

Das Retablo-Projekt (und andere Arbeiten)

Ein Gespräch mit Alexander Braun von Christoph Kohl

*Dein »Retablo-Projekt« ist in Kooperation mit Auftragsmalern aus Mexiko-Stadt, insbesondere der bekannten mexikanischen Retablo-Maler-Familie Vilchis entstanden und nach wie vor in Fortsetzung begriffen. Die erste Tafel des Projekts datiert auf 2003 und zeigt drei Figuren: einen Mann aus Filz, den Du bereits seit längerer Zeit als feste Größe in Deiner Arbeit integriert hast, ein Skelett und Dich selbst, wie Du hinter einem Baum stehst. Kannst Du erzählen, wie es zu dieser ersten Motivfindung kam?*

Ich bin nicht sicher, ob es tatsächlich das erste Retablo gewesen ist, das Alfredo Vilchis gemalt hat. Meine erste Bestellung bei ihm bestand aus acht Tafeln mit unterschiedlichen Themen, wovon sechs als eine erste Lieferung ein halbes Jahr später bei mir eintrafen. Aber die Tafel, die Du beschreibst, war tatsächlich das erste Thema, das ich geschrieben habe. Es sollte in gewisser Weise den Gesamtrahmen abstecken und die Figuren in ihrem Verhältnis zueinander einführen: den Filz-Mann und das Skelett als Protagonisten und mich als stillen Voyeur, der Anteil nimmt, aber nicht in die Handlung eingreift. Von daher ist es sehr schön, dass die Tafel Christus gewidmet ist und nicht einem bestimmten Heiligen. So gibt es einen General-Ton vor, der sich dann in der Folge spezifiziert.

*Bevor wir uns mit Details beschäftigen, kannst Du kurz umreißen, was »Retablos« überhaupt sind und wie man sich Deine Zusammenarbeit mit den Malern vor Ort in Mexiko vorstellen muss.*

Wie sich das Wort als Bezeichnung für private Andachtstafeln oder auch Fürbitte-Tafeln in den Kirchen Lateinamerikas durch die Jahrhunderte seit der Eroberung durch die Spanier etabliert hat, ist nicht ganz geklärt. Streng genommen handelt es sich bei den Tafeln meines Retablo-Projekts auch eher um »Ex-Votos«, weil nicht eine Heilige oder ein Heiliger im Zentrum der Darstellung steht, sondern die Geschichte des Stifters der Tafel. Im Allgemeinen hat sich heute jedoch »Retablo« auch für Tafeln mit Ex-Voto-Charakter durchgesetzt. Retablos funktionieren vergleichbar den Ex-Votos aus dem südlichen Europa – als Dankestafeln: Es ist dem Gläubigen etwas Gutes widerfahren oder ihm ist ein Unglück zugestoßen, dass dann aufgrund einer Anrufung oder Fürbitte doch noch ins Gute gewendet werden konnte. Im Nachhinein geht dann der Gläubige zu einem Auftragsmaler und bittet ihn, diese Anekdote mit zugehöriger Bildunterschrift und ausgewiesener Autorenschaft darzustellen und einem bestimmten Heiligen zu widmen. Schließlich wird diese Tafel dann vom Auftraggeber in eine Kirche oder Kapelle getragen und dort an der Wand befestigt.

*Ist es für die Gattung wichtig, an welchem Ort die Tafel angebracht ist?*

Das hängt vom Motiv ab. Handelt es sich um ein Retablo im traditionellen Sinne, also um eins, das Christus oder die Jungfrau Maria, einen Heiligen oder Schutzpatron zeigt, dann ist es ja nicht personalisiert, kann also jeden Ort schmücken. Diese Tafeln finden

vermehrt für den heimischen Gebrauch Verwendung, für einen Hausaltar oder Ähnliches. Handelt es sich dagegen um ein Ex-Voto-Retablo, also um die spezifische Geschichte eines bestimmten Menschen, der sich durch die Tafel äußern möchte und sich und das Erlebte der Öffentlichkeit preisgibt, dann macht es auch nur an einem Ort Sinn, wo es von Dritten gesehen wird.

*Das ist die Gattung, die Dich interessiert hat.*

Ja, nur die. Denn hier treten Aspekte auf, die für den Kontext der bildenden Kunst von Interesse sind: narrative Zusammenhänge, eine personalisierte Autorenschaft, die Frage, wo die individuelle Verantwortung für das eigene Leben endet und so etwas wie Schicksal und Bestimmung einsetzt, indirekte Auskünfte über soziale und gesellschaftliche Verhältnisse usw. Aus der bloßen Darstellung einer christlichen Figur lässt sich verhältnismäßig wenig über die Lebensumstände der Menschen ablesen, aus einer Alltagsanekdote dagegen sehr wohl.

*War es denn für Dich von Anfang an klar, dass es Tafeln geben würde, auf denen Deine Figuren zu sehen sind?*

Nein, gar nicht. Ich bin auf die Retablos gestoßen, weil ich im Rahmen meiner Gruppe von Filzbildern, die Skelette zeigen, angefangen hatte, Papiermaché-Skelette aus dem Umfeld der mexikanischen »Tage-der-Toten«-Feierlichkeiten zu sammeln. Auf diese Tradition wiederum bin ich 1999 während meines Stipendiums bei der Chinati-Foundation in Marfa, Texas, aufmerksam geworden, die ja nicht weit von der mexikanischen Grenze entfernt liegt. Außerdem hatte ich dort eine Videoarbeit - diesseits und jenseits des Rio Grande - realisiert. Es hatte sich also eine gewisse Affinität zum mexikanischen Kulturkreis ergeben. Ein nachfolgendes Stipendium im Norden Spaniens hat das dann noch vertieft. Eine der besten Händlerinnen für mexikanisches Kunsthandwerk ist Nancy Nenad aus Arizona, von der ich viele Skelett-Figuren erworben habe und die die meisten der Kunsthandwerker in Mexiko-Stadt persönlich kennt. Bei ihr habe ich dann zum ersten Mal Retablos jüngerer Provenienz von der Hand Alfredo Vilchis gesehen und war absolut begeistert, besonders wegen der Freizügigkeit im Umgang mit den dargestellten Themen: Neben den »normalen« Katastrophen des Alltags, gab es da Motive zum Problem der Migration, zum 11. September, über Eifersucht, Seitensprünge, lesbische und schwule Liebe, Geschlechtsumwandlungen, es gab einfach alles - und vieles in denkbar größter Opposition zur Morallehre der katholischen Kirche -, sehr subversiv, sehr anarchisch! Also habe ich versucht, zusammenzutragen, was ich kriegen und mir leisten konnte. Zunächst ganz ohne Hintergedanken für die eigene künstlerische Arbeit.

*Das Themenspektrum ist wirklich erstaunlich. Man erwartet eher Krankheiten, Unfälle und Naturkatastrophen.*

Der Anteil der Themen bezüglich zwischenmenschlicher Problemfelder und Sexualität ist verblüffend hoch. Politische Themen nicht zu vergessen. 1995 ist in der University of Arizona Press eine Studie erschienen, die sich ausschließlich mit Retablos von mexikanischen Einwanderern beschäftigt, die dafür danken, dass sie zum Beispiel

das Durchschwimmen des Rio Grande überlebt haben oder in der texanischen Wüste nicht von der Grenzpolizei aufgegriffen wurden.

*Gibt es historisch einen Zeitpunkt, an dem die Beschäftigung mit eher »modernen« Themen einsetzt?*

Falls es den gibt, kenne ich ihn leider nicht. Ich bin aber sicher, dass das erst ein Phänomen der letzten Jahrzehnte ist.

*Gibt es keine älteren Beispiele dieser Art?*

Doch, reichlich. Am prominentesten ist wohl die Sammlung von Frida Kahlo und Diego Rivera, die heute entlang der Treppe in ihrem Wohnhaus, dem sogenannten Blauen Haus, in Mexiko Stadt zu sehen ist. Aber es haben sich z.B. auch zwei Retablos in der Sammlung von André Breton erhalten, die dieser von seinem Aufenthalt bei Kahlo und Rivera 1938 mit nach Paris genommen hat.

*Frida Kahlo hat sich für ihre eigene Malerei stark von der Volkskunst und insbesondere den Retablos beeinflussen lassen.*

Ja, sehr stark. Ich schätze fast die Hälfte ihrer Bilder sind wie Retablos gemalt: kleinformatig und mit Ölfarbe auf Blech. Die Art wie sie perspektivisch Räumlichkeit erschliesst ist sehr vergleichbar. Viele Bilder gleichen kleinen Bühnen. Und die typischen Bildunter- oder -überschriften hat sie sich ebenfalls angeeignet. Die verblüffendste Arbeit in diesem Zusammenhang ist ein erworbenes Retablo, das sie ca. 1943 übermalt hat, um ihren schweren Unfall im Bus von 1925 darzustellen. Als Stifter der Tafel imaginiert sie ihre Eltern, die sie tatsächlich nachweisbar damals nicht ein einziges Mal im Krankenhaus besucht haben. Sehr seltsam, sehr traumatisch! Alle diese Tafeln sind thematisch allerdings weit entfernt von den Themen-Komplexen, die heute so freizügig behandelt werden - inklusive Sexualität.

*Ist das Ausdruck eines gesellschaftlichen Wandels?*

Das halte ich für sehr wahrscheinlich - und zwar nicht nur unter dem Aspekt, dass sich die moralischen Werte gewandelt haben. Wagen wir die These, dass die Menschen immer dann besonders religiös sind, wenn sie in ihrer weltlichen Existenz bedroht sind. Wenn sie als Individuen entrechtet und unterprivilegiert sind, finden sie in der Religion Trost. Bei den modernen Retablos ist diese Tradition der Gläubigkeit nach wie vor stark präsent - in der Devotheit der Sprache, in dem festen Glauben an Wunder -, es gesellt sich aber der Wunsch hinzu, sich parallel dazu als Individuum zu manifestieren: Ich will MEINE persönliche Geschichte erzählen, das Wunder das MIR widerfahren ist, möchte ich dargestellt sehen. Das führt zwangsläufig zu einer Spezifizierung und Auffächerung der Themen.

*Wurde es von mexikanischer Seite denn sofort akzeptiert, als Du Retablos in Auftrag gegeben hast, in denen keine realen Menschen, sondern Deine »Kunst-Figuren« auftreten? Tangiert man da nicht unter Umständen religiöse Befindlichkeiten?*

Zu meinem eigenen Erstaunen wurde das sofort akzeptiert und thematisch nie in Frage gestellt. Ich hatte zunächst auch Bedenken,

ob damit vielleicht religiöse Gefühle verletzt werden könnten und habe darum Nancy – die sich während des gesamten Projekts als zuverlässige Partnerin erwiesen hat – vorgeschickt, bei der Familie Vilchis anzutesten, ob die so einen Job überhaupt machen würden. Aber: kein Problem. Ganz im Gegenteil.

*Ist das nicht verwunderlich?*

Nein. Ich glaube, der Grund dafür ist ganz pragmatischer Natur: Es ist ihr Beruf. Ihr professionelles Selbstbewusstsein fußt auf dem Verständnis, Auftrags-Maler zu sein – was nicht heißt, dass sich insbesondere Alfredo Vilchis nicht auch künstlerisch mit eigenen Ideen und Interpretationen eingebracht hätte –, aber ich bin eben der Auftraggeber, der mit seinem Thema kommt und der dafür bezahlt, also darf ich das Thema bestimmen! Außerdem gibt es das Ethos, Respekt vor dem Thema zu haben, das der »Kunde« bringt, egal wie ungewöhnlich es sein mag.

*Hast Du die Maler vertraut gemacht mit Deinen übrigen Kunstwerken und dem Kontext, in dem die Figuren bisher aufgetreten sind?*

Alle Maler, mit denen ich kooperiert habe, haben meine Kataloge und diverses Bildmaterial erhalten, um die Figuren – insbesondere den Filz-Mann – besser kennenzulernen. Das ist ja nicht ganz unwichtig, dass sie ein Gefühl für die Figur als Charakter bekommen und nicht nur nach dem äußeren Anschein arbeiten. Darüber hinaus denke ich allerdings, hält sich das Verständnis in Grenzen. Keiner der Maler spricht Englisch, da hilft auch die Zweisprachigkeit der bisherigen Kataloge nicht weiter, und alle sind nicht im Geringsten mit Aspekten der zeitgenössischen Kunst vertraut.

*Wäre das denn hilfreich, wenn sie das wären?*

Ich denke, eher nicht. Es geht mir ja darum, die authentischen Aspekte dieser Volkskunst in »meinen« Bereich der westlichen zeitgenössischen Kunst hinüberzuretten. Und zwar ohne jegliche koloniale Attitüde. Natürlich ist es eine Art der Aneignung im Interesse von Aspekten, die mein Werk betreffen – aber auf Augenhöhe. Eine solche Kooperation legitimiert sich ja nicht erst über den Konsens eines gleichwertigen kulturellen oder intellektuellen Hintergrunds. Ich muss nicht dafür sorgen, dass meine Partner auf dasselbe künstlerische Bewusstseinsniveau gebracht werden, sondern ich muss dafür sorgen, dass ihrem Beitrag innerhalb des Projekts ein genügend großer Raum zu Verfügung steht, sich autark zu entfalten.

*Kannst Du diesen Prozess ein wenig transparenter machen?*

Das gesamte Projekt ist daraufhin ausgerichtet, dass zwei unterschiedliche künstlerische Formulierungen selbstbewusst aufeinandertreffen. Ich bestimme zwar die handelnden Figuren, lege das grundsätzliche Thema fest und formuliere einen Widmungstext, nehme aber z.B. keinen Einfluss auf die Ausgestaltung der Szene. In dem gleichen Maße wie ich einerseits den konzeptuellen Rahmen festlege, liefere ich andererseits meine Figuren, die bisher immer so aussahen, wie ich es wollte, die immer getan haben, was ich von ihnen verlangte, einer fremden künstlerischen Handschrift aus.

Außerdem habe ich die Maler von Anfang an dazu angehalten, sich nicht sklavisch an meine Vorgaben zu halten. Es stand ihnen frei, wenn sie Lust dazu hatten, das Thema in eine andere Richtung zu forcieren, was insbesondere auch bei der Formulierung der Widmungstexte regelmäßig geschehen ist, inklusive sich dadurch einstellender möglicher Verständnisprobleme oder kausaler Fehler.

*Es fällt bei den Widmungstexten eine gewisse Umständlichkeit im Sprachstil auf.*

Neben Abweichungen und Fehlern, was das Verhältnis von spanischer Schriftsprache und mexikanischer Umgangssprache betrifft, gibt es tatsächlich eine gewisse Mentalität hin zu einer »Blumigkeit« und devoten Umständlichkeit, Sachverhalte zu beschreiben. Das ist ein Charakteristikum der Retablos im Allgemeinen. Nicht selten endet ein Satz grammatikalisch anders, als er begonnen hat, oder die sprachliche Bezugnahme von dem, der widmet, dem, dem es gewidmet ist und dem Ereignis selbst geraten durcheinander.

*Das müsste Dir eigentlich sehr gefallen. Es erinnert mich daran, wie Du Sätze und Gedanken in Deiner frühen Werkgruppe der »Wortschleifen« und »Großen Filzschleifen« benutzt hast. Da entwickelt sich die Botschaft auch aus so einem verschachtelten Auseinander-heraus-Fabulieren.*

Darüber habe ich mir noch nie Gedanken gemacht, aber unter Umständen hast Du Recht.

*Mir erscheint das als ein Indiz für eine gewisse Leidenschaft am Erzählen.*

Sagen wir so: Bei den »Großen Filzschleifen« ist das Lesen, also das Verfolgen der Schrift, zunächst ein Instrument, räumlich etwas mit dem Betrachter, dem Lesenden, zu machen, ihn auf eine bestimmte Art in Bewegung zu setzen. Die inhaltliche Dimension dessen, was man da lesen kann, ist dann noch einmal eine andere Sache.

*Kommen wir auf die bereits erwähnte, erste Tafel aus dem Retablo-Projekt zurück. Dort danken »Sr. Fieltro« und »Sra. Huesa« - also »Herr Filz« und »Frau Knochen« - dafür, dass sie sich gefunden haben und ein glückliches Paar geworden sind. Beide Figuren hat es schon früher in Deinen Werken gegeben, aber sie sind dort nie als Paar in Erscheinung getreten. Woher kam die Entscheidung, sie als Ehepaar zu etablieren?*

Wenn ich bei dem Retablo-Projekt den Figuren explizit ein Privatleben und zwischenmenschliche Beziehungen zugestehen will, dann ergibt sich daraus die Notwendigkeit, ihr gemeinsames Auftreten und ihre Eigenschaft als Stifter einer Tafel zu legitimieren. Das im Verständnis einer bloßen Freundschaft o.ä. zu tun, erschien mir nicht besonders glaubwürdig und entspricht auch nicht dem Geist der mexikanischen Tradition. Die Form eine Ehe zu wählen lag daher nahe.

*Aber es legt das Skelett in der Geschlechtlichkeit als Frau fest.*

Das ist der Preis, der zu zahlen war. Das ist mir nicht ganz leicht gefallen, weil ich in der Werkgruppe der Filzbilder gerne mit der

Idee gespielt habe, dass man von den Knochen allein - zumindest in der archetypischen Darstellungsweise, die ich verwende - nicht ablesen kann, ob es sich bei dem Skelett früher um einen Mann oder eine Frau gehandelt hat.

*Mir fällt dazu das Filzbild »Ring My Bell« ein, auf dem sich eine Skelettfigur provozierend selbst durch die Beine schaut.*

In »Ring My Bell« ist das am offensichtlichsten in Szene gesetzt. Bereits der Disco-Hit von Anita Ward aus den späten 1970er-Jahre war zweideutig und obszön gemeint. Da heißt es: »The night is young und full of possibilities, well come on and let yourself be free ...« und dann folgt immer wieder der Refrain »... you can ring my bell ...«. Weil es eine Frau singt, unterstellen wir, dass mit der Glocke die Klitoris gemeint ist. Wenn es jedoch wie auf meinem Bild ein Skelett sagt, könnten damit z.B. auch Hoden gemeint sein. So oder so assoziiert man, dass da früher mal etwas gegangen hat ...

*Den Filz-Mann, den Du sowohl in Deinen Videos, als auch sporadisch in den Filzbildern auftreten lässt, gibt es seit 1998, die Skelett-Figur existiert vor allen Dingen zweidimensional in den Filzbildern, das erste aus dieser Gruppe von 1999.*

Das stimmt nicht ganz. Der Prototyp des Filz-Manns taucht zum ersten Mal 1997 in dem Video »Beyond« auf, allerdings sind dort Kopf und Hände noch aus grobem Stoff gefertigt und nicht aus Filz. Und was das Skelett betrifft, gibt es bereits von 2001 eine Installation, bei der Skelette als kleine Filzpuppen auftreten. Diese »Puppen«-Variante hat sich dann als wesentlicher Bestandteil aller meiner Arbeiten zusammen mit Kindern, sowohl in den Fotografien als auch den Videos und einigen kleinen Gouachen auf Holz, bis heute, bis in die »Walden«-Werkgruppe fortgesetzt.

*Ich empfinde das Spektrum zwischen dem »realen« Filz-Mann in den Videos und seiner späteren zweidimensionalen »Apotheose« auf den Filzbildern als weiter gespannt. Der Entwicklungsschritt von den zweidimensionalen Skeletten der Bilder und ihrer dreidimensionalen Transformation zur Puppe ist weniger groß.*

Das empfinde ich auch so.

*Gibt es einen Grund, warum das Skelett bisher nie in den Videos aufgetreten ist?*

Während des Stipendiums in Spanien 1999 habe ich einmal den Versuch mit einer Gummi-Maske unternommen. Das ging gar nicht! Das habe ich sofort wieder sein gelassen. Ich glaube, es liegt daran, dass das Skelett stärker in der Alltagskultur im Kontext von Geisterbahnen, Halloween und Horror-Filmen verankert ist. Mit diesem Erscheinungsbild sollen meine Skelette aber möglichst wenig zu tun haben.

*Aber um den Vanitas-Gedanken in ihnen kommst Du nicht herum.*

Selbstverständlich sind und bleiben sie ein Vanitas-Motiv, aber nicht zwingend eines, das erschreckt und schockiert. Mir schwebt eine versöhnlichere, freundschaftliche Variante vor - darum auch die

Ausführung in weichem Filz, in Pastell-Tönen, stets freundlich lächelnd. Da müssten wir jetzt einen Exkurs einschieben zum Skelett-Typus, wie er z.B. in den mexikanischen »El Día de Muertos«-Feierlichkeiten auftaucht. In Mexiko ist das Skelett viel stärker ins Alltagsleben eingebunden und - nicht zuletzt als spielerische Repräsentanz der Ahnen - genießt es eher den Status eines Kumpanen. Das greift hier etwas kurz, aber vielleicht kann man den Mentalitätsunterschied zu unserer mitteleuropäischen Kultur so auf einen Nenner bringen: Während wir das Skelett als Rest unserer leiblichen Existenz verstehen, als das, was übrig bleibt, interpretiert es der mexikanische Kulturkreis als etwas, das unter dem Fleisch von Geburt an permanent präsent ist. Das Skelett muss in dieser Interpretation gar nicht aus dem Jenseits herüberkommen, weil es als Architektur unseres Körpers, unseres Lebens bereits allumfassend anwesend ist. Umso besser Du Dich zu Lebzeiten damit arrangierst, desto harmonischer verläuft am Ende der Übergang.

*Das ist einer der wesentlichen - und für manche Menschen auch sehr irritierenden - Aspekte in Deiner Arbeit mit Kindern. Darf man das? Kinder als Sinnbild für Jugend und Unschuld und das Skelett als Symbol für den Tod gemeinsam auftreten lassen?*

Selbstverständlich darf man das! Aus vielerlei Gründen. Das würde jetzt zuviel Zeit in Anspruch nehmen, das zu diskutieren. Ich möchte hier nur darauf hinweisen, dass die tradierte Hierarchie in diesen Arbeiten auf dem Kopf steht. Nicht der Tod »hat die Hosen an«, sondern die Kinder. Die Kinder hantieren mit dem Skelett wie mit einer Puppe, das heißt, sie domestizieren es. Die Skelette sind so wehrlos bzw. fügsam, dass sie sich sogar mit Schleifenbändern schmücken lassen.

*Daher stammen auch die Schleifen an Hand- und Fußgelenken der Skelette auf den Filzbildern?*

So ist es. Zuerst wurden die Schleifen von den Kindern in den Videoarbeiten gebunden, dann sind sie erst auf die Filzbilder überggesprungen. Das Schleifen-Symbol, so wie ich es verwende, wirkt dabei in zwei Richtungen. Für das Skelett hat es die Bedeutung einer Domestizierung - ist Ausdruck einer Vereinnahmung. Für die Kinder hat es Bedeutung als Wegmarke auf dem Weg ihrer Entwicklung. Die Fähigkeit, eine Schleife binden zu können, ist ein wichtiger Schritt auf ihrem Weg zum Erwachsenwerden.

*Wir schweifen jetzt ein wenig von den Retablos ab, aber es scheint mir wichtig, zu schauen, wie Dein Figurenpersonal definiert gewesen ist, als Du mit dem Retablo-Projekt begonnen hast und wie sich unter Umständen die Wahrnehmung der Figuren durch ihr Auftreten in den Retablos verändert hat.*

Ich finde es selbst sehr spannend, quasi von Außen auf meine Figuren zu blicken und zu sehen, wie sie sich letztlich auch von mir emanzipieren.

*Bleiben wir noch einen Moment bei der Gestalt des Filz-Mannes. Hast Du das Gefühl, dass er sich mittlerweile als Charakter in Deinem künstlerischen Kanon etabliert hat, obwohl sein Charakter sich ja eher durch Charakterlosigkeit auszeichnet?*

Der Filz-Mann ist in seinen vitalen Möglichkeiten über die Jahre genau das geworden, was mir immer vorschwebte, nämlich eine flexible Projektionsfläche: auf der einen Seite eine mögliche Identifikation für den Betrachter, mit deren Hilfe er Teil des Kunstwerks werden kann, auf der anderen Seite - nicht weniger schlüssig - eine Art Alter Ego von mir selbst.

*In der »Endymion«-Werkgruppe z.B., in der die Filzfigur Endymion darstellt, eine Figur aus der griechischen Mythologie, die im Zustand des Schlafes ewig lebt, überwiegt die Alter-Ego-Funktion.*

So eindeutig kann man das nicht sagen. Einerseits ist der Filz-Mann mehr Alexander Braun als in jeder seiner anderen Manifestationen, weil er hier an Orten/in Hotels auftritt, die ich in meinem Real-Leben besucht und bewohnt habe. Somit hättest Du Recht. Du hast hier eine recht vollständige biographische Dokumentation aller meiner Aufenthaltsorte jenseits der eigenen vier Wände während der letzten acht Jahre. Umso länger das Work-in-progress läuft, desto stärker prägt sich diese persönliche Facette der Arbeit aus. Andererseits ist er hier wie in keiner seiner anderen Rollen festgelegt, festgelegt als »Endymion«. Er ist nicht länger anonym, sondern trägt einen Namen, der ihn als literarische Persönlichkeit definiert.

*Eine Persönlichkeit, die mit der nächsten Arbeit bereits wieder wechseln kann.*

Das ist das Potenzial, das in ihm steckt, und das so lange erhalten bleibt, wie man nicht anfängt, eine individuelle Physiognomie auszubilden.

*Würdest Du mir zustimmen, dass der Filz-Mann - z.B. im Gegensatz zur Endymion-Reihe - auf den genähten Filzbildern seine abstrakteste Personifizierung erfährt?*

In den Filzbildern wirken alle Figuren, egal ob Skelette oder Filz-Mann zeit- und raumlos entrückt - irgendwie universell und archaisch. Das liegt zu einem gewissen Teil an den entmaterialisierten Filz-Bild-Räumen, in denen sie sich bewegen, in denen es keine Requisiten gibt, in denen sie nicht einmal einen Schatten werfen, sondern lediglich Schrift »ausstoßen«. Zum anderen wird das durch ihre Körperhaltung verstärkt, die selten wie ein Schnappschuss wirkt, sondern eher wie eine kalkulierte Pose, wie etwas Bewusst-in-Szene-Gesetztes, etwas Theatralisches, das das Gesagte gestisch unterstreicht.

*In ihrer Anonymität sind sich Skelette und Filz-Mann letztlich verwandt. Blanke Knochen haben ebenso wenig Persönlichkeit wie amorpher Filz.*

Das ist wirklich eines der verblüffendsten Details im Werk. Das habe ich mir nie bewusst gemacht, bis mich ein Sammler darauf angesprochen hat: In ihrer Wesenheit sind sich Skelett und Filzmann absolut ebenbürtig. Sie unterscheiden sich allein in ihrem formalen Volumen. Das Skelett ist eine Minus-Figur, da ist alles entkörperlicht bis lediglich ein Gerüst, die bloße Körper-Architektur, übrigbleibt, während der Filzmann eine Plus-Figur ist,



wo alle individuellen Züge »aufgefüllt« wurden, bis ein Mondgesicht und Fäuste entstanden sind. Könnten Filz-Mann und Skelett-Frau tatsächlich ein Kind zeugen, käme in der Schnittmenge vermutlich wieder etwas Menschliches mit individuellen Zügen dabei heraus.

*Mich interessiert, wie Du die Stellung siehst, die der Filz-Mann in den genähten Bildern gegenüber den Skeletten einnimmt. Das ist alles andere als eindeutig.*

Zumindest ist er ihnen in allen Belangen ebenbürtig. Sie begegnen sich in diesem undefinierten weißen Raum vollkommen gleichberechtigt. Ich wollte auf jeden Fall vermeiden, dass der Filz-Mann gegenüber der latent implizierten Vanitas-Symbolik der Skelette in die Defensive gerät. Dann hätte er tatsächlich eher den menschlichen Part erfüllt, den, der Leben repräsentiert, und damit der Überzeitlichkeit des Todes unterliegt. Das wollte ich nicht. Das heißt, der Filz-Mann muss stets eine Nuance autoritärer auftreten, um es mit den Skeletten aufnehmen zu können.

*In der ersten Arbeit, einem panoramaartigen Triptychon aus dem Jahr 2000, ist das noch nicht so deutlich.*

»Madrugada« ist eine Arbeit, die das Grundthema formuliert - eine Art Prolog, der die Figuren einführt. Die Skelette waren zu diesem Zeitpunkt bereits seit einem Jahr etabliert, aber der Filz-Mann gesellte sich in dieser genähten Ausführung zum ersten Mal dazu. Die Skelette stehen oder sitzen auf einer Linie und blicken zu einem imaginären Horizont im Rücken des Betrachters. Der Titel, das spanische Wort für die Zeit der Dämmerung vor Sonnenaufgang, legt das nahe. Also eine eher ruhige, einvernehmliche Exposition.

*Das sollte sich dann aber schnell ändern. Gleich im nächsten Bild, in dem der Filz-Mann auftritt, ist tatsächlich die traditionelle Hierarchie, wie man sie erwarten würde, auf den Kopf gestellt: Der Filz-Mann hält unter jedem Arm ein Skelett im Schwitzkasten. Das eine klagt »Wehe, wehe«, während das andere den Ratschlag zum Besten gibt: »Es schadet nie in dieser Welt, etwas Verdacht zu hegen«.*

Das entsprach genau diesem Wunsch, dem Filz-Mann von Beginn an Respekt zu verschaffen. Die Skelette sind hier in der Defensive und geben ein jämmerliches Bild ab. Das war genau das richtige Zeichen, um die Protagonisten in der Folge in Balance zueinander zu halten.

*In drei Filzbildern von 2005 treten dann die beiden Figuren auffällig als Paar auf. Sind das die Auswirkungen des zu dieser Zeit bereits fortschreitenden Retablo-Projekts?*

Zweifellos ist das ein Reflex von den Retablos zurück zu den Filzbildern. Allerdings gibt es in den Filzbildern keine vergleichbaren Alltagsszenen wie bei den Retablos. Ich mag die Vorstellung, dass die Retablos das Alltagsleben meiner Protagonisten dokumentieren, während sie in den Filzbildern »staatstragend« auftreten. Die Filzbilder sind quasi ihr Job, da agieren sie ernsthaft, bedeutungsschwanger.

*Häufig aber auch ironisch!*

Das schließt sich nicht aus. Auch die Ironie ist eine »ernste« rhetorische Figur. Vilém Flusser spricht von der Ironie als der einzigen Position, aus der heraus der Mensch »seine Bedingungen« überblicken kann.

*Auf einem der Bilder aus 2005 liefern sich der Filz-Mann und ein Skelett eine Art Brunft-Gefecht, als kämpften sie um die Vorherrschaft im Bild...*

Das Skelett schwebt vor dem Filz-Mann in der Luft. Beide haben leuchtend orangefarbene Augen und es ist zu lesen: »TRICKLING SAP OF MAPLE / FIBRE OF MANLY WHEAT«, frei übersetzt: »Tropfender Saft des Ahorns / Kraft männlichen Weizens«.

*...und die Schrift verläuft auffällig in Form eines sich aufbäumenden vornüber neigenden Phallus.*

Das hilft, das Gesprochene und die Spannung zwischen den beiden Figuren noch zu unterstreichen.

*Woher stammen die verwendeten Zeilen?*

In diesem Fall ist es von Walt Whitman geborgt, aus seinen »Leaves of Grass« und zwar aus der ersten Auflage von 1855, in denen der »Song of Myself« im Mittelpunkt steht. Whitman schafft hier die Analogie, von der Großartigkeit der amerikanischen Landschaft zu sprechen, im selben Moment aber auch sich selbst, seine körperlichen Vorzüge zu meinen. Das hat bei seinen Zeitgenossen ziemliche Irritationen und Empörung ausgelöst.

*Das zweite Bild aus dem Jahr bezieht sich auch auf Whitman? Filz-Mann und Skelett blicken dort in die Ferne und sagen: »LAND OF WHEAT / LAND OF THE HERD / LAND OF THE SWEET AIRED PLAINS«. Das Skelett liegt dabei am Boden mit einem Arm und den Beinen gefesselt, wie man es macht, wenn man Rinder einfängt.*

»Hogtied« ist der Begriff dafür in der Sprache der Cowboys. Das ist eine sehr seltsame Körpersprache, wie sich das Skelett – einmal mehr aus der Defensive heraus – aufrafft, um sich am Sehnsuchtsblick auf »die Ebenen voll süßer Luft« zu beteiligen! Ja, das stammt auch von Whitman.

*Es gibt immer wieder in Deinen Bildern diesen ganz starken Aspekt der Poesie, der sich nicht zuletzt in der Hinzufügung von Schrift manifestiert. Kannst Du das etwas erläutern?*

Es gab für mich in der Phase meiner quasi künstlerischen Sozialisation während der 1990er-Jahre zwei wichtige Inspirationen: Alighiero Boetti und Ian Hamilton Finlay. In Bezug auf Finlay hatte ich das Vergnügen, einmal mit ihm zusammen auszustellen und ihn mehrfach daheim in Schottland zu besuchen, Boetti war zu dem Zeitpunkt leider bereits verstorben. Von beiden kann man exemplarisch lernen, wie sich ein intellektuelles Konzept und pure Sinnlichkeit zu einem tragfähigen Kunstwerk vereinen lassen. Ich teile gewiss nicht alle von Finlays Idealen, seine Begeisterung für den Neo-Klassizismus etwa oder seine Definition von Schönheit und Tugend. Ich finde es aber absolut großartig, wie er gegen den

Zeitgeist seine persönliche Vision von der Kunst im 20. Jahrhundert etabliert hat. Und man kann von ihm lernen, welche suggestive Kraft und Bildgewalt von Worten ausgeht und wie man virtuos an die Geschichte der Kunst/Literatur - welche Gattung auch immer - andocken kann, um daraus Energie für die Gegenwart zu ziehen. Das ist eine Haltung, die sich im besten Sinne als Fortschreibung einer Disziplin versteht und sich nicht zwanghaft ein ums andere Mal neu erfinden muss. Will sagen: eine Beschreibung, wie »sweet aired plains« kann man nicht verbessern, die ist perfekt, die kann man nur finden im Heer der Möglichkeiten und benutzen. Bei anderen Zeilen behalte ich mir dagegen die Freiheit vor, sie auf meine Bedingungen hin zu formen, weswegen die Frage, woher der Text stammt, mitunter so ohne Weiteres nicht zu beantworten ist.

*Kannst Du Beispiele nennen für Deine Art der sprachlichen Aneignung?*

Bei der schnurgerade hingeschossenen Zeile auf dem Drei-Meter-Bild »THE FORCE THAT THROUGH THE GREEN TRENCH DRIVES THE FLOWER« stammt ein gewisser Teil von Dylan Thomas. Thomas hatte jedoch ein reines Naturbild im Sinn, wo »die Kraft, die Blume durch die grüne Furche treibt«. Bei Thomas war keine Rede von »trench«, also einer Doppeldeutigkeit, die nicht nur eine harmlose Ackerfurche, sondern auch einen blutigen Schützengraben meinen kann. Ein anderes Beispiel: Die Skelette auf den ersten beiden großen Skelettbildern deklamieren »I THINK I GROW TENSIONS LIKE FLOWERS IN A WOOD - WHERE NOBODY GOES« und »PAIN IS A FLOWER LIKE THIS ONE, LIKE THAT ONE, LIKE THIS ONE«. Das sind Anleihen bei Gedichten von Robert Creeley, allerdings in denkbar veränderter Diktion gegenüber dem Original. Aber um die deutschsprachige Sektion nicht zu vergessen, gibt es da im Umfeld der Arbeiten um die Installation »Silling« großartige Textfragmente von Adalbert Stifter, wie »FERNER WALDSCHOSS« oder »EIN ANFLUG JUNGER FICHTEN«. Wenn das Skelett sagt: »IHR ARMEN BETROGENEN DINGER, EIN FERNER WALDSCHOSS LOG EUCH HERAUS«, dann sind die Wendungen »arme betrogene Dinger«, »ferner Waldschoß« und »log euch heraus« irgendwo bei Stifter in seiner Novelle »Der Hochwald« verborgen, aber in völlig anderen Zusammenhängen und dutzende Seiten voneinander entfernt.

*In den Filzbildern sind grundsätzlich alle Textzeilen spiegelverkehrt geschrieben.*

Das muss man spezifizieren: Es ist nicht die Zeile als Ganzes gespiegelt, sondern jeder Buchstabe für sich - und das Gesprochene wird immer vom Mund der Figur weg gelesen. Es handelt sich also um eine Art individuelle Sprache. Es würde z.B. nicht viel bringen, das Bild mit Hilfe eines Spiegels zu betrachten. Da wäre unter Umständen die Laufrichtung falsch.

*Warum hast Du Dich dieses besonderen Codes bedient? Ist es so, wie wenn wir Lewis Carrolls Alice betrachten würden, nachdem sie durch den Spiegel gegangen ist?*

Ich habe nicht das Gefühl, dass die Figuren irgendwann durch den Spiegel gegangen sind. Ich habe eher das Gefühl, dass sie schon immer auf der anderen Seite gewesen sind. Ich wollte, dass man das, was sie sagen, lesen kann, aber dass nicht der Eindruck entsteht, die Figuren würden für den Betrachter sprechen. Ich wollte den

Dienstleistungscharakter von Schrift konterkarieren. Barbare Kruger oder Jenny Holzer, Remy Zaug, selbst Lawrence Weiner, machen sich die Charakteristik der Werbung zunutze, indem sie ihre Aussage als Botschaft formulieren. Sie wollen schnell und parolenhaft gelesen werden. Ich will das nicht. Bei mir ist das ein introvertiertes Sprechen.

*Bei Dir wird der Betrachter als Leser eher in die Rolle eines Voyeurs gedrängt.*

Das trifft es eher. Meine Figuren sagen das, was sie sagen, in ihrer eigenen Sphäre, wie sie es wollen und wann sie es wollen, unabhängig davon, ob es einen Zuhörer dort draußen auf unserer Seite gibt oder nicht. Sie agieren miteinander in ihrer eigenen Welt, einem Paralleluniversum aus weißem Filz.

*Ich denke, die Schrift, die Du in langen Bändern über die Fläche führst, dient auch dazu, Raum zu erschließen. Die Figuren ohne die Schrift wären ziemlich unverortet und verloren im Weiß des Filzes.*

Die Spruchbänder haben dadurch, dass man den Buchstaben beim Lesen sukzessive folgt, einen starken Bewegungsimpuls. Im Grunde ist das sehr vergleichbar mit den »Großen Filzschleifen«, über die wir bereits sprachen. Durch das Lesen wird Raum erschlossen. Hier handelt es sich aber weniger um den Raum des Betrachters, als vielmehr um den suggerierten Lebensraum der Figuren. Indem sie »räumlich« sprechen, erobern sie sich auch körperliche Bewegungsfreiheit.

*Kommen wir wieder zurück zu den Retablos. Was ist jetzt die entscheidende neue Ebene, die mit den Retablos hinzukommt? Ist es der Aspekt, dass Du Deinen Figuren jetzt ein quasi Privatleben zugestehst?*

Ich denke, dass ich sie in doppelter Weise in die Freiheit entlasse. Auf der formalen Ebene, weil ich anderen Künstlern gestatte, sie in ihrem eigenen Stil zu interpretieren. Auf der inhaltlichen Ebene, indem ich ihnen die Intimität eines Privatlebens zugestehe: alltägliche Konflikte, Sexualität, Differenzen, Eifersucht etc. - alles, was dazu gehört, und alles das, was in den Filzbildern ausgeblendet bleibt.

*Wenn man das Skelett als Metapher betrachtet, so kann es in seiner ikonographischen Funktion als Vanitas-Metapher unmöglich über ein Alltagsleben verfügen. Das schließt sich aus.*

Ja, völlig undenkbar. Erst durch die Visualisierung eines möglichen Alltags werden beide Figuren quasi menschlich. Ich suggeriere eine Privatsphäre hinter der »beruflichen Betätigung«, eine überzeitliche Metapher darstellen zu müssen.

*Die Art der Malerei, eine - im besten Sinne - naive Darstellung, potenziert dabei unsere Sympathie für die Protagonisten noch zusätzlich.*

Sie potenziert unsere Sympathie für die Figuren und potenziert das unweigerlich in diesem Bild-System innewohnende Paradoxon gleich

mit, weil die präsentierte Bildwelt nämlich komplizierter ist, als es formal den Anschein hat. Wenn Du die Logik der Retablos konsequent durchdenkst, führen sie Dich ins Absurde. Das hat was von Beckett. Das ist ein verwickeltes Knäuel von Realitätsebenen und undurchdringlicher Kausalitäten.

*Kannst Du das erläutern?*

Es beginnt damit, dass ich als Künstler bisher die - sagen wir - verantwortliche »Schöpfungsinstanz« gewesen bin. Bei »Frau Knochen« und »Herrn Filz« handelt es sich um Figuren, die ich nach Belieben für meine künstlerische Arbeit verwende. Also bin ich der Boss. Jetzt wechselt jedoch die Verantwortlichkeit. Für das, was den Figuren in ihrem Leben geschieht, ist die Vorsehung, das Schicksal in Gestalt von christlichen Ikonen zuständig: Christus, die heilige Jungfrau von Guadalupe, das heilige Kind von Atocha, der Heilige Ramon Nonato etc. pp. - sie alle können plötzlich den Lauf der Dinge im Leben meiner Figuren bestimmen oder verändern, werden sie nur inständig genug um Hilfe angerufen. Wer leitet jetzt also wirklich die Geschehnisse von Ehepaar Filz und Knochen?

*Das ist eine ähnliche Situation wie auf der Auftraggeber-Seite. Da herrscht auch ein gewisses Gerangel, was die Autorenschaft betrifft: Nominell sind die Tafeln von Sra. Huesa und/oder Sr. Fieltro in Auftrag gegeben - faktisch bist Du es aber, der den Maler bezahlt.*

Es gibt eine Retablo-immanente-Logik und eine äußere. Das Problem ist, dass diese beiden Ebenen sich nicht sauber trennen lassen. Das ist letztlich der Reiz an diesem Spiel.

*Laut Widmungstext sind Frau Knochen und Herr Filz die Stifter. Punkt. Dann kommst Du aber daher und begibst Dich selbst in die Bildebene hinein und agierst in mittelalterlicher Manier wie ein Stifter: Wer für das Gemälde zahlt, will auch mit aufs Bild! Kann man das so sagen?*

Man kann es aus der Perspektive des Finanziers sehen, man könnte aber auch sagen, dass ich mich als Voyeur heimlich eingeschlichen habe, um zu gucken, was meine Figuren so treiben. Ich greife zunächst ja nicht aktiv in die Handlung ein, Sra. Huesa und Sr. Fieltro scheinen mich gar nicht wahrzunehmen - als wenn ich eine Tarnkappe tragen würde.

*Das wirft die Frage auf, ob Du Dich überhaupt auf der Ebene der Figuren befindest oder nicht vielmehr auf einer Parallel-Ebene?*

Denkbar. Aber das macht es nicht leichter!

*Und schließlich, um die Verwirrung perfekt zu machen, greift Dein Alter-Ego im Bild doch sporadisch in die immanente Handlung ein. War das so geplant?*

Das war an sich so geplant, allerdings erst zu einem späteren Zeitpunkt. Alfredo Vilchis ist mir auf Retablo #6 zugekommen und ich habe dann diese Option nicht länger zurückgehalten.

*Wie kam es dazu?*

Ich hatte die Handlung von Retablo #6 als eine Art Revanche für das Fremdgehen von Sr. Fieltro in Retablo #5 formuliert, und zwar in der Weise, dass Sra. Huesa daheim Besuch von fremden Filzmännern empfängt, die ihre Schönheit bewundern und dass sie sich dafür bedankt, dass ihr Mann nichts davon merkt, weil sie trotz dieser Amouren immer noch ihre Hausarbeit schaffen würde. Alfredo Vilchis hat dann nach einer Lösung für das zeitliche Dilemma - Herrenbesuch plus Haushalt - gesucht und kurzerhand mich als Lösung dafür erkoren: ICH stehe also dort und mache den Abwasch! Das ist die erste Grenzüberschreitung gewesen, bei der ich aktiv in die Handlung involviert worden bin.

*Wo hast Du es dann zum ersten Mal bewusst eingesetzt?*

Auf Retablo #15. Dort bedankt sich Frau Knochen in lakonischer Kürze dafür, dass sie bestimmte Geheimnisse so gut für sich behalten kann. Gemeint bin mit »Geheimnis« ich, der sie im Keller ihres Hauses im Arm hält und küsst!

*Das ist der Punkt, an dem sich das System selbst kurzschließt!*

So kann man sagen. Ich habe eine Affäre mit einer meiner eigenen Kunstfiguren, auf Kosten ihres Lebenspartners, der ebenfalls eine Kunstfigur von mir ist. Und erwischt werden wir dabei von einem Retablero, der in Mexiko sitzt und uns malt!

*Diese Art von Kurzschluss führt aber nicht dazu, dass das System implodiert.*

Ganz im Gegenteil. Das dynamisiert das System erst richtig. Es öffnet sich damit in alle denkbaren Richtungen. Es lernt sich aus sich selbst heraus zu perpetuieren. Das ist eine ganz wunderbare Interpretation des »autonomen« Kunstwerks, das sich aus der Unübersichtlichkeit, aus der Verwirrung heraus selbst in die Unabhängigkeit entlässt.

*Dein aktives Eingreifen auf der Handlungsebene bedeutet aber nicht automatisch, dass Du auch im Text auftauchst.*

Das stimmt. Der Bruch, mich auch namentlich als »Sr. Marrón« - also »Herrn Braun« - auf der Widmungsebene einzubringen, vollzieht sich bisher ausschließlich auf den Tafeln, in denen es um Freizeitaktivitäten geht: um gemeinsames Fernsehen und den Urlaub in Acapulco (Retablo #11, #12 und #16). Da treten nicht länger Sra. Huesa und Sr. Fieltro plus ich als stiller Voyeur auf, sondern wir drei als Gruppe, die wir unsere Freizeit miteinander verbringen.

*Denkst Du, dass sich diese »Freizeit-Ebene« von der eigentlichen Retablo-Ebene unterscheidet? Ist das wiederum eine Fiktions-Stufe, die weiter in die Tiefe führt?*

Sagen wir so: Das System des Retablo-Projekts ist offensichtlich so angelegt, dass es permanent irgendwelche Meta-Ebenen aufschließt. Wenn Du willst, könntest Du argumentieren, dass die drei Figuren »Knochen«, »Filz« und »Braun« innerhalb des Retablo-Projekts eine

bestimmte »professionelle« Rolle spielen und dass sie erst auf der »Freizeit-Ebene« als tatsächliche Privatpersonen erscheinen: Der »Sr. Marrón«, der ein wenig so aussieht wie Alexander Braun, »spielt« innerhalb des Projekts die Rolle des unsichtbaren Voyeurs, während er in seiner Freizeit, ganz privat, mit seinen »Kollegen« Filz und Knochen auf dem Sofa rumlungert oder nach Acapulco in den Urlaub fährt.

*Und dann bricht schließlich doch wieder das große Weltgeschehen über dieser kleinen Welt herein, indem Du Deine Protagonisten mit knapper Not dem Inferno des 11. Septembers oder dem Tsunami entrinnen lässt.*

Das liegt letztlich im Wesen der Gattung Retablo begründet. Der Maßstab des privaten Glücks oder Unglücks ist immer die ganze Welt bzw. die denkbar schlimmste Katastrophe in ihr. Wenn Du Deine Existenz als das Ergebnis des Wohlwollens höherer Mächte definierst, dann kommt quasi alles diesseits des Todes einem Wunder gleich: Es ist ein Wunder, dass Du nicht am 11. September in New York gewesen bist. Es ist ein Wunder, dass Du nicht an einem thailändischen Strand lagst, als der Tsunami kam etc. pp. Und wenn Dir doch etwas Schlimmes widerfährt, dann kannst Du immer noch dafür danken, dass es nicht noch schlimmer gekommen ist.