Zeitschrift: Bündner Jahrbuch : Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens

Herausgeber: [s.n.]

Band: 21 (1979)

Artikel: Abschied von zwei bedeutenden Malern

Autor: Peterli, Gabriel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-550262

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: 07.01.2026

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

Abschied von zwei bedeutenden Malern

von Gabriel Peterli

Im Jahre 1977 sind Leonhard Meisser und Varlin gestorben. Dem ersten, der seit 1933 — mit Unterbrüchen — in Chur gelebt hatte, war im Jahrbuch 1973 ein Artikel gewidmet. Varlin, der seit 1963 abwechselnd in Zürich und Bondo gelebt hat — in der späteren Zeit immer mehr im Bergell —, war im Jahrbuch 1972 vorgestellt worden.

Diesmal sollen je drei Abbildungen an die beiden verstorbenen Künstler erinnern. Sie mögen bezeugen, wie grundverschieden die beiden im Temperament waren, wie aber beide sich selber als Maler zu verwirklichen vermochten. An Stelle von Kurzbiographien oder einer Würdigung des Oeuvres, die ja ohnehin den Rahmen sprengen müßte, sollen einige Gedanken zu den abgebildeten Werken geäußert werden.

Leonhard Meisser

Blühende Bäume bei Oldis

Zeichnung, wahrscheinlich 1974

Oldis heißt die große linksufrige Rheinwiese nördlich von Haldenstein. Dort ist diese Zeichnung entstanden, auf deren Hintergrund die Montalingruppe zu erkennen ist.

Diese Zeichnung wurde für die Wiedergabe unter anderem deshalb ausgewählt, weil sie in der Reproduktion besser zur Geltung kommt als Blätter, in denen die Hell-Dunkel-Unterschiede eher gering sind. In diesem Blatt hat Meisser innerhalb der etwas eingeschränkten Skala der Schwarz-Weiß-Technik eine Fülle von Registern gezogen und wirkungsvoll ins Spiel gebracht. Die Gräser sind durch auffallend spröde Formen angedeutet, fast alles Kürzel, die sogar an Buchstaben oder mathematische Zeichen erinnern. Bei den blühenden Zweigen wird dann der Strich geschmeidiger; bei der Wiedergabe der Wälder am Montalin eilen die Linien zum Teil in hüpfender Bewegung empor; bei den Stämmen und größeren Ästen im Vordergrund aber nagelt der Strich die Form unerbittlich fest. Hier erreicht er eine Herbheit und Schwärze, welche die Feder nicht zuließe.

So paßt sich der Strich bezüglich Härte, Intensität und Raschheit dem Gegenstand an. Die Absicht, derart verschiedene Gegenstände in ihrem Charakter zu erfassen, hätte wohl manchen dazu verleitet, noch weitere Ausdrucksmittel zu Hilfe zu nehmen, etwa Tusche oder gar Farbe. Meisser hat das ganze Blatt mit demselben Stift gezeichnet und hat sich auf die Möglichkeiten beschränkt, die zwischen den «Nicht-Farben» Schwarz und Weiß bestehen. Als einziges zusätzliches Mittel hat er das leichte Verwischen einzelner Partien mit dem Finger angewendet. Dies ist — gemessen an der Abstraktheit der Striche und Kürzel — ein vergleichsweise naturalistisches und auch gefährliches Mittel. Gefährlich, weil man es so einsetzen kann, wie dilettantische Pianisten das Pedal brauchen: zur Vortäuschung fal-

scher Tatsachen oder zum bloßen Verwischen dessen, was nicht stimmt.

Meisser setzt auch dieses Mittel mit Maß ein. Es verbindet, ohne zu verwischen; es gliedert den Raum und steigert die Leuchtkraft der blühenden Zweige.

Hortensia

Öl, 100 x 81 cm, 1970

Man kann sich nicht vorstellen, daß Meisser auf «Motivjagd» gegangen wäre, um Motive zu «erhaschen». Das hat er selbst auf Reisen nicht getan. Und oft «fand» er Motive, wo er es selber nicht erwartet hatte, etwa in der March im Kanton Schwyz, wo wohl kaum je ein Maler auf Motivjagd war. Oder er sah Motive in unmittelbarer Nähe seines Hauses am Prasserieweg, wo er das Leben von Bäumen, Sträuchern und Blumen wie dasjenige von Freunden beobachtete.

Zu seinen Freunden gehörte auch die Hortensia in seinem Garten, deren Blüten neben Weiß ein ganz eigenartiges dezentes Lila aufweisen, und die Distel mit dem hellen, manchmal ins Violett, manchmal aber auch ins Silber hinüberspielenden Emailblau. Die beiden Pflanzen unterscheiden sich in Wuchs, Blattform und Blüte sehr deutlich. Auch der stoffliche Charakter der Blätter ist verschieden: das Hortensienblatt wirkt eher fleischig, die Distelblätter lassen an stark gespannte Tücher oder Blachen denken.

Diese Unterschiede erzeugen eine gewisse sanfte Spannung, welche unter anderem dadurch ausgeglichen wird, daß einzelne Disteln auch vor der Hortensia erscheinen und die Farben der Blumen und Blätter auch im Hintergrund zu erkennen sind — allerdings um einen Grad sanfter.

Das Schwierigste beim Malen eines Blumenbildes sind vielleicht gar nicht die Blumen, sondern die Zonen, welche die Blumen begrenzen. Deshalb überfüllen naive Maler ihre Blumenbilder meist, oder sie stellen ihre Blumensträuße in eine «interessante» Landschaft. Meisser gestattet den Blumen viel freie Entfaltung und scheut sich nicht, ein großes Stück Hauswand und einen Laden von beträchtlichem Ausmaß hinzuzufügen, Zonen, in denen fast nichts «geschieht». Aber gerade diese Zonen lassen die Pflanzen atmen und vermitteln erst den Eindruck freien Wachsens. Sie sind genau so wichtig wie die Pausen in der Musik oder in einem lyrischen Gedicht.

Die harmonische Verbindung von Verschiedenartigem und die Anordnung des Zufälligen zum gesetzmäßigen und doch frei wirkenden Spiel: das sind uralte Anliegen einer Kunst, die man heute oft als «dekorativ» abqualifiziert. Wer dies tut, übersieht, daß es auch bei der sogenannten dekorativen Kunst große Qualitätsunterschiede gibt, Unterschiede, die vor allem vom Maß der künstlerischen Betroffenheit abhängen und davon, ob jeder Pinselstrich gleichsam etwas vom Blute des Künstlers ist, wie sich Cézanne einmal ausgedrückt hat.

Blick ins Churer Rheintal

Öl, 81 x 65 cm, 1975 oder 1976

Wer je eine Meisser-Ausstellung gesehen hat, kennt dieses Motiv wahrscheinlich, denn der Maler hat es oft gemalt, vielleicht öfter als Cézanne seinen berühmten Mont Sainte-Victoire. Aber — wie Cézanne — hat er sich nicht einfach wiederholt: Form und Farbe, Jahres- und Tageszeit und vor allem die Stimmung sind immer wieder anders, wenn auch immer unverwechselbar «Meisser».

Im abgebildeten Beispiel ist die Stimmung eines Vorfrühlingsabends festgehalten. Der Himmel ist vom warmen Licht der scheidenden Sonne durchtränkt und scheint wegen des hellen Rots ungewöhnlich nahe. Neben das Naturlicht von Himmel und Stern treten die elektrischen Lichter von Neu-Chur, ohne merklich kälter zu wirken als jene.

Den Vordergrund bildet ein tiefdunkles Grün, durch das ein dunkelrot-violetter Streifen zieht, der mit dem Violett der Churer Neustadt korrespondiert. Ähnliche Töne klingen etwas sanfter im obersten Teil des Bildes an. Diese wie auch andere Ähnlichkeiten tra-

gen zur Vereinheitlichung und Verdichtung der Stimmung bei.

Etwas überraschend mag für manche die Dunkelheit dieses Bildes sein. Hinter der grünen Partie im Vordergrund folgt eine Zone, die auf den ersten Blick schwarz wirkt. Das ist ungewöhnlich bei einem Maler, der irgendwie doch in der Tradition des Impressionismus und eines Pierre Bonnard und Maurice Denis steht. Aber das Schwarz erweist sich bei genauerer Betrachtung nur als Beinahe-Schwarz. Es reißt kein Loch in die Leinwand und wirkt auch nicht finster, da fein abgestufte Übergänge zu ihm hinführen und dieselbe Farbe, teilweise leicht aufgehellt, in den Stämmen und Ästen der beiden Bäume erscheint. Diese verbinden alle Teile des Bildes, betonen die herrschenden Linien des Geländes, durchbrechen diese aber auch und gliedern so das ganze Bild, in welchem alles in einem schwebenden Gleichgewicht scheint.

Ob da nicht etliches Kalkül im Spiel ist? Man mag das Wort angesichts der Stimmungsdichte des Bildes als befremdend empfinden. Sofern darunter aber das gemeint ist, was man auch als Kunstverstand bezeichnet, ist dagegen wohl nichts einzuwenden. Denn es besteht kein Zweifel, daß Meisser das Gefühl (oder den Instinkt) sehr genau zu kontrollieren verstand, wenn man auch in der endgültigen Fassung nichts mehr davon spürt.

In einem Aufsatz über die Arbeit an einem andern Bilde hat Meisser geschrieben: «Aber das Bild will trotz aller Begeisterung nicht werden, es ist zu viel Natur und zu wenig Kunst darin.» Im «Blick ins Churer Rheintal» sind Natur und Kunst im Gleichgewicht.

Varlin

Goldrausch in Bondo

Öl auf Sperrholz, 240 x 179 cm,
entstanden 1966/69

Im Verlaufe eines Gesprächs, in dem wir die verschiedensten Gegenstände streiften, kam Varlin auf die Landschaft des Bergells zu sprechen. Ich wußte, daß Varlin praktisch keine Bilder mit Bündner Motiven gemalt hatte, und fragte ihn, ob ihn die Landschaft seiner Wahlheimat nicht reize. Dabei merkte ich, daß seine Frau Franca meine Frage auch als Aufforderung verstand, die sie sogleich unterstützte. Varlins Antwort: Diese Landschaft ist mir zu grün. Ich male sie vielleicht im Winter. (Im Winter hätte er wohl gesagt: Diese Landschaft ist mir zu grell. Ich male sie dann im Sommer). Tatsächlich hat er diese Landschaft nur sehr selten gemalt, und in dem Bild, welches die Bondascagruppe zeigt, hat er sie ziemlich respektlos als Kulisse für eine Szene von burlesker Ausgelassenheit verwendet.

Der Kranz der Dreitausender ist virtuos gemalt, so daß Varlin hätte sagen können: Wie von einem richtigen Bergmaler, finden Sie nicht? Die Respektlosigkeit deutet sich darin an, daß sich Varlin keineswegs um Genauigkeit bemüht hat, und sie wird vollends manifest, wenn man beachtet, was sich im Vordergrund abspielt. Der Titel des Bildes ist auf den bekannten Film von Chaplin zu beziehen, und Charlot ist ja auf dem Bild auch zu sehen. Er wird zu Tode erschreckt durch den goliathgroßen Grobian, der ihn schon in der Goldsucherhütte mehrmals bedroht hat. Dieser Goliath ist ein Portrait, und zwar, was das Allermerkwürdigste ist, das Portrait eines Freundes. In der ersten Fassung des Bildes, welche im Varlin-Buch des Archeverlages auf Seite 89 abgebildet ist, war es Ernst Scheidegger, der Zürcher Verleger. In der definitiven Fassung, die unserer Abbildung zugrunde liegt, ist es aber eher der Schriftsteller Jürg Federspiel, der den anderen Freund möglicherweise deshalb ersetzen durfte, weil er als Bündner besser in diese Landschaft paßt! Über seinen fast formlosen Pelz scheint sich ja auch eine Rüfe zu ergießen, die unter einer Felswand der Bondascagruppe beginnt: der Mensch als Teil der Natur!

So unernst ist Varlin — und dann noch in einem über zwei Meter hohen Gemälde, einem Prunk- und Museumsformat also! Und der Unernst ist nicht einmal als satirische Entlar-

vung eines Mißstandes zu rechtfertigen. Es ist einfach ein «Mordsspaß», eine ausgelassene Travestie und Verballhornung, und da es am Rande doch auch noch eine kleine Huldigung an den sympathischen Chaplin ist, eine Szene von tiefer Paradoxie.

Daneben ist es allerdings auch noch eine schwung- und kraftvolle Malerei — eine Huldigung an die Bündner Berge aber ist es nicht.

Eingang zum Grandhotel Brissago

Öl, 104 x 83 cm, 1950

In den vierziger und fünfziger Jahren malte Varlin viele Architekturbilder. Seine manchmal wie menschliche Physiognomien gesehenen Bauten waren vor allem Mietshäuser, Kasernen, Spitäler, Cafés und Hotels. Nachdem sich Varlin in Bondo niedergelassen hatte, nicht weit von den Grandhotels des Oberengadins, malte er meines Wissens keine Hotelentrées mehr. Das Motiv hatte seine Faszination verloren, wahrscheinlich weil dem Maler einige Hotelbilder so gelungen waren, daß er sie — bei aller Selbstkritik — als gültig und unwiederholbar betrachten konnte.

Eines dieser geglückten Entrées ist dasjenige des Grandhotels von Brissago. Vielleicht reizte ihn hier besonders, daß der etwas wässerige Jugendstil dieses Hotels um eine Nuance zu großartig wirken wollte und so eine Vornehmheit prätendiert wurde, die im Grunde doch nicht vorhanden war. Vor dem Portal mit dem weitausladenden Glasdach bekamen Kellner, Portier und Gerant eine etwas klägliche Würde, die — im eigentlichen Sinne des Wortes — erbärmlich wirkte: leicht schäbig, gemessen am erhobenen Anspruch, aber doch auch eines gewissen Erbarmens würdig. Die dargestellten Personen nehmen die für ihre dienstliche Stellung typische Haltung ein (man beachte besonders die Stellung der Füße!) und erscheinen am Rand von größeren «leeren» Flächen, als suchten sie Halt bei einer deutlichen Begrenzung oder beim Schnittpunkt von Flächen, die sich deutlich voneinander abheben.

Die Hotelangestellten sind — wie viele ähnliche Figuren Varlins — untätig, jedoch in Erwartungshaltung. Aber sie werden keine Fürstlichkeiten empfangen, sondern eher bürgerliche Touristen, denen tatsächliche Vornehmheit wohl auch peinlich wäre.

Wie steht's wohl mit der Vornehmheit im Innern dieses Grandhotels? Zwischen den Portieren erwartet den Gast der Glanz von Lüstern aus Murano-Glas — beinahe echte Vornehmheit. Aber ob das Hotel hält, was dieser Durchblick verspricht? — ein Thema für Thomas Mann, den Verfasser des «Zauberbergs»!

Arbeitslose Neapolitaner, die Weihnachtskrippe in der Galleria Umberto bewachend

Öl, 129 x 119 cm, 1961

Fast völlig frei von Ironie ist das Bild mit den Arbeitslosen, das 1961 in Neapel entstanden ist. Der Mann rechts, der seinen Kopf mit der Hand stützt, mag halbwegs ironisch gesehen sein. Beim Mann in der Mitte mit seinem mürrischen Gesichtsausdruck wird man kaum mehr etwas Karikaturistisches bemerken. Und der Mann links, der den Maler beziehungsweise den Bildbetrachter wortlos anzuschauen scheint, ist eine Figur von zwingendem Ernst. Er erinnert an das berühmt gewordene Bild von Varlins Mutter von 1952 und andere ähnliche Portraits, in denen das Koboldhafte angesichts menschlicher Not wie weggefegt ist. Vor solchen Figuren versteht man, daß sich Varlin energisch dagegen gewehrt hat, von Kritikern zum Satiriker oder gar Zyniker abgestempelt zu werden. «Wenn man einen Menschen malt, dann liebt man ihn», hat Varlin gelegentlich festgestellt.

In Neapel fand Varlin öfter Menschen, deren Physiognomie und Schicksal das Karikieren verbot. Selbst die Häuser und Straßen entzogen sich einem derartigen Zugriff. Varlin hatte das «patinalose» Zürich, «dieses bazillenfreie Sanatorium für Gesunde», wie er in seinem brillant geschriebenen «Malerbrief aus Neapel» schimpft, verlassen, um den «dunklen Steinhaufen» Neapel zu erleben, und zwar

unter dem grauen Winterhimmel und nicht unter einem blauen Postkarten-Himmel. In seinem Bild mit den Arbeitslosen herrschen denn auch Grau, Ocker, Dunkelbraun und Schwarz vor, aus denen nur wenige Einzelheiten — ein roter Rock, der goldgelbe Mantel eines der drei Könige — in mattem Glanz hervorleuchten.

Die oft schmutzige Farbe wird manchmal in virtuosen und scheinbar leicht hingeworfenen Pinselstrichen aufgesetzt, scheint aber manchmal auch zu verkrusten, und einzelne Partien, wie etwa die Hände des Mannes links oder seine Arme, sind geradezu linkisch gemalt, als hätte hier der Widerstand einer bitterharten Wirklichkeit nicht mehr nachgegeben.

Die Arbeitslosen vor der Krippe zeugen in ihrem Ernst von Varlins sozialem Engagement, seiner humanen Grundhaltung, die sonst oft durch Witz und Spott überdeckt wird. Varlin hat diese Grundhaltung mit dem Witz nicht verleugnet, sondern geschützt. Auch daraus hat er natürlich keine Theorie gemacht, denn er war, wie sein Freund Max Frisch beobachtet hat, «kein Ideologe, sondern ein Temperament».