Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 81 (2001)

Heft: 10

Artikel: Am Scheideweg zwischen Abstraktion udn Gegenständlichkeit : Entwicklung und maltechnische Aspekte in Andreas Walsers genialem Frühwerk

Autor: Waldeis, Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-166531

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: 11.07.2025

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

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!

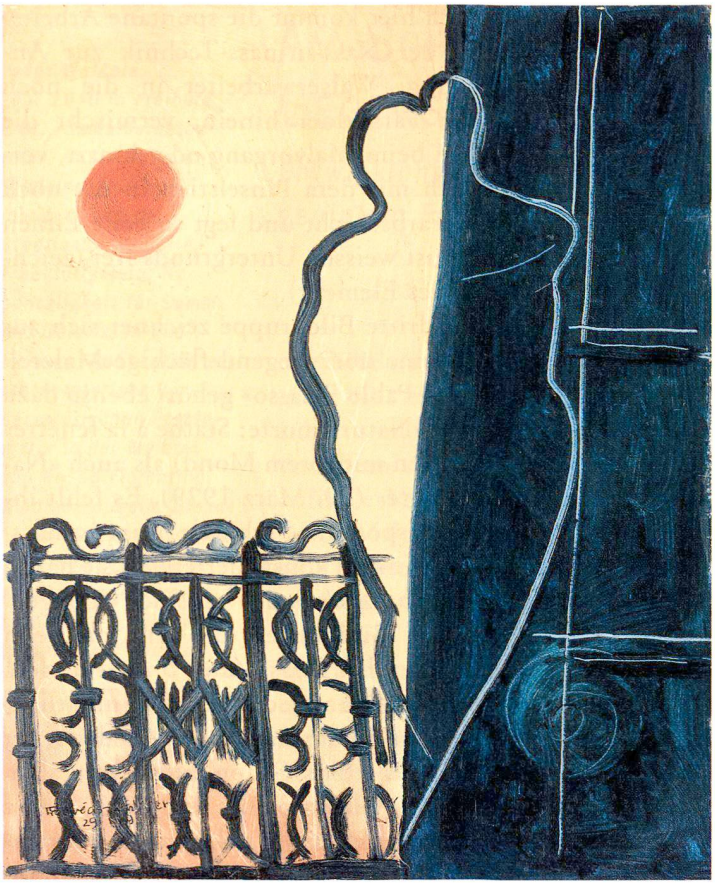
[15] Vgl. den zuvor erwähnten Brief vom 3. 3. 1930!

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

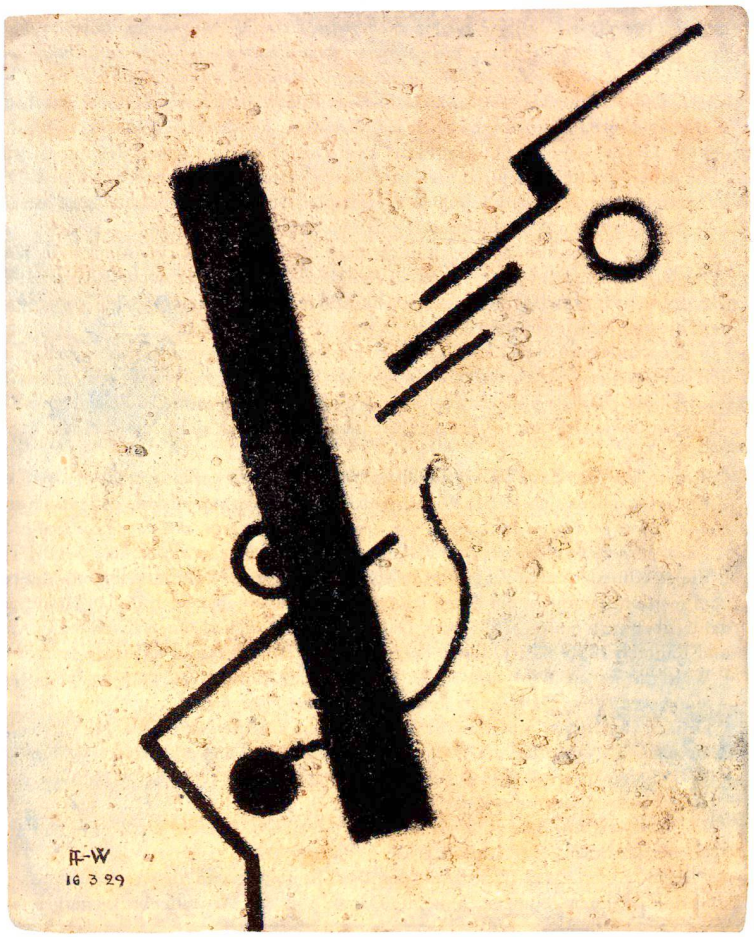
[17] «... *Was male ich: immer das gleiche. Zwei Menschen. Und ich werde es immer so tun* ...» Brief Walsers an Bärby Hunger vom 17./18. 08. 1928.

[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