

Günter Dollhopf

Grafik, Überarbeitungen, Objekte

31.3. - 30.4.95

Die Ballade vom linken Zeigefinger mit dem er das Gold hob

Kunstwissenschaftliche Erzählung von Wolfgang Herzer

Herein, ohne anzuklopfen. Leg Dich neben mich. Betrachten wir das Bild, ein Bild vom Buch im Bild, im Buch; eine Fotografie. Der Interpret sammelt sich, studiert ihr Spiegelbild im Fluß der Worte. Deine Rede sei ja/nein und rede kein Blech. Der Künstler Günter Dollhopf, der auf der Fotografie zu erkennen ist, eilt schwerbeladen durch das Bild, wie durch Nacht und Wind. Vorhang. Die Druckerpresse einverleibt sich den Sandwich aus Platte, Bütten, Farbe und Filz. Aus dem Plattenton tauchen aschgrau Gestalten auf, "monströs!" ruft der Erbkönig und zu Lippen wölbt sich das Blech und antwortet mit der stoffhaften Stimme Antonin Artauds. Es ist die Stimme der Grausamkeit, einer verlorenen Welteinheit im Leibe. Der Schlaf der Vernunft gebiert jetzt Ungeheuer. Auf die Suche! Fackelt nicht lange!

"Weshalb heißt das Bett nicht Bild", denkt der Mann in Peter Bichsels Kindergeschichte und lächelt. - Warum aber lassen wir das Bett nicht selber sprechen, sagen, ob es das, was es heißt, auch ist? - "Jetzt ändert es sich", ruft der Mann, ein Mister, den man allein ließ, wie den Buckeligen im Park (Dylan Thomas), und sagt von nun an zum Bett "Bild". Und an einem hohen Berg, so die Gebrüder Grimm, um die Waldecke, im Niemandsland, im Dazwischen, wo Fuchs und Has' sich Gute Nacht sagen, springt des alten Volksmundes Little Nemo über das Feuer und jubelt:

"Heute back' ich, morgen brau' ich,

Übermorgen hole ich der Königin ihr Kind,

Ach wie gut, daß niemand weiß ...

... tja, die guten alten Zeiten! Geschichten von Wandlern und Wanderern, dem Unterwegs von Stroh und Gold, von Bällen und Tormännern, vom Rohen, dem Gekochten und der Liebe. Sie halten den Galeristen gefangen, und, wie er morgens aus seinem Blick tretend feststellt, hat er, was die Künstler hier ausstellen, hauptsächlich im Sinn dieser Geschichten gelesen, einem Sinn, den lediglich der Solar plexus erhellt. Die Nacht, die letzte Nacht, die Nacht meines Herzens, die früher die Sonne fraß, ist heute ein Zyklus farbig überarbeiteter Radierungen von Günter Dollhopf. Diese Nacht der Nacht, in der Rumpelstilzchen Hinz und Kunz seinen Namen verrät, und Dollhopfs Thema, den Riß, den Sprung, als Akt, als Dialektik, als begriffliche Helle in die Welt bringt, ist noch so ägyptisch finster wie der Wolfsbauch, in dem sich Rotkäppchen, die Großmutter und Jonas, der im Jahr 2000 25 wird, ein Stelldichein geben, und sie ist das Schwarz der Schattierungen an dem sperrigen Objekt, mit dem der Künstler vielleicht nach Hause stolpert, durch unsere Galerie hastet, auf dieser Fotografie durch das Kryptogramm neuzeitlicher Kunst. Es ist das Eingangsbild in seinem Katalogbuch, das Motto seiner Werkübersicht nicht nur der letzten zehn Jahre. Dort bringt er rennend, rettend, flüchtend etwas Abgerissenes, etwas Namenloses ein, das Seiten später im Verbund mit Gleichgeartetem als Körperbuch und selbstbewohnter Winkel zur Ruhe kommt. Und wie er es eilig hat, gemahnt, wenn man recht hinsieht an einen Einsiedlerkrebs, den das alte Gehäuse, der Ein-und-alles-Stil, das Neue der Avantgarde, das täglich gebrauchte Wort nur mehr notdürftig decken. Einen langen Weg hat er hinter sich.

Das war ein langes Wandeln und Bett-Nehmen, wie der Steh-auf-Männ-schen-Sohn im NT sagt. Quo vadis. Große Worte. Kleine Worte. Worte, mit denen sich die Tiere predigen lassen.

o ersti

o popo

erstura

(Antonin Artaud, "Scheiße zum Geist", 1945)

Laß' Dir nun übersetzen, Erbsen erzählen, Rumpelstilzchens Schuh schnüren und die Leinen lösen, über-setzen also: Eule in Nachtigall, Jacke in Hose, Bett in Bild, Ruhestätte in Auferstehung, Dollhopfs Bilder und Objekte. Ihrerseits auch immer sorgfältige Übersetzung, anspielungsreiche Aktualisierung vorausgegangener Werkphasen in neuen Motiven, Techniken und Materialien, verlangen sie mehr als die naive Betrachtung. Ihre obsessive Körperbezogenheit ist auffällig. Bei aller formalen Strenge und Reflektiertheit geraten Dollhopfs penible Kunst-in-Kunst-Übersetzungen in allem, was sie erstehen lassen, zur leidenschaftlichen Mund-zu-Mund-Beatmung der toten Materie. Intensivstation Atelier. Laß' mich also sagen, was ich durch die Vilsbrille, die viel gesehen hat, sehe, durch diese Kombination aus Stadtmauerkultur und Flußnatur, aus Luft- und Froschperspektive, die Amberg in ihrem Stadtbild trägt, und zwar ein bißchen in der Art von jemandem, der seine Brille sucht, während sie ihm doch auf der Stirn sitzt, seinem Magritte'schen Wassernaselaufnaselauflauf ganz nahe. Sie schenkt dem Blick die Beharrlichkeit. Unten zwischen den Seerosen, mein Kind, die das Flußbett decken, will die Stadt in der Verkörperung vieler Froschkönige zu Mnemosyne ins Bett. Meeresrauschen in der Muschelschale. Rück' ganz dicht an mich, Baby!

"Ich bin müde, ich will ins Bild" sagt er, - wohin bitte? - und morgens bleibt er, dem keine Neue Welt gelingen wird, so sehr er auch die Wortwohnung umstellt, oft lange im Bild liegen und überlegt, wie er nun dem Stuhl sagen wolle. Wie alt mag er sein: Unwürdig keck dieser Alte, und dennoch formlose Molluske, wie Francis Ponge über den Menschen befindet; ihm bleibe als Bleibe nur der "Dunst, der euerem wahren Blute gemeinsam ist: Das Wort." "Ich



weiß nicht, warum ich wünschte" zitiert Jean Paul Sartre den Poeten, der im Namen der Dinge schreibt, "daß der Mensch seine Aufmerksamkeit statt auf riesige Monumente, die von nichts anderem als von dem schreienden Mißverhältnis zwischen seiner Einbildungskraft und seinem Körper zeugen, darauf richte, für die Nachkommen eine Bleibe, die nicht viel größer als sein Körper ist, zu schaffen, daß all seine Einfälle und Gedanken darin enthalten wären, daß er sein Genie auf eine Anpassung verwende und nicht auf ein Mißverhältnis ... " Und dieses Haus der verlorenen Söhne ist das Telos der Worte. Nun waghalsig die Worte vertauscht, Unsagbares freigestellt, Nester und Winkel. Doch die Geschichte, die so sehr Idylle schien, endet traurig. Auf der Allmende, dem Allgemeingut, das uns die Worte sind und deren besonderer Pflege sich der Wie-alt-Alte-Junge verschreibt, vereinsamt er. - Gerade mit 17 fühlt man sich oft alt wie die Welt. Das Kindsein schließt ab und man erfährt erstmals, wie locker nur die Wortbegriffe an den Dingen sitzen, ohne daß wir ein anderes Muschelgehäuse hätten, das uns umhüllte und unsere metaphysische Blöße schützte; ein Gehäuse, das wir maßgerecht aus unserem Körper abgedondert hätten. Man weiß sich uralte dabei und versteckt sich unter der eigenartigen, wie neuen Sicht, die durch das Verrutschen der Worte entsteht, und die nur ich kenne. Du wahnst Dich keim-in-der-erde unsichtbar und nirgendwo. Noch einmal bist Du das Kind hinter dem Vorhang vorgehaltener Hände, die sich allmählich zur Burg geballter Boxerfäuste schließen; oder schon der deutsche Michel unter seiner Mütze, dem der Nachsommer ein Bildungsmärchen vorliest, eine Gute-Nacht-Geschichte, die dem Erschöpften das eigentliche Bett, das ideologische Wortbett aufschüttelt. "Er mußte kaum eingeschlafen sein, als er wieder aufwachte. Es kam ihm im ersten Moment vor, als sei er aus sich selber herausgefallen. (Peter Handke, "Die Angst des Tormanns beim Elfmeter") Er bemerkte, wie er in einem Bett lag. Nicht transportfähig, dachte Bloch. Ein Auswuchs! Er nahm sich selber wahr, als sei er plötzlich ausgeartet. Er traf nicht mehr zu; war, mochte er auch noch so still liegen, ein einziges Getue und Gewürge; so überdeutlich und grell lag er da, daß er auf kein einziges Bild ausweichen konnte, mit dem er vergleichbar wäre. Er war, wie er da war, etwas Geiles, Obszönes, Unangebrachtes, durch und durch Anstoß erregend; verscharren! dachte Bloch", Peter Handkes flüchtiger Torwart, einstig angespannter Bewohner des

tausendfach bestarrten Rasternetzes, das vom Blickpunkt unserer Erzählung Dürers
Glastafelvorrichtung mit Visierstab zur perspektivisch exakten Körperabbildung entspricht;
Blochs Freiwilligkeit hat sich dem alltäglich spontanen Dabeisein als Rädchen im Getriebe,
das mitdenkt und auch einem Unvorhersehbaren gegenüber, wie dem Elfmeterball, normal
sein will, verweigert. Und wie er aus der Geometrie des Spielfeldes, der Sphäre Dollhopfs
monumentaler Body-Buildings und kompositionsverschnürter Baum- und
Menschengruppen ausbricht, gerät er in eine Welt *pittura-metaphysica*-artig absurder
Körperlichkeit. Da geben sich Hänsel und Gretel fester die Hand; ein sezierendes Licht
erhellte die Lichtung; Du wirst in einem Körbchen ausgesetzt, das Dein Brustkorb ist, Moses,
die Erstreckung Deiner Gliedmaßen. Das Bett, in dem ich schlafe, ist mein Leib, und jedes
Ein- oder Doppelbett-Bett, dieses Gehege der Tiere mit den zwei Rücken, seine technische
Erweiterung. Prost! Mahlzeit!
Gute Nacht! Und sie war schwarz wie Moses, der Blues.

Wenn die anderen aufstehen, dann das Buch öffnen, so, scheint uns das Buch sagen zu
wollen, ist Dollhopf schon längst unterwegs; wieder und wieder bricht er in sein Katalogbuch
auf, das sich, genauer betrachtet, als typografisches Zeremoniell und Richtfest am ganz
persönlichen Bauhaus herstellt, und bringt dieses asche-schwarz-und-lippen-wulstig
Namenlose in Sicherheit vor falschen Namen, von denen dieses behutsame Buch gereinigt
sei. Aufgeklappt wie die Schwingen des gemeuchelten Albatros, skurril wie ein
Vogelsaurierfossil, schmerzerfüllt wie Phönix und alle stories von broken wings und broken
arrows, gibt das Objekt dem Schritt des Künstlers im Schreiten der Buchseiten Maß; dabei
überkragt es in Höhe und Breite die Spannweite seiner Arme, sie fallen anticlassisch unter
Michelangelos Schnitt von Zirkel und Quadrat zurück. Es macht ihm Mühe. Dollhopf lenkt mit
Gebrüll davon ab. Wie ein Kühlerjaguar richtet der linke Arm seinen Zeigefinger übers Eck,
um den Sinn zu wittern, die Richtung zu finden, die die Schnitte-Schritte binden, über das
Bild hinaus, zum Buch. Die Aufnahme friert den Blick im Rühr-mich-nicht-an-Abstand ein,
Ferne, Nähe, die Linsenmuskeln erschlaffen auf halbem Weg, in der fernsten Ferne der
Ferne, dort nämlich, wo die Dinge übers Groß- und Kleinsein nicht weiter hinauskommen

und bei allem Blendengeschick in eigentümlicher Seinsunschärfe und Illusion, am Unort verbleiben.

Vielgestaltig durchläuft die Frage nach der richtigen Verwendung der Worte, die auch eine Frage nach ihrem Ort und ihrer Wahrheit ist, unsere Abhandlung und wird dabei ganz im wörtlichen Sinne ihr "roter Faden," Metapher. Bild. Bildding. Wortding. Ding, das selber fragt. Es stellt die Frage nach dem Ort des Sprechenden in der Welt, und wir erfahren nur von einer letztlich vergeblichen Suche. Verbindliche Topographie? No Sir! Keine Substanz, kein System, keine Struktur, die beziehbar wäre; das Zuhause, von dem man immer hört, existiert vielleicht in der Kunst als ein ortloses Platznehmen. Von diesem zugigen Bilde des Unterwegsseins, der Bodenlosigkeit und vielleicht Doppelbödigkeit, wo sich die Bildebenen befremdlich verschränken, im Clinch mit den Kontexten von Malerei, Skulptur, Fotografie, Objekt-Art und Performance, und bildend eine Laokoongruppe ganz eigener Art, ein Gesamtkunstwerk des Drunter und Drüber, einen Tempel der fünfhundertstel Sekunde, Filiale von Warhols Postulat: jeder Mensch augenblicksweise einmal ein Star!, wollen wir uns jetzt nicht weiter fortreißen lassen - ohne dabei aber auch schon zum Schluß gekommen zu sein. Werfen wir stattdessen einen Bick auf Dollhopfs linken Zeigefinger. In der Verbindung mit der rechten oberen Objektecke wandelt sich dessen strohhalmstrenge Gerade in die Kraftlinie einer abstrakten Komposition; ungesuchter Fund wird sie der ikonologische Schlüssel zur vorliegenden Fotografie, wenn nicht sogar zu Dollhopfs Gesamtoeuvre. Der linke Zeigefinger hebt das Gold. Tooor! Das verbal-inhaltliche Moment, das in der Zeigeformel liegt, der Flugpathos der Buchseiten, der Eilschritt des Bildbuchträgers, das Strömen der Lippen oder Röhrenknochen, die sich aus den Papierflächen wölben, das Zeitlich-Dokumentarische, das einen Augenblick im Leben des Künstlers, der nicht mehr als a young dog, trotzdem ungeschmälert quick wirkt, der Nachwelt und ihm selber zur Freude erhält, Verweis auf weiteres ist, all das, was hier Tempo hat, verliert sich in einem Mal in der Zeitlupe, in Zeitlosigkeit, verliert, wie wenn dieselben Worte immerwieder und wieder und immer langsamer gesprochen werden, seinen Sinn und versinkt. Nun füllt sich alles aus anderen Quellen. Es gelangt, während der Flüchtling auf der Oberfläche weiterkeucht, der Gesundete sein Bett nimmt und schleunigst das Weite sucht, zur Ruhe gebirgsklaren

Wassers. Was war in dem bildvollen Bild dem Zufall überlassen? Der Künstler, der nichts zurücklässt, sein wortkarges Buchobjekt, die Fotografie, die die Zeit einfängt - wie die nur flattert und gegen die Stäbe schlägt - vereinen sich in einem Achsensystem, das, wenn man das Blatt über die markanten Punkte der Abbildung faltet, in kristalliner Stringenz zur Erscheinung kommt. Die klassische Dreieckskomposition! Die Konstellation von linker Hand und Objektecke ist ihr Modell und gibt die Kühlerfigur eines Fahrzeuges ab, das sozusagen rasend schnell, parkend um die Ecke fährt. Hier formt sich aus skeptischer Betrachtung der Tradition, des Zeitgenössischen und des eigenen künstlerischen Temperaments eine geistige Gestalt, die die verschiedenen Intentionen repräsentierender und evozierender Kunst, die wir bei Dollhopf feststellen, so weit aufnimmt, als sich darin Denken und sinnlicher Stoff berühren und sie selber auf ironische, reflektierende Weise Abstand behält. Und dabei ist Dollhopfs Kunst Körperkunst, aber nicht a la Vito Acconci, einem Mann aus der Neuen Welt, Jahrgang 1940; Dollhopf ist in Nürnberg geboren, der Stadt der betenden Hände und des Reichsparteitages, und wenn wir jetzt, fünfzig Jahre später, nach unserem Ort in der Welt fragen, so kann sie nicht schon wieder irgendeiner sein. Als Achtjähriger erlebt der Künstler das Kriegsende, sieht er die Bombardierung der Stadt und das Reich der Talmi-Heroen, für die Arnold Schwarzenegger Arno Breker Modell gestanden hat, untergehen. Bekannt wird der junge Dollhopf, der in Amberg Kunsterzieher geworden ist und später Professor in Nürnberg wird, mit menschlichen Figuren aus der Perspektive einer magischen, poppigen Kritik, die auch als Einzelne ausufernde Masse sind. Ihr ganz wörtlicher Abschied von der Vorherrschaft des Kopfes, um ihr Massenleben als catch-as-catch-can-endes Bizeps- und Schenkelgewürm zu verbringen, ist nicht nur pikante Demonstration der vielbeklagten "Hirnlosigkeit". Ihr Rabelais'sches Äußeres macht sie auch nicht ganz unsympatisch und gibt darin der Absage an jede Verkopftheit, an die instrumentelle Vernunft, die grauenhafteste Zeichen gesetzt hat, eine Chance, die Chance, die wir nicht haben, aber nützen müssen. Selber ein Mann des Wortes, wie seine Briefbilder beweisen, lässt er seinen Lemuren, die sich wie die Made im Speck auf Biedermeiersofas flätzen, oft genug nichts, was noch Mund oder Auge genannt werden dürfte. Nur Öffnungen, das Geschlecht, aufplatzende Geschwüre, mit denen weder ja noch nein zu

sagen ist. Der Körper spricht, und in der Art, wie ihn Dollhopfs Arbeiten vorstellen, gleichgültig, ob es sich um die Catcher, die Bäume, die Wirbelsäulen oder die späten Hackstücke handelt, spricht er von einer Resistance des Vitalen im Raum totalitärer Geometrie, die ihn im Sinne des Kriegsmannes Descartes *res extensa*, nur pure Ausgedehntheit sein ließ. Unter großen Verlusten und verstümmelt war er noch einmal entkommen und steht draußen vor der Tür. Klopft an, mit dem Eisen. Herein. Der Raum meiner Pulsschläge, einer Art *Concetto Spaziale* Lucio Fontanas, hat keine Wände, keine Türe, man tritt ein ohne anzuklopfen, sonst verengt er sich ins Unendliche. Hier entsteht auch das Haus für unsere Kinder. Kommen wir zum Schluß der Geschichte.

"In der Nacht meines Herzens", so der Titel, der neben einer ebenso unauffälligen Zahnung aus Anfangsbuchstaben am unteren Rand in einzelne der fünf ausgestellten Blätter handeingeschrieben ist, ist, wie eingangs angekündigt, ein Zyklus übermalter, überzeichneter Radierungen, die alle von einer vorder- wie rücksseitig verwendbaren Platte stammen. Ihre Thematik umfasst einerseits das Verhältnis der bemalten, eigenlichtigen Fläche, der Ausdehnung ihrer infiniten Farbzonen zur Geometrie des reinen minimalistischen Rechtecks, zum frei im Blatt schwebenden körperhaften Platteneindruck, aus dem sich eine vibrierend-weiche Räumlichkeit helllichtigen Ertastens herstellt. Zentral bestimmt aber die mittelgroßen, hohen Papiere, in denen die Prägekante zuerst nicht wahrgenommen wird, eine waldesdunkle, sukkulentenpralle Figur, deren Anblick sich wechselnd von der Vogel- und Froschperspektive her bestimmt. Aus der intuitiven Bearbeitung des Blechs mit der Punze entstanden, aus dem Schlag-für-Schlag-Stoß-für-Stoß-sich verzweigenden-Hinein-und-Hinauf-Arbeiten, aus dem Richtung-finden im Echo des Metalls zeigt sich in ihr die körperhafte Chiffre liegenden Stehens. Da Gebilde wölbt sich, reißt allianzunversichert und wird im Druckvorgang zum prozessualen Bild der Natur, die der Staatsmann und Wissenschaftler Francis Bacon, um ihr das Geheimnis der Welt abzupressen, auf die Streckbank schickt. Das vielfältig bearbeitete Blech spreizt sich. Macht ihm Beine! Hört man von außerhalb der Stille, diesem Asyl der Ikone. Dem Lehrer, der vor diesen Arbeiten einen Vortrag hält, gelingt es nicht, die Aufmerksamkeit seiner jugendlichen

Zuhörer zu lenken, sie sind abgelenkt, kichern; wo er in den einander überlagernden und durchdringenden Schichten das reine Spiel von Form und Farbe analysiert, sehen die Schülerinnen und Schüler unverhüllt Schwänze und Mösen. In der Art schwarzer Feuerlilien, Blumen des Bösen. Aber das wären Projektionen meiner persönlichen Wahrnehmung, wirre Phantasiegeburten, die der Mann, als ich ihm, Schätzchen! der Kinder Kichern übersetze, nicht gelten lassen will, und die, als er sie selber nicht mehr los wird, ihn zu dem Aufschrei veranlassen: "Das hat Dir der Teufel gesagt!" Man lese, blieb er weiterhin höflich, angemessener das Bild vom zeitlos Konkreten her, das bei Künstlern wie Mondrian, Bill, Dan Flavins Leuchtstoffröhren, zu seiner Reinstform gelangt wäre. Five words in red neon. Das Dunkellicht, das auf den lippen-nasenförmigen, schwellkörperlichen Auswüchsen liegt, in denen das Geschlecht androgyn changiert und Hänsel Gretel ist, ist keine Illusion raffinierter Inszenierung. Wo in der Augentäuschung sonst die Idee aufscheint, oder wo sie, wie in der Pornografie meist, nicht über die Absicht, zu verführen und auszubeuten, hinwegtäuscht, erleben wir die Offenbarung des Obszönen. Das sexuelle Signal, Bild des Risses, erfahren wir in der unmittelbaren Reaktion als Urbild, das unserem Körper innewohnt, als das Bild überhaupt. In seinem Wiedererkennen aktualisiert sich unser unhintergebar Ursprung, das Feuerstilzchen. Good night ladies! Herein ohne anzuklopfen!

Galerie Hammer-Herzer, Unterer Markt 27 92637 Weiden
Telefon: 0961-46308 Geöffnet: Mi-Fr 16-19 Sa 10-13 So 14-17