

Josef Weisz, seine Graphik, seine Bilder

Autor(en): **Soltek, Stefan**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **39 (1996)**

Heft 1

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-388602>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

JOSEF WEISZ, SEINE GRAPHIK, SEINE BILDER

Josef Weisz und seiner «Weltanschauung im Holzschnitt» eine Ausstellung zu widmen, kommt als besonderes Verdienst der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel zu¹. Dank der Initiative von Martin Bircher wird ein Künstler aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts neuerlich an den Tag gebracht, dessen Œuvre kaum bekannt ist, und das zu würdigen reichlich Anlaß besteht. Allein die lange, durch die Weltkriege gezeichnete Zeit, in der Weisz, geboren 1894, gestorben 1969, sein nur schwer zu überschauendes, eminent umfangreiches graphisches, druckgraphisches und bildhauerisches Werk schuf, beansprucht Aufmerksamkeit für dieses Œuvre. Schon die Umstände und die Dauer der Entstehungszeit machen es zu einem wichtigen Dokument der Kunst des 20. Jahrhunderts. Sein zeichnerisches und schriftliches Notieren und Nachempfinden der Eindrücke des Ersten Weltkriegs, sein Verarbeiten der Kriegerschütterung während der 20er und frühen 30er Jahre, sein Ausdruck der existentiellen Angst vor und in dem Zweiten Weltkrieg, die Suche nach Anhalt und Perspektive im Privatissimum seines Gott- und Menschenbildes, das Einmünden in die Natur als Behältnis des wesentlichen Daseins-Gesetzes – das bestimmt die Bildwelt des Josef Weisz, ein in mehreren Hunderten zählendes Kompendium von Zeichnungen, graphischen Folgen, Pressendruck und Büchern.

Dieses Werk zieht sich durch die Epochen des nachklingenden Jugendstils, des Nachimpressionismus, der Sezessionszeit, des Expressionismus, der Neuen Sachlichkeit, jedoch berührt es diese Stilarten und ihre charakteristischen Ausdrucksformen nur am Rande, weil es sich primär autodidaktisch entwickelt, nie im Rahmen einer Gruppierung, nicht im Zentrum einer Be-

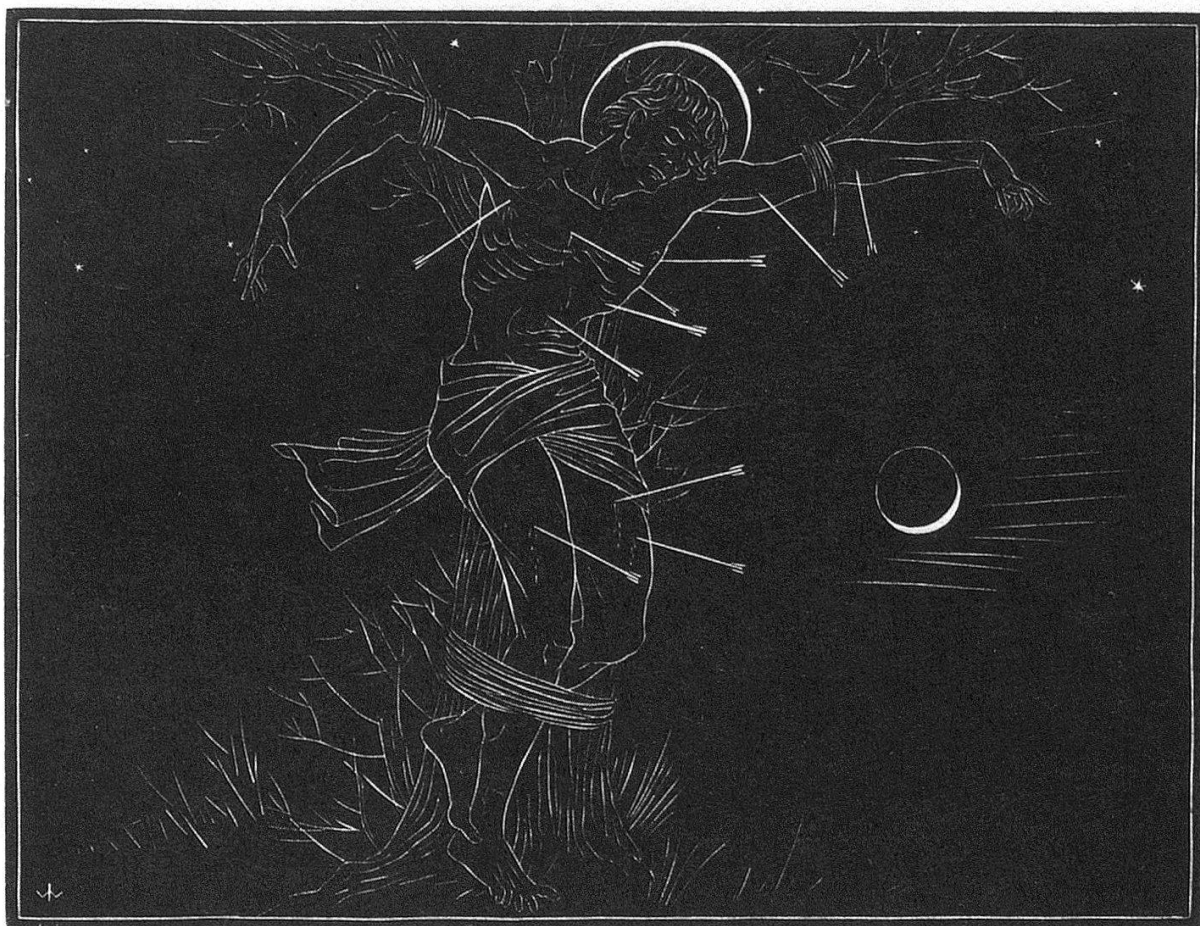
wegung zuordnet, sondern weitestgehend für sich und sich aus ganz eigenständig gewählten, disparaten Vorbildern speisend konstituiert². Beide Weltkriege verlangten Weisz äußerste Anstrengung ab, um zu überleben und zu einer künstlerischen adäquaten Ausdrucksform zu finden. Viele Künstlerbiographien werden nur hinsichtlich ihrer tatsächlichen oder vermeintlichen Höhepunkte im Hinblick auf die maßgeblichen kunsthistorischen Stilphasen hin betrachtet, wobei ihre Entwicklung im ganzen und die Hintergründe dafür zu kurz kommen. Eine monographische Betrachtung des Werks, das Weisz zwischen seinen ersten Blättern und seinem letzten Buch *Am Quell Kastalia. Griechenland zeitfern – geistnah* 1962 geschaffen hat, trifft auf eine heftige Wandlung in bildinhaltlicher wie in formaler Hinsicht.

Josef Weisz bewegt sich aber nicht nur bezogen auf Stilrichtungen, sondern auch innerhalb der künstlerischen Gattungen nicht eindeutig zuordnenbar. Trotz seiner Ausbildung, die er an der Münchner Kunstgewerbeschule bei Fritz Helmut Ehmke erfuhr, wurde er weder zum ausgesprochenen Buch- und Zeitschriftenillustrator, und auch nicht zum Schriftgestalter. Vielmehr hielt er zu Ehmcke und der Schule Distanz aus Sorge, allzusehr vereinnahmt zu werden. Ihn als freien Graphiker zu bezeichnen, hindert indes die – über das ganze Werk gesehen – gleichwohl dem Mappenwerk und der Form des Buches verbundene Arbeit, die sich an Texten eher anlehnte denn sie bebilderte. In großen Formaten geschnitten und gedruckt erheben die Graphiken eher den Anspruch, selbständige Bilder zu sein. Nicht von ungefähr ist die Mehrzahl seiner Bücher ohne Text, oder doch nur mit das Bildwerk erläuternden Eingangsbemerkungen versehen, und selbst wenn Text enthal-

ten ist, steht er gerne dem Eigentlichen des Buchs, dem Bildapparat, als Präludium voran. Derart das Bild für die Folge und diese gebunden zum Buch zu begreifen, ist nicht ohne Parallelen, denkt man allein – allerdings schon typologisch ganz unterschiedlich – an die Bildromane von Franz Masareel³.

Hat es auch mit dieser Eigenartigkeit, dieser Position zwischen den etablierten Bereichen zu tun, daß Weisz nicht nachhaltig bekannt wurde? Immerhin war ihm in jungen Jahren guter Erfolg beschieden, indem bedeutende Graphiksammlungen an Museen Blätter ankauften und Ausstellungen einrichteten⁴. Auch später wurde er ausgezeichnet, so 1937 für seine Graphik einer «Wettereiche im Voralpenland» mit der Goldmedaille in Paris auf der Weltaus-

stellung. Indes wird gerade darin der Abstand zu begründen sein, den die Kunstgeschichte zu Weisz gehalten hat, eine nicht gänzlich von der Hand zu weisende stilistische und bildinhaltliche Nähe zum Zeitgeist, den deutsche Unkultur in ihrer radikal reaktionären Haltung besetzte. Weisz gehört ganz und gar nicht zu den künstlerischen Kräften, die die Moderne suchten, die in der Abstraktion welcher Motivation auch immer folgend den Aufbruch in die Avantgarde vor sich sahen. Josef Weisz, ausgestattet mit einem hoch entwickelten handwerklichen Vermögen, mit einem einzigartigen technischen Repertoire im Holzschnitt und Drucken brillierend, das ihm gar hilfeschende Fragen seiner Lehrer eintrug, blieb zeitlebens der figürlichen, der gegenständlichen Kunst verhaftet.



Sankt Sebastian. Holzschnitt, 1946.



Frühling im Montafon. Holzschnitt, 1943.

Das ist insofern bemerkenswert, als nicht etwa die menschliche Figur kontinuierlich im Mittelpunkt der Arbeit gestanden hat. Landschaft, Pflanze und Tier sind die – wiederum das Ganze des Werks betrachtend – eindeutig dominierenden Sujets, möglicherweise nicht zuletzt deswegen, weil Weisz erkennen mußte, im Laufe der 20er Jahre an eine Grenze gestoßen zu sein, die ihm befriedigend erscheinende Bildwerdung seiner Vorstellung vom Menschen zu erzielen. Den Anschluß an die Abstraktion hatte dies indes nicht zur Folge; zu fest war Weisz in der Vorstellung verankert, seinem Glauben an die Spiegelung göttlicher Gesetzgebung und Schöpfungsordnung ein natürliches Abbild zu schaffen und zu unmittelbarer Anschaulichkeit zu verhelfen.

Mochte er sich auch nicht als Gottsucher verstanden wissen? die Religion, der Glaube an die in Gott begründete Schöpfung bot

ihm die Perspektive, aus der Erschütterung über die Kriegsgeschehnisse, aus dem Erduldenmüssen von Elend und Tod heraus zu finden. «Ich glaubte mit aller Inbrunst an die führende Macht über uns und meine Arbeit wurde das ehrliche Gebet. Aus allem brach die Liebe zu den Herrlichkeiten Gottes und mit ihrer Sieghaftigkeit stürmte ich auf den Ausdruck meines Innenlebens⁶»

Den zahllosen Einzelblättern, die Weisz während des ersten Weltkriegs an Ost- und Westfront zeichnete und in Holz schnitt und in denen sich die tagtägliche Auseinandersetzung mit dem Krieg spiegelt, folgt 1919 die gleichsam zusammenfassende Niederschrift in den 27 Holzschnitten zur Apokalypse des Johannes.

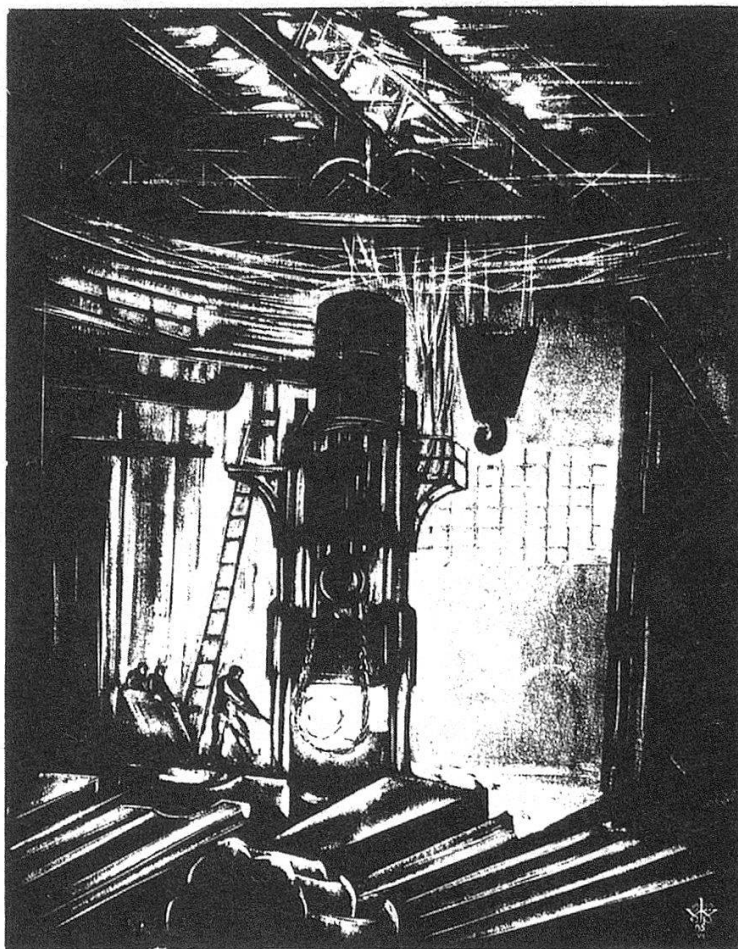
«Zu erregt, um in der Durchführung dieser großformatigen Holzschnitte gelassen und in der formalen Darstellung gründ-

licher zu werden, riß ich buchstäblich die innerlich geschauten Bilder ins Holz⁷»

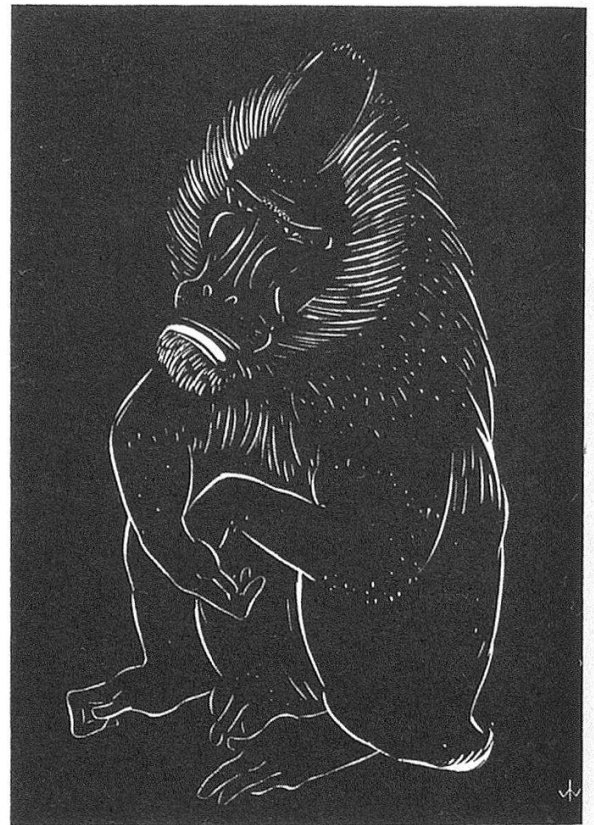
Wesentlich inspiriert von Albrecht Dürer und Lucas Cranach, unterstreicht Weisz schon im ersten Blatt seine vollkommen eigenständige programmatische Ausrichtung der Bildgebung, der es um die Allmacht der göttlichen Emanation geht, Natur und Mensch miteinander verschmelzend. Der Zyklus gewinnt seine gestalterische Dynamik aus dem lebendigen Wechsel der Größenverhältnisse zwischen himmlischem und irdischem Bereich und den darin agierenden Figuren. So übermächtig die apokalyptischen Reiter die Menschheit zur kleinen Gruppe zusammendrängen, so vergleichsweise ausgewogen treten Engel und Menschen oder Naturelemente in den Szenen des Ausgießens und Empfangens der aufgebrochenen Siegel einander gegenüber. Der Wechsel zwischen Gruppenbildern, Einzelfiguren und Landschaft betonenden Blättern breitet das Eingangsmotiv variabel über die Folge aus. Den Schwerpunkt des Zyklus bilden die Blätter zum 16. Kapitel der Offenbarung, das von den sieben Engeln handelt, die je eine Plage aus einer Schale auf die Schöpfung ausgießen. Josef Weisz hat sich jeder der Endzeitvisionen separat gewidmet, in der Absicht, den Wechselpart zwischen Mensch und Natur in der Agonie, die die Engel verfügen, auszuloten. Die Abwechslung von stark dynamischen und in sich ruhenden Motiven verleiht dem Zyklus ein lebendiges An- und Abswellen des Vortrags und erhält dem Erzählrhythmus seine Beweglichkeit. «Die enorme Einbildungskraft und die technische Bravour dieser Folge ringen Respekt ab, wohl kaum aber die künstlerische Gestaltung, die die nicht verstandenen zeitgenössischen Stilmittel des Expressionismus durch einen deformierten Naturalismus zu ersetzen sucht⁸.» Diese Einschätzung W. Neuberger in ihrer Untersuchung expressionistischer Graphikfolgen unterminiert die Qualität der allerdings vom Expressionismus nur zu Teilen beeinflussten Sprache des

Josef Weisz. Wenn auch den expressionistischen Methoden der Verknappung des Figürlichen zum Zeichenhaften und der Einebnung des Raums nur bedingt aufgeschlossen, zeichnen sich Weisz' Bilder durch eine überzeugende kompositorische Inventionsgabe aus.

Die Arbeit an der Apokalypse ist Teil der Beschäftigung mit der Weltentstehung und -vernichtung, die Weisz in den Nachkriegsjahren immer wieder neu sucht. Davon zeugen die Holzschnittfolgen zur *Genesis* (1910, 25 Blatt) ebenso wie die zum *Gesicht der Seherin* aus der *Edda* (1923), und nimmt man den *Faust* (1920 für den Verlag Hugo Schmidt, München) sowie das *Woelundlied* (1921) und die *Hunnenschlacht* (1923) hinzu, wird die Erfassung des Menschen an der



Holzschnitt aus «Deutsche Arbeit». Tutzing 1922. Auflage 35 Exemplare.



Afrikanische Rothals-Strauße und Westafrikanischer Drill. Zwei Holzschnitte aus «Heiteres Tierbuch». München 1952. Auflage 100 Exemplare.

Grenze seines Existierenkönnens als Herausforderung für Weisz deutlich. Aber ein gleicher Erfolg wie der Zyklus zur Apokalypse stellt sich nicht wieder ein. «Ihr Wurf hatte mich ausgehöhlt. Der erreichte Gipfel war nicht zu halten?»

Es erscheint insofern nur konsequent, daß sich Josef Weisz – unterbrochen von bildhauerischen Auftragsarbeiten – rund zehn Jahre später wieder dem Holzschnitt, nun aber ausschließlich dem Thema der Pflanze und später dem Tier zuwendet.

Dies geschieht nicht voraussetzungslos, sondern kann anknüpfen an die Darstellung und die symbolische Bedeutung, die schon die frühesten Arbeiten des Künstlers durchziehen. In den thematischen Blättern aus dem Ersten Weltkrieg findet sich fast durchweg der Baum oder die Pflanze als Lebenszeichen oder auch – verdorrt, blätterlos – als Sinnbild der Zerstörung schlechthin. Trostspendend ist ihm die Fauna und

Flora: «Ich verabscheue jede Schilderung einer Schlacht, und überlebt man das Menschenunwürdige, kann das todwunde Herz allein in der Freude an der Natur wieder gesunden...¹⁰»

Goethes *Metamorphose der Pflanzen* (1923 bei Klingenspor in Offenbach) ist das Kernstück seiner langjährigen und immer wieder aufgenommenen Forschung über das Prinzip des Pflanzenwachstums. Der Kerngehalt seiner Erkenntnisse liegt in dem Gesetz, der dreifachen Kontraktion und Ausdehnung der Grundgestalt «Blatt», die jeder Pflanze und ihrer Ausbildung zugrundeliegt, «wie nach und nach sich die Pflanze, stufenweise geführt, bildet zu Blüten und Frucht».

Mit der Überzeugung von Josef Weisz, die Natur fungiere als Gottesschöpfung kongruent zum Geschöpf des Menschen, begreift sich die Herausforderung, die das Lehrgedicht an den Künstler stellte. Seine

Entscheidung, dem Gedicht zwölf Pflanzenbilder als geschlossenes Kompendium anzufügen, signalisiert den Anspruch auf einen in sich selbständigen Bildorganismus parallel zum Wort. Deutlich ist das Werden und Vergehen im Sinne morphologischen Auf- und Abgehens, der natürliche Ringschluß der Wachstumskräfte, Leitfaden der Bildfolge. Deshalb steht das Frühlingsstück mit seinen frisch aufgewachsenen Pflänzchen am Anfang und der verblühte Giersch am Ende. Dazwischen wird das Crescendo und Decrescendo im Wachsen und Nachlassen der Pflanze, ihre Paar- und Gruppenbildung, wird die Totale im Wechsel mit der Detailansicht zu einem vielfältigen Diskurs angelegt. Weisz setzt die Pflanze ins Bild, seziert sie aber nicht. Es geht ihm primär um ein Bild, das allerdings nahe am Abbild der Natur steht. Die Bilder sind streng paar-

weise als Doppelseiten des Buchs komponiert, möglicherweise in Anbindung an die Paarbildung, wie sie die Metamorphosenlehre Goethes thematisiert.

Natürlich war der 100. Todestag Goethes der eigentliche Anlaß für die Arbeit am Lehrgedicht. Zudem bettet sie sich ein in eine den dreißiger Jahren typische vermehrte Beschäftigung mit der Pflanzenwelt, und nicht zuletzt sind damit auch Bestrebungen verbunden, sich von den politischen Geschehnissen zu absentieren. Für Weisz mündete das Buch zur Metamorphosenlehre in der umfangreichsten Arbeit seines Lebens, den *Blumen der Alpen*. Zu dem Buch mit einhundert Blatt in vier Mappen regte ihn der Leiter des Insel-Verlags, Anton Kippenberg, an, nachdem er zuvor schon das Blumenbuch Rudolf Kochs, in Holz geschnitten von Fritz Kredel, herausgebracht hatte. Kippenberg und Weisz trafen sich in ihrem Engagement für das Thema und sollten über zehn Jahre hinweg ununterbrochen das Zustandekommen des Buchs vorantreiben, was ein intensiver Briefwechsel verdeutlicht. Im Vorwort des Werks schreibt Weisz:

«Die zu Anfang nur im Umrissen gestellte Aufgabe weitete sich mit jedem Jahr, wuchs mit dem bildgewordenen Gelingen von kaum Erhofftem aus der unerschöpflichen Welt der Bergblumen und führte zu einer dauerhaften Freundschaft mit dem Auftraggeber. Als mitten im weitgezielten Planen der Zweite Weltkrieg ausbrach und Grauen und Verderben über die Menschheit brachte, fanden wir allein Trost im unbeirrten Werden eines Friedenswerkes nach unserem Herzen. Entsetzt über den unaufhaltsamen Zusammenbruch einer trügerischen Welt, wurde der Anblick von Blumen, derentwillen eine Pilgerfahrt ins Bergland unternommen werden mußte, zur Befreiung von mancherlei Bedrückung... Nach einem strengen und lange andauernden Winter (1941) drängte die Frühjahrsflora überschäumend aus jeder Felsritze und verschmolz mit der des beginnenden



Alpenwiesenstück. Holzschnitt aus «Zu Johann Wolfgang von Goethes hundertstem Todestag 22. März 1932» (*Die Metamorphose der Pflanze*). Offenbach, Gebr. Klingspor, 1932. Auflage 60 Exemplare.

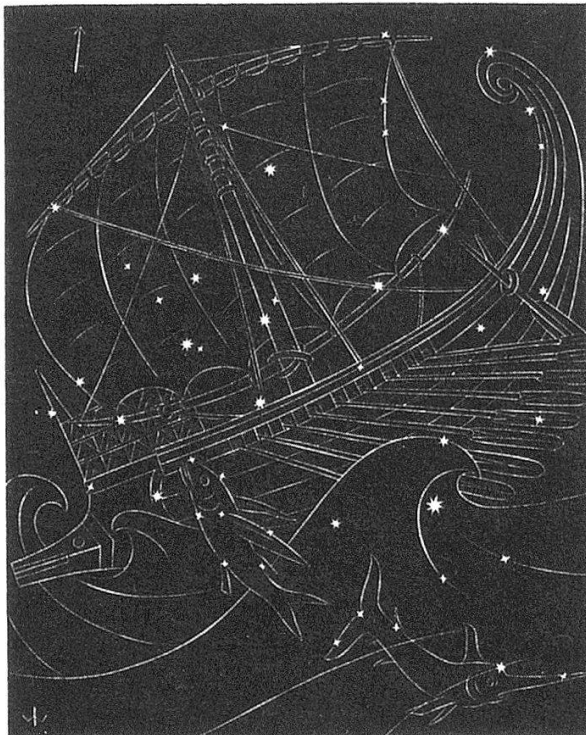
Bergsommers zu einer selten wahrnehmbaren Schau. Darüber stand Tag für Tag ein tiefblauer Himmel als heitere Offenbarung.»

Der Tenor der Schilderung und ihre Wortwahl erlauben den Schluß, daß Weisz das Alpenblumenwerk als gleichsam geläuterte Fortführung seiner gegen den Krieg gerichteten Bilder zur Offenbarung des Johannes betrachtete. Daher rührt, daß das Alpenblumenwerk nicht als in sich geschlossene Kopie der Pflanzenwelt und im Sinne einer naturwissenschaftlichen Studie um ihrer selbst willen betrachtet werden darf, sondern darüber hinaus künstlerische Aussage trifft. Sie begründet sich in der geistigen Durchdringung des Themas, zudem in der akribischen Behandlung des Holzstocks und der Einbeziehung seiner Struktur in die Bildfindung. So sehr das Buch hinsichtlich seiner Konzeption, der Anlage von stimmigen Doppelseiten und der Rhythmisierung der Bildfolge vom Buch zur Meta-

morphosenlehre Goethes profitiert, so sehr hebt es sich in der Stilistik ab. Nicht mehr das dramatische Hell-Dunkel, sondern eine von äußerster Konzentration bestimmte Beruhigung greift Platz, vor dem großzügig belassenen Umfeld des unbehandelten Papiertons zeigt sich die Pflanze, höchst delikate umrissen und zart koloriert, in denkbar größter innerer Gesammeltheit. Höchst feinnervig gelingt es Weisz, aus der unmittelbaren Naturanschauung gewonnene Akzente des Vor- und Hintereinanderstehens, der Verflechtung von Pflanzen und ihrer Details zu verbildlichen.

Daß Weisz diese Qualität seiner Pflanzenporträts, besser gesagt: seiner pflanzlichen Lebensbilder, bis zum hundertsten Bild durchhalten konnte, zeugt von Unermüdllichkeit und großer Fähigkeit, allen Unbilden des Kriegs zu widerstehen. Der Briefwechsel mit Kippenberg spricht nachhaltig von den Sorgen um die Fertigstellung. Die Zerstörung Münchens einerseits und des Buchviertels in Leipzig und damit auch der Insel andererseits bedeuten natürlich tiefe Einschnitte in den Fortgang der Arbeit. Die Zweifel, die Weisz hegt, gipfeln in der Aufforderung an Kippenberg: «Sagen Sie mir bitte ganz offen, hat das Blumenwerk überhaupt noch Aussicht auf Erscheinen» (2. Juli 1946). Das Werk konnte indes vollendet werden, weit verbreitet durch die verkleinerte Reproduktion in der Reihe «Die Blauen Bücher».

In den fünfziger Jahren schuf Weisz verschiedene Bücher, die das Sujet des Tiers in großer Mannigfaltigkeit vorstellen. *Der gestirnte Himmel* (1950), *Kleines Aquarium* (1950), *Blumen und Tiere* (1951), *Heiteres Tierbuch* (1952) und *Tierfabeln* (1952) sind zu nennen. Sie knüpfen an die frühen Graphiken an, die Weisz vor und während des Ersten Weltkriegs schuf und die sein Vermögen zeigen, Tiere und Tiergruppen zu spannungsreichen ornamentalen Motivfeldern zu arrangieren. Ganz überwiegend sind die Bücher wie die Graphiken in der Technik des Weißlinienschnitts, also weiß aus



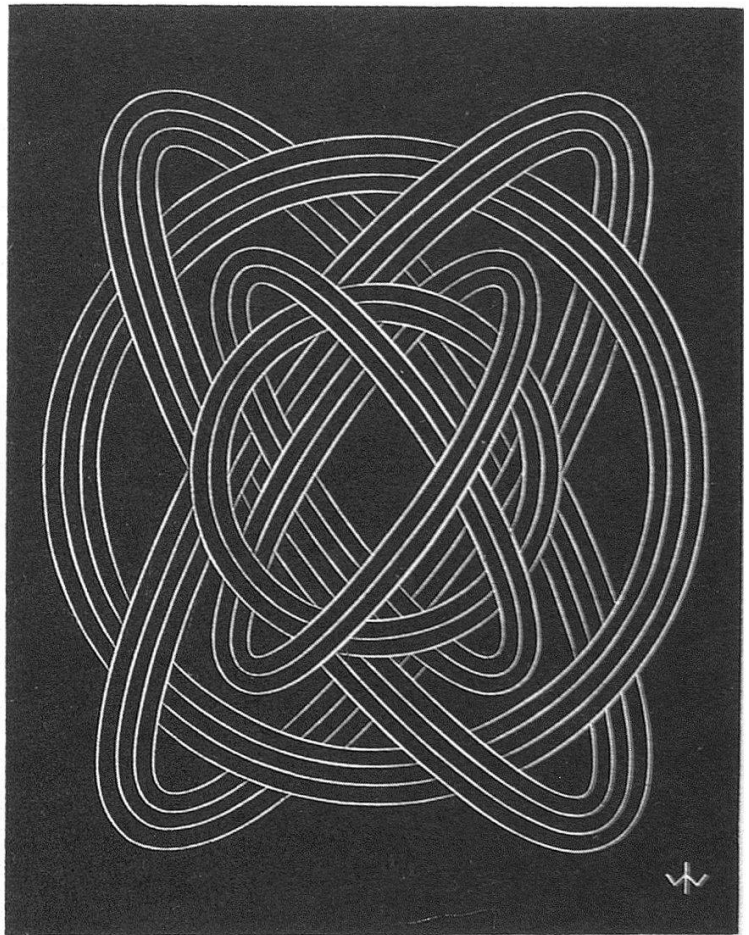
Sternbild von Iasons Schiff Argo. Holzschnitt aus «Der gestirnte Himmel». Wiesbaden, Insel-Verlag, 1950. Auflage 300 Exemplare.

schwarzem Grund konturiert gearbeitet. Sie ergänzen die Auseinandersetzung mit der pflanzlichen Natur, und wie Weisz seine Themen komplementär begreift – und wie er insofern fortsetzt, was die Apokalypse-Suite präfiguriert –, unterstreicht das Buch zur Ode *An den Äther* von Friedrich Hölderlin aus dem Jahr 1953. Weisz faßt darin – ganz eng am Text – seine Versatzstücke Tier und Pflanze zu ornamental fließenden Erzählstreifen zusammen, deren Vernetzung mit der Typographie an Pierre Bonnard's Malerbuch *Parallèlement* (1909) erinnert. Es entsteht eine konzertante Engführung von Blumen, Tieren und schließlich auch Gestirn als Ausdruck der Begegnung des Künstlers – wie des Dichters – mit dem Äther, dem über allem waltenden Schöpfergeist.

Im Jahr darauf erschien Josef Weinhebers Sonettenzyklus *Von der Kunst und vom Künstler* mit farbig unterdruckten Holzschnitten von Josef Weisz. Die Gedichte regten Weisz zu einer deutlichen Weiterführung seiner Bildsprache an, zu Formen, die nicht abbilden, sondern die Denkform des Dichters konstituieren.

Weinheber, ein Sprachästhet, der mit seinen Gedichten den Zeitgeschmack der dreißiger Jahre und den Gustus des Nationalsozialismus traf, später allerdings selbstkritisch seine Position revidierte, nahm für seinen Zyklus vom Künstlertum das Sonett Michelangelos an Vittoria Colonna zum Ausgangspunkt und variierte es zu einer Reihe von vierzehn weiteren Sonetten. Sie beschreiben das Bestreben, dem Gesetz der Kunst, zeit- und leiderfahren, gerecht zu werden.

Weisz entwickelt zu den Gedichten Graphiken, die er als Ornamente begreift, die den Prozeß der Entfaltung und Konzentration eines Ausgangsmotivs veranschaulichen. Dieses Motiv ist abstrakt gebildet aus drei großen und drei kleinen Kreisformen, derart ineinandergestellt und verflochten, daß die Assoziation an den Knoten und damit an ein zentrales Motiv der Metamor-



Holzschnitt aus *Josef Weinheber: Von der Kunst und vom Künstler*, mit einem Nachwort von Josef Weisz. St. Gallen, Henry Tschudy, 1953. Auflage 200 Exemplare.

phosenlehre Goethes entsteht. Vierbahnig sind die großen, dreibahnig die kleinen Kreise; so beschreibt die Figur die Struktur des Sonetts, seine Paarbildung aus zwei Vier- und zwei Dreizeilern.

Weisz erläutert im Vorwort sein Vorgehen: «Das Flächenornament, der Bildspiegel ... wird so absolut Ornament werden ... Kein naturalistisches Motiv darf sich dabei einschleichen, die Verwandtschaft mit dem Rhythmus, mit der Musik muß dabei offensichtlich werden. Dann erreichen wir überzeugend Eines: Das Abstrakte in der bildenden Kunst ist allerletzte, innerste Disziplin und nicht, wie die Modernen uns glauben machen wollen, zügellose Freiheit.»

Der Zyklus hält die Absage an Naturalismus nicht durch, Pflanzliches fließt ebenso

in die Ornamente mit ein wie Gestirnsformen. Weisz kommentiert sein Werk überraschend kämpferisch, polemisch gegen die wohl nicht verstandene Moderne, äußerst selbstbewußt und offensiv hinsichtlich der eigenen Vorstellungen. «Die 14 Variationen des Grundmotivs müssen zu einer Kunst der Fuge werden und graphisch zu einem einmaligen in der Buchkunst.» Fraglos beherrscht das Buch eine besondere Stringenz der kompositorischen Durchführung. Es bildet den Höhepunkt der Bemühungen von Josef Weisz, sein Bildschaffen zu einem komplexen Organismus zu verdichten. Die Holzschnitte leben aus einer glücklichen Symbiose von Ornament und Schrift-, besser Schreibfederzug, Linienfluß und Schwerpunktbildung –, sie sind Gesetzestafeln einer Weizschen Kosmogonie.

Sie steht am Ende eines langen Weges, aus der pathetischen Sicht des Weltschicksals eine komprimierte, beherrschte Analyse der Gesetzmäßigkeit zu destillieren. Jegliche der zukunftsweisenden Kunst seiner Zeit zwangsläufig erscheinende Infragestellung der Schöpfungsordnung nach traditionellen Kriterien, die Ausschaltung der Kontrolle durch klischeehafte Nomenklatura zugunsten der Eigendynamik des Individuums blieb Josef Weisz fremd. Wenn er die Natur aufsuchte, dann in der Idee, sie als heile Örtlichkeit, als Hortus conclusus zu bewahren. Seine innere Emigration hatte utopische Qualität, nicht mit der Absicht zu verändern, sondern eher in der Vision, eine von Krieg und Zerrüttung verletzte Gesellschaft gleichsam in Natur zurückzuverwandeln. «Holz am Strome des Lebens, wie es Johannes am Ende seiner Offenbarung sieht, ist das nicht ein wunderbares Symbol für alles Beginnen im Leben und in den Künsten^{11?}»

Wenn Adorno damit recht hatte, daß die größtmögliche individuelle Entäußerung zu einer starken gesellschaftlichen Relevanz führen kann, dann ist ein genaues Studium des Werks von Josef Weisz, wie es die Ausstellung «Weltanschauung im Holz-

schnitt» betreibt, von wesentlichem Gewinn für das Verständnis für die Zeit der Weltkriege.

ANMERKUNGEN

¹ Der Text dieser Ausführungen basiert auf dem Beitrag des Autors zu: Weltanschauung im Holzschnitt. Josef Weisz 1894–1969 (Kataloge der Herzog August Bibliothek 73). Wiesbaden 1995, 127 S. – Die Ausstellung ist in Wolfenbüttel bis zum 15. April 1996 zu sehen; vom 5. Juli bis 24. August 1996 in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Potsdamer Straße 33. Im Frühjahr 1997 im Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt am Main. – Für das Werk des Künstlers hat sich schon der Vorgänger des *Librarium, Stultifera Navis*, eingesetzt, vgl. den Beitrag des damaligen Schriftleiters Emanuel Stickelberger über die bei Henry Tschudy, St. Gallen, erschienene Publikation «Von der Kunst und vom Künstler»: Das Entstehen eines ungewöhnlichen Werkes neuerzeitlicher Buchkunst (12, 1995, S. 91–97) sowie die Veröffentlichung einer der wichtigsten autobiographischen Schriften des Künstlers: Mein Weg zum Holzschnitt (13, 1956, S. 97–105).

² Siehe dazu im erwähnten Katalog die ausführliche Untersuchung von F. Carlo Schmid: Der Krieg frißt die Männer, S. 9–46.

³ Volker Neuhaus, Ut poesis pictura – das Buch als Kunstobjekt, in: Jahresring 80–81. Literatur und Kunst der Gegenwart. Stuttgart 1980, S. 163.

⁴ Schmid, a. a. O., S. 24; Soltek, a. a. O., S. 47.

⁵ Siehe die einleitende Bemerkung des Aufsatzes von Martin Bircher und Christoph Weisz «Von der Kunst und vom Künstler: Josef Weisz im Gespräch mit Freunden» im Katalog (Anm. 1), S. 71.

⁶ Weisz, Jugenderinnerungen, S. 91 (Schmid. Anm. 4, 164).

⁷ Weisz, Mein Weg zum Holzschnitt, in: *Stultifera navis*, Basel 1956, S. 97–105.

⁸ Waltraud Neuerburg, Der graphische Zyklus im deutschen Expressionismus und seine Typen, 1905–1925. Diss. masch., Bonn 1976, S. 102 f.

⁹ Weisz (Anm. 6), S. 104.

¹⁰ Ders., S. 102.

¹¹ Ders., S. 105.

LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN VIER ABBILDUNGEN

1 *Wiesenblumen. Kolorierter Holzschnitt, 1954.*

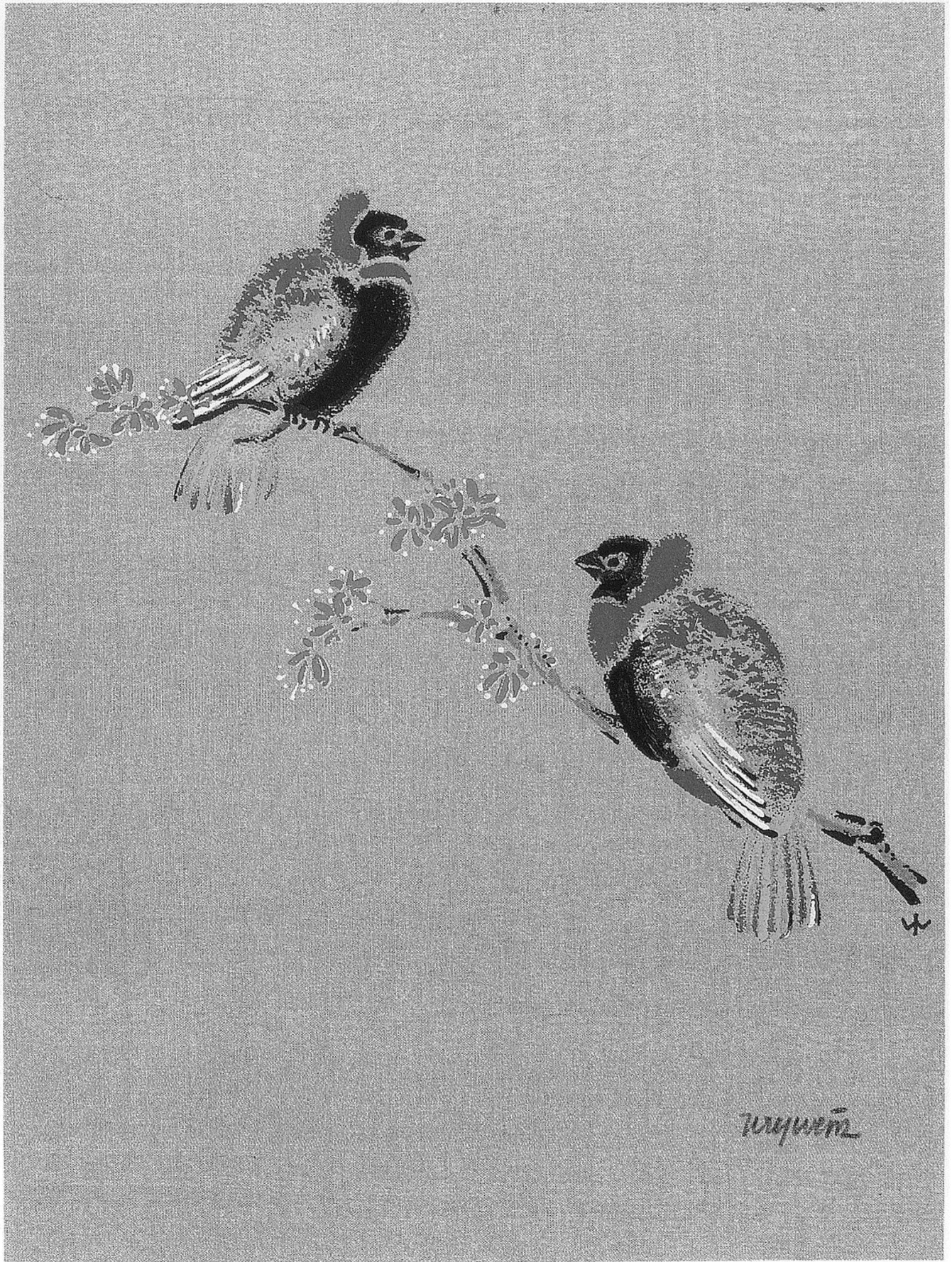
2 *Schöpfung der Welt. Holzschnitt 1 aus «Genesis». München 1920. Auflage 7 Exemplare.*

3 *Afrikanische Feuerweber. Eigenhändiger Original-Siebdruck auf Honan-Seide, 1957.*

4 *Ascona in der Abendsonne. Pastellzeichnung, 1957.*









Dr. Uli Matuschik
3. März
15. August 1962
Kreuzfahrt

Disco
in den Abendstunden
12. Sept. 1967
H.