

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 42 (1955)
Heft: 4: Gemeinschaftsbauten

Artikel: Der Maler Varlin
Autor: Gasser, Manuel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-32507>

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: 30.03.2025

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



Varlin, *Hotel in Paris*, 1948 | *Hôtel à Paris* | *Hotel in Paris*

Photo: Fernand Rausser SWB, Bern

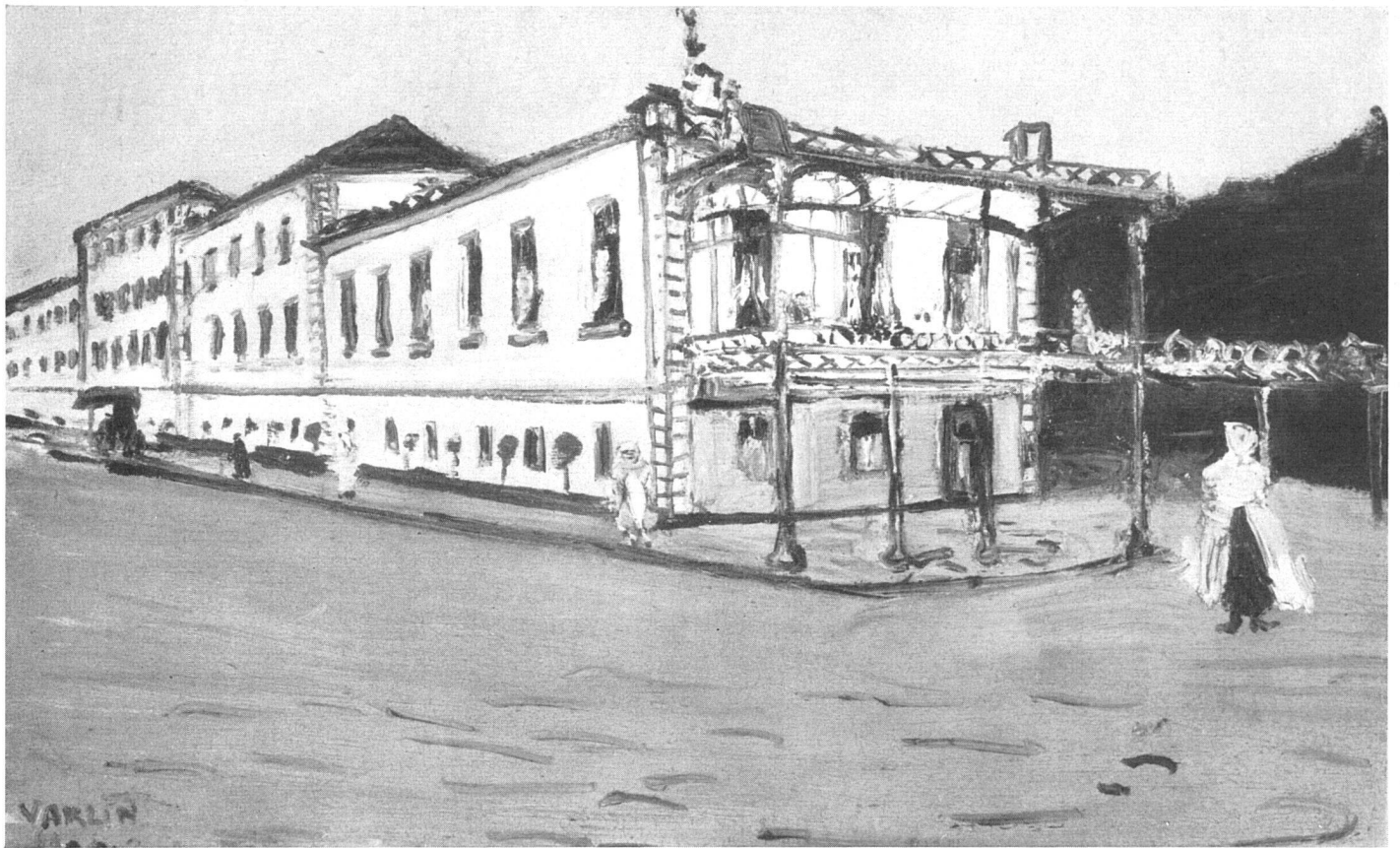
DER MALER VARLIN

Von Manuel Gasser

Bis zum Sommer 1952 hielt man Varlin für den Schilderer, den Verherrlicher gar der Baugesinnung des Fin de siècle und für einen Maler, der Wartesälen, Vorstadtvillen und verregneten Strandpromenaden eine leicht makabre Schönheit abgewann. Dann, bei der Luzerner Ausstellung, vor allem aber bei derjenigen der Kunsthalle Bern im Herbst 1954, entdeckte man, daß Varlin vor allem, ja ausschließlich Porträtist ist, daß auch jene Bilder, die ein Bauwerk, eine Straßenszene zum Vorwurf haben, nicht nach den Gesetzen der Landschafts-, sondern nach denjenigen der Bildnismalerei aufgefaßt und ausgeführt sind. Das heißt: er geht auf das Einmalige, Unverwechselbare, auf die

Individualität eines Quartiers, Gebäudes oder Gebäudeteils aus; er zeigt es mit Hilfe der Tageszeitenbeleuchtung oder des Wetters in einem bestimmten Zustand; vor allem aber ist ihm daran gelegen, ein Stadium seiner Existenz exakt zu fixieren.

Und genau so, wie die großen Menschendarsteller in der Regel für glatte, junge Gesichter wenig übrig hatten und ihre packendsten Bildnisse fast immer dann schufen, wenn sie vom Leben gezeichnete, schon im Schatten des Todes stehende Menschen malten, genau so hat Varlin, wenn er Häuser an Stelle von Menschen malt, eine ausgesprochene Vorliebe für das Baufällige,



Varlin, Frauenklinik in Zürich, 1949 | La clinique gynécologique de Zurich | Women's clinic in Zürich

auf der Abbruchliste Stehende, für zerbröckelnden Zierat, abblättrenden Verputz, morsche Holzverschalungen, verwaschene Firmenschilder.

Man geht darum fehl, wenn man annimmt, Varlin wolle die Architektur der Gründerjahre und der Jahrhundertwende anprangern und lächerlich machen; der wahre Tatbestand ist der, daß die vor siebzig und achtzig Jahren gebauten, von Pietät und Denkmalschutz vernachlässigten Bauten nun in jenen Zustand der Hinfälligkeit eingetreten sind, in welchem die Physiognomie eines Gebäudes den Maler erst zu interessieren vermag.

Und was den makabren Einschlag von Varlins Architekturbildern angeht, so erklärt er sich damit, daß das Lebensgefälle eines Hauses in der letzten, dem endgültigen Zerfall und dem Abbruch vorangehenden Phase erst eigentlich augenscheinlich wird und mit dem Pinsel festgehalten werden kann. Es ist darum kein Zufall, wenn viele Bauten der Spitzhacke anheimfielen, kurz nachdem sie Varlin Modell gestanden hatten.

Mit dem «Leben», das Varlin bei einem Gebäude feststellt und festhält, ist indessen nicht nur der langsame Zerfallsprozeß gemeint, dem es gleich einem menschlichen Organismus unterworfen ist, nicht nur das seltsame Phänomen, daß Häuser wie Menschen mit zunehmendem Alter an Individualität und physiogno-

mischem Ausdruck gewinnen – nein, über dieses Einzelschicksal hinaus sieht und zeigt Varlin die Kollektivschicksale, die sich in einem Gemäuer abspielen und sein Äußeres auf geheimnisvolle Art mitprägen. Wenn er ein Gerichtsgebäude darstellt, so glaubt man hinter seiner rötlichen Fassade und den eintönigen Fensterfluchten das Räderwerk der Justiz mahlen zu hören; wenn er eine Villenvorstadt unter trübem Himmel im gleichgültigen Frühnachmittagslicht zeigt, so errät man den monotonen Wohlstand, der sich hinter den hohen Eisengittern und Kirschlorbeerhecken abspielt; in seinen Bahnhofhallen schwebt wie kalter Rauch der Schmerz des Abschieds und nutzlosen Wartens.

Manchmal ist etwas von dem Leben, das ein Haus birgt, sichtbar. Vor der Auffahrt eines Hotelpalastes der Jahrhundertwende lungern froschgrüne, bemützte Portiers. Sie wirken wie ein paar Spritzer aus dem großen Topf, die ahnen lassen, was sich hinter dem Karyatidenportal und den gläsernen Drehtüren abspielt: der echte Glanz der Gäste und der falsche des befrackten Dienerheeres, die goldene Langeweile in Hallen und Sälen, die Öde der Dienstzimmer unterm Dach, die entblößten Schultern der Soupiierenden und das verschwitzte Leibchen der Köche.

Oder man sieht die endlose, weißgekalkte Fassade eines Großstadtsitals und davor ein paar geschäftig eilende Schwestern. Aber die Faszination des Bildes geht wie-



Varlin, *Der Bildhauer Arnold D'Altri*,
1951 | *Le sculpteur Arnold D'Altri* |
The sculptor Arnold D'Altri

derum nicht von ihnen aus, sondern von den stumpfweißen Mauern und den schwarzen Fensterzeilen. Aus ihnen weht der fade Geruch von Lysol und Spitalküche, spricht die Qual durchwachter Nächte, die Verlegenheit der Besucher, der wissende und undurchdringliche Blick der die Morgenvisite absolvierenden Ärzte.

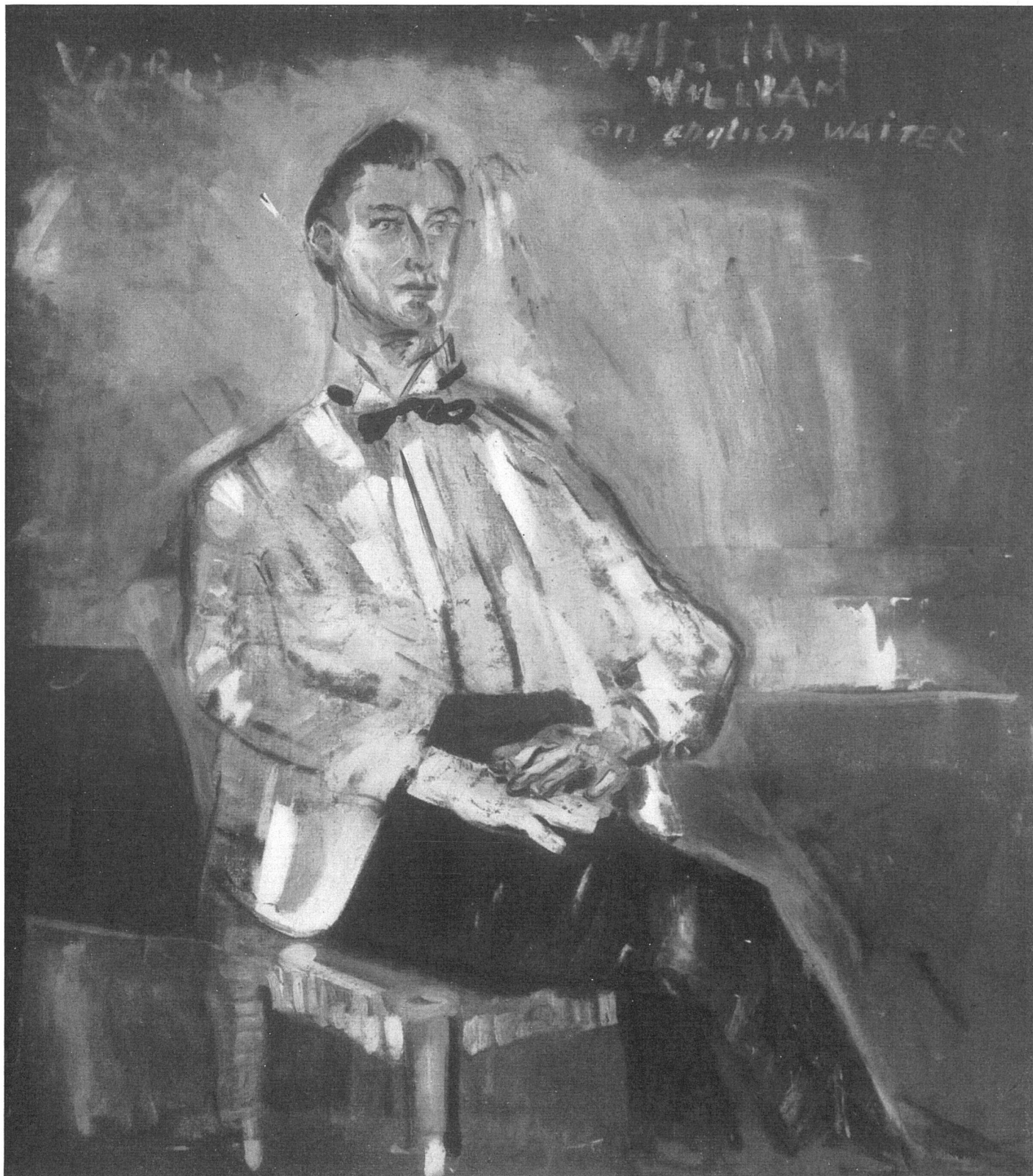
Am stärksten aber wird die Beschwörungskraft dieses Malers dort, wo er auf die Zitierung von Zeugen verzichtet und nur das Gemäuer selbst reden läßt. Es gibt von ihm eine Hausfassade in Paris, zweimal drei Fenster und darunter eine Tür, fast ohne Farbe, hauptsächlich mit Hilfe des bräunlichen Malgrundes und etwas Schwarz gemalt; da weiß man nicht, ist das Haus noch bewohnt oder wurde es schon verlassen wie eine Peshöhle? Gleichgültig: es ist totgesagt, in die Agonie eingetreten; es starrt uns an als ein Sinnbild, als die Verkörperung des Todes selbst.

Das Schicksalhafte, das bei Varlins Häuserporträts so ahnungsvoll zum Ausdruck kommt – bei seinen Menschenbildnissen wird es handgreifliche Evidenz. Wie

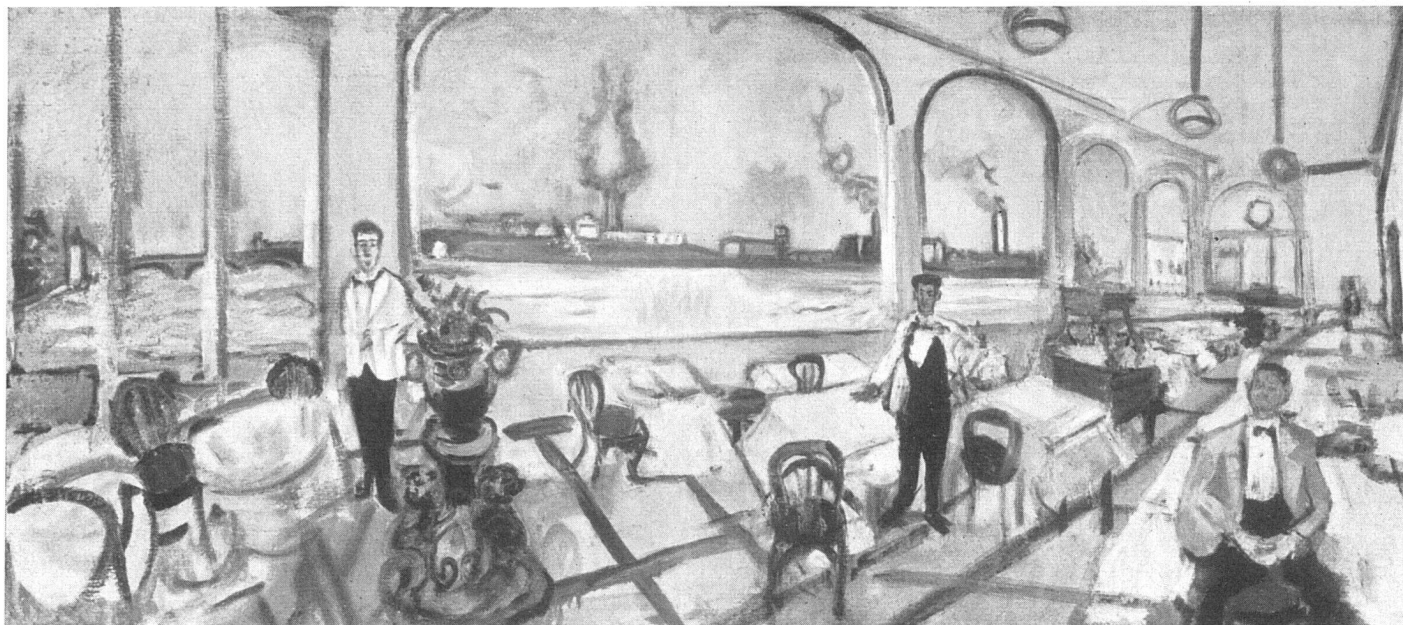
kommt es, daß wir bei jedem seiner Porträts versucht sind, die Vergangenheit des Dargestellten zu rekonstruieren, den weiteren Ablauf seines Geschicks vorzusagen? Daß uns scheinen will, das Modell habe immer gerade dann, wenn es von Varlin gemalt wurde, an einem Wendepunkt des Lebens gestanden, eine schwere Krise durchgemacht?

Dabei braucht Varlin keines der Mittel, die den Malern des «magischen Realismus» etwa geläufig sind: effektvolle Lichtführung, enigmatische Stellungen, bedeutungsschwere Requisiten. Er malt in einer Manier, die ganz auf die rasche Fixierung des Augenblicks, auf die Hervorhebung weniger, charakteristischer Züge angelegt ist. Nur Gesicht und Hände werden mit einiger Ausführlichkeit behandelt, Körperform und Kleidung hingegen mit wenigen flüchtigen Pinselstrichen bloß angedeutet; den Hintergrund bedecken ein paar Farbflecke, stellenweise bleibt die Leinwand unbedeckt.

Diese gröbliche Vernachlässigung alles dessen, was die dinggewordene Lebensluft des Dargestellten aus-



Vartn, William, ein englischer Kellner, 1952, Privatbesitz Zürich / William, garçon de café anglais / William, an English Waiter
Photo: Walter Dräyer, Zürich



Varlin, Speisesaal im Salinenhotel Rheinfelden, 1952 | Salle à manger de l'hôtel des Salines à Rheinfelden | Dining-room in the Salinenhotel, Rheinfelden
 Photo: Fernand Rausser SWB, Bern

macht, hat ihren Sinn. Das Modell soll nicht auf der Höhe einer Lebensphase, im Vollbesitz dieser oder jener Güter gezeigt werden, sondern als Spielball von Schicksal und Verhängnis, ausgesetzt, ausgeliefert im Vagen und Ungefährten. Wird die Umgebung aber doch einmal zu Hilfe gezogen, so geschieht es in so sparsamer Weise wie auf dem Porträt des abstrakten Malers Leo Leuppi. Der hohe, leere Raum über seinem Kopf ist nicht nur dazu da, die kleinen Körpermaße des Dargestellten augenfällig zu machen; er drückt auch die Verlorenheit des modernen Künstlers in einer feindlichen Welt aus.

Man hat dem Porträtisten genau wie dem Stadtlandschafter Varlin den Vorwurf des Karikierens gemacht. Aber sowenig er sich über die Jugendstilarchitektur eines verlotterten Kasinos mokiert, so wenig mokiert er sich über die äußeren Merkmale einer menschlichen Existenz. Nehmen wir als Beispiel das Porträt des englischen Kellners William. Mit einer Überbetonung, die hart an der Grenze der Karikatur steht, ist das Charakteristische weniger des Individuums als des Berufstyps herausgearbeitet: der Gegensatz der proletarisch klobigen Hände zur nichtssagenden Hübschheit des Gesichts, die gespreizte Haltung, das Gemisch aus echter Liebenswürdigkeit und leicht dümmlicher Eingebildetheit in Gesichtsausdruck und Blick, das Fassadenhafte, angedeutet durch die flache Behandlung des Kopfes, die glauben läßt, dem jungen Mann fehle der Hinterkopf,

die überbetonte, aber unbeholfene Eleganz des Habits endlich. Alles zusammengenommen gibt eine erschöpfende und keineswegs schmeichelhafte Aussage über die Gattung Kellner, über jene Wesen, die zwischen dem strahlenden Luxus der Speisesäle und der chaotischen Welt des Office hin- und wiedereilen, beiden Sphären angehörend und in keiner ganz beheimatet. Heißt das nun aber, daß sich Varlin über William und seinesgleichen lustig machte? Keineswegs. Das Porträt ist ein Zeichen aufrichtiger Sympathie. Einer Sympathie allerdings, die sich nicht einen Fingerbreit von der Wahrheit abdrängen läßt.

Wie überhaupt zu sagen ist, daß Varlin wohl lauter Gegenstände malt, die hintergründig gedeutet werden können und müssen, daß er diesen Gegenständen aber nicht nachläuft, sondern buchstäblich von ihnen überfallen wird. Er möchte einem Zufallsbekannten einen Gefallen erweisen – und malt ein Stück Gesellschaftskritik; er malt das Abbild der Geliebten – aber es ist ein Sinnbild der Hinfälligkeit allen Fleisches, ein Memento mori. Varlin ist harmlos-heiteren Gemüts, von einer fast knabenhaften Naivität; aber er wird ohne Unterlaß in die bedenklichsten Situationen versetzt, in tragische Schicksale verwickelt. Er gleicht darin jener Figur, der in unserer Zeit die Verschmelzung von Gesellschaftskritik und tragikomischer Poesie am vollkommensten gelungen ist: Charlie Chaplin.



Varlin, *Via della Pace in Locarno, 1950* / *Via della Pace, Locarno* / *Via della Pace in Locarno*

Photo: Peter Ammon, Luzern

Biographische Notiz

Varlin. Geboren am 16. März 1900 in Zürich als Sohn eines Lithographen. Besuch der Primarschule in Zürich. 1912 Tod des Vaters und Übersiedlung nach St. Gallen. Besuch der Kantonsschule St. Gallen; Handelsmatura 1918. Andert-halb-jährige Lehre als Lithograph bei der Firma Seitz in St. Gallen. 1921 Besuch der staatlichen Kunstgewerbeschule Berlin; Schüler von Emil Orlik. 1923 Übersiedlung nach Paris. Besuch der Académie de la Grande Chaumière. Stellt im Salon des Humoristes aus. Karikaturen in «Candide», «Gringoire» und «Aux Ecoutes». Lernt auf dem Montpar-nasse Pascin, Soutine und Leopold Zborovsky kennen. Kontrakt mit Zborovsky, der zum Pseudonym Varlin rät (bürgerlicher Name: Willy Guggenheim). 1937 Rückkehr in die Schweiz. Seither in Zürich ansässig. Zahlreiche Auslan-d-reisen.