

Regine Prange

»... dies neue Antwortverhältnis zum Ganzen der Welt«<sup>1</sup>.

## Fritz Winter und die internationale Kunstszene der Nachkriegszeit

### Künstlerische Weltsprache als nationale Aufgabe

Fritz Winter wurde nach seiner Rückkehr aus russischer Kriegsgefangenschaft im Jahr 1949 zur entscheidenden künstlerischen Vermittlungsfigur in der Selbstverständigung des neuen Weststaates. Die Geschichte seines Erfolges, die ihm neben Willi Baumeister und Ernst Wilhelm Nay eine Protagonistenrolle in der deutschen Kunst der 50er Jahre einräumte, ist unmittelbar verknüpft mit der Erfolgsgeschichte der Bundesrepublik. Der Schüler Klees und Kandinskys, von den Nationalsozialisten mit Malverbot belegt und im Krieg schwer verwundet, stand für das andere, das bessere Deutschland – ein Deutschland, das sich jenseits von Politik definierte. Werner Haftmann, der Winter in zahlreichen Publikationen würdigte, zählte ihn zu den Künstlern, die »das Weltverhältnis (. . .) einer geschlagenen, gejagten, im Übergewicht der politischen Begriffe erstickenden mitteleuropäischen Generation« zum Ausdruck brachten; sein »Weg nach innen« habe mit dafür gesorgt, daß »Deutschland als geistige Existenz überhaupt am Leben blieb.«<sup>2</sup> John Thwaites, britischer Generalkonsul in München und Förderer Winters, führte aus, daß er schon als Kriegsgefangener in Sibirien eine geistige Führungsposition behauptete. Dort »rückte der in unserer Gesellschaft am wenigsten beachtete Typ nach vorn: der Künstler.«<sup>3</sup> Er ist diesem Verständnis nach idealer Träger der geistigen Nation. Ihm wird, im neoromantischen Sinne, die Stiftung neuer Gemeinschaft, und das hieß vor allem die Rekonstruktion eines neuen »Weltverhältnisses«, übertragen. Zum Medium der universalen Einheitsstiftung wurde die Abstraktion, der repräsentative Stil der Moderne, bestimmt. Im Zuge der Blockbildung und vor dem Hintergrund ihrer Verfemung durch Nationalsozialisten und Kommunisten, war sie aus ihrem immanenten künstlerischen Kontext entbunden worden. Ihre wachsende Popularität verdankte sie dem diplomatischen Auftrag, Freiheit und Fortgeschrittenheit des Westens im Kontrast zum 1948 doktrinär festgeschriebenen Sozialistischen Realismus zu repräsentieren.<sup>4</sup> Die Internationalität der deutschen Kunst zeigte sich darin, daß ihre »bedeutendsten Kräfte auch im abstrakten Lager standen.«<sup>5</sup> In der Vision eines gleichartigen Kunstempfindens wurde die geteilte Welt zu der »einen« Welt. Was sich jedoch als Weltoffenheit darstellte, war im Grunde dem nationalen Selbstverständnis geschuldet. Nicht im direkten künstlerischen Zusammenhang mit zeitgenössischen internationalen Tendenzen stellte sich »das große Einverständnis« der »schöpferischen Kräfte« her, sondern vermittelt über die »bruchlos« erachtete »Kontinuität der modernen Kunstentwicklung« in Deutschland.<sup>6</sup> Winter trug das Erbe der verstorbenen Meister des Blauen Reiter und des Bauhauses weiter; auf

1 Werner Haftmann: Der Auftrag der zeitgenössischen Malerei. Kultur ohne Weltbild/Romantische Optik im Schaffen Fritz Winters, in: Deutsche Universitätszeitung, 12. Oktober 1951, S.12–14, S. 13. (Der Aufsatz ist mehrfach publiziert unter verschiedenen Titeln)

2 Werner Haftmann: Fritz Winter, Bern 1951, S. 5. Ders.: Fritz Winter. Triebkräfte der Erde, München 1957, S. 49 und S. 50. Als »eine Form der inneren Abwehr« schätzte John Thwaites Winters enge Anlehnung an Klee, Kandinsky und Marc nach 1935 ein. (»Wer ist Fritz Winter?« in: Die Weltwoche, 11. 8. 1950, S. 5).

3 Ibid.

4 Zur Durchsetzung der abstrakten Kunst im Zeichen des Kalten Krieges siehe laszlo Glozer: Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln 1981, bes. S. 172 ff.; Martin Damus: Kunst in der BRD 1945–1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfaßten Gesellschaft, Reinbek 1995, S.182–185; Jost Hermand: Die restaurierte Moderne. Zum Problem des Stilwandels in der bildenden Kunst der Bundesrepublik Deutschland um 1950, in: Friedrich Möbius (Hrsg.): Stil und Gesellschaft, Dresden 1984, S.279–302.

5 Werner Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954, S. 436. Hervorhebung von R. P.

6 Ibid., S. 434 und S. 436.

7 Ibid., S. 434.

8 Walter Grasskamp: *documenta – kunst des XX. Jahrhunderts, internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel*, 15. Juli bis 18. September 1955, in: *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, hrsg. von Bernd Klüser und Katharina Hegewisch, Frankfurt a. M. 1991, S. 116–125, Abb. Raum 27, S. 123, Beschreibung S. 120. Franz Roh: *Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*, München 1962, S. 261, meint, das Riesengemälde zeige, daß abstrakte Malerei ebenso wie die gegenständliche eines Léger »eine Großarchitektur monumental zu gliedern und zu steigern« imstande sei.

9 Haftmann 1951 (Anm. 2), S. 15.

10 Siehe Damus (Anm. 3), S. 79 f.; vgl. zum folgenden auch S. 81–83 und S. 120–125.

11 Siehe die ausführliche Darstellung bei Angela Schneider: *Wege zur Abstraktion: Ausstellungen bei Ottomar Domnick und die Gruppe »Zen«*, in: *Kat. Ausst. 1945–1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*, 27.9.1985 – 21.1.1986, S. 88–104.

12 Zur Gedächtnisschau von 1949 im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Bedeutung Franz Marcs als Identifikationsfigur der »inneren Emigration« siehe Juliane Roh: *Fünfzig Jahre Malerei im bayrischen Raum*, in: *Das Kunstwerk*, Heft 2. 1953, S. 3–25, bes. S. 4 f. Die Gruppe »Zen« stellte sich ausdrücklich in die Nachfolge des »Blauen Reiters«; siehe Schneider (wie Anm. 11), S. 99.

13 Ottomar Domnick: *Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei*. Einleitung, zitiert nach Schneider (Anm. 11), hier S. 93. Es handelt sich um die Dokumentation eines *Ausstellungszyklus* mit Vorträgen, bei dem auch Winter vertreten war. Hervorhebungen von R. P.

14 Haftmann (Anm. 1), S. 14.

diese Weise knüpfte er den von Haftmann gemeinten »unterirdischen« Zusammenhang mit dem Ganzen, behauptete er die Ebenbürtigkeit der deutschen mit der internationalen Kunstszene. Von großer Bedeutung war daher die retrospektive Bewertung der Kriegsjahre. Fritz Winter hatte im Dritten Reich gleichsam das »wahre« nationale Erbe bewahrt, indem er »den Einklang des Menschen mit dem allgemeinen Sein in Formen um(zu)denken« versuchte.<sup>7</sup>

Die durch Haftmann entscheidend geprägte I. *documenta* 1955 verlieh diesem restaurativen Modernismus prägende Gestalt. »Zeitgenössische« Kunst war die hier rehabilitierte klassische Moderne, der man die faktisch zeitgenössische eingliederte. Winter war u. a. mit einem Monumentalbild vertreten, das an zentraler Stelle gegenüber einem Werk Picassos plazierte wurde.<sup>8</sup> Was dem Preisträger der Biennale 1950 aufgetragen worden war, nämlich »stellvertretend für die neuere deutsche Malerei« zu stehen, forderte diese Präsentation bereits ein.<sup>9</sup>

Von einer Anerkennung der abstrakten Kunst als »Weltsprache« war in der unmittelbaren Nachkriegszeit freilich noch keineswegs die Rede. Erst mit der Herausbildung des westdeutschen Teilstaates wurden die entscheidenden Weichen gestellt. 1948 zeigte Hilla Rebay, Direktorin des »Museum of Non-Objective Painting« in New York, des späteren Guggenheim-Museums, in zahlreichen westdeutschen Städten die erste Ausstellung amerikanischer Abstrakter, nicht ohne zugleich die Botschaft eines friedvollen und optimistischen »geistigen« Wiederaufbaus zu überbringen.<sup>10</sup> Auch mit ihrer Unterstützung gründeten Fritz Winter, Willi Baumeister, Rupprecht Geiger, Gerhard Fietz u. a. ein Jahr später die Gruppe »Zen 49«, die sich als programmatischer Zusammenschluß abstrakter Künstler verstand.<sup>11</sup> An den allerneuesten Tendenzen der abstrakten Malerei allerdings war man nicht interessiert, obwohl schon 1947/48 in Paris die wichtigsten Tendenzen der zeitgenössischen Kunstszene von Wols bis Pollock präsentiert worden waren. Die Ausstellung Rebays hatte eine heiter gemäßigte Abstraktion in der Nachfolge Kandinskys gezeigt, nicht etwa die Künstler der New York School. Ebenso war die von Ottomar Domnick 1948 veranstaltete Wanderausstellung »Abstrakte französische Malerei« der klassischen Moderne verpflichtet. Die Rezeption der informellen Malerei Amerikas und Frankreichs blieb in Deutschland zunächst aus. Von größter Bedeutung waren dagegen – und dies beleuchtet die Situation – Ludwig Grotes Münchner Gedächtnis-Ausstellungen 1949 und 1950, die der Kunst des Blauen Reiters und des Bauhauses erstmals breite Zustimmung einbrachten und Haftmann zu dem besagten Diktum einer »bruchlosen« Kontinuität der Moderne führte.<sup>12</sup> Im Vordergrund stand nicht die Auseinandersetzung mit der internationalen Avantgarde, sondern die Selbstbehauptung der von Baumeister angeführten abstrakten gegen die durch Carl Hofer vertretene gegenständliche Richtung. Die »Notwendigkeit« der abstrakten Malerei begründete in diesem Konflikt nicht allein ihre Traditionsverbundenheit, sondern auch ihre vermeintliche Beziehung aufs »Ganze«, ein kaum verhohlener Machtwille: »... der Weltstoff letztlich ist es, mit dem wir uns eins fühlen und den der abstrakte Maler zu gestalten sucht (...) in einem souveränen Schalten mit Formen, die ihm eigen sind...«.<sup>13</sup> Der abstrakte Künstler gewinnt »Teil (...) an der großen Ordnung der kosmischen Verhältnisse.«<sup>14</sup>

15 John Anthony Thwaites: Notizen über drei Maler des neueren Stils, in: Das Kunstwerk, Heft 3/4, 1953, S. 38–47, Zitat S. 47.

16 Haftmann 1951 (Anm.1), S. 13 und 14. Ders. (Anm. 2), S. 11, spricht anlässlich von Winters ›Triebkräften der Erde‹ noch im originalen Sinne von ›Erdlebensbildern‹.

17 Haftmann 1951 (Anm. 1), S. 13.

18 Werner Haftmann in: Kat. Ausst. II. documenta ›59 – Kunst nach 1945, Kassel, Köln 1959, Bd. I Malerei, S. 12–19, Zitat S. 14.

19 Carla Schulz-Hoffmann: »Als ob die optische Welt die wirkliche wäre!« – Fritz Winter und die abstrakte Malerei. In: Kat. Ausst. Fritz Winter. Gemälde und Zeichnungen aus dem Besitz der Fritz Winter Stiftung, Pavillon des Arts, Paris, 24. 8–6. 11. 1988, S. 7–14. Auch die ältere kunsthistorische Literatur folgt Haftmanns kunstreligiöser Apologie. Siehe z. B. Karl-Heinz Gabler: Fritz Winter. Werke aus den Jahren 1949–1956, Galerie Marbach, Bern 1968. Horst Keller in: Kat. Ausst. Fritz Winter, Staatsgalerie moderner Kunst und Galerie-Verein München, 18. 12. 1976 – 6. 2. 1977 u. a., S. 5–45. Daß Winters Kunst romantisch geprägt und daher spezifisch deutsch sei, ist der Leitgedanke fast aller ihm gewidmeter Publikationen. Zuletzt bei Angela Schneider: Nach 1945, in: Kat. Ausst. Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990, 4. 2.–1. 5. 1995, Haus der Kunst, München, S. 625–627.

20 Haftmann 1951 (Anm.1), S. 14.

21 Zu Winters pantheistischer Kunstauffassung siehe Gabriele Lohberg: Fritz Winter – Leben und Werk, München 1986, S. 67 f. Wie stark Winter durch Klees Bauhauslehre geprägt war, geht besonders aus der Darstellung seines Unterrichts hervor. Fritz Winter: Gestaltungselemente in der Malerei. Vortrag am 14. 7. 1953, in: Gustav Hassenpflug: Abstrakte Maler lehren. Ein Beitrag zur abstrakten Formen- und Farbenlehre als Grundlage der Malerei, München und Hamburg 1959, S. 27–51.

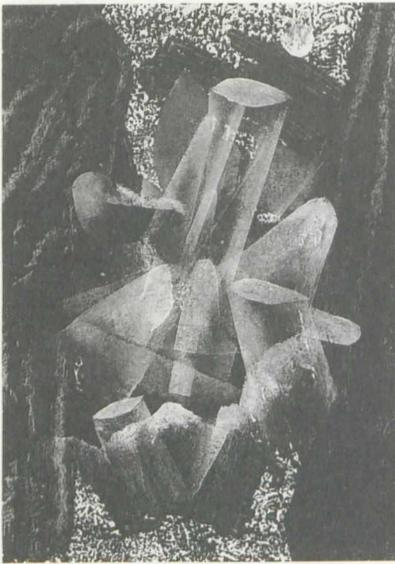
## Rückkehr der Natur

Dem Wort ›abstrakt‹ ist in diesem Zusammenhang allerdings ein Fragezeichen anzufügen und gleichzeitig stellen sich Zweifel ein, ob der Siegeszug der abstrakten Malerei, gipfelnd auf der II. documenta 1959, tatsächlich mit ihrem Verständnis einherging. Was nämlich Winters Förderer an seiner Kunst schätzen und worauf sie unermüdlich verweisen, ist »die Rückkehr der Natur in einer nicht abbildenden Kunst. Alles was die Abstrakten und Gegenstandslosen beiseite ließen, kehrt hier in übersetzter Gestalt wieder: Licht, Luft, Erde, Wasser, Wald . . .«. <sup>15</sup> Thwaites, Mitinitiator der Gruppe ›Zen 49‹, knüpft damit an Werner Haftmanns Interpretation an. Dieser hatte Winter 1951 vorgestellt als den »wirklich zeitgenössische(n) Landschaftsmaler« und seine Bilder mit Reminiszenz an Carl Gustav Carus »Weltlebenbilder« genannt. <sup>16</sup> Die abstrakte Gestaltung negiert demnach nicht etwa Natur, sondern bringt lediglich eine andere Optik zur Anwendung, die »das Muster, die Grundgestalt« hervorbringt und »nicht nur die begrenzten Beispielreihen, die die Natur uns ad oculus demonstriert«. <sup>17</sup>

Aus diesen wenigen zeitgenössischen Rezeptionsproben von Winters Malerei wird deutlich, auf welchem Fundament sein Erfolg aufbaute. Er stand für die Kontinuität der ›deutschromantischen‹ Moderne in der inneren Emigration und für den Bruch mit der radikalen naturfernen Abstraktion der Konstruktivisten. Winter repräsentierte nicht nur das ›gute‹ Deutschland, sondern auch eine ›gute‹ Abstraktion. Mit der stark retrospektiv gebundenen Einschätzung seines Werks läßt sich vielleicht auch erklären, daß die breite Anerkennung Winters mit der Phase des Wiederaufbaus zusammengeht. Sobald die Bundesrepublik sich im Konzert der Westmächte behauptete, schien eine nationale, Klassizität verbürgende Identifikationsfigur auf dem Feld der Kunst nicht mehr unbedingt geboten; auf der II. documenta ist Winter nicht mehr vertreten. Amerikanische Malerei – die Kunst der Hegemonialmacht der ›Freien Welt‹ – beherrscht die Ausstellung. Es ist nun offensichtlich möglich, Abstraktion als Sprache der »Menschheitskultur« direkt aus Pollocks Leinwänden zu vernehmen. <sup>18</sup> Diese zeitliche Beschränktheit von Winters Bedeutung als Heros eines nationalen ›Weltverhältnisses‹ schließt nicht aus, daß ihm bis in die Gegenwart hinein die Befähigung zuerkannt wird, »dem verborgenen Sinn des Universums nach(zuspüren)«. <sup>19</sup>

## »Romantik (. . .) zeitgenössisch«<sup>20</sup>

Nun ist aber die Definition des Abstrakten mithilfe eines romantischen Naturbegriffs keine Erfindung der Nachkriegsgeneration, sie geht vielmehr auf die Apologien der klassischen Moderne zurück. Haftmann argumentiert wie Winter selbst im Sinne von Klees Kunstlehre, welche die bildnerischen Formen als Äquivalente der psychischen wie der materiellen Natur bestimmte. <sup>21</sup> In der Nachkriegszeit erfährt diese expressio-nistische ›Theorie‹ der Abstraktion lediglich ihre Ausweitung zu einem transatlantisch wirksamen kunsthistorischen Sublimierungsmodell. Haftmanns an Winters ›Landschaftsbildern‹ entzündete Begeisterung für das abstrakte ›Alphabet des Weltgeistes‹ kehrt wieder in Robert Rosenblums Leitbild des ›abstract sublime‹, das die amerikanische Avantgarde von Pollock bis Rothko auf die Tradition der amerikanischen wie der



1 Fritz Winter, Blatt aus dem Zyklus *Triebkräfte der Erde*, 1944. Privatbesitz

romantisch deutschen Landschaftsmalerei zurückbezieht.<sup>22</sup> Zahlreiche Publikationen haben bereits in den 50er Jahren die Analogiestiftung zwischen abstrakten künstlerischen Formen und Strukturen aus belebter oder unbelebter Natur durch fotografische Vergleiche visuell aufbereitet und somit die Schellingsche Identitätsphilosophie zu einem Rezeptionsmuster popularisiert, das ›Naturwahrheit‹ auch für die abstrakte Kunst geltend macht.<sup>23</sup>

Was aber haben diese Rezeptionsmuster mit Winters Bildern zu tun? Woran knüpft sich hier die Beobachtung einer Rückkehr der Natur? Ausgangspunkt nicht nur für Haftmanns Würdigung Winters, sondern für die gesamte Rezeption während der 50er Jahre und darüberhinaus ist der aus 46 Blättern bestehende Zyklus *Triebkräfte der Erde* (Abb. 1). An diese Blattfolge, 1944 während eines Genesungsurlaubs von der Front geschaffen, knüpft sich zum einen der Kontinuitätsgedanke: Winter orientiert sich an Franz Marc (Abb. 2) und partizipiert so an der Verklärung des früh Gefallenen, nicht zuletzt aber auch an seiner Idee einer ›geistigen‹ Wiedergeburt nach dem Zusammenbruch.<sup>24</sup> Der romantische Topos ›Durch Tod zu neuem Leben‹ manifestiert sich vor allem in einer bestimmten Weise der abstrakten Gestaltung, die als Visualisierung einer ›kristallinen‹, i. e. ›geistigen‹ Natur erscheint. Die literarische Qualität dieser Abstraktion rührt von ihrer illustrativen Beziehung auf Wilhelm Worringers Theorem eines transzendentalen ›Abstraktionsdranges‹, der aus Furcht vor der Unwägbarkeit und Vergänglichkeit des Lebens auf die ›ewigen‹ Werte einer gleichsam anorganischen Natur zurückgreift.<sup>25</sup> Marc wie auch Feininger, dem Winters

2 Franz Marc, *Tierschicksale*, 1913, Kunstmuseum Basel



22 Robert Rosenblum: The abstract sublime. How some of the most heretical concepts of modern American abstract painting relate to the visionary nature-painting of a century ago, in: *Art News*, Febr. 1961, S. 39–41 und S. 56–58.

23 Beispiele bei Glozer (Anm. 4), S. 217.

24 Haftmann 1957 (Anm. 2), S. 49: »... unter merkwürdig ähnlichen menschlichen Bedingungen ... das Zuendebringen dessen, was Franz Marc im letzten Skizzenbuch im Felde begann.«

25 Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, München 1908. 2. und 3. Neuauflage 1948 und 1959, 14. Aufl. 1987, bes. S. 36 und S. 52 ff.

26 Haftmann 1957 (Anm. 2), S. 39, aktualisiert Worringers Erklärung der Abstraktion aus dem Angsterleben. Winter habe die Kriegserfahrung gleichsam durch ein ›anderes‹ Sehen vergeistigt. Zur Kristallisierung des sinnlichen Sehens in einem »Formgleichnis« siehe auch die Ausstellungsbesprechung in ›Die Zeit‹, 5. April 1951, S. 4. Den Verdrängungscharakter dieses Innerlichkeitsmodells beschreibt Klaus-Peter Schuster: »Eine Kunst, die das Tagesgeschehen anscheinend transzendierte, auf Urkräfte, auf ›Triebkräfte‹, auf Blüten und Schweben, auf Entkörperlichung und auf geistige Klänge abzzielte, schien so aus den Schlacken Nazi-Deutschlands als die entscheidend neue Kunst geboren.« ›Innere Emigration der deutschen Moderne‹, in: Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905–1985, hg. von Christos M. Joachimides u. a., München 1986, S. 455–457, Zitat S. 457.

27 Worringer (Anm. 25), S. 163. Er bezieht sich allerdings nicht auf Zeitgenössisches, sondern vornehmlich auf die Gotik, prägt mit seinem synthetischen Ideal des nordischen Kunstwillens aber das ebenfalls retrospektive Denken der Expressionisten.

28 Haftmann 1957 (Anm. 2), S. 43.

29 Ibid., S. 40.

30 Heinrich Lützel: Abstrakte Malerei. Bedeutung und Grenze, Gütersloh 1967, S. 138.

31 Haftmann 1957 (Anm. 2), S. 41.

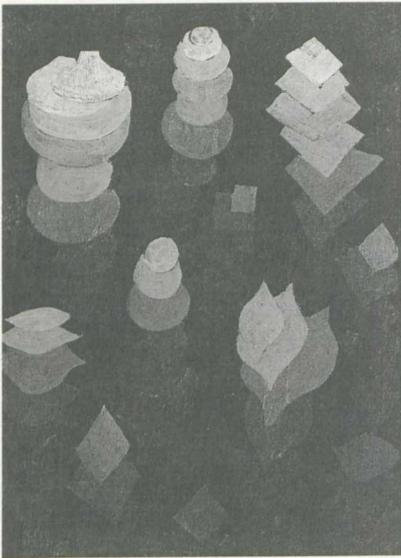
32 Georges Schlocker, Notiz zur Ausstellung von Werken Fritz Winters in der Göppinger Galerie in Frankfurt, in: Das Kunstwerk, August/September 1959, S. 68. Ähnlich beschreibt Haftmann 1957 (wie Anm. 2, S. 42) Winters Begegnung mit der »Energie eines ursprünglichen Schöpfungswillens« bei der Untertagearbeit.

33 Ibid., S. 44.

Kunst ebenfalls nahesteht, versinnbildlicht die kubistische Abstraktion im Sinne von Worringer als Kristallform und gaben ihr damit eine pseudoreligiöse Bedeutung. Die kristallinen Bilder interpretieren bildimmanent die abstrakte künstlerische Form als Resultat einer Wesenschau, welche die Oberfläche der sinnlichen Erscheinung durchschlägt und die gewöhnliche Wahrnehmung transzendiert. Haftmann und Winter übernehmen diese Mystifikation der abstrakten Form zum Ausdruck eines ›Weltgefühls‹.<sup>26</sup> Winter konkretisiert darüberhinaus Worringers Konzept des ›nordischen‹ Kunstwillens, das die Antithesen ›Abstraktion‹ und ›Einführung‹ vereinbart durch »Klärung des Anorganischen im Sinne des Organischen«.<sup>27</sup> Seine surrealistisch inspirierten biomorphen Gebilde zeigen im Unterschied zu der geometrisierten Dynamik der Marcischen Bilder eine vitale Belebung der Form. Winter zeigt, so Haftmann, den »drängende(n) Wachstumskristall (...) eine Kleinwelt von Kristallen, die sich zu regen beginnen (...) einen ganzen kleinteiligen Bau wachsender Kristalle.«<sup>28</sup>

Der Traditionsverweis der Winterschen ›Triebkräfte‹ gilt also vor allem der von Marc artikulierten ›geistigen‹ Natur. Der Maßstab einer intakten Schöpfung, wie ihn Sedlmayr 1948 im ›Verlust der Mitte‹ gegen die Moderne ins Feld führte, ist auch der Maßstab ihrer Protagonisten. Das »Gefühl der verehrenden Naturdurchschauung« ist unabtrennbar von der Ideologie des »großen Zusammenhangs«.<sup>29</sup> Winters ›Triebkräfte‹ heben den »Gegensatz von Natur und Mensch, Sinnlichem und Geistigem« auf und machen »Werden überhaupt spürbar«.<sup>30</sup> Der biographische Hintergrund des Künstlers bot sich zudem an, um die abstrakten Bilder auf »Erlebnisse im Schauen« zurückzuführen.<sup>31</sup> Sie zeigen – so ein Kommentator – »den ehemaligen Bergmann auf der Suche nach dem klopfenden Atem der Erdvenen«.<sup>32</sup>

Tatsächlich kommt den formalen Elementen in Winters ›Triebkräfte‹-Zyklus eine fiktive vegetabilische Wachstumskraft zu. In ihrer transparenten Überlagerung scheinen sich die lanzett- und halbkreisförmigen Flächen aus dem brackig urtümlichen Grund nach vorn ins Helle zu entwickeln. Die Form erscheint nicht als konstruierte, sondern als natürlich gewordene, der anders als den amorphen Gebilden Hans Arps eine Notwendigkeit anhaftet, die den Eindruck des Zufällig-Fragmentierten abweist. Ein aufschlußreicher Unterschied zeigt sich im Vergleich zu Winters anderem ›klassischen‹ Vorbild: Paul Klee. Das Aquarell *Kristalline Stufung* (1921/88) oder das kleine Ölbild *Wachstum der Nachtpflanzen* (Abb. 3) rekurren ebenfalls auf die Idee des künstlerischen Werks als »ein Analoges zu den Formveranstaltungen der bildenden Natur«.<sup>33</sup> Doch während hier der konstruktive Charakter der Kompositionen der Konnotation organischer oder anorganischer Natur widerspricht, die naturphilosophische Erklärung der Form mit dieser nie ganz übereinstimmt, d. h. auf Titel- und Theorieebene verbleibt, entfällt bei Winter der Widerspruch weitgehend. Der Bruch zwischen Titel und Bild ist aufgehoben, die Formverschleifung und Transparenz der Ebenen erscheint als adäquate Visualisierung von ›Triebkräften‹. Die überragende Wirkungsmacht dieses Zyklus verdankt sich wohl der überzeugenden optischen Präsenz jener romantischen Idee, der Künstler könne sich die ›Grundverhältnisse der Natur‹ aneignen. Wenn es auch die Künstler der klassischen Moderne waren, die diesen



3 Paul Klee, *Wachstum der Nachtpflanzen*, 1922, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München

Gedanken formulierten, geht er jetzt erst in die künstlerische Substanz ein. Konstruktion bemächtigt sich der Natur und ist so mit ihr in eins gesetzt.

Die nähere Betrachtung der Nachkriegswerke Winters soll klären helfen, inwieweit die ›Triebkräfte‹ tatsächlich für sie noch den Bedeutungshintergrund abgeben. Zum andern ist zu fragen, ob und wie sich Winters ›Weltverhältnis‹ künstlerisch konkretisieren läßt in seiner Beziehung zur Pariser und New Yorker Avantgarde.

### Der ›Drip‹ als lineare Form

Die erste selbständige Werkgruppe nach Wiederaufnahme der künstlerischen Arbeit im Jahr 1949 läßt zunächst ein neues Streben nach Konzentration erkennen. Winter reduziert seine Gestaltungselemente auf wenige scharf umgrenzte Flächen und Liniengebilde, die vor einer grau abgetönten Hintergrundtextur zu schweben scheinen. Daß sich trotz der Materialbetonung des Bildträgers eine suggestive Staffelung in die Tiefe hinein ergibt, liegt an dem schon bezüglich der ›Triebkräfte‹ gelobten virtuosen malerischen »Wechsel von Dicht und Durchscheinend in den einzelnen Farbkomplexen«. <sup>34</sup> Die Assoziation an Kosmisches bleibt gewahrt, zumal Winter vornehmlich gekurvte und diagonal bewegte Konturen und vielfach eine gestirnhafte farbige Kreisfläche einsetzt. Thwaites fand in den schwebenden Formen das »Erlebnis des Fliegens, das bedeutsamste Erlebnis unserer Zeit« zur Darstellung gebracht. Er bemerkte auch, daß Winters Formen »gleichzeitig organisch und technologisch« seien und sah darin eine »zweite(n) Phase der abstrakten Kunst« erreicht: Winters »Kompositionen sind nicht länger architektonische wie die post-kubistische Kunst. Sie sind kinetisch, sie fließen oder schwingen durch den Bildraum (...) die alte Antithese von Surrealismus und Abstraktion (ist) in dieser Generation aufgehoben.« <sup>35</sup>

Mit seinem Interesse für eine subtile Artikulation des Bildraums steht Winter jedoch im Gegensatz zu den Intentionen des Abstrakten Expressionismus, der auf ganz andere Weise die besagte Antithese aufhebt. Wie Greenberg formulierte, ging es den amerikanischen Künstlern um eine vollständige Eliminierung des Helldunkels, mithin um die reine Flächigkeit. <sup>36</sup> Auch die dem surrealistischen Programm verpflichteten Zufallsstrukturen einer gestischen Malaktion stehen Winters diffizil konstruierten Bildwelten des Jahres 1949 fern. Zwei Jahre später dagegen sind Tendenzen unübersehbar, die in Richtung informeller Kunst weisen. Pollocks Werk konnte Winter schon beim Besuch der Biennale in Venedig 1950 kennenlernen. Mit Sicherheit ausschlaggebend für seine Neuorientierung war aber wohl der ein Jahr später folgende Besuch bei Hans Hartung in Paris, der ihn für die Bedeutung der Improvisation einnahm.

*Fallend – Steigend* (1951, Kat. 55) vermittelt in den schwarzen spiralig gewundenen ellipsoiden Kreisen eine Spontaneität und Dynamik, die durchaus an das Drip Painting (Abb. 4) erinnert. Tatsächlich ›thematisiert‹ Winter diesen Gestus nur, keineswegs gibt er seine klassische Bildauffassung preis. Nach wie vor gestaltet er das Verhältnis von Fläche und Linie, das für die informelle Avantgarde zu den akademischen Relikten zählte. Winter integriert den ›Drip‹ letztlich als fertige Form in ein schon bewährtes Kompositionsmodell. Greifbar ist dies in einem frühen Werk Paul Klees (Abb. 5), Zeugnis seiner ersten Versuche, farbige Flächen und zeichnerische Elemente relativ

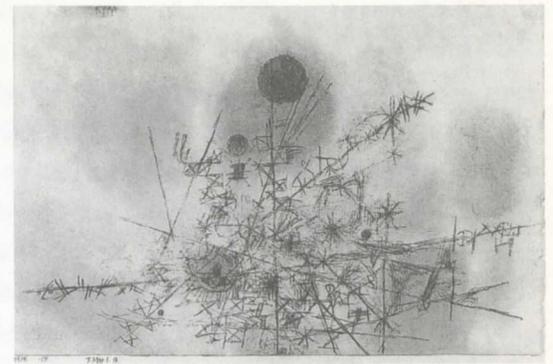
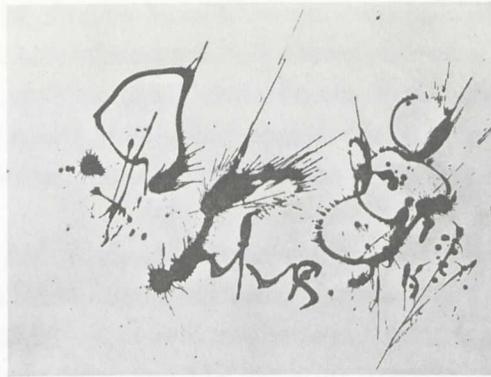
34 Harro Ernst: Fritz Winters Beitrag zum Thema Abstraktion, S. 331–33, Zitat S. 331.

35 Thwaites (Anm. 2).

36 Clement Greenberg: ›American-Type‹ Painting (1955), in: Art and Culture. Critical Essays, Boston 1961, 1984, S. 208–229.

4 Jackson Pollock, *Untitled*, ca. 1950  
Sammlung Lee Krosner Pollock

5 Paul Klee, *Genesis der Gestirne*,  
1914, Kunstmuseum Basel



unabhängig voneinander zu handhaben und in ein fragiles Gleichgewicht zueinander zu bringen. Der Bildtitel *Genesis der Gestirne* definiert die abstrakte Formgestaltung als Schöpfungsvorgang – eine Metaphorik, die Winter von seinem Lehrer erbt und die in seinen kosmischen Bildräumen Gestalt annimmt. Ersetzt wird die figürlich-geometrische Kritzelzeichnung Klees durch abstrakte Pollocksche Farbschwünge – »wahre Planetenbahnen«. <sup>37</sup> Wo also Klee das traditionelle Abhängigkeitsverhältnis der Farbe von der Zeichnung lockert, dient Winter die kompositionelle Anlage umgekehrt dazu, der im »Allover« historisch inzwischen erreichten Aufhebung jener formalen Hierarchien Einhalt zu gebieten. Das Drip Painting wird in einen räumlichen Zusammenhang reintegriert, zur linearen Form umgedeutet. Die beiden ineinandergreifenden Spiralen »bedeuten« eine Dynamisierung des Bildraums, der dennoch statisch und in sich geschlossen wirkt, trotz der ebenfalls Bewegung signalisierenden verwischten Pinselstrichfelder. Verantwortlich dafür ist die Verankerung des Lineaments in den farbigen Flächen. Besonders das scharf umgrenzte graue Feld links scheint sich »zwischen« das Liniengebilde zu schieben: ein »aufsteigendes« schwarzes Band wird von ihm überschritten, ebenso wie »hinter« dem Grau ein anderes hervortreten scheint. Hinzukommt, daß die schwarzen Farbstränge innerhalb des grauen Feldes verblaßt, wie nach einem Abdruck, erscheinen. Die scheinbar spontane Linie ist vermutlich Resultat einer bewußten, mithilfe von Abklatschtechniken verfahrenen Konstruktion. <sup>38</sup> Den kontinuierlichen Bewegungsfluß untergraben auch die manche Linien umgebenden »Höfe«, Zeichen dafür, daß Winter hier wie sonst auch mit Schablonen gearbeitet hat.

Noch in einer weiteren Komposition des Jahres 1951 (Kat. 54) läßt sich Winters Aneignung des Drip Painting studieren. Das Geflecht ist wiederum rückübersetzt in Form. Kleckse sind nicht Kleckse, sondern organisch-planetarische Gebilde, die mit anderen Mikrokosmen korrespondieren: mit den gelben und blauen Farbwolken des Hintergrunds, mit einem vertikal verwischten schwarzen »Komet« und mit einer senkrecht gestellten Reihe von Pinselstrichfeldern. Offensichtlich geht die Gestalt des gestischen Lineaments nur sehr partiell auf das Eigenverhalten der tropfenden Farbe zurück. Winter setzt die Technik des Dripping konstruktiv ein für eine Ausdifferenzierung seines bildnerischen Formvokabulars; sie dient keineswegs wie bei Pollock einer Entmachtung der künstlerischen Invention. Die räumliche Artikulation der abstrakten

<sup>37</sup> Keller (Anm. 19), S. 44.

<sup>38</sup> Zum »indirekten« Tropfverfahren Winters siehe Lohberg (wie Anm. 21), S. 72. Zur Schablonentechnik Winters und seinem Verhältnis zur informellen Abstraktion vgl. Claudia Tutsch, in: Kat. Ausst. Fritz Winter 1905/1976. Staatliche Museen Kassel 1992, S. 22 f.

Formen als Ausdruckswerte schafft ihnen eine traditionalistische Sujethaftigkeit. So stellt sich zwischen der bedrohlich-eng gefüllten Keilform links und der verspielt-heiteren Transparenz rechts ein affektiver Gegensatz her. »Die Alternative ›gegenständlich‹ oder ›abstrakt‹ verliert jede Bedeutung« – eine Entwicklung, die Haftmann euphorisch begrüßte, die aber auch als neuer Akademismus kritisiert wurde.<sup>39</sup>

### Die Einheit der Gegensätze oder: das abstrakte Stilleben

Das künstlerische Ziel der klassischen Modernen wie der amerikanischen Neo-Avantgarde war es, sich durch eine fortschreitende Reduktion der ästhetischen Strukturen kritisch den ihr eingeschriebenen Konventionen zu nähern und sie letztlich aufzuheben. Winter strebt nach Variation und Bereicherung eines schon gefundenen Gesetzes wie nach der Integration neuer Elemente. Dieses zeitlebens von ihm treu gehütete Gesetz ist das der Bauhauslehre Klees.

Der Bildtitel *Fallend–Steigend* beruft sich wie viele andere auf Klees Lehre, die den bildnerischen Elementen Naturgesetzlichkeit wie Schwerkraft und Wachstum zuschrieb und ihnen so den Sujetcharakter ideell zurückerstattet hat. Die Argumentation jener sich als Naturgeschichte gebenden Kunstphilosophie, vor allem an der harmonischen Synthese polarer Gegensätze entfaltet, findet weniger in Klees Werk selbst als in dem seines Schülers Realisierung. Winter tritt das Erbe des Lehrers Klee an, weniger das des Künstlers. Widerruft Klee nämlich in seiner Kunst permanent die synthetische Absicht seiner Gestaltungstheorie,<sup>40</sup> gilt für Winter als Lehrer und Künstler eine Regel; beide wollen »die Gegensätzlichkeit als Bildeinheit dar(zu)stellen«.<sup>41</sup> Fläche und Linie haben sich zu ergänzen, sich einander anzupassen; Gegensätze aller Art – zwischen ›dick‹ und ›dünn‹, ›hart‹ und ›weich‹, ›Geraden‹ und ›Gebogenem‹ – werden artikuliert um der Harmonie willen.

Mit dieser Forderung nach Einheit der Gegensätze stellt sich Winter unbewußt in die Tradition des klassizistischen Postulats einer Vereinbarung idealer Form mit Natur. Eine akademische Ganzheitsvorstellung wird in die abstrakte Malerei hineingetragen. Ihre Basis ist die unaufhebbare Größe des natürlichen Raums mit seinen am menschlichen Gleichgewichtssinn ausgerichteten Dimensionen ›oben‹ und ›unten‹. Klee hatte ihn künstlerisch abgesetzt und theoretisch konserviert in der Vorstellung des Bildes als eines individuellen Organismus, der auch serielle Ordnungen in sich integriert.<sup>42</sup> Winter führt den organischen Bildraum faktisch wieder ein; das Gestaltlose muß Gestalt annehmen. So wird aus der getropften schwarzen Farbspur in *Fallend–Steigend* ein Repoussoir-Motiv, ähnlich den typischen Winterschen Balkenformationen vor farbenglühenden Hintergründen (*Dämonisch*, 1951, Kat. 57; *Sommerlicher Ausblick*, 1953, Kat. 62). Strukturelle Motive wie die gereihten Pinselstrichfelder fügen sich der organischen Komposition ein.

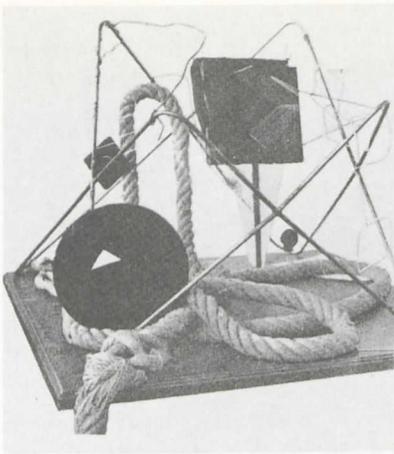
Daß die Einheit des Raums, als klassische Größe der neuzeitlichen Malerei, die Quintessenz seines antithetischen Kompositionsprinzips darstellt, macht Winters *abstraktes Stilleben* (Abb. 6) am besten deutlich. Er ließ in seinem Kunstunterricht Linie und Fläche in reale Materialien ›übersetzen‹, so daß die Studenten sie gewisser-

39 Haftmann 1951 (Anm. 2), S. 9.  
Charles Estienne: *L'Art Abstrait – est il un Académisme?* Auszugsweise abgedruckt in deutscher Übersetzung bei Glozer (wie Anm. 4), S. 175 f.

40 Zur Darlegung dieser These siehe meine Dissertation ›Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne, Hildesheim 1991, S. 257 ff.

41 Fritz Winter 1953 (Anm. 21), S. 29.

42 Paul Klee: Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskriptes von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22, hg. von Jürgen Glaesemer, Basel und Stuttgart 1979. Hierzu Prange (Anm. 40), S. 284–287.



6 Foto eines im Atelier Winter aufgebauten Stillebens aus Draht, Rundeisen, Seil und Papierflächen, 1953

maßen im Modellstudium mimetisch erfassen konnten. Diese Übung hat weitreichende Konsequenzen, die nicht mit dem Hinweis auf eine didaktische Funktion abgetan werden können. Hier wird abstrakte Malerei im Kern für unmöglich erklärt; der Schrecken reiner Form wird gebannt, und zwar vermittelt über einen künstlich hervorgerufenen Rezeptionsakt, der die abstrakte Form als äußeres »natürliches« Objekt wahrnehmbar macht. Malerei ist wieder »eine Angelegenheit der Bewältigung der Welt durch das Auge«. <sup>43</sup>

Die an der deutschen Nachkriegsmalerei oft beobachtete »Entschärfung« der Moderne hat in dieser Annäherung der Kunstproduktion an die Kunsttheorie der Moderne ihren Grund. Winter gab der abstrakten Malerei eine neue literarische oder illusionistische Qualität, indem er die von den Klassikern legitimatorisch postulierte Zeichenhaftigkeit der nicht mehr abbildenden Kunst verwirklichte.

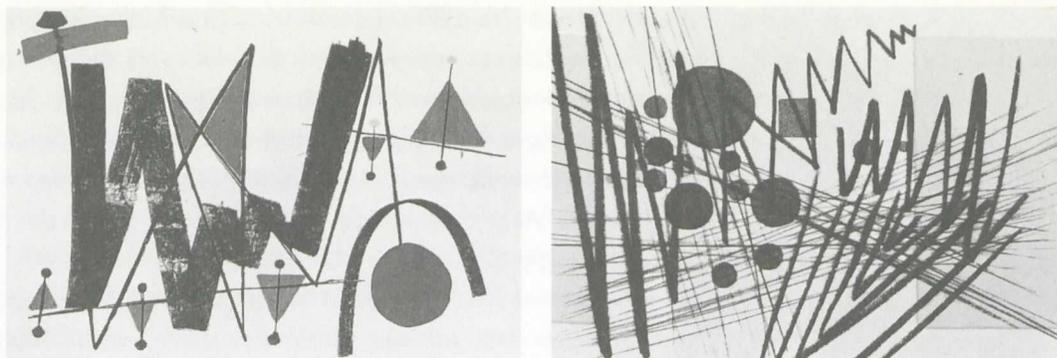
Das wiederhergestellte Raumkontinuum macht alle Stilstufen vergleichbar, entbindet sie aus ihrem historischen Kontext. So kombiniert Winter in zwei weiteren Kompositionen hieroglyphische, an Klees Spätwerk gemahnende Figuren mit kontrastierenden Formelementen. Die fragile Erscheinung eines aufrecht in den Vordergrund gestellten Strichbündels Hartungscher Prägung »antwortet« dem tieferliegenden archaisch-figuralen Gebilde (*Ohne Titel*, 1952, Kat. 59). Gebärdensprachlichen Ausdruck verleiht Winter auch den farbig gerahmten Strichkomplexen in *Unruhig* (1953, Kat. 60). Die Linien wiederum sind in ein vielschichtiges räumliches Konglomerat aus Flächen eingebunden, dominiert durch »poröse«, die Leinwandstruktur artikulierende schwarze Pinselstrichlagen und aufgesetzte Schablonenformen.

Immer wieder läßt sich von unterschiedlichen Richtungen her beobachten, daß entscheidend für die Versöhnung der kontrastierenden Formelemente nicht nur die stets zum Zentrum hin verdichtete Komposition, sondern vor allem die Homogenität des Bildgrundes als »Projektionsfläche« ist. Betont Stoffliches wird von Winter wiederum für die formale Differenzierung und damit für eine fiktive Entmaterialisierung des Bildes eingesetzt. Wie in *Unruhig* die Struktur des Bildträgers im transparenten Farbauftrag räumlich distanziert wird, dient in *Sommerlich* (1950, Kat. 49) die wandartige Mörtelfaktur dem räumlich suggestiven Kontrast zu den transparenten Farbflächen. Die von Wols, Pollock und Dubuffet betriebene materielle Verfestigung der Bildebene geht an Winter also keineswegs spurlos vorüber, sie wird aber ihres ikonoklastischen Charakters beraubt und gewinnt, als formales Gestaltungselement unter anderen, wiederum Bildqualität.

Das ungewöhnliche, erst 1962 entstandene Werk *Lianen* (Kat. 74, Farbabb. S. 54) scheint dieses Resümee zu widerlegen. Die Assoziation an das materiale Allover der Texturologien von Dubuffet drängt sich hier auf. Eine maximale Auflösung und Dezentrierung der Formen ist erreicht. Doch Winter verzichtet nicht auf das lineare Element. Vertikal ausgerichtete, in sich verschlungene Bandformen strukturieren die dunkel pastose Oberfläche und verraten einen eminent ornamentalen Sinn. Dem informellen Duktus entgegen arbeiten vor allem die weiß akzentuierten Linien, die zum Teil durch

43 Haftmann 1951 (Anm. 2), S. 7.

7 Aus Winters Kunstunterricht: Aufhebung des Gegensatzes verschiedener Formen (Kreis, Quadrat, Dreieck) durch verbindende Linien. Freie Kompositionen aus den gewonnenen Erkenntnissen der Gegensatzstudien



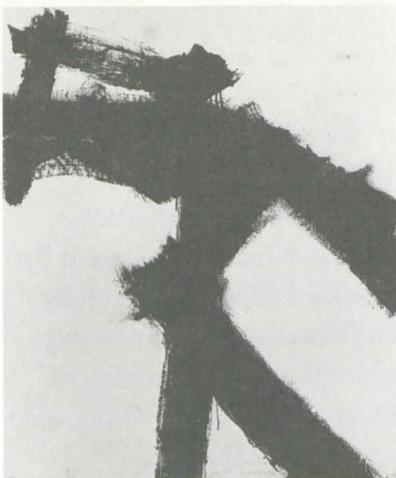
schrattierte und wellenartig »gekämmte« Flächenmuster verbunden sind, ein Motiv, das schon aus Winters *Bauhaustreppe* (1929)<sup>44</sup> bekannt ist und auf Klee zurückgeht. Auch hier ist also wieder das Verlangen nach der konstruktiven Formidee unabwiesbar, wenn sie hier vielleicht auch nicht trägt. Eher wird die Komposition *Erdhaft 3* (1962, Kat. 75) den künstlerischen Maßstäben Winters gerecht. Wieder »klärt« eine extrem kleinteilige Linienstruktur das Urtümliche, doch hält das konstruktive Element dem amorphen Grund, roh und undeutlich artikulierte schwarzen und farbigen Flächen, die Waage. Vor allem aber definiert Winter hier anders als in *Lianen* das akademische Pendant zur Linie – den Bildraum. Farbige verwaschene Inseln im Schwarz stellen sich als »Ausblicke« dar. Das Schwarz drängt nach vorn, gibt sich als Abwandlung der früheren Balkenformen vor farbigem Grund zu erkennen. Ähnlich strukturiert, jedoch geschlossener in der Wirkung ist das Bild *Wüstenweg* (1962, Kat. 76), da die Linien hier weniger selbständig sind, vielmehr die vorwiegend rechten Winkel und die vertikale Ausrichtung der Flächenformen nachvollziehen. Überzeugungskraft bietet verstärkt die atmosphärische Organisation des Raumes im lichthaften Ocker des Hintergrunds.

### Goldgrund und Farbraum

Winters Bindung an die Linie und sein harmonisches Kontrastmodell grenzen ihn gegen die informelle Kunst ab. Sie trennen ihn auch von Hartung, obwohl hier eher eine künstlerische Verwandtschaft besteht, denn Hartung arbeitet ebenfalls mit linearen Elementen, die vor »unendlichen« Raumgründen zu schweben scheinen.<sup>45</sup> Spezifisch für Winters Gestaltung ist jedoch, wie deutlich wurde, das reziproke Verhältnis von Linie und Fläche, Gestalt und Grund. Die hieroglyphischen Pinselstriche in dem Bild *Schwarz-weißes Element* (1953, Kat. 64) antworten den blauen Flächen des Hintergrunds. Im Prinzip ähnlich wie es Winter in einer Übungsaufgabe seinen Schülern vorschlug (Abb. 7), vermittelt ein Gespinnst aus Strichen den Übergang. Das Prinzip räumlicher Zentrierung und Vielfalt hebt sich deutlich ab gegen Klines *Komposition Hampton* (Abb. 8), die den Pinselstrich zu einem monumentalen Fragment macht. Mit Hartungs *Peinture* (Abb. 9) verbindet Winters Komposition zwar die Repoussoir-Wirkung der schwarzen Linien, jedoch fehlt bei Hartung das Kontrastmotiv, welches bei Winter alle Bildmotive in ein »Antwortverhältnis zum Ganzen« bringt. Einen eigentüm-

44 Lohberg (Anm. 21), Abb. 29.

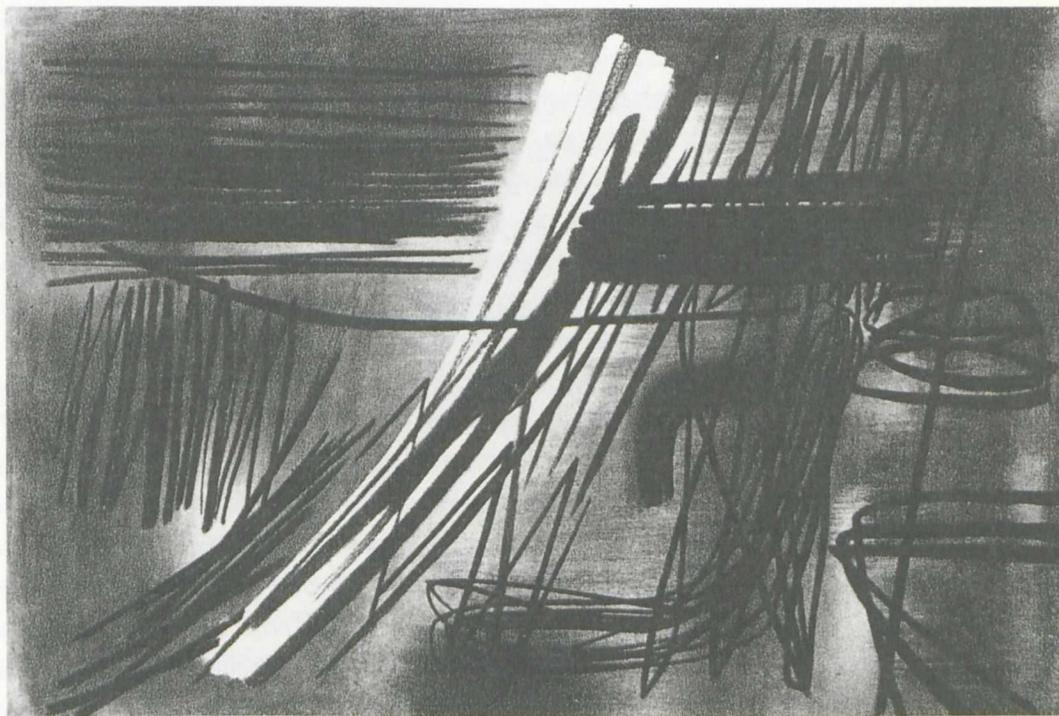
45 Mit Hartungs Werk wurde die Arbeit Winters am häufigsten verglichen, auch stellten beide Künstler 1951 in Erlangen zusammen aus. Vergleichende Kommentare z. B. bei Thwaites (Anm. 15); Herbert Marwitz: Fritz Winter und die Grenzen der abstrakten Malerei, in: *Neue literarische Welt*, 14. – 25. Juli, S. 16; Ernst (wie Anm. 34), S. 332; Roh (wie Anm. 8), S. 261; Lohberg (Anm. 21), S. 80f.



8 Franz Kline, *Hampton*, 1954  
Privatbesitz

lichen Akzent bildet die optisch hervortretende Gitterfläche mit den weißen, scharf umgrenzten schmalen Schablonenformen (vgl. auch *Sommerlicher Ausblick*, 1953 Kat. 62). In diesem offen vorgewiesenen kompositionellen ›Versatzstück‹ wird die gestische Dynamik zurückgenommen, aber auch die räumliche Geschlossenheit relativiert. Dieses für Winter so typische Motiv berührt sich eng mit seinem beschriebenen antithetischen Gestaltungsprinzip; es benennt sozusagen die Synthese aus positiver und negativer Form.

Die Ritzbilder sind deshalb vielleicht Winters ureigene Gattung, denn sie erheben das Positiv-Negativ-Verhältnis zu ihrem alleinigen Thema: In einem unbetitelten Werk von 1953 (Kat. 66) präsentiert Winter beinahe puristisch seinen bildnerischen Kosmos. Ein blaues Gestirn vor weiß opaker Grundschicht regiert den Raum und die Gestalt seiner Elemente. Grau umrandete schwarze Gebilde präsentieren sich als Varianten der Grundform, gegliedert und teilweise überspannt von linearen Strukturen, die sich wiederum als Abkömmlinge der Kreisform durch ihre durchgängig gekurvten Konturen zu erkennen geben. Die Pointe des Bildes gründet in der Verwandlung der weißen zu schwarzen Linien, sobald sie die Grenze des schwarzen Feldes erreichen. In *Schwarz-Weiß* (1954, Kat. 68) stoßen wir auf denselben ›Kipp-Effekt‹. Eingeritzte Strichlagen lassen wie durch einen Strahlenkranz zwei dunkle Rechtecke erscheinen. Das lichthaft weiß aufgemalte Rechteck rechts, gerahmt von konzentrischen, leicht versetzten Konturen, drängt sich um so mehr in den Vordergrund. Eine Art Gleichung zwischen verfinsteter Negativform und positiver Flächen-gestalt wird hergestellt.



9 Hans Hartung, *Peinture*, 51-12, 1951  
Kunstmuseum Basel

Die illusionistische Lichtqualität der Zeichnung ist auch dann offenbar, wenn die Grafitti sich zu wilder Turbulenz steigern und damit wiederum an das Informel anknüpfen. Insofern bringt Winter auch in der *Schwarzen Komposition mit Grün I* (1953, Kat. 67) die Gestaltungskriterien zur Anschauung, die schon das Werk der dreißiger Jahre dominierten. Gabler fand für diese Werkreihe den Namen ›Goldgrund-Negativ-Bilder‹ und bettete Winter aufgrund dieser Assoziation in das »Erbe künstlerischer Weltinterpretation aus zwei Jahrtausenden« ein, nicht ohne in Byzanz »die ersten Formen der Abstraktion«<sup>46</sup> auszumachen. Dieser enorme Brückenschlag deutet auf die traditionalistische, ja magische Qualität des leuchtenden Grundes, den Winter aus dem dichten Schwarz herausgearbeitet hat. Wieder verbindet er eine künstlerische Technik Klees mit dem zeitgenössisch Gestischen, um sich zugleich aus der Geschichte der Moderne hinaus in ein ewiges Reich der Harmonie zurückzuziehen.

Auf die Wiederkehr der Außenwelt ins Bild zu Beginn der 60er Jahre reagiert Winter, dessen repräsentative Bedeutung mit der documenta 1968 sichtbar beendet ist,<sup>47</sup> mit einem energischen Abstraktionsschub. Ein früheres Hintergrundmotiv – das verschwimmende oder verwischte farbige Feld – wird zum alleinigen Bildgegenstand. Dennoch: was als grundlegendes Prinzip seiner Bilder beschrieben worden ist – die suggestive Raumeinheit, hergestellt durch das komplementäre Verhältnis von Form und Grund, Linie und Fläche – bleibt gewahrt. Winter bringt ein neues Avantgarde-Element ins Spiel, nämlich Rothkos weich konturierte Farbfeldkompositionen, um sie wie zuvor Pollocks oder Hartungs Stil seinem Ordnungsgedanken einzugliedern. Wo Rothko die Farbwerte dissonant vereinzelt und zu einer stechenden Wirkung steigert, lebt zum Beispiel *Herbstlicher Tag* (1964, Kat. 78) vom Kontrast warmer und kalter, strahlender und gedeckter Farben. Die prägnante Gliederung der Felder verhindert eine pulsierende Selbständigkeit der Farbe als solcher. Man vergleiche mit den blaugrauen Streifenflächen vor hellem Blau etwa Rothkos *White Band (Number 27)* (Abb. 10): Die farbige Verdichtung zu den Rändern hin hat hier keineswegs wölbende Wirkung, schafft keine räumliche Distanz zwischen Feld und Umfeld. Die Hintergrundwirkung wird vielmehr abgemildert. Die diffusen Konturen bringen bei Rothko die lineare Begrenzung mit ihren hierarchischen Helldunkelwerten zum Verschwinden. Bei Winter dienen sie der Licht- und Raumwirkung. Die gestalterische raumschaffende Qualität der Farbe überragt ihren reinen Farbwert.<sup>48</sup>

Ein weiterer Name klingt an in der gestischen Variante der Farbkompositionen, hier verteten durch das Bild *Dezember 63* (1963, Kat. 77, Farbabb. S. 55): Willem de Kooning. Winter bleibt zwar bei seiner ›stained canvas‹-Technik, die im übrigen mehr mit Helen Frankenthaler, Morris Louis und Kenneth Noland als mit Rothko zu tun hat. Doch er versetzt die suggestiv räumlichen Farbfelder mit gestisch aufgesetzten breiten Pinselstrichen, die dem Duktus des zeitweiligen Hauptmeisters der Abstrakten Expressionisten ähneln (Abb. 11). Und wiederum deutet Winter die dort substantialisierte Faktur ins Immateriell-Räumliche um. Bewerkstelligt wird diese Verwandlung durch eine vitalistische Interpretation der Farbbahnen, die Wiedereinführung des

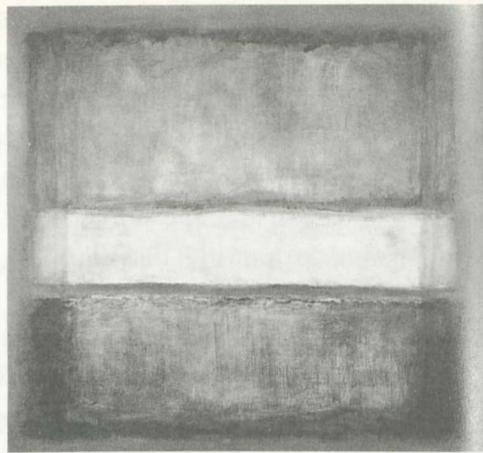
46 Gabler (Anm. 19), S. 4.

47 Ende 1967 erklärte Fritz Winter seinen Austritt aus dem documenta-Rat. Siehe Walter Kramm: Fritz Winter. Gleichnisse zur Umwelt, in: Die Kunst und das schöne Heim, Juni 1968, Heft 6, S. 261–265, S. 265.

48 Vgl. Lohberg (Anm. 21), S. 91.

10 Marc Rothko, *White Band (Number 27)*, 1954, Sammlung Ben Heller, New York

11 Willem de Kooning, *Untitled*, 1959  
Hirshhorn Museum Washington



Helldunkels durch weißgehöhte Felder und den Kontrast zwischen opakem Pinselstrich und durchlichtetem Farbraum. Transparenz gibt es bei de Kooning nicht, nur Verschränkung und Überlagerung, physische Mischung von Farbmassen. Im Vergleich wird auch deutlich, daß Winter seine vermeintlich spontanen Pinselstriche sorgfältig modelliert.

### **Winter ein Postmoderner?**

Die so oft in Winters Bildern anzutreffenden Schablonenelemente können als ›kritische Form‹ seines Werks gelten. In dieser Technik manifestiert sich eine Grundhaltung: das souveräne Agieren mit vorhandenen Formen, seien es eigens hergestellte oder zitierte. In der Schablone ist auch das serielle Moment anwesend, das die überbordende Produktivität Winters bestimmt. Unendliche Kombinationsmöglichkeiten und Differenzierungen von Linie und Fläche im Rahmen eines organisch zentrierten Bildraums torpedieren das Werkhafte des Einzelbildes.

Die vergleichenden Betrachtungen haben gezeigt, daß Winter nicht nur über das klassisch moderne, sondern auch über das zeitgenössische Formenspektrum bewußt verfügt. Seine Gestaltungsweise mag als eine ›postmoderne‹ begriffen werden insofern, als ihr barocker Überschwang dem ikonoklastischen Bewegungsgesetz der historischen Avantgarde entgegengesetzt ist. So international der abstrakte Wintersche ›Weltraum‹ ist, so geschichtslos ist er auch. Abstraktion wird, wie die Stilleben-Übung demonstriert, im Alltag aufgefunden, dem gewöhnlichen Sehen wieder vertraut gemacht. Damit ist die historische Bedeutung der künstlerischen Abstraktion – ihre Relativierung des Netzhautbildes – negiert. Der Rückbezug auf Klee und die Vorkriegsmoderne überhaupt findet unter dem Vorbehalt statt, nicht als ein immanent künstlerischer und damit historischer Reflexionsakt gemeint zu sein, denn ein solcher hätte den Bruch der Kontinuität durch den Nationalsozialismus verarbeiten müssen. So ist die Abstraktion als ›Weltsprache‹ sicherlich ein nicht unwesentliches Instrument der Verdrängung nationaler Geschichte gewesen. Um es mit Martin Damus' sprechender Abwandlung des Kleeschen Diktums zu sagen: »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder – Kunst macht unsichtbar.«<sup>49</sup> Winters Bilder besitzen diese Kraft zur

49 Damus (wie Anm. 4), S. 52.

Verneinung des Bruchs. Ihre Botschaft und Wirkungsmacht ist aber nicht, wie Günter Grass es in der Nachfolge Lukàcs' postulierte, in einer »Abkehr von der Wirklichkeit« oder im tapetenartig dekorativen Reiz der Abstraktion zu suchen.<sup>50</sup> Die Opposition gegenständlich-gegenständlich war und ist eine Schein-Opposition, denn die intakte Natur war, wie die Bilder Winters zeigen, im Rahmen abstrakter Kunst durchaus wiederherzustellen. Die Negierung des eigenen historischen Standorts ist nicht geknüpft an jene Alternative; sie ist in der künstlerischen Absage an Entwicklung präsent.

Wenn auch die offiziöse, von Harold Rosenberg initiierte »Genielehre« des Action Painters anderes vermuten ließ, ging das avantgardistische Interesse dahin, Form als vorgewußte abzuschaffen und somit auch die Omnipotenz des Künstlers als Schöpfer. In solcher Wiederaufnahme der Dada-Bewegung wurde die Geschichte der Moderne fortgeschrieben, der sich Winter und die durch Haftmann repräsentierte Nachkriegskunstgeschichte erfolgreich entzogen. Seine Rolle als Vorkämpfer der abstrakten Malerei verdankte Winter ihrer Verwandlung in eine ideale Natur. Auch er konnte aber nicht hinter seine Zeit zurück; der Status des Schöpfers war wie das von ihm gehandhabte Universum von Formen nur aus zweiter Hand rekapitulierbar. Obwohl daher Winter seine Protagonistenrolle für die deutsche Kunst der 50er Jahre inzwischen an Wols und Hartung abgeben mußte, erschließt sich seine Aktualität heute neu: im Kontext der Wahrnehmung einer »Kunst nach der Kunst«. Die Bildbetrachtungen zeigten eindrücklich, wie schon in den frühen 50er Jahren die neuesten Errungenschaften der Abstrakten Expressionisten zu Formzitataten geronnen, verfügbar und beliebig mit älteren Stilelementen kombinierbar waren. Winter nahm mit seiner eloquenten »organischen« Abstraktion im Grunde das bereits vorweg, was die Kunst der 60er Jahre zu ihrem Credo erhob. Auch er macht bereits Bilder von Bildern, reproduziert Stilformen und mischt sie in neohistoristischer Manier. Das Pastiche als postmoderne Kategorie greift hier bereits. Daß Winter an die Idee eines originären Schöpfungsaktes gebunden blieb, mag bisher im Verborgenen gehalten haben, daß seine künstlerische Arbeit den »Stil der Stillosigkeit« vorbereitet, daß er »durch all die Masken und Stimmen (spricht), die im imaginären Museum einer neuen weltweiten Kultur lagern«.<sup>51</sup>

50 Günter Grass: Geschenkte Freiheit, Rede zum 8. Mai 1945, Akademie der Künste, Berlin, 5. Mai 1985, zitiert nach Carla Schulz-Hoffmann (Anm. 19), S. 14. Auch bei Damus und Hermand (Anm. 4) klingt noch die apriorische Forderung durch, nur gegenständliche Kunst könne »engagiert« und kritisch sein. Aufrechterhalten wird damit die ebensogut an abstrakter Kunst geschulte Überzeugung, künstlerische Produktion sei unmittelbare politische Praxis. Zu der hier vertretenen These, daß verdrängte Geschichte und mangelnde formale Erneuerung zusammenhängen, vgl. Siegfried Gohr: Die Kunst der Nachkriegszeit, in: Deutsche Kunst (Anm. 26), S. 460–462.

51 Frederic Jameson: Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, hrsg. von Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe, Reinbek 1986, S. 45–102, Zitat S. 62.