

Zeitschrift: Bündner Jahrbuch : Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens
Herausgeber: [s.n.]
Band: 17 (1975)

Artikel: Zwei Bündner Laienmaler
Autor: Peterli, Gabriel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-550317>

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: 30.01.2026

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

Zwei Bündner Laienmaler

von Gabriel Peterli

Seit Picasso als einer der ersten Berufskünstler einen Laienmaler, nämlich Henri Rousseau, den Zöllner, «entdeckt» hat, sind fast siebenzig Jahre verstrichen. In dieser Zeit hat sich die allgemein abschätzende Beurteilung der Laienkunst in ihr Gegenteil verkehrt: heute werden Laienmaler bewundert, und zwar vor allem von den Leuten, die beruflich mit der Kunst zu tun haben. Es gibt Galerien, die sich auf Laienmaler spezialisiert haben; Journalisten und Fernsehleute haben einzelne «Sonntagsmaler» propagiert; geschickte Kunstgewerbler geben sich naiv und lassen sich von noch geschickteren Kunsthändlern managen. Die Verkommerzialisierung geht so weit, daß Laienmaler, die jetzt «entdeckt» werden, zur Massenproduktion verleitet und damit fast unweigerlich verdorben werden.

Wenn im folgenden zwei Bündner Laienmaler vorgestellt werden, so geht es nicht darum, sie für den Kunstmarkt zu «entdecken». Sollte jedoch jemand auf Grund der folgenden Präsentation der beiden Maler auf den Gedanken kommen, den einen oder den andern «lancieren» zu wollen, so würde er sicher eine Enttäuschung erleben. Die beiden ließen sich nicht in Mode bringen.

Ernst Schäublin, der im Laufe der Jahrzehnte nur ein Dutzend Bilder gemalt hat, hat keines seiner Gemälde verkauft. Jedes hat in seinem Haus seinen ganz bestimmten, unverrückbaren Platz. Außerdem bedeutet jedes ein beträchtliches Stück von des Malers Lebensweg. Deshalb hat Ernst Schäublin Angebote zum Kauf seiner Bilder stets strikte abgelehnt.

Auch *Gaudenz Lüscher* ließe sich nicht managen. Er hat zwar mehr Bilder gemalt als

E. Schäublin, nämlich etwa fünfzig; aber das ist doch recht wenig, wenn man bedenkt, daß er sich seit den zwanziger Jahren mit der Malerei befaßt. Die meisten seiner Bilder hängen in seiner Wohnung oder in den Wohnungen seiner beiden Töchter. Nur ganz wenige hat er verkauft. Einmal erwarb die Generaldirektion der SBB eines seiner Bilder aus einer Ausstellung. Lüscher schätzte diese Anerkennung; aber es läßt ihm bis heute keine Ruhe, daß seine gelungene Lenzerheide-Landschaft einer mehr oder weniger anonymen Instanz und nicht einem Freund oder guten Bekannten gehört.

Beide Künstler sind mit jeder einzelnen ihrer Arbeiten in einem Maße verbunden, wie es bei Berufskünstlern nur selten vorkommen dürfte. Deshalb sind sie für die erwähnte Art von «Entdeckung» denkbar ungeeignet. Aus dem gleichen Grunde scheint mir der Ausdruck «Sonntagsmaler» für sie nicht angemessen. Und auch «Dilettanten» möchte man sie nicht nennen, da dieser Ausdruck häufig auf Leute angewendet wird, die handwerkliches Geschick vermissen lassen. Gerade unsere beiden Maler verfügen jedoch über ein ganz außerordentliches technisches Können. Vielleicht könnte man sie als «Autodidakten» bezeichnen, obwohl auch dieser Ausdruck nur halbwegs zutrifft.

Auffallend ähnlich ist bei beiden Malern die tiefe Beziehung zu ihrem Werk, das zahlenmäßig ungewöhnlich klein ist. Abgesehen davon und abgesehen vom erwähnten handwerklichen Geschick sind die beiden Maler aber sehr verschieden. Deshalb sollen sie auch gesondert vorgestellt werden.

Der in Klosters lebende Ernst Schäublin ist streng genommen Basler, aber er wohnt seit mehr als fünfzig Jahren in Graubünden, war unter anderem Gemeindepräsident und Großrat, heiratete eine Bündnerin (Afra Brosi) und übte während Jahrzehnten den Beruf eines Bergbauern aus. So darf man ihn wohl auch zu den Bündner Malern rechnen.

Er wohnte bis zu seinem 25. Lebensjahr in Basel, wo er sich auf einer Bank zum Kaufmann ausbildete. Häufig besuchte er damals die reichhaltige Basler Kunstsammlung, die er heute noch sehr genau in Erinnerung hat. Bevor er das Museum verließ, suchte er in der Regel nochmals den Holbein-Saal auf, wo es ihm das Familienbild und der tote Christus besonders angetan hatten. Mit der Zeit genügte ihm das bloße Betrachten nicht mehr. Er machte sich daran, besonders geschätzte Werke zu kopieren. Dies besorgte er allerdings nicht im Museum, wo sich die Künstler immer ein wenig wie Schausteller vorkommen müssen, sondern zu Hause. Die Form kopierte er nach Schwarzweiß-Fotos, die Farben versuchte er aus der Erinnerung wiederzugeben — ein mühevolleres Vorgehen, wenn man bedenkt, daß die genaue Überprüfung eines Farbklangs jedesmal einen Gang ins Museum erforderte. Gleichzeitig war diese Methode aber sehr lehrreich, da sie den Lernenden dazu zwang, die Originale genau zu studieren und sich das Wie und Warum bewußt zu machen.

Infolge eines schweren Unfalls und weil er sich — vor allem auch auf Grund der Lektüre von Tolstoi und Gotthelf — viel davon versprach, zog Schäublin 1920 aufs Land. Er übernahm in Klosters einen Bauernhof und fühlte sich im neuen Beruf bald heimisch. Ja es erschien ihm jetzt, als habe er vorher am Leben vorbei gelebt, als sei er der verlorene Sohn, der reumütig in die Geborgenheit, aus der er verstoßen war, zurückkehrt.

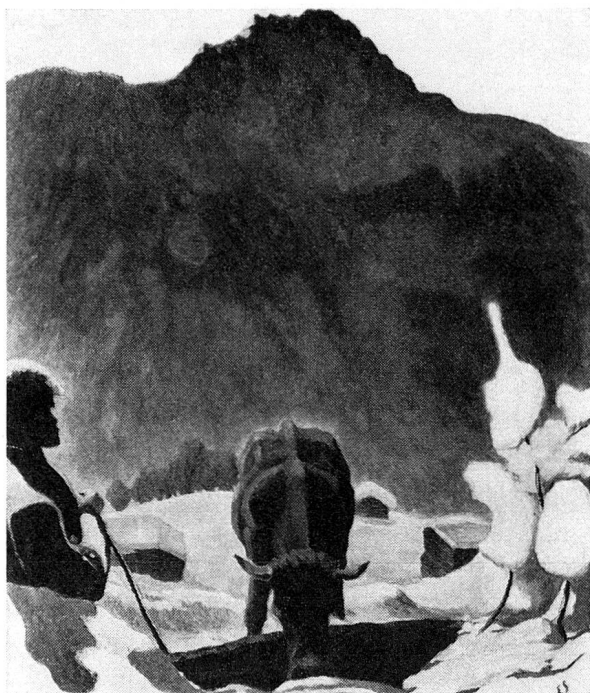
Er liebte die bäuerliche Arbeit, hatte bald eine Reihe guter Freunde, deren selbständiges Urteil er schätzte, und fand in Afra Brosi eine Lebensgefährtin, die ihn in allen seinen Bestre-

bungen aufs freundlichste unterstützte. In der Erinnerung des heute 79jährigen Mannes ist die erste Zeit in Klosters eine Art Goldenes Zeitalter, ein Stück Paradies auf Erden.

Das Leben in diesem Idyll ist ein Hauptthema in Schäublins Malerei. Für seine Veranschaulichung hat er unter anderem den erwähnten Mythos vom Goldenen Zeitalter und das Gleichnis vom Verlorenen Sohn verwendet. Das «Goldene Zeitalter» ist eine sehr große Komposition mit den beiden Hälften Tag und Nacht. Der «Verlorene Sohn» wurde in Form eines Triptychons dargestellt, wobei das biblische Gleichnis in teilweise modernem Gewand veranschaulicht wurde.

Am schönsten ist die Beschwörung friedlichen Zusammenlebens vielleicht im «Familienbild» geglückt (vgl. Abb. Tafel 2). Frau Schäublin erscheint als Rückenfigur am unteren Bildrand, in ihren Armen hält sie den Sohn, und im Mittelgrund sehen wir den Vater, der sich mit einer Kuh beschäftigt. Die Lichtung, welche der Maler für diese Komposition ausgewählt hat, ist eine naturgetreue Wiedergabe des Maiensäses Gießenbüdi an der Landquart. Wie von einem geschickten Choreographen sind menschliche Figuren, Tiere und Wolken angeordnet, und auch mit dem Licht führt der Maler gewissermaßen Regie. Der starke Hell-Dunkel-Kontrast, wie er für die Alpen charakteristisch ist, trägt seinerseits zur Vereinheitlichung und Verdichtung der Komposition bei. So wird der Landschaftsausschnitt zu einem fast sakralen Raum von sinnbildlicher Wirkung gesteigert. Es ist kein Zufall, daß man sich vor diesem Bild an spätmittelalterliche Darstellungen der heiligen Familie erinnert.

In einigen Bildern hat sich Schäublin auch mit den Kräften auseinandergesetzt, die das Idyll bedrohen. Dazu gehören Rücksichtslosigkeit und Egoismus. Diese sind zum Beispiel im «Barmherzigen Samariter» (vgl. Abb. Tafel 1) der christlichen Tugend gegenübergestellt. Unbekümmert um das, was in der religiösen Malerei jener Zeit, nämlich in den dreißiger Jahren, etwa Brauch ist, malt Schäublin das Gleichnis in modernem Gewand. Da-



E. Schäublin: Trinkende Kuh.

bei ist er in der Aussage sehr deutlich, insbesondere wenn er noch durch eine Inschrift bestätigt, was das Bild bedeutet. Das mag auf heutige Betrachter fast lehrhaft wirken. Aber daraus wird niemand dem Maler einen Vorwurf machen, zumal die Aussage ja auch mit künstlerischen Mitteln gemacht und mit diesen auch noch differenziert wird.

Ich denke dabei vor allem an die Farbgebung, an die Komposition und die Gestaltung von Landschaft und Wetter. Links sehen wir einen Ausschnitt aus dem Prättigau. Dieses Idyll liegt in warmem Licht, scheint aber aufs stärkste bedroht durch eine unheimlich düstere Gewitterwand, in die von unten eine Straße hineinführt und die von oben durch einen jähren Blitzstrahl zerrissen wird. Beim Übergang vom Vorder- zum Mittelgrund erhellt ein fast bengalisches Licht die Straße und einen Baum, der von einem heftigen Windstoß, dem unmittelbaren Vorboten des Gewitters, gepeitscht wird. Die Hell-Dunkel-Gegensätze sind heftig und dramatisch und geben dem Bild gleichzeitig eine klare Gliederung.

Die Farbe dieses Bildes muß dem einzigen bekannten Kritiker, der ein Bild Schäublins

gesehen und dazu Stellung genommen hat, nämlich Manuel Gasser, großen Eindruck gemacht haben. Er sah das Bild anlässlich einer schweizerischen Kunstaussstellung 1936 in Bern und schrieb in der Weltwoche, daß die «wilde Panoptikumsbeleuchtung» dieses Bildes das «fade Grüngemüse der Durchschnittslandschafterei» durchbreche.

Manuel Gasser versprach übrigens, er werde das weitere Schaffen Schäublins verfolgen, was den Maler veranlaßte, sich etwas häufiger fürs Malen freizumachen. Dabei mußte er aber feststellen, daß seine Augen an Sehkraft einbüßten. Oft fürchtete er geradezu, er werde erblinden, und zwang sich zum Maßhalten.

Während der Hitlerzeit malte Schäublin oft an einer Kreuzigung, mit der er seinem Entsetzen über den Triumph des Ungeistes Ausdruck geben wollte. Nach einer schweren Krankheit zerstörte er die Komposition größtenteils, da er glaubte, das riesige Format nicht mehr bewältigen zu können. Erhalten ist von diesem großen Bild nur ein Fragment, welches den sterbenden Christus darstellt. An diesem Fragment hat Schäublin später weitergemalt (vgl. Abbildung Tafel 3). Er umgab den athletischen Körper des Sterbenden mit einem ungegenständlichen Hintergrund, dessen fetzenartige Gebilde sollten auf die Zerstörung hinweisen. Schäublin hat damit sein Erschrecken über den Untergang einer Welt, die er geliebt hatte, auszudrücken versucht. Er hat auf den Rahmen des unvollendeten Bildes das Wort «Atom» gesetzt, da Christi Tod und die Selbstzerstörung unserer Welt für ihn eins sind.

An den meisten seiner Bilder hat Schäublin längere Zeit gearbeitet. Manches ließ er jahrelang liegen, um dann von neuem daran zu verbessern. In der Regel malte er während der Nacht. Der eigenwillige Künstler begründete dies damit, daß er am Tage nicht die nötige Muße gefunden habe. Das trifft sicher zu, denn er leistete nicht nur die mühevollen Arbeit eines Bauern, sondern war während vieler Jahre auch noch in Ämtern tätig. Er war Gemeinde-, Kreis- und Schulpräsident und ge-

hörte eine Zeitlang der kantonalen Heimatschutzkommission an.

Daß es Schäublin vorgezogen hat, bei künstlichem Licht zu malen, mag aber noch andere Gründe haben als der erwähnte. In der Nacht ist es wohl eher möglich, den Farben jene magische Intensität zu verleihen, die wir in seinen Bildern oft finden. In der Nacht kann sich auch die Phantasie freier entfalten. Erscheinungen, die im nüchternen Tageslicht weit auseinander zu liegen scheinen, werden in enge Beziehung gebracht: Uralte Mythen treten der modernen Welt gegenüber, die alltägliche Arbeit steht in kosmischen Zusammenhängen; Lebensalter, Jahres- und Tageszeiten spiegeln ein geheimnisvolles Geschehen, dem der Künstler in geduldigem Suchen nachspürt.

Etwas vom Merkwürdigsten an Schäublins künstlerischer Selbstverwirklichung ist die Tatsache, daß mehr als die Hälfte seiner Bilder Großformate sind, in denen er die schwierigen formalen Probleme mit verblüffender Sicherheit löst. Man fragt sich, woher er «es» hat, findet aber keine Antwort darauf. Er hat verschiedene Bücher über Maltechnik studiert und hat öfter Ausstellungen besucht. Dabei konnte er aber kaum lernen, größere Bilder so zu komponieren, daß sie nicht nur Ansammlungen von einzelnen Bildchen sind, sondern ein geschlossenes Bildganzes darstellen.

Ernst Schäublin hat sich auch für einzelne Künstler begeistert, zum Beispiel für Picasso. Aber von ihm konnte er für die eigene Arbeit auch nicht viel lernen, denn der Spanier steht ihm in bezug auf Weltanschauung und Temperament sicher nicht nahe. Was Weltbild und Wesensart betrifft, wären verwandte Künstler eher in früheren Epochen zu finden, etwa im späten Mittelalter und in der Renaissance. Schäublin hat eine besondere Verehrung für Dürer und Holbein und ist oft nach Kolmar gereist, um die Malerei Grünewalds zu bewundern. Eine gewisse geistige Verwandtschaft verbindet ihn wohl auch mit Künstlern der deutschen Romantik, etwa mit Kaspar David Friedrich oder Philipp Otto Runge.

Solche Hinweise sollen nichts erklären. Sie können höchstens dazu dienen, das Unbe-

kannte mit bereits Bekanntem in eine gewisse Beziehung zu bringen. Das Phänomen von Schäublins Malerei «erklären» zu wollen wäre ohnehin ein eitles Unterfangen. Vielleicht kann man aber doch gewisse Voraussetzungen nennen, welche die Entstehung dieser Kunst unter anderen möglich gemacht haben. Zu diesen Voraussetzungen gehört wohl nicht zuletzt, daß er von der Stadt mit höchsten Erwartungen aufs Land gekommen ist und diese Erwartungen weitgehend erfüllt worden sind. Dazu kommt, daß er als Bauer, Behördevorsitzender, Maler, eifriger Leser und Klavierspieler zu seiner Umwelt eine außergewöhnliche Vielfalt von Beziehungen herstellen konnte. Das Malen ist für ihn in erster Linie Vergnügen und Erholung. Darüber hinaus ist es das beste Mittel, die eigene Welt überhaupt zu verstehen und einen tieferen Sinn in allem menschlichen Treiben zu erkennen. Es erlaubt ihm, die persönliche Erfahrung in einen überpersönlichen Zusammenhang zu stellen und dem Flüchtigen Dauer zu verleihen.

Gaudenz Lütcher

Bei der genaueren Betrachtung der Bilder Gaudenz Lütchers fiel mir auf, wie außergewöhnlich dünn die Malschicht und wie ausgezeichnet der Erhaltungszustand aller Bilder, auch der älteren, ist. Der Maler konnte, als ich ihn darauf ansprach, ein wenig Stolz nicht verhehlen. Und dieser Stolz ist berechtigt. Denn in technisch-handwerklichen Fragen ist Gaudenz Lütcher wie kaum einer versiert.

Das hängt mit seinem Lebensgang und seiner beruflichen Tätigkeit zusammen. G. Lütcher absolvierte in Chur eine Malerlehre, besuchte später in Zürich und München Malerfachschohlen, wo er seine Fertigkeiten ständig verfeinerte und seine Kenntnisse vertiefte. Ins Bündnerland zurückgekehrt, arbeitete er im Geschäft seines Onkels in Chur, später war er mehr als dreißig Jahre lang als Malermeister bei der Rhätischen Bahn in Landquart tätig. Dabei hatte er viele technisch besonders anspruchsvolle Arbeiten auszuführen. Hand-

werkliche Schwierigkeiten zu bewältigen war für ihn so reizvoll, daß er auch einen Teil seiner Freizeit darauf verwendete. So malte er Familienwappen, bei denen er sich um peinlichste Genauigkeit bemühte, verzierte Möbel in einer sehr persönlichen Art von «Bauernmalerei», schuf sogar eine Glasmalerei und malte in Öl und Aquarell.

In seiner Öl- und Aquarellmalerei bevorzugt er ganz eindeutig landschaftliche Motive. Nur gerade das früheste Bild, das ich von ihm zu sehen bekommen habe, gehört einer anderen Gattung an. Es ist ein Blumenstilleben und zeigt einen Strauß gelber Blüten vor dunklem, fast schwarzem Hintergrund. Dieses Bild ist noch in der Münchner Zeit entstanden, als Lütcher von einem alten, völlig verarmten Künstler, der in einer Spitzweg-Mansarde wohnte, zahlreiche Anregungen empfing. Die späteren Bilder sind durchwegs Landschaften und haben allgemein einen hellen Grundton. Leuchtende Himmel wölben sich über die Landschaft, weiße Wolken schweben darin, und oftmals spiegeln sich Himmel und Wolken in einem Weiher oder See, wodurch die Bilder noch heller und freundlicher wirken.

Diese Spiegelungen sind eine weitere Schwierigkeit, deren Bewältigung für den Maler einen besonderen Reiz hat. Es gilt, das natürliche Verschweben der sichpiegelnden Gegenstände ohne Härte wiederzugeben, alles muß präzise und «richtig» sein und darf doch nicht im geringsten gewaltsam wirken. Daß das Spiegelbild nie völlig zur Ruhe kommt, erschwert die genaue Beobachtung. Auf diese aber will Lütcher in keinem Fall verzichten, denn ein freies Ergänzen oder gar das Malen aus der Erinnerung kommt für ihn nicht in Frage.

Ähnlich heikel ist die Aufgabe, die Stimmung einer bestimmten Tageszeit zu erfassen. Da die Bildstimmung unbedingt einheitlich sein muß, kann der Maler immer nur kurze Zeit tätig sein. Nach etwa zwei Stunden, oft schon nach kürzerer Zeit haben sich die Lichtverhältnisse derart stark verändert, daß an eine Weiterarbeit nicht zu denken ist. So zieht sich die Entstehung eines Bildes oft recht lange

hin. Das ist mit ein Grund, weshalb im Laufe der fünf Jahrzehnte nur etwa fünfzig Bilder entstanden sind.

Wenn man so oft zum gleichen Motiv zurückkehrt, vertieft sich die Beziehung zum Dargestellten immer mehr. Der Maler entdeckt immer neue reizvolle Details, und er erfährt viel Wissenswertes über die einzelnen Gegenstände. So weiß Gaudenz Lütcher genau, woher und weshalb der einzelne Schwan in den Weiher bei Landquart (vgl. Abbildung S. 30) gekommen ist, er kennt die Krankheiten einzelner Bäume und erinnert sich daran, daß er die beiden Knaben, die auf dem erwähnten Bild als winzige Figürchen zu sehen sind, zu rechtweisen mußte, weil sie den Schwan quälen wollten. Schmerzlich ist die Erinnerung an schöne Bäume, die er auf einem Bild wiedergegeben hat und die inzwischen dem Straßenbau weichen mußten. Gerade in seinen Lieblingsgegenden, der Landschaft in der Nähe von Landquart, wo er früher gewohnt hat, und auf der Lenzerheide, wo er eine Ferienwohnung hat, hat er viel Zerstörung miterleben müssen. Seine Bilder aus diesen Regionen werden dereinst auch einen beträchtlichen dokumentarischen Wert haben, insbesondere die Landschaften mit dem Lenzerheidesee, die einem heute bewußt machen, wie gedankenlos diese zauberhafte Gegend verschandelt worden ist.

Der dokumentarische Wert ist aber sicher nicht der Hauptwert dieser Bilder. Ihr Hauptreiz dürfte eher darin liegen, daß die Landschaft auf eine ganz persönliche, unwiederholbare Weise erlebt und wiedergegeben wird. So präzise Lütcher die Landschaft zeichnet, so genau er es mit der Perspektive nimmt: er sieht die Natur doch nicht so, wie ein Fotoapparat sie sieht. Seine eigene Art des Sehens ist allerdings schwer zu beschreiben. Vielleicht könnte man es so sagen: Lütcher drückt vor allem seine Achtung vor der Schönheit der Natur aus. Er verhält sich zum Kleinen und Unscheinbaren so, wie sich wirklich kraftvolle Naturen dem Schwachen gegenüber verhalten: sie haben eine ganz besondere Zärtlichkeit dafür, sie lieben es, aber ohne eine Spur von



Gaudenz Lüscher:
Herbst am Weiher mit
Hochwangkette,
39 × 59 cm, 1969.

Sentimentalität. Lüscher's Bilder sind immer zart und oft lieblich, aber sie sind durchwegs unpathetisch. Seine Landschaft ist auch immer auffallend still. Selbst die Eisenbahn fährt ohne den geringsten Lärm durch diese Landschaft.

Sucht man verwandte Formen der Landschaftsmalerei, so stößt man unwillkürlich auf den großen Thurgauer Laienmaler Adolf Dietrich. Vielleicht denkt man aber auch an viel frühere Landschaftsmalerei, nämlich an solche aus dem 14. und 15. Jahrhundert, an Monatsbilder zum Beispiel, wo die Landschaft den Reiz des eben erst Entdeckten hat und ebenso zart und liebevoll wiedergegeben wird.

Ganz ähnlich wie jene Maler bekannte Städte oder Burgen in Miniaturen festhielten, malt Lüscher die wenigen Erzeugnisse menschlicher Tätigkeit, die in seinen Bildern vorkommen: Häuser und Bahnen. Ein besonders schönes Beispiel dafür ist das Bild mit dem Titel «Am Rappengugg» (vgl. Abbildung Tafel 4), das der Bündner Kunstsammlung angehört.

Von einem «Sonntagsmaler» würde man erwarten, daß er die Bahn entweder heroisiert oder verniedlicht. Bei Lüscher ist keines von

beiden der Fall. Auf Grund seiner Beobachtung und genauen Sachkenntnis malt er die Bahn schlechthin objektiv, soweit Objektivität überhaupt möglich ist. Er bemüht sich um äußerste Präzision; aber diese Bemühung hat nichts Forciertes und Demonstratives. Sachlichkeit ist die Haltung, die den Respekt vor einer gelungenen Sache am besten ausdrückt.

Wer der Natur und dem Menschenwerk solche Achtung entgegenbringt, hat auch die Geduld, zwanzig oder hundert Tannen liebevoll wiederzugeben. Wenn man's genau nimmt, sind die vielen Tannen ja doch nicht gleich, ja sogar die vielen Schwellen der Eisenbahnschienen sind nicht alle gleich. Und selbst wenn sie gleich wären — dann müßte jede mit derselben Intensität festgehalten werden, und es dürften keine abkürzenden und zeitsparenden Methoden angewendet werden. — Vielleicht ist es gerade auch das, was wir heute bei guten Laienmalern so schätzen: daß sie Zeit haben und daß sie kaum je Gefahr laufen, der bloßen Routine zu verfallen.

Gaudenz Lüscher hat sich durch nichts irremachen lassen und ist seinen Weg mit bewundernswerter Sicherheit gegangen. Er pflegt Kontakt mit Berufsmalern und hat von ihnen

manchen guten Ratschlag bekommen und auch angenommen; aber der Gedanke, einen dieser Maler nachzuahmen, liegt ihm völlig fern. Auch der Erfolg hat ihn in keiner Weise irregemacht. Er hat als Mitglied der «Schweizerischen Vereinigung der Eisenbahner Maler, Bildhauer und Schriftsteller» nationale und internationale Preise gewonnen und im Rahmen der erwähnten Vereinigung unter anderem in Budapest, Helsinki, Paris und München ausgestellt. Aber er macht davon kein Aufhebens. Er malt in erster Linie für sich und zur Freude seiner Frau, seiner weiteren Angehörigen und persönlichen Bekannten. Wenn Fachleute seine Kunst anerkennen, freut ihn dies; aber um die Gunst von Fachleuten zu werben liegt ihm fern.

Bilder zu malen bedeutet für Gaudenz Lütcher vor allem auch eine Erholung. Es ist neben dem Sport, den der athletisch gebaute Maler mit großen Erfolg und bis ins höhere Alter betrieben hat, der beste Ausgleich, die

beste Möglichkeit, mit der Umwelt wieder ins reine zu kommen.

Seine Bilder zu betrachten ist ebenfalls erholend, wird einem doch ein geduldiges und beschauliches Betrachten nahegelegt. Man entdeckt immer neue Einzelheiten und feine Unterschiede und freut sich immer wieder über die Sorgfalt, mit der der Maler zu Werk gegangen ist. Selbst die Unterschrift des Künstlers ist mit einer Distinktion plaziert und ausgeführt, die das Auge erfreut.

Abgesehen von der Augenfreude, die einem diese Bilder bereiten, ist man dankbar dafür, daß es eine solche Malerei überhaupt gibt, daß unsere Zeit das Phänomen Lütcher überhaupt ermöglicht hat. Das mag pathetisch klingen, ist aber nicht pathetisch gemeint. Wer weiß, welchen Gefahren ein Laienkünstler ausgesetzt ist, wenn er in einem Land mit regem Kulturbetrieb lebt, der wird es nicht unangemessen finden, wenn man von einem Phänomen Lütcher spricht.