

# WILD THINGS

Kathrin Busch

Unter dem Titel *Das Neutrum* hat Roland Barthes Ende der 1970er Jahre am Collège de France eine Vorlesung gehalten, die eine bemerkenswerte Ästhetik impliziert.<sup>1</sup> Ihn interessieren Phänomene, die insofern neutral sind, als sie geläufige Paradigmen außer Kraft setzen. Als neutral gelten solche Dinge, in denen sich die Gegensätze entkräftet haben, Zustände, die in der Schwebe gehalten werden – weder bejahend noch verneinend, weder männlich noch weiblich, nicht aktiv oder passiv, sondern irgendwie dazwischen: in nicht einfach einzuordnender Weise weder das eine noch das andere. Die Neutralisierung ist für Barthes ein Verfahren höchster Intensivierung, schärft es doch die Sensibilität. Denn entfallen erst einmal die einfachen Zuschreibungen, dann öffnet sich ein ganzes Spektrum von Abstufungen und Zwischenformen, die neue Beschreibungsweisen erfordern. Statt der üblichen Polaritäten werden Nuancen sichtbar, statt auf Extreme richtet sich das Begehren auf die Feinheiten. Was Barthes die „Leidenschaft des Neutrums“<sup>2</sup> nennt, ist daher das starke Begehren, Figuren der Ambiguität und Zweideutigkeit einzurichten. Dieses Begehren widersteht dem Wunsch, der Dinge durch einfache Kategorien habhaft zu werden, es verzichtet auf das Habenwollen. Dieser Verzicht ist nun wiederum nichts Fixes. Neutralisieren besteht in einem ständigen Vollzug der Aufhebung und in einem wiederholten Zuhalten auf das, was es in den Dingen an Unbestimmtem gibt. Der Effekt des Neutralen besteht nicht einfach darin, von einer Sache zu ihrem Gegenteil überzugehen, als wollte man blendendes Weiß durch absorbierende Schwärze abmildern, sondern heißt, im weiten Spektrum der Grauzonen, inmitten der prekären Ununterschiedenheiten Platz zu nehmen.<sup>3</sup> Neutral ist also jenseits von dem Einen oder dem Anderen noch etwas anderes: etwas ganz anderes, dessen Anderssein vervielfacht wird. Maurice Blanchot, von dessen Texten zum Neutralen Barthes ausgeht, verortet die Leidenschaft des Neutrums in einem Begehren des Unbekannten.<sup>4</sup> Eben das sei das eigentlich künstlerische Anliegen: in Bezug zum Unbekannten zu leben, das Bekannte neutralisierend außer Kraft zu setzen und sich dem Unabgesicherten zu verpflichten, das sich den begrifflichen und visuellen Rastern entzieht und die Ordnungen, Gesetze, Anmaßungen und Aneignungen suspendiert.<sup>5</sup>

Als künstlerisches Verfahren meint Neutralisieren also, durch wohlkalkulierte Unentscheidbarkeiten jene subtilen Zustände herzustellen, die es nicht mehr erlauben, zu kategorisieren und den Anschauungen Begriffe zuzuordnen – ein Unfasslichwerden, das in einer Ästhetik des Neutrums nicht mittels überwältigender Erfahrungen evoziert wird, sondern durch eine bis zur Auflösung intensiviertere Nuancierung oder eine zur Unschärfe potenzierte Ambiguität.<sup>6</sup> Das Neutrum ist eine ästhetische Strategie, alle bekannte Formgebung

1 Roland Barthes, *Das Neutrum*. Vorlesung am Collège de France 1977–1978, übers. v. Horst Brühmann, Frankfurt a. M. 2005.

2 Ebd., S. 43.

3 Vgl. ebd., S. 98ff.

4 Maurice Blanchot, *Das Neutrale*. Philosophische Schriften und Fragmente, übers. v. Marcus Coelen, Zürich/Berlin 2010, S. 15.

5 Vgl. Barthes 2005 (wie Anm. 1), S. 43.

6 Eine Ästhetik des Neutralen setzt weder auf Immersion noch auf Distanz und ist weder aufseiten der Affizierung noch aufseiten der Reflexivität zu verorten.

durch partielle Formauflösung zu verfeinern: etwas Unförmiges, das sich aus dem System dualistischer Zuordnungen befreit. Neutralisieren bedeutet, sich zu weigern, eindeutige Positionen zu beziehen, und stattdessen, über das Widersprüchliche hinaus, Zustände der Schweben einzurichten. Diese Schwebestände, die Wahrnehmungsgewissheiten und Handlungsklarheiten zerstäuben, führen nach Barthes zu einer Steigerung des „Zartgefühls“.<sup>7</sup> An die Stelle ästhetischer Effekte tritt die Aufmerksamkeit für das Noch-Ungeschiedene, das Gattungslose, Unbegriffliche oder Rohe, und zwar im Zustand einer offenen, fast wunden Intensität.

Von dieser Art der Intensität sind die Werke der Künstlerin Andrea Winkler. Wenn in Zeiten von Postdigitalität und neuem Materialismus die Dinge in die Ausstellungsräume strömen, dann finden sich deren fragilste Exemplare in ihren Arrangements. Aus der Konsumwelt angeschwemmt, werden sie von Winkler verfremdet, manche besprüht oder mit Texturen überzogen, andere werden bearbeitet: erst zersetzt, dann neu ineinandergefügt, schließlich scheinbar beiläufig platziert oder auf provisorisch anmutenden Sockeln abgelegt. Der Eindruck von Zartheit, den ihre Arbeiten trotz der bisweilen radikalen Eingriffe erzeugen, ist Resultat austarierter Ambiguitäten, in denen sich die Setzungen entkräften, um jenen Raum subtiler Ungewissheiten zu errichten, den Barthes am Neutrum schätzt.

Diese Entkräftung betrifft zuallererst die Begriffe und Kategorien, mit denen man sich der Kunst normalerweise nähert. Winklers Arbeiten changieren zwischen Bild und Ding, Objekt und Installation, sind gleichzeitig Exponat und Display, unentscheidbar Sockel oder Werk, zugleich Absperrvorrichtung und Skulptur – und damit auf verwirrende Weise weder ganz das eine noch das andere. Aus dieser Ambivalenz, die sich aus der Dekategorisierung der Werke und ihrer Unzugehörigkeit zu Gattungen ergibt, entstehen Arbeiten von bemerkenswerter Ungreifbarkeit – mit einer Aura des Entweichenden. In die Raumsituationen, die Winkler in dieser Weise arrangiert, ist auch die Wand miteinbezogen. Winkler platziert darauf leichte Sprühungen, die so flüchtig sind, dass man sie kaum als Wandzeichnung identifizieren mag. Mehr Spur als Setzung, zeugen sie als deutliches Indiz, dass da etwas ist, was uneindeutig bleibt, von einem Entzug. Sind Markierungen immer Zeichen der Aneignung von Raum, bezeugt sich bei Winkler in den zerrinnenden Spuren, ihrer durchscheinenden Farbe und irrenden Linienführung, eine Geste der Zurückhaltung, die eine geschärfte Sensibilität für die Oberflächen des Raumes zur Folge hat.

Diese feinen Wandzeichnungen fungieren als Elemente von größeren installativen Anordnungen, in die man in der Betrachtung einbezogen wird. Zu diesen Raumbildern gehören auch podestartige Skulpturen, die ihre plastische Qualität nicht nur aus den Körpern, sondern auch aus Beschichtungen gewinnen, wodurch Winkler ein Changieren zwischen Raum und Fläche bewirkt. Einmal sind es Farbverlaufsbögen, die – auf den Objekten aufgebracht – mit

7 Vgl. Barthes 2005 (wie Anm. 1), S. 67ff.













ihren Volumina interagieren, dann schwarze Folien, die ihnen eine zusätzliche Tiefe geben, oder aufmontiertes, durch Zerknittern figural gewordenes Silberpapier, das den plastischen Körper gleichermaßen erweitert wie zerfranst. Es ist interessant, dass hier die deklassierende Geste des Zerknüllens für die Verräumlichung der Fläche genutzt wird. In jedem Fall neutralisiert Winkler die eindeutigen Zuordnungen von Oberfläche und Raumtiefe, von Bild und Objekt, indem sie Papiere nicht für Darstellungen, sondern skulptural einsetzt. So faltet sie in anderen Arbeiten ausgerissene Seiten aus Modemagazinen oder schiebt zerknäulte Blätter in Bilderrahmen und lässt so hinter den Scheiben einen realen Faltenwurf entstehen. Die Darstellungsfunktion wird in der skulpturalen Verwendung suspendiert.

Das Neutralisieren der Darstellungsfunktion wird auch in weiteren bildhaften Raumobjekten, den Fahnen, vorgeführt, die in den Installationen aufgerichtet sind. Auch sie nehmen alltägliche Bildästhetiken auf und verkehren sie. Die Aufsteller, die man auf der Straße vor jedem Laden findet, um Aufmerksamkeit einzufangen, werden normalerweise von deren Inhabern am Bildschirm selbst gestaltet und über das Netz bestellt. Winkler macht auf ihnen eben diese inzwischen allgegenwärtigen Produktionsbedingungen sichtbar: Man erkennt die Scroll-Leiste auf dem blauen Schreibtisch, dessen Screenshot sie für die Flagge in Auftrag gegeben hat. Bei Winkler sind die Aufsteller ansonsten von Werbeinhalten befreit. Das, was im Alltag als eine Besetzung von Raum mit Zeichen fungiert, wird von ihr durch die bildliche Entleerung in ästhetische Offenheit überführt. Die Flaggen verweisen wie Kunstwerke auf ihre eigenen Herstellungsbedingungen. Aus den Reklameflaggen wird außerdem eine Reflexion auf die gleichsam zur Oberfläche gewordene Skulptur, die, am Bildschirm entworfen, eine schwindende Körperlichkeit besitzt.

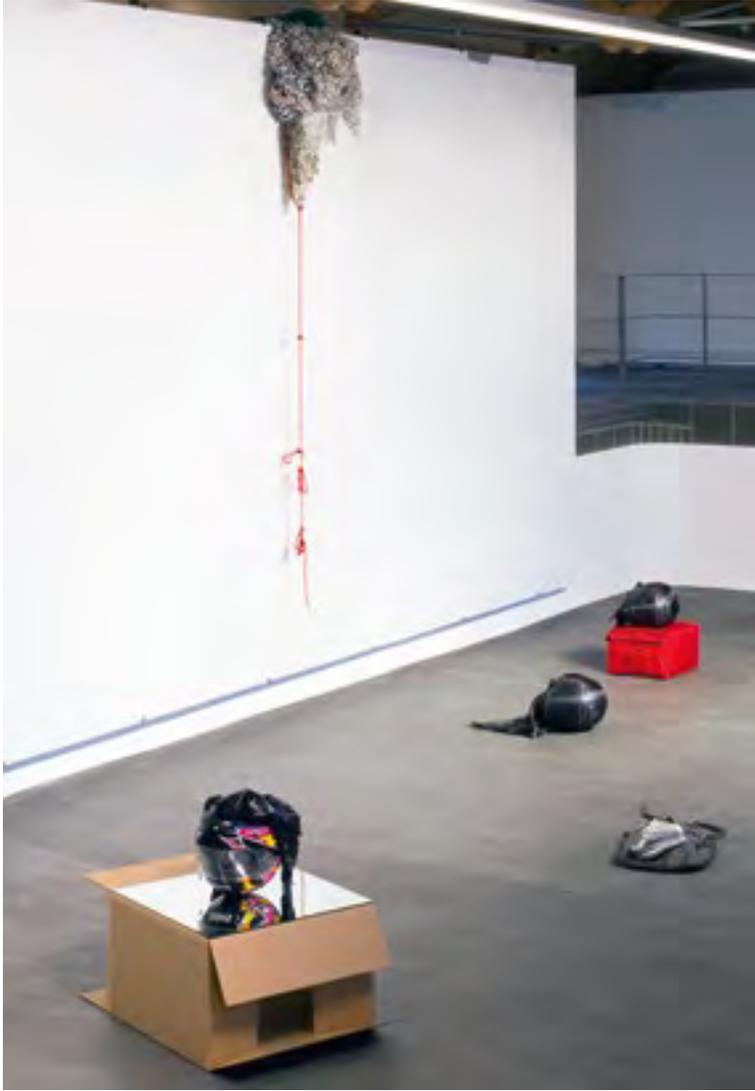
Ein gewissermaßen inverses Verfahren der Verschränkung von Fläche und Raum findet man in Winklers Umgang mit Absperrvorrichtungen, die sie als Elemente ihrer installativen Arrangements benutzt. Hier verwendet sie Pfosten, mit Bändern verschiedenster Form und Farbe bestückt, um teils brüchige Linien durch den Raum zu ziehen. Winkler führt eine ganze Typologie von Leitsystemen vor – Ständer aus hochpoliertem Metall bis hin zu einfachem Plastik, die sie, mit glänzenden Ketten und bunten Schnüren kombiniert, als Dingcollagen inszeniert. Sie referieren auf verschiedenste funktionale Kontexte, in denen durch Absperrung der Raum in Zonen eingeteilt, Differenzen geschaffen, Begehrlichkeiten geweckt oder Hierarchien etabliert werden. Bei Winklers Absperrungen bleibt allerdings offen, was es abzutrennen gilt oder für welches Ereignis sie einmal erforderlich gewesen sind. Einerseits sind die Absperrungen dadurch unmissverständlich autonome Kunstobjekte, die vor allem die ästhetischen Qualitäten dieser alltäglichen Raumdinge exponieren. Andererseits bleibt ihre übliche Leitsystemfunktion erhalten: Körper durch den Raum zu steuern, Verhalten zu regulieren, Berührungen zu verhindern und Werte zu etablieren. Im Kunstkontext erscheinen sie wie Teile eines



musealen Displays und unterstreichen die Unantastbarkeit von Kunst. Weil sie sich jedoch in gleichem Zuge als Werke ausweisen, reflektieren sie auf einen unwillkürlichen Gebrauch und eine unbewusste Regulierung, die auch Kunstwerke ausüben, wenn sie Raum einnehmen, durch Setzungen die Wahrnehmung bestimmen, Dinge dem Zugriff entziehen und der reinen ästhetischen Betrachtung zuführen. Auch hier changieren die Arbeiten von Winkler – sie schwanken zwischen funktionslosem Kunstobjekt und ausgestellttem Absperrteil. Nur halbwegs außer Gebrauch geraten, legen sie eine unterschwellige Wirksamkeit offen. Man kann sie als widersprüchliche Objekte bezeichnen, in denen Macht und Machtlosigkeit sich gegenseitig nivellieren; vor allem, da Winkler die Absperrteile so platziert, dass sie einander widerstreben, das Davor und Dahinter doppeldeutig erscheint, im Raum absurde Zonen abgeteilt oder Wege vorgezeichnet werden, die unbegebar sind. Damit wird verunklärt, in welchem Verhältnis man zu den Exponaten steht – mit dem Effekt, die Betrachtenden, jetzt ausgestattet mit der von Barthes gemeinten gesteigerten Sensibilität, nun ihrerseits zu exponieren.

Die Markierungen, Leitsysteme und Ortsbesetzungen werden in den Arbeiten von Winkler durch geschickte Gegensetzungen depotenziert. Mit ihren neutralisierenden Verfahren der Suspension, Entleerung, Ambiguität und Öffnung werden sie in die Nähe zum Formlosen gebracht, das bei Winkler allerdings eine neue Interpretation erhält. Georges Bataille hat als „informe“ dasjenige bezeichnet, was den Kategorisierungen entgeht – das Andere und Heterogene, das sich nicht fassen lässt. Bataille wertet damit einen Begriff auf, der eigentlich diffamierend verwendet wird, und leitet von ihm seine deviante Ästhetik ab. Geht man davon aus, dass jedes Ding eine Form hat, dann bezeichnet der Begriff des Formlosen dasjenige, das, wie Bataille schreibt, „keine Rechte“ hat und „sich überall wie eine Spinne oder ein Wurm zertreten“<sup>8</sup> lässt. Seine Beispiele sind Schmutz, Staub oder Spucke. An der Grenze zum Ekelregenden, wird das Formlose normalerweise verworfen, weil es nicht identifizierbar ist. Dass jegliches eine eindeutige Form haben soll, wird von Bataille zurückgewiesen, weshalb er Verfahren präferiert, in denen Formen gegeneinander ausgespielt, an anderen Formen zerrieben werden. Die Grenze liegt im Zerfall, in Unordnung, im Unausgewogenen oder Misslingen einer Gestalt. Auf jeden Fall sind die Markierungen des Auflöses und Zerstörens nicht mehr nur Phasen im Produktionsprozess, sondern das intendierte Resultat, um zu zeigen, was sich in der Formgebung verloren hat. Mit dieser Ästhetik der aufgelösten Form arbeitet auch Winkler, wenn sie Materialbruchstücke über die Böden der Ausstellungsräume verteilt. Zur immanenten Logik des Formlosen gehört auch der Abfall als unerwünschter Ausschuss, der gleichermaßen bei der Herstellung wie beim Konsum anfällt: so wie etwa Styropor, das aus der Verpackung rutscht, zerbröseln und beim Wegwerfen haften bleibt; das Überbleibsel, das trotz Zersetzung dennoch weiter existiert; der Rest, der bei aller Vernutzung persistiert. Insgesamt geht es um das, was nicht in die Gestaltwerdung eingegangen und daher nicht sublimierbar ist:

8 Georges Bataille, „Formlos“, in: Kritisches Wörterbuch. Beiträge von Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris u. a., hrsg. und übers. v. Rainer Maria Kiesow und Henning Schmidgen, Berlin 2005, S. 44.



um jene Renitenz des Materiellen in seiner zerriebenen Form, deren „formale Sprache“ Winkler in ihren Krümel-Installationen zum Vorschein bringt. Mit Walter Benjamin formuliert, wird hier Entstaltung anstelle von Gestaltung zum künstlerisch gewichtigeren Verfahren.<sup>9</sup>

Diese Ästhetik der Defigurierung ist auch bezeichnend für Winklers neuere, stärker am Ding orientierte Arbeiten. Wenn die zeitgenössische Skulptur den Zustand der Dinge in der heutigen spätkapitalistischen Objektwelt widerspiegelt, dann artikuliert sich dies in den Objekten von Winkler in einer unter dem Zeichen des Konsums stehenden Formlosigkeit, in der nicht mehr „Schmutz“ oder „Staub“ die Insignien des Unförmigen sind, sondern entstaltete Konsumartikel. Winkler geht in ihren jüngsten Werken von der vorfabrizierten Dingwelt aus, deren gegebene Formen und Materialien sie zum einen bearbeitend neutralisiert, zum anderen regelrecht zersetzt, wobei in beiden Fällen die Grenze zwischen Ding und Stoff aufgehoben wird.

Winkler produziert unter anderem Abgüsse von Alltagsobjekten, die sie dadurch gewissermaßen als Vorbildlich für die Kunst auszeichnet. Sie wählt Objekte aus, die aus Handhabungen vertraut sind, sich also weniger durch formal-visuelle als durch haptische Eigenschaften auszeichnen. Offensichtlich sexuell konnotiert, gehören dazu auch Pfeffermühlen und jene kleinen Nupsis, die, an Waren angebracht, zur elektronischen Diebstahlsicherung dienen. Das Interesse an Letzteren speist sich auch aus ihrer interagierenden Funktion. Sie sind mit einer eigenen Sensorik ausgestattet, die sie animiert und quasi zu Lebewesen macht. Die durch kleine Fehler von den Originalen abweichenden Latexabgüsse werden mit ihren Vorlagen und anderen formähnlichen Objekten wie z. B. einer Computermaus in Vitrinen aufbewahrt, die, teils selbstgebaut, ihrerseits Exponate sind. Die zur Schau gestellte Bricolage und das offensichtlich Unperfekte der selbstgemachten Teile sind weitere Indizien einer ambiguen Ästhetik, die Produktion und Destruktion im Zeichen von Verlebendigung und Verstümmelung zusammenbringt. Ihr Sinn liegt in der impliziten Behauptung, dass Singularität sich nur als Abweichung behaupten kann.

Waren die früheren Arbeiten von Winkler vor allem Raumzeichnungen, in die mit dinglichen Punktierungen und dreidimensionalen Linien Ambivalenzen in Orte eingetragen wurden, orientieren sich die aktuellen Arbeiten am menschlichen Körper. Die Helme und Taschen, die das Material der neuesten Objekte bilden, referieren, selbst wenn sie dem Gebrauch entzogen sind, auf ihre abwesenden Benutzer oder Träger, auf Berührung und Gebrauch. Beine von Schaufensterpuppen verstärken das Gefühl, dass die Verunsicherung von Kategorien hier auf Person und Sache, auf das Verhältnis von menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren ausgeweitet wird. Die Ambiguität, die nunmehr vorherrscht, betrifft jene Wechselbeziehung zwischen der Verdinglichung des Lebens und der verlebendigenden Beseelung der Objekte, die das verbindende Wesen von Konsum und Ästhetik augenfällig werden lässt.

<sup>9</sup> Zum Begriff der Entstaltung vgl. Walter Benjamin, „Phantasie“, in: ders., Fragmente, Autobiographische Schriften, Gesammelte Schriften, Bd. VI, Frankfurt a. M. 1991, S. 114–117.









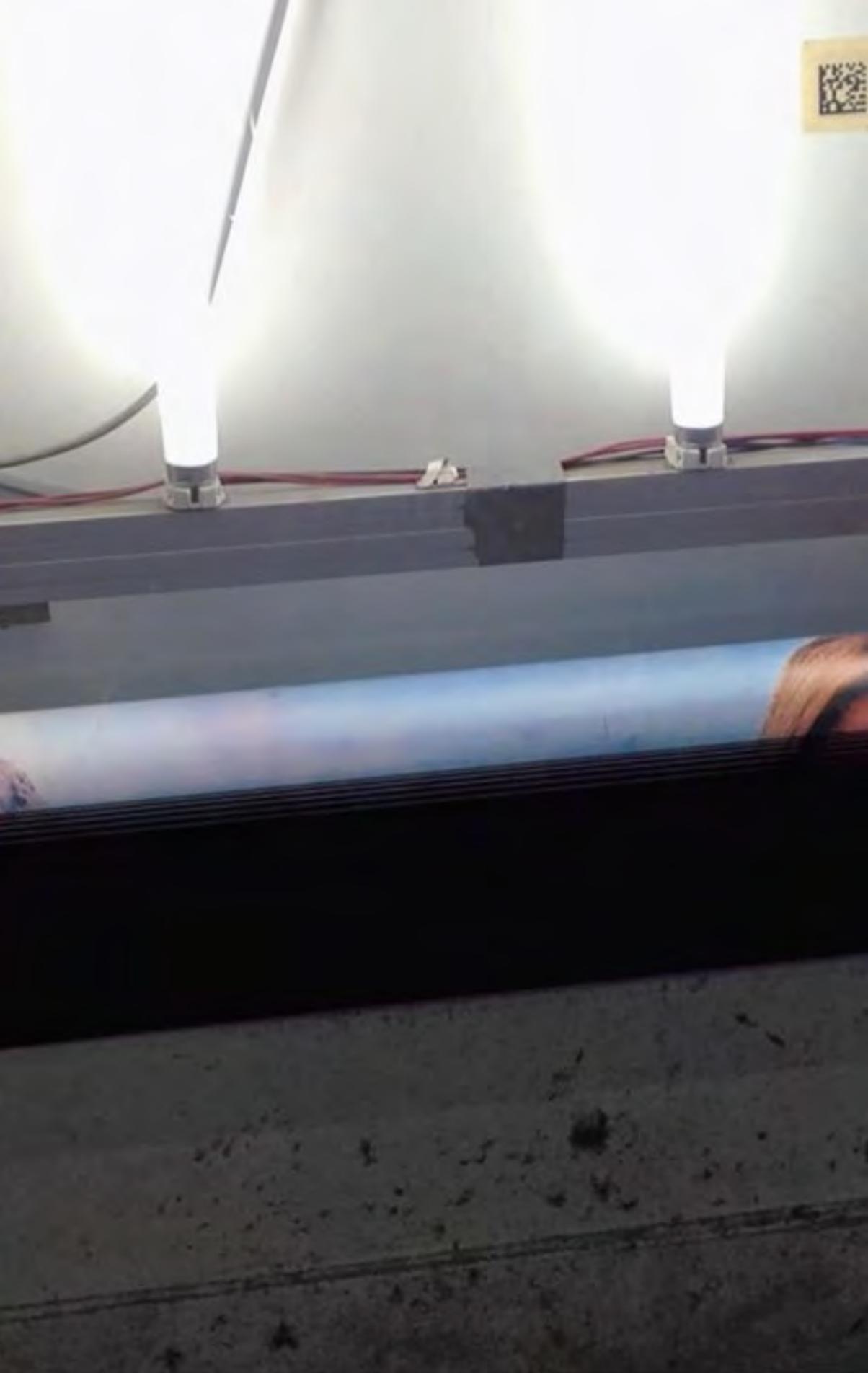












0130  
010  
2208  
01C

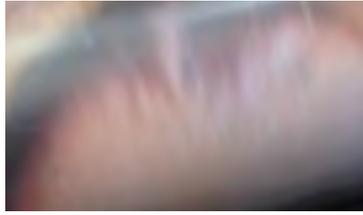
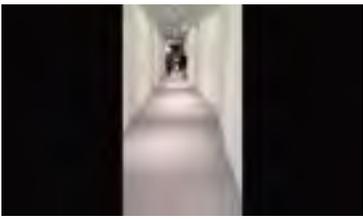


Arrangiert werden die hybriden Dinge, wenn sie nicht verstreut am Boden liegen, auf Kästen oder Boxen, andere wirken wie zufällig auf Beistelltischen oder Pappkartons abgestellt. Diese Art beiläufiger Exposition in den Räumen der Kunst schärft den Blick für die Arrangements des Alltags, in denen Winkler auch Entfremdung sichtbar werden lässt. Das offensichtliche *Dérangement*, die vollkommene Abwesenheit von Wohnlichkeit, Ordnung oder Zusammenhang, zeugt von einer Verflüchtigung des Menschlichen. Die Sockel aus Wärmetaschen und Isolierboxen der Pizza-Dienste werden zu Insignien von Mobilität, Dienstleistungsjob und eiligem Konsum, die Ausdruck einer Lebensweise im Provisorium sind. Doch handelt es sich nicht nur um simple Readymades von Trash, vielmehr wird die Alltagsästhetik von Winkler künstlerisch seziert, als müsse man erst einmal die Materialität und Formensprache all des Zeugs erkunden, das uns umgibt. Dafür dienen ihr neben der Kombination von Dingen auch Überklebungen, Besprühungen und Zerschneidungen, die sie als Verfahren ihrer Dingassemblagen zur Anwendung bringt.

Es gibt ganze Serien von collagierten Handtaschen, an denen durch-exerziert wird, was man aus Waren machen kann und was sie an Dinglich-Unbewusstem zeigen, wenn man sie nicht konsumiert, sondern bearbeitet: Zwei Taschen aufzuschneiden und ineinanderzufügen, wirkt, wie jede Montage, in erster Linie erhellend, insofern eine ästhetische Intensivierung und surreale Verlebendigung hervorgerufen wird – wenn beispielsweise der Wulst eines Lederimitats in Kombination mit einem violetten Schlangenlederbeutel als Hautverwachsungen erscheint oder die völlig absurde, weil zweckfreie Mimikry einer tarnfarbenen Tasche durch ihre maulartige Öffnung ins Tierische mutiert. Das Aufschneiden oder Einfalten der Oberflächen gibt den Objekten ein Innenleben, das nahezu sensibel – wie mit Schmerz- und Lustempfinden ausgestattet – scheint. Wenn sich damit zum einen die Praxis der Skulptur als eine Art Misshandlung zu erkennen gibt, treten zum anderen die ans Sodomasochistische grenzenden Zumutungen zutage, die mit den heutigen Anforderungen der Fremd- und Selbstmodellierung verbunden sind. Denn neben Mobilität werden mit den Taschen auch Sport und Mode als rabiate Selbsttechniken adressiert. Dies zeigt sich im aufgesägten Rollkoffer, der einen martialischen Organismus offenbart, oder in den geschnürten Taschen, in deren Leib mit Gurten oder Ketten wie bei Fesselspielchen eingeschnitten wird.

Bezogen auf die Ästhetik der Entstaltung wird klar, dass nicht nur Gebrauch, Verschmutzung oder Zerkrümelung, sondern auch die gewaltsameren Varianten destruktiver Eingriffe wie Abschneiden, Aufschlitzen und Aufsägen einbegriffen sind und die affektive Aufladung der Formauflösung bedingen. Insgesamt folgt Winkler der Morphologie eines „niedrigen Materialismus“<sup>10</sup>, der an das Verworfenen erinnert und auf die körperliche, unbewusst geschlechtliche Konnotation der Skulptur sowie die Gewalt der skulpturalen Praxis verweist. Konsequenz ist daher die räumliche Nähe der neueren Arbeiten zum

10 Vgl. Georges Bataille, *Die psychologische Struktur des Faschismus*. Die Souveränität, übers. v. Rita Bischof, Elisabeth Lenk und Xenia Rajewsky, München 1978.



Boden. In der Horizontalen verbleibend, sich gegen jegliche Aufrichtung oder Erhöhung verwehrend,<sup>11</sup> wird ein liegender Anthropomorphismus des Animalischen oder Ermüdeten angespielt. Auch die selbstgebauten Sockel und flachen, teils offenen Podeste sind wie bühnenartige Plateaus am Boden ausgebreitet. Sie unterstreichen die Aura von Desublimierung und Entmenschlichung.

In den neuen Arbeiten kommen außerdem Carbongewebe zum Einsatz, ein technologisches Material, mit dem Winkler Helme und Beinprothesen umkleidet. Statt einer Zersetzung oder Zerschneidung ist es hier ein sich auf die Dinge legender und mit ihnen verschmelzender Überzug, der weniger verbirgt als vielmehr Formausprägungen betont. Das Fleisch der Dinge wird mit berührbaren Flächen ausgestattet, was die Empfindung ihrer Volumina erhöht. Mit Häuten versehen, verstärkt sich ihre taktile Qualität – mit dem Effekt, ein haptisches Sehen, ein Amalgam aus Betrachten und Berühren, anzuregen. Die künstlichen Texturen bekommen ein Eigenleben, das die einzelnen Objekte verlängert und potenziell mit anderen verwachsen lässt. Hier überschreiten die Arbeiten das anthropomorphe Schema. Ein schwarzer Helm auf einem weißen Lederstück platziert, funktioniert wie ein dialektisches Bild, das im Umschlagen zwischen Körper und Haut, Schutz und Enthäutung, Technizität und Animalischem über das Menschliche hinausweist.

In anderen Werken überzieht Winkler die aneinandergeschmiegtene Beine einer Puppe mit bunt bedruckten Leggings, deren Prints Natureignisse, Gewitterblitze und Planeten zeigen. Sie werden so angebracht, dass sich die Textilien überlagern, um am Fuß die gegebene Form zu transzendieren und in etwas undefiniertes, aber Verschlungenes auszulaufen. An der Taille ist eine weitere Hose – mit Muskelsträngen – angebracht, die vorgibt, nicht zu bedecken, sondern zu enthäuten und offenzulegen, was die Haut verdeckt: das Fleisch, das vielleicht das Humane in gleichem Maße unterschreitet wie das Kosmologische es überschreiten mag. Daneben platziert Winkler ein weiteres Exemplar von Leggings auf einem aus Holzmaché geformten und farbig besprühten Block. Dessen künstliche Natur nimmt die violett changierenden Krater des Textils auf, das sich seinerseits in die Auswölbungen der Oberfläche legt. Die Mimesis hat sich hier auf die Dinge ausgedehnt, die, mit ästhetischen Kräften begabt, sich gegenseitig imitieren.

In jedem Fall geht Winkler mit den Artefakten so um, als wären sie nicht tote Dinge, sondern lebendige Stoffe, aus denen man das Material ihrer Umgestaltung schöpfen kann. Im bereits Gemachten wird durch gewaltsame Zerlegungen und Neuverbindungen etwas noch Ungemachtes, Rohes freigelegt. Mit Barthes und Bataille könnte man behaupten, dass Winkler durch Neutralisieren dem bereits Geformten seine Formlosigkeit entsteigen lässt – was nichts anderes als ein Verfahren schönster Verwilderung ist.

11 Zur Interpretation der Horizontalen siehe Rosalind Krauss, *Das optische Unbewusste*, übers. v. Hans H. Harbort und Andreas Stuhlmann, Hamburg 2011, S. 387ff.

