

**Zeitschrift:** Bündner Jahrbuch : Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens  
**Herausgeber:** [s.n.]  
**Band:** 14 (1972)

**Artikel:** Varlin  
**Autor:** Peterli, Gabriel  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-971673>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 26.11.2024

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

## Varlin

von Gabriel Peterli

Wer ist Varlin?

Hören wir, wie er unter anderem schon charakterisiert worden ist: Grand Seigneur des bohémiens et Grand Bohémiens des seigneurs; nicht nur ein Künstler seines Fachs, sondern auch ein tief sinniger Mensch (Max Daetwyler); der größte Schweizermaler seit Arthur Honegger! (A. Sadkowsky, der diesen Ausspruch geprägt hat, war sich natürlich bewußt, wer Honegger war.) Oder: Ein trister Graumaler; einer der großen Koloristen unserer Zeit (H. Curjel). Oder: Ein Monstrum; ein sympathischer und genialer Mensch; ein Besessener; ein Idylliker; ein Kobold; ein Zyniker. Und so weiter.

Also ein Chamäleon, das nicht zu fassen ist? Oder liegt es eher an der Unzulänglichkeit der Interpreten, wenn so Verwirrendes und Widersprüchliches über ihn gesagt wird? Oder daran, daß er als Persönlichkeit und in bezug auf Stile und Ismen ein Einzelgänger ist, so daß er sich den fixierenden Begriffen der Kunsthistoriker und Kritiker entzieht? Immerhin gibt es kurze Charakterisierungen Varlins, die Wesentliches aussagen. So das Wort von Max Frisch, Varlin sei kein Ideologe, sondern ein Temperament. Das heißt, daß Varlin keiner der gängigen Parolen und Devisen folgt, daß er keine Theorie braucht als Basis für sein Schaffen. Was Frisch mit «Temperament» meint, wird man mit dem Hinweis darauf veranschaulichen können, daß Varlin von außergewöhnlicher Lebendigkeit und Agilität ist und daß er jener Erlebnis-

fähigkeit und Offenheit fähig ist, die unter dem Zwang jeglicher Ideologie verkümmern müßte.

Der Hinweis von Max Frisch ist deshalb wichtig, weil sehr viele Kunstbetrachter auch heute — trotz aller Erziehung zum Sehen — im Kunstwerk nur die Bestätigung für eine Ideologie suchen.

Doch ich will mich nicht weiter mit dem Auseinandersetzen, was über Varlin gesagt und geschrieben worden ist, sondern ein paar wenige Lebensdaten mitteilen und dann einige Bilder näher betrachten.

Vorerst also einige Daten in Stichworten: 1900 in Zürich geboren als Sohn eines Lithographen, der mit Ansichtspostkarten beträchtlichen Erfolg hat. 1912 Tod des Vaters, dann Übersiedlung nach St. Gallen. Dort Besuch der Kantonsschule und der Gewerbeschule, anschließend Lehre als Lithograph. 1921 an der Staatlichen Kunstgewerbeschule Berlin. 1923 an der Akademie Julian in Paris. Arbeitet auch als Karikaturist. 1932 Rückkehr in die Schweiz. Findet praktisch keine Beachtung. Nach dem Krieg steigt die Wertschätzung. 1951 Ausstellung im Kunstmuseum Luzern, 54 in der Berner Kunsthalle, 58 in Sankt Gallen, 60 im Zürcher Kunsthaus. Nach dem Krieg viele Reisen ins Ausland. 1963 Heirat mit der Bündnerin Franca Giovanoli. Seit 1964 abwechselungsweise in Zürich und Bondo. 1966 Geburt der Tochter Patrizia. 1967 Verleihung des Zürcher Kunstpreises.

All denjenigen, welche die Malerei Varlins kaum kennen, sei für den Einstieg empfoh-

len, das Bild «*So lebt die Schweiz*» näher zu betrachten. Dieses Bild sagt auch dem etwas, der lieber Buchstaben und Worte als Farben, Formen und Rhythmen liest. Der Titel des Bildes ist auf dem Fernsehschirm zu lesen, wobei die Buchstaben nicht gemalt, sondern aufgeklebt sind. Im Büchergestell werden die Bände so gedreht, daß die Titel sichtbar werden: «Möbel-Pfister», «Der Kuchen ist für alle da», «John F. Kennedy», «Rückversicherung», «Junges Wohnen». Auf dem Büchergestell liegt ein Prospekt für Ferien in Italien, und auf einem Buch lesen wir: 5 Prozent, eine Zahl, die jetzt bereits höher sein könnte. Das Geld spielt auch auf dem Bild an der Wand rechts eine große Rolle: Franken rollen über eine an Hans Erni gemahnende Komposition, womit in gehöriger Deutlichkeit auf heute wohlbekannte Mißbräuche hingewiesen wird.

Merkwürdig ist, daß die beiden Ausblicke, die das Zimmer gewährt, nicht koordiniert scheinen. Wie kann links vom Schloß Chillon, das übrigens aus einer Foto geschnitten und ins Bild geklebt worden ist, wieder ein Seeufer sein? Dieses Nebeneinander der beiden Seeufer gibt den Eindruck des Montierten. Es ist ein Kunstgriff. Beachtet man noch, daß auch das Häuschen im Ausblick links ins Bild geklebt und mit «wirklichen» Blumen verziert ist, so verdeutlicht sich die spöttische Absicht dieser Montage: heroisch will der Schweizer seine Landschaft haben, aber daneben auch säuberlich, niedlich, nett und putzig.

Ist solche Malerei allzu deutlich, allzu karikaturistisch? Dazu wäre einmal zu sagen, daß Varlins Bilder inhaltlich nur ausnahmsweise so leicht ablesbar sind. Und dann wirkt das Bild ja auch durch Elemente, die nicht so «literarisch» sind wie die Buchtitel, die Neuenburger Pendule und der Ausblick auf eine schweizerische Starlandschaft. Zu diesen Elementen gehört das Nebeneinander einer scheinbar nachlässigen Pinselschrift und der säuberlichen, pedantisch anmutenden Schriftzeichen, welche aufgeklebt sind. Die Collage bringt sogenannte Wirklichkeit ins Bild und wird

ihrerseits durch die Malweise ironisch verfremdet, ja bloßgestellt.

Zu den erwähnten nicht-literarischen Elementen des Bildes gehört auch die eigenartige Leere in der Mitte des Bildraumes und die Wahl eines sehr hohen Schaupunktes, wodurch der Boden mit dem großen knallroten Teppich gleichsam in die Höhe geklappt und der Eindruck der Leere noch verstärkt wird. Was bedeutet es, daß die Figur und alle Gegenstände mit Ausnahme des Tisches an die Ränder gerückt sind? Mir scheint, daß dadurch das Zimmer etwas von einem nicht sehr glücklich eingerichteten Ausstellungsraum bekommt. «Lebt» der Schweizer tatsächlich mit den Gegenständen und Landschaften, mit denen er sich umgibt, setzt er sich mit ihnen auseinander, oder stellt er sie nur an die Wände als schöne Objekte und als Bestätigung für seine behagliche und gesicherte Lebensweise?

Fast gänzlich entleerte Räume hat Varlin immer wieder gemalt. So den «*Wartsaal in Montreux*» (1968). Dieser Wartsaal ist wesentlich tiefer als der Raum in «*So lebt die Schweiz*». Die Tiefenwirkung wird noch verstärkt durch die Betonung der zum Fluchtpunkt zuhinterst im Raum führenden Linien. Die Perspektive reißt den Blick in die Tiefe, wo winzig die einzige Figur steht. Der Raum ist buchstäblich nackt — trotz der Möbel —, er ist bloßgelegt und in seiner unheimlichen Wahrheit gezeigt.

Die straffe perspektivische Ordnung des Bildes wird an wenigen Stellen in Frage gestellt. So etwa bei der großen Türe rechts, wo die Linienführung etwas unklar wird. Im ersten Fenster links kommt die perspektivische Ordnung dann offensichtlich ins Wanken. Hier verliert die Architektur den Halt, es entsteht der Eindruck eines gefährlichen Gleitens und Schlidderns. Kehren wir von da wieder in den Wartsaal zurück, so gewährt die klare räumliche Ordnung wieder Halt. Es ist ähnlich wie in gewissen Bildern von van Gogh, wo Verformungen der Zentralperspektive die Aussage eines Raumes gewaltig steigern.

Mit dem Wartsaal vergleiche ich den im gleichen Jahr entstandenen «*Hausgang in*

*Bondo*». Ähnlich sind die Wahl des hohen Schaupunktes, die Tiefenwirkung, die Leere des Raumes. Bei genauerer Betrachtung werden wir auf entscheidende Unterschiede aufmerksam: Die Linienführung ist im ganzen Bilde gleichmäßig straff und eindeutig, auch der Boden ist von scharfen Linien durchzogen und wirkt dadurch viel weniger als gleitende Fläche. Diese Unterteilung des Bodens erleichtert das Abmessen oder — wenn dieser Ausdruck gestattet ist — das Abschreiten mit dem Auge. Bestimmend für den Ausdrucksgehalt des Hausgangs in *Bondo* sind auch folgende Elemente: Türen und Möbel erscheinen als dunkle Flächen und geben der Komposition ein überaus festes Gefüge; die Decke weist sanfte Wölbungen auf, die zur straffen Lineatur an Boden und Wänden einen Gegensatz bilden; Ausblicke fehlen. Der Vergleich ergibt, daß der Raum in *Bondo* wegen seiner Dunkelheit und hermetischen Abgeschlossenheit ernster wirkt, ja sogar einigermaßen düster; er ist aber ohne Zweifel wohnlicher als der Raum in Montreux, in dem sich alles an die Ränder zu drängen scheint.

Oder beurteile ich dies falsch, weil mir die Architektur der Bündner Südtäler vertraut und lieb ist? Projiziere ich etwas ins Bild hinein, was nicht drin ist?

Vielleicht darf ich dann zumindest darauf hinweisen, daß sich Varlin in *Bondo* tatsächlich wohl fühlt. Er ist zwar ein typischer Städter und hat immer eine Vorliebe gehabt für gewisse Zentren der Fremdenindustrie, auch hat er in *Bondo* bis jetzt nicht viele Bilder mit Bergeller Motiven gemalt, da für ihn, wie er sagt, das Bergell im Sommer zu grün sei; aber er zieht sich doch gerne nach *Bondo* zurück und arbeitet hier mit größter Intensität. Das noch stilreine Dorf hat es ihm angetan, mit den Einheimischen pflegt er einen herzlichen Umgang — er sucht ja, wie er einmal in anderem Zusammenhang gesagt hat, Menschen und keine Kleiderstände —, er weiß auch die Stille zu schätzen und hat für den Fall, daß irgendwelche Bewunderer allzu aufdringlich werden, noch ein Refugium in der Nähe. Letztes Jahr hat er ein sehr geräu-



Varlin beim Skilauf, eine Kunst . . .

miges Atelier bezogen, in dem sich allerdings noch etwas zu wenig malerischer Schutt und Unrat abgelagert hat. Und übrigens: Wenn Varlin einen «richtigen» Kaffee trinken will, ist er rasch im Engadin oder in Italien.

In *Bondo* ist eine Anzahl Bilder entstanden, in denen Varlins Tochter Patrizia ihre sprühende Vitalität kundgibt. In «*Antonia mit Patrizia*» (1968) spielt die Kleine nur eine Nebenrolle, in «*Patrizia*» jedoch beherrscht sie die Bühne uneingeschränkt.

Im Bild der *Antonia* werden gewisse Übersteigerungen manche Betrachter schockieren. Was man auf Skizzenblättern (vgl. «Park in New York») ohne weiteres erträgt oder bewundert, erscheint einem im großformatigen Ölbild unangemessen oder gar brutal. Dabei könnte Varlin darauf hinweisen, daß es ungerechtfertigt ist, dem Ölbild und dem großen Format als etwas Höherem, Verbindlicherem mehr Respekt entgegenzubringen als einer Zeichnung. Für ihn gibt es keine solchen Wertunterschiede der Technik oder Formate, und eine seiner Stärken ist es ja gerade, daß

... , die er noch nicht vollkommen beherrscht.



er die ganze Frische der Skizze ins Ölbild hinüberzuretten vermag. Zum allfälligen Vorwurf, Antonia sei eine zynische Karikatur, lasse ich Varlin sich selber verteidigen: «Ich karikiere meine Modelle nicht, ich beobachte sie haarscharf. Ich mache mich über niemanden lustig und verspote keinen. Die Menschheit besteht ja wirklich zum Großteil aus Hai-fischen und Kannibalen; sie tut mir aber eher leid, als daß ich sie verspotten würde. Es tönt pathetisch, aber ich suche beim Malen das Menschliche. Ich sah einmal in Italien einen Buckligen. Ich malte ihn von vorn. Niemand sollte mir nachsagen, es sei bloß das Abnorme, das mich interessiere.» (zit. nach «du», März 1970, S. 195)

Varlin verfügt im Bereiche des Komischen über eine reiche Skala von Ausdrucksmöglichkeiten. Manchmal neigt er zu Satire und Hohn, oft begnügt er sich mit witzigen Eulenspiegelereien, dann wieder bevorzugt er die heitere Burleske, und sehr oft gelangt er an jenen Punkt, wo das Komische ins Tragische umschlägt. Etwa bei seinen hageren Kellnern, die in ihren schwarzen oder weißen Röcken versinken, oder wenn er arbeitslose Neapolitaner oder tragikomische Randerscheinungen der amerikanischen Gesellschaft malt oder zeichnet. Selbst in der ausgelassenen «Völlerei», die er für die Expo geschaffen hat, droht die

rauschhafte Heiterkeit in eine groteske Tragödie umzukippen.

Eine besondere Vorliebe hat er für kraftstrotzende und lebenshungrige Vitalität, wie sie die Portraits von Patrizia ausstrahlen. Als er beobachtete, wie seine kleine Tochter Mengen von Speisen verschlang, die zu ihrer Körpergröße in keinem Verhältnis zu stehen schienen, malte er sie in ihrem Kinderstuhl mit prallvollen Wangen und Schenkeln und mit Handrücken von der Form großer Nadelkissen. Angesichts dieser Bilder hat Varlin mit dem ihm eigenen listigen Schmunzeln versprochen, er werde seine Tochter bald einmal «hübsch» malen. Sie sei ja auch hübsch. Aber gleich darauf meinte er, hübsche Kinderbilder gebe es eigentlich schon genug.

Sollte er sein Versprechen halten, so steht zu befürchten, daß er das hübsche Bild der hübschen Tochter vor der Vollendung zerstört, wie so vieles, womit er sich herumgeplagt hat. Denn Varlin ist in einem Grade selbstkritisch, den man fast bedauern muß. So hat er ein schlechthin faszinierendes großes Bild seines Zürcher Ateliers, eine Art Portrait seines Lebensraumes, selbst zerstört, worauf er eine zweite Fassung in Angriff nahm.

Um Varlin haben sich viele Legenden gebildet. Unter anderen die, daß er seine Modelle nur wenige Minuten vor sich habe und

seine Bilder in rasender Geschwindigkeit «heruntermale». An dieser Legende ist etwas Wahres, aber es ist nicht die ganze Wahrheit. Während Max Frisch berichtet, Varlin habe an seinem Portrait in großer Eile gearbeitet, «wie ein Koch, wenn alles schon siedet», rapportiert Friedrich Dürrenmatt: «Varlin malte wie ein Besessener, stehend, ohne sich je hinzusetzen, sieben Stunden ununterbrochen, bald verzweifelt, bald begeistert, ein Maler im Kampf mit seinem Gegenstand.»

Es stimmt, daß Varlin mit einer rasenden Virtuosität malt, die geradezu dämonisch anmutet. Der gleiche Varlin bemüht sich aber unter Umständen jahrelang, den Ausdruck eines Bildes zu steigern. Er kratzt mit Rasierklingen ab, was ihm nicht richtig scheint, beginnt von neuem, schabt das Gemalte wieder weg, und dies kann sich wiederholen, bis die Leinwand durchlöchert ist.

Dieses Nebeneinander oder besser, dieses Ineinander von sprühender Unmittelbarkeit und Beharrlichkeit ist vielleicht eines der vie-

len Geheimnisse von Varlins Kunst und Eigenart. Es ist gerade in der Schweizer Kunst selten zu finden. Viele unserer Landsleute haben ihr Bestes in Entwürfen und mehr oder weniger unverbindlichen Skizzen gegeben. Wenn sie größere Werke schufen, wagten sie es nicht mehr, sich ihren spontanen Impulsen anzuvertrauen. Varlin ist «der Jäger, der sein Wild geduldig einkreist, bevor er zum Schuß ansetzt» (M. Gasser), und er ist, wie gesagt, äußerst beharrlich und selbstkritisch; aber er hat im richtigen Augenblick die Geistesgegenwart, beziehungsweise die Freiheit, sich ganz unbefangen, ja unbekümmert auszudrücken.

Veröffentlichungen über Varlin finden sich in:

«du», März 1960 (vergriffen)

«du», März 1970: Varlin und das 7. Jahrzehnt

«Varlin», mit Texten von M. Gasser, F. Dürrenmatt, Max Frisch, Hugo Loetscher, Paul Nizon und Varlin, über 120 Abbildungen, Verlag Die Arche, Zürich 1970



Varlin, «Hausgang in Bondo», 1968 (Photo René Groebli, Zürich)

