

Barbara Buchmaier

***Anekdotischer Magnetismus
oder Die Tastatur der Kunst.
Die Sphären und
die Anpassungsarbeiten
des Michael Dreyer***

Einen lesbaren und bündigen Text zu schreiben über die 2012 von Hans-Jürgen Hafner völlig richtig als „hyper-diskursiv“¹ bezeichnete Praxis von Michael Dreyer, ist kein einfaches, weil kaum abzuschließendes Unterfangen, gerade wenn man sich selbst gerne im Recherche-Modus bewegt. Denn aus einem in unterschiedlichste Richtungen gesponnenen und dadurch höchst komplexen Netz gilt es dann nur einige Fäden und Knotenpunkte herauszuarbeiten, die helfen, vielleicht die Gesamtstruktur zu verstehen. Der folgende Text beschäftigt sich, mit entschlossenen Auslassungen und hoffentlich nicht zu großen Gedankensprüngen, ohne die es jedoch nicht gegangen wäre, vor allem mit ausgewählten neueren kleinplastischen Arbeiten des 1953 geborenen Künstlers, der auch als Autor, Kurator, Gestalter und Hochschullehrer aktiv ist – und mit einigen der (für ihn gerade aktuellen) künstlerischen Referenzen und Geschichten, die er darin verarbeitet oder um sie herum imaginiert. Die entscheidende Frage hierbei ist: Wie finden sie Eingang? In welcher Form lässt Michael Dreyer sie in Erscheinung treten?

Drei exemplarische ideelle Szenen, geknetet

Drei Figuren auf einer viereckigen Platte: rechts, auf einem Sockelquader sitzend, eine nackte Frau. Sie hat die Beine angewinkelt und ihre Unterarme auf den Knien verschränkt, um ihren nach vorne geneigten Kopf mit der Stirn darauf auszuruhen. Links neben sie, direkt auf den ‚Boden‘, haben sich zwei etwa gleich große Männer gelegt. Der äußere hat das rechte Bein angewinkelt, seinen rechten Unterarm schiebt er als Stütze unter den Kopf, der linke liegt entspannt auf seinem Bauch. Titel: *Sphäre Maillol, Thek*, 2015.

Auf einer anderen Platte sieht man auf die miniaturisierte Nachbildung eines einfachen historischen Brunnens. Mit dem Rücken dazu positioniert sich seitlich ein Junge mit einem großen altmodischen Radioapparat auf der linken Schulter. Titel: *Sphäre Maisprach*, 2015.

Etwas reduzierter denn *Sphäre Vendôme*, 2015: Einem archäologischen Modell ähnlich, kann man hier ein pompöses, reich verziertes Postament erkennen, das den kurzen Schaft einer unsauber abgebrochenen Säule mit angedeutetem, sich nach oben schlingendem Reliefband trägt. Die Bodenplatte ist auch hier kaum größer als für die Darstellung nötig.

Schaut man sich diese Kleinplastiken an oder besser gesagt ihre in diesem Katalog über die fotografische Reproduktion vermittelte *mise en scène* – was sieht man? Was teilt sich einem mit? Sicherlich helfen die Titel weiter und es lässt sich etwas erkennen, das man so oder so ähnlich schon ein anderes Mal wahrgenommen hat: Sei es der Akt einer in sich gekehrten, wohlproportionierten Frau – Maillols bekannte Plastik *La Nuit* aus dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts oder der Verweis auf ein zerstörtes Monument: hier der klägliche Rest der geschichtsträchtigen, im Jahr 1871 auf Initiative des Künstlers Gustave Courbet aus politischen wie ästhetischen Gründen abgerissenen Pariser Vendôme-Säule.

Michael Dreyer formt in seinen Kleinplastiken der Reihe *Sphären* Monumente, Kunstwerke und Persönlichkeiten aus unterschiedlichen Zeiten und Kontexten nach.



Foyer des Kunstmuseums
Stuttgart mit der Bronze-
skulptur 'La Nuit' von
Aristide Maillol, 1905, und
Display (Foto: M.D., 2016)

Er setzt sie zueinander in Bezug, ohne dabei einer wissenschaftlichen oder systematischen Gesetzmäßigkeit zu folgen. Ausgangspunkt bildet vielmehr, wie im Folgenden noch ausgeführt werden wird, sein langjähriges Interesse am Aktualisierungspotenzial historischer, besonders starker oder eigenwilliger künstlerischer Selbstentwürfe und Haltungen, immer in Verbindung mit Beobachtungen sozialer Funktionsweisen, wobei er oft den bloßen Kontext der Kunst überschreitet und den Blick auf das Gesamtgesellschaftliche richtet: Der spezielle, ‚eigene‘ Entwurf, die eigene, eigentümliche Künstlerexistenz – diese auch und gerade im Sinn von politischer Leistung, von Schicksal – werden jeweils parallel dazu gedacht.

Im Ton der Sphären

Um Michael Dreyers Kleinplastiken herum sammeln und verweben sich Geschichten, tatsächliche und erfundene. Sie ziehen diese fast schon wie ein Magnetfeld an. Es bilden sich die von ihm so benannten *Sphären*, in die auch der Betrachter sich einfinden und in ihnen weiterdenken, weiterspinnen kann, was der Künstler ihm auf der Motivebene mehr oder weniger lapidar präsentiert. Zum Beispiel wenn man mitbekommt, dass sich die beiden neben Maillols nächtlichem Frauenakt Liegenden von dem bekannten Schwarz-Weiß-Foto herleiten, das den (nicht nur von Michael Dreyer) vor wenigen Jahren wiederentdeckten Paul Thek quasi als erkennbar lebenden Doppelgänger mit geöffneten, nach oben blickenden Augen neben der von ihm aus Wachs geformten Leiche seiner selbst zeigt, die er unter dem Titel *The Tomb / Death of a Hippie* 1967 erstmals in New York ausstellte.² Dieser narzisstische ‚Joke‘ Theks, der auf selbstironische Weise auch an das Tabu Tod rührt, wird von Dreyer aufgegriffen und erweitert, indem er die Reihung mit Maillols in sich gekehrter *Nacht* thematisch – im Sinne eines möglichen memento mori – nicht nur in die kunstgeschichtliche Vergangenheit rückführt, sondern auch den



Paul Thek neben 'The Tomb /
Death of a Hippie', 1967,
Artforum, Nr. 3

historischer Dorfbrunnen in
Maisprach, Schweiz, 1841



historischen Überschlagn in die eigene Gegenwart und Nähe vollzieht, denn seit 1980 steht einer der seltenen Abgüsse der Maillol-Plastik mitten in Stuttgart³, wo Michael Dreyer seit vielen Jahren lebt und arbeitet.

Durch die Verkleinerung und die Technik der Knetmodellierung distanziert und gleichzeitig greifbar, gibt Dreyer seinen Szenen den Charakter von Entwürfen, von flüchtigen Skizzen, die er wie aus Spielfiguren zusammensetzt.

„I don't deny history. It's an immense toy“, lautet ein Statement Jean Baudrillards in einem Interview mit Sylvère Lotringer.⁴ Losgelöst aus ihrem eigentlichen Kontext, könnte man sich diese Worte fast 40 Jahre später beinahe als Credo vorstellen, das über der Tür zu Michael Dreyers Atelier geschrieben steht. Dreyer treibt jedoch kein sinnentleertes Spiel mit Zeichen, sondern ein sehr idiosynkratisches⁵ und spekulatives, in dem er bestimmte, mit ideellem Wert aufgeladene Figuren, Objekte und Momente durch Mimesis und Re-Animation im Kleinen aufruft und kombiniert, sie sozusagen ineinander blendet, um als eine Art ‚auktorialer‘ Erzähler eine neue ‚Geschichte‘ entstehen zu lassen, die das Kontinuum einer herkömmlichen Geschichtsschreibung dekonstruiert und alternative Zugänge schafft. Er löst akute Fragestellungen in vergangene Figuren und Welten auf, indem er sich empathisch (emphatisch?) in sie hinein verliert, um mit ihnen in einen imaginären, einen ideellen (Aus)Tausch zu treten, sie ins Jetzt zu holen.

So etwa geht die Szene *Sphäre Maisprach* auf eine Kindheitserinnerung zurück: Der Junge mit dem Radio, der sich im Heimatort Dreyers zumeist in der Umgebung des Dorfbrunnens aufhielt, wurde, nach Aussage des Künstlers, von den Einwohnern als Dorfdepp abgestempelt.⁶ Doch was ging wirklich in diesem Jungen vor? Wieso hat er sich nicht gewehrt? Lag möglicherweise genau darin seine Stärke?

Illustration von André Mare
(1885-1932) zu dem Roman
'Le Colonel Chabert' von Honoré
de Balzac



Balzac

Als ich sagte, ich sei der Oberst Chabert, lachte er mir so unverschämt ins Gesicht, daß ich ihn ohne ein Wort der Entgegnung verließ. Mein Stuttgarter Gefängnis ließ mich an das Pariser Irrenhaus denken, ich wollte vorsichtig zu Werke gehen.⁷

Oberst Chabert ist eine Erzählung des französischen Schriftstellers Honoré de Balzac.⁸ Erzählt wird darin die schicksalhafte Geschichte eines fiktiven Edelmanns und Obersts, der im Regiment Napoleons als Führer eines Kavallerieregimentes entscheidend zum Gewinn der Schlacht von Preußisch Eylau (1807) beigetragen hat. Dabei wird er jedoch so stark verwundet, dass man ihn für tot hält und in einem Massengrab bestattet. Aber Chabert ist nicht tot. Mit letzter Kraft gelingt es ihm, sich aus dem Grab zu befreien und nach einer langen Odyssee, unter anderem mit einem Aufenthalt ausgerechnet in einer Stuttgarter Strafanstalt, völlig verwahrlost nach Paris zurückzukehren – in der Hoffnung, dort seinen alten Status, seinen Namen, seine Frau und sein Vermögen zurückzuerhalten. Doch obwohl er an der Seite eines Anwalts mit erstaunlicher Energie prozessiert, bleibt er erfolglos und stirbt letztlich im Armenasyl. Nach seinem scheinbaren Tod bekam Chabert keine andere Chance, als als lebender Leichnam weiterzuexistieren und daran zu zweifeln.

Während seiner Arbeit an den *Sphären* begab sich Michael Dreyer über die Lektüre von Balzacs Erzählung auf die Spuren von Oberst Chabert. Gedanklich sah er ihn vor sich, wie er auf seiner beschwerlichen Reise am Brunnen aus *Sphäre Maisprach* vorbeigekommen sein mag, nachdem er aus dem Stuttgarter Gefängnis entlassen worden war. Möglicherweise verweilte er dort – ähnlich wie der Junge mit dem Radiogerät auf der Schulter.

Wie hätten die Leute diesen vom Schicksal Betroffenen wohl damals gesehen? Wie sähen sie ihn heute? Hätten sie ihn in ähnlich in sich zusammengesunkener Haltung vorgefunden wie den Akt Maillols, der die Nacht verkörpert? Und wie mag es sich wohl angefühlt haben, lebendig begraben zu sein und in einem Massengrab unter anderen Leichen wiederzuerwachen? Bei dem Gedanken daran, sieht man da nicht schon die bläuliche, angeschwollene Zunge vor sich, die uns Theks wächserner Hippiie dreist entgegenstreckt?

Zurückgekehrt nach Paris, sah sich der verzweifelt auf seine Rehabilitation hoffende Chabert – vermutlich mit gemischten Gefühlen – am Sockel der 1810 fertiggestellten Vendôme-Säule stehen und laut rufen: „Ich bin's, der Oberst Chabert, der das große Karré der Russen gesprengt hat. Die Gestalt aus Erz [die Napoleon-Statue auf der Säulenspitze], sie wird mich wiedererkennen.“⁹ Dass die Säule dann 1871, also etwa 60 Jahre später während der Zeit der *Commune*, auf Antrieb des damals mit der Oberaufsicht der Pariser Museen beauftragten Künstlers Gustave Courbet gestürzt werden würde, weil sein Blick vom Amtszimmer im Louvre-Palais täglich auf die von ihm als ungraziös empfundene, „zur Verherrlichung der Thaten der ‚großen Armee‘ errichtete bronzene Cigarre“ fiel und er so „als Nachbar der persönliche Feind der Vendôme Säule“¹⁰ geworden war, war damals noch nicht abzusehen. Genauso wenig wie für Courbet absehbar war, dass ihm dieser symbolische, von den Kommunarden mitgetragene Akt nach Rückkehr der Regierungstruppen zum Verhängnis werden sollte – er wurde vor Gericht zu einer Gefängnisstrafe verurteilt und musste nicht nur die Kosten des Prozesses tragen, sondern auch den gesamten Wiederaufbau der Säule finanzieren, was ihn ruinierte.

Was hätten sich Chabert und Courbet wohl zu sagen gehabt, wären sich die beiden vom Schicksal unterschiedlich Gezeichneten im späten Alter begegnet?



Postament der Siegesssäule am
Place de Vendôme, Paris

We now interrupt for a commercial

Um nicht zu sehr ins Fiktiv-Anekdotische abzuschweifen und einen anderen Aspekt der künstlerisch-diskursiven Praxis Michael Dreyers auszumachen, eignet sich ein Blick auf die zusammen mit dem Kurator Clemens Krümmel für den Kunstmarkt konzipierte Arbeit

Wenowinterruptforacommercialfredlörcher (2011).¹¹ Ähnlich einer Versuchs- andordnung oder einem Planspiel zum Thema *artist's artist* reflektiert sie im Titel und in der Zusammenstellung ihrer Bestandteile den Aspekt der Wertbildung über Anleihe und Referenz auch im materiellen Sinn.

Begonnen wird die von Dreyer immer wieder neu aktivierte Kette ‚Künstler entdecken Künstler‘, indem er eine (von ihrem Besitzer entlehene) Originalarbeit des Stuttgarter Bildhauers Alfred Lörcher (1875–1962), der, wie im Folgenden noch ausgeführt wird, ein zentraler ‚Fixpunkt‘ für Dreyer ist, als Element in ein Setting integriert, das unter seiner (und Krümmels) Autorschaft firmiert: Eine 50er-Jahre-Kleinplastik Lörchers (*Sitzender*, 1954) wurde neben eine Tischlampe aus dem Jahr 1972¹² auf einem weißen Sockel mit Glasplatte positioniert. Wird die Lampe eingeschaltet, ist das Setting aktiviert: Es fällt Licht auf Lörchers Sitzenden, er wird sozusagen beworben und ins ‚Rampenlicht‘ gerückt. Der anspielungsreiche Werk-titel kündigt dies bereits an, denn er lässt die Bezeichnung *commercial* direkt, durch Zusammenzug der End- bzw. Anfangssilbe, in den Vornamen des Partner-künstlers übergehen. Die eigentliche Referenz, nämlich die akademische Genre-Bildhauerei, wirkt dadurch wie in den Hintergrund gerückt.

Darüber hinaus bedingt der Kontext der kommerziellen Einzelausstellung, dass auch der Galerist an die Kette ‚Künstler entdeckt Künstler‘ angeschlossen wird, der mit dem von ihm entdeckten Dreyer nun auch dessen Entdeckung Alfred

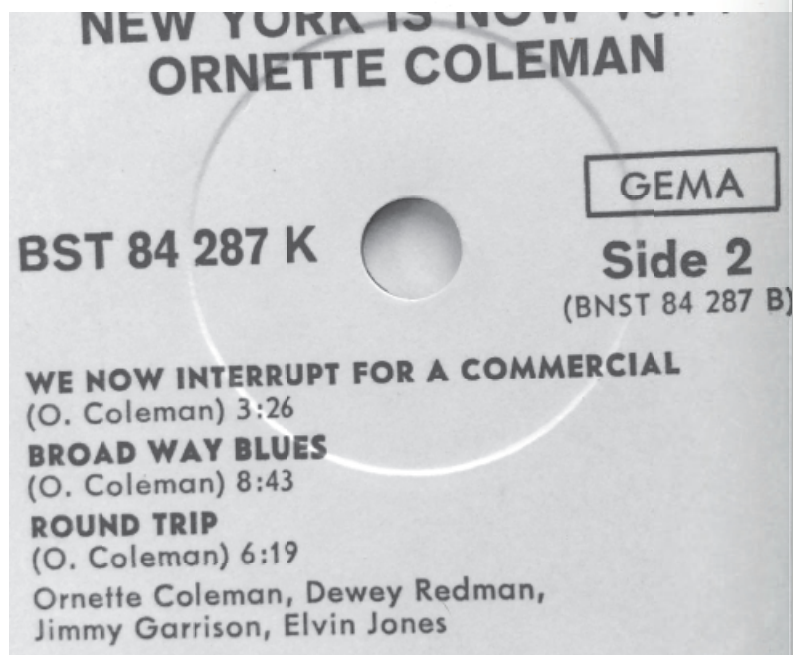


M.D. mit 'Sitzender' von
Alfred Lörcher,
(Foto: Philipp Ziegler, 2011)

Lörcher nicht nur zeigen, sondern bewerben und zum Verkauf anbieten soll. Statt nur zu sagen „Dreyer zitiert Lörcher“ oder „Dreyer beruft sich auf Lörcher“, wurde die historische Arbeit als Artefakt selbst wesentlicher Bestandteil des neuen Exponats, was diverse Folgeüberlegungen anstößt: Wer in der Entdecker- und Vermarkter-Kette ist dafür verantwortlich, dass Aufmerksamkeit, dass Wert entsteht? Wer erzeugt ideellen Wert? Wer den materiellen? Was bedeutet es für das Standing eines zeitgenössischen Künstlers, wenn er anstatt von Zitaten gleich das Originalwerk eines von ihm geschätzten Künstlers in ein Werk aufnimmt? Und wer erntet den Mehrwert?

Für den (nicht eingetretenen) Fall des Verkaufs des Arrangements, das über die oben formulierten hinaus auch urheberrechtliche Fragen auslöst,¹³ machten es Dreyer und Krümmel jedenfalls zur Auflage, dass der Käufer die Lörcher-Bronze zukünftig immer zusammen mit den anderen Bestandteilen des Werks ausstellen muss. Das sollte auch für die Ausleihe oder den Weiterverkauf gelten. Alternativ könne der neue Besitzer die Kleinplastik auch gesondert anbieten, müsste dann aber die restlichen Teile der Galerie zur Vernichtung überlassen.

Die in *Wenowinterruptforacommercialfredlörcher* pointierten Fragen haben Aktualität, gerade weil sich eingespielte Hierarchien der Bedeutungstiftung und Vermittlung immer mehr umzukehren oder zu verwischen scheinen.¹⁴ So kann man auch im Fall Dreyer-Lörcher / Lörcher-Dreyer fragen, wer von der Wiederentdeckung Lörchers durch Dreyer stärker profitiert. Die Tatsache, dass der bereits verstorbene Lörcher und Dreyer selbst auf dem internationalen Kunstmarkt nicht oder nur sehr eingeschränkt präsent sind, macht es jedoch schwer, in Zahlen zu antworten. Auf jeden Fall dürfte sich in Dreyers professionellem Netzwerk der Name Alfred Lörcher über Stuttgart hinaus bereits verbreitet haben. Und für einige Lörcher-Spezialisten dürfte Michael Dreyer kein Unbekannter mehr sein.



Label der Schallplatte
"New York is Now!"
von Ornette Colemann, 1968



Buchseite mit Foto
von Alfred Lörcher
(Videostill aus 'Atelier',
2012, von Peter Ott)

Apropos Lörcher

*Die Ideen zu meinen plastischen Arbeiten waren nie eine plötzliche Eingebung. Die Idee entsteht nach irgend etwas, was ich tatsächlich gesehen habe. Etwas aus dem alltäglichen Leben, Menschen ... auf der Straße, auf dem Sportplatz, im Kino oder auf einer Abbildung in irgendeiner Zeitung, ... Versammlungen, Konferenzen. Alles dies sind Geschehnisse, die in der Zeit liegen, und diese versuche ich plastisch zu gestalten.*¹⁵ (Alfred Lörcher, 1964)

Die Entdeckung des vor allem regional und in Fachkreisen bekannten, in der humanistischen Tradition verwurzelten Stuttgarter Bildhauers¹⁶ über einen zufällig gefundenen Katalog ist grundlegend für viele neuere Arbeiten Michael Dreyers. Im Besonderen gilt dies für Lörchers Spätwerk der Nachkriegszeit, seine bildhaften, vielfigurigen Kleinplastiken und Reliefs, die Figurentableaus entwerfen – so etwa diverse Beratungs- und Konferenzszenen –, deren Leitmotiv die Darstellung des Menschen als handlungs- und kommunikationsfähiges Wesen ist.¹⁷ Wie Lörchers Kleinplastiken der 50er-Jahre zeigen auch Dreyers *Sphären* ihre Figuren immer in einem ‚idealen‘, in einem abstrakten Raum, der nicht näher gekennzeichnet ist, sondern nur an die Ausmaße der gegebenen Grundfläche gebunden, der jedoch gerade durch seine Modellhaftigkeit wie geschaffen erscheint, ihn zum Beispiel in den öffentlichen Raum hinein weiterzudenken. Dreyers *Sphären* und auch die neuen, reduzierteren Beschäftigungen mit dem Phänomen (Sitz)Bank/Mensch legen es sogar nahe, sie als Frage nach den Resten, dem Rest-Potenzial von öffentlichem Raum zu begreifen oder noch weitergedacht als Kommentar auf das, was man ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ nennt.

In unveröffentlichten Ausführungen zur Ausstellung von 2011 schreibt Michael Dreyer, dass Lörchers „Postnazi-Humanismus“ und sein spontanes, modellierendes

Sich-Verausgaben attraktiv waren für ihn als „plastisches Parallelbild von fremder Hand“ zu seinem eigenen Jugendwerk, das er etwa im Jahr 2000 „introspektiv“ zu sehen gelernt habe als ein zustandsgebundenes Tun, in dem sich Traumata und Übertragungsversuche artikulieren.

Wenn Dreyer, der bis heute nicht im Besitz einer eigenen Lörcher-Plastik ist, imaginiert, er habe selbst als Kind möglicherweise bei einem Spaziergang durch Stuttgart bereits dessen Arbeiten im öffentlichen Raum betrachtet, so etwa den Sparkassenbrunnen¹⁸ aus dem Jahr 1955, baut er erneut eine fiktive Ebene des ‚In-Kontakt-Tretens‘ auf. Auch wird der öffentliche Raum zum persönlichen, mit Relikten aufgeladenen Ort, wenn er heute ab und an zu einem Spaziergang in den in seiner Nachbarschaft auf einem Hügel über der Stadt liegenden Alfred-Lörcher-Weg aufbricht.¹⁹

Selbstfiktionalisierung als Vollendung?

Von dort aus zurück und auf das eigene Werk und Wirken fällt Michael Dreyers Blick – mit und über Lörcher hinaus – im Konzept der neuen *Anpassungsarbeiten*.²⁰

Parallel zur Inszenierung der *Sphären*, in denen er Figuren, Objekte, andere Autoren sozusagen komplizenhaft analysiert und in fiktive Konstellationen versetzt, richtet der etwa Sechzigjährige die Frage der Aktualität und des Aktualisierungspotenzials in diesen *Anpassungsarbeiten* fokussiert auf eigene, bisher nicht gezeigte Werke.

Daran interessant ist nicht nur, was Michael Dreyer über die Jahre hin überhaupt für erhaltenswert befunden hat, sondern vor allem auch, wie er Bestehendes an die Ära *Post-Internet* ‚anpasst‘, wie er es transformiert.

Was passiert da, wenn Michael Dreyer retrospektiv in Dialog mit sich selbst tritt? Wenn er sozusagen seinem früheren Künstler-Selbst begegnet und dabei zu seinem eigenen *artist's artist* wird?²¹

Anders als bei den früheren Collagen, deren Motive im Rahmen der *Anpassungsarbeiten* über Digitalisierung und ein Computerprogramm neu gesampelt werden,²² genügt bei der Keramik-Serie *Coolie Loach Hiding Holes* (1990/2015) die Aktualisie-



Dornauge /
Coolie Loach

rung des Titels, um aus abstrakten, 25 Jahre alten Kleinplastiken, die bis vor kurzem noch unveröffentlicht in der Kategorie „Fischhöhlen“ in Michael Dreyers Lager standen, etwas Aktuelles zu machen. Es handelt sich bei den *Coolie Loach Hiding Holes* um imaginäre Rückzugsorte für die bodennah lebende und mit ihrer tigerhaften Zeichnung dekorative Art der Dornaugen aus der Gattung der Steinbeißer, von denen der Künstler 1990 in einem Mannheimer Aquaristikshop einige beobachtet hat, wie sie sich schutzlos in einer Ecke aneinanderdrängten.

Er selbst sieht *Coolie Loach Hiding Holes* als (s)eine „Rückeroberung des Mediums Keramik“ und es leuchtet ein, sie etwa im Zusammenhang mit seiner aktuellen Auseinandersetzung mit öffentlichem Raum/Kunst im öffentlichen Raum zu sehen. In diesen Kontext gerückt, erscheinen die handgetöpften Formen wie Modelle für ein Kunstprojekt im Außenraum oder ganz allgemein wie eine modellhaft inszenierte Allegorie auf das Problemfeld „Kunst im öffentlichen Raum“.

Eine andere Art der Anpassung führte Michael Dreyer bei der Kleinplastik *Pianist* (2014) durch, einer auf einem Hocker sitzenden Figur, die ihre Arme parallel zueinander vor sich hin ins Nichts streckt, als würde sie nach einer (imaginären) Tastatur greifen. Das Keramikoriginal, das hier Modell stand für einen 3-D-Scan und einen 3-D-Druck, aus dem die Gussform für eine spätere Auflagenarbeit für den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf wurde,²³ konnte, in Daten übertragen, nachträglich noch ‚anatomisch‘ korrigiert werden, denn es entstand kurz nach einer Augenoperation, infolge derer der Künstler für eine Weile



Sitzender Passant am Sparkassenbrunnen, Stiftskirche, Stuttgart, Karl Gimmi / Alfred Lörcher, 1919/1955 (Foto: M.D., 2016)

*links:
Büro des Stuttgarter Oberbürgermeisters Fritz Kuhn mit Pianist (Foto: M.D., 2015)*



fast blind war. Gleichzeitig zeigt es im Kleinformat eine Situation, die der Künstler selbst erlebt hat: Ohne etwas zu sehen, saß er damals vor einem Klavier und ließ sich daran unterrichten.

Ist der *Pianist* also auch eine Art (angepasstes) Selbstporträt des Künstlers in Miniatur, das es ihm ermöglicht, sich selbst an unterschiedlichen Orten in Szene zu setzen, zu aktivieren? Die Motive der vier zur Edition gehörenden Postkarten, die die kleine Figur in ihrer Handlichkeit und Flexibilität fotografisch an verschiedenen Orten auf einem weißen quaderförmigen Sockel zeigen, könnten ein Hinweis darauf sein. Man sieht den *Pianisten*, den Künstler, wie er sich auf der Fensterbank eines Oberbürgermeisterbüros einer anderen Kleinplastik (Ist es ein Elefant?) zuwendet, wie er vom Foyer des Düsseldorfer Kunstvereins hinaus seine Arme in Richtung „Klaviatur“ des öffentlichen Raums streckt, oder auch in neutraler Situation, ähnlich dem Studio-Setting einer Produktfotografie.

Immer aber handelt es sich dabei um eine *politische Stellung*.²⁴

Das Einzelwerk erschöpft sich bei Michael Dreyer nie in seinem faktisch-materiellen Hier und Jetzt. Im Gegenteil ist jedes einzelne Werk in der Weise, wie es mit anderen Werken – eigenen, ‚fremden‘, kunstgeschichtlichen – korrespondiert und in einem vom Künstler immer weiter entwickelten und verdichteten Netz von Referenzen mit Bedeutungen und Hinweisen angereichert wird, Konzentrations-



Vorderseite einer der
drei Karten zur
Edition Pianist, 2014

punkt einer Art Überdeterminierung. Entgegen einer rein ästhetischen Rezeption des bloßen ‚Ausgestellten‘ geht es bei Dreyer auch – oder vor allem – um Text und Kontext: in Form von Titeln, die wie Fingerzeige funktionieren, aber auch durch separate essayistische Texte, die er publiziert, und mündliche Vermittlungsarbeit, über die er im persönlichen Gespräch Hintergrundinformationen und Anekdoten in Umlauf bringt.

Wenn er dabei historische, künstlerische und literarische Figuren, sowie deren Lebenswerk, auf ihr Aktualisierungspotenzial hin befragt und zu seiner eigenen Figur, seiner eigenen Arbeit in Beziehung treten lässt, entsteht dabei der vielschichtige, nicht kontinuierlich gedachte, poetisch-subjektive Raum von Geschichte, den er als seine eigene künstlerische Identität generiert und begreift: ein ständiges In-Verbindung-Treten, Überlagern und Austauschen von Ideen, Artikulationsweisen und Daseinsentwürfen, das jedoch nicht willkürlich vor sich hin fluktuiert, sondern in seiner Flucht persönlich gebunden erscheint.

1 Hans-Jürgen Hafner: *Bessere Plätze*, im Michael-Dreyer-Katalog der Galerie Aanant & Zoo, Berlin 2012, S.7.

2 Die Unterkörper wurden in der Kleinplastik von Dreyer ergänzt, das Foto zeigt nur die Oberkörper.

3 Momentan steht sie entgegen ihrer eigentlichen Bestimmung als Außenraum-Plastik im Foyer des Kunstmuseums.

4 *Postface: Forget Baudrillard. An Interview with Sylvère Lothringer*, in: Jean Baudrillard, *Forget Foucault*, Los Angeles 2007, S.123 (franz. Original: *Oublier Foucault*, Paris 1977).

5 Idiosynkratisch hier in der Bedeutung von eigen oder eigentümlich in der Mischung.

6 Modell für den Brunnen stand nach Angaben Michael Dreyers ein Dorfbrunnen aus dem Schweizer Ort Maisprach. Möglicherweise deutet sich hier eine weitere Fahrt an.

7 Honoré de Balzac, *Oberst Chabert*, Zürich 1995, S.40.

8 1832 erstmals unter dem Titel *La Transaction* erschienen, später Teil der *Comédie humaine* (Sittenstudien/Szenen aus dem Privatleben).

9 Honoré de Balzac, *Oberst Chabert*, Zürich 1995, S.57.

10 Paul d'Abrest, *Courbet und die Vendôme-Säule*, in: *Die Gartenlaube*, Heft 9, S.148–150, hrsg. von Ernst Keil, Leipzig 1878; hier zitiert nach: Wikisource, https://de.wikisource.org/wiki/Courbet_und_die_Vend%C3%B4me-S%C3%A4ule (Stand: 14.10.2015). Der Text beschreibt sehr ausführlich die Geschehnisse um Courbet und den Abriss der Säule.

11 Präsentiert 2011 in der Ausstellung von Michael Dreyer *Triple Negation – Double Props #1, WE NOW INTERRUPT FOR A COMMERCIAL* in der Berliner Galerie Aanant & Zoo.

12 Es handelt sich um die *Lampadina* von Achille Castiglioni, entworfen für die Firma Flos, die dieses Modell bis heute ab 86 Euro im Angebot hat. Der materielle Wert der Lampe innerhalb der Konstellation dürfte unerheblich gewesen sein, wobei sie deutlich zum Gesamteindruck beiträgt und darüber hinaus darauf verweist, dass Kleinplastiken – wie eben auch Lampen – oft auf Tischen oder Fensterbrettern platziert werden.

13 Der bereits 1962 verstorbene Lörcher konnte nicht nach seinem Einverständnis gefragt werden, was man vielleicht auch problematisch sehen kann, weil seine Kleinplastik 1:1 in einem kommerziellen Zusammenhang in das Werk anderer eingefügt wurde.

14 In der zur letztjährigen Messe *Frieze Masters* erschienenen gleichnamigen Publikation wurden beispielsweise mehrere kommerziell erfolgreiche Gegenwartskünstler, darunter Glenn Ligon und Alex Katz, nach ihren künstlerischen Inspirationsquellen befragt, was den Verdacht aufkommen lässt, der Zuspruch erfolgreicher zeitgenössischer Künstler würde jetzt gebraucht, um den Wert älterer Künstler erst zu legitimieren und ggf. zu steigern.

15 Zitat Alfred Lörchers aus dem Jahr 1964, in: Marlies Grüterich, *Alfred Lörcher*, Stuttgart 1976, S.102f.

16 Ab 1919 hatte Alfred Lörcher eine Professur an der Stuttgarter Kunstgewerbeschule, ab 1938 war er Professor an der dortigen Akademie. Eine Werkauswahl Alfred Lörchers (Werke fast ausschließlich der 1950er-Jahre) wurde 1962 zusammen mit Arbeiten von Werner Gilles, HAP Grieshaber, Erich Heckel, Brigitte Meier-Denninghoff und Emil Schumacher auf der Venedig

Biennale im Deutschen Pavillon gezeigt. Im Katalogtext wird Lörcher als „Fratello spirituale del Maillol“ bezeichnet. Diese Bezeichnung wurde vom Lörcher-Kenner Kurt Leonhard in einer Festschrift zu dessen 85. Geburtstag als falsch bezeichnet, stattdessen bezeichnet er ihn als „Sonderfall“: „Das Flüssige und das Feste, das Weiche und das Harte, die diagonal bewegten Keilformationen und die milden allseitigen Rundungen vereinigen sich bereits in manchen Werken zu lebendiger Kontrapunktik.“ Dreyers *Sphäre Maillol* *Thek* beinhaltet im übertragenen Sinn auch einen Kommentar auf den (später in Frage gestellten) Vergleich Lörchers mit dem französischen Bildhauer, im Sinne eines „schwäbischen“ Maillol.

17 Neben dem Modellieren durch Kneten übernimmt Michael Dreyer von Lörcher auch die handwerkliche Methode, durch das abschließende Überziehen der Kleinplastiken mit Gipswasser eine koloristische Vielfalt der Oberfläche zu erzielen.

18 Lörcher wurde nach dem 2. Weltkrieg beauftragt, den teilzerstörten, ursprünglich von Karl Gimmi erbauten Brunnen wiederaufzubauen. Er besteht jetzt aus einer halbkugelförmigen Schale, in der auf einem säulenartigen Podest mit vier Wasserspeiern eine Frauengestalt kniet, die – als Geste für Erntesegen und Erntedank – zwei Trauben empor hält (Quelle: <http://www.stuttgart.de>).

19 Ein weiterer Teil der „Lörcher-Suche“ Dreyers liegt im Studium von Archivmaterialien der Stuttgarter Staatsgalerie und in einer Kontaktaufnahme mit der Galerie Valentien, die Werke von Lörcher zeigte. Für 2016 plant Michael Dreyer eine Ausstellung in Stuttgart, in der darauf näher eingegangen werden soll.

20 Im April/Mai 2016 wird Michael Dreyer eine gleichnamige Ausstellung in der Galerie Aanant & Zoo zeigen.

21 Michael Krebber etwa integrierte 2010 in seine Ausstellung in der Berliner Galerie Buchholz das Jugendwerk *Politisches Bild*, 1968/2010; Bertold Mathes zeigte in der Berliner Kienzle Art Foundation 2014 unter dem Titel *Song About The Midway* eine von ihm selbst kuratierte Werkschau bisher unverkaufter Bilder, die er nicht-chronologisch zueinander in Bezug setzte; Albert Oehlen betitelte seine Retrospektive in der Kunsthalle Zürich kürzlich mit *An Old Painting in Spirit*. Die Bezeichnung *Anpassungsarbeiten* passt sehr gut auch in den Modesektor. Jungdesigner – zum Beispiel solche, die eine Traditionsmarke übernehmen – passen alte Modelle oder Stile durch leichte Verschiebungen an aktuelle Trends an oder rufen damit sogenannte *Vintage-Trends* aus. 2013 benutzte die New Yorker Künstler- und Trendforschergruppe K-HOLE zusammen mit der brasilianischen Agentur 1824 den bis dahin kaum bekannten Begriff *normcore* als zeitgemäßen Gegen-vorschlag zu *Mass-Indie* als ‚befreiende‘ Alternative zur unendlichen Ausdifferenzierung und Individualisierung (siehe: <http://khole.net/>).

22 Michael Dreyer bezeichnet dieses Verfahren als „programmierte Gestaltung“.

23 Auflage 8 Ex. + 5 A.P.

24 Die vollständigen Titel der Kartenmotive lauten: *Politische Stellung Fotostudio 1*, *Politische Stellung Oberbürgermeisterbüro 1*, *Politische Stellung Kunstverein 1* und *Politische Stellung Fotostudio 2*.