



Michael Dörner, 1994

Muster, Moden und Modelle – Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Kunstformen von Michael Dörner, Gunnar F. Gerlach

Die Entwicklung der künstlerischen und gedanklichen Arbeit von Michael Dörner vollzieht sich seit 20 Jahren in einer spezifischen Kontinuität der Frage- und Infragestellungen von Formen, Inhalten, Kunstgattungen und ästhetischen Kategorien. Sie thematisieren visuell und sprachlich die Relationalität zwischen einer auf Funktionalität gerichteten, angewandten und einer scheinbar funktionslosen, freien Kunst. Seine Experimente, Bearbeitungen und Erfindungen von Materialien und ihre sprachlichen Dekodierungen sind dabei stetig einer Dialektik verpflichtet, die darum weiß, dass „lebendige Kunstwerke“ nur als zum Betrachter sprechend zwischen physischen und psychischen Eindrücken transzendieren. Wodurch die Arbeiten aber ihren Mehrwert erhalten, ist nicht ihr bloßes Dasein, sondern ihre eigene Sprache. An dieser Nahtstelle und Grenzlinie ist der Künstler gleichermaßen philosophisch inspiriert und visuell forschend: Die Bandbreite der Äußerungsformen in Objekten, Bildern, Gebilden, Skulpturen, Installationen, inszenierten Räumen mit begleitenden Aktionen und Performances gibt davon anschaulich Auskunft: Ausgehen (theoretische und künstlerische Voraussetzungen) – Einsehen und Versehen (visuelle und sprachliche Spurensuche) – Außen und Innen sein (Durchführung und Deutungsangebot).

Ausgehen

In sprachlichen Aneignungsversuchen von Material-Inhalts-Korrelationen wird parallel auch ein etwas anderes Asymbolisches hervorgebracht mit Verweis auf das Sichtbare und Sinnliche, das die wörtlich zu nehmende Auslegung in den Sinn- und Sinnesraum bestimmt. Bei der künstlerischen Methode von Dörner stellt sich die konkrete Frage nach Verhältnis und Auslotung von Erscheinung (Stoff/Material), Aneignung (visuell/sprachlich) und der Transformierung für den aktiv mitarbeitenden Rezipienten. Sowohl das räumliche Verschieben der Bezüge von Innen und Außen, von Material und Aneignung, als auch das körperliche und geistige „Verschieben“ und „Versehen“ verweisen dabei auf die Dekodierung und Entdinglichung von Gegenständen und Vorstellungen unterschiedlichster Herkunft. Sie werden immer wieder überraschend durchdekliniert. Der sinnliche und geistige Reibungsstoff kann in den Werkprozessen genauso funktionalisierten Bereichen von der Werbung bis hin zum historischen oder gegenwärtigen Design entstammen, wie auch assoziative Nutzungen kunsthistorischer Vorratslager (Genre, Sujet, Kategorien) bis zum konkreten Werk (u. a. antike Säulenformen, Marcel Duchamps porzellanenes Pissoirbecken. „Fontaine“, 1917) hervorbringen. Die spezifischen Kontexte bedingen dann die Auslegung künstlerisch wie geistig. Gerade die bewusst eingesetzten Risse, Lücken und Bruchlinien zwischen Material, Formgedanke und Durchführung bis zur sprachlichen Weiterverarbeitung erzeugen die Notwendigkeit einer nichtnormativen, assoziativ-logischen Betrachtungsweise. Sie oszilliert im Irritationsraum zwischen Innen und Außen. Die vom Betrachter zu erstellende Brücke der Übergangsmöglichkeit wird durch die realen Handlungen im Raum erreicht - sie suggerieren auch Haltungen im geistigen, sinnlichen und sozialen Raum.

Türme für Allermöhe – Zuckerstangen für eine neue Stadt, Hamburg Allermöhe, 2004



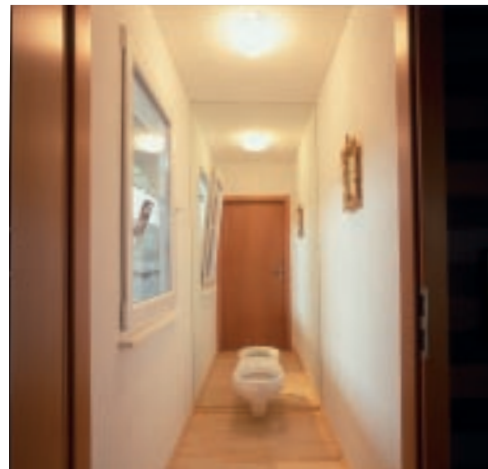
Michael Dörner, 1994

Ob ein ausgewähltes Material, eine benutzte Form als Readymade oder Erfindung im Gesamtgebilde Kunst oder als „Kunst“ eingebracht wird, steht im Status des austarierenden Experimentes. Den zu verortenden Ausgangspunkt bestimmt die Fragestellung nach dem Zwischenergebnis im Prozess, kann Einzeltafel (Reliefbild), designtes Interieur oder irritierendes Ambiente mit Installationscharakter werden. Nur im Zusammenspiel mit dem vom Betrachter selbst eingebrachten Kunst- und Werkbegriffes kann sich dies klären: „Begriffe und Bedeutungen sind immer in Bewegung; Form, Material, Stil, Inhalt, Gegenstand entziehen sich den eindeutigen Festlegungen. Was heute nur Gegenstand ist, kann morgen bedeutsamer Inhalt sein; was jetzt als Material gefasst wird, verlangt morgen den Formbegriff [...]“, formulierte der einstige Lehrer und Mentor des Künstlers an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, Franz Erhard Walther.¹ Damit sind die gesellschaftlich und akademisch normativ gebundenen Ordnungssysteme - auch des Werk-Begriffes - in Frage und zur Disposition gestellt. ‚Befreiung durch Befragung‘ wird bei Dörner so zu einer experimentellen und forschenden Strategie. Sie zeigt uns, dass er die gewohnte Ordnung der Dinge im hierarchischen Diskurs nicht nur destabilisiert und dekodiert, sondern „die Ordnung mit der Ordnung durcheinander bringt, eine Regel mit einer anderen durchkreuzt, eine Sprache mit einer anderen aufbricht: die Sprache der Materialien mit der der Formen.“²

Einsehen und Versehen

Wandern wir schauend und schauernd vom „heimlichen“ Haus mit Eingängen und Aus-sichten zu den künstlerischen Modellen der Stadt mit ihren Mustern und Strukturen. Nach diesem Erlebnis im installativen Großraum machen wir beunruhigende Rast an einem kontinuierlichen Kulminations- punkt der künstlerischen Entwürfe und Erfindungen - dem Kopf in Form und Inhalt zwischen Innen und Außen. Nach diesem Weg durch Gebilde und Geflechte werden wir uns den Handlungsformen als Aktionskunst zuwenden, um uns schließlich bei der Kunst im öffentlichen Raum des erwarderten Terrains zu erinnern und auszublicken.

In den „heimlich“ (2003) benannten „Installationen und Aktionen zwischen Risiko und Einrichtung“ für das Art Kite Museum in Detmold erstellte der Künstler ein begehbare Haus und thematisierte *Das Haus in der Kunst*. Als Fortsetzung des mit psychologischen, astrologischen, genießbaren Speise- und Spielaktionen angereicherten „Hauses für die Kunst“³ wurde in „heimlich“ eine nichtexistente Vision formuliert. In diesem heimlichen Haus ist alles auf unheimliche Weise ironisch-realistisch umgekehrt: Die Muster und Moden von Tapeten sind im inneren Zentrum im Hauptraum zu sehen. Vierfarbig gestreift durchzieht ein ornamentales Band auf Oberkörperhöhe den Raum mit Fensterblick und verbindet die Objekte zu einer Erzählung. Das Wanddekor in Pop Art-Stil wird mit rotgoldenen Schmuckkästen durchbrochen. In der linken Ecke der Stirnseite befindet sich erhöht die als gläsernes Säulenobjekt gegossene Form eines Kopfes. Quer durch den Raum zieht sich eine ebenfalls gestreifte, bunte Hängematte, unterhalb derer leicht versetzt eine aus Fruchtgummi plasti-





nierte Gestalt flach zu ebener Erde liegt. Die Hängematte verbindet über die Wandschmuckkästen den Glaskopf mit dem auf einem anderen Wandschmuckkasten ruhenden, originalen tierischen Totenkopf - dem „weißen Schädel des schwarzen Jaguars“. Die Objekte wirken einzeln und in Kombination irritierend und wirklichkeitsfremd. Aber gerade in dieser *Ars Combinatoria* enthüllt sich anspielungsreich eine Kunst- und Rezeptionsgeschichte der ironischen und kritisch-theoretischen Art.

Prima Idea der Installation war eine zufällig in Südamerika gefundene lustige Postkarte, die einen Affen als Malermeister auf der Leiter mit gestreiftem T-Shirt am Leib und einer kitschigen Tapete zeigt. Allein die kleine Kulturgeschichte der Tapete verweist hier schon auf Albrecht Dürers Kunstpraxis, Ideenskizzen und Drucke an die Atelierwand ornamental anzubringen. Die Dekorstreifen vom Shirt am Affenkörper werden in den Raum auf Oberkörperhöhe verlagert. Als Spiegel des Verhältnisses von Geschichte und Zeitgeist ist auch ihr doppeldeutiger Verweis auf die Anwesenheit frivoler Verhältnisse bürgerlicher Sexualität und Moral zu verstehen: Das rotgoldene, barocke Muster der Wandschmuckkästen assoziiert die Realität des Bordells. Die Hängematte lässt die Wahrnehmungs- und Deutungsfreiheit als Ort des Schwebens und des Verlustes der Bodenhaftung ins Bewusstsein treten, stellt uns die Frage nach einer Entscheidung und den dazu notwendigen Kriterien, aus welcher Perspektive wir den Raum und die Kunst sehen und lesen wollen. Der Künstler und das Bild schauen uns aus der umgekehrten Perspektive an. Die vom Aussterben bedrohte Tierart des Jaguars erscheint im Zusammenspiel mit Affe und Mensch als Drama der Evolution und der Kunstentwicklung – ein räumliches Stillleben wird zum tragikomischen *Memento mori*.

Die im ersten Augenblick so offensichtliche, heitere und farbenfrohe Idylle des Heims hat sich in ihr Gegenteil verkehrt: Nicht ein paradiesisches „*Et in Arcadia ego*“ als ideales Reich vollkommener Schönheit und Glückseligkeit des „sanften Primitivismus“ wird hier offenbart, sondern ein stets vom Tod bedrohtes gegenwärtiges Glück. Der scheinbar schöne Traum ist nicht nur „süß-trauriger Melancholie“⁴ gestundet, sondern wird unheimlich im Heimeligsten und Privaten - dem Haus als Heim. Die in früheren Arbeiten als großflächige Wandmalerei direkt aufgetragenen Bildmuster werden über den Zwischendienst als Tapetendekor gegenwärtig in die Bildtafeln überführt: Der modellhafte Charakter wird nun zum abstrakten Raum im Bildformat.

In dem inszenierten „Corridor“ (2007), der im Rahmen der Ausstellung *M for M* für das Stedelijke Museum voor Actuele Kunst in Gent installiert wurde,⁵ fand diese künstlerische Strategie ihre Fortsetzung und Erweiterung. Dörner gestaltet den Innenraum als Eingangsbereich zur Ausstellung: Eine unscheinbare Tür führt in einen eher privaten Raum, der nicht als Zugang zur Kunst ausgewiesen ist. Hatte der Besucher den Raum nach einer inneren Überwindung betreten, stand er in einem Korridor mit als Scheinspiegelung gedoppelten Stühlen, Cognacschwenkern, Regenschirmen und Mänteln: Die innere, private Sphäre zwi-

schen Heimkommen und Ausgehen wurde von in Wandnischen eingebauten, gläsernen Kopfsäulen als stille Zeugen eines paranoid-schizophrenen Vorgangs beobachtet. Fragestellungen und Infragestellungen wurden sinnenlogisch[frichter1] vermittelt und evozierten ein unheimliches Schaudern: Die Betrachter suchten sich vergebens im Spiegel, wurden auf den Verlust ihres „Selbst“ aufmerksam gemacht, vermissten sich selbst in der Kunst. Was ist also wahr und was spiegelt dann die Wahrnehmung? Das in den ökonomisch-politischen Lebensräumen zum Überleben notwendige Anpassen an alltägliche Surrogate von Schizophrenie und Paranoismus verwies damit auch auf die Doppelbödigkeit und Divergenz im Kontext der an die Kunst gestellten Anforderungen zwischen akademischen und ökonomischen Werten (auch des Kunstmarktes). In dieser Reflektions-Eingangs-Situation wurde der Zusammenhang ironisch-sinnlich enthüllt. Der Ort dieser Umkehrungen, Doppelungen, Spiegelungen, Projektionen und Schizophrenien ist der Kopf und seine Formen im Innen wie im Außen. Er ist auch ein Ort, an dem die umfangreiche Werkentwicklung des Künstlers sich verbindet und transparent wird.

Blicken wir zurück und betrachten verschiedene Kopfformen als stille Zeugen der Unheimlichkeiten: in der innersten Struktur der Synapsen und Transmitter voller Bewegung und Geschwindigkeit, außen jedoch in scheinbar fester Form. Augen, Ohren, Nasen und Mund sind gestisch begabt und dienen der Kommunikation über visuelle, akustische und geschmackliche Zeichen. Sinne und Denken können aber in Form und Prozess ihrer Erkenntnisweisen widersprüchlich sein, wie die gesamte Geschichte der Sinnes- und Erkenntnistheorien ausweist.

In den Arbeiten des Künstlers erscheinen die Kopfformen zumeist in Glas und Gummi gegossen oder als biomorphe Readymades. Sie werden zu einem Transportmittel, dessen Information über das Material hinausgreifen, und versuchen die Komplexität des Menschen und seiner Fragen an Wissenschaft, Kunst, Ästhetik und Metaphysik greifbar zu machen. Ein in farbiges Fruchtgummi gegossener Menschenkopf kann zur designten Tischlampe sowohl als Skulptur wie auch als Referenzobjekt im installativen Kontext werden. Die Lesart der leuchtenden Lampe als Kopf kann auf Illumination, Erleuchtung und Aufklärung verweisen. Als Anschauungsmodell mit strukturalen, der Mode unterworfenen Mustern der Erkenntnis zeigt er Ambivalenzen, Verwechslungen und Doppeldeutigkeiten der nur scheinbaren Einheit von substantieller Sinneswahrnehmung und Reflexion. Parallel ist die Möglichkeit gegeben, die Hohlform des Kopfes ohne Gehirn als Leerformel einer sinnentleerten politischen und sozialen Phraseologie zu deuten. Der ehemals heilige Kopf als Schädel wird nutzbar funktionalisiert in der Umkehrform der Trinkschale - ein heiliger Gral der kulturhistorisch überkommenen Spiele im sozialen und religiösen Kontext.

Parallel zum Mikrokosmos des Kopfes und seiner Strukturen erscheint nun der Großraum der Lebensbezüge in den aus der verlorenen Form industriell produzierter Süßwarenver-

packungen gegossener, bunt strahlender Stadtmodelle. Farbenfroh schaffen und schöpfen sie Assoziationen an ein Schlaraffenland, einem möglichen Himmel auf Erden. Durch entdinglichte Transparenz und Neukodierung dienen sie werkimmanent der Schaffung neuer Kontexte und schöpfen neue Wahrnehmungsmuster. Aufklärung, Verklärung und Verfall erscheinen als untrennbares Drillingspaar, wenn ein in Havanna ausgestellttes Stadtmodell auf die sinnliche und politisch-inhaltliche Dimension der Zuckerstadt zwischen Zuckerohrschnaps getränkter Euphorie und realem Verfall und ökonomischer Not verweist. Der öffentliche Stadtraum wird dann Vergrößerungsglas und Spiegel der Kopfformen, die in abgründiger Doppeldeutigkeit zwischen euphorischer Utopie und tragischer Realität oszillieren.

Außen und Innen sein

Dörner weiß um die Notwendigkeit des utopischen Ausblicks als einer Basis von Erkenntnisgewinn mit Aussicht. „Die Türme für Allermöhe - Zuckerstangen für eine neue Stadt“⁶ werden durch monumentalisierte Zuckerstangen stabilisiert und zitieren in ihrer dynamischen Binnenstruktur den „Revolutionsturm“ von Wladimir Tatlin⁷. Der Aussichtsturm für eine Trabantenstadt, die keine identitätsstiftenden Orientierungstürme besitzt, wird ergänzt durch die süße Verlockung der Utopie und gewährt Aus- und Durchsicht sowie Perspektive im Außenraum. Ein an Lebkuchenhäuschen erinnernder „Kiosk für die Schule in der Münchner Türkenstraße“ (2003) lockt die Lernenden mit farbenfroher Stärkung im Innenraum. Die Pause als konstruktive Leerstelle zur neuen Füllung wird zum spielerischen Prozess. Zum Haushalt dieser künstlerischen Formensprache und Dörners Strategien gehört das Erschaffen von Spielformen (Aktionen, Performances, Sprachspiele), die die Sinne schulen und den Geist fördern.

Die erste essbare Arbeit entstand 1999 für Galerie du Tableau in Marseille und betonte die wechselseitige Bedingtheit einer Natur und Notwendigkeit im Innen in Relation zur Kultur und Möglichkeit im Außen. Der humorvolle Titel lautete: „trop c'est jamais assez“ - „zuviel ist nicht genug“ - und lässt das Zusammenspiel ambivalenter, differenter und divergenter Aussagen bestimmen: Weder im Kontext der Kunst-Erfindung, noch in seiner ästhetischen Reflektion gibt es Sicherheit, Gewissheit, absolute Wahrheit. Innen und Außen bedingen sich wechselseitig und determinieren die Gestaltungs- und Deutungsformen „zwischen Risiko und Einrichtung“. Durch Verwechslungen und Umkehrungen können wir aus seiner für das Eingangsportal der Kieler Stadtgalerie realisierten Arbeit „Versehen“ (2006) zu den erhellenden Bruchlinien und Grenzlinien vordringen.

Wir erkennen die Funktion der künstlerischen Experimente und Forschungsarbeiten als Versuche zur Überwindung des Dramas der gebrochene Zeiten, Räume und Lebensläufe durch Einrichtung von Gegenräumen - Heterotopien im Sinne Michel Foucault. Im Reich der Gesten und Rituale befinden sich die Protagonisten zugleich in einem gedoppelten und gespiegelten Raum (Bühne, Ausstellungsraum, Lebenswelt) autarker und realer Zeichen.



Bildformen, Klänge, Korridor- und Essens-Gänge, aus Fruchtgummi hergestellte durchsichtige Kleidung als skulpturale Außenhaut, physische und psychische Bewegungen heben auf Zeit die Grenzen von Trick, Können, Kenntnis und Kommunikation auf. Sie werden in eine neue, mögliche andere Wirklichkeit durch irritierende Transparenz transformiert. So können auch das Skat- und Fußballspiel Materialien und Kunstformen werden wie das gemeinsame Speisen. Verbunden mit dem Gedanken der Tischgenossenschaft sind sie reale Handlungsperspektiven zum Erreichen eines hierarchiefreien, anderen Raumes. Substantielle Sinneswahrnehmung, Reflektion und Kommunikation erstellen eine kooperative Basis für eine geheimnisvolle Terra incognita⁸ und bringen das scheinbar verloren Gegangene, abenteuerlich Unbekannte und Unheimliche, dessen wir bedürftig sind, zurück. Dem muss sich Kunst nach der „Ästhetische(n) Theorie“ von Theodor W. Adorno verpflichtet fühlen: „Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel; das hat von alters her die Theorie der Kunst irritiert. Dass Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache. Er öffnet clownshaft; ist man in den Kunstwerken, vollzieht man sie mit, so macht er sich unsichtbar; tritt man heraus, bricht man den Vertrag mit ihrem Immanenzzusammenhang, so kehrt er wieder wie ein spirit.“⁹

Den Spirit von Michael Dörner bildet die sinnliche und geistreiche Synthese aus Experiment, Erfahrung, Erkenntnis und Erfindung zwischen Innen und Außen. Sie ist einer ins Utopische gedachten, künstlerisch-intellektuellen Rückbesinnung geschuldet und transformiert die Versuche und Operationen zur Gewinnung hierarchiefreier Räume und Kommunikationen: die ins Alltägliche hineingelegte Praxis und Theorie der Kunst als Kooperative aller Prozessbeteiligter zur Gewinnung eines neuen Spielraumes. Hier können dann die Räume, Köpfe, Städte, Formen und Inhalte wieder strahlen: in heimlich-unheimlicher Transparenz und Transzendenz.

1 Zitiert aus: Franz Erhard Walther. *Mit dem Körper sehen*, Ausst.Kat., Kunstsammlung Gera, 1997, S.19.

2 Veronika Schöne, *Eine andere Ordnung der Dinge*, In: Michael Dörner „heimlich“-Installationen und Aktionen zwischen Risiko und Einrichtung, Ausst. Kat. Art Kite Museum, Detmold, 2003, S.7.

3 Vgl. Gunnar F. Gerlach, *Assoziationen zum Skat als Spielform zwischen Schein, Sein und Kunst*. In: Ausst.Kat., Michael Dörner „bolisch“, Kunstraum Elbschloss, Hamburg, 1997.

4 Vgl.: Erwin Panofsky, *Et in Arcadia ego [...] (1936)*. In: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln, 1978, S. 351ff.

5 Vgl. *M for M*, Ausst. Kat. Stedelijke Museum voor Actuelle Kunst, Gent, 2007, S. 49 ff.

6 Vgl. Dörners begehbaren Installationen im öffentlichen Raum seit 2001 wie „Lolita“, Gesamtschule Hohenlockstedt, 2007; Denkmal für den HSV, Rothenbaumchaussee / Hallerstraße, Hamburg, vorauss. 2008.

7 Wladimir Tatlin, *Denkmal der III. Internationale, 1919/20*.

8 Vgl. *nordskulptur: licht*, Ausst. Kat. Neumünster, 2007, S. 20f.

9 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M., 1980 (4. Aufl.), S. 182f.