Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 81 (2001)
Heft: 10

Rubrik: Dossier : Andreas Walser

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.10.2025

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

Wie Andreas Walser entdeckt wurde

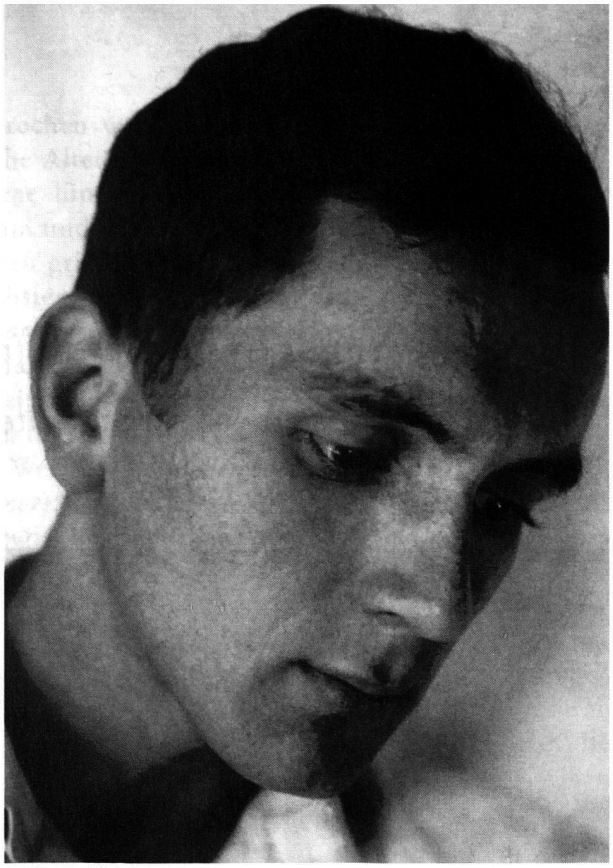
Ein Gespräch mit Rudolf Koella, dem ehemaligen Leiter des Kunstmuseums Winterthur

Der schlafende Andreas Walser, Disentis, Sommer 1929, Photo: Peter Walser

Herr Koella, Sie sind der Schweizer Kunsthistoriker, der für sich in Anspruch nehmen darf, Andreas Walser entdeckt und ihm im Kunstmuseum Winterthur die erste Ausstellung gewidmet zu haben.

Rudolf Koella: Wie Sie wissen, fand diese Ausstellung 1995 statt, und da war ich schon lange nicht mehr Leiter des Kunstmuseums. Die Idee, in Winterthur eine Walser-Ausstellung zu veranstalten, geht aber tatsächlich auf mich zurück. Geplant hatte ich diese Ausstellung bereits für das Jahr 1991, und schon damals war eine Kooperation mit dem Bündner Kunstmuseum in Chur und dem «Centre culturel suisse» in Paris vorgesehen. Aus Gründen, die ich hier nicht rekapitulieren will, mussten wir sie dann kurzfristig aus dem Programm streichen, und als ich kurz darauf von meinem Posten zurücktrat, konnte ich das entsprechende Dossier nur meinem Nachfolger *Dieter Schwarz* übergeben und ihn bitten, das Projekt möglichst bald in die Realität umzusetzen. Es war übrigens das einzige derartige Dossier, das ich ihm übergeben habe.

Wann sind Sie zum ersten Mal auf Andreas Walser aufmerksam geworden?



Andreas Walser, vor seiner Abreise nach Paris im September 1928, Photo: Peter Walser

Rudolf Koella, *geboren 1942, Dr. phil., Kunsthistoriker, war 1973–1990 Konservator des Kunstmuseums Winterthur, Mitglied der städtischen Kunstkommission und der Kulturförderungskommission des Kantons Zürich. 1979–1993 Mitglied der Eidg. Kommission der Gottfried Keller-Stiftung, 1981–1984 künstlerischer Berater der Bank Julius Bär, Zürich, 1985–1988 der Firma 3M in Rüschlikon, 1993–1998 der UBS Schweiz. Seit 1991 freiberufliche Tätigkeit als Publizist, Ausstellungsorganisator und Kunstberater. Mitglied der Camille Graeser-Stiftung, Zürich, der Hans Hinterreiter-Stiftung, Zürich, und der Fondation Félix Vallotton, Lausanne. Vizepräsident der Stiftung «Langmatt» Sidney und Jenny Brown in Baden und Kommissionspräsident des Museo Cantonale d'Arte in Lugano.*

Das reicht sehr weit zurück, bis in die Mitte der Siebzigerjahre. Damals bereitete ich gerade eine grosse Ausstellung über den Expressionismus in der Schweiz vor, die zum ersten Mal aufzeigen sollte, wie wichtig und breitgefächert diese Kunstströmung hierzulande gewesen ist. Von Anfang an war mir klar, dass eine derartige kunstgeschichtliche Aufarbeitung keinen Sinn machen konnte ohne Einbezug ausländischer Künstler wie *Oskar Kokoschka, Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Wilhelm Lehmbruck* und – vor allem – *Ernst Ludwig Kirchner,* die alle kürzere oder längere Zeit in der Schweiz gelebt und grossen Einfluss auf die hiesige Avantgarde ausgeübt haben. So sollte denn die eine Hälfte des ersten grossen Saals ausschliesslich Kirchner vorbehalten sein, die andere Hälfte Schweizer «Schülern» wie *Albert Müller* oder *Hermann Scherer,* die sich später in Basel zur Gruppe «Rot-Blau» zusammenschlossen. Brauchbare Literatur zu diesem Thema gab es damals noch kaum, sodass mir und meinen temporären Mitarbeitern nichts anderes blieb, als intensive Quellenforschung zu betreiben. Wir besuchten die wenigen noch lebenden Expressionisten, ihre Ehepartner und ihre Nachkommen und fragten sie über die damalige Zeit aus; wir wandten uns aber auch an wichtige Zeitzeugen wie den ehemaligen Berner Museumsdirektor *Max Huggler* oder an Forscher wie den Berner Kunsthändler *Eberhard W. Kornfeld* und den nachmaligen Direktor des Kunstmuseums Basel, *Christian Geelhaar.* So gelang es schliesslich, nicht nur die ganze unglaubliche Bandbreite des Phänomens Expressionismus in der Schweiz zur Anschauung zu bringen, sondern auch eine Reihe unbekannter oder nahezu unbekannter Talente vorzustellen, die bislang entweder nie richtig zur Kenntnis genommen worden oder unterdessen völlig in Vergessenheit geraten waren.

War Walser in dieser Ausstellung ebenfalls vertreten?

Nein. Wie wir heute wissen, hätte er auch gar nicht in diesen Kontext gepasst. Walser gehörte zwar ebenfalls zu den jungen Schweizer Künstlern, die bei Kirchner in Davos Rat und Unterstützung suchten; damals, Ende der Zwanzigerjahre, war er aber noch viel zu jung, als dass ihn dieser Einfluss so tief hätte prägen können wie z.B. die Maler der Gruppe «Rot-Blau». Der eigentliche Grund, weshalb Walser in dieser Ausstellung nicht vorkam, war jedoch ein ganz anderer: Ich wusste damals noch gar nicht, wie ich mir seine Malerei vorzustellen hatte. Trotz intensiver Bemühungen war es mir nicht gelungen, auch nur ein einziges Bild von ihm zu Gesicht zu bekommen, geschweige denn Einblick in seinen künstlerischen Nachlass zu erhalten. Auch die Fachliteratur hatte mir vorläufig nicht weiterhelfen können: Der Name Andreas Walser kam damals weder in einem Künstlerlexikon vor noch in irgendeinem Buch oder einer Zeitschrift, und so blieb dieser Künstler für mich lange nur ein vages Gerücht. Doch weil diejenigen, die mir dieses Gerücht zugetragen hatten, dies mit soviel Respekt, manchmal sogar mit wahrer Inbrunst getan hatten, liess ich nicht locker, und kaum war die Expressionismus-Ausstellung vorbei, setzte ich meine Nachforschungen fort.

Wer hat Ihnen gegenüber als erster über Andreas Walser gesprochen?

Erwähnt haben ihn einige, die ich damals im Hinblick auf die Expressionismus-Ausstellung interviewte, Eberhard W.

Kornfeld ebenso wie Max Huggler, desgleichen gewisse Künstler aus dem Kirchner-Umkreis, wobei freilich das meiste, was sie zu erzählen wussten, nur Gerüchte waren. Der Einzige, der sich sehr präzise an ihn zu erinnern vermochte, war der Winterthurer Maler *Rudolf Zender,* der Mitte der Zwanzigerjahre in Davos eine Tuberkulose auskurieren musste und so in Kontakt mit Kirchner gekommen war. Zender zählt zwar sicher nicht zu den ganz grossen Begabungen der Schweizer Moderne, er war aber ein äusserst intelligenter und sensibler Mensch, mit dem ich mich vorzüglich verstanden habe. Als ich ihn zum ersten Mal auf Walser ansprach, sagte er etwas, was ich nie vergessen werde: *«Walser war der Begabteste von uns allen»* – womit er wohl meinte: Er war der begabteste von all den vielen jungen Schweizer Künstlern, die sich damals im Dunstkreis von Kirchner bewegten. Dass dies auch die Meinung von Kirchner selber war, erfuhr ich erst viel später, als die ersten Briefe von und an Walser auftauchten.

Kennengelernt hat Zender den ungefähr gleichaltrigen Bündner Kollegen zwar nicht in Davos, sondern 1929 in Paris, wo er sich wie Walser niedergelassen hatte. Walsers Pariser Adresse habe ihm Kirchner mitgegeben, erzählte er mir, und sie hätten sich dort des öftern getroffen, sei es in jenem kleinen Hotel im Montparnasse-Quartier, wo Walser anfänglich lebte und arbeitete, sei es in einer Galerie oder in einer Ausstellung. Dabei hätten sie sich von Anfang vorzüglich verstanden. Schliesslich waren sie ja auch mit dem gleichen Problem konfrontiert: Es galt, den überwältigenden Eindrücken standzuhalten, die in Paris auf sie einstürmten. Nicht zu reden davon, dass die Geldmittel knapp und die Versuchungen gross waren. Schon bei seinem ersten Besuch habe Zender gespürt, wie erschöpft und angespannt der junge Mann war. Aufgefallen sei ihm aber auch, dass auf dem Boden des völlig verdunkelten Zimmers Glasampullen herumlagen. Als Zender im darauffolgenden Frühjahr wegen einer ärztlichen Kontrolle nach Davos zurückfahren musste, sei er bei Kirchner vorbeigegangen und habe ihm von seiner Besorgnis über Walsers Befinden erzählt. Kirchner sei überhaupt nicht überrascht gewesen, sondern habe ihn gebeten, auf dem Rückweg in Chur bei Walsers Eltern vorzusprechen und sie zu ersuchen, ihren Sohn möglichst schnell nach Hause zurückzuholen.

«Walser war der Begabteste von uns allen.»

In einer handschriftlichen Notiz, die Zender 1987 auf meine Bitte hin verfasste, wird dieser Besuch folgendermassen geschildert: *«Noch heute staune ich über mich selber, weiss nicht, woher ich den Mut nahm, die Hemmungen zu überwinden und im Pfarrhaus in Chur vorzusprechen. Ein würdiger weisshaariger Pfarrherr empfing mich in seinem Studierzimmer. Ich stellte mich vor, entschuldigte mich für den Einbruch in die mir gänzlich unbekannte familiäre Domäne und richtete getreulich Kirchners Gruss und Sorge aus. – Der Besuch dauerte nur wenige Minuten. Nach unheimlichem Schweigen sagte mir der Pfarrherr mit strenger Miene: ‹Sie sind gekommen, um meinen Sohn zu verleumden.› Ich erhob mich sogleich, protestierte höflich, aber ebenso hart, entschuldigte mich nochmals und verliess das Pfarrhaus. [...] Sehr rasch, nach wenigen*

Portrait Pablo Picasso, 5.12.1928, Öl auf Leinwand, 100 x 73 cm, Bündner Kunstmuseum, Chur (Geschenk aus Privatbesitz).

Tagen, ging ich an der Rue de la Grande Chaumière bei der alten holländischen Händlerin Farbe kaufen – ihr Name ist mir entfallen. Sie begleitete mich zur Tür und sagte leise: ‹Wir haben Sie vor einer Woche vermisst, [...] als wir Andreas Walser zu Grabe geleiteten.›»

Michael Wirth: Der Umgang mit Walsers tragischem Schicksal geschieht bis heute nicht ganz vorbehaltlos. Der Drogentod des 22-Jährigen wurde sogar lange verschwiegen. Liegt die schwierige Rezeption Walsers nicht vielleicht auch daran, dass der junge Künstler ein so trauriges Ende nahm?

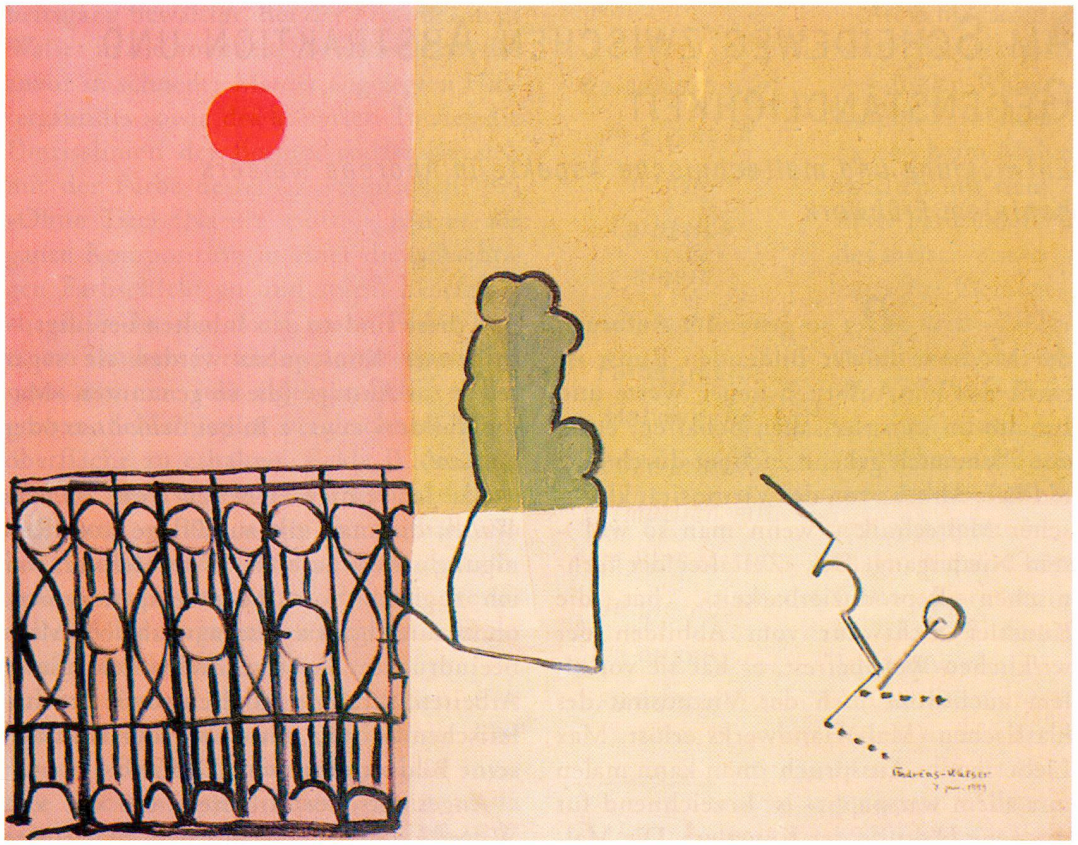
Rudolf Koella: Für Walsers Angehörige stellte dieses traurige Ende tatsächlich ein sehr heikles Problem dar, und letztlich sind sie damit bis heute nie richtig fertig geworden. Dass Walser als Künstler so lange nicht wahrgenommen wurde, hat allerdings einen ganz anderen Grund; es liegt daran, dass er so früh gestorben ist. Mit 22 Jahren kann einer, auch wenn er überdurchschnittlich begabt ist, noch kein «Œuvre» vorweisen; er ist höchstens so etwas wie ein künstlerisches Versprechen. Besonders fatal war in diesem Falle noch, dass das Meiste, was Walser bis zu seinem Tod zu schaffen vermochte, für Jahrzehnte auf einem Pariser Dachboden verschwand. Wie, wann und warum dies geschah, ist bis heute unklar. Sicher ist nur, dass es im Einverständnis mit Andreas Walser oder zumindest in dessen Sinne geschah und dass der Eigentümer dieser Dachkammer ein gleichaltriger Freund von Walser war, nämlich der französische Photograph *Emmanuel Boudot-Lamotte.* Zum Vorschein kam dieses umfangreiche Konvolut, das auch Manuskripte, Briefe, Photographien und andere biographische Dokumente umfasste, erst wieder 1981, als Boudot-Lamotte starb, und wenn dessen Neffe, der Frankfurter Geschäftsmann *Emmanuel Wiemer,* nicht sofort erkannt hätte, dass es sich dabei um etwas ganz Besonderes handelte, wäre Walser wohl für immer vergessen geblieben. Das Verdienst, diesen Künstler wiederentdeckt zu haben, kommt insofern gar nicht mir zu, sondern Herrn Emmanuel Wiemer, der in der Folge keine Mühe scheute, Walsers Werk zu sammeln, zu erforschen und an die Öffentlichkeit zu bringen.

Im 20. Jahrhundert kommt die Entdeckung von Künstlern Jahrzehnte nach deren Tod eher selten vor. Kunsthistoriker waren im Falle Walser in der undankbaren Lage, den künstlerischen Wert dieses Werks sofort erkennen zu müssen, den Künstler anzunehmen oder abzulehnen. Wie haben Sie dies erlebt?

Als Herr Wiemer Mitte der Achtzigerjahre auf Empfehlung von Botschafter *Paul Jolles* zum ersten Mal bei mir vorsprach und mir Photos der Werke vorlegte, die er im Nachlass seines Onkels gefunden hatte, musste ich in der Tat sofort Farbe bekennen: War das, was ich da sah, den Aufwand einer musealen Würdigung wert und waren genug repräsentative Bilder von Andreas Walser vorhanden, um damit zumindest einen einzigen grossen Saal füllen zu können? Zwar waren unterdessen weitere Werke von ihm aufgetaucht, darunter ein paar hochinteressante Photogramme, die einen völlig neuen Aspekt ins Bild dieses vielbegabten Künstlers brachten. Dank der Vermittlung eines guten Freundes, des Zahnarztes *Jakob Caflisch,* hatte ich unterdessen auch Zugang zu Walsers Familie gefunden, die mein Ausstellungsprojekt zwar zögerlich, aber voll guten Willens unterstützte. Und schliesslich begann sich nun auch das Bündner Kunstmuseum in Chur ernsthaft für den Künstler zu interessieren. Nachdem die Familie dort schon vor langer Zeit so wichtige Werke wie das Bildnis von *Picasso* oder die grossen Badenden eingelagert hatte, die freilich kaum je gezeigt worden waren, und es Konservator *Hans Hartmann* Jahre später gelungen war, in Deutschland das schöne «Stilleben mit schwarzem Mond» zu ersteigern, brachten Nachforschungen in Chur und Umgebung nicht nur weitere Bilder und Zeichnungen ans Tageslicht, sondern auch Briefe und andere wichtige biographische Dokumente. Nur in Paris herrschte weiterhin Funkstille: Weder im Musée Picasso noch in einer der Galerien, die Walser erwiesenermassen frequentiert hatte, wollte sich jemand an ihn und seine Bilder erinnern, und ebenso erfolglos blieb vorläufig der Versuch, im Nachlass von *Jean Cocteau* Spuren seiner Freundschaft mit dem jungen Walser zu finden.

Walsers Werk ist zweifellos kaum denkbar ohne den Einfluss von so starken Persönlichkeiten wie Picasso und Cocteau. Ein Epigone ist er aber nie gewesen. Was ist denn so neu an diesem Werk?

Weder im Musée Picasso noch in einer der Galerien, die Walser erwiesenermassen frequentiert hatte, wollte sich jemand an ihn und seine Bilder erinnern, und ebenso erfolglos blieb vorläufig der Versuch, im Nachlass von Jean Cocteau Spuren seiner Freundschaft mit dem jungen Walser zu finden.



Nature morte: Statue à la fenêtre, 7.1.1929, Öl und Gips auf Leinwand, 75,2 x 92 cm, Privatbesitz.

Das Überraschendste für mich ist, wie rasend schnell dieser 20-Jährige in Paris Eindrücke aufzusaugen und sich einzuverleiben vermochte. Im Gegensatz zu den meisten seiner Schweizer Generationsgenossen wie z.B. dem oben erwähnten Rudolf Zender wäre es ihm nie in den Sinn gekommen, erst Schritt für Schritt die Vorstufen der Moderne – Impressionismus und Postimpressionismus, Kubismus und Fauvismus – zu durchlaufen; er bestieg den Zug gleich an vorderster Spitze, sprang sozusagen auf die fahrende Lokomotive auf, die, angeheizt von einer waghalsigen Avantgarde, mit Volldampf einer unbekannten Destination entgegenrollte. Und er muss dort damals wie ein Wilder gearbeitet haben. Man muss sich dies einmal vorstellen: Als sich Walser nach Abschluss des Gymnasiums im Herbst 1928 nach Paris absetzte, blieben ihm bis zu seinem Tod im März 1930 nur gerade anderthalb Jahre, um sich künstlerisch artikulieren zu können. Dass er in so kurzer Zeit ein so umfangreiches Werk zustande brachte, war nur möglich, weil er sich einem wahren Schaffensrausch hingab, ohne jede schulische Anleitung, ohne das geringste Karrieredenken und mit einer solchen Rücksichtslosigkeit sich selber und seinen Kräften gegenüber, dass eine Katastrophe kaum zu vermeiden war. Was Walser wollte, war nur eins: dem Ausdruck verschaffen, was ihn in seinem Innersten bewegte. *«Nur das formen, was aus mir selbst lebt, und das leben, was sich aus mir formen will»,* sagte er einmal. In dieser Hinsicht darf man diesen hochbegabten Frühverstorbenen durchaus mit einem anderen modernen Schweizer Künstler vergleichen, dem grössten, den die Schweiz im 20. Jahrhundert hervorgebracht hat: mit dem sieben Jahre älteren *Alberto Giacometti,* einem anderen künstlerischen Einzelgänger, der stilgeschichtlich ebenso schwer zu fassen ist wie Walser. Wäre es Andreas Walser vergönnt gewesen, so lange zu leben wie Alberto Giacometti, könnte die Schweiz vielleicht noch auf einen zweiten modernen Künstler von internationaler Bedeutung stolz sein.* ✦

** Das Gespräch führte Michael Wirth.*

Peter Waldeis,
geb. 1940 in Freiburg i. Br., Gemälderestaurator, Restaurator des Städelschen Kunstinstituts und der Städtischen Galerie, Frankfurt/Main. Nebentätigkeit für Sammler, Galeristen und Museen. Publikation zur restauratorisch-konservatorischen Problematik in der Malerei von Rosso Fiorentino, Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Vermeer, sowie zur Frage des Firnisgebrauchs der Impressionisten, insbesondere Monets und Manets.

Am Scheideweg zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit

Entwicklung und maltechnische Aspekte in Andreas Walsers genialem Frühwerk

Der so genannte Aufbruch der Moderne in der Bildenden Kunst ist nicht nur ein Aufbruch neuer Werte und Inhalte im künstlerischen Schaffen, er ist vor allem auch gekennzeichnet durch eine radikale Abkehr von der Virtuosität klassischer Maltechnik – wenn man so will – sein Niedergang. Das «Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit»[1] hat die Künstler nicht nur vom Abbilden der wirklichen Welt befreit, es hat sie vor allem auch vom Joch der Virtuosität des klassischen (Mal-)Handwerks erlöst. Max Liebermanns Ausspruch «man kann malen mit allem wat pappt» ist bezeichnend für die neue Haltung der Künstler[2]. Die Maltechnik, besser, die Anwendung malerischer Mittel wird nicht mehr nur in den Dienst der Haltbarkeit sowie des möglichst überzeugenden Abbildens der sichtbaren Welt gestellt, sondern die Maler nutzen die malerischen Mittel, um neue Bildwelten zu finden, um neue ästhetische und inhaltliche Ziele zu verfolgen. Der Verlust des klassischen Malhandwerks hat vor allem in der Anfangszeit zu posthumen Farbschichtschäden[3] geführt. Die nun stärker autodidaktisch arbeitenden Künstler haben jedoch relativ schnell gelernt, die gröbsten Fehler zu vermeiden, sodass generell die Haltbarkeit in der Moderne nicht gelitten hat[4].

Die Künstler der Avantgarde verwirklichten ihre Ideen vor allem auch über die innovative Verwendung der Malmaterialien. Der moderne Künstler als *homo ludens* ist vor allem auch einer, der mit den maltechnischen Möglichkeiten spielt. Damit wird er zum Erfinder und Entdecker neuer optischer Reize. Je radikaler der Bruch mit der konventionellen Malerei vollzogen wurde, desto respektloser wurden maltechnische Konventionen aufgegeben. Es wird nicht nur mit den vorhandenen Malmaterialien experimentiert, sondern nie dagewesene Materialien werden nun in die neuen Bildwelten eingeführt und diese sind an den Inhalten beteiligt, – in letzter Konsequenz werden sie sogar selbst zur Aussage (die so genannten «Materialbilder» etwa, z.B. bei *Schwitters* oder *Arman!*).

Als ich einige Arbeiten von *Andreas Walser,* die man mir zur Pflege bzw. Reinigung anvertraute, das erste Mal sah, war ich sogleich von ihnen eingenommen, ohne zunächst zu wissen weshalb[5]. Mich beeindruckte die Unmittelbarkeit dieser Arbeiten, ihre Kompaktheit sowie die malerischen Mittel, mit denen der Künstler seine Bildwirkungen erzielt hat.

Angesichts der Arbeiten, die wir von Walser kennen[6], fällt auf, dass sich einige Bilder sehr ähneln, andere sich jedoch vehement voneinander unterscheiden – manchmal so sehr (z.B. «Abstraction» vom 16. März 1929) von allen anderen, dass man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, sie seien nicht vom selben Maler.

Auch ist eine chronologische Entwicklung zwischen den unterschiedlichen Bildauffassungen in der Regel nicht auszumachen. Es gibt ein Hin und Her, ein Vor und Zurück – immer wieder ein Aufbruch nach neuen Bildwelten und dann wieder ein Verharren mit Einflüssen von *Picasso, Cocteau,* aber auch *Jean Fautrier* und *Picabia.* Es kristallisieren sich m. E. vier Bildgruppen heraus, die sich nicht nur inhaltlich und konzeptionell von einander unterscheiden, sondern vor allem auch durch die ganz unterschiedlichen malerischen Mittel, mit denen die divergierenden Bildwelten gestaltet sind.

Nass-in-nass-Technik

«Traube», 1928 und «Ohne Titel (Nature morte)», 1928 stehen für die erste Gruppierung. Walser bleibt hier im gleichen Medium, – der Ölfarbe. Man sieht den Bildern ihre schnelle, entschiedene Machart an, die ohne Zögern und ohne Korrekturen[7] die Bildkomposition in *einem* Ar-

beitsgang bewältigt. Bei der «Traube» malt Walser in die noch feuchte Farbschicht des zuvor in schneller Manier angelegten Hintergrundes sowie des karierten Tuches die Umrisslinien der Beeren, sodass sie sich mit der Farbe desselben vermischen. Bei «Ohne Titel (Nature morte)» legt er die ganze Komposition in einer dickschichtigen Farbschicht an und stupft hinterher, ebenfalls in die noch nasse Farbe, mit einem (sauberen) runden Borstenpinsel hinein, um eine sehr eigentümliche, einem groben Schleifpapier vergleichbare Bildoberfläche zu erhalten. Beide Bilder sind also in der Nass-in-nass-Technik[8] hergestellt und wirken nicht nur deshalb am konventionellsten, sondern auch deshalb, weil sie noch eine Räumlichkeit suggerieren und die dargestellten Gegenstände am wenigsten abstrahieren.

Die nächste Bildgruppe zeigt eine Mischung räumlicher und flächiger Elemente. «Balcon (Enlacement)»; «Le mystère laïc»; «Nature morte: Statue à la fenêtre (Stillleben mit schwarzem Mond)»; «Le matin».

Walser arbeitet in die noch nassen Farbfelder hinein, vermischt die Farben beim Malvorgang oder kratzt, vermutlich mit dem Pinselstiel, in die noch nasse Farbschicht.

Auch hier kommt die spontane Arbeitsweise der Nass-in-nass-Technik zur Anwendung. Walser arbeitet in die noch nassen Farbfelder hinein, vermischt die Farben beim Malvorgang oder kratzt, vermutlich mit dem Pinselstiel, in die noch nasse Farbschicht und legt so helle Linien des meist weissen Untergrunds frei (zeichnerisches Element).

Die dritte Bildgruppe zeichnet sich aus durch eine überwiegend flächige Malerei: «Porträt Pablo Picasso» gehört ebenso dazu wie die «Nature morte: Statue à la fenêtre» (Stillleben mit rotem Mond) als auch «Nature morte» (29. März 1929). Es fehlt ihnen das spontane, schnelle Nass-in-nass-Malen. Sie sind konstruierter und sie haben Collagecharakter oder es sind Collagen, bewährte Bildmuster, die wir gut zehn Jahre zuvor bei Picasso und *Braque* finden. Am stärksten unterscheidet sich inhaltlich, formal und in der Anwendung malerischer Mittel die letzte Gruppierung von allen übrigen: «Abstraction» vom 16. März 1929 sowie «Ohne Titel (Nature morte)» vom 23. April 1929 zeigen auf weissmono-

[1] Begriff aus Walter Benjamins berühmter Schrift «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», 1936.

[2] Walser äusserte sich ähnlich respektlos gegenüber virtuoser Maltechnik: «... *Ich malte zum ersten Mal in Öl. Und wenn das Ergebnis auch ein ganz jämmerliches ist, so liebe ich an ihm doch meine erste Ölstudie: so gewissermassen ein wackliger Grundstein zu einem Zukunfts-Himmel-Kratzer. Technisch werde ich natürlich noch viele Schwierigkeiten haben – ich habe dafür keine spez. Begabung; doch ich pfeife auf die so genannte Handfertigkeit und praktische Anwendung der Mittel – wenn man sonst nichts zu sagen hat* ...» (Brief AW an Bärby Hunger vom 18./21. Nov. 1927).

[3] Man denke nur an Hans von Marées, dessen Bilder jahrzehntelang nicht durchtrocknen konnten und Runzeln oder (Frühschwund-)Risse bildeten, weil er mehrere Farbschichten ohne jede Kenntnis handwerklich-korrekter Bindemittelverhältnisse übereinander legte. Van Goghs zweite Fassung des Dr. Gachet (Musée d'Orsay, Paris) zeigt partiell starke Farbausbleichung (Augen/Mund) aufgrund der Verwendung minderwertiger Pigmente.

[4] Die Arbeit der Restaurator/inn/en ist dadurch gewiss nicht leichter geworden. Die Problematik der Restaurierung und Konservierung der Moderne ist komplexer und unterscheidet sich prinzipiell von der Bearbeitungsproblematik der herkömmlichen Malerei (einige Restaurator/inn/en haben sich wohl deshalb auf die Bearbeitung der Moderne spezialisiert).

[5] Zu diesem Zeitpunkt kannte ich noch nicht die tragischen Lebensumstände Walsers.

[6] Der Grossteil seiner Arbeiten aus der Pariser Zeit gilt immer noch als verschollen.

[7] In der konventionellen Malerei sind die Korrekturen während des Malvorgangs (sog. Pentimenti) an der Tagesordnung. Sie sind in der Regel mit dem blossen Auge oder spätestens im Röntgenbild erkennbar.

[8] In der altmeisterlichen Kunst ist die so genannte Nass-in-nass-Technik bekannt, eine Technik der Ölmalerei, welche die Brüder van Eyck erfunden haben sollen. Sie ist deshalb von grosser Bedeutung, weil sie in der mittelalterlichen Malerei die Stricheltechnik der Temperamalerei ablöste. Sie erlaubte erstmals perfekte Farbübergänge in erheblich kürzerer Zeit herzustellen.

[9] Das wirkt wie ein Vorgriff auf die, erst Jahrzehnte später sich entwickelnde, Monochrome Malerei, oder wie ein Vorgriff auf die so genannte Konkrete Kunst.

[10] Picasso bewirkt, dass Walser auf einen Schlag 9 Bilder verkaufen kann.

[11] Kirchner scheut sich nicht, Walser wegen seines Drogenproblems ordentlich ins Gewissen zu reden: «... *Ich habe nur als Freund Ihnen gegenüber meine Pflicht getan und Sie vor den grossen Gefahren gewarnt, mit denen Sie sich völlig ruinieren als Mensch und als Künstler ... Sie wissen nun Bescheid ..., dass körperlicher und geistiger Ruin drohen, hören Sie also auf damit* ...» (Brief vom 3. 3. 1930).

[12] Vielen Künstlern aller Zeiten bis in die Moderne ist die Rahmung ihrer Bilder ein ernstes Anliegen. Auch das Einbeziehen der Rahmen in die Bildkomposition kommt in der Alten Kunst vor, vor allem aber auch in der Moderne: van Goghs «*Stillleben mit Obst*» 1887 ist ein berühmtes Beispiel dafür, aber auch Seurat, Delaunay, Dalí, Picasso, Munch als auch Kirchner sind zu nennen (vgl. Katalog zur Ausstellung «*In Perfect Harmony*» Bild und Rahmen 1850 bis 1920, van Gogh-Museum Amsterdam und Kunstforum Wien 1995).

[13] Walser in seinem Brief vom 28. 2. 1930 an Bärby Hunger: «... *Nun – seit Sonntag Mitternacht sind wir wieder in paris u ich habe 3 grosse Leinwände – bilder vom Meer. Das alles ist neu u. ich sehe den Fortschritt* ...».

[14] Drogen zu nehmen, um diese Erfahrung für die künstlerische Arbeit zu verwenden, war zu dieser Zeit üblich. Cocteau hatte seine Künstlerfreunde dazu angeregt. Vgl. auch die Drogenbilder Henti Michaux' oder später, Arnulf Rainers Drogeneinnahme unter ärztlicher Kontrolle!

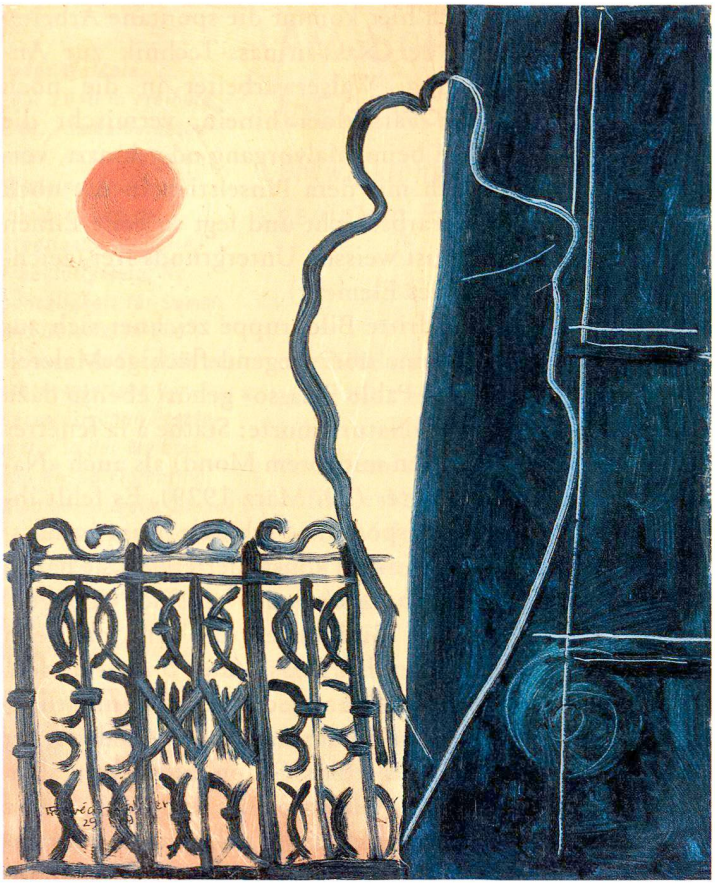
[15] Vgl. den zuvor erwähnten Brief vom 3. 3. 1930!

[16] «*Baigneurs*» misst immerhin 130 x 162 cm.

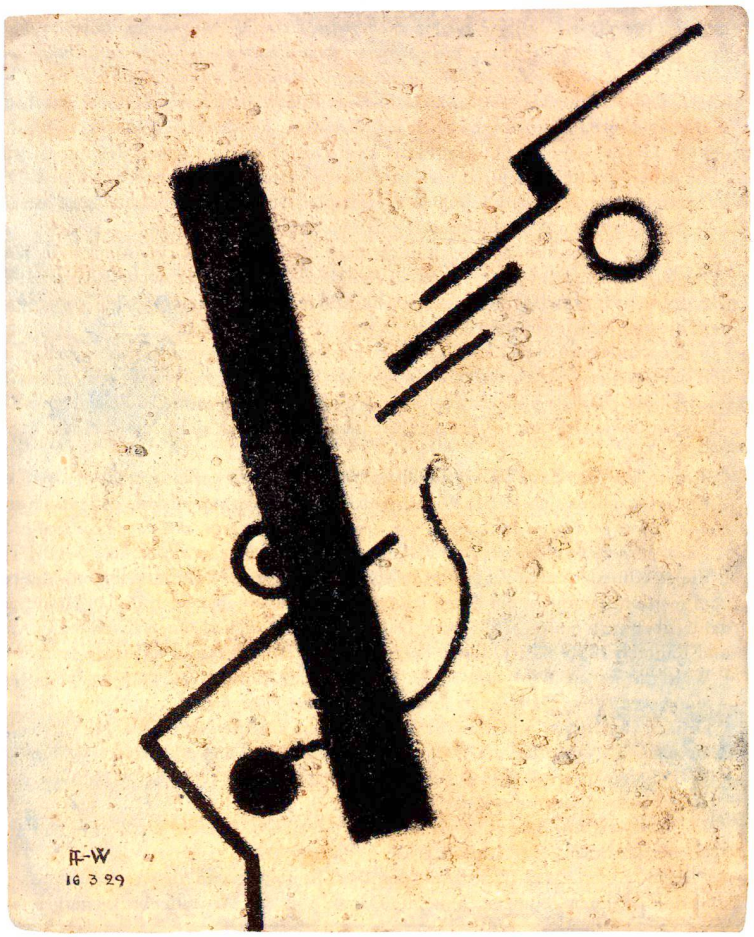
[17] «... *Was male ich: immer das gleiche. Zwei Menschen. Und ich werde es immer so tun* ...» Brief Walsers an Bärby Hunger vom 17./18. 08. 1928.

[18] Nicolas de Staël (!?), Rothko u.a.

[19] Picasso, Bacon, Max Beckmann, die über die innere und äussere Robustheit verfügten, gehören zu den Überwindern dieses Konflikts: die Abstraktion ist ihnen gelungen, ohne die Darstellung des Menschenbildes aufgeben zu müssen.



Enlacement (Balcon), 29.1.1929, Öl auf Karton, 46 x 37,8 cm, Privatbesitz.



Abstraction, 16.3.1929, Öl und Sand auf Karton, 40,8 x 33 cm, Privatbesitz.

Le mystère laïc, um 1928/29, Öl auf Karton, 32,5 x 40,5 cm, Privatbesitz.

chromem Hintergrund, der durch Einbringen von kleinen Steinchen, Sand und dergleichen eine lichtempfindliche Licht- und Schattenstruktur bildet[9], dunkelgraue oder schwarze schemenhafte Linien, die entweder aus völlig abstrakten Kompositionselementen bestehen («Abstraction») oder abstrahierte Gegenstände umreissen («Ohne Titel»). Es scheint als wären diese beiden Bilder Vorboten dessen, was sich später, im Herbst 1929, ereignen wird: die Befreiung von den Einflüssen der grossen Vorbilder, die ihn umgeben.

Zwischen Verharren und Aufbruch

Walser ist in seiner Entwicklung noch jugendlich zerrissen. Er steht in der Pariser Zeit immer wieder vor der Frage, gegenständlich oder abstrahierend zu malen. Er bewundert die grossen ihn umgebenden Künstler. Er sucht den Kontakt mit *Cocteau,* Picasso, – auch *Ernst Ludwig Kirchner* ist dabei. Und er findet wohltuende Anerkennung und Förderung[10], ja mitunter sogar freundschaftliche Zuwendung.

Kirchner kennt seinen Kampf mit sich selbst in dem Bemühen, ein anerkannter, ein grosser Maler zu werden, vielleicht am besten. Kirchners Briefe an AW belegen grosse Anerkennung und zugleich kritischste Auseinandersetzung mit ihm als Mensch[11] und Künstler: Im Brief vom 22. September 1928 schreibt er fast etwas provozierend: *«... Mit den letzten Bildern werden Sie sehr schnell an die Wegkreuzung kommen, wo es ins Abstrakte abgeht, ich bin sehr gespannt, wie Sie sich da anstellen werden ...».* Im Herbst 1929 scheint sich in Walser eine Wandlung vollzogen zu haben. Erst 22-jährig sieht es so aus, als habe er zu sich gefunden. Er arbeitet heftig, es entstehen zahlreiche grosse Leinwände. Am 7. Dezember im Brief an *Bärby Hunger* berichtet Walser: *«... Ma chambre est pleine de grandes toiles – enfin je ne travaille plus – je me repose ...».* Alle diese Leinwände sind verschollen, ebenso wie das in jeder Hinsicht interessante «Porträt René Crevel» vom 15. Oktober 1929, welches auf kuriose, grossartige Weise den Rahmen mit einbezieht[12].

Im Herbst 1929 scheint sich in Walser eine Wandlung vollzogen zu haben.

Anfang Februar erholt sich Walser auf Korsika. Er zeichnet viel, es ist eine glückliche Zeit für ihn. Am 22. Februar auf dem Rückweg nach Paris schreibt er seinen Eltern: *«... Nun wieder einmal in Paris werde ich Leinwand kaufen und all das malen, was ich hier am Meer gesehen habe. Ich reise mit einer grossen Anzahl Zeichnungen zurück ...».* In Paris beginnt er sofort

wieder grosse Leinwände zu bemalen. Von drei «Bildern vom Meer»[13] kennen wir leider nur «Baigneurs (Am Strand)» datiert 24. Februar 1930. Dieses Bild macht am deutlichsten, dass Walser den Weg zu sich gefunden hat. Kirchner hat das nicht mehr erkannt, da er vermutlich die Bilder des Herbstes, ganz sicher nicht «Baigneurs» gesehen haben wird. Er schreibt ihm am 3. März 1930, 19 Tage vor seinem Tod: «*... Zehnder, der hier ist, erzählt (!) mir einiges von Ihren Arbeiten. Noch immer Picasso? ... Wann werden Sie einmal echte Walser machen? ...*». Die Häme in Kirchners Brief wird verständlich, wenn man weiss, dass Zender ihm zuvor Gerüchte über Walsers Drogenkonsum[14] anvertraute, worüber Kirchner sich geärgert hat[15].

Dieser Passus im Brief Kirchners muss Walser eigentlich tief getroffen haben, zumal der Vorwurf des Epigonentums (so wollte Kirchner seinen Vorwurf verstanden wissen) zu diesem Zeitpunkt völlig ungerechtfertigt war. «Baigneurs» (Bündner Kunstmuseum, Chur) zeigt uns verschiedene Aspekte, weshalb Walser endlich zu sich gefunden hatte: die Entwicklung zu grossen Formaten[16], die Rückkehr zur Malerei als solcher (ohne Verwendung von Fremdmaterialien), die Reduktion auf nur zwei Farben (blau/weiss), schliesslich das Fehlen jeglichen Einflusses ihn umgebender Künstler.

Das 20. Jahrhundert kennt genügend Künstlerschicksale, die an diesem Scheideweg zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit gescheitert sind. Es ist die Herausforderung des Jahrhunderts schlechthin.

Möglicherweise war Walser verzweifelt oder zumindest verunsichert, weil der neue Weg der abstrahierenden Menschendarstellung für ihn in letzter Konsequenz zur totalen Abstraktion führen würde, wo ihm doch die Darstellung des Menschenbildes so wichtig war[17]. – Das 20. Jahrhundert kennt genügend Künstlerschicksale, die an diesem Scheideweg zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit gescheitert sind[18]. Es ist *die* Herausforderung des Jahrhunderts. Es gehört eine ganze Menge innere und äussere Stabilität dazu, diesen Konflikt unbeschadet zu überstehen[19].

Möglicherweise ist Walser, dessen schwache körperliche Konstitution durch den Drogenkonsum noch gesteigert war, an diesem Konflikt zerbrochen, – ein Opfer seiner Zeit – wenn man so will – ein Betriebsunfall im Frontkampf der künstlerischen Avantgarde. ◆

CENTRUM BANK

Ihre Privatbank in Liechtenstein

CENTRUM BANK AKTIENGESELLSCHAFT
FL-9490 VADUZ · FÜRSTENTUM LIECHTENSTEIN · TELEFON +423 / 235 85 85 · FAX +423 / 235 86 86

Sprung über die Generationen

Andreas Walser – eine bedeutende Spät-Entdeckung der europäischen Kunst im 20. Jahrhundert

Das von dem Zürcher Kunsthistoriker Marco Obrist vorgelegte Buch über den Churer Künstler bringt neue Erkenntnisse zu Leben und Werk der jahrzehntelang unbekannt gebliebenen Doppelbegabung. Marco Obrist im Gespräch mit Michael Wirth

Michael Wirth: Innerhalb von sieben Jahren ist es Ihnen gelungen, die Kunstgeschichte um ein Phänomen zu bereichern, das den Namen Andreas Walser trägt. 1994 gab es eine Walser-Ausstellung in Chur und Winterhur mit Katalog, 1996 dann eine Schau in Paris. Nun legen Sie als Herausgeber bereits das zweite Buch über Walser vor. Warum dieser Doppelschlag?

Marco Obrist: Mit den erwähnten Ausstellungen und dem dazugehörigen Katalog hat man den Künstler erst einmal auf die Landkarte gesetzt. Ein grösseres Publikum wusste nun, dass Walser überhaupt existierte, dass nicht nur irgendwo einige wenige Werke die Jahrzehnte des Vergessens überlebt hatten, wie man noch viele Jahre nach einer ersten, kleinen Ausstellung in Chur Anfang der Siebzigerjahre dachte. Im Zusammenhang mit den Ausstellungen der Neunzigerjahre war ja auch Walsers Biographie, die Geschichte seines kurzen und bewegten Lebens, aufgearbeitet worden. Die Auseinandersetzung mit diesem immer noch zu wenig bekannten Künstler kann jetzt mit einem neuen Buch auf einer anderen Ebene fortgesetzt werden.

Muss man sich das so vorstellen, dass in dem Moment, da irgendwo eine solche Ausstellung stattfindet oder ein Buch erscheint, sich plötzlich Menschen, in der Schweiz, in Europa, melden und sagen, hier, ich habe auch noch einen Walser?

Das ist in einzelnen Fällen so geschehen nach den Ausstellungen. Aber der Prozess verlief hier eher umgekehrt: Lange war fast nichts in Erfahrung zu bringen, es gab wenig Dokumente und kaum Werke, sondern bloss diese vereinzelten Elemente, die sich dann doch nicht zu einem schlüssigen Bild zusammenfügen liessen. Die Ausstellungen der Neunzigerjahre waren möglich geworden, weil in den Achtzigerjahren verschiedene Werkblöcke und Dokumente wieder aufgetaucht waren. Nun verfügte man endlich über genügend Mosaiksteine, um sich ein einigermassen gültiges Bild zu machen. Wichtig für die Rezeption eines zu Lebzeiten weitgehend unbekannten Künstlers wie Andreas Walser ist, dass sein Werk den Sprung über die eigene Generation hinweg schafft, das heisst, dass seine Arbeiten und das Quellenmaterial überhaupt an die nächste Generation weitergegeben werden. Wir können jetzt sagen, dass Walser diese Hürde genommen hat. Das ist nicht selbstverständlich. Nach seinem Tod in Paris 1930 ist ja nur wenig aus seinem Nachlass nach Chur zurückgekehrt. Viele Bilder sind in Paris geblieben, und weitere Arbeiten befanden sich an anderen Orten. Niemand sprach mehr von Walser, sodass ein Teil des Œuvres vielleicht verloren gegangen ist, weil Nachkommen der ursprünglichen Besitzer von Walser-Werken den Wert dieses oder jenes Bildes gar nicht einzuschätzen wussten, es verschenkten oder gar nicht aufbewahrten. Bestimmt sind auf diese Art auch viele Dokumente verloren gegangen oder sie sind, zumindest für die Forschung, nicht mehr auffindbar.

Wie sind Sie auf das Werk von Walser gestossen?

Ich habe Walsers Porträt von *Picasso* gesehen, das sich seit den Vierzigerjahren im Bündner Kunstmuseum in Chur befand und dort, wie auch einige weitere Werke von ihm, ab und zu ausgestellt war. Das war Ende der Siebzigerjahre, Anfang der Achtzigerjahre. Man sagte mir, dass nichts Weiteres über den Künstler bekannt sei und dass man nichts über ihn lesen

«Meine Bilder werden bleiben, die werden später von mir sprechen.» Andreas Walser 1908–1930. Herausgegeben von Marco Obrist in Zusammenarbeit mit Diethelm Kaiser, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, Berlin 2001, ca. DM 48.–.

könne. Damals, das war vor dem wichtigen Fund von Werken und Dokumenten in Paris, war wirklich diese Lücke in der Überlieferung noch da.

Haben Sie den Eindruck, relativ früh die Besonderheit Walsers erkannt zu haben, und worin läge sie Ihrer Meinung nach? Was zeichnet Walser aus?

Ich bin überzeugt davon, dass man das Besondere eines Werkes früh spüren kann, auch wenn man nur Splitter davon kennt. Sein Werk zeichnet aus, dass es so vielseitig ist: Walser malt, zeichnet, er schreibt, und er ist auf dem Gebiet der experimentellen Photographie tätig. Ein weiteres Charakteristikum besteht darin, dass der junge Künstler sehr rasch Impulse aufnimmt und gleichzeitig auf verschiedenen Gebieten arbeitet. Ich glaube, dass man in seinen guten, in seinen besten Werken, obwohl sie natürlich diese Atmosphäre der Zwanzigerjahre atmen, eine starke Eigenständigkeit erkennen kann, in der grossen Leinwand mit den Badenden zum Beispiel. Typisch ist auch das Gemälde, das er 1929 *Georges Hugnet* widmete. Walser war ja nie der Schüler eines etablierten Malers. Nie hätte er die Geduld eines *Alberto Giacometti* aufgebracht, der während Jahren bei *Bourdelle* war. Dass er über eine ganz spezielle Begabung verfügte, belegen seine Kontakte zu Künstlern wie *Augusto Giacometti, Ernst Ludwig Kirchner,* in Paris dann *Cocteau* und Picasso, die ihn alle gefördert haben und ihn haben fühlen lassen, dass seine Begabung aussergewöhnlich sei.

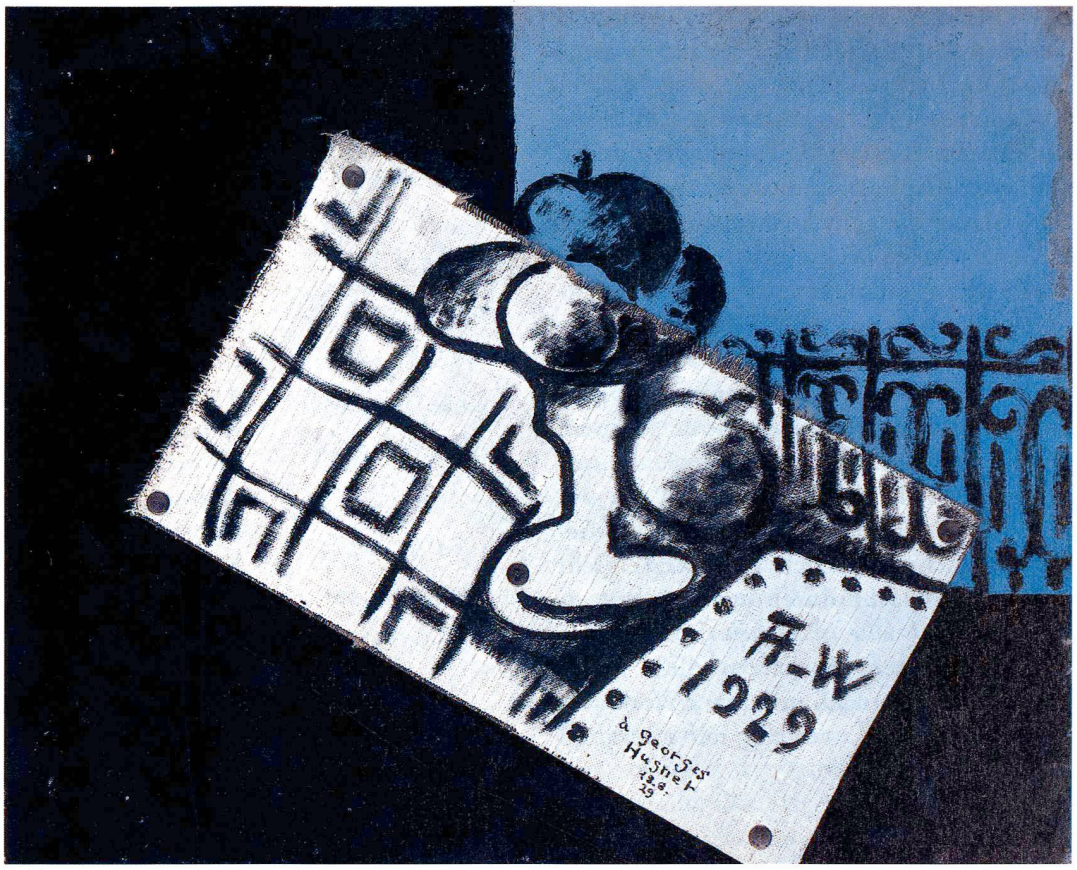
Das mit eigenen Zeichnungen illustrierte Gedicht «Le Balcon» kann man von literarischer Seite eher als Gedicht lesen und von kunsthistorischer Seite mehr als Künstlerbuch.

Sie sprachen gerade von Eigenständigkeit. Meinen Sie damit die Walser-Technik oder seine Themen?

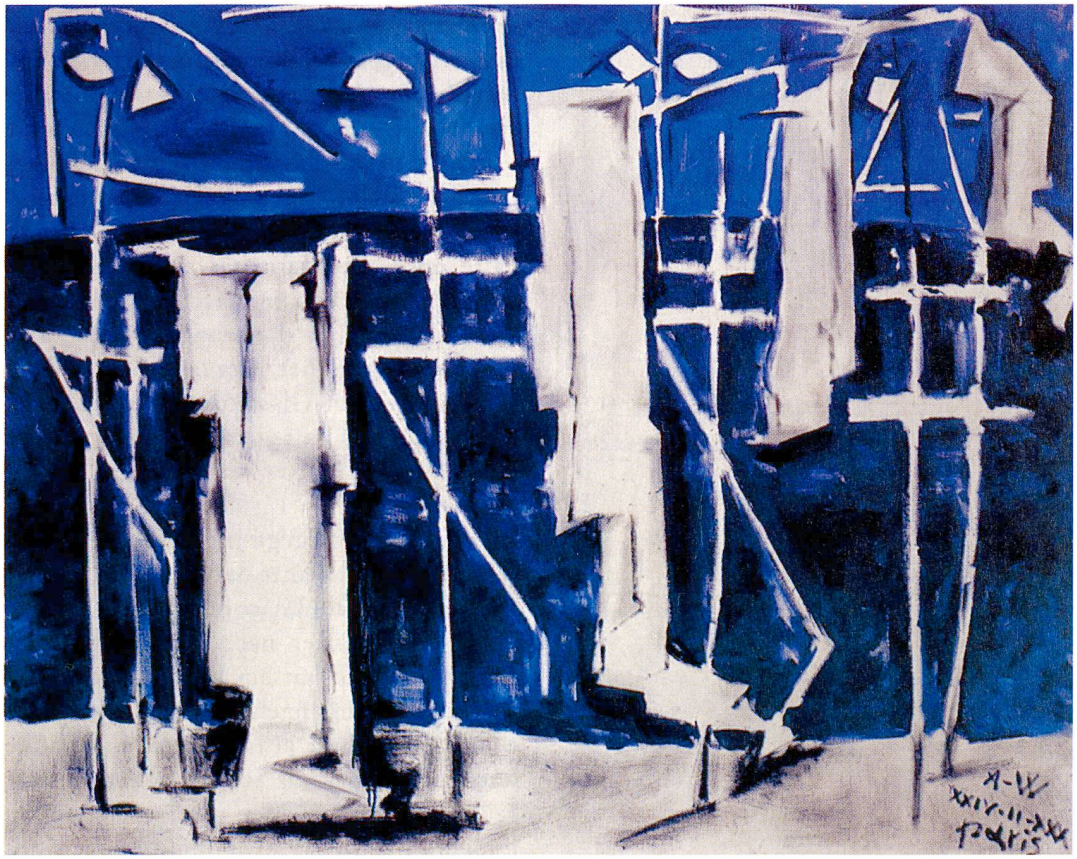
Sein grosses Thema ist der Balkon, die Position des Beobachters mithin, der sich aber auch fragt: Warum bin ich nicht so, wie die da unten? Das im neuen Buch zum ersten Mal publizierte, mit eigenen Zeichnungen illustrierte Gedicht «Le Balcon» kann man von literarischer Seite eher als Gedicht lesen und von kunsthistorischer Seite mehr als Künstlerbuch. Bezeichnend ist, dass er das Manuskript in Französisch verfasst, dass Walser also nicht in einer Schweizerclique sitzt, sondern dass er sich einstellt auf dieses neue Milieu. Er schreibt einfach ... Banalitäten – wie er selbst sagt –, aber das dürfen wir nicht falsch verstehen und sagen, ja er kann einfach noch nicht genug Französisch. Hier kommt vielmehr ein Stilwille zum Ausdruck, um eine Erkenntnis zu vermitteln, nämlich die, dass für ihn eine Periode abgeschlossen ist – er glaubt, als Künstler kaum etwas Neues erfinden zu können. Diese Haltung war dann in der bildenden Kunst in den Achtzigerjahren mancherorts wieder aktuell, als man sagte, die Moderne ist abgeschlossen, was kann man da noch Neues machen? Ganz ähnlich muss Andreas Walser das aufgefasst haben im Herbst 1929 in Paris: Da ist soviel schon geleistet worden, was können wir jetzt noch machen?

Walser sah sich ja als eine Art ästhetische Existenz, für den kein Unterschied zwischen Leben und künstlerischer Tätigkeit bestand ...

Walser durchläuft Stilphasen in raschem Tempo. Er nimmt etwas auf und versucht, das sofort auch umzusetzen. Vom Expressionismus Kirchners herkommend reagiert er schnell auf die Pariser Einflüsse. Das Werk entwickelt sich, das lässt sich ablesen. Leider sind aber gerade aus der letzten Pariser Zeit, der wichtigsten Werkphase vielleicht, immer noch recht wenige Werke bekannt. Gerade bei den «Baigneurs» und den Zeichnungen dazu merkt man doch, wie souverän er mit diesem Thema, das Picasso in diesen Jahren beschäftigte und sich über *Cézanne* weiter zurück verfolgen



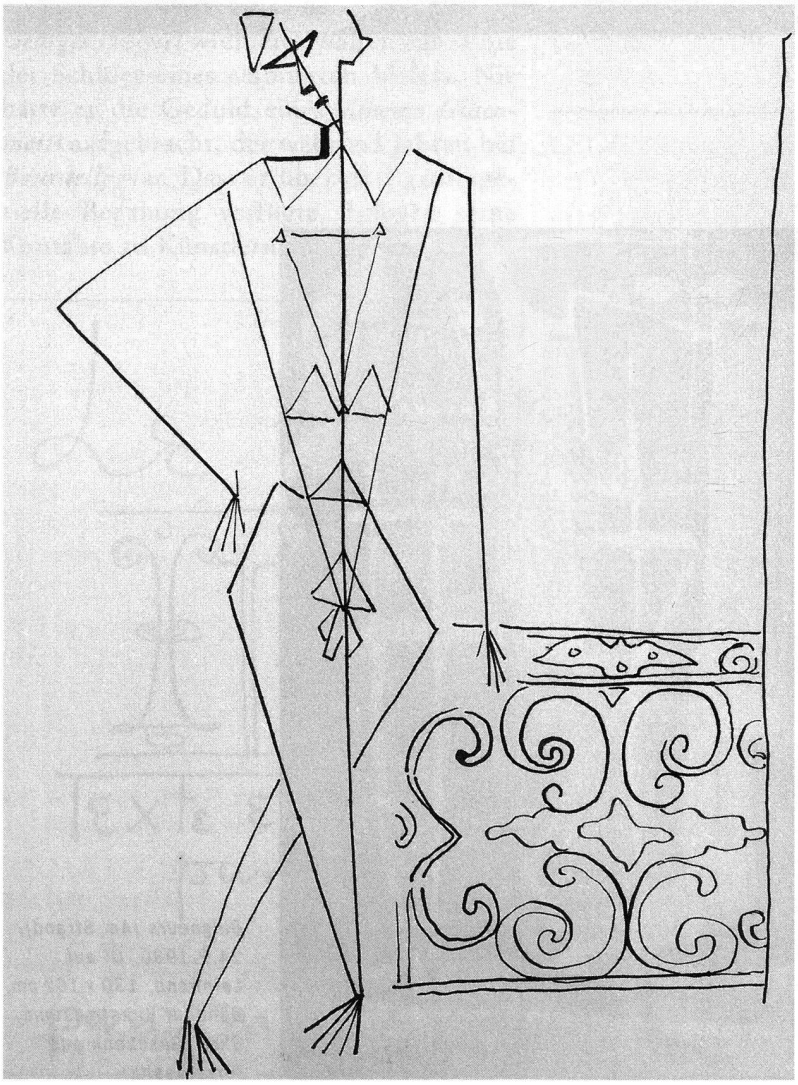
Nature morte, 29.3.1929, Öl, Leinwand und Reissnägel auf Leinwand, 36,3 x 44,8 cm, Bündner Kunstmuseum, Chur.



Baigneurs (Am Strand), 24.2.1930, Öl auf Leinwand, 130 x 162 cm, Bündner Kunstmuseum, Chur (Geschenk aus Privatbesitz).

liesse, umgegangen ist. Walser geht das Thema nicht als Schüler oder als Picasso-Nachfolger an, sondern mit dem Willen, ein eigenes und eigenständiges Bild zu malen. Zu diesem Zeitpunkt ist er an einem Höhepunkt seines kurzen Lebens als Maler, es ist ganz kurz vor seinem Tod.

Ganz wenige Werke erhalten sind auch bei den Photogrammen, dieser experimentellen Photographie, die er sehr früh betrieben hat. Es gibt vier Werkbeispiele, die datiert sind. Bereits 1929 hat er auf einem Gebiet, das *Man Ray* neu erfunden hat, ein Gestaltungsvermögen entwickelt, das einen erstaunt. Freilich, Walser ist in Paris immer wieder extremen Stimmungs- und Gesundheitsschwankungen ausgesetzt, nicht zuletzt verursacht durch seinen Drogenkonsum. *«Ich lebe in Kurven»,* hat er einmal geschrieben. Inwiefern diese Stimmungsschwankungen in seinem Werk wiederzufinden sind, vermag ich allerdings nicht zu sagen.



Ohne Titel, Tusche auf Papier, 1929, Privatbesitz.

Wie ist Ihrer Meinung nach bei Walser die Berufung zum Künstler entstanden? Ist das altersmässig oder von den Lebensdokumenten her feststellbar, dass er von einem bestimmten Zeitpunkt an genau wusste, ich werde Maler oder ich werde Künstler?

Ein weiteres Charakteristikum ist zweifellos, dass er sich als Künstler verstand, ganz früh schon, dass er eben seine Kunst lebte und nicht sagte, ja ich mache jetzt eine Ausbildung, ich bin Kunstschüler und dann, wenn ich irgendein Diplom habe, wenn eine Autorität bestimmt, dass ich soweit sei, dann bin ich Künstler. Bei Walser gab es keinen Zweifel, ob er für die Kunst leben oder ob er sein Leben für die Kunst hergeben soll. Und vielleicht ist gerade sein Alter mit ein Grund, dass er lange nicht als Künstler gewürdigt wurde. Er war in einer Altersklasse, wo man – gerade in der Schweiz – dachte, ja er geht nach Paris und macht dort seine Ausbildung. Seine Berufskollegen, wenn ich das mal so nennen darf, in Paris zum Beispiel Cocteau und Picasso, nahmen das, was er machte, ernst. Sie sahen es ganz einfach als seine Arbeit an.

Gibt es bei ihm Anhaltspunkte, die eine Angst verraten, dass er ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr in jener Spannung leben könnte, die ihn überhaupt kreativ werden lässt? Ich komme zu sprechen auf seinen Drogenkonsum, mit dem er sich stimulieren und sich eben in diese Spannung versetzen musste.

Das hat schon während seiner Schülerzeit begonnen, und aus dieser Zeit sind leider viele Werke nicht mehr da. Aber er hatte noch die Maturität zu bestehen, er hatte da ein Pensum, zeichnete daneben sehr viel und hat dann auch gemalt. Ein Auslöser war sicher Augusto Giacometti, der seine ersten Glasfenster für die Martinskirche in Chur gemacht hat, wo der Vater Walsers Pfarrer war. Andreas Walser war damals so 10-, 11-jährig. Das war vielleicht die erste Begegnung mit zeitgenössischer Kunst, die Jahre danach noch weiterwirkte. Augusto Giacometti hat Walsers Plan, als Künstler nach Paris zu gehen, unterstützt und hat bei Walsers Eltern die Erlaubnis dazu eingeholt.

Walser beginnt ja früh, sich mit Kaffee wach zu halten – als Schüler schon. Später geht er dann weiter und gelangt zu Drogen, die um 1930 gang und gäbe sind,

Opium und Morphium, gerade im Kreis um Cocteau war das weit verbreitet. Wissen können wir das nicht, ich habe jedoch eher das Gefühl, dass ihm in klaren oder allenfalls leicht euphorisierten Momenten seine schönsten Arbeiten gelangen, obwohl er in einem Brief behauptete, in «gemachten» Momenten seine besten Bilder gemalt zu haben. Das sind ja auch Glaubensfragen. Im Umkreis Cocteaus wurde wohl häufig so argumentiert: Drogen steigern die Sensibilität des Künstlers. Kirchner, selbst ein gestandener Drogenkonsument, warnte Walser und hielt ihm entgegen, dass Kreativität nicht in der Apotheke zu kaufen sei.

Um zum Buch zurück zu kommen: Was bringt dieses Buch an neuen Erkenntnissen?

Es sind neue Lebenszeugnisse dazugekommen, und bisher unpublizierte Texte und Arbeiten. Wir lernen den Künstler besser kennen und treten nun in eine Phase ein, in der wir beginnen, das Werk zu interpretieren und einzuordnen. *Jacqueline Burckhardt,* die sich vor allem mit zeitgenössischer Kunst beschäftigt, betrachtet das Werk aus dieser Perspektive, der Filmemacher und Opernregisseur *Daniel Schmid,* der die Geschichte, oder besser die Legende von *Andreas Walser* schon als 16-Jähriger kannte, aus seinem Blickwinkel. *Wilfried Wiegand* vergleicht Walsers Photogramme mit denen Man Rays. *Beatrice von Matt* erkennt Walser zum ersten Mal einen Platz in der Schweizer Literatur des 20. Jahrhunderts zu ...

Wie wird es mit der Andreas Walser-Rezeption nun weitergehen?

Beatrice von Matt erkennt Walser zum ersten Mal einen Platz in der Schweizer Literatur des 20. Jahrhunderts zu ...

Die Ausstellungen der Neunzigerjahre und das Katalogbuch dazu wurde weitgehend von einem Kunstpublikum rezipiert. Das neue Buch ist für ein Publikum gedacht, das vielleicht eher liest als Ausstellungen besucht. Ich hoffe natürlich auch, dass noch mehr Werke auftauchen, wobei die siebzig Jahre, die seit dem Tod des Künstlers vergangen sind, eben doch eine lange Zeit sind.

Damit kommen wir zur Frage zurück, inwiefern Walser die Generationen auch überlebt, ob der Sohn, die Tochter, die Enkel, die vom Vater, vom Grossvater jetzt eine Mappe mit Walser Bildern geerbt haben, deren Wert auch erkennen.

Da liegt in der Tat das Problem. Was passiert bei einer Wohnungsräumung? Im schlimmsten Fall geht alles sehr schnell: Briefe, die man als wertlose alte Korrespondenz abtut, werden schnell einmal weggeworfen, oder eine Mappe mit Zeichnungen wird weggestellt und nicht mehr angeschaut. Die erfreuliche Tatsache, dass wir nach Jahrzehnten wieder über genügend Werke und Dokumente verfügen, um uns ein Bild von Andreas Walser zu machen, zeigt, dass in solchen entscheidenden Situationen doch immer wieder genügend Neugierde und Aufmerksamkeit im Spiel ist. ◆

Marco Obrist, Kunsthistoriker, Zürich. Dissertation über Frank Stella. Kurator der Ausstellungen über Andreas Walser in Chur, Winterthur und Paris, sowie der Ausstellung «Offenes Tal, weite Welt – Die Familie Giacometti», Edizioni Gabriele Mazzotta, Mailand 2000 (auch Herausgeber des Katalogs).

Wer übernimmt Patenschaftsabonnemente?

Immer wieder erreichen uns Anfragen von Lesern oder Einrichtungen (zum Beispiel Bibliotheken) für ein Gratis- oder Austauschabonnement. Es ist uns nicht möglich, alle diese Wünsche zu erfüllen. Deshalb sind wir auf Ihre Mithilfe angewiesen. Unser Vorschlag: Übernehmen Sie ein Patenschaftsabonnement der Schweizer Monatshefte für Fr. 110.– (Ausland Fr. 131.–). Rufen Sie uns bitte an. Wir nennen Ihnen gerne Interessenten. Sie können uns auch einfach die diesem Heft beigefügte Geschenk-Abo-Karte mit oder ohne Nennung eines Begünstigten zusenden. Vielen Dank!

Unsere Adresse: Schweizer Monatshefte, Administration, Vogelsangstrasse 52, 8006 Zürich
Telefon 01/361 26 06, Telefax 01/363 70 05
E-mail: schweizermonatshefte@swissonline.ch

Wilfried Wiegand, geboren 1937 in Berlin, Dr. phil., studierte Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in Berlin, München und Hamburg, war Redaktor bei der Tageszeitung «Die Welt» und dem Nachrichtenmagazin «Der Spiegel», ehe er 1969 zur «Frankfurter Allgemeinen Zeitung» ging. Er leitete zehn Jahre deren Feuilletonredaktion und arbeitet heute als Kulturkorrespondent der FAZ in Paris. Autor einer Picasso-Monographie, Herausgeber und Mitarbeiter von Büchern zu Film und Photographie.

Zwischen unten und oben schwebende Nicht-Orte

Überlegungen zur neuen Monographie über Andreas Walser

Die soeben erschienene zweite Monographie über Andreas Walser[1] *bedeutet einen Fortschritt gegenüber der ersten, die 1996 als eine Art Begleitbuch zur Walser-Ausstellung in Winterthur veröffentlicht wurde. Die zweite Monographie enthält neues, bislang noch nicht oder zumindest noch nicht vollständig publiziertes Material.*

Eine Bereicherung unserer Kenntnis ist vor allem «Le balcon», ein für *Walsers* Verhältnisse recht umfangreicher literarischer Text, der über die seelische Befindlichkeit des Autors in der entscheidenden Pariser Zeit deutlicher Auskunft gibt als so mancher seiner Briefe. Schon dies allein rechtfertigt das Erscheinen des neuen Buches. Andererseits kann von einer Monographie, die wissenschaftlichen Ansprüchen genügen würde oder die wenigstens für einige Jahrzehnte als endgültig anzusehen wäre, auch bei diesem zweiten Versuch einer Walser-Monographie noch keine Rede sein. Noch immer weiss der Leser nicht so recht, wie er sich den Umfang des erhaltenen Œuvres eigentlich vorzustellen hat, noch immer bleibt bei den meisten Objekten im Dunkeln, wo und wann und bei wem sie aufgefunden wurden und wer sie heutzutage im Besitz hat. Das hat sicherlich damit zu tun, dass so manches verschollen ist, so dass wir den Umfang des Gesamtwerks mehr ahnen als kennen, andererseits ist aber auch nicht auszuschliessen, dass die Hüter des Nachlasses manche Objekte und Informationen vorerst zurückhalten, weil sie auf Angehörige, auf Zeitzeugen oder auf deren Nachkommen Rücksicht nehmen wollen.

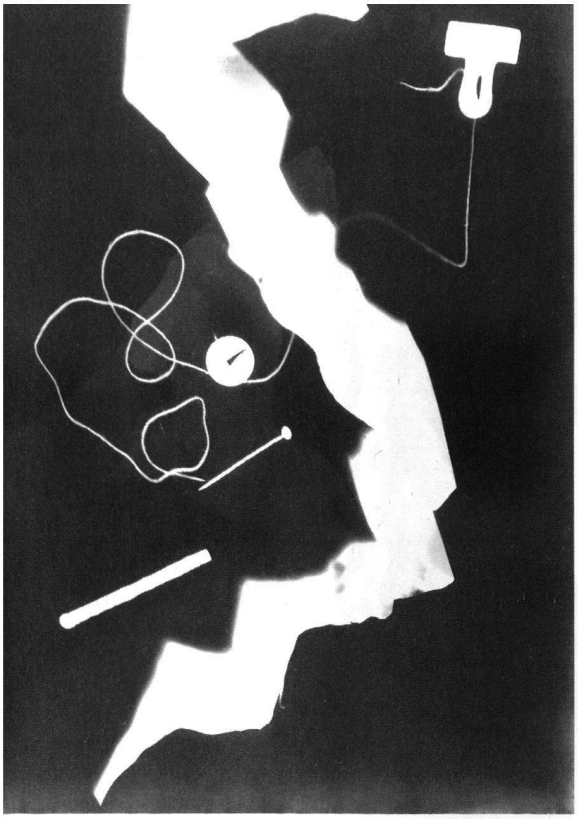
Fairerweise muss man dem Buch freilich zugute halten, dass es Vollständigkeit gar nicht beabsichtigt. Vermutlich ist die Zeit für einen lückenlos dokumentierten *catalogue raisonné* noch nicht gekommen. Die Frage nach dem Umfang des Gesamtwerks lässt sich naturgemäss nicht gültig beantworten, solange jeden Tag Korrekturen durch neue Funde möglich sind. Diese Unvorläufigkeit der Materialkenntnis überträgt sich notgedrungen auch auf die interpretierenden Passagen der verschiedenen Essays. Dadurch kommt eine befriedigende kunsthistorische Standortbestimmung Walsers trotz aller hier versammelten essayistischen Bemühungen nicht recht zustande. Im Grunde handelt es sich bei der ersten wie der zweiten Walser-Monographie um Materialenbände, also um ebenso vorläufige wie notwendige Unternehmen. Das Hauptziel ist es, auf einen aussergewöhnlichen Menschen aufmerksam zu machen. So werden wir von Autoren, die ihrem Gegenstand ausnahmslos grosse Sympathie entgegenbringen, über Leben und Werk Walsers informiert, zudem lernen wir seine Bilder, Texte und Lebenszeugnisse kennen. Sehr zu begrüssen ist, dass wichtige Texte, die Walser auf Französisch schrieb, diesmal im Original und in deutscher Übersetzung abgedruckt werden. Das erleichtert die Lektüre und könnte helfen, dem Künstler neue Freunde zu gewinnen. Alles in allem ist dieses Buch bestens geeignet, Interesse und Begeisterung für einen Künstler zu wecken, der ohne solches Engagement allzu leicht in Vergessenheit hätte geraten können.

Denn wiewohl Andreas Walser in vieler Hinsicht ausgesprochen begabt war und mannigfache Proben seiner bildnerischen und literarischen Talente hinterlassen hat, gehört er dennoch nicht zu jenen Künstlern, denen die Nachwelt bereitwillig den Titel eines Genies zugestehen würde. Die Erklärung dafür scheint auf der Hand zu liegen: Als Andreas Walser am 19. März 1930 stirbt, ist er keine zweiundzwanzig Jahre alt, und Meisterwerke sollte man in einem solchen Alter fairerweise von nie-

1 «Meine Bilder werden bleiben, die werden später von mir sprechen.» Andreas Walser 1908–1930. Herausgegeben von Marco Obrist in Zusammenarbeit mit Diethelm Kaiser, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, Berlin 2001, ca. DM 48.–.

Le matin, 1929, Öl auf Leinwand, 54 x 61 cm, Privatbesitz.

Ohne Titel (Nature morte), 1928, Öl auf Karton, 27 x 34,8 cm, Privatbesitz.



Photogramm, 1929, Silbergelatinepapier, 24 x 17,9 cm, The Manfred Heiting Collection, Amsterdam.

mandem erwarten. Aber es gibt sie, die frühverstorbenen Genies, vom legendär gewordenen *Thomas Chatterton,* der 1770 im Alter von nur siebzehn Jahren Selbstmord beging und der als Modellfall des gescheiterten Genies zu einer legendären Gestalt wurde, bis zu *Raymond Radiguet,* der 1923 als Zwanzigjähriger in Paris gestorben ist und dessen Roman «Le Diable au corps» zum Klassiker wurde. Übrigens hatte Walser in *Picasso* ein Wunderkind vor Augen, und selbst wenn die staunenswerten Talentproben aus dessen Kindheit und frühen Jugend damals kaum bekannt gewesen sein werden, so dürfte Walser doch gewusst haben, dass Picasso im Alter von zwanzig Jahren die blaue Periode begonnen und sich damit in verblüffend frühen Jahren als Meister erwiesen hatte.

Walser hingegen fehlt ein gültiges Hauptwerk, ein über alle Zweifel erhabenes Meisterstück – und wäre es auch «nur» die Sammlung seiner Lebensdokumente, also vor allem seiner Briefe. Zwar haben sich relativ viele Walser-Briefe erhalten, aber am Ende ergeben sie doch kein literarisches Werk, das für sich allein bestehen könnte. Sie haben nicht den Rang, den beispielsweise die Tagebücher der jung verstorbenen *Marie Bashkirtseff* (1858 bis 1884) besitzen, die, unabhängig vom schmalen, aber vielversprechenden malerischen Werk der Verfasserin, zu einem literarischen Epochenereignis werden konnten. Aber auch Walsers malerischem Werk, das ungleich wichtiger ist als alle seine Texte, fehlt jene Qualität des Überwältigenden, des unmittelbar Überzeugenden, die man früher durch die schöne Formel umschrieb, man könne *«die Pranke des Löwen»* erkennen. Walser hat keine Löwenpranke, und die Frage, warum wir uns dann überhaupt mit ihm beschäftigen, lässt sich naturgemäss nicht umgehen. Sie wird denn auch in mehreren Beiträgen des Buches berührt, wenngleich kaum befriedigend beantwortet.

Walsers Bedeutung beruht offensichtlich nicht nur auf seinen Werken, sondern viel mehr noch darauf, dass er für die Nachwelt zu einem «Fall» geworden ist, zum Exempel einer hochbegabten, vielversprechenden und an sich selbst scheiternden Jugend.

Walsers Bedeutung

Auffällig ist jedenfalls, dass keiner von Walsers Verehrern sich durch solche Zweifel seinen Enthusiasmus nehmen lässt. Walsers Bedeutung beruht offensichtlich nicht nur auf seinen Werken, sondern viel mehr noch darauf, dass er für die Nachwelt zu einem «Fall» geworden ist, zum Exempel einer hochbegabten, vielversprechenden und an sich selbst scheiternden Jugend. Andreas Walser wurde kein Genie, aber er war eine Begabung, eine Hoffnung, ein Versprechen. Der Jüngling Andreas Walser steht stellvertretend für so viele in der Jugend begrabene Hoffnungen, er verkörpert die Tragödie des Nichtzurechtkommens. Es wäre allerdings völlig verfehlt, sich nun ausschliesslich der Biographie des jungen Künstlers zuzuwenden und sein Werk für entbehrlich zu halten. Walsers Werke – die literarischen Zeugnisse und die Briefe dazugerechnet – machen sein Leben ja erst so transparent, dass es für uns zum Exemplum wird. Leben und Werk sind nicht zu trennen, und es gehört zu den Qualitäten der neuen Monographie, dass diese Untrennbarkeit stillschweigend von allen Autoren respektiert wird.

Walsers Tragödie ist, dass er nicht weiss, wohin mit seiner Begabung. Immer neue Eindrücke überwältigen ihn. Fast hilflos überlässt er sich einem erotischen Lebensgefühl und möchte schwärmerisch die ganze Welt umarmen. Der Drogenrausch verlängert dieses Empfinden und steigert es zu einer Art Lebenssucht. Wie alle Süchtigen ist Walser redselig und selbstmitleidig, und wie nicht wenige junge Menschen kokettiert er mit der Möglich-

keit seines vorzeitigen Todes. Das alles wussten wir bisher aus seinen Briefen, aber aus seinem Text «Le balcon» kennen wir manchen Aspekt jetzt noch genauer. Auch «Le balcon» ist kein Meisterwerk, aber gerade die naive Ausführlichkeit, mit der Walser seine schwärmerischen Grundgedanken und Empfindungen ohne Furcht vor Wiederholung ausbreitet, berührt, wie eigentlich alles von Walser, überaus sympathisch. Walser kommuniziert ein jugendliches Lebensgefühl, mehr nicht, aber weniger eben auch nicht. Wiewohl die literarischen Qualitäten bei einer ersten Lektüre eher gering scheinen, besitzt der Text doch eine eigenartige Suggestivität. Wie würde es wohl klingen, wenn Schauspielerstimmen, mit einer dezenten Geräuschkulisse hinterlegt, diesen Text sprechen würden?

Wie alle jungen Künstler, und im Grunde wie alle jungen Menschen, schlägt Walser sich mit einem Übermass an Theorie herum. Die Jugend theoretisiert das Leben als Ersatz für Lebenserfahrung. Walser entwirft in vielen Texten eine Art Programm seiner eigenen Kunst. Ein ausgearbeitetes Manifest schreibt er allerdings nicht, weil, wie er vermutlich selber spürt, dass dies nicht sein *Métier* wäre. Er belässt es bei Andeutungen und Umschreibungen. Dabei kommt er immer wieder darauf zurück, dass ihm eine Kunst der Fläche vorschwebt: keine räumliche Darstellung, sondern eine Art raumloser Bildkosmos, in dem alle Arten von visuellen Assoziationen frei flottieren können. Diese Überlegungen entsprechen dem Lebensgefühl Walsers, wie wir es aus seinen Texten kennen. Der Balkon – oder in einem anderen Text die Brücke – sind Leitmotive seiner literarischen Versuche. Beides sind zwischen unten und oben schwebende Nicht-Orte, auf denen das Bewusstsein sich standpunktlos niederlassen kann, um sich einem umfassenden Lebensgefühl und der Flut von andrängenden Assoziationen auszuliefern.

Walsers Verweigerung

Auch Walsers Bilder beschwören einen Schwebezustand, eine Art Stimmungsraum, wobei wir beim Begriff Raum eher an einen Kosmos als beispielsweise an ein Zimmer denken sollten. In diesem Weltraum der Psyche begegnen uns wie in einem Traum formelhafte Anspielungen auf unseren Alltag.

Walsers Bilder beschwören einen Schwebezustand, eine Art Stimmungsraum, wobei wir beim Begriff Raum eher an einen Kosmos denken sollten.

Diese formelhaften Assoziationen erinnern an die Gegenstandskürzel der kubistischen Malerei, nur dass bei Walser der Bildraum um diese Chiffren herum nicht mehr der begrenzte Raum des Kubismus ist, sondern ein Empfindungsraum, ein grenzenloses Medium für die Assoziationen des Künstlers. Walser verweigert sich mit bemerkenswerter Konsequenz den modischen Trends: dem Surrealismus und der Abstraktion, dem Purismus und der Neuen Sachlichkeit sowie dem *Art déco.* Um welche Richtung es sich auch handeln mag, Walser will ihr erkennbar nicht angehören. Aber er kennt sie alle, und er lässt sich – trotz der Weigerung, sich einem einzigen zu unterwerfen – von fast allen Stilen ein bisschen beeinflussen. Walser ist ein Ekklektizist. Seine Malerei ist postkubistisch, aber sie ist deswegen nicht anti-kubistisch. Der «synthetische» Kubismus von Picasso, *Braque* und *Gris* ist sein Ausgangspunkt, wenngleich ihn der schier grenzenlose Bildraum mancher Surrealisten beeindruckt haben dürfte, ebenso wie das Lebensgefühl des Futurismus, die Eleganz des *Art déco* und formale Einfachheit des Purismus ihre Spuren hinterlassen haben. Walsers stilistischer Ekklektizismus war typisch für jene Pariser Jahre, besonders bei den ausländischen Künstlern in Paris. Die wichtige Ausstellung «L'Ecole de Paris: 1904–1929» (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2000/2001) hat die stilistische Ruhelosigkeit besonders der nicht-französischen Künstler im damaligen Paris zu rekonstruieren versucht. Nach dem Ende des klassischen Kubismus war das Malen nicht leichter, sondern schwerer geworden, und im Grunde waren die Probleme, mit denen Walser sich herumschlug, die Probleme dieser ganzen malenden *lost generation.*

Walsers biographisches Schicksal mutet in mancher Hinsicht geradezu gegenwärtig an. Das sichert ihm ein gewisses Interesse, und vielleicht könnte sich diese Geschichte seiner homosexuellen Emanzipation und das Scheitern an der Drogensucht ganz ähnlich auch heute abspielen. Aber viele biographische Details bleiben zeitgebunden und lassen sich nicht in die Gegenwart übertragen. Dazu gehört die

Distanz, die damals die Welthauptstadt Paris von jedweder Provinz getrennt hat. Im Prinzip ist das noch heute so, aber eben nur im Prinzip. Jedenfalls hat der Aufbruch nach Paris heutzutage alles Heroische verloren, das ihm damals innewohnte. Walser hatte bekanntlich eine unkomplizierte Art, Kontakte zu knüpfen, sodass er sich früh schon an *Kirchner* und *Giacometti* gewandt und in Paris sogar Picasso auf der Strasse angesprochen hat. Aber selbst ein solches Verhalten ist interessanterweise vom Zeitkolorit gefärbt. Denn Walser traf noch auf eine Bohème, die enger vernetzt war, als wir es uns heute vorstellen. Das hängt beispielsweise mit dem völlig anders strukturierten Wohnungsmarkt zusammen, sodass es noch intakte Künstlerviertel mit festen Treffpunkten gab, aber es liegt vielleicht noch mehr daran, dass die Bohème sich damals nicht ohne Grund vom Bürgertum verachtet glaubte und deshalb jedem Überläufer so bereitwillig alle Tore öffnete.

Wird Andreas Walser möglicherweise überschätzt? Verklären die Autoren des Bandes ihn zu einem Genie, das er nicht war – und das er selbst bei längerer Lebenszeit vielleicht niemals geworden wäre? Heizen die Autoren des Buches also ein Interesse an, das vielleicht ebenso schnell, wie es gekommen ist, wieder verschwinden wird? Gegen solche Befürchtungen spricht der Umstand, dass die Voraussetzungen für Walsers Ruhm noch nie so günstig waren wie heute. Nach den Massstäben der «Postmoderne» ist er nicht unbedingt nur ein Gescheiterter. Die «selbstreferentielle» Kunstproduktion von heute rückt seine stilistische Heimatlosigkeit in ein anderes Licht und macht aus dem Nachzügler vielleicht sogar einen Vorläufer. ✦

Die Voraussetzungen für Walsers Ruhm waren noch nie so günstig wie heute.

Wilfried Wiegand hat in dem von ihm besprochenen Buch über Andreas Walsers Photogramme den Beitrag «Den Schlaf der Dinge belauschen. Bemerkungen zu Andreas Walsers Photogrammen» geschrieben. Die nicht alltägliche Situation, dass einer der Autoren auch das Buch rezensiert, ist auf die besondere Kompetenz Wilfried Wiegands zurückzuführen. Viele Andreas-Walser-Experten gibt es in der Welt der Kunstbuch-Kritik noch nicht, und Wiegand gehört zu den wenigen. Kurze Zeit, nachdem er mir die Rezension zugesagt hatte, wurde er vom Verlag gebeten, einen Beitrag für das Buch zu schreiben. Im Wissen, dass Wiegands kritischer Geist dadurch nicht beeinträchtigt würde, wurde der Rezensionsauftrag aufrechterhalten. *Michael Wirth*

PAVLOS TZERMIAS
seine Bücher im A. Francke Verlag

Die neugriechische Literatur
Homers Erbe als Bürde und Chance
2., neubearbeitete und erweiterte Auflage
2001, 320 Seiten, DM 39,80/€ 19,90/SFr 39,80
ISBN 3-7720-1736-3

Neugriechische Geschichte
Eine Einführung
3., überarbeitete und erweiterte Auflage
1999, 374 Seiten, DM 48,-/€ 24,-/SFr 46,-
ISBN 3-7720-1792-4

Politik im neuen Hellas
Strukturen, Theorien und Parteien im Wandel
1997, 247 Seiten, DM 39,80/€ 19,90/SFr 39,80
ISBN 3-7720-2182-4

Geschichte der Republik Zypern
Mit Berücksichtigung der historischen Entwicklung der Insel während der Jahrtausende
3., überarbeitete und aktualisierte Auflage
1998, XVI, 799 Seiten, DM 98,-/€ 49,-/SFr 88,-
ISBN 3-7720-1852-1

Konstantin Karamanlis
Versuch einer Würdigung
1992, 246 Seiten, DM 36,-/€ 18,-/SFr 36,-
ISBN 3-7720-1859-9

Besuchen Sie uns auf der Frankfurter Buchmesse
Halle 4.2, Stand A 420

A. Francke Verlag Tübingen · Basel
Postfach 25 60 · D-72015 Tübingen · http://www.francke.de · info@francke.de

francke verlag

«Ich war der Theo ...»

Ein Besuch bei Andreas Walsers Bruder in Chur

Der drückend schwüle Augustmittag in Chur macht dem Neunundachtzigjährigen zu schaffen, doch seit vor 20 Jahren ein Teil von Andreas Walsers Werk wieder aufgefunden wurde, scheut der Davoser Pfarrer Peter Walser keine Mühen, um Kunsthistorikern und Journalisten von seinem Bruder zu erzählen. Früher ging Peter Walser mit seinen Gästen in die Martinskirche, heute zeigt er lieber Bilder der von Augusto Giacometti mit Motiven der Weihnachtsgeschichte gestalteten Fenster. Für Andreas Walser waren diese Fenster so etwas wie ein Initialerlebnis, erinnert sich Peter Walser. Andreas' und Peter Walsers Vater war auch Pfarrer. Auch er war es, der Augusto Giacometti den Auftrag gab, die Fenster seiner Kirche neu zu gestalten. Und als Giacometti ihm nahe legte, den begabten Andreas nach Paris ziehen zu lassen, stimmte er zu, wenn auch nach langem Zögern, als habe er geahnt, erzählt Peter Walser, dass die Stadt an der Seine Andreas' letzte Lebensetappe sein würde. In seiner Wohnung beginnt Peter Walser, Familienphotos auszubreiten und erinnert daran, wie Andreas' Talent entdeckt wurde, an die Ängste der Eltern und wie Andreas ihn selbst zum Photographieren animierte. Das Gespräch führte Michael Wirth.

Michael Wirth: Wie standen die Eltern zu Andreas' Begabung?

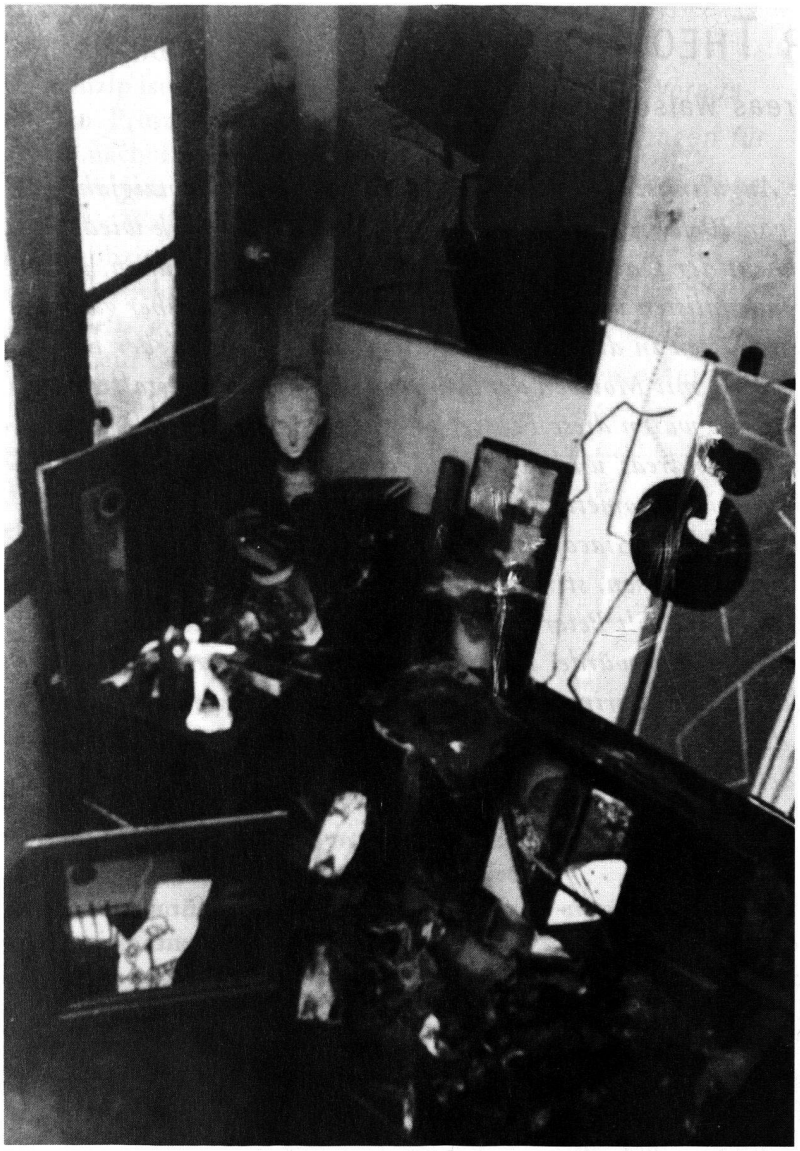
Peter Walser: Die Eltern interessierten sich für Malerei und Kunst. Im Elternhaus durfte sich Andreas in einem ehemaligen Dienstbotenzimmer ein Atelier einrichten, und in den Sommerferien erlaubte ihm eine Grosstante, die Stube eines unbewohnten Bauernhauses in Malix als Arbeitsraum zu nutzen. Als Schüler nimmt Andreas ja auch mit Erfolg an Zeichenwettbewerben teil, und sein Zeichenlehrer *Hans Jenny* dispensierte ihn vom Unterricht, damit er anspruchsvolleren Aufgaben nachgehen konnte. Anstatt in der Zeichenstunde zu sitzen, kopierte Andreas zum Beispiel in der Churer Kathedrale gotische Fresken eines unbekannten Meisters aus dem 14. Jahrhundert. – Es war aber schwierig für die Eltern, sich vorzustellen, das Andreas aus seinem grossen Talent einen Brotberuf machen würde. Es gab ja keine Vorbilder in der Familie. Die Situation bei uns war vergleichbar mit der bei den *Giacomettis* im Bergell. Als *Giovanni Giacometti* nach Italien und Deutschland auf Studienreise gehen wollte, waren seine Eltern auch skeptisch, weil sie keine Vorbilder kannten, haben Giovanni dann aber doch ziehen lassen und finanziell unterstützt. Tragisch für unsere Eltern war, dass Andreas' Drogentod in Paris einerseits in gewisser Weise ihre geheimen Ängste bestätigte, die sie mit seinem Aufenthalt in Paris verbanden, sie aber andererseits nicht mehr sehen konnten, was Andreas in Paris Grosses geleistet hat.

Warum diese Ängste?

Andreas war von zarter körperlicher Konstitution und oft müde. Zudem schwankte er bereits als Jugendlicher zwischen einer grossen kreativen Erregtheit und Nachdenklichkeit. Man hatte oft den Eindruck, dass ihn die Intensität, mit der er auf seine Umgebung reagierte, mehr Energie verbrauchen liess als andere Menschen. Hinzu kam, dass unserer ältester Bruder *Florian* 17-jährig an Tuberkulose starb, was die Trennung der Eltern von Andreas nur noch schwerer machte. Das Bild, das Andreas mit der Mutter zeigt, ist mir das liebste.

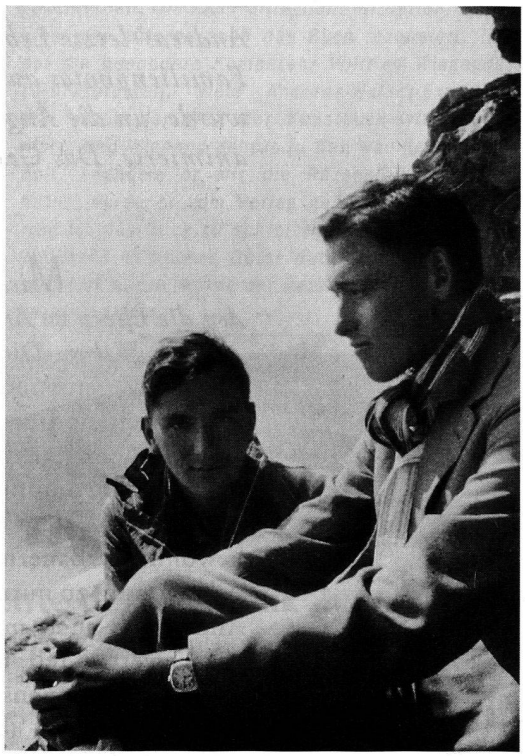
Ernst Ludwig Kirchner, zu dem Andreas ein Vertrauensverhältnis hatte, hat Ihren Bruder wiederholt davon abgeraten, Drogen zu nehmen. Hat Kirchner Ihren Eltern von Andreas' Drogenkonsum erzählt.

Nein, wir wussten wohl, dass Andreas in den anderthalb Jahren, die er in Paris lebte, mehrere Male krank war. Das hat er

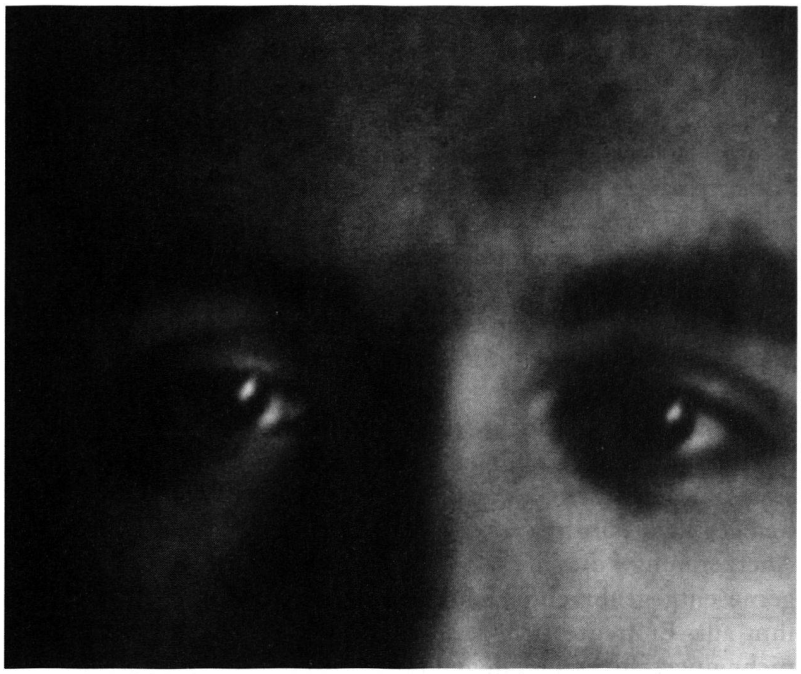


Das Atelier in der Rue Bardinet, Walsers erstes Atelier in Paris, 1929.

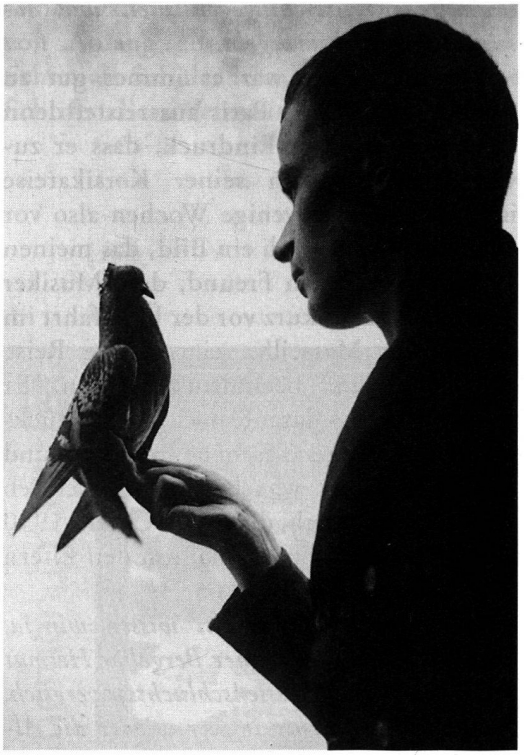
Andreas Walser (links) und Walter Trepp auf dem Piz Beverin, Sommer 1929.



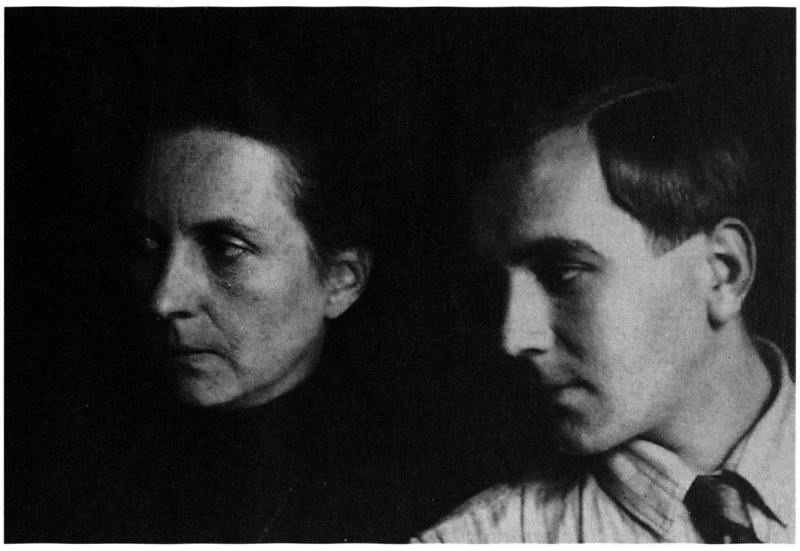
Guy de la Pierre und Andreas Walser (rechts) in Marseille, 23.1.1930.



Die Augen Andreas Walsers, um 1929.
Photo: Peter Walser



Peter Walser, 1929.
Selbstporträt Peter Walser



Andreas Walser und seine Mutter Else Walser-Gerber, Weihnachten 1929.
Photo: Peter Walser

uns ja auch geschrieben. Wenn er aber an Weihnachten kam, zuletzt drei Monate vor seinem Tod, deutete nichts auf Drogenkonsum hin. Anfang März 1930, also wenige Tage vor seinem Tod, kam der in Paris lebende Maler *Rudolf Zender* zu meinem Vater nach Chur – Zender stand mit Kirchner in Verbindung – um ihn über den Drogenkonsum ins Bild zu setzen.

Andreas zog sich oft zurück, um auf einem Handblock zu zeichnen. Sie haben ihn dabei photographiert.

Andreas war glücklich, wenn er photographiert wurde, vor allem, wenn es bei seiner Lieblingsbeschäftigung, dem Zeichnen geschah. Für ihn war es eine Geste der Anerkennung, die ich als Jüngerer ihm gerne entgegenbrachte: Ich schaute ja zu ihm auf. Er freute sich darüber, dass ich nicht ungeschickt mit dem Photoapparat war. Um 1926 entdeckte mein Bruder die *van Gogh*-Monographie von *Julius Meier-Graefe.* Das Buch beeindruckt ihn so sehr, dass er mich in seiner Einbildung mit van Goghs Bruder *Theo* verglich. Einen Bruder, dem er sich anvertrauen konnte, der für seine innere Unruhe Verständnis zeigte und ihn inspirierte. Später aus Paris schrieb er mir noch: *«Ich will Dir nun etwas von meinen neuen Bildern zeigen, damit Du siehst, was ich jetzt tue – denn von Dir weiss ich ja, dass Du wahres Interesse an meiner Arbeit hast.»* Mich wiederum brachte Andreas dazu, mit dem Photoapparat zu experimentieren. Andreas sagte mir einmal, ich hätte die Augen des Photographen, er das des Malers. Ich schaute als jüngerer Bruder zu ihm hinauf, und Andreas hat mir viel geholfen.

Haben Sie deswegen die Augen Ihres Bruders aus so grosser Nähe photographiert?

Andreas hat mich das Sehen gelehrt, das Aussergewöhnliche zu erkennen, das jeder Tag zu bieten hat und das bei Andreas die Gestalt eines Bildes oder einer Zeichnung annahm. Ich hatte seit 1925 einen Photoapparat. Die Taube zum Beispiel habe ich aufgenommen, weil sie jeden Tag zu uns kam und sich ganz in unsere Nähe setzte. Entstanden ist dann die Gegenlichtaufnahme mit der Taube auf meiner Hand, bei der ich mich selbst photographiert habe.

Die Photographie wurde ja in den Zwanzigerjahren zur Konkurrenz für die Malerei. Hat Andreas auch photographiert?

Andreas hat nicht im herkömmlichen Sinne photographiert. Aber er hat mit den entwicklungstechnischen Möglichkeiten der Photographie experimentiert. Er sagte immer, er photographiere ohne Photoapparat und meinte damit seine Photogramme. Hinter dieser Bezeichnung verbarg sich eine Technik, die damals von *Man Ray* zum ersten Mal praktiziert wurde: verschiedene Gegenstände werden auf Photopapieren arrangiert und dann direkt belichtet.

Sie besitzen auch eine Aufnahme des Pariser Ateliers von Andreas Walser. Haben Sie oder Ihre Eltern ihn jemals in Paris besucht?

Nein, das Reisen war damals zu teuer. Und Andreas kam ja an Weihnachten und im Sommer nach Hause.

Andreas reiste hingegen viel, wie aus seinen Briefen hervorgeht.

Für die Eltern war es immer gut zu wissen, dass er von Paris aus reiste, denn sie hatten oft den Eindruck, dass er zuviel arbeitete. Von seiner Korsikareise im Januar 1930, wenige Wochen also vor seinem Tod, habe ich ein Bild, das meinen Bruder mit seinem Freund, dem Musiker *Guy de la Pierre,* kurz vor der Überfahrt im Hafen von Marseille zeigt. Diese Reise muss ihn sehr beeindruckt haben. Er freute sich sehr darauf, nach seiner Rückkehr in Paris dass Gesehene malerisch und zeichnerisch zu verarbeiten. Er schrieb ganz enthusiastisch, dass er an Ostern 1930 nach Chur kommen wolle, um den Eltern von der Reise zu berichten.

Von Alberto Giacometti wissen wir ja, dass er das enge Tal seiner Bergeller Heimat mit den Pariser Strassenschluchten verglich. Auch Andreas suchte immer wieder die Alpen auf. So zeigt ihn ein Bild mit Walter Trepp im Sommer 1929 auf dem Beverin bei Thusis.

Andreas Walser suchte in Paris keine Parallelen zur seiner Heimat, was nicht ausschloss, dass er die Berge als Raum brauchte, um Inspirationen zu erhalten. Walter Trepp übrigens war drei Jahre jünger als Andreas und stammte aus Thusis. Die beiden kannten sich aus der Schulzeit. Walter Trepp gehört zu den Schülern der Kantonsschule Chur, die von Andreas mit holzgeschnittener oder lithographischer Ex libris beschenkt wurden. Darin hat er auch die Charaktereigenschaften seiner Mitschülerinnen und Mitschüler fest-

Man hatte oft den Eindruck, dass ihn die Intensität, mit der Andreas auf seine Umgebung reagierte, mehr Energie verbrauchen liess als andere Menschen.

gehalten. Mit Druckgraphik hat sich mein Bruder später dann gar nicht mehr beschäftigt. Walter Trepp bewahrte bis zu seinem Tod 1992 Mappen mit Dutzenden von Arbeiten Walsers auf, die sich heute als Dauerleihgaben im Bündner Kunstmuseum in Chur befinden.

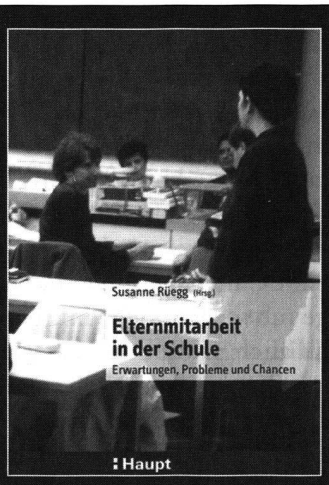
Was malte Andreas Walser als Schüler, was las er?

Dass Andreas auch ein Dichter werden sollte, kann man im Nachhinein in der Tat an einigen Beobachtungen festmachen. Es ist meines Erachtens kein Zufall, dass die von Augusto Giacometti geschaffenen Fenster der Martinskirche das Initialerlebnis bildeten. Die Fenster bilden die Weihnachtsgeschichte, das heisst einen Text ab. Diese Verbindung des Erzählerischen und seiner Darstellung im Bild haben Andreas von Anfang an in den Bann gezogen. Schon als Schüler lernte er den Schweizer Schriftsteller *Hermann Hiltbrunner* kennen, durch den er zur *Hamsun*-Lektüre kam. Zum Tod des Dichters *Hans Morgenthaler* veröffentlichte Andreas im *«Berner Tagblatt»* einen kleinen Text. Andreas machte schon als Schüler beides: Er malte und las gleichzeitig. Während er etwa im Kunstmuseum in Chur Bilder von Giovanni Giacometti, mit dessen ausdrücklicher Erlaubnis natürlich, kopierte, las er zugleich etliche russische Schriftsteller nacheinander, die in ihm innere Kämpfe und den Geist der Verneinung heraufbeschworen, wie sein ehemaliger Italienisch-Lehrer kurz vor Andreas' Abreise nach Paris in einem Beitrag in der *«Neuen Bündner Zeitung»* schrieb. ◆

Dass Andreas auch ein Dichter werden sollte, kann man im Nachhinein in der Tat an einigen Beobachtungen festmachen.

***Peter Walser** wurde 1912 geboren und ist der jüngste Bruder von Andreas Walser. Er studierte Theologie und war Pfarrer in Davos. Heute lebt er in Chur.*

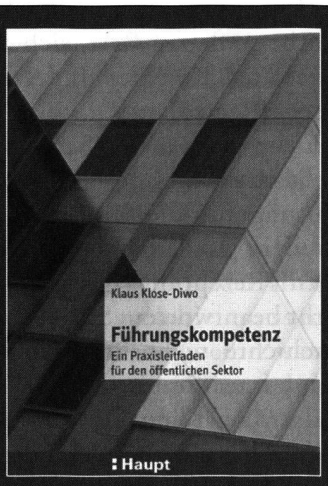
Hauptthemen im Herbst



96 S.,
Klappenbroschur
DEM 32.–/CHF 26.– (€ 16.–)
ISBN 3-258-06370-2

Susanne Rüegg (Hrsg.)
Elternmitarbeit in der Schule
Erwartungen, Probleme und Chancen

Schule im Wandel in einer Gesellschaft im Umbruch: Da sind auch die Eltern gefordert. – **Elternmitarbeit** in der Schule, beleuchtet aus der Sicht der Kinder, der Lehrer, der Pädagogik und Lehrerfortbildung – und der Eltern selbst.



220 S., 45 Abb.,
Klappenbroschur
DEM 48.–/CHF 36.– (€ 24.–)
ISBN 3-258-06369-9

Klaus Klose-Diwo
Führungskompetenz
Ein Praxisleitfaden für den öffentlichen Sektor

Der **öffentliche Sektor** braucht eine neue **Führungskultur**.
Denn die Institutionen des Staates vollziehen derzeit einen «Quantensprung» – von Bürokratien zu kundenorientierten Dienstleistern.

Verlag Paul Haupt Bern • E-Mail: verlag@haupt.ch • www.haupt.ch **Haupt**

Hans von Trotha
wurde 1965 in Stuttgart geboren. Studium in Heidelberg und Berlin, Promotion mit einer Arbeit über die gegenseitige Beeinflussung von Literatur, Philosophie und Gartenkunst im 18. Jahrhundert. 1999 erschien das Buch «Der englische Garten – Eine Reise durch seine Geschichte» im Verlag Klaus Wagenbach, Berlin. 1998 Eintritt in den Nicolai Verlag, dort arbeitet er zunächst als Cheflektor, dann als Mitglied der Verlagsleitung, schliesslich als Verlagsleiter.

Ein Buch, das nichts einfordert, sondern anbietet

Was bewegt einen Verlagsleiter, ein Buch über den ihm vollkommen unbekannten Schweizer Künstler Andreas Walser zu verlegen, worin sieht er die Bedeutung des Buchs[1] und wie schätzt er die künftige Rezeption des Malers und des Schriftstellers Andreas Walser ein? Hans von Trotha, Leiter des Nicolai Verlages, über sein verlegerisches Abenteuer.

Tatsächlich habe ich den Namen *Andreas Walsers* mit der Vorlage des Buchprojekts zum ersten Mal gehört. Dass Walser nicht bekannt und dann vergessen, zum Teil auch verschwiegen wurde, hat ja seine Gründe – vor allem natürlich den, dass er so blutjung gestorben ist. Selbstverständlich stellt man sich selbst die Frage, die man immer wieder hört: Warum soll man sich mit einem unbekannten Künstler beschäftigen? Ist dieses Werk, soweit bekannt, wirklich von Bedeutung? Dann stellt sich allerdings rasch die Gegenfrage ein: Vielleicht ist es gerade von besonderem Reiz, sich mit einem unbekannten Künstler und seinem Werk zu beschäftigen.

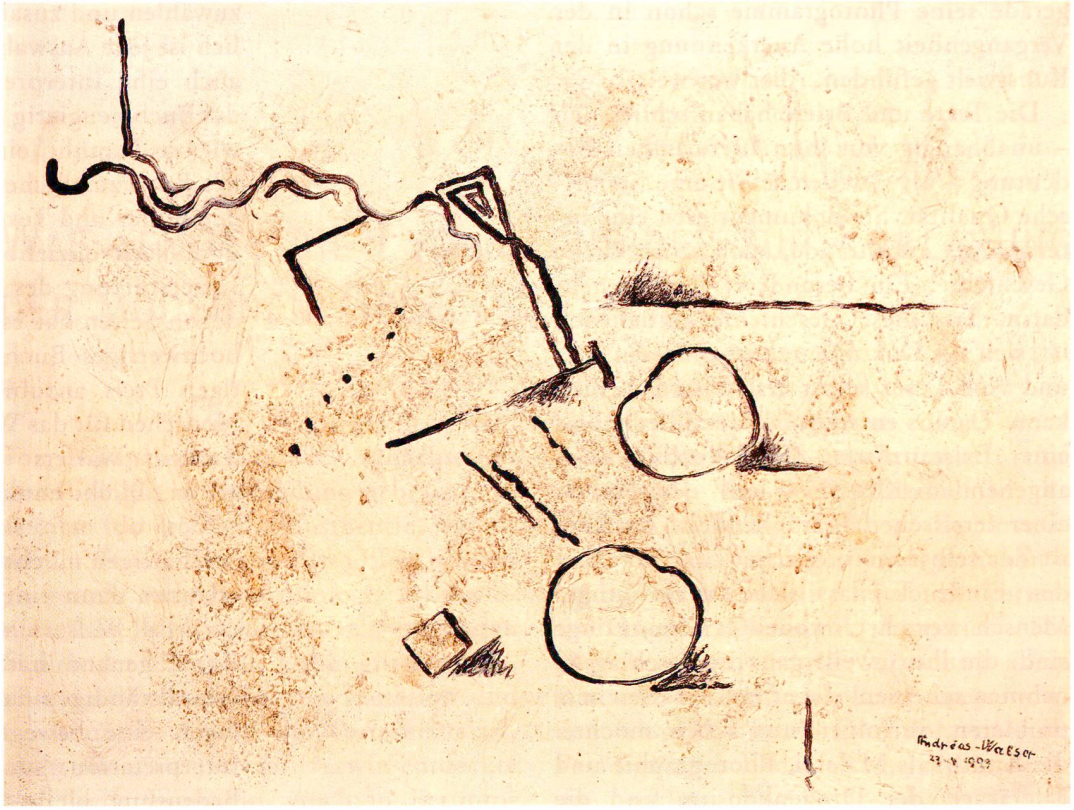
Es ist nicht meine Sache und steht auch nicht in meiner Kompetenz, Walsers Bedeutung für die Kunstgeschichte zu beurteilen. Auch die Frage nach der künftigen Rezeption des Werks kann ich nicht beantworten. Sicher muss die Kunstgeschichte nicht umgeschrieben werden, wenn man die bis jetzt bekannten Werke Walsers zur Kenntnis nimmt und würdigt. Es handelt sich bei der Edition in diesem Sinne nicht um einen sensationellen Fund. Aber die Sache ist deswegen nicht weniger reizvoll und in der Zusammenstellung des Materials spannend und auch bewegend.

Es waren vor allem drei Aspekte, die mich schnell für das Projekt eingenommen haben:

Zum einen erscheint mir ein Teil der bislang bekannt gewordenen Bilder sehr interessant, vieles gefällt mir auch. Die Kommentare und Beobachtungen zahlreicher, zum Teil namhafter Kunsthistoriker und Kritiker (von denen einige im Buch nachzulesen sind) haben mich wie die anderen Beteiligten auch in diesem Eindruck bestärkt. Hinzu kommt ja, dass Walsers Werk auch Zeitgenossen wie *Picasso, Kirchner* und *Cocteau* aufgefallen ist. Das spricht dafür, dass diesen Bildern in der Masse der Kunstproduktion im Paris der Zwanzigerjahre doch eine besondere Stellung zukam. Und natürlich sind diese Kommentare und Anmerkungen hilfreich, um die Neugier heutiger Leser und Betrachter zu wecken.

Zweitens finde ich eine Versuchsanordnung, die diese Publikation ermöglicht, reizvoll: Was uns vorliegt, ist ein Torso des Werks eines sehr jungen Menschen, für den es keine Entwicklung gegeben hat. Die Begabung ist unverkennbar, ebenso ein starker Drang, künstlerisch etwas zu erreichen, auf ein – noch unbekanntes – Ziel hinzuarbeiten. Die Betrachtung der Bilder und Walsers erhaltene Kommentare provozieren unweigerlich die ohne Frage müssige aber dennoch interessante und letztlich auch produktive Überlegung, was sich aus diesem Ansatz hätte entwickeln können. Man darf diese Bilder ja nicht mit den reifen Meisterwerken der bekannt gewordenen Zeitgenossen vergleichen, man muss sie neben die ersten Gehversuche stellen, die auch die grossen Maler dieser Epoche mit neunzehn, zwanzig Jahren gemacht haben – und das ist ein ausserordentlich interessanter Vergleich. Da geht es nicht nur um die Qualität, Gefälligkeit und den Reiz einzelner Bilder, sondern auch darum, was ein junger Künstler ausprobiert, aufnimmt, sieht, versteht, sich anverwandelt. Natürlich ist vieles epigonal, die Vorbilder sind offensichtlich. Aber jeder Künstler beginnt als Epigone, bevor er zu seinem eigenen Stil findet. Ich

1 «Meine Bilder werden bleiben, die werden später von mir sprechen.» Andreas Walser 1908–1930. Herausgegeben von Marco Obrist in Zusammenarbeit mit Diethelm Kaiser, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, Berlin 2001, ca. DM 48.–.



Ohne Titel (Stillleben), 23.4.1929, Öl und Sand auf Leinwand, 46 x 61 cm, Privatbesitz.

finde da Ernst Ludwig Kirchners Sentenz vielsagend, er freue sich darauf, den ersten «echten Walser» zu sehen. Den hat es nicht gegeben. Oder doch? Daraufhin sieht man sich die Bilder vielleicht noch einmal mit anderen Augen und genauer an.

Hinzu kommt, *drittens,* dass sich neben Bildern eben auch Texte Andreas Walsers gefunden haben. Es sind zum Teil schöne, auffällige Texte, und gerade auch die Briefe sind nicht nur sehr gut zu lesen und sehr intensiv, sie sind darüber hinaus sehr aufschlussreich. Sie spiegeln in grosser Intensität und Intimität das Bild einer individuellen Persönlichkeit, aber auch einer Existenzform, und zwar einer der viel beschworenen, von Mythen umrankten, selbst fast schon mythischen Existenzformen des 20. Jahrhunderts – der eines jungen, noch unbekannten Künstlers im Paris der Zwanzigerjahre. Es ist etwas Besonderes, dass dieses Material zusammengetragen und beisammengehalten wurde, das in der Zusammenschau einen selten konkreten, ungewöhnlich genauen Einblick gewährt. Das Nebeneinander von Bildern, Texten und Briefen hat einen grossen Reiz, gemeinsam lassen sie ein persönliches Schicksal wie auch etwas sehr Typisches konkret und nachvollziehbar werden. Und gerade weil Andreas Walser weithin unbekannt ist, kann man sich den Bildern und den Texten unvoreingenommen und ohne Scheu nähern und sich, unbelastet von gängigen Meinungen, Interpretationen und Klischees, selbst ein Bild machen.

«Irgendwie erinnern sein Dasein, sein Leben und Sterben an die Existenz Adrian Leverkühns im ‹Doktor Faustus› Thomas Manns».

Peter Metz, ein Freund der Familie Walser

Was für die Bilder gilt, gilt auch für die Texte. Hier schreibt ein sehr junger Mensch, den ein grosses Selbstbewusstsein und ein verzehrender Ehrgeiz umtreiben. Die Texte sind nicht frei von Pathos, manchmal geben sie sich auch einem Gestus hin, der allzu durchschaubar ist. Aber auch hier muss man sich vor Augen halten, dass da ein Zwanzigjähriger schreibt. Und wenn man sich klarmacht, welche Fragen er sich stellt, mit welcher Systematik und Überzeugung, mit welchem Ernst er sich ihnen annähert, dann ist das schon sehr interessant, zum Teil auch sehr gelungen und schlicht schön zu lesen. Auch stilistisch ist er ambitioniert, mitunter gelingen ihm Passagen grosser Intensität und Schönheit. Manche der Texte sind erstaunlich klar und dabei in ihrer Kürze und Prägnanz sehr intensiv. Sie haben einen eigentümlichen, nicht leicht fassbaren Reiz. Ich persönlich glaube allerdings, dass Andreas Walser am Ende nicht schreibend, sondern malend, vielleicht auch in der Photographie neue, vielversprechende Wege eingeschlagen hätte, schliesslich haben

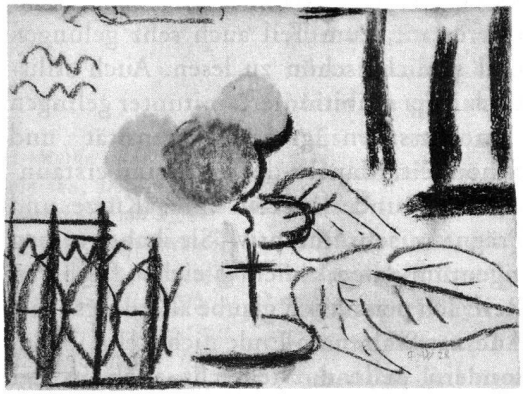
gerade seine Photogramme schon in der Vergangenheit hohe Anerkennung in der Kunstwelt gefunden. Aber wer weiss?

Die Texte und Briefe haben schliesslich – unabhängig von ihrer literarischen Bedeutung – als Quellen selbst eine literarische Qualität. Sie dokumentieren eine interessante, anrührende, auch schreckliche Geschichte. Ein besonderer Reiz besteht darin, dass diese Geschichte authentisch ist, sich aus Dokumenten erschliessen lässt und vom Leser selbst erschlossen werden kann. Daraus entsteht das detaillierte Bild einer Existenzform, das Selbstbild eines angehenden Künstlers und das Porträt einer zerrissenen Persönlichkeit. Auffällig ist der selbstzerstörerische Zug. Man hat den Eindruck, dass sich da ein junger Mensch verzehrt, wobei es drei Dinge sind, die ihn jeweils ganz in Beschlag zu nehmen scheinen, die er fast besessen ausprobieren, verfolgen und leben möchte: die Kunst (als Malerei, Photographie und Literatur), der Drogenkonsum und die Homosexualität. Dass eine solche Intensität einen jungen Menschen überfordern kann, ist leicht nachvollziehbar, und auch davon erzählen die Briefe.

Es war reizvoll, das zum guten Teil unveröffentlichte Material zu entdecken, auszuwählen und zusammenzustellen. Natürlich ist jede Auswahl und jede Konzeption auch eine Interpretation. Vor allem soll das Buch neugierig machen, deshalb haben wir uns bemüht, ein ansprechendes, schönes Buch zu machen und bei der Auswahl der Bilder und Texte auf Verständlichkeit und Nachvollziehbarkeit zu achten. Die Unterstützung des Projekts von verschiedenen Seiten hat es möglich gemacht, ein hochwertiges Buch zu einem sehr günstigen Preis anzubieten. Wir wollen die Menschen für das Werk und für die Person Andreas Walsers interessieren. Auf den ersten Blick entscheiden natürlich die Bilder, ob man sich weiter mit Walser beschäftigen möchte oder nicht. Die Texte erlauben dann einen genaueren Blick auf den «Fall Walser», wie *Wilfried Wiegand* es einmal genannt hat. Die Briefe schliesslich vervollständigen das Bild und vervollständigen eine bewegende Geschichte. Die Interpretation, auch die Frage nach der Bedeutung bleibt dem Einzelnen überlassen. Und vielleicht folgen dem Buch erneut Ausstellungen (das Material steht ja zur Verfügung), vielleicht gibt es Anstösse für eine weitergehende Beschäftigung mit Walser. Das Buch fordert das nicht ein, aber es bietet es an. ✦

TITELBILD

Erste Begegnung mit Andreas Walser



Andreas Walser, Ohne Titel (Stillleben) 1928, Pastell auf Papier, 14 x 21 cm, Privatbesitz.

Eine Kindheitserinnerung, die Kunstgeschichte machen sollte. Das Titelbild, ein kleines Pastellstillleben von Andreas Walser, hing im Arbeitszimmer des französischen Photographen Emmanuel Boudot-Lamotte in Paris. In den Sechzigerjahren sah es dort sein Neffe, der Münchner Schüler Emmanuel Wiemer, der seinen Onkel häufig während der Schulferien besuchte. Eine Begegnung, die nicht ohne Folgen bleiben sollte. 1981 verhinderte Wiemer, dass ein Konvolut aus Zeichnungen, Bildern und Briefen Walsers, welches sich im Nachlass Boudot-Lamottes befand, mit einer Auktion in alle Winde verstreut wurde und schuf damit die Voraussetzung für eine neuerliche Beschäftigung mit einem erstaunlichen, jahrzehntelang unbekannten Œuvre. *Michael Wirth*