

Rückblick auf die 1975 verstorbenen Künstlerinnen und Künstler der GSMBA = Commémoration des artistes de la SPSAS décédés en 1975

Autor(en): **Unruh, L. / G.P. / Wyss, Hedi**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1976)**

Heft 1

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-623364>

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.

Rückblick auf die 1975 verstorbenen Künstlerinnen und Künstler der GSMBA

Wir möchten die erste Nummer dieses Jahres mit einer Würdigung der im letzten Jahr verstorbenen Künstlerinnen und Künstler beginnen. Die Artikel über die einzelnen Künstler sind aus verschiedenen Unterlagen zusammengestellt, die die Hinterlassenen, aufgefordert durch die Sektionspräsidenten, der Redaktion zugestellt haben. Die Rückblicke sind deshalb von unterschiedlichem Charakter: die einen mehr das Werk, die andern mehr die Persönlichkeit würdigend oder sich an einen allgemeinen Lebenslauf haltend. Wenn verstorbene Künstler der GSMBA hier vergessen worden sind, liegt die Verantwortung bei den Sektionspräsidenten.



Pietro Salati: *Il vecchio delle Capre*, 1968

Pietro Salati (1920–1975)

Per dire di Pietro Salati bisogna subito premettere la sua insaziabile curiosità culturale, il suo continuo tornare su problemi umani, formali, sociali, culturali con diversi e rinnovati impulsi e proposte e suggestioni, come le dolci aggressioni delle ultime onde marine sulla sabbia. Un problema nato chissà come e subito studiato e riproposto in forme e linguaggi diversi per arrivare a

conclusioni che ogni volta lo lasciano, dice, con un piccolo vuoto in più.

Certo sarebbe invitante seguirlo qui nella sua ormai lunga esperienza dibattuta tra natura e realtà, finalmente risolta con la constatazione di una ineliminabile frattura. Ma sarebbe discorso troppo lungo e complesso. Meglio arrivare subito al nocciolo: la frattura (un tema che ricorre con logica frequenza nella sua opera) si rimargina soltanto con la rinuncia alle apparenze naturali che pure, fino al secolo scorso, hanno costituito la base di quella grande arte che egli, onnivoro anche qui, ama con passione.

Se la materia crea di uno spazio aggredito e una conseguente frantumazione e cristallizzazione (inventate) quelle parvenze umane (che non a caso arriva a definire autoritratti) non letterarie, non illustrative che escono dalle screpolature portano un chiaro messaggio: quello del «bello» come fattore negativo, come morbo estetico e sociale. Se non resistesse l'ironia, troppo scoperta sarebbe la ribellione urlata e Salati ha evidentemente paura della retorica e sospetto dei sentimenti troppo sbandierati. Rimane comunque un inequivocabile rifiuto al mondo di vita che è riservato all'uomo della civiltà industriale. Se il design non può più identificarsi col fare umano, dopo il suo fallimento tecnicistico l'informale di Salati sembra proporre un'alternativa di spiritualità.

A questo punto l'analisi delle singole opere può anche apparire non indispensabile. Certo vale la pena di insistere sulle esigenze coloristiche svincolate dalla natura (e quindi inserimento del dubbio anche nei confronti della materia?) e sulla possibilità di impensate estensioni spaziali, di improvvisi rapporti armonici o di insistite aspre dissonanze, di elementari ma pregnanti valori di contrasto, di accrescimento. Ne risulta, come già detto, una impressione di spazio aggredito (ed è condizione che l'artista sottolinea) per creare nuove possibilità di esistenza formale, nell'opera stessa e quindi anche fuori dall'opera stessa.

L'insofferenza di schemi può anche e ancora derivare da precedenti esperienze espressionistiche, ma non è comunque da segnalare come logica continuità d'esperienza estetica quanto come volontà di creare degli urti percettivi forti e immediati.

Ecco, per concludere il discorso sui contenuti si potrebbe forse sostenere che l'artista cerca di proporre (o riproporre) un equilibrio di valori tra spirito e materia al difuori di regole operative che l'hanno deluso come uomo. E così può risultare anche più giustificata la sua nota avversione a quella che egli definisce «la tirannia delle gallerie», alla mercificazione insomma dei valori spirituali.



Pietro Salati: *Accrescimento*, 1973

L. Unruh.

Eugen Früh (1914–1975)

Ansprache von Dr. René Wehrli anlässlich der Trauerfeier:

«Ich glaube, es wäre nicht im Sinne von Eugen Früh, wenn ich jetzt und hier in grossen Tönen von seinem künstlerischen Werk sprechen würde. War er doch ein Liebhaber der Stille und ein im tiefsten bescheidener Mensch. Nicht von jener wurstig oberflächlichen Bescheidenheit, die Goethe einmal mit dem Ausdruck «nur die Lumpe sind bescheiden» getroffen hat, sondern von jener Bescheidenheit, die aus der Kenntnis der jedem Einzelnen in seiner Weise gezogenen Grenzen entspringt und diese in Freiheit und Heiterkeit annimmt, sich aber auch dessen bewusst ist, was einem gegeben ist, was man ist und vermag. In dem Spannungsfeld zwischen «als ich kann» (Dürer) und «ein Schelm gibt mehr, als er hat», in das jeder echte Künstler sich unausweichlich gestellt sieht, hat sich Eugen Früh eine schöne Ruhe und Ausgeglichenheit bewahrt. Es wäre indiskret, zu fragen, was solche Ausgeglichenheit vom Einzelnen fordert, doch spricht aus dem Werk des Künstlers unverkennbar ein Sinn für Harmonie, eine stille Heiterkeit, die sich dem Betrachter mitteilen und ihn beglücken.

In meinem Zimmer steht ein Bild Frühs, kaum buchgross, nur in grünen Tönen gemalt, das mich stets erheitert und erfrischt wie ein Schluck Wasser oder ein heller Himmel, wenn ich den Blick darauf ruhen lasse, und in dem das grüne Wachstumskleid der Erde wie in einem Extrakt gegenwärtig und lebendig ist. Mir erscheint es wie eine Illustration zu einer Strophe des argentinischen Dichters Borges:

«Man sagt, Odysseus habe, satt von Wunderdingen,
Beim Anblick seines ländlich grünen Ithaka geweint.
Die Kunst ist dieses Ithaka,
Das immergrüne, nicht von Wunderdingen.

... El arte es esa Itaca
De verde eternidad, no de prodigios.»
Man könnte «prodigio» mit einiger Freiheit auch mit Kunststück, Virtuosität übersetzen und hätte damit das bezeichnet, was Früh immer zu vermeiden gewusst hat. Das Wunder war für ihn immer in den einfachen Dingen, den alltäglichen, wenn man will; sie hat er mit Liebe beobachtet und erfasst, je länger, je mehr vom Abbilden und Illustrieren zum Übersetzen übergehend, nach Verdichtung suchend, nach der Essenz strebend. Vielleicht dass ihm dabei der Osten, mit dem er durch seine Lebensgefährtin in Berührung war, geholfen hat. Geleistet hat er es mit den Mitteln westlicher Malerei, mit einer Sensibilität für Farbtönen und Farbklänge, aber auch für die Aussage- und Assoziationskraft der Farbe, die ihm in höchstem Masse eigen war. Wenn ich von einem grün in grün gemalten Bild gesprochen habe, so weist das darauf hin, dass er die schwierige Kunst selbstverständlich beherrschte, ein lebendiges und aussagekräftiges Bild aus Tönen der gleichen Farbe entstehen zu lassen, was nicht heissen will, dass ihm nicht auch ein reicheres Farbspiel immer wieder zu Gebote stand und zuzeiten freudig angewandt wurde. Musizieren mit Farbe, möchte man sagen; und man kann wohl verstehen, dass Früh denjenigen seiner Brüder ins Herz geschlossen hat, der ihn in die Anfangsgründe der Musik eingeführt hat.



Karl Peterli: *An der Thur*, 1946

In einer Strophe Eichendorffs heisst es:

«Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort.
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.»

Dieses Zauberwort stand dem Maler zur Verfügung, und er hat davon mit Umsicht – wohl wissend, dass es nicht wie im Märchen einfach zur Verfügung steht, sondern immer wieder neu gesucht sein will –, mit Liebe und Ausdauer Gebrauch gemacht. Und dafür danken wir ihm heute und in Zukunft.»

Karl Peterli (1897–1975)

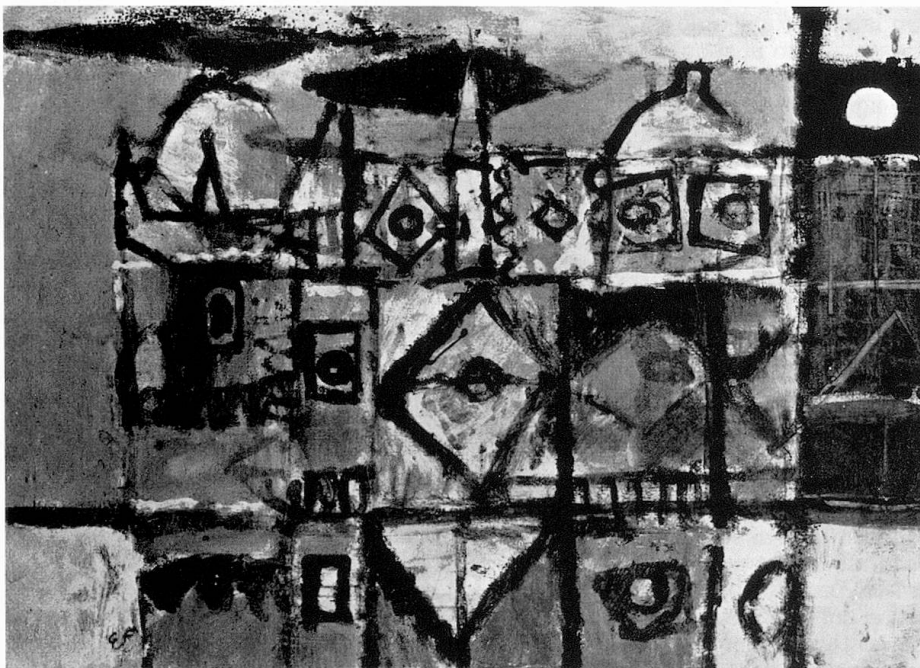
Am 18. April ist Karl Peterli, ehemaliges Mitglied des Zentralvorstands und langjähriger Präsident der Sektion Ostschweiz, in Wil SG gestorben.

Werner Weiskönig sprach am Grab von seiner Kameradschaftlichkeit und Loyalität, von seinem positiven und frohen Wesen, aber auch von der Umsicht, mit der er die Sektion lange Zeit geführt hatte.

Tatsächlich hatten das kollegiale Zusammensein und die gemeinsamen Initiativen im Rahmen der GSMBA dem Verstorbenen sehr viel bedeutet. Die Administration mag nicht seine Stärke gewesen sein, aber er entledigte sich dieser Pflicht mit unermüdlichem Pflichtbewusstsein. Belastend wurde die Arbeit gelegentlich, als zu den Vereinsgeschäften auch noch die Redaktion der «Schweizer Kunst» kam, die er mit viel Optimismus anpackte, die sich aber mehr und mehr als mühselig erwies, da mancher versprochene Artikel zu spät oder überhaupt nicht eintraf.

Daneben aber brachte die Tätigkeit in der GSMBA viel Ermutigung und Freude, und im gesamten war die Resonanz seiner Aktivität seitens der Behörden und einer breiteren Öffentlichkeit erfreulich. – Einen Höhepunkt bildete die 24. Schweizerische GSMBA-Ausstellung im Jahre 1955, bei deren Vorbereitung sich das eingespielte Team der St. Galler Maler bestens bewährte.

Ein besonderes Anliegen Karl Peterlis war die Förderung der jüngeren Künstler, denen er auch dann viel Kredit gab,



Eugen Früh: *Palazzo veneziano*, 1960

wenn sie in ihrer Kunst Richtungen einschlugen, die ihm fremd waren.

In seiner eigenen künstlerischen Arbeit war er vorerst von Hodler geprägt – er hatte seine Studien an der Ecole des Beaux-Arts in Genf angefangen –, später regten ihn Lhote, Derain u. a. an, in massvoller Weise kubistische Elemente zu verarbeiten. Nach den Jahren der Wanderschaft, die ihn mehrmals nach Paris, aber auch nach Sizilien und Deutschland geführt hatten, wandte er sich mehr und mehr einem «bürgerlichen Realismus» (Künstlerlexikon) zu, von dem er nur in gelegentlichen exkursartigen Versuchen, etwa in Fastnachtsdekorationen, entschieden abwich.

Peterlis Portraits, Gruppenbilder und Landschaften sind klar gegliedert und weisen oft einen starken Hell-Dunkel-Kontrast auf. Innerhalb des tektonischen Gefüges gelangt in vielen seiner Werke auch ein lyrisches Element zur Entfaltung, etwa in den Flusslandschaften – er hat vor allem an der Thur gemalt – oder in jenen Ansichten der Wiler Altstadt, in denen sich die Häuser im Wasser des Stadtweihers spiegeln.

Zug Zut zum Tektonischen, ja zum Monumentalen führte ihn zur Wandmalerei; seiner Neigung zum Fließenden und Flüchtigen folgte er vor allem in seinen Aquarellen. Von den grafischen Techniken bevorzugte er den Holzschnitt, in dem er ähnliche Vereinfachungen anstrebte wie in Fresko und Sgraffito.

Ein wichtiges Anliegen Karl Peterlis war die Erhaltung des Wiler Stadtbildes, für die er sich mit Vehemenz einsetzte. Unablässig war der frühere Zeichenlehrer an der Wiler Gewerbeschule auch bemüht, seine Mitbürger für künstlerische Werte zu sensibilisieren. In den letzten Jahren freute er sich des wachsenden Interesses an seiner künstlerischen Arbeit, der er bis wenige Tage vor seinem Tod nachgehen durfte.

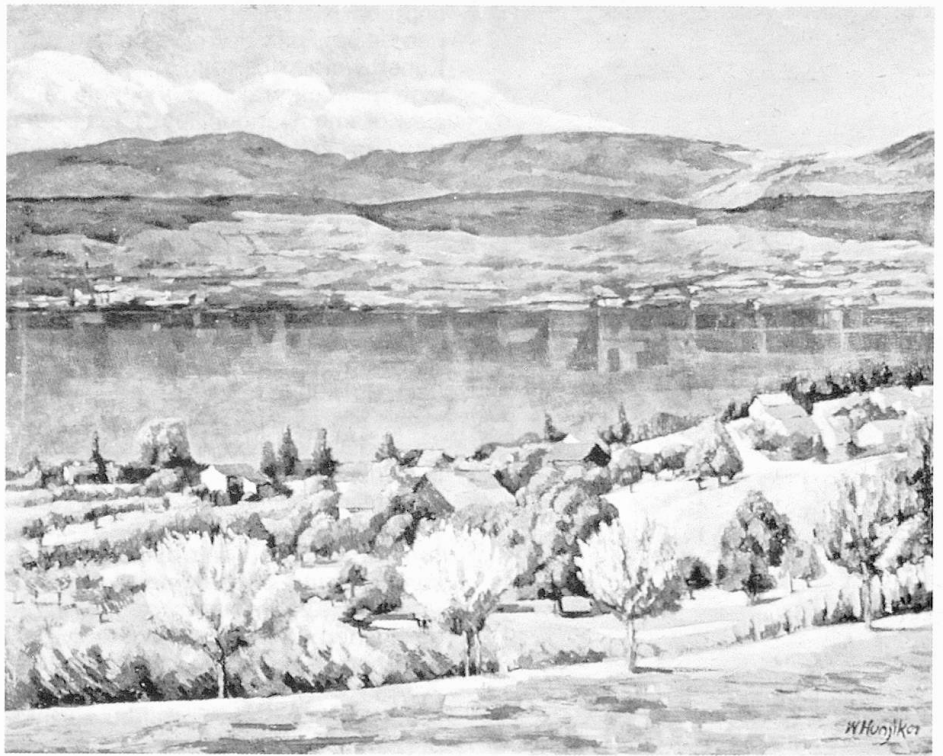
G. P.

Werner Hunziker (1894–1975)

Aus einem handschriftlichen Lebenslauf, der vom Künstler selber verfasst wurde, hat uns sein Zwillingsbruder, Gerold Hunziker, einen Text zusammengestellt, den wir hier nur auszugsweise veröffentlichen können:

Werner Hunziker beschreibt darin seine Herkunft und Jugend. Nach dem Aktivdienst, 1919, öffneten sich auch für ihn die Landesgrenzen und er zog nach Paris:

«Ich fand in Paris reichlich Gelegenheit, in den freien Akademien zu zeichnen und mit dem Malen zu beginnen. Ich besuchte den Kurs von Lucien Simon, eines kultivierten Spätimpressionisten und zeitweilig den Abendkurs



Werner Hunziker: Zürichsee und Albis

von Bernard Naudin, dem geistreichen Illustrator der «Assiette au beurre». Später wechselte ich in die Akademie Ranson, wo die Symbolisten, die «Nabis» zu Hause waren: Maurice Denis, der Monumentalmaler, der fromme Sérusier und der Schweizer Valotton. Den Nachmittag verbrachte ich im Croquis-Saal, in einer der freien Akademien. Posen zu einer Stunde, einer halben, viertelstundenweise und gegen Ende, zu fünf Minuten. Ich arbeitete mehr als erforderlich hier, schon weil der Raum geheizt war und ich noch kein Atelier besass.

1922 war ich für einige Wochen in Florenz, wo ich hauptsächlich die Fresken des Quattrocento und des Cinquecento aufsuchte und deren Kompositionen studierte. Erfüllt von diesem Reichtum, bin ich trotzdem wieder gerne nach Paris zurückgekehrt, weil mir da das Arbeitsklima besonders zusagte.

1925 stellte ich an der Exposition des Arts Décoratifs in Paris, gemeinsam mit meinem Bruder, plastische Theatermaquettes mit den entsprechenden Costume-Entwürfen zu Glucks «Orpheus» aus. Sie wurden mit der goldenen Medaille ausgezeichnet. Die steigende Teuerung machte das Leben oft schwierig, aber im künstlerischen Beruf ist die Arbeit das Leben selber. Der Wohlstand ist keine *Condition sine qua non*, so angenehm er ist, wenn man an die Berufskosten denkt. Man lernt sich bescheiden, ohne die falsche Bravour der Bohème.»

Er beschreibt dann seine verschiedenen Reisen, bis er 1939 wieder in die Schweiz zurückkehren musste. Für die Landesausstellung malte er im Pavillon «Musik» das Wandbild im Peristyl.

Zu seiner Malerei schreibt Werner Hunziker unter anderem:

«Für mich war der Beruf des Malers eng mit dem Studium der Naturformen verbunden. Von jeher war es die Aufgabe der bildenden Kunst, die sinnlichen Eindrücke, die das Auge wahrnimmt, in persönlicher Weise darzustellen. Das hat mit Naturalismus wenig zu tun, denn es gibt ihn in der Malerei ebensowenig wie in der Fotografie. Nicht der Gegenstand an sich ist bedeutungsvoll, wohl aber sein Dasein im Raum, im Licht, in der Atmosphäre. Wenn der Impressionismus in der Betonung des Lichtes dem Gegenstand hin und wieder zuviel Substanz, zugunsten von Licht und Farbe entzogen hat, gab ihnen die um die Jahrhundertwende gepflegte Malerei der Symbolisten, die Farbe als Bestand der Form, gleichsam als Symbol, wieder zurück. In dieser Richtung lehrte damals Maurice Denis, was mich bewogen hatte, in seinem Atelier meine Studien abzuschliessen.

Felix Hoffmann (1911–1975)

Als in Umiken die drei grossen Glasfenster im Chor der alten Kirche eingeweiht wurden, war der Künstler, der sie gleichsam als Krönung der ganzen Renovation geschaffen hatte, schon tot. Felix Hoffmann starb am 16. Juni 1975 mitten aus intensivstem Schaffen heraus, unerwartet für viele seiner Freunde und Bekannten. Die Art Bilanz, die in einer Monographie 1971 an-



Felix Hoffmann: *Das Gleichnis vom barmherzigen Samariter*, 1974/75 Chor Kirche Eriswil

lässlich seines sechzigsten Geburtstags über sein Schaffen schon gezogen worden war, gab einen Eindruck von seiner Entwicklung, die noch sehr viel weiter zu führen schien und die nun viel zu früh abgebrochen ist. Felix Hoffmann hat schon früher für verschiedene Kirchen in der ganzen Schweiz – unter anderem auch für die Stadtkirche in Aarau – Glasfenster entworfen. Er schuf Wandbilder und Scraffiti für Schulen, Spitäler, Kindergärten usw. Sein eigentliches und wichtigstes künstlerisches Betätigungsfeld war aber die Buchillustration. Glasfenster, Wandbilder, Illustrationen – so verschieden die Techniken waren, die er anwandte – immer war seine Kunst im besten Sinne «angewandte Kunst», Illustration vom Wort ausgehend, es interpretierend und deutend und sich im bewussten Dialog mit einem Betrachter auf einen bestimmten Erlebnisbereich beziehend. Bei Felix Hoffmann war Kunst nie nur zur eigenen Selbstdarstellung da, nie nur persönlicher Ausdruck oder Dokument einer nur subjektiven Auseinandersetzung mit visuellen Möglichkeiten. «L'art pour l'art», das gab es bei ihm nicht, wenn er illustrierte, war der Text nicht nur Anlass, sondern wichtiges Zentrum seiner Auseinandersetzungen. Was heute Ergebnis oder auch Ursache der Entfremdung zwischen Kunst und einer breiteren Öffentlichkeit ist oder sein könnte, die Verminderung der Kommunikationsmöglichkeit durch

und über ein künstlerisches Werk, das gab es bei Felix Hoffmann nicht. Seine Kunst war auf Kommunikation angelegt, recht eigentlich einfach ein Mittel zur Kommunikation. Illustration bedeutete für ihn, das Zwiegespräch mit dem Dichter führen, seinem Werk mit seinen Bildern ergänzend, deutend entgegentreten. Es bedeutete aber Zwiegespräch mit dem Betrachter und Leser, den er mit seinen Illustrationen herausforderte, um ihn mit Deutungen konfrontierte, ihm dadurch Anlass zu weiteren eigenen Ergänzungen bot. Felix Hoffmann hat biblische Texte illustriert und gerade hier erwies sich seine Kunst als besonders eigenständig und intensiv. Seine Bilderbibel ist berühmt, die Illustrationen zur Weihnachtsgeschichte, die auch 1975 nach seinem Tod als Bilderbuch herausgegeben sind, bilden eine wundervolle Alternative zu den sonst gängigen Kinderbüchern für Weihnachten. Felix Hoffmann gelang es, Texte, die durch vielen «Gebrauch» für das Bewusstsein abgeschliffen sind, neu zu interpretieren, neu zu sehen, ihnen eine eindringliche Gegenständlichkeit und Aktualität zu geben. Nicht nur die Weihnachtsgeschichte, auch die vielen Märchen, die Felix Hoffmann illustriert hat, und die durch viele Übersetzungen in aller Welt berühmt geworden sind, zeugen für seine Fähigkeit, zeichnend noch einmal und zwar genau zu erzählen. Felix Hoffmann illustrierte zuerst Märchen für seine eigenen Kinder, ohne die Absicht, diese zu veröffentlichen. Der Ernst aber, mit dem er dies tat, die Art, wie er jede vermeintlich «kindertümliche» Verniedlichung vermied und dem Kind im Bild dadurch notwendige konkrete Erläuterung bot, ist wohl ein wichtiger Grund für ihren Erfolg. Für niemanden so sehr wie für Kinder sind Bilder Mittel der Kommunikation und der Information, sie brauchen sie im wörtlichen Sinne um ihr Bild von der Welt aufzubauen. Felix Hoffmann bot ihnen einen einfühlsamen Realismus, der zugleich den Hintergründen der Geschichte, dem, was im sprachlichen «Unterbewusstsein» geschieht, Rechnung trägt. Felix Hoffmann hat viele Grimm Märchen und Kunstmärchen aus verschiedenen Ländern illustriert (noch unveröffentlicht, aber vollständig entworfen ist «Rotkäppchen»). Er hat Jugendbücher verschiedener Autoren mit seinen Werken ergänzt, aber auch unterschiedlichste Texte der Weltliteratur, von Stifter bis zu Bram Stoker, von Gottfried Keller bis zu Aesop zeichnerisch interpretiert. Da zeigt sich denn auch die technische Vielfalt seines Schaffens. Felix Hoffmann war ein Handwerker, ein gewiegtter Handwerker seiner Kunst und er hatte eine Vorliebe für anspruchsvolle Techniken. Er hat sich oft des Holzstichs bedient und hat dieser Technik, die durch andere, moderne Druckverfahren im alltäglichen Gebrauch verdrängt wurde,

neue Bedeutung verliehen. Er war ein guter Radierer und seine farbigen Holzschnitte, die er meist für bibliophile Buchausgaben herstellte, sind von grösster Qualität. Die Technik, so zeigt es sich, wenn man die Vielfalt seiner Illustrationen zu überblicken sucht, stellte sich bei Felix Hoffmann in vollendeter Weise in den Dienst des Ausdrucks. Er stimmte Ausdrucksmittel und Gegenstand seiner Darstellung so subtil aufeinander ab, dass ihm eine seltene Genauigkeit der Atmosphäre gelang. Bei aller Subjektivität der Interpretation waren deshalb seine Illustrationen so einfühlsam, dass die Phantasie des Lesers und Betrachters nicht eingeschränkt, sondern angeregt wurde. Für Felix Hoffmann ist – auch wenn er nicht Bücher illustrierte – das Wort, der Gedanke Ausgangspunkt seines Gestaltens geblieben. Alle seine Werke sind Notizen zu Gelesenem, Gesehenem, Erlebtem, sind auf irgendeine Weise im weitesten Sinne Illustration. Auch das Wandbild «Totentanz» am Oberturm in Aarau, das er 1966, neun Jahre vor seinem Tod fertigstellte, ist eine solche Illustration, eine Illustration zu dem, was die Zeiger erzählen, die an der Uhr darüber so unerbittlich weiter wandern. Felix Hoffmann, 1911 in Aarau geboren hat abgesehen von Ausbildungszeit und verschiedenen Reisen, fast sein ganzes Leben in der engeren Heimat verbracht – ein Schweizer Künstler, der aber durch sein Schaffen die Grenzen schon früh zu sprengen wusste.

Hedi Wyss

Etienne Clare (1901–1975)

Der folgende Artikel erschien zum 70. Geburtstag des Künstlers. *René Neuenschwander* beschreibt die Herkunft von Clare, dessen Vorväter Normannen waren und deren Eigenart der Künstler Zeit seines Lebens mit sich trägt:

«Erste malerische Eindrücke: die Landesausstellung 1914. Hodlers «Jenenser Studenten», «Der Holzfäller». Der 13jährige ist entschlossen, Maler zu werden. Er zeichnet, er illustriert, was sich ihm anbietet. 1917 tritt er in die Kandidatenklasse für Zeichenlehrer der Gewerbeschule ein. Zusammen mit Max Fueter und Karl Geiser lernt er bei Dachsel und Ritter das Zeichnen, bei Muggli das Modellieren. Daneben besucht er im Altbau des Kunstmuseums die Malschule von Theodor Volmar. Volmar ist Klassizist. Er betont, dass Kunst von Können kommt und plagt seinen Schüler während dreier Semester mit Gipsmodellen. Hodler ist von der Bildfläche verschwunden; Moderne – für Volmar gibt es sie nicht. Führt dies bei Etienne nicht zum Konflikt? Die Weichen werden von aussen gestellt. Zeichenlehrer, so lautet eine neue Bestimmung, wird einzig, wer



Etienne Clare: *Der barmherzige Samariter*, Holzschnitt, 1960

das Seminar durchläuft oder die Matura erwirbt. Düstere Tage für den mit dem Schulsack leichter ausgerüsteten Etienne. Düstere Tage durch Krieg und den Tod der Mutter. Und nochmals Schatten. Gewölk durch die Eintönigkeit dieser nun begonnenen kaufmännischen Lehre. Ein Zuviel für den allseitig Interessierten! So bricht Etienne aus und stellt sich auf eigene Füße. In Solothurn nimmt er eine Volontärstelle an. Auch den Vater, der inzwischen in der Hallwag tätig war, zieht es aus der heimischen Enge. Das Verlangen nach einem frischen Winde, der Hang zum Abenteuer – es ist das Erbe der Normannen. Der alte Clare macht Erfindungen und handelt mit Maschinen. Weit führen ihn seine Reisen.

In den zwanziger Jahren kommt Etienne Clare nach Thun. Er lernt in einer Firma des Ortes die Lithographie und gibt 1924 eine erste Folge von Stadtansichten heraus. Er schöpft Plakate und Prospekte, entwirft Geschäftsdekorationen und arbeitet als Kulissenmaler für Zuliani. Von neuem besucht er zur Weiterbildung in Bern die Kunstklasse der Gewerbeschule. 1928/29 begleitet er einen Thuner in die Urwälder und Pampas von Südamerika. Er übernimmt Kurierdienste, schreibt und zeichnet und denkt daran, Reise-schriftsteller zu werden. In Thun feilt er seine Schilderungen aus, und bald beliefert er den «Bund» und den «Geschäfte» mit würzigen Kurzge-

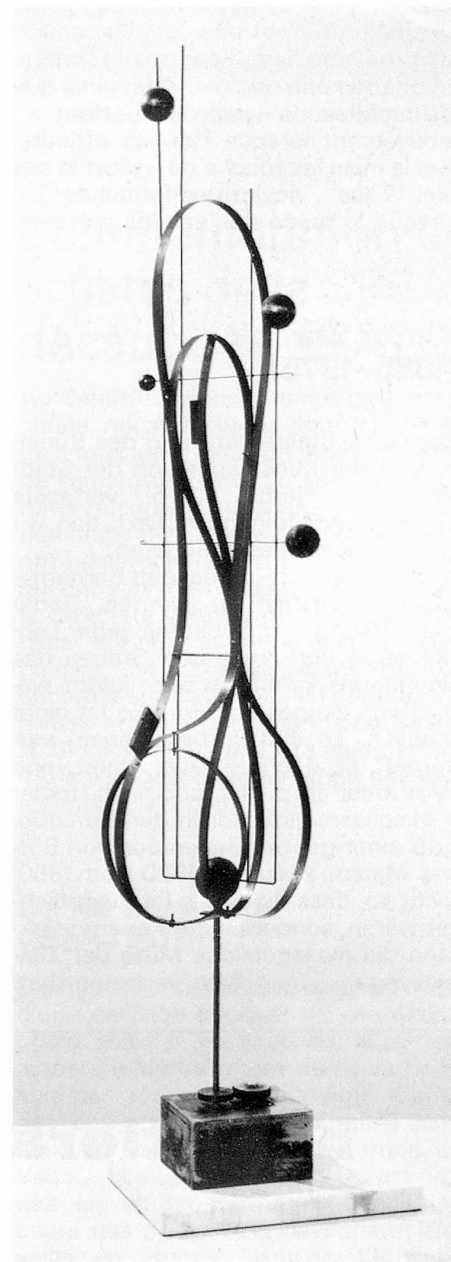
schichten. Haupterwerb wird das gebrauchsgrafische Schaffen. Mit Fred Bieri und andern ist er für die «Landi» in Zürich tätig. Dann muss er das Wehrkleid anziehen, doch noch während des neuen Krieges erscheint 1943 seine zweite Thuner Mappe. Clare wohnt jetzt im «Heidenhaus» in Oberhofen. Er geht von der Litho zum Holzschnitt über, bebildert den «Volkskalender» und Geschichten in der Tageszeitung. Für den Generalstab muss er Tarnungen entwerfen. 1948 beginnt mit den Sgraffiti und Wandbildern für die «KABA» das freie künstlerische Gestalten. Eine neue Mappe fliegt aus der Presse. Mit gleichstrebenden Genossen gründet Etienne Clare an der Freienhofgasse das grosse Atelierhaus. Wenig später öffnet die «Galerie Aarequai» ihre Pforten. Das Thuner Kunstleben erhält seine Mittelpunkte. Gemeinsam stellen die Künstler aus und besuchen Ausstellungen. Reisen, die Zusammenkünfte im Café «Mercantil» beschwingen das bildnerische Schaffen. Clare richtet seine erste Ausstellung ein. 1954 zeigt er seine Arbeiten in Bern. Er wird Mitglied der GSMBA, ferner der «Sektion Schweiz der Internationalen Vereinigung der Holzschnitzer» (XYLON), schliesslich der Kunstkommission der Stadt Thun. Im Rahmen dieses Ausschusses arbeitet er an der Einrichtung von Ausstellungen und an der Zuteilung öffentlicher Aufträge an die bildenden Künstler. Mit der Ausführung von Mosaiken und Sgraffiti an öffentlichen und privaten Gebäuden gestaltet er entscheidend das Bild der Umwelt mit. Clare bevorzugt grosse Linien. Er sucht in seiner Kunst den Einklang zu schaffen zwischen dem, was er erstrebt, erzielt und den Widerständen, die seinem Wunschbild, seinem Ideal entgegenstehen.»

Walter Linck (1903–1975)

Der Text von Dr. Willy Rotzler ist auszugsweise dem Katalog der Biennale von Venedig, 1966, entnommen:

«Alors qu'il parvenait à sa maturité. Walter Linck a choisi délibérément, vers 1950, la voie correspondant à ses dispositions naturelles et intellectuelles; il a trouvé sa propre expression de la sculpture mobile en fer. Entre 1930 et 1940, il a tout d'abord réalisé une œuvre figurative dans laquelle apparaît toujours davantage l'abstraction et la déformation. De 1940 à 1950, il crée, au cours d'une phase nettement surréaliste, des figures irréelles aux mouvements dansants, inspirées de motifs de mythologie, de fantaisie et de rêve – pour arriver, en se détournant résolument de la sculpture dans ce qu'elle peut avoir de traditionnel, à exprimer directement ce qui lui paraît essentiel: la musique, la danse, le rythme; mouvement, équilibre, espace et temps.

»Une thématique de ce genre ne signifie pas la simple réduction du volume à l'essentiel, mais un renoncement total à tout volume. C'est l'espace qui compte, le mouvement dans l'espace. La terre cuite, le plâtre, le bronze en tant que matériaux qui tendent à représenter les corps ou les volumes ne conviennent pas à de telles réalisations. Le choix de Walter Linck s'est porté sur le fer. Fer sous la forme de fil d'acier pliable et souple, baguette ronde ou quadrangulaire de divers profils et dimensions, enfin ruban d'acier de résistance et de largeurs diverses, qui ne ploie que dans sa longueur. C'est à partir de ces fils, de ces baguettes et



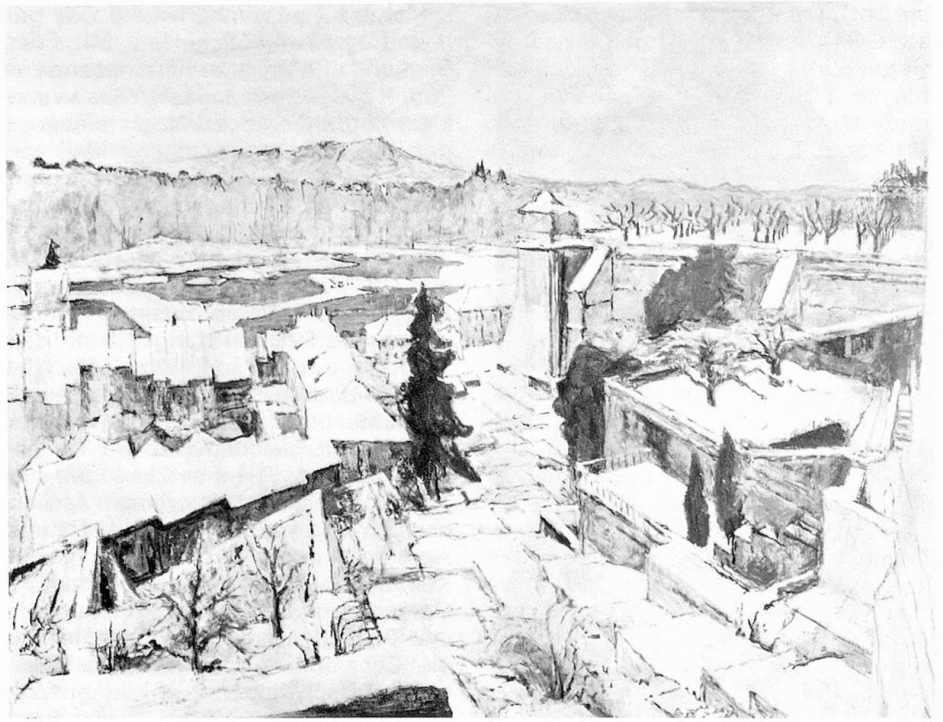
Walter Linck: *Fleur du ciel*, 1961

1950 entdeckt Linck in einem Faun den Draht. Nun lässt er den Faun weg und nimmt den Draht. Der Draht ist die Seele.

Was braucht er den Faun?

Walter Vogt

de ces rubans d'acier, trois matières préfabriquées dans l'industrie, que Linck construit ces sculptures qui ont le caractère d'inventions: figures spatiales, dessins et constructions dans l'espace, échafaudages essentiellement transparents, minces et frêles, d'une précision et d'une élégance extrêmes. A de rares exceptions près, ce ne sont toutefois pas des figures statiques, mais des mobiles: constructions qui se meuvent dans l'espace et qui, par leurs mouvements, le rendent visible et sensible. Dans ces mobiles, Linck renonce à toute impulsion mécanique, parce qu'il est convaincu que ses figures touchent des thèmes fondamentaux et ne sont pas de simples phénomènes de notre ère technique. La cinétique n'est pas conçue comme un problème technique mais comme un phénomène originel. C'est ainsi que les mobiles de Linck se mettent en mouvement lorsque l'air les effleure, que la main les touche ou – c'est le cas pour les sculptures-fontaines – lorsque le poids de l'eau les entraîne.



Victor Surbek: Bern im Winter, 1971/72

Victor Surbek (1885–1975)

Zur Gedächtnisausstellung des Künstlers, in der Kunstsammlung der Stadt Thun im Herbst 1975, verfasste Dr. P. L. Ganz folgenden Text, den wir hier auszugsweise publizieren: Surbek braucht – zumal den Bernern – nicht vorgestellt zu werden. Jeder Kunstfreund und Gebildete, jeder Lehrer bis in den hintersten Graben des Emmentals kennt ihn oder kennt wenigstens einiges von ihm. Es ist nicht möglich, an ihm vorbeizugehen, verkörpert er doch – nach Amiet, und zwar mehr als dieser, und nach Hodler – gleichsam sinnbildlich den Kunstbegriff einer ganzen Generation von Berner Malern zwischen 1920 und 1950, nicht so, dass diese alle ihm verpflichtet wären, sondern indem er am stärksten die massgebliche Mitte der Zielsetzungen jener Zeit vertreten hat.

Surbek ist stark im heimatlichen Boden verwachsen, im stadtbernerischen wie im ländlichen der verschiedenen Regionen und hat viele kennzeichnende Merkmale und Ansichten gültig charakterisiert. Doch lässt sich seine Persönlichkeit keineswegs in diesem Kreise behaften. Die Liebe zur Natur als Ganzem und zur harmonischen Schönheit der antiken Kultur hat ihn – besonders im Süden und Westen, bis über die Grenzen unseres Kontinents hinaus – in vielen Ländern sich heimisch fühlen und zu einem Weltbürger humanistischer Prägung werden lassen. Diese Haltung spricht insgeheim oder offen aus jedem seiner Werke; diese Haltung hat ihn gleichermassen Lösungen für die Gestaltung von Nächstliegendem und von ungewohnten Natureindrücken oder Lebensgewohnheiten finden lassen, weil er eben das Dasein in dieser Welt trotz klar erkannter und auch festgehaltener Abweichungen zutiefst doch als Ein-

heit empfand. Aufgeschlossenheit und Humor, in Verbindung mit grosser, im Grunde schweizerisch-nüchterner Genauigkeit, schöpferische Neugierde gepaart mit festgefügt und beharrlichen Anschauungen bilden den Ausgangspunkt für die überzeugende Kraft, die stets und überall wirksam war und sich in erstaunlich vielen Formen zu erkennen gibt. Man staunt über die verschiedenartige Behandlung verschiedener Aufgaben innert kurzer zeitlicher Frist, die doch durchwegs im Zeichen der Deutung der gegebenen Erscheinungswelt – der Schöpfung schlechthin – steht und begreift allmählich, dass darin die innere Überlegenheit, Unabhängigkeit und angemessene Gebundenheit des gestaltenden Vorgangs, der künstlerischen Intuition liegen. ...

... In den 30er und 40er Jahren findet eine Verdichtung der stofflich-materiellen Unterlagen und Aussagen statt, ohne dass jedoch die räumlich-atmo-

Zu vermieten in Aarau

Künstleratelier

am Hasenberg (Oberholzstrasse)

Schöne und ruhige Lage im Grünen (Nähe Waldrand), mit Blick auf die Altstadt Aarau, Schachen und Jura.

Es handelt sich um das von Felix Hoffmann erstellte Atelier, in dem er während rund 20 Jahren seine schöpferische Tätigkeit ausgeübt hat.

Auskunft und Vermietung: Liegenschaftsverwaltung der Stadt Aarau, Rathausgasse 1, Tel. (064) 25 11 55 (intern 258).

sphärische Komponente im geringsten vernachlässigt worden wäre. Im Gegenteil! Vor, während und unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg liegt das Schwergewicht der Thematik auf schweizerischen Motiven: Das Stadtbild von Bern wird vielfach – unter vollkommen neuen, aber letztlich eigenen Aspekten – gesehen, Oberland, Emmental, Guggisberg werden im gleichen Sinne immer wieder durchstreift, das urtümliche, weit ausgreifende Phänomen der Berge vertieft erlebt und gestaltet.

... Noch in den letzten Jahren war dem 81jährigen ein so monumentales Werk wie «Bern im Winter» vergönnt. Damit tritt das Nahe wieder stärker in den Vordergrund, das sich ebenso in den zahlreichen hellen, duftigen Landschaften von Isetwald und vom Brienzensee äussert. Etwa neun Monate vor dem Tode wurde «Das grosse Fenster» gemalt, das nach dem Wunsch des Verstorbenen die Plakate und das Titelblatt des Katalogs schmücken sollte: ein heiteres Sinnbild des betagten Künstlers für den unbefangenen und aktiven Blick in die Weite und Lichtfülle unseres Erdenrunds.

Arnold Brügger (1888–1975)

Der in der NZZ zum Tode des Malers erschienen Kurztitel scheint uns Wesentliches über Leben und Schaffen von Arnold Brügger auszusagen: ger auszusagen:

«Der Maler, Zeichner und Graphiker

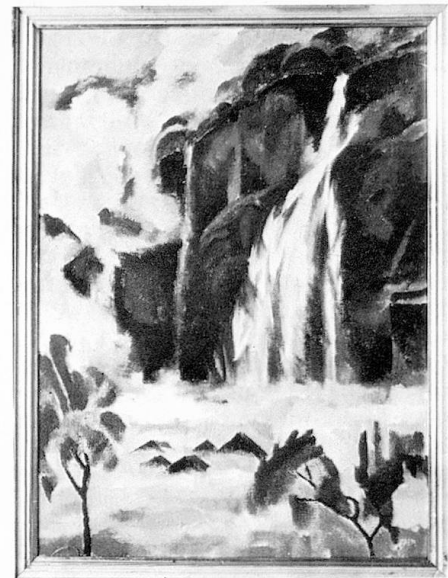


Arnold Brügger: Der Burgerrat, 1925

Arnold Brügger ist am 2. April in seinem Geburtsort Meiringen nach kurzer Krankheit in seinem 87. Lebensjahr gestorben. In ihm ist der letzte Überlebende der Gruppe jener um 1880 geborenen Künstler gestorben, die im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts die Schweizer Malerei in Verbindung mit dem Kubismus, Orphismus und dem Futurismus gebracht hatten.

Berlin, München und Paris vermittelten dem jungen Künstler die Erfahrungen der neuen Weltansicht und Bildschau: In Paris teilte Brügger von 1912 bis 1914 das Atelier in der «Ruche» mit Otto Morach und Fritz Baumann, die 1918 wie er selbst (und Oscar Lüthy, Alice Bailly, Sophie Taeuber) zur Gruppe «Das Neue Leben» gehörten. Doch erst Jahrzehnte später, 1970 in der Ausstellung des Kunstmuseums Winterthur, wurde Arnold Brüggers Beitrag zur modernen Malerei der Schweiz in gerechter Weise gewürdigt, und diese Spätereckung (die wie eine Wiedergutmachung anmuten konnte) kam dann auch dem zugute, was Brügger seit seiner definitiven Rückkehr (1939) in Meiringen hervorgebracht hatte. Ausstellungen mit gemalten und gezeichneten Landschaften, figürlichen Darstellungen und Porträts folgten sich an den verschiedensten Orten der Schweiz (deren wichtigste Museen Bilder des Künstlers besitzen) und forderten allenthalben Bewunderung für die ordnende Kraft und Lebenswärme, die herbe Entschlossenheit und Innerlichkeit dieses Werks, das, alles in allem, aus der Enge und Isolation wuchs und doch Welt atmet.»

Dr. Richard Häfli (NZZ)



Arnold Brügger: Wasserfälle, 1935

Commémoration des artistes de la SPSAS décédés en 1975

Au début du premier numéro de cette année, nous aimerions rendre hommage à tous les artistes décédés au cours de l'année dernière. Ce sont les différents documents que les héritiers, à la demande des présidents de section, ont bien voulu remettre à la rédaction qui ont servi de base aux articles. D'où le caractère variable de ces rétrospectives: les unes mettant plus en relief l'œuvre, les autres la personnalité ou encore la vie de l'artiste en général.

Si des artistes décédés, membres de la SPSAS, n'ont pas été mentionnés ici, la responsabilité incombe aux présidents de section.

David Burnand (1888–1975)

C'est le type même du peintre vaudois d'une certaine époque, un cas exemplaire, soit par ses ascendants, sa formation, le déroulement de sa carrière, soit par son caractère même. Cadet des enfants du peintre Eugène Burnand, le peintre officiel du canton de Vaud – «Le Labour dans le Jorat» –, il naît en 1888 à Montpellier, suit les cours des Beaux-Arts de Paris et travaille en France jusqu'en 1940. La guerre le ramène au pays où il se fixe désormais. Artiste-artisan, il est le portraitiste des familles et nombre de ses portraits sont accrochés aux murs des gens de bien. A part les portraits, ses thèmes: le nu féminin et la campagne vaudoise, ses maisons, ses gens, ses bêtes, etc. Sa technique, une pâte légère, mate, mâtinée d'impressionnisme, des nuances claires, des tons bleus,



David Burnand

roses, vert acide. Le tout donnant une impression de légèreté et de transparence, de ne jamais appuyer et dévoilant un sentiment de pudeur devant le sujet. L'homme était comme l'œuvre, pudique, mais montrant un côté humoristique et loufoque que l'on ne retrouve pas dans l'œuvre.

Le journaliste A. Marcel le décrit ainsi: «... Il racontait des histoires drôles, des histoires vécues, avec un tranquille humour, puis éclatait d'un rire de gorge un peu grinçant, qui exprimait par saccades sa jubilation intérieure. La connerie humaine avait le don de l'enchanter et il en recueillait les manifestations comme d'inestimables perles, qu'elle fut accidentelle ou au contraire définitive...» Il fut aussi critique d'art et connaissant le problème de l'intérieur, sa démarche, si l'on peut dire, était pleine de gentillesse et d'humour, d'un non-rigorisme rafraîchissant.

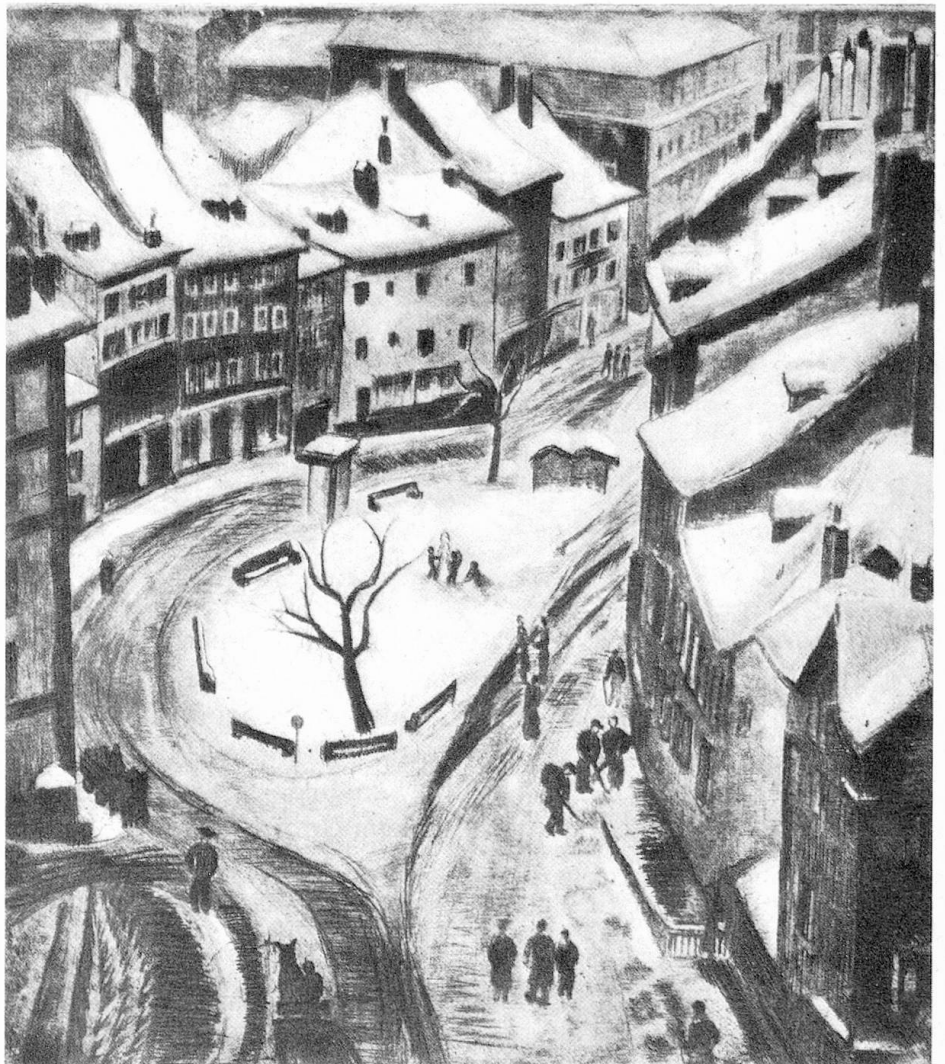
Eglantine Schweizer

Elle fait ses études artistiques à l'Ecole cantonale de dessin de Lausanne avec le peintre réputé Hermanjat. Au sortir de l'Ecole, elle séjourne à Florence pour apprendre la gravure. De retour en Suisse, Violette Diserens, par ses conseils, lui permet de perfectionner sa technique. Dès 1953, elle s'intéresse à la mosaïque et, en 1954, part à Paris dans l'atelier du peintre Séverini où

elle apprend la technique dite de Ravenna qui consiste à casser au marteau les pierres du pays sur une enclume et à les placer dans le ciment frais. En 1956, E. Schweizer, ce peintre d'un caractère doux et modeste, plein d'une bienveillante bonhomie, qui lui venait peut-être de ses origines campagnardes, voit sa carrière secouée par un événement qui braque sur elle les projecteurs de l'actualité. Sa mosaïque «Le Christ aux Epines», achetée par la Confédération est offerte au pape Pie XII, pour ses 80 ans; tous les journaux en parlent. Mais ce coup d'éclat ne perturbera en rien sa carrière si régulière et le cours de son œuvre que l'on peut résumer ainsi, en citant un critique: «Si E. Schweizer se sent à l'aise dans des techniques aussi di-

verses que la gravure, la peinture et la mosaïque, ses œuvres ont plusieurs dénominateurs communs. C'est tout d'abord un peintre figuratif, pour qui la présence de l'objet est indispensable. Mais son évolution sur le plan technique l'a conduite à évoluer au sein de chacune de ces techniques mêmes: la nécessité du trait précis de la gravure, la brutalité de la mosaïque qui appelle des synthèses essentielles ont influencé par exemple sa peinture à l'huile. Le pittoresque y fait de plus en plus place aux essentielles dispositions des formes et des couleurs; les sujets sont de plus en plus librement interprétés. Ce dépouillement apparaît d'ailleurs même dans les gravures les plus récentes: l'art d'Eglantine Schweizer a gagné en clarté et en profondeur...»

Eglantine Schweizer



KELLER-METALLBAU
baut für Sie und mit Ihnen

Keller-Metallbau, Postfach,
9014 St. Gallen, Tel. 017/31 31 81

PLASTIKEN
RELIEFS
OBJEKTE
MULTIPLES

aus allen verfügbaren Metallen.

Referenzen:
Walter Burger/
Serge Brignoni/Coghuf
Matthias Spescha/
Roland Werro/
Galerie Erker,
St. Gallen/ Galerie
Bischofberger, Zürich