

Heribert Becker

ZWISCHEN ROMANTIK UND SURREALISMUS

Woldemar Winklers¹ poetisches Kunstverständnis

»Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht,
sondern auch, was er *in* sich sieht.

Sieht aber nichts in sich,
so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht.«

Caspar David Friedrich

»Halt' die Augen geschlossen, wenn du mehr sehen willst.«

Woldemar Winkler

Was die zeitgenössischen Deutschen nebst mancherlei anderen Dingen von den Surrealisten lernen könnten (sollten), ist ein wenig mehr Aufmerksamkeit gegenüber dem, was ihr Land auf dem Gebiet der Literatur und Kunst bzw. der Literatur- und Kunsttheorie wohl an Originellstem hervorgebracht hat: die frühe Romantik. Schon seit langem, vor allem aber seit Ende des letzten Krieges ist es im deutschen Kulturleben beinahe zur Manie geworden, allem mit Argwohn und Ablehnung zu begegnen, was irgendwie den Anschein der Irrationalität erweckt, also auch jenem Irrationalen par excellence, als das sich das romantische Denken und Fühlen darstellt. Zur Rechtfertigung dieser antiromantischen Haltung verweist man auf den Hitler-Faschismus, in dem man die äußerste und katastrophale Konsequenz des »deutschen Irrationalismus« sieht, der angeblich von den Frühromantikern in die Welt gesetzt worden ist. Novalis und Schlegel als Vorfüräuber der Nazis? Zumindest implizit wirft man ihnen das tatsächlich vor.² So ist die genannte Einstellung seit über einem halben Jahrhundert ein prägender Faktor des intellektuellen und künstlerischen Lebens in Deutschland. Da verwundert es kaum, dass nicht nur die Protagonisten der frühen Romantik so gut wie in Vergessenheit geraten sind, sondern dass nach 1945 auch die Ideenwelt des Surrealismus, der in hohem Maße als Erbe und Weiterentwicklung der Romantik zu verstehen ist, fast hysterisch zurückgewiesen wurde. Selbst einer an schöpferischer Potenz so überragenden Gestalt wie Max Ernst begegnete man lange mit Mißtrauen, auch wenn dies heute niemand mehr wahrhaben will; andere wie Hans Bellmer oder Richard Oelze wurden nahezu ganz ignoriert, wie sehr man sie auch in Frankreich und anderswo schätzte. Das gilt weitgehend auch für Woldemar Winkler, einen weiteren wichtigen Repräsentanten des – in diesem Fall nicht unbedingt als deutsch zu qualifizierenden – »Irrationalismus«: Das sogenannte breite Publikum in Deutschland hat ihn bis heute wenig wahrgenommen – es wurde durch den Kulturbetrieb von ihm abgeschirmt, könnte man

sagen –, während man »draußen« durchaus geneigt ist, seinen Rang anzuerkennen.

Romantik, Surrealismus: was kümmern uns heute überhaupt noch so alte Zöpfe, die eine Antiquität, deren Geburtsstunde über zweihundert Jahre zurück-liegt, der andere auch schon ein achtzigjähriger Greis? Unser Kulturbetrieb krankt unter anderem daran, dass er an der Aktualität klebt – an dem, was er darunter versteht – wie die Nase des Kurzsichtigen an der letzten Tagesmeldung. Ein solcher Blickwinkel verengt zwangsläufig den Horizont, was der Sehbehinderte freilich nicht bemerkt. Aber es gibt Weitsichtigere mit ganz anderen Auffassungen von Aktualität, etwa den Mexikaner Octavio Paz: »Das künftige Gedicht«, schreibt er, »wird, um wirklich ein Gedicht zu sein, von der großen Erfahrung der Romantik ausgehen müssen.« Und: »Der Surrealismus ist kein bloßes Relikt der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg oder ein archäologischer Gegenstand.« Und: »Was die Romantik und den Surrealismus von den übrigen modernen [...] Bewegungen unterscheidet, ist ihre Kraft der Verwandlung und ihre Fähigkeit, unter der Oberfläche der Geschichte fortzubestehen und erneut aufzutauen.«

Da die fundamentalen Maßstäbe, die diese Bewegungen gesetzt haben, vernachlässigt oder gar geleugnet werden, ist nicht verwunderlich, dass wir es, zumal was die bildende Kunst angeht, schon seit längerem mit einer *Krise der Kriterien* zu tun haben, die so weit geht, dass – Gipfel des Konfusionismus – unlängst ernsthaft versucht wurde, dem Publikum die Nazi-»Kunst« oder die des »sozialistischen Realismus« unseligen Angedenkens, das heißt pure Illustrationen krimineller Ideologien und schiere Negationen der Kunst, als relevante geistige Erzeugnisse aufs Auge zu drücken. Derartiges geschieht natürlich nicht zufällig, sondern hat durchaus Methode: Immer wieder versuchen ja die Machteliten der Gesellschaft, sich die Künste – namentlich die bildende, die dem *Markt* so nahe ist – gefügig und ihren eindeutigen Zwecken dienstbar zu machen oder sie, falls das nicht glückt, auf irgend eine Weise, sei es durch Totschweigen, durch Verunglimpfung (»Ratten und Schmeißfliegen«) oder notfalls durch Verbot, von der öffentlichen Bühne fernzuhalten. Die erstgenannte Prozedur ist heute in den Ländern der »ersten« Welt wieder einmal weitgehend gelungen – ohne Aufheben, gewaltfrei, sozusagen hygienisch. Begünstigt durch bestimmte Errungenschaften der Kommunikations-, Wohlstands- und Spaßgesellschaft ist es »den Hütern der *Ordnung*, allesamt großen Mitkämpfern für die Verdummung« (André Breton) geeglückt, jene ihnen genehme Kunst (oder Pseudo-Kunst) von der allgemeinen künstlerischen Aktivität abzuheben und sie im öffentlichen Bewußtsein, das an Manipulationen so sattsam gewöhnt ist, dass es sie längst nicht mehr bemerkt, publizistisch als die Gegenwartskunst zu etablieren.

Der Gedanke, dass die Ablehnung von Romantik, Surrealismus und ähnlichen Strömungen

gen Berührungsängsten entspringen könnte, die ihrerseits irrational sind, dass es womöglich auf einertörichten Simplifizierung, einem plumpen Mißverständnis beruht, dieser Gedanke hat sich bislang nicht in allzu vielen deutschen Köpfen durchgesetzt. Das Mißverständnis besteht darin, dass man nicht imstande ist, zwei grundverschiedene Begriffe von Irrationalität auseinanderzuhalten: auf der einen Seite das Irationale als Synonym für alles, was der »zivilisierte« Mensch – so nennt man den gewalttätigsten Barbaren der Geschichte – im Laufe seines »Fortschritts« zu Neoliberalismus und Turbokapitalismus vergessen, verdrängt und verleugnet hat, als Synonym für die verborgenen, latenten Bereiche des inneren und äußeren Wirklichen; auf der anderen Seite das Irationale in der Bedeutung einer nicht kontrollierten Überflutung des Bewußtseins durch das Unbewußte, in der Bedeutung von Wahn, Humanitätsverlust und Zerstörungsdrang. Das Irationale, das menschliche Unbewußte ist, für sich betrachtet, moralisch indifferent wie die Natur, sozusagen wertneutral: weder gut noch böse; alles hängt davon ab, wie der Mensch mit ihm umgeht. Er kann seine »dunkle Seite«, indem er sie akzeptiert und ihr offen begegnet, als Quelle geistigen und seelischen Reichtums nutzen; er kann sie aber auch, indem er sie leugnet und verdrängt, in ein zerstörerisches Gift verwandeln.

Romantiker und Surrealisten haben die Irrationalität im erstgenannten Sinne verstanden und gehandhabt. Für sie macht erst die Ganzheit aus Rationalität und Irrationalität, aus Bewußtsein und Unbewußtem den *vollständigen*, mit sich selbst identischen Menschen aus. Dagegen steht Irrationalität im zweiten Sinne für den Zustand einer Gesellschaft und von Individuen, welche der Verlust jener Ganzheit und damit die Entfremdung von sich selbst kennzeichnet, eine Beschädigung, die sie auf der Ebene des Einzelnen wie des Kollektivs allen erdenklichen Katastrophen aussetzt, wie sie namentlich im hinter uns liegenden Jahrhundert der »Vernunft« und des »Fortschritts« im Übermaß über die Welt hereingebrochen sind und auch in diesem weiter hereinzubrechen drohen.

Die Irrationalität, die das Werk Woldemar Winklers durchdringt und es seinen Landsleuten so suspekt zu machen scheint, gehört zur ersten Kategorie und weist diesen Künstler, der im übrigen nie irgendeiner »Schule« oder »Stilrichtung« angehangen hat, als Nachfahren der Romantiker und als Geistesverwandten der Surrealisten aus. Wen die Eigenart seiner Werke selbst nicht von dieser in die Augen springenden Affinität überzeugt, der blättere ein wenig in den theoretisierenden Reflexionen, die Winkler, seine künstlerische Arbeit kommentierend, von Zeit zu Zeit publiziert hat, und vergleiche sie mit entsprechenden Äußerungen eines Novalis oder Breton. Ich möchte dem interessierten Betrachter auf den nachfolgenden Seiten einen Teil dieser Mühe abnehmen.

Der Zentralbegriff der beiden gegen den breiten Strom der christlich-bürgerlichen Zivil-

sation agierenden Bewegungen ist derjenige der *Poesie*. In ihm bündeln sich wie in einem Brennglas alle heterodoxen Ideen von Romantikern und Surrealisten, deren Ziel eine *poetische* Revolutionierung von Individuum und Gesellschaft war. (Wie unendlich weit sind wir heute von dieser Utopie entfernt, als wie—vorläufig—gescheitert muß man deshalb Romantik und Surrealismus betrachten!) Bei ihrem Verständnis des Wortes »Poesie« gehen beide Bewegungen—und in dem Zeitraum, der zwischen ihnen liegt, zahlreiche andere Dichter und bildende Künstler—von der grundlegenden Einsicht aus, dass die sogenannte »objektive Realität«, in der wir leben, eine Fiktion, ein Mythos ist und keineswegs mit der *ganzen Wirklichkeit* gleichgesetzt werden kann, dass ferner das Individuum dieser Bezeichnung zum Trotz ein gespaltenes, sich selbst und der Welt entfremdetes Wesen ist. Für Romantiker wie Surrealisten ist die Vernunft, auf der unser Welt- und Selbstverständnis basiert, eine höchst fragwürdige Instanz, da sie von einem krassen Pragmatismus und Materialismus bestimmt wird, der allzu viel Wirkliches ausblendet und deshalb eher fesselt als befreit. Als Erkenntnismittel ist diese einseitige, deformierte Vernunft nur ein sehr begrenzt taugliches Instrument, um so tauglicher aber als Herrschaftsinstrument. Sie erschließt uns lediglich Teilaopekte des Wirklichen und verstellt gleichzeitig den Blick auf andere, auf das Ganze. Überspitzt ausgedrückt: »Die Vernunft ist ein Licht, das mich die Dinge sehen läßt, wie sie nicht sind« (Francis Picabia), also eine anti-aufklärerische, obskuratoristische Verdunklungsma schine. »Was ist denn, frage ich, was ist die enge ›Vernunft‹, die man uns lehrt«, rief André Breton im Dezember 1942, also inmitten einer der Katastrophen, die uns die Vernunftkultur beschert hat, vor Studenten der Yale-Universität aus, »wenn sie von einem Menschenleben zum anderen der Vernunftlosigkeit der Kriege zu weichen hat? Muß diese angebliche Vernunft, damit dies so ist, nicht ein Schwindel sein, ist es nicht so, dass sie die Rechte einer wirklichen, unverdunkelten Vernunft usurpiert, die es unbedingt an ihre Stelle zu setzen gilt und die wir nur anstreben können, wenn wir zunächst einmal mit den herkömmlichen Denkweisen reinen Tisch gemacht haben?« Ende der Debatte um den angeblich so gefährlichen Irrationalismus der Surrealisten.

Jenseits der allein auf diese Art der Ratio gegründeten Weltsicht existiert im trans- oder surrationalen Denken der Romantiker und der Surrealisten, die auf eine »unverdunkelte Vernunft« bauen, eine viel umfassendere Wirklichkeit, die jene »das Absolute« und diese »das Wunderbare« oder »die Surrealität« genannt haben. Hier wie dort ist diese »Über Wirklichkeit« nicht als etwas Jenseitig-Außerweltliches zu verstehen; im Gegenteil, die Surrealität ist der Realität immanent (oder umgekehrt), sie ist das *ganze Wirkliche*, und dieses ist—als Möglichkeit—*im Menschen*, nicht irgendwo außerhalb von ihm. Bei den Surrealisten geht diese Erkenntnis sogar mit einer militanten Antireligiosität einher. »Wir träumen von Reisen durch das Weltall«, schreibt Novalis: »ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen

unseres Geistes kennen wir nicht. – Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft.« Und André Breton betont im *Zweiten Manifest des Surrealismus*, »dass die surrealistische Idee einfach auf die vollständige Wiedergewinnung unseres psychischen Vermögens auf einem Wege abzielt, der nichts anderes ist als ein schwindelerregender Abstieg in uns selbst«.

Romantiker wie Surrealisten gehen davon aus, dass der moderne Zivilisationsmensch westlicher Prägung etwas Verlorenes zurückzuerobern hat, dass er in einem Zustand des Mangels lebt. Dieser Mangel ist ein Mangel an Wirklichem, ein *Mangel an Sein*. Dass eine solche Auffassung durchaus nichts Sektiererisches hat, sondern auf eine schwerwiegende Krise verweist, bezeugt unter anderem die Tatsache, dass sich auch die neuere Philosophie immer wieder mit dieser Frage befasst, im Denken Heideggers beispielsweise, der sich auf der Suche nach einer Lösung der Seinsproblematik in seinem Spätwerk bemerkenswerterweise ebenfalls der Poesie – namentlich derjenigen des Romantikers Hölderlin – zuwendet (beiläufig ein weiteres Indiz für die Aktualität des romantischen Geistes). Eine wesentliche Konsequenz des Wirklichkeitsverständnisses, welches das Absolute aus der Jenseitigkeit eines hypothetischen Gottes in den Menschen verlegt, besteht darin, dass die alten, dem Christentum entstammenden und vom Rationalismus perpetuierten Dualismen und Antinomien wie Subjekt/Objekt, Mensch/Welt, Geist/Materie, Endliches/Unendliches, Zeit/Ewigkeit usw., die das Sein spalten, mit der Überwindung des zentralen Gegensatzes Gott/Mensch ihre Verbindlichkeit verlieren. In der Weltsicht der Romantiker sind das Absolute und das Bedingte eine einzige, unteilbare Wirklichkeit, ein Kontinuum, das *hier und jetzt* als Totalität erfahrbar ist, und in dieser Erfahrung sehen sie die wahre Bestimmung des Menschen. Es sei »vielleicht die höchste Aufgabe der höhern Logik«, erklärt Novalis, »den Satz des Widerspruchs zu vernichten«. Auch die Surrealisten glauben »an die zukünftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Realität in einer Art absoluter Wirklichkeit oder *Surrealität*«, wie Breton in seinem ersten Manifest verkündet. Noch expliziter heißt es im zweiten: »Alles deutet darauf hin, dass es einen bestimmten Punkt des Geistes gibt, von dem aus Leben und Tod, Reales und Imaginäres, Vergangenes und Zukünftiges [...] nicht mehr als Widersprüche wahrgenommen werden.« So setzen Romantiker und Surrealisten – und viele andere moderne Dichter und Künstler – der restriktiven, entfremdenden Weltsicht des Dualismus ein entschieden monistisches Seinsverständnis entgegen.

Das Absolute, die Surrealität, die Ganzheit des Wirklichen ist dem Menschen in seinem irdischen Dasein zugänglich, aber es verbirgt sich, wird fortwährend verdeckt von jener mächtigen Mauer, die die dualistische Vernunft der abendländischen Zivilisation zwischen dem Menschen und seiner Bestimmung zur Ganzheit errichtet hat. Folglich muß es immer wieder von neuem enthüllt werden. Zu dieser profanen Offenbarung sind die Sinne und das Be-

wußtsein von sich aus so wenig tauglich, wie sie in der christlichen Ideologie für den Zugang zur Divinität des vorgestellten Gottes getaugt hatten. Um die Unendlichkeit des *ganzen* Wirklichen in sich zu finden, muß der Mensch nach Ansicht der Romantiker und der Surrealisten über die Grenzen des Bewußtseins hinaustreten. Insofern Bewußtsein und Ich, wie das rationalistische Denken dies tut, gleichgesetzt werden, gilt es also, das Ich selbst zu entgrenzen, ja aufzulösen: Nur so vermag der Mensch der Welt- und seiner eigenen Ganzheit ansichtig und teilhaftig, das heißt er selbst zu werden. »Entgrenzung« ist einer der Schlüsselbegriffe der deutschen Frühromantik, und sein surrealistisches Äquivalent ist die Forderung, im umfassendsten Sinne »das Weite [zu] suchen«.

Dieser Akt des Aus-sich-Heraustretens, in dem sich das Sein enthüllt, ist für die Romantiker der poetische Akt schlechthin. Der »große Zweck der Zwecke« der Poesie, heißt es bei Novalis, sei die »*Erhebung des Menschen über sich selbst*«. Die Surrealisten präzisieren, dass diese Verwandlung die Bestimmung *aller* Menschen sei, denn das Verlangen nach Selbstverwaltung sei ein menschlicher Wesenzug. Für die einen wie für die anderen ist Poesie Enthüllung der Totalität des Wirklichen, Offenbarung des Seins, mehr noch: sie ist diese Ganzheit: »Die Poesie ist das echt Reelle [i.e. Reale]«, schreibt Novalis. »Dies ist der Kern meiner Philosophie. Je poetischer, je wahrer.« Für Friedrich Schlegel ist »in keinem Endlichen [...] das Unendliche so gegenwärtig wie in der Poesie«: »Die Poesie ist das Endliche, in dem das Unendliche Ereignis wird.« Als Offenbarung des Ganzen oder *Heilen* ist sie für ihn und seine Freunde ein *Heiliges*, genauer: das Heilige schlechthin – eine Diesseitsreligion. Auch die Surrealisten sehen in der Poesie den Inbegriff einer nicht-transzentalen Sakralität.

Wichtigste Aufgabe der Poesie in unserem zivilisatorischen Kontext ist es also, »den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben« (Friedrich Schlegel), die Grenzen des Bewußtseins und des Ich aufzubrechen. Welche Geistestätigkeit aber tritt an die Stelle dieser Vernunft, die dem Menschen die wahren Dimensionen der Wirklichkeit, seine eigene eingeschlossen, verbirgt? Das wesentliche Instrument des Dichters im romantisch-surrealistischen Sinne ist die Imagination, die freieste geistige Aktivität, zu welcher der Mensch imstande ist, »die Königin der Wissenschaften«, wie Baudelaire sie nennt. Sie setzt das an die starren Gesetze von Kausalität und Logik gebundene »vernünftige« Denken außer Kraft und folgt ihren eigenen Regeln: assoziierend, intuitiv, irrational, analogisch. Auf diese Weise bringt sie eine ganz andere Wirklichkeit zum Vorschein, in der es keine undurchdringlichen Trennwände zwischen den Dingen gibt, in der alles mit allem zusammenhängt und korrespondiert. »[...] lernt den Zauberstab der Analogie gebrauchen«, fordert Novalis die Künstler auf. Medium und Ausdruck dieses anderen Denkens ist, wie der Begriff »Imagination«³ besagt, das Bild, das sich vom Begriff, dem Vehikel des rational-logisch-kausalen Denkens, fundamental unterscheidet, weil es Dinge zusammenfügt – Beispiel: »der katzenköpf-

ge Tau« (Breton) – , deren Paarung dem »klaren« Bewußtsein als barer Unsinn und blanke Willkür erscheint. Aber, so Novalis: »Je größer der [dichterische] Magus, desto willkürlicher sein Verfahren, sein Spruch, sein Mittel.« »Das stärkste Bild, muß ich gestehen«, pflichtet Breton bei, »ist für mich dasjenige, das von einem höchsten Grad von Willkür gekennzeichnet ist, für das man am längsten braucht, um es in die Alltagssprache zu übersetzen [...].« Aber obwohl eine solche Übersetzung höchstens annäherungsweise möglich ist – sonst bestünde kein Anlaß, über die Alltagssprache hinauszugehen – , spricht Breton vom »*Licht des Bildes*«, denn es vollbringt, was den bewußtesten Denkoperationen verwehrt ist: die Erhellung des Wirklichen in seiner Ganzheit.

Wie erst den Surrealisten, die sich auf die Erkenntnisse der modernen Psychoanalyse stützen konnten, deutlich bewußt wurde, steht hinter der bilderschaffenden Kraft der Imagination eine noch tiefer im Dunkel des Verdrängten liegende Macht, in der Breton und seine Mitstreiter die Essenz des Menschen sahen: das Verlangen, die Begierde, die Libido, verstanden als der Drang, alle Distanzen – die zwischen Ich und Du, zwischen Ich und Welt, zwischen den Dingen der Welt – aufzuheben, verstanden auch als der Punkt, wo zwischen Körper und Seele, Geist und Materie keine Trennungslinie mehr gezogen werden kann. Schon bei den Romantikern hatte die Frau, also Erotik und Liebe, einen überragenden Stellenwert, aber eindringlicher noch haben die Surrealisten immer wieder die »*Allmacht der Begierde*« beschworen. Die für den Menschen sichtbarste Manifestation des Begehrts ist das geschlechtliche Verlangen. Es strebt mit Macht nach der Aufhebung der Distanz zwischen dem Ich und dem Du und nach der lustvoll-ekstatischen Auflösung des einen im anderen: nach Verschmelzung des Getrennten, nach Ganzheit. Die geschlechtliche Liebe ist, wie die Romantiker ahnten und die Surrealisten wußten, als Totalitätserfahrung mit der Poesie eng verwandt: »Die Poesie wird im Bett gemacht wie die Liebe / Dessen zerwühlte Laken sind die Morgenröte der Dinge«, heißt es in einem Gedicht Bretons. Die Gewißheit, dass der Mensch seiner Natur nach ein verlangendes Wesen sei, mündet bei den Surrealisten in die moralisch-politische Forderung, dass – psychologisch ausgedrückt – dem Lustprinzip die unbedingte Vorherrschaft über das Realitätsprinzip gebühre, das heißt über eine Lebensweise, die, wie im Christentum und in der bürgerlichen Gesellschaft, auf der systematischen Unterdrückung der Begierde, auf Triebverzicht oder -sublimierung zugunsten restriktiver Werte wie Keuschheit, Arbeit, Leistung usw. beruht. Eine wahrhaft umstürzlerische Forderung!

Wie diese Postulat verdeutlicht, hat der Begriff »Poesie« für den Surrealismus eine eindeutig politische Dimension. Aber die besaß er auch bereits bei den Romantikern. Um die Ganzheit des Wirklichen und des Menschen ging es hier wie dort nicht nur im Medium der Kunst. Die Poesie war für beide Bewegungen keine Angelegenheit einer vom übrigen Leben des Menschen abgetrennten Ästhetik; im Gegenteil, es handelte sich darum, die gesamte im

Zustand des Un-Heils, des Seinsmangels lebende Gesellschaft im Sinne der Poesie umzgestalten. Auch der Dualismus von Kunst und Leben ist eine Konstruktion des herrschenden repressiven Denkens. »Die Welt muß romantisiert [i.e. poetisiert] werden«, verlangt Novalis, für den der ideale Staat ein »poetischer Staat« ist, ein Gemeinwesen aus Individuen, die wirklich sie selbst sind – vermutlich ein herrschaftsfreies Gemeinwesen. »So findet man den ursprünglichen Sinn [des Daseins] wieder«, der darin besteht, in der Fülle des Wirklichen zu leben. In dieselbe Richtung zielt, nur um einiges militanter, die politisch-soziale Utopie des Surrealismus, der mit allem Nachdruck verlangt, »die Poesie zu praktizieren« (Breton), das heißt das Verlangen nach Ganzheit konkret zur Grundlage der gesellschaftlichen Realität zu machen.

Obwohl Woldemar Winkler – um wieder auf ihn zurückzukommen – selten das Wort »Poesie« benutzt, geht es implizit auch für ihn in erster Linie darum, durch seine künstlerische Tätigkeit zu einem tiefschichtigeren, umfassenderen Wirklich-chen als demjenigen vorzudringen, das uns als die Wirklichkeit aufoktroyiert wird. Auch in seinen Augen ist die »objektive Realität« eine Fiktion, eine Deutung der Welt unter anderen Deutungen – und eine recht vordergründige dazu, mag sie auch aus rein materieller Sicht, aus der Sicht von Macht und Herrschaft sehr »erfolgreich« sein –, ein zum Irrealen tendierendes Scheingebilde sogar. Wie die Romantiker und die Surrealisten und vor ihnen zahllose andere Vertreter einer subkulturellen Tradition, die weitaus älter ist als die beiden modernen Rebellenbewegungen, in denen sie freilich mit besonderer Vehemenz in die Ordnung der abendländischen »Hochkultur« einbricht, ist Winkler Monist: Sein Weltverständnis akzeptiert nicht die dualistische Spaltung des Seins, so wenig wie es die Selbstentfremdung des Menschen als unabänderliche Naturgegebenheit hinnimmt. Er sagt nirgends, dass er, wie Breton und seine Mitstreiter, die bestehende geistige und materielle Ordnung der Welt aus den Angeln heben will, aber im Endeffekt läuft es auch bei ihm darauf hinaus. Man könnte ihn als »sanften« Vertreter jener Gegentradition bezeichnen, denn seine Rebellion artikuliert sich »nur« künstlerisch und mündet nicht in einen offenen politischen Militantismus. Das unterscheidet ihn grundlegend von den Surrealisten, muß ihn wohl von ihnen unterscheiden: Sein lebenslanges Einzelgängertum – Resultat seines Temperaments oder äußerer Umstände? – war keine günstige Voraussetzung für eine auf direkte gesellschaftliche Wirkung zielende Aktivität.

Was ihn andererseits um so mehr mit den Aufrührern um Breton verbindet, ist der ausgeprägt sinnliche und erotische, ja heidnische Charakter seines Werks, das jeder »*ora-et-labora*«-Ideologie spottet und Nietzsches Diktum bestätigt, demzufolge der Dichter niemals fromm ist. »Ich habe ein Laster«, hat Winkler einmal erklärt: »die Sinnlichkeit.« Nur einem abgestumpften Betrachter seiner Arbeiten wird dieses Laster, das aus poetischer Sicht selbstredend eine Tugend ist, verborgen bleiben. Die Sinnlichkeit von Winklers Kunst erschöpft

sich nicht darin, dass an zahlreichen Stellen seiner Arbeiten mehr oder minder unverhüllte erotisch-sexuelle Details zu erkennen sind. Vielmehr sind die meisten Werke *als ganz* durch und durch Ausdruck des Libidinösen – eines vielgestaltigen Libidinösen, wie man hinzufügen muß, denn es ist keineswegs nur auf das Geschlechtliche beschränkt. Dieser libidinöse Grundzug ergibt sich, wie erwähnt, ganz von selbst, sobald die Imagination den schöpferischen Prozeß bestimmt, was bei Winkler ohne Frage der Fall ist. Als Hervorbringungen der Imagination, also des Verlangens, sind seine Arbeiten »im Bett gemacht wie die Liebe«. In manchen von ihnen ist die erotische Spannung so stark, dass diese Bilder, über den Rahmen hinweg und aus der Zweidimensionalität herauswuchernd, sich gebärden, als wollten sie den Betrachter selbst in ihr orgiastisches Zauberreich hineinziehen und so noch diese letzte Trennwand zum Einsturz bringen.

Doch wenden wir uns den erwähnten Notizen zu, die Winkler hin und wieder zu Papier gebracht hat. »Wichtig erscheint mir die Frage zu sein«, heißt es da beispielsweise in bezug auf die eigene künstlerische Arbeit, »inwieweit es möglich ist, einen unausgefahreren Weg zu finden, der Entdeckungen verspricht und zu einem Ziel führt, wo es gelingt, eine Tür aufzustoßen und etwas offenbar werden zu lassen. Ich suche nicht nach ästhetischen Gesetzen. Es liegt mir nicht daran, Kunst oder schöne Bilder zu machen.« Es geht also auch hier ganz entschieden nicht um Kunst, zumindest nicht im herkömmlichen Sinne, das heißt um eine vom Leben abgetrennte, ihm von außen aufgesetzte, gleichsam kastrierte »Schönheit«. Das künstlerische Tun wird wird im Gegenteil als *Funktion des Lebens* verstanden, als Mittel zu einem außerästhetischen Zweck, der darin besteht, zunächst für sich und dann auch für den aufnahmefähigen Betrachter die Grenzen des Erfahrbaren hinauszuschieben, Unbekanntes bekannt und Unbewußtes bewußt zu machen, also das uns umgebende Dunkel zu lichten, kurzum: *aufzuklären*. Poesie als höhere, ja höchste Form der Aufklärung – einer Aufklärung im Dienst des »wahren Lebens« (Rimbaud), das uns, so Winkler, die »totale Zivilisation unserer Welt« vorenthält, ja das sie selbst als Idee aus unseren Köpfen und Herzen zu vertreiben sucht. Die verschütteten Quellen dieses Lebens wiederzuentdecken und freizulegen, damit der Mensch sich aus ihnen nähren kann, ist das erste und wichtigste Ziel einer poetischen Bildkunst, wie Winkler sie realisieren möchte und tatsächlich realisiert hat. In ihr sind formale Innovationen, in der konventionellen, ästhetischen, vom Leben abgesonderten Kunst zum Selbstzweck entartet, lediglich Nebenprodukte einer Bemühung, die essentiell ein Vorstoß ins Unbekannte ist.

Winkler spricht wie seine romantischen Vorfahren von »schöpferischer Ekstase«; sie gestatte ihm, »die Dinge nicht nur an der Oberfläche zu behandeln, sondern zu durchdringen, zu durchweichen, zu durchstechen und dabei Löcher in die Logik zu stoßen«, jene allmächtige kalte Logik, der eine Welt entspringt, die »auf Konstruktion, Planung und vordergründige

Nützlichkeit abgestellt ist« und die sich in dieser Einseitigkeit, welche den in der Natur des Menschen wurzelnden »Hunger nach dem Imaginären und nicht Meßbaren, nach dem Unergründlichen und dem Geheimnis« nicht zu stillen vermag, »ständig bedrohlicher formiert«. Auch Winkler erhebt angesichts dieser heute immer konkreter werdenden Gefahr die Forderung nach Entgrenzung des rationalen Bewußtseins und verlangt, »das Weite [zu] suchen« – nicht als Flucht natürlich, sondern als Offensive – , um »hinter den Mauern der Vernunft und der Logik«, die Gefängnismauern sind, jene von diesen Mauern ausgegrenzte Wirklichkeits- und Seinsfülle wiederzufinden, die dem Menschen seine *grandeur nature*, seine Originalgröße zurückgibt. Das Mittel, um der Enge und Erstarrung der »vernünftig denkenden Vernunft«, die sich – siehe obiges Breton-Zitat – längst als schiere Unvernunft erwiesen hat, zu entrinnen, ist auch für ihn die Magie der irrational-analogischen Bildersprache, die dunkel erscheint und dennoch erhellt: »Bilder, nicht Abbilder dehnen das Bewußtsein, weiten den Blick in unbekannte Räume, lassen den Geist zittern [...]. Dann werden manchmal dunkle Geheimnisse hell wie der Tag und erleuchten blitzartig die Nacht.« Wenigstens für einige »glückliche Augenblicke«, in denen Zeit und Ewigkeit sich verschränken, offenbart sich der »Glanz des Wunderbaren, der nicht erfunden«, sondern nur entdeckt und enthüllt werden kann: die wahre Dimension des Wirklichen, das ungeteilte Sein, der ganze Mensch.

Nicht nur in bezug auf den Wesensgehalt und die Funktion seiner Kunst, sondern auch hinsichtlich der Methodik von deren Hervorbringung verraten Winklers Äußerungen, dass er sich in der Nähe der frühen Romantiker und der Surrealisten bewegt. Dabei ist wie bei diesen nicht auszumachen, was wem vorangegangen ist: Hat ein bestehender Kunstbegriff sich nach und nach die ihm adäquaten Verfahrensweisen geschaffen, oder ist er umgekehrt deren Produkt? Sicher ist, dass Theorie und Praxis sich hier genau entsprechen. Wie Winkler in einem Interview berichtet hat, kündigen sich die »schöpferischen Operationen« bei ihm »oft lange vorher durch eine eigentümliche Unruhe, durch das Rauschen meiner Sinne und meines Blutes« an, sind also sicherlich keine Kopfgeburten, sondern entspringen jenen tieferen Schichten, wo Geist und Körper sich nicht voneinander trennen lassen. Zu Beginn der Arbeit ist nichts gegeben: keine fertige Idee, keine künstlerische Absicht, keine vorformulierte »Botschaft«, die nurmehr bildnerisch auszugestalten wäre, und erst recht keine ästhetische Form. Die Arbeit soll so voraussetzungslos wie möglich sein, und dies im Prinzip mit jedem neuen Werk, das begonnen wird: Stets findet eine – große oder kleine – Reise in unbekannte Gebiete statt, die ein Abenteuer und ein Wagnis ist, und der Reisende weiß nicht, wie dieser »»Trip« in das Labyrinth einer neuen Landschaft« (Winkler) verlaufen und was er von ihm mitbringen wird, falls es ihm – was nicht immer der Fall ist – gelingt, ihn zu beenden. Jede Art von »Ausrüstung« ist nur störender Ballast: »Geschicklichkeit, eine künstlerisch histori-

sche Ausrichtung, technische Virtuosität und Wissen sind beim Eindringen in ein Zauberland eher hinderlich«, versichert der Maler und vertritt damit einen entschiedenen Anti-Akademismus, der bestrebt ist, sich für jede Art von Vielfalt – der Inhalte, der Ausdrucksweisen, der Techniken usw. – offenzuhalten, und der das einprägsame stilistische Markenzeichen, auf das der Handel mit der Kunst so erpicht ist, souverän ablehnt. Winkler ist *frei* – frei, sich mit beliebig vielen Methoden und in beliebig vielen »Stilen« zu artikulieren. Auch Figuration und Abstraktion sind dabei für ihn keine Gegensätze: Er drückt sich in beiden aus, je nachdem, ob er mehr als Erzähler oder als Lyriker spricht.

Um seine Einbildungskraft auf die Reise zu schicken, bedient sich Winkler gern gewisser »Auslöser«. Das können jene bizarre Fundstücke sein, von denen es in seinen Bildern wimmelt; oft genügt aber auch eine Verunreinigung auf der Leinwand oder auf dem Papier. Abgesehen davon jedoch ist das Entscheidende die Bereitschaft und die Fähigkeit, sich von solchen Zufallsdingen wie einst Leonardo von seinem Fleck auf der Mauer in einen mentalen Zustand gleiten zu lassen, der der Trance oder dem Träumen verwandt ist, an dem das normale Bewußtsein, das »zivilisierte« Ich jedenfalls keinen oder nur geringen Anteil haben. Um so mehr bestimmt das »wilde« Denken der Imagination den Verlauf des Abenteuers. Es lässt den Maler gleichsam aus seiner Haut schlüpfen und treibt ihn dazu, so Winkler, »mit allen Fasern meines Seins in Farbe, Form und Material zu kriechen«. Ein »neues, traumhaft einsetzendes Denken und Fühlen« hat bewirkt, dass das Subjekt Winklers sich verliert und verwandelt und *ein anderer wird*, dem »die landläufigen vermeintlichen Wahrheiten und Realitäten [...] zu Illusionen« verblassen. Nicht das Ich, sondern das »Es« ist also die Sphäre, in dem der bildschöpferische Prozeß stattfindet, bei dem der Schaffende, als Person oder Subjekt verstanden, nur eine passive Rolle spielt, weil er, wie Winkler hervorhebt, nicht *agiert*, sondern bloß *reagiert* (»wie ein Seismograph«) und lediglich »die Funktion des Mediums« erfüllt: »Eine geheime, zwingende Macht schafft selbständig« (Winkler) und lässt das Werk wie ein Organismus, wie die Natur selbst in seine fertige Gestalt wachsen – ein Prozeß, der übrigens mitunter mehrerer, unter Umständen über Jahre sich hinziehender Neuanfänge bedarf. Genauso genommen ist der Künstler also gar nicht das Subjekt der schöpferischen Operation, sondern ihr Objekt; der Maler glaubt zu schaffen, aber im Grunde handelt es sich um ein *Geschaffen werden*: Der imaginierende Künstler, der schreibende oder malende Dichter ist nicht so sehr der Autor als vielmehr das Produkt seines Werks und wird von jedem neuen Werk aufs neue hervorgebracht, so wie dieses Werk danach strebt, seinen Betrachter hervorzubringen: auch ihn zu verwandeln, zu einem anderen zu machen. Winkler scheint sich dieses paradoxen, erstmals von den Romantikern zur Sprache gebrachten Sachverhalts bewußt zu sein, denn in einem seiner Texte spricht er davon, dass sich das Medium Künstler durch die

schöpferische Tätigkeit» in neuen Geburten« wiederfinde: Die Poesie schafft den Menschen.

Ist Winkler auch bewußt, dass die »geheime, zwingende Macht«, die den kreativen Vorgang steuert, das libidinöse Verlangen ist, das in jenen Grenzbereichen wurzelt, wo sich Körper und Geist, Natur und Kultur nicht voneinander scheiden lassen? Jedenfalls betont er mehrfach den lustvollen Charakter der »passiven Aktivität« seiner künstlerischen Arbeit – die für ihn weit eher Spiel als Arbeit ist –, etwa wenn er von den »glücklichen Augenblicken« einer Selbstentzücktheit spricht, die »den Geist Funken schlagen lässt«, Funken, die denen vergleichbar sind, die der Geschlechtsakt freisetzt. Dass der schöpferische Rausch sich bei ihm auch und vor allem – goethisch gesprochen – am »ewig Weiblichen« entzündet und die Frucht eines untergründigen Verlangens nach Verschmelzung mit diesem Weiblichen ist, nach dem Androgynen also, der Ganzheit gewordenen Vielheit, diese Einsicht hat Winkler an einer Stelle seiner Notizen formuliert, wo er – nota bene: als Sechsundachtzigjähriger – das Lob der Frauen singt: »Wie sollte man sich schämen, ihren beglückenden Ausstrahlungen immer wieder aufs neue zu erliegen, sich immer wieder aufs neue schöpferisch zu ergießen [...]?« Das Rauschhafte dieses Akts, das eine Kontrolle durch das kalkulierende Bewußtsein schwerlich duldet, bewirkt, dass Verlauf und Ergebnis des poetischen Zeugungsvorgangs nicht vorhersehbar sind: »Ein bescheidener Anfang ohne großes Wollen ist es zumeist, was mich zur Gestaltung treibt«, schreibt Winkler. »[...] Eigentlich wollte ich nur eine kleine Suppe kochen. Doch habe ich mich mit meinem Kochlöffel, sprich Pinsel verloren und vergessen, bin ausgebrochen, habe aus- und angebaut, bin über den Rahmen gekrochen. Plötzlich erwache ich und sehe: Es ist ein ganzes Menü geworden.«

Sich verirren, verlieren, vergessen: gerade diese »Methodik« verbindet Winkler mit den frühen deutschen Romantikern und den Surrealisten, in deren Poetologie die sogenannte »genetische Methode« bzw. der »psychische Automatismus« eine zentrale Rolle spielen. Die »vernünftig denkende Vernunft«, so versichern die Romantiker, sei als Vehikel der Erfahrung des Absoluten ungeeignet; sie muß außer Kraft gesetzt werden, das Bewußtsein muß gleichsam leer gemacht werden, so wie dies etwa der meditierende Yogi tut. Das Ich hat sich mit der Rolle des passiv-rezeptiven oder, so Novalis, des »elastischen Mediums« zu begnügen. Anstelle der so vollständig wie möglich ausgeschalteten Reflexionstätigkeit operiert das »magische Denken« (Novalis) der ungebunden schweifenden Imagination.

Die frühromantische Idealvorstellung des Kunstwerks ist, dass sich dieses gewissermaßen »von selbst«, also (auto-)»genetisch« hervorbringt, dass es entsteht wie die Gebilde der organischen Natur, ja *als* Natur, da sein »Autor« ja durch Ausschaltung seines rationalen Bewußtseins, also seiner Kultur, selber Natur geworden ist, jene Natur, die Teil seiner

Ganzheit ist. Wenn sich aber die Poesie des Kunstwerks tatsächlich selbst zu zeugen vermag, so bedeutet dies, dass sie – wovon die Romantiker ohnehin überzeugt waren – nicht nur allen menschlichen Tätigkeiten überlegen ist, sondern dem Menschen selbst: Novalis, Schlegel und einigen anderen Theoretikern zufolge ist die Poesie (Seinsfülle) in der Tat eine höhere, umfassendere Kategorie als das profan Menschliche (Seinsmangel); folglich bringt sie den Menschen hervor und nicht umgekehrt. Der von der Poesie hervorgebrachte, über sich selbst erhobene Mensch indes ist authentischer, *ganzer* Mensch und als solcher selbst Poesie.

Ganz ähnliche Auffassungen vertreten die Surrealisten, die ihre Tätigkeit im ersten Manifest der Bewegung als »reine[n] psychische[n] Automatismus« und »Gedankendiktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, außerhalb jedes ästhetischen und moralischen Anliegens« definieren: außerhalb der kulturellen Kategorien »schön« und »häßlich«, »gut« und »böse«. Die Dichter und Maler sollen zu »tauben Empfängern«, zu »bescheidenen Registriermaschinen« (Breton) der Befehle einer Macht werden, die in den verborgenen Tiefen des Menschen wirkt, wo dieser noch Natur ist. »Damit das Kunstwerk wahrhaft unsterblich sei«, hatte schon Giorgio de Chirico erklärt, in dessen Frühwerk die Surrealisten den Inbegriff moderner poetischer Bildkunst sahen, »muß es die Grenzen des Menschlichen völlig hinter sich lassen: Der gesunde Menschenverstand und das logische Denken sind in ihm fehl am Platz.« Der »Gnadenzustand«, aus dem heraus solch ein Kunstwerk entsteht, kann für die Surrealisten nur ein Zustand der »Distraction«, des »Abirrens«, der Ich-Auflösung sein.

In einem Essay über einen seiner Lieblings-Romantiker, Achim von Arnim, weist André Breton darauf hin, dass der Künstler romantischen Typs im Grunde immer das Objekt des in dieser Auflösung gründenden poetischen Zeugungs-vorgangs sei: »Alles Wollen des Künstlers ist außerstande, den Widerstand zu brechen, den die unbekannten Absichten der Natur seinen eigenen Absichten ent-gegensemten.« Und das Gefühl, »von Kräften getrieben zu werden – um nicht zu sagen ihr *Spielball* zu sein –, die unsere eigenen übersteigen«, sei seit der Romantik in Kunst und Dichtung immer stärker zutage getreten. Als eine Art Kronzeugen dieser Entwicklung zitiert Breton Arthur Rimbaud und seine berühmte Feststellung: »Es ist falsch zu sagen: Ich denke. Man sollte sagen: Ich werde ge-dacht. Ich ist ein anderer.« Seither, so Breton, hätten die Künstler sich immer wieder die Frage stellen müssen: »Gehört das, was wir schaffen, uns?« Über seine Vorläufer seit der Romantik hinausgehend, treibt der Surrealismus – und eine Anzahl ähnlich konsequent denkender Geister seiner Zeit – diese Frage auf die Spitze und beantwortet sie mit rimbaud'scher Radikalität: »Es gibt kein Ich«, wie Octavio Paz formuliert, »es gibt keinen Schöpfer, sondern so etwas wie eine poetische Kraft, die wirkt, wo sie will, und die zweckfreie und unerklärliche Bilder erzeugt.« Paz nennt diese Kraft Inspiration, und er fügt hinzu: »Die surrealistische Idee der Inspiration stellt sich

als Zerstörung unserer Sicht der Welt dar, da sie die beiden Begriffe, die sie bilden [i.e. Subjekt und Objekt], als reine Phantasmen denunziert.«

Wie man sieht, ist es strenggenommen unexakt und eine bloße Konvention, von *dem Künstler Woldemar Winkler und seinem Werk* zu reden; richtiger wäre – der Maler selbst deutet es an –, von einem *Medium mit bürgerlichem Namen Woldemar Winkler* zu sprechen und die Autorschaft des unter diesem Namen firmierenden Werks dem – sagen wir – kollektiven Unbewußten zuzuerkennen. Wie auch immer, sicher ist, dass dieses Werk zu denen gehört, welche die bestehende Realität subversiv unterminieren wie jedes authentisch poetische Werk, um sie im Sinne eines größeren, substanzialeren, authentischen Wirklichen zu verändern, in dem der entfremdete, »unbehauste« Mensch sich wieder in seiner ursprünglichen Ganzheit zu erfahren vermag. Dieses andere Wirkliche gewährt auch »dem Imaginären und nicht Meßbaren, dem Unergründlichen und dem Geheimnis« Raum, der Liebe und der Leidenschaft, dem Trieb und der Begierde, der Natur in uns, mit einem Wort: dem Irrationalen. Die Ausgrenzung und Ächtung des Irrationalen aber – das gerade hinter uns liegende Jahrhundert bietet dafür eine Unzahl grauenvoller Beweise – stürzt Individuen und Gesellschaften in immer neue Katastrophen, denn diese Tabuisierung ist ein Akt der Unterdrückung eines Teils der menschlichen Natur, für den das Unterdrückte sich rächt, indem es sich unkontrolliert, eben weil unbewußt in eine vielgestaltige negative Macht (Krankheit, Knechtschaft, Gewalt, Zerstörung, Tod usw.) verwandelt und die Welt und das Dasein der Menschen als *Böses* heimsucht. In der anderen, poetischen, ungeteilten Wirklichkeit, die es zu schaffen gilt, sind Rationalität und Irrationalität, Zivilisation und Wildnis, Kultur und Natur versöhnt und das Böse, an seiner Wurzel erfaßt, eine weniger unbeherrschbare Macht. Die Welt ist nicht länger ein Reich des Quantitativen, sondern des Qualitativen. Im Chor derer, die ihre Stimme zugunsten des »wahren Lebens« erheben, das diese Welt uns bietet und das das Gegenteil unseres miserablen Überlebens ist – aber nicht einmal das scheint uns unvernünftigen Vernunftmenschen zu gelingen –, klingt die Stimme Woldemar Winklers, des jetzt Hundertjährigen, eher sanft, aber sie ist eine feste und beharrliche – eine überaus wohltönende Stimme.

¹Winkler vollendete am 17. Juni dieses Jahres sein hundertstes Lebensjahr.

²Ebenso schreckt man nicht davor zurück, die Surrealisten für die Attentate auf das New Yorker World Trade Center am 11. September 2001 verantwortlich zu machen (siehe *Jean Clair ou la misère intellectuelle française*. Paris 2001): Der Haß der neoliberalistischen Reaktionäre auf alles, was nach Freiheit riecht, nimmt immer groteskere Formen an.

³von *imago* (lat): Bild

Woldemar Winkler ist am 17. Juni 1902 in Mügeln bei Dresden geboren. Von 1921 an studiert er an der Staatlichen Akademie für Kunstgewerbe in Dresden Architektur, ab 1922 (bis '27) Malerie bei Prof. Carl Rade. Bis 1926 Nebentätigkeit als wissenschaftlicher Zeichner am Dresdner Völkerkundemuseum. 1926 will Herwarth Walden den Maler in seiner Berliner »Sturm«-Galerie ausstellen; Winkler lehnt ab: es sei noch zu früh. Aufträge der Stadt Dresden: eine Wandmalerei, eine große Kunstuhr etc. Von 1929 bis '41 leitet Winkler die Akademie für Zeichnen und Malen Simonson-Castelli. Bis zur Machtergreifung der Nazis keine Ausstellungen, auch danach nicht: Es ist, als versteckt erschien. Seine Arbeiten in oder an städtischen Gebäuden werden 1938 von den Nazis als »entartet« zerstört. Die Gestapo durchsucht seine Wohnung. 1941 Einberufung zum Kriegsdienst. Winkler gelangt über Polen nach Norwegen und gerät dort 1943

'47 in Kriegsgefangenschaft. Als er nach Dresden zurückkehrt, findet er die Stadt nach den alliierten Bombardements im Februar 1945 als Trümmerwüste vor. Auch sein Atelier im Zentrum ist völlig zerstört und mit ihm der weitaus größte Teil der Werke, die er bis 1941 geschaffen hat – ein Trauma, das sich jedoch erst zwei Jahre später in einer längeren Schaffenskrise auswirkt. Noch 1947 bieten Will Grohmann und Carl Rade ihm eine Professur an der Dresdner Akademie für Werkkunst an, aber obwohl Winkler trotz der Zerstörungen an seiner Stadt hängt – er wird sie in den kommenden Jahrzehnten regelmäßig besuchen –, geht er in den Westen, da er in der sich stalinisierenden SBZ neue politische und künstlerische Unfreiheiten befürchtet. Über Celle gelangt er 1949 ins ostwestfälische Gütersloh, wo er eine Einheimische heiratet und seither lebt – von 1950 an weit außerhalb auf dem flachen Land und viele Jahre lang weitgehend abgeschnitten von allen intellektuellen und künstlerischen Milieus. Nach der Überwindung seiner Schaffenskrise findet Winkler in den 50er Jahren zu seiner alten Kreativität zurück. Er arbeitet nun »unter innerem Zwang und mit großer Intensität«, als gelte es, verlorene Zeit aufzuholen. 1960 erste nennenswerte Ausstellung (mit dem alten Dresdner Bekannten Otto Dix) in Dortmund. Ab 1963 veranstaltet Winkler, der beinahe sein Leben lang ein passionierter Kunstpädagoge bleibt, Sommerkurse in Südfrankreich. Er begegnet dem Galeristen Chave aus Vence, der ihn in den folgenden Jahren häufig ausstellt. (Später setzt sein Sohn diese Tradition fort, durch die sich zahllose Hauptwerke des Malers in französischem Privatbesitz befinden.) Winklers erste wichtige Einzelausstellung in der BRD findet 1966 in der Galerie Brusberg (Hannover) statt. Ab 1969 folgen weitere in Wolfsburg, Wien, Dortmund, München, Düsseldorf und Köln. 1970 begegnet Winkler bei dem gemeinsamen Galeristen Chave Max Ernst, der seine Arbeiten sehr schätzt und den eigenen qualitativ an die Seite stellt. Von 1973 an verbringt Winkler viele Jahre lang einen sommerlichen Arbeitsaufenthalt bei Málaga, wo er eine alte Mühle erwirbt und wiederherstellt. 1977 hält er sich als Visiting Artist an den Universitäten von Macomb/Illinois und Iowa City/Iowa auf. Einzelausstellungen u.a. in Montauban, Paris und Recklinghausen, 1978 Beteiligung an der Bochumer Ausstellung Imagination, die Winkler in einen surrealistischen Kontext stellt und ihm zu internationaler Bekanntheit verhilft. Ausstellungen in München, Münster, Bielefeld und Würzburg. 1982 Retrospektive zum Achtzigsten im Museum Bochum und in Goslar, dazu Ausstellungen in Münster und Berlin; zweimonatiger Aufenthalt in der Villa Romana in Florenz. 1986 und '87 Einzelausstellungen in Hagen/Westf., Albstadt, Hamm/Westf. und – erstmals – in der Heimatstadt Dresden. Ab 1987 Gastdozenturen in Münster, Bonn und Paderborn. 1990 erscheint im Verlag Nautilus (Hamburg) eine Winkler-Monographie von Frieder Schellhase und Heribert Becker. Im gleichen Jahr eine weitere Retrospektive in Bochum, Beteiligungen in Montauban,

Pau und Köln, 1991 erneute Einzelausstellung bei Chave jun. in Vence, dasselbe 1992 zum Neunzigsten in Issoudun/Frankreich sowie in Bochum und Dresden. Ebenfalls 1992 Ernennung zum Honorarprofessor an der Universität Paderborn. Es erscheint der Band W.W. Die Gütersloher Zeit mit Beiträgen verschiedener Surrealisten. 1994 wird die Woldemar-Winkler-Stiftung der Sparkasse Gütersloh gegründet, die einen beträchtlichen Teil von Winklers Hauptwerken übernimmt und alle zwei Jahre einen gutdotierten Kunstpreis verleiht. Es entsteht der Dokumentarfilm *Wanderer in geträumten Welten über Winkler*. 1995 Einzelausstellung in Albstadt, 1997 (zum Fünfundneunzigsten) in Hamm/Westf., 1998 in Sennestadt, Moers und Graudenz/Polen, 1999 in Dresden und anderen Städten, 2000 in Tübingen, Bielefeld u.a. Inzwischen ist 1997 im Wienand-Verlag (Köln) der erste Band des Winkler-Œuvrekatalogs erschienen: W.W. Das graphische Werk, 1999 folgt im gleichen Verlag der Band W.W. Ein Lebenswerk. 1998 hat die Edition Maldoror (Berlin) das bibliophile Künstlerbuch W.W. Die Leidenschaft ist die Vernunft mit erotischen Zeichnungen des Künstlers und mit Texten von Leonora Carrington, Unica Zürn u.a. herausgebracht. 2001 muß Winkler nach über 80jähriger Aktivität seine künstlerische Arbeit aus gesundheitlichen Gründen allmählich beenden. Zu seinem hundertsten Geburtstag finden anderthalb Dutzend kleinere Ausstellungen (u.a. in Bochum, Gütersloh, Hamm, Bielefeld, Dresden, Albstadt, Osnabrück, Frankfurt/M.) statt; die mit ca. hundert Hauptwerken weitaus größte wird von Anfang Oktober bis Ende des Jahres im mittelfranzösischen Issoudun zu sehen sein.