Der folgende Text erschien 1998 in dem Katalog *Hier zu sein ist soviel weiter weg als hier zu sein*, der anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus am Kleistpark, Berlin vom Vice Versa Verlag publiziert wurde. (Herausgeber: Künstlerhaus Bethanien, Berlin und Zwinger Galerie, Berlin, ISBN 3-932809-05-X) Der Katalog ist über SEPTEMBER Berlin erhältlich.

Flüchtige Vorlieben
Wie man von Performance zur Malerei kommt
Harald Fricke

Anfang der achtziger Jahre bestimmt Malerei die Kunstszene Berlins. Überhaupt ist die Stadt schon seit einer Ewigkeit neben München und Düsseldorf das Zentrum deutscher Malkunst. Daß es so bleiben soll, dafür sorgen die *neuen Wilden* vom Moritzplatz. Während dort unglaubliche Mengen an Leinwand mit rosa und grün und gelb und wenigen Pinselstrichen von Elvira Bach oder Helmut Middendorf, von Salome oder Rainer Fetting übertüncht und zu unglaublichen Preisen verkauft werden, gibt es in Kreuzberg gleich nebenan eine kleine Szene von Künstlern, die ihr Interesse auf Musik, Video oder Film und vor allem Performances verlagert.

Am Anfang der neunziger Jahre ist alles wie damals, doch die Vorzeichen haben sich umgekehrt. Es gibt gleich nach dem Mauerfall eine rege Szene von Musikern und DJs, die bei Massenveranstaltungen Filme und Videoanimationen im Hintergrund laufen läßt, während sich alle paar Sekunden zu einem statischen Beat die Klänge und Melodien vermischen. Manchmal ist nur ein sonores Brummen zu hören, ein entnervend fiepender Sirenenton oder Übersteuerungsgeräusche. In dieser Zeit, die wie eine späte Einlösung all der Phantasien gewertet werden könnte, mit denen die *Genialen Dilletanten* für ihre Vision vom Gesamtkunstwerk zehn Jahre zuvor angetreten waren, produziert Nikolaus Utermöhlen sehr zurückgezogen nur noch Bilder und Gemälde, die klassische Themen und romantische Darstellungen behandeln.

Wäre dieses Interesse allein antizyklisch gedacht gewesen, hätte es als Konzept nicht ausgereicht, um bis zum Tod 1996 zwar nur wenige, aber ungeheuer dicht und präzise Serien herzustellen. Nikolaus Utermöhlen hat sich nicht von der Performance und Underground-Kunst verabschiedet, mit der er in Hausbesetzer-Zeiten begonnen hatte. Sein Wechsel auf das weite Feld der Malerei, seine Beschäftigung mit Farbspektren, Unschärfen und kunsthistorischen Vorbildern bis hin zu William Blakes *Jüngstem Gericht* ist eine Übertragung und Weiterführung aller Erfahrungen, die er mit der Gruppe *Die Tödliche Doris* in den achtziger Jahren machte.

Nach Brüchen braucht man in seiner Biografie nicht zu suchen, sie sind offensichtlich. Schlie0lich war die aus Käthe Kruse, Wolfgang Müller und Utermöhlen bestehende Performance-Band ein laut Selbstaussage „amöbenhaftes Wesen", das diverse Stile und Ideen aufnahm und in einen manchmal irrationalen, teils grotesken Zusammenhang führte. Folgerichtig war für Nikolaus Utermöhlen die Malerei auch das Bemühen um eine Auseinandersetzung mit ästhetischen Codes unter veränderten Bedingungen – hätte man sonst in den neunziger Jahren noch einmal mit dem Malen anfangen müssen?

Die Art Performance, mit der sich Die Tödliche Doris beschäftigt hatte, läßt sich zwar im Aktionismus von Beat, Fluxus oder Happening verorten, vor allem ist sie aber auch eine Verweigerung und Parodie des im Lauf der siebziger Jahre esoterisch gewordenen Genres. Anstatt Langsamkeit, Dauer oder physische Belastbarkeit weiterzutreiben, die sich in aufreibenden Körper-Inszenierungen etwa

bei Abramovic/Ulay findet, wir die Arbeit von *Doris* zum Stückwerk, das mitunter nur aus ein paar einzelnen Songs besteht, die wie für eine Videoproduktion gemacht sind. Das Pathos der im Live-Act ausagierten Selbst-Exerzitien wird durch übertriebene, modische Stilisierungen konterkariert. Auf dem ersten Festival der *Genialen Dilletanten* 1981 im Tempodrom-Zelt tritt man silbern geschminkt wie eine römische Faune auf; ein anderes Mal vermittelt die Gruppe eher den Eindruck, Velvet Underground mit beckettscher Lakonie zu vermischen. Performance ist hier nicht mehr die Suche nach existentieller Erfahrung, sondern distanziertes Spiel mit Künstlertypen und Avantgardezuschreibungen; es ist aber auch der Versuch, Personen in der Entstellung kenntlich zu machen. Je anonymer die Aktion vorgetragen wird – oft auf einer fast verdunkelten Bühne aufgeführt, mit Dia-Projektionen überlagert oder in flackerndes Stroboskop-Licht getaucht – desto stimmiger der kollektive Prozeß. Es geht darum, wie der Mythos vom Künstler als asoziales Einzelwesen umgewendet werden kann; wie aus der Performance nicht das Subjekt gestärkt und mit der Gesellschaft versöhnt hervorgeht, sondern aufgrund der unentwegt ausfransenden Handlungen Formen des Alltags annehmen kann.

Selbst als die Gruppe 1987 für ein Jahr im Künstlerhaus Bethanien ein Stipendium erhält, resümiert Wolfgang Müller die Arbeit an dem damals entstandenen 44-teiligen Gemälde als Einübung in eine kunstgerechte Normalität: „Sie (die Normalität) erspart überdies den Streß des Suchens nach etwas Besonderem, etwas Außergewöhnlichem, nach einem Material, einer Form, die noch niemand gefunden oder erfunden hat. Der Zwang zum sogenannten Neuen ist, wie jeder weiß, total veraltet, allerdings wiederum auch normal und hochaktuell, was nicht heißen soll, daß für unsere Konzepte immer das Normalste anvisiert werden sollte. Zudem sind allzu gradlinig verfolgte Konzepte auf die Dauer oft Ausdruck kindischen Terrors eines Künstlers, der glaubwürdig sein will, oder, fanatisch von sich überzeugt, überzeugen möchte. Dagegen wirkt die Verkäuferin im Spezialgeschäft für Keilrahmen neben dem Bilka-Kaufhaus am Kottbusser Damm in Kreuzberg überaus freundlich. Sie hat ein helles, offenes Gesicht und ist, wie ich später erfuhr, Tochter des berühmten naiven Malers Mühlenhaupt. Sie gibt ihren Kunden diesen und jenen hilfreichen Tip."[1] Man mus sich Utermöhlens Wechsel zur Malerei aus einer ähnlichen Beziehung zum und Vorliebe fürs Material vorstellen.

Was Müller als Normalität im Umgang mit künstlerischen Strategien in seinem Text bezeichnet hat Jean-François Lyotard in einem Essay über die Ausgangsbeziehung der „Malerei als Libido-Dispositiv" benannt. Er vergleicht den Akt des Malens im Zusammenhang mit verschiedenen Handlungen: Lippenstift wird aufgetragen; in einer Höhle wird Eisenoxydstaub durch Schablonen auf die Wand geblasen; Fingernägel werden bemalt; ein Eimer Farbe wird von einer Bühne aus auf die Leinwand geschüttet. Wichtig ist dabei nicht, mit welcher Technik die Produktion von Bildern vorangetrieben wird, sondern daß es sich bei diesem Akt vorrangig um die Zufuhr und Abfuhr von Energie handelt. In der beiläufigen Entäußerung aber liegt auch eine Entlastung von aufgestauten Energien, die im künstlerischen Ausdruck rückgekoppelt werden können, wie Lyotard mit einem Verweis auf Bellmers Schriften zur *Puppe* zeigt: „Soll man daraus folgern, daß die heftigste wie die unmerklichste Reflexbewegung des Körpers, des Gesichts, eines Gliedes, der Zunge, eines Muskels in dieser Art zu erklären sei, das heißt als Tendenz einen Schmerz abzuleiten und zu zerteilen, ein virtuelles Erregungszentrum dem reellen Erregungszentrum entgegenzuhalten? Dies scheint gewiß und führt uns dazu, wünschenswerte Kontinuität unseres Ausdruckslebens als eine Folge befreiender Übertragungen zu begreifen, die vom Übel zu seinem Bilde hinführen. Der Ausdruck und das, was Lust an ihm ist, ist ein verlagerter Schmerz, er ist eine Befreiung."[2]

Weil aber die Energie vom eigenen Körper ausgeht, wird nach der Übertragung der Tröger wichtig, an dem die Einschreibung vonstatten geht – was vermittelt das Auftragen der Farbe eigentlich an die Leinwand, auf der sich die Handlung materialisiert? Indem Lyotard die Malerei als Prozeß der Übertragung und Re-Interpretation von Libido-Energie benennt, stellt er sie in die Nähe der Perfor-

mance. Man kann dabei an Jackson Pollock denken, der im Atelier Bahn für Bahn betröpfelt oder an Yves Klein, bei dem die in blaue Farbe getauchten nackten Frauen zu Pinseln werden.

Nikolaus Utermöhlen nutzt die aus der Praxis seiner Performances gewonnenen Erkenntnisse: Der Umgang mit Malerei ist bei ihm immer auch ein Überprüfen, ob sich in der Produktion ein Verhältnis zwischen dem abzubildenden Gegenstand, dessen Wahrnehmung während der verschiedenen Arbeitsschritte und der endgültigen Form einstellt. 1987 bereits notiert er: „Mit jedem Gedanken ändert sich nicht nur das Objekt, auf das diese Kraft wirkt, mit jedem Teil ändert sich auch in gleichem Maße die Gesamtheit des Ganzen. Dieses Ganze ist aber, wie es scheint, selbst durch die größtmögliche Öffnung der Wahrnehmung, nie als irgendwie begrenzt erfahrbar. Vielmehr arbeiten Wahrnehmung und Erfahrung unter anderem mit dem Bewußtsein zusammen wie ein Kaleidoskop, durch das das Bewußtsein mit endlosen Mustern genährt wird. Diese Muster und Strukturen bauen sich immer nur aus einem Teil oder Teilen eines Ganzen als Grundelemente auf. Durch eine ständige Bewegung von innen heraus entstehen und erhalten sich Formen in den verschiedenen Ebenen."[3]

Aus diesem permanenten Rückbezug zwischen Form und Gestaltung lassen sich zumindest Variationen gleicher Motive erklären, so wie die Schwertbilder von 1991 in ihrer Hängung einen Farbverlauf thematisieren, der zugleich der Spektralanalyse entspricht und den Unschärfen, die sich aus dem jeweils abgewandelten Blau, Rot oder Grün ergeben. Diese Verschiebung wird allerdings erst sichtbar, wenn man die Reihe der Bilder entlanggeht, mithin also als Betrachter an dem Farbenwechsel teilnimmt, der selbst wiederum ein Fortschreiten unterschiedlich wahrgenommener Zustände ist. Wichtig ist an dieser Vorgehensweise, daß es weder eine Steigerung noch die auf ein Ziel gerichtete Addition der Farben gibt – die Serie lebt nicht von der Zusammenwirkung, sondern im Wechselspiel (deshalb hat Utermöhlen von der Präsentation der Schwertbilder in der Galerie Witzleben in Karlsruhe ein Leporello mit dem Gang durch die Ausstellung erstellt, bei dem der Gesamteindruck im ausgeklappten Zustand völlig unübersichtlich bleibt, während die einzelnen Blätter unendlich viele Beziehungen zueinander aufbauen).

Dennoch schlägt Nikolaus Utermöhlen im Umgang mit der Bildwerdung libidinöser Energien den entgegengesetzten Weg zu dem von Lyotard beschriebenen Abfuhr/Zufuhr-Modell ein. In der Art, wie er Leinwand als Träger benutzt, reduziert Utermöhlen geradezu den Kraftaufwand. Schon bei der farblichen Ausarbeitung der Motive wird der Anstrich gar nicht oder nur wenig materialisiert. Stattdessen überläßt er dessen kompositorische Wirkung den Einstellungen am Kopierer. Den technisch festgelegten, visuellen Effekten folgt der Künstler, indem er das Bild mit übermäßig vielen Lasurschichten versiegelt – was in klassischer Malerei das handwerkliche Vermögen der alten Meister schützen sollte, wird hier zum wesentlichen künstlerischen Gestaltungsmittel.

Für die Arbeit am *Blake*-Zyklus geht er noch einen Schritt weiter: Dort wird das Kopierpapier auf der Rückseite fast aufgelöst, so daß am Ende nur die Farbschicht und die Lasur auf einer Aluminiumplatte übrigbleiben. Wichtig erscheint hierbei, daß Utermöhlen sich mit der Aufarbeitung und Konservierung der Bilder beschäftigt, während das Sujet weiterhin technisch verfaßt ist. Der Künstler verfeinert das Ergebnis des Kopierers, ohne dabei groß Einfluß auf den Bildgegenstand zu nehmen. Anstatt die Farbe buchstäblich selbst zu schöpfen und mit physischem Aufwand als Ausdruck eigener kreativer Tätigkeit auf die Leinwand zu übertragen, dünnt Utermöhlen dieses Prinzip aus, verschiebt damit das Energiemodell auf die technische Apparatur und löst zuletzt die ins Spiel gebrachten Kräfte wieder auf. Letztlich bleibt nur die Farbe als präfiguriertes Material zurück, die dann aber in einer nahezu „immateriellen Schönheit" erstrahlt.

So sehr der physische Aufwand zur Herstellung eines Gemäldes oder Bildes zurückgenommen wird, so sehr tritt bei Utermöhlen das Wissen um die Konzeption des Dargestellten in den Vordergrund. Was am Kopierer durch die Programmierung geschieht, wird in minutiösen Vorüberlegungen abgehandelt. In den Notizen zum Torbild von 1989 heißt es: „Farbübergänge betonen/übertreiben, dazu eventl. auch abwandeln (erinnernd an Spektrum) – Überrealistischer (greller, härter) machen, dabei malerischer und andererseits abstrakt. Wenn möglich von Farbkopie ausgehen. Vordergrund: Tor scharf; Raum dahinter: verschwommen, ganz auf Farbabstufungen (bzw. Hell/dunkel)."[4] Alle diese Komponenten finden sich in dem programmatisch betitelten *Brown'sche Bewegung* von 1992 wieder, für das Utermöhlen vier Teilbilder auf fünf Tafeln übertragen hat. Man sieht die auf kopierten Blättern gleichmäßig verteilte Häufung und Bündelung von Punkten, die in der Bewegung von Elektronen den Zustand einer gesättigten Lösung zeigen. Die „Brownsche Bewegung" wiederum wurde im Denken der achtziger Jahre als Metapher für jene postmoderne Entropie benutzt, in der alle Zeichen und die Möglichkeiten der Bezeichnung bei vollständiger Ausdifferenzierung gleich gültig sind.

Daß dennoch in Utermöhlens Version ein Teil des Bildträgers als unbedruckter Rest übrigbleibt, mag ein ironischer Kommentar auf die wissenschaftlichen Bestrebungen nach einer universalen Deutung von Bewegung sein; es zeigt vor allem den Konstruktionsvorgang durch den Künstler an, der unterhalb der (mathematischen) Berechenbarkeit der Welt stattfindet. Wie sich die Berechenbarkeit von Farben mit ihrer wahrnehmbaren, materialisierten Erscheinung bricht, kann man auch an Utermöhlens *An Infinite Painting on „A Vision of the Last Judgement" by William Blake* festmachen.[5] Die erstaunlich psychedelische, quasi-räumliche Wirkung, die die Bildtafeln erzielen, liegt dabei nicht in der Farbaddition, die Utermöhlen in Vorstudien durchspielt, sondern in der Überlagerung der einzelnen Additionsergebnisse. In der Vermischung liegt die Auflösung der in den Blättern jeweils gebündelten Farbwerte und zugleich ihre Neubündelung in einer anderen Maßeinheit – dem Licht.

Tatsächlich kommt Utermöhlen hier auf die Frage nach der Zerlegung und Übertragung von Licht in der Malerei zurück, wie es William Turner am Beispiel der Prismen analysiert hatte. Turner war der Meinung, daß nur drei (Rot, Blau, Gelb) der sieben prismatischen Farben des Regenbogenspektrums primäre Komponenten des Lichts seien. Seiner Malerei aber verübelte die zeitgenössische Kritik Turners Darstellungen des „gefärbten Dunstes" als „Bildnisse des Nichts". Utermöhlens Ansatz ist von den Arbeiten Turners nicht allzuweit entfernt. Auch bei ihm geht es darum, Licht in Farbe zu übersetzen, das einen Schleier über die Dingwelt wirft. Doch hinter diesem Schleier verbirgt sich für Utermöhlen keine ursprüngliche Reinheit mehr, die einem Widerschein des göttlichen Schöpfungsmythos – „es werde Licht" – entspricht. Eher schon geht er von jenem Zustand aus, den Alfred Schmid mit „Der Lichttod" bezeichnet hat: „Die Löschung des Lichts zu Hitze ist sein eigentlicher Tod. Alles Licht, das durch Materie gelöscht wird, die sich dabei erwärmt, ist gestorben und der Schatten ist die Spur, welche sein Tod hinterläßt."[6]

Diese Überlegung kehrt in dem Fries *Das ohnmächtige Modell* von 1994 wieder. Man kann die Arbeit als Summer der Erfahrungen lesen, die sich bei Utermöhlen im Umgang mit Malerei eingestellt haben. Während das männliche Aktmodell im Atelier (Utermöhlens Kammer im Haus der *Tödlichen Doris*) niedergesunken ist, tanzen die Gegenstände in einem ornamentalen Reigen um ihn herum. Es sind farblich bis zur Unkenntlichkeit verfremdete Dinge, die sich mit Aufnahmen von explodierendem Feuerwerk ablösen. Einen Halt gibt es im Farbenspiel der Gestalten nirgends, die Welt scheint sich (aus der Perspektive des Ohnmächtigen?) zu verflüchtigen. Genau in diesem Zustand siedelt Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* den Stellenwert der Kunst an, wobei er sogar das gleiche Beispiel wie Utermöhlen benutzt: „Prototypisch für die Kunstwerke ist das Phänomen des Feuerwerks, das um seiner Flüchtigkeit willen und als leere Unterhaltung kaum des theoretischen

Blicks gewürdigt wurde: ...Es ist apparition ‚kat exochein': empirisch Erscheinendes, befreit von der Last der Empirie als einer der Dauer, Himmelszeichen und hergestellt in eins, Menetekel, aufblitzende und vergehende Schrift, die doch nicht ihrer Bedeutung nach sich lesen läßt."[7] Es bleibt nur die Frage offen, ob das Modell ohnmächtig geworden ist, weil es diese Erscheinungen gesehen hat – oder vielleicht doch, um sie noch besser betrachten zu können?

Utermöhlen selbst wird an dieser Ambivalenz seine Freude gehabt haben: Immerhin konnte er in seiner Malerei durch beide Zugänge – oder soll man besser sagen: Pforten – der Wahrnehmung eintreten. Als Zuschauer vor und als Akteur hinter den Bildern.

---

[1] *Die Tödliche Doris*, Band 1, Hrsg. Wolfgang Müller, Martin Schmitz, Kassel 1991
[2] Hans Bellmer: *Die Puppe*, Frankfurt/Berlin/Wien, 1976, S. 73, in Jean-François Lyotard: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin 1982, S. 57
[3] Aus den Notizen des Künstlers 1989/1995
[4] ebenda
[5] Vgl. den text von Hanne Loreck
[6] Alfred Schmid: *Traktat über das Licht*, Bonn 1957
[7] Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1973, S. 125