

Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1980)
Heft: 1

Artikel: Würdigung der 1979 verstorbenen Künstler = Hommage aux artistes décédés en 1979
Autor: Schaub, Hansjakob / Schneider, Robert / Fedier, Franz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-623301>

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: 01.04.2025

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

Würdigung der 1979 verstorbenen Künstler.

Der Rückblick auf die im Vorjahr verstorbenen Künstlerinnen und Künstler, wobei auch Nicht-GSMBA-Mitglieder einbezogen sind, ist Tradition unserer Zeitschrift geworden. Die Rückschau gilt sowohl den berühm-

ten wie den weniger bekannten Künstlern. Wir können und wollen hier keine kunsthistorische Einschätzung vornehmen. Die Würdigungen sind meist von Freunden verfasst, Künstlern, Kunsthistori-

kern, Bekannten, die einen persönlichen Kontakt zu den Verstorbenen hatten. Bei einzelnen Künstlern wurden als Würdigung Ausschnitte aus schon bestehenden Publikationen verwendet.

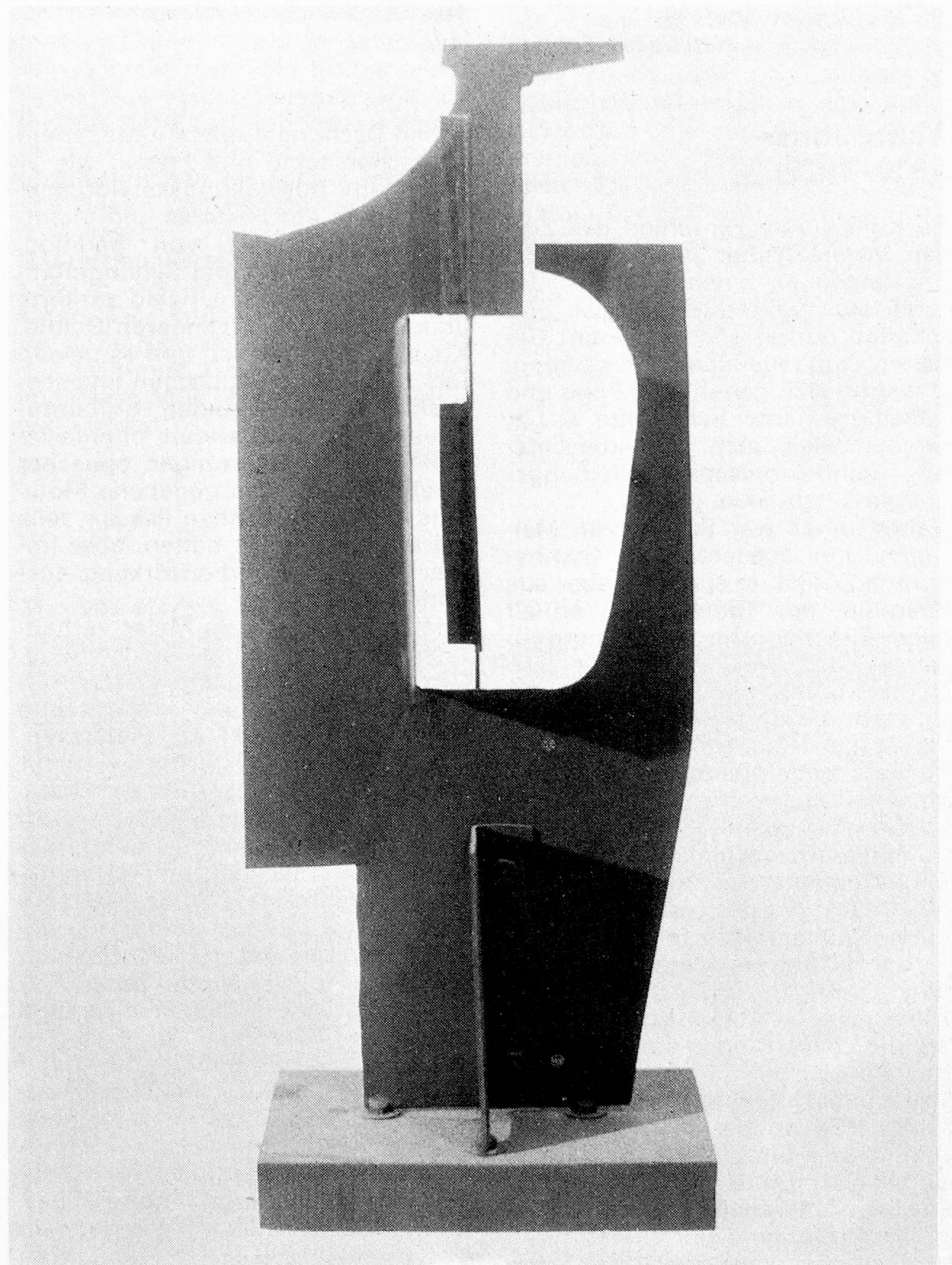
Eugen Häfelfinger (1898–1979)

Eugen Häfelfinger wuchs als Sohn eines Baselbieters und einer Zürcherin in Sissach auf. Der Vater war Steinhauer, der Häuser mit plastisch formulierten Quadersteinen baute. Eugen absolvierte eine Malerlehre. Der Lehrling besass Witz und Fantasie. Als er einen Gartenzaun mit Karbolineum anstreichen musste, zog er die Fasnachtslarve an, um sich vor Spritzern zu schützen.

Tschems, wie er schon in seiner Jugendzeit genannt wurde, besuchte die Kunstakademie in Dresden. Dort hatte er zwei entscheidende Erlebnisse: der Unterricht in Raumgestaltung und die Begegnung mit der Zeichnerin Edith Paschke, die seine Lebensgefährtin wurde. 1928 nahm das Paar die Arbeit in Zürich auf. Er arbeitete mit verschiedenen Materialien. Eines Tages fielen seine Papierplastiken auf: Weiss auf Weiss – ein Spiel der Kompositionen mit dem Licht. Häfelfinger gewann Wettbewerbe. Er wirkte als Tafel-, Wand- und Bühnenmaler, er schuf Fest-, Ausstellungs- und Fasnachtsdekorationen. Erinnern wir an seine Bühnenbilder fürs Cabaret Cornichon 1935 («Noch sind die Tage der Rosen»), an grosse Papierplastiken für Zürcher Künstlerbälle, an Raumgestaltungen an der Landi 1939, wo er mit eigenwilligen Darstellungen im Papier-Pavillon die Anerkennung des Lordmayors von London erhielt. Tschems wurde in der Folge zu Gestaltungsaufgaben im In- und Ausland berufen. Zu erwähnen sind vor allem Pavillons für die Schweiz. Zentrale für Handelsförderung in Portugal, Spanien, England, Holland (1940–50). Aus der Papierplastik, die ihn in den Dreissigerjahren bekannt gemacht hat, ging die Metallplastik hervor. Er arbeitete mit Kupferblech und wurde 1956 mit Brignoni, Luginbühl, Müller an die Biennale Venedig eingeladen. Seine Blechfiguren sind geheimnisvolle Geschöpfe, er nannte sie Wächter oder Augur oder Schnüffler. Oder «Ubu», die von den Surrealisten bevorzugte Figur von Jarry: selbstherrlich und eingebildet wird sie durch den Zeitlauf und die

Ironie der Mitbürger auf ein kleineres Mass reduziert. Auch im «Cornichon» waren Grössen heruntergeholt worden.

Tschems war in seiner Wesensart unkompliziert, herzlich und spontan, er war hilfsbereit, er hatte einen herrlichen Humor und nahm sich



Eugen Häfelfinger: Wärter, Kupfer

Foto: G. Rageth, Kloten

selbst nie wichtig. Freunde und Liebhaber seiner Kunst verehren ihn als Meister der Form, der in der Stadt des Dada Zeichen gesetzt hat. Varlin hat ihn als Vulkan voller sprühender Einfälle porträtiert.

An seiner letzten Ausstellung im Dezember 1978 wurde Eugen Häfelfinger-Paschke von einer Reporterin am Radio gefragt: Ihre Ausstellung umfasst Werke der letzten 60 Jahre. Haben Sie zu irgendeinem dieser Werke eine besondere Beziehung? Der Achtzigjährige antwortete: «Eigentlich nicht. Meine grösste Freude ist aber, mit meiner Frau zusammenarbeiten zu dürfen, und aus dieser Freude entstehen meine Werke. Sagt sie zu mir: ‚Mach weiter!‘ dann mache ich gerne weiter. Sagt sie jedoch: ‚Hör auf!‘ dann mache ich eben auch weiter, aber nur manchmal, was sehr gut sein kann. Die Arbeiten in dieser Ausstellung sind die Resultate, teilweise von Aufträgen, die mir erteilt wurden, oder von Aufgaben, die ich mir selber stellte und noch heute stelle.»

Hansjakob Schaub



Walter Jonas: Ausblick Atelier Paris, 1935

Walter Jonas (1910–1979)

Die Kunde vom Hinschied des Zürcher Malers Walter Jonas weckt Erinnerungen an einen Künstler, der durch sein weltweites Denken und Schaffen auffiel und in seinem Gestalten durchaus eigene Wege ging. Er wehrte sich gegen jede Enge und Einseitigkeit und vermochte seiner Persönlichkeit auch in vielbeachteten architektonischen Siedlungsstudien Ausdruck zu geben.

Walter Jonas war Bürger von Mellingen und besuchte das Gymnasium in Zürich, er stammte aber aus Oberursel am Taunus und erhielt seine künstlerische Ausbildung in Berlin. Dort war er Schüler von Moritz Melzer, einem Mitglied der «Brücke», der ihm eine dem Expressionismus nahestehende, grossflächig zusammenfassende Malweise mit suggestiver Farbkraft vermittelte. Der Schulleiter Walter Reimann gehörte als einer der Schöpfer des «Kabinetts des Dr. Caligari» zu den Vätern des expressionistischen Films. Studienreisen in den dreissiger Jahren führten Jonas in alle Himmelsrichtungen, in Paris aber hatte er ein eigenes Atelier und verarbeitete die Zielsetzungen des Kubismus und teilweise des Surrealismus.

Die Zürcher Kunstgesellschaft gab Jonas 1959 im Helmhaus Gelegenheit, in einer Einzelausstellung seine malerische Ernte eines längeren Brasilien-Aufenthalts auszuarbeiten. Im Zentrum stand der Urwald, den er nicht etwa als geheimnisvollen Wunderwald, sondern als gefähr-

lichen Dschungel erlebt hatte, «dem Menschen feind und böse», wie er selber im Ausstellungskatalog niederschrieb, ein finsternes und unentwirrbares Dickicht von Bäumen, Wurzeln, Moosen und Schlingpflanzen. Dieses Thema Urwald variierte Jonas nebst einigen anderen (Städte, Küste) immer wieder, und es gelang ihm dabei, seine optischen und seelischen Erschütterungen «miteinzubauen». So entstanden phantasievolle freie Übersetzungen optischer Erlebnisse, die das gegebene Motiv teils deutlich erkennen liessen, teils stärker umgeformt hatten, aber immer auf starke Farbenwirkung ausgerichtet waren.

Später trat Jonas als Maler verhältnismässig selten in Erscheinung. Um so stärker fesselte er die Aufmerksamkeit wieder – abgesehen von einer Mitarbeit am Fernsehen, 1957–1966 – durch seine Ideen für eine Zukunftsstadt. Ihr Grundelement bildete das Intra-Haus, ein auf der Spitze stehender, riesiger Betonkegel, der in seinem Inneren arenaförmig angeordnete Wohnungen mit Gärten und darunter die hinzugehörenden Warenhäuser, Läden, Restaurants, Hotels und Vergnügungsstätten barg. Dieser Baugedanke fand weltweite Aufnahme in Fachzeitschriften und beschäftigte den Maler nun für Jahre als Zeichner und Siedlungsentwerfer, doch kam es nicht zur Verwirklichung seines Trichterhauses, das als «Utopie» auch Gegner fand und auf Ablehnung stiess. Immerhin konnten Abwandlungen seiner Ideen realisiert werden, so an

der Expo 67 in Montreal durch den Pavillon des Landes Kanada.

*Robert Schneider
(aus: Landbote, 16. 6. 79)*

Wie wir durch die «Vereinigung zur Förderung des Kunstschaffens von Walter Jonas» erfahren, werden in Würdigung des weitgespannten Schaffens des Künstlers dieses Frühjahr folgende Aktivitäten durchgeführt:

- Herausgabe einer umfassenden Monographie (Heinrich E. Schmid, Atlantis Verlag)
- Ausstellung im Foyer des Kunsthauses Zürich (5. 4. – 11. 5. 1980)
- Ausstellung Graphik Kunstsalon Wolfsberg
- Fernsehreportage (Kulturmagazin) am 10. 4. 1980
- Ein grösserer Fernsehfilm über Walter Jonas wird im Herbst 1980 ausgestrahlt werden.

Max von Moos (1903–1979)

Im vergangenen Jahr ist ein Künstler von der Schweizer Kunstszene abgetreten, der trotz Ausstellungen, Publikationen, dem Luzerner Kunstpreis, trotz Interviews in der Presse und einem Fernsehfilm von der grossen Öffentlichkeit, noch kaum zur Kenntnis genommen worden ist. Auch die prächtige Werkmonographie 1974 von Peter Thali im Verlag Ernst Scheidegger in Zürich herausgegeben, hat bis heute nicht jenes Echo erfahren, das dem Rang dieses

Künstlers entspricht. Vielleicht mag hier eine Art Verdrängungsmechanismus mitspielen, indem man die pessimistische Botschaft dieses Malers über eine unheile Welt nicht zur Kenntnis nehmen will.

Max von Moos hat seit den frühen 30er Jahren in unzähligen Bildern und Zeichnungen immer wieder sein persönliches «Guernica» gestaltet, so dass man ihn als virtuosen Katastrophenmaler in die Kunstgeschichte einreihen kann. Aber richtig ist es wohl, sein Werk als Mahnmal und Warnung verstehen zu lernen.

Was war es, das uns zwanzigjährige Kunstgewerbeschüler während der Kriegsjahre an diesem Künstler und Lehrer faszinierte und ihn von der ersten Schulwoche an zum prominentesten Lehrer im Kollegium der Kunstgewerbeschule Luzern machte? Wir kannten damals zwar nur wenige einzelne Bilder, an denen er gelegentlich auch während den Schulstunden malte. Es mag eine Rolle gespielt haben, dass damals, als Hitlers Armeen vor Leningrad und Moskau standen, wir Jungen besonders empfänglich waren für eine Malerei, die sich mit Angst und Tod beschäftigte. Aber die damaligen Bilder haben bei aller Unheimlichkeit noch etwas romantisch Verträumtes, mit Verbindungen zur Antike und zu fastnächtlicher Komik, die in Grauen umschlagen konnte. Von Moos' Malerei fehlte noch jenes Apokalyptische – oder wir erkannten es noch nicht – das nach Hiroshima zu seinem eigentlichen Thema wurde. Ich glaube sagen zu dürfen, dass seine damaligen Kunstgewerbeschüler die ersten Bewunderer seiner Malerei waren. Stärker noch als seine Bilder wirkten Präsenz und Persönlichkeit des Lehrers in der Klasse. Beeindruckt waren wir von den scheinbar unerschöpflichen Kenntnissen aus Kunst- und Kulturgeschichte. Oder vom präzisen Strich, mit dem er ein anatomisches Detail auf die Wandtafel zeichnen konnte. Die Anatomie, wie er sie lehrte, ermöglichte es uns, zum erstenmal unter die Haut des Menschen und hinter die Oberfläche der Dinge zu sehen. Diese Absage an das akademische Beobachten liess uns Fragen über das Funktionieren stellen und erlaubte uns, Situationen und Vorgänge aus dem Innern verstehen zu lernen. Die Art seines Korrigierens zeigte den Respekt vor der Arbeit des Schülers. So hat er, im Unterschied zu andern Lehrern, nie auf dem Blatt des Schülers Korrekturen angebracht, sondern jeweils auf einem zweiten Blatt die geforderte Zeichnung kommentierend brillant selbst ausgeführt.

So blieb der Kontakt mit vielen seinen Schülern fast selbstverständlich über Jahrzehnte lebendig. In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre erlebte ich seine intensive Verarbei-

tung der informellen Malerei. Eigenartigerweise (für mich) aber bezeichnenderweise (für ihn) sah er den Tachismus im Zusammenhang mit Atombombe, mit Weltuntergang und mit Katastrophen planetarischen Ausmasses. Seine Auseinandersetzung mit Humanismus, Christentum und Materialismus war in diesen Jahren von besonderer Intensität und manifestierte sich in einer manischen Arbeitsbesessenheit, der wir eine Reihe seiner schönsten und schrecklichsten Bilder verdanken.

Die letzten Lebensjahre brachten ihm neben Anerkennung, ja Erfolg, vor allem Krankheit, Operationen – und zuletzt der fast vollständige Verlust des Augenlichts. In diesem «Wartesaal des Todes» – wie er selbst seine Situation bezeichnete, als er wegen seines Augenleidens nicht mehr malen konnte – zeichnete er wie ein Besessener. Es entstanden Filzstiftzeichnungen in fast ununterbrochener Reihenfolge. Anknüpfend an die surrealistische Sprache der dreissiger Jahre, aber jetzt zeichenhaft monumental, waren es nicht mehr die Ruinen einer Antike wie in der Vorkriegszeit, die ihn beschäftigten, sondern es waren die Überreste einer vor- oder nachgeschichtlichen Megalith-Kultur, die vor seinen fast blinden Augen Gestalt annahm.

Wir dürfen warten auf jenen Oeuvre-Katalog, der im schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft von Hansjörg Heusser gestaltet wird und der bestimmt dem Werk von Max von Moos neue Freunde und Bewunderer bringt.

Franz Fedier

Carl Roesch (1884–1979)

Mit Carl Roesch ist einer der markantesten Schweizer Maler gestorben. In der SCHWEIZER KUNST ist schon in verschiedenen Artikeln auf sein Werk eingegangen worden, u.a. in der Nr. 3/79 im Artikel von Peter Röllin anlässlich der Ausstellung zum 95. Geburtstag des Malers in der Thurgauischen Kunstsammlung. Der nachfolgende Text ist dem Katalog der letzten Ausstellung in Frauenfeld entnommen:

Das Werk Carl Roeschs zeichnet sich durch einen Zug zum Archaischen und Monumentalen aus. Seine angeborene Liebe zum Handwerklichen, zum Bauwerk und zur Schönheit und Eigenart der Materialien, von Stein und Glas, erschlossen ihm ein weites Arbeitsfeld. Nicht weniger als 46 grosse Aufträge an öffentlichen und privaten Bauten: Wandbilder, Glasbilder und Mosaiken hat er im Laufe der Jahre geschaffen. Auch bei den Mosaiken stammen Entwurf und Ausführung von der gleichen Hand, sind handwerks- und materialgerecht: Würfelmosaiken aus selbstgewählten und -geschlagenen Natursteinen und Ziegelbrocken, und später Plattenmosaiken aus Keramikplatten. Durch ihre spezifische, strukturgerechte künstlerische Gestaltung und die handwerklich vollendete Ausführung hat Carl Roesch beide Mosaiktechniken zu hoher Meisterschaft geführt; er gilt als eigentlicher Wiedererwecker der neueren schweizerischen Mosaikunst.

Max von Moos:

Die Unversöhnlichen, 1951



Nebenher entstand ein reiches zeichnerisches und malerisches Werk. Von romantisch-jugendstilhaften und dunkeltonigen Anfängen führte sein künstlerischer Weg zu immer grösserer Vereinfachung der Naturformen und zu immer grösserer Freiheit und Intensität der Farben. Die realistisch-erdhafte tonige Farbgebung wird zu kräftigeren Klängen gesteigert. Die Farben und Formen verselbständigen sich zunehmend. Die figürlichen Darstellungen der bäuerlichen Umwelt werden zu figuralen Kompositionen, deren Form- und Farbflächen, auf das bildhaft Notwendige reduziert, den Bildraum gliedern und rhythmisieren, um, gegenseitig sich stützend und steigend, die Schönheit der Natur gleichsam in ihr abstraktes Gegenbild zu verwandeln.

Carl Roesch ist der thurgauischste der Thurgauer Maler. Keiner hat wie er die Thurgauer Landschaft um Diessenhofen herum, hat die Thurgauer Bauern und Bäuerinnen, ihre Arbeit und ihre Umwelt dargestellt. Aber er ist dabei nicht stehen geblieben. Wohl hat er das Besondere dieser Landschaft und ihrer Menschen meisterhaft erfasst, zugleich sie aber durch seine Formkraft ins Allgemeingültige, in die Gesetzmässigkeit der künstlerischen Bildgestalt gehoben. Wenn Kandinsky über Cézannes Malerei sagt, nicht ein Apfel, nicht ein Baum werde dargestellt, sondern das alles werde gebraucht «zur Bildung einer innerlich klingenden Sache, die Bild heisst», dann gilt das auch für Roeschs späte Bauernfrauen. Dienten sie früher zur Darstellung des Menschen im Gespräch, in der Begegnung, in der Bewegung des Schreitens und bei der Arbeit auf dem Felde, so wurden sie später zu «Existenzfiguren», zu Figurationen der Wirklichkeit und schliesslich zu völlig den Bildgesetzen unterworfenen Kompositionen.

Im Grunde genommen geht es immer wieder um dasselbe: um die «Form». Ein Leben lang ringt der Künstler darum – sie beschäftigt Carl Roesch auch heute noch in stillen Nachtstunden. Und den Betrachter wird sie ebenfalls beschäftigen, wenn er über das Motiv und den Gehalt hinaus – sofern er davon etwas vorfindet – vorstösst. Das Problem stellt sich nicht erst in unserer Zeit, in der wir «von Bildern überschwemmt werden und dennoch arm im Schaffen eigener Bilder sind»...

Die «Form» bleibt das Geheimnis des Kunstwerkes in seiner Einheit, Ganzheit und Einmaligkeit, schöpferisch gezeugt aus einem Formzwang, die die Vorstellung, die Vision ganz zur Bildgestaltung werden lässt. Die knappe Formulierung durch Vereinfachung, Aussparung, Verdichtung klärt und steigert die Ausdruckskraft.

Indem die sichtbare Welt dem Künstler die Ordnung und Gesetzmässigkeit der Natur als die eigentliche Form alles Lebendigen offenbart, wird sein Werk zum Lebensgleichnis. Im Rhythmus, im Zusammenklang wird die verborgene Harmonie der Welt sichtbar. Im Werden und Vergehen leuchtet das Bleibende, Zeitlose auf, im Zufälligen das Gültige, Notwendige, im Wirren die Ordnung, das Grosse und Einfache...

Heinrich Ammann

Konrad Schmid (1899–1979)

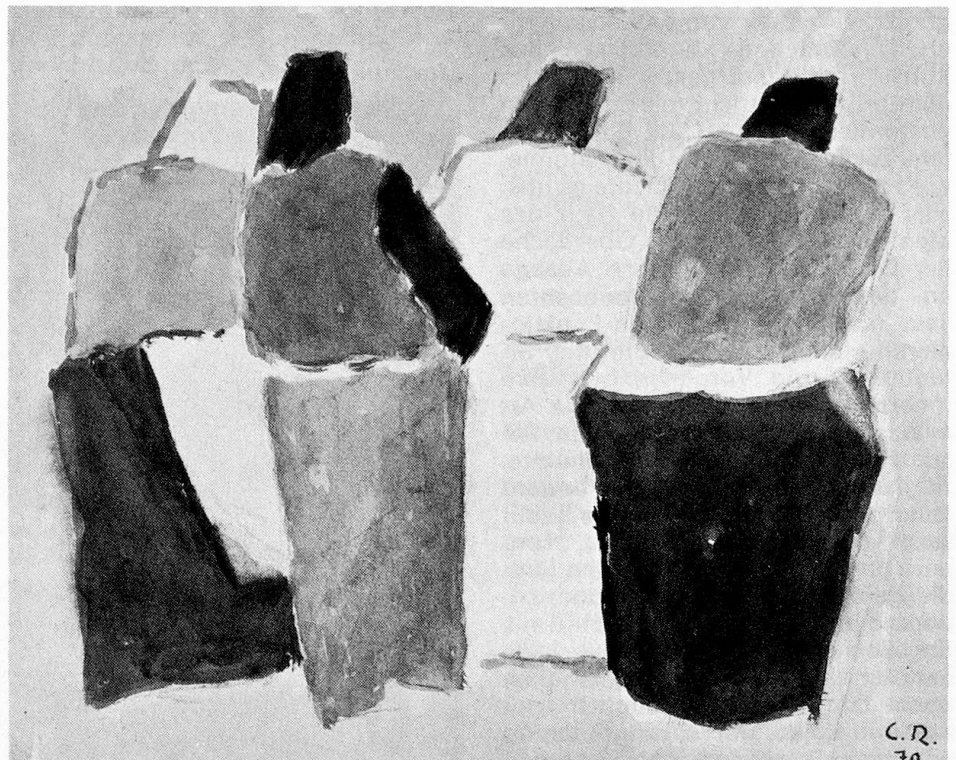
Koni wurde erst 1939 als Dienstkamerad der Luftschutzkompanie V (Sdt. Hilfspolizei) mit mir bekannt und befreundet. Aus seiner ersten Lebenshälfte weiss ich nur fragmentarisch aus seinen eigenen Darstellungen, dass er als Bürger von Aesch AG und von Zürich zuerst in Meilen, später in Zürich-Riesbach zusammen mit seiner etwas älteren Schwester Marie (nachmals Ehefrau von Eugen Hartung, Graphiker und Kunstmaler) bei den Eltern aufwuchs, schon in jungen Jahren als talentiert bekannt war, als Hilfslehrer an der Kunstgewerbeschule Zürich unterrichtete und zweimal durch ein Bundesstipendium gefördert wurde, was ihm Studienaufenthalte in Tunesien und Algerien ermöglichte.

Konrad Schmid fühlte sich besonders zum Leben der Artisten hingezogen, zur Arena der Seiltänzer, später zum Zirkus. So zog er periodisch mit der Seiltänzerfamilie Stey von Platz zu Platz, wobei er intensiv malte, sich aber auch als lustiger Clown mit besonderer Ausstrahlung und als Tellen-Knabe für die Apfelschuss-Szene zur Verfügung stellte, den Damen aus der Hand las und die Zukunft weissagte. Im Kreise der Artisten fühlte er sich völlig integriert, und er hat bis weit über die Lebensmitte hinaus jeden Sommer 1–2 Monate bei Familie Gasser-Stey (heute Zirkus Royal) und Speichinger-Stey (heute Zirkus Stey) verbracht.

Er wurde denn auch vor allem bekannt durch seine überaus bunten Clown-Bilder, Bilder von Trapezkünstlerinnen, Kugelläuferinnen, Zirkuswagen und -zelten. Herrliche Leuchtkraft zeigen besonders auch seine Landschaftsbilder aus Südfrankreich und Schiffe im Hafen von Sanary; seine Friedhof-Bilder und eher seltenen Stillleben zeugen von tiefer Empfindsamkeit.

Mit seiner Gattin Ellen, geb. Kaiser, die er als Soubrette Ellen Witt vom Stadttheater Zürich kennengelernt (später führte sie nacheinander einen Manicure-Salon und das Café Dôme), hat er ein bewegtes, trotz eingeschränkter Verhältnisse meist fröhliches Leben geführt. Leider blieb die Ehe kinderlos, doch wurden beide von vielen Kindern, besonders

Carl Roesch: Vier stehende Frauengestalten in Rückansicht, 1970



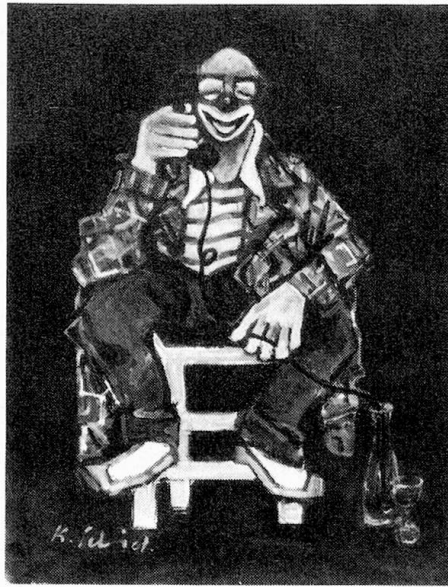
auch von meinen eigenen, herzlich geliebt und als Personen ihres besonderen Vertrauens verehrt.

Bis zu Ellens Tod im Jahre 1972 lebte das Ehepaar Schmid jeweils vom Frühjahr bis zum Spätherbst in einer kleinen Atelierwohnung mitten in Comano TI. Bisweilen erhielten sie den Überraschungsbesuch einer Seiltänzertruppe und boten mit derselben ein Fest zum Gaudium von alt und jung. Seiner Natur entsprechend liebte «Corrado» den Nostrano und war ein häufiger Gast im Grotto der «Carmen».

So oft das Wetter es erlaubte, malte er im Freien, liess sich aber nie zuschauen, sondern blieb stets abseits. Die Einwohner grüssten ihren «pittores» respektvoll aus geziemender Distanz mit freundlichem Zuruf. Er fühlte sich mit dem damals noch ausgesprochen ländlichen, reizenden Tessiner Dorf und seinen Bewohnern zutiefst verbunden, kannte jedes Haus, jede Wegbiegung, jeden Weingarten, dessen Besitzer und jeden Esel. Er liebte aber auch den Kesselflicker und manchen Landstreicher, so wie er ganz einfache, schlichte Menschen bevorzugte, ganz besonders Typen wie Matrosen, Fremdenlegionäre usw., die von seltsamen Ereignissen erzählten. Als nahen Freund und Copain schätzte er den «Zigeuner-Seppli», welchen er oft in dessen Antiquitätenlager in Grüningen aufsuchte.

Konrad Schmid hatte sich ganz seiner Kunst verschrieben, blieb stets ein äusserst kurzweiliger Kumpan mit reichem Innenleben, sprudelnder Fantasie, Temperament und Humor. Der GSMBA war er Zeit seines Lebens verbunden; er waltete während vielen Jahren als Dekorationschef für den Künstler-Maskenball.

In den letzten 7 Jahren, d.h. nach dem Heimgang von Ellen, malte er nicht mehr; eine lethargisch-depressive Stimmung nahm überhand, vermischt mit paranoiden Schatten. Hellwach wurde der rasch Gealterte nur noch, wenn über Jugendstrieche und Diensterlebnisse gesprochen wurde. So gestaltete sich der Ausklang in einem Altersheim seit Herbst 1977 als sehr einsam; die letzten Wochen verdämmerten in der Klinik Littenheid. *Walter Spillmann-Erni*



Konrad Schmid: Clown

Albert Ehrismann:

DER CLOWN

Für meinen Freund Konrad (Koni) Schmid, Maler und Zirkusclown (kein Portrait)

Ihr lieben Herrn, ergebenst, wollt verzeihn, zum Thema Clown, nein, fällt mir just nichts ein.

Ein Clown, nicht wahr, das ist – von allen Leuten, die uns ein Gleichnis sehr zum Trost bedeuten – der grell geschminkte, unterm Puder bleiche, an Schmerzen, Spässen und Gelächter reiche Hansdampf im Glück, der lacht, auch wenn tief innen die Tränen salzig über seine Seele rinnen, und ohne Maske ist das edle Haupt von Trauer wie ein dunkler Wald belaubt...

Bruder Xaver Ruckstuhl (1911–1979)

Am 10. Oktober 1979 ist in seinem Atelier, mitten aus der Arbeit heraus, Bruder Xaver Ruckstuhl gestorben. Er war 1911 in Sirnach TG geboren und hatte das Handwerk eines Schreiners gelernt. 1939 trat er ins Kloster Engelberg ein. Man wusste sein vielseitiges handwerkliches Können sehr zu schätzen, wurde aber auch aufmerksam auf seine künstlerische Begabung. Nach einigen Semestern Ausbildung an der Luzerner Kunstgewerbeschule nahm ihn Bildhauer Albert Schilling in Stans zu sich in die Lehre. Die beiden Stanser Jahre hatten einen prägenden und anhaltenden Einfluss auf Bruder Xavers grundsätzliche Ansicht betreffend künstlerisches Schaffen und auf seine bildnerische Sprache.

Doch in den Wäldern, Freunde, grünt das Wunder!
Holz sei nur Holz? Ist Flöten-ton und Zunder!
Der Klügste irrt. Ein Clown – wie sollt er nicht? –
trägt auch den Krug zum Brunnen, bis er bricht,
und ist sein Herz nicht ganz von Hass versteint,
hat er gewiss schon dann und wann geweint.
Dass er Tragödie, Herr des Trübsinns sei,
ist eine kleine Eulenspiegelerei.

Viel andre Herzen, jung, kaum tausend Wochen,
sind wohl behaust in dieser Zeit zerbrochen.
Da war's kein Clown. Ein Mädchen oder Mann.
Nein, liebe Herrn, es kommt nicht darauf an.
Mag der Bajazzo, dieser Kürschner sein –
auf alle Haut prägt sich ein Schicksal ein.
Und möcht' es jeder ohne Trauer tragen!
Mein Freund, der Clown – ei, wüsste doch
zu sagen:

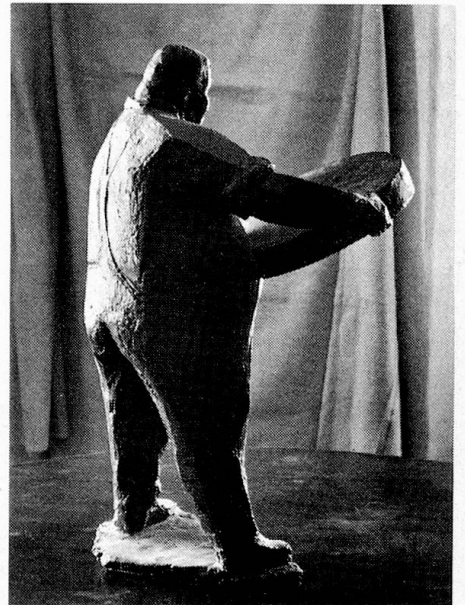
Ich habe einen guten Clown gekannt...

Der Himmel war mit blauem Tuch bespannt.
In einem Dorf, im grünen Wirtshausgarten,
wollte ich mit ihm auf den Abend warten,
dass er, gepudert, mit dem spitzen Hute
– und einer unsichtbaren Zauberrute –,
aus treuem Herzen, lachend, ohne Lüge
den Glitzertand zum Sternengolde füge.
Und wisst ihr, dass sein Flitter, Hut und Haar
in der Arena später lauter Silber war?

Im Krug glomm alter, dunkler Männerwein.
«Und wirst du manchmal nicht sehr traurig sein,
weil, wenn du wanderst, Mutter, Gattin, Kind
– vielleicht in Sorge – fern vom Wagen sind?»
Da sah der Clown mich voll Erbarmen an.
«Bist doch ein armer, wunderlicher Mann.
Wie könnt' ich traurig sein, da ich doch lache
und Kinderaugen nachts wie Kirschen glänzen
mache
und eine Brücke baue wie der Himmel weit
zu dein- und meinesgleichen Herzens-Seligkeit?
Ein Augenpaar für euch – mehr hab' ich nicht.
Aus tausend Augen strahlt ihr Glanz und Licht,
und ohne euch – wie wär' der Clown allein!
Nein, heit'rer Freund, als ich, könnt' keiner sein.
Und komm' ich heim – oh, Heimweh kenn' ich auch
und ist mir Atem, Sonne, Duft und Hauch –,
möcht' ich vor Freude bei den liebsten Meinen
aus hunderttausend Augen endlich weinen.»

Beschämt von so viel reinem Glück,
kam ich spät nachts in meine Stadt zurück.
Als kleine Weisheit wäre hier zu buchen:
die grosse Traurigkeit ist nicht
beim Clown zu suchen.

Xaver Ruckstuhl: Käser



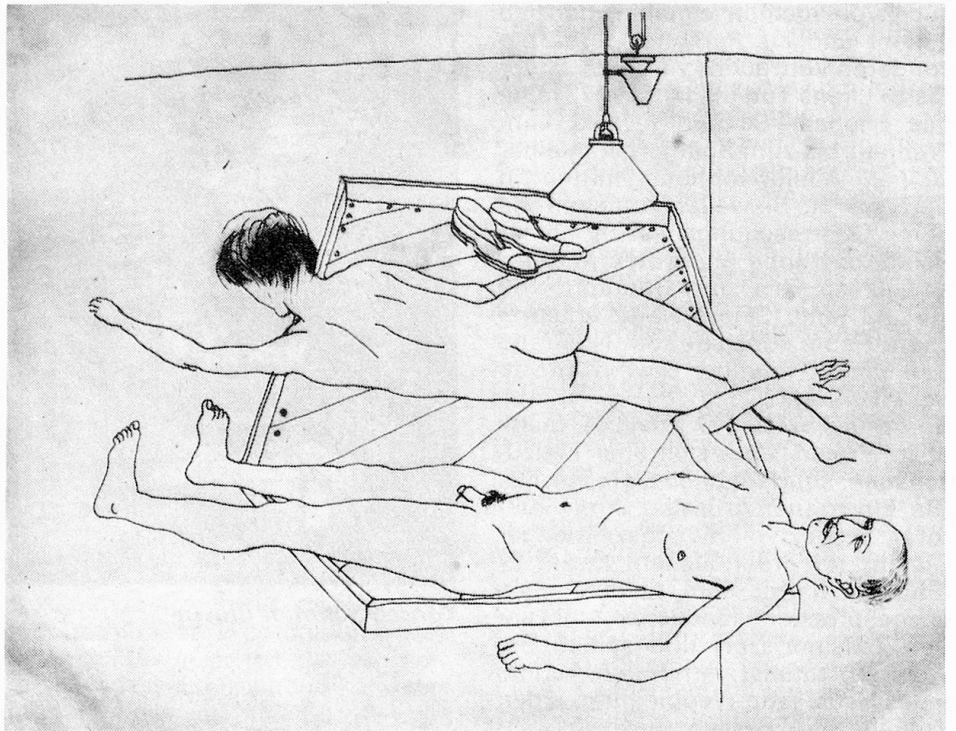
Nach einem mehrjährigen Einsatz in der vom Kloster unternommenen Mission in Französisch Kamerun kehrte der Bruder mit afrikanischen Eindrücken in die Berge heim. Jetzt konnte er sich vorwiegend den künstlerischen Aufgaben widmen, die ihm von verschiedenster Seite gestellt wurden.

Verständlich, dass dem äusserst geschickt und seriös arbeitenden Bruder vorab aus dem Bereich der Kirche Aufträge zufließen. Und es wurde ihm von kompetenter Seite bestätigt, dass er für die Gestaltung oder Umgestaltung etlicher Chorräume in neuen und älteren Kirchen des In- und Auslandes treffliche Lösungen gefunden hat. Sehr geschätzt waren zudem Bruder Xavers Grabmäler. In wie manchem Friedhof hat er mit seinen originellen Erfindungen die Monotonie der Grabreihen wohlthuend unterbrochen! Dabei liess er die Eigenqualitäten des Materials, Stein, Eisen, Bronze, Glas, Kristall (oft kombiniert) nicht weniger zur Sprache kommen als die christliche Symbolik um Leiden, Tod und Auferstehung.

Aber auch Motive, die man einem Klosterbruder nicht so ohne weiteres zumuten würde, packte er frei an, forsch oder zärtlich, je nachdem. Es sind da kleine und grosse Plastiken von strenger Abstraktion entstanden neben impressionistisch anmutenden Szenen, aus dem lebendigen Alltag gegriffen.

Bruder Xavers Erfolge – private und öffentliche Aufträge in Hülle und Fülle, öffentliche Auszeichnungen, gelungene Ausstellungen – beruhten nicht auf billiger Effekthascherei, auf modischen Gags, exhibitionistischen Eskapaden oder Konzessionen an den Geschmack der Allzufrommen, sondern auf seiner disziplinierten, massvollen, verinnerlichten Art, auf der handwerklichen Sauberkeit, mit der er arbeitete. Und was diesen Künstler bei Mitarbeitern, Transporteuren, Auftraggebern und natürlich bei seiner nächsten Umgebung im Bezirk des Klosters liebenswürdig erscheinen liess: Er machte kein grosses Wesen von sich selbst, war zurückhaltend, bedächtig, nicht geschwätzig, aber dennoch offen, verständlich, von trockenem und gezieltem Humor, kompromisslos und einfühlsam zugleich, hilfreich und grosszügig. – Und er glaubte, seine Arbeiten seien ein Herrgottsdienst. Für viele Menschen wurde die Begegnung mit diesem Menschen zu einem nachhaltigen Erlebnis.

P. Karl Stadler



Werner Schaad: *Liegende unter Lampe*, Zeichnung, 1930

Werner Schaad (1905–1979)

Der im Januar letzten Jahres verstorbene Werner Schaad ist kaum über die Grenzen seiner Vaterstadt Schaffhausen hinaus bekannt gewesen. Auf die Ausstellung «Surrealismus und Neue Sachlichkeit», im Herbst 1979 im Kunstmuseum Winterthur, reagierte Presse und Öffentlichkeit überrascht und begeistert auf das surrealistische Frühwerk, das übrigens bereits an der Retrospektive 1965 im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen zu sehen war. Werner Schaad hat diese Anerkennung nicht mehr erlebt.

Die Kunstgeschichte kennt solche Wellen, mit denen Kunstströmungen nach oben getragen werden, für die vorher Blick und Verständnis fehlten. Mit der späten Anerkennung des Frühwerkes von Werner Schaad auf schweizerischer Ebene bestätigt sich etwas für das Schaffen des Künstlers Charakteristisches: ein Zwischen-Ort-und-Zeiten-Fallen: Als 20-Jähriger zieht er aus, um sich an der Kunstakademie München das Rüstzeug für die Malerei zu holen. Er stösst in den Gemäldesammlungen auf Cézanne, der ihn mehr fesselt als der Akademiebetrieb. Er zieht deshalb nach Paris. Dort entstehen nicht etwa von Cézanne inspirierte Bilder, sondern realistisch-expressionistische Zeichnungen, die man mit dem damaligen Berliner Kunstklima in Verbindung bringen möchte. Eine kurze Begegnung mit Magritte löst bei ihm, dem Intellektuellen, dem das Spekulative des

Surrealismus nahe lag, den Mut aus, sich in surrealistischen Bildern und Zeichnungen auszudrücken. Zur Pariser Surrealisten-Gruppe hat er aber keinen Kontakt. 1933 kehrt er nach Schaffhausen zurück. Dort malt er weiter an seinen surrealistischen Bildern, mit denen er nur auf Unverständnis stösst. Es entstehen nun expressive aufgerissene Strassenlandschaften, die etwas von der Atmosphäre der 30er Jahre ausdrücken.

Werner Schaad nimmt in Schaffhausen eine Zeichenlehrerstelle an. Sein Konflikt ist derjenige der meisten Schweizer Künstler: Brotberuf zum Leben und Engagement für die Malerei miteinander zu vereinen.

Seine Malerei wandelt sich, erstarrt keineswegs und ist eine qualitätvolle und intelligente Malerei, die ihn aber nicht mehr verbindet mit Avantgarde-Strömungen wie in seinem Frühwerk – mit dem er ja trotzdem abseits gestanden hat.

In den 50er Jahren entwickelt sich eine Tendenz zur Abstraktion, die ihn zum Ausbruch in die reine Farbe führt. Anfangs der 70er Jahre verbindet sich eine bunte und übersteigerte Farbigkeit mit Motiven aus unserer Konsum- und Wegwerfwelt: man könnte von einer Schweizer Pop-Kunst sprechen. Durch das ganze Werk von Werner Schaad hindurch ziehen sich immer wieder die surrealistischen Elemente in der «Annäherung von Nicht-Zusammengehörendem», sei es in seinen Landschaften oder in Stilleben. Trotz aller Anpassung keine gefällige Malerei. Mitte März erscheint im Meili-Verlag Schaffhausen eine Monographie

über den Künstler Werner Schaad. Neben einer kunsthistorischen Auseinandersetzung mit dem Frühwerk (Tina Grütter) wird in Essays versucht, den Maler in einen sozialen Zusammenhang zu stellen und die Problematik der Provinz als Kunstlandschaft zu beschreiben (Isolde Schaad, Klaus Unger). T. G.

Theo Schmid (1901–1979)

Am 21. Juli 1901 wurde Theodor Rudolf Schmid als Nachkomme eines angesehenen Bauerngeschlechts und einer bretonischen Hugenottenfamilie in Zürich geboren. Theo, wie man ihn zeitlebens nannte, vereinte in sich eine Mischung selbstloser, ehrlicher Zuverlässigkeit mit künstlerischer, phantasie- und geistvoller Veranlagung, die ihm als Architekt zugute kam. Theo wollte Maler werden, machte aber auf Wunsch seiner Eltern eine Lehre in einem Baugeschäft, und diplomierte als Bautechniker am Technikum Winterthur. Seine Berufung fand er jedoch erst im Studium an der ETH, das er als Architekt erfolgreich abschloss. – Mit Enthusiasmus setzte er sich für das 1927 gegründete Architekturbüro Hanhart / Schmid ein, wo verschiedene Ausführungspläne für Grossbauten in Zürich und Paris erstellt wurden, deren Realisierung aber rezessionshalber vereitelt, und das Büro 1935 aufgelöst wurde. – Nach Mitarbeit an der «Landi» 1938/39 (Höhenstrasse), leitete Theo Schmid das «Zentrale Studienbüro für die bauliche Sanierung von Hotels und Kurorten» unter Dr. h.c. Armin Meili, eine gross angelegte eidg. Inventarisierungs- und Planungsarbeit. Die-

se, vom Bund finanzierte «Aktion Meili», setzte in weitblickender Art den Grundstein zur Landesplanung, und konnte als Richtlinie dienen zur organischen, baulichen Entwicklung des Fremdenverkehrs in der Schweiz. Grosszügige Aufträge im Ausland konfrontierten ihn mit neuartigen Gegebenheiten. In der Schweiz entstanden aus Wettbewerben und Direktaufträgen Schulen, Hotels, Landhäuser, Spitäler und Altersheime und Restaurants im Flughafen Kloten. Sein letzter Bau war das Hotel Metropole in Interlaken, als Gemeinschaftsarbeit mit einem jungen Architekten, den er in dieses Spezialgebiet einführte.
aus: Biogr. Lexikon verstorbener Schweizer.

Theo Schmid gehört zu den Pionieren des neuen Bauens und hat im funktionsgerechten menschlichen Bauen wegweisend gewirkt, damals, als die landläufige Haltung noch geprägt war von Formalismus, Aesthetizismus und Repräsentationsdenken. Durch seinen uneigennütigen Idealismus, der ihn erst in letzter Linie an sich selbst und etwa sein Honorar denken liess, ist er den denkbar unbequemsten Weg gegangen. Seine schöpferische Leidenschaft liess ihn oft ohne konkreten Auftrag an eigenen Ideen projektieren, für die er sich Raumprogramm und Aufgabe selbst stellte.

Eine grosse Zahl von Bauten zeugen von seiner Eigenwilligkeit, Besessenheit und Liebe zum Architektenberuf, und auch von seiner intensiven Beziehung zur bildenden Kunst, die er zur Realisierung seiner Bauten heranzog, wo er nur konnte. Von seinen früheren Bauten wurden allgemein bekannt zum Beispiel die Primarschulanlage Urdorf oder das Land-

haus der Gebrüder Kurz in Uerikon. Theo Schmid war Mitglied des Zentralvorstandes und langjähriges Vorstandsmitglied der Sektion Zürich.

Franz Steinbrüchel

Albert Sommer (1903–1978)

Albert Sommer wurde 1903 in Interlaken geboren. Sein Heimatort ist Sumiswald. Er kam mit sechs Jahren nach Bern und besuchte hier die Schulen. Beim Tierpräparator Grimm durchlief er eine Lehre, beim jüngeren Grimm, der, wie vor ihm sein Vater, am naturhistorischen Museum tätig war und später an der Gerechtigkeitsgasse eine Werkstatt betrieb. Neben der beruflichen Ausbildung genoss Sommer an der Gewerbeschule den Zeichenunterricht von Dachsel, Reber und dem schon beinahe legendären Henziross. Leo Steck hat ihn im Akt unterrichtet.

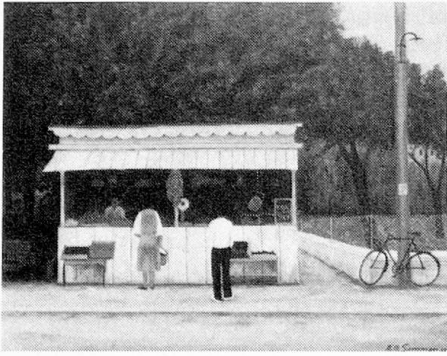
Auf die Berner Anfänge zwei Jahre in Paris. (Zusammenfassung des weiteren Lebenslaufes: 1927 Rückkehr in die Schweiz. Aufenthalte im Tessin, in Südfrankreich, wieder in Paris. 1946 Heirat. Ein eigenes Atelier).

Ernte aus diesem Empfinden, aus dieser Erlebnisrichtung: Albert Sommers Bilder. Eine unverwechselbare Handschrift. Die Themen gleichen sich: Häusergruppen, Fronten längs einer Gasse. Ein Kiosk vor der Kulisse eines Gartens. Passagen, die sich kreuzen. Die Flucht einer Strasse. Lied auf die Architektur. Beschwörung all dessen, was der Mensch vorsorglich und mit Überlegung für sich und die nachfolgenden Geschlechter gebaut hat. Eine Architektur, die gleichsam um ihrer selbst willen dasteht, im tieferen Grunde aber doch eine dienende Funktion besitzt – Rahmen menschlichen Zusammenseins. Der Mensch selbst: in der Darstellung Sommers schlank, zwerghaft, mehr spielerisch, dekorativ dem Gesamten eingegliedert, hier und dort belebende Akzente setzend.

Der Pinselstrich ist gezielt, beweglich wie bei Utrillo (wenn man uns diesen Vergleich zugute halten will) und wie bei diesem frei oder zumindest weitgehend unabhängig von jeglicher Vorzeichnung. Ein Malen vor dem Gegenstande, das höchst selten der späteren Ergänzung bedarf. Der Bildbau flächig und von einer warmen, hellen Farbigeit. Weiche Hell-Dunkel-Kontraste. Eine Peinture naive? Nein. Dazu ist das Ganze zu überlegt, zu fein strukturiert, zu ausgewogen. Eher möchten wir an einen lyrischen oder erzählerischen Naturalismus denken, bei



Theo Schmid: Haus Kurz, Uerikon



Albert Sommer: *Der Kiosk*

dem alles Gegenständliche eingetaucht ist in Poesie, Wirklichkeit überhöht, geläutert. Ein Schaffen, das etwas enthält von der augenblicklichen Stimmung einer bestimmten Tages- oder Jahreszeit und irgendwie doch allem Begrenzenden enthoben scheint. Fassaden, die sich zur Schau stellen, rissige, verwaschene Fassaden, deren Hässlichkeit eingefangen wird von einer Schönheit «höherer Art», die die Gegenstände klangreich vereinigt...

René Neuenschwander

aus: *Berner Nachrichten* 4. 8. 1977

Max-André Schärli (1940–1979)

Der 1976 in Basel verstorbene Kunsthistoriker Dr. Carlo Huber hat 1974, anlässlich der Ausstellung «Die halbierten Äpfel des Malers Max-André Schärli» im Weissen Saal des Kunstmuseums Bern, die nachstehenden Worte an den Künstler und dessen Publikum gerichtet – an Max-André Schärli, der am 22. März 1979, noch nicht 39jährig, in Bern gestorben ist.

«Wenn Max-André Schärli die Früchte seiner Arbeit vorlegt, so darf man die Redensart für einmal wörtlich nehmen, seit 1969 malt er ausschliesslich Äpfel.

Vorausgegangen waren zuerst weibliche Akte, deren sinnliche Ausstrahlung keinem Kritiker entgangen war. Dann waren Bilder gefolgt mit grossen, sich verzahnenden Flächen, denen die Auseinandersetzung mit der Pariser Malerei der fünfziger Jahre anzuspüren ist, samt Spuren von Aktionsmalerei. Und nun also die Äpfel. Man tut gut daran, diese Bilder nicht ganz beim Wort – oder beim Gegenstand – zu nehmen, denn Schärli ist nicht eigentlich gegenständlich geworden, er ist kein Realist, wenn er auch Realität auf verschiedenen Erfahrungsebenen anspricht; er malt jedenfalls keine Apfelstilleben. Was aber malt er denn? Auf jeden Fall Bilder, denen die gleiche künstlerische Absicht

innewohnt wie seiner bisherigen Arbeit, denen aber der Formenbestand, den er am halbierten Apfel vorfindet, metaphorische Obertöne hinzufügt, die sie, trotz grösster Einfachheit, reicher machen als die früheren. Der erotische Grundton ist übrigens nicht geringer geworden als in den Bildern, in denen er vom Thema her nahelag. Wie in der meisten Kunst, sei sie gegenständlich oder nicht, schafft er die menschliche Verbindlichkeit. Schärli betont zwar, er male halbierte Äpfel, aber im Grund malt er nach wie vor Frauen.

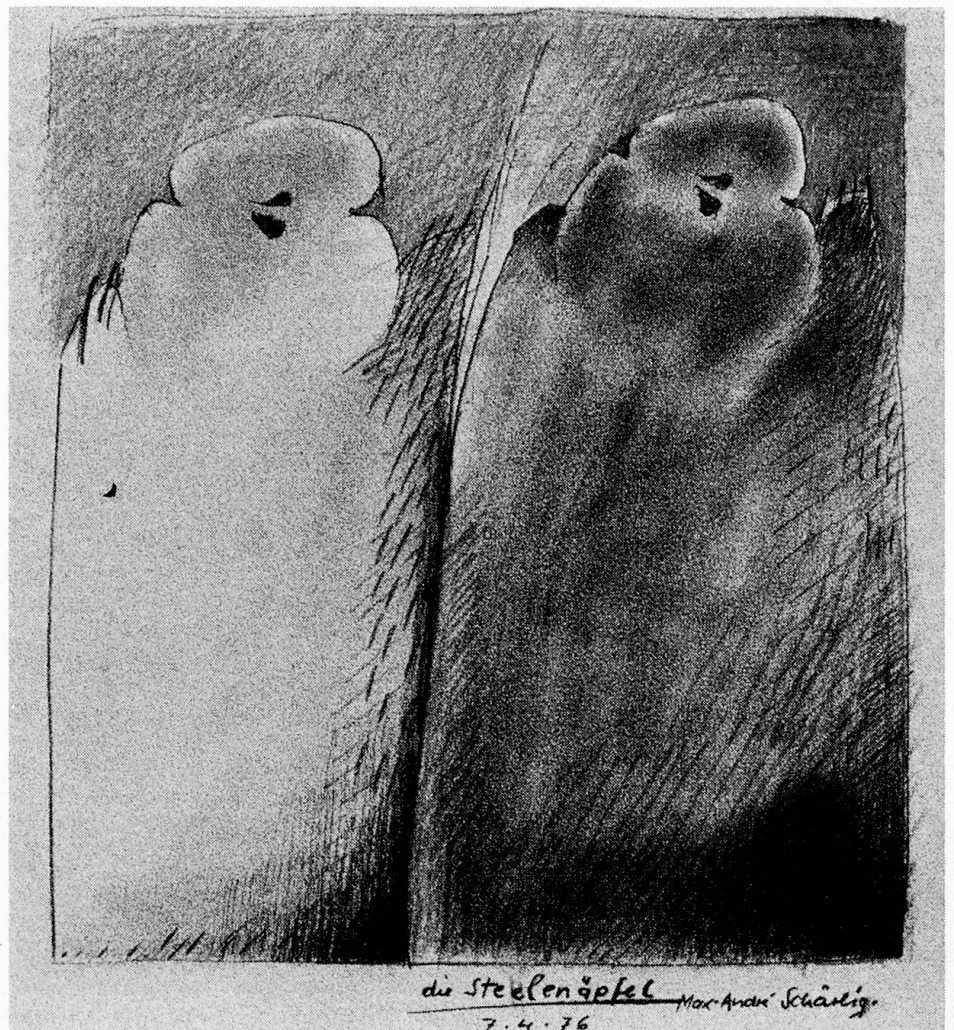
Doch auch das erklärt noch nicht die eigenartige Qualität seiner Bilder. Greift man noch weiter zurück, so sind die Themen: Form und Grund, das heisst eine Metapher der Beziehung der Dinge und Menschen zur Welt...»

Aus einem Text von *Herbert Distel* in: *Der Bund*, 31. 3. 1979.

Die Würdigungen werden in der nächsten Nummer fortgesetzt, da bei Drucklegung noch nicht alle Unterlagen vorlagen.

Max André Schärli:

Die Seelenäpfel, 1976



Hommage aux artistes décédés en 1979.

La rubrique consacrée aux artistes suisses, membres ou non de la SPSAS, disparus au cours de l'année est devenue une tradition de notre revue. Notre but n'étant pas de por-

ter un jugement critique sur une œuvre, nous rendons hommage à tous les artistes, aux plus célèbres comme aux moins connus. Les textes sont généralement rédigés

par des artistes, des historiens d'art ou des amis, qui ont connu personnellement l'artiste disparu. Parfois aussi nous choisissons des extraits de publications déjà existantes.

Léo Andenmatten 1922–1979

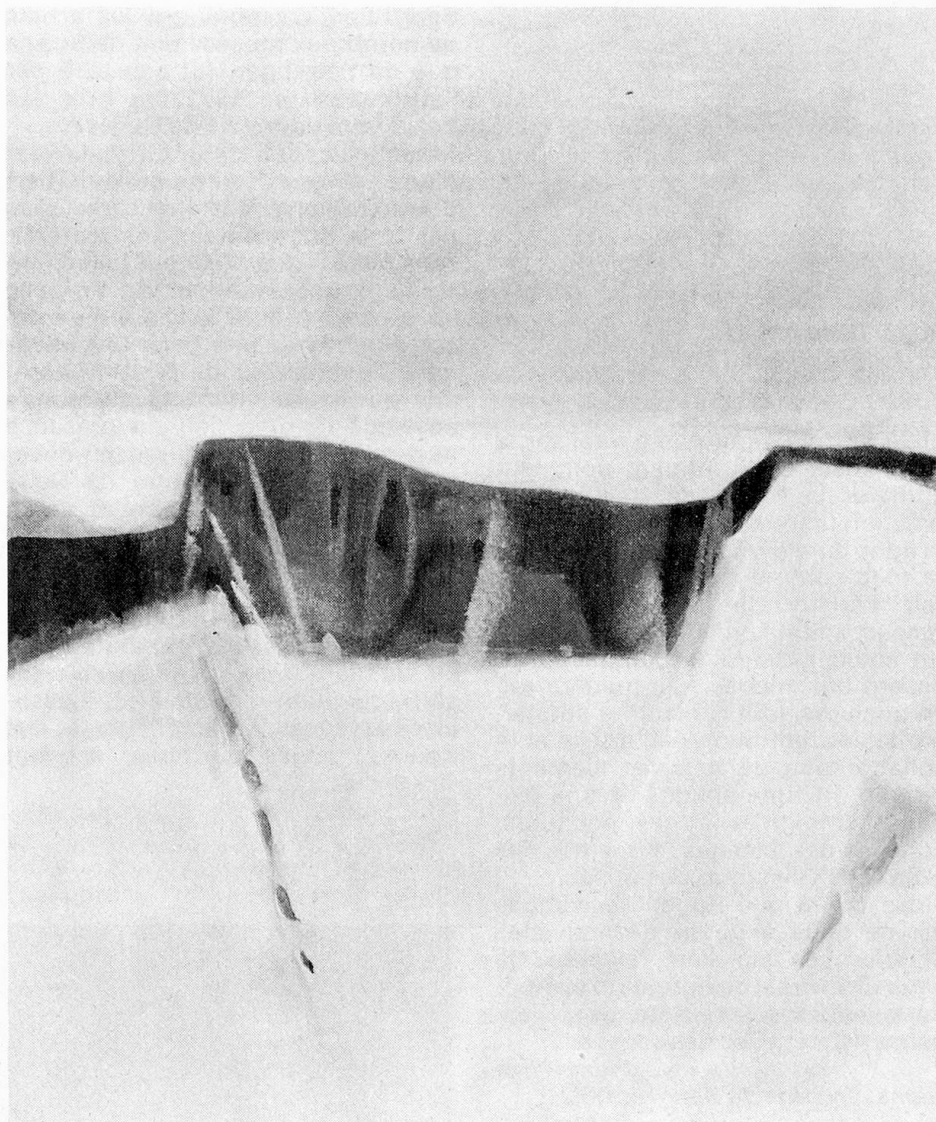
Léo Andenmatten n'est plus. Arraché à la vie dans la plénitude de son art. Depuis de longs mois nous savions que Léo soutenait une lutte douloureuse, implacable. Une tristesse vraie et profonde nous a envahis à l'annonce de cette nouvelle. Au déchirement du cœur s'ajoute l'amertume devant une œuvre interrompue. Léo Andenmatten a marqué l'art valaisan d'une empreinte indélébile laissant une œuvre dense, au message significatif à travers une peinture sans illusions mais à la limite du réel, comme suspendue entre deux mondes: lumières diffuse, teintes évanescences quasi isochromatiques, atmosphère éthérée et silencieuse exprimées avec une main subtile et originale.

Aucun tourment dans cette peinture. Léo y est tout entier présent: passionné mais pudique, généreux et direct. D'une sensibilité aiguë toute son œuvre ponctuée de nostalgies lointaines respire le vrai, le pur. Cette notice ne nous permet pas de remémorer toutes ses activités.

L'une cependant nous est chère: Léo Andenmatten a compris plus que tout autre la nécessité de réunir ses semblables, les artistes, dans un même élan. N'a-t-il pas dû livrer ce combat pathétique, acharné, isolé, qui est l'apanage de tout artiste authentique, pour faire valoir son art? Grâce à son initiative constructive, la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses lui doit sa renaissance en Valais après une longue période léthargique. Il en fut donc le premier président; il en était toujours un membre actif prodiguant ses conseils efficaces et mesurés. Exigeant avec lui-même, il l'était aussi avec ses pairs: nul béotien ne pouvait accéder aux arcanes de la SPSAS. Mais il savait percevoir le savoir. Intuitif il décelait la qualité des êtres et contribuait à leur promotion; il avait «l'œil du cœur».

Nous sommes nombreux aujourd'hui à éprouver une grande peine. Si ta vie Léo, à trouvé sa limite, il nous reste «le culte de tes images».

SPSAS-Valais
J.-P. Giuliani, prés.

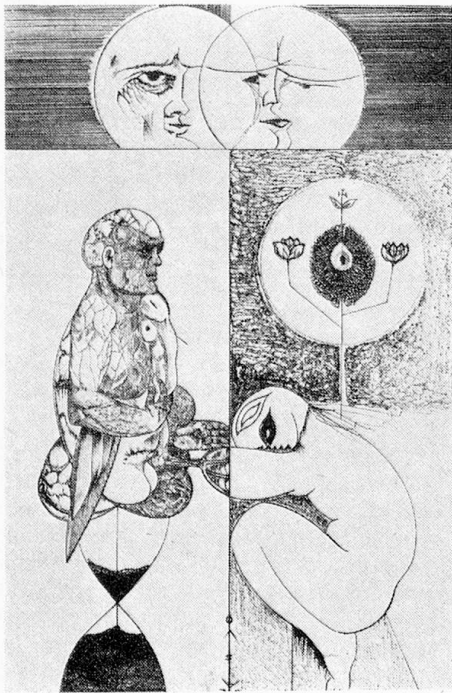


Léo Andenmatten: Paysage d'hiver à Conches

Roger Descombes 1915–1979

Roger Descombes, né en 1915 à La Chaux-de-Fonds, a réalisé sa première exposition à l'âge de 12 ans. Prix «Conté» de dessin à Paris, collaborateur du magazine «Vogue», sous contrat, en 40–45 à Londres, puis du Vogue français de 46 à 53, il expose en 1954 au Cabinet des Estampes à Genève. Graveur au Conservatoire et jardin botanique de Genève en 1961–62, il réalise en 1968–69 un vitrail chez Givaudan. D.B.

Nous sommes loin du plasticien, formel ou non, pour qui le jeu des couleurs, des volumes et des lignes sont les supports d'un lyrisme ou d'un drame spécial: l'œuvre gravé et peint de Descombes est un hommage à tout ce que les objets les plus familiers comportent d'invisible et d'inaltérable beauté; c'est en langage mystique, l'expression humble et innocente de la prière des choses vues par l'homme ordinaire comme des objets, mais que le «croyant», pourvu qu'il soit doué d'une sensi-



Roger Descombes:
La double nuit de l'Eda

bilité assez vive, arrive à vitaliser, à magnétiser suffisamment pour leur conférer la valeur de sujets d'une création unique. L'ovale d'un visage, la ligne pure d'une nuque, gravés sur la toile comme avec une pointe de feu, l'aristocratie du dessin et le respect attentif qui entoure une tache de couleur, voire la complicité du hasard qui impose à la matière ses craquelures, tout concourt à donner, par la concentration de l'artiste et la collaboration de tous les éléments de son art, une solidité et une élégance primitives à ses peintures, voisines des vestiges anonymes des grandes civilisations anciennes.

J'ose croire que Roger Descombes est de taille à ouvrir de nouvelles perspectives sur l'art religieux, je veux dire un art de figuration symbolique en rapport intime avec l'essence mystérieuse des choses.

Pierre Théé
(dans: *Tribune de Genève*, 1972)

Adrien Holy 1898–1979

Adrien Holy est mort l'an dernier à l'âge de 76 ans, l'esprit toujours alerte, animé par la bienveillance, l'intelligence, le sens essentiel de l'amitié qui lui confrèrent une singulière séduction, son existence durant. Tel fut l'homme courtois, chaleureux, plein de finesse autant que de bon sens, qui avait vu le jour dans la petite ville jurassienne de St-Imier, suivi les cours des écoles d'art de La Chaux-de-Fonds puis de Genève, passé ensuite de longues années à Paris, s'affirmant alors à la fois comme

peintre de décors de théâtre et comme peintre de chevalet, recueillant de grands éloges à ce double titre ainsi que maintes distinctions aux salons parisiens. Revenu en Suisse lors de la dernière guerre, fixé à Genève, sa carrière en cessa de se développer aussi bien dans les domaines de la décoration théâtrale et murale que dans ceux de la peinture de portrait, de paysage et de nature morte. Tandis qu'il exerçait de surcroît une activité professorale à l'Ecole des Beaux-Arts de Genève. Son talent, reconnu par les achats de nombreux musées tant de Suisse que de l'étranger, fut consacré par l'attribution, en 1971, du prix des beaux-arts de la Ville de Genève.

Essentiellement figuratif, relevant d'une certaine réalité poétique, l'art d'Adrien Holy peut être caractérisé par trois dominantes: une extrême sensibilité à la couleur et à la lumière jointe à un sentiment de l'espace libre – même dans le cadre d'un décor déterminé; une parfaite pudeur dans l'expression de la sensualité; une ouverture constante au monde envisagé comme lieu de présence humaine. Peintre, il aurait pu souscrire à cette observation de Delacroix: «Je suis à ma fenêtre et je vois le plus beau paysage, l'idée d'une ligne ne me vient pas à l'esprit». Chez Holy, les formes, doucement modulées, sont avant tout porteuses de tons légers et vifs, générateurs de clarté. Marqué de façon décisive par sa fréquentation du théâtre, il associait paysages ou intérieurs à des figures, vêtues ou nues, souvent

simples silhouettes charnelles. Parfois cette présence de l'être n'était attestée que par les traces d'une vie latente: c'est ainsi que, parmi ses œuvres les plus originales et les plus picturalement réussies, s'imposent les façades d'habitation; celles-ci le fascinèrent de Venise jusqu'à Genève. Enfin, Holy fut l'auteur de portraits féminins d'une haute qualité: nul plus que lui n'a été sensible à l'aura qui rayonne de la femme et c'est pourquoi tels de ces portraits expriment une sorte d'interrogation devant le destin alors que d'autres dégagent une poésie assez féerique. Par la faculté d'accueil et d'amitié dont nous avons parlé, Holy manifestait aussi une exceptionnelle ouverture aux créations de toutes tendances, sachant comprendre pleinement des jeunes tentatives orientées dans une direction très différente de la sienne. Cette indépendance, cette objectivité firent de lui un inoubliable président de la Commission fédérale des beaux-arts, huit années durant, il sut alors sélectionner les artistes suisses les plus originaux pour les présenter dans les grandes expositions internationales. Son souvenir demeure lié, notamment, aux biennales de Venise, cette ville qui l'émerveillait, à laquelle il s'intégrait parce que la vie y palpait joyeusement, que le ciel, l'eau, la lumière et l'être humain y composent une fête, à la fois spectacle et réalité, *réponse* à la nature heureuse d'un homme qui possédait le don de l'harmonie.

Arnold Kohler

Adrien Holy: *L'Atelier*, 1952

