

"Der Traum vom Grossen Roten Fleck" von Barbara Steiner

"Ich legte mich auf das Formbett, spürte unter meinen Fingern die vertrauten Tastaturen(...) 'Eßsessel!' befahl ich, und er rollte vor meine Füße (...) Ich aß schnell, ohne ein besonderes,' appetitanregendes Environment zu befehlen, einen Riegel Konzentrat, trank einen halben Liter Füllmasse dazu (...) Ich ging in den Sanitärraum, erleichterte mich, spülte mir danach den Mund mit einem Bakteriostatikum aus und legte mich in einen Nebenraum."



Als ich "Der Traum vom Großen Roten Fleck" von Karlheinz Steinmüller gelesen habe, fühlte ich mich sofort an Arbeiten von Dorothee Golz erinnert, ohne daß ein direkter Zusammenhang herzustellen wäre. Dorothee Golz und Science Fiction - "Formbett", "Eßsessel", "ein Riegel Konzentrat", "Mundspülung", die Liste wäre endlos fortzusetzen, könnten sich auch in den Zeichnungen von Dorothee Golz finden. Karlheinz Steinmüller ist Physiker und Autor wissenschaftlich - phantastischer Erzählungen, Dorothee Golz ist Künstlerin. Ein dosenähnliches Ding mit

Propellern, das entfernt an eine Rakete erinnert, wird von zwei Männern interessiert - argwöhnisch begutachtet. Auf dem gleichen Blatt befinden sich weitere Versionen der "Rakete", einmal in geöffnetem und einmal in geschlossenem Zustand. Rechts davon machen sich zwei Hände zu schaffen. Das Instrument läßt sich als Gabel identifizieren, dazwischen ein Hot Dog. Doch obwohl es sich um etwas Eßbares und damit Positives zu handeln scheint, wirkt die Szene aggressiv und unpersönlich. Vielleicht liegt es daran, daß die Gabel an eine Waffe erinnert und im Begriff ist, das wurstähnliche, fleischliche Ding zu verletzen. Die Nachbarschaft zur Rakete dürfte ihr übriges beitragen, so daß sich bei der Betrachtung keine angenehme Stimmung einzustellen vermag, trotz des idyllisch klingenden Titels: "Picknick im Walde".

Merkwürdige Gegenstände werden in den Zeichnungen von Dorothee Golz von seltsamen Gestalten bedient. Lächelnde Frauen präsentieren, selbstvergessen lächelnd, absurd anmutende Objekte: "Staubwedel" mit Quasten an beiden Enden, überdimensionale Schaufeln oder bedrohlich wirkende Gefäße, die ihren Inhalt nicht preisgeben. Wissenschaftler und staunende Jungs ergänzen die Szenen in den Zeichnungen von Dorothee Golz. Dabei beschränkt sie sich stets auf die Darstellung typischer Attribute: Wissenschaftler stecken in (weißen) Mänteln und tragen Brillen, Frauen verkörpern die glückliche Hausfrau und erinnern daher nicht von ungefähr an den Frauentypus der 50er Jahre: kurzgeschnittene, praktische Frisur, jedoch weiblich gelockt, mit dem immerwährend freundlichen Lächeln. Die Jungs werden klein und nett, neugierig und bisweilen vorwitzig dargestellt.

Gegenstände und Handlungen sind allesamt nicht wirklich identifizierbar, sie geben allerdings Anregungen zu einer Vielzahl von Deutungen. Es bleibt unklar, ob wir es mit einem Detail eines handelsüblichen Gebrauchsgegenstandes zu tun haben, um Erfundenes oder um etwas Bekanntes, das bloß in Größe und Farbe verändert wurde. Doch wirken die Gegenstände und Handlungszusammenhänge seltsam vertraut. Mit "Überlebensmaßnahmen" ist eine Zeichnung übertitelt, die unter anderem einen Menschen zeigt, dessen Geschlecht nicht identifizierbar ist, da sein Körper sich unter einem unförmigen Anorak verbirgt, und der an Schläuche angeschlossen ist. Zwei weitere Personen beobachten aus sicherer Entfernung den Vorgang. Die anderen dargestellten Szenen gehen in eine ähnliche Richtung: Eine Frau hängt an einem Beatmungsgerät, zwei Menschen gucken aus einem zeltähnlichen Sack, darüber befindet sich ein schwarzer Fleck, der sich als "Panzer, der durch Matsch fährt" entpuppt. Selbst wer den schwarzen Fleck nicht als Panzer identifiziert, würde ihn als bedrohliches Element lesen. Aber auch über den Titel wird drohende Gefahr ausgedrückt: "Überleben" suggeriert bereits, daß das Leben, in welcher Weise auch immer, sei es durch Fremdeinwirkung oder Krankheit, auf dem Spiel steht.

"Überlebensmaßnahmen" deuten auf Vorkehrungen hin, die man - quasi in letzter Minute - treffen muß, um eben jenes Überleben zu gewährleisten. Die dargestellten Personen lassen sich durchaus auch im Sinne von "Stellvertreterfiguren" lesen, die an unserer Stelle staunen, lächeln, handeln oder eben "behandelt" werden. Dadurch gelingt es Dorothee Golz nicht nur, Interesse zu wecken, sondern die BetrachterInnen direkt zu involvieren. Die angedeuteten Gesten und Bewegungen werden primär dazu eingesetzt, die Vorstellungskraft der LeserInnen zu aktivieren. Die aktionsreichen Bilder und die Wahrnehmung der vertrauten und zugleich befremdlichen Gegenstände machen es möglich, sich mit den Vorgängen zu identifizieren, wenngleich diese

Wiener Secession - Wien 1997

auch befremdlich wirken.

Dorothee Golz pervertiert in ihren Zeichnungen und Objekten allgemeine gesellschaftliche Zwänge genauso wie die Rolle der Frau im speziellen. Die Gegenstände wirken bedrohlich und verbergen ihre Funktion, die dargestellten ProtagonistInnen agieren Robotern gleich, eingespannt in ihren Masken, die ihnen die Gesellschaft vorschreibt. Ein Gefühl des Ausgeliefertseins mag sich einstellen, ganz so wie es auch vielfach Thema der Science - Fiction - Literatur seit den 60er Jahren ist:

"Kaltes Metall berührte ihn. Gefühllose Finger nestelten am Traggurt. Er wehrte sich verzweifelt. Er stemmt sich gegen die Greifarme, rüttelte an den Kugelgelenken, klammerte sich an seinen Sendeapparat. Der Erfolg war gleich Null. Unbeirrt, schnell und geschickt bewegten sich die stumpfen, biegsamen Fingerpaare - das Kästchen verschwand durch die Schleuse nach außen." Diese Stelle aus Herbert W. Frankes "Gedankenkontrolle" könnte direkt auf Dorothee Golz Arbeiten übertragen werden. Auch bei Franke wird der Mensch von geheimnisvollen Maschinen und Mächten bedroht und unterdrückt. Bei Dorothee Golz fungieren die dargestellten Objekte und die handelnden Personen als verlängerte Arme einer repressiven Gesellschaft, die einengt, beobachtet, lächelt und dabei vor allem unbeweglich bleibt. Menschen werden malträtiiert, die Gegenstände bieten sich dabei als hilfreiche Mittel an, Unterdrückung auszuüben. Sowohl bei Herbert Franke als auch bei Dorothee Golz geht es nicht mehr um eine Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlich - technischen Utopien, wie sie für das frühe 20. Jahrhundert charakteristisch war, eher findet sich ein Anknüpfen an eine psychologisch motivierte Erzähltechnik, wie wir sie seit den 60er Jahren in besonders populärer Ausprägung in der SF - Literatur antreffen. Im Mittelpunkt der Golzschen Untersuchungen steht der Mensch und sein Scheitern in einer absurden Welt, die versucht, Kontrolle über ihn auszuüben. Dorothee Golz geht dabei durchaus narrativ vor, auch wenn die Geschichten, die sie erzählt, fragmentarisch bleiben.



Die Elemente und Szenen ihrer Zeichnungen können daher durchaus auch im Sinne von Erinnerungsspuren oder Traumaufzeichnungen gelesen werden. Über das Fragmentarische gelingt es Dorothee Golz, an unsere Imagination zu appellieren: So muß auch die aufblasbare Kugel mit ihrem weißen Interieur menschenleer bleiben. Einige ihrer Objekte wirken wie materielle Umsetzungen jener Gegenstände, die in den Zeichnungen auftauchen. Das fleischfarbene Noppenobjekt und die grüne Form sind ästhetisch ansprechend und verführerisch, und dennoch: Auch sie vermitteln eine Spur von Unbehagen.

Wenn ich nun versuche, den Bogen zur Science-Fiction-Literatur zurückzuspannen, so trifft auf Dorothee Golz jene Forderung zu, wie sie Herbert W. Franke von einem SF-Autor erwartet: "Science-Fiction zu schreiben, erfordert mehrere Fähigkeiten: jene des Eindringens in technische Zusammenhänge, formales Denken, analytischer Weitblick auf der einen Seite, auf der anderen aber schöpferische Phantasie, die Fähigkeit, eingefahrene Bahnen zu verlassen, frei zu assoziieren; und dazu muß noch die Gabe kommen, sich in handelnde Menschen einzufühlen, Geschehnisse und Charaktere lebendig zu schildern, Spannung und Anteilnahme zu erzeugen". Und: Dorothee Golz arbeitet mit einer ähnlichen Erkenntnis, wie sie sich auch SF-Autoren zu eigen gemacht haben. Science Fiction schildert nie etwas allzu Fernes, sie beschreibt letztendlich Bedrohungen und Gefahren der Gegenwart, auch wenn utopisch anmutende Szenarien beschworen werden

"Von der Sehnsucht und den Prinzipien der Täuschung"

Interview mit Alexander Braun, 23.10.96



AB: Charakteristisch für dein bisheriges Werk ist eine gewisse Zwitterhaftigkeit. Deine Objekte enthalten Reminiszenzen an den Alltag, die auf unmittelbare Weise bestimmte Assoziationen erschliessen. Und es gibt jenen Anteil, der auf einer sehr freien, also eher ungegenständlichen Arbeitsweise beruht. Beide Elemente sind auch in deinen neuen Objekten enthalten, allerdings scheint es, als würdest du mittlerweile mehr Gewicht darauf legen, die Diskrepanz zwischen den beiden Ebenen zu akzentuieren, anstatt sie wie bisher synthetisch miteinander zu verschmelzen. Wenn ich z. B. an die grosse Arbeit von dir in der Kunststoffblase denke, so lässt sich dort scharf trennen

zwischen dem Teil, der der Alltagswelt entlehnt ist, Stuhl und Lampe, und der undefinierbar amorphen? ein wenig an Plastiken Hans Arps erinnernden? Form.

DG: Ich denke, dass ich mich heute nicht mehr so sehr für das Aufspüren von Prinzipien unserer formalen und funktionalen Dingwelt interessiere. Ich bin vielmehr fasziniert von der psychologischen Dynamik, die sich hinter dem scheinbar Eindeutigen und Vertrauten verbirgt. Ich stelle fest, dass es mir immer wichtiger wird, den menschlichen Anteil in den Dingen aufzuspüren und diesen darzustellen. Hinzu kommt, dass ich seit einiger Zeit angefangen habe zu zeichnen und sich daraus ein sehr intensiver Dialog zu meiner bildhauerischen Arbeit entwickelt hat. Durch die unterschiedliche Arbeitsweise beim Zeichnen hat sich auch meine dreidimensionale Sichtweise verändert.

AB: In deinen Zeichnungen kommen - im Gegensatz zu deinem plastischen Werk - Figuren, also Akteure, vor. Hat sich dadurch auch deine Sicht auf den Betrachter verändert? Appellieren deine neuen Arbeiten stärker an den Betrachter in der Rolle eines Benutzers?

DG: Weniger als Benutzer denn vielmehr als Handelnder. Es geht mir darum, Aspekte sichtbar zu machen, die in den Gegenständen und auch in menschlichen Handlungen versteckt formuliert sind; Aspekte, die sich hinter der Offenkundigkeit der Dinge - was häufig deckungsgleich mit ihrer Funktionalität ist - verbergen.

AB: Lass uns versuchen, das ganz konkret am Beispiel der Sitzgruppe in der Blase festzumachen. Wir haben dort einen Sessel, eine Lampe und etwas Undefinierbares. Wie lässt sich hier das metaphorische Angebot, das du dem Betrachter machst, beschreiben?

DG: Ihm soll bewusst werden, dass es eine Welt des Denkens gibt, eine gedachte Welt, die neben der realen, der greifbaren existiert. Parallel zu dem, was wir sehen, was um uns herum da ist, gibt es eine innere Auffassung dessen, was wir erleben. Es läuft in uns immer auch noch eine alternative Realität zu dem, was aussen ist, wie ein Band ab. Auf diesem Band sind die Dinge anders formuliert, haben eine andere Form. Während wir leben und erleben, vollziehen sich ständig Prozesse in uns. Wir sind denkende, rationale, aber auch emotionale Wesen. Ständig passiert etwas in uns. Parallel zu den Formen, die wir aussen erleben, entstehen auch in uns Formen, die als Interpretation der realen Erfahrung zu lesen sind. Das ist wie ein Spiegelbild des Inneren, das ja nicht nur äussere Einflüsse reflektiert, sondern auch von individueller Interpretation und Ergänzung geprägt wird. Was nun die Blase betrifft, so repräsentieren der Stuhl und die Lampe ein Schema, das uns aus dem Leben vertraut ist, während die abstrakte Form ein Plus bezeichnet, das sich eingeschlichen hat, und das nicht so ohne weiteres zu definieren ist, weil es nichts gemeinsam hat mit dem Spezifischen, das wir kennen. Dieses Etwas hat aber Anteil an unserem Empfinden und an unserer Vorstellung von Realität und Wahrheit. Die Fischaugenperspektive der Kugel unterstreicht das, weil sie die Szene innen von unserer Erfahrung aussen abgrenzt. Das Innere stellt sich als etwas dar, das eigenen Gesetzmässigkeiten folgt. Der Raum im Zentrum der Blase ist von allen Seiten einsehbar, es wird nichts vor unseren Augen verborgen, aber er folgt nicht den Regeln jener Realität, an der wir körperlich teilhaben. Trotz aller Transparenz wird eine exakte Grenzlinie zwischen Hier und Dort gezogen. Es repräsentiert etwas anderes.

AB: Ein Erinnerungs- oder Traumbild?

DG: Es könnte ein Erinnerungsbild sein oder eine Projektion, auf jeden Fall etwas Herausgelöstes, etwas Entrücktes. Die Blasenhaftigkeit spielt darauf an, dass die Welt und das, was wir in uns tragen, als Reflexion gesehen werden können, so wie die Reflexion auch wieder eine Welt für sich darstellt. Indem wir in der Lage sind, eine Welt durch unser Denken zu schaffen, wird die Frage aufgeworfen, was mehr Anspruch darauf erheben darf, real zu sein.



AB: *Ich würde gerne noch über eine andere Arbeit von dir sprechen, nämlich über die Plastik "Gelungene und weniger gelungene Tage" Hier lässt du nicht zwei verschiedene Realitätsebenen aufeinanderstossen, sondern beschränkst dich auf die Darstellung eines amorphen Bandes aus unterschiedlich voluminösen Verdickungen, das auf der Erde liegt. Diese Form könnte als sehr offene Metapher erscheinen, d. h. sie würde für alle erdenklichen Interpretationen bereit stehen, wenn du nicht einen sehr speziellen und einschränkenden Titel gewählt hättest. Der Titel legt nahe, dass es sich bei jeder Verdickung um einen Tag handelt und dass das jeweils individuell ausgeprägte Volumen in Abhängigkeit dazu steht, ob ein Tag als gelungen zu bezeichnen ist oder nicht. Siehst du darin nicht auch eine Gefahr, dass du eine künstlerische Formulierung, die zunächst zu allen Seiten hin offen ist, durch den Titel so stark determinierst?*

DG: Gerade bei dieser Arbeit verstehe ich den Titel als ganz wesentlichen Bestandteil des Werks selbst. Früher haben meine Arbeiten keinen Titel gebraucht, weil er lediglich ein Zusatz gewesen wäre. In diesem Fall ist der Titel aber ein integraler Bestandteil. Ich wollte, dass die Plastik noch eine zusätzliche Dimension erhält, die verdeutlicht, dass hier etwas in eine Form gefasst wurde, was eigentlich nicht formal zu fassen ist. "Gelungene und weniger gelungene Tage" ist nicht nur etwas Abstraktes, sondern auch etwas, das sich einer objektiven Beurteilung entzieht, weil es von jedem subjektiv anders beurteilt wird: Wann ist ein Tag als gelungen zu bezeichnen? Dem Objekt vorangegangen ist im übrigen eine Zeichnung, auf der ich ganz spontan zwei Schlangenlinien gegeneinandergesetzt und die entstandenen Zwischenräume mit Kürzeln für Wochentage gefüllt habe. Daraus hat sich dann der Titel ergeben. Nach einigen Wochen, in denen die Zeichnung in meinem Atelier herumgelegen hat, hatte ich dann plötzlich bei der Betrachtung dieser Form eine dreidimensionale Empfindung. Mir wurde klar, dass selbst die abstraktesten Begriffe oder Aussagen ? in diesem Fall der Titel ? eine formale und plastische Entsprechung finden können. Es geht mir um das Nebeneinander von Greifbarkeit und Nichtgreifbarkeit, um das Begreifen im haptisch sich vergewissernden Sinn und um Begriffe. Ich versuche auszuloten, wie weit sich über das Denkbare hinaus formulieren lässt.

AB: *Mich würde in diesem Zusammenhang interessieren, wie du das Verhältnis von deinen Zeichnungen zu deinen plastischen Objekten siehst. Mit den Zeichnungen, in denen du ja nicht nur bevorzugt figürliche Elemente benutzt, sondern dich auch narrativer Strukturen bedienst, also kleine Geschichten erfindest, kannst du dich im Sinne deiner Intention dem Betrachter leichter annähern, dich schneller verständlich machen.*

DG: Ich denke, dass es eine Verwandtschaft zwischen den Zeichnungen und den Objekten gibt, und jeder Teil für sich Einfluss auf den anderen nimmt. Gleichzeitig gibt es aber auch Aspekte, die ihre Eigenständigkeit behaupten. In den Zeichnungen habe ich selbstverständlich eine andere Art von Vokabular und damit ursächlich verbunden unter Umständen auch eine andere Zielsetzung. Mit Hilfe der Zeichnungen kann ich viel selbstverständlicher Assoziationen hervorrufen, indem ich verschiedene Motive auf einem Blatt miteinander korrespondieren lasse. Bei den Plastiken muss alles in einer Form zusammenkommen, d. h. die plastischen Arbeiten sind viel stärker auf einen Punkt hin komponiert, während ich bei den Zeichnungen viel mehr Spielraum habe. Wenn ich räumlich arbeite, läuft alles aufs Reduzieren hinaus, während es beim Zeichnen das Gegenteil ist: Ich kann experimentieren, viel schneller Dinge auch wieder verwerfen und vielfältiger im Nebeneinander argumentieren.

AB: *Als ich zum ersten Mal Fotografien von deiner Arbeit in der Blase gesehen habe, hatte ich automatisch Assoziationen zum Design der späten 60er und frühen 70er Jahre, zu Filmen wie Kubricks "A Clockwork Orange". Könnte es da eine entfernte Verwandtschaft zu deiner Arbeit geben? Du betonst stark das Unbewusste, und in jener Zeit existierte ja eine starke Synthese*

Wiener Secession - Wien 1997

aus Verinnerlichung, einem psychodelisch geprägten Bewusstsein einerseits und einer nach aussen und vorne gerichteten Utopie andererseits?

DG: Ja, ich glaube, dass es da Berührungspunkte gibt. Die formale Gestaltung der Umwelt stand in einem sehr engen Verhältnis zu den Hoffnungen und Zukunftsvisionen der Zeit. Man hatte damals in der Gegenwart eigentlich bereits das inszeniert, was man sich für die Zukunft erträumte. Einige dieser Elemente sind zweifellos auch in meiner Arbeit enthalten, allerdings, so denke ich, mit einer stärkeren Gewichtung auf den Aspekt der Täuschung bzw. Selbsttäuschung. Es gibt eine gewisse Unvereinbarkeit zwischen dem, was sich im Aussen manifestiert und dem, was wir als Bedürfnisse und Sehnsüchte in uns tragen.

AB: Aber ist das Aussen, von dem du sprichst, nicht ursächlich geprägt von unseren Sehnsüchten? Sind die Wohnstuben nicht alle so heimelig, weil sie den Wunschprojektionen ihrer Bewohner entsprechen?

DG: Den Sehnsüchten ja, aber nicht der Wahrheit. Wir verleihen mehr der Sehnsucht Ausdruck als der Wahrheit. Es gibt dieses Objekt von mir, das aus einer rosafarbenen Autositzauflage besteht. Die existiert im Handel tatsächlich in diesem Farbton eines Fleischrosa. Ich denke, dass selbst so banale Sachen - sobald der Funktionalität genüge getan ist - als Ausdruck von versteckten Sehnsüchten fungieren. Viele Dinge erhalten z. B. erotische Formen, obwohl das von ihrem Gebrauchswert her völlig überflüssig ist.

AB: Wo siehst du dann die Aufgabe deiner Kunstwerke? Konstatieren sie lediglich diesen Zustand oder plädieren sie für mehr Wahrhaftigkeit bei der Gestaltung unserer Umwelt?

DG: Die Arbeiten weisen auf die Selbsttäuschung hin, machen sie bewusst. Ich glaube, dass der Mensch diese Art von Täuschung benötigt, weil er dadurch die Defizite in seinem Leben zu einem gewissen Teil kompensieren kann. Also Kompensation durch Selbsttäuschung, worin ich eine Gefahr sehe, die Gefahr von Bequemlichkeit und Ignoranz. Diese Bequemlichkeit hat sicherlich zu tun mit der tief im Menschen verwurzelten Sehnsucht nach Glück.

AB: Deine künstlerische Arbeit läuft somit gewissermassen auf einer Parallelspur zu dem Autositzhersteller ab. Dieser exemplifiziert das unbewusst in einem funktionalen Zusammenhang, du tust das in Form eines freien Formulierens im Bereich der bildenden Kunst.

DG: Ich würde es nicht auf diesen Aspekt beschränkt sehen wollen, aber im Kern hast du damit recht, ja vielleicht ist das ja auch der rote Faden, der sich durch meine Arbeit zieht und die früheren Arbeiten mit den aktuellen verbindet.