

Cornelius Hell

Manao tupapau

Hommage an Paul Gauguin, Zyklus Ahnengalerie. Ein Interview

Hell: Lieber Hartwig, vor uns steht dein neuestes Bild, es ist eine Hommage an Gauguin. Ich sehe vor mir ein Bild von Gauguin, „Der Geister der Toten wacht, manao tupapau“, das Bild reproduziert und x-fach vervielfältigt, einmal auf die Füße gestellt, einmal auf den Kopf gestellt, und der Blickfang ist etwas rechts von der Bildmitte, auf vier Feldern ist dieses Bild systematisch unkenntlich gemacht. Vielleicht kannst du erzählen, wie ist es entstanden, was hast du mit diesem Bild beabsichtigt.

Bischof: Das Bild ist Teil von einem Zyklus, der nennt sich Ahnengalerie, in dem ich mich mit meinen Vorfahren auseinandersetze. Diese Vorfahren kommen aus unterschiedlichen Hintergründen, einige davon eben auch aus der Geschichte der Malerei. Und Gauguin ist in dieser Reihe eben eine herausragende Persönlichkeit. Ansonsten verfare ich hier wie in meinen anderen Bildern auch. Ich nehme ein Bild als Modul her, ich reihe es öfter aneinander und drehe es dabei und produziere auf diese Art einen Bildteppich, eine Grundfläche. Wenn es ganz groß wird, geht das dann schon in Richtung Tapete. Diese Grundflächen sind dann jeweils einmal, zweimal, manchmal auch dreimal durch Webstellen durchbrochen, wo ich ein anderes Bild hineinwebe, und zwar handwerklich hineinwebe, so wie man auch am Webstuhl webt.

Hell: Ich lese aus dieser Vervielfältigung eine Absage an das Original heraus. Ich denke an das „Imaginäre Museum“, wo uns alles x-fach verfügbar ist, an das „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, ist das damit auch gemeint.

Bischof: Du sprichst genau die Situation an, in der ich arbeite. Im imaginären Museum sind uns fast alle Bilder, wenn man es auf die Kunstgeschichte bezieht, einfach verfügbar, aber sie sind uns eben in einer ganz eigenartigen Form verfügbar. Sie sind zum einen flachgedrückt, sie sind der Größe völlig verändert und sie sind, was ganz massiv dazukommt, sie sind nie farbenecht, d.h. sie weichen vom Original auch in diesem ganz entscheidenden Faktor immer ab. Benjamin fasst das zusammen und sagt, das Bild verliert in Reproduktion die Aura, es verliert die Ausstrahlung und es wird, wenn man so will, ein totes Kunstwerk. In der Art und Weise wie ich mit diesen Reproduktionen umgehe, versuche ich dem entgegen zu wirken, also ich denke, dass ich durch die Vervielfältigung an einem Ort, durch die Produktion eines neuen Bildes - es entsteht ja unter Zuhilfenahme dieser Modulbilder ein neues Bild - zwar wiederum nur im Original, aber immerhin da, so etwas wie Aura entstehen kann. Zum Teil natürlich auch durch die Größe, zum anderen aber auch durch die Flickstellen, die eben handwerklich ausgeführt sind, die diese technisch perfekte Aneinanderreihung, die mir der Computer ermöglicht, durchbrechen, die das Darüberhinwegsehen im Vorbeigehen aufhalten und mitunter zu einem näher Hinschauen, zu einem Betrachten anregen.

Hell: Das heißt das Hineinweben des anderen Bildes hat die Funktion der Verfremdung, des Blickfanges und auch um dieses tendenziell immer abbrechbare und immer endlose Aneinanderreihung und Wiederholung, dem irgendwie ein Zentrum zu geben.

Bischof: Es ist natürlich Verfremdung, es gibt ein Zentrum, wobei das Zentrum ganz an den Rand gedrängt, an der Peripherie sein kann. Es ist aber dahinterstehend eher eine andere Idee, die die prinzipielle Unmöglichkeit des Bildes anspricht. Nämlich in der Form, dass gerade in der Art und Weise, in der ich ein Bild herstelle, sei es nun gemalt oder in einer anderen Technik, dass ich damit gleichzeitig das Bild verstelle, dass ich gleichzeitig anderes, was in diesem Bild genauso essentiell ist verdecke. Die Kubisten haben z.B. versucht durch Mehrfachstandpunkte irgendwie eine Rundumschau zu schaffen, die dadurch entstanden Produkte waren natürlich auch eigenwillig. Es gibt, wenn man bei Balzac im „Unbekannten Meisterwerk“ nachliest, den „verrückten“ Frenhofer, der versucht die Linie zu überwinden, weil es, wie er sagt, in der Natur keine Linie gibt. Wann immer du an einem Körper eine Linie markierst, geht der Körper hinter der Linie weiter, du kannst ständig diesen Körper umkreisen und versuchen, künstlerisch seiner habhaft zu werden, aber du gelangst nie an ein Ende. Diese Spannung, dass in der Herstellung des Bildes, gleichzeitig indem ich es herstelle, die Herstellung unmöglich gemacht wird, diese Spannung bearbeite ich in der Aneinanderreihung der Modulbilder und der Unterbrechung durch die Webstellen. Es geht vielleicht geistesgeschichtlich zurück bis zur griechischen Tragödie. Wo ja auch, wenn ich jetzt an Ödipus denke, die Katastrophe prophezeit wird, es wird alles unternommen, um die Katastrophe zu verhindern, aber gerade diese Unternehmungen ermöglichen die Katastrophe.

Hell: Sind diese Webstellen auch lesbar als ein Aufschrei, als eine Notbremse gegen diese tendenziell unendliche Reproduzierbarkeit?

Bischof: Aufschrei wäre mir zu barock und Notbremse wäre mir zu endgültig. Vielleicht versuche ich nur ab und zu den Vorbeihetzenden ein Bein zu stellen. Vielleicht läuft es auf das hinaus.

Hell: Führst du mit dieser Technik nicht etwas fort, was auf seine Art eben Gauguin auch schon gemacht hat. Er hat ja in diesem Bild offenbar auch eine Figur fast hineinkopiert, denn dieser liegende weibliche Akt hat offenbar Ähnlichkeit mit der Olympia von Manet, die er selber kopiert hat. Hier aber wieder verfremdet, denn der liegende weibliche Akt ist eine schwarze Frau, hier ist also die lange Tradition europäischer Mythologie mit dieser Olympia hineinkombiniert in einen fremden exotischen Kontext. Ist deswegen, mit diesem Verfahren, Gauguin für dich so wichtig?

Bischof: Ich denke, dass Gauguin für mich zum einen sehr wichtig ist, weil er von sich behauptet, dass er jemand sei, der ornamental arbeitet; ornamental im heutigen Sprachverständnis, nicht zu Gauguins Zeiten; weil ich denke, indem ich Bilder aneinander reihe, produziere ich Ornamente, die aber eben nicht zu einem Dekor degenerieren, sondern eher an ältere Traditionen anknüpfen. Zur Olympia von Manet: schon im ganzen lebensgeschichtliche Hintergrund von Gauguin ist schon quasi vorprogrammiert, dass es bei ihm anders ausfallen wird. Also peruanische Mutter, zum Teil in Peru aufgewachsen, dann mit der Marine die Welt umquert, dann natürlich keine französische Frau, wenn auch eine europäische aus Dänemark, also er hat quasi von Jugend an einen größeren Blick gehabt als nur die französische Bourgeoisie. Von daher erklärt sich auch, dass die Frau doppelt gewendet ist, zum einen liegt sie eben nicht am Rücken, zum anderen ist ihre Blickrichtung auch so, dass es keine Konfrontation ist, dass man sich nicht der Frage von Manets Olympia ausgesetzt fühlt, „Was machst du da, was willst du da?“, sondern diese Frau

versucht sich eher vom Betrachter weg zu bewegen, sie fürchtet sich eher vor dem Betrachter.

Hell: Nun der Bildtitel von Gauguin, manao tupapau, hat ja zu tun mit dem Geist der Toten, ist doppeldeutig, nicht nur dass der Geist der Toten an dieses Mädchen denkt, sondern auch dass sie an den Geist der Toten denkt, da ist ja schon im Bild von Gauguin etwas angesprochen, das mit deinem Zyklus zu tun hat, Erinnerung an die Toten, Erinnerung an die Väter und an die Vorväter.

Bischof: Das Interessante daran ist ja, dass auf beiden Ebenen die Toten ja nicht tot sind. In der polynesischen Vorstellung von den Toten waren diese einfach tatsächlich präsent, man hat in der Nacht Lichter brennen lassen, um diese Toten sofort ausfindig machen zu können und die auflösende Begebenheit des Bildes illustriert dies ja auch, weil Gauguin zu spät nach Hause kommt, und das Licht war bereits vollständig hinuntergebrannt und ausgegangen, deswegen kommt auch das Element der Furcht ganz stark vor. Aber die Toten leben hier, im Bild ist es klar dargestellt durch das Idol, durch die Götterfigur, die im Hintergrund steht. Und für mich ist es auch ganz klar, dass Gauguin lebt, weil ich mir denke, gerade auch vor dem Hintergrund seiner Lebensführung, was er alles aufgegeben hat, um nur Maler zu sein, gibt es eine enge Verbindung zwischen Gauguin und seiner Malerei.

Hell: Das führt natürlich auch auf den Zyklus wieder zurück, welche anderen Väter sind für dich nach wie vor lebendig, und in welcher Weise sind sie lebendig?

Bischof: Ich könnte jetzt aus der Kunstgeschichte einige Beispiele nenne, die sich mitunter mit denen von Gauguin, die er selbst für sich genannt hatte, widersprechen oder sträuben, also es gibt da einige, die er hochgeschätzt hat, die ich überhaupt nicht mag, und wahrscheinlich auch umgekehrt. Wenn ich ein paar Highlights herausnehmen darf und im mittelalterlichen Europa beginne, dann ist der erste ganz wichtige für mich Giotto, es geht dann weiter mit Fra Angelico, Tizian, Caravaggio, Rembrandt, Goya, Courbet, eben Gauguin, unvermeidlich daneben auch Cézanne, geht dann weiter zu Egon Schiele, der mich so quasi in der Pubertät begleitet hat und heute nicht mehr diese Wichtigkeit besitzt, es folgen Macke, Klee, Matisse...

Hell: Ich habe mich jetzt auch gefragt, weil wir von den Ahnen geredet haben, ob die ganze Technik der Übermalung von Arnulf Rainer auch etwas ist, was dich interessiert, fasziniert, einmal beeinflusst hat, den in gewisser Weise ist das ja parallel eine teilweise Überwebung eines Bildes.

Bischof: Rainer ist mir zu brutal. Ich schätze einige Werke von ihm sehr, trotzdem kann ich es fast nicht aushalten, weil er wirklich andere Bilder zerstört, und zwar aktiv zerstört, in einem Gestus des Zerstörens arbeitet. Mein Ansatz ist eigentlich völlig entgegengesetzt, ich zerstöre eigentlich nichts, sondern versuche immer nur zu retten, indem ich es vervielfältige, indem ich es miteinander verwebt und verstärke, aber, und jetzt sind wir wieder beim Anfang, genau indem ich dieses mache, scheitere ich daran. Wie, das würde ich jetzt behaupten wollen, alle übrigen auch; also das Scheitern ist nicht mein besonderes Markenzeichen.

Hell: Aber wenn das Original hier natürlich nicht zerstört wird, so wird es doch auf jeden Fall ironisiert, mit dem auf die Füße und auf den Kopf Stellen, mit dem aus seiner ursprünglichen

Position gedrehten Akt, hat ja gegenüber dem Original etwas Lächerliches an sich.

Bischof: Ich denke, hier muss man klar zwischen Ironie und Lächerlichkeit unterscheiden. Ironie bedeutet, dass ich im Scheitern mein Lächeln bewahre. Das heißt aber noch lange nicht, dass ich alles, was ich tue, was ich mache, auch was andere machen, deswegen für lächerlich, für etwas beschränkt, irgendwie begrenzt, etwas debil oder so halte. Im Gegenteil, es ist eher die Verbundenheit im Scheitern. Mir fällt ein, als Cioran seinen achtzigsten Geburtstag feierte, haben ihn Journalisten überrannt und mit Fragen gelöchert. Eine Frage war dann, wenn man achtzig Jahre alt ist und auf ein Lebenswerk zurückblickt, was macht man da noch. Und Cioran hat geantwortet, dass er jetzt nur mehr Biografien lese, um zu sehen, woran andere Leute gescheitert sind. Das ist auch ein Statement, das zum Lachen provoziert, das ironisch ist, aber gleichzeitig dermaßen bitter ernst ist, dass einem das Lächeln stecken bleibt. Und zwischen diesen beiden Gefühlen werden wir ständig hin und her gerissen, wenn wir das Leben ernst nehmen.

Hell: Wir haben noch überhaupt nicht über das zweite Bild, das diese serielle Reproduktion des manao tupapau stört, gesprochen. Das ist ein Selbstbildnis, das Selbstbildnis mit Palette von Gauguin, allerdings für mich auf den ersten Blick nicht erkennbar. Ist das mein Defizit, oder ist es Absicht, dass es nicht erkennbar ist?

Bischof: Es ist zu 95 Prozent so, dass weder die kleinen Bildmodule, noch die eingewobenen Bilder so ganz einfach zu erkennen sind. Insofern ist das auch eine bewusste Irreführung. Es ist allerdings immer alles da, es geht nichts verloren. Es ist nur ein bisschen versteckt. Wie ja in der großen Masse Einzelheiten, Einzeldinge, Einzelpersonen immer etwas versteckt sind, auch wenn die große Masse aus lauter identischen Einzeldingen besteht. Zum anderen ist hier natürlich auch noch der Aspekt der Verwobenheit des Künstlers mit seinem Werk fast wörtlich umgesetzt. Und wie ich vorhin gesagt habe, für mich ist Gauguin nicht tot, weil es eben seine Bilder gibt, insofern ist er eben in diesen Bildern da, meinetwegen auch wie tupapau, der Geist der Toten.

Hell: Und er ist da als jemand, der in zwei Welten lebt, es ist ein Selbstbildnis, das er gemalt hat, nachdem er von der Südsee nach Paris zurückgekehrt ist, als der große Exot, der eben seinen tahitischen Hintergrund mitbringt, aber trotzdem in Europa verwurzelt ist. Wenn man will, flapsig gesagt, der erste multikulturelle Maler, ist Gauguin auch in diesem Sinn wichtig für dich?

Bischof: Wenn man im Zeitalter der Globalisierung lebt, ist Gauguin auch unter diesem Aspekt ein wichtiger Ahnherr. Das Selbstportrait ist nach der Rückkehr aus Tahiti, wo manao tupapau entstanden ist, in Paris gemalt worden. Aber auch in diesem bourgeoisen Paris verkleidet sich Gauguin in eine seltsame Tracht, er wird von den damaligen Parisern in dieser Tracht als ungarisches Relikt empfunden und er konterkariert da die beiden Zugangsweisen zum Exotischen, die das 19. Jahrhundert hatte. In manao tupapau da erlebt er das Exotische wirklich, da erlebt er den Totengeist, er erlebt, dass ihm die Bananen quasi in den Mund hineinwachsen, dass er trotzdem nichts hat und fast vor die Hunde geht, fast verhungert. In Paris dann, da ist es die nach Paris geholte Exotik, da ist es Kostüm, das ist es Maskerade.

Hell: Welche Auffassung hatte Gauguin eigentlich von Bild und der sogenannten Realität. Wollte er mit seinen Bildern ein Abbild einer fremden Welt schaffen? Oder ist diese realistische Abbildtheorie schon weit hinter ihm?

Bischof: Die realistische Abbildtheorie ist weit hinter ihm, er behauptet auch von sich, dass er nicht die Welt malt, sondern sich malt, seine Sicht auf die Welt malt. Er setzt sich mit der Fotografie, zumal auch mit der Farbfotografie auseinander, weil er natürlich mit dem Vorwurf konfrontiert wurde, dass die Farben, die er verwendet, so in der sogenannten Wirklichkeit nicht vorkämen. Und er mokiert sich dann darüber, dass ein Baum grüne Blätter haben müsse, und der Stamm braun sein müsse, usw., er macht sich quasi lustig über die Leute, die das behaupten, einfach vor dem Hintergrund, dass er fragt, wenn das Licht anders einfällt, was ist dann für eine Farbe? Also er führt das ad absurdum und macht sich dann noch zusätzlich darüber lustig, wenn er sagt, na die Farbfotografie wird das dann alles lösen. Man weiß zwar nicht, ob er nicht auch ein bisschen Furcht hatte vor der Farbfotografie, umgekehrt macht er sich auch über die Chemiker und über die Pointilisten lustig, die meinen sie könnten über den wissenschaftlichen Zugang das Problem ausloten. Heute wissen wir natürlich längst, dass die Farbfotografie überhaupt keine Antworten bringt bezüglich der Wirklichkeit. In dem Sinn war ja quasi der Anspruch des Abbildes zu allen Zeiten eigentlich etwas naiv, um es einmal vorsichtig auszudrücken.

Hell: Wie kannst du auf diese Weise Gauguin nachfolgen, indem du deine Sicht auf die Welt gestaltest oder ist das gerade nicht mehr möglich, ist es eine Sicht nicht auf die Welt, sondern auf die Kunst, d.h. auf die vielen Weltsichten, die wir schon haben?

Bischof: Da möchte ich ein klein wenig zu Cézanne ausweichen, weil Cézanne des zentralen Begriff der „réalisation“ hatte. Dies war dort so verstanden, als ein ganz eigenartiger Mittelweg. Also etwas fotografisch abzubilden war auch für Cézanne Humbug, umgekehrt in die Richtung zu gehen, eine autonome Kunst zu schaffen, die sich nicht mehr an den Dingen der äußeren Welt orientiert, sondern nur mehr irgendwelche Eruptionen aus dem Unterbewusstsein hervorschauen will, war für ihn auch nicht möglich. Sondern es war klar, dass die Kunst an der Außenwelt Maß nehmen muss, sich orientieren muss, dass aber die Bildwelt eine Parallelwelt ist, und zwar eine tatsächliche Parallelwelt, eine real existierende Parallelwelt, die von den Dingen genauso viel und genauso wenig abhängig ist, wie ein Eisbär von einem Kamel, meinetwegen. Die haben auch etwas zu tun miteinander, aber nicht so unmittelbar.

Hell: Das wäre auch deine Theorie, mit der du an die Gestaltung eines Bildes herangehst?

Bischof: Damit sprichst du ein zweites Riesenproblem an, das auch für Gauguin ganz klar war, dass er unterschieden hat, zwischen einer literarischen Gestaltung, das ginge jetzt in Richtung Theorie, und einer bildnerischen Gestaltung. Es gab da schon die klare Idee, dass es nicht nur begriffliche Erkenntnis, sprachliche Erkenntnis gibt, sondern auch Erkenntnis in Bildern. Und so wie man eben in Begriffen nachdenken kann, um auf Lösungen zu kommen, so kann man auch in Bildern nachdenken. In Begriffen nachdenken kann man noch recht gut indem man einfach nur dasitzt und eben denkt, das geht bei Bildern auch, aber wesentlich besser geht es dann bei Bildern, wenn man sie umsetzt. Es ist aber eigentlich auch bei den Begriffen so, wenn man sie dann niederschreibt entdeckt man die Mängel. Insofern gibt es jetzt keine große Theorie im Hintergrund, keine in Begriffen dargelegte Theorie. Wenn ich deine Fragen zu meinen Bildern so zu beantworten versuche, dann sind das immer erst hinterher von mir selbst angestellte Überlegungen in der Welt der Begriffe. Und es ist jetzt auch nicht die große Theorie, die für mich bei Gauguin wichtig ist, sondern es sind die Bilder, die wichtig sind. Natürlich sind da auch Aspekte

drinnen, dass auch meine Arbeiten irgendwie flächig sind, dass sie Raumillusion zum größten Teil zurücknehmen.

Hell: Was wir jetzt machen sind natürlich alles, wie du richtig gesagt hast, Überlegungen nachher. Aber wie schaut es aus mit den Überlegungen vorher, wie spontan oder überlegt, mit wie viel Theorie gehst du in die Gestaltung eines solchen Bildes hinein?

Bischof: Also ich laufe ständig als Bildersammler durch die Gegend. So wie anderen Leuten andere Dinge auffallen, so fallen mir besondere Bilder auf, und die sammle ich, und die baue ich dann zusammen, und es müssen immer die Bilder funktionieren. Es muss dem formalen Anspruch Genüge getan werden, das ist einfach das oberste Prinzip. Und wenn das funktioniert, dann kann man hinterher auch die schönsten Theorien dazuerfinden. Das ist auch eine Erfahrung, die man quer durch die Kunstgeschichte machen kann. Bei einem schlechten Bild, bei einem misslungenen Bild, da hilft auch die beste Theorie nichts mehr.

Hell: Welche Rolle spielen in diesem Bild die Farben. Wenn wir an Gauguin denken, sehen wir ihn ja in einer bestimmten Farbigkeit, mit der wir heute vielleicht sogar die Südsee verbinden, mehr als wir sie selbst gesehen haben stellen wir sie uns nach Gauguin vor. Wie gehst du mit diesen Farben um, wenn du seine Bilder verwendest, spielt da Farbe eine Rolle, spielt da die Originalfarbe eine Rolle, wie ist es zwischen Computer und Ausdruck, was hat da die Farbe zu sagen?

Bischof: Es gibt da zwei Aspekte drinnen, der eine verbindet mich mit Gauguin, der andere bringt mich ganz weit von ihm weg. Weil es ganz klar ist, dass ich, der mit technischen Hilfsmitteln der Reproduktion arbeitet, was Farbqualität betrifft, sehr eingeschränkt bin. Weil, und das mag jetzt komisch klingen, das technische Hilfsmittel des Computers, der vielleicht ein paar hunderttausend Farbnuancen gespeichert hat, gegen die Farbpalette eines Gauguin wirklich lächerlich ist. Insofern bleibe ich ja auch im Weben zum Teil noch der handwerklichen Tradition treu. Umgekehrt stehe ich natürlich auch ganz massiv in einem anderen lebensgeschichtlichen Kontext als Gauguin. Gauguin hat noch Holzschnitte gemacht, um sie zur Zeitschriftenproduktion zu verwenden. Das war zwar damals auch schon ein bisschen exotisch, aber von dem Kontext, in dem ich mich heute bewege, ist er natürlich meilenweit entfernt. Und, wie wir vorhin besprochen haben, dass Aura und Ausstrahlung durch die Reproduktion vernichtet wird, das versuche ich in meiner Arbeit wieder zurückzugeben. Und es ist dann ein anderer Aspekt ein bisschen drinnen, der mich mit Gauguin stark verbindet, das ist der Konnex hin zur Musik. Gauguin vergleicht Farben und auch seine Art zu arbeiten stark mit Musik, er schreibt auch, er setzt sich hin und horcht Beethoven und sieht dabei Farben. In der Art und Weise wie ich arbeite erzeuge ich eine ganz bestimmte Rhythmik, und diese Rhythmik, diesen Rhythmus erzeuge ich in diesem Fall genau mit den Bildern von Gauguin, mit seinen Farben. Insofern gibt es eine Verbindungslinie, die wiederum in diesem eigentümlichen Scheitern drinnen ist, das es auf der einen Seite gelingt, dass ich ein Bild herstelle, dass diese Bilder dem, was Walter Benjamin der Reproduktion vorwirft entgegenarbeiten, dass es aber auf der anderen Seite im Entgegenarbeiten auch nicht vollständig gelingen kann.

Hell: Und das heißt, das ist natürlich auch eine Hommage, die sich sowohl der Nähe, wie auch der Distanz zu Gauguin bewusst ist.

Bischof: Es ist eine Grunderfahrung, dass sich die größte Nähe nur in der Distanz ergeben kann. Bei allen anderen Lösungen würde ein Teil untergehen. Auch hier findet sich wieder die paradoxe Situation, indem ich die Distanz zu ihm ständig wahre, indem ich nicht hergehe, eine Palette nehme und versuche Gauguinbilder zu kopieren, ins Fälscherhandwerk eintrete, die besten Gauguinbilder studiere, um dann vielleicht einmal so weit zu sein, dass ich zwei drei Fälschungen als Neuentdeckungen auf den Kunstmarkt werfen kann. Das wäre dann die Nähe, wo wir beide draufgegangen wären. Aber indem ich die Distanz zu ihm klar wahre, kann ich Nähe entwickeln.

Hell: Du hast noch angesprochen das Denken in Bildern. Das ist ja etwas, das zumindest im westeuropäischen Kontext unterentwickelt ist, wo die Denkgeschichte fast alles ist, und die Bildgeschichte, wenn man es jetzt mit Katholizismus - Orthodoxie vergleicht, mit der ganzen Theologie der Ikone, dann ist das dort stark präsent, im ganzen westeuropäischen Kontext eigentlich nicht. Ist auch das an Gauguin wichtig, dass er aus diesem europäischen Kontext ausgebrochen ist, in einer Welt, in der Bilder sicher eine ganz andere Rolle gespielt haben.

Bischof: Ich sehe jetzt den Unterschied zur Orthodoxie, den du angesprochen hast, nicht so massiv. Und zwar aus dem Grund, dass es auch im Westen immer Bilder gegeben hat, und dass in beiden Traditionen Bilder immer, ich sage es ganz hart, zur Verkündigung missbraucht wurden. Also insofern möchte ich dies ein bisschen relativieren, obwohl natürlich bildtheologische Entwicklungen, wie sie der Osten kennt, wir so nicht haben, das stimmt schon. Zum anderen denke ich, ist die wirkliche Bruchstelle ja daran gegeben, dass es nie das wirkliche Zugeständnis gab, dass es Erkenntnis in Bildern gibt, dass sich kaum jemand damit beschäftigt hat, von einer Welt, der Welt der Bilder in die Welt der Begriffe zu übersetzen. Da könnte man vielleicht Konrad Fiedler nennen, vielleicht auch ein so typisch gescheiterter Versuch. Alles, was davor war, würde ich jetzt einmal so ganz geschwind sagen, bleibt diesem Literarischen verhaftet. D.h. das Bild hat immer nur diesen illustrativen Charakter. Aber eben aus der Perspektive derjenigen, die in der Mächtigkeit des Wortes unterwegs waren. Die Bilderhersteller für sich haben das sicher anders gesehen, obwohl sie sich natürlich auch mitunter ohnmächtig dieser Macht des Wortes gebeugt haben, und eben auch Erklärungen gegeben haben - was ja bis jetzt anhält.

Hell: Im Hintergrund des Gauguinbildes steht ein religiöses Idol, tupapau. Hat diese Art der Erinnerung, der Erinnerung im Bild, gegen das Auflösen in Gleichgültigkeit, in endlose Reproduzierbarkeit, hat die selber einen religiösen Aspekt?

Bischof: Vom konkreten Hintergrund des Bildes her ist es ganz klar. Das Mädchen, das dargestellt ist, schlottert auch vor Angst vor diesem Geist der Toten, also für sie ist er absolut da. Und indem Gauguin das in dieser Form aufnimmt, indem er sich von dem betreffen lässt, und zwar so betreffen lässt, dass er eines seiner besten Bilder daraus macht, ist es auch für Gauguin da. Und er setzt diesen Geist ganz klar ins Bild, er materialisiert ihn, indem er Nähe und Distanz gut kalkuliert, wenn es jetzt bezogen ist auf die Kultur in Tahiti. Umgekehrt bin ich mir nicht ganz sicher, ob nicht dieses Idol, diese Figur die da im Hintergrund steht, bereits Gauguin selbst ist, ob er sich nicht da schon in diese Figur sehr wohl fühlt. Was jetzt nicht, eine oberflächliche Todessehnsucht ist, oder die typischen Macken des 19. Jahrhunderts meint.

Hell: Da interessiert mich jetzt doch, wenn du einen Zyklus über deine Väter machst, wie ist dein

eigenes Verhältnis im Blick auf Gauguin. Hat für dich auch der Geist der Toten, der Geist des Toten, etwas Bedrohliches, vor dem man auch zittert, oder bist du auch selber hineinverwoben in diesen Geist der Toten?

Bischof: Man fürchtet sich ja vor ihnen, weil man ja mit ihnen verwoben ist. Das ist auch eine ganz normale Erfahrung, die jeder Künstler auf seinem Entwicklungsweg macht, dass man eben aus irgendeiner Ecke Beeinflussung herbekommt. Gauguin selbst hatte dieses Problem wie alle anderen auch, seine frühen Arbeiten sind auch nicht so leicht von einem Pissaro zu unterscheiden. D.h. man hat ständig diese Ahnen im Nacken und man bekämpft sie zum Teil ja auch, aber es ist eben nicht Krieg, sondern ein Kampf. Insofern kämpfe ich natürlich auch mit Gauguin.

Hell: Wenn dieses Bild jetzt auch ein Kampf war, wie ist er ausgegangen. Ist das ein Stück Befreiung, ist es ein Kräftemessen, ja mit welchem Ende?

Bischof: Bilder sind immer nur Etappen. Solange man selber Bilder herstellt und logischerweise im Austausch mit anderen steht, ist man mit der Auseinandersetzung, mit dem Kampf nie fertig. Man wendet sich vielleicht einmal dem einen oder dem anderen, diesem oder jenem Problem stärker zu, aber man wird nie fertig. Cézanne hat den Mont Saint-Victoire unzählige Male gemalt, immer den gleichen, relativ faden Berg, immer wieder hat er ihn gemalt, er ist in dem Sinn nie fertig geworden mit ihm. Ein bisschen kommt auch dazu, dass wir schon ungleiche Partner sind, weil wir einfach mit ganz anderen Hilfsmitteln arbeiten.

Hell: Mir fällt noch ein, ich weiß nicht ob wir darüber reden sollen, für den Geist der Religion, wie sie hier dargestellt ist mit dieser Idolfigur, da leben natürlich demokratisch quasi alle Toten weiter, oder sind alle Toten lebendig, wie es ja auch in der klassischen katholischen Vorstellung ist. In der künstlerischen Vergegenwärtigung oder Auseinandersetzung mit den Toten sind das natürlich immer nur einige wenige Tote, die noch leben, nämlich jene, die überhaupt Spuren hinterlassen, die wir kennen, die einen Namen haben. Wie ist dieses Spannungsverhältnis?

Bischof: Ich denke, dass das ziemlich parallel ist. Auch im katholischen Himmel kennt man nur einige Namen und nicht alle. Bei einigen würde man nicht annehmen, dass sie im Himmel sind; und viele im Himmel haben auch überhaupt keine offensichtlichen Spuren hinterlassen und sind trotzdem dort und wir wissen gar nichts davon. Also ich denke, das spielt sich ziemlich parallel dazu ab.

Hell: Ist Kunst überhaupt ein Mittel der Erinnerung, ist Erinnerung eine wesentliche Quelle für Kunst?

Bischof: Es gibt von Heidegger das schöne Bonmot Zukunft ist Herkunft. Ich denke, es geht nicht ohne Erinnerung, du lernst auch schon die ganz einfachen Überlebensstrategien im zarten Kindesalter und überlebst dann später permanent nur dadurch, dass du dich daran erinnerst, dass du das präsent hast. Ohne dich, und das ist jetzt der entscheidende Unterschied, dich ständig wie das kleine Kind aufzuführen, als du irgendeine Technik erlernt hast mit fünf Jahren. D.h. wenn man in der Erinnerung stehen bleibt, starr bleibt, dann hat es keinen Sinn, dann wird die Kunst akademisch, umgekehrt sind die Hilfsmittel, die wir ja auch nur zum Teil selbst erfunden haben, der größere Teil ist uns ja schon von anderen weitergegeben, ist eine Form der Erinnerung.

Hell: Was ist für dich eigentlich das Original von deinem Bild? So wie wir es jetzt vor uns haben, oder im Computer, oder gibt es überhaupt von deiner Arbeit ein Original?

Bischof: Es gibt von meinen Arbeiten immer nur ein Original, weil das Drucktechnische daran, die Tapete wenn du so willst, ja nur ein Teil der Arbeit, oder der erste Arbeitsschritt ist. Und der zweite Arbeitsschritt ist dann die Arbeit des Webens. Und dieser Arbeitsschritt ist immer ein handwerklicher. D.h. auch wenn ich versuchen würde, mein Bild selbst zu kopieren, dann wäre es eben nur eine Kopie und würde schon anders ausschauen. Es wäre nicht so, wie wenn du jetzt fünf gleich Bücher auf der gleichen Seite aufschlagen würdest, dann hättest du fünf gleiche Bilder darauf. Insofern gibt es bei mir immer nur ein Original.

Hell: Du ziehst also von dem, was ich eingangs gesagt habe unter den Stichworten „Imaginäres Museum“ und „Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit“, gerade nicht den Schluss, dass man den Begriff Original aufgeben muss.

Bischof: Ich glaube nicht. Es ist ja auch so, dass man von der älteren Kunstgeschichte her keine Originale mehr besitzen, weil die ja alle längst restauriert worden sind. Manche sind eben sehr gut restauriert, und manche derart schlecht, dass man schon beim zweiten Mal Hinschauen bemerkt, wo noch das Original vom Maler da ist, oder wo dann ein Restaurator ein Stück eingefügt hat.

Hell: Ein Stück weit geschieht deine serielle Montage auch aus einem Respekt vor dem Original, das du verwendest.

Bischof: Auf alle Fälle. Es ist ja das Moment, das ich gemalte Bilder von anderen verwende, nur die Ausnahme. Im Normalfall verwende ich ja Alltagsfotos, die ich vorfinde oder selbst fotografiere. Insofern ist das ein gewisser Ausnahmefall und es ist auch ein Zyklus, der auch einer gewissen Selbstvergewisserung dient, weil ich natürlich eine Auswahl treffen muss. Weil ich nicht von allen mir in irgendwelchen Reproduktionen zugänglichen Malern eine Fortführung machen kann, weil dies unmöglich ist. Zum anderen muss ich, wenn ich nun eine Auswahl an Malern habe, nochmals bei den Bildern sehr genau daran arbeiten. Es ist eine lange und intensive Auseinandersetzung und schon daran sieht man den Respekt dem Bild gegenüber. Zum anderen ist auch klar, dass die Respektlosigkeit, die Kunstbilder auf Ordner, Vorhängen oder sonstigen Accessoires, die man so hat, dass ich diese Respektlosigkeit genau dadurch aufzuheben versuche, dass ich Betrachter hinführen möchte, jetzt einmal genau zu schauen und die Bilder eben nicht als Dekoration verwende. Oder, vielleicht sogar noch strenger gesagt, als Statussymbol. Auch das Original als Statussymbol.