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.

Zwischen Sinn und Sinnlichkeit

Malerei als Ent-Täuschung

Hanne Loreck

Nikolaus Utermöhlen arbeitete mit Vorliebe mit dem Fotokopierer und mit Bildvorlagen: Zeitungs- und Zeitschriftenfotos, Kalenderblätter, Abbildungen von Kunstwerken, zunächst einmal aber mit Reproduktionen von kunsthandwerklichen Gegenständen. 1989 entstand die 100-teilige wandfüllende Arbeit *ERREICHEN GLEICHES TOR DURCH DAS ZUERST GEGANGEN WURDE*. Sie zeigt das filigran geschmiedete barocke Tor der Klosterkirche zu Ebrach in einer Verteilung auf die kleinformatischen Bildtafeln, die der Achsensymmetrie der Torkonstruktion folgt. Utermöhlen bearbeitete die Farbkopien mit ihrer irritierend verschobenen „malerischen Ästhetik“ mit Pigmenten, aber auch mit Blattgold, einer Technik, die sowohl an mittelalterliche Goldgründe wie an die Veredelung sakralen wie profanen Geräts erinnert. Unzweifelbar ist das Tor vor allem (kunst)historisch und ästhetisch wertvoll und mit all seinen Verzierungen – so zumindest die gängige Rezeption des Barock – ein Ausdruck von Sinneslust, die auch außerhalb eines metaphysischen Bezugssystems, der christlichen Religion und ihrer Repräsentationen, existieren kann. Dennoch handelt es sich um ein Gitter, das trotz seiner Transparenz eine Grenze markiert: Dahinter liegt der helle Altarraum in all seiner Pracht, davor steht der Betrachter im Kunstraum, in der Galerie.

Unter demselben Titel *ERREICHEN GLEICHES TOR DURCH DAS ZUERST GEGANGEN WURDE* – einem Songtitel der *Tödlichen Doris* – gibt es 1989 eine weitere Arbeit, zwei Kalendermonatsblätter, die das sakrale Pathos des Tores sexualisieren und auf diese Weise mit dem guten Geschmack brechen. Angeordnet um die Achse des Jahreswechsels sind eine junge Frau – Januar – und ein Jüngling – Dezember –, aufgenommen im Stil von Privat pornos, sie pur, blond und seejungfräulich keusch halbabgewandt, er tattoo-geschmückt und pseudoexhibitionistisch frontal kauern. Die durch mangelnde Professionalität in der Darstellung entstehende dilettantische Entrücktheit wird dadurch verstärkt, daß Utermöhlen mit Farbpigmenten Körperpartien übermalt, die die fotografische Modellierung des Körpers verstärkend verfremden.

Mit diesen beiden Arbeiten und dem Kunstgriff, sie identisch zu betiteln, entfaltete Utermöhlen ein Spektrum zwischen Sinn und Sinnlichkeit, um zugleich an der polaren Gegenüberstellung der Geist-Körper-Kategorien zu rütteln, denn die gleichsam formalisierte Passage von der einen zur anderen kann nicht ohne Verzerrungen und Entstellungen abgehen. Diese Transformation mag seine Zweifel an der Aussonderung des sogenannten „Geschmacklosen“ zugunsten des Schönen und Erhabenen bekunden, getragen von der Anspielung auf das traditionell hierarchische Bewertungssystem in den Künsten: Hochkunst am einen, triviale, dekorative oder populäre, also Volks- und angewandte Kunst am anderen Ende des Spektrums, in dem Fotografie noch nicht lange vorkommt (und Pornografie das buchstäblich unsägliche Gegenstück schlechthin ist). In einer anderen, seiner physikalischen Bedeutung – das durch eine Zerlegung des Lichts entstehende farbige Band – prägt das Spektrum eine weitere frühe Bildserie. Sie handelt von prachtvollen, antiken Schwertern, genauergenommen von Schwertgriffen, präsentiert auf jeweils den spektralen Farbabstufungen entsprechenden monochrom gehaltenen Untergründen. Das Befremdliche ist, daß die Kleinode der Gold- und

Silberschmiedekunst jeweils auf vier Leinwände aufgeteilt dargeboten werden. Das zerschneidet ihre detailreich variierte und verzierte Kreuzform und macht dadurch etwas von der Funktion der Waffe sichtbar: bei aller Schönheit des Gegenstandes etwas zu bekämpfen, gar zu zerstören, möglicherweise zu vierteilen. Derart gibt Utermöhlen einem Sprachbild, der Metapher, hier dem Vierteilen für Töten, eine Bildform, so wie er auch das Spektrum in im Sinne einer Vielfalt oder Variationsbreite verbindet mit seiner physikalisch konkreten Form einer Farbabfolge. Es ließe sich, den Metaphern auf der Spur, noch weiter gehen und der durch die schönen Schwerter symbolisierte Kampf sehen als ein weiteres Zeichen seiner ausgesprochenen Ambivalenz gegenüber der Schönheit (des Sujets und seiner Funktion) im Sinne der klassisch absoluten Norm und des Begehrnswerten. Daher teilt Utermöhlen seine Objekte auf, zer-gliedert sie, verzerrt sie häufig farblich und überzieht sie mit einer subjektiv verteilten Schicht von Farbpunkten, die die Entstehung eines Farbeindrucks bei den Pointillisten persifliert und zugleich die Funktion von Höhungen, von Glanzlichtern in der „echten“ Malerei.

Für sein umfangreichstes Werk *An Infinite Painting on „A Vision of the Last Judgement“ by William Blake*, 1992, trennte Utermöhlen Blakes Komposition von 1808, eine lasierte Feder- und Bleistiftzeichnung, der Länge nach in drei Teile und ordnete ihnen jeweils eine Grundfarbe zu, um dann die einzelnen Abschnitte von Blakes unter der Vorstellung des Urteilens geordneten, gleichwohl ‚erotisierten Leibergetümmel‘ in einer unterschiedlichen Abfolge der Farbschichten übereinanderzulegen, aufeinanderzuschichten. Wenn sich Utermöhlen dem englischen Mystiker, Visionär und Künstler William Blake (1757-1827) zuwandte, so erscheint dieser nicht als ein künstlerischer Einzelgänger mit mystisch-religiösem Anliegen relevant, sondern auch als ein Zeichner und Maler, der sich in die wissenschaftlichen Untersuchungen zum Sehen um 1800 einmischte und seinen theoretischen Überlegungen eine künstlerische Form gab. Blake rückübersetzte die damals neue Erkenntnis, das Bild entstünde physiologisch im Auge, in seine Motive. Er dehnte die Körper und ließ sie sich umschlingen in einer Art Entsprechung zur ebenfalls neuen Vorstellung von der Subjektivität der optischen Erfahrung, in der das Sehen nicht länger wie ein Katalysator selbst unverändert Erkenntnis garantiert, sondern abhängig ist vom menschlichen Körper und seinen Möglichkeiten und Besonderheiten. Tasten und Fühlen scheinen in Blakes trotz oder vielleicht sogar wegen des christlichen Themas erotisch dramatisierten Figurenanordnung auf, in der Himmelfahrt und Höllensturz zu einer sexuellen Phantasmagorie werden. Blake reagierte mit seinem Werk auf die Forderung der Wahrnehmungstheoretiker, daß die Sinne bezüglich des Sehens streng voneinander getrennt werden müßten und das Sehen nicht länger einem imaginären Abtasten aus der Ferne gleichgesetzt werden dürfe. Sehr knapp heißt es bei ihm „Wie das Auge, so auch das Ding.“¹ So gesehen fügte Utermöhlen seinem Spektrum, das er zwischen Sinn und Sinnlichkeit aufmachte, mit dem Bezug zu William Blake die historisch zentrale Rolle der Sinne in der Zeit des Umbruchs der Seh-Paradigmen hinzu. Blake hatte die Möglichkeiten der allegorischen Darstellung abgelehnt, denn nur in der Vision, der visionären Erscheinung seien Auge und Bild eins. Und er zog das biblische Jüngste Gericht als moralische Instanz zusammen mit der von ihm erhofften, je geradezu erwarteten „letzten“ Gerechtigkeit für die Qualität von Kunst, seiner Kunst: der Hochschätzung guter, das heißt wahrer und der Verurteilung schlechter Kunst.²

Es ist bekannt, daß Utermöhlen sich mit Goethes Farbenlehre auseinandersetzte,³ die 1810 erschienen war und den physikalisch-physiologischen Forschungsstand seiner Zeit fortführte. Sichtlich hatte die berühmte Konstruktion des Farbkreises aus den Spektralfarben Einfluß auf ihn, in der den Farben Eigenschaften und die Bereiche Phantasie, Vernunft, Verstand und Sinnlichkeit zugeordnet wurden. Bedeutsamer aber noch ist vielleicht Goethes These, daß die sogenannten physiologischen Farben aus dem *Körper des Betrachters* entspringen. Denn damit ist einerseits ein Produkt des Sehens, ein Bild, an die Endlichkeit des Betrachters gebunden, andererseits steht der Ort und der Status des Bildes in Frage, wenn Sehen vom Bild abgelöst und als subjektiver Akt

angesehen wird. War vor Goethe im Sehmodell der camera obscura das Bild immer das unabhängige Außen des Betrachters, so sind von nun ab die Positionen im Außen und Innen nicht mehr klar voneinander unterscheidbar, wenn doch das Bild abhängig von zeitlichen Prozessen im Körper des Betrachters entsteht, sich also wandelt, einen Nachteil hat (der hier ein Nachbild ist) und schließlich vergeht – Bild wie Betrachter erscheinen entmächtigt.

So verwendete Utermöhlen den Kopierapparat – Tod jedes Mythos von der exklusiven Aura des handgewerkten Originals – weniger als ein technologisch raffiniertes Reproduktionsinstrument, das die Vorlagen aus seinem Archiv in Abschnitte zerteilt vergrößert und proportional verändert, sondern mehr als ein Malmittel, mit dem er auf experimentelle Weise Farbe als eine der Bedingungen des Mythos Malerei und als ein synthetisches Produkt analysieren konnte: Einerseits wurden die Kopien, wieder zusammengesetzt, dann zu Untergründen für eine weitere malerische Behandlung, andererseits machen einige Arbeiten deutlich, daß der Eindruck von Farbe in der Wahrnehmung ein additives Produkt ist: Jede gewöhnliche Farbkopie wird in vier Gängen erzeugt, nachdem die Vorlage digital in ihre Farbbestandteile zerlegt wurde; sie besteht technisch in der Überlagerung aus Schichten in den DIN-Farben Cyan (blau), Magenta (rot), gelb und der (Nicht)Farbe schwarz. Häufig löste Utermöhlen nicht nur die Grundfarben aus jener Mischung, die den ‚natürlichen‘ Farbeindruck ergibt, er manipulierte sie und überlagerte sie in mehreren Arbeitsgängen so, daß sich an den Schnittstellen die das Farbspektrum ergänzenden Komplementärfarben ergeben: orange, violett, grün. Im Ausschnitt betrachtet entstehen auf den großen achsensymmetrisch zueinander angeordneten Bildtafeln von *An Infinite Painting...* über das Kopierverfahren in Anlehnung an die wohlbekannte Lasurtechnik exakt jene Effekte, die man im Kunstjargon voller Emphase als malerisch bezeichnen würde.

1991, im Jahr bevor Utermöhlen aus der Schwarz-weiß-Reproduktion der Blakeschen Vision seine unendliche Farb-Orgie aufleuchten ließ, war eine 12-teilige Arbeit *ohne Titel* entstanden: Über zwei Reihen á sechs Bildern erstreckt sich ein Motiv aus der Zeitung, ein Durcheinander von männlichen Demonstranten, die auf dem Bauch liegen. Daß sie von Polizisten niedergezwungen und gewaltsam festgehalten wurden, ist spürbar, erklärt sich allerdings nicht aus dem reproduzierten Teil der Vorlage. Utermöhlen übermalte auch hier die grobkörnige Schwarz-weiß-Kopie in der bekannten Weise, die die hellen Stellen mit weiß höht und die Schattenpartien durch schwarze Flecken mit aufgelösten Konturen vertieft wie zugleich einebnet. Auch hier gibt es die Spektralfarben, allerdings in einer anderen Version: Aufgetragen auf die Seiten der auf Leinwand aufgezogenen und auf Keilrahmen gespannten Kopien, vermitteln sie leuchtend mit der Wand. *Phoenix Spektrum* von 1992, eine ausschließlich als Katalogbeitrag konzipierte Arbeit,⁴ variiert das Motiv der gezwungenermaßen liegenden Männer. Die erste Seite zeigt die Ecke eines Jugendzimmers. Über dem Bett hängen Poster des jugendlichen, jung gestorbenen Stars River Phoenix, während auf dem Bett eine jener Noppenkugeln liegt, die vergrößert auch Teil des Frieses *Das ohnmächtige Modell*, 1994, sind. Während im unteren Bettende ein schmaler Streifen, zusammengesetzt aus den Spektralfarben und einen Schatten an die Wand werfend, in der karierten decke verschwindet, wird in der rechten Bildhälfte die Farbigkeit nicht über das regenbogenhafte Spektrum zum Thema, sondern als schmaler Bereich in schwarz-weiß, der den farblich organisierten Raumeindruck als Problem der Reproduktion darstellt, indem er ihn an dieser Stelle entfärbt, farblos erscheinen läßt. Auf den folgenden Seiten werden grobgerasterte Schwarz-weiß-Reproduktionen von Zeitungsaufnahmen, ein zerstörter, verlassener Bettensaal, wahrscheinlich aus dem Kriegsgebiet, die Himmelfiguren eines Feuerwerks, die am Boden liegenden Männer von unterschiedlich breiten Streifen in der Abfolge der Spektralfarben unterbrochen: Rot wird übertitelt mit *Besitz*, orange untertitelt mit *tätige Liebe*, *Intuition* ordnet Utermöhlen einem kaltgelben und hellgrünen Band zu, grün wird in Verbindung gebracht mit *Ernährung* und blau, mit *Raum* bezeichnet, legt einen schmalen Schnitt durch den Bildraum, der mit *Ordnung* unterschrieben als Motiv jene Demonstranten

zeigt, die aus der Sicht der Staatsmacht offenbar ‚zur Ordnung gerufen‘ werden mußten. Die Wörter – ich habe sie nicht vollständig erwähnt – bilden zwei assoziative Ketten, über die *Staat* zu *Stoff* wird und *Besitz* zu *Raum*. *Seele*, *Magie* und *Konstruktion* werden dabei beteiligt, Begriffe, die den Metaphysiker vom (De)Konstruktivisten unterscheiden sollten und die der Künstler doch so gleich-gültig setzte. Auch hier meine ich, versucht Utermöhlen ein Spektrum aufzumachen, das einerseits historische, philosophiegeschichtliche Bezüge aufweist, andererseits immer wieder den Aspekt der Konstruktion dieser für die Wahrnehmung dann so wirksamen Paradigmen wiederholt und zwar als unsichtbare, häufig auch unbewußte rhetorische und als Denkfiguren. Seine Visualisierungsform dieser symbolischen Funktion ist mit den Regenbogenlatten gegeben, dreidimensionalen Elementen ohne ‚Kunststatus‘, wie er betonte und in größerem Umfang 1995 in seiner letzten Ausstellung *Zwei Freunde* einsetzte.

Utermöhlen versuchte aus seiner Ambivalenz zwischen den aufklärerischen, blickstrategischen Verfahrenstechniken und der hohen Besetzung von mythisch-mystisch-religiösen Themen und gewissen Künstlern: Goethe, Blake, Gustav Theodor Fechner einen eigenen Kosmos zu bauen, in dem gewisse Elemente eine metaphorische, symbolische oder ästhetische Umbesetzung erfahren. Besonders deutlich wird das in dem mehrteiligen Zyklus *Das ohnmächtige Modell*, 1994, dessen gleichhohe Bildtafeln wie ein Fries rund um einen Ausstellungsraum laufen können. Es ist dies eine Präsentationsform mit großer Tradition, die mit Gustav Klimts sogenanntem *Beethovenfries* von 1901 einen modernen Höhepunkt erfuhr, in der das Dekorative nicht getrennt betrachtet werden mußte von den Möglichkeiten der Repräsentation einer Erzählung, eines Mythos, von historischen Ereignissen. In *Das ohnmächtige Modell* verschiebt Utermöhlen nochmals einige Motive, die ihn vorher bereits schon beschäftigt hatten: Licht leuchtet hier nun in Form eines Feuerwerks, Kugeln sind dreidimensionale Grundkörper, die an Augäpfel denken lassen, Wolken werden zu einem immateriellen, illusionistischen Tiefenraum, modelliert von Licht und Schatten, ein Flur erscheint mit seiner Türflucht als Beispiel oder Modell für die zentralperspektivische Raumillusion. Die Zusammenstellung der Kopie-Tableaus gipfelt im Atelier als Ort der Konstruktion aller Bilder und Sehvorlagen schlechthin. Und genau an diesem Punkt ist das männliche Modell vom Podest gestürzt, steif wie eine Bronzeskulptur. Man weiß nicht, ob der Schrecken all der sich laufend wandelnden Perspektiven und ihres Verhältnisses zu den Dingen, zur sogenannten Wirklichkeit die Ohnmacht ausgelöst hat, ob der Sturz der Repräsentationsformen klassischer Kunstvorstellungen oder die Tatsache, daß ein gewisses Modell von Kunst – bis zur Bewußtlosigkeit besonders an Akademien reproduziert – ohnmächtig, machtlos geworden ist. Sicherlich sind es nicht die Repräsentationsformen als solche, es ist die von neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen geprägte Vorstellung vom Sehen, die einen veränderten, bis heute aber keineswegs vom Kunstsystem und seiner Rhetorik durchgängig reflektierten Subjektbegriff nach sich zog. Er beruhte und beruht da, wo es um Malerei und Farbe geht, noch immer – auf einem „ unreinen “ Sehen, einem, bei dem das helle Licht blendet und ein Erkennen stört. Also geschieht das Farbensehen und die Identifikation von Farben mit Materialien, Dingen, Körpern, so die Versuchsanordnungen, im Trüben, in einem abgedunkelten Zimmer, hinter den geschlossenen Augen im Inneren – Farbe sei selbst ein Schattiges, hieß es bei Goethe.

Von William Turner (1775-1851), dem malenden Analytiker des Atmosphärischen, des Lichtes, der Witterung wie der Elektrizität und der Naturgewalten gibt es ein kleines, ungewöhnlich nüchternes, gegenständliches Aquarell *Spiegelungen und Brechungen in zwei durchsichtigen Kugeln, eine zur Hälfte mit Wasser gefüllt*, 1810, das einzig und allein dafür da ist, das Verhältnis zwischen Licht und Schatten und transparenter Materie – Glas und Wasser – für das Bild auf der Netzhaut zu befragen, zumal die Sphären auch an Augäpfel erinnern. Ob vielleicht Utermöhlen's monochrome, manchmal mit kleinen Strahlenfortsätzen versehene Kugelkörper eine vergleichbare Funktion erfüllen? Jahrzehnte nach diesem Aquarell, 1846, malte Turner *Der Engel in der Sonne*.⁵

Utermöhlers ohnmächtiges Modell kommt einem solchen Engel gleich, der allerdings, eineinhalb Jahrhunderte später, eben nur ein gefallener sein kann, muß sich doch gerade Turners „reines“ Bild der Unmöglichkeit eines „sonnenklaren“ Sehens als jene Fiktion herausstellen, die immer unter dem Ausschluß von Sprache, historischem Bewußtsein und Sexualität konstruiert ist.⁶ So jedenfalls könnte man verstehen, warum das Modell, obgleich gestürzt, oder geradezu: weil es gefallen ist, so prominent als geschlechtliche Figur dargestellt wird.

Es ist wenig verwunderlich, bei Utermöhlen im Kontext der Sonne als symbolischer Seh-Figur jenes fotografische Verfahren zu finden, das Solarisation heißt, eine Umkehrung der Schwärzung auf einem Negativ durch extreme Überbelichtung. Das hat nicht nur zur Folge, daß zum Beispiel eine Sonnenscheibe zur schwarzen Kreisform wird, sondern auch, daß sich die Grautöne mehr und mehr in schwarz und weiß trennen (wie für die mehrfach erwähnte 12-teilige Arbeit *ohne Titel*, 1991), beziehungsweise die Farben in ihre Komplementäre verwandeln. In diesem grafischen Prozeß wird das Licht der Belichtung im gewöhnlichen fotografischen Verfahren potenziert, so daß die die Volumina modulierenden Abstufungen in unregelmäßig konturierte Flächen umschlagen, in denen Bildraum und Gegenstands- oder Figurform nicht länger eindeutig voneinander zu trennen sind. Die Arbeiten in Utermöhlers letzter Ausstellung *Zwei Freunde*, 1995, paarweise zueinandergeordnete, kleinformatige Männerakte, sind in Anlehnung an die Technik der Solarisation hergestellt, immer wechselnd in den Möglichkeiten der Positiv-negativ-Gestaltung, den technisch möglichen Umkehrungen des Kopierverfahrens und farblich an den Komplementärfarben orientiert. Die Vor-Bilder, irgendwo draußen im Gras sitzende nackte junge Männer, könnten aus Softpornomagazinen sein, aber auch von Fotos von Wilhelm von Gloeden stammen. In dieser Serie wird die mehrfache Versiegelung der Bildoberfläche mit Klarlack (in den die Höhungen und ‚Tiefungen‘ eingebettet sind) besonders deutlich. Diese Art der Addition ist mehr als ein rein technisches Verfahren: Licht- und Schattenpartien der fotokopierten Grundlage werden durch mehrere Schichten hindurch bis an die Oberfläche in Formen der Doppelung, der Höhlung aufgesetzt, und die dunkleren Zonen mit hochgeholt, hochgezogen. Schicht für Schicht wiederholt sich diese Aufteilung in Licht- und Schattenfarbe, nicht unbedingt schmiegsam Dreidimensionalität modellierend, sondern eher aggressiv ausstreichend, handelt es sich doch um kommerzielle Leuchtfarben, die dabei zum Einsatz kommen. Dabei entstehen leicht Unschärfen und durch den Malgestus verschobene Konturen, mittels derer ein 3d-Flimmern entsteht. Es scheint, als ob die Überhöhung, die schwärmerische Idealisierung der Männer und Jungs von der komplementären Bewegung balanciert wird, sie unter Schichten von Lack unerreichbar wegzuschließen und zugleich in Persiflage des Firnis als klassisch letzter Schicht ‚echter‘ Malerei im Glanz des Imago erscheinen zu lassen. In dieser ambivalenten Form der Repräsentation und nicht etwa als Sujet werden die männlichen Akte zu Figuren sexuellen Begehrens und seiner immer verschobenen Einlösung. Sehen als sexualisierte körperliche Erfahrung jenseits von Fühlen oder Tasten mag auch als eine Folge der sorgfältigen Trennung der Sinne in der Konstruktion der optischen Wahrnehmung vor etwa zwei Jahrhunderten verstanden werden, aufgehoben in der ambivalenten Struktur mancher Sehmetaphern: Jemanden mit den Augen zu verschlingen ist eine genüßliche Einverleibung auf Distanz, deren Grundlage geradezu die fehlende physische Nähe zum begehrten Objekt ist, möglicherweise sogar noch gesteigert durch dessen Unbeteiligtheit oder ahnungslose Gleichgültigkeit.

Grandville (1803-47), ein weiterer von Utermöhlen rezipierter Künstler,⁷ politischer Satiriker und Karikaturist, Litograph und Holzschneider, Sprichwort- und Fabelillustrator, gab seinen Blättern die abstrakten wie surrealen Untertitel *Transformations, Visions, Incarnations, Métapsychoses, Zoomorphoses, Lithomorphoses, Métempsychoses, Apothéoses et autres choses*. Im Jahr seines Todes, 1847, stellte er eine Zeichnung mit dem Titel *Nächtliche Versionen und Verwandlungen (Schuld und Sühne)* her, eine Alptraumdarstellung, die wie ein Rebus zu lesen ist: wahlweise wie der Traum eines von Gewissensbissen gequälten Mörders oder eines Menschen, der Angst davor hat, eines Ver-

brechens fähig zu sein. Hier ist das Auge selbst gleichsam zum Subjekt und sich blutrünstig wandelnden Verfolger geworden, denn was verfolgt einen mehr als alle im Augen-Sinne dunklen, alle traumatischen, nicht klassifizierbaren Vorstellungen? Grandville wandte sich an seinen Verleger mit der Bitte, seine Erklärung zu diesem Blatt mitabzudrucken, die auch die folgende Passage enthält: „Sie können dann etwa die Leser hinweisen auf die Kunst der Umbildungen und Rückwandlungen der Gestalten, die Kunst dieser Übergänge, die immer aufeinander Folgen parallel gemäß einem moralischen Sinn; doppelte Schwierigkeit, welche, wenn sie auch durch Etwas von Fremdheit und Bizarrheit verblüfft, wohl doch geeignet ist, Menschen mit einer Neigung für traumhafte Vorstellungen oder mit einer Vorliebe für das Neue und, wie man sagt, die Gewaltstreiche des Geistes zu interessieren.“⁸ Zu diesen „Gewaltstreiche(n) des Geistes“ dürfte auch die veränderte Vorstellung vom Sehen gezählt haben, in der dem Verhältnis von innen und außen nunmehr jene unheimliche Dimension zukam, im Auge selbst das Traumbild von der Wirklichkeit nicht unterscheiden zu können.

Was Grandville in Form einer vergleichsweise linearen Geschichte konstruiert, enthält beispielhafte Elemente, aus denen auch Utermöhlen seine vierteiligen Bilderzählungen baut, durchaus in der Annahme, daß die *einprägsamen* Bilder, die, die einen *Eindruck* hinterlassen, den obszönsten Metamorphosen unterworfen, sich niemals an die strikte Trennung zwischen metaphysischem und physischem Begehren, zwischen Vision und Projektion halten.

Was entsteht, ist das Agglomerat, das Roland Barthes als die grundlegende Form der Abscheu bezeichnet: „Der Leib beginnt dort zu existieren, wo er verabscheut, zurückweist, dennoch verschlingen will, wovor ihn ekelt, und diese Neigung zum Ekel auskostet, wobei er sich auf einen Taumel einläßt (der Taumel ist das, was nicht endet: versetzt den Sinn, verschiebt ihn auf später).“⁹ Taumer aber, vor Erschöpfung wie die der männlichen Figur in *Das ohnmächtige Modell* zu Beispiel, hat nicht nur als antireferentielles Phänomen maßgeblich mit Utermöhlen's Arbeit zu tun: Da ist auch der Genuß der Zurückweisung, die Lust am Überdruß, die Unerreichbarkeit, die Schwärmen erzeugt, ob aus religiös-utopischem Impetus oder aus Verliebtheit: Nicht umsonst heißt es, man würde einen Geliebten oder eine Geliebte anbeten. Entrücktheit, Melancholie, Sehnsucht stellen das Spektrum von Utermöhlen's Taumel dar, das andererseits seine Materialisierung in den irrisierend physikalischen Spektralfarben findet und in den Epochen- und Werkzitate: der Barock (*ERREICHEN GLEICHES TOR DURCH DAS ZUERST GEGANGEN WURDE*, 1989), der Klassik, die ihrerseits die Paradigmen der Antike aufgreift (*Vor dem Tempel der Ungerechtigkeit*, 1991), Blakes Vision, die Fotografie eines Jungen von Thomas Eakins, oder auch Carl Blechen (1798-1840), aus dessen Werk er zum Beispiel ein Wolkenmotiv in romantisch-dramatischem Hell-Dunkel auf den Kopf gestellt verwendete und einem lethargisch-unnahbaren Jüngling aus den 60er Jahren am Brunnenrand (mit Seerosen) gegenüberstellte, wodurch die empathisch-sinnliche naturmystische Atmosphäre durch die erotisch-popularisierte auf eigenartige, ‚unerlöste‘ Weise ins Schwanken gerät.

Utermöhlen entzerrte seine Motive farblich, formal aber verzerrte er sie und spielte sie oftmals in den mathematisch-rechnerisch möglichen Versionen der Farbüberlagerungen durch. Dabei beläßt er es aber nicht, denn die Fotokopien werden von der Rückseite her ausgedünnt und auf Aluminium oder Leinwand aufgezogen. Auf letztere bringt Utermöhlen die übrig bleibenden Farbschichten so auf, daß die Gewebetextur durchschlägt und derart den Eindruck unterstützt, es handele sich um Malerei. ‚Etwas hat von unten durchgeschlagen‘, die Grundierung zum Beispiel, ist aber eher ein Ausdruck mißlungener malerischer Technik. Kunst, insbesondere aber Malerei, so macht Utermöhlen kenntlich, ist das Produkt einer Summe von Effekten aus Handwerklichkeit und kategorisierten Zuschreibungen. Hier geht es um eine kritische Bestimmung der Materialität von (Ab)Bildern, die dennoch genau an diesem Punkt ans Metaphysische stößt: Indem eine von der Rückseite her

abgetragene Kopie gleichsam dematerialisiert ein Motiv in einer oder mehreren Farbschichten transportiert, werden der Grund und seine Metaphern zum Thema, gilt Grundieren doch als ein Fetisch der Malerei und der Grund, metaphysische gesprochen, als der nicht hintergehbare Anfang und diejenige Ursache, von der her alles seinen Lauf nimmt. Daß die mürben, manchmal auch eingerissenen Kopien dennoch einen Träger enthalten, scheint weniger zu ihrer Stabilisierung zu dienen, vielmehr dazu, ein weiteres Phänomen von Schein, von Als-Ob zu inszenieren: Utermöhlen nutzt die Objektiefe, die jeder Keilrahmen hat, die aber als optische Bildgröße in der klassischen Malerei vernachlässigt wird, als Farbträger und bringt häufig leuchtende Farben auf, bei Bildserien in spektraler Abstufung, die von der Wand als Farbschimmer reflektiert werden (1/12/∞, 1991). Es ist weniger ein Schatten, durch den sich das Bild von der Wand abhebt, sondern eher ein Schimmer, der zwischen Bild und Wand vermittelt. Dieser farbige Schein wird als Licht wahrgenommen, nicht als Materie. Leuchtlacke verstärken den ironischen Zitatcharakter handwerklichen Tuns, das beispielsweise auch das Imitieren eines Büttensandes wie bei *An Infinite Painting...* motiviert. Tagesleuchtfarben wie künstlerische Büttensandpapiere gehören doch traditionell in den Dekobereich der angewandten Künste, der Werbegrafik und des Transparentdesigns, vielleicht noch zur Hobbykunst. Von hier aus werfen sie buchstäblich ihr Licht auf die hohe Malerei.

Nikolaus Utermöhlen's Werk ist nicht sehr umfangreich. Es bedarf eines genauen Hinsehens, um die motivische Heterogenität und die auch für den ‚herrschenden‘ erweiterten Kunstbegriff unkonventionelle Machart mit ihren vielfältigen kritischen Anspielungen auf die klassischen Dimensionen der Malerei zusammenzubringen. Seine Leistung liegt in einem genauen Umgang mit künstlerischen Prozessen, die er medial zwischen Malerei und technischer Reproduktion ansetzt, theoretisch-philosophisch zwischen Naturwissenschaften und Meta-Physik und physisch in einer Beziehung zum Körper und seiner Begehrendynamik. Materie und Körper überschneiden sich dabei dort, wo beide eine repräsentionale Konstruktion aus Ge- und Verboten, Einverleibungen und Ausschlüssen darstellen, ein Raster mit Geschichte. Derart entsteht – zwangsläufig – eine ‚unreine‘ Kunst als produktive Größe, setzen wir als Maßstab eine strenge Trennung der Kunstsparten an und anerkennen wir das in der Tradition abstrakter Hochkunst stehende Gebot, ein Medium, zum Beispiel die Malerei, müsse sich mit ihren eigenen Mitteln selbst reflektieren. Utermöhlen durchbricht nicht nur dieses Gesetz; mit einer ausgeprägten visuellen und geradezu handwerklichen Prägnanz und weniger epistemologisch scheint er sich zunehmend auch für diejenige Epoche und ihre wissenschaftliche wie künstlerische Produktion interessiert zu haben, die selbst für die alles revidierende Kunstmaschine des ausgehenden 20. Jahrhunderts eine vernachlässigte Größe darstellt: den Beginn des 19. Jahrhunderts. An diese Zeit mit ihren klassizistischen Einsprengseln und historischen Bezügen, den zerbrechenden oder schon nicht mehr geltenden künstlerischen und wissenschaftlichen Paradigmen und ihren ‚Erfindungen‘¹⁰ konnte Utermöhlen das anschließen, was ich seine Techniken des Begehrens nenne, indem er Malerei ihr Regelwerk zitierend verfremdete und geradezu obsessiv Verbindungen herstellte zwischen Malerei und seiner heutigen Bildmaschine, dem (Farb)Fotokopierer. Seine Themen zirkulieren auf verschiedenen Ebenen in Assoziationsketten, auch über die Titel (*Phoenix Spektrum*, *ERREICHEN GLEICHES TOR DURCH DAS ZUERST GEGANGEN WURDE*, *Vor dem Tempel der Ungerechtigkeit* etc.) und vielmehr noch in seinen Lektüren. Unter dem metaphysischen wie dem naturwissenschaftlichen Gewand sticht hier das Begehren sehnsüchtig brennend hervor, ähnlich wie die Farben unter den Klarlackschichten zugleich entrückt wie leuchtender aufscheinen. Teilen wir den Begriff Metaphysik in seine zwei Hälften, so scheint in Utermöhlen's Werk die Physik im Sinne von (Denk)Modellen, von Elementen auf (*Miniaturen*, 1993), meta, griechisch: über ... hinaus, aber zirkuliert in der Sprache. Meta... hat kein Signifikat, keinen Referenten, als Signifikant wandert das Präfix in die Titelgebung, kreuzt zwischen den Titeln und in den Titeln und in und zwischen den Spektren.

¹ zit. nach: Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, aus dem Amerikanischen von Anne Vonderstein, Dresden, Basel, 1996, S. 77

² vgl. die Zitate, die Utermöhlen in seiner Broschüre zu *An Infinite Painting on A Vision of the Last Judgement“ by William Blake* aus Blakes Notizbüchern anführt, o. O. 1992, o. S.

³ vgl. Liste der für den Künstler bedeutsamen Literatur, zusammengestellt von Oliver Koerner von Gustorf

⁴ Nikolaus Utermöhlen, *Phoenix Spektrum*, in: *Explicit Material*. Beiträge von Berliner Künstlerinnen und Künstlern zu einer Ausstellung in Phoenix, Arizona, Neue Gesellschaft für Bildene Kunst, Berlin 1992, o. S.

⁵ Dieses Beispiel führt Crarys zentrale These an in seinen techno-ideengeschichtlichen Untersuchungen zum Sehen im vergangenen Jahrhundert; vgl. wie Anm. 1

⁶ vgl. Crary wie Anm. 3

⁷ vgl. wie Anm. 3

⁸ Grandville, *Erster Brief Grandvilles an den Redakteur* (26. Februar 1847), in: *Grandville. Das gesamte Werk*, mit einer Einführung von Gottfried Sello, München 1969, S. 1611

⁹ Roland Barthes, *Réquichot und sein Körper*, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III, aus dem Franz. von Dieter Hornig, Frankfurt/Main 1990, S. 222

¹⁰ Um 1800 stand Malerei im metonymischen Wechselverhältnis mit verschiedenen optischen Instrumenten wie „grünen Gläsern“ oder „schwarzen Spiegeln“, die für die bildliche Organisation der Landschaft die folgenden Funktionen zu garantieren hatten: Sie mußten sie rahmen, im Ausschnitt verdichten, waren dazu da, Sequenzen zu bilden, darüber hinaus die Farben zu harmonisieren und ihre Speicherung zum Beispiel in der Zeichnung vorzubereiten. Oder Malerei mußte konkurrieren gegen den räumlichen Illusionismus des Stereoskops, das Gegenstände aus der Nähe makellos naturalistisch-plastisch im Bild auffing.