

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 39 (1952)
Heft: 8: Moderne Architektur und Kunst in Westdeutschland

Artikel: Der Maler Fritz Winter oder ein dringlicher Auftrag der zeitgenössischen Malerei
Autor: Haftmann, Werner
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-30272>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

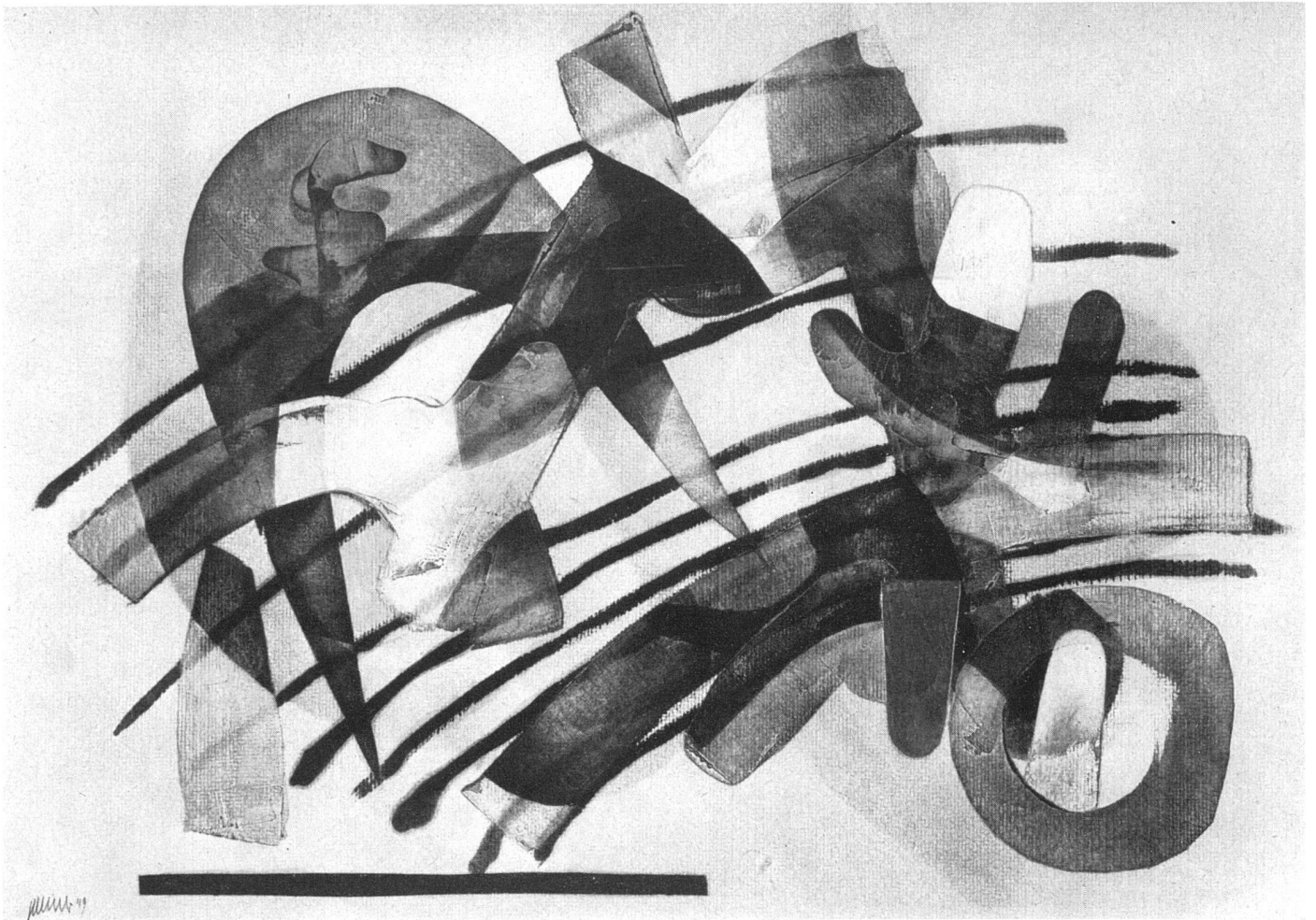
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Fritz Winter, *Blau und Rot*, 1949 | *Bleu et rouge* | *Blue and Red*

Photo: Hugo Schmölz, Köln

DER MALER FRITZ WINTER

oder

Ein dringlicher Auftrag der zeitgenössischen Malerei

Von Werner Haftmann

«Die Menschheit hat sich an die Lebensbedingungen der modernen Wissenschaft anzupassen. Wenn ihr das nicht gelingt – was durchaus möglich ist –, dann wird sie genau so zugrunde gehen wie alle anderen Arten von Lebewesen, die sich nicht an veränderte Umweltbedingungen anpassen konnten – wie z. B. die Saurier.»
H. G. Wells.

In einem «Medievalismus» überschriebenen Aufsatz Ezra Pounds findet sich dieser erstaunliche Gedanke: «Ein mittelalterlicher Naturphilosoph würde diese moderne Welt voller Zauber finden. Nicht nur das Licht in der elektrischen Birne, sondern auch der in der Atmosphäre oder im Draht verborgene Gedanke vom Umlauf würde ihm den Geist mit Formen anfüllen.

Dieser mittelalterliche Philosoph wäre vielleicht sogar überhaupt unfähig, sich diese elektrische Welt zu denken, ohne sie sich als eine Welt aus Formen vorzustellen. Wahrscheinlich hat die Algebra unsere Geometrie verdorben.» Das trifft die Lage. In unserer Vorstellung bleiben Elektrizität, Energie, alles, was sich unter dem physikalischen Feldbegriff sammeln ließe, einfach formlos. Wir denken nicht an die Gestalt. Die Muster, die die Kraftfelder der Energie ausbilden, verstehen wir nicht als den formalen Abdruck, als «imago» einer bildenden Kraft, die durch das ganze Reich der Natur hindurchgeht und sich im Bau der Moleküle, in Kristall, Blüte, Blatt und Pflanze als die beharrliche Idee vom Muster immer wieder durchsetzt.

Angeklammert an eine kleine, zur Gewohnheit gewordene Sichtbarkeit, lassen wir die Aufforderung zum bildenden Mittun, zu dem die Schöpfung selbst lockt und ruft, gar nicht an uns heran und vernichten in uns den Wunsch, ihre blühende Kraft in uns gegenwärtig und in Bildern sichtbar zu machen. So wissen wir heute auf der einen Seite von einer riesigen Welt, die man in den unanschaulichen, bildlosen Symbolen der Algebra, in Zahl und Formel abkapselt, und leben aber – ganz wie die Primitiven – in einem gewohnten Weltfragment, zu dessen Verbildlichung wir die unvollkommenen Form-Enden der Sichtbarkeit, die das menschliche Auge heranholt, nehmen. Und dann nennen wir diesen kleinen Schimmer, dieses Stückchen, was uns da ansieht, dieses kleine Chaos, weil wir uns so halb in Angst und halb in Liebe daran gewöhnt haben, Kosmos. Die heutige Kulturgesellschaft hat kein Weltbild. Sie trägt den Riß querdurch. Und sie verwahrt sich mit dem ganzen abendländischen Weltanschauungsqualem dagegen, die bildende Kraft in uns, das innere Auge unserer geistigen Vorstellung anzusetzen, um diesen Riß zu überbrücken. Ezra Pound aber sagt am Ende seiner hellen Aperçus: «Vielleicht wird dieser Gedankengang einem Maler vor Augen kommen, der antworten wird: ‚Schämen Sie sich, Sie sollten gerade das in meiner Malerei finden!‘» Dieser Maler könnte Fritz Winter sein.

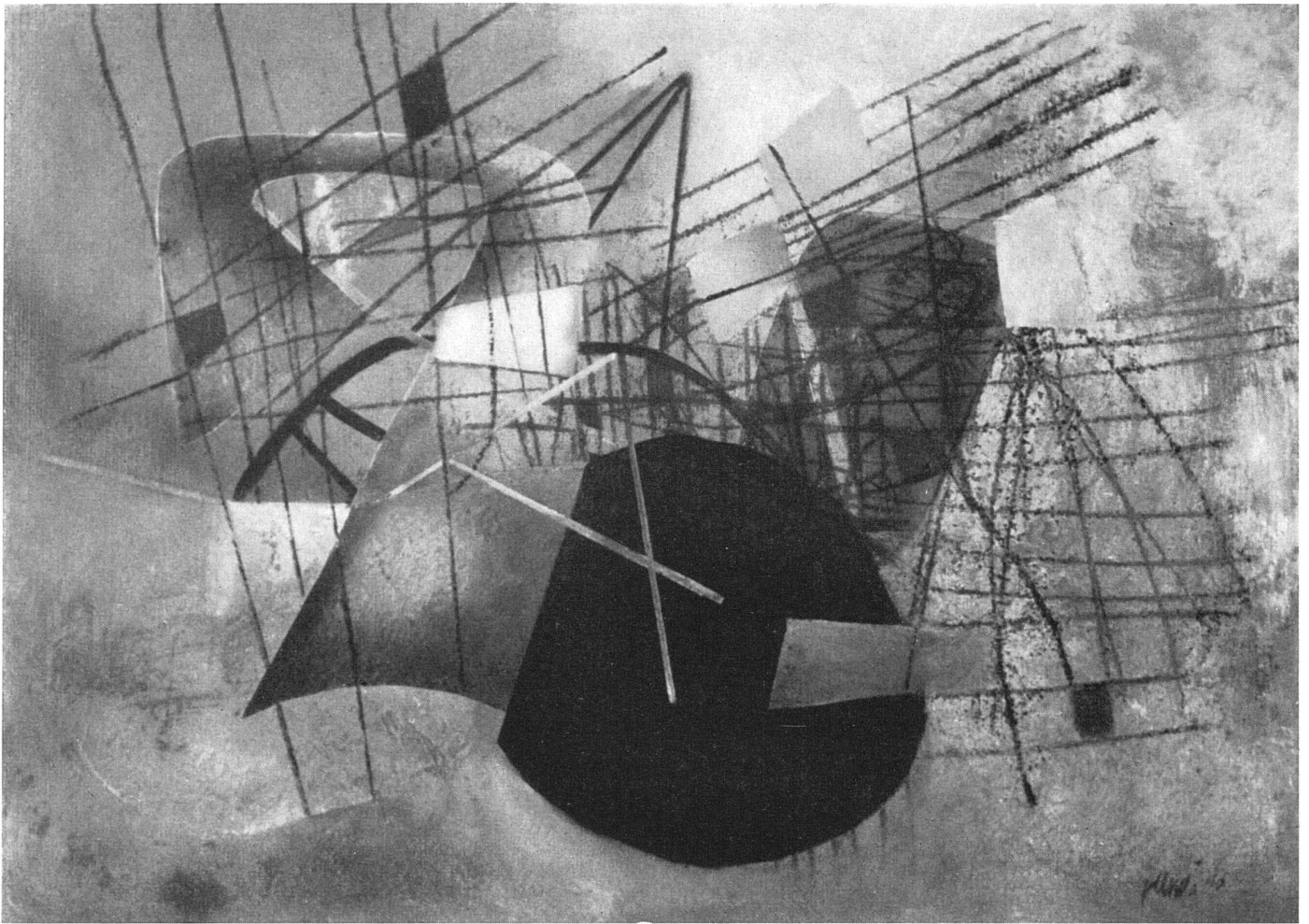
Was entdeckt man denn in seinen Bildern? Was sind sie? Der oberflächliche Blick meldet «abstrakte Bilder»! Aber das genügt nicht. Lassen wir unser Auge die Bilderreihe entlang wandern, so stellt sich sehr bald eine eigentümliche dingliche Anteilnahme ein, eine nähere Vertraulichkeit, die Ahnung eines glücklicheren Wiedererkennens. Da ist ein Bild ganz kalt und grau, mit schneidenden Zeichen darin, die in der Kälte klirren – Licht von Polarsonnen, Achtung vor der Irrung – «das Land Sibir». Auf einem anderen Bild sind schwarze Zeichen, spießend, bauend, zielstrebig in der Konstruktion ihres Wachstums vor hellem, klangvollem Farbgrund in jenem eigentümlichen Grün und Blau, wie ihn ein Frühsommertag in der Ile de France zeigen könnte – die «Große Landschaft», gemalt nach einer Autoreise nach Paris. Andere Bilder zeigen goldene Klänge, schwer und dunkel, voll von Frucht und Reife – herbstlich. Und ein anderes heißt wieder «März», erdig in Struktur und Farbe, mit einem Rot, das ruft und zieht, Formen, die aus ihrer Lagerung zum Wachstum drängen. Winter, Sommer, Herbst und Frühling. Einmal aufmerksam geworden, könnte man leicht bei Winters Bildern die Jahreszeit angeben, in der sie gemalt wurden. Da ist also der Maler durch den ganzen Zyklus der Jahreszeiten hindurchgegangen und hat seine Ergriffenheit in anschaulichen Bildern mitgeteilt. Er malte aber nicht ein stellvertretendes Detail – den blühenden Baum für den Frühling oder ein wachstumträchtiges Feld für den Sommer –, er fand in sich antwortende Zeichen, die umfassender, ganzer waren. Er malte nicht eine Landschaft, er malte sozusagen das «Interieur» einer Landschaft. Also auch das, was an Wachstumskräften in ihr innen ist, die Trieb-

kräfte, aber auch die seelische Antwort, die in ihm aufstieg. So ist sein Bild auch gleichzeitig ein Abdruck des Bezuges zwischen Welt und Mensch, ein Gleichnis für das psychische Kraftfeld zwischen ihm und den Dingen.

Diese Kräfte, die aller Erscheinung hinterliegen, gewinnen manchmal in den Hervorbringungen der bildenden Natur überraschende Sichtbarkeit. Da zeichnet sich im Schlamm des Bachbettes ein feines Diagramm, das den Prozeß des Strömens zu präzisem Ausdruck bringt. Das Diagramm auf dem Sand der Dünen zeichnete der Seewind – sein Wehen. Im aufbrechenden Keim steckt ein Bildzeichen vom Wachstum. Ein Felsen zerbröckelt, und in seinen Rissen steht sichtbar das Diagramm seines Verfalls. Will der Maler also mehr geben als ein sichtbares Detail – Bach, Gras im Wind, Felsen –, will er das Strömen, das Wehen, den Verfall, die Wirkkräfte also sichtbar machen, so muß er die Diagramme aufsuchen oder finden, die diesen Prozessen hinterliegen. Er muß eine andere Optik verwenden. Das Malerauge durchdringt den verhüllenden Schleier der ausgeformten Natur und entdeckt die wesentliche Hervorbringung der Natur, das Muster, die Grundgestalt aus Energien, aus der viele formale Hervorbringungen möglich sind, nicht nur die begrenzten Beispielen, die die Natur uns ad oculos demonstriert.

So gewinnt der Maler eine neue Freiheit. Die Bilder, die in ihm aufsteigen und zur Sichtbarkeit wollen und die ihn so zwingend aus der Leinwand anblicken und nach Geburt rufen, die können das diesseitig Sichtbare ganz verlassen. Es steht ihm frei, sich im Ganzen zu ergeben. Da er sich in den Formkräften bewegt, die der bildenden Natur zugrunde liegen, so behalten seine Bilder stets natürliche Wahrheit und Notwendigkeit. Sie können sogar Mittel und Voraussetzung der Erkenntnis sein, insofern Kunst nämlich einen Vorstellungsräum schafft, in dem unsere Einsichten anschaulich als Bild konkret gemacht werden können.

Da höre ich den Herrn Dr. X vom Physikalischen Institut entrüstet ausrufen: «Mit diesen Träumereien soll Erkenntnis gewonnen werden?» – Gemach! Es scheint doch wohl kein Zufall, daß der Aufstieg in der Chemie zur gleichen Zeit begann, als einem der bedeutendsten Chemiker, Kekulé, sich das räumliche Bild des Benzolringes in einer Art von Wachtraum vorstellte. Er sah plötzlich das Spiel der Atome als einen harmonischen Reigen vor sich. Damals wußte man lediglich, daß das Benzol aus sechs Kohlenstoff- und sechs Wasserstoffatomen besteht; aber der architektonische Bau des Moleküls, seine Gestalt, war unbekannt. Da sprang die künstlerische Phantasie ein und fand die Vorstellung, die sich später als richtig erwies. Und verlangt doch auch Max Planck, daß die alteingewurzelten anschaulichen Vorstellungen aufgegeben und durch neuartige, mehr abstrakte Bildungen ersetzt werden, für welche *die entsprechenden Anschauungen erst noch gesucht und ausgebildet werden müssen*. Das ist es. Im Detail dieses Suchens und Ausbildens kann die Malerei nur durch die



Fritz Winter, *Im großen Raum*, 1950 | *Dans l'espace* | *In the Large Space*

Photo: Otto Umbehr, Hannover

wissenschaftliche Graphik beteiligt sein; im Ganzen aber schafft sie den großen künstlerischen Vorstellungsräum, in dem unsere modernen Einsichten überhaupt erst zu Bildern gerinnen können. Sie kann das tun, worauf es ankommt: unsere unanschauliche moderne Welt als eine Welt der Formen zu erdenken.

Ich sagte vorhin im Vorbeigehen, der Maler müsse eine andere Optik verwenden. Betrachtet man Winters Bilder, so haben sie alle eins gemeinsam. Sie liefern nicht das, was uns von außen ins Auge tritt, kein Bild also, das sich in der perspektivischen Projektion der Sehstrahlen auf unserer Netzhaut abzeichnet. Sie setzen an deren Stelle die Transparenz. Durchscheinende, gestaffelte Pläne bilden zusammen mit den Distanzwerten der Farben einen ganz selbständigen aperspektivischen Raum. Das ist das bildnerische Mittel, mit dem sich unsere durchsichtig gewordene, aperspektivische Welt bildend zur Darstellung bringen läßt, das bildnerische Äquivalent zu jener «Gammastrahlenoptik», die von der verschiedensten Seite als die moderne Sehweise gekennzeichnet wurde.

Nun können wir wohl einen Satz recht gut verstehen, den Fritz Winter in sein Tagebuch schrieb: – «Alle

menschliche Gestaltung entspringt dem Wunsch, die Schöpfung zu wiederholen, um in ihr das Universum zu begreifen.» Hier wird offenbar ein neues Antwortverhältnis zum Ganzen der Welt gesucht. Die Absicht zielt aber nicht auf das in der Natur draußen schon ausgeformt sichtbar Gewordene, sondern auf die Formkräfte, die der bildenden Natur zugrunde liegen. Es kommt darauf an, durch Erlebniskraft und eindringende Anschauung, durch die Verhüllungen der statischen Sichtbarkeit der Natur in den unterirdischen Strom des Wachsens und Werdens selbst zu schauen und dann selbst zu bilden wie die Natur. Das Wort «abstrakt» verliert da seine Bezeichnungsschärfe. Weil es inmitten dieser Bilder so überzeugend deutlich ist, wieviel visuelles Welterlebnis hier zu Klängen farbiger Formen verarbeitet ist.

Hinter diesem allem steht der Wunsch, dem Bild eine neue inhaltliche Weite zu geben, die bis zu jener Romantik gelangen kann, die im All aufgeht. Da legt sich eine weite Perspektive in die Geschichte an. Sie führt geradewegs zur deutschen klassischen Romantik: zu dem Gedanken des Novalis, daß der Künstler, indem er aus seinem Inneren rhythmische Verhältnisse gestaltet, zugleich die Grundverhältnisse der Natur berührt und

Teil gewinnt an der großen Ordnung der kosmischen Verhältnisse; zu der gewissen Frage Runges: «Entsteht nicht ein Kunstwerk nur in dem Moment, wenn ich deutlich einen Zusammenhang mit dem Universum wahrnehme?» – All diese Sätze und Fragen kulminieren in der Grundanschauung der Romantik, in der Lehre von der Einheit von Ich und Welt, die Schelling in seiner Philosophie begründete. Von hier aus führt die Linie direkt zu Kandinsky, zu Franz Marc und zu Paul Klee, zu ihren modernen «Entwürfen zu einer neuen Welt», wie Franz Marc sagt. Hier – in Kandinsky, Klee und Marc – liegt die künstlerische Herkunft Winters. Auch in seiner Kunst tritt die Romantik in ihre akute Phase und wird zeitgenössisch gemacht.

Nach solch weitgreifenden Erwägungen sollte sich doch zum guten Ende ein Wort einstellen, das das Sein des Winterschen Bildes prägnant bezeichnet und das man als Schlüsselwort im Gedächtnis aufheben kann. Ich würde die Winterschen Bilder in Abwandlung eines romantischen Begriffs von Carl Gustav Carus «Weltlebenbilder» nennen. Winter ist für mich so etwas wie der wirklich zeitgenössische Landschaftsmaler. Ich meine damit, daß man so wie er heute wirklich Landschaft, Erde und Welt zeitgenössisch darstellen und die durchsichtig gewordene Welt in Formen denken kann. Es fehlt in seiner Malerei durchaus das figürliche Zeichen. Winter sucht das nicht. Er ist zu hingeeben jenem Allgefühl, das ihn hinter den begrenzten Formspielen der Natur die allgemeinen Schriftzeichen aus dem «Alphabet des Weltgeistes» zu erkennen heißt. In diesem Alphabet Worte schreiben zu lernen, die ihm und uns unser Weltverhältnis deuten, das ist sein Anliegen. Auch er steht an dieser Aufgabe, die Paul Claudel dem Dichter stellt, «die Dinge zu Ende zu bringen, die uns unvollendet umstehen.»

Biographische Notiz

Fritz Winter wurde geboren am 22. September 1905 in Altenbögge (Westfalen) als Sohn eines aus Westpreußen stammenden Bergmannes. Lehre als Elektriker und Untertagearbeit als Bergmann. Auf einer Wanderung durch Holland Begegnung mit Bildern Van Goghs. 1927–30 am Bauhaus in Dessau bei Klee und Kandinsky, dessen Assistent er wird. 1930 Bauhausdiplom. Freischaffender Maler bis zur Verhinderung durch die Kulturpolitik des Hitlerreiches. 1939–49 Kriegsdienst und russische Gefangenschaft (Sibirien). Er lebt seit 1949 in Dießen am Ammersee (Oberbayern). Reisen nach Italien, Frankreich und der Schweiz. – Eine Mappe Fritz Winter mit 12 Farbtafeln und einer Einleitung von Werner Haftmann erschien 1951 im Marbach-Verlag, Bern.

Fritz Winter, Große Landschaft, 1951 | Grand Paysage | Large Landscape

Photo: E. M. Czako, München

