

# Andreas Dobler : Anmut und Kalkül - Genuss und Passion

Autor(en): **Frey, Patrick / Dobler, Andreas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Künstlerheft = Cahier d'artiste = Ritratto d'artista**

Band (Jahr): - **(1988)**

Heft -: **Andreas Dobler**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

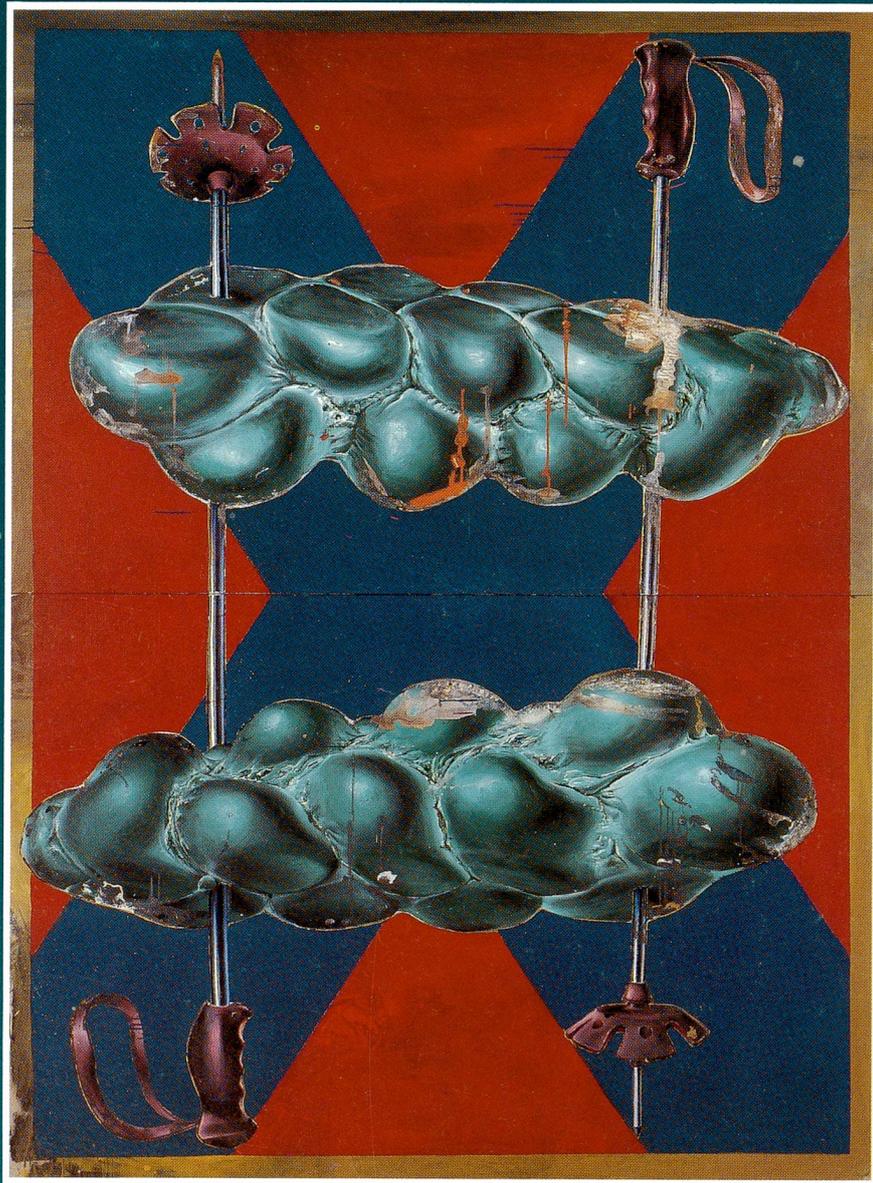
Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-976131>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Andreas Dobler

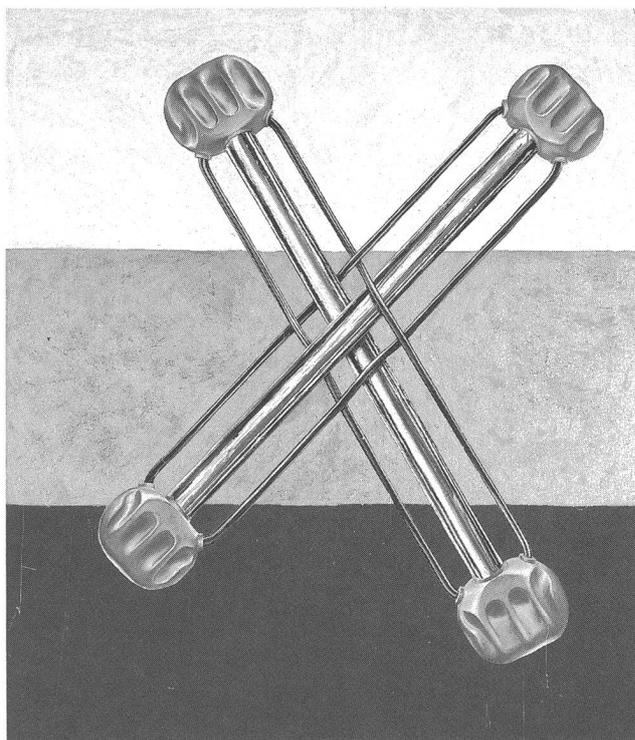
# Anmut und Kalkül – Genuß und Passion

von Patrick Frey

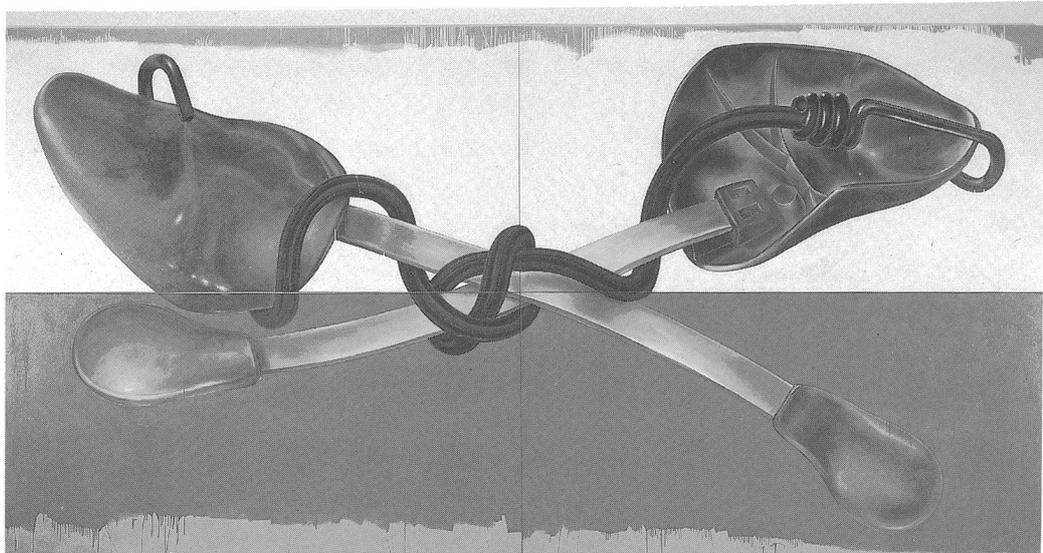
Der Ausdruck «Anmut und Kalkül» stammt von Andreas Dobler selbst und bezieht sich auf die Gestalt jener Kraftgeräte, die man Bullworkers nennt. *Der große Tag seines Zorns* (1985) heißt sein Bild dieser Anmut und ist das erste einer Reihe von sechs großformatigen Arbeiten, die Andreas Dobler in den letzten zwei Jahren geschaffen hat: Zwei solche Bullworkers kreuzen sich diagonal vor einem horizontal in drei gleich große Farbflächen unterteilten Hintergrund (weiß, gold, blau). Die Art und Weise, wie sich die Geräte kreuzen, ist irritierend, in Wirklichkeit nicht durchführbar, denn die beiden geschlossenen Gebilde aus zwei Chromstahlrohren und vier Drahtseilen durchkreuzen sich als räumliches Geflecht. Die Figur, ein ganz leicht aus der Symmetrie gedrehtes und über das Bildzentrum gehobenes Andreas-Kreuz aus gegenläufigen Druck- und Spannungslinien, ist somit elegant, doch unlösbar in sich selbst fixiert, oder zumindest verhängt, in einem Akt präziser ornamentaler Verwirrung, die, nicht ohne ein subtiles Empfinden der Qual hervorzurufen, anmutig ist und doch fatal. Die genießerisch vorgetragene, hyperplastische Gestaltung der organisch geformten Bullworker-Handgriffe und der blitzenden Chromstahllinien nimmt zwar den Blick sofort gefangen, die übersteigerte körperliche Präsenz der Geräte und die damit verbundene Vorstellung ihrer Funktion aber liefert auch die suggestive Energie, die den Blick wieder nach innen lenkt, zum Ort der irritierenden Verkreuzung.

Die Bullworkers in *Der große Tag seines Zorns* verweisen auf das ambivalente und zugleich expansive und autoerotische Ritual ihres Gebrauchs, indem sie sich selbst als ein solches demonstrieren, in lustvoll plastischer Gegenständlichkeit streng heraldisch angeordnet, als energetisch hochgeladenes Körper-Zeichen vor einem abstrakten, absolut flach gemalten Hintergrund, der die Atmosphäre feierlich-angenehmer Ruhe verstrahlt. Und genau an der Stelle ihrer «unmöglichen» Durchkreuzung erscheint, wie zur ornamentalen Formel verkürzt, das, was auch in neuesten Bildern wie *Stretch* und *Gral* von 1986 und *Dart* von 1987 als bildnerisches Grundprinzip des Malers Andreas Dobler

zum Ausdruck kommt: das räumlich geordnete Verweben und Verknüpfen von polaren Gegensätzen und/oder von widersprüchlichen und gegensätzlichen Funktionen, dargestellt in der Gestalt von Gegenständen. An sich könnte man diese Gegenstände, die Dobler für seine, wie er sagt, «*alchemistischen Hochzeiten der Gegensätze*» einsetzt, als gewöhnlich und alltäglich bezeichnen. Allerdings fällt auf, daß neben Bullworkers oder Hanteln auch noch andere Dinge auftauchen, die mit körperbezogenen Alltagsritualen zu tun haben, wie Schokoladetafeln, Wattestäbchen oder Frottiertücher. Was einige der Gegenstände besonders auszeichnet, ist ihr bipolarer Charakter, der zum Beispiel Hanteln oder Bullworkers in eine gestalthafte Beziehung zu einem Wattestäbchen bringt, das wiederum in seinem Gebrauch die Polaritäten von Schmerz/Lust, Schmutz/Reinigung, Körperinnenwelt/Körperaußenwelt u.a. evoziert, was zu einer äußerst merkwürdigen Empfindung führt, die entsteht, wenn Wattestäbchen über Schokoladestücken gekreuzt werden, wie dies bei *Gral* geschieht.



*Der große Tag seines Zorns*, 1985  
Acryl und Kunstharzlack auf Baumwolle, 200 × 169,5 cm



*Stretch*, 1986  
Acryl und Kunstharzlack auf Baumwolle, vierteilig, je 143×280 cm (286×560 cm)

Bipolar ist auch der doppelt hakenbewehrte Gummizug einer Gepäckspinne, der sich in *Stretch* von 1986 mit zwei Schuhspannern aus Metall vereinigt, diesmal in einer technisch möglichen, doppelten Überkreuzung beziehungsweise Verknüpfung von gegensätzlichen – kontraktiven und expansiven – Spannungsträgern. Ebenso anmutig wie in *Der große Tag seines Zorns*, aber sehr viel verhängnisvoller, wird hier die «Hochzeit der Gegensätze» vollzogen; sie ist weniger ein autoerotisches Ritual als ein erotischer Kampf, festgehalten in einer Pose intensivster Verstrickung von Opfer und Täter: Zwei Schwerter kreuzen sich, dringen in zwei androgyne, konkav und konvex gestaltete, sozusagen «androide» Körperschalen ein, in die sich die Haken der doppelhakigen Schlange verkralen, deren weicher elastischer Körper seinerseits die scharfkantige Kreuzung der Schwerter umschlingt. Kein Sieg ist möglich, schon gar nicht ein Sieg des Edlen über das Gemeine, denn die Tötung des Edlen durch das verkörperte Böse, auf die hier angespielt wird, gerät zu einem streng nach sadomasochistischen Regeln organisierten Ritual der Verwirrung (die Fesselung im Zentrum der Darstellung oder die Materialkombination Gummi/Metall sind diesbezüglich deutliche Hinweise) und damit zu einer komplexen moralischen Falle, in die hineinfällt, wer der fast unwiderstehlich demonstrierten, fetischistischen Verlockung erliegt, sich mit diesen äußerst vertrauten Gegenständen zu identifizieren.

Noch widersprüchlicher und vieldeutiger werden solche Begegnungen – und raffinierter die mit ihnen gestellte Falle –, wenn Dobler mit Farbton und -textur leichte oder drastische Verschiebungen der materialeigenen Qualitäten vornimmt, also in einem Gegenstand Polaritäten wie hart/weich oder organisch/anorganisch vereint, um damit eine Verschmelzung entsprechender widersprüchlicher Empfindungen wie vertraut/fremd oder Sympathie/Antipathie auszulösen. So unterminiert er in einem anderen Beispiel wirklich gewalttätiger Durchdringung, in *Die Vielfalt der Natur* von 1986, jede klare (und für gewöhnlich auch herrschende) Identifikation von Opfer (gut) und Täter (böse) mit dem Vertrauten beziehungsweise Fremden, indem er die Täter, in Gestalt der Skistöcke, ziemlich naturalistisch gestaltet und dafür den zwei «guten» Schweizer Sonntagszöpfen die unheimliche Dimension einer biotechnoiden, an H.R. Giger erinnernden Gehirnmasse verleiht. (Siehe Titelbild!)

(Anzumerken ist bei dieser Gelegenheit Doblere immer noch eine deutliche Wirkung zeigende Karriere als Science Fiction- und Fantasy-Illustrator aus den Jahren 1979 bis 1983 und die damit verbundene kritische Faszination für die hyperplastische Darstellung der phantastischen Wirklichkeit im historischen Surrealismus, vor allem bei Dalí, aber auch die Faszination für spätere phantastische Realisten, so im speziellen für den von der zeitgenössischen Kunst im allgemeinen verschmähten Alien-Erfinder H.R. Giger.)

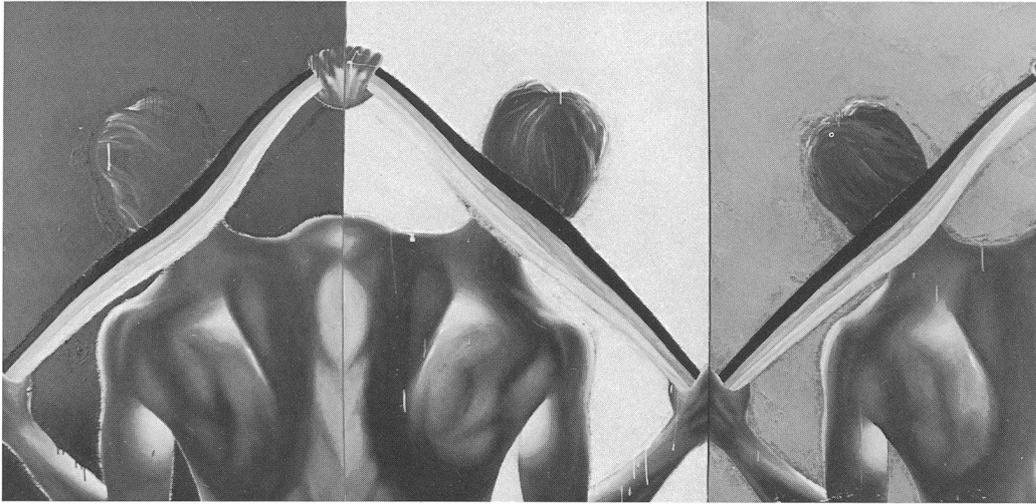
1984, noch in der Malklasse von Franz Fedier an der Basler Kunstgewerbeschule, inmitten eines Ambiente, das von abstrakter oder zumindest gestisch abstrahierender Malerei dominiert wurde, malte Dobler auf eine kleine Holzplatte an der Staffelei (!) ein Selbstporträt, provokativ realistisch, in fast peinlich verfeinerter Manier und ebenso narzißtisch geschönt. Gezeigt wird das leicht abgewandte Gesicht eines jungen Mannes; seine Augen sind genießerisch geschlossen, zwei Finger der linken Hand, die dem Betrachter ihre weiche verletzte Innenseite offenbaren, halten ein Wattestäbchen tief im Ohr; die übrigen Finger posieren leicht abgespreizt, ebenso lustvoll wie übertrieben grazil. Hand, Gesicht und Wattestäbchen, in dessen Lage zur Gesichtachse sich bereits jene Art von Überkreuzung im Zentrum des Kopfes (und im Zentrum des Bildes) andeutet, sind verführerisch fleischlich gemalt und mit verschiedenen malerischen Raffinessen bereichert. Alles übrige ist von signalhaft plakativ, flacher Farbigkeit: rot die Haare, blau der Hintergrund. Kühle und aggressiv warme Zonen erleuchten überdeutlich, fast grell, die Ambivalenz der Empfindungen, die sich hier in der abgeschirmten Leidenschaft und passionierten Entrückung des Hygienerituals vereinigen.

Das Wattestübchen, dessen Gebrauch in *Selbst* von 1984 so suggestiv autoerotisch demonstriert wird, ist ein exemplarisches Instrument des Künstlers, mit dem erfahrbar wird, daß vor allen anderen Qualitäten *eine* Qualität diejenigen Dinge auszeichnen muß, die Andreas Dobler in Bild-Gegenstände verwandelt, nämlich eine grundlegende Ambivalenz, die in der *Intimität der Beziehung* wurzelt, die er zu diesen Dingen unterhält.

*«Als Kind habe ich immer Menschen gezeichnet, Gesichter, Karikaturen, bis zu höchster Perfektion. Mit 19 und 21 Jahren reiste ich dann zweimal nach Marokko, und ich weiß heute, daß diese Reisen einen großen Einfluß auf mich ausübten. Damals merkte ich, daß ich keine Menschen mehr zeichnen konnte. Ich überlegte mir dann, wie ich ein Bild des Menschen malen könnte, ohne den Menschen selbst zu zeigen. So kam ich zu meinen Gegenständen. In einer Zwischenphase habe ich dem Betrachter dann einfach den Rücken zugewendet. Es entstanden die Rückenakte, die Shamponier- und Frottierbilder, wie z.B. <Siamesisch> (1985/87). Aber auch für die Anordnung meiner Gegenstände habe ich Elemente aus der islamischen Kultur entlehnt, aus der Ornamentik zum Beispiel die Zickzacklinie, die in <Siamesisch> auftaucht, oder noch wichtiger: die räumlichen Überkreuzungen, die Verflechtungen und Verwebungen der Dinge, der Bildebenen, die schon sehr früh in meinen Bildern auftauchen. In diesen Verflechtungen liegt für mich so etwas wie ... das Gefühl für das Wesen der Dinge, und dieses Gefühl hängt damit zusammen, daß ich Gegenstände male, die ich liebe und deshalb auch zu hassen vermag. Es sind Gegenstände, die eine erotische Form haben müssen und, wenn möglich, gegensätzliche Funktionen in sich tragen sollen.*

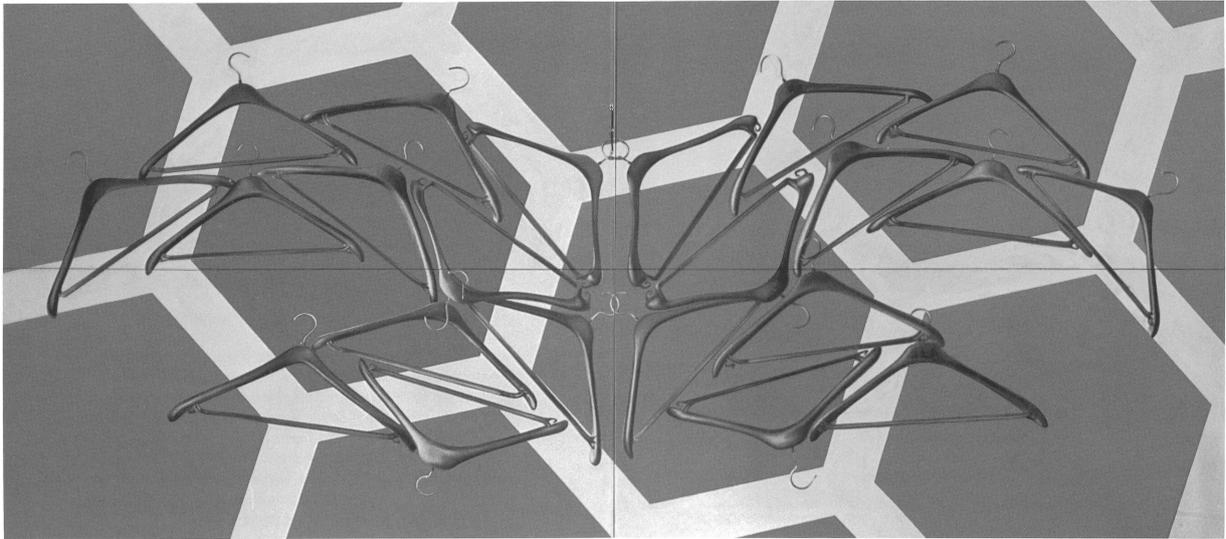
*Mich hat die Möglichkeit gereizt, mit diesen Gegenständen, als Fetischist also, eine Art Kandaulesismus zu betreiben, also die Schönheit der eigenen Geliebten zu preisen und zur Schau zu stellen. Ich versuchte dann tatsächlich, Gegenstände so zu malen, als wäre ich mit ihnen verheiratet. Im Grunde ist es ein magischer Trick. Es geht darum, sich sehr stark in die Rolle des Liebenden hineinzuversetzen.»<sup>1</sup>*

*Anmut und Kalkül* ist eine kühne Charakterisierung des eigenen Bildes. Auch Titel wie *Gral* oder *Die Vielfalt der Natur* sprechen mit gelockertem Pathos von einem künstlerischen Selbstbewußtsein, dem es selbstverständlich scheint, Bilder als instinktiv-symptomatische Blicke auf sich selbst zu entwerfen und das Erkannte mit Klarheit und Absolutheit als Bild in die Welt zu setzen. Mit gelassen vorgetragener, aber gewollter Anmaßung weitert die Malerei von Andreas Dobler den von intimsten Bezügen her genährten Impuls ihrer asso-



*Siamesisch*, 1985  
Acryl, Kunstharzlack und Glitter auf Leinwand, dreiteilig

ziativen Bedeutungen in Zeit und (Welt-) Raum aus. In *Gral*, mit der bereits erwähnten, «äußerst seltsame Empfindungen» auslösenden Begegnung von Wattestäbchen und Tafelschokolade, sieht Dobler etwas «Mittelalterliches, ein Bild, das für einen Ritterorden gemalt sein könnte, aufzuhängen über der Tafelrunde oder aber auch in einem Raumschiff, als Ordensbild für die Ritter des Weltraums ...» Aber *Gral*, gemalt in der Vorweihnachtszeit von 1986, ist ebenso ein Winterbild mit deutlicher Anspielung auf die freudig, mit leiblich exzessiven Genüssen gefeierte Geburtsstunde *der* verkörperten Passion. Denn da schwebt eigentlich ein Schneestern vor einem schokoladebraunen spätherbstlichen Hintergrund, der nur außen wirklich Fläche ist, eine Fläche mit leichter virtueller Drehung, innen jedoch, im innersten «Geviert» der Figur, einen räumlichen Sturz in die Tiefe erfährt. Es ist ein Schneestern aus vier Passionskreuzen, aus je sechs eiskalt (oder steinhart) gemalten Schokoladetafelchen mit überdeutlich reliefiertem Cailleur-Schriftzug<sup>2</sup> (was zusammen genau eine Tafel ergibt), «angekreuzt» und «durchgestrichen» von darüber schwebenden Wattestäbchen. Auch sie sind unterkühlt gemalt in einem Weiß, das von innen heraus erleuchtet erscheint und an den Konturen bläulich fluoresziert. Von einer «kristallinen» Ordnung ist bei diesem Schneestern allerdings nicht die Rede, genauso wenig wie von einer Ordnung im Emblem eines realen Ordens. Die Kohärenz dieser Konstellation ergibt sich aus der streng befolgten Regelmäßigkeit, etwa die der Schokoladentafelordnung für sich genommen,



Die Königin, 1988  
Acryl auf Leinwand, vierteilig, je 140x315 cm (280x630 cm)

und einer ebenso strikt eingehaltenen Regellosigkeit in Form bestimmter Abweichungen, so bei den Schnittpunkten der Figur mit den Hintergrundlinien und bei der räumlichen Ordnung der Wattestäbchen und ihrer Berührungspunkte. Was als Konstrukt erscheinen mag, ist nur scheinbar in sich geschlossen, und die Offenheit ist wirkungsethisch markiert: An einer Stelle berühren sich die Wattestäbchen nicht, geben auf der Bildfläche den <Weg> frei ins

8

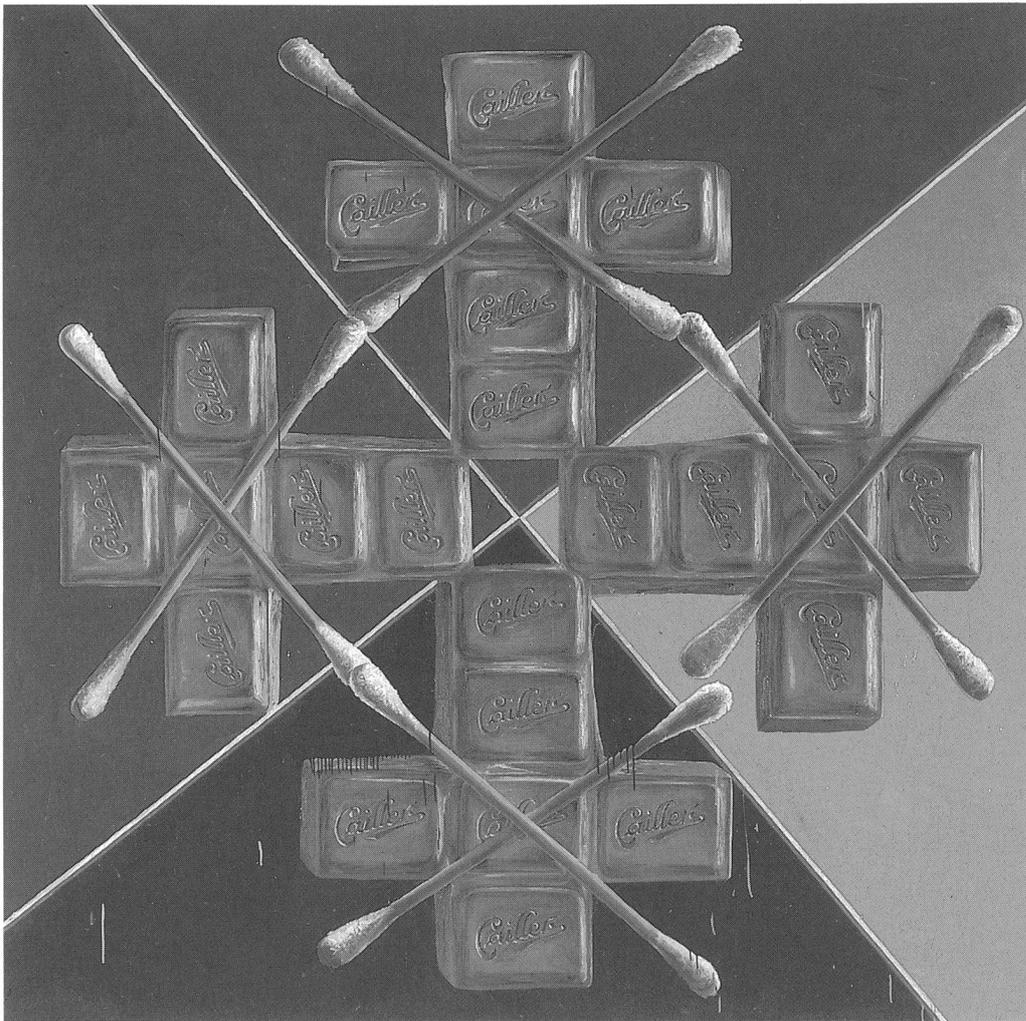
innerste Geviert, den Ort der ornamentalen Formel. Hier verdichtet sich *Gral* zur klarstmöglichen Darstellung einer mehrschichtigen Empfindung beziehungsweise zu einer in sich gegenläufigen emotionalen Bewegung, die sich nur deshalb anmaßt, «ewig» dauernde Gültigkeit zu beanspruchen, weil sie sich aus nichts anderem als den Repräsentanten und damit den Erfahrungen höchst leiblicher Vergänglichkeit konstituiert.

Als ich Andreas Dobler fragte, warum er gerade Cailler ausgewählt habe, erwähnte er zuerst nur den leicht antikisierenden, ziselierten Schwung des

9

Schriftzuges, der das Feierlich-Ordenhafte des Bildes unterstützt, mußte dann aber zugeben, daß Cailler auch seine Lieblingsschokolade ist. Zusammen mit seiner Schulklasse, so erzählte er dann weiter, habe er diese Schokoladenfabrik einmal besucht, und er berichtete von dem endlosen und immer verführerischer werdenden Rundgang an allen Produktionsstufen vorbei, eingehüllt von dem süßschweren Duft. Dann endlich am Schluß habe man genau 10 Minuten lang hemmungslos Schokolade essen dürfen, soviel man wollte, also mehr als genug. Natürlich sei allen schlecht geworden, und die zusätzlichen Cailler-Produkte, die man noch habe mitnehmen dürfen, wollte man so schnell wie möglich wieder loswerden. Hier folgt nun aber erst die Pointe der Geschichte, die daraus eine Parabel für den Künstler macht: die Kinder des umliegenden Quartiers wußten sehr genau von diesen fatalen Zusammenhängen und warteten, als genießerische Profiteure dieses Leidens am Genuß, draußen an der Bushaltestelle der Schokoladenfabrik, um – weise, amoralisch und vollkommen unschuldig – den Lohn dieser tiefen Einsicht zu kassieren. Vielleicht ebenso «unwissend» weise, amoralisch und unschuldig ist der silberweiße Schokoladenosterhase mit dem Davidstern auf der Brust, dem wohl verwegenen Selbst-Welt-Bild von Andreas Dobler mit dem Titel *Der Unentschlossene*, entstanden im Frühjahr 1986. Diesen Hasen, der in verschiedenen früheren Arbeiten auftaucht – immer in strenger Profilansicht –, hat Dobler schon vier Monate vor dem erwähnten Bild in einer kultischen Aktion mit Wattestäbchen gespickt, um damit sehr direkt zwei seiner «Geliebten» voodooistisch miteinander zu vereinigen. Diese für Dobler programmatische Kunstaktion thematisiert nicht nur die Fetischisierung an sich, sondern feiert in der reizvollen, ja, sich in der ambivalenten Reizüberflutung geradezu konstituierenden Schönheit des gefiederten Genußkörpers zugleich auch dessen leidenschaftliche und genießerische Bestrafung.

Nichts weniger als den vermessenen Versuch, ein Passionsbild auf der Stufe eines zeitgemäßen Bewußtseins zu schaffen – expliziter noch als *Gral* –, stellt auch *Der Unentschlossene* dar, den Dobler selbst ein «Osterbild» nennt. Die Ikone der süßen Begierde ist kühl schimmernd, ephemere gemalt mit Acrylfarbe, eingebettet in einen vertikal in Fuchsrot und Silber geteilten Hintergrund aus gewöhnlichem Autolack. Auch die «Brandmarkung» ist von solch kommuner technischer Farbigkeit; für den Davidstern verwendete Dobler ein Grün-Métallisé von Chrysler. Über die Arbeit am *Unentschlossenen* sagt er: «Es ist ein Hang zum Masochismus, der mich reizt, Bilder unter extremen Umständen zu malen. Den Hasen mit Judenstern habe ich in einem Kellerraum ge-

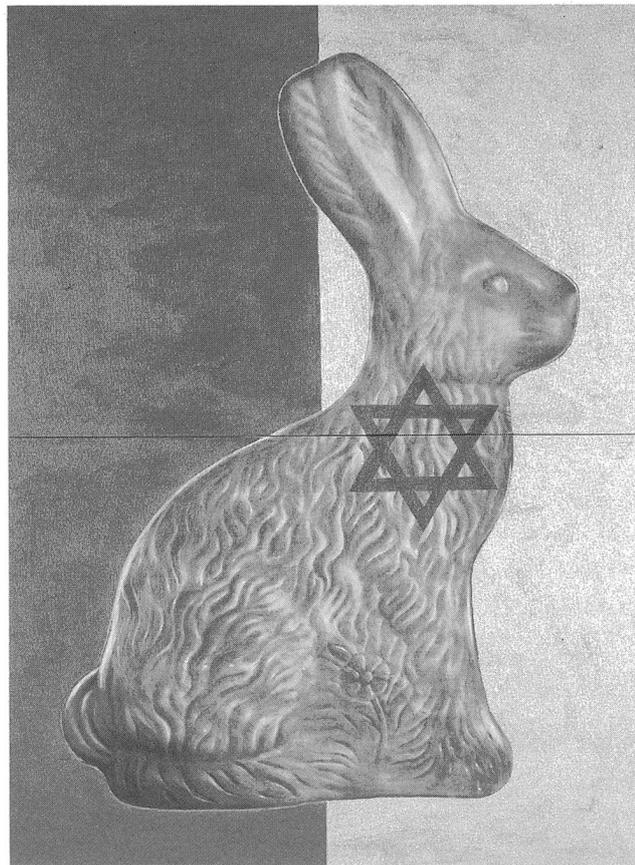


Gra, 1986

Acryl und Kunstharzlack auf Baumwolle, 251 x 251 cm

*malt, fast ohne Licht, wie in einem Gefängnis. Dort waren Chemikalien gelagert, und es war so staubig, daß ich nur immer zwei Stunden lang arbeiten konnte ... Der weiße Hase ist hier nicht nur mein kultischer Gegenstand, mein Fetisch; der weiße Hase ist auch ein Zeichen für den Zauberer, den magischen Trick; die stolze Stellung des Schokoladehasen erinnert an die Grabfiguren des ägyptischen Totenkults, an die Pose der ägyptischen Katzen. Natürlich ist der weiße Hase auch das Markenzeichen eines anderen großen Künstlers, und mein Bild ist deshalb – unterschwellig – auch ein Zeichen für die Absicht, mich mit einem Großen messen zu wollen. Aber es ist der Judenstern, der das Bild*

*dieses Hasen in ein Bild der Zerrissenheit verwandelt. Der Stern hat etwas Aufgesetztes, wie bei den jungen Leuten, die Badges tragen, ohne zu wissen, was die Zeichen wirklich bedeuten. Es ist eine innere Zerrissenheit, man ist ein Grenzgänger, auch ich; man weiß nicht, wohin man gehen soll. Man ist verwirrt, und der Halt, den man hat oder den man sich gibt – eben die stolze Pose des Osterhasen –, ist nur scheinbar so fest und kann jederzeit in sich zusammenfallen, der Osterhase kann seine Maske verlieren.» – Den Judenstern aufsetzen, das heißt auch brandmarken, und auch darin spiegelt sich die Zerrissenheit der Gefühle: «Während dem Malen habe ich mich auf diese Brandmarkung richtig gefreut; zuerst habe ich also den Hasen schön fein gemalt, viel Liebe darauf verwendet, um dann in diesem Akt der Brandmarkung den Haß auszudrücken; dies allerdings mit einem Zeichen, das für mich selbst nicht ein-*



*Der Unentschlossene, 1986*

Acryl und Kunstharzlack auf Baumwolle, zweiteilig, je 130×190 cm (260×190 cm)

*deutig ist und das nicht eine so einfache, fast nur noch politische Dimension besitzt, wie etwa das Hakenkreuz, das auch schon zu sehr ein Metazeichen der neueren Kunst geworden ist. Der Davidstern hat überdies noch eine mystische, eine kabbalistische Dimension.*

*Was das für eine Mystik ist, ist mir nicht genau bekannt, aber ich weiß, daß sie da ist, und ich gebrauche die starke Ambivalenz dieses Zeichens.*

*Beim Malen hörte ich österliche Musik und zelebrierte diese Jahreszeit, den Frühling, die Wiederauferstehung des Lebens, all das, was auch in der kleinen Blume zum Ausdruck kommt, die übrigens bei keinem Schokoladehasen fehlt.»* Die Passion des *Unentschlossenen* wird mit großer Entschlossenheit demonstriert und im Kommentar des Künstlers verdeutlicht: weise in der provozierenden absolutierenden Zurschaustellung des «Nicht-Wissen-Wohin», amoralisch in ihrer Radikalität, nur *diese Zurschaustellung* zu wollen und sich in einer heiklen Gratwanderung jeglichen Werturteils zu enthalten.

Faszinierend an der Kunst Doblens ist – seine Kommentare zu anderen Bildern sind dafür ebenso aufschlußreich wie das oben zitierte Beispiel –, wie hier emotionale und mentale Bewegungen von außen nach innen und von innen nach außen ineinander verschränkt, wie hier Bilder aus der Energie eigener selbstbezogener Gefühle, Obsessionen und Instinkte entwickelt werden, um sie dann kühl, mit sozusagen wirkungsästhetischem Kalkül in heraldische Formeln umzusetzen, bei denen schließlich auch die einzelnen Schritte und der Grad der Kodierungen, somit also die Distanz zwischen Maler und Bildgegenstand *und* potentiell dem Betrachter, mit außerordentlicher Bewußtheit gehandhabt werden.

*«Ich schaffe mir, wenn ich male, einen imaginären Betrachter, mit dem ich rede. Wenn ich male, rede ich andauernd mit solchen Leuten oder mit einer Person, die ich aus verschiedenen Meinungen synthetisch zusammensetze, ein Homunculus, ein Frankenstein-Produkt. Zum Beispiel einen Kritiker, gekoppelt mit meiner Mutter und einem Mitglied meiner Band. Es ist eine Methode, mit der man Ohrwürmer herstellen könnte, wie in der Musik.»*

Mit der gleichen Selbst-Bewußtheit wie beim *Unentschlossenen* handeln Andreas Doblens Bilder von der Autoerotik in alltäglichen Ritualen, von der Verwirrung der Identifikationsmöglichkeiten, von Sadomasochismus, von der äquivalenten Anziehungskraft von Hedonismus und Askese, von zeitgemäßen Ambivalenzen also und von zeitgemäßer innerer Zerrissenheit und nicht zuletzt von der am Ende des 20. Jahrhunderts besonders prekären Sehnsucht, ganz in der Zeit zu sein und doch die Zeit zu überwinden.

Auch seine Haßliebe zu Hygiene- und anderen Körperritualen des Alltags erklärt sich aus dieser Sehnsucht, die das absolute «Nicht-Wissen-Wohin» eben auch zu einer großen und aktuellen Passion macht: *«Es ist eine Haßliebe, weil man selber immer auch damit infiziert ist und doch etwas Lächerliches daran findet, denn es hat immer etwas Lächerliches an sich, zu konservieren ... wenn man den Tod berücksichtigt. Eine Zeitlang hatte ich den Hang, Bilder «für die Ewigkeit» zu schaffen, und ich fragte mich dabei nach dem Grund dieser Absicht, die ebenso lächerlich ist, fast absurd; und dennoch ... dennoch ist dieser seltsame Druck da, auch jetzt noch. Was ich mir immer wieder vorstelle, wenn ich ein Bild male, ist, was wäre, wenn man von unserer Kultur nur dieses Bild hätte und eine Analyse über die Menschheit unserer Zeit machen müßte. Es ist eine Spielerei, die mir oft durch den Kopf geht.»*

Eine stark gekürzte Fassung dieses Textes erschien im Juni 1987 im Katalog der Ausstellung *A CRITIC'S CHOICE: Patrick Frey zeigt Andreas Dobler, Sämy Gantner, Pierre Geering, Barbara Hee*, Galerie Ascan Crone, Hamburg.

Erstdruck erschienen im Katalog der Kunsthalle Basel 1987

#### Anmerkungen

1. Alle Zitate stammen aus Gesprächen mit dem Künstler im Zeitraum Dezember 1986 bis März 1987.
2. Cailler ist nicht nur ein Produktname, sondern auch ein transitives Verb mit der Bedeutung «gerinnen machen», bezieht sich also auf einen Erstarrungsprozeß von Lebenssäften wie Blut oder Milch. Diese Tatsache verdient deshalb Erwähnung, weil die 24fache beschwörende Wiederholung des Wortes die Aufmerksamkeit vom Namen weg auf den alleinigen Wortklang und somit auf die mögliche ursprüngliche Bedeutung verschiebt.

#### Legenden zu den Farbbildern

Titelbild:

*Vielfalt der Natur*, 1985/86

Acryl und Kunstharzlack auf Leinwand, zweiteilig, je 137×200 (274×200) cm

Rückseite:

*Dart*, 1987

Acryl und Kunstharzlack auf Leinwand vierteilig, je 175×55/175×65/175×55 (175×240) cm

# Andreas Dobler

1963 geboren in Biel.

1979–1982 Lehre als Verlagskaufmann in Zofingen.  
Illustrationen für Science-Fiction-Magazine und Umschlagentwürfe.

1982–1983 Freie künstlerische Tätigkeit, Studienreisen.

1983–1985 Malfachklasse bei Franz Fedier an der  
Kunstgewerbeschule Basel.

1986 In Zürich. Freie künstlerische Tätigkeit. Musik mit der Band «Tessin».  
Eidgenössisches Kunststipendium.  
Ausstellung im Meer-Haus, Bern, mit Raoul Makre.

1987 Galerie Ascan Crone, Hamburg, «A Critic's Choice» von Patrick Frey  
(mit Sämy Gantner, Pierre Geering, Barbara Hee). Katalog.  
Kunsthalle Basel (mit Silvia Bächli, Guido Nussbaum und Aldo Walker).  
Katalog.

1988 Galerie Kunstraum, Kreuzlingen. Biennale «Aperto», Venedig.  
Wiener Secession «In situ – junge Kunst aus Wien, Zürich und München».

KÜNSTLERHEFT,  
herausgegeben von der  
Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, CH-8024 Zürich,  
zur Biennale *Aperto*, Venedig 1988

Wir danken der Kunsthalle Basel  
für die Überlassung von Druckunterlagen.

Herstellung: Rolf A. Stähli, Winterthur  
Filmsatz: Febel AG, Basel; Druck: Maier AG, Schlieren

© 1988 Pro Helvetia, Andreas Dobler und Patrick Frey (Text)  
Printed in Switzerland

