

JRS

JOHANNES ROBERT SCHÜRCH

* 18.11.1895

† 14.5.1941

COMÉDIE HUMAINE

26.11.2020–6.2.2021
Galerie Mueller

Mi–Fr 12–18 Uhr
Sa 12–17 Uhr

Rebgasse 46
CH-4058 Basel

contact@
galeriemueller.com
+41 61 691-07-30

Text:
Beat Wismer
Kunsthistoriker, Autor und
Kurator. Lebt in Zürich

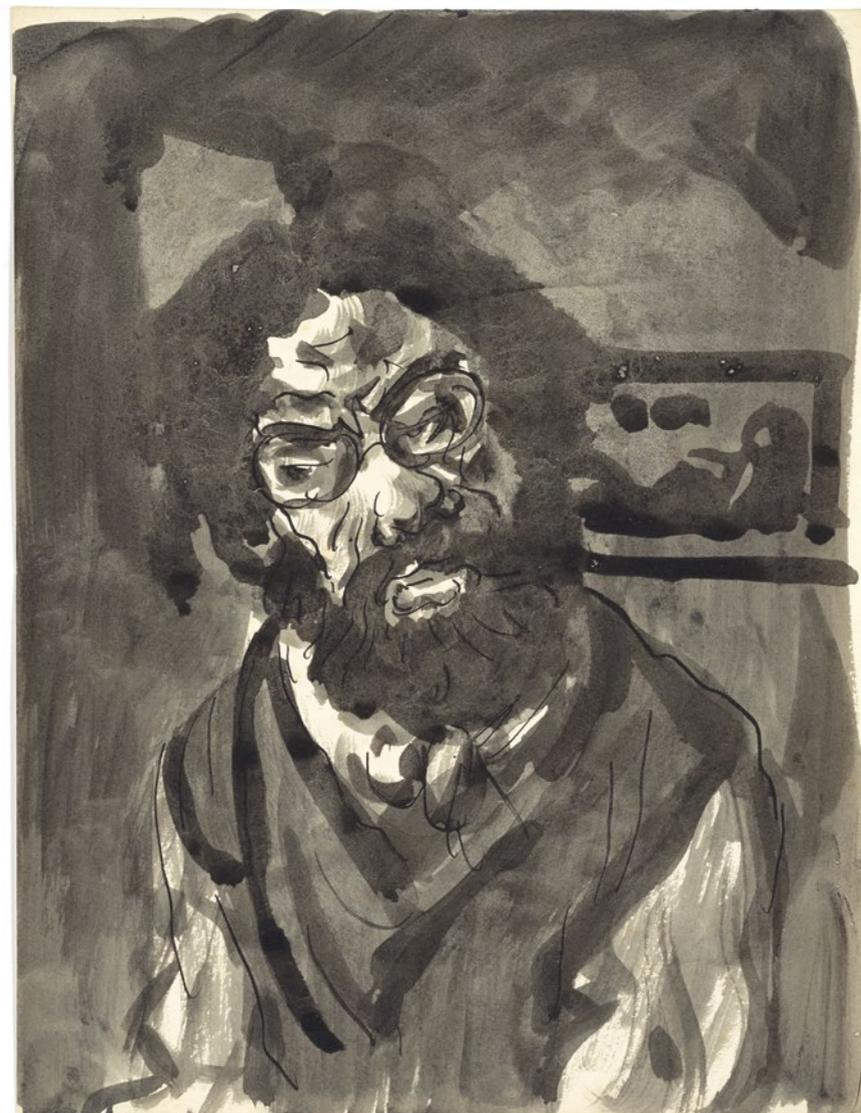
Grafik:
Claudio Barandun, Zürich

© Fotonachweis:
SIK-ISEA Zürich

Rahmungen: Silvia Tarchini

Druck:
DZA Druckerei zu
Altenburg GmbH, Thüringen

ISBN:
978-3-9524996-7-2



*Ich male nur mich, ich male mein
Leben, mein Selbst, meine Qualen,
meine Freuden, meine Andacht,
meine Hoffnung und meinen Zorn.*

Johannes Robert Schürch.
Zum 125. Geburtstag

Beat Wismer

Als Johannes Robert Robert Schürch im Frühjahr 1941 mit nur 46 Jahren in Ascona starb, hinterliess er einen umfangreichen künstlerischen Nachlass, den er kurz zuvor seiner zwanzig Jahre jüngeren Lebensgefährtin testamentarisch vermacht hatte: Die mehreren tausend Feder- und Pinselfzeichnungen und Aquarelle auf Papier und die weit über hundert Gemälde auf Karton, Pavatex oder, seltener, Leinwand wurden von der Erbschaftsbehörde als finanziell wertlos eingestuft. Diese Bemerkung darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass der frühe Tod des Malers von der Kunstwelt sehr wohl und mit Betroffenheit zur Kenntnis genommen wurde und sein Schaffen nicht unbekannt war und auch hoch geschätzt wurde: Davon zeugen Nachrufe in diversen Zeitungen sowie Gedächtnisausstellungen in den Kunstmuseen Bern, Zürich und Luzern.

Seit seiner frühen Zeit als freier Künstler ab 1920 war Schürch praktisch jedes Jahr an einer Ausstellung beteiligt gewesen und die Liste der regelmässigen Ausstellungen seines Werkes setzt sich nach seinem Tod bis in die neunziger Jahre fort, Retrospektiven fanden 1966 in Luzern, 1976 in Aarau und 1991 in Zug statt. Seither ist Schürch zwar mit einzelnen Werken in Ausstellungen zu Sammlungen oder zum Expressionismus oder zur Neuen Sachlichkeit in der Schweizer Kunst vertreten, aber einem Überblick konnte das Publikum nur noch 2004 und 2005 in Ascona und Olten begegnen, und das Erscheinungsdatum der vergriffenen umfangreichen Monografie von Peter F. Althaus liegt auch schon drei Jahrzehnte zurück. Es ist um den Maler in der Zwischenzeit so ruhig geworden, dass in der NZZ-Besprechung der Ausstellung der Sammlung Coninx im Aargauer Kunsthaus vor einigen Monaten zu lesen war, dort würden auch Werke von Künstlern gezeigt mit so unbekannt Namen wie Johannes Robert Schürch. Auch wenn man berücksichtigt, dass die Kunstkritik – auch, aber nicht nur jene der NZZ – nicht mehr die Ambition hat, die sie einmal hatte, so beschreibt die Bemerkung einen Skandal, sie empört und fordert heraus: Es kann und darf nicht sein, dass einer der wirklich grossen Künstler der zwanziger und dreissiger Jahre aus dem Gedächtnis und

dem Bewusstsein der Schweizer Kunstgeschichte fällt. Auch nicht, oder vielleicht gerade deshalb nicht, weil er sich nicht ohne Weiteres in die vereinfachenden Schubladen und groben Raster der Kunstgeschichte einordnen lässt, weil er ein Einzelgänger und Aussenseiter war; auch nicht, weil seine Werke unangenehm sein können und uns mit einer verstörenden Intensität mit den Schattenseiten des Lebens, mit Armut und Ausbeutung, mit Krieg und Flucht, mit Krankheit und Tod konfrontieren.

Der vor 125 Jahren am 18. November 1895 in Aarau geborene Robert Schürch ist in Genf und Zürich aufgewachsen, er hat schon als Schüler und Jugendlicher immer gezeichnet, sein Talent fiel auf und wurde gefördert. Er begann eine Lehre in einem grafischen Betrieb, arbeitete als Plakatmaler, unter anderem für einen Zirkus, und war im Krieg als Soldat zur Grenzbesetzung eingeteilt. 1916 zog der Zwanzigjährige mit seiner Mutter nach Genf: «Einige an Hodler gesandte Zeichnungen fanden sein Lob und die Aufmunterung, nach Genf zu kommen. [...] Hodler riet mir nun, selbständig weiter zu arbeiten und ihm jeweils meine Arbeiten zu zeigen. So stand ich unter seinem Einfluss bis zu seinem Tode.» So schrieb Schürch in seinem Lebenslauf. Der Einfluss des eine gute Generation älteren und unbestrittenen Meisters lässt sich in der Bildsprache des Frühwerks, das bis 1923/25 anzusetzen ist, immer wieder feststellen, aber es ist ein Einfluss unter anderen. Schürch war nicht nur ein hochtalentierter Zeichner, er kannte sich, ebenso wichtig, auch bestens aus in der Geschichte der Malerei und er studierte mit grosser Neugier die Werke jener Maler, denen er sich verwandt fühlte. «Ich habe», schrieb er 1924 in einem Brief an seinen Förderer und Sammler Kurt Sponagel, «seit meinem 13 Jahr an nichts gedacht als an Kunst obschon ich nicht recht wusste was das war.» Und Walter Kern, der andere wichtige Freund, Sammler und Gesprächspartner seit der Jugend, erinnerte sich nach Schürchs Tod an die gemeinsame Genfer Zeit: «... da er sich noch nicht gefunden hatte – er war vierundzwanzig – sah er die Natur immer in Bildern der von ihm verehrten Zeichner oder Maler.»

War Hodler zu Beginn kurz stilistisch einflussreich, so war er nachhaltend prägend für die Haltung des jungen Malers der Kunst gegenüber. 1917 erschien Fritz Burgers Publikation «Cézanne und Hodler», worüber die beiden bestimmt diskutiert haben. Hodler war früh, Cézanne aber blieb für Schürchs Malerei bis zuletzt prägend: Neben der unverwechselbar eigenen hektisch-intensiven spontanen Zeichnung ab 1924/25 sorgte Cézanne mit

Puvis de Chavannes, Hans von Marées und Hodler in der Malerei gewissermassen für beruhigten Ausgleich. Das Verhältnis zu Hodler interessiert aber auch unter diesem ganz anderen Aspekt: Nur ein Jahr bevor Schürch zu ihm kam, war Hodlers Geliebte Valentine Godé-Darel verstorben, an ihrem Kranken- und dann Totenbett hatte der Maler über Monate zeichnend und malend den vielleicht erschütterndsten Bilderzyklus der frühen Moderne geschaffen. Dem früh verwaisten Hodler war der Tod ein ständiger Begleiter gewesen – «In der Familie war der Tod allgegenwärtig. Ich glaube, am Ende hatte es immer einen Toten im Haus, als müsse das so sein», sagte er einmal – und so wird er Schürch mit grossem Verständnis begegnet sein: Als Robert zwölf Jahre alt war, starb sein Vater, im gleichen Jahr starben seine beiden jüngeren Schwestern. Dieses traumatische Erlebnis war für den angehenden Maler prägend, der Tod wird in seinem ganzen Schaffen allgegenwärtig sein. Von Anfang an: Wohl 1916 entstand eines seiner schönsten frühen Gemälde, es zeigt seine kranke Freundin Olga Gontscharowa, eine junge russische Zirkusreiterin, im Liegestuhl im Freien. Das Bild ist von einer Farbigkeit, wie wir sie im späteren Schaffen kaum mehr erleben dürfen. Zwei Jahre danach, 1918, zeichnete er das Bildnis der eben Verstorbenen Olga auf dem Totenbett, im Hintergrund die leise Andeutung einer typischen späten Hodler-Landschaft.

Der frühe Verlust von Vater und Schwestern hatte eine zusätzliche prägende Folge: Die Mutter und ihr einziger verbliebener Sohn mussten sich dem Leben zusammen stellen, sie glaubte an seine Begabung, förderte ihn soweit es in ihrer Macht stand und stellte ihr ganzes Leben hinter seine Kunst zurück: Sie beide lebten auf ihre Art für seine Kunst. Sie waren seit Roberts Kindheit und Pubertät immer zusammen, mit ihr reiste er 1921 mit einem Stipendium nach Florenz, wo er einige Monate verbrachte, um den Auftrag für eine Kopie auszuführen. Es war sein einziger Aufenthalt im Ausland, von einer Reise nach Paris und Marseille erzählte er später zwar, aber sie hat wohl nie stattgefunden. So war die Mutter für sehr lange Zeit sein wichtigster Kontakt zum weiblichen Geschlecht, über Jahre war sie im abgeschiedenen Monti sein einziges Modell, sie bot sich ihm auch als Aktmodell an.

«Ich male nur mich, mein Leben...»: Den eingangs zitierten Satz schrieb Schürch 1920, während des mehrmonatigen Rückzugs von der Gesellschaft ins Walliser Dorf Choëx, illustrieren liesse sich das Bekenntnis des 25 Jahre jungen Malers mit zahl-

losen Selbstbildnissen. Die Begegnung mit dem Ich, die Begegnung des Ich mit seinen meist Qualen und Zorn, selten nur Freuden und Hoffnungen, die Begegnungen des Ich mit dem Tod; die Begegnung des Mannes mit der Frau, sein Sehnen nach der Liebe zur Frau oder auch nur nach dem Körper der Prostituierten, der «Dirne»; die Begegnung der Frau mit dem Tod; der Maler zwischen dem Körper der Frau und dem Skelett des Todes: Das alles gehört zu Schürchs grossem Thema, ihm spürte er in allen Facetten nach, in der Literatur, bei Dostojewski und Balzac, und in den Werken früherer Künstler: In den Totentänzen eines Hans Baldung Grien oder Niklaus Manuel, in den Bildern von Goya, Daumier und Böcklin, von van Gogh und den etwas älteren Zeitgenossen James Ensor, Alfred Kubin, Käthe Kollwitz und Picasso, bis zu jenen seiner Generationsgenossen Otto Dix und George Grosz. Vom weiten Ausmass und der thematischen Fokussierung seiner intensiven Auseinandersetzungen legen die im Nachlass erhaltenen Bücher faszinierendes Zeugnis ab.

In der Einsamkeit in Monti ob Locarno, wo Mutter und Sohn ab Sommer 1922 auf engstem Raum in einem kleinen Häuschen im Wald lebten, erarbeitete er sich um 1924/25 in den spontanen Zeichnungen seine ganz eigene Ausdrucksform, hier malte und zeichnete er schon 1924 den «Tambour macabre», einen trommelnden Tod, den es auch in einer Version gibt, in der das Selbstbild das trommelnde Skelett ersetzt: Es ist die Zeit, da er an einem Totentanz arbeitete. Um die Zeit entstehen die freien Entwürfe zur aufschlussreichen Radierung mit dem Bild des Künstlers zwischen dem üppigen Frauenakt und dem Knochenmann. Der Tod und die Frau: Schon in Genf hatte Schürch seinen Vornamen Robert um Johannes erweitert und es gibt um 1925 immer wieder Darstellungen von der Salome, die als Preis für ihren betörenden Tanz den Kopf des Johannes des Täufers verlangte. Dass Schürch in der aktuellen Totentanz-Ausstellung im Bündner Kunstmuseum nicht vertreten ist, können wir nur bedauern: Er ist neben Louis Soutter der andere wichtige Schweizer Totentanz-Maler des 20. Jahrhundert. Ebenso bedauerlich, dass die Gelegenheit nicht genutzt wurde, sein Schaffen in der eben zu Ende gegangenen 20er Jahre-Ausstellung im Kunsthaus Zürich neben Dix und Grosz zur Diskussion zu stellen: Zumal die Zürcher Sammlung gut bestückt ist und die umfangreiche Werkgruppe im Kunsthaus 1986 von Guido Magnaguagno vorbildlich publiziert wurde.

Schürch muss in diesen künstlerisch fruchtbaren Jahren bis 1932 wie ein Verrückter gearbeitet haben, Hunderte, Tausende von Zeichnungen ent-

standen hier, wo er nächtelang obsessiv durchzeichnete, um dann tagelang nichts mehr anzurühren. Auf direktestem Weg, völlig unsublimiert, drangen seine inneren Bilder aus ihm heraus, flossen direkt und ohne die Spur einer Domestizierung von der virtuellen Hand aufs Blatt. Manchmal, vermutet man, musste er der drängenden Flut gewaltsam Einhalt gebieten und eine Distanz aufbauen: dann rang er sich eine minuziös ausgeführte, exakte Zeichnung ab. Ab 1927 stellen sich erste bescheidene Erfolge ein, die wichtigste Phase dauerte bis 1932, bis zu der schmerzhaften und notwendigen Krise, als er sich endlich von seiner Mutter löste und sein Eremitendasein aufgab. In dem verbleibenden knappen Jahrzehnt ab 1932 bewegte er sich in den Künstler- und Emigrantenkreisen von Locarno und Ascona, die Mutter blieb allein in Monti zurück. Ab 1934 lebte er in Ascona, in den Jahren bis zu seinem frühen Tod veränderte sich sein Schaffen nicht prinzipiell, es beruhigte sich etwas, auch wegen den Folgen eines schweren Autounfalls von 1933 und durch gesundheitliche Probleme bedingt, und Schürch wandte sich auch vermehrt wieder der Malerei zu.

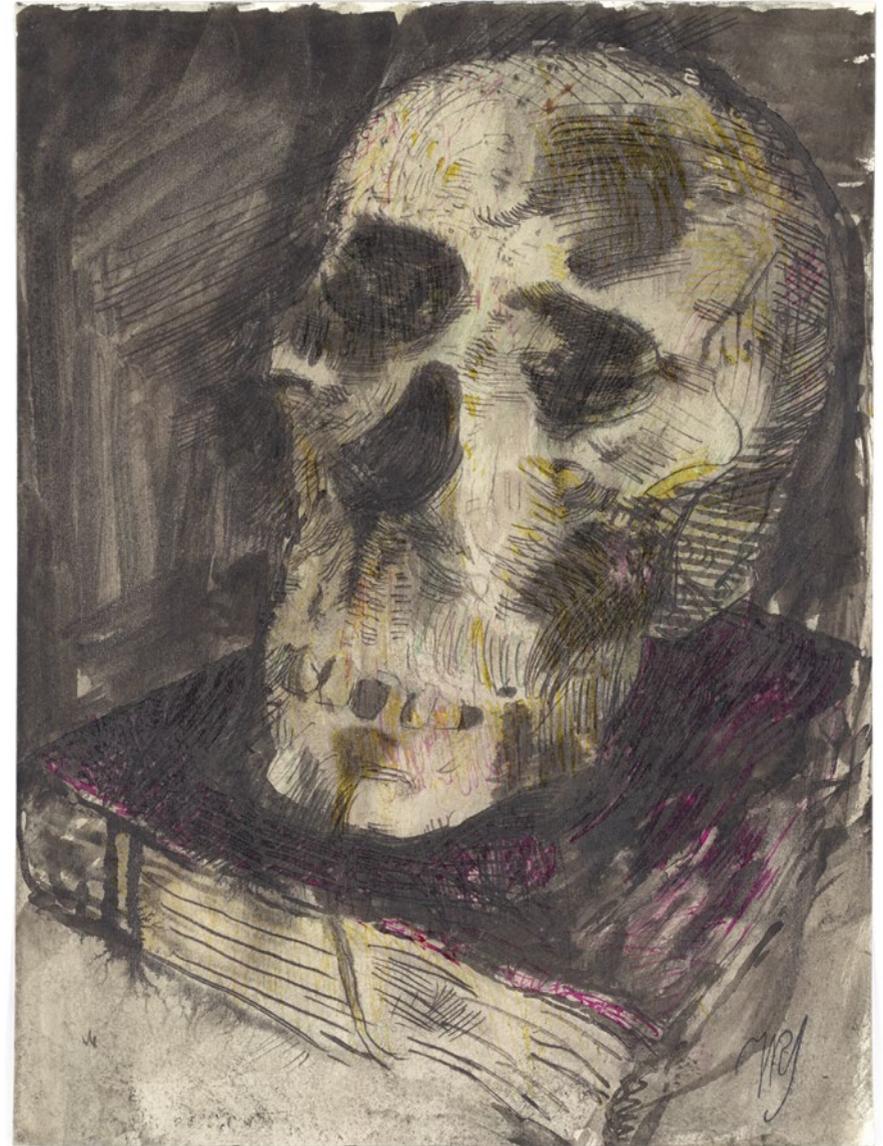
Zehn Jahre vor seinem Tod, im Frühjahr 1931, schrieb er an seinen Förderer Sponagel: «Was meinen Sie, werde ich alt? Ich möchte alt werden wie ein Methusalem, obschon ich schon klappere wie eine Schindmähre, heute schon.» Und ein Jahr später entstand die eindrückliche, himmeltraurige Tusche-Zeichnung «Sterbender mit Mädchen», die man kaum anders denn als unheimliche Vorausahnung lesen kann: wenn man weiss, wie die 26jährige Freundin Erica Leutwyler den zwanzig Jahre älteren, verehrten und innig geliebten Lebenspartner in seinem letzten Jahr in Ascona durch die Krankheit – Tuberkulose, wie seine Schwestern, wie seine frühe Freundin Olga – und am 14. Mai 1941 in den Tod begleitet hat. Es gibt eine andere helllichtige und vorausahnende Bemerkung von Schürch, ebenfalls in einem Brief an Sponagel aus dem selben Jahr 1931, die angesichts der aktuellen Corona- und weltpolitischen Situation ebenfalls verdient, zitiert zu werden: «...in einer Zeit wo die Flammen an allen Ecken toben u. wir in Wahrheit vor 1914 stehen. Dies ist keine leere Behauptung ich spüre das in allen Knochen. Das ist ERST der Anfang zur grossen Umwälzung.»

1961 fand in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich die Ausstellung der Schenkung Sponagel statt, mit Schürch, Ignaz Epper und Fritz Pauli. So naheliegend die gemeinsame Präsentation der Werke der drei Freunde war, wirkte es sich doch insofern fatal auf die Rezeption aus, als Schürch in der Folge zu oft und zu einseitig nur als Teil

eines Trios von Expressionisten der zweiten Generation genannt wurde. Natürlich durfte und darf er in Ausstellungen zum Expressionismus oder zur Neuen Sachlichkeit in der Schweiz nicht fehlen, aber solche Etikettierung vermag seiner Position als grosser Einzelgänger in der frühen Schweizer Moderne nicht gerecht zu werden. Eminent wichtig war die Ausstellung «Meisterzeichnungen» im Kunstmuseum Luzern 1962, in der seine Werke zusammen mit jenen von René Auberjonois, Louis Soutter und Alberto Giacometti in einer der Qualität seines Werkes gerecht werdenden Nachbarschaft gezeigt wurden: Grosse und grossartige Einzelgänger alle vier, Giacometti und auch Soutter seit Jahrzehnten international zu Recht anerkannt, Auberjonois und Schürch zu Unrecht heute kaum mehr bekannt. Dies, im Falle von Schürch, trotz der eingangs erwähnten Retrospektiven und trotz der Fokussierung auf sein Werk auf Papier, das in den siebziger Jahren im Zusammenhang mit der einsetzenden Hochschätzung der Zeichnung in der Schweizer Kunst neu beachtet wurde.

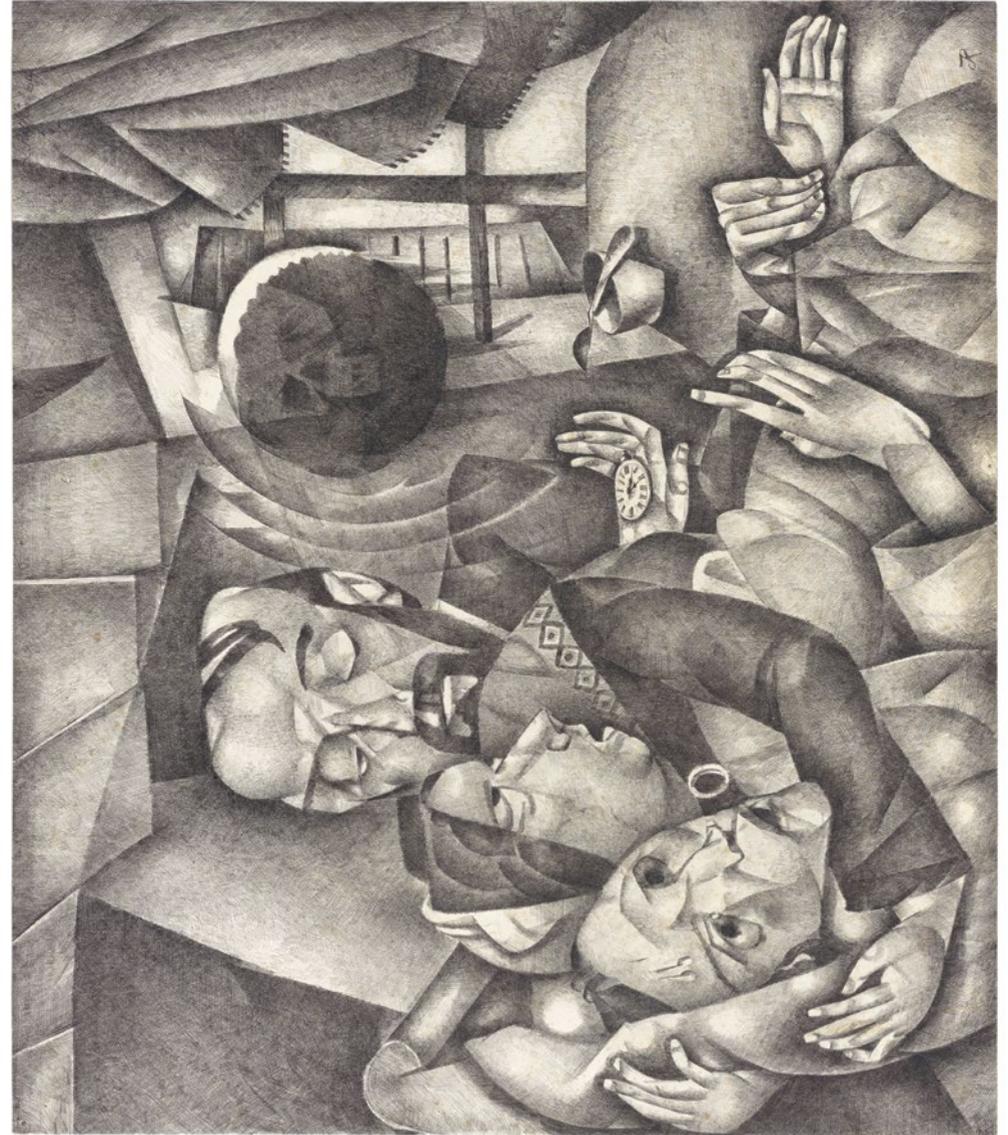
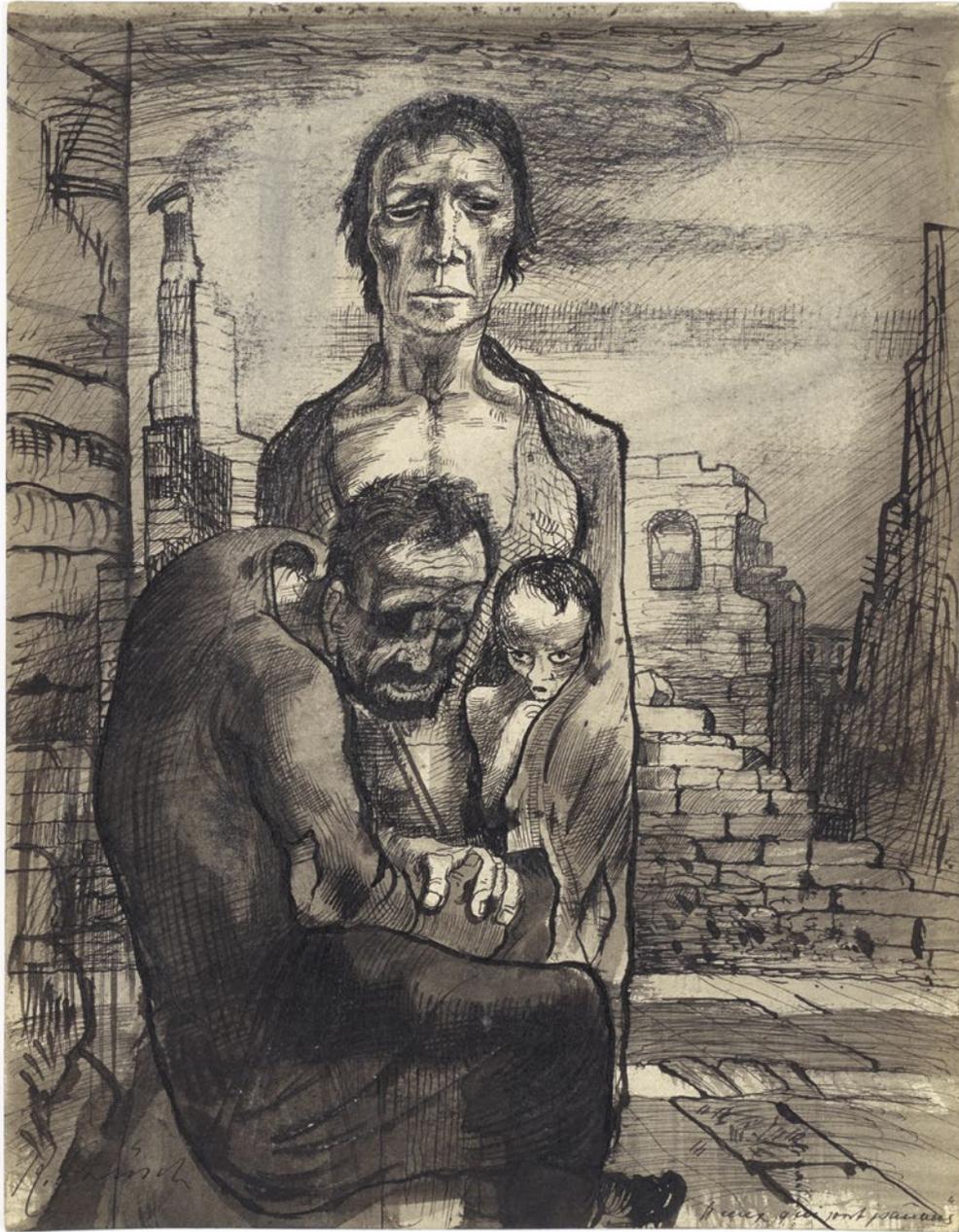
Theo Kneubühler, der wichtige Autor zur aktuellen Schweizer Kunst in den siebziger Jahren, schrieb 1975 zu Schürch: «Er war Zeichner. Das ist keine Technik, sondern Haltung.» Die Bemerkung verdient den ergänzenden Hinweis auf die im Jahr darauf von Jean-Christophe Ammann im Kunstmuseum Luzern organisierte Ausstellung «Mentalität: Zeichnung», die praktisch gleichzeitig wie die Schürch-Retrospektive im Aargauer Kunsthaus stattfand. Es ist, wie gesagt, in den letzten dreissig Jahren ruhig geworden um Schürch, einer jüngeren Generation gilt er als weitgehend unbekannt. Umso wichtiger, dass sein Werk jetzt wieder gezeigt wird: Auf dass er neu entdeckt werde!

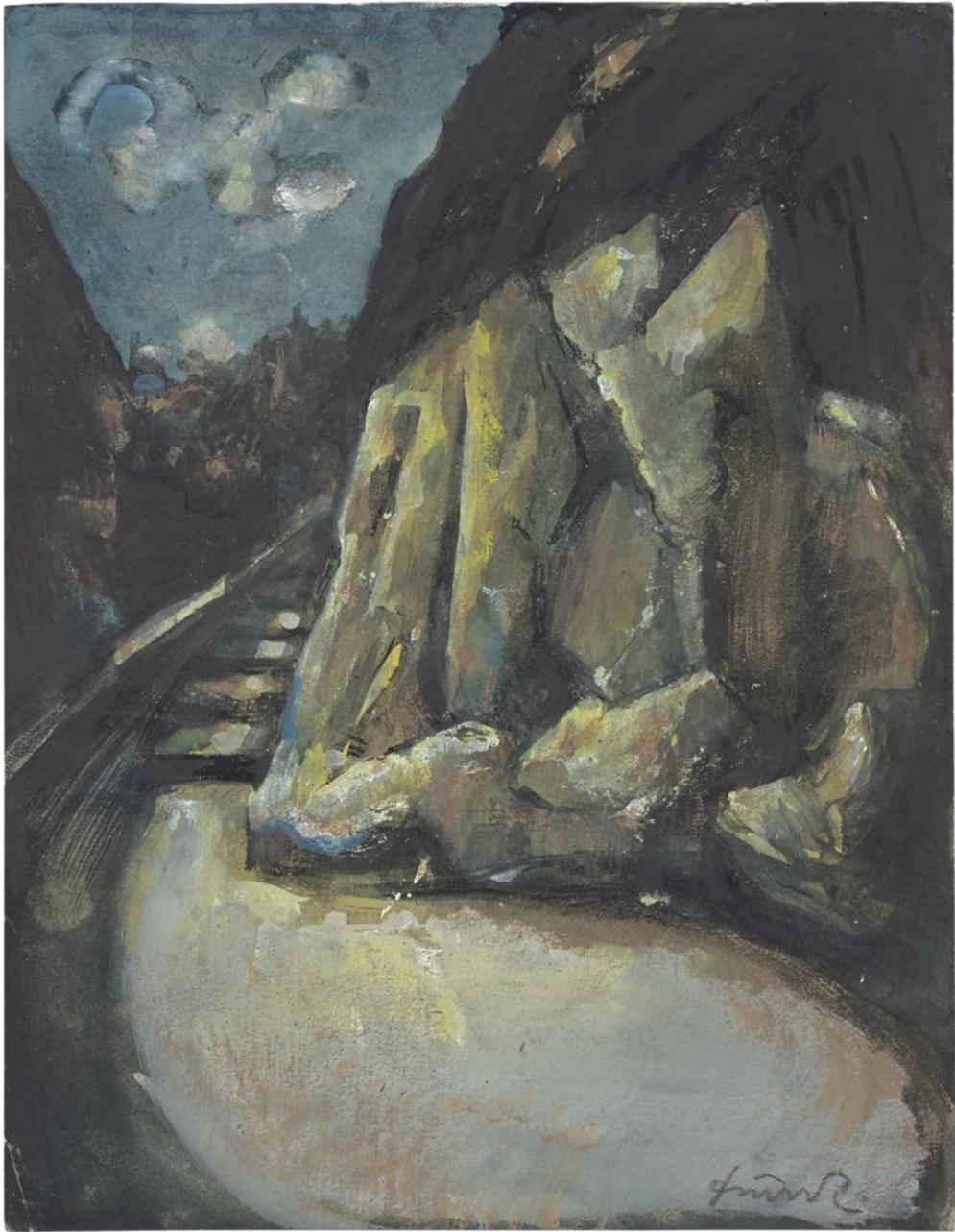
Es bleibt die Hoffnung, dass sein bedeutender Beitrag zur Schweizer Kunst mit dem all der anderen zu Unrecht vergessenen oder zu wenig beachteten grossartigen Maler wie René Auberjonois, Hans Brühlmann, Otto Meyer-Amden, Walter Kurt Wiemken oder, wieso nicht?, mit dem des knappe zwei Generationen jüngeren Martin Disler diskutiert werde. Sie alle, jeder ein Einzelgänger und Aussenseiter auf seine ganz eigene Art, haben ähnlich wie Schürch, gerade auch in der Zeichnung besonders Herausragendes geschaffen. Allerdings wurde in der Vergangenheit zu einseitig das zeichnerische Werk von Schürch in den Vordergrund gestellt: Die Aufarbeitung des malerischen Oeuvres ist eine herausfordernde, aber lohnende Aufgabe, der sich künftige Ausstellungen und Publikationen zu stellen haben werden.



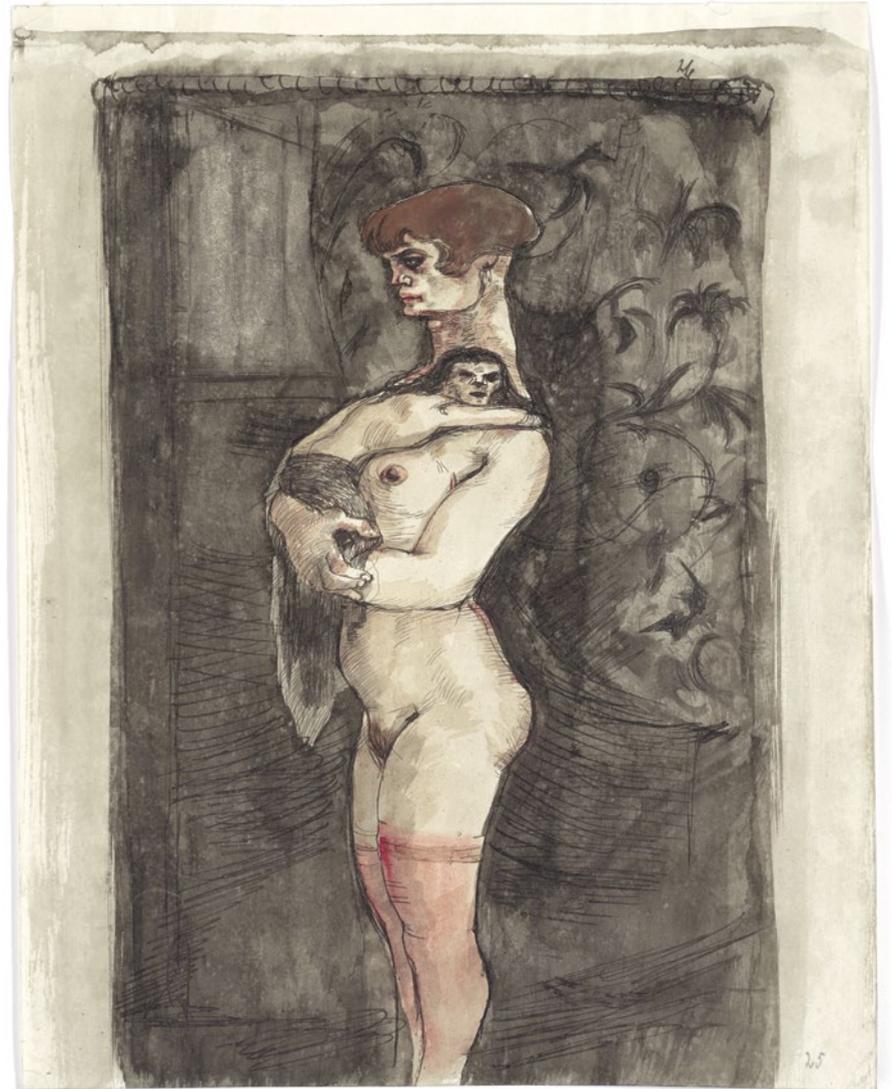


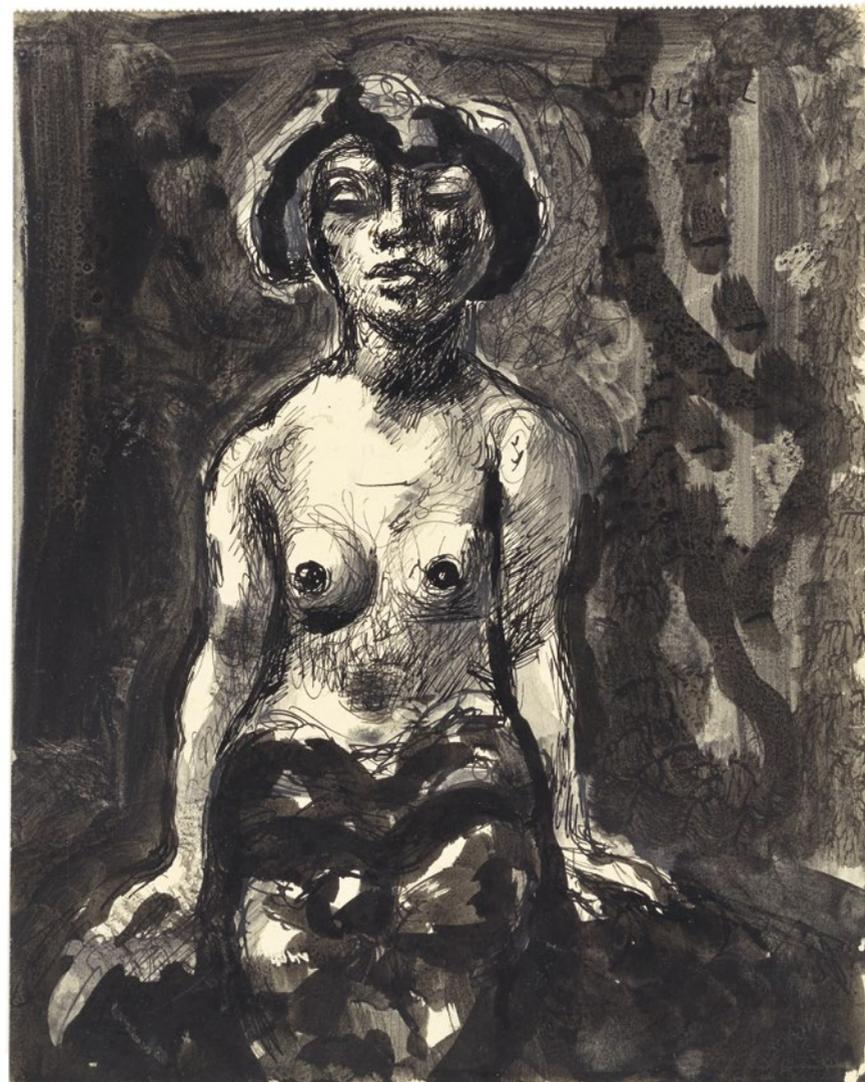
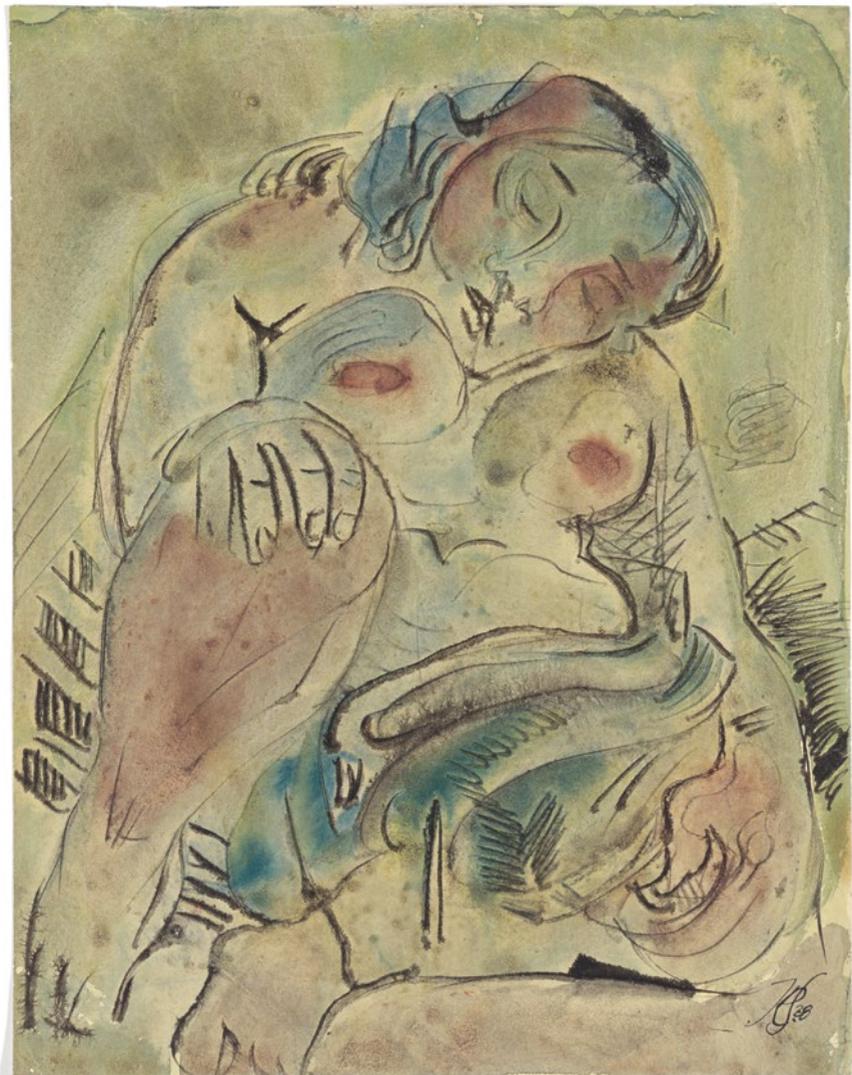


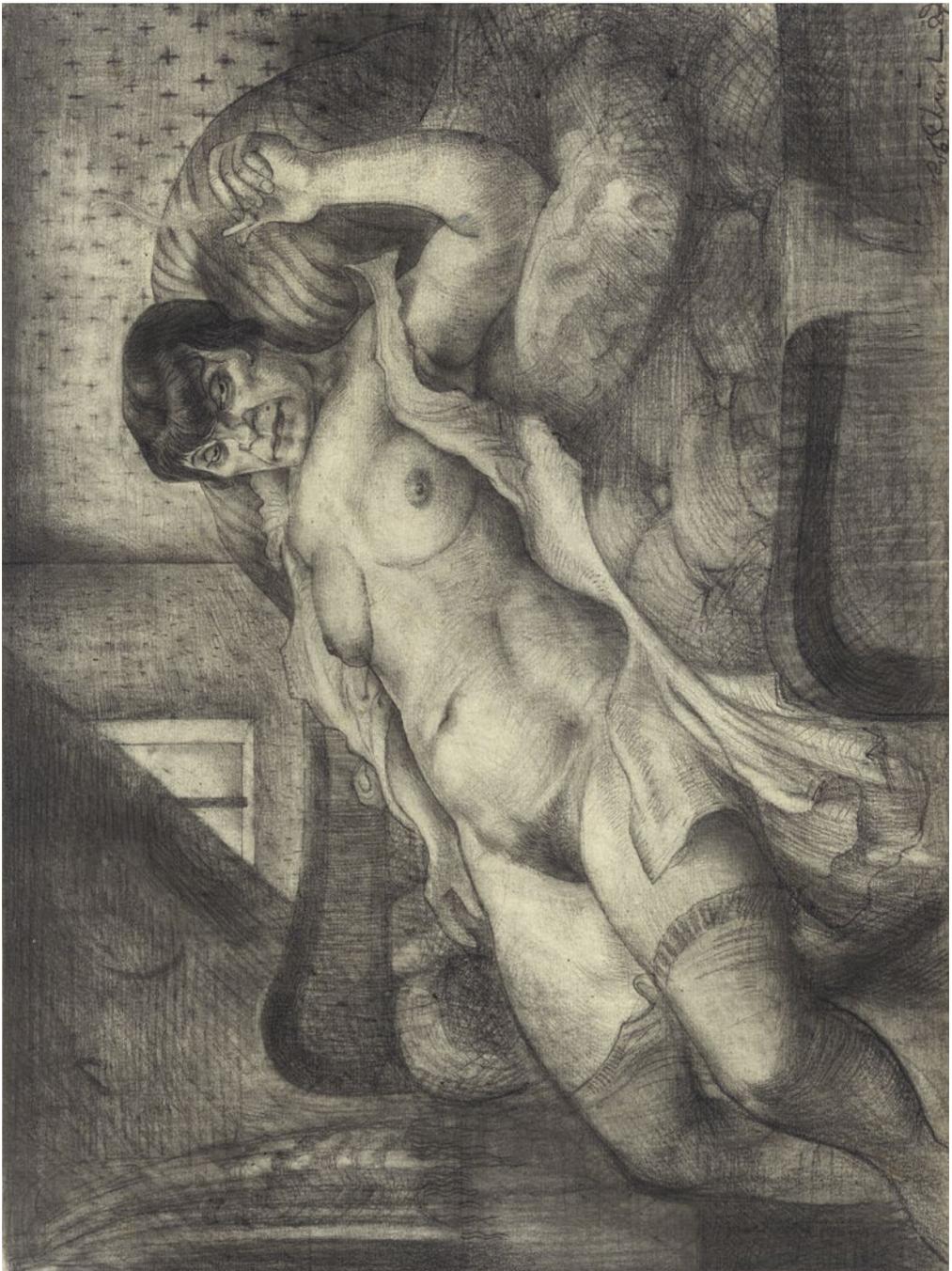


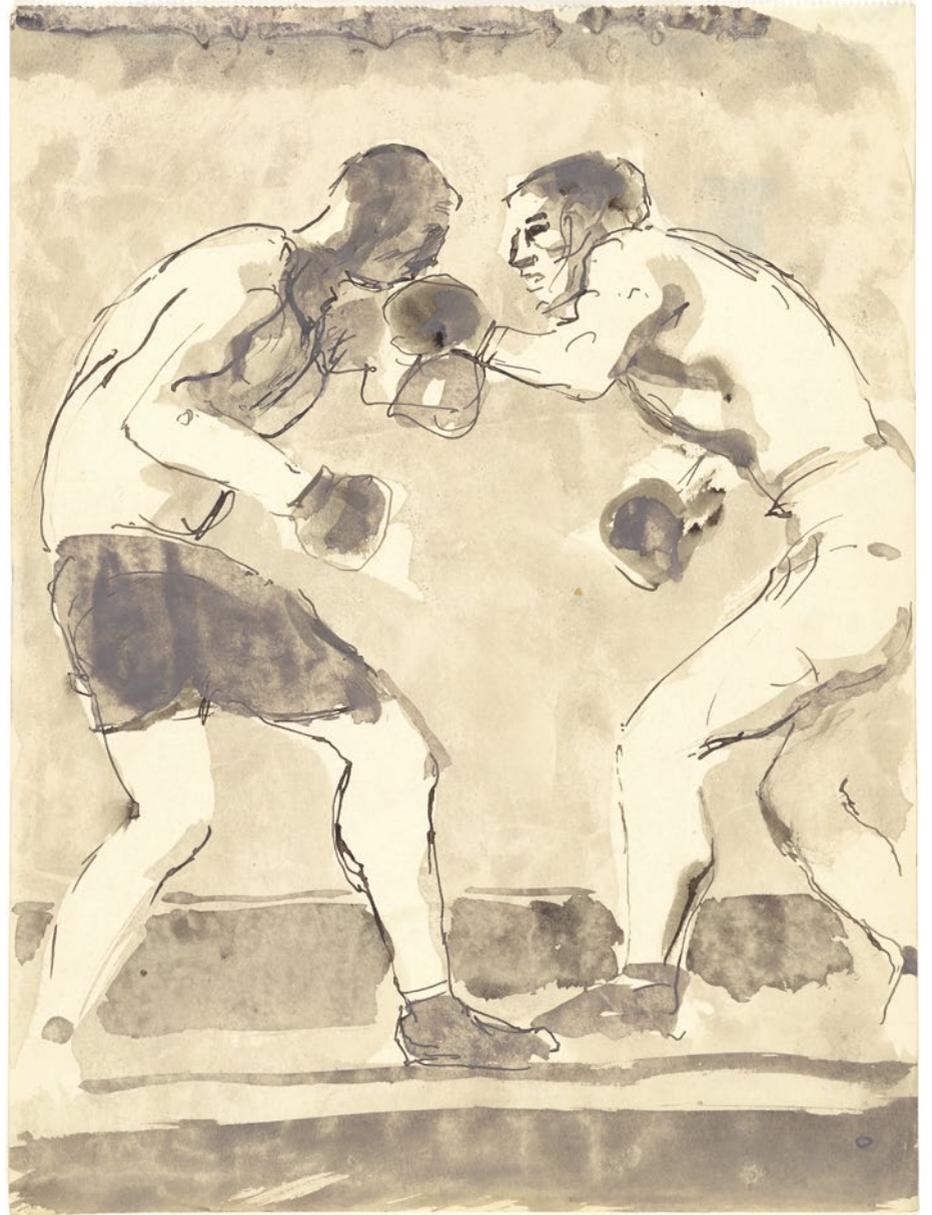




















Der Nachlass von Johannes Robert Schürch wurde nach dem Tod des Malers von der Freundin Erica Ebinger gerettet und wird heute, nach ihrem Tod 2015, von der Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung Luzern betreut. Er wurde vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK) inventarisiert.

- 1 *Selbstbildnis*, um 1934/35, Tusche auf Papier, 26.7 × 20.8 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 5 *Ohne Titel (Totenkopf auf Buch)*, um 1925, Tusche und Aquarell auf Papier, 27 × 20.3 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 6 *Ohne Titel (Im Bordell)*, um 1929, Tusche auf Papier, 26.7 × 19.9 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 7 *Ohne Titel*, um 1930, Tusche auf Papier, 27 × 20.8 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 8 *Ohne Titel (Dirne mit Freier)*, um 1930, Tusche auf Papier, 27 × 21 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 9 *Ohne Titel (Weiblicher Rückenakte vor Tod)*, um 1927/29, Tusche auf Papier, 26.8 × 21 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 10 *Ceux qui sont pauvres*, 1924, Tusche auf Papier, 26.8 × 21 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 11 *Tragödie*, um 1923, Bleistift auf Papier, 49 × 56 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 12 *Ohne Titel (Reitender Tod)*, 1926, Tusche auf Papier, 21.2 × 27 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 13 *Tanzende*, 1936, Aquarell und Tusche auf Papier, 21.2 × 27 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 14 *Ohne Titel*, um 1935, Gouache und Tusche auf Papier, 26.6 × 20.7 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 15 *Ohne Titel*, um 1926, Tusche auf Papier, 26.9 × 20.8 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 16 *Ohne Titel*, um 1934, Tusche auf Papier, 20.8 × 27 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 17 *Ohne Titel*, um 1934, Aquarell und Tusche auf Papier, 27.2 × 20.5 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung

- 18 *Ohne Titel*, um 1927, Tusche auf Papier, 21 × 27.5 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 19 *Ohne Titel*, um 1926, Tusche und Aquarell auf Papier, 26.9 × 21.2 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 20 *Ohne Titel*, um 1925, Aquarell und Tusche auf Papier, 27.2 × 21.3 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 21 *Ohne Titel*, um 1932, Tusche auf Papier, 25.8 × 20.7 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 22 *Ohne Titel (Rauchende Dirne in Interieur)*, 1927, Bleistift auf Papier, 25 × 33.2 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 23 *Ohne Titel*, um 1927, Tusche auf Papier, 48 × 64.7 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 24 *Ohne Titel*, um 1924, Tusche auf Papier, 26.9 × 20.5 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 25 *Ohne Titel*, um 1926, Tusche auf Papier, 27.9 × 21.1 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 26 *Ohne Titel (Frau mit Tod)*, um 1929, Bleistift auf Papier, 39.8 × 30.5 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 27 *Apatschenpaar (2. Entwurf für eine Radierung)*, 1925, Feder auf Papier, 39 × 28.5 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 28 *Ohne Titel*, um 1926, Tusche auf Papier, 26.8 × 20.7 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 29 *Ohne Titel*, um 1929, Tusche auf Papier, 20.7 × 26.8 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 30 *Ohne Titel*, um 1930/31, Aquarell und Tusche auf Papier, 26.7 × 20.8 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 31 *Sterbender mit Mädchen*, 1932, Feder auf Papier, 20.8 × 26.8 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 32 *Ohne Titel (Trommelnder Tod)*, 1924, Tusche auf Papier, 27.2 × 21.4 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung
- 34 *Quartier Belle-Ville*, um 1935, Tusche auf Papier, 65.7 × 47.8 cm, Erica Ebinger-Leutwyler Stiftung

