

MICHAEL LÖFFELHOLZ

HANS WINKLER

(1919–2000)

INFORMELLE MALEREI ALS GEGENSPRACHE



böhlau

Winkler 83 (337) II



Michael Löffelholz

Hans Winkler

1919–2000

Informelle Malerei als Gegensprache

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2020 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Lindenstraße 14, 50674 Köln
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Cover: Magisches Fernland, 1983 (337II), Tusche-Aquarell, 59,8 x 78,3

Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Lektorat: Annette Krüger, Hamburg
Satz und Layout: Bettina Waringer, Wien
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-51545-4

VORWORT 9

EINLEITUNG

1. Perspektiven einer Neubewertung und Neudeutung 11

2. Solitär in widersprüchlicher Lebenssituation 13

3. Winklers stilistische Entwicklung – Wahl des Informel 17

4. Monographische Studie 20

5. Verortung im aktuellen kunstwissenschaftlichen Diskurs –
Aufarbeitung der Vergangenheit 22

6. Zum Verhältnis von kunsthistorischer und
historisch-politischer Rezeption 26

7. Kunsthistorisch vernachlässigte Kriegsgeneration 29

8. Gespräche mit Zeitzeugen 30

1 HANS WINKLERS LEBENSWEG

1.1 Kindheit, Jugend, Krieg 33

1.2 Frühe Anerkennung und Berufsverbot (1945–1950) 35

1.3 Drei Jahrzehnte ohne DDR-Öffentlichkeit (1950–1981). 41

1.4 Wiedereintritt in die DDR-Öffentlichkeit (1981–1990) 49

1.5 Nach der ‚Wende‘ (1990–2000) 52

2 AUF DEM WEG ZUM INFORMEL

2.1 Ästhetische Lösungen als Antwort auf
historische Herausforderungen 55

2.2 Tendenzen der Kunst im Nachkriegsdeutschland. 56

2.3 Informelle Malerei als Paradigmenwechsel
in der Kunst nach 1945 65

2.4 Winklers Anfänge – Expressionismus und Erkundungen 75

2.5 Durchbruch zum Informel –
Lösung von Gegenstand, Figur und Geometrie ab 1956 85

3 INNERE EMIGRATION UND DER GEIST VON DARMSTADT

3.1	Grenzüberschreitende Debatten über die Moderne	97
3.2	Adorno als „politische und kulturelle Leitfigur“ der westdeutschen Nachkriegsgeschichte und die DDR	101
3.3	Winkler hört Adorno in Darmstadt	107
3.4	Winkler trifft Luigi Nono in Darmstadt	116
3.5	Im Raum zwischen autonomer und engagierter Kunst.	119

4 ZORNIGE BILDER ZWISCHEN HOFFNUNG UND ERNÜCHTERUNG

4.1	Das Gemälde <i>Vietnam-Dschungel</i> von 1969	139
4.2	„Optimistische“ Gemälde bis 1976	151
4.3	Die geschichtsphilosophische Erfahrung des Sinnverlusts.	153

5 AUSREIZUNG DES INFORMELLEN PRINZIPI

5.1	Ein neues Monotypieverfahren auf Papier.	163
5.2	Wendung zum Performativen oder Emanzipation des Malakts	165
5.3	Emanzipation des Malmaterials – der <i>informelle ‚Wassermaler‘</i>	168
5.4	<i>Filterbilder</i>	170
5.5	<i>Kreuzbilder</i>	173
5.6	Umgang mit dem Zufall	175
5.7	Informelles Malen als dialektische Bewegung zwischen „Sprung und Rettung“ und „Aufdecken und Verschlüsseln“	176
5.8	Informel als offene Kunst	180
5.9	Bildfindungen in Winklers „Wasserbildern“	183
5.10	Bildtitel.	190

6 SELBSTKOMMENTARE

ALS INTEGRALER TEIL BILDNERISCHEN SCHAFFENS

6.1 Begründung von Dissidenz	195
6.2 Paradoxe Lebensentwurf und Kunst als <i>Reaktion auf Unfreiheit</i>	198
6.3 <i>Existenzkunst</i> zwischen Isolation und Befreiung	201
6.4 Wahl der Abstraktion als Gegensprache	208
6.5 Wider ‚heile‘ Welt und kollektiven Fortschrittsglauben	211
6.6 Kunst als Eingriff ins <i>Bestehende</i>	215
6.7 DDR als Gesellschaft – Nomenklatura und Bevölkerung	218
6.8 <i>Außerhalb gesellschaftlicher Prozesse</i> und jenseits der Marktlogik – Kunst als <i>Rettung des Individuums</i>	222
6.9 Wider die „Verständlichkeit“ und <i>ingeschliffene Sehgewohnheiten</i>	225
6.10 Die Entdeckung der Beziehungsdimension informeller Malerei	228
6.11 Katastrophische Gegenwart	231
6.12 Fallstricke des Informel – am Abgrund der Belanglosigkeit	235
6.13 Kunst macht Leid beredt	238
6.14 Woher nimmt Winkler sein künstlerisches Material?	240
6.15 Widerspruch zwischen Kunst und katastrophischer Realität	246
6.16 Betroffen vom Untergang des Realsozialismus	249
6.17 „Versuch, in der Wahrheit zu leben“ oder: Was heißt Dissidenz (Václav Havel)	253
6.18 „Schon garnicht hier bei uns“ (Bernhard Heisig)	256

7 STILWENDEN IM SPÄTWERK HANS WINKLERS

7.1 Schwierigkeiten der Orientierung in Zeiten kulturpolitischer Öffnung	259
7.2 <i>Zeitgenossen</i>	261
7.3 Informelle Gemälde nach 1986	265
7.4 <i>Zweiphasenbilder</i>	270
7.5 <i>Zweiphasenbilder</i> mit Schriftzeichen	286
7.6 Zwischenglasbilder abstrakt	291

7.7	Zwischenglasbilder figürlich.	292
7.8	Letzte Stilwechsel	294
7.9	Ein letztes Bild.	306

8 STATIONEN DER ÖFFENTLICHEN REZEPTION

8.1	Schaffen in der „Krise der Rezeption“	307
8.2	Rezeption in den 80er Jahren	308
8.3	Rezeption nach der ‚Wende‘	313
8.4.	Rezeption nach 1995	329
8.5.	Rezeption im Rahmen der kunstwissenschaftlichen Aufarbeitung der Thüringer Kunstlandschaft seit 1990	338

ANHANG

Wulf Kirsten: Angestaute Kreativität.

Erinnerungen an Hans Winkler mit einem Gedicht zum

Tusche-Aquarell *Unterirdische Landschaft* von 1983 348

Michael von Hintzenstern:

Zeitzeuge der „Darmstädter Ferienkurse“ 351

LITERATUR 393

DANKSAGUNG 402

PERSONENREGISTER 403

ABBILDUNGSVERZEICHNIS UND -NACHWEIS. 407

VORWORT

Dass ich Hans Winkler kennenlernte, verdankt sich einem Zufall. Ich war im Frühjahr 1999 nach Weimar gefahren, um einen Kongress der Deutschen Gesellschaft für Psychologie zu besuchen, weil dort Ernst Federn von seiner Inhaftierung in Buchenwald berichten sollte. Als ich die Karl-August-Allee vom Bahnhof kommend hinunterlief, traf mein Blick auf ein großes informelles Gemälde in einem Schaufenster. Lange blieb ich davor stehen. Ein solches Bild hier zu sehen, hatte ich nicht erwartet. Die darin aufgehäuften Winkel schienen mir zu sagen: Lass dich nicht vereinnahmen, wehre dich, zeig Zivilcourage. Zwei Tage später traf ich den Maler, der kein anderer als Hans Winkler war. Er erzählte mir, dass die SED-Kulturbürokratie ihn drei Jahrzehnte von der Öffentlichkeit ausgeschlossen habe, weil er anders als vorgeschrieben malte und dies nicht habe aufgeben wollen. Diese Aussage passte zu dem, was ich aus dem Bild herausgelesen hatte. Die klare Absage an das totalitäre Regime elektrisierte mich. Aus Winklers Erzählung sprach eine Treue zu sich selbst, eine Fähigkeit, Nein zu sagen, mit der ich mich spontan identifizieren konnte und für die ich Achtung empfand. Ich dachte an die Zeile „Sei getreu, sagt der Stein“ aus dem Gedicht „Exil“ von Peter Huchel,¹ dem verfeimten und zum „Kniefall unfähigen“ Dichter.² Und als ich dann beiläufig im Gespräch Theodor W. Adorno, bei dem ich in Frankfurt studiert hatte, erwähnte, ging ein Leuchten über Winklers Gesicht. Warum, konnte ich erst später in Erfahrung bringen.

Diese drei Fakten: am Anfang das Bild, dann das beeinträchtigte Leben und schließlich das Faible für jenen Intellektuellen, der in den 50er und 60er Jahren die in antiaufklärerischer Tradition befangenen Bildungsschichten der BRD aufgestört hatte – das zusammen machte mich neugierig auf Hans Winkler. Bei dem Gang durch sein Atelier schien es mir damals, als sei ich auf eine unbekannte Seite der ostdeutschen Kunstgeschichte gestoßen. Meine Überraschung war dem Blick eines kunsthistorischen Laien aus dem Westen geschuldet, der sich die vielfältigen Wege, die die bildende Kunst in der DDR gegangen war, noch nicht erschlossen hatte. Erst später erkannte ich, dass mich der Zufall ausgerechnet zu dem Angehörigen einer Zwischengeneration von Malern geführt hatte, die zu jung waren, um schon vor 1933 ihren künstlerischen Weg gefunden zu haben, und zu alt, um an einer der Kunsthochschulen der DDR sozialisiert zu werden.

Im Herbst 1999 fuhr ich ein zweites Mal nach Weimar, um jenes Bild von Hans Winkler zu erwerben, auf das mein Blick zuerst gefallen war. Die beiden Begegnungen mit dem Maler blieben die einzigen, denn im Jahr darauf starb er. Sie genügten aber, um mir zu zeigen, dass dieses Künstlerleben im anderen, mir unvertrauten Teil unseres Landes so viele Fragen von historischem und kunsthistorischem Belang aufwarf und Antworten an-

1 Reich-Ranicki (Hrsg.): Deutsche Gedichte, S. 125.

2 Durs Grünbein nennt Peter Huchel so in seiner Dankrede zur Verleihung des Peter-Huchel-Preises 1995.

zubieten hatte, dass ich einige Jahre später den Entschluss fasste, dieses Buch zu schreiben, ohne als Kunsthistoriker ausgebildet zu sei. Ich glaubte, dieses Wagnis eingehen zu sollen, weil ich den Eindruck gewonnen hatte, dass die bisherige kunsthistorische Rezeption von Winklers Werk unzureichend und auch seiner eigenen Erwartung als Maler an die Kunstgeschichte nicht gerecht geworden war. Zudem vertraute ich darauf, dass meine philosophische und sozialwissenschaftliche Ausbildung für die Erschließung dieses Werks von Nutzen war.

Als empirische Basis meiner Forschungen dienten mir vor allem die in privatem und öffentlichem Besitz befindlichen Bilder Winklers, das von ihm selbst angelegte, höchst akkurate Werkverzeichnis³ und seine zwischen 1978 und 1994 stetig geführten Tagebuchnotizen. Diese liegen sowohl in der Originalhandschrift (im Folgenden zitiert als OTB) als auch in der Kurzform von 64 Typoskriptseiten umfassenden Auszügen (im Folgenden zitiert als KTB) vor, die Winkler selbst vornahm und die er in Teilen immer wieder an einen ausgewählten Kreis von Laudatoren und Journalisten weitergab. Die Ausführlichkeit und Stetigkeit der Tagebuchnotizen, insbesondere in der annähernd 800 DIN-A4-Seiten umfassenden Originalhandschrift, sind von unschätzbarem Wert für Erforschung und Verständnis dieses Künstlerlebens. Hinzu kamen Gedichte und Briefe des Malers, der Bericht über ein Galeriegespräch mit dem Künstler, sodann veröffentlichte und unveröffentlichte Laudationes anlässlich von Ausstellungen, ferner Kritiken in Tageszeitungen und Zeitschriften, dann auch Gespräche mit Zeitzeugen, insbesondere Galeristen, Kuratoren, Sammlern, Künstlern, Kunsthistorikern, Museumsleitern, Kollegen aus der Musikschule, Weimarer Mitbürgern, Freunden des Künstlers, schließlich Familienangehörigen, insbesondere des Malers Frau Christel Winkler, die mir Zugang zum heute in Chemnitz befindlichen Nachlass des Künstlers gewährte.

3 Es handelt sich um zehn kartonierete Hefte im DIN-A5-Format. Die Zahl von Winklers Werken hat bislang niemand gezählt. Dass sie sehr hoch ist, ergibt sich aus seiner „Wassertechnik“. Von solchen Bildern hat er manchmal bis zu 20 am Tag hergestellt. Im Jahr 1986 verzeichnet er insgesamt 458 Bilder; im Jahr 1987 insgesamt 1409. Das handschriftlich vom Künstler geführte Werkverzeichnis befindet sich im Nachlass.

EINLEITUNG

1. Perspektiven einer Neubewertung und Neudeutung

Der Maler Hans Winkler, 1919 in Gotha geboren und 2000 in Weimar gestorben, hat sein Künstlerleben überwiegend hinter ‚Eisernen Vorhängen‘ verbracht, hinter dem zwischen West und Ost und dem in der DDR selbst zwischen Staat und Gesellschaft errichteten. Erst mit dem Zusammenbruch des Ostblocks und den gesellschafts-politischen Veränderungen nach 1990, der Wiedervereinigung Deutschlands, der Neugründung der Länder auf dem Gebiet der ehemaligen DDR und den damit einhergehenden kulturpolitischen und kunstwissenschaftlichen Neuorientierungen wurde sein Werk ins Licht einer demokratischen Öffentlichkeit gerückt und neu bewertet. Kurz nach der Wende, 1992, erhielt er den „Weimar-Preis“ und 1994 wurde ihm von den „Kunstsammlungen zu Weimar“ eine umfassende Retrospektive gewidmet. Den Katalog⁴ dazu gestaltete die Kunsthistorikerin Gerda Wendermann im persönlichen Austausch mit dem Künstler. Ihr Katalogtext⁵ ist unter den kunstgeschichtlichen Würdigungen des Künstlers bisher der einzige geblieben, der Winklers Gesamtwerk in ausführlicherer Form vorstellt. In den beiden Ende der 90er Jahre erscheinenden, umfassende Ausstellungen begleitenden Überblicksdarstellungen Thüringer Kunst des 20. Jahrhunderts, insbesondere seiner zweiten Hälfte, wird Winklers Name im Vergleich mit anderen Vertretern seiner Generation stets nur cursorisch erwähnt.⁶ Im Rahmen dieser gleichwohl außerordentlich verdienstvollen Neubewertung des künstlerischen Schaffens im Thüringer Raum, die das bis dahin auf realistische Traditionen verengte Bild korrigierte, hat das Werk Winklers also noch kaum einen angemessenen Platz erhalten.

Das Bild von Hans Winklers Schaffen, das die Kunstgeschichte bislang gezeichnet hat, bleibt insgesamt hinter dem zurück, was es zu sagen hat. Zwar werden zentrale Merkmale seines informellen Idioms luzide aufgedeckt und analysiert, vor allem von seinem ‚Entdecker‘ Gunter Nimmich⁷ sowie von Kai Uwe Schierz⁸ und Gerda Wendermann⁹. Der gut begründeten, auch dem Selbstverständnis des Malers entsprechenden Erwartung Matthias Flügges¹⁰, die Qualitäten des Werks Winklers im historisch-politischen Kontext zu untersuchen, wurde bisher jedoch nicht hinreichend entsprochen, der Aussagegehalt

4 Vgl. Kunstsammlungen zu Weimar (Hrsg.): Hans Winkler.

5 Wendermann: Hans Winkler.

6 Vgl. Rüdiger: InnenSichten, S. 36, 37; Winter/Luhn (Hrsg.): Querschnitt, S. 52, 69, 114, 173.

7 Vgl. Nimmich: Versuch (1985); Ders.: Versuch (1988); Ders.: Zum 70. Geburtstag (1989).

8 Vgl. Schierz: Hans Winkler (1996); Ders.: Hans Winkler (2004); Ders.: Hans Winkler (2009).

9 Neben dem in Anm. 5 genannten Titel vgl. Wendermann: Zur Eröffnung.

10 Vgl. Flügge: Galerie M (1991), Ders.: Künstler und Werk (1993).

der individuellen Handschrift als Gegensprache¹¹ nicht eindringender aufgeschlossen, da sie in ihren Wandlungen und Widersprüchen – eingelagert in biographische Entwicklung und historisch-politische Prozesse sowie von kunstphilosophischer Reflexion durchdrungen – bisher nicht wirklich Gegenstand der Untersuchungen bildete. Dahingehend wirkte sich auch aus, dass jüngere Forschungen zur informellen Kunst, die für die Deutung des Winkler'schen Schaffens von zentraler Bedeutung wären, bislang unbeachtet blieben.¹²

Der meines Erachtens allein durch den Kontextbezug sich öffnende Tiefblick auf dieses Werk, der Blick gleichsam in den Abgrund der Bilder, wurde von dem Dresdner Literaturwissenschaftler Klaus Hammer treffend in die Worte gefasst, es handele sich um eine „Bilderwelt des Überlebens“, um „Unterwasser-Kunst“.¹³ Die Bilder Winklers in ihren verschiedenen Ausformungen so zu lesen, hat die Kunstwissenschaft bislang noch nicht umsetzen können. Deshalb auch ist, um die Worte Hammers aufzugreifen, der Thüringer Maler ein „großer Unbekannter im eigenen Land“ geblieben.¹⁴

Die Unterbewertung seines Œuvres überrascht. Ich habe mich gefragt, ob neben der besonders ausgeprägten Außenseiterrolle Winklers als Autodidakt und Solitär die entschiedene, durchaus auch politisch motivierte, gegen das Kunstdiktat der SED gerichtete Orientierung seines Werks am westlichen Informel ein Hindernis für seine angemessene kunstwissenschaftliche Rezeption in Thüringen darstellt.¹⁵ Dass Winklers informelles Gemälde *Vietnam-Dschungel* von 1969 im Herbst des Jahres 2009 in die zweite große Mühlhäuser Retrospektive zum „Kunstraum Thüringen von der Weimarer Malschule bis in die Gegenwart“¹⁶ aufgenommen wurde und dort seit der Aufnahme in die Dauerausstellung 2014 im Umfeld anderer im Zeichen der abstrakten Moderne geschaffener Werke Thüringer Künstler einen nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen vermag, sollte dem Werk dieses Malers wieder öffentliche Aufmerksamkeit verschafft haben. Das Bild thematisiert den

-
- 11 Dem Begriff ‚Gegensprache‘ kommt, wie sich schon im Titel zeigt, in diesem Buch Gewicht zu. Da er ein ganzes Spektrum von Bedeutungen umfasst, kann sich, was er meint, erst im Laufe meiner Erörterungen erschließen. Am Anfang lässt sich nur eine inhaltsleere Definition geben: Ein künstlerisches Konzept wird dann zur Gegensprache, wenn es durch einen kritischen Bezug auf einen Gegenpol maßgeblich bestimmt wird.
- 12 Hingewiesen sei hier nur auf: Zuschlag/Gercke/Frese (Hrsg.): Brennpunkt Informel (1998) und Wedewer: Informel (2007). Bei meiner genaueren Beobachtung der Stilwandlungen und Widersprüche im Werk Winklers stieß ich beispielsweise darauf, dass ein zu enger Begriff von ‚Informel‘ der Weite des Idioms, wie sie der Maler ausmisst und wie sie von Rolf Wedewer als ein Merkmal informeller Kunst generell ausgemacht wurde, nicht gerecht würde (dazu Wedewer: Informel, S. 9–13 und S. 103 ff.).
- 13 Hammer: Unterwasser-Kunst, vgl. bei Anm. 901.
- 14 Hammer: Der große Unbekannte.
- 15 Vgl. die abwertende Rezeption, die Winklers Werk anlässlich der Retrospektive 1994 in Weimar und Gotha durch den Thüringer Kunstwissenschaftler Jörg-Heiko Bruns erfährt. Dazu unten bei Anm. 890.
- 16 Winter/Luhn (Hrsg.): Wald und Welt.

blutigen Krieg der USA in Südostasien und steht zugleich exemplarisch für den Weg eines Künstlers in das Informel. Dieser Weg begreift sich als notwendige ästhetische Reaktion auf existentielle Bedrohungen, die von der politischen und gesellschaftlichen Moderne ausgehen.

2. Solitär in widersprüchlicher Lebenssituation

Mit dieser Deutung tritt auch die Jahrzehnte währende Konstellation der Verfemung¹⁷ Winklers durch die Kulturbehörden der DDR auf neue Weise in den Blick. Der Ausschluss aus dem Verband Bildender Künstler der DDR (VBK) traf ihn als jungen Künstler im Jahre 1950 und hielt ihn von da an während dreier Jahrzehnte von der Öffentlichkeit in der DDR fern. Dieses Schicksal teilte er mit vielen anderen Malern in Ostdeutschland. Freilich hatte das behördliche Verdikt sehr unterschiedliche Auswirkungen auf das künstlerische Tun wie auf die existentielle Situation, und solche Maßregelungen wurden zudem vom Einzelnen sehr unterschiedlich verarbeitet. Winklers bildnerisches Schaffen jedenfalls wurde nicht nur äußerlich, in seinen Rahmenbedingungen, sondern in seinem inneren Gefüge nachhaltig davon getroffen.

Eine Reihe von Optionen stand einem Maler nach der Verbannung aus der Öffentlichkeit seit den frühen 50er Jahren offen: Weggang in den Westen – erschwert ab 1961 – oder in eines der Kunstzentren der DDR, Ausweichen in kirchliche Räume, Anpassung an die ästhetischen Vorgaben der Kulturbehörden, Einlassen auf Kompromisse mit ihnen, offener Kampf gegen sie und Rückzug ins Private. Winkler wählte sehr entschieden, umfassend und dauerhaft die letzte der genannten Möglichkeiten: das Leben eines künstlerischen Eremiten mit Standort in der DDR, das er erst in den 80er Jahren wieder verlassen konnte. Jedermann in Weimar wusste, dass er als Geigenlehrer in der „Musikschule Ottmar Gerster“ wirkte. Dass er sich im Hauptberuf als Maler betrachtete und Malen sein Leben war, blieb Menschen selbst aus seinem Bekanntenkreis lange Zeit verborgen. Winkler suchte das Versteck bewusst, weil er da von Eingriffen des „Distinktionsapparats“ (Olaf Lippke)¹⁸ am unberührtesten arbeiten und Verstrickungen in den Kulturbetrieb vermeiden konnte, die einmal begonnen kaum wieder abzuschütteln waren. Bemerkenswert an Winklers Biographie ist – und auch das mag zur kunstgeschichtlichen Vernachlässigung beigetragen haben –, dass er zu anderen Künstlern oder Künstlergruppen in Thüringen und darüber hinaus nach dem Ausschluss aus dem VBK 1950 keinen

17 Als Verfemung bezeichne ich den von einem totalitären Staat verfügten Ausschluss der Werke eines Künstlers von der Öffentlichkeit mit der Begründung, sein ästhetisches Konzept widerspreche dem administrativ angeordneten Weltbild. Verfemung kommt einem Berufsverbot gleich, da mit ihr auch der Verlust der existenzsichernden Mitgliedschaft in offiziellen Berufsverbänden verbunden ist.

18 Vgl. Lippke: Kunst im Auftrag, S. 492.

signifikanten persönlichen, über flüchtige Begegnungen hinausgehenden Kontakt mehr aufgenommen hat. Mit seinem überaus konsequent durchgehaltenen Arbeiten im Versteck, zu dem freilich die aufmerksame Beobachtung der Kunstentwicklung in Ost und West durchaus gehörte, fällt er im Vergleich zu den anderen Thüringer Künstlern, die sich außerhalb der Staatsdoktrin bewegten, aus dem Rahmen. Er, der als Autodidakt nie einem überdauernden Freundeskreis wie andere Thüringer Begabungen angehört hatte, war ein Solitär ohne Beispiel. Zu einem solchen Lebensentwurf gehörte eine persönliche Disposition zur geistigen Einsamkeit: die gewiss auch bei anderen anzutreffende Neigung und die mit ihr verbundene innere Nötigung zu einem Leben in einem postkonventionellen¹⁹ Jenseits, im Status der Verweigerung, eines Sich-Heraushaltens aus kompromittierenden Druckverhältnissen.

Der vollständige Rückzug wurde bei Winkler ideell gestützt: Grundlage seines Werks war eine bewusst ausgestaltete und gelebte Dissidenz als theoretisch-geistiges Konzept.²⁰ Ein kunstverwandter sicherer Brotberuf im geschützten Raum einer Musikschule stellte zusammen mit einem glücklichen Familienleben eine günstige existentielle Voraussetzung für ein solches unabhängiges Künstlerleben dar.

Zwar musste Winkler, länger als andere der Moderne verpflichtete Maler, über drei Jahrzehnte mit dem Faktum, seine Arbeiten in der Öffentlichkeit nicht zeigen zu können, und allein mit der Hoffnung leben, dass es eines Tages doch auch für ihn eine Öffnung innerhalb des Systems geben würde. Doch bot sich ihm in seiner Alltagstätigkeit als Musiklehrer sehr wohl die Möglichkeit, sein radikales, utopisch-kommunistisches Denken im begrenzten Rahmen der Schulöffentlichkeit praktisch werden zu lassen.²¹ Von einem „Brotberuf“ als Musikpädagoge kann deshalb bei Winkler nicht ohne Einschränkung die Rede sein, auch wenn er zuweilen über die Doppelbelastung klagte, die seine Praxis als Maler behindere.²²

Schließlich gilt es sich klarzumachen, dass die fatale Zwangslogik, in der sich die beiden ideologischen Machtblöcke im Zeichen eines Kalten Krieges verstrickten, der stets in einen heißen umzuschlagen drohte, es einem moralisch innengeleiteten Intellektuellen eher gleichgültig erscheinen lassen konnte, auf welcher Seite er nun den eigenen Standort wählte: Eine Position jenseits der beiden industriegesellschaftlichen Systeme einzunehmen und dazu sich mit der Dritten Welt zu identifizieren, auf deren Kosten sich die beiden Blöcke formierten, konnte nach Lage der Dinge einzig angemessen erscheinen. In

19 Zum Begriff postkonventionell siehe unten nach Anm. 84.

20 Vgl. dazu ausführlich die Kapitel 3 und 6. Zu meinem Verständnis des Dissidenzbegriffs vgl. Abschnitt 6.17, insbesondere bei Anm. 706.

21 Mehrere Kollegen erzählten mir, dass er den Geist der Schule wesentlich mitbestimmte.

22 Vgl. die Tagebuchnotiz vom 17.11.1983 (KTB) über die Belastung durch den Doppelberuf: *Dass ich bis zum 65. Lebensjahr in zwei Berufen tätig sein muss, empfinde ich für mich und meine Kunst immer tragischer.*

Winklers Tagebuchnotizen der 80er Jahre spielte dieser systemische Zwangszusammenhang, den er als katastrophenschwanger wahrnahm, eine ganz zentrale Rolle.²³

Im Kontext der Frage nach den persönlichen Gründen für das Ausharren in der DDR stellt sich grundsätzlicher und umfassender die, welchen Sinn der Maler seiner selbstgewählten künstlerischen Tätigkeit im Abseits einer sozialistischen Diktatur über die Jahrzehnte zuschrieb. Das zeigte sich mir unter anderem daran, dass ich von vielen Menschen in den ‚alten Ländern‘, denen ich von Winklers Lebensweg erzählte, sofort gefragt wurde: Warum ging er denn nicht weg? Bei der Suche nach jenen Motiven und Gründen des Ausharens wurde ich dazu veranlasst, das wohlfeile Selbstklischee vom besseren Westen zu hinterfragen, als habe es nicht Zweifel daran geben können.

Der nachhaltige Eindruck, den die erste Begegnung 1999 mit dem Maler kurz vor seinem Tod bei mir hinterließ, vermittelte mir spontan und intuitiv den moralisch-politischen Sinn dieses künstlerischen Lebensweges innerer Emigration: in der DDR ausgeharrt und im unfreien realsozialistischen Staat unnachgiebig die für ihn mit der kommunistischen Idee zuinnerst verbundene Freiheit der Kunst vertreten zu haben. Die Kronzeugenschaft für den performativen Selbstwiderspruch, in dem sich die DDR über vierzig Jahre bewegte – darunter verstehe ich den Widerspruch zwischen dem von der SED vollmundig in Anspruch genommenen Humanismus und ihrer inhumanen, vor allem Freiheitsrechte und Rechte auf den Schutz der Privatsphäre verletzenden administrativen Praxis –, schien mir den existentiellen Sinn von Winklers Lebensentwurf zu bilden.

Ohne Sinnverleihung jedenfalls ließ sich solch stilles Kunstschaffen ohne Betrachter auf Dauer nicht betreiben, und es lässt sich auch nicht interpretieren, ohne auf jenen vom Künstler intendierten Sinn Bezug zu nehmen. Die von Winkler zwischen 1978 und 1994 verfassten, an ausgewählte Rezipienten in Auszügen weitergegebenen oder auch von ihm selbst vorgetragenen Tagebuchnotizen bestätigen, wie sich zeigen wird,²⁴ dass diese Frage ins Zentrum seines künstlerischen Schaffens führt. In jenen Aufzeichnungen reflektiert und rechtfertigt er seinen Lebensweg als Künstler unter totalitären Bedingungen. Das bildet ihr zentrales fortlaufendes Thema. Diese autobiographischen Dokumente sind es vor allem, die es ermöglichen, Antworten auf jene unumgängliche Frage zu finden. Sie enthalten nicht nur theoretische Legitimationskonstrukte, mit denen Winkler den eigenen riskanten Weg plausibel zu machen sucht, sondern sie erzählen auch von den inneren Kämpfen, die ihm die Verfemungssituation aufnötigte. Sie legen Zeugnis ab von der psychodynamischen Dramatik einer solchen Existenz, einer Existenz zwischen dem befriedigenden Gefühl, im privaten Abseits frei zu sein und den eigenen Vorstellungen entsprechend arbeiten zu können, und der Angst vor dem Scheitern, vor dem Hoffnungs- und Kreativitätsverlust wegen fehlender Resonanz und Anerkennung.²⁵

23 Vgl. dazu die Ausführungen und Tagebuchnotizen im Abschnitt 6.10.

24 Dazu das Kapitel 6.

25 Vgl. Tagebuchnotiz vom 5.3.1979 vor Anm. 587.

Winklers Aufzeichnungen zeigen darüber hinaus nicht nur, dass diese Aktivität der Sinnverleihung und Selbstrechtfertigung sich in den Phasen seiner in den Zeitgeistwandel der DDR eingelagerten Biographie prozesshaft entwickelt, sondern auch, dass sie für den Künstler aufs Innigste gekoppelt ist an die Suche nach bildnerisch-ästhetischen Lösungen, die sich wiederum im Prozess der Identitätssuche entwickeln und verändern, dies auch als Reaktion auf die Rezeption.²⁶ Von diesen ästhetischen Lösungen des Malers, die der Aktivität der Sinnverleihung bildnerischen Ausdruck geben und durch die der isolierte Künstler sich selbst die lebensnotwendige, ihm von der Mitwelt vorenthaltene Anerkennung und Ermutigung verschafft, soll in den Kapiteln „Auf dem Weg zum Informel“, „Zornige Bilder zwischen Hoffnung und Enttäuschung“, „Ausreizung des informellen Prinzips“ und „Stilwenden im Spätwerk“ eingehender die Rede sein. Es geht dabei vor allem darum zu untersuchen, warum die Entwicklung einer individuellen Handschrift bei Winkler im Zeichen des Informel geschah.

Winkler definiert in einer auch von Wendermann²⁷ und Schierz²⁸ als zentral erkannten Tagebuchnotiz die Funktion von Kunst als „Eingriff“ im Sinne des Philosophen Theodor W. Adorno, dem er bei den „Internationalen Ferienkursen für neue Musik“ 1957 in Darmstadt begegnet war:

Kunst ist der ohnmächtige Versuch, wohltuend in die Geschichte einzugreifen, und jeder Künstler braucht so viel Naivität, dass er an die Nutzlosigkeit seiner Versuche nicht ganz glaubt. (OTB 24.3.1979)²⁹

An Winklers Werk ist dann freilich die Frage zu stellen, ob sich in der exzentrischen Position, die er wählte, eine derart „eingreifende“ Kreativität überhaupt erhalten und entfalten ließ. Winklers künstlerische Praxis positionierte sich im schroffen Gegensatz zum Lebensentwurf all der Künstler, die versuchten, ihre Anerkennung in der DDR als Sozialistische Realisten zu nutzen, um an der dogmatischen Vorgabe immanente Kritik zu üben, das heißt den Realismus auf seinem eigenen Felde und mit seinen eigenen Mitteln zu schlagen und daraus ästhetische Spannung zu erzeugen. Das war nicht Winklers Weg.³⁰

Die selbstgeschaffene Freiheit in der Unfreiheit war freilich teuer erkaufte mit dem Verlust an Öffentlichkeit, Anregungserlebnissen in Kunstzentren, Atelier und Arbeitsmate-

26 Vgl. Kapitel 7 bei Anm. 781.

27 Wendermann: Hans Winkler, S. 7. Vgl. dazu Kapitel 8 bei Anm. 912.

28 Schierz: Hans Winkler (2009), S. 1, vgl. Kapitel 8 nach Anm. 923.

29 Vgl. Adorno: Eingriffe. Das Winkler-Zitat nochmals in Abschnitt 6.6 bei Anm. 614, dort auch Hinweise auf seine Rezeption in der Winkler-Literatur. Zu Winklers Teilnahme in Darmstadt 1957 ausführlich das Kapitel 3.

30 Vgl. Adornos Wahrnehmung des Dilemmas, vor dem Künstler im totalitären System standen, bei Anm. 321. Dazu, wie Winkler dem Authentizitätsverlust als „Narr auf eigene Faust“ (Adorno) zu entkommen suchte, vgl. Tagebuchnotiz vom 18.9.1978 nach Anm. 496.

rial. Aber sie ermöglichte es Winkler, die für sein Überleben als Künstler notwendige, wenn auch über Jahrzehnte nur durch Literatur und Medien vermittelte Verbindung zur aktuellen westlichen Moderne in seinem Schaffen aufrechtzuerhalten.

3. Winklers stilistische Entwicklung – Wahl des Informel

Da der bildnerischen Aktivität letztlich die Aufgabe zufiel, im ästhetischen Bereich Lösungen für die eigene widersprüchliche existentielle Situation zu erarbeiten und sie persönlich zu bewältigen, wird verständlich, dass sich das sowohl erzwungene als auch selbstgewählte Abseits in Winklers stilistischer Entwicklung niederschlägt. Auch hier ist er einen einsamen, ungewöhnlichen Weg gegangen. Die bei ihm schon sehr früh angelegte Verbindung zur ästhetischen Moderne³¹ entwickelte er beharrlich weiter, indem er Anschluss an deren jüngste Radikalisierung im Nachkrieg suchte: an die informelle Malerei. Mit dieser Ausrichtung arbeitete er bewusst und ausdauernd am äußersten ästhetischen Gegenpol zum Realismuskonzept der DDR-Nomenklatura. Da Winkler selbst in kommunistischer Familientradition aufgewachsen war, hinderten ihn keine Schuldgefühle aus „Kindheitsmustern“ (Christa Wolf) im Nationalsozialismus daran, die Wiederkehr des Totalitarismus in der DDR, den performativen Selbstwiderspruch, in dem sich das SED-Regime bewegte, zu erkennen und in seinem bildnerischen Schaffen entschieden zu unterlaufen.

In Thüringen gab es in seiner Generation keinen anderen, der seit der zweiten Hälfte der 50er Jahre so konsequent und beharrlich eine informelle Malweise in Berührung mit der Westkunst entwickelte. Allenfalls mag man an Rolf Dieß (1925–1964) denken. Der aber nahm die Dripping-Technik Pollocks verbunden mit Dubuffets Textur nur sehr punktuell auf und wandte sich, besonders in seinen letzten, in Westdeutschland verbrachten Lebensjahren, eher der meditativen landschaftsorientierten Flächenkunst der école de Paris eines Nicolas de Staël als der gestischen, beunruhigenden, revoltierenden écriture automatique des Informel zu.

Dem geistigen Standort Winklers außerhalb der offiziellen DDR-Kultur korrespondierte sonach die Orientierung an der Kunstentwicklung, die draußen, jenseits der Mauer im Westen statthabte und gegen die die DDR-Machthaber ihren Distinktionsapparat aufzubauen und ihre Werbefeldzüge durchzuführen zur Erhaltung ihrer Herrschaft für unabdingbar hielten. Winkler lebte bewusst im Widerspruch: In Alltag und kunstverwandtem Brotberuf angepasst an die Gegebenheiten der DDR, bezog er sein künstlerisches Konzept von westlichen Vorbildern. Er war ein Westmaler im Osten. Diese bewusst auf sich genommene, historisch-politisch motivierte ‚Mesalliance‘ war entscheidendes Merkmal seines künstlerischen Schaffens, sie sollte auch den Deutungsrahmen für die Lektüre

31 Vgl. Abschnitt 1.1 bei Anm. 91.

seiner Bilder bilden.³² Volker Henze beschreibt seinen eigenen „Sprung in die Westkunst“, den er 1987 unternahm, nachdem er eine große Werkschau Cy Twomblys in Düsseldorf gesehen hatte.³³ Hans Winklers Sprung in die Westkunst war genau dreißig Jahre früher erfolgt und auch hier hat ein Initiationserlebnis eine wesentliche Rolle gespielt: der bereits erwähnte Besuch der „Internationalen Ferienkurse für neue Musik“ 1957 in Darmstadt.³⁴

Hans Winkler arbeitete nicht vom Anfang seines Schaffens bis zu dessen Ende stilistisch einheitlich. In seinem Werk lassen sich, wie auch bei anderen Künstlern, verschiedene Schaffensphasen und Werkgruppen unterscheiden. Dabei sind die Faktoren, die auf die Konturierung von Phasen im Künstlerleben einwirken, vielfältiger Art. Da ist zum einen der Lebenszyklus als gleichsam von innen kommender Faktor zu beobachten. Er wiederum steht in engem Zusammenhang mit dem Generationsaspekt, mit dem die unumgängliche Verbindung des Individuums zu Alterskollektiven, mit denen sie im gleichen Alter Gleiches erlebt haben, zur Geltung kommt. In der Kunst ist sie, greifbar als Generationskonflikt, oft treibende Kraft für neue Stilentwicklungen. Das künstlerische Individuum findet sich mit seiner Generation in historische Zusammenhänge gestellt, denen einerseits kunstimmanente, bildnerische, andererseits kunstexterne gesellschaftliche, politische und weltanschauliche Aspekte, letztere mit ihren wissenschaftlichen Paradigmenwechseln, eignen. Alle zusammen fordern sie bei Künstlern Verarbeitung heraus, auf die sie also mit ihrer eigenen Stilentwicklung beziehungsweise mit ihrem spezifischen Anschluss an bestimmte kollektive Stilbildungen antworten.

Winkler war ein Angehöriger der Kriegsgeneration, einer Zwischengeneration, die – im Jugendalter – noch den NS-Terror gegen die künstlerische Moderne und dann den Krieg aktiv teilnehmend am eigenen Leibe erlebt hatte. In den Jahren nach 1945 setzt ihr bildnerisches Schaffen ein. Und da eröffnet sich diesen jungen Künstlern in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) die Chance, die Tradition der vom NS-Terror verfemten Moderne wieder aufleben zu lassen und fortzusetzen, eine Chance, die dann jäh von erneutem Terror, dem des antimodernen realsozialistischen Kunstdiktats der SED, während sie sich noch zu finden suchten, zunichte gemacht wurde. Nur diese Generation konnte die Kunstpolitik der SED unmittelbar als Fortsetzung oder Wiederholung totalitärer Verfolgung moderner Kunst im Nationalsozialismus erleben und diese Erfahrung in ihrer Kunst zur Darstellung bringen.³⁵

32 Wenn Gerda Wendermann in ihrer Laudatio zur Winkler-Ausstellung in der „Galerie Profil“ in Weimar von 2001 bemerkt, dass mit Winklers Werk schwer umzugehen sei, so dürfte sich das u. a. von dieser ‚Mesalliance‘ her begründen. Vgl. dazu unten bei Anm. 846; vgl. damit auch Matthias Flüggés Beobachtung, ebenda.

33 Vgl. dazu Tannert: Kuratorisches Vorwort, S. 144.

34 Vgl. dazu Kapitel 3.

35 Vgl. das Galeriegespräch und die Tagebuchnotiz Winklers vom 3.6.1980 dazu in Abschnitt 6.4, insbesondere vor Anm. 600.

Mit dem Ausschluss aus dem VBK 1950 war nicht nur das Verbot, Werke in der Öffentlichkeit zu zeigen, verbunden, sondern den Betroffenen blieb auch der Zugang zu dringend gebrauchttem Material (diverse Farben, Leinwand, u. a.) ebenso wie ein Atelier versagt. Wie sich an Winklers Werdegang zeigt, hatte das gravierende Folgen für das künstlerische Schaffen. Bis in die Mitte der 80er Jahre hinein, in denen er nach der Wiederaufnahme in den VBK, durch Möglichkeiten, als Pensionär in den Westen zu reisen, und durch die Anmietung eines Raums in einem Abbruchhaus 1986 in Leipzig seine äußeren Schaffensbedingungen entscheidend verbessern konnte, fehlten Winkler die Voraussetzungen, um großformatige Gemälde zu erstellen. Die wenigen Ausnahmen von Gemälden, die zwischen 1969 und den frühen 70er Jahren entstanden sind, wurden unter wegen der Ausdünstungen auf Dauer unzumutbaren Bedingungen mit Lackfarben³⁶ in der eigenen Wohnung gemalt. Die Kargheit der Mittel wirkte sich bei Winkler dahingehend aus, dass Tusche-Aquarelle, entsprechend kleinere Formate, ins Zentrum seines Schaffens traten. Die endgültige Ausformung seiner informellen Handschrift seit den späten 70er Jahren, genauer ab 1976,³⁷ geschah in dieser Technik.

Meine grundlegende These zu *Winklers Werk als Ganzem*:

Was der Maler in der historischen Zeit, in die sein Leben fiel, erlebte, nötigte ihn dazu, einen bildnerischen Stil im Modus des Informel auszubilden, dauerhaft zu betreiben und gegen das totalitäre Kunstdiktat der SED zu behaupten. Dabei verstehe ich Informel in dem weit gefassten Sinn, den Rolf Wedewer 2007 entwickelt hat³⁸, als ein bildnerisches Arbeiten, das dem Prinzip der Formlosigkeit folgt. Zu zeigen wird sein, welches eigenwillige Verständnis Winkler diesem Formlosigkeitsprinzip gab, welche Notwendigkeit ihn zu dieser seiner Lösung, seiner individuellen Auslegung des Prinzips, bewegte, und schließlich, wie seine Lebenssituation sich in ihr reflektiert.

Vorab lässt sich zunächst freilich bei genauerem Blick auf Winklers Werk und seine Schaffensphasen beobachten:

Zum ersten: Die informelle Lösung erreicht er nicht auf Anhieb. Vielmehr erfolgt die Ausbildung des Prinzips der Formlosigkeit, ganz ähnlich wie bei anderen Künstlern,³⁹ in einem Lern- und Erkundungsprozess des allmählichen, schrittweisen Verlassens von Gegenstand, Figur, Zeichen und kompositorischer Hierarchie im Bildaufbau. In den späten 50er Jahren erreicht Winkler das Prinzip der Formlosigkeit nach diversen Vorstufen erstmals.

Zum zweiten: Danach zeigen sich bei ihm noch weitere Etappen ästhetischer Entwicklung bis hin zu einer ersten Ausreizung des Prinzips der Formlosigkeit auf Papier in einer mehrphasigen Monotypietechnik von den späten 70er Jahren an. Diese Lösung behält er fortan langfristig bei, auch über historische Veränderungen, wie die ‚Wende‘, hinweg.

36 Diese waren auch für ausgeschlossene Künstler im freien Handel zu erwerben.

37 Vgl. dazu insbesondere die Abschnitte 4.3 und 5.1.

38 Vgl. Wedewer: Informel.

39 Etwa bei Emilio Vedova; vgl. dazu Wedewer: Informel, S. 253.

Zum dritten: Zehn Jahre später, also ab den späten 80er Jahren und bis über die Wendezeit hinaus, sieht sich der Maler zu charakteristischen, deutlich inszenierten stilistischen Brüchen, ja Kehrtwendungen veranlasst, in denen das Prinzip der Formlosigkeit, das seit den späten 70er Jahren sehr bewusst dem Zufall des spontanen Ausdrucks zugewandt war, in scheinbarem Widerspruch dazu um planvolle konstruktivistische und figurative Elemente und Einblendung von Schriftzügen in Überschreitung des herkömmlichen Bildcharakters erweitert wird. Diese Veränderungen geschehen zunächst auf Gemälden. Sie wurden ermöglicht durch die seit Mitte der 80er Jahre vorhandenen äußeren Voraussetzungen, um große Formate jenseits von Wasser und Papier zu erstellen. Für diese Stilwechsel lassen sich verschiedene Faktoren, neben kunsthistorischen vor allem realhistorische Veränderungen, verantwortlich machen. Auf diesen Zusammenhang weist eine zentrale Tagebuchnotiz des Malers hin:

Je nach den sich verändernden gesellschaftlichen Zuständen änderte sich die Form meiner künstlerischen Sprache, denn es waren vorwiegend die sich verschärfenden Bedrückungen, auf die es zu reagieren galt und die mit der Kunst ertragbar werden sollten, erst für mich selber, dann aber auch für die steigenden Betrachter meiner Bilder. (OTB 6.10.1992)

Zum vierten: In einigen wenigen Werkgruppen entfernt sich Winkler vom Prinzip der Formlosigkeit und abstrakten Verschlüsselung um deutlicherer Aussagemöglichkeiten willen.⁴⁰ Dabei handelt es sich um Annäherungen an den Typus „engagierter“ Kunst.⁴¹ Nur bei einer Werkgruppe, den Parodien berühmter Gemälde der Kunstgeschichte, mit denen Winkler 1992/1993 Rassismus und imperiale Lebensweise des industriellen Nordens angreift, lässt sich von „engagierter“ Kunst im engeren Sinn sprechen.⁴²

4. Monographische Studie

Wie war ein derart gespaltenes Leben möglich, wie Hans Winkler es führte? Die Musikschule, an der er wirkte, hat Winkler geistig und öffentlich sichtbar mitgestaltet. Als Maler sah er sich von innen und außen genötigt, über Jahrzehnte im Verborgenen zu arbeiten. Dies ist neben anderem noch heute Grund, diesen Künstler zu verkennen und sein Werk abzuwerten: Winkler habe sich erst nach der Pensionierung wieder auf das Malen besonnen, so die Äußerung eines den Künstler zugleich pejorativ als „Informellen“ etikettierenden Zeitzeugen aus der Thüringer Kunstwissenschaft.⁴³

40 Das betrifft etwa die Werkgruppe der „Zeitgenossen“ um 1984, siehe Abschnitt 7.2.

41 Zu engagierter Kunst vgl. Abschnitt 3.5.

42 Werkgruppe der Parodien, vgl. Abschnitt 7.7.

43 In einem Telefongespräch am 18.3.2010.

Ästhetischer Rang und zeithistorischer Kontext von Winklers Werk lassen das Fehlen einer monographischen Studie, die über Wendermanns sehr vorläufige Skizzen im 1994 erschienenen Katalog hinausgeht, als empfindliche Lücke der kunstwissenschaftlichen Historiographie erscheinen.

Diese Lücke möchte ich mit dieser Arbeit schließen. Es ist ihr Ziel, die Bewegung jenes Widerspruchs zwischen konzeptueller Westorientierung und Standort im Osten und seine unterschiedlichen Ausbildungen in den Schaffensphasen dieses Künstlers nachzuzeichnen. Es sollte dabei deutlich werden, dass sein bildnerisches Schaffen verdient, auch in größerem Rahmen beachtet zu werden, wie es auch von einigen Kunsthistorikern entschieden erwartet wurde.⁴⁴

Eine Auseinandersetzung mit Winklers Schaffen vermag, wie mir scheint, nicht zuletzt zu Verständnis und Rehabilitation der auch im Westen vielfach von der Kunstgeschichte vernachlässigten informellen Malerei beizutragen und insofern auch den westlichen Kunstdiskurs zu bereichern. Erst seit der Jahrtausendwende beginnt die Kunstgeschichtsschreibung verstärkt, sich der Erforschung des Informel zuzuwenden, und konstatiert, dass es sich noch um weithin unerforschtes Terrain handele.⁴⁵ Dabei lassen sich erhebliche Divergenzen in dessen Einschätzung beobachten. Die Aufgabe einer Historiographie des Informel bestünde nicht zuletzt darin, zu prüfen, ob die gegenwärtig verbreitete Auffassung richtig ist, dass die informellen Künstler nach den Katastrophen des 20. Jahrhunderts Weltflucht begangen und 1945 von dem Phantasma einer „Stunde null“ ausgehend sich selbst ins Abseits gemalt hätten.⁴⁶

Die systematische Erschließung der auf dem Gebiet der DDR im Abseits geleisteten Beiträge zum Informel ist erst im letzten Jahrzehnt begonnen worden.⁴⁷ Es ist zu vermuten, dass sie wegen der spezifischen historischen Problemzusammenhänge, denen sich Informelle in posttotalitären Ländern des Ostblocks⁴⁸ gegenübersehen, einen originären Beitrag zu der angedeuteten historiographischen Aufgabe leisten und damit helfen könnte, eine zentrale Frage neuerer Kunstgeschichtsschreibung zu beantworten. Die der Logik des Kunstmarkts, soweit er die informellen Werke von Künstlern aus der Zeit der DDR aufnahm, immanente Neigung, die Werke von dem Kontext abzuspalten, in dem sie entstanden sind, und den Blick vornehmlich auf die Oberflächenreize der Bilder zu lenken, müsste dabei in Frage gestellt werden.

44 Genannt seien hier nur Rolf Bothe (vgl. bei Anm. 842), Matthias Flügge (vgl. nach Anm. 846) und Klaus Hammer (bei Anm. 899).

45 Christoph Zuschlag, Hans Gercke und Annette Frese schreiben 1998: „Die historische Aufarbeitung des Informel steht erst am Anfang.“ In: Dies. (Hrsg.): Brennpunkt Informel, S. 9.

46 Vgl. Wedewer: Informel, S. 31–34; vgl. unten bei Anm. 214.

47 Vgl. Hofer (Hrsg.): Gegenwelten (2006).

48 Zum Begriff ‚posttotalitär‘ vgl. Abschnitt 6.17.

5. Verortung im aktuellen kunstwissenschaftlichen Diskurs – Aufarbeitung der Vergangenheit

*Freya Klier: Du sollst dich erinnern.*⁴⁹

Ein solches Vorhaben einer auf ein Künstlerleben gerichteten Monographie hat seine Stelle im aktuellen kunstwissenschaftlichen Diskurs zu markieren. Angesichts eines von Verfehlung getroffenen Lebens in der 1989 zusammengebrochenen DDR, „einer militarisierten Befehls-Gehorsams-Schweigegesellschaft“⁵⁰, die nicht nur ihre eigenen Bürger vierzig Jahre lang, wenn auch im letzten Jahrzehnt weniger fest, im Griff hatte, sondern über Systemstreit und Mauer auch den Westen strukturell prägte, ist das zuerst an der NS-Zeit entwickelte psychohistorische Konzept einer „Aufarbeitung der Vergangenheit“⁵¹ für mein Projekt angemessen. Dass ein solches auf die DDR bezogenes Vorhaben der Erinnerungsarbeit nicht in westdeutschem Hochmut begründet und auch heute noch hochaktuell ist, bestätigt die Bürgerrechtlerin Freya Klier, wenn sie im Interview in der „Frankfurter Rundschau“ am 2.2.2018 ihr „11. Gebot“ formuliert: „Du sollst dich erinnern“, denn: „Das Verdrückte bleibt stecken“ ohne Erinnerung.⁵²

Auf jenes Konzept Bezug zu nehmen, soll nicht bedeuten, dass die DDR auf eine Stufe mit dem Nationalsozialismus zu stellen sei. Die DDR war „kein [rassistischer – M.L.] menschenvernichtender Killerstaat und hat keinen Weltkrieg entfesselt“⁵³ wie jener. „Der Aktionsradius, die Kritik- und Lebensgestaltungsmöglichkeiten waren unvergleichlich viel höher als im Goebbels-Staat.“ Und so kann es nicht darum gehen, die DDR als „totalitär abzuqualifizieren, sodass nichts von ihr übrig bleibt, was des Nachdenkens oder einer positiven Bezugnahme wert wäre.“⁵⁴ Wäre es so, dann wäre Hans Winkler nicht dort geblieben, sondern in den Westen gegangen. Der überzeugendste Widerstand gegen die Nomenklatura der DDR konnte aus dem sozialistischen Gedanken selbst kommen, und so wurde er auch von Hans Winkler, der sich künstlerisch verweigerte, begründet. Die

49 In: Frankfurter Rundschau, 74. Jahrgang, Nr. 28 vom 2.2.2018, S. 32.

50 Schorlemmer: Absturz, S. 34.

51 Dieses Konzept wurde zuerst von Theodor W. Adorno mit Bezug auf die deutsche NS-Geschichte wissenschaftlich entwickelt und 1958 vorgetragen. Vgl. Adorno: Aufarbeitung. Joachim Gauck hat in seiner Autobiographie Adornos Gedanken auf die DDR-Geschichte übertragen und in die Worte gefasst, dass es darum gehe, „dass man das Vergangene ‚im Ernst‘ verarbeite und seinen Bann breche durch ‚helles Bewusstsein.“ In: Gauck: Winter, S. 328. 2014 veranstaltete die Sparkasse in Gotha eine Ausstellung mit dem Titel „25 Jahre friedliche Revolution“. Dabei wurde auch der Gothaer Künstler gedacht, die sich dem Kunstdiktat nicht beugten, unter ihnen Hans Winkler.

52 Vgl. Anm. 49.

53 Schorlemmer: Absturz, S. 32.

54 Ebenda, S. 41.

DDR und das Leben in ihr waren wie erwähnt an einen performativen Selbstwiderspruch gebunden, wovon im Nationalsozialismus nicht die Rede sein konnte.

Es ist ein Verdienst von Wolfgang Englers Forschungen, sehr bewusst mit dem methodischen Mittel einer Innensicht die Vielfalt des selbstwidersprüchlichen Lebens in der DDR sichtbar gemacht zu haben. Engler „versucht, die ostdeutsche Erfahrung von innen zu rekonstruieren“⁵⁵ orientiert „an der Vielfalt der Stimmen und Ansichten“, was ihm das Gefühl vermittele, „von einem Chor getragen zu sein“.⁵⁶ Einspruch erscheint mir allerdings notwendig, wenn Engler schreibt: „Abwertende Termini wie ‚Unrechtsstaat‘ und ‚Kommandowirtschaft‘ vermögen die ostdeutsche Erfahrung so wenig aufzuschließen wie die Großbegriffe ‚Totalitarismus‘, ‚Gewaltherrschaft‘ und ‚Diktatur‘.“⁵⁷ Engler unterläuft in diesem Satz seinerseits ein Großbegriff: ‚ostdeutsche Erfahrung‘, als habe es so etwas gegeben. Rückt man davon ab, was Engler dann ja selbst tut, indem er etwa die unterschiedlichen Erfahrungen ostdeutscher Generationen beschreibt, dann zeigt sich, dass es sehr gegensätzliche Erfahrungen gab und auch solche, von deren Blick aus die ‚Großbegriffe‘ ‚Totalitarismus‘, ‚Unrechtsstaat‘, ‚Diktatur‘ und ‚Gewaltherrschaft‘ durchaus angemessen sind.

Auch mein Ansatz der Vergangenheitsaufarbeitung ist die Rekonstruktion einer ostdeutschen Innensicht, nämlich derjenigen eines von der familiären Herkunft her dem Kommunismus nahestehenden Künstlers der Kriegsgeneration, der auf die DDR als ein von Jahrzehnte währender Verfemung durch sie Betroffener blickt und dem dabei die Außensicht, der scharfe Blick eines westdeutschen, im Nationalsozialismus verfeimten, in materialistischer Tradition denkenden Philosophen⁵⁸ auf die DDR zum Bewusstsein seiner selbst verhilft. Und aus dieser solcherart reflektierten Innensicht erscheinen jene Großbegriffe ‚Unrechtsregime‘, ‚Diktatur‘, ‚Gewaltherrschaft‘ und ‚Totalitarismus‘ geradezu unerlässlich zur Darstellung jener persönlichen biographischen Erfahrung. Um einen ostdeutschen informellen Künstler der Kriegsgeneration wie Winkler angemessen zu lesen, scheint es mir von grundlegendem Belang, zu erkennen, dass sich die totalitäre Moderne im Ostblock fortsetzte.

Schließlich ist es darüber hinaus notwendig, bewusst zu halten, dass die Aufarbeitung des vergangenen Lebens in der DDR durchaus ortsgebunden ist. Ich kann nicht davon absehen, dass ich als Autor Westdeutscher bin. Ich betrachte, ob ich will oder nicht, den Maler und sein Schaffen von außen, von einer anderen gelebten Geschichte her. Dieses Faktum war freilich das entscheidende Motiv, mich dem Werk eines von der Kunstwissenschaft, wie mir scheint, bislang vernachlässigten Malers aus der DDR zu widmen, der sich an das im Westen nach 1945 verortete Idiom einer radikalisierten Moderne und an

55 Engler: Die Ostdeutschen, S. 9.

56 Ebenda.

57 Ebenda.

58 Zu Theodor W. Adornos Bedeutung für Hans Winkler siehe vor allem Kapitel 3 dieser Arbeit. Adornos Urteil über die DDR lässt sich einer Einschätzung entnehmen, die er Bertolt Brecht entgegenhält, siehe unten bei Anm. 383

eine im Westen entwickelte theoretische Begründung für diese Orientierung hielt⁵⁹ und der der DDR-Kunstdoktrin und der ostdeutschen Kunstwissenschaft, soweit sie sie vertrat, von Anfang an mit entschiedener Ablehnung gegenüberstand. Allerdings darf die Absicht, dieses beeinträchtigte Malerleben in der DDR ‚historisch aufzuarbeiten‘ nicht übersehen, dass Winkler nicht in der DDR geblieben wäre, wenn seine Kritik nicht auch dem westlichen System gegolten hätte. Das macht deutlich, dass historische Aufarbeitung nur als wechselseitige, beide Systeme und ihre Beziehung reflexiv zueinander in den Blick nehmende zu einem sinnvollen Ergebnis führen kann.

Der Staatszusammenbruch der DDR hatte für beide Seiten unseres Landes schwerwiegende Folgen. Tiefgreifende Verunsicherung betraf nicht nur den Osten, sondern auch den Westen. Eine grundlegende Asymmetrie ergab sich allerdings daraus, dass mit dem fast kompletten Elitenaustausch Gefühle der Demütigung auf der einen Seite und solche der Genugtuung und Selbstbestätigung auf der anderen verbunden waren.⁶⁰ Auch hatte nur der Osten gewaltige Verwerfungen im Alltagsleben zu verkraften. Die sich im kapitalistischen Rahmen neu bildenden, vor allem in den neuen Ländern mit Enttäuschungen einhergehenden prekären Lebenslagen führten im Verbund mit den in beiden Landesteilen konträren Sozialisierungserfahrungen der vergangenen vierzig Jahre dazu, dass Nachwendeidentitäten auf beiden Seiten entstanden, die sich nunmehr zäh gegeneinander behaupten. Jens Bisky diagnostizierte 2005 eine „Abwehrkultur“ in den neuen Ländern.⁶¹ Wie vor der Wende werde weiterhin Kraft aus der Abgrenzung gegen den Westen geschöpft. „Den erfahrenen Brüchen“ werde „eine Kultur der Kontinuität“ entgegengesetzt, die „das Beharren zelebriert“, „stärker aus der Erinnerung als von Zukunftshoffnungen lebt“.⁶² In ihr lässt sich nach meiner Einschätzung noch die Wirkung des leninistischen, das Kollektiv beschwörenden Aufbau- und Entwicklungsmythos der DDR wiedererkennen, der von Bertolt Brecht in schöne Verse gefasst am Eingang des von Hermann Henselmann 1950 entworfenen Hochhauses an der Weberwiese in Berlin prangt:

Der Setzling wird ein Baum.
Der Grundstein wird ein Haus.
Und haben wir erst Haus und Baum
Wird Stadt und Garten draus.

Und weil uns unsere Mütter
Nicht für das Leid geboren

59 Vgl. dazu ebenda.

60 Dass Verletzungen dieser historischen Phase nachwirken, konnte ich in meinen Gesprächen in Thüringen erfahren.

61 Bisky: Frage, S. 44.

62 Ebenda, S. 113.

Haben wir alle gemeinsam
Glücklich zu leben geschworn.⁶³

Mit den Identitätsbildungsprozessen der Vor- und der Nachwendezeit sind auch die Künste und die Kunstwissenschaften in Ost und West verflochten. Sie waren, wie wir heute wissen, nicht nur anders gegeneinander, sondern auch in ihrer Andersheit miteinander verbunden: Die Systemkonfrontation schlug sich als Machtdiskurs in institutionellen Distinktionsmaßnahmen nieder, die die künstlerischen Visionen und Konzeptionsbildungen auf beiden Seiten gegeneinander- und auseinandertrieben. Dem in den ersten Nachkriegsjahrzehnten unerbittlich durchgesetzten staatlichen Verdikt der Ostdiktatur gegen die abstrakte Moderne standen im Westen Ausgrenzungstendenzen im Kunstdiskurs gegen die realistische Moderne gegenüber,⁶⁴ obwohl sie von den traditionellen Bildungsschichten dort noch lange massiv verteidigt wurde.

Nach der Implosion des SED-Staats 1990 konnte ein Aufeinanderprallen der beiden verfestigten Traditionen nicht ausbleiben. Diese Wiederholung des kalten Kulturkriegs zwischen West und Ost in den 90er Jahren⁶⁵ in der Erwartung von Klärung und Abrechnung unter den Bedingungen einer im ganzen Land wiederhergestellten demokratischen Öffentlichkeit bildete letztlich eine notwendige Voraussetzung, um über den Status quo lähmender Abwehrmodi hinauszukommen. An Aufarbeitung der gegeneinander gerichteten Exklusionsprozesse ist in den letzten beiden Jahrzehnten von beiden Seiten außerordentlich viel geschehen und es ist auch noch kein Ende der Klärungsprozesse abzusehen.⁶⁶

Auch zu dieser Aufarbeitung, die die Kunstwissenschaften beider Seiten betrifft, sucht meine Arbeit einen Beitrag zu leisten.

Die unterschiedliche Traditionsbildung in Zusammenhang mit den beiden oben erwähnten Abwehrmodi der östlichen „Trotzkultur“⁶⁷ einerseits und der westlichen Selbstgerechtigkeitsemphase andererseits dürfte auch Auswirkungen auf die kunsthistorische

63 Zitiert nach Engler: Die Ostdeutschen, S. 34.

64 Vgl. Schneede: Geschichte, S. 189.

65 Fataler Höhepunkt in Thüringen war die in den neuen Ländern zu Recht Empörung auslösende, von westdeutschen Kuratoren leichtfertig, das heißt im Abwehrmodus organisierte Ausstellung „Aufstieg und Fall der Moderne“ 1999 in Weimar. In der Präsentation auf eine Stufe mit NS-Kunst gestellt, wurde DDR-Kunst zum Abhaken freigegeben. Von dieser ungunstigen Erfahrung pauschaler Abwertung bewegt verfasste Ulrike Rüdiger ihren bemerkenswerten, eine Ausstellung in Gera begleitenden Text „InnenSichten. Kunst in Thüringen 1945 bis heute“.

66 Vgl. Gillen: Deutschlandbilder; Barron/Eckmann (Hrsg.): Kunst und Kalter Krieg; Rehberg/Holler/Kaiser (Hrsg.): Abschied von Ikarus; Schierz/Kaiser (Hrsg.): Tischgespräch mit Luther; Tannert (Hrsg.): Ende vom Lied; Ders. (Hrsg.): Gegenstimmen; Westheider/Philipp (Hrsg.): Hinter der Maske.

67 Bisky: Frage, S. 36.