

## Arbeit am Bildbegriff

Wer heute als denkender Mensch in einer mitteleuropäischen Landschaft sitzt und unverkabelt, handylos und mit bloßem Auge den Zug der Wolken verfolgt, produziert entweder einen Werbespot oder genießt die sogenannten schönsten Tage des Jahres. Die Alltäglichkeit eines solchen Verhaltens jedenfalls ist längst abhanden gekommen, und wer es dennoch praktiziert, gilt schnell als Sonderling, Romantiker und Sonntagsmaler. Unvermittelte Naturerfahrung konditioniert bekanntlich unser Dasein ebenso nicht mehr wie die damit verbundene Form kontemplativer Anschauung. Vor jedes wahrgenommene Panorama schiebt sich ein urbaner Zivilisationsfilter, jede erhoffte Zwiesprache verstummt im massentouristischen Chor, jeder "erhabene" Eindruck ernüchtert sich am Kulturmassiv aller je artikulierten Eindrücke zur kitschnahen Replik.

Dieses zeitgeistige Paradigma grundiert zwangsläufig auch die Arbeit derjenigen, denen es in höchstem Maße bewußt ist und die seinen latenten Paralyse durch widerständige Reflexion begegnen. Einer von ihnen, der Zürcher Uwe Wittwer, leistet diesen konzentrierten Widerpart seit vielen Jahren und findet seinen Grund der Selbstbehauptung gerade in den tradierten Verfahren der Druckgrafik, der Aquarell- und Ölmalerei. Die Art und Weise aber, in der Wittwer mit diesem Instrumentarium der Alten umgeht, bezeugt die Gegenwärtigkeit seines Ansatzes und bildet eine unspektakuläre, gleichwohl produktive Haltung im nachmodernen Diskursgespinnst der Neunziger.

Im Zentrum von Wittwers künstlerischer Konzeption steht die Frage nach der Präsenz der Dinge, ihrem Entschwinden im Zeitstrudel, ihrer Versiegelung in der Fläche des Rahmengerichts. Dieses uralte Thema wird nicht theoretisch, doch reflexionsgesättigt untersucht: in malerischen Prozeduren, die den kleinformatischen Leinwänden ihre Energie schichtweise übereignen. Quasi Traditionen aufrufend, aufhebend, beginnt die Grundierung mit caput mortuum, einem Eisen-Oxid-Pigment, das ebenso als Pompejanisch- oder Venezianisch-Rot bezeichnet wird und die sublimale Folie liefert für alles weitere. Die folgende Schicht der Lavierung in Veronese-Grün schafft erste Gestaltvorstellungen spielerisch, zwischen Assoziation und Tilgung, zwischen Andeutung und Auslöschung. Die eigentliche Phase des Aufbaus einer Figuration entwickelt hierauf aus flächendeckenden Hell-Dunkel-Verhältnissen die Konturen des Gemeinten. Uwe Wittwer denkt und arbeitet in motivischen Reihen; gleichwohl behauptet jedes entstehende Bild seine Eigenständigkeit innerhalb übergreifender Sujetkomplexe. So treten Landschaften zu Tage, Stadtbilder, Stilleben und sogenannte Wandstücke: allesamt an der Schwelle gegenständlicher Lesbarkeit, im Niemandsland des Zwiellichts, in dem der nüchterne Bericht verstummt und die Erzählung, die Auslegung, die Form einsetzt. Was Wittwer interessiert, ist nicht die eindeutige Information (dafür gibt es längst effizientere Medien), sondern die ureigene Qualität des Malerischen: ein sinnliches Ungefähr als Widerschein des Möglichen. Um diesen geistigen Schwebezustand herbeizuführen, wird die Fläche im letzten, durchaus entscheidenden Schritt distanzierend versiegelt. Die derart kalkulierten Unschärfen, Lichter,

Rasterungen und bindenden Modulationen entrücken die Gegenstände aus jeder simplen Benennbarkeit und transformieren sie in ein weitverzweigtes Beziehungsgeflecht, das im Vanitasgewisper des 17. Jahrhunderts ebenso wurzelt wie in den Arbeitsfeldern eines Luc Tuymans oder Gerhard Richter.

Betrachtet man die so entstandenen, alle knapp übers Quadrat gezogenen Motivreihen näher, fallen thematische Gruppierungen ins Auge, die einander aber willkürlich ablösen und einen arbiträren Bildkosmos erzeugen. Unseren hierarchielosen Sehgewohnheiten von Titelseiten und Bildschirmen her bestens vertraut, wechseln Bunkerarchitekturen mit Gefäßornamenten, Wolkenbildungen mit ruinösen Stadtanlagen, Mordszenen mit Interieurs einer schweizerischen Gutbürgerlichkeit. Die Facetten der Alltagserfahrung werden ohne Unterschied als bildstiftende Momente verwendet und erst im Prozeß ihrer malerischen Umsetzung zu alltagsfernen Signalen verdichtet. Daß dabei immer auch Positionen der jüngeren Malereigeschichte verarbeitet werden, wurde schon erwähnt; am augenfälligsten dürfte die Umkehrung aller konkreten Farbfeld-Untersuchungen sein, die Wittwer gnadenlos in die Dinglichkeit von Wand- und Bodenstücken zurücktreibt und damit seinen, durchaus ironisch gefärbten Abgesang auf Utopie und Immanenz verbindet.

Von ebendieser Haltung geprägt ist auch Wittwers Umgang mit dem Aquarell. Scheinbar mühelos holt er diese diminutive Gattung aus ihrem empfindsamen Klischee und plaziert sie großformatig im Resonanzraum zeitgemäßer Bildlichkeit. Der konturlösende Auftrag der Wasserfarbenmalerei kommt dabei Wittwers Tendenz zur mehrschichtigen Motivwandlung entgegen; das ehrwürdige Sfumato erweist sich auch hier als geeignetes Verfahren einer andeutungs- und nuancenreichen Mitteilung. Auf changierenden Gründen wird ein Umriß zum Schimmer, eine Fläche zum Schein: fließend sind die Sequenzen der Wahrnehmung und doch zugleich statisch befriedet. Dieses Irrlichtern der Motive perforiert auch deren Semantik. Deshalb kommt der "Hirsch" nicht als Waidmannsgruß daher, die "Schiffe" nicht als maritimes Spektakel und das "Wandstück" nicht als verblichener Tapeten-Charme. Immer bleiben sie geistig aufgeladene Zonen, deren zugrunde liegende Anschauung sich reflexiv verdichtet, ohne im reinen Konzept zu erkalten. So ziehen denn die "Wolken" dahin, als atmosphärische Gebilde ebenso wie als Metapher eines wandlungsreichen Formwillens. Wer sie, wie Uwe Wittwer, beobachtet, kann, bei aller äußeren Muße, mitten in intensiver Auseinandersetzung begriffen sein: der Arbeit am Bildbegriff.

Harald Kunde, Dresden 1997  
in "Uwe Wittwer - Am Fluss"  
Herausgeber: Kunstverein Schloß Morsbroich, Leverkusen

quelle: [www.uwewittwer.com](http://www.uwewittwer.com)