

Varlin

Autor(en): **Wollenberger, Werner**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(1960)**

Heft 4-5

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-625832>

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.

hänge und Bettzeug nieder; doch die aufgebrachte Mutter hielt mit Schelten an sich, als ich ihr auf brüchigem Seidenpapier den originalen Handdruck vorwies: Vaters Bildnis im Profil. Ich hatte den Vater gezeichnet, als er am Tische eingenickt war, und bin dann keck genug gewesen, das Bild in Holzschnitt zu übertragen. Zum erstenmal in meinem jungen Leben hatte ich damals erkannt, daß die Grenzlinie zwischen Hell und Dunkel nicht im voraus und sozusagen von der Natur gezogen wird, sondern daß ich schöpferisch zu entscheiden habe, wie sie im Bilde verlaufen muß. Denn zwischen Tag und Nacht, Hell und Dunkel, zwischen Ja und Nein, Hart und Weich dehnt sich das Ungewisse, Unbestimmte, das verdämmernde Helldunkel mit seinen Zwischentönen. Und kommt es im Leben wie im künstlerischen Schaffen nicht eben auf das Gestalten dieses Zwischenreiches an? Wohin habe ich es zu zählen, dieses graue Niemandland zwischen den Höhen und Tiefen der Dinge, die ich mir umformend zu eigen nehme? Wohin habe ich es zu schlagen, das Grau: zum belichteten Bereich oder ins Schattenfeld?

Die Entscheidung, die du triffst, Künstler, sagt mehr über dich selbst als über deinen Gegenstand aus, den du darstellst. Es ist so, als stündest du vor der Verkehrsampele des Gewissens, zwischen grünem und rotem Licht, und nun stellt sich die gelbe Phase ein: bleibst du abwartend stehen oder schnellst du vor? Bist du Draufgänger oder Zauderer – oder vielleicht überlegener, überlegender Richter über Hell und Dunkel?

Seit jenen ersten Kämpfen, die mich zu graphischen Gewissensentscheidungen nötigten, weiß ich, daß ich nicht für den Holzschnitt geboren bin, obschon mich das Schaffen im Grenzland der Graphik stetsfort ansprach und ich als Holzgläubiger mich in der Folge an den Ergebnissen unserer Holzschneider gütlich tat. Echter, entschiedener Schwarzweiß-Schnitt, der sich der Zwischentöne und Schraffen entschlägt, ist für mich bis heute gütigstes Schnittwerk geblieben, auch wenn ich mich nicht etwa zur Behauptung erdreisten wollte, das Anlegen von Übergängen verstoße gegen den guten Ton oder sei stilwidrig. Man müßte zu viel edel Gestochenes oder das meiste an Holzfarbdrucken als ungemäß und unecht verdächtigen. Nein, ich liebe sogar die Zwischentöne, ich brauche sie für meine Augen und mein Gemüt, halte sie aber im Holzschnitt für Notbehelfe, hilfreiche Notbehelfe freilich . . . und sehne mich dennoch nach reinlichem Schwarzweiß!

Es geht mir mit der Bilder- und Zeichensprache der Holzschnittkunst wie mit der Schreibsprache des Erzählers: neben der Hochsprache liebe ich die Mundart und pflege sie. Mundart ist «Puuretütsch». Es fallen einem immer wieder Themen ein, die sich weigern, anders als in den Drilch des Dialekts eingekleidet zu werden. Mundart ist Lehm in meiner formenden Hand, Hochsprache gleicht dem Marmor oder verlangt den Bronzeuß. Mundart gleicht also dem Holze; sie beide, Mundart und Holz, gehören mir zu, wenn ich etwas zu bekennen habe und es ohne gekünsteltes Getuschel herausstellen muß. «Farbe ist Weltsprache, Holzschnitt Dialekt», sagt Emil Burki, und fährt fort: «Treu und wahr, kraftvoll und deutlich, wird er in einer Welt des zunehmenden Leichtsinns und der Lüge nicht überall verstanden . . .» Und nachher: «Er weiß nichts von süßem Farbensmelz und holdem Schein; das Sein will er ergründen, zum Symbole formen, knapp und sparsam in unbestechlichem Schwarz zu den Empfänglichen sprechen.» Soweit Burki, und in seiner Sprache hat er recht. Aber es gibt ja, Gott sei Dank, der Dialekte viele; es geht nur darum, diese rein zu sprechen und rein zu erhalten . . . auch wenn sie sich wandeln, da sie doch leben. Und so verfehlt es wäre, an den Mundarten herumzudoktern, um im Volke gefährdete Sitten und Gebräuche, ja kränkelnde Gemüter zu heilen, also die Oberfläche der Sprache zu salben, wo doch die innern Organe zu verkümmern drohen, – so falsch wäre es, den Holzschnitt zu pflegen und zu rühmen, wenn es in Künstlerkreisen «am Holz fehlte», das heißt: wenn dort der Sinn am Schwinden wäre für den kraftvollen, naturgewachsenen Ausdruck und einer ungezierten, unverlogenen Bildsprache am Schwinden wäre. Sehr geehrte Versammlung, da wir heute in dieser Ausstellung ein gut Teil dessen zu überblicken imstande sind, was unsere einheimischen Meister, die seienden und die werdenden, in jüngster Zeit dem Holze eingeschnitten haben, und wenn wir die Werke auf uns wirken lassen, fühlen wir uns geradezu wohl auf dem vielgeschmähten Holzboden der Heimat. Die reiche Schau erinnert mich an meinen frühen Traum vom Kirschbaumstrunk, der mir aus dem Keller durchs Haus hinauf wuchs: auch durchs Schweizerhaus rankt sich der Baum, der im Boden der Heimat wurzelt, seine vielfältigen Blätter treibt und sie uns zur Schau stellt. Sie zu lesen und zu verstehen, diese Mundart des Holzes, diese graphische Blattäderung, das sei heute unsere Leistung als dankbar bedachte Freunde des Holzes.

Traugott Vogel

VARLIN

Aus dem «Nebelspalter», von Werner Wollenberger

Darf ich vorstellen?

Manchmal wäre ich eigentlich recht gerne ein bißchen gescheiter, aber manchmal bin ich auch mit der mittelmäßigen Möblierung meiner Mansarde ganz zufrieden. Wenn ich mir's recht überlege, hat es nämlich auch seine Vorzüge, nicht allzu schlau zu sein. Wäre ich heller auf der Platte, dann wäre ich heute vielleicht Kunstkritiker. Und das sind, davon bin ich fest überzeugt, geplagte Menschen!

Wenn die ein Bild sehen, das ihnen gefällt, dann ist es nicht damit abgetan, daß es ihnen gefällt. Dann müssen sie auch noch wissen, wieso und warum. Und wenn ihnen eines mißfällt, dann dürfen sie nicht einfach weiterwandeln. Dann genügt ein knappes Schütteln des Kopfes nicht. Dann bedarf es der Angabe eines guten, wohlüberlegten und wohlbegründeten Grundes. Für mich ist das viel einfacher. Ich stelle mich – blutiger, unbelasteter, von keinem theoretischen Wissen beschwer-

ter Laie – vor ein Bild, schaue es ein bißchen an und warte kurz.

Da gibt es dann zwei Möglichkeiten: entweder es macht nach einer Weile in meinem Innenleben irgendwo ganz leise «klick», oder es macht nicht.

Macht es nicht, so macht es auch nichts. Dann gehe ich ganz einfach weiter.

Klickt es aber, dann weiß ich, daß mir das Bild gefällt. Alles hängt davon ab, wie rasch und wie laut es in mir klickt.

Nun, neulich war ich in einer Ausstellung und da hat es unablässig und verblüffend rasch hintereinander «klick» gemacht.

Der Ort: das Kunsthaus von Zürich.

Der ausstellende Maler: Varlin.

Bevor ich in die Sammlung stolperte, hatte ich schon ein bißchen darüber gelesen. In der «NZZ», deren Rezensent etwas für Varlin übrig hat, und im «Tagesanzeiger», deren Kritiker dieser Art von Malerei wenig und dem Maler selbst (so schien es mir) überhaupt nichts Gutes abgewinnen kann.

Beide – das muß ich sagen – gaben sich redliche Mühe, mit den Bildern fertigzuwerden.

Beide schrieben höchst Wohlformuliertes und wiesen Bezüge nach und zählten mögliche Vorbilder auf und sprachen von Munch und Van Gogh und Soutine und natürlich auch von Utrillo.

Beide taten, was Kunstkritikern recht und billig sein mag: sie stellten Vergleiche mit Größeren an. Wenn Sie mich fragen: ich finde das – sogar wenn es wohlmeinenderweise geschieht – eher billig.

Präziser: unkünstlerisch.

Weil jeglicher Vergleich in sich unkünstlerisch sein muß. Man darf nicht sagen: Norman Wisdom ist ein zweiter Chaplin. Entweder ist er ein erster und einziger und einzigartiger Norman Wisdom, oder er ist gar nichts. Vergleicht man ihn mit Chaplin, dann beleidigt man entweder ihn oder Chaplin oder beide. Und umschreiben tut man überhaupt nichts damit.

Nun, und entweder malt der Varlin so, daß man ihn ernstnehmen kann, dann malt er wieder Varlin, oder er malt so, daß man ihn mit Vergleichen abtun kann, dann tut man jenen, mit denen man ihn vergleicht, Unrecht an. Aber das ist eine andere Sache, und dazu erst noch nicht die meine.

Ich stolperte in die Ausstellung, weil ich eben in der Nähe war und zwischen zwei Rendez-vous eine halbe Stunde Zeit hatte. Und dann bin ich eine Stunde zu spät gekommen.

Zuerst befremdet einen die Schau. Das hat seinen Grund. Andere Maler malen hunderterlei Dinge: Spielwiesen, Blumensträuße, blaue Esel, flatternde Engel, Gesichter, tote Fische, Waldweiher mit Seerosen, Clowns, Holzfäller, Kühe, Kalbfleisch im Schaufenster, Fabriken, Tänzerinnen, Schleiereulen und Gespenster. Andere Maler malen die ganze Welt.

Varlin malt nur zwei Sachen: Gesichter und Häuserfronten.

Zugegeben: zwischendurch findet sich ein Säugling im Kinderwagen, ein plumper Regenschirm. Aber bei Licht besehen ist das Säuglings-Bild ein Porträt und das Konterfei des Schirmes ist auch eines. Also doch auch hier wieder: Architektur!

Er malt wirklich nur Porträts und Fronten. Das heißt, er tut so, als malte er beides. Im Grunde malt er nur eines: Fassaden. Fassaden von Häusern und Fassaden von

Menschen. Aber im Malen reißt er die Fassade von den Fassaden und darin besteht seine Kunst, die dich bannt, hinreißt, erschüttert, erheitert, anwidert und zutiefst befriedigt.

Habe ich gesagt, Varlin male nur Fassaden?

Ja?

Das ist falsch! Er macht noch eine weitere Einschränkung: er malt nur häßliche Fassaden.

Oder – um zu mildern – interessante Fassaden.

Oder – weniger unverbindlich formuliert – charakteristische.

Und wie er sie malt!

Da sind zunächst die Porträts. Die Menschen-Fassaden. Ich kenne ein paar der Porträtierten ganz gut. Ich habe sie des öftern gesehen. Aber richtig gesehen habe ich sie eigentlich nie. Das weiß ich, seitdem ich gesehen habe, wie Varlin sie sieht.

Ich kann sie mir beim besten Willen nicht mehr anders vorstellen. Und ich muß den Mut der Frauen und Männer, die sich von Varlin malen ließen, aufrichtig bewundern. Den Mut und den Humor. Denn das sind durchwegs Bilder mit kreditschädigender Wirkung. Gesprochene oder geschriebene Bilder der so Abgebildeten wandelten hart an der Grenze des juristisch Erfassbaren. Sie sind im wahrsten Sinne des Wortes hemmungslos. Sie sagen alles über den Porträtierten aus. Sie enthalten des Malers Meinung eines unbarmherzigen nachsichtslosen und kompromißlosen Mannes. Eines witzigen und auch eines zynischen vielleicht auch.

Es ist weiter die Ansicht eines Mannes, der sich keine allzu großen Illusionen über die Welt und die Menschen macht. Immerhin ist er noch idealistisch genug geblieben, um nicht einfach darauf los zu desillusionieren. Wenn er's tut, dann tut er's aus gutem Grunde. Davon bin ich überzeugt, auch wenn viele meinen, er täte es aus schierer Bosheit und Vergnügen am fassadenzerstörerischen Werk. Ich glaube, er ist ein Igelchen. Er stellt seine Stacheln gegen die ganze Welt und die Welt glaubt, er tue es aus Feindseligkeit. Und dabei tut er's doch nur, um das sehr Weiche unter den Stacheln zu schützen. Manchmal geht nämlich das Herz mit ihm durch.

Etwa dann, wenn er seine Mutter malt. Da ist alles Karikierte verbannt, da macht er sich kein bißchen lustig, da malt er ganz verliebt und fast ein wenig fromm. Oder wenn er einen spanischen Schuhputzer auf ein freies Feld vor eine ferne Stadt stellt. Oder wenn er darauf verzichtet, den Stadtpräsidenten von Zürich der Lächerlichkeit der Legenden, die sich um ihn weben, preiszugeben. Man hat Varlin angesichts dieses Bildnisses Feigheit vorgeworfen. Man hat gesagt, er treibe seine bösen Witze nur mit den Wehrlosen. Man hat behauptet, er habe da einen malerischen Kotau vor dem höchsten Magistraten seiner Stadt gemacht.

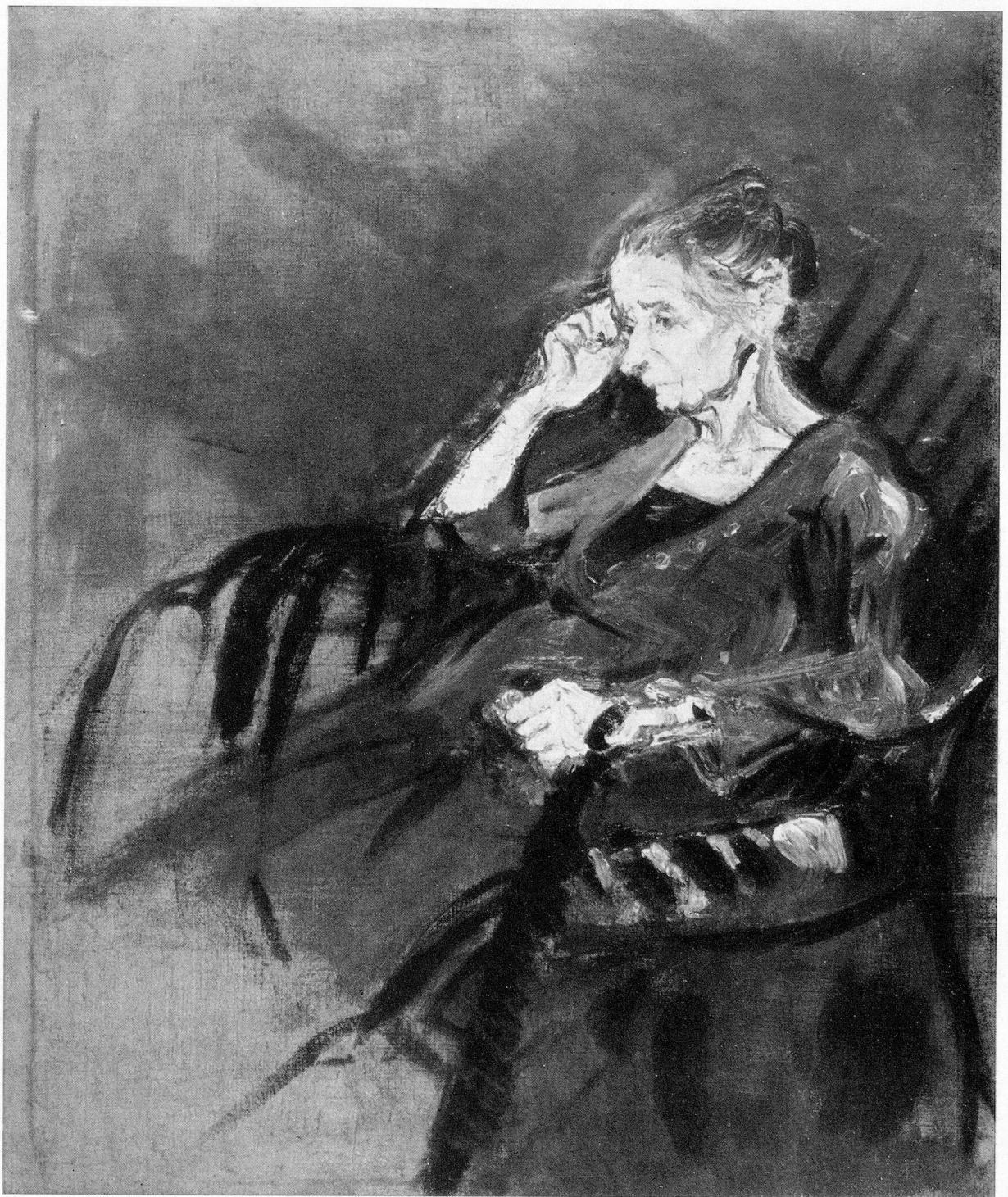
Das ist nicht wahr. Er hat den Stapi in jeder Beziehung getroffen. Er hat ihn als kleinen Mann gemalt, der sich redlich Mühe gibt, über sich selbst hinauszuwachsen. Er hat ihn als den Zürcher schlechthin gemalt.

Er hat ihn getroffen. Gehen Sie hin, schauen Sie sich diese Mischung aus magistraler Würde, ehrlicher Besorgnis, zwinglianisch unterdrückte Lebensfreude und natürlichem Sinn für Humor an!

Er hat ihn getroffen!

Und dann sind da noch ein paar andere, die ich ebenfalls kenne. Beziehungsweise zu kennen glaubte! Max Frisch, der Räuber-Seppli vom Niederdorf, Manuel Gasser, der Friedensapostel Daetwyler, Peter Schifferli, Anna Indermaur, Leo Leuppi.

Varlin: Bildnis der Mutter, 1952





Varlin: Asta, 1943

Ja, etwa Max Frisch. Den malt er als Mischung aus uralter Eule, heimtückischem Faun und bekümmertem Lehrer. Der blickt dich so furchtbar gescheit an, daß dir kalt wird. Und so maßlos von oben herab, ganz von der obersten Etage seines elfenbeinernen Turmes. Und du ahnst trotzdem: der ist gar nicht so böse, der tut nur so. Der ist irgendwo maßlos verletzt. Dem tut es furchtbar weh, daß ihm in seiner ganzen Gescheitheit kein Kraut gegen sich selbst gewachsen ist. Den trifft es hart, daß ihn seine Einsicht zwingt, Maßstäbe anzulegen, die weder er noch andere erfüllen können.

Ich glaube, daß Varlin das Bildnis des Max Frisch so gut gelungen ist, weil er hier einen Wesensverwandten porträtiert hat. Ein bißchen, fürchte ich, ist da ein Selbstporträt entstanden.

Hervorragend auch der Kopf von Peter Schifferli, der aus adäquatem Nachtblau heraufleuchtet, grinsend, irrlichternd, ein lächelnder Spuk. Man weiß nicht, lacht der junge Mann sich selber aus oder diejenigen, die für ihn schreiben. Man weiß nicht, stellt sich da ein Bürger aus geschäftlichen Überlegungen heraus auf Du und Du mit Künstlern oder zieht es ihn mit allen Fasern seines Wesens zur Bohème? Rechnet da ein überaus geschickter Manager oder blickt da ein kleiner Professor Unrat? Ist der da klüger als die meisten, oder reicht seine Klugheit eben aus, den Anschein der Klugheit zu erwecken?

Man weiß nicht, woran man ist!

Und weil Peter Schifferli ein Verleger ist, trifft auch dieses Bild. Wenn die Legende zu diesem Porträt schlicht «Ver-

leger» lautete, hätte Varlin schon vieles getroffen. Nämlich jene verwirrende Gattung Mensch, die man als «Kunst-Manager» bezeichnet: Dichter, deren Werke andere Dichter schreiben und die sich das und den Verdienst mit diesen teilen.

Ja, und dann noch der Daetwyler, der Niederdorfapostel der Nächstenliebe.

Das ist ein böses und rührendes Bild zugleich. Er steht da und sieht aus wie ein Cocktail aus einem Krippen-Hirten, dem Franziskus von Assisi und einem braven Heilsarmee-Soldaten Schwejk. Sein Blick verrät feucht die Besorgnis um alle Kreatur, aber auch etwas von der listigen Überlegenheit des Überzeugten, der mehr vom Jenseits weiß als unsereins. Seine Ohren sind riesig, und es drängt sich die Vermutung auf, daß es sich um Radargeräte handle, auf Botschaften aus anderen Bereichen ausgerichtet.

Schließlich noch eine Frau: Anna Indermaur, Malerin und Besitzerin eines Studio-Cinemas.

Die malt er als Mischung aus kleiner grüner Spinne und Mumie. Und dann zieht er ihr spitzig-rote Kinderkleidchen an. Und dann denkt man an Toulouse-Lautrec und gerät in die dumme Gefahr des Vergleiches. Aber es ist hier nicht der Maler, der ihn herausfordert, sondern es ist das Modell.

Was kann der Varlin denn dafür, daß die Kinobesitzerin und Malerin Anna Indermaur einem wandelnden Lautrec ähnelt? Und – vielleicht – sogar bewußt ähneln will? Soviel über die menschlichen Fassaden.

Nicht weniger faszinierend sind die architektonischen und nicht weniger faszinierend ist die Deutung, die sie durch Varlin erfahren. Und über die Deutung hinaus: Bedeutung.

Da ist – etwa – Luzern. Besser gesagt: ein Stückchen Straße in Luzern und eine Häuserzeile. Auf der Straße zwei Menschen. Dahinter eine Ahnung von See. Und alles verregnet. Die Straße ein grauer See, der See nasser Asphalt, die Häuser zerflossen und die beiden Menschen durchweicht.

Was findet hier statt? Dokumentation übler Laune eines bösen Malers, der eine verschobene Optik hat, innerlich und äußerlich? Mutwillige Destruktion? Originell-seinwollen um den Preis der Wahrhaftigkeit? Bürgerschreck? Boykott der unablässigen Bestrebungen des Verkehrsvereins von Luzern? Sucht nach Häßlichkeit? Nein!

Da findet statt: ein durchaus mögliches Bild von Luzern. Kein besonders liebevolles, zugegeben, aber ein denkbares.

Aber da findet noch mehr statt: Abbild einer fremden Stadt. Einer zufälligen, unbekannt und ungeliebten. Haß auf eine Stadt, mit der man nichts zu tun hat, gesteigert durch die Tatsache, daß man sie aus den Erzählungen anderer als schöne, fröhliche und freundliche kennt. In diesem Bild ist mehr als der billige Witz, den sich ein Maler leistet, wenn er die Kehrseite eines Kurortes festhält. Da ist das fröstelnde Gefühl der Fremde und da ist scheußliche Einsamkeit.

Da er solche Gefühle mitteilt, erweist sich Varlin trotz allem als verkappter Romantiker. Mag er kichern, mag er sich bemühen, zynisch die Mundwinkel zu verziehen, mag er die Gläser seiner Brille ironisch aufblitzen lassen – er ist ein Romantiker.

Romantisch ist seine Vorliebe für alles Zerfallende, Verwitternde, Gestrige. Für die pompöse Fassade eines Hotels in Lausanne, für das alte Kantonsspital in Zürich, für die grausige Kaserne. Romantisch ist aber auch seine Vorliebe für die gemalte Moritat. Für ein Gerichtsgebäude, hinter dessen Mauern die Phantasie Mörder mit blutbeschmierten Händen ahnt. Für das Spital, hinter dessen

verhangenen Fenstern Ärzte um Leben und Tod kämpfen. Für die Metzgerei Bonetti in einem Pariser Vorort (einem seiner prachtvollsten Bilder überhaupt). Romantisch ist schließlich sein Idealismus.

Seine letzten Bilder hat er nämlich in Spanien gemalt. Es könnten Illustrationen zu Hemingways «Wem die Stunde schlägt» sein. Späte Anklagen gegen den General. Empörung über das Regime. Auflehnung gegen den Diktator. Hinter seinem Bild des Friedhofes von Almunecar steigt ein anderes Bild auf: Guernica. Natürlich hat solch nachträgliche Empörung etwas Rührendes, Versprochenes, Don-Quichottehaftes, Romantisches.

Aber zumindest eines dieser spanischen Bilder ist hinreißend. Es heißt: Kirche und Dorfplatz von Almunecar. Ein kaltes, hartes, grausames Bild trotz Hitze, die über dem einsamen Gebäude und den paar spielenden Kindern zittert. Ein spanisches Bild. Ein vollendetes Bild von Spanien; gemalt in Empörung, aber – was mehr ist – gemalt im Verständnis für die Ursachen der Empörung. Soviel über Varlin und seine Bilder, die Sie noch bis anfangs April im Kunsthaus der Stadt Zürich fanden. Soviel über den Maler der häßlichen Fassaden, den manche nicht mögen, weil seine Bilder auf Unbequemes aufmerksam machen.

Die Leute – das ist schade – verwechseln oft so jene, die auf den Schmutz hinweisen, mit denjenigen, die ihn verursachen.

Noch etwas: wahrscheinlich habe ich Varlin mit diesen Zeilen einen schlechten Dienst getan. Man wirft ihm manchmal vor, er sei ein überschätzter Anekdoten-Erzähler, ein pinselnder Feuilletonist, ein billiger Ersatz- und Schmalspur-Daumier.

Die Tatsache, daß ein Plauderer und Feuilletonist Gefallen an seinen Bildern gefunden hat, könnte – nach der Maxime: gleich und gleich gefällt sich gut – den Verbreitern der Feuilletonisten-Version Schützenhilfe leisten.

Aus diesem Grunde betone ich, daß es in mir auch vor Bildern von Van Gogh, Gauguin, Hyronimus Bosch, Dürer, Cézanne, Braque und Tintoretto «klick» macht. Um nur einige zu nennen.

Varlin: Café in Venedig, 1954

