

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.

Hier zu sein ist soviel weiter weg als hier zu sein Oliver Koerner von Gustorf

N ofende

Auf einer Postkarte, die nie abgeschickt wurde, sendet Nikolaus Utermöhlen „Herzliche Grüße von den Externsteinen im Teutoburger Wald.“ Er selbst findet sich auf der Vorderseite der Karte, als Zeichnung in die schwarz und weiß fotografierte Landschaft hineinmontiert. Er hockt auf einer leuchtend grünen Insel, lächelnd inmitten eines Sees. Er ist nackt. Sein Kinn ruht zwischen seinen ausgestreckten Armen. Am Wasser, umgeben von Schatten und Bäumen, ragen die Externsteine in den Himmel. Wie zu Stoff gewordene Dämmerung spannt er sich karmesinrot im Hintergrund. Als Botschaft klebt im Himmel ein kleiner Zettel, auf dem zwischen einem Gewirr aus Liebesworten und Vogelstimmen etwas erscheint, ein Ornament vielleicht, oder ein Wort, das sich vielleicht liest wie „N ofende“, von dem niemand sagen kann, was es bedeutet.

Der Empfänger, an den diese Karte gerichtet war, ist der Autor der folgenden Kapitel. Nikolaus Utermöhlen gestaltete die Karte am 16. Mai 1996. Er starb am folgenden Tag.

In der Unentschlüsselbarkeit eines Wortes, das vielleicht keines ist, liegt wie in allem Unsichtbaren, Ungedachten und Unausgesprochenen ein Geheimnis, dessen Versinnbildlichung der Tod ist.

1.

Im Begleitheft zu seiner Platte *Karlsbad* (1989) sehen wir Utermöhlen vor den belebten Terrassen des Grand Hotel Pupp sitzen.¹ Hinter ihm breitet sich wie selbstverständlich das Leben der gehobenen Stände einer vergangenen Epoche aus. Die Mode ist die des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts, die Damen an den Tischen haben ihre Sonnenschirme aufgespannt, die Herren tragen Frack und Zylinder. Utermöhlen liegt mit angewinkelten Beinen in einem Sessel, die durch Pomade kaum zu bändigenden schwarzen Haare, der Menjoubart und sein Anzug kennzeichnen ihn als Bohemien. In seinen Händen hält er demonstrativ die Insignien seiner Profession als Musiker: Geige und Bogen. Die Szenerie ist operettenhaft. Karlsbad mit seinen steinernen Kolonnaden, Schwanenteichen, Glaskuppeln und Fontänen erscheint wie ein vergangenes Disneyland, in dessen Architektur sich die Menschen traumwandlerisch ergehen. „None of our pictures could exist in the real world. There is nowhere you can go in the city and find scenes like you have seen in our pictures. They are artificial, they are not taken from life in that way, they are not everyday images... we are not interested to reflect life in anyway whatsoever...“ Diese von Gilbert & George geäußerte Haltung beschreibt ein grundlegendes Merkmal, das auch Utermöhlen's Leben und Werk wie ein roter Faden durchzog; das der Künstlichkeit, des Konstrukts.²

Utermöhlen's Studio befand sich unter dem Dach einer Remise, im Hinterhof der Szenebar Kumpelnest 3000.³ In seiner Erscheinung glich es einem der „Atelierbilder“, die der Maler Georg Friedrich Kersting⁴ Anfang des neunzehnten Jahrhunderts von seinen in ihren Ateliers arbeitenden Zeitgenossen wie Friedrich, von Kügelgen oder Reinhardt anfertigte. Die Einrichtung des Raumes, dessen Holzfußboden Utermöhlen mit einer Glasscherbe abgezogen hatte, war äußerst einfach und vermittelte ein Gefühl von Ordnung. Das Wasser, das er zur Herstellung seiner Arbeiten benötigte,

holte er von einer von ihm selbst mit Mäandern verzierten Plastikamphore aus dem Vorderhaus. Daß in dieser Einfachheit ein ästhetisches Prinzip lag, verdeutlichen die an Stilleben erinnernden Arrangements, die sich korrespondierend im spärlich möblierten Raum fanden; Zusammenstellungen aus Bällen und kugelförmigen Objekten, antiquarischen Büchern und Gläsern voller Pigmente und Blattgold. Das gewollt Artifizielle, in dem sich Utermöhlen im Begleitheft zu seiner Platte präsentierte, fand sich auch hier wieder, als tatsächlich durchlebte Selbstinszenierung, in der Pose und Notwendigkeit nicht mehr zu unterscheiden sind. War in der romantischen Malerei der Blick aus dem Fenster eine verinnerlichte Schau der Natur, so traf er hier, inmitten von Berlin, auf die Brandmauer eines Innenhofes. Die Remise, in der Utermöhlen arbeitete, heißt noch heute *Das Haus der Tödlichen Doris*. Während Utermöhlen im oberen Stockwerk arbeitete, diente das untere Geschoß als Büro und Lagerraum. In ihm befanden sich die Relikte einer fast ein Jahrzehnt andauernden Zusammenarbeit; Korrespondenzen, Gemälde, Filme, Fotoarchive, Showkostüme, zerschlagene Tassen, verbrannte Mikrofone. Utermöhlen arbeitete über der Asservatenkammer seiner vorhergehenden Inkarnation, in der er als Teil der von ihm 1979 mitbegründeten Gruppe *Die Tödliche Doris* zusammen mit Wolfgang Müller und Käthe Kruse ein multimediales Konzept der ästhetischen Offenheit und Vieldeutigkeit vertrat. In seiner Wandelbarkeit war Utermöhlen radikal, beinahe skrupellos. Verkleidet als malender Bohemien stellte er Bilder her, die in ihrer Modellhaftigkeit an die hölzernen Buchattrappen in Möbelgeschäften erinnern, oder an Filme, in denen Gemälde nicht als Kunstwerke fungieren, sondern als Bestandteile einer Kulisse. Die Farbigkeit, die sich in Utermöhlens Arbeiten findet, gleicht der übergrellen Farbigkeit von Roger Corman⁵ legendären Edgar Allan Poe-Verfilmungen der frühen sechziger Jahre, die mit ihrer literarischen Vorlage nur noch Fragmente der Rahmenhandlung verbanden. Ein Großteil von Utermöhlens Arbeiten suggeriert in ihrem Ergebnis den Eindruck von auf Leinwand ausgeführter Malerei. Tatsächlich hat Utermöhlen, bis auf wenige Ausnahmen, nie auf Leinwand gemalt. Die Grundlagen seiner Bilder sind aufgeweichte Farbkopien, die er mit Hilfe einer Bürste auf Rupfen aufzog, um sie dann mit durchsichtigem Acrylbinder, den er mit Pigmente versetzte, zu bearbeiten.

In der Verwendung des Farbkopierers, mit dem er durch Vergrößerung und Verzerrung „malerische“ Effekte bereits auf der kopierten Vorlage erzielte, äußert sich das Interesse an der Reproduktion als Ausgangsmaterial. Einer „schlechten“, d.h. offensichtlichen Reproduktion haftet etwas Anrüchiges an, etwas Billiges. Die Vorlagen zu Utermöhlens Bildern waren häufig Reproduktionen reproduzierten Materials. Er verwendete Abbildungen aus Kunstbüchern, Tageszeitungen und Schwulenzmagazinen. Er fotografierte Hundespielzeug, Plastikbälle, selbstgefertigte Modelle aus Holzstäben und Styroporkugeln. Utermöhlen archivierte dieses Material, klebte es auf Papierbögen und hortete es in Kisten. Die Orte in denen er es fand, waren Antiquariate, Trödeläden, Kioske, Spielzeuggeschäfte. Neben seinem Atelier war der Copyshop sein Arbeitsplatz. Die Kunst Utermöhlens war eine Kunst der Armut, die Aufschläge an seinem Gehrock aus Stoffresten selbst aufgenäht, seine Westen hatte er Second Hand im Kilopreis erstanden. Er ähnelt in nichts den Malerdandys der zeitgenössischen Kunst. Er erinnert an seine in einem abgetragenen Frack steckende Lieblingsfigur, Disneys *Jiminy Cricket*, die den hölzernen Pinocchio auf seinem Weg zur Menschwerdung begleitete.⁶ Die Selbstinszenierung Utermöhlens findet ihre Analogie in eben den Reproduktionen, die er in seinen Bildern thematisierte. Sie war in ihrer Zitathaftigkeit leicht zu durchschauen, fast offensichtlich, in ihrem Eindruck jedoch undurchschaubar. Die Ästhetik, die sich in Utermöhlens widerspiegelt, ist nicht die Ästhetik vergangener Epochen, sondern die Ästhetik ihrer Rezeption in der Massenkultur. Utermöhlen erfand sich als Reproduktion des Autors, und seine Kunst ist die Reproduktion einer dem Werkbegriff verpflichteten Kunst.

2.

Utermöhlens Arbeiten sind von Mustern und Ornamenten geprägt. In *An Infinite Painting on "A Vision of the Last Judgment" by William Blake*, das er 1992 herstellte, überlagern sich die farblich

verfremdeten Motive von Blakes Höllensturz zu einem das Auge überfordernden Ornament. Die erste Einzelausstellung Utermöhlers, *ERREICHEN GLEICHES TOR DURCH DAS ZUERST GEGANGEN WURDE* (1989), zeigte die in hundert Einzelbilder zerlegte Abbildung des barocken Chorgitters einer Klosterkirche im fränkischen Ebrach. In allen hundert Bildern sind Ausschnitte des barocken Ornaments verschiedenen Hell- und Dunkeltönen wiedergegeben. Die Strukturen von Wolken, Feuer, Ascheschwaden, physikalischen Bewegungen, die sich in Serien und Einzelbildern wieder finden, erinnern in ihrer Ausschnitthaftigkeit an Proben, die auf die allgemeine Struktur eines Stoffes verweisen. Auch die von Utermöhler dargestellten Menschen bilden Muster oder Figuren, sein Bild *Vor dem Tempel der Ungerechtigkeit* (1991) ist wie ein Fries konstruiert, der sich in seinem Rhythmus zwischen Mensch und Architektur unendlich fortsetzen läßt. Die bei einer Razzia auf den Boden geworfene Gruppe in *1/12/∞* (1991) bildet einen Kreis, bzw. eine Rosette. Die Betitelung der Werkgruppe deutet an, daß es sich bei den zwölf Bildern, aus denen sich die Arbeit zusammensetzt, um Beispiele handelt, um Ausschnitte aus einer unendlichen Vielzahl von Möglichkeiten. Alle Bilder Utermöhlers bezeichnen Ausschnitte, ob als einzelnes Bild, oder in der Zusammenstellung als Serie oder Werkgruppe. Er betonte die Ausschnitthaftigkeit, indem er Motive seiner Arbeiten vierteilte, wie zum Beispiel seine 1990 entstandene, unbetitelte Serie von Bildern von Schwertern, Rüstungen und Texten, die Gefühle wie Trauer, Liebe und Glück thematisieren. Aus der Vierteilung oder mehrfachen Teilung ergeben sich in den Zwischenräumen der Bilder Kreuzformen, die Utermöhlers Arbeit wie die Koordinaten eines Rasters durchziehen. Häufig versah Utermöhler die Innenkanten seiner Arbeiten mit Leuchtfarbe oder Blattgold, so daß die Bilder im Licht über ihre Begrenzungen hinausstrahlen, als würden sie aus eigener Kraft leuchten. Diese „Aura“ verbindet sich in ihrer Farbigkeit mit den Auren anderer Bilder. Sie illuminiert die Abstände zwischen den Bildern wie Schnittstellen, die sowohl trennen als auch verbinden. Man kann sich die Bilderwelt Utermöhlers wie den Musterkatalog einer unendlichen Tapete vorstellen, wobei seine Arbeiten in ihren Ausschnitten wie „Stoffproben“ funktionieren.

Tapete hieß der 1984 entstandene S-8 Film der *Tödlichen Doris*, der in regelmäßiger Abfolge genau zeigte, was der Titel versprach: Die Oberflächen und Strukturen von Tapeten aus einem Musterheft. Immer wieder finden sich in den Videos, Platten, Filmen, Bildern und Performances der Gruppe die Darstellung oder Beschreibung von Mustern und Ornamenten als Allegorien vernetzter Wahrnehmung und strukturalistischen Denkens. Das, was sich in den Arbeiten Utermöhlers als reproduktive Malerei niederschlägt, findet seinen Ursprung in der postkonzeptionellen Kunst der *Tödlichen Doris*. Wie eine Esther Williams⁷ des Undergrounds choreografierte sie Wasserballette⁸, erzeugte schwimmend, Hand in Hand, Rosetten⁹, Knospen, sich öffnende Blüten, und war sie als Filmprojektionen auf die Bühne. Sie tanzte im Viereck, im Quadrat¹⁰, bildete Symmetrien und asymmetrische Figuren, die sie als Gesang auf ihre Platten presste.

Ein sich veränderndes Ornament war das Motiv der 44 Bilder, die die Gruppe 1987 unter dem Titel *Die Gesamtheit allen Lebens und alles Darüberhinausgehende* ausstellte.¹¹ In ihrer Folge entsprechen diese 44 Tafelbilder einer identischen Anzahl von S-8 Filmbildern. Projiziert ergeben die Filmbilder eine zwei Sekunden dauernde Bewegung eines prismisch gespiegelten Ornaments, das sich wie bei der Drehung eines Kaleidoskops verändert, von außen zusammenfließt, sich in zwei geschlossenen Formen bricht und dann schließlich verschwindet. Der Titel der zuvor erwähnten Arbeit Utermöhlers *ERREICHEN GLEICHES TOR...* bezieht sich auf diese Bilder: Jedes der 44 Bilder trug ein Wort als Titel. In der „richtigen“ Abfolge, die auch die Bewegung des Ornaments wiedergibt, lesen sich die Worttitel der Bilder wie ein Satz, der analog zu den 44 Bildern aus 44 Worten besteht: *SEHEN UNS LAUFEN IN GRÖSSTER EILE DIE STRASSE HERUNTER HABEN GLÜCK ERREICHEN GLEICHES TOR DURCH DAS ZUERST GEGANGEN WURDE...* usw. Der Satz ist fast identisch mit dem Text des Stückes *Ungerechtigkeit II (20 Pfg. Finderlohn)*, das sich auf *Unser Debüt*, der vierten LP der *Tödlichen Doris* findet.¹²

Beide, die 44 „Kaleidoskopbilder“ und das *Torbild* stellen Ornamente dar, und beide teilen sich in Segmente auf. Die 44 Tafelbilder der *Tödlichen Doris* zergliedern eine durch das Ornament dargestellte filmische Bewegung in Einzelbilder. In der von Wolfgang Müller herausgegebenen Textsammlung *Die Tödliche Doris, Band 1* beschreibt er die 44 Bilder als „eingefrorene Momente“ und „erstarrte Eckpfeiler“. ¹³ „Die Bewegung, die von Bild zu Bild führt, ein Bild mit dem nachfolgenden verbindet, ist im Grunde die einzige Bewegung, die wirklich da ist.“ ¹⁴ Die Bewegung, die von Bild zu Bild führt, ist immer die des Auges. Die optische Erfahrung ist eine subjektive, an den menschlichen Körper gebundene. Sowohl die 44 Bilder der *Tödlichen Doris* als auch *ERREICHEN GLEICHES TOR...* beschreiben diese Erfahrung und mit ihr die Unmöglichkeit einer objektiven und kollektiven Wahrnehmung. Utermöhlen verglich das Zusammenspiel von Wahrnehmung und Bewußtsein mit einem Kaleidoskop, durch das das Bewußtsein mit endlosen Mustern genährt wird: „Diese Muster und Strukturen bilden immer nur aus einem Teil oder Teilen eines Ganzen als Grundelemente auf.“ ¹⁵ Die von Utermöhlen sinnbildlich verstandene „kaleidoskopische“ Wahrnehmung beruht auf Spiegelungen, der Spiegelung von „Teilen“, die sich durch drehende Bewegung ins Unendliche variiert. „Durch eine ständige Bewegung von Innen heraus entstehen und erhalten sich die Formen auf den verschiedenen Ebenen.“ ¹⁶ Er bezeichnet damit die körperliche Wahrnehmung als unbrauchbares Instrument, denn sie ist ebenso wenig in der Lage, das sich immer wieder verändernde Muster als „Ganzes“ wahrzunehmen, noch ist sie in der Lage zu erkennen, was sich in ihm spiegelt.

3.

Utermöhlen nannte die Gegenstände, physikalischen Phänomene, die Architektur und die Menschen, die er abbildete, „Modelle“. Er meinte das im doppeldeutigen Sinn, denn er machte keinen Unterschied zwischen der Bedeutung des Modells als Vorbild oder der als Abbildung und Entwurf. Die letzte von ihm, im Winter 1995, im Künstlerhaus Bethanien realisierte Ausstellung betitelte Utermöhlen als *2 Freunde*. Die in der Ausstellung gezeigten männlichen Akte sind jeweils in Zweiergruppen angeordnet. Sie liegen sich gegenüber wie positive und negative Spiegelungen, überlagert von Schichten aus transparentem Acrylbinder und leuchtenden Pigmenten, in denen sich die Schattierungen von jeweils zwei komplementären Farben wiederfinden. Tatsächlich besteht die Serie aus einer Reihe von gespiegelten Abbildern im Gras liegender Modelle, sie sind sich jedoch nicht in ihrer Entsprechung gegenübergestellt, sondern immer der Spiegelung eines anderen.

Die liegenden Akte Utermöhlers scheinen in der Tiefe versunken. Ihr Blick bricht sich in den über ihnen liegenden Schichten, in denen sich die Reflexionen ihrer Konturen flimmernd verschieben und überlagern. Sie kommen sich darin selbst abhandeln, wie Narziß, der auf sein im Wasser geschaut-tes Spiegelbild sah und sich darin verlor. In ihrer entblößten Nacktheit bezeichnen sie einen faktischen Zustand des Menschen, den der unabänderbaren Körperlichkeit. Die Akte sind ihrer Körperlichkeit ausgeliefert. Ihre Haltung ist nicht von Aktion bestimmt, sondern von passiver Ergebenheit. Immer wieder findet sich in Utermöhlers Arbeit dieses Motiv des körperlichen Ausgeliefertseins. Die Menschen in seiner Bilderwelt sind hingesunken und gefallen, sie befinden sich in einem Zustand der Ohnmacht (*Das ohnmächtige Modell*, 1994), sie haben die Arme als Zeichen der Hilflosigkeit und der Ergebung hinter dem Kopf verschränkt, oder liegen überwältigt am Boden (*1/12/∞*, 1991). Die Serie *An Infinite Painting...* (1992), zeigt in Spiegelungen und Überlagerung den Taumel ins Bodenlose. Utermöhlen selbst litt an seinem Körper. Anfang der achtziger Jahre war er positiv getestet worden. Der Zeitraum, in dem seine Tafelbilder entstanden, ist von der ersten Ausstellung der Werkgruppe *ERREICHEN GLEICHES TOR...* (1989) bis zur Entstehung von *2 Freunde* (1994/95) deckungsgleich mit einer nicht abreißenden Folge opportunistischer Erkrankungen. Das, was Aids mit all seinen obskuren Auswirkungen an seinem Körper vollbrachte, läßt sich kaum in Worten wiedergeben. Zeiten der Genesung folgten Monate voller Schmerzen,

operativer Eingriffe und Infusionen. Utermöhlen hat sich nirgendwo zu seinem körperlichen Leiden geäußert. Sprach man ihn persönlich darauf an, lächelte er wie ein stiller, verschmitzter Götze einer abseitigen Religion, deren Regeln man auch ohne Worte oder Erklärungen zu begreifen hatte. Die Akzeptanz von Körperlichkeit und somit auch von körperlicher Wahrnehmung findet sich in all seinen Arbeiten, wie auch in den Akten der *2 Freunde*. Sie sind nicht als Leidende dargestellt, sondern als Ebene. „Freundschaft“ ist eine Bindung, die sich durch verschiedene Formen von Liebe vollzieht. Sie ist nicht in der Ratio begründet, sie findet ihren Ursprung in den Bereichen der Seele, die sich mit dem Freund (oder der Freundin) „ähnlich“ oder „verwandt“ fühlen.

„Seele war jede Zelle und Zelle war ein Sonnensystem für sich, Mikrokosmos, denn in der Schöpfung ist Leistung nicht abhängig von Größe. Ein Schritt weiter und man stand bei Fechner, dem einst Verachten, der Sonne, Erde, Stein, dem Unorganischen die Kriterien der Seele zugeschrieben hatte. Das Hirn bestand aus einigen Milliarden Sternchen in einem Maschennetz so zart, daß Spinnweben dagegen Schiffstau genannt werden konnten; wie feinste Träubchen waren sie darin aufgehängt und sandten aufleuchtend ihre Feuerstrahlchen einander zu; elektrische Wellen, Lichtströme gingen hin und her...“, schreibt Otto Flake¹⁷ über Gustav Theodor Fechner (1801–1887). Fechner war ein vom Physiker zum Naturphilosophen gewandelter schwärmerischer Denker, dessen Veröffentlichungen von Utermöhlen gesammelt und gelesen wurden. In Utermöhlen's Betitelung seiner Werkgruppe als *2 Freunde* äußert sich die Nähe zu Fechners Denken, das allen materiellen Erscheinungen die Eigenschaft des Beseelten zuspricht. In seiner Schrift *Das unendliche Leben*¹⁸ beschreibt Fechner die körpergebundene menschliche Existenz als Übergangsform von einer „Lebensstufe“ zur anderen. Ausgehend von der absoluten Dunkelheit der vorgeburtlichen Existenz, vollzieht sie sich über die Geburt zu einer Stufe, in der der Mensch „gesellig oder gesondert“ mit anderen Menschen lebt, „in einem Licht, das ihm die Oberfläche abspiegelt“. Der Übergang zur dritten Lebensstufe heißt Tod, und er führt von einem äußeren zu einem inneren Schauen der Welt. In dieser inneren Schau verbindet sich der Mensch mit der Welt, sein Geist streift nicht mehr an den Erscheinungen vorüber, sondern er durchdringt sie.

Die innere Schau, die Vision, spiegelt sich in William Blakes 1808 entstandener Zeichnung *A Vision of the Last Judgment* wider, die Utermöhlen als Motiv für seine Serie *An Infinite Painting...* verwendete. Er teilte das Motiv der Länge nach in drei Teile. Aus der Überlagerung der drei Teile und ihrer abwechselnden Einfärbung in den drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau ergab sich auf jedem Bild ein anderes Farbspektrum, das die Serie in allen Kombinationen durchspielen sollte. Durch die folienartige Überlagerung der verschiedenfarbigen Motive entsteht im Auge ein flimmernder, pulsierender Effekt, der die gegenständliche Darstellung von Blakes *Jüngstem Gericht* in einem scheinbar bewegten Ornament untergehen läßt. Ähnliche Bewegungsvorgänge hat der polnische Künstler Henryk Berlewski erzeugt, indem er übereinander gelagerte, aber durchsichtige Folien gegeneinander verschob. Seine 1922 entstandene *Mechano-Figur* bildete die konstruktivistische Grundlage der Op-Art.¹⁹ Während die kinetischen Effekte von Op-Art durch verknäppte Abstraktion das menschliche Auge unmittelbar am Sachverhalt von Bewegung beteiligen, ist der Eindruck von Bewegung in *An Infinite Painting...* das Ergebnis der Verschmelzung verschiedener Versionen eines symbolträchtigen Motivs, das in der ornamentalen Ausgestaltung seine ursprüngliche Bedeutung einbüßt. In einer Facharbeit, die der Schüler Utermöhlen 1978 unter dem Titel *Schizophrenie und Kunst* verfaßte, beschreibt er „das überhöhte Bedeutungsbewußtsein, durch das die Ausgestaltung eines Bildes fast ganz ihre Funktion verliert“ als Merkmal schizophrener Kunst.²⁰ *An Infinite Painting...* thematisiert als Bildserie eines der subjektivsten Formen von Wahrnehmung, die Vision, ein Phänomen, das von einer aufgeklärten, wissenschaftsorientierten Gesellschaft als Ausdruck von Geistesgestörtheit mit Ächtung belegt wird. Fechner oder Blake waren Zeit ihres Lebens Außenseiter, Sonderlinge, belächelt und verachtet von Institutionen, die herrschende Ideologien vertraten.

Die Arbeiten Utermöhlers vermitteln den Eindruck von Wissenschaftlichkeit. Seine Serien ziehen sich in der Abfolge von Spektralfarben über die Wände. Er bemalte Holzlatten, die diese Abfolge in ihren Farbtönen wiedergeben, und hängte sie wie zur Vergewisserung über seine Bilder. Er bildete modellhafte Konstruktionen ab, die er wie Portraits in ovale Holzrahmen faßte. Seine Arbeiten zeigen physikalische Bewegungen, Lichterscheinungen, geometrische Formen. Ebenso wie seine Kunst die Reproduktion einer dem Werkbegriff verpflichteten Kunst ist, finden sich in ihr Reproduktionen von wissenschaftlichen Modellen, die von einer objektiv meßbaren Wahrnehmung ausgehen. Utermöhlers Bilder erschließen sich wie Kulissen, deren Türen durch den Aufbau hindurch ins Freie führen. Sie haben keinen anderen Zweck, als die Täuschung zu demonstrieren, die sich in der Vorstellung einer objektiv wahrnehmbaren Welt begründet. Indem sie das tun, sind sie parteilich. In ihnen äußert sich die Haltung des Visionärs und Schwärmers, der Nikolaus Utermöhlen Zeit seines Lebens war.

¹ Utermöhlen, Nikolaus: *Karlsbad*, LP, *Die Tödliche Doris* Schallplatten, 1989

² zit. nach: Gilbert & George in *KünstlerInnen, 50 Gespräche...*, 1997

³ Das *Kumpelnest 3000* befindet sich in der Lützowstraße in Berlin. Utermöhlen arbeitete zeitweilig hier. Sein Bild *Vor dem Tempel der Ungerechtigkeit* wurde 1991 im *Kumpelnest* während der Gruppenausstellung *Zehn Tage im Leben* zum ersten Mal gezeigt

⁴ Georg Friedrich Kersting, Maler, 1785–1847. vgl. dazu Gärtner, Hannelore, *Georg Friedrich Kersting*, E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1988

⁵ Corman, Roger, amerikanischer Regisseur, dessen Horrorfilme wie z.B. *Die Maske des roten Todes* (1964) Kultstatus erlangt haben

⁶ Jiminy Cricket ist eine Grille und taucht in Disneys Trickfilm *Pinocchio* (1938) auf.

⁷ Esther Williams, Schwimmsportlerin, die durch „Wasserrevue-Filme“ im Hollywood der fünfziger Jahre berühmt wurde

⁸ vgl. *Die Tödliche Doris: Wasserballett*, 1984 (S-8 Film)

⁹ vgl. *Die Tödliche Doris: Wir bilden eine Rosette aus Chöre und Soli*, Box mit Miniphonplatten und Abspielgerät, Gelbe Musik/Pure Freude, Berlin, Düsseldorf 1983

¹⁰ vgl. *Die Tödliche Doris: Tanz im Quadrat*, auf 12inch Maxisingle ohne Titel, Zickzack, Hamburg 1980

¹¹ vgl. *Die Tödliche Doris: Die Gesamtheit allen Lebens und alles Darüberhinausgehende*, Katalog, Verlag der Georg Büchner Buchhandlung, Darmstadt 1987

¹² *Die Tödliche Doris: Unser Debut*, LP, ATATAK, Düsseldorf 1984

¹³ zit. nach Müller, Wolfgang: *Was neben der Gesamtheit allen Lebens und allem Darüberhinausgehendem noch geschah*, in *Die Tödliche Doris*, Band 1, hrsg. von Wolfgang Müller und Martin Schmitz, Verlag Martin Schmitz, Kassel 1991, S. 63

¹⁴ ebd.

¹⁵ Utermöhlen, Nikolaus/*Die Tödliche Doris: Zum Thema*, in *Das Berliner Design-Handbuch*, hrsg. von Christian Borngreber, Merve Verlag, Berlin 1987, S. 125

¹⁶ ebd.

¹⁷ zit. nach: Flake, Otto: *Die Stadt des Hirns*, Motto zu Theodor Fechners *Das unendliche Leben*, Matthes & Seitz Verlag, München 1984, S.9

¹⁸ a.a.O.

¹⁹ zit. nach: Ohff, Heinz: *Galerie der neuen Künste/Revolution ohne Programm*, Bertelsmann Kunstverlag, Gütersloh, Berlin. München, Wien 1971, S 157

²⁰ Utermöhlen schrieb diese Arbeit für den Fachbereich Kunst des Siebold-Gymnasiums in Würzburg