

Spuren und Funde – Der Maler Winand Victor

Willy Leygraf

Der Wohn- und Arbeitsort Reutlingen ist fast zufällig: Geboren ist WINAND VICTOR 1918 im niederländischen Schaesberg; Aachen und Düsseldorf waren die Orte seiner künstlerischen Ausbildung. In Reutlingen bot sich nach Kriegsende die Möglichkeit, ein Atelier zu bauen und zu arbeiten. Das hätte auch irgendwo sonst sein können: Öffentliches wie privates Interesse hat sich den Arbeiten WINAND VICTORS in Bremen oder Mailand, in Hagen, München oder Berlin und an manchen Orten sonst meist ungleich deutlicher zugewandt als in Reutlingen. Und umgekehrt? Auf den ersten Blick sind die Arbeiten ohne Beziehung zum Ort des Entstehens. Auch die gegenständlichen Bilder, die bis in die 50er Jahre entstanden sind, schweigen sich aus über das, was dem Maler täglich vor Augen kommt; wieviel weniger kann man derartiges Wechselspiel von den dann einsetzenden abstrakten Arbeiten ablesen, die den Kern dieses Oeuvres ausmachen.

Die Bezeichnung «abstrakt» ist voreilig und ungenau. Es gibt keine deutliche Trennung etwa zwischen einer gegenständlichen und einer ungegenständlichen Periode. Das Besondere, Eigentümliche des Malers WINAND VICTOR ist nicht von Bildthemen oder Bildinhalten abhängig. Die in diesen Bildern benennbar gegenwärtigen Gegenstände sind meist nur Anlaß für ein Bildgeschehen, das sich von diesen Gegenständen ablöst und sich nur noch als Bild, keinesfalls jedoch als Abbildung verwirklicht. Alle Abstraktionen, alle Strukturierungen von Fläche und Raum sind schon in den frühen, noch fast gegenständlichen Bildern gegenwärtig, sie werden auch nicht aufgegeben, wenn in den letzten Jahren erneut Gegenständliches am Bildgeschehen beteiligt wird – nun jedoch eher wie ein Zitat, das verfremdet und verfremdend ins Bild aufgenommen wird, ohne daß an eine gegenstandsbezogene Bildmitteilung gedacht wäre.

Umgekehrt ist es durchaus möglich und keineswegs unerlaubt oder Zeichen mangelnder Kenner-schaft, wenn man in die ganz und gar abstrakten Bilder so etwas wie Gestalten und Geschichten hineinliest. Einen ganzen Katalog mehr oder weniger poetischer Umschreibungen haben bisher eine ganze Reihe von Kunstschreibern zusammengetragen. Da ist von schrundigen, gegerbten, zum Trocknen aufgespannten Häuten die Rede. Man erinnert an Schächte, die in das Erdinnere vordringen und kostbare Funde zutage fördern. Da heißt es, wie in Aufschlüssen klüftigen Gesteins zeige sich

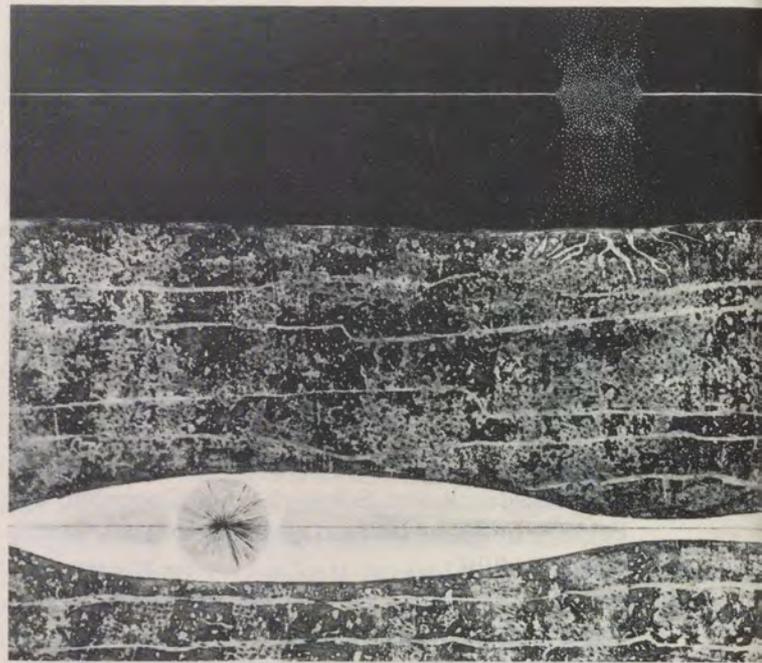


Abb. 1 Aus der Mappe «Spuren und Funde».

das Geheimnis. Es wird gerätselt, ob Organisches oder Anorganisches, Zellenhaftes oder Kristallines in diesen Formen zu finden sei oder nur das Wirken der in Licht umgesetzten Materie. Horizonte werden erkannt, ein Oben und Unten. Oder die geheimnisvollen Itinerarien von Reisen in eine andere

Abb. 2 Reutlingen (aus der Mappe «Elf Städte»).





Abb. 3 Gangfisch.

Welt, deren Koordinaten noch keiner kennt. An die Brüchigkeit alter Pergamente wird erinnert und an das Rätselhafte ihrer Inschriften und Botschaften. Sternenbahnen und Erdentiefen hat man in diesen Bildern konfrontiert gesehen. Hiesiges und Jenseitiges. Und aus dieser Konfrontation wie aus allen einzelnen Metaphern und Umschreibungen hat mancher eine Botschaft nachzubuchstabieren versucht, hat sich bemüht, diese vermeintliche Botschaft zu übersetzen in eine mitteilbare Wörtersprache.

Und immer ist dabei übersehen worden, daß die eigentliche Botschaft nur das Bild selber ist. Man muß solche Geschichten, Formeln, Umschreibungen immer wieder aufgeben, weil sie immer wieder von neuen, ebenso treffenden (und ebenso unzureichenden) überholt werden, immer handelt es sich nur um Annäherungen von verschiedenen Seiten her, die niemals das Gemeinte ganz erreichen.

Auch mit der Einordnung WINAND VICTORS in das System der Richtungen und Stile tut man sich schwer. Sicher, es gibt eine gewisse Verwandtschaft mit dem informellen, dem abstrakten Expressionismus oder mit expressionistischer Abstraktion. Es gibt Querverbindungen zum Tachismus, zur minimal art oder zum neuen Realismus und Surrealismus. Aber zu allen diesen Strömungen der letzten Jahrzehnte gibt es bei WINAND VICTOR auch Distanzierungen und Differenzierungen. Und eher aus diesen Distanzierungen und Differenzierungen als aus den Zuordnungen läßt sich erkennen, was er selber mit dem jeweils Zeitgenössischen, dem sich

so schnell Verändernden zu tun hat: Nichts nämlich, wenn es um das Modische geht, das um jeden Preis seinen Platz am Markt finden und halten will. Auf der anderen Seite gibt es keine Aufgabe, keine Herausforderung der Zeit, der er sich nicht gestellt hätte. Denen er nicht auf seine – künstlerische – Weise geantwortet hätte. Aber: Nicht das gerade auf dem Markt gehandelte Problem bringt er an die Öffentlichkeit, sondern die Erfahrung aus seinem persönlichen Umgang mit dem Problem.

Im Vordergrund steht dabei die Auseinandersetzung mit den Strukturen einer jeden Fläche und mit dem Verhältnis dieser Bildfläche zu räumlichen Dimensionen. Struktur und Fläche, das bedeutet: in der Abstraktion, in der gegenstandslosen Malerei der Fläche ein eindeutiges Gefüge zu geben, das die Verwechslung mit einem sozusagen beliebigen Ausschnitt (oder die Reduzierung auf einen solchen) ebenso ausschließt wie die Möglichkeit der Multiplikation zum Ornament: diese Bilder haben Mitte und Rand, der Rahmen schneidet nicht ab, er bestätigt nur die im Bild festgesetzten Grenzen der Fläche.

Unbegrenzt, nicht bestimmbar und äußerst vieldeutig scheint dagegen in diesen Bildern die Dimension des Raums zu sein. Selbst wenn – in Lithographien zum Beispiel – die Fläche des Bildes tatsächlich ganz plan und flach ist, selbst dann wird eben diese Fläche durchbrochen zu einer Tiefe hin, die aber nun mit perspektivischer Illusion gar nichts zu tun hat. Denn perspektivische Illusion ist immer eine Tiefe, die sich sozusagen ausschreiten läßt. In der man weiß, was vorne und was hinten ist; in der sich Körpervolumen fast abtasten lassen. In der die Einzelheiten eingeordnet sind wie die Details einer Landschaft, einer Vedute oder eines Interieurs.

Nicht so hier. Die Tiefe in den Bildern WINAND VICTORS ist nicht einfach als die gemalte dritte Dimension neben Höhe und Breite der planen Bildfläche zu verstehen oder zu bestimmen. Oft genug verschieben sich die Relationen während des Betrachtens. Schien eben noch Schicht für Schicht das Gemalte sich vor den Grund des Bildes zu legen und als Relief herauszutreten aus der Fläche – im nächsten Augenblick schon kehrt sich das Verhältnis um: transparente Schichten geben mehr und mehr den Blick frei in immer größere Fernen. Das kann – irritierend und immer wieder fesselnd zugleich – nebeneinander in einer einzigen Bildfläche geschehen: Körperliches kommt entgegen, Tiefe tut sich auf.

Solche Räumlichkeit entfaltet sich schon im flachen Blatt; zur vollen Wirkung aber gelangt sie dort, wo der Malgrund selbst reliefartige Strukturen auf-

weist. Oder: mit ihnen versehen wird. Da gibt es Kombinationen herkömmlicher grafischer Techniken mit dem Verfahren des Prägedruckes. Da gibt es Aquarelle, Gouachen, Mischtechniken auf geknickten, gekniffen, geknitterten Papieren. Da wird der Malgrund als Collage vorbereitet oder auch geradezu mit dem Messer bearbeitet, als ob ein Relief beabsichtigt wäre. Da werden Farbschichten über Farbschichten gelegt und vielleicht auch noch plastisch verformt. Farbe kann auch einmal frei verlaufen und so die Oberfläche wie zufällig modellieren.

Und wieder: wenn man diese Beobachtungen gesammelt hat, wenn man erkannt zu haben meint, wie hier Malerei sich am Rande des Übergangs zum Relief bewegt, wie hier das Bild aus der Fläche austritt und eingreift in den Raum vor dieser Fläche – gerade dann wird das Gegenteil erkennbar: diese wie plastische Erscheinung des Bildes macht dessen Schichten – eine um die andere – transparent. Und tut damit Raum auf hinter dem Bild. Vorzügliches Mittel, im Bild derlei vieldeutige Raumsituationen zu schaffen, ist die immer neue Abwandlung und Kombination herkömmlicher und zum eigenen Bildzweck neu erfundener Techniken. Beispiele dafür sind die beiden großen Mappenwerke «Spuren und Funde» und «Elf Städte». Da gibt es die alte, bewährte Radiertechnik mit sorgfältigst ausgearbeitetem Detail. Aber zugleich werden ganze Teile der Blätter im Flachdruck eingefärbt. Abriegelung oder unendliche Tiefe? Anderen Flächen gibt eine vom Aquatinta-Verfahren abgeleitete Technik fast malerische Struktur. Und gelegentlich drückt kontrollierte Verletzung der Platte auch noch prägend mit. So unkonventionell ist selten Konventionelles vereint worden. Nur selten ist es so miteinander zu einem gemeinsamen Bildzweck eingesetzt worden. Oft stößt erst distanziert analytisches Betrachten und Fragen auf das Komplizierte und Eigenwillige dieser Verfahrensart, die dem Unbefangenen, der sich nur staunend dieser Bildwelt aussetzt, möglicherweise ganz verborgen bleibt.

Ebenso beispielhaft für die eigenständige Art, in der WINAND VICTOR vorgefundene oder entdeckte Techniken seiner Bildwelt dienstbar macht, sind seine Collagen. Oder richtiger: seine Verarbeitungen von Collagen zu Bildern. Das geht weit über die allgemein übliche Definition dieser Technik hinaus: die Elemente der Collage werden hier nicht einfach gesammelt und dann – Fundstück um Fundstück – zu thematischen oder formalen Bildeinheiten zusammengefügt. Im ersten Schritt erbringen die collagierten Elemente die Grundlage jener rauhen, reliefartigen, plastischen, Raum bildenden und zu-



Abb. 4 Spirale.

gleich irritierend Raum auflösenden Oberflächenstruktur. Diese Funktion erfüllen Wellpappe oder grobe Leinwand, feuchtes, modelliertes Japanpapier oder feines Gewebe. Aber auch gerissene oder geschnittene, aufgeleimte Papierstreifen und -fetzen. Diese nun meistens von bedrucktem Papier. Und da kommt ein neues Element hinzu: die Vermutung, daß dieses Bedruckte eine Nachricht ent-

Abb. 5 Klüftig.



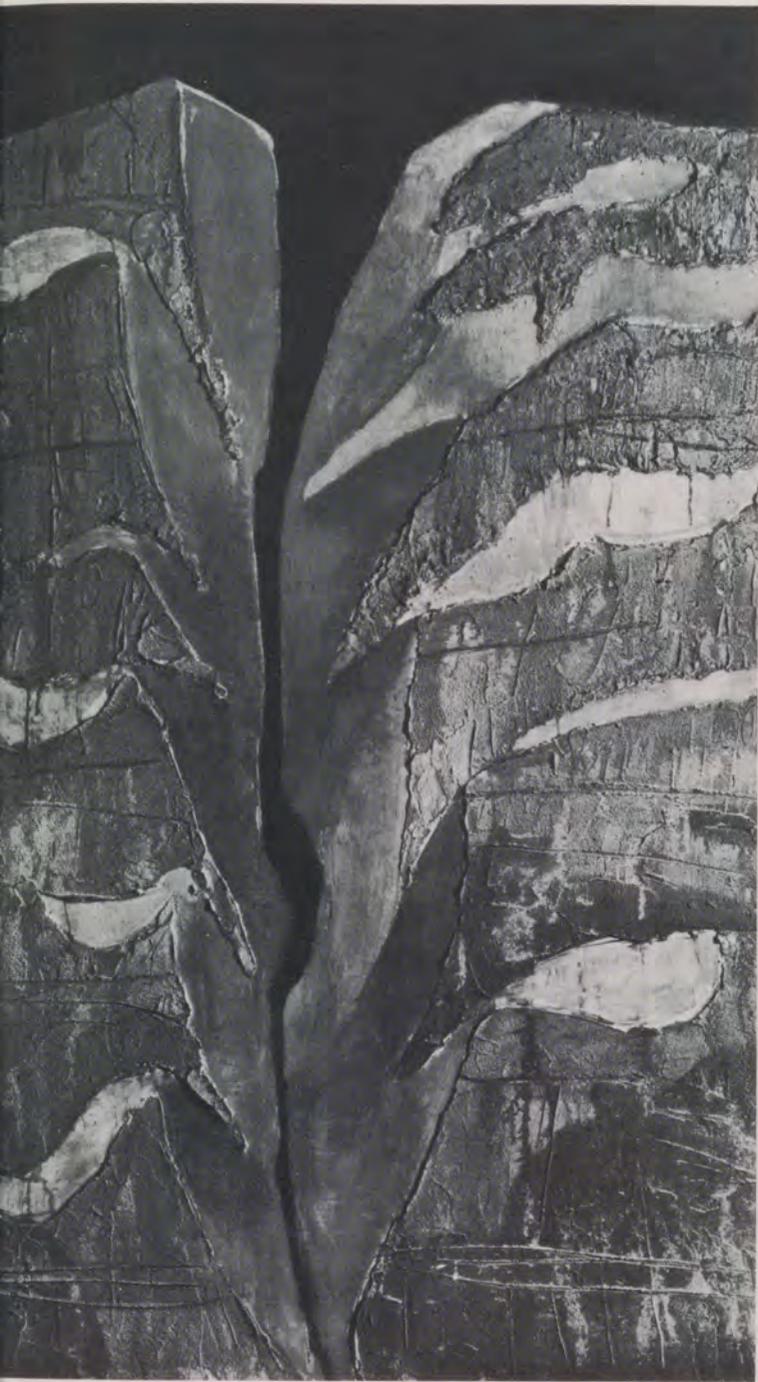


Abb. 6 Widerspruch.

hält, die in Zusammenhang steht mit dem, was das Bild ausmacht. Die Herausforderung, zu entziffern, was doch nur als optische Struktur einer Fläche gemeint ist. Man kann das nicht lesen, aber man er tappt sich immer wieder beim vergeblichen Versuch des Entzifferns. Eine Irritation mehr! Aber die Qualität läßt auch diese Irritation umschlagen in Faszination. Deshalb vor allem, weil die Collage im eigentlichen Sinn ja nur Vorform gewesen ist zu dem Bild, das erst noch entstehen sollte, die plastische Oberflächenstruktur, von der schon die Rede

gewesen ist. Und dann geschieht noch so etwas wie herkömmliches Malen: mehr oder weniger große Teile der Collage werden zugedeckt von wenigen Farben, die vor dem Bildgrund zu agieren beginnen, die hier und dort Durchblicke vermuten lassen, dann aber wieder unvermittelt den Zugang zum Detail verschließen. Und so alle früheren Formen und Absichten von Collagen korrigieren, wenn nicht gar aufheben. Hier wird nicht mehr aus realster Realität ein Bild gefügt, hier wird nicht mehr die Realität des Gedruckten zum Bild erhoben, nicht mehr das künstlerische Temperament verleugnet (ist das je gelungen?), indem fabrikmäßig vorgefertigtes Papier mit technischen Mitteln geteilt und zusammengefügt wird: hier entsteht Bildwirklichkeit, die sich alle Materialien anverwandelt, ohne jedoch deren Herkunft je verleugnen zu wollen.

Diese Art von Bildwirklichkeit hat nichts mit einem wie auch immer gearteten oder benannten Realismus zu tun. Ob WINAND VICTOR gegenständlich malt oder abstrakt: hier wird nicht Abbild noch Sinnbild geliefert, und schon gar nicht jene überhöhte, luft- und lebensarme Scheinwirklichkeit, die Versatzstücke der Alltäglichkeit zusammenschiebt zu einem Panoptikum von Schein-Schönheit oder Schein-Grauen.

Diese Wirklichkeit des WINAND VICTOR hat es so nie und nirgends gegeben, bevor er sie gemalt hat. Sie ist erst entstanden dadurch, daß er sie gemalt hat. *Eine zweite wirkliche Welt in der hiesigen.* JEAN PAULS Definition der Poesie wird hier anschaulich. Diese Bildwelt, diese Bildwirklichkeit ist eine Welt und Wirklichkeit der Poesie. Mit der ganzen Eigenheit und Verschllossenheit einer «zweiten Welt in der hiesigen» – aber auch mit deren unverwechselbarer Individualität.

Und dazu gehören bei WINAND VICTOR nun einmal auch die fast gegenständlichen Anknüpfungspunkte für Assoziation und Bildgeschichten, für poetisch-gegenständliche Ausdeutungen, von denen eingangs die Rede gewesen ist. Wer die mit nicht auszuschöpfender Phantasie in solcher Fülle geschaffenen Arbeiten in größerer Zahl betrachtet, dem fällt die häufige Wiederkehr ganz bestimmter Figurationen auf. Bei den zitierten Metaphern für die Bildwelt WINAND VICTORS war von gegerbten, zum Trocknen aufgespannten Tierhäuten die Rede. Das Blatt «Reutlingen» wiederholt diese einige Male auftauchende figurale Andeutung als Begrenzung des Weichbildes der Stadt – hier nun als bewußtes und gewolltes Zitat der traditionsreichen Lederverarbeitung an der Echaz. Das gleiche Blatt nimmt auch noch eine weitere Form auf, die gelegentlich auch

noch ohne örtlichen Bezug aufgetaucht ist, die Form eines Ammoniten: das Zitat der Schwäbischen Alb. Man ist aufmerksam geworden und erkennt nun auch auf anderen Blättern und Bildern Grundmuster und Strukturen, wie sie die Alblandschaft um Reutlingen anbietet mit Felsabbrüchen, Klüften, Spalten, Rissen, Gängen und Höhlen. Nichts davon ist abgebildet oder dargestellt auf diesen Bildern. Die Alb oder Ausschnitte aus der Alblandschaft sind nicht etwa Themen dieser Malerei. Aber man könnte sich nur schwer vorstellen, daß all

diese Bilder ebensogut an jedem beliebigen anderen Ort – in den Alpen, im Flachland oder irgendwo dazwischen – genau so hätten entstehen können: Man wird den Eingangssatz überprüfen müssen; vielleicht bestimmt doch nicht nur der Zufall die Beziehung dieses Malers zu seinem Arbeitsort? Die Arbeiten WINAND VICTORS sind keine Abbildungen und Schildereien. Auch keine romantisch fernverklärte Gegenwelt: die Poesie seiner gemalten Wirklichkeit ist *eine zweite wirkliche Welt in der hiesigen*. Und nicht außerhalb: *in der Hiesigen*.

David Friedrich Strauß und die Sontheimer Höhle

Fritz Göhler

In dem Briefwechsel zwischen FRIEDRICH THEODOR VISCHER und DAVID FRIEDRICH STRAUSS, dem Verfasser der kritischen Bearbeitung des Lebens Jesu, werden lustige Jugenddichtungen beider erwähnt. Allgemein bekannt geblieben sind die Moritaten VISCHERS *Wie Johann Georg Philipp Datpheus von Stuttgart den 29. September 1824 daselbst den Spinnhausaufseher Heinrich Gebhard Grempenfort ermordete und hierauf den 21. Februar 1825 hingerichtet wurde* und die andere *Leben und Tod des Joseph Brehm, gewesenen Helfers zu Reutlingen am 18. Juli 1829*. Weniger bekannt dagegen sind die von DAVID FRIEDRICH STRAUSS geschmiedeten Gelegenheitsdichtungen. Die Freunde waren sich vermutlich bewußt, daß sie mit ihren teils komischen teils lustigen Reimen ihrem Ruf als Wissenschaftler schaden könnten und wählten für die Gelegenheitsdichtungen ausgefallene Pseudonyme. Die Moritaten VISCHERS wurden unter dem Decknamen eines Philipp Ulrich Scharfenmajer geschrieben und auch gedruckt, während sich STRAUSS mit seinem Gedicht über die Sontheimer Höhle hinter dem Namen eines Makkabäus Oelmöcker und dem Beruf eines Schulmeisters verbarg.

Aus historischen und literarischen Gründen ist das Gedicht der Erwähnung wert. STRAUSS schildert darin die vor 150 Jahren der Öffentlichkeit zugänglich gemachte und mit einer Feier und Illumination verbundene Eröffnung der Höhle zu *Sontheim auf der Alp*.

In einer bisher unbekanntenen Handschrift VISCHERS, die er im Sommer des Jahres 1856 dem Schriftstellerehepaar LEWALD-STAHN anlässlich ihres Besuches bei VISCHER in Zürich schenkte – der Besuch des Ehepaares FANNY LEWALD-ADOLF STAHN wird durch einen Brief VISCHERS bestätigt,

den er am 31. Oktober 1856 aus Zürich an RAPP schreibt; darin heißt es: *Im Sommer war A. Stahr mit seiner Frau Fanny Lewald da, in der ich doch einen sehr menschlichen Blaustrumpf kennen lernte* –, befinden sich die beiden genannten Moritaten VISCHERS und das Gedicht von DAVID FRIEDRICH STRAUSS *Genaue und faßliche Beschreibung von der Illumination oder Beleuchtung des berühmten Erdlochs bey Sontheim auf der Alp den 3. Juli 1825* – *Ins Licht gestellt von Makkabäus Oelmöcker, Schulmeister*. Darunter befindet sich die handschriftliche Bemerkung VISCHERS *David Friedrich Strauß, Verfasser der kritischen Bearbeitung des Lebens Jesu*.

Die Zusammenfassung der Moritaten VISCHERS und des Gedichts von der Sontheimer Höhle in einem Heft geben der Vermutung Spielraum, VISCHER habe eine Art Schwäbischer Chronik mit lokalen und zeitgenössischen Ereignissen im Bänkelsängerstil vorgeschwebt. Die Erwähnung vieler Ortschaften in den Dichtungen wie *Bezingen, Ennabeuren, Feuerbacher Heide, Freudenstadt, Machtolsheim, Neuneck, Neustadt an der Lind, Plochingen, Stuttgart, Tübingen, Zuffenhausen* ist geeignet, einen größeren Leserkreis anzusprechen. Deutlich erkennbar wird STRAUSS' Absicht auf eine die Zeitgeschichte erfassende volkstümliche Darstellung örtlicher Ereignisse in der 1. Strophe des Gedichtes von der Illumination der Sontheimer Höhle, in der es heißt: *Von der Sontheimer Geschichte will ich machen ein Gedichte, von der Sontheimer Geschicht, will ich machen ein Gedicht*.

In dem Gedicht werden zwei Personen erwähnt, die sich um die Ausgestaltung des Festes und die Eröffnung der Höhle verdient gemacht haben. Der Oberamtmann KONRAD LUDWIG HOYER vom Oberamt Münsingen – Personalien laut freundlicher