

Michael Fehr

**Das Bild als Antlitz
Zu einem Gemälde von Icke Winzer**

I.

Das Bild Nr. 9, 1999, ein hochformatiges Gemälde in den Maßen 150 x 120 cm, hat Icke Winzer als Beitrag zur Ausstellung *Die Farbe (Rot) hat mich*¹ gemalt. Das Bild wirkt entschieden rot - so rot wie nur Rot rot sein kann. Dabei wird dieses entschiedene, ja unbedingte Rot des Bildes als eine Hervorbringung von Rot durch Malerei erfahren: In Winzers Bild ist die Erfahrung des unbedingt Roten ist in der Erfahrung von Malerei, und zwar einer ausgesprochen radikalen Malerei, aufgehoben. Rot und Malerei sind in Winzers Bild eins und nicht zu trennen.

Obwohl das Bild Nr. 9, 1999, entschieden rot wirkt, ist es ein Gemälde nicht nur mit roten, sondern auch mit anderen Farben, durch die im Bild nahezu das ganze Farbspektrum ins Spiel gebracht wird. Diese anderen Farben fallen im Rot des Bildes durchaus auf und lassen sich aus einer entfernteren Betrachtungsdistanz als unterschiedlich große Flächen, Flecken und Streifen bestimmen. Die markantesten nicht-rotfarbigen Positionen sind: eine tiefblaue Fläche im Bereich der oberen Hälfte des linken Bildrands und ein olivgrüner Streifen, der vom linken Teil des oberen Bildrands in die Bildfläche ragt, mehrere lila und violette Flecken und Streifen, die sich in verschiedenen Positionen vor allem in der linken Bildhälfte finden, orangene Farbwerte im linken unteren Bildviertel, zwei kleine, gelbe Farbpunkte links über der Mitte des Bildfeldes, und schließlich, nochmals links darüber, einige vergleichsweise große schwarze Flächen. Die verschiedenfarbigen Flächen, Flecken und Streifen treten im linken oberen Bildbereich, der in Etwa durch eine gedachte Diagonale vom unteren Drittel des linken Bildrands zur rechten oberen Bildecke begrenzt wird, deutlich häufiger auf, so daß man von einer Aufteilung des Bildes in zwei Bereiche sprechen kann: in einen malerisch und durch zum Teil harte farbige Kontraste stark bewegten oberen und in einen unteren Bildbereich, der malerisch und farblich weit zurückhaltender angelegt und durch ein in sich differenziertes, rotes Farbkontinuum bestimmt ist, innerhalb dessen sich vergleichsweise wenige Flächen, Flecken und Streifen befinden. Allerdings lassen sich weder diese Aufteilung des Bildfeldes noch die in den beiden Bildbereichen lokalisierbaren, roten und andersfarbigen Flächen, Flecken und Streifen als Elemente einer gewissermaßen aus dem Bilde herauslösbaren Ordnung bestimmen. Denn die Flächen, Flecken und Streifen sind nicht nur unterschiedlich groß und als verschiedene Farben wie im Hinblick auf deren Reinheitsgrade höchst unterschiedlich beschaffen, sondern treten darüber hinaus in Formen auf, denen ganz offensichtlich kein geometrisches Schema oder ein figurativer Entwurf zu Grunde liegt. Entziehen sich die Flächen, Flecken und Streifen schon deshalb jedem Versuch ihrer Systematisierung, so erst recht aufgrund ihrer höchst unterschiedlichen Faktur und ihres differenzierten Verhältnisses zum Bildgrund: gehen sie an einer Stelle in den Bildgrund ein, so entwickeln sich an anderer aus ihm heraus; sind sie hier ihm, so dort einander überlagert oder ineinander verfranst; wurden sie an einer Stelle im Malprozeß vermischt, so erscheinen sie an anderer hart gegeneinander gesetzt und können sowohl als Lasur als auch zu haptischen Farbgebilden aufgeworfen erscheinen: Was immer man aus größerer Distanz als Form oder Komposition zu erkennen glaubt, löst sich, wenn das Bild aus der Nähe betrachtet wird, in eine Vielfalt rein malerischer Operationen auf, die, so widersprüchlich, ja mitunter riskant sie in ihren Details erscheinen mögen, jedoch auf ein Ziel koordiniert sind: auf die Hervorbringung von Rot und dessen Steigerung zu einem lebendigen Farbwert.

II.

"Das Entscheidende der Werke Winzers liegt in ihrer Bedeutung als Malerei." Dies hat Max Imdahl in einer frühen Kritik der Werke Winzers betont² und in diesem Zusammenhang einige ihrer wesentlichen Grundzüge herausgearbeitet: So wies Imdahl auf die Spannung zwischen "großflächigen Farbfeldern, in denen das individuelle Übereinandermalen von Farben umschlägt in Anonymität", und "vergleichsweise unfertigen, die verschiedenen Farbschichten freilegende Ränder oder überdies auch im Farbfeld auftretende Störungen" hin, sah die, besonders in den großformatigen Bildern herrschende, "ausdrückliche Spannung zwischen Kontinuität und Komposition" und erkannte, daß für Winzers Gemälde "der komplexe, in einer notwendigen Alternation von Nah- und Fernsicht sich enthüllende Bildsinn charakteristisch" sei. Obwohl diese 1971 vollzogenen Beobachtungen sich nur auf Winzers graue Gemälde beziehen konnten, bleiben sie im wesentlichen auch für die schwarzen Gemälde der frühen achtziger Jahre, und selbst für seine jüngeren und jüngsten, ausgesprochen buntfarbigen Werke gültig. Dies wurde von nachfolgenden Kritikern immer wieder bestätigt³ und läßt im übrigen erkennen, daß Winzer bisher keinen Anlaß hatte, die Grundzüge seiner künstlerischen Strategie zu verändern, sondern sie in immer wieder anderer Weise zu entfalten verstand.

Winzers Malerei ist später als *essentielle* Malerei, als eine Malerei, bei "der die Farbe nicht nur Darstellungsmittel, sondern auch Darstellungsgegenstand"⁴ sei, charakterisiert worden oder auch als *peinture stricte*.⁵ Unabhängig davon, daß man fragen kann, ob solche Etikettierungen nicht mehr verschleiern als erhellen, folgten diese Analysen - wie im übrigen auch die Imdahl'sche - dem vom Künstler mit seinem Statement von 1971 selbst definierten Weg, den er - in theoretischer Formulierung - nur in Abgrenzung zu bestehenden Bildkonzeptionen beziehungsweise als Negation entsprechender malerischer Positionen vorstellbar machen konnte.⁶ Grenzte Winzer sich mit diesem "Katalog von Negationen" klar gegenüber traditionelle Malereipositionen ab, so geriet er andererseits, weil er doch eine Position als Maler behauptete, in Opposition zu Vertretern damals moderner Kunstrichtungen wie zum Beispiel der Pop Art, der Optical Art, dem Colorfield Painting oder der Konstruktiven Kunst, die das Malen im traditionellen Sinn, also die Beschäftigung mit der Gestalt der Bildoberfläche, ad acta gelegt hatten oder explizit ablehnten. Doch auch im Feld der Konkreten Kunst blieb Winzer ein Außenseiter. Denn sein Beharren darauf, "das kommunikative Element der traditionellen europäischen Malerei als humanes Prinzip beizubehalten", war mit den theoretischen Grundlagen Konkreter Kunst, die zumeist als ein mehr oder weniger radikaler Bruch mit eben dieser Tradition auftrat und verstanden wurde, kaum zu vermitteln - und zwar insbesondere da, wo sich Werke der Konkreten Kunst als geschlossene Systeme zeigten, die ihren Betrachter nicht als ein Gegenüber, sondern als einen Rezipienten konzipierten, der sich ihnen auszuliefern und vor ihnen durch ihre 'richtige', meistens als Bildtheorie definierten Form der Wahrnehmung zu legitimieren hatte.

Demgegenüber sind Winzers Bilder als offene, kommunikationsfähige Systeme angelegt und setzen einen autonomen Betrachter voraus. Ihre je eigene Autonomie wird erst in der Anschauung erfahrbar und erst in der Anschauung durch einen Betrachter entfalten sie ihr Potential - und dies in dem Maße mehr, wie der Betrachter den in ihnen aufgehobenen Seherfahrungen und Sehangeboten folgt, sich ihnen hingibt, ihnen opponiert, sich von ihnen verführen oder provozieren läßt: die Betrachtung als permanente Erneuerung seiner eigenen Wahrnehmungsfähigkeit an einem Identischen erlebt, das ihm wie ein autonomes Subjekt entgegentritt. Einer solchen Betrachtung der Bilder in tätiger Reflexion entspricht aber die Form ihrer Produktion. Denn Winzers Bilder sind das Resultat einer reflexiven Praxis: einer Reflexion und einer Praxis, die die Malerei als eine autonome Sprache nimmt und sie im Bewußtsein ihrer Tradition

ausübt. Alle malerischen Operationen und alle Bildfindungen Winzers gewinnen ihren Sinn aus diesem Ziel: die Malerei als eine Sprache dessen, was sichtbar gemacht werden kann, als eine Sprache des Auges zu entfalten.

In diesem Sinne ist Winzers Malerei eine existentielle Malerei und kompromißlos radikal. Denn Winzer bringt vor dem Hintergrund der Position eines *What you see is what you see* (Frank Stella) nicht nur spezifische Bilder im Sinne von Donald Judds *specific objects*, sondern eine spezifische Malerei zur Anschauung: eine Malerei, die absolut ehrlich und vollkommen frei von Illusionen ist.

III.

Winzer beginnt seine Bilder spontan, als Entfaltung einer Idee, die möglicherweise nur eine Gestimmtheit sein kann. Winzer geht dabei allerdings immer von einer 'Palette' aus, die er sich zuvor zusammengestellt hat und durch eine 'Fremdfarbe' unter Spannung setzt. In dieser ersten Arbeitsphase schafft Winzer sich im Bild ein Gegenüber, mit dem er in einen Dialog treten kann. In weiteren Arbeitsschritten, unter beständiger und wiederholter Reflexion des schon Gemalten, wird das Bild differenziert und präzisiert. Diesen risikoreichen und langwierigen Arbeitsprozeß, der Rücknahmen von schon Gemaltem oder andere Revisionen am Bilde einschließt und mitunter auch zur Aufgabe von Bildern führt, kann man als Arbeit an der Objektivierung des zu Beginn sehr subjektiv Gesetzten verstehen. Getrieben von der Dialektik, durch die Faktizität des schon Gemalten die Möglichkeit zu gewinnen, das schon Gemalte durch weiteres Malen zu objektivieren oder auch zu relativieren, damit aber neue malerische Tatbestände und weitere Möglichkeiten ihrer malerischen Reflexion zu schaffen, kann dieser dynamische wie rekursive Prozeß nur durch die Entscheidung, daß das Bild vollendet und gelungen sei, also durch eine abschließende Reflexion beendet werden. Diese Entscheidung fällt, wenn das Bild durch die Balance seiner Elemente - wie immer prekär sie auch sei - eine Spannung und Verbindlichkeit erreicht hat, die nicht mehr gesteigert werden kann.

Der Prozeß, in dem Winzers Werke entstehen, ist in vielen Aspekten durchaus typisch für das freihändige Malen von Bildern. Er birgt hier aber deshalb so viele Risiken, weil Winzer alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel nicht nur nutzt, sondern diese Mittel, ihrem jeweiligen Potential und Eigenwert nachgehend, voneinander dissoziiert und sie im Bewußtsein wie in Kenntnis ihrer jeweiligen Wirkungen und Gesetzmäßigkeiten sowie der Konventionen und Traditionen, die sich an ihnen ausgebildet haben, je für sich thematisiert, um sie erst dann, als gewissermaßen befreite und gereinigte: in ihrem ganzen Reichtum wieder präsent, frei assoziierbare Mittel miteinander ins Spiel zu bringen. Winzer fängt, pointiert gesagt, mit jedem Bild, das er beginnt, ganz neu an zu malen, will sich mit jedem Bild als Maler neu erfinden, sich und dem Betrachter mit jedem Bild ein neues, nicht kalkulierbares Seherlebnis bieten. In diesem Sinne ist Winzer ein radikal unkonventioneller Maler.

Allerdings ist Winzers Unkonventionalität alles andere als naiv und wäre als bloße Haltung oder äußerlicher Habitus gründlich mißverstanden. Sie ist vielmehr der Motor, durch die Winzer sich den Freiraum schafft, den für das Malen seiner Bilder braucht, und die Methode, mit der er sie entwickelt. Dabei setzt der Künstler die verschiedenen Mittel, die das Bild konstituieren - die Farbe: als Material und als Farbwert; die diversen Formen der Behandlung der Farbe: von der Lasur und einem pastosem Farbauftrag über Duktus und gestischem Spachtelzug bis zum Farbreief; die Bildfläche als Fläche und als Objekt; die Formen, in denen sich die Farbe auf der Fläche materialisiert; die kompositionellen Möglichkeiten und Maßnahmen - als theoretisch voneinander unabhängige *Operatoren* ein, durch die das Bildgeschehen jeweils

unterschiedlich organisiert werden kann. Weil aber alle Operatoren nur und nur durch Malerei konstituiert sind und schon deshalb, aber auch, weil sie so eingesetzt werden, daß sie simultan in mehrfachen, wenn nicht gar allen oben versuchsweise unterschiedenen Funktionen miteinander agieren können, steht das Bild als ein überaus komplexes Geflecht von wechselseitigen Verweisen, Bezügen und Zusammenhängen, Harmonien, Kontrasten und Abstoßungen vor Augen, als ein Gemälde, das als ein sich aus sich selbst immer wieder erneuerndes Ereignis Präsenz erlangt.

Es ist hier festzuhalten, daß die besondere, mitunter geradezu verstörende Präsenz von Winzers Werken sich keineswegs allein den Farben als bestimmten Farbtönen oder Farbwerten verdankt, sondern zu allererst seiner Malerei. So hat Winzer seine Methode in den sechziger und siebziger Jahren ganz ohne Farbe in diesem Sinn, als subtile Grisaille-Malerei entwickelt, verfeinert und radikalisiert. Wurden in diesen Bildern die Farben als Farbtöne und Farbwerte durch Malerei sublimeriert, ja geradezu im Bild verschlossen, und provozierten sie das Sehen eben durch die Verweigerung von Farblichkeit, so setzt Winzer seine malerischen Mittel jetzt nicht anders, sondern nur mit anderer Zielsetzung: zur Entfaltung Farbwerten ein. Dies wird deutlich, wenn ein Bild wie das Bild *Nr. 9, 1999* experimentell in einen Grisaille-Zustand versetzt wird: Im Unterschied zu den früheren, tatsächlich grauen Bildern zeigt sich dabei, daß Winzer das provokative Potential seiner Malerei noch erheblich steigern konnte, indem er auf alle formalen Gerüste, wie zum Beispiel die Streifen in seinen Bildern der siebziger Jahre, verzichtet und alle kompositorischen Maßnahmen ausschließlich als Malerei realisiert.

Die experimentelle Reduktion des Bildes auf Grauwerte ist hilfreich, weil das Rot, das es hervorbringt, so entschieden und unbedingt wirkt, daß eine nüchterne Betrachtung des Bildes kaum möglich ist: Unter ihrer Bedingung läßt sich klar erkennen, wie zwei *Operatoren*, der 'gestische' Farbauftrag und der Helligkeitswert der eingesetzten Farben - nicht ihr Farbwert - die Komposition des Bildes bestimmen. So sieht man den dunkleren und malerischen stark bewegten linken oberen Bildbereich vor allem durch einen vergleichsweise sehr kleinen 'quadratischen Fleck' rechts unterhalb der Bildmitte im wesentlich helleren, vergleichsweise ruhigen unteren Bildbereich unten und durch und eine größere 'Duktusposition', die sich von der linken Hälfte des unteren Bildrands aufbaut, wie einigen kleineren, streifenförmigen Spachtelzügen, die zwischen ihnen vermitteln, ponderiert. Zu sehen ist allerdings auch, daß der Diagonalwert, der zwischen der unteren 'Duktusposition' und dem 'quadratischen Fleck' erkannt werden kann, die diagonale Grenze des oberen, dunkleren Bildbereichs parallelisiert und deshalb aufzufangen mag. Doch bleibt schwer zu entscheiden, ob es in der Tat dieser Diagonalwert oder nicht doch eher eine Dreieckskonstellation, die sich zwischen den beiden genannten Elementen und dem lila Streifen nahe am linken Bildrand ausmachen läßt, ist, die für die kompositorische Balance des Bildes entscheidend sind. Allerdings wird diese Dreieckskonstellation wiederum durch einen, wenn auch nicht so deutlich herausgearbeiteten, nach unten durchhängenden Bogen von eben diesem lila Streifen über den 'quadratischen Fleck' zu einer entsprechenden Position direkt am rechten Bildrand durchspielt, der seinerseits wiederum den Diagonalwert des oberen, dunkleren Bildbereichs konjugiert und in die Bildfläche erweitert. Daß es aber - und dies sollen diese Beschreibungen deutlich machen - keine eindeutige Lesart gibt, in der diese kompositionellen Konstellationen gefaßt werden könnten, der Betrachter vielmehr gezwungen ist, sich für eine Lesart zu entscheiden, um damit zugleich zu erkennen, daß dies nur eine von vielen möglichen Entscheidung war; daß also, mit einem Wort, die kompositionellen Elemente in der Betrachtung zu einem Bildgeschehen werden, dies ist das Charakteristische an diesem Bild wie an allen Bildern von Winzers Hand, und dies wird auch deutlich, wenn seine Helligkeitswerte experimentell so weit reduziert werden, daß auch der Farbauftrag ganz im Grau untergeht.

Denn dann bleiben als bestimmendes Bildelemente nur noch eine halbkreisförmige Konstellation aus schwarzen Flächen und einer tiefblauen in der linken oberen Bildecke und der 'quadratische Fleck' rechts von Bildmitte zu erkennen und zeigt sich eine Struktur, durch die das oben Beschriebene nochmals relativiert wird: Wo immer dem Hang des Auges nach formaler Organisation und Ordnung dessen, was zu sehen ist, nachgegeben wird, gerät es angesichts dieses Bildbestandes in Aporien. Sie können nur aufgelöst werden, wenn der Blick nicht gezügelt wird, sondern den Aktionsangeboten des kompositionellen Gefüges folgend, im Bilde umherschweifen kann.

Was der experimentell auf Grauwerte reduzierte Bildbestand an Dynamik für das Sehen birgt, ist aber, wenn die Farben als weitere *Operatoren* für das Bildgeschehen in Betracht gezogen werden, als Simultangeschehen so komplex, daß es wortsprachlich überhaupt nicht mehr einzuholen, sondern nur aufgezählt werden kann. Denn die Farben als Farbwerte bestätigen und konterkarieren zugleich nicht nur, was Farbauftrag und Helligkeitswerte als Organisationsmöglichkeiten des Bildes vorschlagen, sondern bringen darüber hinaus weitere, ganz eigene Organisationsangebote des Bildbestandes ins Spiel. So erscheint - unter diesem Gesichtspunkt und vor allem aus relativ entfernter Betrachtungsdistanz - der Gegensatz zwischen dem Rot des Bildes und den schwarzen Flächen im linken oberen Bildteil beherrschend, doch ist in diesem Gegensatz die Erfahrung aufgehoben, daß das Schwarz, ganz gegen die Konvention, nicht nach hinten und das Rot nicht nach vorne drängt, sondern beide in der Fläche balanciert sind. Das hat mit den verschiedenen großen Anteilen des Schwarz und Rot im Bilde zu tun, resultiert aber womöglich mehr noch aus der Tatsache, daß das Rot in großen Bereiche des Bildes fast plan gespachtelt auftritt, während das Schwarz auf dem Rot als Farbrelief aufgetragen ist.

Der Effekt dieser Bildkonstellation ist nicht zuletzt auch darin zu erkennen, daß bei einer Betrachtung in europäischer Konvention, also von links oben nach rechts unten, nach einem kleinen roten 'Vorspiel' zuerst das Schwarz in den Blick kommt, mithin das Rot des Bildes als eine Funktion des Schwarz aufgenommen wird, wobei die Richtung der schwarzen Spachtelzüge nicht der Leserichtung folgen, sondern sie gewissermaßen aufhalten und damit die Blickbewegung auf das rote Bildfeld, das als ihr Ziel ja immer mitgesehen wird, retardieren. Schließlich hat die Wahrnehmung mit der schmalen, lila-violetten Fläche am Schwarz als weitere Barriere einen schwierigen Komplementärkontrast zum Rot zu überwinden, bevor sie über dunklere Rotwerte zu der Zone fast reiner Cadmiumrötöne gelangen kann, die sich diagonal durch das Bildfeld zieht. Die Hervorbringung des Rot und seine Steigerung zu einem unbedingten Rot, verdankt sich also nicht zuletzt einer Bildregie, die um Wahrnehmungskonventionen weiß und sie hier so einsetzt, wie er sie an anderer Stelle ins Leere laufen lassen kann oder ihre Trägheit zu nutzen vermag. Ein Beispiel dafür ist der 'quadratische Fleck', der als formaler Haltepunkt für die das Rot entdeckende Blickbewegung fungiert, doch aufgrund seines Aufbaus aus einer Art Pink und dunklerem Rot als Farbwert keine Haltefunktion übernehmen kann. Aufgeladen durch die beschriebene Bewegung wird er vielmehr zur Plattform und zum Scharnier für andere innerbildliche Konstellationen, so zum Beispiel eine doppelhakenförmige, von dunklerem Rot getragene Struktur, die sich aus der komplexen 'Duktusposition' am linken unteren Bildrand über einen streifenförmigen Flecken unter der Bildmitte und dem 'quadratischen Fleck' in den oberen mittleren Bereich des Bildes entwickelt. Hier ist allerdings wiederum schwer zu entscheiden, ob diese Konstellation von den Farbwerten oder dem Flachrelief, das alle genannten Positionen auszeichnet, bestimmt ist. Jedenfalls bilden die Reliefstrukturen im Bilde einen weiteren, eigenständigen *Operator*, der mit oder gegen die anderen *Operationen* 'arbeiten' kann und damit zur höheren Differenzierung des Sehangebots entscheidend beiträgt.

Es wird hier offensichtlich, daß eine Vielzahl weiterer beschreibender Annäherungen an das Bild möglich wäre, doch, wie weit auch immer sie getrieben würden, seinen Bestand nicht zu erschöpfen vermögen. Denn mit jedem weiteren *Operator*, dessen Wirkungsweise näher zu bestimmen versucht würde, so zum Beispiel dem Spiel mit Simultan- und Komplementärkontrasten oder dem Verhältnis von gemischten zu reinen Farbwerten, dem Vorzeigen und Verbergen des Bildaufbaus an seinen Rändern, schließlich mit den Spuren unterschiedlicher Geschwindigkeit verschiedener Spachtelzüge - um nur einige zu benennen, ergeben sich immer wieder neue Wirkungen auf den Bildbestand und damit neue Wahrnehmungsangebote, die als simultane Erscheinungen ihrer Struktur wortsprachlich nicht angemessen nachvollzogen werden können. Doch geht es hier nicht nur um das in der Kunstgeschichte wohl bekannte und häufig thematisierte Übersetzungsproblem. Vielmehr kann bei Winzer davon ausgegangen werden, daß der Künstler gezielt daran arbeitet, Bilder zu schaffen, die sich jeder Form von sprachlich artikulierbarer Konzeptualisierung entziehen und nur und nur als Bild, als Manifestationen in der Sprache des Auges genommen werden können. Daher kann hier, das Gesagte zusammenfassend, nur metasprachlich festgehalten werden (und dies gilt cum grano salis auch für andere Bilder aus Winzers jüngerer Produktion):

IV

Im Bild *Nr. 9, 1999*, ist der Gegensatz zwischen der sogenannten nicht-relationalen und der relationalen Kunst aufgehoben. Es tritt wie Werke der nicht-relationalen Kunst als Objekt auf und kann, allein schon deshalb, weil es keine außerbildlichen Bezüge erkennen läßt, nur als Objekt, in seiner Totalität, wahrgenommen werden. Dies wird vor allem aus der Betrachtung aus relativ entfernter Distanz deutlich. Andererseits ist das Bild ein Werk der relationalen Kunst und damit der europäischen Bildtradition zuzuordnen, weil es ganz offensichtlich nicht nur komponiert ist, sondern Komposition ausdrücklich thematisiert. Als komponiertes Bild ist Winzers *Nr. 9, 1999* jedoch außerordentlich unkonventionell. Denn sein kompositionelles Gefüge evoziert keine stabile Organisation innerhalb des Bildes, sondern, ganz im Gegenteil, eine dynamische Konstellation von Richtungswerten, die sich jedem Ordnungsversuch nicht nur praktisch entzieht, sondern das Ordnen als eine dem Wahrnehmen innewohnende Tendenz erfahrbar macht und zu Bewußtsein bringt. Dies wird vor allem bei der Betrachtung des Bildes aus näherer und nächster Distanz erfahrbar. Das Betrachten des Bildes aus unterschiedlicher Distanz wird allerdings durch es selbst veranlaßt. Das Bild definiert damit seine ästhetische Grenze außerhalb seiner selbst, im realen Raum, als Raum, in dem es wahrgenommen wird. Im Wechsel der Betrachtungsdistanz wird es als relationales und als nicht-relationales Bild erfahren: Gerade dann, wenn das Bild als relationales Bild wahrgenommen wird, erscheint es als ein nicht-relationales Werk, als ein Objekt, zu dem sein Betrachter sich nur verhalten kann. Und gerade dann, wenn es als Objekt betrachtet wird, tritt sein relationaler Charakter hervor.

Im Unterschied zu typischen Werken nicht-relationaler Kunst baut sich zwischen Winzers Bild und dem Betrachter kein hierarchisches Gefälle auf. Das Bild tritt ihm nicht als ein ihm wie immer entrücktes Objekt, sondern als ein Gemälde, als etwas Gemachtes entgegen, als ein Bild, das die Bedingungen seiner Entstehung thematisiert. Das Charakteristische und Besondere der Werke Winzers besteht darin, Malerei als bestimmte Faktur thematisch werden zu lassen, sozusagen Bilder der Faktur von Malerei zu erschaffen. Dies ist kein *l'art pour l'art*, sondern die Bedingung dafür, daß der Betrachter ihnen gegenüber eine Haltung einnehmen kann, die der des Malers entspricht: Zwischen dem Verhältnis, das der Maler bei der Produktion zu seinem Bildes hat, und dem Verhältnis, das der Betrachter bei der Anschauung des Bildes ein-

nehmen kann, besteht kein prinzipieller Unterschied. Malen und Sehen sind in den Bildern Winzers als wenn auch unterschiedliche, so doch wesensverwandte und gleichberechtigte Tätigkeiten der Bilderschaffung gleichgesetzt. Wenn man aber in dieser Ebenbürtigkeit von Malen und Betrachten das 'kommunikative Element' erkennen kann, das der Künstler für seine Arbeit postuliert, so können seine malerischen Operationen als dessen Entfaltung und deren tätige Reflexion in der Betrachtung als dessen Einlösung gelten.

Im Bild *Nr. 9, 1999*, realisiert sich dieses 'kommunikative Element' über die Faszination des Betrachters an der Hervorbringung und Steigerung des Rot durch Malerei: In der Anstrengung, das Bild erleben zu können, werden die Mühen seiner Herstellung erfahrbar. Mit Bild tritt dem Betrachter das malerische Antlitz eines Subjekts gegenüber, das sich um die Objektivierung seines Handelns durch tätige Reflexion bemüht.

© 1999 Michael Fehr

¹ 1999/2000 im Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen

² Max Imdahl, Icke Winzer (1971), jetzt in: Angeli Janhsen-Vukicevic (Herausgeber), Max Imdahl. Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften, Band 1, Frankfurt 1996, 228 ff; alle folgenden Zitate in diesem Abschnitt stammen aus diesem Text.

³ Vgl. zum Beispiel die Beiträge von Gerhard Graulich, Kornelia von Berswordt-Walrabe und Astrid Petermeier im Ausstellungskatalog Icke Winzer, Schwerin und Hagen 1994/95

⁴⁴⁴ Matthias Bleyl, Essentielle Malerei in Deutschland. Wege zur Kunst nach 1945, Nürnberg 1988, S. 10 und S. 144 ff.

⁵ So Cornelia von Berswordt-Wallrabe, in: siehe Anmerkung 2, S. 24: "In dem Maß, wie Winzer die ganze Palette vehementer coloristischer Aussagekraft zeigt, ohne deren Farb Gewalt zu beschränken oder auf Elemente des Zeichnerischen und damit des Malereifremden zurückzugreifen, entsteht eine Malerei, die hier als *peinture stricte* bezeichnet werden soll."

⁶ "Ausgehend von der Prämisse, daß Kunst nicht mehr Vermittler allgemein gültiger Inhalte sein kann und individualistische Interpretation von Welt suspekt ist, sehe ich eine konkrete Malerei heute als einzige legitime Möglichkeit künstlerischer Produktion. Diese Entscheidung bedingt einen (persönlichen) Katalog von Negationen:

Totale Eliminierung von Gegenständlichkeit, auch der geometrischen Form, die als eine Spielart von Gestandsbegriffen verstanden wird;

Ablehnung aller tradierter Kompositionsmodelle wie auch neuerer Strukturierungsverfahren - beispielsweise serieller Ordnungen;

Verzicht auf die reine Farbe mit ihren bekannten Implikationen;

Einschränkung des individuellen Gestus auf das notwendige Minimum;

Es ist intendiert, das kommunikative Element der traditionellen europäischen Malerei als humanes Prinzip beizubehalten. So entstehen Bilder, die in ihrer Struktur eindeutig auf einen Betrachter bezogen sind, wie sie andererseits den Produzenten nicht verleugnen. (...)", Statement, in: flash-art, Oktober/November 1971