

Den Augen sichtbar gemacht

Zu den Ölbildern Werner Zöhl

von Willy Athenstädt



Auf einer dunkelgrünen Wiese steht mitten im Bildfeld ein junges Pferd, den Kopf zum Betrachter gewendet. Rechts und links flankieren es zwei Pflanzen, eine ein recht dürres Bäumchen, kaum höher als das Fohlen und mit kaum einer Hoffnung auf Grün. Die andere, scherenschnittartig gegen das Licht des Himmels gesetzt, ist in die vorderste Bildebene gesetzt – eine Sonnenblume, aber wie verbrannt. Ober dem sehr nahen Horizont, der das Bild hälftig teilt, breitet sich ein glühendes Gelb aus. Ein Himmel ohne Blau und Wolkenweiß, wie geschmolzenes Metall, das alles zu versengen droht. In diesem Licht und dieser Hitze strahlt das Pferd rot auf, wie ein brennendes Fanal; die Blesse und eine helle Färbung auf dem Fell erscheinen wie Weißglut.

Kleines rotes Traumpferd, so der Titel eines der ersten Bilder, die der junge Werner Zöhl 1951 zu Beginn seines nun fast fünfzigjährigen Schaffens malte. In seiner ganzen Anlage erscheint es locker-expressiv, sicherlich der Anregung des Blauen Reiters ebenso verpflichtet wie etwa der Paula Modersohn-Beckers. In dieser Tradition stehend erreicht das Bild eine unmittelbar über sich hinausweisende Aussage - es zeigt nicht die von bloßer Erfahrung geleitete Darstellung der Gegenstände in einem bestimmten Licht, es dringt tiefer. Der Ausdruck des wie apathisch dastehenden Pferdes vermittelt eine Ahnung von der Gefährdung alles Kreatürlichen, fast scheint es, als klängen die Schrecken Hiroshimas nach.

Dass angesichts des Grauens des Krieges keine von Harmonie und künstlerischer Artistik geprägten Bilder entstehen konnten, entstehen durften, hatte schon Bertolt Brecht in seinem hellsichtigen *An die Nachgeborenen* (1938) mit dem Satz »Was sind das für Zeiten, wo ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist...« angemahnt. Im Sinne dieser Maxime lässt Zöhl durch ein ausdrucksvoll gestaltetes Sujet hindurch Erfahrungen einer schrecklichen Zeit aufscheinen.

In einem Gemälde verschiedenste Ebenen des äußerlichen Eindrucks zu vermitteln und gleichzeitig differente, wenn nicht gar diametrale Aussagen zu machen, ist von Anfang an das Bestreben Werner Zöhls gewesen. Zu diesem Zweck hat er eine eigene, unverwechselbare Bildsprache entwickelt, in der die Überlagerung und Mehrschichtigkeit des Gemalten für die Polyvalenz der Bildinhalte stehen.

Die Landschaft mit weißem Pferd von 1985 (S. 16) bietet sich an, um nachzuvollziehen, wie sich Zöhl unter dieser Zielsetzung fortentwickelte. Wieder ist das Hauptmotiv ein Pferd, wieder steht es seitwärts nach links und

wendet dem Betrachter seinen Kopf zu. Hier aber ist es ein Schimmel, der auf einer Lichtung inmitten eines in mystisches Blaugrün getauchten Waldes steht. Leicht stilisierte Nadel- und Laubbäume rahmen die Waldwiese auf beiden Seiten, den Horizont verdecken dicht an dicht gestellte Baumriesen, und der Himmel ist von blassem Licht erhellt, das von einer fahlen Mondscheibe ausgeht. Im Vordergrund wachsen Gräser, Stauden und – wie ein geheimnisvolles Symbol– eine Rose.



Die Szene verdichtet sich bei längerem Betrachten zu etwas Märchenhaftem. Unversehens verwandelt sich das Pferd in ein legendäres Einhorn, das nur Eingeweihten begegnet. Zu den Bedingungen seines Erscheinens zählt in erster Linie ein Wollen, ein Sich-einlassen-können ebenso wie untadelige Moral. Verfügt man nicht über diese Tugenden, so bleibt das Einhorn hinter der Fassade eines gewöhnlich anmutenden Bildes unsichtbar.

Im *Kleinen Prinzen* lässt Saint-Exupéry den Fuchs sagen »Man sieht nur mit dem Herzen gut. Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar...«

Die sich Überlagernde Mehrschichtigkeit, in der sich Alltägliches und Traumbild zum Märchen, zum Poetischen verbinden, erreicht Zöhl durch die prismatische Aufteilung seiner Gemälde. Geometrische Formen, hier dominant vertikal angeordnete Rechtecke, überdecken das gesamte Motiv. Je nach Position und Bedeutung wird die Gegenstandsfarbe in diesen Feldern aufgehellt oder abgedunkelt. So umgibt das umso heller erscheinende

Pferd eine große, fast ein Viertel des Formats bedeckende dunkle Fläche, die sich wie eine Theaterkulisse in das Bildzentrum senkt. Durch sie hindurch scheinen Buschformen und anderes Gewachsenes. Wo in einer organischen Form Geometrisches Konturen schafft, fallen die Farbveränderungen des natürlichen Gegenstandes besonders auf und verdichten den Eindruck des sich Überlagerns und Durchdringens. Die wie Schnitte durch die Motive führenden Linien verhindern homogene Harmonien, vielmehr lenken sie den Blick darauf, wie die Welt in unterschiedlichen Brechungen gleichzeitig Mehreres, Verschiedenes repräsentiert.

Im Bewusstsein, dass alle Dinge, Szenen und Begegnungen sich dem Erleben simultan auf verschiedenen Ebenen darbieten, ist ein Bild, sei es Gemälde, Graphik oder Photographie, immer nur ein Ausschnitt des Tatsächlichen, und letztendlich eine Täuschung. In seiner Geschlossenheit behauptet ein Bild immer eine Repräsentanz des Wirklichen, die es aber tatsächlich nicht erreichen kann. Dem Betrachter stehen in einer wirklichen Situation über die fünf Sinne mehr Eindrücke zur Verfügung, als das allein auf den Gesichtssinn zielende Gemälde bieten kann. Geruch, Gehör, Tasten, Schmecken, räumliche und insbesondere zeitliche Orientierung sind wesentliche Faktoren, die Wahrnehmung in Gleichzeitigkeiten konstituieren. Die vielschichtigen prismatischen Brechungen und Überlagerungen in den Bildern Zöhls tragen diesem Umstand Rechnung, mehr noch, sie verkörpern die Entwicklung, die ein Sujet während des Betrachtens und Gestaltens durchläuft. So bereichert sich Wahrnehmung um die entscheidende Dimension der Erinnerung; bei der Auseinandersetzung mit dem Motiv fließt immer auch schon Gewusstes, vormalig Erlebtes mit ein. Eine zusätzliche Bewusstseinschicht schiebt sich wie eine Folie vor den Gegenstand, durchdringt ihn und wird von ihm durchdrungen. In diesem Verflochtensein verbinden sich die verschiedenen Ebenen wie der Traum mit der Realität, wie das Märchen mit der Alltäglichkeit.

Der Künstler, dessen Lebenswerk so konsequent dem Prinzip der Simultanität gewidmet ist, hat seinen Weg aus eigener Kraft eingeschlagen, ist Autodidakt. Der am 17. November 1926 in Stendal geborene Werner Zöhl erfuhr seine wesentlichen künstlerischen Anregungen im Gymnasium durch den von den Nazis geächteten Professor Erwin Hahs, dessen Einfluss über die Schulzeit hinausreichte. Schüler und Lehrer pflegten eine enge Freundschaft, die erst mit Hahs' Tod endete. Zum Studium, zur Kunstakademie führt am Ende der Schulzeit kein Weg, der Siebzehnjährige wird zur Wehrmacht eingezogen und gerät 1945 für drei Jahre in englische Kriegsgefangenschaft.

Nach der Entlassung verhindern die Umstände die Aufnahme eines Kunststudiums: Zöhl wird beim Wiederaufbau Bremens Maurer. Sein eigentliches Ziel verfolgt er in den freien Stunden, er malt und es entstehen erste Holzschnitte. Hans Meyboden und Erhart Mitzlaff unterstützen den jungen Künstler, und durch sie wird Zöhl mit der Moderne konfrontiert. Hier erfährt er von der Bedeutung abstrakten Sehens. Sein Ansatz, die Bildanlässe aus dem Gegenständlichen, aus den Naturformen herzuleiten, wandelt sich dergestalt, dass es ihm fortan und zunehmend um ein neues Bezugssystem formaler Art geht. Bezogen auf frühe Gemälde wie das *Kleine rote Traumpferd* oder die *Festliche Obstschale* bedeutet dies eine Entfernung von abbildlichen Intentionen und eine Orientierung an den Aussagemöglichkeiten, die Farbe, Form, Duktus und Komposition, mithin Formales als eigenständig wirkende Dimension begreift. Mit einem Preis im Wettbewerb *Junge Kunst in Niedersachsen* ausgezeichnet und durch erste Ausstellungen und Aufträge ermutigt, etabliert Zöhl sich ab 1951 als freischaffender Künstler. Auch als Lehrer schafft er sich einen Namen. Wesentliche Eindrücke vermitteln ihm am Ende der fünfziger und zu Beginn der sechziger Jahre Studienaufenthalte in Russland und in Polen. Gerade die dem Märchen, der Erzählung und der Poesie zugewandte slawische Kunst übt einen nachhaltigen Eindruck auf ihn aus, ohne dass er sich der Folklore annähert, eher lassen sich Bezüge zu Paul Klees wie gewebt wirkenden Aquarellen aufdecken. Speziell lässt sich dies an den Gemälden belegen, die nach der Polenreise entstanden. Die Architektur einzelner Bauten und ganzer Ansiedlungen zeigt die Kennzeichen des alten Ostens, darunter so signifikante Details wie Zwiebelturm, Holzhaus und winkelige Altstadtgasse. Die Orientierung an einer Fabel, am Illustrieren eines Textes tritt hier anders als bei Volkskünstlern zugunsten eines Gesamteindrucks zurück, der stellenweise eine traumhafte, wenn nicht gar wirklichkeitsentthobene Dimension erschließt. Durch die Auflösung in vertikale, vielfach unterbrochene Linien und Farbbalken, die tonig auf einen harmonischen Klang abgestimmt sind und transparent leuchten, zeigt sich Zöhls Interesse an formalen Aspekten, am Abstrahieren.

1964 siedelt er mit seiner Familie nach Fischerhude über und richtet ein großes Atelier ein. Neben diesem von vielen Freunden besuchten Domizil schafft sich Zöhl in den siebziger Jahren einen Sommerwohnsitz im

südfranzösischen Bagnols-en-forêt. Hier setzt er sich intensiv mit den Arbeiten Legers, Chagalls und Matisse auseinander. Unter dem Eindruck der Mittelmeerlandschaft und ihres Lichtes hellt sich seine Palette auf. Gerkens/Schulze haben darauf hingewiesen, dass Zöhl mit dem Maler der Provence, Cézanne, gemein hat, dass er »...vertraute Umgebung mit abstrahierender Sicht (verbindet), wie sie der Meister von Aix beispielhaft begriffen hatte. Zöhl hat sich diesem Vorbild nie direkt angeschlossen, doch das Exemplum ordnender Strukturen prägt auch seine Bilder«. (G. Gerkens / J. Schulze, Künstler in Fischerhude, 1984)

Dass dies als eine bis heute gültige Aussage über die Arbeiten Werner Zöhls gelten kann, lässt sich anlässlich der Übersicht, die die im Rahmen dieser Ausstellung versammelten Werke für die vergangenen 20 Jahre herstellen, bestätigen. Gleichmaßen zeigt die Auswahl, dass Zöhl sich immer wieder den gleichen Themenstellungen widmet, der Landschaft, dem Stillleben und der Figur. Er beschreibt sein Vorgehen dabei so, dass er seine Motive nicht linear weiterentwickeln und verändern will, sondern dass er alte Erfahrungen aus schon gemalten Bildern zyklisch wieder aufgreift, kritisch untersucht und daraus neue Formulierungen gewinnt. Dabei ist zu bemerken, dass seine gleichbleibende Haltung die Entwicklung als gleichmäßigen und über lange Zeiträume gespannten Bogen vorantreibt. Anregungen bezieht der Maler, der nicht im Freien vor dem Motiv arbeitet, auf Reisen, aus der Fischerhuder Landschaft und seiner nächsten Umgebung. Jedes Bild wird zeichnend vorbereitet, das Naturerleben einem Abstraktionsprozeß unterzogen. Der Planungsablauf als zügelndes Element ist absolut intendiert: durch ihn fließen in den von der jeweiligen Stimmungslage des Künstlers geprägten Entwurf die vorgewussten kubistischen Strukturen ein, werden die Farbklänge, Kontraste, das Hell-Dunkel und die Spannung hervorrufenden Berührungen der Farbzonen festgelegt. Erst dann setzt der Maler auf quasi sauberer Leinwand (Zöhl) sein Bild mit bis zur Transparenz verdünnter Ölfarbe um. Am gleichmäßig aufgetragenen Malmaterial ist die Verwandtschaft zum Aquarell unübersehbar, ja gewollt. Die Farbe soll die Grundierung durchscheinen lassen, soll in der Mischung von Grund und Ton ein inneres Leuchten erhalten und in den durchscheinenden Schichten additive Farbmischungen erzielen, die bei aller Flächigkeit Bildräume, ja sogar Tiefe suggerieren. Keine Frage, dass trotz oder vielleicht sogar wegen des ausgefeilten Konzeptes die unverwechselbare Handschrift Zöhls ebenso zu ihrer Verwirklichung gelangt wie das Ausgangsmotiv sein Recht bekommt.

Die Integration organisch anmutender und vegetabler Formen in ein geometrisches System und die Schichtung sich durchdringender Bildebenen darf nicht als surrealistische Absicht missverstanden werden. Durchsichtigkeit und Überlagerung verweisen immer auf Gleichzeitigkeiten in der Wahrnehmung des Gegenstandes. Dies gilt auch bei den Figurenbildern, auf denen klassisch proportionierte Frauen- und Männergestalten in geheimnisvoller Stille, in melancholischer Ruhe und strenger Statuarik den Kompositionen der *pittura metafisica* so nahe scheinen. Von vorrangiger Bedeutung ist für Zöhl gerade bei diesem Sujet ein kompositorisch bedeutungskonstituierendes Moment: Seine Figuren stellt er so in den Bildraum, wie es von den frühen italienischen Renaissancemalern erfunden wurde. Im Vordergrund steht das Modell in Dreiviertelansicht, dem Betrachter zugewendet. Hinter ihm bildet eine Wand mit Fenster oder eine Balustrade einen stark akzentuierten Mittelgrund, dahinter eröffnet sich dem Blick eine Landschaftsszenerie. Dieses Modell, bei dem es um die Grenzen zwischen Innen und Außen geht, hat es Zöhl angetan. Hier lässt sich exemplarisch die Verbindung zweier Sphären beobachten; in dem Maß, in dem das Draußen in das Haus hereingelassen wird, versteht sich der Mensch als ein der Natur zugehöriges Element. Getrennt durch die Balustrade bleibt er gleichzeitig dem Außen fern und fremd. Das Zugleich, die Simultanität, das zu unterschiedlichen Sphären Gehören ist das, was Zöhl an der Verflechtung der Bildräume fasziniert. Mehr aber als ein Renaissancemaler, dem die Ausgrenzung, der Gegensatz zur äußeren Natur, der führende Gedankenstandpunkt war, sieht Zöhl seine Bilder als Hinweis auf die Integration des Menschen in die Natur.

Die Entwicklung vom *Kleinen roten Traumpferd* zu den späteren Werken, sei es ein Gemälde aus den siebziger Jahren (z.B. *Nächtliches Pflanzenleben*, 1977), aus den achtziger Jahren (z.B. *Landschaft mit weißem Pferd*, 1985) oder ein aktuelles (wie *Stillleben mit Krug, Apfel und Brief*, 1994), ist stets durch zwei Begriffe geprägt: Traum und Poesie. Die sorgfältig gesetzten Töne der Farben erzeugen leise, wohlklingende Harmonien, wie die präzise abgestimmten Silben eines Gedichts. Die Bildbestandteile sind assoziationsstarke Elemente, die auf Vergängliches (in den Stillleben) und auf Verwandlung (in den Landschaften) hindeuten. Wie Schlüsselbegriffe in einem poetischen Text verkörpern in den Gemälden Blumen, Früchte und Landschaftsausschnitte Zyklen von Werden und Vergehen. Indem das Eine im Andern enthalten ist, indem durch die Transparenz der

Gegenstände die Verflochtenheit von Mensch und Natur charakterisiert wird, indem durch die Transluzenz der Farben das Verdeckende das Verdeckte mit Leuchten erfüllt, definiert sich in Zöhls Werk ein transzendenter Gedankenkomplex: Fast im Sinne der Metamorphose geht ein Wesen in ein anderes über, ist es Element eines übergeordneten Ganzen, in das es integriert wird und in dem es aufgehoben ist. Selbst wenn im *Traumferd* der Gedanke an Verglühen nicht von der Hand zu weisen ist, findet sich in seinem Titel der Verweis auf die heilsame Wirkung des Träumens. Dadurch, dass Traum und Poesie »die Erfahrungsgrenzen durch Phantasie überschreiten« (Zöhl), haben sie eine integrative, eine kathartische Kraft.

Sie ist das Kennzeichen der Kunst Werner Zöhls.