzartig konischen Holzskulpturen auf einem gesockelten Rasenteppich arrangierte und das Ganze mit dar-

13

über gehängten Neonröhren ausleuchtete. Eine seltsame Studie über Wachstum, die mit *Parasitäre Montage* (2003) ^{Seite 13 u.} auf züchterischer Ebene weitergeführt wird: in Ahorn geschnitzte Gummi- baumblätter werden einem ausgetrockneten, entasteten Tannenstämmchen aufgepfropft. In einem weiteren Schritt ging es ihm nun darum, sich von der Abbildungsfunktion seiner bisherigen Arbeiten zu lösen, von der Holzplastik und der Figur Abstand zu nehmen und neue mediale Dimensionen zu erkunden. So versenkte sich Odermatt in eine 3D-Visualisierungssoftware, die für ihn totales Neuland bedeutete, und begann damit, am Computer imaginäre Welten zu generieren. Auf diesem Feld entstanden unter anderem Arbeiten wie *Plantage* (2004) ^{Seiten 20–23}, *Luftschacht* (2006) ^{Seite 19} oder *Brunnenstube* (2006) ^{Seite 18}: jede einzelne Arbeit eine grössere, nach der digitalen Visualisierung in Präzisionsarbeit hergestellte Konstruktion mit architektonischer Anmutung. Oder er löst Bilder, wie etwa in *Tarzans geheimer Schatz* (2006) ^{Seiten 55, 56} durch extreme Vergrößerung in Pixel auf, die als farbige Quadrate und Würfel sich in eine abstrakte Komposition verwandeln. Diese Exkursionen in den Bereich der virtuellen Realität vermochten den Fluss der eigentlichen Holzbildhauerei allerdings nicht zu bremsen.

Es entstehen nun mehrere Gruppen von geschnitzten Skulpturen mit verwandten Motiven, so 2007 unter anderem *Gämse*, *Adler* und *Bär* ^{Seiten 42, 45–49}: drei mit Bravour in Lindenholz gearbeitete, durch



die dunkle Beizung Nussbaum suggerierende Sockelsituationen, die bei *Gämse* und *Bär* ein Stück Terrain mit Pflanzen, Steinen und Wurzelstöcken darstellen und bei *Adler* ein Stück aufragenden Fels. Der Künstler folgt darin den traditionellen Regeln der Kunst und evoziert hohe Briener Schule, ohne dass die sakrosankten Tiere noch hätten ausformuliert werden müssen. Sie sind allein durch den spezifischen Kontext gegeben und scheinen nur mal kurz weggegangen zu sein. Nicht ohne feine Ironie reflektiert René Odermatt noch einmal sein ambivalentes Verhältnis zum geliebten Metier, das sich in den noch immer nach alter Väter Sitte tradierten Gemeinplätzen gewissermassen selbst zum Narren macht, während er gleichzeitig so verschmitzt wie hintergründig das klassische Sockelproblem ad absurdum führt. Dazu kommt, dass diese Arbeiten bei ihrer ersten Präsentation mit Sicht auf die Schaufenster eines bedeutenden Händlers von Souvenirs und klassischen Schnitzereien gezeigt wurden: Kunst und Kunsthandwerk im scharfen Infight.

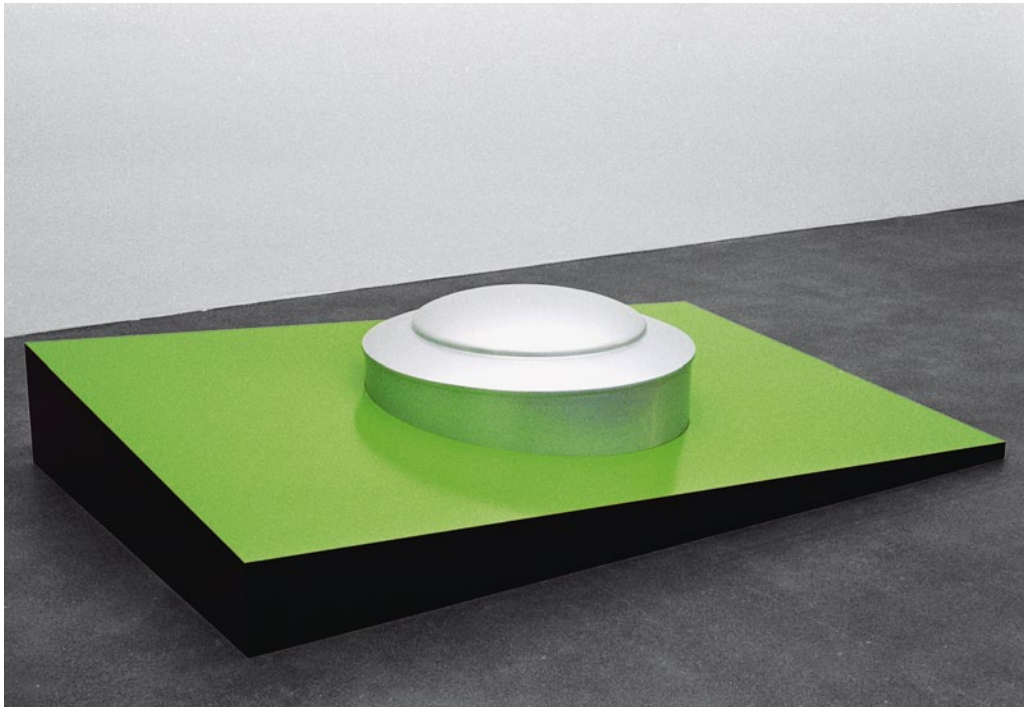
Wie ein bizarres Zwischenspiel vor den nächsten zwei Werkgruppen schuf René Odermatt 2008 mit *Bildhauer*, *Tarzan* und *Bonsai/Han-Kengai* ^{Seiten 35–40} drei durch ihre irgendwie überdrehte Anlage miteinander verwandte Einzelstücke, die in der Präsentation als Gruppe eine ganz eigene Dynamik entwickeln. Es handelt sich um farbig gefasste Skulpturen, die alle einer eigenen, dem

Gegenstand eigentlich widersprechenden Proportionalität folgen und vor allem im Fall der Figuren zudem mit einem befremdlichen, schon fast sakral überhöhten Sockel versehen sind. Noch einmal wird das Programm einer figürlich angelegten Gegenständlichkeit durchexerziert und in ihrer dezierten Darstellung nicht ohne Witz auch in Frage gestellt. Eine Interpretation bewegt sich immer auf einigermaßen unwegsamem Gelände, und das lässt sich möglicherweise von seinem Schaffen ganz generell behaupten, auch wenn dieses Gelände jeweils ganz unterschiedliche Schwierigkeiten macht. Bei der nächsten herausragenden Werkgruppe, den *Portraits* (2011) ^{Seiten 27–32, 41, 43, 83}, geraten vor allem kulturelle Begrifflichkeiten ins Wanken, denn diese wunderbaren Skulpturen sind formal von chinesischen Gelehrtensteinen inspiriert – eine Reise nach China mag der Auslöser gewesen sein. Die acht *Portraits* sind sorgfältig geschnitzte Nachbildungen von vorgefundenen Wurzelstöcken und anderem Astwerk, die in der Regel mit integriertem Sockel realisiert wurden. Im Fall der Gelehrtensteine – meistens handelt es sich tatsächlich um Steine – wird die zufällige Naturform aufgrund ihrer ebenso realistischen wie poetischen Anmutung ausgewählt und meistens unverändert auf einem speziell dafür geschaffenen Sockel platziert. Der Naturgegenstand wird sozusagen aus seinem biotopischen Kontext gerissen und zum Kunstgegenstand erhoben – ohne dass es sich aufdrängt, grüsst von weitem das Ready

made. Bei den *Portraits* hingegen wird die in der Natur vorgefundene Wirklichkeit in Form einer Kopie zu einem Bildwerk geschnitzt und als realer Kunstgegenstand gesockelt. Die genuine Schönheit dieser Stücke eröffnet ein doppelbödiges Spiel zwischen abstrakter Anmutung und realistischer Vorlage, das uns mit komplexen Wahrnehmungsfragen zwischen den Interpretationsebenen konfrontiert.

In den *Portraits* offenbart sich auch ganz selbstverständlich die in diesem Werk allgegenwärtige Faszination für das Handwerk. Ja, man beginnt die kontemplative Dimension des Schnitzens zu erahnen, diese meditative Qualität eines langwierigen Prozesses, in dem sich durch eine intuitive Annäherung aus der Vorstellung eine bildnerische Wirklichkeit herausbildet. Das manifestiert sich natürlich noch einmal so deutlich in den ornamentalen Arbeiten im eigentlichen Sinne, in denen das Ornament nicht nur eine ästhetische Funktion einnimmt, sondern als eigentliches Motiv, als Gegenstand der Darstellung selbst auftritt. Mit *Forio Nr. 1–5* (2009/12) ^{Seiten 60–69} schafft René Odermatt fünf grosse Tafeln aus Birkensperrholz, deren Fläche jeweils ein regelmässiges Ornamentmotiv überzieht. Wir finden überlappende Zungen, graduell in die Tiefe gehende Quadrate, die sich pyramidal als Hohlform auf einen Punkt zuspitzen und wiederum von einem quadratischen Diagonalraster eingefasst und überlagert werden; es finden sich in Kreise gesetzte sechsblättrige "Blüten",

die in der Horizontalen sich überschneiden und auf beiden Seiten jeweils drei "Blätter" miteinander teilen. Es entstehen unterschiedliche Ordnungen in die verschiedensten Richtungen. Eine zusätzliche Dimension kommt noch dadurch ins Spiel, dass Odermatt die dunkleren und helleren Schichten der Sperrhölzer an den Schnittkanten hervortreten und so ein weiteres, wenn auch unregelmässigeres Muster sichtbar werden lässt. In weiteren Phasen hat er die Musterzeichnung am Computer in Richtung einer Kugel verzerrt und nach dieser bearbeiteten Vorlage rosettenartige Tafeln mit dreidimensionaler Wirkung erarbeitet. Es entstanden unter dem Titel *Panza* ^{Seiten 77,78} auch einfach gemusterte Kassetten, die er zum Teil auch in Kunststoff gegossen hat. Die andauernde Beschäftigung mit dem Ornament führt 2012 schliesslich zu einer höchst seltsamen Figuration, die wie ein irrwitzig koboldiges Wesen an einer Wand ebenso ruhig wie ruhelos hin und her pendelt. *Meinrad* ^{Seiten 86,87}, so der Titel dieser schwindligen Schnitzerei, mag zwar eine Pendule sein, aber von Zeit weiss sie nichts, vielleicht träumt sie von der Heisenbergschen Unschärferelation.















32



33











42



43

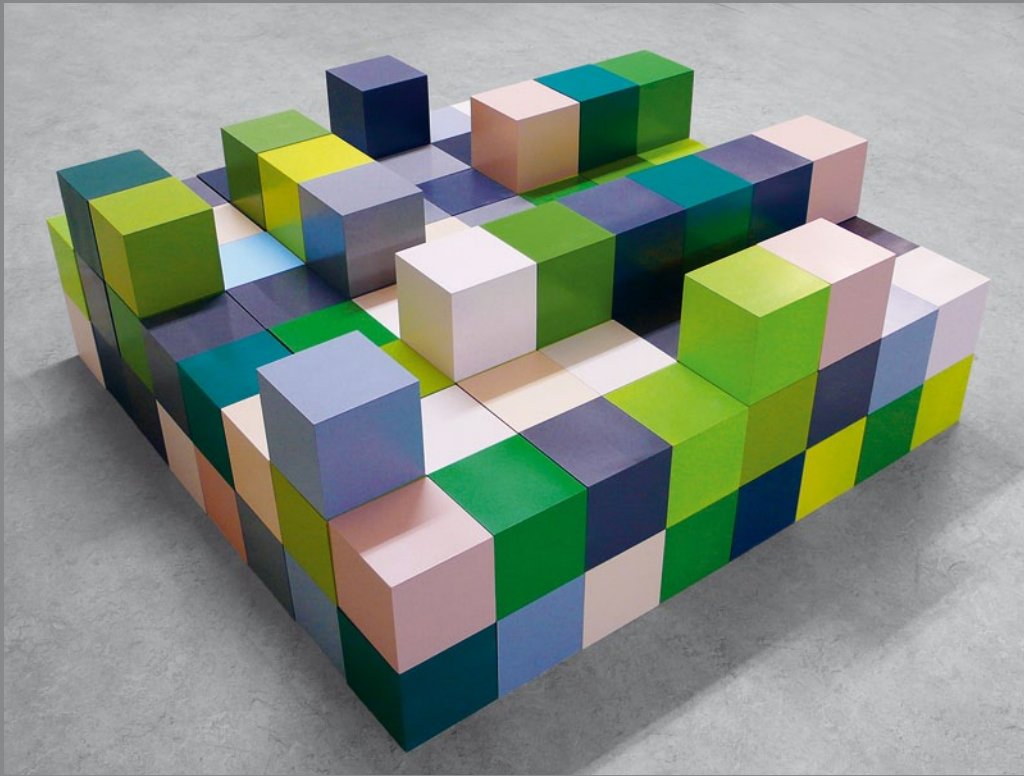




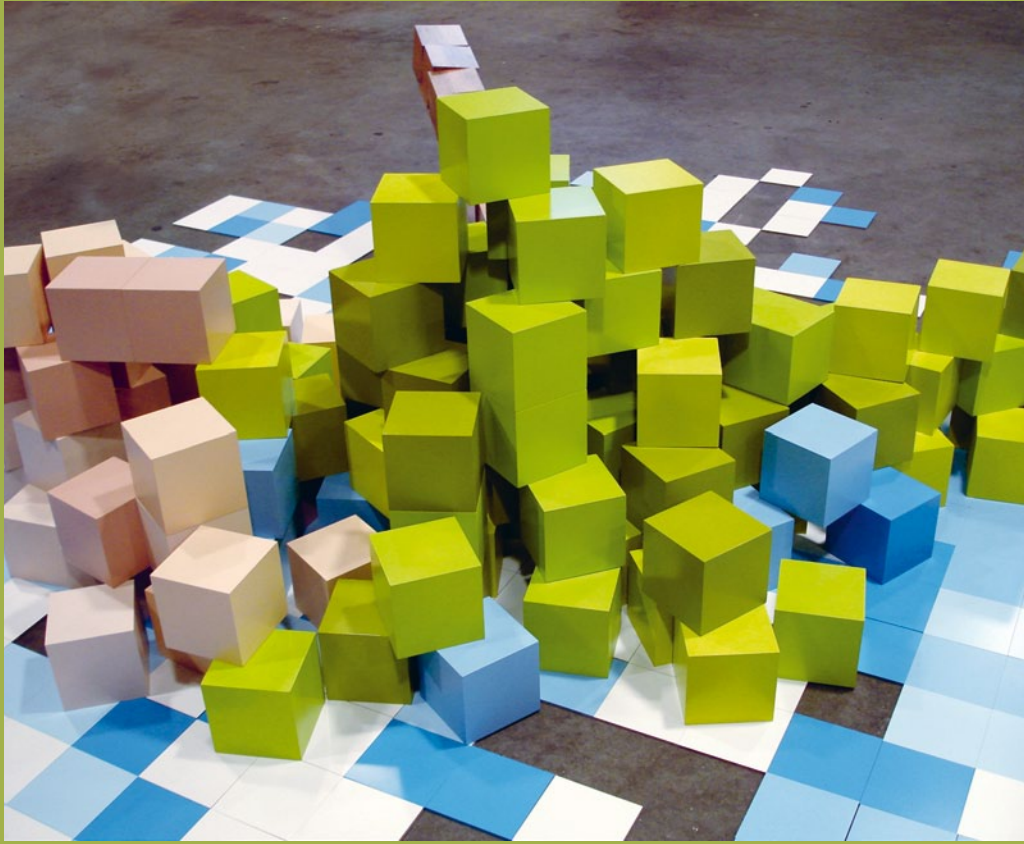




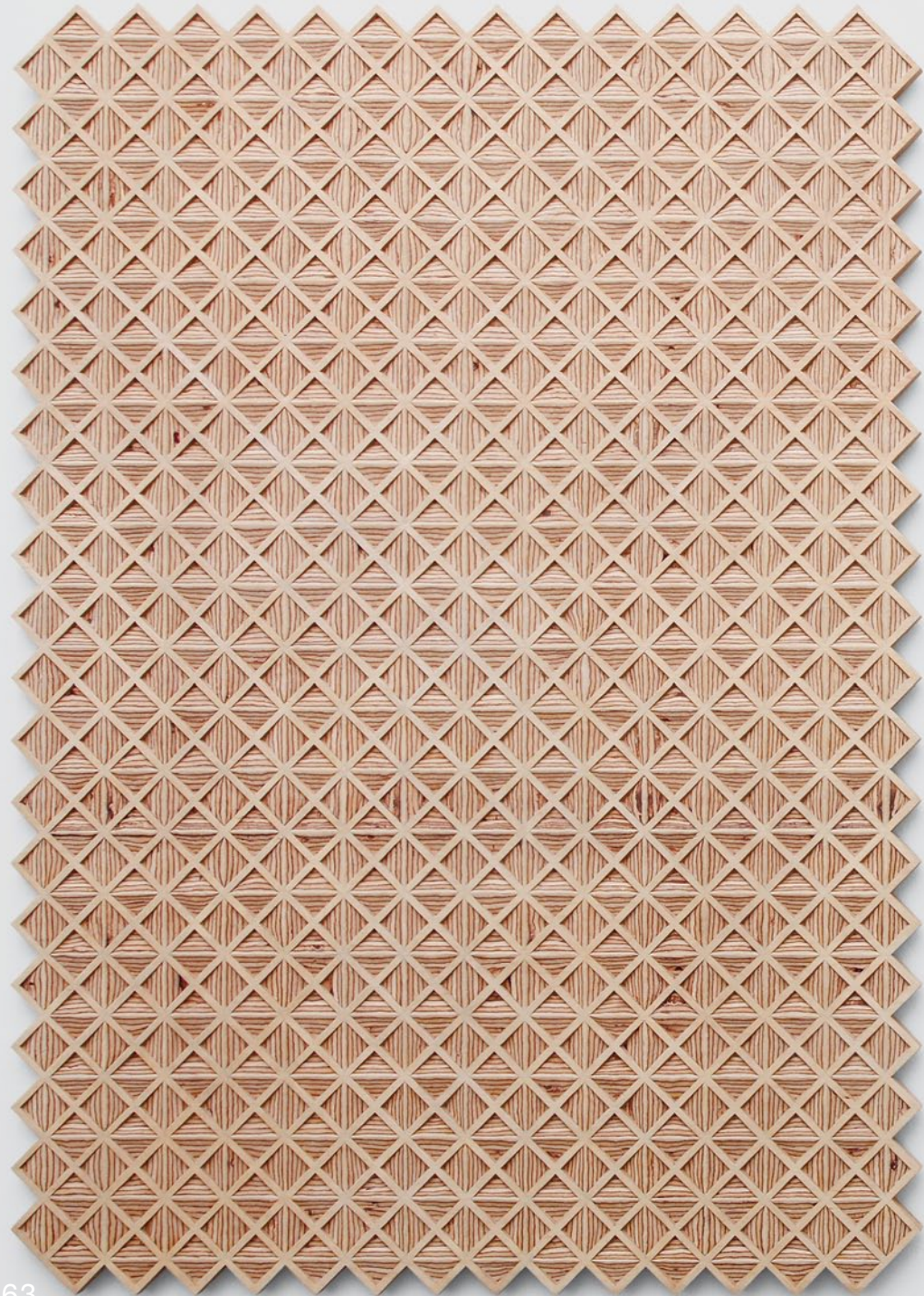
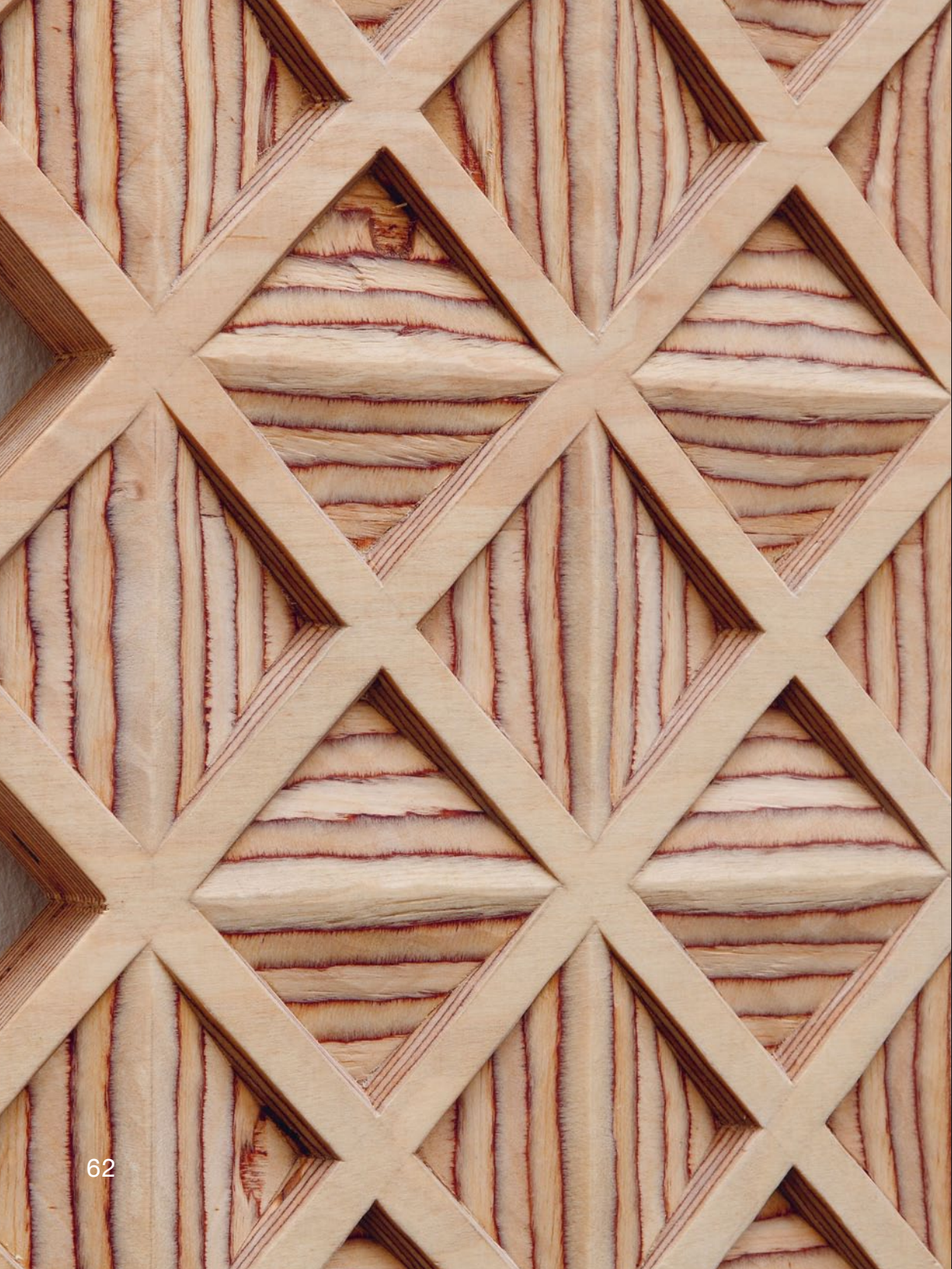


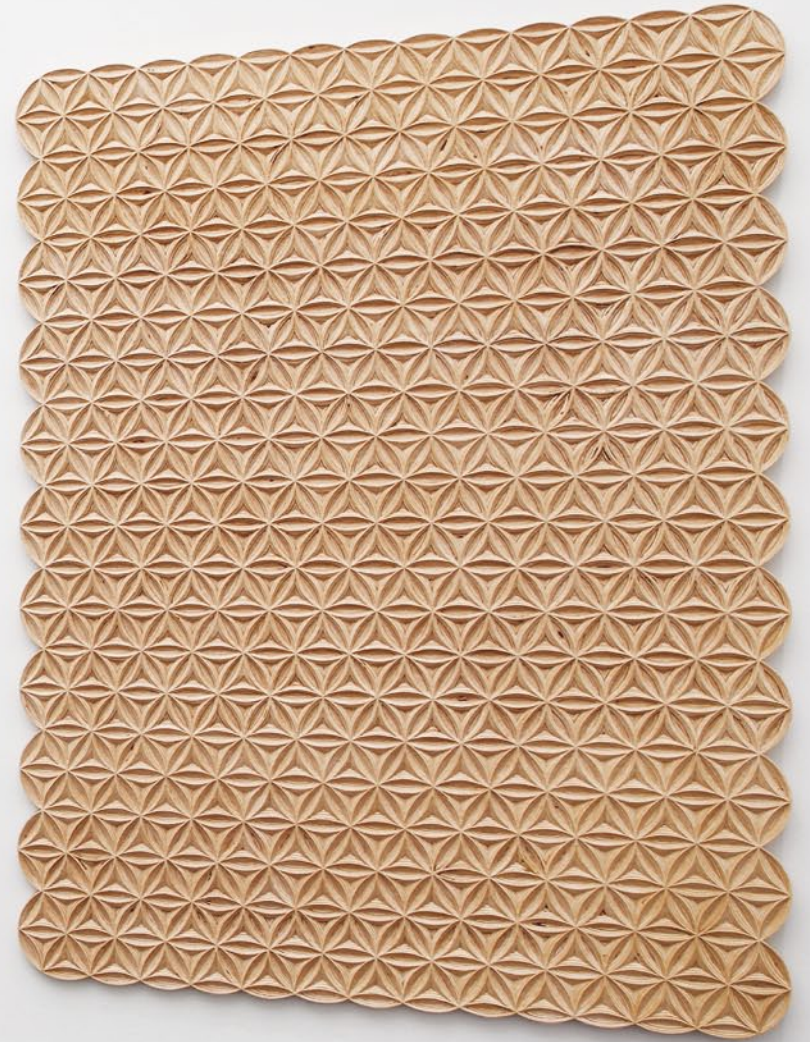
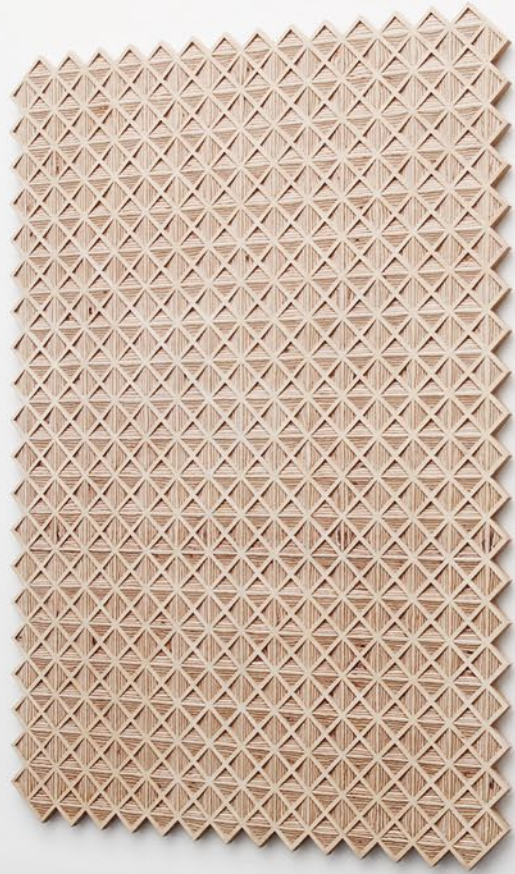
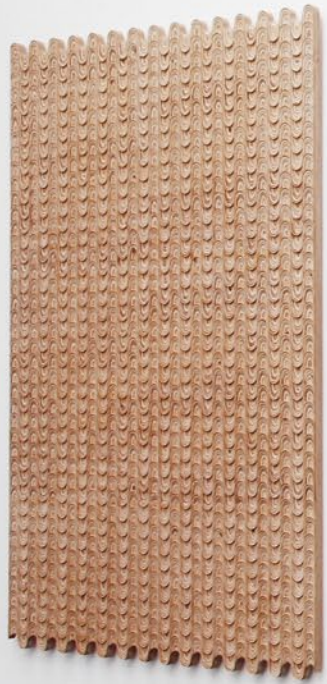


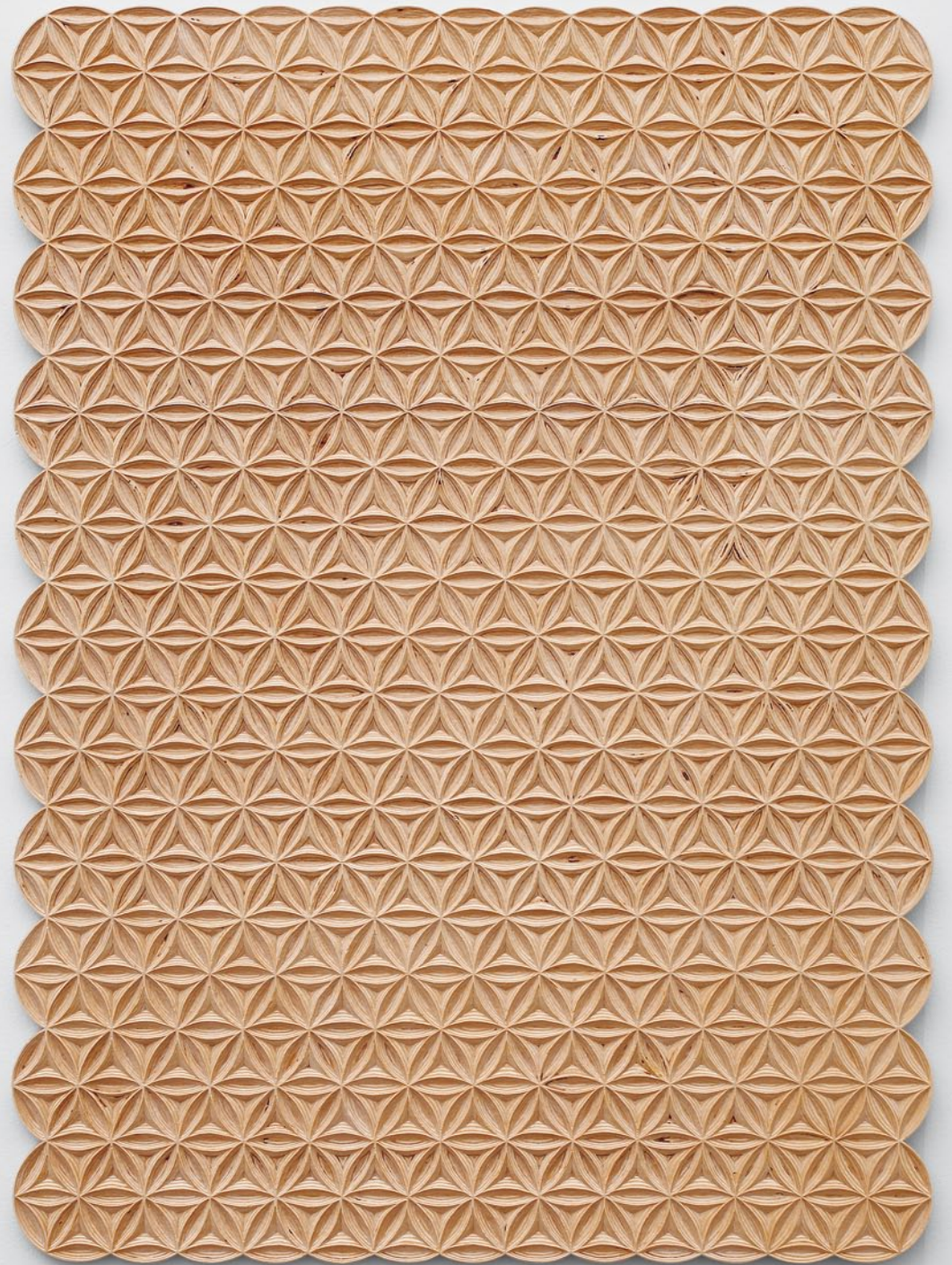


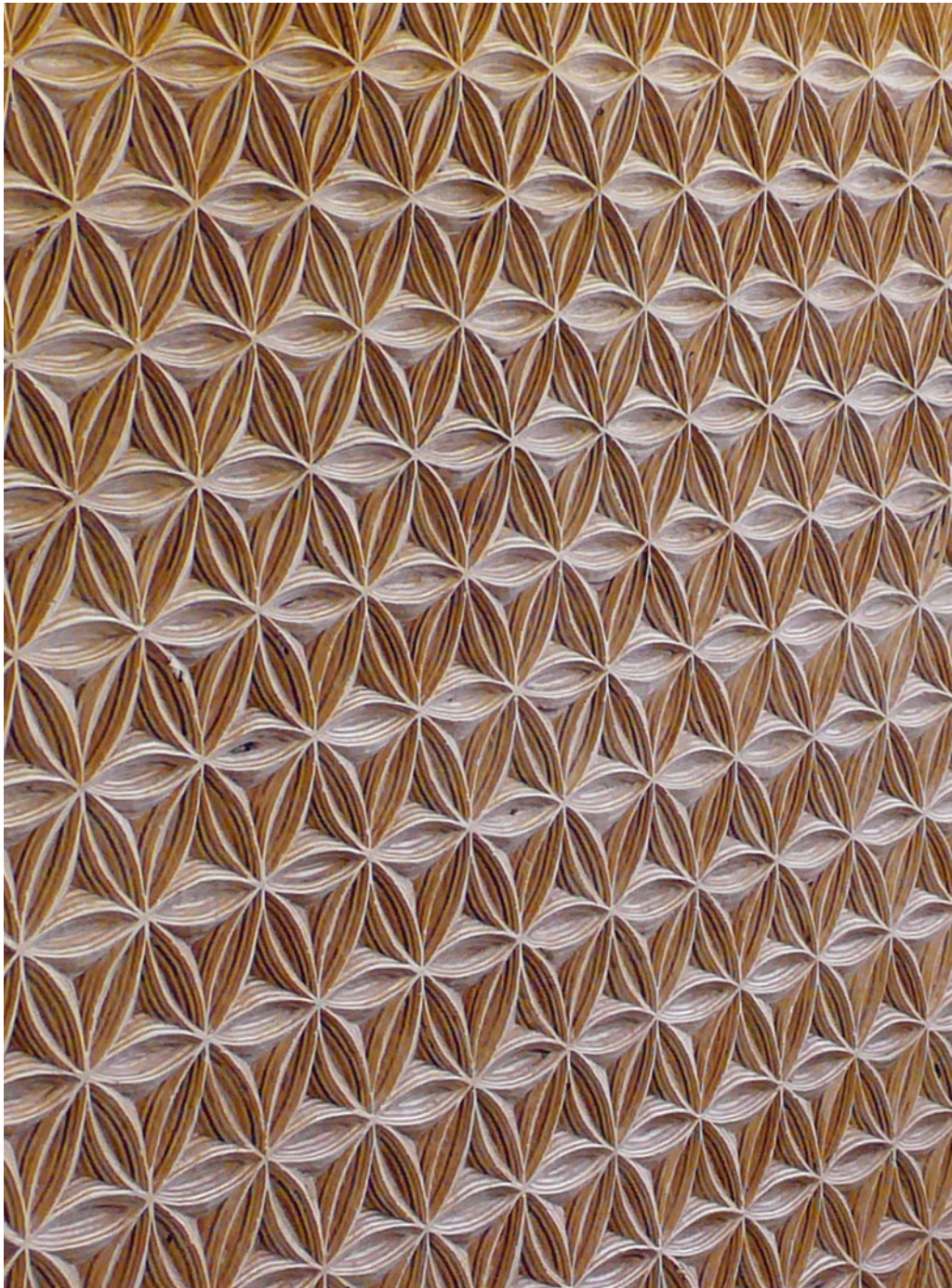




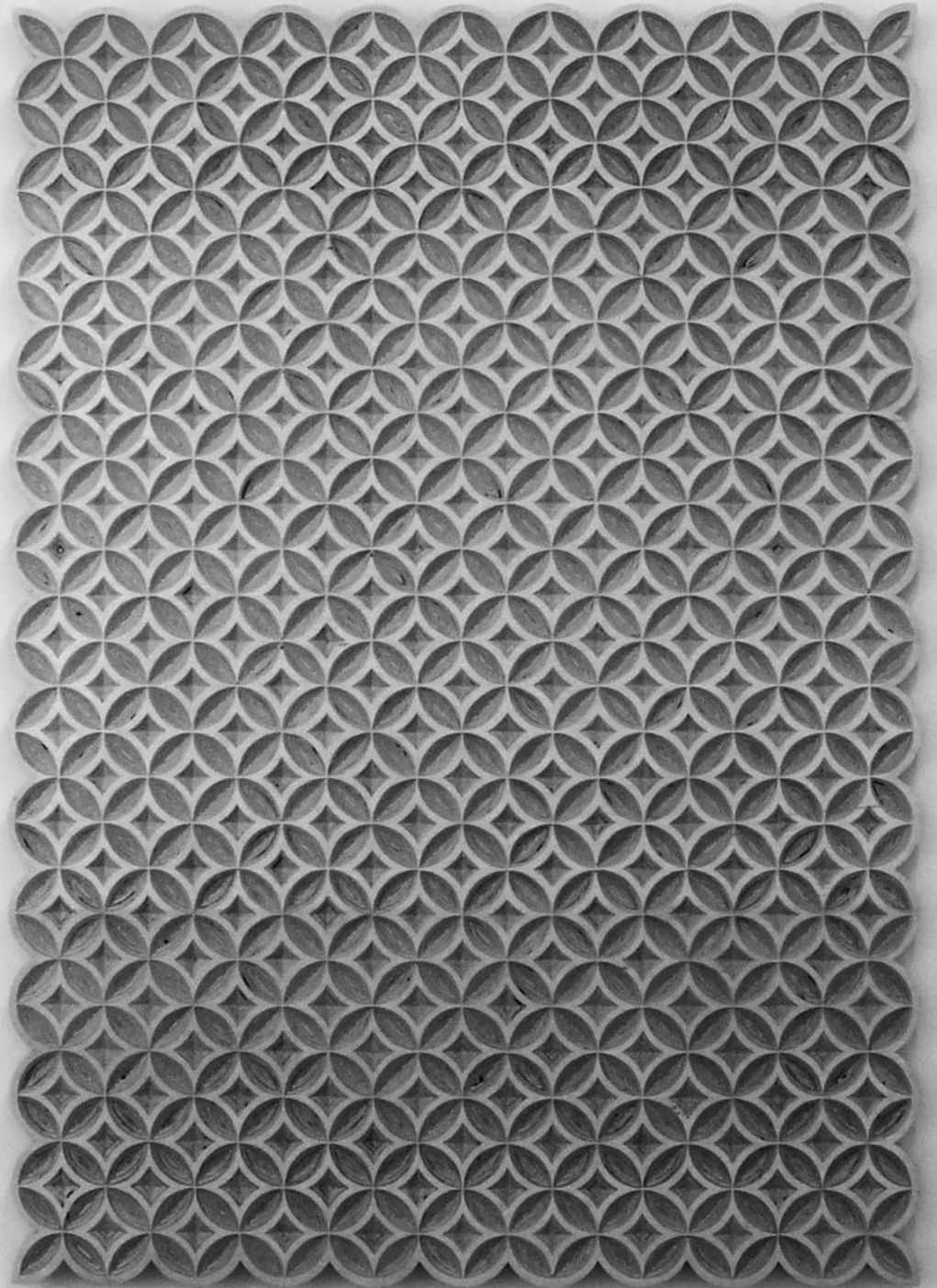




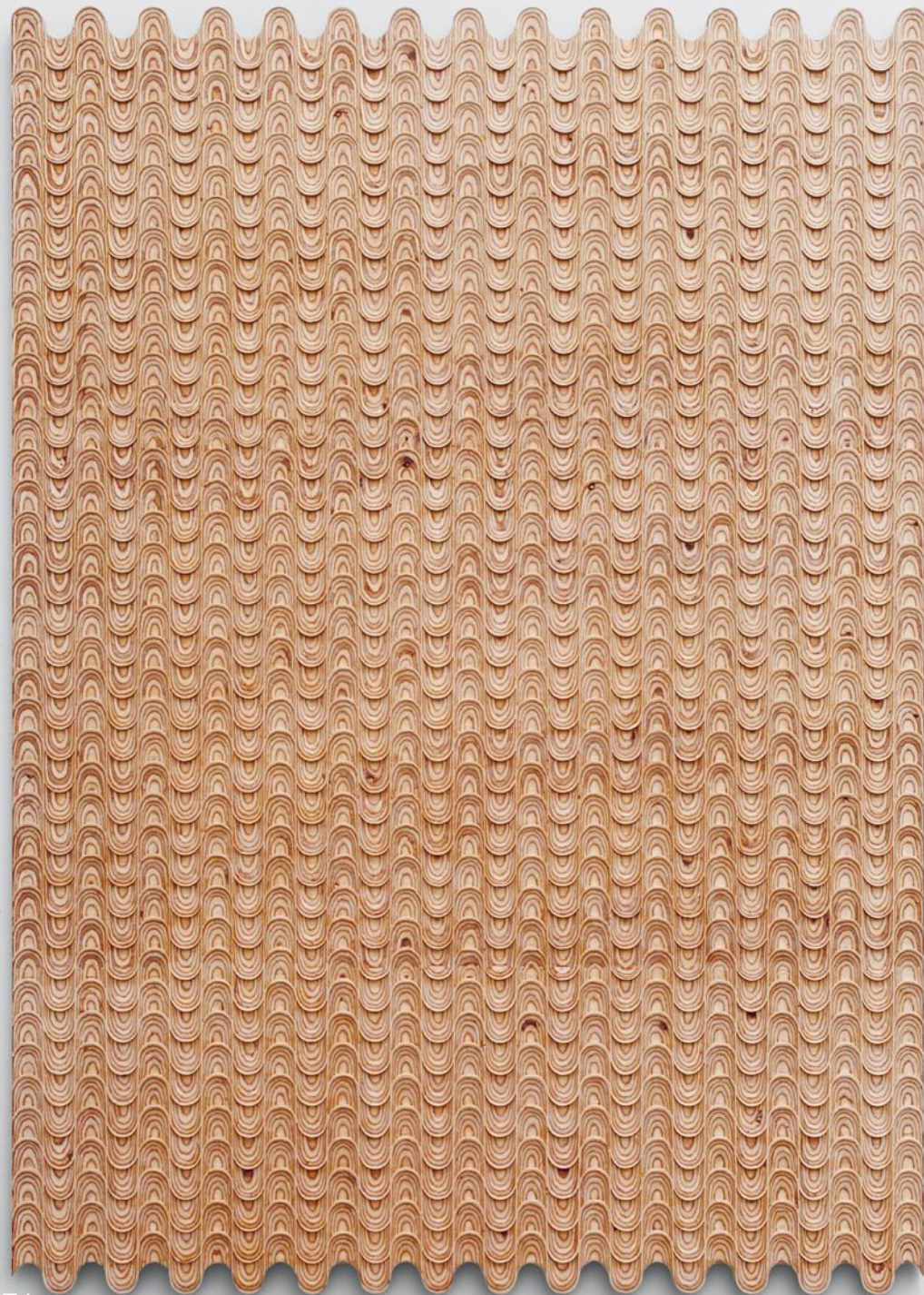


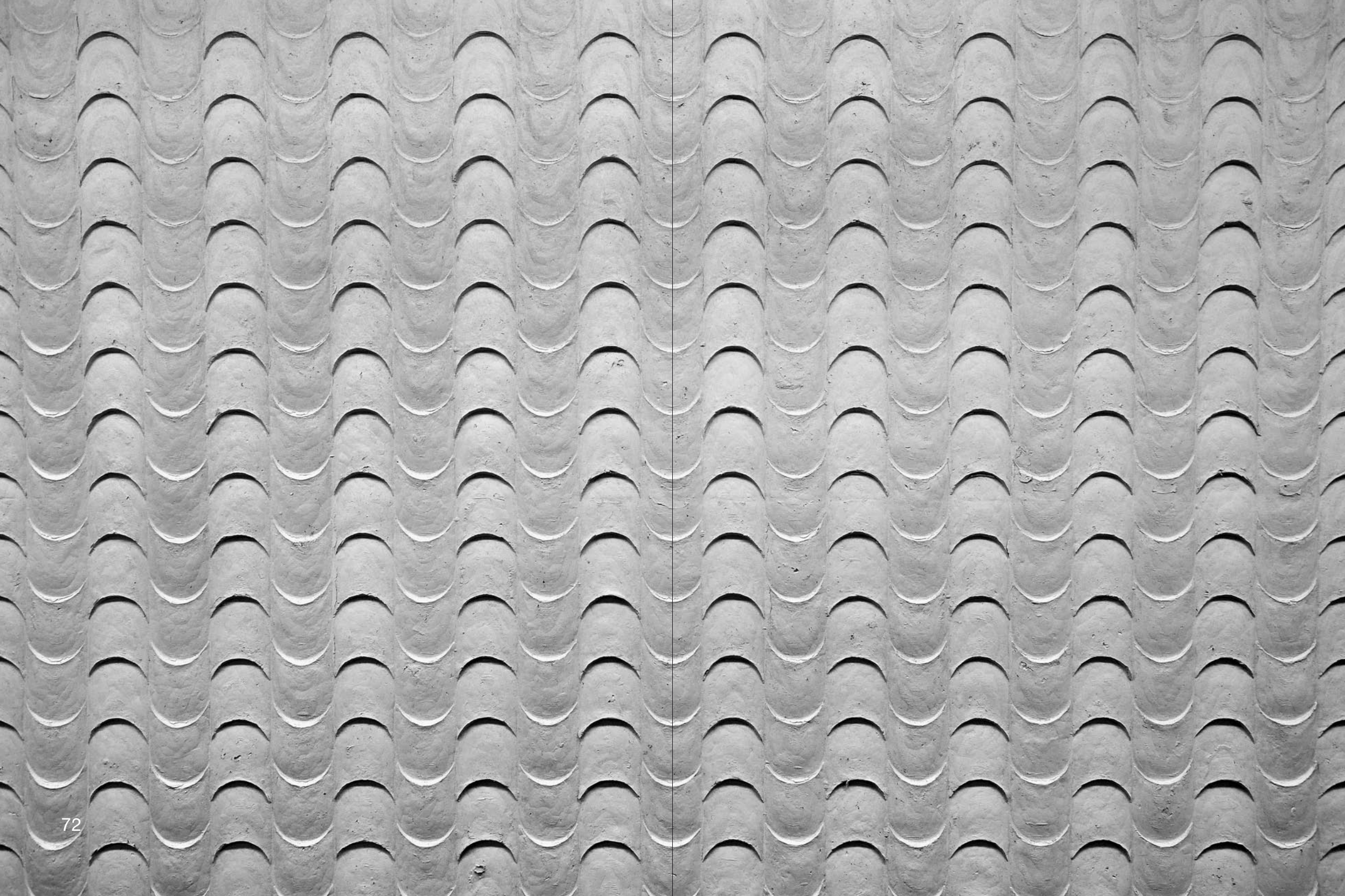


68

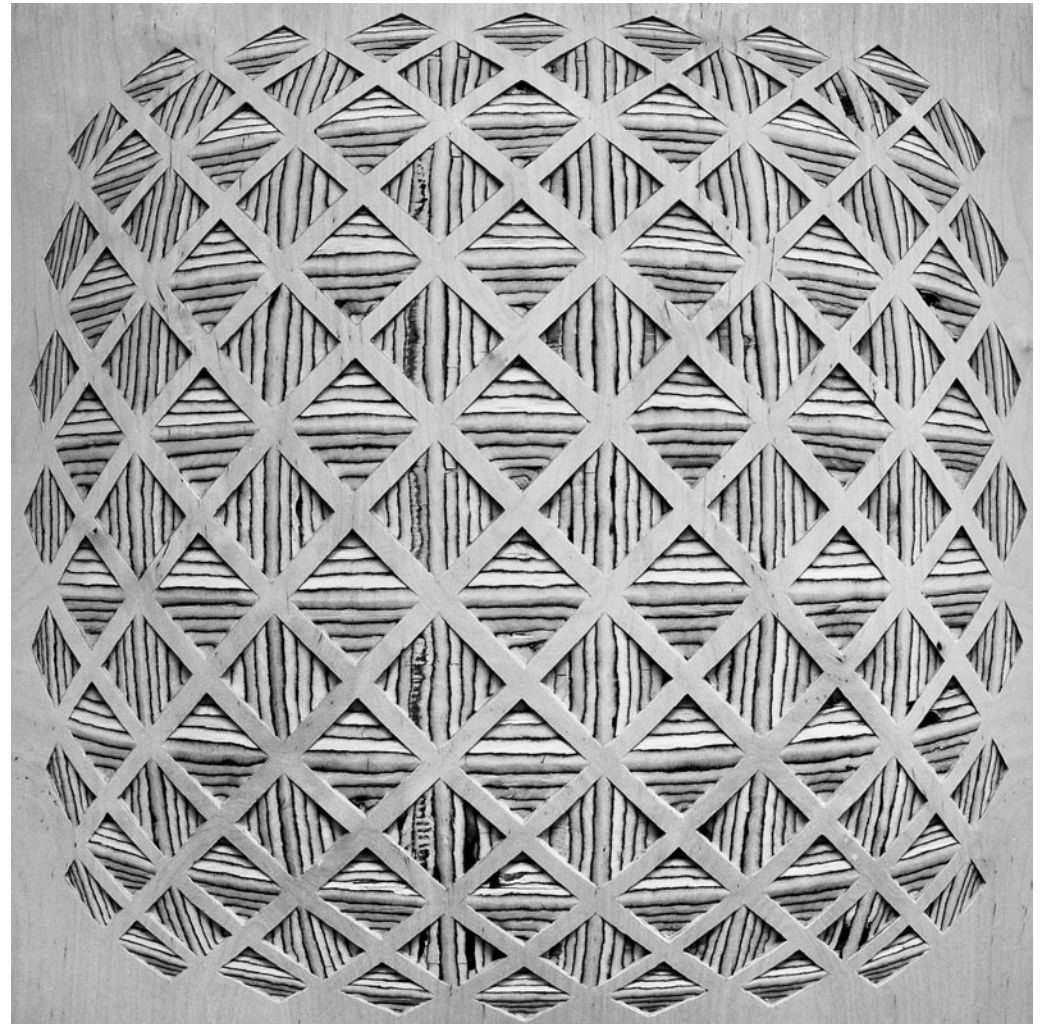
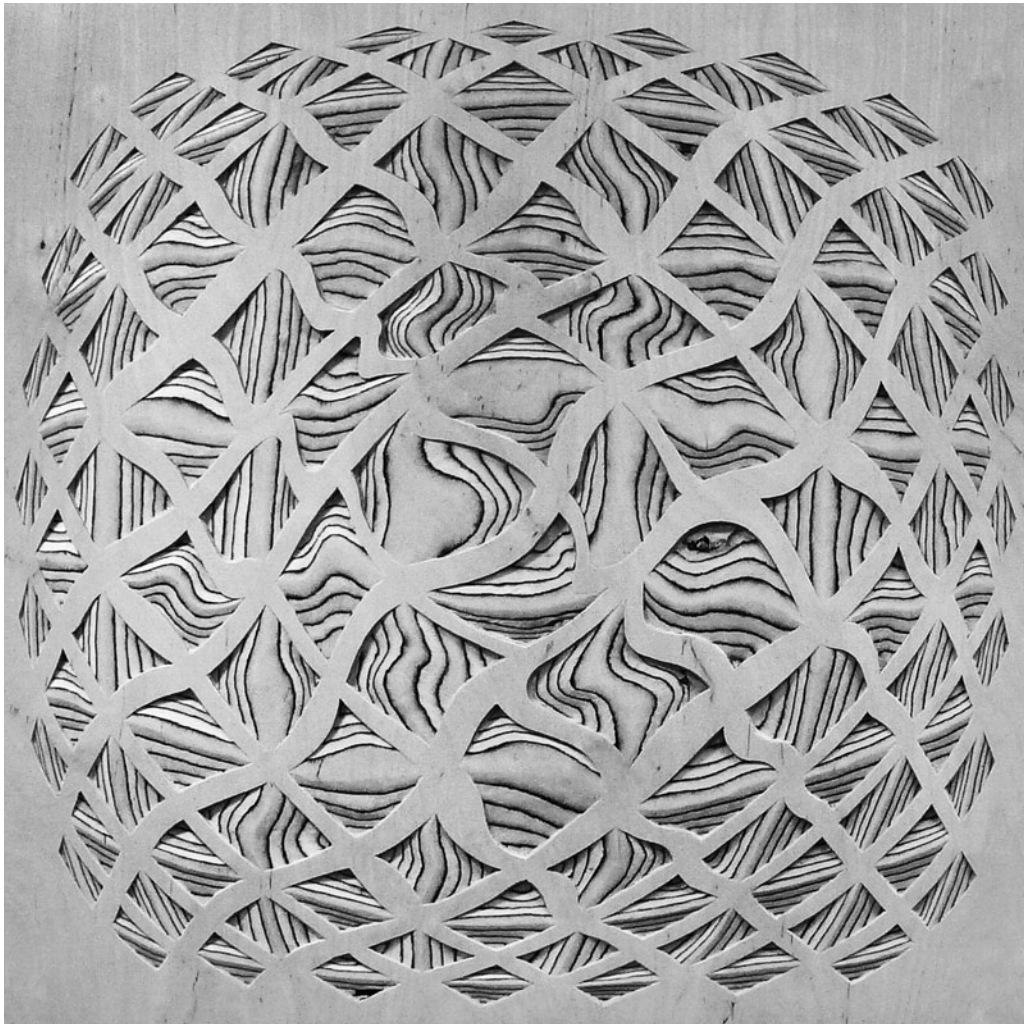


69

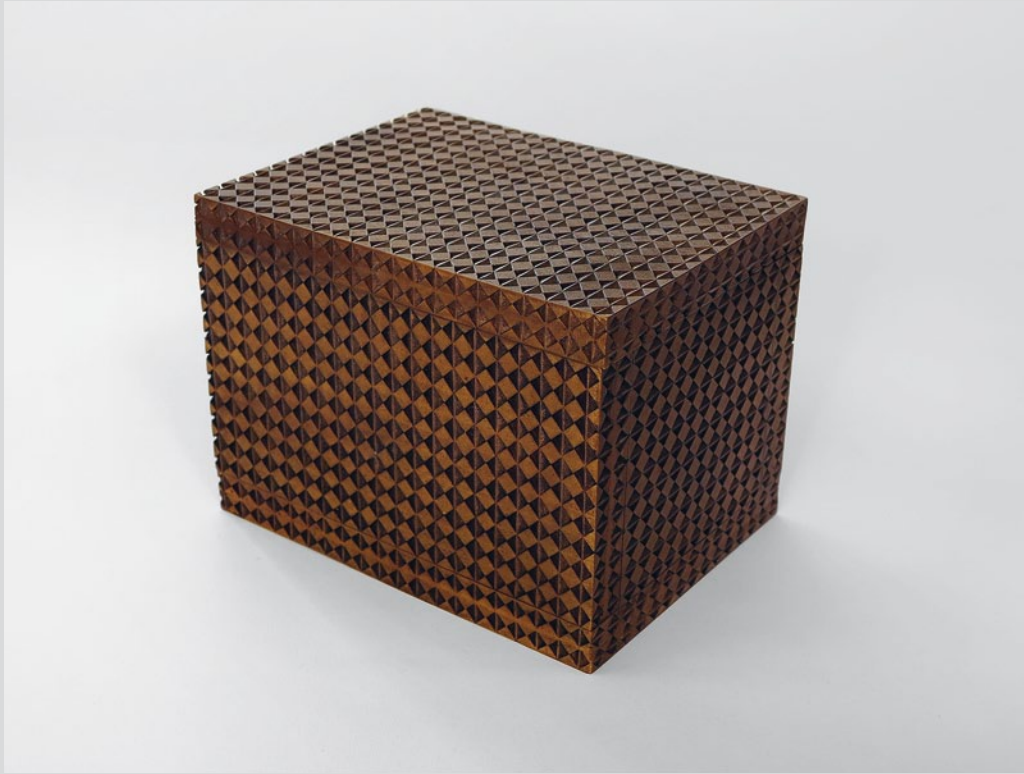




























1 <i>Trompetenengel</i> 1997, Linde 61×30×41cm	13 u. <i>Parasitäre Montage</i> 2003, Ahorn, Fichte 170×40×40cm	27 <i>Portrait Nr. 6</i> 2011, Nussbaum 41×16×41cm	36 Installationsansicht: "Jahresausstellung Zentralschweizer Kunstschaffen" Kunstmuseum Luzern, 2008	47 <i>Bär</i> 2007, Linde gebeizt 12×48×24cm	58 <i>Tarzans geheimer Schatz, Vol. 4</i> 2006/2008, MDF, Laminat, Lackfarbe 81×282×225cm
10 o.l. <i>Gabi</i> 2000, Eiche 64×45×30cm	18 <i>Brunnenstube</i> 2006, MDF, Kant- holz, Fiberglas, Styropor, Lackfarbe 50×250×150cm	29 <i>Portrait Nr. 5</i> 2011, Nussbaum 43×25×19cm	39 <i>Tarzan</i> 2008, Linde 40×22×15cm (vorgefundener Sockel)	49 <i>Gämse</i> 2007, Linde gebeizt 14×24×11cm	60,61 <i>Forio Nr. 2</i> 2009, Birken- sperrholz 210×150×2.4cm
10 o.r. <i>Bettina</i> 1992, Linde, Dispersion, Kleid 80×26×18cm	19 <i>Luftschacht</i> 2006, MDF, Linde, PVC, Kantholz, Lackfarbe 160×230×130cm	30 <i>Portrait Nr. 2</i> 2011, Zeder 42×56×13cm	40 <i>Bonsai/ Han-Kengai</i> 2008, Linde, Pigmente, Fichte, Acryllack 114×92×64cm	51 <i>Seegrass</i> 2008, Linde gebeizt 39×86×81cm	62 Installationsansicht: "Jahresausstellung Zentralschweizer Kunstschaffen" Kunstmuseum Luzern, 2009
10 u.l. <i>Three Vacuum Cleaners</i> 1996, Linde 108×35×34cm, 98×19×22cm, 86×25×25cm	20–23 <i>Plantage</i> 2004, MDF, Buche, Kantholz, Lackfarbe 160×220×120cm	31 <i>Portrait Nr. 1</i> 2011, Zeder, Linde lackiert 37×26×25cm	41,43 <i>Portrait Nr. 7</i> 2011, Fichte, Acryl 56×30×40cm (mit Sockel: 171×50×45cm)	52 <i>Tarzans geheimer Schatz, Vol. 3</i> 2006/2008, MDF, Lackfarbe 42×112×112cm	65/66 <i>Forio Nr. 1</i> 2009, Birken- sperrholz 200×140×2.4cm
10 u.r. <i>Chippendale A (→91)</i>	Installationsansicht: "Jahresausstellung Zentralschweizer Kunstschaffen" Kunstmuseum Luzern, 2004	32 <i>Portrait Nr. 4</i> 2011, Nussbaum, Föhre 24×19×25cm	42 Installationsansicht: "Himmel über Luzern" Alpineum Produzentengalerie Luzern, 2007	53 <i>Holz-kassette</i> 2009, Linde 25×44×22.5cm	67 <i>Forio Nr. 5</i> 2009, Birken- sperrholz 210×150×2.4cm
13 o. <i>Zucht</i> 2003, Eiche, Birne, Kirsche, Rasen- teppich, Kunststoff, Neonröhren 170×107×78cm	25 <i>Kranz</i> 2011, Papiermaché, Styropor, Stahlrohr 220×175×150cm	35 <i>Bildhauer</i> 2008, Kunststoff, Acryl 55×30×31cm (vorgefundener Sockel)	45 <i>Adler</i> 2007, Linde gebeizt 22×35×21cm	55,56 <i>Tarzans geheimer Schatz</i> 2006, MDF, Laminat, Lackfarbe 60×450×450cm	68 <i>Portrait Nr. 6 (→27) und Portrait Nr. 4 (→32)</i>

69

Forio Nr. 3
2009, Birken-
sperrholz
210×145×2.4 cm

70

Tafel Nr. 1
2012, Papier-
maché, Fiberglas
193×143×2 cm

72

Innerer Donner
2012, Spanplatte
95×210×4 cm

74

Forio Nr. 8
2012, Birken-
sperrholz
75.5×75×2 cm

75

Forio Nr. 7
2012, Birken-
sperrholz
77.5×77.5×2 cm

77

Panza Nr. 3
2011, Eibe
13×11.5×10.5 cm

78

Panza
2009, Kunststoff
gebeizt (Multiple)
15×20×15 cm

81

*Was willst du
mal werden?*
2013, Ahorn,
Linde, Fichte
210×89×62 cm
(ohne Plane)

Installationsansicht:
Alpineum Produzentengalerie
Luzern, 2013

83

Portrait Nr. 3
2011, Linde
74×28×28 cm

84

Beistelltisch
(mit Portraits)
2011, Kunststoff,
Holz gebeizt
115×93×49 cm
(Masse ohne
Portraits)

86,87

Meinrad
2012, Esche,
Elektromagnet,
Steuerung
190×90×15 cm

89

Chippendale B
2013, Nussbaum
87×28×3 cm

91

Chippendale A
2013, Nussbaum
89×27×3 cm
(Installation:
Holz lackiert
210×76×13 cm)

92

Chippendale C
2013, Nussbaum
86×29×3 cm

93

Chippendale D
2013, Nussbaum
85×28×3 cm

94

Chippendale E
2013, Nussbaum
80×22×3 cm

Die Stadt Luzern veröffentlicht jährlich eine Monografie. Von der Kommission Bildende Kunst wird jeweils eine junge Künstlerin/ein junger Künstler benannt und mit einer Publikation deren oder dessen künstlerische Arbeit unterstützt. In der Reihe "Junge Kunst" sind bisher erschienen:

Band 1 Raphael Egli
Band 2 Julia Kälin
Band 3 Margot Zanni
Band 4 Claudia Bucher
Band 5 Monika Müller
Band 6 Miriam Sturzenegger
Band 7 Anastasia Katsidis
Band 8 Michael Noser
Band 9 Lorenz Olivier Schmid
Band 10 René Odermatt

Projektbegleitung:
Hansjürg Buchmeier

Konzept René Odermatt und Hi
Design Hi – Megi Zumstein
und Claudio Barandun
Druck Druckerei Odermatt,
Dallenwil
Bindung Buchbinderei Burkhardt,
Mönchaltorf
Auflage 500 Exemplare

© 2014 Vexer Verlag, St.Gallen,
www.vexer.ch
Skulpturen: René Odermatt
Text: Max Wechsler
Fotografien:
Seite 1, Toni Meier
Seite 10 o.r., Louis Brem
Seiten 10, 13, 18, 19, 25–32,
41–55, 66, 70–89, 92–94,
Backcover, René Odermatt
Seiten 20–23, 35–40,
58–65, 68, 69, Andri Stadler
Seite 56, Hans Stricker
Seite 67, Stefan Meier
Seite 91, Megi Zumstein

ISBN 978-3-909090-62-4

Dank Mein herzlicher Dank gilt
allen an der Realisierung
dieses Buches Beteiligten
und speziellen Dank an
Toni Meier.

