

Bildbearbeitungen von Thomas Hoelscher

Jess Walter "behandelt" Bilder von Karl May, in denen dieser sich selbst behandelt, indem er fotografisch in der Pose der Verkleidung und inmitten der Requisiten und Ausstattungsstücke seiner Helden "aus fernen Ländern und Völkern" auftritt, also in einem weiteren Akt der Selbstinszenierung, gleichsam zweiter Ordnung, in seine eigenen ausgreifenden Selbstphantasmatisierungen hineinschlüpft, um -im Bild- sich unter die Ausgeburten seiner orientalisierenden und 'indianisierenden' Phantasie zu mischen.

Auch Jess Walter macht Bilder über Bilder, um dieser Ebene mehrfacher Selbstspiegelung entsprechen zu können. Genau gesagt macht er Bilder aus Bildern. Er unterzieht die Bilder Karl Mays einer Befragung und Behandlung, indem er sie in ein bildnerisches Verfahren taucht, das eine Mischung aus reproduktiv-druckgrafischen und malereieigenen Komponenten darstellt. Ohne die Ausgangsfotos direkt anzutasten - keinerlei expressiver Gestus der Deformation oder der "Übermalung" findet statt-, sehen diese sich vielfältigen Modifikationen rein aus den Zufallseffekten des materialen Werkprozesses ausgesetzt. Das führt zu einer eingreifenden, "zersetzenden" Bearbeitung der Ausgangsbilder. In dem "Zwischen" zwischen Foto und Druck/Malerei beginnt es zu arbeiten, Subschichten der Karl May'schen Imagerie lösen sich ab, dringen auf die reine, glatte Oberfläche der Fotografien und überschwemmen sie, mit allen Effekten von Verunklärung, Verunreinigung, Störung, Chaotisierung, Entropisierung. Man nenne es -informationstheoretisch- Freisetzung des "Rauschens" und seiner Stimmen, man nenne es -therapeutisch- Psycho-Zersetzungs-Chemie an und mit Bildern, "Bilder-Psychoanalyse": immer geht es um "Traumarbeit" an Bildern, die selber hochgradig Traum-, Phantasmatik-, Wahnbilder sind.

Jess Walters Bildverfahren der Ausnutzung materialer Zufallseffekte auf vorgegebene Vorlagen entspricht, mit ausgeprägter Eigenakzentuierung, ähnlichen halbautomatischen, automatischen, mechanischen (ja zum Teil sogar digitalen) Bildprozessen bei Max Ernst, Pollock, Asger Jorn und der COBRA, Rauschenberg, Polke und selbst Warhol mit seiner eigenwilligen Verwendung der Siebdrucktechnik. Wichtiger ist, daß sein Bildgenerierungsverfahren hier in Analogie gesetzt ist zu den Phantasie-Erregungs-, den Phantasmengenerierungs-Praktiken bei Karl May. Und in Analogie heißt: parallel und zugleich in Kontrast, gegen den Strich, weniger dekuvierend als dekonstruierend. Noch einmal: Karl May in der "Villa Shatterhand" wie in der Requisitenkammer, im Fundus seiner eigenen Phantasiegestalten, wie die Made im Speck seiner eigenen überhitzten Hirnwindungen, inmitten seiner eigenen Kunst- und Wunderkammer: ein neuer Hieronymus-im-Gehäus, Kosmograph in seinem Studiolo, Künstler -der Spezies Makart- in seinem Atelier, ein weiterer versuchter Hl. Antonius unter seinen Dämonen, ein Fin-de-siècle Goya in den Ausgeburten seiner schlafenden, den Tagträumen seiner wachenden Vernunft.

In einem früheren Projekt Jess Walters ging es um "Mythos und Realität des Wilden Westens". Hier geht es um "Mythos und Realität" -mehr Mythos als Realität- des außereuropäischen Fremden, der "fernen Länder und Völker" -Orientalen und amerikanische Indianer- im Blick Karl Mays. Über die tieferen Zusammenhänge gibt Hans-Jürgen Syberberg Aufschluß: Karl May als "Western" und "unser Hollywood aus dem 19. Jahrhundert". (Zitat s. S. 2) Die Konjunktion von orientalisierend und 'indianisierend', die Fokussierung auf Orient und Amerika ist dabei Allgemeingut seit 1800. Beide stellten bevorzugte Fluchtwelten, Projektions-Topographien für zivilisationsmüde Abendländer dar. Chateaubriand bietet ein schönes Beispiel, mit der signifikanten eurozentrischen Unterfütterung (Zitat s. S. 3). Das magische Dreieck ist Orientalismus - 'Indianismus' - Kolonialismus. Es gilt auch für Karl May. Ist er doch integraler Teil der Phan-

tasmatisierungen, wie sie aus der Berührung der Europäer mit dem Außereuropäischen -in Gestalt der amerikanischen Indianer, des Orients, der Afrikaner, der lateinamerikanischen Ureinwohner- (zumindest) seit Kolumbus, aus dem europäischen Blick aufs Fremde sprießen bis wuchern, einem phantasmatischen, von Phantasmen besetzten, Phantasmen produzierenden Blick.

"Ferne Länder und Völker" - dahin zog es, voll ambivalentester, stets umschlagsbereiter Faszination Entdecker und Eroberer, Forschungsreisende und Abenteurer, bis hin zum Massentourismus unserer Tage und dem Multikulturalismus als dessen Inversform, den (inzwischen hauptsächlich außereuropäischen) Fremden im eigenen Hinterhof.

Auf Weltausstellungen, in den Panoptiken des 19. Jahrhunderts - "Togo-Neger" ist auf einem von ihnen draußen groß annonciert- kann man sie in Menschen-Zoos bestaunen. Buffalo Bill und andere Westerners ziehen als ihr eigener Mythos in "Fremde-Völker-Shows" durch die Lande, noch bis in die 30er Jahre unseres Jahrhunderts. Soweit die triviale Seite, das "low" des Phänomens. Seine hochkulturelle Seite, sein "high"- Effekt findet sich gleichzeitig bei den Avantgarden, Gauguin in der Südsee: Hinter seiner Malerei steht immerhin die Entscheidung für eine Lebensform, Exotismen und Japonismen bei den Impressionisten, Manet, van Gogh, Matisse: ein neuartiges und gesteigertes Interesse für die Kräfte des Lineaments, der Fläche, des Dekors. Picasso und die "primitiven" afrikanischen "Negerplastiken", von Carl Einstein als Nonplusultra des westlichen Avantgardismus besungen - in Wirklichkeit einer der ersten Spiegel, den sich der Westen kritisch im Fremden vorhält, hier in Sachen des - eigenen - Radikalbösen ("Démoeilles d'Avignon"). Das sind Gegenläufigkeiten, Perspektiven gegen den Strich, zur Blickrichtung Karl Mays, die sich da herauszubilden beginnen. Trotz ihrer Verstrickung in Kolonialismus und Eurozentrismus ist es vor allem die Ethnologie, die Elemente eines Gegenprogramms, einer Arbeit am Perspektivwechsel, der Inversion des Blicks sucht. Dies ist ein diffiziles und langwieriges Geschäft -nicht unähnlich des Kehrtwendungs-Manövers eines Riesentankers-, es geht dabei "ans Eingemachte". Verfremdung wird aufgeboten, als Entphantasmatisierung, als Entzerrung des Blicks gegen die Einvernahme des Fremden, Anderen durch seine Ausstattung mit den Versatzstücken aus der eigenen Requisitenkammer - diesem identifizierenden Mummenschanz, ohne den die Fluchtwelten und Projektionen nicht funktionieren könnten. Das zielt auf Problematisierung des Eigenen am anderen, Fremden, eine Inversion des Blicks. So hat es Lévi-Strauss bereits bei Rousseau diagnostiziert (Zitat s. S. 4) und Foucault sprach von der "Ethnologie der eigenen Kultur".

Neuartige Kombinationen aus Künstlerischem und Ethnologischem hatten sich herausgebildet - alles Reisende, alles Abenteurer einer anderen Art, sich dem Geist des Kolonialismus zu entwinden trachtend: Segalen, Leiris, Michaux, auch Hubert Fichte und Lothar Baumgarten (documenta 7 und 10, Biennale Venedig 1984). Ihre Synthesen entstammen dem Geist des Surrealismus: seinem experimentierenden Umgang mit der Ineinanderblendung, der Wechselbeziehung von Eigenem und Fremden, seiner Wahrnehmung der "Exotik" des Eigenen gegen die suggestiv -phantasmatische Exotisierung des Fremden. Hier war Aragons Mythologie des alltäglichsten Paris, besonders der "Passagen", bahnbrechend (in seinem "Le Paysan de Paris"). Walter Benjamins "Passagen-Werk", sein Projekt einer "Phantasmagorie des 19. Jahrhunderts" steht in diesen Schuhen. Hier lautet der Gegenbegriff zu den fluchtbestimmten Exotismen Karl Mays und anderer: "profane Erleuchtung", mit dem Akzent auf profan. (Zitat s. S. 8 u. 10)

Leicht könnte man Dalis "kritisch-paranoide" Methode als eine solche gegenüber der eigenen Kultur im Brennspeigel ausgeschlossener bzw. depotenzierter anderer Kulturen und Erfahrungsbereiche darstellen. Und Max Ernsts Collageromane

("La femme 100têtes", "Une semaine de bonté", "Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel"), die mit dem Material der Holzstichillustrationen der Trivial-, Kolportage- und Abenteuer- und Reiseliteratur der (meist französischen) Zeitgenossen Karl Mays arbeiten, sind bildhafte Dekonstruktionen der schwülen bürgerlichen Phantasiewelten aus Interieurs, historisch überladenen Salons und exotisierenden Wintergärten oder Glaspalästen mit Palmendekor. Und zwar durch Steigerung und Überbietung dieser Hypertrophien - in genauer Entsprechung zu Foucaults Übersteigerung der von Nietzsche kritisierten "monumentalen Historie" zum parodierten Mummenschanz (ihr Seitentrieb ist die Historienmalerei Makart'schen Typs, die auch auf Karl May'sche Schauplätze ausgreift). (Zitat s. S. 6)

In einem Wort, beim Amerikaner weist alles auf den Wilden hin, der noch in keiner Weise einen zivilisierten Zustand erreicht hat, beim Araber läßt alles den zivilisierten Menschen erkennen, der in den Zustand der Wildheit zurückgefallen ist. (François-René de Chateaubriand: Itinéraire de Paris à Jerusalem. 1819)

Im Gelände sieht sich der Ethnologe jedesmal einer Welt ausgeliefert, in der ihm alles fremd und feindlich ist. Er hat nur dieses Ich, über das er immer noch verfügt, um zu überleben und seinen Forschungen nachzugehen; doch es ist ein Ich, das physisch und moralisch gepeinigt ist von Erschöpfung, Hunger, Entbehrungen, der Erschütterung seiner Lebensgewohnheiten und von plötzlich auftauchenden Vorurteilen, deren Vorhandensein er nicht einmal geahnt hatte; in dieser fremdartigen Situation enthüllt sich dieses Ich als gelähmt und verkrüppelt von allen Schlägen einer persönlichen Geschichte, die für den Aufbruch zu seiner Berufung verantwortlich gewesen ist, die jedoch von nun an seinen Weg noch mehr beeinflussen wird. Infolgedessen begreift sich der Beobachter in der ethnographischen Erfahrung als sein eigenes Beobachtungsinstrument; es ist offensichtlich, daß er lernen muß, sich selbst zu erkennen, eine Einschätzung seines Selbst zu erlangen, das sich gegenüber dem Ich, das sich seiner bedient, als Anderes erweist. Diese Selbsteinschätzung wird integrierender Bestandteil der Beobachtung des Selbsts Anderer. Jede ethnographische Laufbahn findet ihr Prinzip in geschriebenen oder unausgesprochenen "Bekanntnissen". (...)

Denn um dahin zu gelangen, sich selbst in den Anderen zu akzeptieren - ein Ziel, das die Ethnologie der Erkenntnis des Menschen setzt -, muß man sich zuerst sich selbst verweigern.

... und dadurch die berühmte Formel vorwegnimmt: "Ich ist ein Anderer (je est un autre)" - die die ethnographische Erfahrung allererst bestätigen muß, ehe sie den ihr aufgegebenen Nachweis führen kann, daß der Andere ein "ich" ist.

(Claude Lévi-Strauss: Jean-Jaques Rousseau, Begründer der Wissenschaften vom Menschen, in: C. L.-S. Strukturele Anthropologie II. Frankfurt/M 1975)

Der Amerikaner, der den Kolumbus zuerst entdeckte, machte eine böse Entdeckung. (Lichtenberg)

Karl May "als"... Hier Karl May als Old Shatterhand. Oder auch Old Shatterhand als Karl May. Verkleidung, Pose, Rollenspiel. Er spielt seine Rolle ausgezeichnet, vollständig wie er aus sich herauszuschlüpfen vermag, da zugleich in sich selber hineinschlüpfend, immer nur in sich selber. Das ist nicht Verkleidung, das ist Identifikation, Ununterscheidbarkeit. Und doch treten Spalte und Risse auf.

Der strahlende Held, der "Edelmensch". Blick aus strahlend weißem, unverschattetem Gesicht, leicht nach oben, leicht schräg aus dem Bild hinaus, den Betrachter unter sich lassend, die Haltung fast frontal, aufgerichtet. Unter dem riesigen Cowboy-Sombrero, der oben an den Bildrand stößt, Heiligenschein und Glorie, in tiefschattender Rahmung und Profilierung, das unverschattete Weiß des Gesichts. Er ist ein Weißer.

Seltsame Wanderungen dieses Hutes, Wanderungen eines Versatzstücks aus dem Requisitarium. Hier sitzt er stolz und aufrecht und oben. In "Old Shatterhand II" spaltet er sich in zwei auf, labilisiert sich, gerät in leichte Turbulenzen. In "Villa Shatterhand I" schließlich ist es aus mit der strikt Vertikalen, er ist in die strikt horizontale Position, dazu an den unteren äußeren Rand des Bildes gekippt - der liegende "Großwildjäger" hat die Idealkluft Karl Mays übernommen: depossediert, entkleidet, nackt und bloß, desolat hockt er da.

Hier haben wir den Höhepunkt, den Hochpunkt, die Klimax. Von dort aus nur noch Abstieg und Fall (in Jess Walters Dramaturgie von Karl Mays Selbstinszenierungen).

Spuren der Entropie, des Angegangenen auch hier. Bereits im Gesicht: die ange-laufene, zergehende, zerfließende Schattenpartie links vom Auge hinab, seitlich der Nase, zum Mund. Erste Spuren von Blut, Schweiß und Tränen inmitten der strahlend-hellen Gesichtsfläche. Dann der Oberkörper, wie eingeschnürt und erstarrt unter den ihn vielfach umschlingenden Gerätschaften: Panzerung, Selbstpanzerung; zugleich das wirr herumliegende Gerät von Dürers "Melencolia"-Stich (Näheres bei "Villa Shatterhand" I, V). Der Schwarzfluß aus Auge, Nase, Mund zu einem massiven, breiten Strom sich auswachsend. Er läßt den rechten Arm abdriften, wie amputiert, eine Schneise zwischen Körper und Arm treibend.

Die Historie als Parodie und Possenspiel. Dem Europäer, der ein anonymer Mischmensch ist und der nicht weiß, wer er ist und welchen Namen er zu tragen hat, bietet der Historiker Ersatzidentitäten an, welche anscheinend individueller und wirklicher sich als seine eigenen. Aber der Mensch mit historischem Sinn muß sich über diesen ihm angebotenen Ersatz nicht täuschen: Es handelt sich lediglich um eine Verkleidung. Der Französischen Revolution hat man die römische Toga umgehängt, der Romantik die Waffenrüstung des Ritters, der Wagnerepoche das Schwert des germanischen Helden. All das ist nur Flitterwerk, dessen Unwirklichkeit unsere eigene Unwirklichkeit durchscheinen läßt... Es sei jedem freigestellt, sich auf dem Trödelmarkt fehlender Identitäten zu betätigen. Der gute Historiker, der Genealoge, weiß, was er von dieser Maskerade zu halten hat. Nicht, daß er sie zurückweist, weil sie ihm zu wenig ernst ist; vielmehr möchte er sie bis zum Äußersten treiben: er möchte einen großen Karneval der Zeit veranstalten, in dem die Masken unaufhörlich wiederkehren. Anstatt unsere blasse Individualität mit den starken Identitäten der Vergangenheit zu identifizieren, geht es darum, uns in so vielen wiedererstandenen Identitäten zu entwirklichen... "Vielleicht, daß wir hier gerade das Reich unserer Erfindung noch entdecken, jenes Reich, wo auch wir noch original sein können, etwa als Parodisten der Weltgeschichte und als Hanswürste Gottes" (Jenseits von Gut und Böse § 223)

(Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, in : M. F. Von der Subversion des Wissens. München 1974)

Karl May als doppelter Old Shatterhand. Zeugt das von Potenzierungen, von gesteigerter Potenz oder von einer Aufspaltung, einer Entzweigung des Ich? Zu-

nächst einmal die Pose ungebrochener Vitalität, von Stolz, Lässigkeit, Keckheit, ja Triumph, die Pose eines Bajazzo, eines Don Giovanni. Aber die Spiegelung, welche die Projektion in die Rolle, die Identifizierung mit der Rolle bereits darstellt, noch einmal (nahezu) identisch gespiegelt – das läßt Irritationen aufkommen. Multiples Spiegelstadium (Lacans Konzept). Um ein Doppelporträt als Doppelgänger seiner selbst handelt es sich. Der Wanderer, der Reisende, und sein Schatten. Die kulissenartig gegeneinander verschobene, gegeneinander verrückte identische Figur spaltet sich in zwei Teile auf: einen Dunklen (schwarzblauen), einen hellen (fast weißen), gegenläufig dazu im Weißen ein schwarzes, fotonegativhaftes und im Schwarzen ein weißes (wenn auch halbverschattetes) Gesicht; der eine Teil größer, von den fest auf dem Boden stehenden Stiefeln bis zum an die Grenze des Bildes (des Himmels) stoßenden Kopf plus Hut, dafür aber im Hintergrund, zur Hälfte verdeckt; der andere Teil kleiner, dafür unverdeckt, anscheinend der Aktive im Vordergrund, jedoch eigenartig labilisiert durch das Fehlen eines festen Standes, gleichsam über dem Abgrund schwebend. Hier herrscht eine labile Dialektik. Wer spiegelt wen? Wer steht im Schatten – ist der Schatten-, wer im Licht? Wer ist wessen Marionette? Beide sind sie zudem verstümmelt, der linke Arm hängt wie der Rest einer Amputation, wie abgerissen. Das ist ein Handicap, das die Pose unterminiert. Besonders drastisch beim "Großen", der durch die Verdeckung auch so schon partialisiert ist und des vitalen Hüftakzents des Vorderen beraubt. Spiegelstadium und "zerstückelter" Körper – ein beunruhigender Kontrast. Ist es nicht so, daß der "Kleine", labil Stehende, der "Reale" aus seiner Labilität – unter Pseudo-Vitalität – sich sein übergroßes phantasmatisches Pendant produziert, sein fiktionales Gegen-Ich, das mit dem Kopf/Hut an den Himmel stößt (wie einige griechische Helden, die dann schmerzhaft wieder hinunter mußten), und zugleich selber deutlich Zeichen der Versehrtheit, der Imperfektion zeigt? (Bei Goya gibt es einige von diesen leeren Über-Ich-Attrappen).

Hier haben wir sie am Werk, Jess Walters Verfahren der bildhaften Bilderdekonstruktion. Dekonstruktion, und nicht Entlarvung, von Stolz, Vitalität, Pose.

Jede ernsthafte Ergründung der okkulten, surrealistischen, phantasmagorischen Gaben und Phänomene hat eine dialektische Verschränkung zur Voraussetzung, die ein romantischer Kopf sich niemals aneignen wird. Es bringt uns nämlich nicht weiter, die rätselhafte Seite am Rätselhaften pathetisch oder fanatisch zu unterstreichen; vielmehr durchdringen wir das Geheimnis nur in dem Grade, als wir es im Alltäglichen wiederfinden, kraft einer dialektischen Optik, die das Alltägliche als undurchdringlich, das Undurchdringliche als alltäglich erkennt. Die passionierteste Untersuchung telepathischer Phänomene zum Beispiel wird einen über das Lesen (das ein eminent telepathischer Vorgang ist) nicht halb so viel lehren wie die profane Erleuchtung des Lesens über die telepathischen Phänomene. Oder: Die passionierteste Untersuchung des Haschischrausches wird einen über das Denken (das ein eminentes Narkotikum ist) nicht halb so viel lehren, wie die profane Erleuchtung des Denkens über den Haschischrausch. Der Leser, der Denkende, der Wartende, der Flaneur sind ebensowohl Typen des Erleuchteten wie der Opiumesser, der Träumer, der Berauschte. Und sind profanere. Ganz zu schweigen von der fürchterlichsten Droge – uns selber –, die wir in der Einsamkeit zu uns nehmen.

(Walter Benjamin: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz (1929), in: W. B. Gesammelte Schriften II, 1. Frankfurt/M 1977)

Auch ein Edler, ein Verständiger, Selbstgewisser. Inmitten eines exotisch-vegetabilisch-ornamentalen Dekor, der die Palmenstellungen in den gläsernen Palmenhäusern, Wintergärten, den Glaspalästen der Weltausstellungen und auf den Portieren des Salons des späten 19. Jahrhunderts heraufruft, wie auch die Pflanzengehänge und schwebenden Gespinste hier die "Hängenden Gärten" von Mo-

nets Giverny dort mit seinen Bildern daraus sowie den Seerosenbildern ("Nymphéas") widerhallen lassen. Oder handelt es sich bei den gegeneinander verschobenen Gebilden der "Palmwedel" um einen "Arm" der Figur, um einen "Vogel Flügel", einen "Sattel" gar? Eine allgemeine Metamorphie zieht ein durch den verschobenen und in kontrastierender Färbung aquarellhaft ausgelegten Doppeldruck. Sie ergreift auch die Figur. Wie in "Old Shatterhand I" haben wir einen quasiamputierten Doppelgänger seiner selbst, ein Doppelporträt seiner selbst in Rudimentärform (der zweite Kopf ist ausgeblendet). Die Überlagerung von Figur und Ornamentik ist hier lockerer, leichter, transparenter (als etwa in "Villa Shatterhand" II und IV). Die Art Picabias scheint durch. Der Gesamtdekor bringt seine eigene Irritationswirkung mit sich, eine Verunsicherung, Infragestellung des so selbstgewissen Habitus des Sitzenden. Das schwebende Gespinnst des Palmen-Exotismus hüllt die Figur ein, Figur und vegetabilische Palmenornamentik bilden, im hellen nach links verschobenen Doppelteil, eine übergreifende Figur, ja dort ist in gleicher Weise die Figur mit sich selber verschränkt. Prozesse der Kokonbildung, ja der Selbstkokonisierung zeigen sich. Karl May alias Kara ben Nemsî, umstrickt von seinem Phantasie-Gespinnst, inmitten des Netzes seiner eigenen Exotik-Ausgeburten und -Phantasmen. Andere Formen solcher Selbstspinnung kann man bei Jackson Pollock finden, besonders auf Namuths Fotodokumentation, die Pollock inmitten seiner Drippings in Aktion zeigt. Der Weg in die Aktion war bei ihm der Weg aus den reinen Kopf- und Malerei hinaus. Und das Netz seiner Drippings hat er im Ausgriff des "Allover" weit über das geschlossene Bildfeld hinaus als allseitige Ver- netzung angelegt.

Bibliothek und Schreibtisch sind für Benjamin gleichsam transzendente Orte, an denen die mystische Idee der Rettung des Fremden als Rätsel und das aufklärerische Programm der Erhellung des Irrationalen zur "Dialektik im Stillstand" zusammentreffen können.

(Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte. Walter Benjamin als Theoretiker der Moderne. Eine Ausstellung des Werkbund-Archivs, Berlin 1991, Ausstellungs- magazin)

Hier tritt Karl May einmal nicht "als ..." auf. Die Rollen scheinen von ihm abgefallen, unbeteiligt, ohne Pose sitzt er in der voll ausgestatteten Requi- tenkammer seiner Villa im Kreise seiner verkleideten Fans. Ein Bild der Er- nüchterung? Der unbehaglich, verloren wirkende Alte, isoliert an den Rand des Bildes gerückt, dezentriert, auch in der selben Sitzhaltung, wie auf "Urlaub in Tirol": Sind sie ihm lästig, die Geister die er rief, lästig als seine Fans, die den Theaterfundus der Villa mit Bühnenleben zu füllen wünschen, lä- stig, weil er sich inmitten seiner Ausgeburten wahrnimmt? Ist er in dem Traum oder Alptraum, der seine Phantasmen gebiert - wie der Goya des Capricho 43 ("El sueño de la razon produce monstruos"), wo die Ungeheuer förmlich seinem Kopf entsteigen, wie der Goya der "casa del sordo", seinem Landhaus bei Ma- drid, in dem der Stumme sich mit einem Pandämonium selbstgemalter Spukgestal- ten an den Wänden umgeben hat? Oder eher als ruhender, distanzierter Pol in- mitten des allgemeinen überbordenden Chaos, wie der Goya auf dem Blatt "Dispa- rate general" der Serie der "Disparates"?

Der Kaiser ohne Kleider, tief in der Depression. Als Depressiv-Variante der hyperphantasmatischen Aktivität (manisch/depressiv, grandios/zerknirscht, grandeur/misère). Oder eben umgekehrt: das Schwerblütig-Düster-Depressive als Zustand des Heraussickerns der fiebertraumhaften Wahnausgeburten - der Typ von Dürers "Melencolia" sowie in bester Gesellschaft mit Joseph Conrads mitten im Kongo-Urwald, im "Herz der Finsternis", zerrütteten Kongo-Abenteurer Kurtz, auf den diese unerbittlich kolonialismuskritische -eine der allerersten- Er- zählung einer Kongo-Fahrt zugespitzt ist. Vor allem in der Verkörperung des

Kurtz durch den kongenialen Marlon Brando, in Coppolas Film "Apocalypse Now" - dem Jess Walters modifizierter, bearbeiteter Karl May sich hier frappierend nähert.

Nicht zu vergessen: um ein Gruppenportät handelt es sich, aber um eines der seltsamen Art, wo der Zusammenhalt bereits an Konsistenz verloren hat, durch die halluzinatorische Sprunghaftigkeit im Größenmaßstab der zum Abdriften ins Absurde gebrachten Gestalten. Betrachtet man die thronende Hauptgestalt im arabischen Outfit, fügt sich das Ganze zu einer Art parodistischer Version von Leonardos Abendmahl. Das "Abendmahl" im Verwirrungs-, im Zerrüttungszustand.

Der Neger, der von der Weltausstellung nach Hause gebracht wird und, irrsinnig geworden von Heimweh, mitten in seinem Dorf unter dem Wehklagen des Stammes mit ernstestem Gesicht als Überlieferung und Pflicht die Späße aufführt, welche das europäische Publikum als Sitten und Gebräuche Afrikas entzückten.

(Kafka: Das Dritte Oktavheft)

Wunsch, Indianer zu werden

Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glatt gemähte Heide sah, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf.

(Kafka: Die Erzählungen)

Noch ein "Gruppenporträt", ein wahres Konzil der Schranzen, Konklave der Phantasten, eine heterodoxe Version von Rembrandts "Staalmeesters", gleichsam im Zerrspiegel von Goyas Porträt der königlichen Familie. Mehr noch, das Masken- und Schranzenwesen greift auf die gesamte Bildstruktur über, indem sich die Konturen der Ausstattungsstücke im Hintergrund vom Bildgrund lösen und, sich verselbständigend, als halluzinatorische Ornamentik nach vorne unter die Figuren drängen. Ein Vorgang der Verlarvung als Bildprinzip wie ein im Bild am Bild arbeitender Zersetzungspozeß. Dieser ambivalente Gesamt-Dekor bildet ein "Feld" interagierender figuraler und nichtfiguraler Energien aus, dessen Erosionsarbeit alle Formen ausgesetzt sind. Das Gesamtbild als Entropisierungs-Dispositiv, zur Freisetzung der "Stimmen des Rauschens". Ensors Maskenbilder wirken derart.

Der Meister selbst ist diesem Prozeß nicht entzogen, im Gegenteil. Wenn er auch (wie auf "Villa Shatterhand I") eigenartig dezentriert erscheint: am rechten Bildrand, wie eben einmal zufällig hineinschauend, die Tapetetür des eigenen Getriebes, die Pandorabüchse der eigenen Hirnwindungen einen Spalt öffnend.

Dies ist eine Nation (...), in der es keine Handelsgeschäfte gibt; keine Kenntnis der Schrift; keine Zähl- und Rechenkunst; keine Begriffe für Würdenträger und staatliche Obrigkeit; keinen Zustand der Dienstbarkeit, des Reichtums und der Armut; keine Verträge; keine Erfolge; keine Gütertrennung; keine Rücksicht auf Verwandtschaft als die uns allen gemeinsame; keine Bekleidung, keinen Ackerbau, kein Metall; keinen Gebrauch des Weines oder des Getreides. Un-erhört sogar die Worte, welche die Lüge, den Verrat, die Verstellung, den Geiz, den Neid, die Verleumdung, die Verzeihung bezeichnen.

(Michel de Montaigne: Essais)

Dinge und Dekor des Phantasieensembles "Villa Shatterhand", dieser externalisierten Hirnschale Karl Mays, proben hier den Aufstand. In Gestalt ihres abstrahierten, nichtfiguralen Lineament-Gewirres sind sie dabei, aus dem Hintergrund das Bild nach vorn einschließlich der Figuren zu überrollen. Es handelt sich auch hier um ein Gruppenporträt (wie auf "Villa Shatterhand" I und II), nur daß der Rest der Figuren bereits im Linienschaos, dem "objektlosen Drang" (Worringer) der losgelassenen Ornamentik aufgesogen erscheint. Mit der verbleibenden Einzelfigur am linken Rand (ähnlich "Urlaub in Tirol") treten sie in Interaktion als selbständige Dialogpartner - wenn auch die Figur ihrer Wucherung eher defensiv gegenübersteht, als Teil eines hochaktiven generalisierten Bilddekors. Auch der interne dreiteilige, triptychonartige Aufbau ist noch gerade vor seiner Auflösung feststellbar. Im linken Feld die Figur, vor den Resten eines sie profilierenden rechteckigen Rahmenfelds, den Resten ihrer Aura, während die beiden anderen Tableaus in ihrer Leere mächtig den nonfiguralen Dschungel zum Tanzen bringen, als verschlungene graphische Lineamente in der Mitte und als vertikale Parallelmaserung rechts, wie sie ähnlich in Hunderten von Holzstich-Illustrationen zur Kolportage, Reise- und Abenteuerliteratur im 19. Jahrhundert Verwendung fand. Besonders zur Darstellung der glatten senkrechten Felswände des unterirdischen Meeres für Jules Vernes "Reise zum Mittelpunkt der Erde". Beide signalisieren eine absolute Nullpunkt-Situation, ein Null-Absolutes, das reine, bloße Rauschen. Man erinnere sich an Poes "Umständlichen Bericht des Arthur Gordon Pym von Nantucket", über Abenteuer zur See, die in die Szenerie einer umfassenden Weiße münden. Ins "weiße Rauschen".

Wer weiß, ob das Bild der Figur im linken Feld nicht aus dem "Rauschen" der übrigen Felder aufgetaucht ist, ähnlich dem aus der Chaostheorie bekannten Phänomen der "Poincaréschen Wiederkehr", bei der in der Computer-simulation ein eingegebenes Bild (beim ersten Experiment war es das des Mathematikers Poincaré) durch repetitive Anwendung eines Zerlegungsverfahrens nach einer Reihe von Durchläufen pulverisiert verschwindet, wider alles Erwarten aber in Spurenelementen schon nach der 47ten Wiederholung wieder auftaucht, um mit der 241ten vollständig wiederzukehren.

Welche medosemische Landschaft wäre ohne Leitern? Auf allen Seiten, bis zum Rande des Horizontes, Leitern, Leitern... und auf allen Sprossen Köpfe von Medosemen, die darauf gestiegen sind.

Befriedigte, geärgerte, glühende, unruhige, gierige, gutmütige, unzufriedene Köpfe.

Andere Medosemen laufen unten zwischen den Leitern hin und her.

Sie arbeiten, ernähren ihre Familien, zahlen, zahlen an Kassierer jeder Ordnung, die fortwährend kommen. Es heißt von ihnen, daß die Berufung zur Leiter sie nicht traf.

Henri Michaux: Konterfei der Medosemen)

Karl May außerhalb seines phantasmatischen Gehäuses, des Ausstattungs-Interieurs seiner Villa Shatterhand! Karl May im Straßenanzug! Karl May "als solcher"? Welche Figur macht er außerhalb seiner angestammten (Kopf- und Innen-) Welten?

Einen depotenzierten König Lear umgeben von einer irren Natur haben wir vor

uns, der, mehr hilflos als desillusioniert, verloren und desorientiert nach rechts aus dem Bild hinaus schaut (ähnlich "Villa Shatterhand I"). Von der stolzen Old Shatterhand-Pose im aufgereckten Stehen ist eine fast kindhaft regredierte Sitzhaltung geblieben. Ein größerer Teddy-Bär im Wilden Kurdistan! Unverkleidet, seiner Besitztümer entkleidet, entblößt, scheint dieser Teddy-Lear wegzuschauen, sein Blick sich abzuwenden. Seine Präsenz, Figur, Blick und Haltung im Bild scheinen nicht mehr sämtliche Bildinhalte als das Feld, den Streubereich seiner Phantasmatik zu generieren, wie auf den Interieurs ("Villa Shatterhand" I - V). Trotzdem tost der Strom der Wahngelbilde unvermindert in seinem Rücken. Selbst die große, offene Natur ist davor nicht sicher, mutiert zum wirren Gewimmel (schon bei Bosch sind die Dämonen des Hl. Antonius aus den Ritzen der paradiesischen Natur gekrochen). Das Spiel geht weiter. Was den großen Schwarzstrom des Chaos betrifft, der hier im Negativbild-Verfahren weiß gespiegelt ist, mit all seinen Strudeln, Umschlägen, Ambivalenzen, so hält sich dieser Karl May lieber am Rand auf als hineinzusteigen.

Das Gewimmel der Natur scheint den Pandämonien Ensors zu ähneln, oder den Massenbildungen katalysiert durch Psychohalluzinations-Techniken der Art Asger Jorns oder von Michaux' zeichnerischen Bildberichten von seinen experimentellen Meskalin-Reisen. Doch Jess Walters Inszenierung arbeitet hier mehr mechanisch-artifizial als psychoexpressiv-handschriftlich. Seine Methode sucht die vielfältigen Zufallseffekte seines mehrschichtigen Druckverfahrens auszunutzen und als Materialeffekte mit möglichen Implikationen unbewußter Prozesse zu katalysieren und seinen Vorlagen einzuschreiben.

Er verwandelt sich in Wassergüsse, in Risse, in Feuerflüsse. Sich so in Wechselwellen zu verwandeln, das heißt Medosem sein. Warum? Wenigstens sind das keine Wunden. So schafft-s der Medosem. Lieber Glanzlichter und Spiele von Sonne und Schatten als Leiden und Nachdenken. Lieber Wassergüsse.

Henri Michaux: Konterfei der Medosemen)

"Villa Shatterhand" III und V fallen aus der Reihe der übrigen Villa-Shatterhand-Bilder. Hier wird der Irrwitz der Karl May'schen Halluzinationen in zugespitzter Weise bildnerische Methode. Die Dinglichkeit der Ausstattungsstücke, und sei es der ausgestopfte "König der Tiere" als des Meisters counterpart, tritt in den Hintergrund gegenüber der Auflösung des gesamten Bildzusammenhangs in ein Energiefeld auf engstem Raum heftig vibrierender Massen von Partikeln. Es scheint das Verfahren des Doppeldrucks hier infinitesimal, in jeweils minimalen Abständen angewendet. Repetitionen, Verschiebungen, Verrückungen, Unschärfen, Konturen, Vervielfachungen, als stehe ein gewisser Jemand permanent unter Stromschlägen, die ihm die Welt als Stroboskopie, als hochaufgeladene Kaleidoskop-Bilder, als stroboskopische Kaleidoskopien erscheinen lassen. In diesen Bildern treffen sich, vom experimentellen Inhalt her, die Meskalinzeichnungen Michaux' mit, der Methode nach, den Versuchen Paiks und Vasulkas mit den Bildeffekten zweckentfremdeter TV-Bildröhren und visueller Synthesizer - darin Karl May in eine Utopie wendend, die nicht die seine war. Pollocks "Allover"-Feld, jedoch mit ganz anderen, dissoziativen Potentialen und Dynamiken aufgeladen. Ein Chaos-Feld, mit zwei Polen oder "Attraktoren" ("Villa Shatterhand III"), in dem sich das order-from-chaos bzw. order-from-noise der Chaostheorie prozessiert.

"Villa Shatterhand V" ruft die alte Ikonographie des "Hl. Hieronymus im Gehäus" herauf: das "Gehäus" angefüllt mit Ausstattungsstücken als den Gegenständen seiner Kontemplation. Ebenso der humanistische Gelehrte in seinem "Studiolo". Ein Stich von Stradanus (Anf. 16. Jh.) zeigt den "Kosmograph in seinem Arbeitszimmer" - vertieft in die weltausgreifende Imagination seiner Lektüre, deren Instrumente und Vehikel sich im Raum um ihn materialisiert ha-

ben, an erster Stelle ein vor ihm schwebendes Segelschiff-Modell, unter vollem Wind. Dürers Stich der "Melencolia" ist das Gegenbild zu seinem großen Stich des "Hieronymus im Gehäus": Die Phantasmen sind zu Kopf gestiegen, haben sich verselbständigt, das Gehäus ist gesprengt, die Instrumente liegen chaotisch verstreut, der hochfliegende Künstler- und Denker-Phantast zu Boden gestürzt und in schwarzer Depression schwarze, schwere Träume brütend. Leonardo versetzt seinen (unfertigen) "Hieronymus" wieder in die Wüste, wo der große Löwe vis-à-vis zu ihm Sinn macht. Aufmerksam schaut er ihm bei der Selbstflagellation zu, die hier als schamanischer Urakt auf der Grenze von Zivilisation und ihrem Anderen und nicht als asketisches Selbstquäl-Heldentum gegeben ist. Der Schamane in der Wüste, Moses und Israel in der Wüste, Johannes der Täufer, Jesus, die Anachoreten in der Wüste - alles Figurationen eines "Übergangsritus" (und weniger in der Richtung von Karl Mays Intentionen). Und nicht zuletzt: der Hl. Antonius (einer der frühen Anachoreten) in der Wüste, dem Schauplatz seiner "Versuchung", in der er mit den selbstproduzierten Phantasmen ringt. Flaubert, einer der unspekulativsten Orientreisenden des 19. Jahrhunderts, der darüber sein ungewöhnlichstes Buch, "Die Versuchung des heiligen Antonius", geschrieben hat, besaß den großen Stich von Jaques Callot (17. Jh.) zum Thema. Und der Weg führt weiter zu Goyas Capricho 43 als Inbegriff aller seiner Caprichos, Desastres, Disparates, alles Selbstfigurationen als Künstler; zu Ensor und zu den vielfachen modernen Exerzitien in Künstler-Selbstinszenierung - mit jeweils unterschiedlichem Ausgang, zwischen Durchbruch und Spiegelfechtereier, zwischen Interieur und Exterieur, Wüste und Bibliothek, bzw. Museum, d. h. Archiv (Foucaults Essay zu Flauberts Hl. Antonius: "Un 'fantastique' de bibliothèque").

Die äußerste Dehnbarkeit der Medosemen, das ist die Quelle ihrer Freude. Auch ihrer Leiden. Ein paar Bündel, die aus einem Karren gefallen sind, ein Stück Draht, das herunterbaumelt, ein Schwamm, der trinkt und schon fast voll ist, ein anderer leer und trocken, ein Hauch auf einer Scheibe, eine phosphoreszierende Spur, schaut nur richtig hin, schaut hin. Vielleicht ist's ein Medosem. Vielleicht sind's allesamt Medosemen... gepackt, gezwickt, gebläht, gedörrt von verschiedenartigen Empfindungen.

(Henri Michaux: Konterfei der Medosemen)

Seine Geschichten "ALLAL" sind halluzinatorische Exkursionen in die mythische Welt arabischer Nomadenvölker, wo der zivilisierte Europäer oder Amerikaner in unheilvolle Verstrickung gerät. Bowles' Art zu schreiben ist die des "Spions in Geist und Körper des anderen". Er schreibt jeweils aus der Optik seiner Figuren, läßt durch sie eine Handlung aufkommen, während er sei schriftstellerisches "Ich" ablegt, sich selbst völlig aus seinen Erzählungen heraushält, keine Kommentare und keine tiefgründigen Erklärungen abgibt und schon gar nicht moralisiert. Aus dieser "Schreib-Sicht" wirken die Stories kalt und nüchtern, sind aber durch den Flair orientalischer Phantastik von einer Bildhaftigkeit, die die abendländische Phantasie zu entzünden vermag.

("Basler Zeitung" zu Paul Bowles)