

Friedrich Wilhelm Meyer - Die Zeichnungen

Selbstbildnisse

Während einer Bayernwanderung im Jahr 1947 gab Friedrich Wilhelm Meyer seine landschaftlichen Eindrücke in einem kleinen Zeichenblock wieder. Unter diesen zahlreichen Studien und Skizzen findet sich unter dem 3.VII.47 ein Selbstportrait des Künstlers (Kat.Nr. I.3), das zu den eindrucksvollsten Zeugnissen von Meyers Bildnismalerei zählt.

Mit schnellen, aber sicheren Federstrichen stellt sich der Künstler mit einem schräg nach links aus dem Bild gewendeten Kopf dar. Die Darstellung korrespondiert unmittelbar mit dem 1940 in Öl gemalten Selbstbildnis. Ungeachtet der Tatsache, daß es sich bei dem Ölbild um eine abgeschlossene Komposition handelt, während die Zeichnung eher als eine spontan entstandene Skizze zu verstehen ist, markieren die beiden Bildnisse zwei Lebensabschnitte des Künstlers.

Die beiden Arbeiten liegen zeitlich sieben Jahre auseinander. Das Ölbild entstand in einer für Meyer tragischen Zeit. Die nationalsozialistische Herrschaft belegte ihn mit dem Berufsverbot. Damit war ihm als freier Künstler die Lebensgrundlage entzogen.

Das Bildnis wird von der zögernd emporgehaltenen Hand und den ängstlich blickenden Augen des Dargestellten geprägt. Die Darstellung als aktiver Maler, inmitten seines Ateliers dessen Blick durch das geöffnete Fenster auf eine grüne Landschaft geht, muß deshalb als Ausdruck eines inneren Widerstandes, als ein Auflehnen gegen äußeren Druck bewertet werden.

Man fühlt sich an Max Beckmann erinnert, der sich 1941 in dem Bild „Selbstbildnis mit grauem Schlafrock“ ebenfalls als Künstler, in diesem Fall als Bildhauer darstellte.

In beiden Werken blicken die Künstler nicht ihr eigentliches, im Entstehen befindliches Werk an, sondern sie starren aus dem Bild in einen hinter dem Betrachter liegenden, undefinierten Raum hinein. Während Beckmann Deutschland 1933 verließ, zieht sich Meyer mit seiner Frau in den Jahren zwischen 1940 und 1945 in den Schwarzwald zurück. Die Gesichtszüge, mit denen sich Meyer auf dem Gemälde darstellt, der Mond, der am Himmel aufgegangen ist, die beängstigende Enge des Raumes, all diese formalen Elemente lassen das Bild zu einem Spiegel der inneren Verfassung des Künstlers werden, der seine beiden Kinder ein Jahr zuvor verloren hatte.

Das Bildnis von 1947 (Kat.Nr.I,3) zeigt den Künstler in ungemein gesteigerter Präsenz; seine Gesichtszüge sind gealtert, sein Auftreten ist sicherer, wenn auch nicht weniger nachdenklich geworden. Dem unnahbaren Selbstbildnis von 1940 wird mit dieser Zeichnung ein menschlicheres Portrait zur Seite gestellt.

Während die Zeichnung aus dem Skizzenblock von 1947 das Werk eines ausgebildeten Malers und Zeichners ist, zeigen die beiden Selbstbildnisse von 1929 (Kat.Nr. 1,1 +2) die suchende Hand des Schülers, der 1928 in der Städelschule in Frankfurt am Main in die Klasse von Max Beckmann aufgenommen wird.

Das Motiv des Zigarette rauchenden Künstlers im „Selbstbildnis mit Zigarette“ (Kat.Nr. 1,1) läßt sehr

unmittelbar an den Lehrer denken, der in zahlreichen eindrucksvollen Bildnissen ebenfalls dieses Motiv verarbeitete.

Auch wenn Meyer bereits nach einem Jahr die Beckmann-Klasse verließ, um, wie er sagte, nicht zu stark in den Sog des überragenden Lehrers zu gelangen, so liegen dennoch in dieser Beziehung zahlreiche Bildmotive Meyers begründet. Deutlich wird dies in den Gemälden, in denen Meyer die beiden Genres Selbstbildnis und Vanitasmotiv zusammenführt.

Die Ölgemälde „Masken mit Selbstbildnis“ von 1935 oder auch das „Stilleben mit Selbstbildnis“ von 1949 können stellvertretend genannt werden. Deutet auch schon die Zigarette in der bereits vorgestellten Zeichnung diese Verknüpfung mit dem Vanitasmotiv an, so führt Meyer in den 60er Jahren dieses Thema erneut in eindringlicher Weise aus. Wenige Jahre vor seinem Tod betitelt Meyer die Darstellung eines Totenkopfes nicht nur mit der Bezeichnung »Der Höhnische Maler«, sondern auch als Selbstbildnis. (Kat.Nr. 1, 5). Man fühlt sich unmittelbar an die zahlreichen Künstler selbstbildnisse mit Totenkopf oder Skelett erinnert, wie etwa an das „Selbstbildnis mit Tod“ von Arnold Böcklin oder das „Selbstbildnis mit Skelett“ von Lovis Corinth. Doch während bei Böcklin oder Corinth das Skelett als quasi zweite Persönlichkeit den Künstler an seine Vergänglichkeit erinnert, bezeichnet Meyer unmittelbar den Totenschädel als ein Bildnis seiner selbst.

Der kahle Schädel blickt den Betrachter direkt an. Die Mund-, bzw. Gebißpartie löst sich weit von der naturalistischen Vorgabe. Vor den Augenhöhlen sitzt eine Brille, deren rechtes Glas verdunkelt ist. Aber auch durch das zweite Glas wird kein Auge sichtbar. Nur ein undeutliches Zeichen steht an seiner statt.

Diese vorgestellten Arbeiten zeigen deutlich, daß Kunst für Friedrich Wilhelm Meyer niemals nur eine formale Auseinandersetzung bedeutete, sondern immer auch die Möglichkeit beinhaltete, die eigene Existenz reflektierend zu gestalten. Für Meyer war die Malerei eine innere Notwendigkeit, was er selbst wie folgt ausdrückte:

»Ich male nicht weil ich will - sondern weil ich gestalten muß, was ich weiß.«

Auch das Bildnis „Alter Mann“ (Kat. Nr. 1, 4) von 1950, das sicherlich als Selbstbildnis zu sehen ist, zeigt neben Meyers typischer Formensprache der fünfziger Jahre, den Versuch einer psychologischen Erfassung seiner eigenen Existenz. Mit suggestiver Kraft blickt der Künstler auf den Betrachter und deutet gleichzeitig mit seiner Hand auf eine Realität außerhalb des Bildes.

Mit der kleinen Zeichnung „Prost Neujahr 1968“ (Kat. Nr. 1,6) beginnt Meyer das neue Jahr, das zu seinem Todesjahr werden sollte. Mit dem unruhigen Zeichenstift der letzten Schaffensjahre schildert der Künstler sich als Reiter, dessen Unsicherheit und Zögern existenzielle Bedeutung zukommt. Auch wenn sich Meyer nicht einreihen läßt in die großen Bildnismaler, wie etwa sein Lehrer Max Beckmann, so lassen die wenigen überlieferten Selbstbildnisse dennoch einen ähnlich existenziellen Anspruch erkennen.

Landschaften

Die Landschaft ist ein zentrales Thema im zeichnerischen Werk von Friedrich Wilhelm Meyer. Sie findet, im Gegensatz zu den übrigen Themen seiner Kunst,

eine weitaus größere Resonanz in der Zeichnung als in den Gemälden.

Eine tiefe Verbundenheit zur Natur prägen die Gedanken des Künstlers, die er in seinen Zeichnungen und Bildern, aber auch in zahlreichen Texten zum Ausdruck brachte.

Nicht nur während seines Schwarzwaldaufenthaltes erfährt Meyer die Landschaft als das sichtbare Zeichen eines Gottes, dessen Existenz der Künstler in seinen Aufzeichnungen immer wieder philosophisch zu erfassen sucht, die er jedoch niemals nach den Erfahrungen von 1918 in einer konfessionell gebundenen Form ausgeprägt hat.

»Kunst diene und dient nicht der Religion, sondern ist dasselbe wie Religion, schöpferischer Geist vom Weltengeist im Schöpferprozess nicht gewollt sondern „gemusst“ aus sich selbst.«

In einem Notizblock bringt Meyer dies auf die Formel:

»Natur sein = Realität = Urgrund = Göttlich«

Auch nach dem Krieg führten ihn viele lange Wanderungen und Campingaufenthalte zusammen mit seiner Frau immer wieder in die freie Natur, deren Wertigkeit für ihn und seine Kunst, er immer wieder in Worte zu fassen suchte.

»Sind doch die Millionen und Abermillionen von Tauperlen wie Spiegel, die Dir entgegengehalten werden und die wie ein Licht und ein Glitzern vor Dir liegen, die mir wenigstens wie ein Widerstrahl des eigenen Wesens erscheinen - und dahinter steht der dunkle Wald wie ein Symbol meiner eigenen Dunkelheiten, ein Nichtwissen um die fernen Weiten des Seins, die zu durchforschen mir eine Notwendigkeit geworden sind.«

Von den zahlreichen Landschaften, die in den Jahren 1940-1945 in Niederwasser bei Homberg entstehen, seien vor allem die sechs Zeichnungen von 1944 genannt. (Kat.Nr. III, 9-14). In diesen Arbeiten liegen große Dichte, undurchdringliche Dunkelheit und große Weite dicht nebeneinander.

Der Satz *»und dahinter steht der dunkle Wald wie ein Symbol meiner eigenen Dunkelheiten«* ist in diesen Arbeiten zur künstlerischen Form geworden. Das ausgeprägte Gefühl für die Weite von Landschaften, die imaginäre Öffnung eines Zeichenblatts in die Tiefe findet sich in allen Landschaftszeichnungen Meyers. Hier in den Arbeiten von 1944 wird diese Form zu einem Sinnbild für die neue Hoffnung des Künstlers, zu einem Neuanfang zu kommen. Der Schwarzwald sollte für Meyer und seine Frau zu einer neuen Heimat werden, die sie jedoch nach dem Krieg, aufgrund der damals geltenden Vorschriften, wieder verlassen mußten. Der Mangel an Leinwand und Ölfarbe läßt die Zeichnung sowie das Aquarell in diesen Jahren zum eigentlichen künstlerischen Ausdrucksmittel Meyers werden.

Diese Reduktion, man könnte auch von Konzentration sprechen, sowohl in den künstlerischen Mitteln als auch im Motiv, teilte Meyer mit zahlreichen anderen Künstlern, die Deutschland nach ihrer Diffamierung nicht verließen, sondern sich in eine »innere Emigration« zurückzogen.

Die Arbeiten Meyers zeigen ebenso deutlich wie beispielsweise auch die Werke Oskar Schlemmers zu dieser Zeit, daß jener Rückzug in die Landschaft nicht Aufgabe einer künstlerischen Überzeugung bedeuten mußte, sondern vielmehr den Versuch darstellte, sich den künstlerischen Zielen in einem neuen Motiv zu nähern.

Das unmittelbare Verhältnis zwischen Freiheit und künstlerischer Arbeit wird von Meyer selbst wie folgt beschrieben:

»Freiheit ist doch wohl die Voraussetzung für die Möglichkeit zum schöpferischen Gestalten, besonders zum schöpferischen Sich-selbst-gestalten, das wieder erst die Voraussetzung ist für das Formen anderen Materials.«

Vor dieser Aussage gewinnt der im Schwarzwald neu gewonnene Freiraum eine für Meyers Kunst existenzielle Bedeutung.

»Heimat findet man nur in sich selbst und im Weltengeist.«

In den Landschaften der Nachkriegszeit öffnet sich Meyer neuen Formen und Räumen. Er verläßt die naturalistische Wiedergabe, um nun zu einer immer freier werdenden Komposition aus Linien und Formen zu gelangen. Dabei erreicht er einen Grad der Abstraktion, die zwar im Blick auf die Gesamtkomposition stets der gegenständlichen Welt verpflichtet bleibt, im Detail jedoch zu einem Spiel mit Linien geworden ist. In seinen Aufzeichnungen finden sich einige Gedanken über die formale künstlerische Gestaltungsweise.

»In der modernen abstrakten Kunst, wenn sie gegenständlich bleibt und sie ist immanent gegenständlich spielen nicht die Gegenstände und ihre Abbildung eine Rolle, sondern die Beziehungen der dargestellten Dinge im Raum; sie machen sie zu Symbolen eines Raumesgeschehens. Das bedeutet, daß also nicht Abbilder gemacht werden sollen, sondern geistige Funktionen...«

Der Blick auf die Landschaft von 1950 (Kat.Nr. III,33) verdeutlicht, was Meyer mit »Symbolen eines Raumesgeschehens« anspricht.

Die Tiefenstaffelung dieser Zeichnung, die eindeutigen Formen der Gebirge sowie Kurzformeln für Blumen und Bäume gehören noch nachweislich der gegenständlichen Welt an. Von links und rechts aber schieben sich begrenzende abstrakte Formgebilde in diese Landschaft. Sie genügen sich selbst, durchdringen sich und stabilisieren die Bildkomposition auf beiden Seiten.

Der Reiz dieser Blätter liegt auch in ihrer Zartheit. Die Linie wird, wie für Meyer typisch, zum prägenden stilistischen Mittel. Dabei verraten die sensiblen Linien eine langsame, sorgfältige Federführung. Die einzelnen Linien werden lange durchgezogen, ehe sie enden oder in andere übergehen.

Auch in der »Japanischen Landschaft« von 1952 (Kat.Nr. III,34) finden sich diese Prinzipien, wenn gleich wesentlich abstrahierter.

Noch stärker werden einzelne Formen durch ein dichtes Liniengeflecht markiert. Sie erst geben der Komposition ihre Räumlichkeit. Das Haus auf der rechten Seite mit seiner steinernen Treppe vor der Eingangstür, die kleine gebogene Brücke, die im Bildvordergrund über ein Wasser führt und schließlich die gewaltigen Berge im Hintergrund lassen beim Betrachter ein Bild entstehen, das jedoch als Abbild von der Wirklichkeit in seinen Einzelformen stark abstrahiert ist.

Zu einem Höchstmaß an Abstraktion kommt der Künstler in drei kräftigen Tuschezeichnungen von 1950, von denen eine mit »Sonnenaufgang« betitelt ist (Kat.Nr. V, 30-32). Diese Arbeiten zeigen deutlich, daß für Meyer das Problem des Bildraumes sowie das sich Ablösen von einer naturalistischen Darstellungsweise zum zentralen Anliegen in den 50er Jahren geworden ist.

Meyer drückt dieses künstlerische Anliegen in seinem Notizblock wie folgt aus:

»Ein Bild schaffen, heisst in ein straffes tektonisches Gerüst von linearem Gefüge, Farben als Bausteine und Stimmungsträger einzubauen. Der Maler soll im Visuellen bleiben, seine „natürliche“ Struktur aber zugunsten des Bildraumes ins Geistige umschaffen.«

Die Darstellung war nicht mehr als Abbild gedacht, vielmehr zum Ausdruck eines eigenen Ideengerüsts geworden. In diesem Anliegen spiegelt sich Meyers intensive Beschäftigung mit den Naturwissenschaften und ihrem Denken, vor allem sein Interesse an physikalischen Prozessen wider.

Die Wahl der biomorphen Formen zeigt dabei deutliche Parallelen zur internationalen Kunst jener Zeit.

In den drei Zeichnungen von 1950 (Kat.Nr. V, 30-32) setzte Meyer seine eigene Forderung nach Auflösung der „natürlichen Struktur“ um.

Diesen formalen Ideen steht jedoch seine eigene Vorstellung vom Sinn der bildenden Kunst entgegen, der Meyer stets verpflichtet blieb, ohne dies jedoch explizit in Texten zu manifestieren. Meyer ist es immer um ablesbare Inhalte, um die Vermittlung von Gedanken gegangen. Eine auf Abstraktion zielende Formensprache konnte diesen Künstler nicht ausfüllen. Seine Traditionen wurzeln, geprägt von seinen Lehrern, in einer gegenständlichen Kunst.

So findet er denn auch in den Arbeiten der nächsten Jahre bis zu seinem Tod wieder zurück zur figurativen und gegenständlichen Darstellungsform.

Die drei Äpfel, deren räumliche Beziehung fast völlig aufgehoben erscheint, werden von einem festen Tuschestreifen voneinander getrennt, der nun keinerlei naturalistische Funktion mehr übernimmt, sondern als rein dekoratives Element die Gesamtkomposition belebt. Ebenso wird auch die enge parallele Linienführung, wie sie die linke Seite des Blattes begrenzt, zu einem charakteristischen Motiv in den 50er Jahren. Die auf diese Weise erzeugte Konzentration wird in zahlreichen Arbeiten dieser Zeit zu einem Mittel, räumliche Strukturen aufzuheben, um somit zu einem Spiel von Positiv- und Negativflächen zu kommen. Der Krug, das Obst und der Tisch sind auch Motive einer weiteren Federzeichnung (Kat.Nr. IV, 3). Die Zeichnung läßt aufgrund stilistischer Vergleiche eine Datierung in die 60er Jahre vermuten. Meyer zeigt hier einen wesentlich lockerer komponierten Bildaufbau. Die Linie als bestimmendes Ausdrucksmittel verliert in weiten Partien völlig ihre beschreibende Aufgabe.

Die Zeichnungen der letzten Lebensjahre werden zum Zeugnis einer immer unsichereren Linienführung, die das Resultat einer zunehmenden körperlichen Schwäche darstellt. Das Ölbild wird nun noch stärker zum künstlerischen Ausdrucksmittel

Stilleben

Das Stilleben gehört zu den klassischen Themen der Kunst.

Auch im Oeuvre von Friedrich Wilhelm Meyer finden sich zahlreiche Ölgemälde, aber auch einige kleine Zeichnungen und Aquarelle dieses Genres. In das Jahr 1950 datiert Meyer die Tuschfederzeichnung »Stilleben mit Krug und Äpfeln« (Kat.Nr. IV, 4). Die Komposition dieser Arbeit läßt nicht die Vermutung zu, es handele sich hierbei um eine Vorarbeit zu einem späteren Gemälde. Vielmehr betont die Zeichnung ihren eigenen, autonomen Charakter. Meyer spricht in diesem Werk wesentliche Aspekte seines künstlerischen Schaffens nach dem Krieg an. Wie es bereits anhand einzelner Landschaftsdarstellungen gezeigt werden konnte, dokumentieren die Arbeiten dieser Jahre eine Abkehr von den Kompositionsprinzipien der Max Beckmann Schule, die den Künstler nachhaltig geprägt haben. Wesentliches Gestaltungsmerkmal dieser Zeichnung ist die Umrißlinie, die die Gegenstände in ihren Konturen bestimmt und definierbar macht. Auf eine konsequente Raumerschließung verzichtet der Künstler, so daß Bereiche, wie die linke vordere und hintere Tischecke zu einer Spannung im räumlichen Verhältnis der Darstellung führen. Ebenso werden die einzelnen Gegenstände nicht in ihrer Körperlichkeit definiert. Breite Tuschfelder übernehmen vereinzelt die Aufgabe, Räumlichkeit zu suggerieren. Es wird in dieser Zeichnung deutlich, wie Meyer zum einen an eine naturalistische Wiedergabe der Gegenstände gebunden ist, gleichzeitig aber versucht, einen möglichen Illusionismus zu verhindern. Formal entstehen Linien und Formen, die ihre beschreibende Aufgabe verlieren und in eine dekorative Form übergehen.

Meyers.

Wie in der 1968, dem Todesjahr Meyers datierten Zeichnung »Flasche mit Kaktus und Christrose« (Kat.Nr. IV, 6) zu sehen ist, kommt es zu eigenwilligen biomorphen Verzerrungen der Gegenstände, was zu einer Belebung der dargestellten Dinge führt. Die Ölbilder dieser Zeit zeigen dagegen einen festen kompositorischen Aufbau. Die Zeichnung gibt dem Künstler, das ist bei Meyer deutlich zu spüren, den Freiraum für neue gestalterische Experimente.

Große Themen

Die Bezeichnung „Große Themen“ ist eine Hilfsbezeichnung, die eine große Zahl von Zeichnungen Meyers zu einem Komplex zusammenfassen soll. Es handelt sich um thematisch ausgerichtete, figurative Zeichnungen der Nachkriegszeit, vor allem der fünfziger Jahre.

Die Arbeiten behandeln Themen wie „Mensch und Maske“, „Menschliche Beziehungen und Stimmungen“, „Religiöse Motive“ und „Deutsche Typen“. Auch die Werkgruppe der „Teutonen“ aus den 60er Jahren muß hier hinzugerechnet werden, auch wenn sie im Katalog als separate Werkgruppe aufgeführt wird.

Ziel dieser Szenen ist die Darstellung unterschiedlichster Aspekte menschlichen Lebens und Verhaltens. Meyer entfaltet in diesen Blättern seinen abstrahierten Figurenstil. Die Figuren sind entindividualisiert. Ihre Bewegung sowie ihre Gestik und Mimik verweisen sehr unmittelbar auf den angesprochenen Inhalt. Die Rückführung der menschlichen Gestalt auf einfache geometrische Formen steht dabei neben einer großzügigen, bis hin zur dekorativen Gestaltung ausgeprägten Form. Ein Bildraum wird nicht definiert, jedoch erfahren die einzelnen Blätter durch eine kleinteilige und innerhalb der Zeichnung variierende Ausmalung der Formen eine eigene Räumlichkeit. Auf das hierdurch erzeugte Spiel von Negativ- und Positivformen wurde bereits bei der Besprechung der Landschaften und Stilleben hingewiesen.

Meyers Zeichnungen bewegen sich in der Spannung zwischen Naturalismus auf der einen, und dem Dekorativen auf der anderen Seite. Dabei kann das naturalistische Element bis zur Karikatur und zum Grotesken geführt werden.

Eigenwillige Formaflösung, das Spielen mit einzelnen Linien und ein überdeutlicher Verweis auf den inhaltlichen Anspruch prägen viele dieser Arbeiten.

Zu diesem Anspruch gehören auch die sorgfältig, selten vergessenen Untertitel. Sie lassen wenig offen, richten den Blick auf die Absicht des Künstlers. Die englische Übersetzung erfolgte aufgrund des engen Kontaktes zu amerikanischen Freunden nach dem Krieg. Auch in diesem Kreis wollte der Künstler keine offenen Fragen entstehen lassen.

Viele dieser Zeichnungen dienten Meyer in den 60er Jahren als Repertoire für größere Ölbilder, wie etwa „Anrufung“ (Zeichnung 1952, Kat.Nr. V, 38; Ölbild 1964), „Pilzsammler“ (Zeichnung Kat.Nr. V, 4; Ölbild 1967) oder „Erregte Unterhaltung“ (Zeichnung 1952, Kat.Nr. V, 36; Ölbild 1967).

Form und Inhalt stehen gleichwertig als Anspruch in diesen Zeichnungen Meyers. Die formale Gestaltung der Zeichnung der Nachkriegszeit unterscheidet sich stark von den Arbeiten vor dem 2. Weltkrieg. Es gelang dem Künstler eine Befreiung in gestalterischer Hinsicht, die sicherlich auch auf die neu gewonnene persönliche Freiheit zurückzuführen ist. Eine freiere Linienführung wird zum Charakteristikum dieser Werke.

An mehreren Stellen wird dabei die beschreibende Form nochmals umfassen von einer weit ausladenden Linie. Die somit entstandene Fläche um die Figur umschließt diese, gibt ihr Schutz, zeigt aber auch Meyers Suche nach einer immer größeren, umfassenderen Form.

Daß sich in diesem künstlerischen Mittel sowohl formales wie auch inhaltliches Anliegen überlagern, drückt Meyer im folgenden Text sehr deutlich aus.

»Die Menschen meiner Bilder sind einsam und sie wissen um ihre Einsamkeit. Aber sie verzweifeln nicht daran, denn sie wissen, daß die konstruktive Gesetzmäßigkeit des Raumes aus Farben und Linien, sie diesem Raum verhaftet, wirklich macht und sie dadurch alle miteinander verbindet als Truppe von Individuen.«

In dem Bemühen um eine „konstruktive Gesetzmäßigkeit des Raumes“, in dem sich die „Truppe von Individuen“ bewegt, begegnen sich Ölbild und Zeichnung sehr unmittelbar.

Das Thema „Mensch und Maske“ ist eines der zentralen Motive in der Kunst Meyers, wie es auch die Zeichnung „Aschermittwoch“ (Kat.Nr. V,15) veranschaulicht. Die Einbettung der Szene in die Zeit des Karnevals erscheint nur als Vorwand, um dieses zentrale menschliche Thema zu entfalten.

Auch das Thema der menschlichen Zweierbezie-

hung, die entweder in ein Verstummen oder aber zu gemeinsamer Zweisamkeit führt, wie die beiden Zeichnungen „Umarmung“ (Kat.Nr. V, 27) und „Zwei in Einsamkeit“ (Kat.Nr. V, 34) zeigen, entfaltet Meyer in seinen Zeichnungen und Ölbildern immer wieder. In allen Arbeiten wird Meyers Anspruch deutlich, die menschliche Existenz in ihrer Gesamtheit zu erfassen.

Friedrich Wilhelm Meyer verstand sich Zeit seines Lebens als politischer Mensch. Seine Notizen belegen ein waches Auge für gesellschaftliche und politische Zusammenhänge.

Die Serie der „Teutonen“ aus den letzten Lebensjahren des Künstlers mutet an wie eine Abrechnung mit seinen Landsleuten, von denen er in seinen Notizen schreibt:

»Deutschland, wie ich dich hasse! - weil ich dich liebe.«

Das „letzte Teutonenpaar“ (Kat.Nr. VI, 13) erscheint wie ein letztes Stadium vor dem bereits vorgestellten Selbstbildnis als Totenschädel (Kat.Nr. I,5), das ebenfalls mit „Teutonen“ betitelt ist. „Ostgermanen und Westgermanen“ (Kat.Nr. VI, 9) werden bekrönt mit dem kommunistischen Zeichen „Hammer und Sichel“ sowie dem nationalsozialistischen Hakenkreuz.

Hitlergesichter und Hakenkreuze gehören zum Repertoire der politischen Zeichnungen ebenso wie zur Serie „Deutsche Typen“ von 1966. Bis zu seinem Tod verwendet Meyer diese Embleme wie Stempel.

In dem schnell skizzierten Blatt „NPD marschier“ (Kat.Nr. VII, 12) wird das Hakenkreuz zu einem, im Geschlechtsteil eingehängten Potenzsymbol. Eine Zeichnung, die auch im Hinblick auf die Linienführung interessant ist, da es den Anschein hat, als wäre sie in einem Zug und ohne Absetzen entstanden.

Viele Zeichnungen tragen die Verbitterung in sich und lassen überdeutlich erkennen, welche Auswirkung die Zeit des Nationalsozialismus für diesen Künstler hatte.

Häufig werten wir die persönliche Entscheidung der „inneren Emigration“, die von zahlreichen Künstlern in den 30er Jahren getroffen wurde, abwertend und betrachten den Schritt zur Emigration ins Ausland als vorbildhaft und mutig. Dabei wird nicht selten die Emigration zum Gradmesser für das erlittene Leid sowie für das künstlerische Schaffen.

Eine solche Wertung der einen vor der anderen Entscheidung muß nicht zuletzt im Fall von Meyer als vorschnell und wenig kritisch betrachtet werden.

Auch im Fall der zuletzt angesprochenen Themen erweist sich die Zeichnung bei Meyer als autonomes künstlerisches Ausdrucksmittel. Neben einer größeren Gestaltungsfreiheit kann Meyer hier im kleinen und intimen Format auch wesentlich freier und unbefangener die ihn bewegenden Themen ansprechen und zum Ausdruck bringen.

Musikalische Kompositionen

In den 60er Jahren kommt es im zeichnerischen Werk von Meyer zu einer Werkgruppe von Illustrationen zur Musik von Modest P. Mussorgsky sowie zu zahlreichen Liedern von Franz Schubert. In besonderem Maße verdeutlichen die Zeichnungen zu Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ (Kat.Nr. VIII, 1-7) Meyers figuratives Denken in dieser Zeit. Der Künstler bemühte sich bei dieser Werkgruppe um eine sehr unmittelbare Übertragung seiner Empfindung und Vorstellung. Das Bild wird zum einen inspiriert von der eigentlichen thematischen Vorlage der einzelnen Musiksequenzen, zum anderen von der Musik selbst, die Meyer hörte, während er die Zeichnungen ausführte. Die direkte Erzählsprache gehört zum charakteristischen Merkmal der späten Arbeiten von Meyer, nachdem er sich mehr und mehr von den Versuchen einer abstrakten Formsprache in den fünfziger Jahren gelöst hatte. Der figurative Zeichenstil ermöglichte Meyer, ähnlich wie bereits in den frühen Kompositionen, sein künstlerisches Werk zum Abbild seiner eigenen Lebenssituation zu machen. Dies zeigen auch die zahlreichen Illustrationen zu Mussorgskys „Lieder und Tänze des Todes“, jenes 1882 postum veröffentlichten Liederzyklus mit Texten von Golenischtschew-Kutusow. Dabei handelt es sich um den unablässigen Dialog des Todes mit

dem Leben, verkörpert durch die schwangere Mutter, den betrunkenen Bauern, dem Liebhaber oder dem Feldherrn. Auch in den Arbeiten Meyers wird der Tod zum ständigen Begleiter des Menschen, der sich in Masken heranschleicht, um schließlich, wie im Wiegenlied (Kat.Nr. VIII, 10), das neugeborene Kind selbst in den Tod zu wiegen. Mit neuen Bilderfindungen sowie mit schnellen und flüssigen Federstrichen versuchte Meyer die Situation zu erfassen.

Die Zeichnungen blieben undatiert, lassen aber eine Entstehung in den Jahren 1964/65 vermuten. Das Thema des Todes, das Meyer auch in seinem Selbstbildnis als Totenkopf (Kat.Nr. I, 5) aus der gleichen Zeit anspricht, war für den Künstler eine Auseinandersetzung mit seinem eigenen Leben. Das Wiegenlied, der Tod des kleinen Kindes, diese tragische Erfahrung mußte Meyer während der nationalsozialistischen Herrschaft selbst machen.

Schließlich ließ ihm die zunehmende Körperschwäche in den letzten Lebensjahren das eigene Ende vor Augen treten.

Der Kreis zu den frühen Stilleben, in denen das Selbstbildnis des Künstlers dem Tod in der Maske des Vanitasmotivs gegenüberstand, schließt sich.

Doch tritt nun in den späten Arbeiten Meyers der personalisierte Tod dem Künstler unvermittelt gegenüber. Wie sehr sich die Auseinandersetzung mit dem Thema Tod und Leben von einer Intellektuellen zu einer Existenziellen wandelte, zeigt der Wechsel von der Ölmalerei zur Zeichnung. Das Stilleben als Motiv der Vergänglichkeit gehört zu den klassischen Themen der Kunst. Auch Meyer wurde, sicherlich nicht zuletzt in der Beckmannklasse der Städelschule mit dieser Thematik konfrontiert. Das eigene Gestalten dieses Motivs bedeutete eine Herausforderung für den jungen Künstler.

Aber erst die kleinformatischen Zeichnungen der letzten Schaffensjahre Meyers lassen eine gesteigerte, vom eigenen Leben geprägte Intention erkennen, die sich in der Ölmalerei dieser Zeit nicht findet. Die musikalische Vorlage wurde für den Künstler zur Folie für dieses apokalyptische Thema. Als Wanderer (Kat.Nr. VIII, 20) geht er schließlich gemäß des Schubertliedes „Der Wegweiser“ seinen Weg, den Mond im Nacken. Das Liedzitat am unteren Bildrand verweist auf den reitenden Künstler in „Prost Neujahr 1968“ (Kat.Nr. I.6):

„Eine Straße muß ich gehen, die noch keiner ging zurück“.