

Alexander Brauns seit 1999 fortlaufend wachsendes Videoprojekt zeigt eine anthropomorphe Gestalt aus Filz, wie sie in unterschiedlichen (Hotel-)Betten irgendwo in der Welt liegt, von South Padre Island, Texas, bis Edinburgh, Schottland, von Santiago de Compostela, Spanien, bis Aqaba, Jordanien, von Venedig bis Prag, von Lissabon bis Erfurt etc. pp. Die Kamera blendet jeweils für 30 Sekunden auf, gewährt einen ausreichend langen Blick auf die Szenerie, bevor sie wieder abblendet und zum nächsten Setting überwechselt. Die Situation in den Zimmern stellt sich jeweils vergleichbar dar. Das Bett ist ins Zentrum des Bildes gerückt und die Filz-Figur befindet sich unter der Bettdecke in variierten Positionen: rücklings liegend, gegen das Bettende gelehnt oder wahlweise auf die linke oder rechte Körperseite gedreht. Es gibt jeweils nur einen bewegten Bereich im Bild: das schnelle Heben und Senken des Brustkorbs, je nach Körperlage verbunden mit einem simultanen Echo in Bauch oder Schulter. Es handelt sich dabei um die natürliche Atmung des Menschen (in der Filzverkleidung), nur dass durch nachträgliche Beschleunigung der Bandgeschwindigkeit aus einer tiefen und ruhigen Atmung ein panisch anmutendes Hyperventilieren geworden ist. Diese stets identische psychologische Situation – eine menschenähnliche Gestalt, reglos aber lebendig, im Zustand höchster Anspannung, von Innen heraus pulsierend, ohne Mimik und ohne erkennbare Option, sich zu »entladen« oder zu artikulieren – befremdet, zumal der permanente Wechsel der »Kulisse« um die Figur herum diese Erstarrung im Zustand innerer Unruhe noch potenziert: egal wo sich die Gestalt befindet, immer bleibt sie inaktiv ans Bett gefesselt, körpersprachlich erstarrt, jedoch im Zustand höchst explosiver erregter Atmung.

Der sich augenblicklich – nach nur wenigen Minuten Rezeption – einstellende Eindruck eines seltsam berührenden, aber schwer zu fassenden Existenzialismus, erhält auf einer zweiten Ebene, durch die Titelgebung »Endymion«, eine kulturelle Folie zugewiesen. Endymion ist eine Figur aus der griechischen Mythologie, ein Jüngling von unbeschreiblicher Schönheit, der unsterblich im Zustand ewigen Schlafs verharrt. Als Herleitung für diesen Zustand haben sich im wesentlichen zwei Legenden behauptet: Die erste leitet den ewigen Schlaf aus der Liebesgeschichte der Mondgöttin Selene ab, die sich unsterblich in den schönen Hirten (oder wahlweise Jäger) Endymion verliebt und ihn mit ewigem Schlaf beschenkt hat, um ihn sicher zu wissen und sich bei Sonnenaufgang – nach getaner nächtlicher Pflicht – zu ihm in die Höhle zu legen (und dem Mythos nach 14 Töchter zu zeugen). In der zweiten Variante ist es Zeus selbst, der sich in Endymion verliebt (oder wahlweise Hypnos, der Gott des Schlafes, der ihn zusätzlich mit der Fähigkeit ausstattet, mit offenen Augen zu träumen). Zeus soll Endymion angesichts seiner betörenden Schönheit die Gunst erwiesen haben, »Verwalter seines eigenen Todes« zu sein. Eine der antiken Quellen spricht von der gewährten Option, entweder den Zeitpunkt des eigenen Todes frei zu wählen, oder statt dessen ewiges Leben im Zustand endlosen Schlafes zu erlangen. Endymion entschied sich für den Erhalt seiner Jugend und Schönheit um des Preises permanenten Schlafes willen.

Möchte man die auf der Stelle stehende Motorik von Alexander Brauns Filzmann nicht als ungeduldiges Warten auf die Geliebte Selene missverstehen, so ist wohl jener schlafend wache Endymion gemeint, der in seiner selbst gewählten Ewigkeitsschleife gefangen, die Zeiten an sich vorüber ziehen sieht. Seine Wahrnehmungswelt hat sich nach Innen gestülpt (die wörtliche Übersetzung von Endymion lautet: einer, »der sich Innen befindet«). Die Geräuschkulisse, mit der die einzelnen Videotakes hinterlegt sind, unterstreicht diesen Eindruck: Rauschen in unterschiedlicher Frequenz, wie man es kennt, wenn man sein Ohr an eine Muschel legt und den Widerhall des Körperinneren erlebt. Alexander Brauns Video wird so zu einem kongenialen Gegenentwurf zu Sam Taylor-Woods David Beckham. Beckham ist der omnipotente metrosexuelle Faun, der auch im Schlaf noch vollkommen für sein Publikum präsent ist. Der Filzmann dagegen ist äußerlich völlig blank: keine Individualität, lediglich

zwei schwarze Augen in weißem Oval und Fäustlinge statt Finger – ein unbeschriebenes Blatt von Mensch, eine für jegliche Projektion offene Blaupause.

Während mit jeder neuen Szene die Unveränderlichkeit des Gemütszustandes dieses Menschen in Weiß paradigmatischer wird, erzählt das Interieur im Hintergrund durchaus eine individuelle Lebensgeschichte. Die wechselnden Orte repräsentieren die Reise- und Ausstellungsgeschichte des Künstlers selbst. Jedes Hotel oder jede Pension (= »Public Section«) und jede Privatunterkunft (= »Private Section«), in die es Alexander Braun verschlägt, wird für einen neuen Endymion-Take genutzt. So vollzieht sich die Unsterblichkeits-Allegorie in der Person Endymions vor dem Hintergrund der Sterblichkeit des Chronisten. Stellen wir uns das work in progress tatsächlich als ein »Lebenswerk« vor, dann führt jeder neue Baustein die beiden Ebenen – Figur und Hintergrund – weiter auseinander. Während jede zusätzliche Szene, die Figur in ihrer Unsterblichkeitsdimension weiter stärkt und es schließlich egal wird, wie häufig man ihrer noch in immer derselben Verfassung ansichtig wird, vermindert jedes neue Interieur das denkbare Repertoire an Möglichkeiten, weil damit zwingend Lebenszeit verstreicht. Die in der Figur des Endymion angelegte Idee wird so tatsächlich in eine Dimension der Unendlichkeit geführt, während die Gelegenheiten, diese Idee real im Bild zu manifestieren mit jedem neuen Bild schwinden und irgendwann mit dem Tod des Künstlers beendet sein werden.

Unter diesem Aspekt wird auch die Doppelpräsenz von Video-Bild und dazugehöriger Fotografie verständlich. Im Videobild steht auf Grund der Dominanz der Bewegung (unterstützt vom Ton) die Figur im Mittelpunkt, das Interieur gerät tatsächlich eher in den Status einer Kulisse. In den Fotografien verschieben sich dagegen die Akzente. Die Perspektive etwa wird zu Gunsten des Bildaufbaus gegenüber dem Videobild verändert. Selbst die Tageszeit wird mitunter modifiziert (das Video ist z. B. bei Lampenlicht gedreht worden, die Fotografie zeigt die gleiche Situation bei Tageslicht – oder umgekehrt). Das Foto gestattet mehr Aufmerksamkeit für die Details des Raums und zwingt die Figur – hier nun nicht länger bewegt, sondern statuarisch –, sich als Teil des Bildes einzufügen. Auch wenn jeglicher anekdotische Kommentar ausbleibt, wir weder Informationen über den genauen Ort der Aufnahme, noch die Notwendigkeit und Umstände der Anwesenheit dort erhalten, und zudem die Räume frei von jeglichen persönlichen Attributen sind (sie werden stets in dem Zustand fotografiert, wie sie vorgefunden sind), so ist es doch eher das Interieur, das hier individuelle, vergängliche »Geschichte« verkörpert, als die Figur – von der man es erwartet hätte – die sich jedoch schon längst in die Unendlichkeit verabschiedet hat.

Werner Lippert