

Anschaulichkeit als Ereignis. Porträts und Landschaften Wolfgang von Websky

Rainer Zimmermann*

Als die russischen Divisionen 1945 nach Schlesien vordrangen, stand der Maler und Offizier Wolfgang von Websky (1895 - 1992), damals 50 Jahre alt, an der Westfront. Um seine Familie zu retten, gelang es ihm, eine schnelle Versetzung nach Schlesien zu erreichen und Frau und Kinder in einem Lazarettzug nach Bayern zu schicken. Zwischen Kriegsjahren in West und Ost und einer Ungewissen Zukunft waren ihm damals in der Heimat nur ein paar Tage als Maler gegönnt. „In der herrlich frühlinggrünen, aber menschenleeren Landschaft malte ich noch drei Bilder und zeichnete sie mit dem Datum der Tage, an denen sie entstanden. Ich habe sie und alle meine Arbeiten aus zwanzig Jahren nicht wiedergesehen. Mit Haus und Hof, Wiesen, Park und allen Äckern blieben sie zurück, als ich am 8. Mai 1945 die weiteste und schwerste Reise meines Lebens antrat. Sie führte mich über Prag nach dem Kaukasus und erst nach fast fünf Jahren schließlich zurück zu den Meinen. Im Grunde war es ein Wunder am anderen.“ Als Websky 1950 „wie ein Schatten“ heimkehrte, begann er im 55. Jahr sein eigentliches malerisches Werk.

Die schrecklichen Ereignisse dieses Jahrhunderts ließen Wolfgang von Websky zwölf Jahre als Offizier dienen und fünf Jahre als Gefangener in Rußland verbringen. In diesen nahezu 17 Jahren der beiden Weltkriege und der Vor- und Nachkriegszeit hat er kaum gemalt. „Ich konnte nicht nebenbei malen. Ich konnte nicht Offizier sein mit der Verantwortlichkeit für den Augenblick und zugleich Maler mit der Kon-zentration auf das zeitlose Bild.“ Er hatte im Elternhaus nicht die üblichen Widerstände gegen den künstlerischen Weg zu überwinden. Seinen „Start“ hat er anschaulich geschildert: „Eine kurze Versetzung meines Vaters ins Rheinland, er war Offizier, entschied meine Berufswahl und mein Schicksal. Er nahm mich einige Male mit nach Düsseldorf in das Atelier von Herberholz, damals Meisterschüler von Jansen, der ihn porträtierte. Seitdem habe ich gemalt, zunächst mit einer impressionistischen Palette, die Herberholz mir aufschrieb. Ich war etwa sechzehn Jahre alt. Zwei Jahre später auf dem Gymnasium in Schweidnitz machte ich in der Aula schon meine erste kleine Kollektivausstellung. Die Lehrer förderten mich, und meine Eltern wandten nichts gegen die ‚Passion‘ des Sohnes ein. So nahm das seinen Lauf, und ich wäre sicher nach dem Abitur auf die Akademie gegangen. Doch 1914 kam der Krieg - und alles anders.“

Websky läßt von seinem Ziel nicht ab. Als Schwerverwundeter beginnt er mitten im Ersten Weltkrieg sein Studium an der Breslauer Akademie in einer Porträtklasse von Eduard Kaempffer, „streng nach dem Schema der Gebhard-Schule in Düsseldorf“. Wie sich aber eine Begabung - unabhängig vom Zufall der Lehrer, auf die sie trifft - ihre Bahn sucht, dafür ist die Entwicklung Webskys ein Lehrbeispiel. Kaempffer kann sein Kunstideal ebensowenig bestimmen wie sein Schüler Arthur Wasner, in dessen Breslauer Malschule er danach geht. Er bricht diese Ausbildung ab.

Seiner von impressionistischen Seherlebnissen geprägten Vorstellung entspricht damals eher die Malerei Konrad von Kardorffs (1877 - 1945), der eine Porträtklasse an der Breslauer Akademie leitet. Die Freundschaft mit Kardorff führt den jungen Maler in seine eigentliche Welt ein. „Beim Malen konnte er herrlich erzählen, von Paris aus der Zeit vor dem Krieg, dem Cafe du Dome und seinen Malern, den Kunsthändlern Cassirer und Flechtheim, der Zeitschrift ‚Kunst und Künstler‘ und Karl Scheffler, von Max Liebermann und Lovis Corinth, den Kämpfen um die Berliner Sezession, kurz, der ganzen Welt, die ich suchte, über die später so viel geschrieben wurde. Picasso und Matisse, Utrillo und Brache, Henri Rousseau und Marie Laurencin, Pascin, Levy und viele andere wurden mir zu Begriffen.“

Es ist aber bemerkenswert für den inneren Vorbehalt, den der 27jährige Websky dem Impressionismus entgegenbringt, daß sich ihm das folgende Erlebnis tief eingepägt hat. Er

berichtet, wie Kardorff ihn eines Tages zu einem Atelierbesuch bei Alexander Kanoldt mitnahm: „Als wir eintraten, stand Kanoldt mitten in dem fast leeren, großen und hohen Akademie-Atelier, dessen Kahlheit mich an das Caspar David Friedrichs erinnerte, vor der Staffelei. Auf der Erde hatte er sein Stilleben mit einem braunroten Tuch und dem unvermeidlichen grau-grünen Gummibaum davor aufgebaut. Obwohl er arbeitete, empfing er uns freundlich. Kardorff trat an das Bild und sagte bedauernd: ‚Schade, Herr Kanoldt, Sie haben die reizende Stelle im Vordergrund weggestrichen!‘ Nach kleiner Pause kam Kanoldts Antwort: ‚Ich will keine Reize, Herr von Kardorff, ich will Richtigkeit!‘ Er sagte das leise, traurig über das Mißverstehen, und blickte Kardorff dabei mit seinen schwarzen Augen unter mächtigen Brauen an. In dem einen Satz lag seine ganze Distanz von der peinture der französischen Malerei, freilich auch wohl von der damals herrschenden Übersteigerung von Farbe und Form.“ So wenig sich Websky mit der nüchternen Diktion der Neuen Sachlichkeit eines Kanoldt identifizieren konnte, im Abrücken sowohl vom bloßen Sinnenreiz des Impressionismus wie in der kritischen Einstellung expressionistisch-pathetischen Formeln gegenüber empfand er eine verwandtschaftliche Haltung. Der lapidare Satz von Reiz und Richtigkeit half ihm ein Leben lang, seine eigene Position immer klarer zu erkennen. Zwei Aufenthalte in Paris warfen ihn nur stärker auf sich selbst zurück. „Meine wirklichen Lehrherren waren stets die Museen und die vielen unvergleichlichen Ausstellungen des Berliner Kunsthandels in den zwanziger Jahren.“ Er sieht die Arbeiten der „Brücke“-Künstler, des „Blauen Reiters“, Neides und Beckmanns. Im Kronprinzen-Palais waren zu den großen Gemälden Manets und Monets Bilder von Munch und Corinth gekommen, die eine nachhaltige Wirkung auf ihn ausübten. Hier ist bereits auf exemplarische Weise die im Impressionismus befreite Farbe in differenzierter Malerei dem Ausdrucksverlangen dienstbar gemacht.

Eine neue Dimension malerischen Schaffens tut sich auf. Wolfgang von Websky, der noch einen letzten akademischen Versuch bei Adolf Strübe und bei dem Zeichner Peter Fischer gemacht hatte, erlangt nun Selbständigkeit. Der Besuch von Strübes Fachklasse für dekorative Malerei hatte ihm nur deutlicher gemacht, was er nicht ist. Er begreift, wie recht Liebermann hatte, als er ihm bei einem Besuch nach der Betrachtung einer ganzen Mappe voll Aquarellen sagte: „Das Dekorative ist das einzige, was Sie nicht haben!“ Genug Ablenkung und Anstöße hatte der junge Maler erfahren, nun wollte er malen. Er zieht 1930, im Jahre seiner Heirat, nach Schwengfeld in Schlesien. Daß er den lebendigen Kontakt mit der Kunstwelt behielt, dafür sorgte seine Mitgliedschaft im „Künstlerbund Schlesien“ und seine jahrelange, durch die politischen Verhältnisse immer schwieriger werdende Tätigkeit als Vorsitzender dieser Vereinigung.

Der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges beendet die Lehr- und Gesellenzeit des Malers von Websky. Der Krieg, die Zerstörung Breslaus und der Verlust Schlesiens haben die Zeugnisse dieser ersten malerischen Phase vernichtet. Es folgten elf Jahre fast ohne Malerei, wenn man vom kurzen Aufbegehren in den schlesischen Tagen des Zusammenbruchs absieht. In der engen Wohnküche der Familie von Websky im oberbayerischen Steingaden beginnt 1950 die zweite Hälfte des malerischen Werks. Die aufkeimende wirtschaftliche Prosperität bleibt noch ohne Auswirkung auf die Existenz künstlerisch Schaffender. Wie Andere leben die Webskys in bedrückenden finanziellen, in unerträglichen räumlichen Verhältnissen. Erst der Umzug in die schlesische Siedlung am Atzenberg in Wangen am Allgäu schafft Erleichterung.

Es belehrt den Beobachter über die Bedeutung der geistigen Komponente im malerischen Handwerk, wenn er registriert, mit welcher Schnelligkeit nach vielen Jahren der Unterbrechung nun die eigene Sprache gefunden wird. Nicht länger als zwei, drei Jahre dauert die Anpassung der bildnerischen Mittel an die künstlerische Absicht. Websky greift alle seine Themen gleichzeitig auf: das Menschenbildnis, die Figur im Raum, die Landschaft, das Stilleben. Da sind zunächst und immer wieder Menschen, mit denen er verbunden ist, mit denen er sich geistig und im Malakt verbindet. Schon 1953/54 liefert er keine Beschreibung mehr, meidet er die Konturen, bewahrt er unser Auge vor einer nur physiognomischen oder psychologischen Entschlüsselung des menschlichen Gegenübers. Er beschwört malerisch den Vorgang des Erkennens; das ist - die Bibel

wußte es schon - ein sinnlicher, ein elementar-menschlicher Akt, der im Medium der Malerei eher zu leisten ist als in der Sprache.

Weit ist er inzwischen weggerückt vom optischen Effekt impressionistischer Anfänge, und nur die oberflächliche Betrachtung kann - von dem nebeneinander farbiger Flecke verleitet - hier das Wort „Spätimpressionismus“ gebrauchen. Die freie Verwendung der Farbe hat sie niemals von der Tonigkeit gelöst: Erst dadurch vermag sie ja seelische Gehalte zu tragen und zur Geschlossenheit des Eindrucks zu finden. Die Expressivität dieser Malerei leitet sich nicht aus der Erregung des Subjekts her, aus dem „Schrei des vereinsamten Ichs“, sondern gerade aus dem Gegenteil, aus der Begeisterung über die Begegnung mit dem anderen Menschen, mit der Welt, mit der Fülle des Lebens.

Seine Unfähigkeit zum Dekorativen bewahrt Websky vor dem Rückfall in expressionistische Stilisierung, vor einem Abgleiten in die nur schöne Fläche. So dringt er in den fünfziger Jahren zu seiner eigentlichen Sprache vor: das Bild nicht nur entstehen zu lassen, sondern stehen zu lassen als reinen Malakt, als den Vorgang der malerischen Beschwörung jener Wirklichkeit, die ihm als Menschen widerfährt. Die Nähe der Formulierung „Malakt“ zu einer ganzen als „action painting“ bezeichneten Richtung gegenstandsloser Malerei der Nachkriegszeit ist kein Zufall. In der Verabsolutierung des „Bildmachens“ zum Bild steckt die Erkenntnis von einer wesentlichen Komponente des malerischen Schaffens; die „Spuren des Handwerks“ im Bild waren immer schon wichtige Anzeichen einer Haltung, die sowohl die dargestellte Welt als auch das darstellende Subjekt in Frage stellte und damit eine seelische Aufladung des Gegenständlichen erzielte.

Ohne es selbst zu wissen, tendierte Websky schon in seinen jungen Jahren in diese Richtung. Seine Neigung zum Aquarell, seine Behandlung der Ölmalerei, als sei sie dem Aquarell nahe verwandt, das Bewahren des Skizzenhaften, machen das deutlich. „Ich muß meine Bilder auf Anhieb vollenden; ich habe die Erfahrung gemacht, daß sie durch Korrekturen nur schlechter werden.“ Mit diesem Bekenntnis verweist Websky auf eine Komponente des Expressiven Realismus, die in seiner Malerei eine beispielhafte Ausprägung gefunden hat. Indem der Malakt selbst anschaulich wird, indem die Anschaulichkeit nicht als etwas Bestehendes, sondern als ein Ereignis verstanden wird, vermag das zeitlose Bild eine Urfahrung des Menschen mitzufassen: seine Zeitlichkeit. Das Erkennen des anderen - im Bildnis - geschieht als ein bewegender Vorgang.

Mit dieser Dimension erweist sich das Porträt als eine überaus aktuelle Bildgattung. Und das Gewicht des einzelnen Bildes wird nicht bestimmt vom berühmten Namen des Dargestellten. Die lange Reihe der Bildnisse, die den Kern des malerischen Werks Wolfgang von Webskys bilden, beginnt 1954 mit Porträts seiner Frau, der Hedwig B., dem Schoenchen-Bild, dem aquarellhaften „Angela mit Kopftuch“ und setzt sich fort mit den Porträts des Architekten „Theo Effenberger“ (1955), des Schriftstellers „Walter von Molo“ (1957), den großartigen Altersbildnissen der Malerin Gabriele Münter (1959), der Tänzerin und Choreographin Mary Wigman (1962) und des Bildhauers Robert Bednorz (1968); aber gleichermaßen müssen als Höhepunkte dieser Porträtkunst die „anonymen“ Bildnisse gelten wie „Die Huberin“ (1961) oder das brillante „Damenbildnis im Süden“ (1968). Auch das Erlebnis der Landschaft wird - einer Tagebuchaufzeichnung gleich - niedergeschrieben; aus den kurzen Malertagen im Nachkriegsschlesien berichtete er: „... und zeichnete sie mit dem Datum der Tage.“ Das Einmalige der Begegnung spricht sich darin aus. Es ist verständlich, daß Websky den Rat Wilhelm Uhdes nicht befolgen konnte: „Malen Sie nicht nur vor der Natur, malen Sie auch aus der Vorstellung.“ Es fehlte nicht an gelegentlichen Versuchen. Aber sie mußten vom Eigentlichen seiner Malerei wegführen. Notwendiger als andere brauchte er die Anschauung der Welt, um den gewagten Vorgang der Veranschaulichung des Wirklichen im Bilde sichtbar werden zu lassen.

* Mit freundlicher Genehmigung des Verfassers Rainer Zimmermann, übernommen aus dessen Standard-Werk „Expressiver Realismus“ (S.259, 262), Hirmer-Verlag, München, 1994