

Gewebe sind mehr als sie sind

Uli, du warst bereits seit gut zwanzig Jahren bildender Künstler, als du anfingst, mit alten und gebrauchten Textilien zu arbeiten.

Alte Stoffe waren mir lange vertraut, weil ich sie gesammelt und mich mit ihren kulturellen Hintergründen auseinandergesetzt habe. Es handelt sich bei den Objekten meiner Leidenschaft um traditionelle Gewebe des alltäglichen Gebrauchs, Gewebe, die in diversen Funktionen standen, vereinzelt auch um Gewebe, die zu kultischen Zeremonien hergestellt und verwendet wurden, so zum Beispiel Grabtücher aus Sumba, die Frauen, wie auch in anderen südostasiatischen Regionen, in einer hohen kunsthandwerklichen Qualität für ihre Männer – bereits zu deren Lebzeiten – webten. An einem solchen Tuch spürte ich zum ersten Mal etwas, das ich als ›Aura‹ bezeichnen möchte.

Als Aura wirkten also auf dich zum einen die Spuren des Gebrauchs und zum anderen das Alter, oder abstrakt: die konservierte Zeit?

Es war wohl eher die Qualität und Intensität der Gewebe – wenn ich das einmal so bezeichnen darf –, die mich überwältigte. Mit ›Aura‹ meine ich hier die besonderen Umstände bei der Herstellung der Gewebe, die ich spürte, selbst ohne damals genau zu wissen, was es damit für eine Bewandnis hatte. Das weckte meine Neugier, und ich bereiste in der Folge über Jahre die Ursprungsländer dieser traditionellen Gewebe. Viele der Stoffe standen im Kontext animistischer Weltanschauungen und wurden in ritualisierten Abläufen für Zeremonien hergestellt. Ihnen waren durch diesen Modus der Produktion magische Eigenschaften eigen. Daß dies für mich spürbar war, ohne daß ich den Kontext gekannt habe, war einer der initialen Auslöser für meine jetzige künstlerische Arbeit. Ich entdeckte, daß Gewebe mehr sein können, als sie sind.

Man könnte also einen Bogen schlagen zwischen der magischen Wirkung der traditionellen Gewebe und der Ästhetik deiner Objekte?

Ja! Der rituelle Produktionszusammenhang und die über Generationen weitergegebene hohe kunsthandwerkliche Fähigkeit empfand ich bei meinem ersten Kontakt als Aura. Aber je mehr ich mich mit der Materie beschäftigte, desto mehr erkannte ich, daß über Qualität und Funktion der Herstellung hinaus die eingeschriebenen Spuren des Gebrauchs das Wesentliche der von mir empfundenen Aura waren. Bei meinen Objekten ist die Patina das Medium meiner künstlerischen Arbeit. Bei den Geweben, mit denen ich arbeite, handelt es sich in der Regel um Textilien des Alltags, deren Patina durch profane Handlungen und im Lauf der Zeit entstanden, Spuren des Gebrauchs wie Abrieb, Flecken, Reparaturen, Löcher, Risse und so weiter, man könnte von ›Verletzungen‹, von ›Narben, die das Leben hinterlassen hat‹, sprechen.

»Wer eine Spur hinterläßt, hinterläßt eine Wunde«, hat Henri Michaux irgendwo geschrieben. – Und diese ›Verletzungen‹ bestimmen die Materialauswahl für deine Objekte? Wenn du ein Gewebe siehst, hast du dann schon eine konkrete oder zumindest vage Vorstellung, wie es Eingang in dein Objekt findet?

Die Auswahl der Materialien würde ich als den Beginn des eigentlichen künstlerischen Aktes bezeichnen – die Materialbeschaffung gehört natürlich auch schon dazu. Entscheidend für die Auswahl ist jedoch die gesamte Spezifik des Gewebes, nicht nur die ›Verletzungen‹. Es findet eine Interaktion zwischen mir und dem Material statt, wobei die grundsätzliche Frage ist: kann das, was mich an dem Stoff angesprochen hat, für sich stehen, wie es zum Beispiel bei der Arbeit »Zeit Zeichen« (2010) der Fall ist, oder öffnen sich Türen für etwas Anderes, das

über den Stoff hinausgeht, etwa daß er in Kombination mit diversen Materialien zum Teil dieses Anderen wird, hier würde ich exemplarisch auf die Arbeit »Masse« die sich in dieser Ausstellung befindet, verweisen.

Eine Modifikation des Materials findet aber auf jeden Fall statt?

Ja. Es beginnt allein schon mit der Wahl des Formats und des Ausschnitts. Bei »Zeit Zeichen« etwa nimmt das komplette vorgefundene Gewebe die gesamte Fläche des Objekts ein und gibt so das Format vor. Das stark in Mitleidenschaft gezogene, abgenutzte Gewebe ist im Sinne des Wortes »fadenscheinig«, und diese Transparenz oder Halbtransparenz des Materials und die Löcher darin habe ich in mein Konzept einbezogen, es gibt collagenartige Hinterlegungen und Nähte. Mit dem Akt der Produktion meiner Objekte kommt die Gegenwart ins Spiel.

Ich möchte nochmals auf die von dir erwähnte »Interaktion« zurückkommen: es gibt da ja diese berühmte Unterscheidung Claude Lévi-Strauss' der tätigen Menschen in »Ingenieure«, die der Welt ihre durchdachten Vorstellungen und ihre Idee aufzwingen wollen, und in »Bricolateure«, die schauen, was sie an Materialien vorfinden, und dann daraus etwas schaffen. Ich bin eindeutig ein Bricolateur, welchen von beiden Typen würdest du dich zuordnen?

Meine Objekte erfordern die Vorgehensweise beider Typen, aus der Auseinandersetzung zwischen Wollen und vorhandenem Material entsteht ein Gleichgewicht der Spannung. Wie sich der Arbeitsprozess konkret entwickelt, kommt auf den Verlauf der Interaktion bzw. auf das Material an. Wichtiges Strukturelement sind für mich die vorgegebenen Nähte, die oftmals eine Korrektur in exakte horizontale und vertikale Ausrichtungen verlangen. Manchmal zwingt ich den Stoff bis an die Grenze seiner Möglichkeit, dann wird das Fixieren der Nähte zu einer optischen Gerade, zum Instrument des Ingenieurs, wobei sich die Nähte so lebendig verhalten, wie eine freihändig mit dem Bleistift gezogene Linie. Dann gibt es die Gewebe, denen ich Respekt zolle, mit denen ich sehr behutsam umgehen muß, um ihnen nichts von der vorgegebenen Kraft zu nehmen, Gewebe, die quasi bestimmen, wie ich sie zu Objekten zu machen habe. Die Transparenz von »Zeit Zeichen« kam ja bereits zur Sprache ... Apropos »Objekte«: es ist mir wichtig zu betonen, daß ich Objekte und keine Bilder mache. Deshalb ist es auch ein grundlegender Aspekt meiner Arbeiten, daß die Rahmenseiten und zum Teil auch die Rückseiten mit einbezogen sind.

Ich habe ja bereits vorhin – etwas voreilig – das Thema »Zeit« angesprochen. Ich denke, jetzt, nachdem wir die Relevanz der Gebrauchsspuren angesprochen haben, ist die Frage angebracht. Der Zahn der Zeit, der an den Geweben nagt ... Ein mir wichtiges Merkmal deiner Objekte ist, daß sie nicht narrativ sind: du betreibst keine Ethnographie und keine Archäologie, es geht dir nicht um »die Geschichten hinter den Stoffen«. Wie arbeitest du mit Zeit?

Wieso arbeite ich mit Zeit?

Soweit ich das überschauen kann, sind gebrauchte Stoffe Grundlage deiner Arbeiten. Die Vorliebe für Stoffe aus dem asiatischen Raum ist evident, aber nicht notwendig, du könntest auch mit Stoffen aus der Eifel arbeiten, wenn sie die nötigen Qualitäten aufwiesen. Ich würde sagen: durch deine Arbeitsweise mit den Materialien abstrahierst du »die Geschichten hinter den Stoffen«, die bezeugt sind durch die Patina. Wirkung der Zeit als Spur im Material wird zum eigentlichen Medium für eine künstlerische Auseinandersetzung im Hier und Jetzt. Eine gewisse Melancholie ist allen deinen Objekten eigen ... Du arbeitest mit Stoffen, die einen spezifischen Alterungsprozeß durchlaufen haben, aber die Spezifik ist konkret nicht relevant, sie tritt als gegenwärtige Vergangenheit in deinen Objekten in Erscheinung, um etwas Neues zu schaffen, eine synchrone Diachronie,

oder »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«, wie es Ernst Bloch bezeichnet hat. – Nebenbei gefragt: sind deine Objekte, wie das Material, aus dem sie bestehen, weiterhin der Zeit ausgesetzt? Die neue Patina, die eines deiner Objekte im Salon eines kettenrauchenden Sammlers erlangt?

Da ich die Oberfläche meiner Arbeiten nicht versiegele, sind sie materialbedingt selbstverständlich weiterhin der Zeit ausgesetzt, sie leben weiter und möchten – ich drücke es einmal so aus – pfleglich behandelt werden. – Meistens ist mir die Geschichte der ›spezifischen Patina‹ während des Arbeitens an meinen Objekten bekannt, aber das ist nicht relevant. Wichtig ist, daß die Materialien ihre eigene Geschichte haben, was der Begriff ›Patina‹ ja impliziert, und daß die Gewebe im konkreten Akt des Schaffens auf mich wirken, nicht magisch als Begleitung bei einer Reise ins Totenreich, sondern ästhetisch, indem die Spuren zur Struktur zum Gestaltungselement meiner Arbeit werden. So wird Zeit für mich zum Material. Die Patina hat bei meiner Arbeit den gleichen Stellenwert wie das Hinzufügen neuer Elemente, sie erhält ihren Sinn erst dadurch, daß ich ihrer willkürlichen Anordnung durch Manipulationen und Zuordnungen von Elementen ein ästhetisches Spannungsverhältnis verleihe.

Das, was Novalis unter »Romantisieren« verstanden hat: »dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein geben«?

Mir ist Novalis zu romantisch, aber wenn man will: durchaus treffend. Ich würde allerdings ein Zitat von John Cage vorziehen, auch wenn es dir wahrscheinlich zu esoterisch ist: »Jeder Gegenstand hat eine Seele und diese Seele kann befreit werden, indem der Gegenstand in Schwingungen versetzt wird.«