

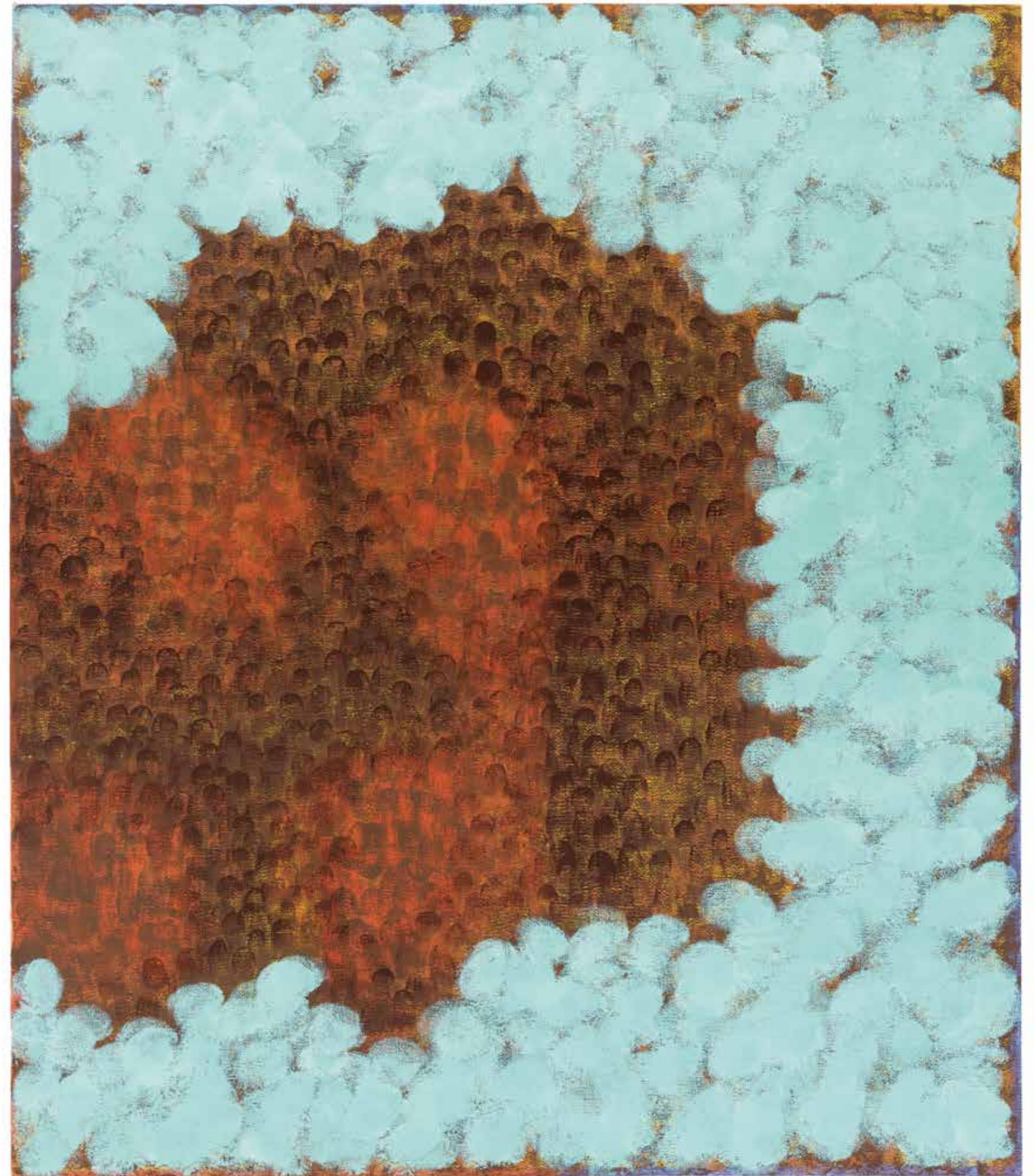
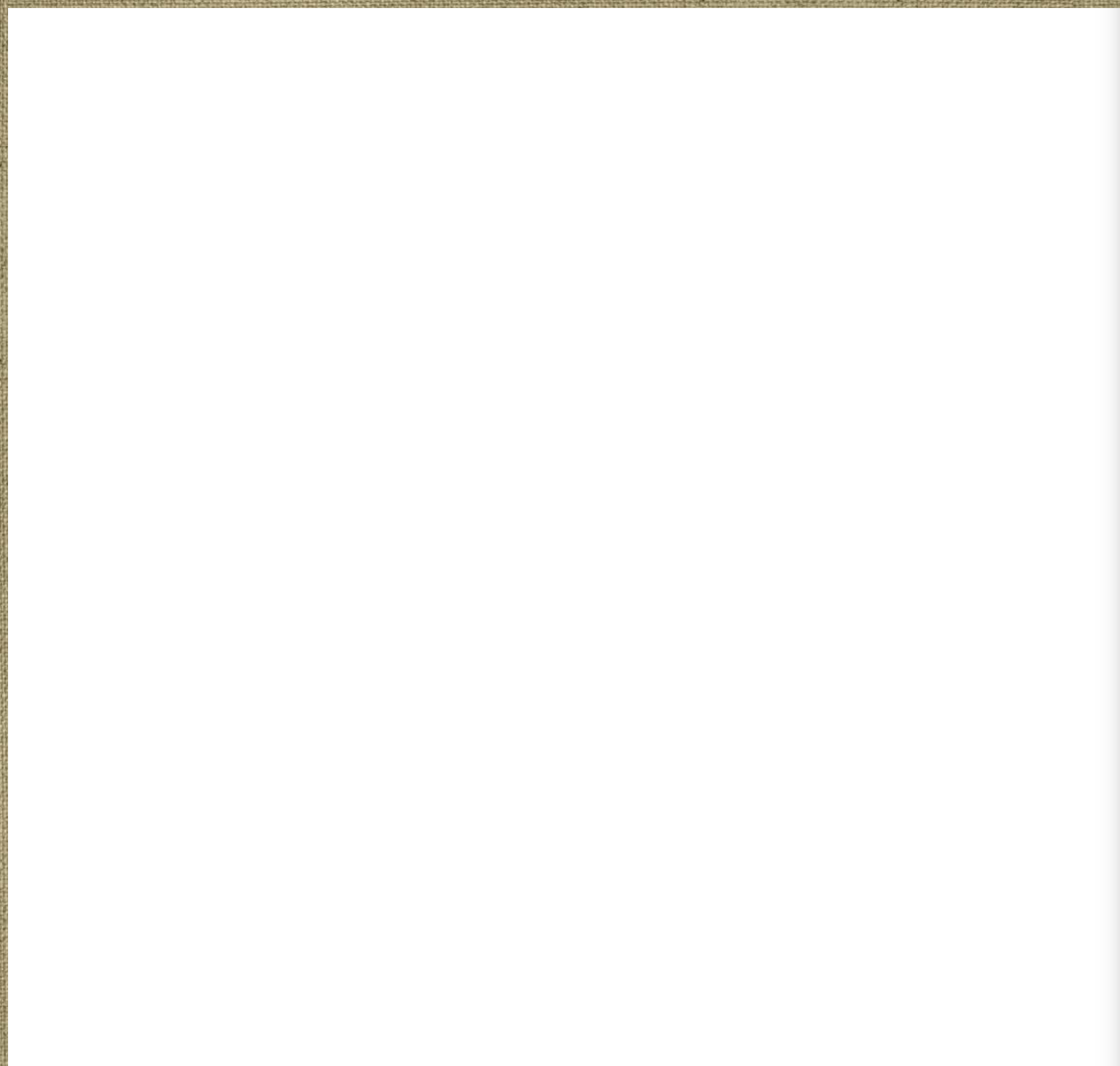
Thomas Werner

Vorne

Museum Wiesbaden

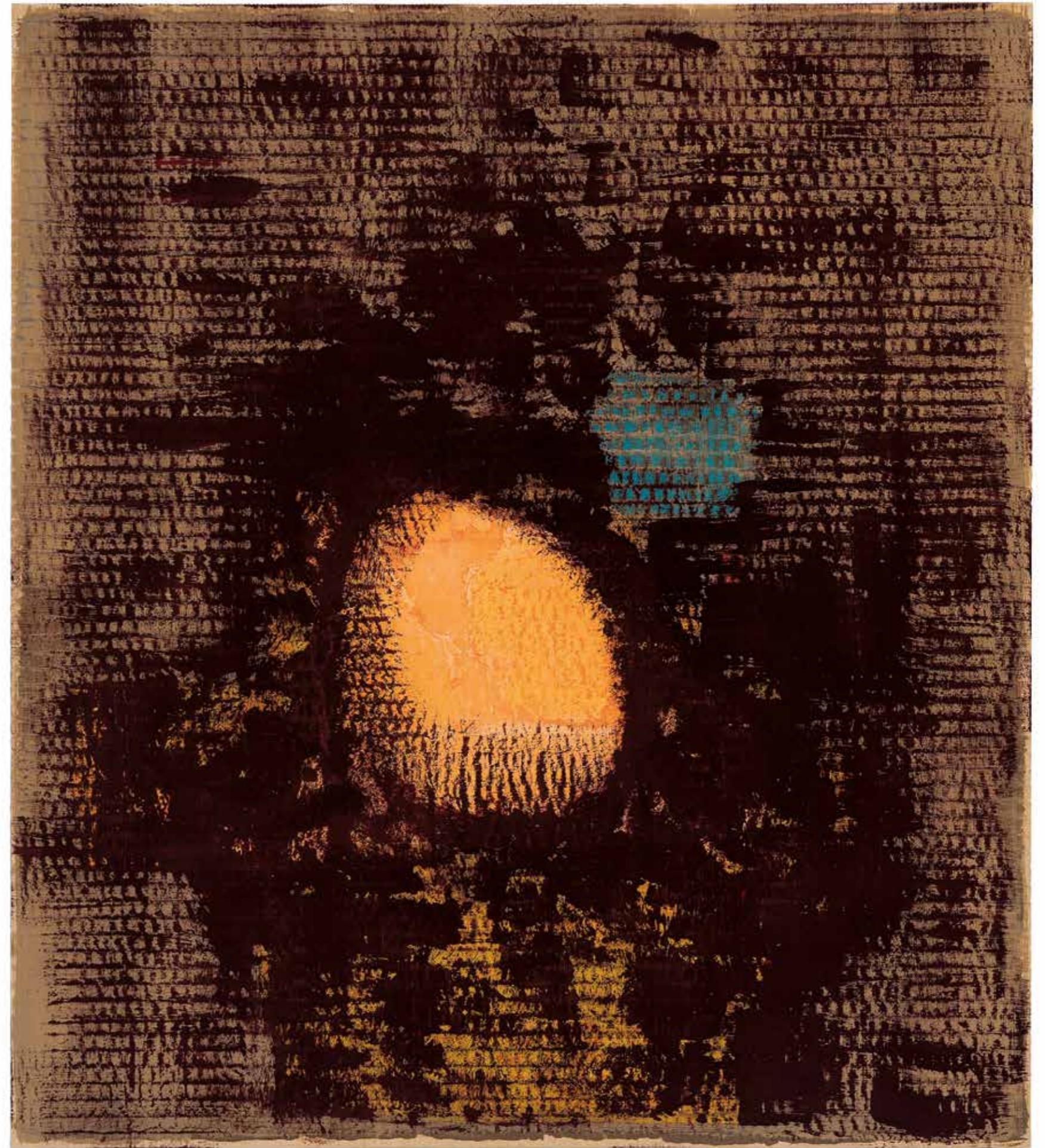


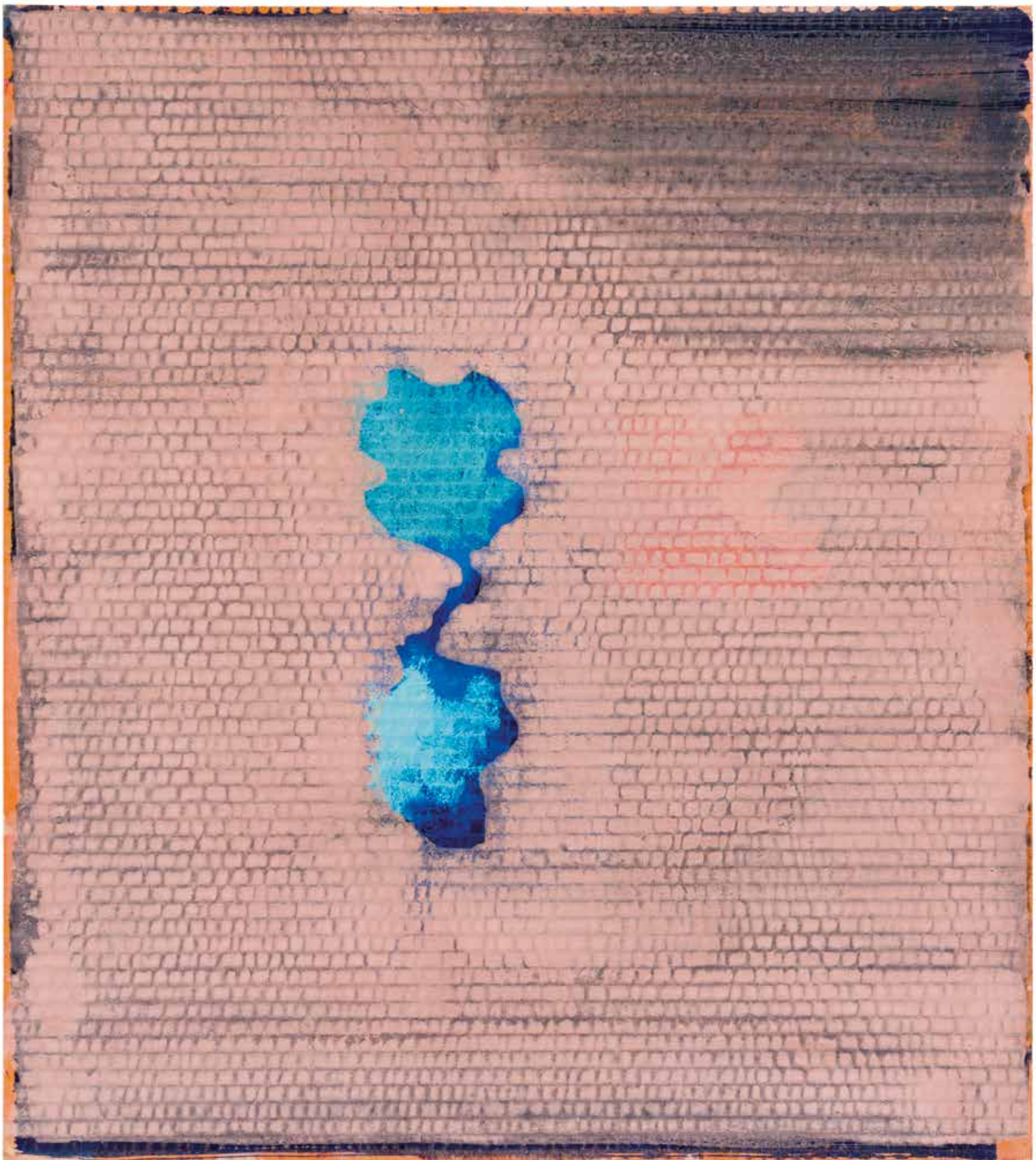








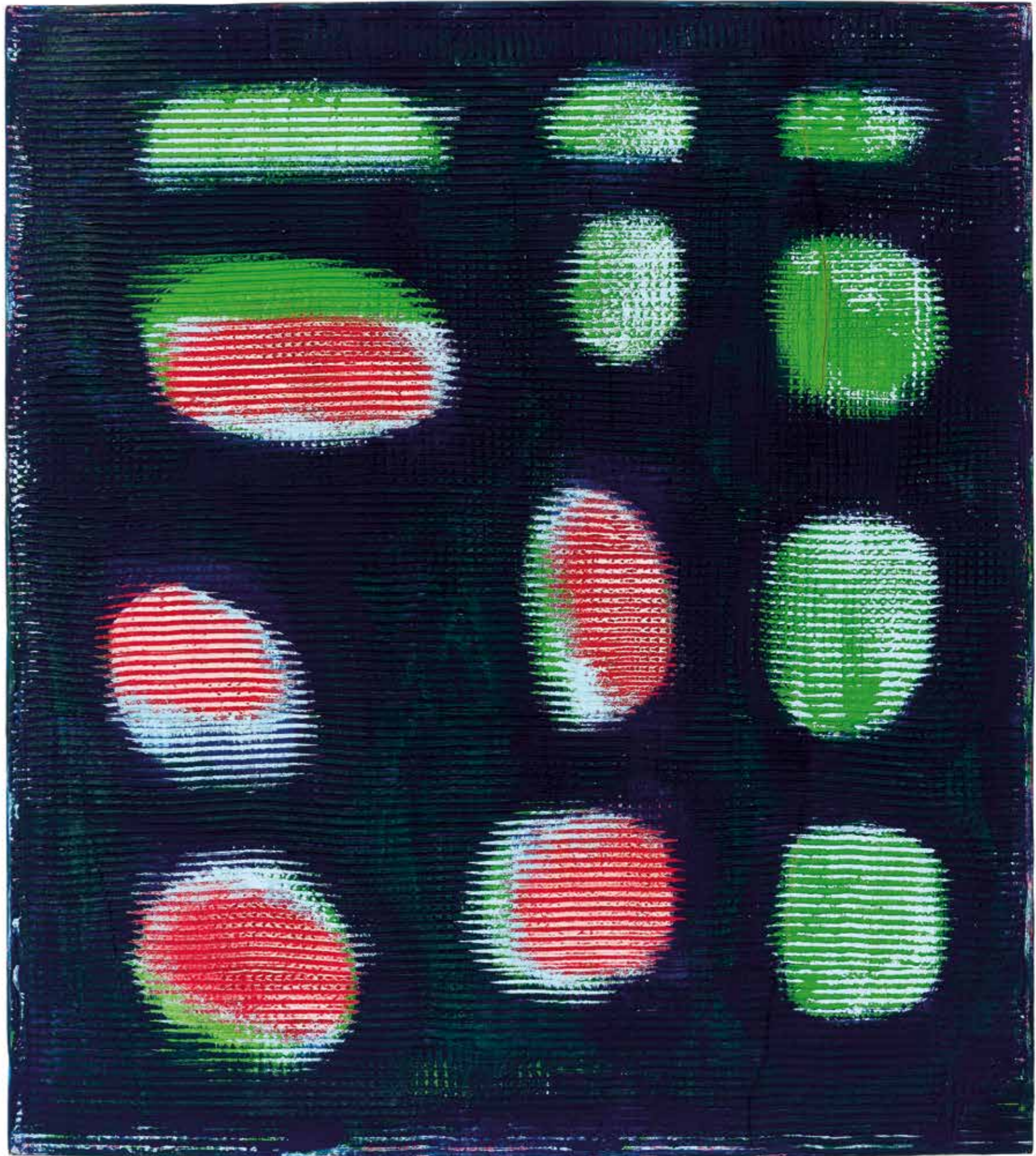






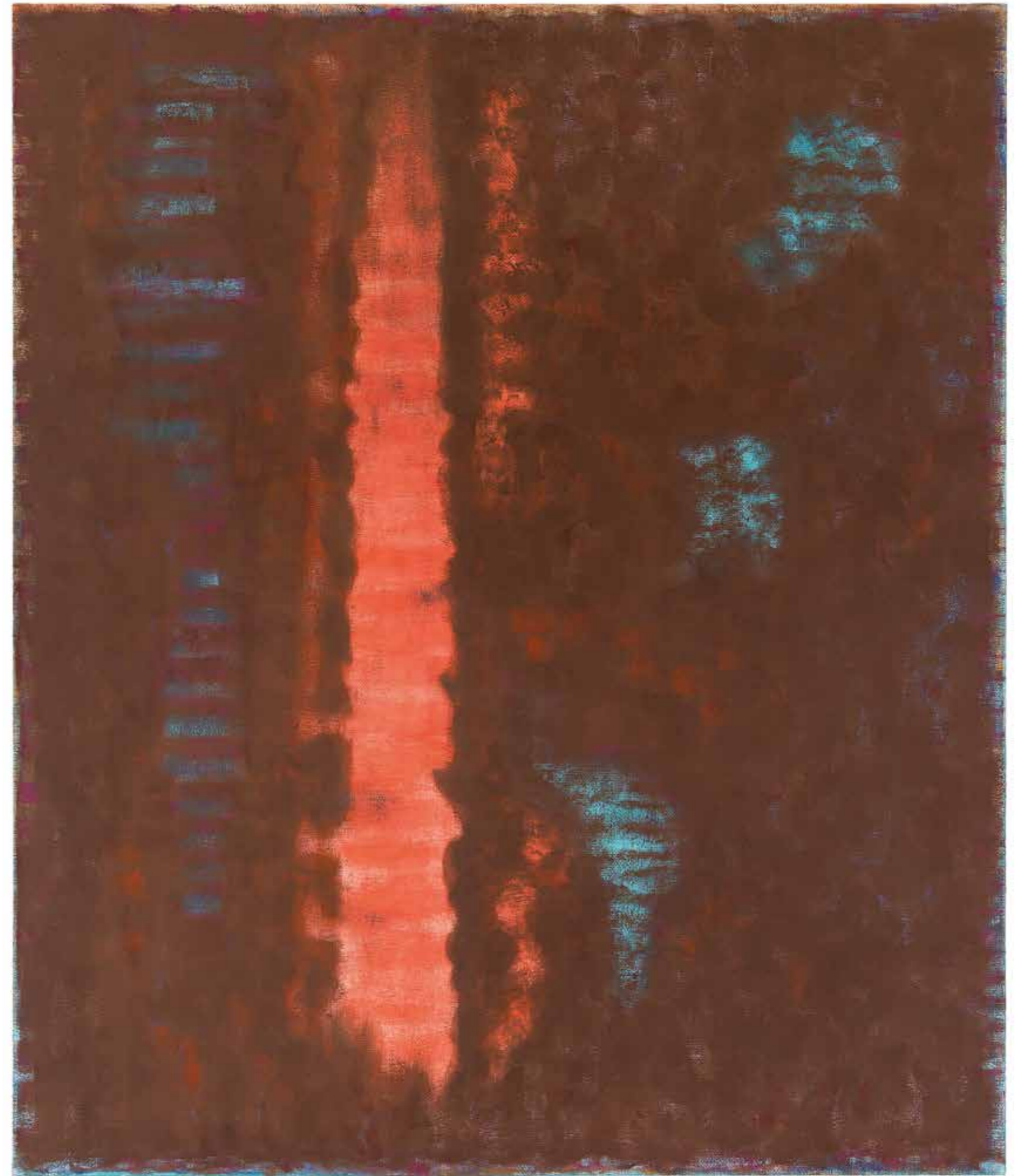






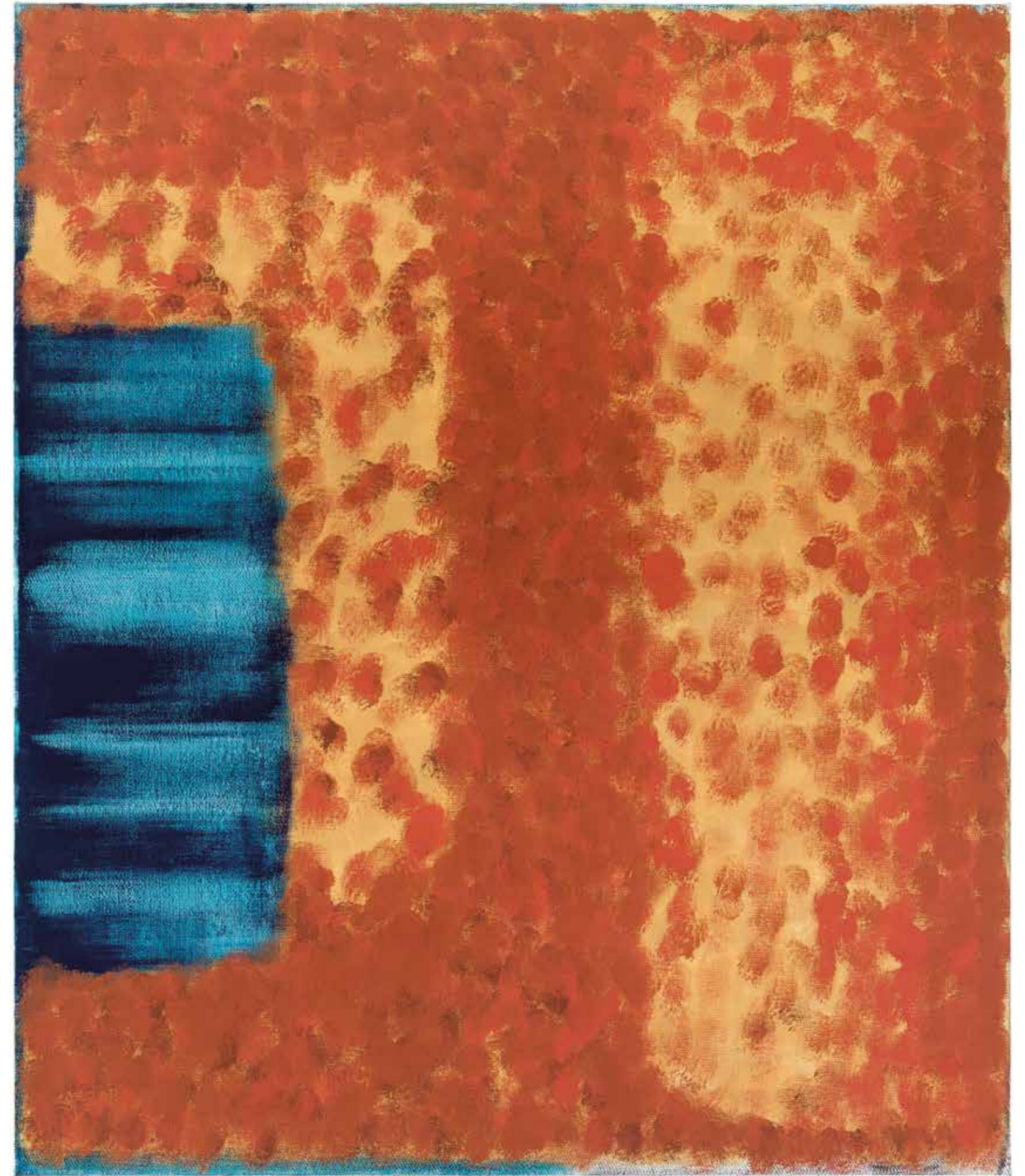
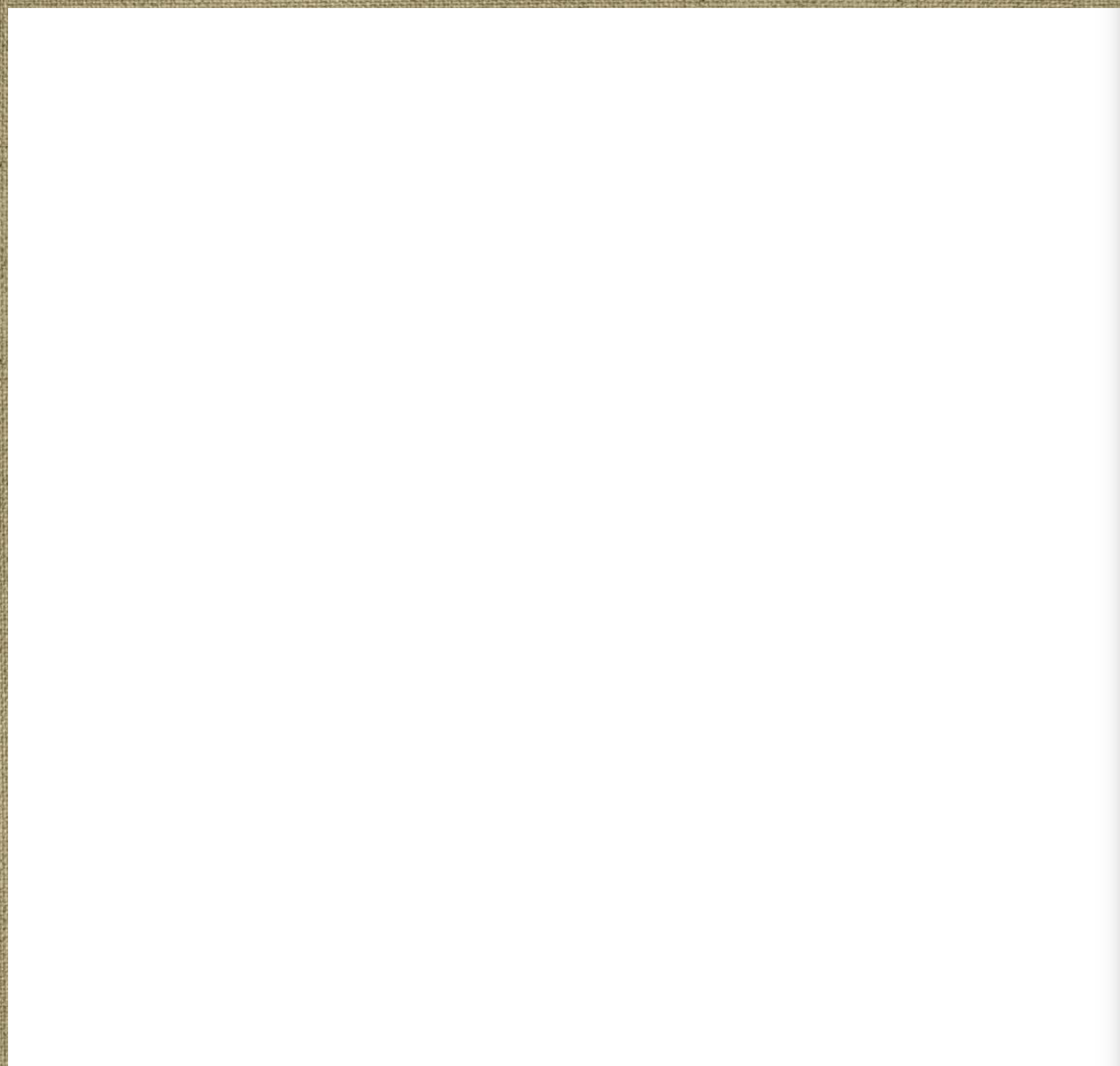












Thomas Werner

Vorne

Museum Wiesbaden

Im Sommer 2015 besuchte ich Bärbel Grässlin in ihrer Galerie in Frankfurt, um mir dort Thomas Werners *Neue Bilder* (so der Ausstellungstitel) anzusehen. Es waren durchgehend hochformatige Arbeiten mit Leimtempera auf grobmaschigen Juteleinwänden. Verglichen mit den etwa 2,8 x 4 Meter großen Formaten der Jahre 2004–2012 und deren Auseinandersetzung mit der Wirkung figurativer Motive waren diese Arbeiten zum einen konzentriert, streng und von einheitlichem Format, zum anderen aber von einer betörenden Farbigkeit, in der strahlende Blau- und Brauntöne dominierten. Im Vergleich mit der durchaus kraftstrotzenden Knalligkeit früherer Bilder wirkten die neuen Bilder fast introvertiert. Diese sichtliche Wandlung interessierte mich, weswegen das Gespräch mit Thomas Werner vor den Bildern recht schnell zu der Vereinbarung führte, dass wir seine ab nun entstehenden Arbeiten im Sommer 2017 im Museum Wiesbaden zeigen würden.

Dass Thomas Werner von einer erfolgreich entwickelten Motivik in intensiver Farbigkeit Abstand nahm, um stillere, verschlossener Bilder zu malen, macht natürlich neugierig. Seine eigene Erklärung lautete ganz lapidar: „Es war dann gut, ich war damit durch.“

Die Wiesbadener Ausstellung, für die wir uns nach ein paar Anläufen auf den Titel *Vorne* einigten, rückt diese neue Werkphase in den Fokus – und zwar anhand von Bildern, die Thomas Werner eigens für die beiden Räume der sogenannten Ebene Zwei, einen langen und einen annähernd quadratischen, entwickelt hat. Diese „Ebene Zwei“, für die auch schon Hanns Kunitzberger, Lutz Fritsch und zuletzt David Rabinowitch Ausstellungen eigener Arbeiten konzipiert haben, ist ein gutes Beispiel für unsere Idee vom „Museum als Muse“: von einem Ort, für den Werke entstehen, deren Entwicklung wir eng verfolgen, die durch die Zwänge des Ortes geprägt werden und von der Auseinandersetzung mit dem Ort inspiriert sind.

Das Museum Wiesbaden fühlt sich im Bereich der Gegenwartskunst in besonderer Weise der Malerei verpflichtet – und speziell jener Malerei, die sich intensiv mit dem eigenen Medium beschäftigt. Malerei, deren Thema das Malen selbst ist, eine Malerei, die als Seismograf künstlerischer Erschütterungen fungiert und die die Möglichkeiten dieser venerablen Disziplin bis an deren Grenzen, vielleicht sogar darüber hinausführt.

Exemplarisch dafür sind so unterschiedliche Ausstellungen wie jene mit Albert Oehlen oder K. O. Götz im Jahr 2014 oder die Präsentation von Katharina Grosse 2015, aber auch einige Werke der hauseigenen Sammlung, darunter Gemälde von Jörg Immendorff, Georg Baselitz, Gerhard Richter und Gotthard Graubner.

Thomas Werner ist Maler, was nach Old School klingen mag, aber eben genau das auch ist, mit höchstem Anspruch an sich selbst: Thomas Werner malt – nicht weil Malen als Konzeptkunst „eine gute Idee ist“, sondern weil man dazu malen können muss. Oder präziser: weil er malen können *will*, also einer Haltung folgt, die das Malen

an sich als ein Konzept mit genügend Spielraum für die notwendige Vielschichtigkeit des Ergebnisses (also des Bildes) behandelt. Malerei ist sowohl Können als auch das Vergessen von Können. Malerei ist für Thomas Werner die Angemessenheit der Form, der Mittel, des Materials und des Inhalts. Wenn sie gelingt, entsteht Schönheit.

Die Kultivierung einer der heutigen Malerei angemessenen Haltung zum eigenen Werk geht bei ihm Hand in Hand mit der Fähigkeit, einprägsame Bilder zu erschaffen. „Vorne“ heißt für ihn ganz emphatisch: Oberfläche, Taktilität, eine Bewegung nach vorn (körperlich und geistig), wie sie etwa durch die extremen Größenunterschiede der Formate in der Ausstellung beim Besucher provoziert werden soll. Natürlich klingt hier auch mit an, dass es nach dem Ende der Avantgarden das „Vorne“ nicht mehr gibt, mithin auch keine Definition, wer vorne respektive avant-garde wäre. In diesem Sinne ist Malerei zutiefst widersprüchlich und geprägt von Ambivalenz: Sie ist Kenntnis von Malerei, von Material, von Kunstgeschichte, von Theorie, von aktueller Malerei und zeitgenössischer Kunst. Und dennoch funktioniert Malerei heute auch nur dann, wenn man dies alles beim Malen wieder vergessen kann.

Für die Ausstellung in Wiesbaden hat Thomas Werner vier „Bildmodi“, genauer vier Sorten Gemälde mit unterschiedlichen Bildträgern hergestellt: Großformatige Werke auf Jute, kleinere, von ihm als „Maquettes“ bezeichnete Arbeiten auf handelsüblichem, ungrundierte Wellkarton und weitere kleine Arbeiten auf gegossenen und ungrundierte Gipsplatten sowie auf Papierrohstoff. Die eher dichte Oberfläche des Wellkartons wird über die Malerei aufgeschlossen. Der Papierrohstoff saugt zunächst viel Wasser, quillt auf und hat am Ende eine sehr offene, poröse Oberfläche. Der Gips saugt ebenfalls die Farbe auf, bis er nach ein paar Schichten gesättigt ist, sodass die Oberfläche im Laufe der Arbeit immer glatter wird. Bei den Gipsarbeiten besteht die malerische Herausforderung darin, die mehr oder weniger zufällige Oberflächenbeschaffenheit, die beim Gießen entsteht, mittels der Malerei zu kommentieren, zu konterkarieren und am Ende zu „fassen“.

Das Material für die großen Bilder ist Jute, grundiert mit Streichmalkatur und Kreidegrund, die verwendete Farbsorte (für alle Bildträger) ist Leimtempera, eine Emulsion aus Zelleim und Leinölfirnis, vermischt mit in Terpentin gelöstem Dammarharz und etwas Kunstharzbinder. Die hauptsächlich verwendeten Erdfarben-Pigmente sind: Siena natur und gebrannt, Umbra natur und gebrannt in vier verschiedenen Tönen, Französischer Ocker (Sofodor), Französischer Ocker gebrannt (Soforouge), Pompejanischrot, Eisenoxidgelb und -rot, Englischrot und für die ganz dunklen Partien Kasslerbraun. Die anderen Farben, die hauptsächlich zum Einsatz kommen sind: Kadmiumgelb, -orange, -rot und -grün, Kobaltblau, Ultramarinblau, Preußischblau (ein sehr dunkles, tiefes Blau), für Lasuren manchmal Manganblau und schließlich Krapplack als leuchtende rote Lasur.

Diese präzise Auflistung der Malmaterialien geschieht, um dem geneigten Betrachter auch die Arbeit am Bild vor Augen zu führen. Gemäss der Erkenntnis, dass Malerei sich in der permanenten Krise befindet und nur sie selbst sich immer wieder aus dieser Krise herausmalen kann, ermuntern Thomas Werners Bilder ihre Betrachter, Nähe wie auch Distanz zu ihnen einzunehmen und in Kenntnis des Malprozesses das Werk des Künstlers durch aufmerksame Betrachtung zu vollenden.

THOMAS WERNER – FRONT

Alexander Klar

In summer 2015 I visited Bärbel Grässlin at her gallery in Frankfurt to have a look at Thomas Werner's *Neue Bilder* (*New Pictures*, the title of the exhibition). These pieces were all in portrait format and featured tempera paint on coarsely meshed jute canvas. Compared with the formats of approximately 2.8 x 4 meters, which he favored between 2004 and 2012 and which investigated the effect produced by figurative motifs, these works were not only focused, severe and in a uniform format; they also boasted heady colors, predominantly brilliant blue and brown hues. In comparison with the downright exuberant gaudiness of his earlier pictures, these new pieces somehow seemed almost introverted. This obvious new direction interested me, which was why, speaking to Werner as we stood in front of the pictures, we quickly agreed that we would show his subsequent pictures at Museum Wiesbaden in summer 2017.

Of course, the fact that Werner has distanced himself from the approach to motifs in intense colors that he had successfully developed in order to paint quieter, more withdrawn pictures does invite curiosity. His own terse explanation is simply: "I had just had enough of it. I had done everything I wanted to on the subject."

The Wiesbaden exhibition for which, after several attempts, we hit on the title of *Vorne* (*Front*) focuses on this new work phase – with pictures specially produced by the artist for the two rooms on Level II, one of them long and the other almost square. This "Level II," for which Hanns Kunitzberger, Lutz Fritsch and, most recently, David Rabinowitch have also designed exhibitions of their own work, is a good example of our idea of a "museum as a muse" – a place for which work has been specially devised, whose development we follow closely, one which is characterized by the constraints imposed by its location and which is inspired by this opportunity to get to grips with the space itself.

As far as contemporary art is concerned, Museum Wiesbaden feels a particularly commitment to painting – especially the kind of painting that takes the medium itself to task. Painting, whose preoccupation is the activity itself, something which functions as a seismometer for tremors in the art world, the kind of activities that sometimes test the boundaries of this venerable discipline to its very limits – perhaps even showing how to progress beyond them.

Examples of this are exhibitions as different as those of the work of Albert Oehlen or K. O. Götz in 2014, or the presentation of Katharina Grosse's oeuvre in 2015, as well as a number of pieces from the museum's own collection. These include paintings by Jörg Immendorff, Georg Baselitz, Gerhard Richter and Gotthard Graubner.

Thomas Werner is a painter, which may sound rather old school and is in fact exactly that, with the artist making the greatest demands on himself. Werner paints – not because painting as concept art "is a good idea," but because, a more important consideration, it is necessary to be able to paint. Or, to put it more precisely, because he *wants*

to be able to paint, i.e., he pursues an attitude that treats painting per se as a concept with the scope for producing results with the necessary complexity (i.e. pictures). Painting is both ability and the fact of forgetting this ability. For Werner, painting is the appropriateness of form, media, material and content. If this succeeds, something beautiful comes into being.

For Werner, cultivating an attitude to his own work appropriate to present-day painting goes hand-in-hand with the ability to create haunting pictures. Personally, *Vorne* very much means: surface, tactility, moving forwards (both physically and intellectually), something the artist aims to provoke in visitors to the exhibition by means of the extreme differences in the size of the formats he uses. Of course, something that he also hopes to remind us of is the fact that at the end of the avant-garde there is no longer a "front" and consequently no definition of what is at the front or rather avant-garde. In this respect painting is deeply contradictory and is characterized by ambivalence – it is knowledge of painting, of its materials, of the history of art, of the theory, of current-day painting and of contemporary art. And yet nowadays painting only works if the artist is capable of forgetting all these things again when actually painting.

For the exhibition in Wiesbaden, Werner came up with four "modes of painting," or more precisely, four kinds of painting on different surfaces: large-format works on jute, smaller ones, which he calls "Maquettes," on standard, unprimed corrugated cardboard, and other, smaller works on cast, unprimed plasterboard and on paper-based raw materials. Painting softens the rather compact surface of corrugated cardboard. Initially, its paper-based surface soaks up a great deal of water, swells and ends up with a very open, porous surface. Plaster also soaks up the paint until, after a few layers, it is saturated, meaning that over the course of the work the surface becomes increasingly smooth. When working with plaster the challenge for the painter is to comment on, counteract and finally to "grasp" the more or less random surface texture created during the casting process.

The material used for the large pictures is jute, primed with lining paper paste and chalk ground; the paint used (on all surfaces) is glue tempera, an emulsion consisting of a cellulose adhesive and boiled linseed oil mixed with kauri dissolved in turpentine and a little of a binding agent made from artificial resin. The earth-colored pigments the artist usually uses are raw and burnt sienna, four different shades of raw and burnt umber, French ocher (Sofodor), burnt French ocher (Soforouge), Pompeian red, yellow and red iron oxide and, for the very dark parts, Cassel brown. The other main colors used are cadmium yellow, cadmium orange, cadmium red and cadmium green, cobalt blue, ultramarine blue, Prussian blue (a very dark, deep blue) and, for the glazes, sometimes manganese blue and, last but not least, rose madder for a gleaming red glaze.

The reason for providing this precise list of painting materials is to explain to the well-disposed viewer how the artist has proceeded. Working on the assumption that painting is in a state of permanent crisis and that the act of painting itself is the only way out of this crisis, Werner's pictures encourage their viewers to inspect them both at close range and from a distance and, with a greater knowledge of the painting process, to complete the work that the artist has begun by means of attentive observation.

INDEX

- 1 Ohne Titel, 2016
Leimtempera auf Jute / Glue tempera on jute
200 x 170 cm
- 2 Maquette #12, 2015
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm
- 3 Ohne Titel, 2017
Leimtempera auf Jute / Glue tempera on jute
200 x 170 cm
- 4 Maquette #44, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm
- 5 Ohne Titel, 2016
Leimtempera auf Jute / Glue tempera on jute
240 x 200 cm
- 6 Maquette #1, 2015
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm
- 7 Maquette #22, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm
- 8 Maquette #38, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm
- 9 Maquette #16, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm
- 10 Gips #1, 2016
Leimtempera auf Gips / Glue tempera on plaster
45 x 40 cm
- 11 Gips #3, 2016
Leimtempera auf Gips / Glue tempera on plaster
45 x 40 cm
- 12 Maquette #47, 2017
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm
- 13 Gips #5 (Delft 1), 2016
Leimtempera auf Gips / Glue tempera on plaster
45 x 40 cm
- 14 Ohne Titel, 2016
Leimtempera auf Jute / Glue tempera on jute
200 x 170 cm
- 15 Maquette #42, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm
- 16 Ohne Titel, 2016
Leimtempera auf Jute / Glue tempera on jute
240 x 200 cm
- 17 Ohne Titel, 2015
Leimtempera auf Jute / Glue tempera on jute
200 x 170 cm



18 Ohne Titel, 2016
Leimtempera auf Jute / Glue tempera on jute
200 x 170 cm

19 Ohne Titel, 2017
Leimtempera auf Jute / Glue tempera on jute
200 x 170 cm



20 Ohne Titel, 2015
Leimtempera auf Jute / Glue tempera on jute
160 x 135 cm

21 Ohne Titel, 2015
Leimtempera auf Jute / Glue tempera on jute
160 x 135 cm



22 Gips #11, 2017
Leimtempera auf Gips / Glue tempera on plaster
45 x 40 cm

24 Gips gerahmt #1, 2016
Leimtempera auf Gips / Glue tempera on plaster
45 x 40 cm

26 Gips #2 (Delft 2), 2016
Leimtempera auf Gips / Glue tempera on plaster
45 x 40 cm

28 Gips #7, 2016
Leimtempera auf Gips / Glue tempera on plaster
45 x 40 cm

30 Gips #9, 2017
Leimtempera auf Gips / Glue tempera on plaster
45 x 40 cm

32 Gips #8, 2016
Leimtempera auf Gips / Glue tempera on plaster
45 x 40 cm

23 Gips #4, 2015/16
Leimtempera auf Gips / Glue tempera on plaster
45 x 40 cm

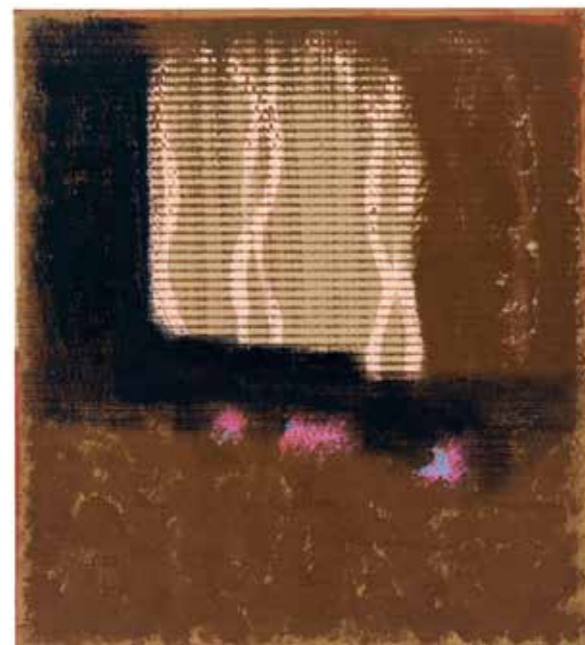
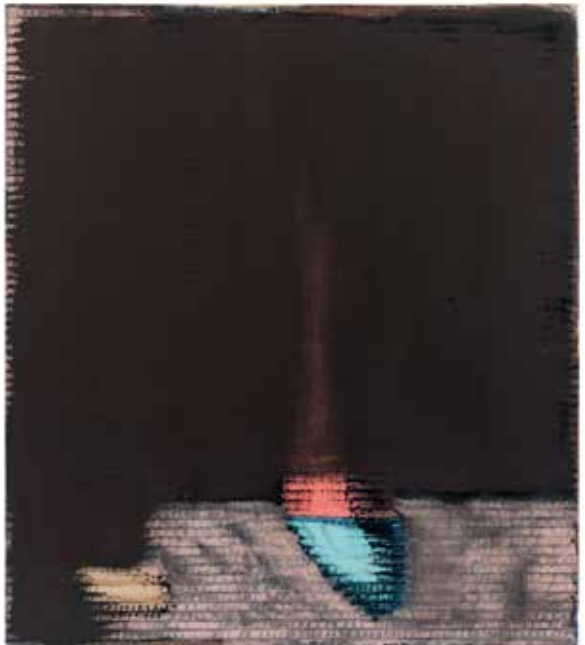
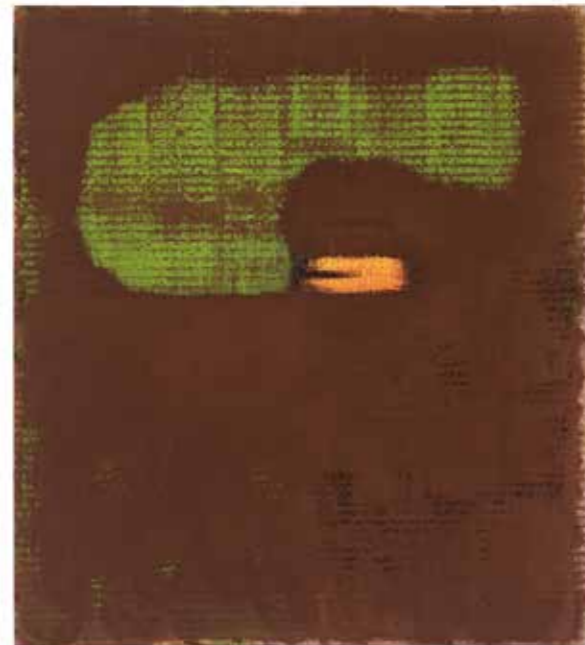
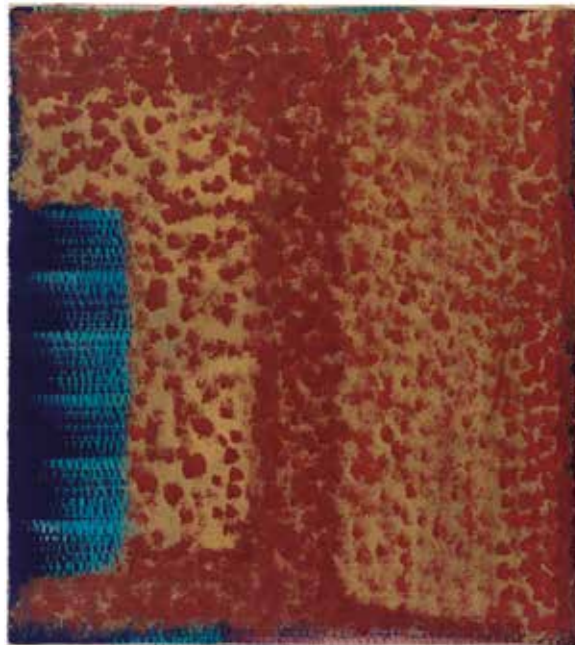
25 Gips gerahmt #2, 2016
Leimtempera auf Gips / Glue tempera on plaster
45 x 40 cm

27 Gips #13 (Delft 3), 2017
Leimtempera auf Gips / Glue tempera on plaster
45 x 40 cm

29 Gips #10, 2016
Leimtempera auf Gips / Glue tempera on plaster
45 x 40 cm

31 Gips #12, 2017
Leimtempera auf Gips / Glue tempera on plaster
45 x 40 cm

33 Maquette #8, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm



34 Maquette #28, 2015
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

36 Maquette #5, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

38 Maquette #11, 2015
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

40 Maquette #6, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

42 Maquette #24, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

44 Maquette #13, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

35 Maquette #10, 2015
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

37 Maquette #18, 2015
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

39 Maquette #9, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

41 Maquette #20, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

43 Maquette #41, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

45 Maquette #4, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

Gemälde in einer Zeit höchster visueller Anspannung und Deutungsverwirrung; Malen heute im Druck von Netzwerken wie Instagram, ausgesetzt dem Verfall von Form, Erinnerung und Bildfunktion; Malerei, die atemberaubend, zeitintensiv, voll visueller Argumente und mit geballter Farbintensität daherkommt; Bilder aus Hand und Kopf, mit Pinselduktus und riskanten Formausflügen zu durchbrochenen Farbebenen: So sind Bedingungen und Sensationen, die Malerei aus- und unübersehbar machen. Ein fossiles Medium?

Das Werk von Thomas Werner beseitigt jeden Zweifel. Immer unterschieden Abstand gehalten zu jenen Malerunterhaltern, die eine Prüfung der Wertigkeit im leichtfertigen Konzept entsorgen und um keinen Preis zögerliche Entwickler von Bildflächen sein wollen. Klingt nach purem Anachronismus, Widerstand gegen den Zeitgeschmack? Klingt nach Verachtung jener hohlen Fetische aus dem Steinbruch der Dekonstruktion, die im Witz als Crapstraction daherkommen und die Rolle in den geilen Society Circles gleich mitliefern?

Nichts ohne Form. Im 21. Jahrhundert eine herkömmliche Vorstellung von Malerei aufrechtzuerhalten, ist gewagt. Zu den abgelegten und abgehakten Kunstgeschichten der Moderne Anschluss zu halten, ist heute eine Aufführung wert. Ein Prozess, der entgegen allen wiederholten Beschwörungen keineswegs als abgeschlossen gelten kann.¹

Thomas Werner hat schon immer Figuren neben sich gestellt, die nicht in erster Linie Erneuerer waren. Wer sich auf Otto Meyer-Amden, Edouard Vuillard, Balthus, Oskar Schlemmer oder Howard Hodgkin beruft, weiß, dass es auf Komposition, eine konzentrierte Farbigekeit und ein bewusst kurzgehaltenes bildnerisches Inventar ankommt; dass es nicht mehr um das umwälzende Potenzial von Effekten eines Künstlertums gehen kann.

Für ihn zählt nur das Bild: dessen Kultiviertheit in der Machart, eine Eleganz von Linien, das treffende Format, die stimmige Textur. Seine Arbeiten dürfen noch immer an Dekor erinnern und an Fragen andocken, die im Vorgriff auf die Moderne irgendwann Handwerk und Alltag mit Abstraktion und Ornament verbunden hatten.²

Sein Studium bei Georg Baselitz an der Kunstakademie Karlsruhe war für Thomas Werner prägend. Baselitz vermittelte mit seinem Frühwerk nicht nur eine der wichtigsten Bilderfindungen der Nachkriegsfigurlichkeit, er hat bildimmanente Fragestellungen regelrecht zelebriert; durch das Überkopfdrehen der Motive und mit der innerpsychisch-subjektiven Verfasstheit seiner Bildgegenstände verhandelte er den ganzen Komplex malbarer Möglichkeiten.

Folglich war der Gegensatz abstrakt/gegenständlich im Werk Thomas Werners schon früh aufgehoben. Entgegen der Vermutung, bloß abstrakter Farbmaler zu sein, setzte er im Verlauf seiner inzwischen 35-jährigen Malereipraxis oft genreübergreifende Sujets ein. Das

ermöglichte immer einen freien Zugang, der ihn vor ideologischem Ballast schützte und auch dazu beigetragen hat, die Ideenproduktion auf kleinstem Raum stattfinden zu lassen: der Skizze, die nur an ihr künftiges Bild gekoppelt ist und keine Idee im Vordergrund braucht. Von Anfang an stand Figuratives im Wechselspiel mit ganz abstrakt anmutenden Sequenzen – als könnte eine Woge durch eine andere geglättet oder wieder aufgewühlt werden.

Der Maler legt bei allen Schritten Wert auf Solidität, beginnend beim Kreidegrund auf Jute, jenem Stoff, der in den neuesten Werken auf den ersten Blick unfassbar grob durch den Bildgrund dringt und, dicht mit reinem Pigment gesättigt, eine ungesehene Leuchtkraft entwickelt. Der Farbe selbst ist deshalb mit größter Aufmerksamkeit zu begegnen. Farbe kann auch Fassung sein, wie bei seinen Reliefs: Sie sind in erster Linie Farbträger – farbig gefasst.

Tagwerk, Fassung, Figur/Grund-Verhältnisse, Skizze, Leinwand, Jute, Papier, Tafelbild, Keilrahmen, Pigment und Leimtempera lassen malerische Methoden anklingen, die traditionalistisch daherkommen. Diese Ansage will eine andere Sicht auf die Malerei der Gegenwart. Thomas Werners Rückschau ins Herkömmliche geschieht ganz im Bildinteresse. Alles, was er malt oder als Maler vorträgt, entspringt einem konzentrierten Formwillen, den er durch sein Arbeiten ins Heute katapultiert, und er schießt dabei eben nicht nach einer Moderne, die auch für ihn definitiv vorbei ist. Thomas Werner war in dieser Hinsicht schon immer kompromisslos. Was seiner Aufgeschlossenheit gegenüber neuen Bild-Diskursen nie im Wege stand. Arbeiten auf Augenhöhe mit digitalen Technologien tragen deutliche Spuren davon.³

Er geht ohne Ironie, aber nicht ohne Humor an sein Werk, legt genau die Richtung fest, bestimmt die entsprechende Machart und das Material. Es gibt nicht viele andere Maler, die heute eine solche Fahrt auf sich nehmen.

Seine Arbeitsschritte geht er in nahtlosen Ebenen an. Flächen entstehen bei ihm in vielen Schritten, die ihren Malgrund locker aus den Skizzen mitführen, sei es Wellpappe, Papierrohstoff, geleimte Jute oder Gips.

Maquettes nennt Werner seine kleinen Tableaus, die Size und Größe ansteuern. Skizzen sind bewährte Grundlagen. Sie sind Arbeitsmodell und Malgerüst. Sie wandern aus Motiven der Maquettes, diesem modellhaften Bildblock, als Entwurf in die großen Formate ein. Solche Verfahrensweisen funktionieren wie eine Grammatik und ein Vokabular aus Bildmaterial. Beim Transfer entsteht eine Distanz, die dem Malprozess Gelassenheit und größtmögliche Offenheit garantiert. Denn der Übergang von der Skizze zum Großformat soll unbelastet passieren. Die vorbereitenden Skizzen sind gültige und klare Arbeiten, die einen Beginn für die kommende Malerei markieren, keine Vorstufen.

Die kalkulierten Schichten verfangen in ein Spiel, schieben sich von hinten in den Vordergrund. Und wie verdeckt, ohne dabei erzählerisch zu werden, treiben sie ihre Farbbewegungen souverän vom Bildgrund an die Oberfläche, bauen sich zum ungeplanten Gewebe auf, formen Übersichten.

Ein stetig fließender Figur-Grund-Rapport steuert gleichermaßen die Gemäldekulissen. Farbgeschiebe, Tiefenauslotungen, Raumpalten und Lineamente halten die Bilder offen. Knochentrockene, pigmentgesättigte Layers, die in einem sensationellen Finish alle hybriden Zustände untrennbar ineinander verzahnen. Selbst wenn diese Ebenen mit zahlreichen Zufallsentscheidungen operieren, verschalten sie sich letztendlich immer zu neuen optischen Plateaus.

Thomas Werner schafft Form- und Farbverbindungen, die in ihrer prekären Balance beklemmend schön sind. In ihrer Opulenz bleibt seine Malerei immer transparent, versteckt nicht ihren Habitus, ihr Anliegen. Nichts wird kaschiert.

Das konsequente Durchspielen kondensiert in der finalen Bildentscheidung. Malerische Gesten sind dann endgültig übereinandergeblendet, etabliert und erzeugen in den gültigen Werken eine geradezu rauschhafte Präsenz. Die Bilder bleiben dennoch nervös, widerständig, sind in permanentem Aufruhr. Das Feste ist aus ihnen gewichen. Brutale Pinselhiebe, Verpunktungen, ornamentale Quastenstöße und großzügige Farbführungen definieren jedes Tableau als Aufführungsrahmen: immer nur eine Fläche und ihr Rand. Begrenzung, ein Ausschnitt jener Bewegungsmuster, die uns der Künstler in seiner Aktion über die Bildgrenze hinweg als aleatorischen Überhang zum nächsten Bild übergibt. Eine Arbeit soll an andere andocken. Sie driften und werden doch in ihren Rahmen eingefroren. Diese Gemälde fordern absolute Nähe, schmerzen fast, sind selbst in der Distanz noch mit pulsierender Intensität aufgeladen, weil das Gemalte und sein Träger untrennbar in eins geraten sind – wie ein Organismus, der sich erzeugt, transformiert und immer in Bewegung ist.

1) Vgl. Daniel Baumann, „Was verspricht die Form?“, in: *Spike Art Magazine* Nr. 51, 2017, S. 140.

2) Markus Brüderlin, „Ornamentale Gebärden abstrakter Malerei“, in: *Thomas Werner – Bilder, Skulpturen, Reliefs*, Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe, Karlsruhe 1990. Siehe auch: Ders. (Hrsg.), *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, Ausst.-

Kat. Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Köln 2001

3) Seit etwa 2014 werden die Bilder nicht mehr am Computer vorformuliert. „Der Computer bleibt aus. Alles spielt sich auf der Leinwand ab.“ Marina Rüdiger zur Ausstellung *Thomas Werner – Neue Bilder*, Galerie Bärbel Grässlin 14.7.–8.8. 2015, siehe: <http://galerie-graesslin.de/exhibitions/thomas-werner/200/> press

NOTHING WITHOUT FORM

Klaus Merkel

Paintings, in a time of maximum visual tension and interpretative confusion; painting today under pressure from networks such as Instagram, exposed to the deterioration of shape, memory and image function; painting, which seems so breathtaking, time-intensive, full of visual arguments and with the powerful punch of intense colors; images from the head and hand, with characteristic brushstrokes and audacious formal experiments in the direction of ruptured color levels: such are the conditions and sensations that make painting distinctive and conspicuous. An ossified medium?

Thomas Werner's oeuvre puts any doubts to rest. Always resolutely keeping his distance to those painting entertainers who sacrifice a steel sense of value to a swift concept and who wish at no price to be hesitant developers of pictorial surfaces.

Sounds like a complete anachronism, resistance to the taste of the day? Sounds like despise for those hollow fetishes from the quarry of deconstruction, which wittily seek to be crapstraction and likewise assign you a role in the chic circle of high society?

Nothing without form. Maintaining a conventional notion of painting is pretty daring in the 21st century. Sticking with the done and dusted art histories of Modernism is really worth its money. A process that counter to all repeated evocations can by no means be considered over and done with.¹

Thomas Werner has always placed figures alongside himself who were not primarily rejuvenators. Anyone who cites Otto Meyer-Amden, Edouard Vuillard, Balthus, Oskar Schlemmer or Howard Hodgkin knows that what counts is composition, concentrated coloration, and a consciously reduced creative spectrum; that the focus can definitely not be on the unsettling potential of the effects of artistry. All he is interested in is the image, cultivated in terms of the making, elegant in terms of the lines, with an appropriate format and a coherent texture. His works may still be reminiscent of décor and relate to issues which, pre-empting Modernism, at some point linked craftsmanship and everyday life with abstraction and ornamentation.²

Thomas Werner studied under Georg Baselitz at the Karlsruhe Art Academy and it was a decisive heritage. In his early work, Baselitz delivered not only some of the most important new images of post-War figuration, he truly celebrated issues immanent to painting, starting by turning the subject matter upside down and finishing with the interiority and subjective nature of the objects portrayed and in this way exploring the whole gamut of what was possible in painting.

As a consequence, from an early date Thomas Werner's oeuvre overcame the duality of abstract/figurative. Contrary to the assumption he was merely an abstract painter of colors, in the course of what are

now 35 years of painterly practice he inserted cross-genre themes into his paintings. This always allowed him a free approach, protected him against ideological ballast and also helped keep the production of ideas confined to the smallest of spaces: the sketch that is linked to the future image of it and needs no idea in the foreground. From the outset, the figurative was highlighted interacting with seemingly quite abstract sequences, as if the one burst would be offset by the next or set in motion again.

In all these steps, Werner insists on solidity, starts with a chalk primer on jute, that fabric which in his latest works seems at first sight so inconceivably coarse and pushes its way to the fore and, when densely saturated with pure pigment develops an unprecedented luminosity. The color itself is therefore to be given great attention. Color can be a framing, as with his reliefs, which are essentially a medium for the color, framed by color.

Daily chores, framing, figure/background ratios, sketch, canvas, jute, paper, panel pictures, stretcher frames, pigment and glue tempera allude to painting methods which sound very traditionalist. This approach aspires to a different view of painting today. His glance back at the conventional is driven entirely by an interest in the image. Everything he paints or presents as a painter stems from a concentrated will to form in painting which he catapults into the present through his work rather than aspiring to some form of Modernism that he, too, feels is gone forever. In this regard Thomas Werner has always been uncompromising. And this never got in the way of his openness toward new image discourses. Works that are equals to any digital technology bear clear signs of this.³ He proceeds without irony, but not without humor, defines precisely the direction, the way the piece is made, and the materials used. There are not many other painters who are prepared to take things to the wire like this.

The various steps of the work meld seamlessly. For him, surfaces arise in many steps that lead the painterly ground to be derived easily from the sketches, be it corrugated cardboard, paper pulp, glued jute, or plaster.

Werner calls his small tableaux maquettes that define the size and stature. Sketches are traditional beginnings. They are a working model and the spine for the painting. They progress from themes in the maquettes, those model-like image blocks, into the large formats as the basic design. Such procedures function like a grammar and vocabulary consisting of image material. Through the transfer a distance arises that ensures the painterly process is as leisurely as it is open. For Werner wants the transition from sketch to large format to be casual. The preparatory sketches are clear and valid works that simply denote the beginning of the coming painting but are not to be grasped as preliminary stages.

The carefully construed layers get caught up in a game, push their way forward from the back into the foreground. And as if hidden they do not become narrative but masterfully conduct their movement of color from the depths of the image toward to the surface, construct an unplanned weave, a fabric formed from overviews.

The figure/background interaction is constantly flowing and controls the backdrops to each painting. The shifting colors, the exploration of depth, the fissures in space, and the lines all combine to keep the images open. Bone-dry layers of saturated pigment that in a sensational finish inseparably interlock all hybrid states. Even if these levels operate with countless coincidental decisions, in the final instance they always combine to form new visual plateaus.

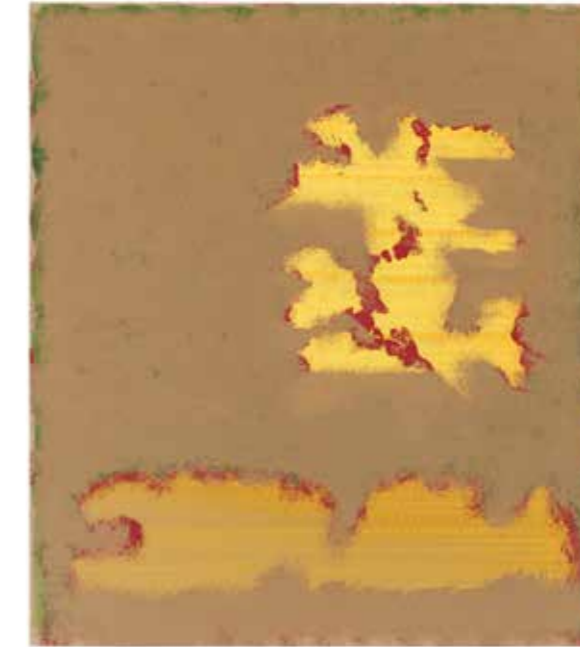
Thomas Werner creates formal and color connections that balance so precariously as to be oppressively beautiful. For all their visible opulence, his paintings always remain transparent, do not hide their poise or intention. Nothing is covered over.

The consistent elaboration culminates in the final image chosen. Painterly gestures are at this point definitively superimposed, established, and in the definitive works then generate a truly intoxicating presence. The images remain nervous, recalcitrant, permanently agitated. Anything fixed has fled these images. Brutal brush bashing, dots, ornamental tassel thrashing and expansive color fields define each tableau as the frame for a performance: always only a surface and its edges. A demarcation, the cropped section of that pattern of movement the artist offers us in his activity across the limits of the painting as the aleatory surplus that will lead to the next picture. One piece is meant to dock on to others. They drift and yet are frozen in their frames. These paintings call for absolute proximity, are almost painful, are even from a distance still charged with pulsating intensity, because what is painted and its medium have become so inseparably one and the same, like an organism that generates itself, transforms, and is forever in flux.

1. See Daniel Baumann, "Was verspricht die Form," in: *Spike Art Magazine*, 51, 2017, p. 140

2. Markus Brüderlin, "Ornamentale Gebärden abstrakter Malerei," in: *Thomas Werner – Bilder, Skulpturen, Reliefs*, exh. cat. Badischer Kunstverein Karlsruhe, Karlsruhe, 1990. See also Markus Brüderlin ed., *Ornament und Abstraktion, Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, exh. cat. Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Cologne 2001

3. Since about 2014 the images are no longer pre-formulated on-screen. "No computer is sued. Everything takes place on the canvas." Marina Rüdiger: *Thomas Werner – Neue Bilder* (Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt, July 14 – Aug. 8, 2015), see <http://galerie-graesslin.de/exhibitions/thomas-werner/200/press>



46 Maquette #26, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

48 Maquette #33, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

50 Maquette #14, 2015
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

52 Maquette #23, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

54 Maquette #19, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

56 Maquette #29, 2016
Leimtempera auf Papierrohstoff / Glue tempera on paper
45 x 40 cm

47 Maquette #40, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

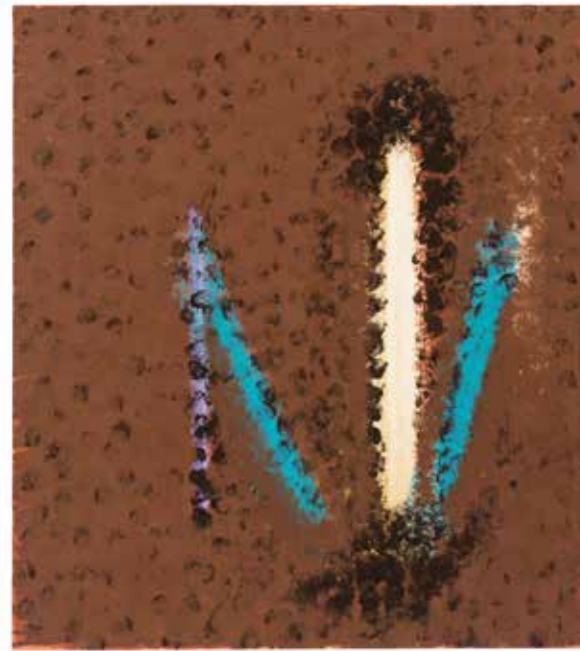
49 Maquette #43, 2017
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

51 Maquette #21, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

53 Maquette #17, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

55 Maquette #25, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

57 Maquette #48, 2017
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm



58 Maquette #31, 2017
Leimtempera auf Papierrohstoff / Glue tempera on paper
45 x 40 cm

60 Maquette #46, 2017
Leimtempera auf Papierrohstoff / Glue tempera on paper
45 x 40 cm

62 Maquette #15, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

59 Maquette #45, 2017
Leimtempera auf Papierrohstoff / Glue tempera on paper
45 x 40 cm

61 Maquette #39, 2017
Leimtempera auf Papierrohstoff / Glue tempera on paper
45 x 40 cm

63 Maquette #30, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

64 Maquette #27, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

65 Maquette #34, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

66 Maquette #35, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

67 Maquette #3, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

68 Maquette #36, 2017
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

69 Maquette #7, 2015
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung/
This book is published in conjunction with the exhibition

Thomas Werner, *Vorne*
28. Juli 2017 – 29. Oktober 2017

Museum Wiesbaden

Herausgeber/Editor: Museum Wiesbaden
Text/Text: Alexander Klar, Klaus Merkel
Übersetzungen/Translations: Jeremy Gaines
Lektorat/Copy-editing: Britta Schröder
Fotos/Photos: Bernd Fickert
Gestaltung/Graphic design: Harald Pridgar
Druck/Printing: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

ISBN 978-3-89258-112-3

Gedruckt in Deutschland / Printed in Germany
Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie
Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche
Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. / All rights reserved. No part of this
publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in
any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise,
without the prior permission of the publisher.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.de> abrufbar. / The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on
the Internet at <http://dnb.de>.

© 2017 Museum Wiesbaden / Künstler und Autoren /
artist and authors

Courtesy aller abgebildeten Arbeiten / Courtesy for all works
Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt/M

Dank an / Thanks to
Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt/M
Collectors' Circle im Museum Wiesbaden

Für Viola

Auf 10 Exemplare limitierte, nummerierte und signierte Vorzugsausgabe in Kassette
mit beigelegtem Original auf Papier / Limited to 10 copies, numbered and signed preferential
issue as a boxed set with an original paper work included

70 Maquette #37, 2016
Leimtempera auf Karton / Glue tempera on cardboard
45 x 40 cm

