

Woldemar Winkler

Frieder Schellhase

MEISTER EINES UNENDLICHEN SPIELS

1 Ich sah den Maler im Fernsehen. Ich erkannte ihn sofort. Vor weiß-gestrichenem Mauerwerk bewegte sein Kopf die weiße Bart- und Haarpracht wie eine Standarte seines Alters. Ich trat durch das Fernsehbild bei ihm ein. Zerbrechlicher, aber so springlebendig wie früher, hockte seine kleine Gestalt inmitten eines weiträumigen, gekalkten Gewölbes. Der Maler hob kurz die Augen, den immer noch jungenhaft hungrigen Blick. Er saß in seiner Arbeit wie ein Bauer in seinem eingebrachten Korn. Den Steinfußboden bedeckten Unmengen kleiner, runder Schablonen aus gefärbten Pappen, Pappscheiben mit einem senkrecht ausgeschnittenen Ornament in der Mitte – eine wahre Schwemme solcher ausgeschnittener Pappsiegel. Er bearbeitete diese Kartonstücke, als könnten gerade sie nicht mehr gewußte Geheimnisse zur Erscheinung bringen. Unter seinen unermüdlichen Händen sprangen immer neue hervor und purzelten mit leichtem Aufschlag zu den übrigen. Draußen löste sich mit einem Mal das gesamte Laub von einigen hohen Bäumen, Platanen vielleicht. Es schwebte durch die splitternden Äste abwärts. Hinter Gebüsch ging es zu Boden, mit dem dumpfen Aufprall eines ungeheuren Möbelpolsters. Dann erst begann ein Sturm, in dem das Astwerk der entlaubten Bäume aufblinkte, als würde es poliert. „Das geht vorüber“, sagte der Maler sächsisch. Er gab mir ein sonderbares Bild, mit dem man schlafen konnte. Es zog mich förmlich an sich. „Man muß immer, damit man manchmal kann“, sagte später die Mutter des hinreißenden Geschöpfes. Aber das war vielleicht schon in einem anderen Traum.

2 Es war mein letzter Besuch bei diesem Außenseiter der Gegenwartskunst in Deutschland, der nach wie vor eigensinnig seinen Weg verfolgt. Anscheinend unbeirrt von den Entwicklungen um ihn herum: als würde die Wirklichkeit nicht von einer nie dagewesenen Bilderflut überschwemmt. Als gäbe es nicht den Vormarsch der Reproduktionstechniken und den Verschleiß an Bildern und menschlicher Aufmerksamkeit, den sie ermöglicht haben. Als wären auf dem Kunstmarkt nicht reklamehafte Riesenformate „angesagt“.

Woldemar Winkler malt, als gelte es, mit jedem Bild die menschliche Fähigkeit, Bilder zu machen, neu zu erfinden. Und gibt doch fast mit jeder seiner Arbeiten am Ende den ganzen Reichtum seiner inneren Schau, seiner künstlerischen Erfahrung, seines Humors und seiner Erfindungskraft her, als wäre gerade dieses Bild sein einziges. So scheinen seine Arbeiten seit Jahrzehnten aufeinander zu folgen wie immer neue Momentaufnahmen des gleichen Sujets: eines einzigartigen, wenn auch unbetretbaren Festes, das sich seine Imagination mit den Geschenken und Schrecken der Erde zu geben erlaubt.

3 Winklers Arbeiten erscheinen neben den modischen Großformaten der „Kunstmarkt-Kunst“ beinahe wie „kleinkariert“: Auf Formaten von Schulheft- bis Fenstergröße ist meist eine Fülle kleinteiliger Formen organisiert, zwischen denen noch Kleineres winkt. Man würde diese Bilder vielleicht sogar übersehen, wäre da nicht oft ein abgründiges Glühen der Farben oder etwas wie ein Augenaufschlag seltsamer Materialien, der die Aufmerksamkeit anzieht.

Woldemar Winklers Bilder haben etwas von verlockenden Fallen. Sie ziehen den Blick in die scheinbar private Formenwelt des Malers, in das Spiel seiner Vorstellungen. Sie laden ihn ein, sich dort ganz wie zu Hause zu fühlen. Sie sind fähig, wie Fallen zu funktionieren, in denen der Betrachter sich plötzlich mit vielleicht befremdenden, aber auch verführerischen Erlebnissen konfrontiert findet, die seine eigenen sein könnten.

Dabei sind die Arbeiten Winklers nicht zufällig oft aus Weggeworfenem zustande gebracht. Gerade

auf fleckigen Papieren, verkohltem Holz, auf Stoffetzen und anderem nicht mehr Geschätztem, nicht mehr Funktionstüchtigem materialisieren sich seine Phantasien. Ihre Faszination hat – vonseiten des Künstlers wie für den Betrachter – immer auch etwas zu tun mit der Wiederkehr von Verdrängtem, bedrohlich und manchmal von kaum zu verwindender Schönheit zugleich.

4 Wer Woldemar Winkler ist, sagen seine Bilder. Seine Biographie kommt hier nur insoweit in Betracht, als sie unmittelbar die Geschichte seiner Bilder ist:

1902 in der Nähe von Dresden geboren, tat sich der junge Student an der dortigen Kunstgewerbe-Akademie mit zeichnerischen Konzeptionen hervor, die der Kritiker Will Grohmann später als „explosiv“ und „verwirrend genialisch“ bezeichnete. Ungebundene, dabei merkwürdig treffsichere Striche, aufgeklebte Stückchen Blattgold oder von Federn, überraschende Zusammenstellungen von präzise gezeichneten Teilen der Realität und manchmal konstruktivistische Anordnungen gehörten zur Eigenart dieser Arbeiten. Die Synthese aus beherrschter Freiheit und zärtlicher Akribie in manchen von ihnen dürfte in den frühen zwanziger Jahren kaum ihresgleichen gehabt haben.

Sujets von unbeschwerter Phantastik wechselten mit solchen von beklemmender Eindringlichkeit: befremdlichen Begegnungen zwischen Vögeln und Menschen zum Beispiel – als hätten Hitchcocks berühmte Vögel vierzig Jahre später ein Winkler-Blatt von 1922 nachgeahmt. Herwarth Walden wollte den jungen Winkler 1926 im „Sturm“ in Berlin ausstellen. Aber der lehnte ab, da er sich noch nicht reif genug fühlte.

Einiges von diesen frühen Arbeiten ist erhalten geblieben. Glücklicherweise, denn nahezu das gesamte Vorkriegswerk Winklers verbrannte bei der Bombardierung Dresdens im Februar 1945 samt Wohnung und Atelier des Künstlers. Der aus norwegischer Kriegsgefangenschaft Zurückgekehrte zog sich aufs Land zurück. In einer Ortschaft in Westfalen, wo er heiratete, fing er behutsam, aber hartnäckig von vorn an.

Die Nachkriegsarbeiten zeigen Winkler auf der Höhe der fortgeschrittensten damaligen Tendenzen. Eigenständig griffen sie die Herausforderungen, besonders der „neuen“ Abstraktionen, auf. Mit den bald üblichen Etiketten der Kritik wie „abstrakter Expressionismus“, „lyrische Abstraktion“ und schließlich „Informel“ wären sie dennoch kaum zu fassen gewesen; aber Winkler stellte nicht aus. Unabweisbar behauptete sich im Laufe der Jahre eine eigentümliche Figuration, die sich die abstrakten Formen einverleibte oder organisch aus ihnen hervorwuchs. Ein unstillbarer Andrang grotesker bis beängstigender Wesen wies den Maler als Verwandten der wenigen deutschen Surrealisten aus.

„Deutscher“ Surrealismus hatte jedoch fast ausschließlich in der Emigration bzw. im Exil stattgefunden. Max Ernst, Hans Bellmer und Richard Oelze hatten ihre Beiträge zum internationalen Surrealismus der dreißiger und vierziger Jahre überwiegend in Frankreich und auf ihren Fluchtwegen vor „den Deutschen“ geleistet. Winkler dürfte erst viel später einiges davon kennengelernt haben. Man muß sich vergegenwärtigen, wie wenig diese gewittrigen Spiegel in der „Wiederaufbau“-Republik gefragt waren! In höchstem Maße unerwünscht war die poetische Mobilmachung der Surrealisten gegen den Zweckrationalismus, der gerade in der sogenannten Adenauer-Ära zu einer Art Staatsreligion erhoben wurde. Als hätte sein Bankrott, samt Hitler-Faschismus und Völkermord, auf einem anderen Stern stattgefunden. erinnert man sich, wie wenig überhaupt der gesamte Surrealismus bis Ende der sechziger Jahre in Deutschland zur Kenntnis genommen wurde, erhält man eine Vorstellung von Winklers künstlerischer Isolation.

Vor diesem Hintergrund erscheint seine Arbeit der fünfziger und sechziger Jahre als um so beachtlicher. Ohne jede Verbindung zum Pariser Surrealismus, den er wohl allenfalls vom Hörensagen gekannt hat, scheint Winkler aus eigensinniger Experimentierlust viele surrealistische Errungenschaften wie nebenbei für sich selbst noch einmal entdeckt oder aus den eigenen frühen Versuchen weiterentwickelt zu haben. Verschiedene Verfahren „automatischer“ Bildfindung, die Einbeziehung von Fundgegenständen, die Verwandlung von Vorgefundenem durch überraschende Kombination oder Farbe, Montagen, Assemblagen, Objektkästen usw. gehören seither zu seinen selbstverständlichen Ausdrucksmitteln.

Winklers Nachkriegswerk war in völliger Zurückgezogenheit gewachsen. Unter den skizzierten Um-

ständen ist es kein Zufall, daß es Frankreich war, wo 1964 erstmals eine größere Werkübersicht gezeigt wurde. Will Grohmann schrieb: „Nun aber sei es genug der Bescheidenheit, die Welt darf endlich wissen, wer er ist!“

Seitdem ist dieses Werk in zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland bruchstückweise zu sehen gewesen. Namentlich bei französischen Sammlern genießt Winkler eine hohe Wertschätzung. Dazu hat auch der alte Max Ernst beigetragen, der Winklers Arbeiten das Prädikat „genauso gut wie meine“ verlieh. Lange bevor die ersten deutschen Institutionen sein Werk zur Kenntnis nahmen, hingen Bilder von ihm in französischen Sammlungen und Museen. In der Bundesrepublik ist dieses Werk trotz zahlreicher Präsentationen in Museen und Kunstvereinen weitgehend unbeachtet geblieben: Woldemar Winkler ist bis heute nur von einer kleinen Zahl von Kennern und Liebhabern in seiner künstlerischen Bedeutung erkannt und geschätzt.

5 Was das Fesselnde von Winklers Arbeiten ausmacht, steht gleichzeitig ihrem schnellen Konsum im Wege: Es ist ebenso in seiner unbezähmbaren Entdeckerlust wie in seinen hohen Ansprüchen in bezug auf malerische Qualität begründet. Beides bestimmt gleichermaßen die Art und Weise, in der seine Bilder zustandekommen.

Winkler illustriert keine vorgefaßten Themen, Bildideen oder gar Träume, wie ein landläufiges Mißverständnis surrealistischer Kunst immer noch unterstellt. Vielleicht ohne es zu ahnen, verfolgt der Maler seit Jahrzehnten das gleiche Vorgehen wie die „klassischen“ Surrealisten: Er arbeitet daran, Bilder so zu erzeugen, *wie man träumt*.

Kaffeeflecke auf Papier, an einer Pappe heruntergelaufene Farbe oder bloß die leichten Unregelmäßigkeiten in einer weißen Untermalung, Fetzen textiler Materialien, zufällige Fundstücke oder der fixierende Blick eines Astlochs aus einem Brett können zum Anhaltspunkt der Aufmerksamkeit werden. Sie halten die Aufmerksamkeit an. Gerade sie können einen trancehaften Arbeitsprozeß auf sich ziehen, in dessen Verlauf die inneren Bilder des Malers auf dem entsprechenden „Bildträger“ zutage treten: in ekstatischen Tänzen oder gespenstischer Starre. Oft entläßt das Bild den Maler erst, wenn jene inneren Bilder sich in seiner Materialstruktur bis in den letzten Winkel häuslich eingerichtet haben.

In Verschlägen aus zerbrochenen Latten, auf farbig eingekapselten Bühnen oder mitten in Körpern, die durchsichtig werden, tummeln sich Winklers Vorstellungen. Die Vielfalt ihrer Erscheinungen spottet jeder Beschreibung. Deshalb nur einige Andeutungen: häufig treten zum Beispiel leere Gebilde in Ei- oder Larvenform auf, aus denen alles Mögliche ausschlüpfen könnte. Schwärme von embryonalen Teilchen, die Ketten bilden, etwa um Blumen herum, die aus Geschlechtsorganen geformt sind. Figürliche Knoten, Geschlinge aus Frauenkörpern und pelzigen Wesen zum Beispiel. Ihre Begegnungen lassen kostbare Farben fließen, die sich wie Reptile davonmachen. Derartiges, spielt sich in Gestrüppen willkürlicher Striche ab, zwischen Vogelknochen, auf schuppig zerblättern dem Metall oder in den Löchern morscher Textilien. Die brüchigsten Materialien der Realität geben den Blick frei auf eine innere Welt, in der sich der Zuschauer befremdlich heimisch fühlen kann.

Persönliche Erinnerungen und erotische Obsessionen des Malers organisieren sich auf die angedeutete Weise mit seiner lebenslangen Formerfahrung zu unverwechselbaren Kompositionen. Wobei ihr Material keineswegs nur subjektiver Herkunft ist: Winklers immenses Formengedächtnis speist sich unter anderem aus seiner Tätigkeit als wissenschaftlicher Zeichner am Dresdner Völkerkundemuseum, wo er Anfang der zwanziger Jahre sein Brot verdiente.

Die Erfahrung der anders gepolten Energien indianischer oder indischer Figuren etwa gehört ebenso zu den Voraussetzungen seiner Arbeit wie sein unerschöpflicher Erfindungsreichtum. So bringen sich Winklers Gesichte in seinen Arbeiten auf immer wieder unerwartete Weise zur Erscheinung. Jedes noch so verwegene Abenteuer ihrer künstlerischen Organisation bestellt der Maler mit nachtwandlerischer Sicherheit.

„Automatismus“ lautete bekanntlich das Losungswort des frühen Surrealismus der zwanziger Jahre. Automatismus wurde als die ersehnte Möglichkeit erprobt, der unaufhaltsam fortschreitenden Mechanisierung und Funktionalisierung des Menschen im Zeitalter der großen Maschinen Trotz zu bieten. Er sollte die tiefsten Quellen des menschlichen Begehrens, seiner Unbändigkeit und seiner Poesie zum

Strömen bringen. Automatismus wurde als die *allen* Menschen verfügbare Möglichkeit propagiert, ihren gemeinsamen (vorindustriellen) Reichtum gegen die bürgerlich-rationalistische Untergangskultur zu mobilisieren...

„Automatismus“ ist sicher auch ein Schlüsselbegriff, versucht man Winklers Bildern mit Worten zu begegnen. Diese selbst aber laden, verführerisch genug, zu einem anderen Umgang mit ihnen ein: sich ihnen so zu nähern, wie sie erzeugt sind.

„Auf alles, was der Mensch vornimmt, muß er seine ungeteilte Aufmerksamkeit oder sein Ich richten (...), so entstehen bald Gedanken oder eine neue Art von Wahrnehmungen, die nichts als zarte Bewegungen eines färbenden oder klappernden Stifts oder wunderliche Zusammenziehungen und Figurationen einer elastischen Flüssigkeit zu sein scheinen, auf wunderbare Weise in ihm. Sie verbreiten sich von dem Punkte, wo er den Eindruck feststach, nach allen Seiten mit lebendiger Beweglichkeit und nehmen sein Ich mit fort.“

Diese Sätze, eine Art Gründungsurkunde „automatischen“ Umgangs mit den Dingen, produktiv und genießend zugleich, stammen aus der deutschen Frühromantik. Eine der geheimnisvollen Stimmen, die Novalis in seiner romantischen Gegenschule der *Lehrlinge zu Sais* laut werden läßt, spricht sie aus. Und sie fährt fort: *„Höchst merkwürdig ist es, daß der Mensch erst in diesem Spiele seine Eigentümlichkeit, seine spezifische Freiheit recht gewahrt wird und daß es ihm vorkommt, als erwache er aus einem tiefen Schlafe, als sei er nun erst in der Welt zu Hause und verbreite jetzt erst das Licht des Tages sich über seine innere Welt...“*

Woldemar Winkler ist vielleicht einer der letzten *Lehrlinge zu Sais*.

6 Wenn es etwas wie ein Generalthema in Winklers Bildproduktion gibt, dann wird es in seiner Verfahrensweise erkennbar: Alles kann sich in alles verwandeln. Das vielleicht am tiefsten sitzende bürgerliche Tabu, das Verwandlungsverbot, wird hier immer aufs neue gebrochen und außer Kraft gesetzt. *„Bald waren ihm die Sterne Menschen, bald die Menschen Sterne, die Steine Tiere, die Wolken Pflanzen, er spielte mit den Kräften und Erscheinungen, er wußte, wo und wie er dies und jenes finden und erscheinen lassen konnte...“*, heißt es über den Lehrmeister der *Lehrlinge zu Sais*.

Winklers Bilder öffnen sich auf den funkelnden Fluß der Verwandlungen, als der die Welt demjenigen erscheinen kann, der seinen Blick von Kalkulationen und Kontoauszügen noch frei bekommt. Sie feiern das Fest der Vergänglichkeit, das der Mensch nie ganz haben kann, weil er zu sehr ein Teil von ihm ist. Unwiderruflich ist er mit seinem Körper in den Ablauf der Veränderungen verflochten, und die Sexualität ist vielleicht zugleich eine Art Freibrief und eine Fessel seiner existentiellen Situation.

Winklers gesamte Bildproduktion ist von solcher Spannung durchzogen. Unterschwellige Strömungen, Anziehungs- und Abstoßungsenergien lenken die Wirbel ihrer Formen, die abgründig anziehend wirken wie die Erotik selbst. Ein offenkundiges Merkmal ihrer Zwiespältigkeit ist immer wieder mit Befremden registriert worden: Unübersehbar zeigen nicht wenige Arbeiten Winklers an irgendeiner Stelle männliche Glieder und weibliche Schöße. Sie scheinen wie Embleme seines Schaffens zu einer sinnlich-kontemplativen Annäherung an seine Bilderwelt aufzufordern.

Wieder und wieder erscheint in Winklers Kompositionen ein weibliches Geschlecht, als wäre es sein Wappen. Ob es als geteilter Rhombus auftritt oder wie ein stehender Mund in einem Hornissenschwarm, immer scheint es für ihn das Zeichen aller Zeichen zu sein: die zentrale Hieroglyphe, die das Spiel seiner Imagination krönt und abschließt, wie ein Siegel des Lebens selbst.

Mai 1987

© Woldemar Winkler-Stiftung
www.woldemar-winkler.com