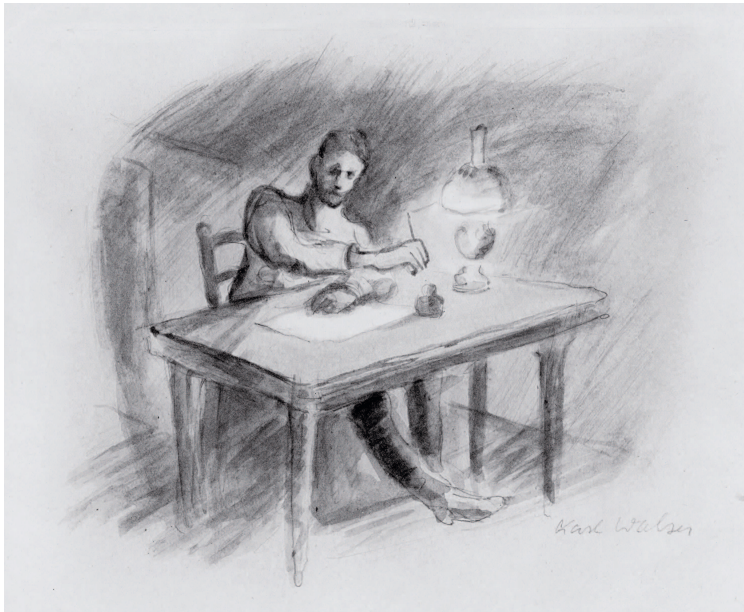


Mitteilungen



der

**Robert Walser-
Gesellschaft**

27/2020

Bern, April 2020

Therese Breitbach-Briefe Dank an Walter Feilchenfeldt

Von Reto Sorg

Dank der Vermittlung von Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt und mit Mitteln der Ursula Wirz-Stiftung konnte das Robert Walser-Zentrum 2012 neunzehn der zwanzig überlieferten Briefe Walsers an Therese Breitbach erwerben. Begeistert von «Geschwister Tanner», hatte die damals Siebzehnjährige den von ihr verehrten Dichter angeschrieben. Walser antwortete geschmeichelt, und so entspann sich ein Briefwechsel, der von 1925 bis 1932 dauerte. Da Walser seine Korrespondenz nicht aufbewahrte, sind auch Therese Breitbachs Briefe an ihn verloren.

Die 2018 zum Erscheinen der neuen Walser-Brief-Ausgabe im Robert Walser-Zentrum eröffnete Ausstellung der Breitbach-Briefe konnte erfreulicherweise erstmals der Öffentlichkeit alle zwanzig Briefe zeigen. Denn Walter Feilchenfeldt stellte jenen für die Geschichte seiner Kunsthandlung wichtigen Brief, den er 2012 für sich erworben hatte, ebenfalls zur Verfügung. Beglückt und begeistert von der Brief-Ausgabe und der Ausstellung, hat Walter Feilchenfeldt dann beschlossen, dem Robert Walser-Zentrum den wichtigen Brief als Dauerleihgabe zu überlassen.

Der sogenannte «Cassirer-Brief», den Walser am 15. Januar 1926 verfasste und der ihm zufolge «voll sogenannter Wucht» ist, befindet sich zusammen mit den neunzehn Briefen im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern, wo das Walser-Zentrum wie auch die Walser-Gesellschaft in Kooperation mit der Schweizerischen Nationalbibliothek alle ihre Manuskripte aufbewahren. Für die spontane Hilfe beim Erwerb der Briefe wie auch für die Ermöglichung der Zusammenführung des Bestandes sei Walter Feilchenfeldt, einem Gründungsmitglied unserer Gesellschaft, an dieser Stelle – im Namen aller, die Robert Walser schätzen und lieben – sehr herzlich gedankt.

Bild und Zeichen – Klaus Lutz und Robert Walser

Von Bernhard Echte

I.
Es gehört zu den lange wenig beachteten Aspekten der Walser-Rezeption, dass sich schon früh eine ganze Reihe bildender Künstler von Walsers Werk intensiv zu eigenem Schaffen anregen liessen.¹ Dieser Umstand versteht sich keineswegs von selbst, nicht nur weil Walser – wie am Beispiel von «Seeland» betont – der Illustration seiner Texte eher distanziert gegenüberstand, sondern auch, weil er in seinen Texten das Mimetisch-Beschreibende weitgehend meidet. Dieser Mangel an Gegenständlichkeit trifft sich jedoch mit einer Entwicklungstendenz in der Kunst der Moderne, so dass man hier einen Berührungspunkt vermuten darf. Andererseits steht Walser beispielhaft für die gesellschaftliche Exterritorialität des Künstlers, wie sie in den Jahren seiner (Wieder-)Entdeckung einem neuen Paradigma entsprach, so dass weniger sein Werk als seine Person zum Gegenstand künstlerischer Darstellung wurde – beginnend beim berühmten Wellkarton-Bildnis von Markus Raetz (das später im «Verlorenen Profil» eine Fortsetzung fand) oder den expressiven Porträt-Gemälden von Heinz-Peter Kohler. Auch jüngere Künstlerinnen gingen in diese Richtung, so z.B. Rosemarie Trockel, Tanja Nittka oder M. Dréa, die Walsers ikonographisch verfestigte Physiognomie durch Variationen wieder zum Leben erweckten.

II.
Einen ganz anderen Weg beschritt Klaus Lutz (1940–2009), dessen Schaffen über viele Jahre hinweg fast ausschliesslich im Zeichen Walsers stand. Kein Künstler seiner Generation hat sich dermassen intensiv und in so zahlreichen Werken mit Walser befasst wie Lutz, so dass Hannes Schüpbach in seiner biogra-

fischen «Chronologie» lapidar feststellte: «In Robert Walser findet Klaus Lutz ein Alter Ego.»² Von 1972 an schuf Lutz rund zwei Dutzend Arbeiten, die sich explizit auf bestimmte Walser-Texte beziehen, meist als Kaltnadel-Radierungen ausgeführt sind und aus zahlreichen Einzeldarstellungen bestehen.³ In der Regel handelt es sich um Leporellos in Graukarton-Schubern, die mit Schablonenlettern beschriftet sind. Meist nur handtellergross, haben sie Ähnlichkeit mit einem Daumenkino, wobei das kräftige Kupferdruckpapier jedoch zum sorgsamem Durchblättern und die zarten Verbindungen aus Japanpapier zur Vorsicht zwingen. Ausstellbar im musealen Kontext sind diese Miniaturen kaum,⁴ wie auch die tief gehaltene Auflagenzahl den privaten Liebhaber im Auge zu haben scheint. Tatsächlich hat Lutz diese Arbeiten nicht über Galerien oder andere Foren des Kunstmarkts vertrieben, sondern nur an Vertrauenspersonen abgeben, wobei der Schreibende sich noch gut daran erinnert, mit welch eindringlichen Blicken man gemustert wurde, wenn man eines dieser Werke erwerben wollte.⁵ Dieser Wunsch kam fast einer Zudringlichkeit gleich, und wenn einen der grosse schwarze Zottelhund nicht mochte, mit dem der ebenfalls immer schwarz gekleidete Künstler aufzutauen pflegte, war man schon gerichtet und aus dem Kreis potentieller Sammler von vornherein ausgeschlossen. Wer war dieser Mann, der auch später den repräsentativen Orten des Kunst- und Literaturbetriebs stets fern blieb und dem erst posthum eine grössere Werkschau gewidmet wurde?⁶

Geboren wurde Lutz am 21. März 1940 in St. Gallen als Sohn von Erich Lutz (1912–1983), eines erfolgreichen Kaufmanns in der Modebranche, und seiner Frau Gertrud, geb. Hiller (1907–1987). Das Milieu der Familie war grossbürgerlich und künstlerisch interessiert; man besuchte die Abonnements-Konzerte in St. Gallen, und unter den väterlichen Vorfahren nahmen der Kunstmaler Hans Sandreuter (1850–1901), ein vertrauter Schüler Böcklins, sowie

die Pianistin Nelly Lutz prominente Plätze ein. Schon früh scheint auch Klaus Lutz künstlerische Neigungen gezeigt zu haben, die von der Mutter gefördert, vom Vater hingegen zurückhaltender beurteilt wurden.

Ein erster biografischer Bruch trat ein, als Lutz 13 Jahre alt war: Die Ehe der Eltern wurde geschieden, die Mutter heiratete unmittelbar nach der Trennung einen neuen Mann. Dessen Beziehung zum heranwachsenden Sohn sollte sich jedoch konflikthaft gestalten, während der Kontakt zum leiblichen Vater weiterhin gut blieb. Mit 17 Jahren wurde Klaus Lutz in die «Schweizerische Alpine Mittelschule Davos» gegeben, ein Internat der gehobenen Kategorie. Dort ging er verstärkt seinen künstlerischen Neigungen nach; er spielte Klavier, interessierte sich leidenschaftlich für die Kunst, fotografierte und beschäftigte sich mit moderner Architektur. Mit 20 Jahren legte er die Matura Typus C (mathematisch-naturwissenschaftliche Richtung) in Davos ab. Dem Wunsch des Vaters, in dessen Geschäft einzutreten, folgte er nicht, sondern begann ein Architekturstudium an der ETH Zürich. Nach vier Semestern (davon eines in Psychologie) brach er das Studium jedoch ab und besuchte statt dessen das Seminar von Rorschach, wo er eine Ausbildung zum Primarlehrer absolvierte. Von 1963 bis 1972 war Lutz als Grundschullehrer tätig – meist in Bergdörfern, zunächst im Kanton St. Gallen, später in Graubünden. 1965 heiratete er die Lehrerkollegin Verena Lehner; in den beiden folgenden Jahren kamen zwei Töchter auf die Welt, 1969 ein Sohn.

Ende der 1960er Jahre trat jedoch eine langsame Entfremdung von der Familie ein; Lutz nahm sich ein Atelier an der Froschaugasse in Zürich, wo er zunächst nur in Ferienzeiten und an Wochenenden arbeitete. 1971 trennte er sich von seiner Frau, zog 1972 definitiv nach Zürich und reichte die Scheidung ein. Der Kunst, der er sich während der Lehrer- und Ehejahre nur nebenbei hatte widmen können, wurde – nach einem letzten Schul-Intermezzo in Zürich – ab 1973 seine ausschliessliche Profession.

Diese Entwicklung scheint sich durch die Beschäftigung mit kunsttheoretischer und philosophischer Literatur schon länger vorbereitet zu haben. Zu den Autoren, mit denen sich Lutz seit den 1960er Jahren intensiv befasste, gehörten einerseits Frege und Wittgenstein, andererseits Klee («Pädagogisches Skizzenbuch», «Das Bildnerische Denken», Tagebücher) und Kandinsky («Das Geistige in der Kunst», «Punkt und Linie zu Fläche»). Das gemeinsame Zentrum ihrer Schriften ist die Theorie und Praxis des Zeichens – seine Herkunft aus der Zeichnung, seine Einbindung in Grammatik und seine Wirkungsweise in der Kommunikation sowie die Formen seiner Abstraktion bis hin zu Zahl und Buchstaben. Die Beschäftigung mit diesen Fragen sollte für das Schaffen von Lutz in den folgenden Jahren zentral werden und schlug sich zunächst in konstruktivistischen Grafiken und kleinen Figuren nieder, von denen jedoch fast keine erhalten sind, da Lutz sie im Frühjahr 1972 zerstörte.⁸

III.

Zur gleichen Zeit begann er sich fast ausschliesslich Walser zuzuwenden. Wann und über welche Texte er ihn kennenlernte, ist nicht mehr zu rekonstruieren. In jedem Fall hat er sich von ihm vor der grossen Walser-Rezeptionswelle faszinieren lassen, die ab 1976 mit den ersten Wiederveröffentlichungen in der Bibliothek Suhrkamp begann und 1978 beim 100. Geburtstag eine starke Akzentuierung erfuhr. Bis dahin hatte Lutz schon rund zwei Dutzend grafische Walser-Sequenzen geschaffen, vor allem – wie bereits erwähnt – Leporellos, aber auch Blätter mit einer Vielzahl montierter Einzeldarstellungen sowie Kombination aus beidem. Die Fülle der Arbeiten zeigt, dass es sich offenbar um eine spezifisch persönliche Identifikation mit Walsers Werk und dem Autor handelte – fast im Sinne einer Wiedergänger-Obsession.

Dies war damals keine Seltenheit; auch Autoren wie Jürg Amann, Franz Böhni, E. Y. Meyer, Paul Nizon und – in reflektierterer Form – Peter Bichsel

zeigten eine starke, auf Exklusivität bedachte Identifikation mit Walser und fühlten sich in ihrem auratisch aufgeladenen Einzelgängertum als «Stellvertreter Walsers auf Erden». Dieser bisweilen ans Komische grenzende Habitus, war Lutz jedoch fremd. Sein Auftreten war stets betont nüchtern und unpräzise, sein handwerklicher Sinn äusserst streng und penibel und sein Schaffen von analytischen, ja formalistischen Prinzipien geleitet. Auch wenn er sich in seinen Arbeiten explizit auf bestimmte Walser-Prosastücke bezog, ging es ihm nicht um die Aneignung von Stoffen aus Walsers Werk. Man wird in seinen Arbeiten nur sehr wenige bildliche Äquivalente zu den Motiven in Walsers Texten finden, denn es ging ihm nicht um Illustration, d.h. nicht um die Umsetzung von Motiven der Texte in Motive von Bildern.

Worum ging es ihm dann? Schlagwortartig gesagt: um die Selbstvergewisserung des verlassenen Ich in seiner autonomen Selbstsetzung als Künstler, unabhängig vom (tendenziell korrumpierenden) gesellschaftlichen und künstlerischen Kontext. Und es geht um die Suche nach Möglichkeiten, sich ausdrücken zu können angesichts einer «Krise der Darstellbarkeit», wie Martin Jürgens es in seinem Buch von 1973 genannt hat.⁹ Die Koinzidenz mit der Veröffentlichung von Jürgens ist zwar augenfällig, ein direkter Bezug allerdings nicht zu belegen. Dass Walser als Ausweg aus dieser Krise das «Erzählen an sich, ohne Gegenstand» erfunden hatte, war zudem schon Oskar Loerke aufgefallen, als er 1918 «Poetenleben» besprach.¹⁰

Wie schlug sich diese Autonomisierung des Erzählens in der Bild- und Formensprache von Lutz nieder? Am auffälligsten zunächst in der scheinbaren Äusserlichkeit ihrer physischen Erscheinung: der Verkleinerung bis zur Miniatur. Verkleinerung bedeutet zunächst: eine Kunst des intimen Dialogs, jenseits der Ausstellbarkeit; eine Kunst auch, die sich zudem bewusst verknappert: 7 bis 12 Abzüge sind in der Regel das Maximum. Eine Kunst für die Wenigen, die Eingeweihten, d.h. eine Kunst, die gesucht werden will,

die sich quasi vor dem Markt versteckt, die sich selbst nicht anpreist, die kein lautes Selbstmarketing betreibt, aber sehr genau um ihre Kostbarkeit weiss.

Wie Walsers «Bleistiftgebiet» will sie zugleich auch Mikro-Kosmos sein, d.h. ihr ist ein Kipp-Moment eingeschrieben, wo aus dem Winzigen plötzlich etwas Riesiges, Allumfassendes wird. Das Mittel dazu? Die Dichte der Strukturen, ihre unendliche Differenziertheit, die Tiefenwirkung der Plattentöne. Erkennbar aber erst bei Nähe, beim Aug in Auge mit der winzigen Darstellung, wenn man alle Erwartungen, die man an ein Kunstwerk richten könnte, abgestreift hat und nur noch schaut.

Unwillkürlich kommt einem dabei das Wort vom «reinen Sein» (d.h. in diesem Fall vom «reinen Sehen») in den Sinn, das Jochen Greven als das Zentrum bezeichnet hat, um das Walsers Texte kreisen, im Wissen, dass es sich in eben jenem Moment entzöge und verlöre, in dem man es zu greifen versuchte. Nur als Geheimnis lebt es wirklich, nur da ist es auch spürbar.

Dem kleinen Format blieb Lutz in seinen grafischen Arbeiten sogar noch dann treu, als er in den 1990er Jahren zu filmen begonnen und alle festen Dimensionen durch die grenzenlose Skalierbarkeit der Projektion hinter sich gelassen hatte. Das kleine Format war die Heimat eines unentfremdeten Schaffensprozesses – dass Innerste suchend und zugleich aus diesem herauswachsend. Diese Erfahrung hat das gesamte Werk von Lutz geprägt.

Auf die Krise der Darstellbarkeit reagiert Lutz jedoch nicht nur mit einer Minimalisierung der Dimensionen, sondern auch mit einer Thematisierung von Zeichen und Zeichnung. Dabei unterzieht er sich einer doppelten, gegenläufigen Befragung: Zum einen, in welchem Verhältnis die Zeichnung (wie konkret oder figurativ sie auch ausfallen mag) zum Zeichen stehe. Zum anderen, ob dem Zeichen neue spielerische Bedeutungen entlockt werden könnten, wenn man es von seiner starren Signifikanz-Funktion löst

und es als Zeichnung auffasst. «Schreiben scheint vom Zeichnen abzustammen», hatte Walser nicht zufällig einmal geschrieben,¹¹ im Wissen, dass die Synthese von Zeichen und Zeichnung zum Beispiel in der schönen Schrift bestehe.

Diese Doppelbewegung der Fragerichtung ist in den Walser-Leporellos von Lutz deutlich abzulesen. Wenn es um die Verortung des Autors in Walsers Texten bzw. des Künstlers in Lutzens Bildern geht, tragen die Darstellungen den Charakter eines Piktogramms, d.h. einer zeichenhaften Figuration – deutlich zu sehen bei «Frau Wilke. Bilderschrift nach Robert Walser» (1977) oder im Leporello «Das Zimmerstück»¹² (1974). Hier sieht man einen Einzelnen am Tisch und den Tisch im Raum – im ersten Fall in Kippungen und Variationen durchgespielt, wie es der Psyche des unsicher Schaffenden vor dem leeren Blatt Papier entspricht, im zweiten Fall eingespannt ins perspektivische Gitternetz räumlicher Koordinaten, in denen die künstlerische Erfindung und Gestaltung vonstatten gehen muss.

Dann aber gibt es bei Lutz auch das Gegenteil: Die Suspendierung aller realen Bezüge – beispielhaft in «Jakob von Gunten» I–IV (1975), in «Der Student» (1974) oder «Oskar» (1973). Hier ergibt er sich dem freien Spiel der Formen (d.h. Empfindungen), ja, man möchte fast sagen, dem ebenso geistesgegenwärtigen wie seligen Versinken im phantasierenden Schaffensprozess. Gleichwohl ist das Formprinzip klar und reflektiert: Thema und Variationen, wie es Johann Sebastian Bachs Musik kennzeichnet, für den Lutz eine besondere Vorliebe besass¹³ – in der Setzung des äusseren Rahmens streng, in der Durchführung der Motive von vitaler Vielfalt und Emotion gesättigt. Der Rahmen ist bei Lutz so eng und formal wie nur irgend möglich gezogen, doch gleichwohl (oder gerade deswegen) entfaltet sich darin ein Phantasiefreiraum von beglückender Vielfalt und filigranem Zauber. Der Betrachter spürt und weiss: Das alles ist noch immer Zeichnung, doch eine, die ihre Freiheit gefunden hat,

nachdem sie die Formpräzision des Zeichens durchlaufen hat.

Dieser Weg ist bei Lutz im übrigen keineswegs von Anfang an entschieden. Es gehört vielmehr zu seiner Wesensart, fortwährend an seiner Kunst zu zweifeln und immer wieder gegenläufige Versuche zu unternehmen. «Daß er nie zur Sicherung oder Versicherung seiner selbst gelangt, scheint sein Los»¹⁴ – dieser Walser-Satz bezeichnet auch eine Grunderfahrung von Lutz. So finden sich bei ihm zugleich auch figurative Bildfolgen, die zwischen Groteske und scheinbarer zeichnerischer Unbeholfenheit oszillieren, so z.B. «Das Götzenbild» (1972) oder «Katzentheater» (1976). Noch im letztgenannten Jahr, als Lutz schon ganze Serien hochdifferenzierter abstrakter Kaltnadel-Leporellos realisiert hatte, entstand eine Arbeit von 20 Zeichnungen («Helblings Geschichte»),¹⁶ ebenfalls in einer Art Buchform mit eingebundenen Passepartouts und eingeschobenen Blättern, die wie ein Rückfall wirken: ein Versuch in Pseudo-Naivität, abbildend im illustrativen Sinn, so dass man eine viel frühere Entstehungszeit annehmen möchte, doch deutet alles darauf hin, dass diese Versuche parallel zu den souveränen Arbeiten in der spitzigen Technik des *Pointe sèche*, des Stichels, der Kaltnadel entstanden sind. Lutz scheint allerdings realisiert zu haben, dass diese Versuche in Pseudo-Naivität eine Sackgasse waren, zumal er zugleich an einer umfangreichen Studie zu Walsers «Jakob von Gunten» arbeitete, jenem «Vorspiel Nr. 0», das mit «Juni 76» datiert ist,¹⁷ d.h. ein Jahr später als das damals bereits vorliegende, radierte, vierteilige «Gunten»-Leporello von 1975. Ich bezweifle, dass diese Datierung stimmt, denn die Auswirkungen dieses Exerzitiums, das sich in einem ungewöhnlichen Umfang und durchgängigen schriftlichen Reflexionen niederschlug, zeigten sich bald in anderen Arbeiten. Es geht darin um die Synthese von Zeichnung und Zeichen in Form einer neuen Hieroglyphen-Schrift, abstrakt und konkret zugleich. Die Schlussfolgerungen, zu denen Lutz da-

bei gelangte, fanden u.a. Eingang in die Arbeit «schriftstücke», in der – ohne jeglichen literarischen Bezug – ein umfassendes Piktogramm-Alphabet durchdekliniert wird.¹⁸

IV.

Scheinbar am Ziel seiner Suche angelangt, hat Lutz in der folgenden Zeit jedoch realisiert, dass die Reduktion des Bildes auf einen definierten Satz von abstrakt-figuralen Zeichen einen Verlust bedeutete, und zwar für den Künstler ebenso sehr wie für seine Suche nach *individuellem* Ausdruck.

Was folgte, blieb zunächst in der Schwebelage. Lutz löste sich – nicht zuletzt dank privater und geografischer Veränderungen¹⁹ – zusehends von Walser, und zwar genau zu jener Zeit, als dieser – anlässlich des 100. Geburtstags im Jahr 1978 – mit grossem marketingtechnischem Aufwand zum «Klassiker der Moderne» erhoben wurde. Lutz entdeckte in seinen Arbeiten nun die Farbe, z.B. in den «Fumetti»²⁰ – und schliesslich auch den Raum: 1987 begann er zu filmen.

Gleichwohl kam er immer wieder auf Walser zurück – und zwar auch filmisch: 1989 in dem Kurzfilm «Mehlmann» oder 2002 in der Filmperformance «The Caveman» («Der Höhlenmensch»). Zeichenhaftigkeit und Abstraktion traten dabei zurück, die Konkretion erlebte in surreal verfremdeter Form eine Wiederbelebung: Es waren Phantasiewelten – aber immerhin Welten (und keine flächigen, grafisch-ornamentalen Spiele). Das Bild hatte sein altes Primat gegenüber dem Zeichen wiedererlangt – exemplarisch sichtbar auch an den letzten grafischen Walser-Arbeiten «Jakob von Gunten» (1994) und «Der Höhlenmensch The Cavemann. To Robert Walser» (2002).

Ging auch diese Wandlung auf das Konto von Walsers Einfluss? Nur halb. Es scheint, als sei Lutz den Hinweisen Walsers gefolgt, dass er auf den Schultern eines Riesen stehe: Jean Paul. Dieser hatte gegen Ende seines Lebens gemutmasst, kein anderer Autor habe mehr sprachliche Bilder hervorgebracht als er.

Tatsächlich trägt die Bildmächtigkeit der Phantasie in Jean Pauls Sprache einen triumphalen Sieg über das Zeichen davon. Und Lutz ist dieser Entfesselung gefolgt: Sein letztes filmisches Werk heisst «Titan». Lutz hat den Film noch vollenden können, erlebte die Uraufführung am 11. September 2009 in Toronto aber nicht mehr. Zwei Tage zuvor war er in New York gestorben.

Der Streifen darf als sein Vermächtnis gelten: Tatsächlich handelt es sich um die erste Jean Paul-Verfilmung überhaupt. Sie nimmt sich den Komischen Anhang des «Titan» zum Gegenstand: «Des Luftschiffers Gianozzo Seebuch» – surreal, versponnen und verstörend wie Jean Pauls mehr als 200 Jahre alter Text. Walser ist in der antirepräsentativen Formensprache noch immer präsent – doch eher als der Dekonstrukteur erzählerischer Stringenz, weniger als Inspirator der Bilder. Diese rührten von jemandem her, dem Zeichen und Zeichnung durch die multiple Übertragbarkeit des Bildes bei gleichzeitig sinnfälliger Evidenz schon immer eins gewesen war: Jean Paul.

¹ Der Katalog zur Ausstellung 2014 im Kunsthaus Aarau hat hier erstmals eine Bestandsaufnahme unternommen; siehe Madeleine Schuppli, Thomas Schmutz, Reto Sorg (Hg.): «Ohne Achtsamkeit beachte ich alles». Robert Walser und die bildende Kunst. Bern 2014.

² Hannes Schüpbach: Chronologie Klaus Lutz. Synopsis. Unveröff. Masch.-Ms. 2011, S. 17.

³ Eine erste Liste brachten die «Mitteilungen der Robert Walser-Gesellschaft» 5/2000, S. 12f. u. 6/2000, S. 22. Schüpbach hat den Katalog der entsprechenden Werke dann grundlegend ergänzt; siehe Schüpbach (wie Anm. 1), S. 20–22, S. 25f., S. 28–32, S. 35, S. 54 u. S. 57.

⁴ Einen ersten Ausstellungsversuch unternahm der Verfasser 1996 im Kontext einer Ausstellung von Manuskripten Robert Walsers und Partituren von Heinz Holliger (Museum Neuhaus Biel Biene 8.12.1996–31.3.1997).

⁵ Die einzigen öffentlichen Orte, an denen man bisweilen Arbeiten von Lutz finden konnte, waren das «Kleine Bücherhaus» von Marta Peter an der Zürcher Neustadtgasse und die Buchhandlung Elsässer am Limmatquai; siehe auch Schüpbach (wie Anm. 1), S. 21.

⁶ Klaus Lutz «Im Universum». Ausstellung im Museum Haus Konstruktiv, Zürich, 31.5.–2.9.2012. Dazu erschien ein Katalog, der

auch mehrere Reproduktionen von Walser-Leporellos enthielt; vgl. Dorothea Strauss (Hg.): Klaus Lutz «Im Universum». Heidelberg/Berlin: Kehrer 2012.

⁷ Diese und die folgenden biografischen Angaben entstammen der Chronologie von Hannes Schüpbach (vgl. Anm. 2).

⁸ Siehe Schüpbach (wie Anm. 2), S. 20.

⁹ Martin Jürgens: Robert Walser. Die Krise der Darstellbarkeit. Kronberg: Scriptor 1973.

¹⁰ Oskar Loerke: Poetenleben. In: Die Neue Rundschau, 29. Jg., 1918, Bd. 2, S. 1238.

¹¹ Robert Walser: Sätze. In: ders.: Es war einmal. Sämtliche Werke in Einzelausgaben (SW). Bd. 19. Zürich/Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, S. 232.

¹² Siehe die Abbildung in Strauss: Klaus Lutz «Im Universum» (wie Anm. 6), S. 40f.

¹³ Siehe Schüpbach (wie Anm. 2), S. 11.

¹⁴ Robert Walser: Über den Charakter des Künstlers (1911) (SW 15, S. 63).

¹⁵ Siehe die Abbildung in Strauss: Klaus Lutz «Im Universum» (wie Anm. 6), S. 42f.

¹⁶ Heute in Privatbesitz.

¹⁷ Heute in der Grafischen Sammlung der Schweizerischen Nationalbibliothek.

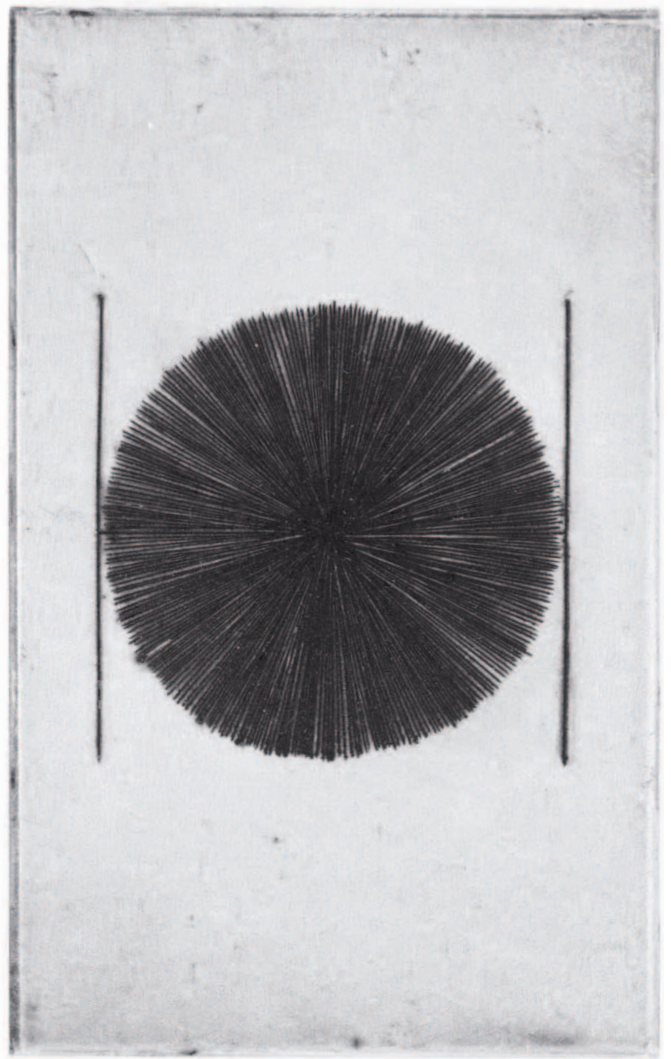
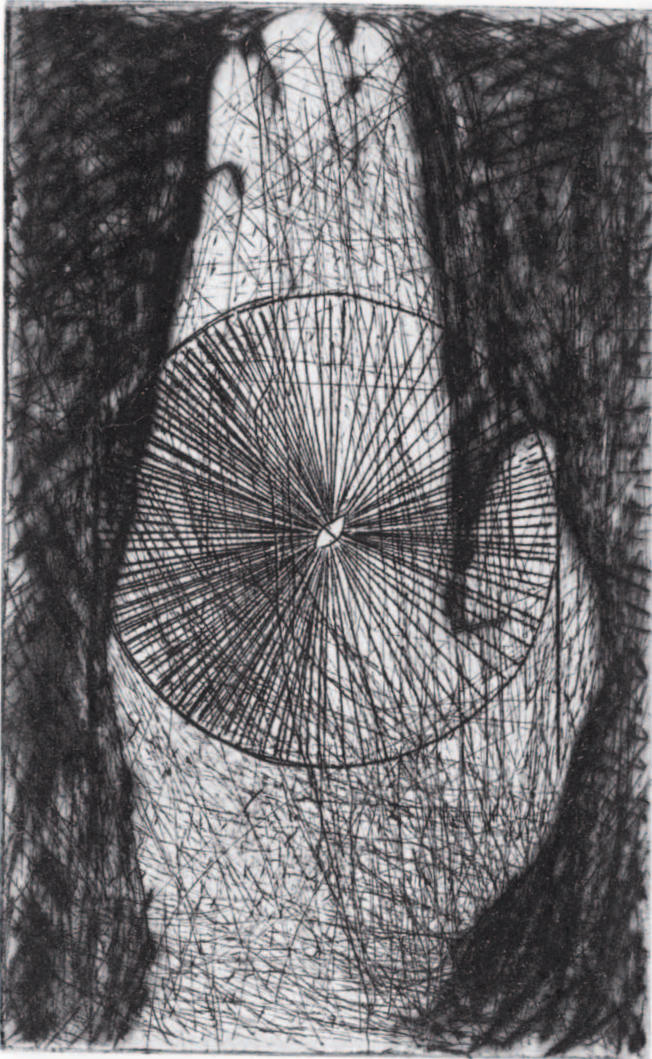
¹⁸ Siehe die Abbildung in Strauss: Klaus Lutz «Im Universum» (wie Anm. 6), S. 24f.

¹⁹ Um 1977 lernte Lutz Margret Bislin kennen. Aus der Beziehung ging bald Lutz' dritte Tochter Sarah hervor. 1978 ging Lutz – dank eines Stipendiums der Stadt Zürich – nach Genua und blieb bis 1982 dort.

²⁰ Siehe die Abbildung in Strauss: Klaus Lutz «Im Universum» (wie Anm. 6), S. 46f.

—

Zu Anm. 2: Der Satz in der Chronologie stammt von Reto Hännly. (HS)



*Ausschnitt aus «Germer» (nach Robert Walser). Strichel und Nadel. Ex. 6/9, 1976
Eine Kabinettausstellung mit Kaltnadelradierungen von Klaus Lutz zu Robert Walser
ist zur Zeit im Robert Walser-Zentrum in Bern zu sehen.*

Impressum

Herausgeber: Robert Walser-Gesellschaft

Sekretariat: Marktgasse 45, CH-3011 Bern

Tel. [+41] (031) 310 17 70

E-Mail: walser-gesellschaft@robertwalser.ch

Internet: www.robertwalser.ch

Redaktion: Kerstin Gräfin von Schwerin

Auflage: 500 Exemplare

Umschlagabbildung: Karl Walser «Der Poet»

(ca. 1917). Lavierte Bleistiftzeichnung, 14 x 16 cm,

mattes Kunstdruckpapier. Variante zur Skizze in

«Kunst und Künstler» 15,7 (1917). Im Besitz der

Robert Walser-Gesellschaft.

Satz und Druck: Wegner-Druck, Otterndorf (DE)

© Robert Walser-Gesellschaft 2020

ISBN 978-3-9524934-2-7