



Der Rochen und die Nackten, Kopula und Palimpsest

Zu den Bildern des Malers Alex Amann

In den sterbeblauen Plastik-Boxen, die sie kurz zuvor in der Auktionshalle am kleinen Fischereihafen der großen Stadt ersteigert haben, bieten zwei Händler abends um sieben ihre Ware feil. Frischerer Fisch lässt sich auf Barcelonas vierzig Märkten nicht aufreiben als zu dieser Stunde in der Boqueria an den Rambblas. Der Rochen, nach dem es mich gekostete, letzte noch; er zackte – und ich erschauerte –, als ihn der Händler ungerührt in zwei Hälften zerschneid, um ihn hierauf wie gewohnt den Wünschen des Kunden gemäß zu zerlegen.

Auf denselben Markt hatte ich einst – noch in des neunziger Jahren – mit Alex Amann gleichfalls einen Rochen gekauft. Als Speisefisch wird diese Spezies in Spanien eher gering geschätzt; zu unheimliche Burschen vielleicht, deren gelatinöse Brustflossen den Esser außerdem einigen Geschick abverlangen. Der Maler hatte das von ihm ausersehene, bei jener Gelegenheit schon late Exemplar kurz entschlossen ergriffen, was es in seinen Händen, um es von allen Seiten zu begutachten, als er von der Verkäuferin schroff zurechtgewiesen wurde. Kaum hatte er ihr das schlickige Wesen überlassen, setzte sie das Messer zu dessen fachgerechter Zerteilung an, worauf Alex seinerseits vehement Einspruch erhob. Erst als sich der hochgewachsene Fremdling neuerlich über die Auslage beugte, ließ sie eingeschüchtert von ihrem Vorhaben ab. Nicht dass er ihrer Fingerfertigkeit misstraut, die hohe Kunst barcelonesischer Fischhändlerinnen in Zweifel gezogen hätte; er wollte einfach den ganzen Fisch,

um ihn eigenhändig zu zerlegen und für uns zubereiten. (Was mehrere Stunden in Anspruch nehmen sollte. Stellt sich der Maler in die Küche, wird selten vor Mitternacht zu Tisch gebeten, und nicht nur, wenn es einen Rochen zu präparieren gilt. Bei anderer Gelegenheit entstand Alex in der Boqueria einen Hasen, dem er erst das Fell abziehen musste. Sauper im Morgengrauen. Was mag aus jenem Pelz geworden sein?)

|||||

Jahre später, in Paris, fragte ich Alex, wo der Rochen eigentlich in seine Bildwelt geraten sei. In seinem wahlklingenden, schieflenden, mitunter abgeriffelten, aber nur scheinbar nie zu einem Satzende findenden Baos gab er mir wie üblich die klarstnögliche Auskunft. Zweifelloh in Kenntnis von Charvats berühmtem Frühwerk «La raie», hatte er sich einst am Salet des Rochens versucht. Da nun das Stillleben an der Atelewand lehnte, zufällig eines seiner Altbilder halb überlagert, sei es seinem ebenso zufälligen Blick nicht entgangen, dass der schauerliche Fisch und die schönen Nackten, wie weiß wie oder warum, zusammengehörten. So nahm der Rochen – einmal schwebend wie ein Lampion oder ein aufgehender Mond, einmal das Gesicht oder das Geschlecht einer Frau verbergend, oder von ihr dem Betrachter wie ein Schild entgegengehalten – seinen Platz in den «Kompositionen» ein, die neben den Akten, den Stillleben, den Landschaften und – seltener – den Portraits sein Œuvre bilden.

zweifellos und nicht ein weiterer Rochen (der Fisch, wie der Hen, darf im Gegensatz zu den Darnen nur in der Anzahl auftreten).



Dieselben Bildelemente kehren in verschiedenen Kostüben – oder sind es doch Texte? – wieder. Vor den Landschaften, den britanischen Salinen etwa, ragt ein durch sein Kleid gespalterter Frauenkörper auf, der uns schon aus einem Akt bekannt ist, andere lagern unter einer auf einem Gemälden menschlichen Küstenfahndung. Auch der Rochen – wie die «Caballeros», um diesen tadellos gekleideten, unverdrossen ihre Gleichgültigkeit affektierten Herren endlich einen Namen zu geben – wandert von Bild zu Bild. Nicht nur in dieser Hinsicht ähnelt diese Welt der eines Betrachters wie Ortelio, der seine Figuren über Jahrzehnte, Roman für Roman, ihr Leben erleiden ließ, und die gradlose Präzision seiner Schilderungen nahm etwas nichts von ihrem phantasmagorischen Charakter.

Das Personal in Alex Amanas Bildern könnte knapper nicht sein. Dennoch entfaltet sich zwischen diesen Figuren eine Spannung, die ihre wiederholte befehlte Insignifikanz in Abrede zu stellen scheint. Sind diese Choreographien nackter Frauen auf immer ein Rätsel für aus diesen Sytchen, die stets sich abwendenden Caballeros, der De-Chinco-Gespenslichkeit und den Galthus-Anklängen, wirklich keine Erklärung zu schälen? Können uns vielleicht die seltener neu hinzukommenden Elemente, die geschlossenen Sonnenschirme in den jüngsten Bildern etwa, Aufklärung verschaffen?

Sie können es nicht. Die zypressenartigen Sonnenschirme seien Alex Amanas an einem Sommerende in Lignano auf. Mehr gibt es dazu nicht zu sagen. Als er die so unterwärtlich klingenden opties malte – jene schwarzen Aale, die nicht der Familie der Aale angehören, und für die selbst Google keinen deutschen Ausdruck findet –,

interessierte ihn im Grunde nur das Kaligraphische ihrer Körperformen. Ein Kapitel für sich sind die Hintergründe, vor denen er seine Figuren oft mit groben, in ihre Gestaltung einen Ort schaffenden Pinselstrichen schaut (jenes erste Teppich, über dem einige seiner Aale liegen, einfach dahingeh, sie stecken sich nicht, sie posieren nicht, sie sind einfach da). Oder die Draperien, in die er seine aus betäubt: «Einer Falls kannst du nicht nachlaufen, die macht sich von selbst», erklärt er. Sind vielleicht auch Zurbarins Faltenwürfe – auf Alex' Anregung bin ich seines Mönchen einst bis ins Kloster Guadalupe in Extremadura nachgemast – ganz nach Gefühl und Gutsinken entstanden?

Anderer ist das Vorgehen bei den Figuren selbst. Die Aale sind teils nach Modell, teils nach Vorlagen gemalt. Auf reinen Wunsch holte Alex Amanas eine Mäpfe herbei, in der er Zeilungs- und andere Schrägel gesammelt hatte. Sie ein Nacktelte aus dem Zsily-Mirror, da eine auf drei Centimeter zusammengeschrumpfte Rodin-Figur oder ein groß gerändertes Detail eines römischen Mosaiks. Auf die Bildqualität kam es dem Maler offenbar nicht an; was ihn interessierte, waren bestimmte Posen, Körperhaltungen, genaue wohl Körper-Raum-Beziehungen. Einem aufmerksamen Betrachter dürfte es nicht allzu schwer fallen, die «nach der Natur-gemalten Aale von den Figuren zu unterscheiden, die sich – mitunter auf demselben Bild – alles durch ihre Idealisierung von den in Fleisch und Blut existierenden Frauen abheben.



Die Bilder sind nach und nach, oft über weit auseinanderliegende Zeiträume entstanden. Selbst Pleni-Al-Malensien wie die britanischen Küstenlandschaften sind nicht das Ergebnis einer einzigen, allenfalls im Atelier zum Abschluss gebrachten Sitzung. Für einige von ihnen ist der Maler Jahre später – in derselben Jahreszeit, zur

selben Tageszeit – an demselben Ort zurückgekehrt und hat seine Staffelei nochmals dort eingeflickt, festgebunden, damit die Leinwand von den rauen britanischen Wänden nicht dazugewekelt werde.

Doch nicht an das «Auge im Sturm», wie einst Courbet, empfindet sich Alex Amanas, mag es ihn auch wie diesen an Klippen und Strände ziehen. Parallelen finden sich eher in der – vielleicht nur scheinbar? – intimeren Welt der Aktmodelle. Über die Größe Courbets, seine «Origine du monde»-geschloß zu lesen – der Kopf wird durch den Bildrand abgeschnitten –, sind die wildsten Spekulationen angestellt worden. Wenn Alex Amanas seinen mit gespreizten Beinen daliegenden Nackten kein Gesicht gibt – oder es durch den Rochen ersetzt –, so können wir vermuten, der Körper sage hier schon alles. Gerade weil das Gesicht verweicht oder verdeckt ist – im Gegensatz zu Courbet jedoch innerhalb des Bildraums –, hat allein der Körper zu sprechen. Das das Gesicht fehlt, ist weder Ausdruck der Unmöglichkeit, noch eines Verlusts; allenfalls der Unmöglichkeit, damit noch mehr zu sagen. Dasselbe gilt für die ebenfalls nicht selten gezeichneten männlichen Figuren, die stets sich abwendenden Caballeros, deren einige man mit gutem Grund als Selbstportraits auffassen kann.)

Sind nun die offenen Beine, die dem Betrachter präsentiert wird für einen Skandal gut, wie ihn damals Courbets Gemälde, wäre es der Öffentlichkeit präsentiert worden, zweifellos verursacht hätte? Ich fürchte, ja. Courbets «Origine du monde» hängt heute so unerschüttert im Musée d'Orsay, wie dort alle Bilder etwas verdrückt wirken. Alex Amanas Aale sind insofern mysteriös, als sie die Offenbarkeit wie die stölgste Verdrückung der Moderne in sich aufgenommen haben, und sich dabei um Schreuerinnen trauerten.



Alex Amanas Bilder sind durchweg unbefreit. Besonders praktisch ist das nicht – weder in Hinsicht auf ihre Vermarktung noch zwecks ihrer Beschreibung –, hat jedoch seine Logik. Die Stillleben, Aale und Landschaften mit einem Titel zu versehen, wäre redundant; man sieht ja, dass da Zitronen, eine Nackle oder eine Felswand dargestellt sind. Bei den Körperposuren wiederum würde ein Titel den Betrachter auf Fährten leiten, die das Geheimnis, das der Maler zuallererst vor sich selbst zu wahren trachtet, in die beliebigen narrativen Bahnen abgleiten ließe.

Man kann sich ins Dunkel eines Hintergrunds verkiechen oder sich in den Winkel, aus dem das Licht durch ein Glas Wasser bricht, versetzen; kann in drei Pinselstrichen, die einen Frauenfuß erst andeuten – das Bild ist ja vielleicht noch auf Jahre hinaus unvollendet – sich verlieren, nicht ohne dem schwarz polierten Herrenschuh einen Blick zu gönnen, den jener geschloße Caballero trägt, der sich von den schönen Nackten abwendet, auf die so starren man nicht müde wird. Die Kopulation hat immer wahr oder nachher stattgefunden, nur das Bild selbst ist, man braucht es bloß unzutreiben, auf alle Zeiten in sich verweilt. Der «Inhalt einer Komposition», sagt der Maler, sei niemals «vorher da». Eher verhalte es sich umgekehrt: aus der Komposition schleie sich – nach und nach – ein Inhalt. Den der Urheber anzugahnt haben mag, ohne dass wir als Betrachter ihn je zu extrahieren vermögen.

Markus Jakob
Barcelona, Januar 2011