

möglichkeit des »Vollendens« in der Kunst seit der Romantik anführt, die aus der »Differenz zwischen der Totalität der Anschauung und ihrer endgültigen Einlösung durch Akte der Gestaltung« resultierte. Von einer bewußten Thematisierung des Scheiterns und auch von der Fragmentästhetik, in der, wie bei Auguste Rodin, das Unvollendete zum Ideal wird, grenzt er Cézanne jedoch zu Recht deutlich ab. Unvollendetes, so Boehm, bedeutete für Cézanne durchaus Scheitern; Vollenden war sein absolutes Ziel. Doch nimmt Boehm damit keineswegs die Position vieler zeitgenössischer Rezipienten Cézannes ein. Denn die Gründe des Unvollendetes bei Cézanne, die Boehm aus dessen künstlerischer Vorgehensweise und Konzeption entwickelt, führen zu einer anderen Definition des Vollendetes. Cézannes Kunst beruhte auf dem Fehlen einer gesicherten malerischen Vorgehensweise ebenso wie eines standardisierten ästhetischen Resultats. Bei seiner Arbeit am Bild konnte, schlicht gesagt, etwas entstehen oder aber auch nicht – »Scheitern wird zum unvermeidlichen Risiko auf dem Weg zu einer intendierten Vollendung« (und ist damit keineswegs ein Grund sich umzubringen, wie es der Cézanne nachgebildete Maler Claude Lantier in Zolas Roman *Das Werk* tat, sondern Grund, eine neue Leinwand zu beginnen, wie Cézanne selber sagte). Vollendung aber, so Boehm, bedeutete für Cézanne ein in sich ausbalanciertes Werk, wobei die Balance für jedes Bild neu gefunden werden mußte. Dieses Gleichgewicht zeigt sich

nicht an Details, sondern erschließt sich dem Betrachter vor dem Bild als ganzem. So wird die Frage der Vollendung von der des Beendens unterschieden, denn Balance kann bereits lange vor der kompletten Überdeckung des Bildträgers mit Farbe entstehen.

In der Ausstellung hingen zahlreiche Werke, die dies bestätigen: Bilder, in denen mit unverbunden schwebenden Flecken jene Balance auf souveräne Weise erreicht ist, daneben andere, in denen man Gleichgewicht vermißt, in denen man als Betrachter jenes Ganze (noch) nicht sehen kann oder in denen sich Cézanne vielleicht auf einem falschen Weg sah und die Arbeit aufgab. Doch letztendlich stellen sich hier wiederum, so Boehm, die Fragen: Wo spielt dieses Gleichgewicht? Wo in den Augen Cézannes? Wo in denjenigen der heutigen Betrachter?

Es war nicht die geringste Stärke der Ausstellung, diese Fragen auf den Betrachter selbst zurückgeworfen und ihn dazu angeregt zu haben, die Betrachtung der Bilder mit einer kritischen Reflexion der eigenen Rezeption zu verbinden. Beides, sowohl die Ansprüche, die diese Ausstellung in Zeiten allzu vieler schnell konsumierbarer Bilder-Schauen stellte, als auch ihr Angebot, nicht der Bebilderung verbaler Beweisführungen zu folgen, sondern an einem optischen Experiment, einer Recherche teilnehmen zu können, machten sie einem herausragenden Ereignis des Ausstellungsjahres 2000.

Friederike Kitschen

Willy Wolff (1905-1985)

Katalog zur Ausstellung im Leonardi-Museum Dresden, 16. März-23. April 2000. Dresden, Leonardi-Museum (Hrsg.). Konzeption und Redaktion: Sigrid Walther. Dresden, Sandsturm-Verlag 2000. 132 S., 110 Abb. DM 20,-.

Der Name Hermann Glöckner (1889-1987) erhielt inzwischen in der neueren gesamtdeutschen Kunstgeschichte einen ihm gebührenden Platz. Seine konstruktivistischen Arbeiten wurden in den vergangenen zehn gemeinsa-

men Jahren vielfach gezeigt, privat wie institutionell angekauft, sein Lebenswerk gepriesen. Bei Gerhard Altenbourg (1926-1989), Carlfriedrich Claus (1930-1998) oder Albert Wigand (1890-1978), die jeweils allen Ein-

schränkungen und Zwängen zum Trotz eine eigenständige nonfigurative Bildsprache entwickelt hatten, dürfte sich der Kenntnisumfang schon erheblich verringern, der Name Willy Wolff (Abb. 1) hingegen wird sich für die meisten mit einem Fragezeichen verbinden.

Diese ungerechte Lücke hätte längst geschlossen werden müssen; und im Frühjahr 2000 bot sich nun endlich die entsprechende Möglichkeit mit einer umfangreichen Präsentation im Leonardi-Museum Dresden. Mittel aus öffentlicher Hand erlaubten sogar die Erarbeitung eines Kataloges, dessen Redaktion eine Kennerin der Dresdener Kunstlandschaft verantwortet. So entstand kein Katalog im üblichen Sinne, sondern ein profundes Arbeitsbuch als Grundlegung zur weiteren Auseinandersetzung mit dem u. a. wohl »östlichsten Pop Art/isten«. Den Verdacht, daß es sich bei Pop Art an der Elbe lediglich um die Absorption längst entwickelter Tendenzen im westeuropäischen Kunstgeschehen handeln kann, entkräftet das vorgelegte Material rasch. An Stelle dessen wird die einzelgängerische Transformation englischer Einflüsse nachvollziehbar, die Wolffs Werk seit den späten 50er Jahren wesentlich veränderten. Zwei Englandreisen waren hierfür ausschlaggebend, unternommen 1957 und 1958. Die *Independent Group*, welche nur wenige Monate zuvor die Anfänge der britischen Pop Art in der Londoner Whitechapel Art Gallery einem breiteren Publikum vorstellte, konnte Willy Wolff zwar nicht mehr sehen, doch gab es längst Personalausstellungen ihrer Mitglieder in anderen Galerien der Metropole. Der Maler aus Dresden war fasziniert. Ins Gedächtnis gerufen sei zusätzlich, daß diese Strömung nur wenig zeitversetzt in den USA ebenso Furore machte, daß sie allerdings ins öffentliche Bewußtsein Westeuropas erst etliche Jahre später trat, zunächst durch zwei Wanderausstellungen (1962/64), insbesondere dann auf der *documenta 4* (1968).

Zu diesem Zeitpunkt lagen hinter Willy Wolff bereits gut zehn Jahre des Experiments. Zu

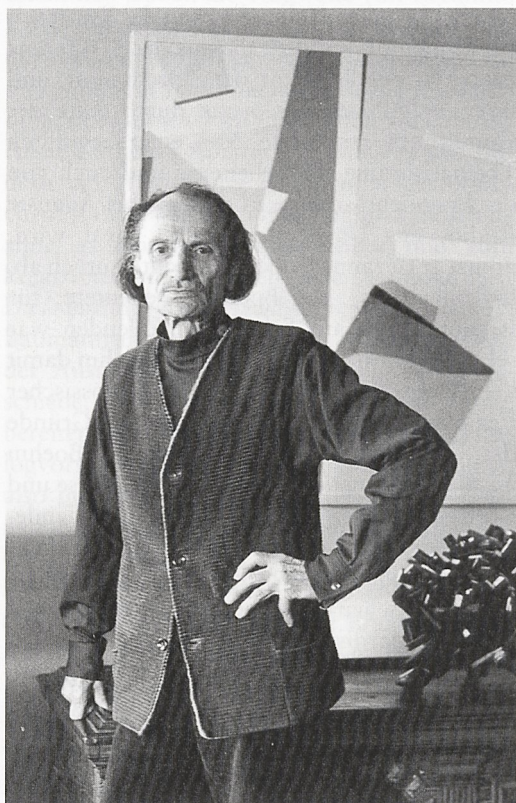


Abb. 1 Willy Wolff. 1983 (Christian Borchert, Berlin)

den Ergebnissen zählten eine Vielzahl von Collagen und Assemblagen, welche häufig als Vorlagen für seine großzügig angelegten Ölbilder in klassischer Ausführung dienten wie auch für jene, Robert Rauschenbergs (*1925) Combine-Paintings zumindest in der Anwendung der Mittel vergleichbaren Werke (Abb. 2). Grundsätzlich jedoch ist der Unterschied zu den Engländern und Amerikanern gravierend. Der Kunstwissenschaftler Lothar Lang (*1928), der Wolff seit den 70er Jahren unter Berliner Sammlern bekannt machte, formulierte zu diesem Schaffensabschnitt 1976 in der *Weltbühne* (für die DDR auf dem »kritisch möglichen Grat« balancierende Wochenzeitschrift) recht zutreffend: »Wolffs Kunst ist nicht so radikal und aggressiv, sie ist verhalte-

ner und intimer, auch lyrischer und zuweilen sogar ein wenig romantisch — der Dresdener sucht Harmonie, konstruktive Ordnung, Schönheit ist ihm unverzichtbar und das Malerische im Werk unabdingbar«. Hinzugefügt werden muß, daß Willy Wolff in seinen Bildaussagen fast immer mit einer politischen Doppelbödigkeit jonglierte, über deren Ursachen noch zu sprechen sein wird. Historisches und Aktuelles griff er gleichermaßen auf. Primär hinterfragte Wolff die offensichtlichen Mutationen urkommunistischer Ideale sowie das ungebrochene Hofieren des Fortschrittsglaubens, und er unternahm es mit großer Bisigkeit. Hier blieben Anregungen Heartfields (1891-1968) ebenso lebendig wie Elemente der russischen Agitationskunst aus den 20er Jahren, speziell die inhaltliche Wirkungsabsicht durch ein hohes Maß an Formverantwortung in ihrer Überzeugungskraft zu steigern. In erster Linie diese Aspekte zeichnen den eigenständigen Beitrag Willy Wolffs zur Geschichte der internationalen Pop Art aus und lassen seine Aufnahme in den Kreis ihrer Hauptvertreter durchaus relevant erscheinen. Parallel zum Genannten baute Wolff kleinformatige Objekte. Zahnräder, Schwemmholz, Klaviertasten und andere Fundstücke fanden allerdings nicht als Ready-mades Verwendung. Statt dessen fügte er sie in strenger Komposition zu einer wundersamen, mitunter mysteriös-aberwitzigen Dingwelt zueinander. Irrationale Züge dieser Art sowie ein fein kalkulierter Bildaufbau kennzeichneten bereits das aus den 50er Jahren vorliegende Konvolut von ca. 200 Zeichnungen. Im akribischen Duktus der Stahlfeder — an eine Entscheidung, abstrakt zu arbeiten, war noch längst nicht zu denken — entstanden hintersinnige Stilleben, in denen Knöpfe oder Wäscheklammern (um 1955/56) zu Paraden aufmarschierten, der *Kampf zwischen Messern und Gabeln* (1955) festgehalten und der Forderung sozialistischer Kulturpolitik nach »blühenden Landschaften« mit *Ernste[n] Landschaft[en]* (um 1957/59) begegnet wurde. Wie jene Zeichnung

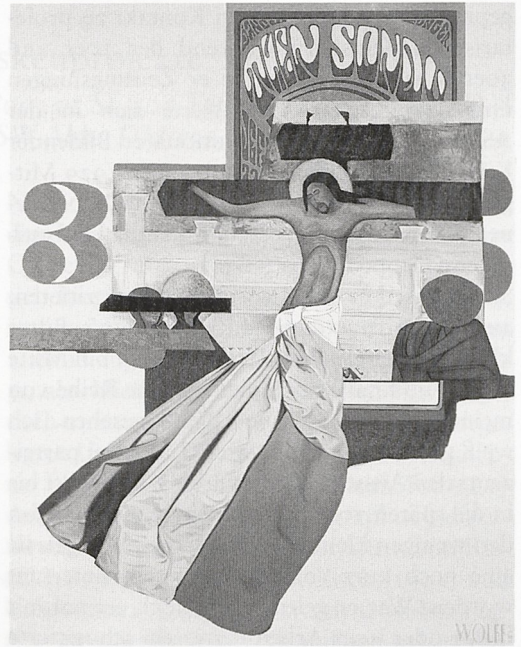


Abb. 2 Willy Wolff, *Schmerzensmann*. 1987. Öl auf Hartfaser, 123 x 99,5 cm. Berlin, Privatbesitz (Bernt Kunert, Berlin)

gen offenbart auch die Folge zum *Zerstörte[n] Dresden* (1946/47) einen seiner künstlerischen Ausgangspunkte: den Verismus von Otto Dix (1891-1969), dessen Meisterschüler er bis 1933 war, und den Dresdener Ding-Surrealismus von Richard Müller (1874-1954), ebenfalls Akademieprofessor, dessen skurril-magische Komponente Wolff ein Leben lang begleiten sollte. Folgerichtig zielten die Wolffschen *Dresden-Blätter* nicht auf lokales Wiedererkennen, worauf die in diesem Zusammenhang sicherlich bekanntesten Rohrfederzeichnungen von Wilhelm Rudolph (1889-1982) fixiert waren. Willy Wolff suchte nach zeit- wie ortlosen Metaphern für die Zerstörung an sich, ausgeführt mit Detailpräzision und formbewußter Akkuratess.

Die andere Wurzel seines Tuns ist durch klare politisch-soziale Stellungnahme geprägt, einerseits freilich in thematischer Anbindung an Dix, zum anderen und vielleicht noch aus-

geprägter durch den engen Kontakt zu proletarischen Künstlern während der 20er und 30er Jahre. Wie sie malte er Zeitungsjungen und Arbeiterpaare, engagierte sich in der ASSO (Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands) und wurde 1929 Mitglied der KPD. Zuvor las er bereits Max Stirner (1806-1856) und stand linken anarchistischen Gruppen nahe.

Stirner wird er noch 50 Jahre später zitieren, auf seinem 1970 datierten *Selbstbildnis*. Bitter klingt ein zeitgleiches Resümee: »Ich bin Mitte 60 [...] und habe noch niemals eine Reihe von meinen Bildern an einer Wand gesehen. Ich weiß gar nicht, wie das wirkt [...].« Bei parteizentralen Ausstellungen wurde Willy Wolff bis in die späten 70er Jahre hinein ausjuriert, von den wenigen kleinen Personalausstellungen ist eine noch kurz vor der Eröffnung untersagt worden. War er gelegentlich doch einmal mit dieser oder jener Arbeit vertreten, schmetterte die Kritik schrill. Die *Sächsische Zeitung* beispielsweise titelte im November 1957: »Schwarzbebrillt ist hoffnungslos. Willy Wolffs und anderer Künstler getrübler Blick für die Realitäten«. Ein stets wiederholter Vorwurf, der Willy Wolff zunehmend betroffen werden ließ, denn paradoxerweise war es gerade er, der der Kunst zeitlebens kulturpolitische Wirksamkeit zusprach, in ihr einen gesellschaftlichen Ordnungsfaktor sah und dementsprechend nach dem Krieg in der Künstlergruppe *Das Ufer – Gruppe 1947 Dresdner Künstler* arbeitete. Aufgrund jener Funktionszuweisung organisierte er künstlerische Laienzirkel und Ausstellungen in Betrieben, hielt dort Vorträge etc. Darüber hinaus

war er 1954 Gründungsmitglied der Künstlergenossenschaft *Kunst der Zeit* und übernahm wiederum Verantwortung für andere.

Willy Wolff – so muß konstatiert werden – bekam die Engstirnigkeit der die 50er Jahre dominierenden Formalismusdebatte, deren Wirkungen weit ins nächste Jahrzehnt hineinreichten, mit schonungsloser Härte zu spüren. Dazu notierte Curt Querner (1904-1976), ein Dresdener Malerkollege, am 4. August 1962 in sein Tagebuch: »Wolff, der begabte surrealistische Zeichner, krank, Krankenhaus, zweimal Blutsturz, bekommt ‚Prügel‘ von seiner Partei! Ob seiner Kunst! Ich sehe den blassen Mann mit der Sportsfigur. Die Hände zittern nervös, er führt sich systematisch mit der Rechten über die Linke, spricht leise. – Scheiße! Dieser Mann hat sich die Beine vom Arsch weggelaufen, wie man dies so schön sagt, für seine Partei.«

Diesen und anderen hier lediglich angedeuteten Sachverhalten erlaubt der Katalog in wesentlich detaillierterer Weise nachzugehen, dank einem kompakten Einführungstext, einem in sinnvoller Auswahl und Abfolge dargebrachten Abbildungsteil sowie einer äußerst dokumentreichen Biographie als Kombination aus Lebens-, Werk- und Zeitlauf. Ergänzt wurden bisher unveröffentlichte Texte über den Künstler, bibliographische Angaben und selbstverständlich das Verzeichnis der gezeigten Werke.

Im übrigen: Eine zerlesene Ausgabe mit Gedichten und Prosa des radikal linksorientierten Schriftstellers Erich Mühsam (1878-1934) stand stets auf dem Arbeitstisch von Willy Wolff.

Liane Burkhardt