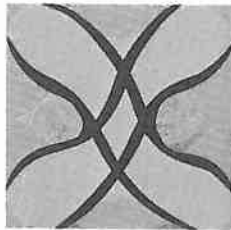




Thomas Werner



Edition Cantz

Thomas Werner

Bilder, Skulpturen, Reliefs

17. März bis 22. April 1990

Badischer Kunstverein
Karlsruhe

Malerei als Status des Zuständlichen.

Zu den neuen Bildern, Skulpturen und Reliefs von Thomas Werner.

Das Überraschende an der Malerei von Thomas Werner ist der Mut zum Ornament, das Bekenntnis zur Farbe, die Sinnlichkeit der vielschichtigen Farbenkonstellationen, die kühle Intellektualität der Formenprägungen, die Sicherheit, Klarheit und Selbstverständlichkeit, mit der sie gesetzt sind und vorgetragen werden. Sie schlagen den Betrachter in ihren Bann und verwickeln ihn in einen visuellen Dialog. Er führt das Auge und gibt dem Sehen eine Richtung, die die Sinnlichkeit emotional herausfordert und zugleich das Denken diszipliniert, um das Auge im gleichen Moment wieder seiner schweifenden, rastlosen Ungeduld, Neugier auf der Suche nach etwas Neuem, Überraschenden zu überlassen. Der visuelle Dialog lenkt das Auge über die Formfiguren zu den Farbebenen, die den ästhetischen Bedürfnissen des Betrachters entgegenkommen, ohne sich ihnen anzubieten oder auszuliefern, die das Denken herausfordern, ohne ihm greifbare Anhaltspunkte für inhaltliche Fragen zu geben, die schon ihre Beantwortung einschließen.

Selten sind seine Bilder, Skulpturen und Reliefs als Einzelwerke konzipiert. Besonders die Gemälde bilden zumeist mehrteilige Ensembles. Hierbei spielen das Format der Einzelwerke, die Maßverhältnisse der Teile zueinander im Wechsel hoch-, respektive querrrechteckiger und/oder quadratischer Flächenformate eine wichtige Rolle. Mit ihnen ist die formale Ausprägung der Formfiguren unmittelbar verbunden und konstituieren damit zugleich inhaltliche Rahmenbedingungen. Thomas Werner stellt eine formabhängige Innen- und Außenbeziehung her, die die formale Struktur der malerischen Bilderscheingung nicht nur mit der äußerlichen Struktur der Flächenformate, sondern mit den inhaltlichen Schichten der Farben- und Formenzusammenhänge so in Übereinstimmung bringt, daß sie als methodische Kriterien einer inhaltlichen Gesamtkonzeption gewertet werden können.

Das einzelne Gemälde und das Bilderensemble repräsentieren eine Idee von Malerei, in der die ornamentale Form als bildkonstituierendes Sprachmittel auf die Befragung, Untersuchung und Offenlegung jener Wirkungszusammenhänge gerichtet ist, die im Rahmen eines mehrteiligen Werkes mit ganz unterschiedlichen Farbenkonstellationen in der Bindung an festgelegte Formvorgaben auf die Verkörperlichung von Farbe und Form als eine Einheit abzielt. Die Gemälde zeigen in mehreren transluziden Farbschichtungen lineare, streifenförmige, flächenhafte

Formenmerkmale. Sie wecken Assoziationen an organische Gebilde, die Strukturmodellen der Moleküle, Zellbausteinen der Natur, lebenden Organismen oder auch abstrakten, rechnergestützten Simulationsmodellen der Fraktalen Geometrie entnommen sein könnten. Gegen die Tiefe monochromer und doch durch vielfältige überlagerte, lasierte Farbschichten aufgebaute Farbräume sind schließlich klar voneinander abgegrenzte, dominierende Hauptformen auf die Bildoberfläche gesetzt: Ovale oder Kreise, lanzett- oder blattförmige Gebilde, die sich auch in ihrer materiellen Struktur der herangezogenen Farbsubstanzen und Bearbeitungstechniken gegeneinander abgrenzen, ja haptische Qualitätssprünge manifestieren – Strömungslinien, Ketten von »Schiffchen« oder auch Labyrinth von »Schneckengehäusen«. Es gibt eine überraschende Vielfalt von abstrakten Flächenformen und linearen Zeichen, deren ungewöhnliche Kombinatorik zumeist sehr gegensätzlicher Formeigenschaften die Fantasie herausfordert und einer Vielzahl von Assoziationen freien Raum läßt. Entscheidend ist letztlich aber ihre farbige Präsenz, das dynamische, kontrapunktische oder homonyme Wechselspiel der Farben. Erst die Farbkombinatorik gibt den Formteilen ihren kompositorischen Sinn und Bezug zu der Idee, die den Bildern zugrunde liegt.

Thomas Werner stellt in den Bildergruppen gleicher formaler Disposition inhaltliche Zusammenhänge her, die von dem Prinzip der Wiederholung gekennzeichnet sind. Neben der Anpassung der Flächen tritt die scheinbar standardisierte Formenrepetition, die jedoch durch eine vereinzelt, unabhängige, sehr eigenwillige Farbgebung einen völlig anderen Stellenwert erhält. Die inhaltliche Gewichtung verlagert sich von einer vorgeblichen Formdominanz auf eine herausfordernde Farbenpräsenz. Sie bestimmt das Erscheinungsbild der Arbeiten und damit auch ihre Stellung im Kontext der Geschichte, Bedeutung und aktuellen Bewertung der Malerei. Und hier beschreitet er einen ungewohnten, provokanten Weg, der das Malerische an der Malerei an das Ornament bindet – das in der Geschichte der Kunst mehr als ein autonomes, dekoratives Formenrepertoire, denn als ein inhaltliches Ausdrucks- und Gestaltungsmedium Bestand und Gültigkeit hat. Thomas Werner macht sich aber gerade diesen Widerspruch in den Auffassungsunterschieden über den Sinn und Nutzen einer ornamentalen Form contra einer autonomen, abstrakten Malerei zunutze. Dieser gibt ihm die Möglichkeit, sich jenseits der traditionellen Sprachregelungen und Trends in der Malerei der vergangenen Jahre ein neues Feld zu erobern, in dem die sprachlichen und gestalterischen Form-Hülsen produktiv gegeneinander ausgespielt werden: Gemeint ist das Verständnis und die Umschreibung dessen, was als Form und was als Inhalt eigentlich aufgefaßt und verbalisiert oder bildnerisch thematisiert wird. Thomas Werner interessiert

weder die Form noch der Inhalt als Thema der Malerei, sondern das Niemandsland einer Präsenz von Form in Beziehung zu einer Präsenz von Farbe, die kontrapunktisch oder homonym durchgespielt, ihre je völlig verschiedenen Wirkungsrichtungen nachvollziehbar offenlegen und die Erwartungshaltung des Betrachters nachhaltig irritieren. Im Wechsel formallogischer Bilder im Zusammenhang mehrteiliger Bildergruppen wird die Unterschiedlichkeit der bildnerischen Wirkungsmechanismen, z.B. die Zuordnung kontrapunktischer Farben mit ihren entsprechenden Raumwirkungen: mit gegensätzlichen Höhen und Tiefen, ebenem oder körperhaftem Charakter, Dynamik oder Statik, Wärme oder Kälte der raumgreifenden Richtungen der Farbengesetze als das Wesen der Differenz offenbar. Doch ich möchte hier nicht mißverstanden werden. Thomas Werner entwickelt im Verlauf der vergangenen Jahre immer komplexere Farb-/Formenkompendien nicht darum, um mit bildnerischen Gesetzen den Nachweis ihrer prinzipiellen Verschiedenartigkeit anzutreten, die bewußt gegeneinander ausgespielt werden, sondern um Licht, Farbe, Form, Körper und Raum als primäre Kategorien jeder bildnerischen Gestaltung vom Ballast des Kontextes zu befreien, dem sie historisch entstammen, und in dem bisher von den Künstlern ebenso wie vom außenstehenden Betrachter und Kritiker mit ihnen umgegangen, in dem sie gesehen, verstanden und interpretiert werden.

Malerei in dem Sinne wie Thomas Werner sie begreift und handhabt, in ihr Licht, Farbe, Form, Körper und Raum in Bildern, Skulpturen und Reliefs manifesten Ausdruck gibt, schließt selbstverständlich das Wissen und Bewußtsein der Malerei und Kunst der Vergangenheit und Gegenwart, ihre Traditionen mit ein, da er ihre Ergebnisse bildnerisch nicht nur anwendet, sondern diese instrumentalisiert. Frei und unabhängig von »Bedeutungen« und damit explizit formulierten Inhalten und Aussagen, gewinnt die Malerei jenseits des Abstrakten und Konkreten, weder als Formensprache und Stilmittel der europäischen Malerei im 20. Jahrhundert, noch als Beschreibungsmodell des Denkens einer verwissenschaftlichten Welt verstanden, einen Status des Zuständlichen.

Thomas Werner nutzt die Methode der Kombinatorik auf allen Ebenen des Denkens und Gestaltens mit den Mitteln von Licht, Farbe, Form, Körper und Raum bewußt und virtuos, um andere »Sinn«-schichten zu untersuchen. Hierbei spielt seine Arbeitsweise eine wichtige Rolle. Er erarbeitet die Gemäldepaare und/oder Bildergruppen simultan, d.h. er setzt sich selbst der Gleichzeitigkeit und der Verschiedenheit unterschiedlicher Gesetzmäßigkeiten und Wirkungen im Umgang mit der Farbe aus, gebunden lediglich an bestimmte Formvorgaben. Nicht er stellt Fragen an das Bild, an die Malerei, sondern diese an ihn. Er arbeitet nicht in das Bild hinein, sondern Schicht über Schicht

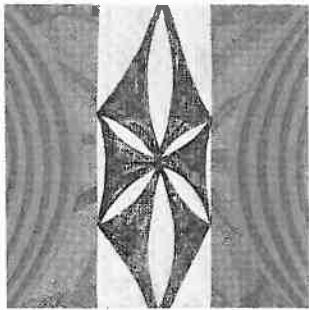
aus ihm heraus. Es wächst ihm quasi entgegen. Er muß auf das »Verhalten« der Farben, die er heranzieht, Eitempera und/oder Öl reagieren, sich entscheiden. Er baut sich für diesen Arbeitsprozeß ein Gerüst auf der Bildfläche (Linien und Flächenformen), an die er sich halten kann, um nicht die Orientierung im schrittweisen Malprozeß zu verlieren. Je sicherer sein Arbeiten, desto komplexer entwickeln sich die Strukturebenen der Bildergruppen.

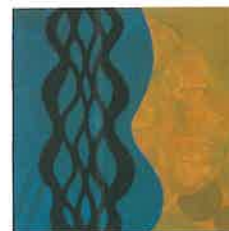
Vor dem Hintergrund dieser einfachen Feststellung liegt es nicht fern, die Schlußfolgerung aus den Ergebnissen zu ziehen, die Thomas Werner erarbeitet hat. Sein malerisches Tun, die Methoden bildnerische Entscheidungen zu fällen, die er sich abverlangt, zielen darauf ab, mit einer fortschreitenden Differenzierung der malerischen Arbeitsmittel zugleich seine subjektiven Denk- und Wahrnehmungsfähigkeiten im Spiegel seiner Bilder, Skulpturen und Reliefs immer konsequenter zu sensibilisieren, d.h. seine Emotionalität und Intellektualität bildnerisch zu instrumentalisieren. Aber auch dies ist nur eine Etappe auf dem Weg, um Räume im Prozeß malerischer Handlungen für ein freies Spiel der Kräfte, für eine uneingeschränkte Entfaltung der Sinne zu erschließen, die sich in Freude, Lust, Konzentration, Verspieltheit, Ernst, Wut u.a. äußern, d.h. einen seelischen und körperlichen Zustand beschreiben, der nicht Thema, sondern Bedingung dafür ist, woraus die Entscheidungen für Bilder, die Farben, Formen, Körper und Räume erwachsen. Es sind in jedem Fall Zustände von extrem produktiven Spannungen, die positiv wie negativ ausschlagen können und darum ein hohes Maß an intellektueller Selbstdisziplin verlangen, um nicht in stumpfe emotionale Reaktionen abzugleiten. Diese Herausforderung, die Evokation des existentiell Zuständlichen im gestalterisch Wirklichen ist das eigentliche Handlungsfeld seiner künstlerischen Arbeit und zugespitztes »inhaltliches« Moment seiner Bilder, Skulpturen und Reliefs.

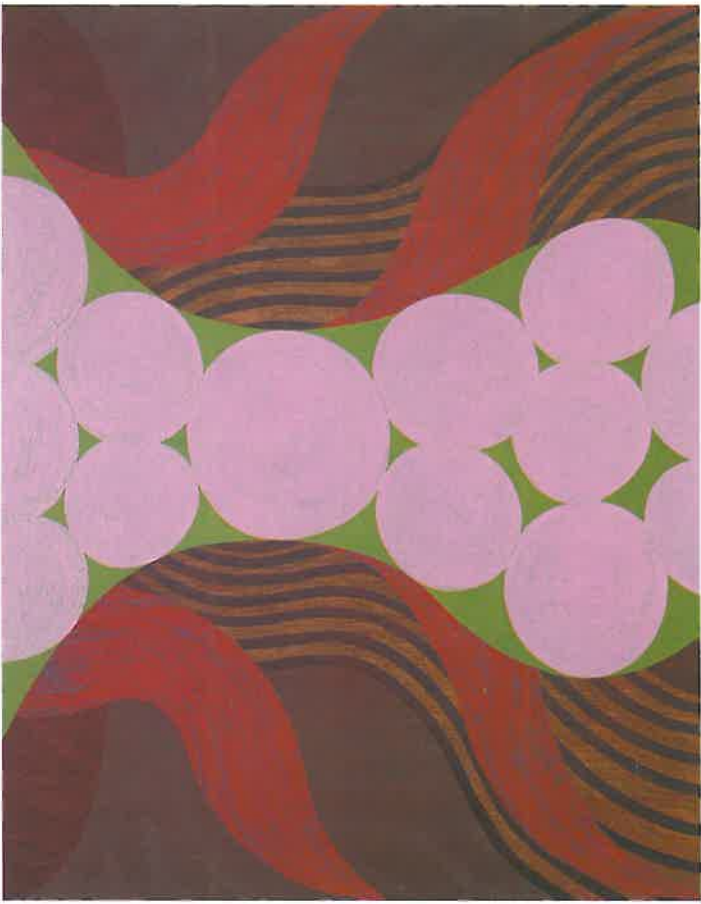
Thomas Werner gibt sich konsequenterweise nicht mit dem Prinzipiellen dieser Gestaltungsgegebenheiten zufrieden. Er radikalisiert seinen inhaltlichen Arbeitsansatz formal darin, daß er im Vollzug des malerischen Tuns ohne fremde Hilfsmittel aus der Hand direkt auf die Leinwand arbeitet, ohne Schablonen oder Formmodule aus dem Pinsel Konturen zieht. Der körperliche Impuls, emotional sinnlich geführt und zugleich intellektuell vom Bewußtsein kontrolliert, gibt der malerischen Handlung jenen organischen, d.h. natürlichen, unverkrampften Charakter, der mit der abstrakten, konturierten, streng definierten Flächenform und/oder dem Formzeichen eine immanente Spannung erzeugt, die den Bildern, Skulpturen und Reliefs ihre unverwechselbare eindringliche Präsenz gibt.

Malerei wird so zu einem aufregenden Ereignis und spannungsvollen Geschehen der Selbstentsicherung, des erwartungsvollen

Voranschreitens im Umgang mit Farben entlang der formalen Sicherungsstrukturen, das den Zufall, die Überraschung, das Erstaunen, die Bestürzung über unerwartete malerische Entwicklungen und bildnerische Ergebnisse bewußt mit einschließt. Thomas Werner legt sich vielerlei Beschränkungen beispielsweise in bezug auf die Wahl der Farben, Materialien und technischen Arbeitsbedingungen auf. Die Rigorosität, mit der er sein malerisches Handeln diszipliniert, provoziert in ihm selbst den produktiven Mut zur Fantasie, mit der er zugleich den Betrachter aus seiner lethargischen Distanziertheit herausreißt und einen Weg in die Malerei der neunziger Jahre zu neuen Horizonten weist.









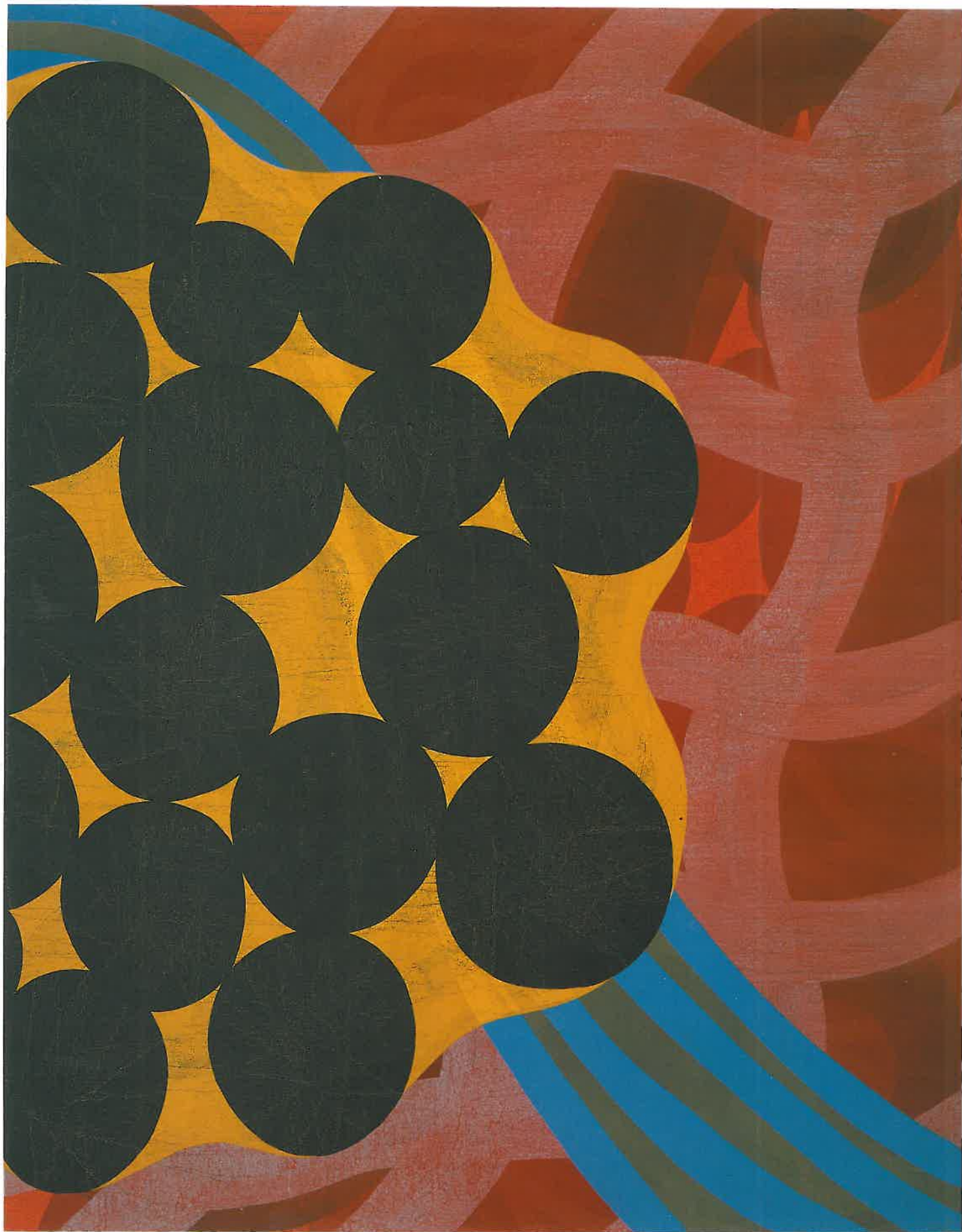




















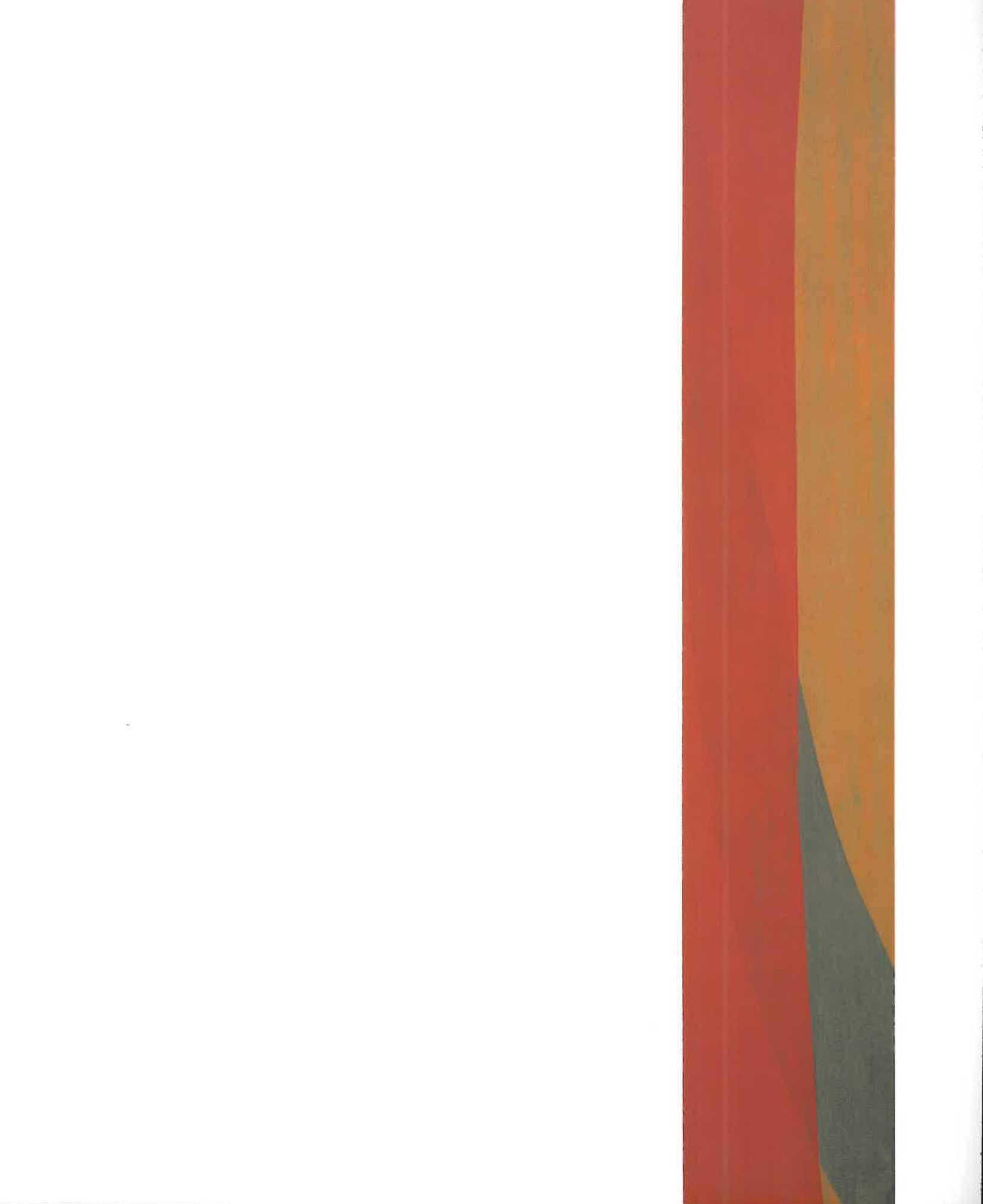




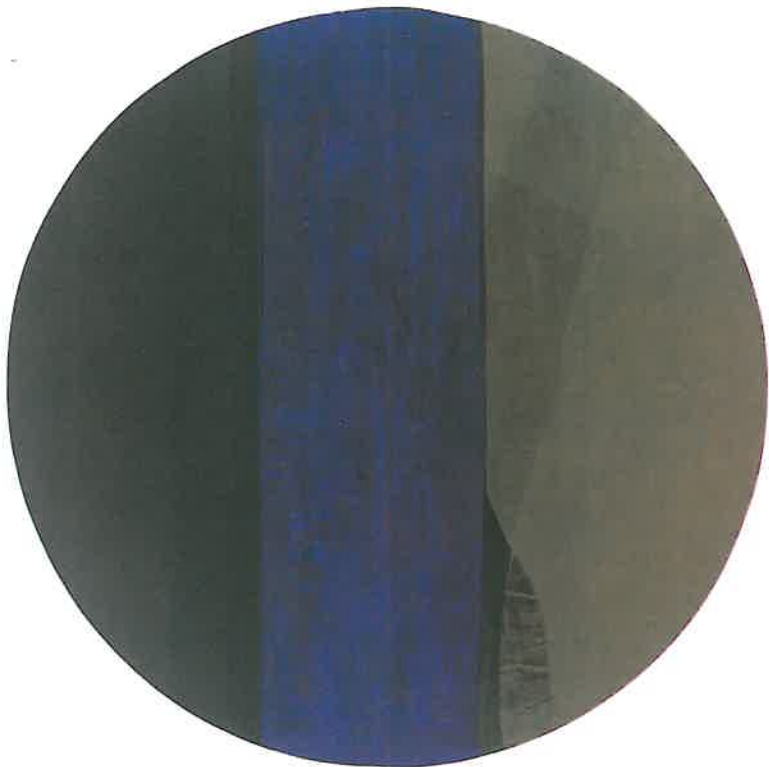
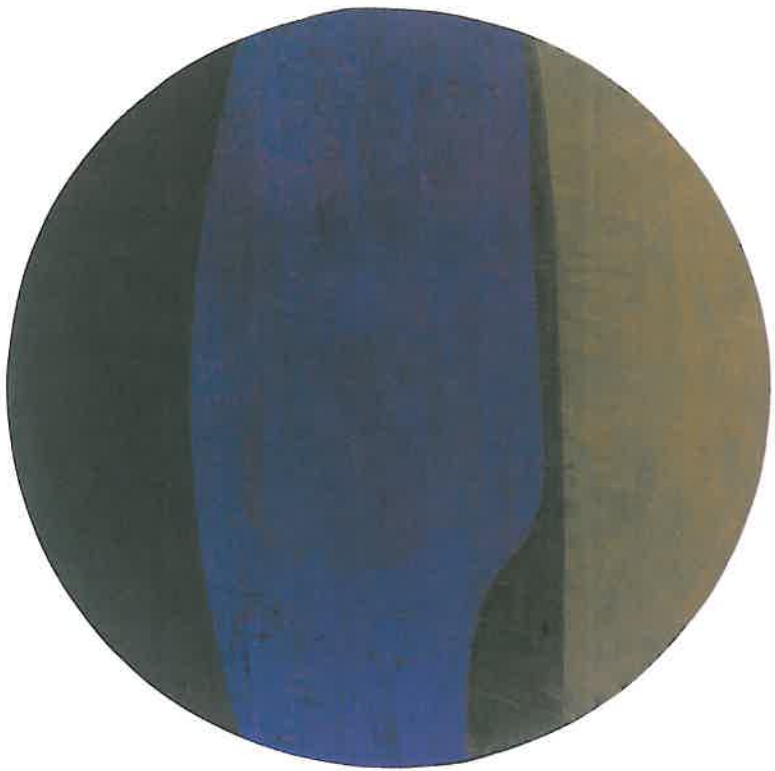






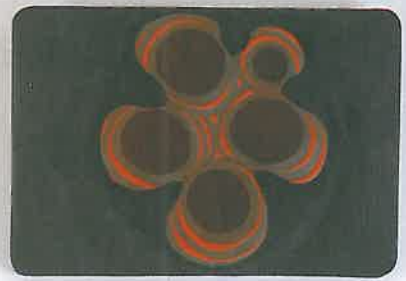


















Ornamentale Gebärde abstrakter Malerei

Die Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche!

Hugo von Hofmannsthal

Das Wesen der Dekoration besteht eben darin, daß sie jene zweideutige Vermittlung leistet, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zu ziehen, seinen Geschmack zu befriedigen und doch auch wieder von sich wegzuweisen in das größere Ganze des Lebenszusammenhanges, den sie begleitet.

Hans-Georg Gadamer

Nur wenige Begriffspaare aus der Ästhetik haben sich so hartnäckig gehalten und vermögen mit ihren negativen Beiklängen selbst noch der Abenddämmerung der (Post)Moderne die Schamröte ins Gesicht zu treiben, wie diejenige von »Oberfläche und Ornament«. Jene einstmalig selbständig neben der Architektur und den Bildkünsten stehende Kategorie des Ornaments wird als schmückender Zierrat, als beiher spielende Schönheit in die Sphäre des Überflüssigen, Oberflächlichen und Falschen abgeschoben und muß sich immer noch mit dem zweifelhaften Ruf des negativen Herold einer ganzen Epoche abfinden. Denn wie Ludwig Curtius konstatierte: »Durch ihre Ornamentfeindschaft unterscheidet sich unsere Kunst (gemeint ist die moderne) von allen vorausgegangenen Zeitaltern der Kunst.«¹ So war es denn Adolf Loos' polemischer Kulturdarwinismus, der mit dem Schlachtruf »Ornament und Verbrechen« 1908 diese Gattung ins Exil vertrieb, wo sie ihre Existenz nur unter schillernden Decknamen im Schattendasein und umrankt von vielerlei Mißverständnissen durch die Moderne retten mußte.² Gerade der verdächtige Übereifer, mit dem die Altväter der Moderne wie Malewitsch oder die Kubisten ihr Dementi gegenüber dem Ornamentverdacht immer wieder betonten, verrät aber, daß diese Kategorie in ihrem Exil subversiv doch mehr Einfluß auf die Abstraktion ausübte, als gemeinhin angenommen wird.

Es gab im Verlauf der modernen Malerei immer wieder Versuche, dieser verstoßenen Kunstform zu ihrem Recht zu verhelfen und gar das »Dekorative« von seiner pejorativen Bewertung zu befreien. Henri Matisse' Postulat, daß »ein Werk in erster Linie dekorativ zu sein habe«, war wohl das kräftigste und unverfänglichste Engagement, weil es von einem umfangreichen und konsequenten Werk getragen wurde.³ Ihm folgten dann aber meist harmlosere Kampagnen, die unter dem Vorwand der gerechten Rehabilitierung ihren eigenen beschäf-

tigungstherapeutischen Kreativitätsdrang zu rechtfertigen versuchten. Pattern Painting Mitte der siebziger Jahre wäre als letzte Unternehmung in dieser Richtung zu erwähnen.

Wir sind heute aber an einem Punkt angelangt, an dem die Bedeutung des Ornaments für das Abstraktwerden des Tafelbildes mehr und mehr ins Bewußtsein tritt, und wir goutieren diese Kategorie nicht mehr bloß als schönen Schein des Sichtbaren und als Zierform, sondern lernen sie als ein methodisches System zu begreifen, das die abstrakten und unsichtbaren Strukturen, die zunehmend die Ordnung und Unordnung unserer postindustriellen Lebenswelt beherrschen, in sichtbare und konkrete Erfahrungs- und Erkenntnisphären transferiert. Angeregt wird dieser Bewertungswandel von bestimmten ungegenständlichen Tendenzen vor allem in der Malerei, die teils im Stoffwechsel mit artverwandten Grenzbereichen eine Art ästhetische Archäologie des Formen- und Ideenpotentials der Moderne betreiben. Als prospektiver Aspekt dieser Selbstreflexion zeichnet sich dabei eine Neudefinition des Ornaments als Schlüsselbegriff für die Abstraktion der neunziger Jahre ab.⁴

Die Kulinarik der Oberfläche und der Schimmer der Tiefe

Es wäre nun aber wenig angebracht, bei der Betrachtung von Thomas Werners Werk von diesem kulturellen Hintergrund und vor allem vom Ornament auszugehen, obwohl der Künstler so offensichtlich, ja unverfroren mit der Wirkung des Ornamentalen, mit dem »sehend erfüllten Schönen«, wie der Kunsttheoretiker Lipps die sinnfreie Beschäftigung des Wahrnehmungsapparates nannte, rechnet und sie scheinbar auch kalkulierend einsetzt. So wie der elegante Sophist auf die Frage, was denn zuerst war, die Henne oder das Ei, antwortete: der Hahn, können wir auf die naheliegende Frage, um was es diesem jungen Künstler mehr geht, um die Abstraktion oder ums Ornament, erwidern: um die Malerei. Für diese zunächst allgemein erscheinende Anweisung gibt es aber Gründe. Das Ornament ist nicht Ziel der künstlerischen Beschäftigung, sondern eine Möglichkeit, Malerei von einer anderen Seite her zu denken und anzugehen. Tatsächlich müssen wir unseren Blick, um in die Tiefe der künstlerischen Absicht einzudringen, an jene Schicht oder besser Schichten heranzuführen, in denen die Malerei entsteht. Beim Nähertreten eröffnet sich unserem Auge ein höchst lebendiges und raffiniertes Spiel der Peinture, das unser Interesse zunächst mal, jenseits von Komposition und Form, rein für die Qualität der Malerei weckt. Die einzelnen Formkomplexe, seien es nun linienförmige Bänder, seien es geschlossene Flächen, sind in einem schichtartigen Aufbau übereinander gelegt und zwar in unterschiedlichen Farbkonsistenzen, die vom Lasiernd-Transparenten über das Opak-Durchschimmernde bis zum deckenden



Harlekin 1984

Versiegeln des Darunterliegenden reichen. Dazu kommt der austarierte Wechsel von glänzenden und matten Flächenzonen, die – meist im gleichen Farbwert gehalten – ein nuanciertes Vibrieren erzeugen. Verantwortlich für die vielstimmigen Effekte ist eine sukzessiv entwickelte Mischtechnik aus den an sich unverträglichen Substanzen Eitempera und Ölfarbe, die wechselweise in Schichten aufgetragen werden und in einer feinen, faserigen Mikrostruktur gerinnen. Das nachträgliche Abziehen der neuen Lage mit dem Spachtel verstärkt jeweils diesen Perl-Effekt und läßt zusätzlich die darunterliegende Farbschicht durchscheinen. (Oft ist man versucht – unterstützt durch die tonige Farbigkeit, diese malerisch stumpfe Maserung mit der Textur eines lichten Holzschnittes zu verwechseln.) Es entsteht ein ausgeklügeltes Spiel von Tiefen- und Oberflächenwirkungen, die die ganze Bildhaut optisch in Schwingungen versetzen. In diesem malerischen Gewebe wird die dualistische Qualität der Farbe bald als Haptisch-Stoffliches, bald als immaterielles Licht aktiviert. Vor allem in den neueren Bildern und dort, wo beide Qualitäten aufeinandertreffen, entsteht der Eindruck des lichthaften »Ausblühens« der Farbe aus einem entweder tonig gedämpften oder durch Komplementärkontraste abgesetzten Grund. Das Durchleuchtete und das Abgeschattete, luzides Schimmern und erdhafte Taktilität wechseln einander ab und erzeugen im Zusammenwirken mit den Schichtungen und den Farbkontrasten eine Tiefe, die man von der ornamentalen, heraldischen Gesamtstruktur des Bildes und nach den Reproduktionen nicht erwarten würde.

Bei der Untersuchung des strukturellen Aufbaues können wir erkennen, daß der Ausgleich von Figur und Grund, mit dem die völlige Flächigkeit erreicht wird (und der die gesamte Strukturgeschichte des Ornaments vom prähistorischen Zickzackmuster über das ägyptische Lotus bis zur Arabeske bestimmte), der gestaffelten Schichtung der Formkomplexe, wie dies in einem gegenständlichen Bild der Fall ist, immer unterlegen bleibt. Diese Eigentümlichkeit verrät, daß der koloristische Ornamentalismus, zu dem Werner seit zwei Jahren vorgedrungen ist, sich nicht aus dem vorgeprägten Sinn- und Formenkreis dieser Gattung entwickelte, sondern – und das mag diejenigen überraschen, die die früheren Werkphasen nicht kennen – aus einer traditionellen kubistisch-gegenständlichen Bildräumlich- und -körperlichkeit. Wenden wir uns nun diesen Vorstufen zu.

Vom magischen Kubismus zur tektonischen Flächenkomposition . . .

Nach seinem Studium an der Karlsruher Akademie übersiedelte Thomas Werner 1983 nach Berlin. Der Besuch des Jagdschlösses Grunewald und die Begegnung mit der dortigen Porträtserie von ca. zehn römischen Cäsaren, die im 18. Jahrhundert in kurfürstlichem Auftrag von verschiedenen Malern ausgeführt wurden, sollte sich nachhaltig auf die ästhetische Selbstfindung des Künstlers auswirken. Es war die intensive Berührung, ja fast magische Bildwirkung, die von diesen namenlosen, an sich unspektakulären Kopfstücken ausging und eine tiefere Überzeugung von der Leistungsfähigkeit der Malerei reifen ließ. Dieses aus dem instinktiven Erlebnis geschöpfte Vertrauen gegenüber dem Medium entwickelte sich nach innen zu einer ernsthaften Reaktion auf die Herausforderung der »Wiederkehr der Malerei« und nach außen zu einer ästhetischen Selbstbehauptung gegenüber der damals grassierenden »wildem Gestik«, die sich in einer doch eher vordergründigen Weise auf den Expressionismus berief. Es entstand im folgenden eine kleinformatige Porträtserie, in der Werner durch kubistische Vereinfachung der allgemeinen, von allen individuellen Eigenschaften des Dargestellten befreiten, suggestiven Ausdruckskraft nachspürte. Es gelang ihm, durch die ambivalente Behandlung der Farbe, deren in grün-gelben Tönen gehaltenes Kolorit einerseits die Plastizität der Gesichter sanft modellierte, andererseits den ganzen Bildplan vom Grund her durchlichtete, eine ganz eigentümliche, magische Wirkung hervorzubringen.

Thomas Werner wußte nicht, daß rund siebzig Jahre zuvor – in der turbulenten Zeit, als sich gerade der Kubismus und die Abstraktion voll ausformuliert hatten – ein anderer Maler Schloß Grunewald besuchte: *Oskar Schlemmer*. Zusammen mit seinem Schweizer Studien- und Malerfreund *Otto Meyer-Amden* nimmt dieser Künstler in der Geschichte der Moderne eine besondere Position ein, nicht nur, weil



Oskar Schlemmer, Frauen am Tisch 1923

Otto Meyer Amden, zwei Knaben mit Gesangsbüchern 1929



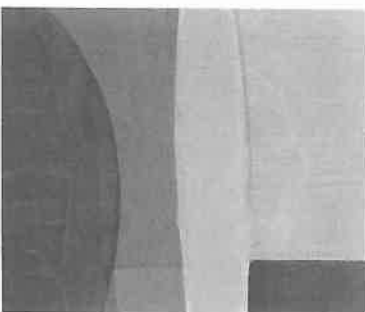


Wächter 1984

beide einer figurativen Bildlichkeit verpflichtet blieben, sondern den Kubismus in eine eigenwillige Richtung ausdeuteten. Dies gilt vor allem für Meyer-Amden, der die rein formale, dekonstruktivistische Seite des Kubismus zugunsten einer tiefen menschlichen Empfindsamkeit, ja gar persönlich-visionären Inhaltlichkeit zurückdrängte. Im Verhältnis zu dessen innerlicher Statuarik und ungreifbarer, immaterieller Durchlichtetheit können wir Schlemmers dynamische Bildarchitektur, die den menschlichen Körper fest in ein rhythmisches Gefüge eingliedert, als eine Konturierung von Meyer-Amdens visionärer Atmosphäre bezeichnen. Thomas

Werner fand schon früh in diesen beiden Sonderlingen einen künstlerischen Identifikationspunkt, auf den er bekenntnisvoll, aber deswegen nicht weniger spielerisch reflektierte und daraus die Voraussetzungen für eine nun eigenständige Entwicklung ableitete (s. Abb. »Harlekin«). 1984 entstanden – quasi als Abschluß dieser ästhetischen Selbstfindung – die beiden »Wächter«, die als Ergänzung der Porträts den ganzen Körper miteinbezogen. Die magische Bildwirkung blieb durch das dunkle und tonige Kolorit und das eigentümliche Spiel des clair-obscur dominant und wurde durch die fast bedrohliche Monumentalität der im Bildgeviert eingezwängten Figuren unterstützt. Im unteren Gewandteil deutete sich schon eine rein abstrakte Flächenteilung an, die für die folgende Phase von vor allem kleinformatigen und erstmals in der Temperatechnik ausgeführten Bildern bestimmend werden sollte (s. Abb.). Gleichwohl wurde in der neuen »architecture plate et colorée« (*Juan Gris*), in die sich meist eine dunkle, runde Form quasi als Reminiszenz an die früheren Köpfe und als Element der Gebärde einnistete, die kubistische Plastizität nicht gänzlich in die plane Bildebene geglättet. Vielmehr übersetzte sie sich in das Schwellen und Einwölben von Formkonturen und differenzierte sich in einen Schichtenraum von malerischen Ebenen. Durch diese unregelmäßigen, organischen Gestaltverläufe, durch die Engungen und Weitungen wurde die ganze Bildkon-

o. T. 1986



struktion – unterstützt durch die feine malerische Binnenstruktur der Farbfelder – von einem bewegenden Atmen durchwirkt und ließ den Betrachter sich in eine organische, mikrooptische Flächenarchitektur »einfühlen«.

... zum Ornament als Bildform

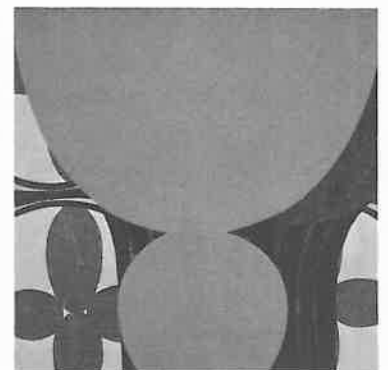
Werner treibt diese organische Deformation des geometrischen Flächengerüsts an einen Punkt, an dem – und das ist nun entscheidend – die Gestaltverläufe beginnen, ornamentale Formambitionen auszubilden. Rechtwinklig durchs Bildfeld geführte Streifen schlingern in wellige Richtungsbahnen aus, deren Dynamik durch ein Lineament in der Binnenfläche noch unterstützt wird und die sich in der »Rapportserie«, die 1989 in der Frankfurter Galerie Grässlin-Ehrhardt zu sehen war, zu einem eigenen Bildtyp verselbständigen. Monochrome Flächengründe werden durch gewellte Netzmuster belebt. Lineare Formelemente beginnen sich in arabischen Bogen an das Leinwandgeviert anzuschmiegen und seitlich spitze, arp-eske Knospen und Dornen zu treiben. Die dunklen Kreisflächen dehnen sich zu Ovalen oder falten sich zu lanzenförmigen Blättern, die sich entweder an ihren Enden zu einem floralen Netzwerk verhaken oder an ihren Bäuchen zu einem unendlichen Band reihen. Das ganze Formvokabular wurde gewissermaßen den ornamentalen Ordnungen wie Spiegelung, Wiederholung, Gitter- und Flechtwerk und der Rhythmisierung z.B. durch Kontrapunkt oder Zeilenreihung ausgesetzt. Eine Inspirationsquelle für Werners ornamentale Zurichtung der abstrakten Flächenkomposition war die von ihrer historischen, symbolischen Wertbezeichnungsfunktion enthobene Heraldik. Von ihr lernte er das ökonomische Zusammenwirken von Form und Farbe zum Zwecke der wirkungs-ästhetischen Prägnanz.

Diese Wendung von der magisch-kubistischen Bildteknik zu dem ornamentalen »Vie des Formes« (*Focillon*), die sich wohlweislich vor dem Hintergrund rein formimmanenter Gesetzmäßigkeiten vollzog, kann in einem erweiterten Begründungszusammenhang gesehen werden, der sich aus dem Hinweis auf die Strukturgeschichte des Ornaments und deren Bedeutung für die Abstraktion im 20. Jahrhundert ableitet. Gegenwärtig entdeckt die Kunsttheorie gerade eine »Dritte Entwicklungslinie der modernen Kunst auf ihrem Weg zur Ungegenständlichkeit«, die neben der finalistischen Setzung von Malewitschs Null-Ikone (dem Schwarzen Quadrat) und dem stilisierenden Abstraktionismus (von den Impressionisten, zu den Kubisten bis Mondrian) über die Ästhetik des Jugendstils verläuft. Ihm



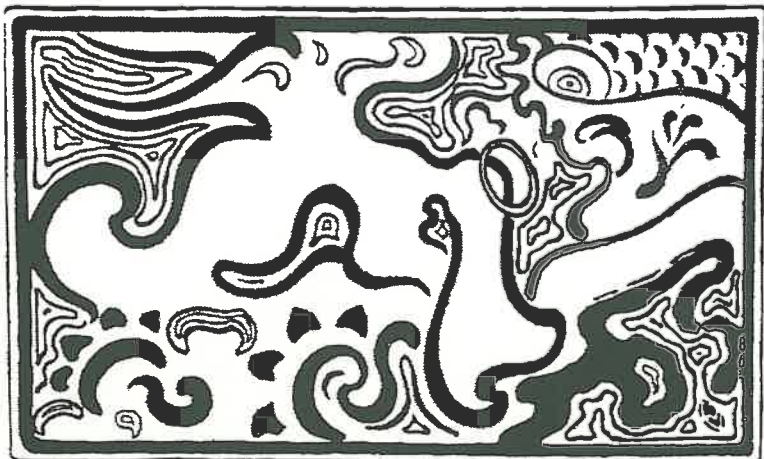
Wächter 1984

Rapport 10 1988



nahe stehen Künstler wie *Adolf Hölzel*, der Stuttgarter Lehrer von Meyer-Amden und Schlemmer. 1900 erscheint sein Postulat der »absoluten Malerei«, nach dem sich das Kunstwerk erstmals aus dem reinen Selbstwert der bildnerischen Mittel und der reinen Organisation von Flächenformen als harmonisches Bildganzes aufzubauen habe. Hölzels Analyse der Kompositionsprinzipien, die neben farbtheoretischen Überlegungen auch die Entindividualisierung der figuralen Form beinhaltet, orientiert sich stark an den Bildungsgesetzmäßigkeiten des Ornaments und legt damit die Brücke für den »heimlichen« Transfer dieser gerade aus dem Stilkontext entlassenen Kategorie in die autonome Kunst. Der zentrale Beitrag dieser Richtung ist die Befreiung des Erklärungsmodells der Formprozesse vom einseitig linearen Abstraktionsvorgang und die Beschreibung eines dynamischen Systems von formalen Modalitäten, die zwischen dem Abstrakten und Gegenständlichen, Allgemeinen und Besonderen, zwischen Fläche und Raum vermitteln. Der klassische Abstraktionismus eines Mondrian etwa geht von der Gegenstandswelt aus und erreicht sukzessive über mehrere Stilisierungsstufen eine von allem Gegenständlichen gereinigte Kompositorik. Abstraktion wird dabei eindimensional als Unterdrückung des Gegenständlichen begriffen und ignoriert den umgekehrten und gerade in der Ornamentgeschichte verbreiteten Prozeß, nämlich die Wendung der ungegenständlichen Form ins Bildliche. Das abstrakte Flächenornament ist nicht, wie lange Zeit angenommen, Resultat eines Stilisierungsprozesses, der von naturalistischen Motiven ausging und sich zu rein geometrischen Formen reduzierte. »Ausgangspunkt des künstlerischen Prozesses ist also die lineare Abstraktion, die ... mit irgendwelchen Naturnachachtungstendenzen nichts zu tun hat«,⁵ die aber zu verschiedenen Momenten der Ornamentgeschichte spezifische Annäherungen an gegenständliche, vor allem vegetabile Motive anbahnte. Eine solche Doppelorientierung beinhaltet auch das graphische Werk von *Van de Velde*, der mit seinem Plädoyer für eine Neue Kunst durch die Schaffung

Henry van de Velde, Holzschnitt 1892



einer »Neuen Ornamentik« von Loos schärfstens attackiert wurde.⁶ »Wenn einerseits die Linie im Sinne einer Ideation oder besser als ideierende Abstraktion das energetische Prinzip der gegenständlichen Welt freilegt, dann kann sie auch umgekehrt nach dem gleichen Prinzip auf Gegenständliches figurieren, ohne das System in Frage zu stellen.«⁷ Frühe Theorien der Moderne wie *Wilhelm Worringer*s »Abstraktion und Einfühlung« von 1908, in der das Kapitel über Ornamentik die ganze Hälfte der Betrachtung beansprucht, haben dies berücksichtigt, ja selbst *Walter Benjamin*, der Philosoph der nachahmenden Reproduktion, meinte: »Das Ornament ist die Vorlage für das mimetische Vermögen.«⁸ Die Kategorie Ornament ist in diesem theoretischen Kontext nun nicht mehr primär eine Zierform, sondern ein neuartiger Modus der Erkenntnis, ja wir könnten sagen eine Art »ästhetische Epistemologie«, die zwischen den polaren Tendenzen zum Allgemeinen und Besonderen, zum Kollektiven und Individuellen, kurz zwischen Induktion und Deduktion vermittelt.



Jugendstilornament 1898

Es stellt sich die Frage, in welcher Weise diese kunsttheoretischen und -historischen Gegebenheiten für die Betrachtung der malerischen Konzeption von *Thomas Werner* fruchtbar werden. Die zwar noch kurze, aber wie gezeigt wurde schon konsequente Werkentwicklung deutet eine Dynamik an, die ganz spezifisch auf diese Sachverhalte aufmerksam macht. Das Werk ist in gewisser Weise in der Tradition dieses oben skizzierten dritten Weges der Abstraktion zu sehen, ohne ihm verpflichtet zu sein, und seine Vitalität, mit der es uns entgegentritt, verrät, daß der Künstler vielleicht auf ein noch unausgeschöpftes Potential der Moderne gestoßen ist, von dem sich ausbaufähige Aspekte ableiten lassen.

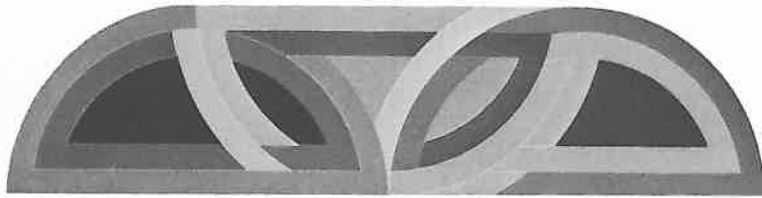
Die Dominanz der Oberfläche ...

Eine dieser Perspektiven wäre in dem Spannungsfeld der gegenwärtig ornamentalen Malerei zu den neuartigen Medien der Bildproduktion zu sehen, ohne daß deren Visualität direkt künstlerisch verarbeitet würde. Die immanente Entwicklungs- und Bildungslogik des Ornaments, seine Tendenz zur umgekehrten Abstraktion usw., kreuzt sich heute auf eigentümliche Art mit den strukturellen Bedingungen der technologischen Bilderzeugung. Dort ist es auch ein abstrakter, speziell digitaler Formalismus, der eine Fülle von hyperrealistischen, verführeri-

schen Images hervorbringt. Gemeinsamer Hintergrund dieser scheinbar so verschiedenen Bereiche ist die Erfahrung der Welt in ihrer (Ober-)Flächigkeit und gänzlichen Künstlichkeit, die ein Reales ohne Referenz, ohne Ursprung generiert. Gerade das zwingt uns aber, das Phänomen der Oberfläche nicht mehr auf die alte, moralische Dichotomie von Oberflächlichkeit und Tiefe, Schein und Sein hin (ab-)zuqualifizieren, sondern nach ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen, die dieser Verfassung unserer Gegenwartskultur Rechnung tragen.⁹ Ein entscheidendes Merkmal dieses Zustandes ist, daß Kommunikation zunehmend aus Oberflächenbewegungen von Zeichen besteht, die keine Bedeutungen mehr treffen oder semantische Tiefen sondieren, sondern sinnstiftende Differenz rein aus der abstrakten Verknüpfungs- und Kreuzungslogik innerhalb dieser Dynamik generieren. Das Ornament in seiner strukturellen Funktion und in einem weiteren Kontext die Kategorie des Dekors waren schon seit jeher ästhetische Mittel, die solche Vermittlungen leisteten.

Zum Schluß möchte ich auf zwei hinsichtlich der vorliegenden Arbeiten vielleicht griffigere Perspektiven eingehen: Auf die Möglichkeit oder den Hang zum Monumentalen und auf die Erweiterung der autonomen, ornamentalen Bildform zum architekturgebundenen, dekorativen Wandensemble.

Frank Stella, Damascus Gate I 1968-70



... die Möglichkeit des Monumentalen und ...

Kennzeichnend für den Übergang von den einfachen Flächenorganisationen zu den ornamental-abstrakten Formambitionen in den Jahren 87/88 war der Sprung vom kleinen zum großen Format. Was vorher sich in 25 mal 25 Zentimeter messen-

den Bildtafeln als elementare Form-Farbstudien ausprobierte, erschien nun in gezoomter Optik und erweckte zunächst den Eindruck einer Monumentalisierung des Banalen: Molekulare Farbverläufe blühten zu bunt-floralen Pop-Ikonen auf, oder kreisrunde Flächentrauben gebärdeten sich als übergroße Marken des Erotischen, getreu der *Baudrillard'schen* »Promiskuität des Details«, das durch jede Vergrößerung sexuell wird.¹⁰ »Tiefsinn liegt mir nicht. Wohl aber die Einfachheit der Optik, die zu drastischer Darstellung befähigt«, bekannte einst *Schlemmer*, und die Arbeiten, die Werner anlässlich der Kölner Kunstmesse 1988 in einer Förderkoje zeigte, schienen dies geradezu exemplarisch ins Bild gesetzt zu haben. Bei näherer Betrachtung können wir aber erkennen, daß man die großen Bilder nicht einfach rückwärts durch den Blow-up-Effekt auf die früheren beziehen kann. Denn schon diese kleinen Flächenkompositionen trugen in sich eine stille Monumentalität, der nun einfach das entsprechende Feld für deren Wahrnehmbarkeit eingeräumt wurde. Hier machte sich der Künstler den klassischen Widerspruch zunutze, daß einerseits Monumentalität nicht vom Ausmaß abhängt, sondern von der inneren Konstitution des Werkes, daß aber andererseits durch jeden Größentransfer eine Verschiebung der Gestaltqualitäten stattfindet.¹¹ Frühere Epochen haben diesen Konflikt mit der Integration eines natürlichen Maßstabes, dem menschlichen Körper, zu lösen versucht. Auch *Matisse* wollte in seiner Totalität von Dekoration und Monumentalität nicht darauf verzichten. Diese Problematik hat sich nun gerade durch die Abstraktion verschärft, und so läßt sich die moderne Malerei seit den zwanziger Jahren als ein spannendes, aber manchmal auch trübes Wechselbad zwischen simplen Aufgeblasenheiten



o. T. 1989

den Bildern nicht einfach rückwärts durch den Blow-up-Effekt auf die früheren beziehen kann. Denn schon diese kleinen Flächenkompositionen trugen in sich eine stille Monumentalität, der nun einfach das entsprechende Feld für deren Wahrnehmbarkeit eingeräumt wurde. Hier machte sich der Künstler den klassischen Widerspruch zunutze, daß einerseits Monumentalität nicht vom Ausmaß abhängt, sondern von der inneren Konstitution des Werkes, daß aber andererseits durch jeden Größentransfer eine Verschiebung der Gestaltqualitäten stattfindet.¹¹ Frühere Epochen haben diesen Konflikt mit der Integration eines natürlichen Maßstabes, dem menschlichen Körper, zu lösen versucht. Auch *Matisse* wollte in seiner Totalität von Dekoration und Monumentalität nicht darauf verzichten. Diese Problematik hat sich nun gerade durch die Abstraktion verschärft, und so läßt sich die moderne Malerei seit den zwanziger Jahren als ein spannendes, aber manchmal auch trübes Wechselbad zwischen simplen Aufgeblasenheiten

Henri Matisse, La danse II 1932/33



wie bei *Miró* und bemühten Dialogen von Architektur und Malerei wie beim Bauhaus verfolgen.¹²

... die Herausforderung zum Dekor.

Thomas Werner scheint sich dieser Thematik anzunehmen, indem er sie auf die Möglichkeit der zusammenhängenden und in symmetrischen Entsprechungen gefestigten Ensemblehängung überträgt und darin einen mehr oder weniger starken Bezug zur jeweiligen Umraumarchitektur inszeniert. Der bisher eindrücklichste Versuch fand 1988 in der Doppelausstellung der Stuttgarter Galerien Annette Gmeiner und Frieder Keim statt. An einem der Orte flankierte er eine Bildtafel, in der sich eine schwarze, weit ausgreifende Pflanzenfigur dynamisch im Leinwandgeviert verspannte, mit zwei Hochformaten, die – eingefügt wie zwei Pilasterfüllungen zwischen Boden und Decke – das gesamte Wandfeld rahmten (s. Abb.). Das Ganze wiederholte sich in farblicher und auch kompositorischer Variation

auf der gegenüberliegenden Wand. Ornamentale Bildstruktur, Format, weiße Wand und Architektur führten einen intensiven Dialog im besten Sinne des Dekors, ohne daß das Wechselspiel zwischen Ensemblewirkung und Autonomie aufgelöst wurde. Die einseitige Aufhebung genau dieser ontologisch polaren »Möglichkeitsformen« des Tafelbildes war ja ein vordringlichster Wunsch des modernen Utopismus. Die Bauhauskünstler glaubten oder hofften, daß mit dem Flachwerden des Bildes und der völligen Identität von Träger und Malerei jener Moment gekommen sei, an dem das von allen Illusionismen gereinigte Tafelbild auf die Wand »ausfließen« und eine universelle Verschmelzung mit der Architektur eingehen könne. »Die Raum-Zeitmalerei des 20. Jahrhunderts ermöglicht dem Künstler, seinen großen Traum zu verwirklichen: Den Menschen statt vor – in die Malerei zu stellen«, verkündete *van Doesburg* feierlich.¹³ (Die konkreten Projekte scheiterten aber bekanntlich, nicht nur weil die Ansprüche zu hoch gesetzt waren, sondern weil man auch die Bedeutung der Maßstäblichkeit und Monumentalität ignorierte.)

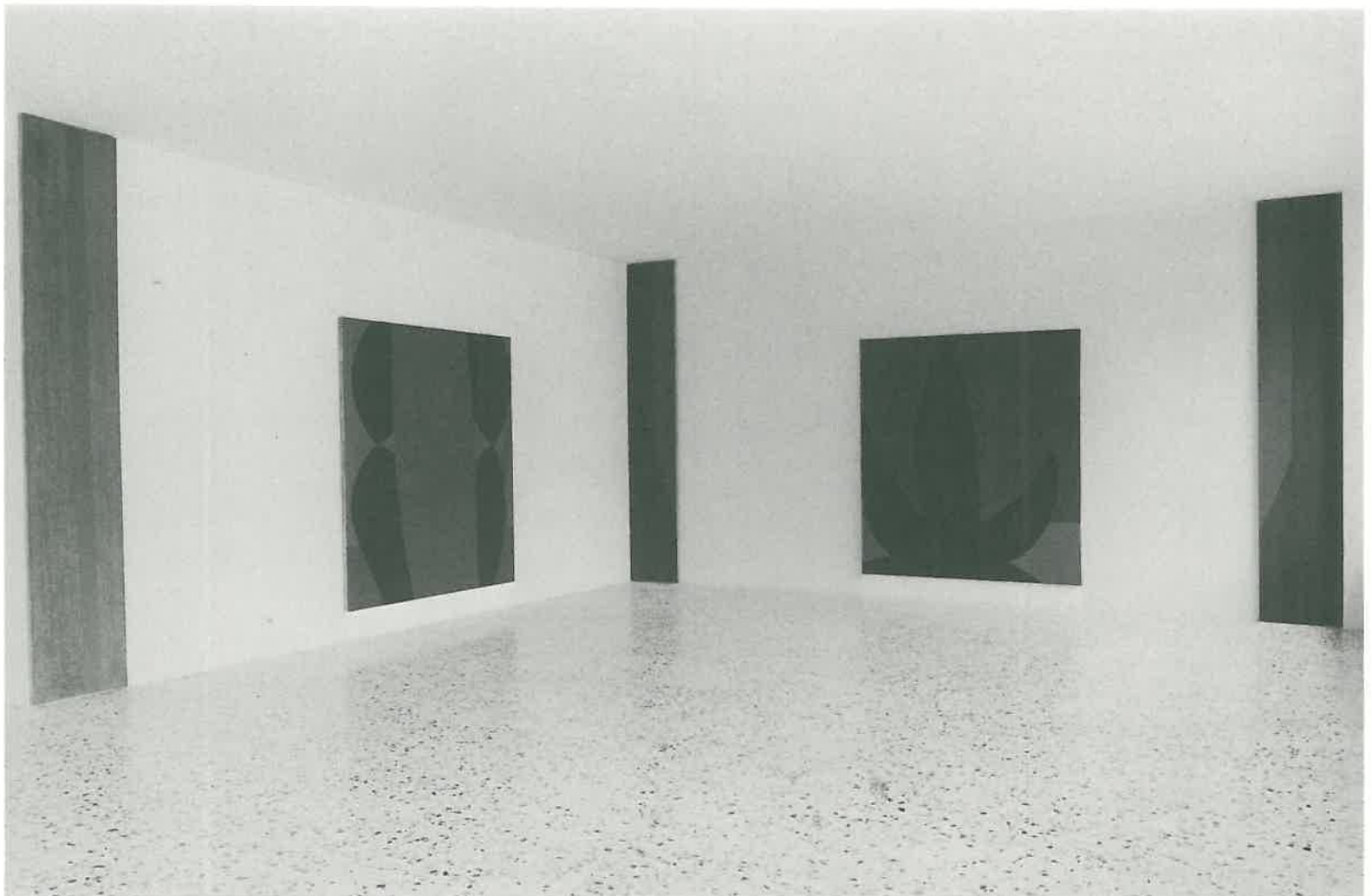
Galerie Annette Gmeiner 1988



Werners malerische Konzeption arbeitet vom Tafelbild aus, das immer seine eigenständige Entität wie ein Fensterausschnitt gegenüber der weißen Wandebene behauptet. Ich habe oben schon erwähnt, daß die innerbildliche Struktur nicht dekorativ verflächigt wird, sondern durch schichtartige Überlagerungen ein Hintereinander suggeriert und eine »ornamentale Figuration im geschichteten Flächenraum« aufbaut. Diese Ausweisung des Artefakts als autonomes Tafelbild hindert aber nicht daran, durch Anschmiegen von Binnenformen an die Bildkontur in den Randzonen eine potentielle Identität von Träger und Malerei zu erzeugen und durch Richtungsbahnen und Kräftefelder, die über die Begrenzung hinausweisen, formale Anschlüsse an die neutrale Raumhaut des White Cube anzubahnen. Darin liegt die Möglichkeit der Idee des Monumentalen in einem größeren Ganzen auch eine physische Realität zu geben.

Genau die Spannung zwischen der autonomen, ornamentalen Bildform und dem verbindenden Dekor, zwischen dem Mikrokosmos des Bildes und dem Makrokosmos des realen Betrachtterraumes läßt dieses junge Werk als einen ausbaufähigen,

aktuellen Beitrag zur Neubewertung und Erweiterung der Malerei erkennen. Es geht dem Künstler nicht um einen weiteren hilflosen und auch unnötigen Versuch, den beschädigten Ruf des Ornaments wiederherzustellen. Das Ornament ist nicht das Ziel der künstlerischen Absicht, sondern vielmehr eine spezifische Möglichkeit, Malerei und Abstraktion von einer anderen Seite her zu denken und anzugehen. Der so mehr funktionale als motivische Einsatz dieser Gestaltkategorie zeigt sich allein in der Tatsache, daß das Bild nicht in die Egalität von Figur und Grund, nicht in die platte Faktizität einer dekorierten Fläche ausgeglättet wird. Sie behält immer den suggestiven Raum illusionistischer Bildlichkeit bei, innerhalb der die Abstraktion ein komplexes Spiel lebendiger, ornamentaler Gebärden entfalten kann. Und zu diesem »vieltimmigen Wirken der Tiefe an der Oberfläche« kommt die doppeldeutige Bestimmung der Dekoration, die den Blickwinkel anzieht, um das Schöne schauend erfüllbar zu machen und die gleichzeitig – gemäß *Gadamer* – von sich wegweist auf einen möglichen größeren Sinn dieses Sinnlichen.



Anmerkungen

1
L. Curtis, zit. n. Arnold Gehlen, Zeit-Bilder, Frankfurt a.M. 1960, S. 99.

2
Das folgenschwerste Mißverständnis war die Gleichsetzung von »ornamental« und »dekorativ«, die noch von den leidenschaftlichen Kämpfen um Dekoration und Stil im 19. Jahrhundert (*Wornum, Ruskin, Semper*) herrührte. Aus diesen Auseinandersetzungen ging mit *Alois Riegl* aber auch die Theoretisierung des von seinem Träger befreiten Ornaments als »reine Form« und als Vorstufe der Abstraktion hervor. Vielleicht ist es müßig, darüber zu spekulieren, ob die Bedeutung des Ornaments für die Entstehung der abstrakten Kunst eher wahrgenommen worden wäre, wenn *Loos* seine Polemik nicht mit »Ornament und Verbrechen«, sondern »Dekoration und Verbrechen« überschrieben hätte.

3
Henri Matisse: »Ein Werk muß in erster Linie dekorativ sein. Dekorativ ist dieses dann, wenn es seinen Platz im Geist, im Gehirn des empfindsamen Menschen einzunehmen weiß. Das ist ein Werk, was mit allem, das bereits existiert, in Einklang steht, das inmitten der anderen Dinge unseres Lebens seinen Platz einnimmt.« Zit.n. *Pierre Schneider*, *The Figure in the Carpet*, In: H. M., (Kat.) Kunsthaus Zürich 1982, S. 19 Anm. 23.

4
Mehr darüber in: *Markus Brüderlin*, Das geflügelte Bild oder Malerei als Wiederholung – Iterativismus in der Abstraktion. In: *Kunstforum intern.*, Bd. 105, Köln 1988, S. 110–125 und ders., *Paradigmen des Ornamentalen in der Gegenwartskunst* In: *IN SITU* (Kat.) Wiener Secession 1988, S. 54–62.

5
Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908, zit.n. *Frank-Lothar Kroll*, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jh.*, Hildesheim 1987, S. 70.

6
Die frühen Holzschnitte von *Van de Velde* aus den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts werden erst heute und nur zögernd als früheste Zeugnisse abstrakter Kunst erkannt.

7
Egon Rüdén, *Van de Velde, Kandinsky, Höpfer*: Studien zur Entstehung der gegenstandslosen Kunst, Wuppertal 1971, S. 24.

8
Auch aus dem kubistischen Lager, das sich vehementest gegen den Ornamentverdacht wehrte, gab es Anleihen an diese Theorie. *Juan Gris'* »architecture plate et colorée« ging von einer abstrakten Flächenarchitektur aus, aus der eine kubistische Gegenständlichkeit deduziert wurde.

9
Schließlich lehrt auch die neuere Biologie, daß das Lebendige nicht aus Körpern, nicht aus einem somatischen Kosmos von Innen und Außen besteht, sondern aus Verknäuelungen von Häuten und Texturen.

10
Vgl. *Jean Baudrillard*, *Subjekt und Objekt: Fraktal*, Bern 1986, S. 10.

11
»Diese Großheit ist unabhängig von Ort, Volk und Zeit. Unabhängig also von der Art der künstlerischen Mittel wie vom Ausmaß des Kunstwerks. Sie kann also im winzigen Schmuck etwa einer ägyptischen Bastrolle, eines japanischen Holzschnittes oder jener mittelalterlichen Handschrift vorhanden sein und im riesenhaften Wandbild fehlen. Wenn eine kleine Zeichnung unmonumental angelegt ist, so bleibt sie auch kleinlich in der Vergrößerung auf die Höhe des Hauses. Und umgekehrt wirkt ein wahrhaft monumentales Wand- oder Staffeleibild selbst in der äußersten Verkleinerung noch groß.« *Hans F. Seckler*: *Gebaute Bilder*, Berlin 1934, S. 11 f.

12
Martin Gropius im Gründungsmanifest des Bauhaus: »Das letzte, wenn auch ferne Ziel des Bauhaus ist das Einheitskunstwerk – der große Bau, in dem es keine Grenzen gibt zwischen monumentaler und dekorativer Kunst.«

13
Theo van Doesburg, Über das Verhältnis von malerischer und architektonischer Gestaltung, 1927. In: *Allan Doig*, Th. v. D., *Painting into architecture, theory into practice*, Cambridge 1986, S. 149.



Galerie Grässlin-Erhardt 1989

Abbildungsverzeichnis

Kat.Nrn. 1–10

Ohne Titel, 1989
Tempera, Öl auf Holz
je 30 x 30 cm

Kat.Nrn. 11–14

Ohne Titel, 1990
Tempera, Öl auf Jute
je 230 x 180 cm

Kat.Nrn. 15/18

Knochen, 1989
Tempera, Öl auf Leinwand
je 200 x 100 cm

Kat.Nrn. 16/17

je 120 x 100 cm

Kat.Nrn. 19–26

Ohne Titel, 1989
Tempera, Öl auf Holz
je 40 x 40 cm

Kat.Nrn. 27–30

Ohne Titel, 1990
Tempera, Öl auf Jute
je 230 x 180 cm

Kat.Nrn. 31–34

Blüten, 1988–89
Tempera, Öl auf Jute
je 230 x 180 cm

Kat.Nr. 35

Rapport 1, 1988
Tempera, Öl auf Leinwand
100 x 100 cm

Kat.Nr. 36

Rapport 2, 1988
Tempera, Öl auf Leinwand
100 x 200 cm

Kat.Nr. 37

Rapport 3, 1988
Tempera, Öl auf Leinwand
200 x 50 cm

Kat.Nr. 38

Rapport 4, 1988
Tempera, Öl auf Leinwand
200 x 200 cm

Kat.Nr. 39

Rahmenbild, 1988
Tempera, Öl auf Leinwand
und Holz
260 x 185 cm

Kat.Nr. 40

Paar, 1988
Tempera, Öl auf Jute
290 x 200 cm

Kat.Nrn. 41–44

Der große Garten, 1988
Tempera, Öl auf Holz
je 250 x 84,5 cm

Kat.Nrn. 45–51

Pflanzliche Motive, 1988
Tempera, Öl auf Holz
je 50 x 50 cm

Kat.Nr. 52

Großes Bild, 1987
Tempera, Öl auf Jute
290 x 350 cm

Kat.Nrn. 53/54

Bilder und Säulen, 1988
Tempera, Öl auf Jute
je 290 x 50 cm
und 191 x 170 cm

Kat.Nrn. 55/58

Ohne Titel, 1987
Tempera, Öl auf Holz
je 170 x 80 cm

Kat.Nrn. 56/57

λ je 170 cm

Kat.Nr. 59

Skulptur Jakob, 1988–89
Verschiedene Materialien,
Kunstharzputz, Tempera, Öl
230 x 70 x 40 cm

Kat.Nr. 60

Skulpturen Fische, 1988–89
Verschiedene Materialien,
Kunstharzputz, Tempera, Öl
je 139 x 150 x 45 cm

Kat.Nrn. 61, 62, 64, 65

Reliefs, 1989
Verschiedene Materialien,
Kunstharzputz, Tempera, Öl
je 41 x 59 x 5 cm

Kat.Nr. 63

94 x 30 x 8 cm

Kat.Nr. 66

Relief, 1989
Verschiedene Materialien,
Kunstharzputz, Tempera, Öl
148 x 74 x 10 cm

Kat.Nr. 67

Relief, 1989
Verschiedene Materialien,
Kunstharzputz, Tempera, Öl
120 x 94 x 15 cm

Kat.Nr. 68

Skulptur Ofen, 1989
Verschiedene Materialien,
Kunstharzputz, Tempera, Öl
215 x 80 x 60 cm