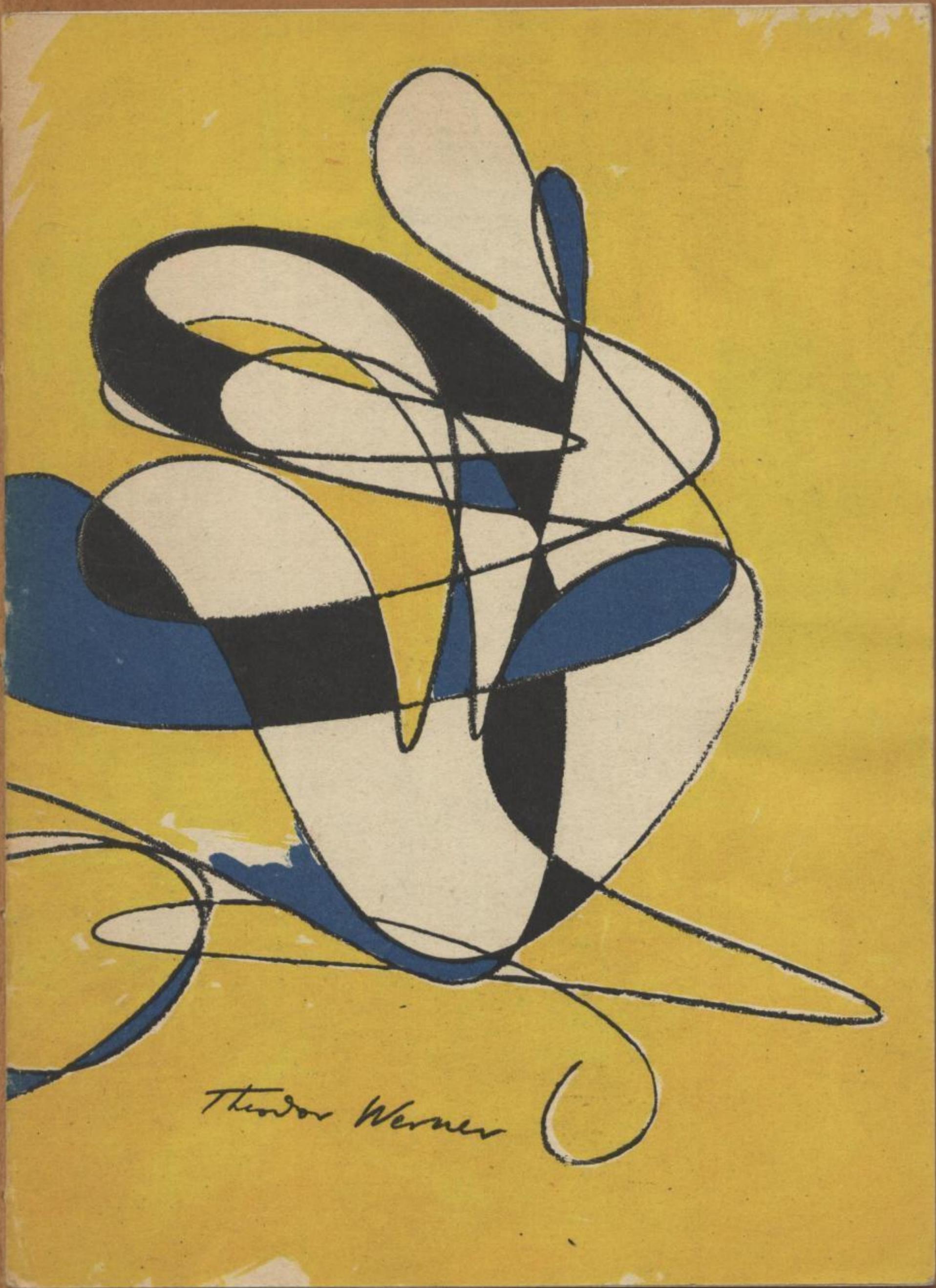


Sächsische

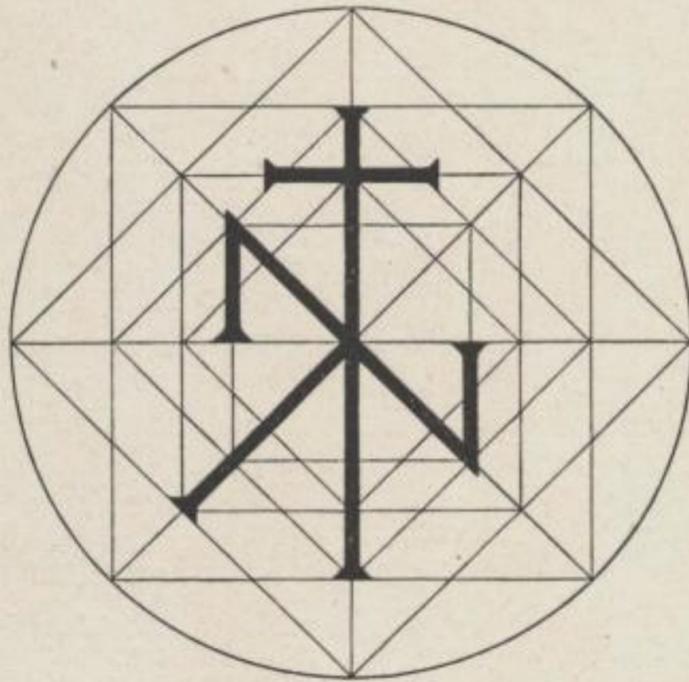
62 | 8°

7216

Landesbibl.



Theodor Werner



FRIEDRICH BIENERT

DER KÜNSTLERKREIS DER GALERIE GERD ROSEN

Will Grohmann **Theodor Werner**

GALERIE GERD ROSEN Berlin

7

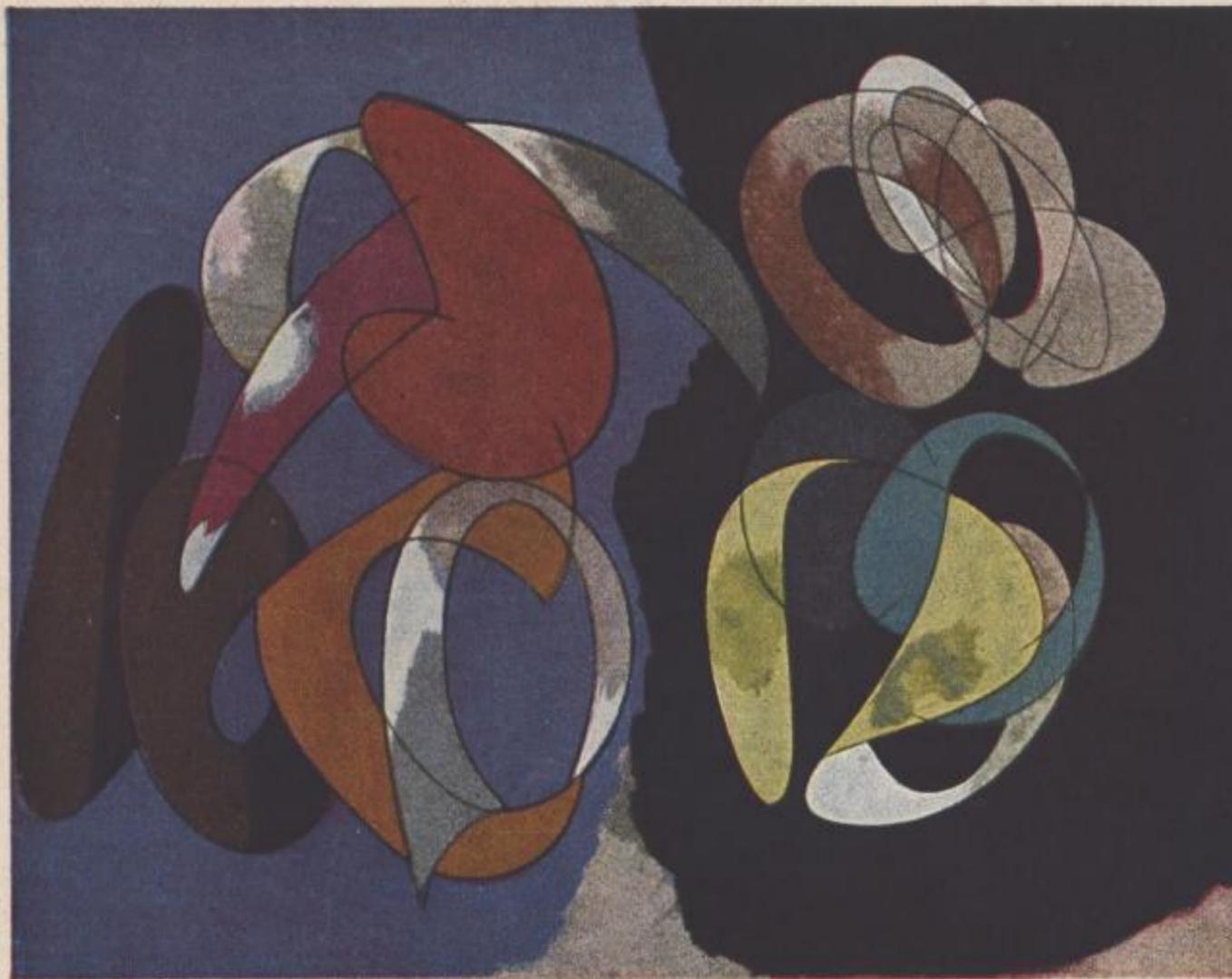
Sächsische
Landesbibliothek

7 SEP 1988

Dresden

0. J. [um 1947]

Werbung,
1944



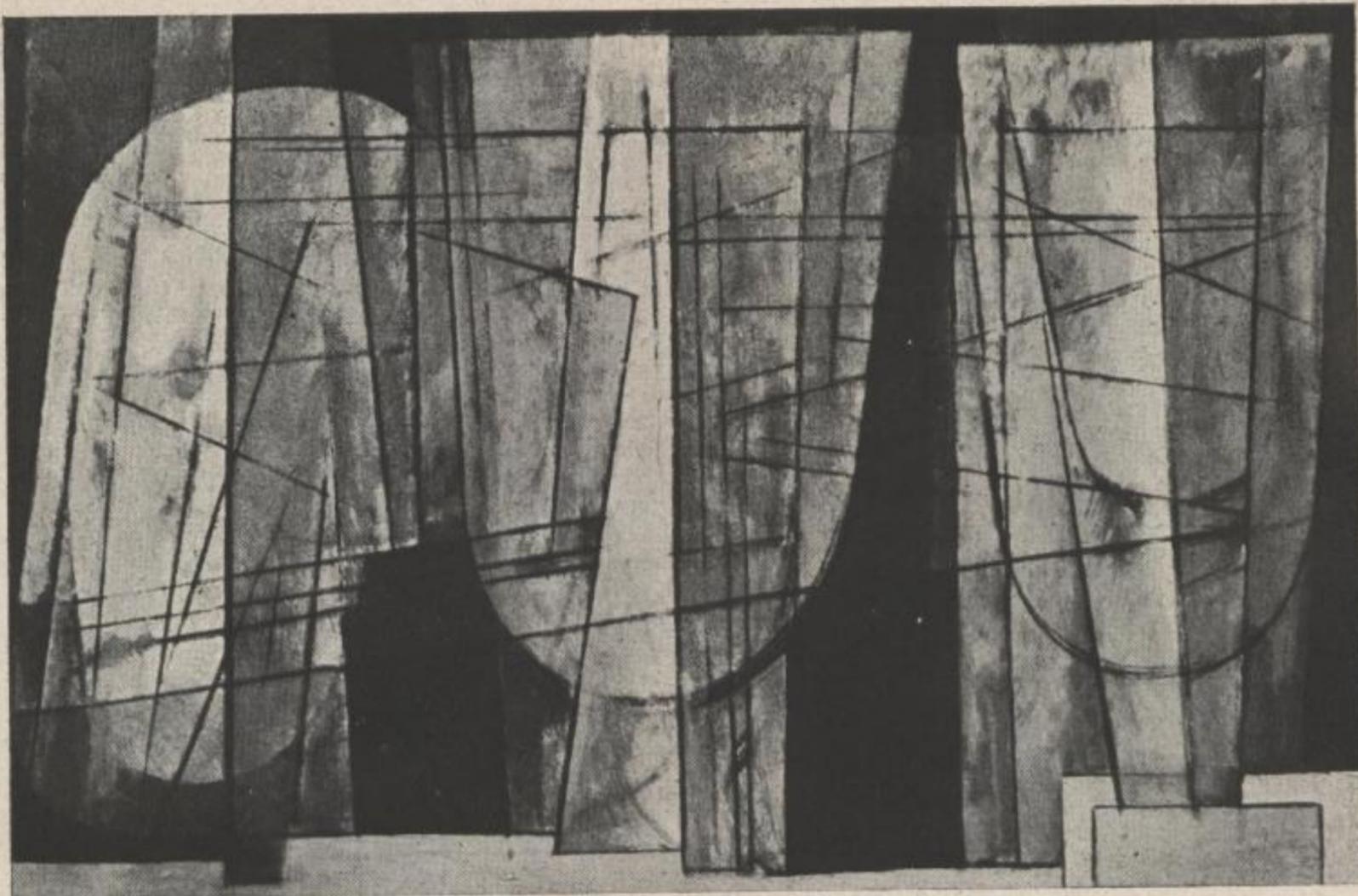
Gouache,
49 x 63 cm

Seit 1935 weiß man, daß zu den entscheidenden Begabungen der europäischen Kunst ein deutscher Maler gestoßen ist: Theodor Werner. Nach einer unverhältnismäßig langen Anlaufzeit gelangte er zu Realisierungen, die genau so eigen sind wie etwa die eines Mirò und den Umfang der Aussagen unseres Jahrhunderts um eine sehr wesentliche vermehren. Als er 1935 von Paris nach Deutschland zurückkehren mußte, hinterließ er Freunde, die seine Arbeit anerkannten und von ihrer weiteren Entwicklung viel erwarteten, Zervos, Einstein, Braque, Mirò. Die Ungunst der Verhältnisse verhinderte 1939 eine Ausstellung in Paris, in Deutschland war diese Kunst ohnehin unmöglich, so daß Werner mit seinen eigentlichen Arbeiten erst jetzt vor die Öffentlichkeit tritt.

Werner ist Schwabe und 1886 geboren, nur sieben Jahre jünger als Klee und sieben Jahre älter als Mirò. Man könnte ihn ohne weiteres zu der unerschöpflichen Generation der um 1880 Geborenen zählen, der Picasso und Braque, Klee und Marc, Kirchner und Schmidt-Rottluff angehören, im weiteren Sinne auch Baumeister und Schlemmer, Ernst und als Jüngster Mirò. Und man muß es sogar tun, auch wenn sein Anteil um ein Menschenalter später in Erscheinung tritt. Denn die Wurzeln seines Schaffens reichen tief in das Erdreich hinein, aus dem nach der Jahrhundertwende eine neue Kunst geboren wird. Erst was nachher kommt, atmet einen anderen Geist, der wohl den Pionieren der achtziger Jahre verpflichtet ist, indem er Resultate übernimmt, sonst aber nach anderen Zielen Ausschau hält.

Theodor Werner hat sich seine Position mit großer Zähigkeit und Schritt für Schritt erkämpft. Als andere schon ernten, ist er noch mitten in der Auseinandersetzung mit Cézanne; in der Sammlung Borst in Stuttgart hängt ein Stilleben und ein Selbstporträt, die den Kampf zeigen. Es folgen Landschaften, die mehr auf dem Wege der Fauves als der Brücke liegen, und zu einer Sonderform des Kubismus führen. Und schließlich um 1930 Arbeiten, denen man den Durchbruch zur eignen Aussage anmerkt. Die Franzosen stehen im Hintergrund, Picasso, Braque und Gris in erster Linie. Aber es ist nur

2



Drei Köpfe, 1933

Gouache, 73 x 100 cm

ein kurzer Zusammenklang, das Deutsche, das Schwäbische setzt sich durch, und um 1933 ist Werner soweit, um verwirklichen zu können, was ihm als Gleichnis der Welt vorschwebt.

Denn um eine gleichnishafte Kunst handelt es sich, seitdem er seinen Weg gefunden hat. Er gehört zu den nachdenklichen Schwaben, denen das Reich der Natur und des Geistes keine Gegensätze sind, also zu Schelling, nicht zu Hegel; zu Schaffenden wie Hölderlin, die „die Winke, die Sprache der Götter“ empfangen und weitergeben, nicht zu Mörike. Vielleicht hat die Entwicklung so lange gedauert, weil er zwar ahnte, was er wollte, aber noch nicht imstande war, eine adaequate Ausdrucksform dafür zu finden.

Die erste zeitentsprechende Auseinandersetzung mit der äußeren Wirklichkeit hatte der Kubismus geleistet: bildgemäße Gestaltung der dritten Dimension, Loslösung vom Gegenstand und eigengesetzliche Gegenstandsbildung, Einbeziehung der Zeit durch die Andeutung funktionaler Prozesse. Kunst war nicht mehr Darstellung auf optischer oder imaginativer Grundlage, sondern eine Welt für sich, vom Menschen geschaffen. Metamorphotische und halluzinative Gestaltungen folgen, Wirklichkeiten, die ihr Dasein der Freiheit des Künstlers verdanken (Picasso). Mit Klee wird die Realisierung innerer Prozesse zum Hauptthema; das Unbewußte, der Pluralismus der Bewußtseinsvorgänge, die Tiefenschichten der menschlichen Psyche, rücken an die Stelle bisherigen Kalküls. Eine neue konkrete Welt wird vom Künstler erschaffen mit Wesen, die keinem biologischen Gesetz unterliegen, der Standard des Menschen ist aufgegeben zugunsten einer Integrierung aller möglichen Welten, einer Totalität von Vorstellungen und Beziehungen. Psychographisches und Tektonisches ergänzen sich, dem psychischen Archaismus entsprechen archaische Züge in der Gestaltung. Mit Mirò wird Kunst zur Möglichkeit, sich hemmungslos zu äußern wie in Traum und Unterbewußtsein und ein inneres Geschehen einschließlich des Zufalls und des Irrationalen niederzuschreiben, nicht statisch, wie es



Vögel, 1934

Gouache, 114 x 146 cm

3

der Kubismus noch tat, sondern dynamisch. Zur Möglichkeit, Verdrängungen aufzuzeichnen und abzureagieren, auf Nichtmenschliches, auf Erfundenes, und damit zur Heilung und Selbstheilung. Miròs epigrammatische Niederschriften der letzten Jahre überhöhen diesen Befund nach der Seite einer zeichenhaften Lyrik, die wie bei den Chinesen Klang, Wort und Sinn zu eindrucksvollen Gebilden zusammenschließt.

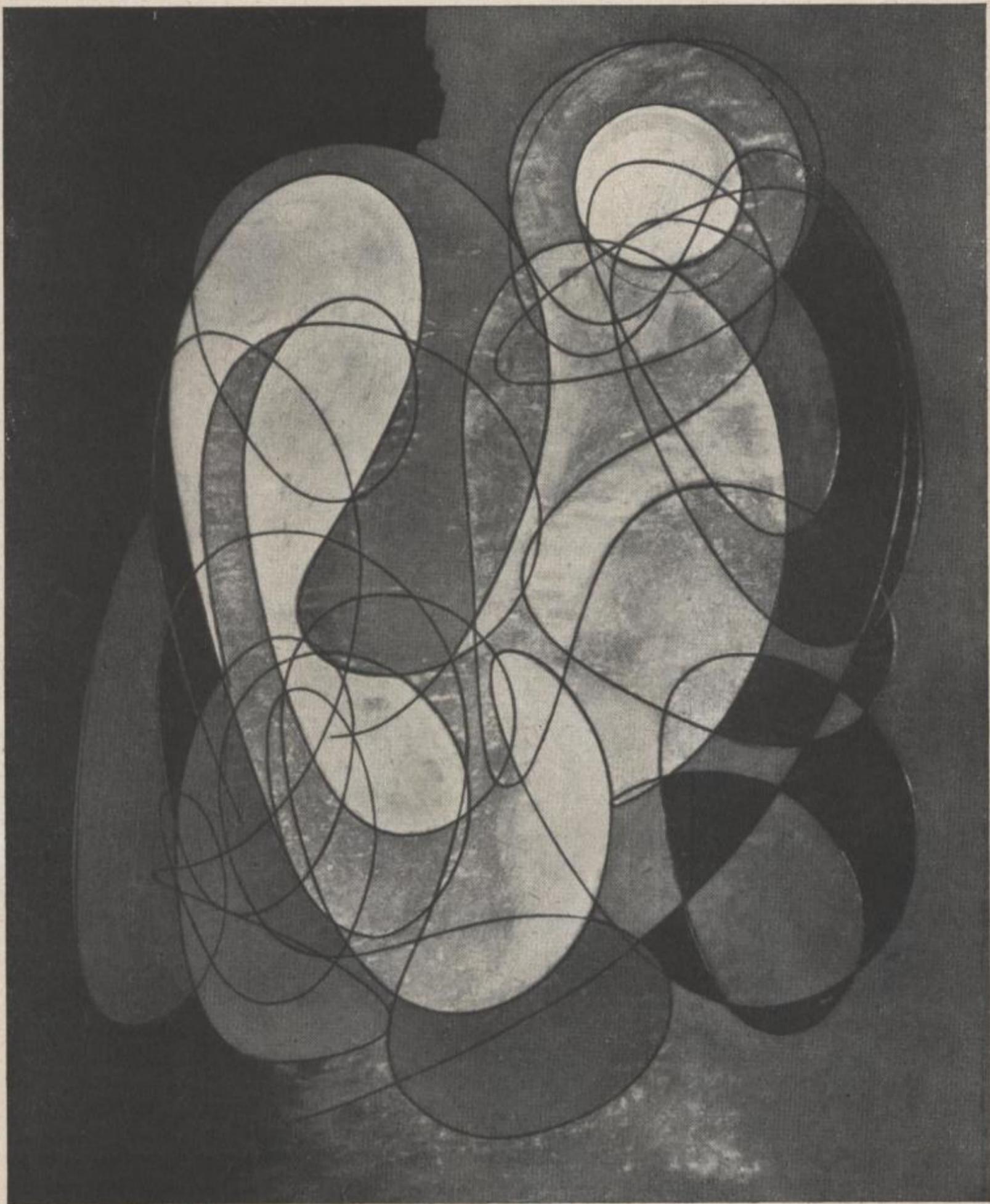
Was war noch zu tun für einen Maler, der erst erschien, als alle übrigen ihren Platz belegt hatten? Sicher war für Werner nur dies, daß die Probleme der anderen zu nützen, aber nicht anzuwenden waren. Er anerkannte sie und ihre Lösung, es gab aber noch andere Fragen, die der Beantwortung harften. Als Deutscher hatte er die künstlerische Konzeption der Welt eines Picasso und Braque erlebt und die Beweiskraft ihrer geistigen und malerischen Entdeckungen erfahren, als Deutscher hatte er jedoch noch eine andere Vorstellung von den Möglichkeiten und Grenzen der Kunst. Picasso wie Braque waren von Euklid ausgegangen, hatten Statik als Rahmen und Gegenstand als Gegenüber bei allen Abwandlungen beibehalten und damit der Malerei zu einer letzten Klassik verholfen. Klee verharrte bei der Identifikation seiner Erfindung mit einem Objekt. Mirò nicht. Hier sind Zusammenhänge. Während aber Mirò als Mensch der Méditerrané vom Menschen und seinen Tiefenschichten ausgeht, kommt Werner viel mehr von den Einsichten eines Hölderlin oder eines Schelling her. Wie für Hölderlin Dichtung „worthafte Stiftung des Seins“ ist, das Wirkliche, „Traum von Göttern“, so ist für Werner Malen ein solcher Traum und die Wirklichkeit seiner Bilder eine Stiftung. Wie bei Schelling und seinem transzendentalen Idealismus ist für Werner die Übereinstimmung des Subjektiven und Objektiven, des Bewußten und Unbewußten in den Erscheinungen der Welt nachzuweisen, und der Grund dieser Identität im Ich zu suchen. Diese Haltung ist nach Schelling die der Kunstanschauung, das Erzeugnis dieser Anschauung ist das Kunstwerk, in dem Ewiges und Endliches, Freiheit und Notwendigkeit, bewußtes Schaffen und bewußtlos empfangene Gnade, Schicksal und Genie vereinigt sind.

Die Gegenstände des Philosophen wie des Künstlers sind die Urbilder der Dinge. Wir würden sagen die Archetypen, urtümliche Momente, seelische und geistige Grundformen, Gemeinsamkeiten, die den Sinn der Menschheit bedeuten (Bachofen). Hier berührt sich Werner mit seinen Vorgängern, die von anderen Ausgangspunkten, vom aktiv gewordenen Unbewußten her, zu diesen Urbildern gestoßen waren.

Liest man bei Schelling weiter: „Die Kunst schafft, wie die Natur, Wesen, die das Gesetz ihrer Form in sich tragen. Damit erfaßt sie die Art des schaffenden Lebens“ oder „Vollendung, wo die Form kein Stück und kein Ringen, sondern voller Ausdruck der Fülle des schaffenden Lebens ist“, glaubt man, dem Geist zu begegnen, der in den Bildern Werners steckt.

Eine solche Einstellung involviert eine Art des Monologisierens, eine Reduzierung des „Gegenüber“ wie in den Duineser Elegien Rilkes. Der „reine Bezug“, „das Offene“ als der reine Zustand der Welt, in dem Diesseits und Jenseits, Vergangenes und Zukünftiges in einem gegenwärtig sind, sind hier wie dort Wirklichkeiten, nicht bloße Bilder. Während aber Rilke vor dem Gegenüber flieht, zu seinem Schicksal macht, „kein Schicksal zu haben“, kultiviert Werner dieses „Offene“ für seine Arbeit. Er empfindet es nicht als Gegensatz zur Zeit, sondern als Raum, in den man ohne Grenzen hineinlebt, als ewigen Raum, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umfaßt, als „Weltinnenraum, in dem alles einander geöffnet ist“.

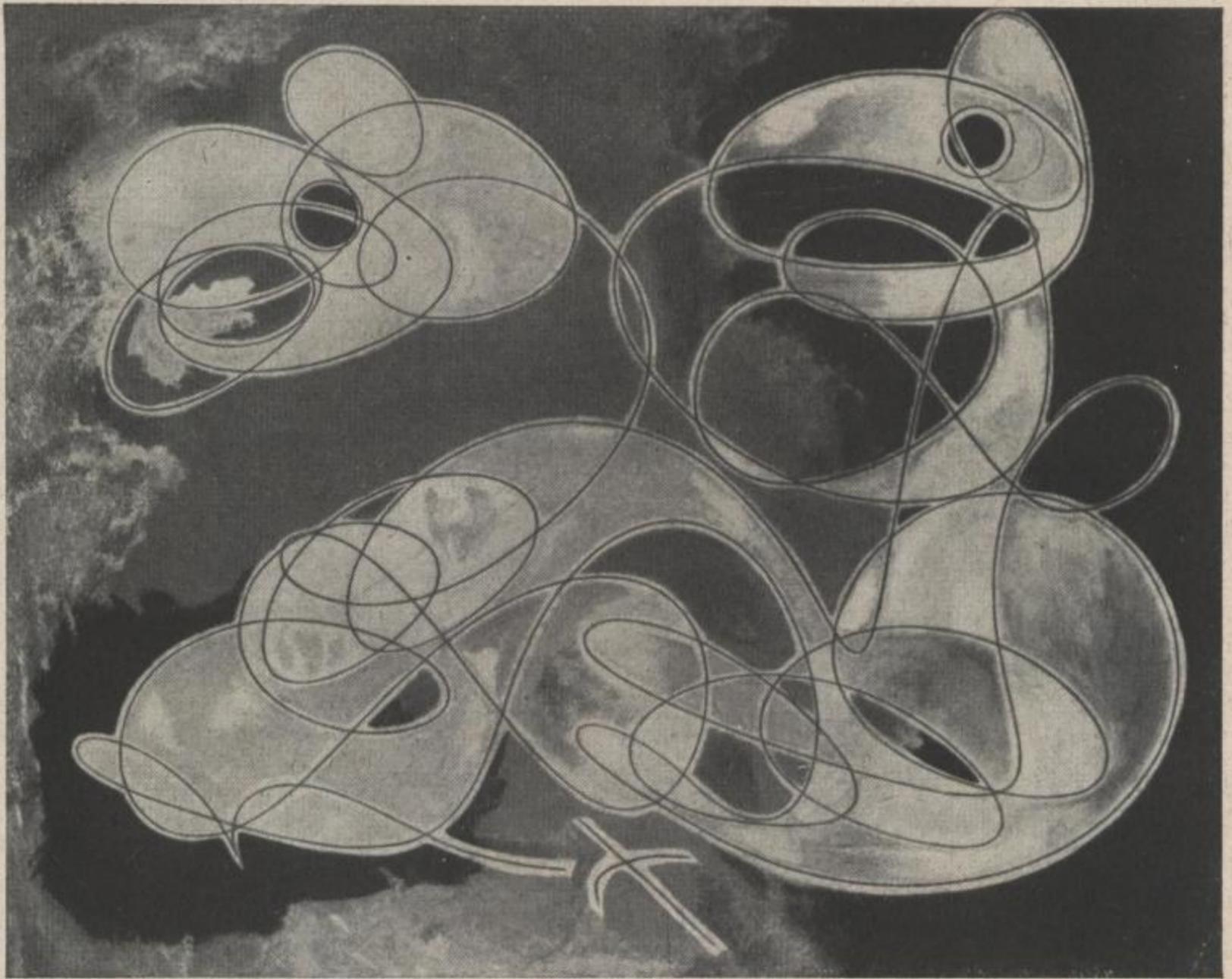
Visionen der Art mögen Werner, ob er sie kannte oder nicht, umso mehr entgegengekommen sein, als er noch von einer ganz anderen Seite her beeindruckt war, von der modernen Physik und Mathematik. Das Ende der euklidischen Statik, die Einsteinsche Relativitätstheorie mit ihrer Zeit-Raumeinheit, Plancks Quantentheorie mit ihrer Substanz-Energie-Einheit (das Elektron ist Korpuskel wie Welle), die Potenz an Stelle der Gestalt, die Dynamik des Phasenraums an Stelle der Orts- und Impuls-Koordinaten, Jordans Entstehung der Welt aus dem Nichts, Hans Kaysers Gesetz von den Schwingungszellen der Töne als einem Urphaenomen des Weltbaus, der Begriff des Diskontinuum und des



Mutter und Kind, 1946

Gouache, 63 x 78 cm

4



Chimären, 1946

Gouache, 63 x 78 cm

Schicksals, das alles waren für Werner Denkformen, die seine Anschauungsformen entwickeln halfen, indem er sie assimilierte.

Damit ist das Neue seiner Realisierung unterbaut, die Darstellungsform aber noch nicht erklärt. Sie wird verständlich, wenn man ihre Entwicklung verfolgt.

Diese beginnt 1930 mit einem Stilleben, das in seiner Bewegtheit der Flächen zueinander Gris nahesteht. Das Bild ist kein Kommentar mehr der Wirklichkeit, keine gefühlsmäßige Ausdeutung mit Mitteln der Imagination und der Zurechtbiegung der Tatsachen. Und auch die Farben dienen keinem Ziel als dem der Erfüllung des Bildorganismus. Eine Zeitlang gibt es Rückfälle und Übergriffe nach vorn. Rückblicke aus Sorge, den Boden zu verlieren, Landschaften und Stilleben, und kühne Voraussetzungen wie „La gloire 1931“, ein Bild, das schon reichlich frei ist von experimentellen Hilfskonstruktionen. Die „Maske“ von 1932 setzt diese Entwicklung fort, die von heute aus gesehen in schnellem Tempo zu den fünf Jahre späteren Arbeiten hätte führen können, aber offensichtlich war Werner die Basis noch nicht breit genug, er experimentiert noch einige Jahre im Umkreis der Geraden und Runden, ehe er in der Welt der sphärischen Bezüge Fuß faßt. Viele Bilder der Jahre 1931 bis 1933 wirken wie Variationen über ein technisches Thema, und zuweilen verstellt ein Liniensystem in Art eines Gitterwerks den Blick in die noch vorhandene Gegenstandswelt (Drei Köpfe 1933). Kreise (der Mond) und Ovale (das Ei) accentuieren das Gerüst, was fehlt, ist die fortlaufende Bewegung, die Kurve, die Wellenlinie. Sie taucht 1934 auf, ohne zunächst die Grade zu verdrängen, die bis 1937 als Spannung



Jupiter und Jo, 1946

Gouache, 63 x 78 cm

und Energie den Bildbau mitbestimmt. Ich denke an die Phoenixbilder, die Wappentiere, die Vögel (1934 bis 1937). Allerdings wird die Gerade hier schon Begleitung, Generalbaß, und in einzelnen Fällen zieht sie sich auf die Funktion der Bildraumteilung zurück, eine sehr wichtige Aufgabe, wenn man bedenkt, daß es sich um einen sinnbildlichen Raum handelt. Was bedeuten Grenzen, Hälften, Trennungen? Sind es Bezirke, die sich ausschließen oder potenzieren als Welt und Überwelt wie auf persischen Miniaturen? Die Bildraumteilung spielt bis in die Gegenwart eine Rolle, nur wird sie seit 1940 wesentlich durch die Farbe unterstützt. Die Halbierungen werden zu Kontrastierungen, zu Unterstreichungen der im Bildvorgang sich auslebenden Polaritäten.

Bilder wie „Geburt“ und „Vögel“ (beide 1934) entziehen sich bereits eindeutiger Erklärung. Es beginnt die Zeit des Weltinnenraums, in dem alles einander geöffnet ist, des reinen Bezugs. Wenn Werner Bilder dieser Art „Ritter und Nonne“ oder „Drei Figuren“ nennt, so tut er das von gewissen Assoziationswerten aus, die eine derartige Figuration ausstrahlt. Das Wesentliche liegt aber in dem freien Spiel der bildnerischen Kräfte, die einmal nach Dur, ein andermal nach Moll tendieren, ein Adagio oder ein Presto suggerieren, ein Zufälliges oder Schicksalhaftes. Dabei nähert er sich manchmal schon Realisierungen, die mehr östlicher als westlicher Provenienz sind, den Wandmalereien von Adjanta bei den „Sitzenden Frauen“ (1937), altbabylonischen heraldischen Darstellungen bei den „Wappentieren“. Das Neue beginnt Regressionen aufzuweisen, das Drama der vergessenen und unterdrückten Bewußtseinschichten kündigt sich an. Das Tier („Stürzen-

5

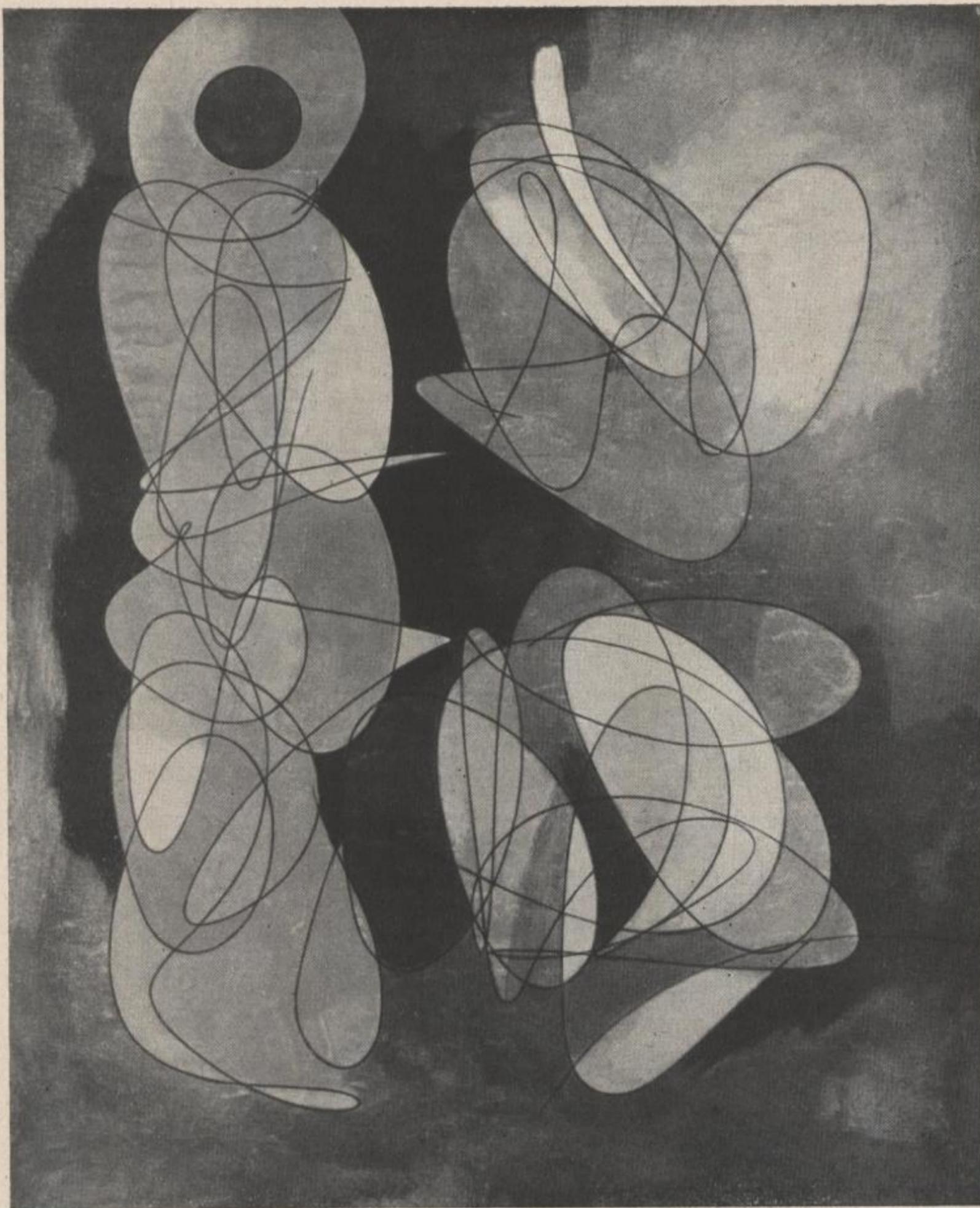
de Fische") spielt sich in den Vordergrund und wird Gefäß von Abreaktionen. Es hat nichts Anthropomorphes, eher hat der Mensch theriomorphe Züge wie bei den Nomaden. Vielleicht befinden wir uns in einer neuen Völkerwanderungszeit, das würde heißen, daß die Formen zu psychographischen Charakteren neigten, nicht zu tektonischen, baumeisterlichen.

1938 ist ein entscheidendes Jahr. Es entstehen während eines Pariser Aufenthaltes eine Fülle von Gouachen, die leider dem Krieg zum Opfer gefallen sind; kleinere und größere, skizzenhafte und durchgeführte, heitere und indifferente. Die Reihe wird 1939 fortgesetzt. Figurale Themen sind in der Überzahl, zum Teil mit archaisch-griechischen Vorzeichen: „Pan und Nymphe“ (1938), „Pferd mit Kentaur“ (1939), „Aeginete“ (1939), „Meerjungfrau auf Delphi:n“ (1938). Daneben Spiele wie „Kampf mit einem Seegespenst“, oder „Maskentanz“, und beschwingte Szenen wie die „Frau mit Hund“. Die meisten sind heiteren Charakters, voller Humor oder Persiflage. Die kurvigen Linien schwingen befreiter als ehedem im unbegrenzten Raum, der nichts ist als Beziehung der figuralen Lineamente untereinander. Es ist wie ein Atemholen nach langen Mühsalen und anstrengenden Experimenten.

Dann kommt der Krieg, aber die Arbeit geht weiter bis 1945. Dann allerdings wird sie für ein Jahr unterbrochen, und erst 1946 kann der Maler zu seiner Arbeit zurückkehren. 1941 entstehen Bilder wie „Die Loge“, „Hommage à Botticelli“, „Der Dichter“, „Initial L“. Die ununterbrochene rhythmische Linie der kleinen Blätter von 1938 und 1939 gewinnt in den größeren Formaten den Tenor eines schicksalhaften Ausdruckes. Der Rhythmus, das große Geheimnis frühzeitlicher Kunst in Asien und Europa, wird zum stärksten Darstellungsmittel und bleibt es. Nur daß es zunächst zaghaft und übersichtlich angewendet ist, großmaschig und offen, im Vergleich zu dem komplizierten Ineinander und Gegeneinander der Arbeiten von 1946—1947. Und daß die Farbe zurücktritt, so daß viele der Bilder wie lavierte Zeichnungen aussehen. Wo, wie im „Blauen Vogel“ oder im „Initial L“ die Farbe stärker mitspielt, ist sie eine Bereicherung der sinnbildlichen Bedeutung. Ein Bild wie das „Initial“ weist noch auf einen anderen Vorgang in der Entwicklung Werners hin, auf die allmähliche Ausschaltung des reflektierenden Verstandes. Die seelische Wirklichkeit setzt sich unmittelbar in Bilder um, so daß diese als Symbol empfunden und erkannt werden. Ausgangspunkt einer solchen Arbeit ist nicht ein irgendwie beschaffener Vorwurf, auch nicht eine Idee oder ein Eidos, ein Urbild, sondern eine seelische Kraft, die zur Gestaltung drängt und sich über die rhythmische Linienführung hinweg konkretisiert. Es ist vielleicht irreführend den Bildern dieser Stufe noch Namen zu geben wie „Dichter“, der Titel soll auch nicht mehr sein als ein Fingerzeig, in welcher Richtung Geist in Greifbarkeit zurückzuverwandeln sei.

1944 schafft Werner eine Reihe von kleinen und großen Blättern, in denen sich größte Präzision des Lineaments mit stärkstem Farbenreichtum verbindet. Die Farbe führt ein Eigenleben und steht kontrapunktisch zum Rhythmus der Linienführung. Sie koloriert nicht, sie psychologisiert auch nicht, sie drängt (wie der Rhythmus) zur Verdinglichung, zur Substanziierung, zur Darstellung dessen, was den Sinnen zwar unzugänglich und doch vorhanden ist. Auf diese Weise werden die Bilder zu Phantasiegebilden, hinter denen etwas von dem objektiven Weltgeist steckt, an dem jeder wesentliche Künstler teilhat. Und sie erhalten zugleich etwas von jener Naturgesetzlichkeit, die jede Willkür ausschließt und uns die Gewißheit gibt, daß es stimmt, obwohl das Auge nicht wie das Ohr neben dem Zahlenwert (Quantität) den absoluten Wert (Qualität) aufnimmt.

„Chimären I“, „Masken“, „Blaues Band“, „Clown mit Hündchen“ und die übrigen Arbeiten des Jahres 1944 variieren alle dasselbe eine Thema: „Natur in uns unterscheidet uns über die Natur außer uns“ (Goethe) oder „Welt selbst sinnt in uns über sich nach“. Und noch ein zweites Thema beherrscht die Arbeiten dieses Abschnitts, die Sphäre als Symbol des Ineinanderströmens und der Durchdringung, als Ausdruck und Urbild der Zeit, der Bewegung, des sich selbst verwandelnden Lebens. Es ist sehr bezeichnend, daß Werner gelegentlich an ein Dichterwort denkt, um anzudeuten, was er unter diesem oder jenem Bild verstanden wissen möchte. So dachte er bei einer Arbeit von 1946 an den



Mädchen mit Blume, 1946

Gouache, 63 x 78 cm.

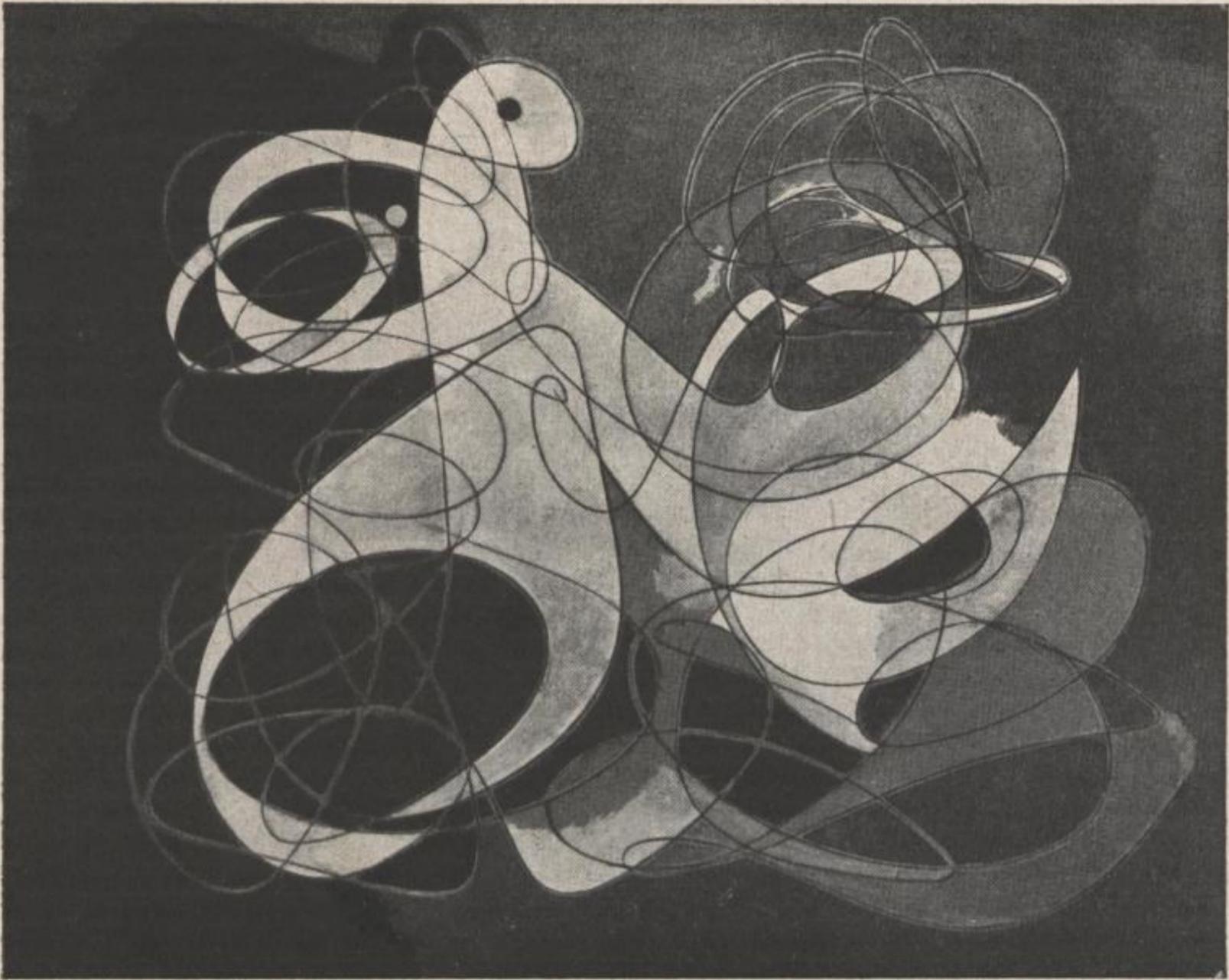
6

Beginn des Prologs Faust I: „Die Sonne tönt nach alter Weise, In Brüdersphären Weltgesang, Und ihre vorgeschriebne Reise vollendet sie mit Donnergang“. Solcher Art also sind die Bilder, und die Malerei rückt an eine andere Stelle in der Hierarchie der Künste, etwa auf den Platz, den ihr Novalis zudachte, als er die Malerei als schwieriger bezeichnete als die Musik und dem Heiligtum des Geistes näher.

Die Arbeiten des letzten Jahres, wie „Marionette“, „Ornament“, „Zwei Vasen“, „Jupiter und Jo“ (alle von 1946) sind eine Erfüllung jahrelanger Träume. Aber es gibt kein Stillstehen oder Ausruhen bei Werner, er hat auch diese Arbeiten bereits wieder überholt und 1947 Bilder geschaffen, die aus dem Zustand des Monologisierens herauszuführen scheinen, die dem „Gegenüber“ mehr Raum geben und das Schicksal in das Drama der Malerei wieder einschalten. Nunmehr ist Farbe und Lineament, Bewegung und Thema, Zeit und Raum zur Deckung gebracht und ein Weiteres erworben, der Zugriff des Schicksals, der im kosmisch-allseitigen Bezug ein Menschliches durchscheinen läßt, das allerdings auch nur ein Gleichnis ist, immerhin ein auf höhere Welten bezogenes („Skythische Funde“, „Flucht nach Aegypten“).

Die Kunst Werners ist ein Entwurf der Welt wie die Picassos oder Klees, eine Konzeption von der Kunst her, wie die Relativitätstheorie Einsteins oder die Quantentheorie Plancks eine solche von der Physik her ist. Jeder schöpferische Mensch kommt im Laufe der Zeit zu einem Entwurf, in dem seine Erfahrungen, seine Intuitionen und Erkenntnisse möglichst widerspruchsfrei aufgehen. Von außen läßt er sich nicht erklären, ganz gleich ob er religiöser, wissenschaftlicher oder künstlerischer Natur ist. Das Sein, das die Kunst meint, kann nur die Kunst selbst sein, ihr Inhalt liegt im schöpferischen Akt, ihr Sinn in der Begleichung aller zu Grunde liegenden Tatsachen. Das könnte auch eine soziologisch eingestellte Kunstbetrachtung nicht bestreiten, denn das, was wir das Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse nennen, geht als selbstverständlicher Rohstoff in die Gestaltung ein. Andererseits ist Geistiges nur realisierbar, wenn es soziologisch möglich ist. Es ist kein Zufall, wenn Werner von den welterneuenden Entdeckungen der Physik seit 1900 stark beeindruckt wird oder daß sein Werk von Archaismen durchsetzt ist, nachdem, ebenfalls seit 1900, die Zentralen des Unterbewußtseins wieder in ihre Rechte eingesetzt worden waren.

Werners Interesse an den naturwissenschaftlichen Forschungen war von Anfang an ebenso groß wie das an den geisteswissenschaftlichen. Er hatte bereits als Kind Sinn für naturkundliche Dinge. Bei Musikern geht die mathematisch-physikalische Begabung häufig der kompositorischen parallel, es erstaunt nicht, wenn die heutige Malerei, die Querverbindungen zum Schöpferischen auf allen Gebieten zeigt, nach derselben Seite hin tendiert. Das Problem der Raum-Zeiteinheit, wie es von Einstein umschrieben wurde, mußte den bildenden Künstler ebenso interessieren wie den Musiker, der seinerseits mit einem Klangraum rechnet. Picassos Welt war noch vorwiegend statisch gewesen, die Werners ist es nicht mehr. So wie es keine Bewegung an sich mehr gibt, sondern nur im Verhältnis zu einer anderen Bewegung, so gibt es auch keinen Raum mehr an sich, sondern nur eine Raumbezogenheit, einen überräumlichen Kontakt, der ein zeitliches Element involviert, und dabei die Isolierung aller dinglichen Bestände aufhebt. Es kann also gar keine Gegenstandswelten mehr geben wie noch bei Cézanne oder Braque, ein Stilleben ist kein Stilleben mehr, eine Landschaft keine Landschaft. Die Formierung der bildkünstlerischen Elemente ergibt auch dingliche Durchdringungen; sie sind bei Klee schon da, aber faßbar, während sie bei Werner sogar ihren Widerspruch mit enthalten können. Die Substanz-Energieeinheit der Quantentheorie hatte ähnliche Folgen. Wenn das Elektron Korpuskel wie Welle ist, wie sollten dann Stoff und Form unterscheidbar bleiben? Bereits Kierkegaard wies auf die Unmöglichkeit der Trennung hin mit der Frage, ob es tatsächlich den Stoff der homerischen Epen vor der Dichtung Homers gegeben habe. Eine Welt, die aus solchen Voraussetzungen lebt, wird unanschaulich, im Physikalischen wie im Bildkünstlerischen. Ein Modell des Atoms ist nicht konstruierbar, der Physiker muß sich in mathematischen Formeln mitteilen bzw. zu Sinnbildern greifen. Der Maler bedient sich sinnbildlicher Zeichen, in die Elemente der Gegenstandswelt kontrastierend oder



Vogel mit Maske, 1946

Gouache, 81 x 100 cm

signalisierend eingestreut sein können. Aber der Sinn liegt wie beim Musiker zwischen den Noten. So steht die Physik an den Toren der Metaphysik, die Kunst an den Toren einer Metakunst, einer bildhaften Weisheit, in der Substanz und Logik vor Dynamik und Intuition zurücktreten. Das subjektive Ich des Künstlers tritt im fertigen Bild kaum noch in Erscheinung, als schöpferisches Ich aber wirkt es nicht anders „wie jenes Vernünftige, aus welchem die Natur besteht und wonach sie handelt“ (Goethe über die Nachahmung in der Kunst). Die Kunst wird „Ich-leer“, und „die Bilder sind wie Sternbilder, gesehen auf großer Fahrt durch die Räume der Zeit; Konstellationen, die dies und das und anderes bedeuten, die sich wandeln, auflösen und neu konstellieren. Es gibt keine trigonometrischen Punkte mehr, von denen aus festes Gelände topographisch aufgenommen werden könnte. Alles fließt und bewegt sich“ (Th. Werner, Aufzeichnungen). Die innere Musik der Natur klingt im Kunstwerk weiter.

Das Mittel, Prozesse dieser Art adaequat niederzuschreiben, ist für Werner der Rhythmus. Er gibt dem Maler seit 1938 in zunehmendem Maße die Möglichkeit, den neuen Daseinsraum in Erscheinung treten zu lassen, so daß wir ihn erleben. Der Rhythmus ist ein Urphänomen wie Kaysers Schwingungszahl und wie diese begabt, das Unfaßliche erlebbar zu machen. Seine Raumzeitlichkeit, seine unteilbare, ununterbrochene und unkorrigierbare Bewegung, seine Gier, sich zu substantzieren und mit Sinnbildern zu identifizieren, macht ihn in Hochzeiten der Kunst wie der Latènezeit (keltische Bronzespiegel), der europäischen Romantik, der chinesischen Vor-Hanzeit, zum Träger des Symbolhaften und zum

7

Gleichnis aber auch des Schicksalhaften, in beiden Fällen aber zum Medium der Wahrheit. Um sich rhythmisch ausdrücken zu können, muß der Künstler aufnahmefähig sein für die im Universum wirkenden Kräfte, d. h. „leer“, damit an Stelle des Tuns das Geschehen trete. Laotse wird „der große Geistesabwesende“ genannt, mit Recht, seine Sprüche wären nicht Weltweisheiten, wenn er sie gemacht hätte. „Das Leere wirkt Wesenheit Aus Ton entstehen Töpfe, aber das Hohle in ihnen wirkt das Wesen des Topfes.“ Gemeint ist die metaphysische Leere, die Leere, die redet, die Leere als Ausdrucksmittel des Numinosen, des Gefühls des Überweltlichen, wie es Rudolf Otto in seinen religionsgeschichtlichen Untersuchungen definiert hat.

Die Bilder Werners stehen wie die seiner geistesverwandten Zeitgenossen dem Kunstgut früher und frühester Zeiten in Europa und besonders Asien näher als denen der bekannteren Kunstepochen. Nicht selten denken wir vor seinen Arbeiten an eine Chou-Bronze, ein skythisches oder keltisches Schmuckstück, an Völkerwanderungskunst und an Tierfugen des skandinavischen Mittelalters, an die Mschatta-Fassade in Transjordanien oder an dekorative Malereien in Samarra, an das Book of Kells, die reiche irische Handschrift mit den vielen von Osten herkommenden Motiven, der Spirale, dem Kreiswirbel, den Scrolls, dem Bandgeflecht und der Polygonalornamentik, den arabeszierenden und zoomorphen Formen. Wie kommt das? Der Vorgang erhält eine tiefere Bedeutung, wenn man bei Picasso häufig an méditerrané Idole, bei Klee an Islamisches, bei Mirò an Ozeanisches, bei Baumeister an Felsbilder in Spanien und Afrika zu denken gezwungen ist. Es liegt hier ein Tatbestand vor, der kunsthistorisch oder formalästhetisch nicht zu klären ist, der offensichtlich sehr tief in die Bezirke des Psychologischen hineinreicht, der typisch ist für die Bewußtseinslage nach der Jahrhundertwende. „Ein zu selten unterbrochenes Wachsein hindert das Werden, das Entstehen. Aus Nacht nur und Schlaf erwächst der Gestaltenwandel. Ohne die Selbstvergessenheit in der Puppe könnte die Raupe nicht als Schmetterling erwachen“ (A. Gide). Das Unterbewußte war Jahrhunderte hindurch ausgeschaltet, das Verhältnis zwischen Ich und Welt beinahe ausschließlich von der Ratio bestimmt, der Bau der Seele keine Schöpfung mehr, an der die Vorzeit, Vergessenes und Verdrängtes, Mythos und Dämon, einen ausschlaggebenden Anteil hatten. Trotz Bachofen war die Elementar-Grammatik der Menschenseele in Vergessenheit geraten, vom Menschheitsgedächtnis nur noch ein kleiner Rest übrig. Selbst die Fähigkeit, in unbekanntere seelische Strukturen der Vergangenheit einzudringen, war abhandengekommen, Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft waren zu einer historischen bzw. ästhetischen Disziplin geworden.

Es mußte umso größeres Aufsehen erregen, als Jung auf diese Dinge hinwies und bald auch andere Gebiete der Wissenschaft und der Kunst auf das Fehlende aufmerksam wurden. Im „Ulysses“ des Iren J. Joyce, der seit 1918 erscheint, und noch mehr in „Work in Progress“ ist u. a. der innere Monolog Ausdrucksmittel nicht nur der unbewußten Reaktionen seiner Gestalten, sondern der ganzen Erzählung. Die Romane sind eine vollständige Deutung des Lebens und der Welt, so daß ihr Kommentator Gilbert sie mit einer Formel Einsteins vergleicht. Auch sonst finden sich bei Joyce eine Menge von Bestätigungen der neuen Situation, neben der schöpferischen Worterfindung die seltsame Ineinanderbezogenheit der Worte und Tatbestände, die Wertschätzung des Rhythmus, vor allem aber die Symbolik. Dem Werk liegt ein komplexes, symbolisches Beziehungsschema zu Grunde, jede Episode entspricht einer Wissenschaft, einer Kunst, einem Körperorgan, einer Farbe, einer Technik, außerdem einer Episode der Odyssee. Joyce ist als Vater Bloom, als Sohn Stephan, ist Odysseus und der geistige Sohn des Odysseus. Der Vater-Sohn-Komplex spielt hinein, vom katholischen Dogma her die Konsubstanzialität von Vater und Sohn. Die Dubliner sind zugleich homerische Gestalten, Menhire, Clowns, historische Symbole. In „Work in Progress“ ist der Held zugleich Adam, Noah, Napoleon, Erzengel Michael usw. Jeder ist und ist auch ein anderer. Relativierung der Persönlichkeit, Bewußtseinsverschiebungen, Pluralismus der Bewußtseinschichten.

Wir müssen die Welt der Sinnbilder erst wieder verstehen lernen. Im Falle Joyce kennen bisher nur einige Freunde des Dichters den Schlüssel, das System von Konkordanzen. Im



Die Loge, 1946

Gouache, 81 x 100 cm

8

Falle Klee oder Werner ist es nicht viel anders. Da die gestalterischen Kräfte aus dem Unterbewußten emporsteigen, ist der Künstler an den Standard des Menschen oder eines anderen Organismus nicht gebunden, er kann entstehen lassen, erfinden, verwandeln. Die Naturreiche durchdringen sich, Mensch, Pflanze, Stein. Auch die Verknüpfung der Objekte ist anders und keineswegs analog der normalen Welt. Im Unterbewußtsein ruht das Verdrängte und Nichtangepaßte, das Diskrepanzen ergibt; das Vergessene, das individuelle und kollektive Vergessene, das mythenbildende Strukturelemente enthält. Der Archaismus der neuen Bilder ist also nicht nachgeahmte Altertümlichkeit, sondern ein Ausdruck der Phantasien des Unterbewußten. Eigenschaften längst vergangener Geschlechter, psychologische Züge, die mit den Eigenschaften frühzeitlicher Menschen übereinstimmen und den Charakter des Reliktes haben, werden aktiv und verleihen dem Bild die archaischen Züge. Wir beobachten dann mythologische Parallelen, die trotz aller Verschiedenheiten der Völker und Rassen von allen verstanden werden.

Jedes Neue enthält Regressionen, d. h. Neues findet sich in Früherem, meist weit Zurückliegendem, bestätigt. Bei Picasso spricht man von einer negroiden Periode, und man schloß auf Kenntnis der Negerplastik. Auch ohne sie wären verwandte Züge, nur daß diese Kunst Afrikas umso wirksamer wird, je mehr das Neue auf sie verweist. Tektonische Gestaltungen lassen tektonische Schichten wiederaufleben, psychographische Niederschriften ornamentale Zeiten. Das Neue findet sich in Längstvergessenem bestätigt, verstärkt, aktiviert. So wird Geschichte von der Gegenwart aus gemacht und begriffen. Bei Werner ist die Rückbeziehung auf Schichten rhythmischer Kunstgestaltung evident. Ein Bild wie das „Initial L“ (1941) erweckt irische Bilderhandschriften zu neuem Leben, das „Ornament“ (1944) keltische Arbeiten wie den herrlichen Bronzespiegel aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. (Desborough), die „Zwei Vasen“, die skythischen Teppiche von Noin Ula, Mongolei (1. Jhd. v. Chr.), die „Chimären“ (1944 und 1946) den Tierstil der Völkerwanderungszeit in Asien und Europa, die „Paradiesvögel“ islamisch-sarazenische Stoffe. Der Generalnenner der Regressionen ist das rhythmische Formniveau, dessen Bedeutung selbstverständlich nach Zeiten und Ländern differiert, einmal mehr religiös, ein andermal mehr transcendent, ein drittes Mal bloß schmückend und ornamental gemeint ist, immer aber aus der metaphysischen Leere kommt und die Sinnverbindung zwischen Ich und Welt darstellt. Würde konkreter nach Thema oder Gegenstand des Bildes gefragt, so wäre zu antworten, daß diese nur als Endergebnis der Arbeit verstanden werden können, nicht als Ausgangspunkt. Das Künstlerische ist wieder zum Bildungsprozeß geworden, zur Möglichkeit „Bilder“ zu vermitteln, nicht Abbilder, zur Kunde einer Wahrheit, die sich nicht anders ausdrücken läßt und deren Bedeutung sich durch keinen Vergleich mit irgend einer Wirklichkeit ergibt, sondern durch Nachzeichnen des künstlerischen Prozesses und seine Rückverfolgung in frühere Stufen.

Wir haben bisher die Kunst aller Länder mehr vom atlantischen Süden als vom indogermanischen und amerasiatischen Norden aus gesehen, mehr vom Mittelmeer und seinen Einflußgebieten her. Der Spanier Picasso hatte es infolgedessen leichter als Klee, Miró wird es leichter haben als Werner. Der Betrachter sollte sich um so mehr bemühen, den Tatbestand adaequat zu erfassen, d. h. ihn aus sich selbst heraus zum Sprechen zu bringen, um den Bezirk der Kunst um eine neue Provinz zu erweitern.

Will Grohmann

Geschrieben für die „Cahiers d'Art“ Paris, Juli 1947

Biographische Notizen

Geboren 14. 2. 1886 bei Tübingen. 1908—09 Stuttgarter Akademie. Dann Reisen nach Italien und jährliche Aufenthalte in Paris. Ab 1918 in Württemberg, Berlin und ab 1926 wieder Auslandsreisen. 1930—35 Wohnsitz in Paris, ab 1935 in Potsdam und Berlin. Dazwischen Aufenthalte in Italien, Spanien, Frankreich, Holland, Belgien, Schweiz, England und Amerika.

62. 8° 7216

Umschlag: Plakat für die Ausstellung
Sept. 1947 in der GALERIE GERD ROSEN
Typografie: PROF. KURT TILLESSEN



SLUB Dresden



2 0429835

