

Annelie Lütgens im Gespräch mit Margret Eicher **Ich stehle fremde Bilder**

A.L. Als ich zum ersten Mal 1994 im Kunstverein Freiburg mit Deinen raumgreifenden Copy-Collagen konfrontiert wurde, hatte ich den Eindruck, dass diese Rauminstallation aus einem Material gemacht war, das sich landläufig gar nicht für den Raum eignet, nämlich Papier: Es waren Fotokopien von Architekturgrundrissen. Vielleicht kannst du zu diesen früheren Arbeiten etwas sagen, und dann wollen wir darüber sprechen, wie du zu den derzeitigen eher malerischen Bildern gekommen bist. Aber vielleicht zunächst zu dem Anfang der Copy-Collagen:

M.E. Ich habe mich Mitte der 90er Jahre mit Architektur befasst, aber nicht mit Architektur an und für sich, sondern mit Architektur als gesellschaftliches Zeichen, als ein herrschendes Muster. Solche herrschenden Muster durchziehen als roter Faden bis heute mein Werk. Architektur verwendete ich damals als Chiffre, als gesellschaftlich wirksames Mittel, als eine Definitionsform auch für einen gesellschaftlichen Zustand. Die Rauminstallation in Freiburg zeigte neben den Grundrissen – es waren übrigens Grundrisse von Gefängnissen – kniende Menschen, die eigentlich ganz harmlose Leibesübungen machten, aber in der seriellen Reihung nun plötzlich geknechtet, unterdrückt wirkten, sich also in einer scheinbar unfreiwilligen Situation befanden. Das heißt, ich habe versucht, individuelle Befindlichkeiten, Situationen, die für Befindlichkeiten stehen, zu zeigen und sie mit entsprechenden Architekturen zu konfrontieren. Dass die Installation begehbar war, bedeutete eigentlich noch eine Verschärfung der Aussage: Das, was man in den Motiven sah, konnte man als Betrachter eventuell nachempfinden, indem man sich tatsächlich körperlich in die papierene Architektur hineinbegab.

A.L. Aber der Ausgangspunkt war eine bestimmte Auffassung von Architektur, Herrschaftsarchitektur. In diesen Grundrissen von Gefängnissen hast Du schon Muster von Herrschaft und Disziplinierung gesehen und hattest vor, sie durch diese Rauminstallation nachvollziehbar zu machen. Glaubst Du, dass der Besucher sich diese komplexen Zusammenhänge erschließen konnte?

M.E. Es gab zumindest einige empörte Reaktionen, die mit dem Erleben der begehbaren Installation zu tun hatten; nämlich, dass diese Papierbahnen, die da als architektonische Struktur erkennbar waren, an Nazibanner erinnerten. Obwohl die verwendeten NS-Chiffren durch ihre papierene, instabile Materialität paradox konterkariert waren und insofern eine politisch korrekte Position bezogen wurde, wirkte die Arbeit provozierend, in Einzelfällen schmerzhaft.

A.L. Worauf ich hinaus will ist, einerseits hatte man eine sehr abstrahierte Installation vor Augen, denn die Grundrisse haben ja auch einen stark ornamentalen Charakter, andererseits aber hatten diese Ornamente, die zwei- und dreidimensionalen Muster, eine inhaltliche, sagen wir mal historisch-kritische Komponente, die sich nicht auf den ersten Blick offenbarte. Aber erst beides zusammen macht den Kosmos Deiner Arbeit aus. Und das ist, denke ich, noch heute so. Würdest du dich als politische Künstlerin bezeichnen?

M.E. In weiterem Sinne ja. "Politisch" klingt agitatorisch, das bin ich nicht. Meine Arbeit kreiste schon immer um gesellschaftliche Themen, was letztendlich auch politisch ist. Aber

mir geht es dabei doch sehr um die Befindlichkeit und um den Zustand des Individuums. Mich interessiert, wie es Menschen in ihren Strukturen geht, welche psychologischen Mechanismen wirksam sind. Ich würde sagen, mich interessiert das Gesellschaftliche, aber in Richtung auf das Psychologische und weniger in Richtung auf das Politische: Wer und wie was funktioniert oder in welche Zusammenhänge Menschen sich stellen und wie sie dabei wirken...

A.L. Ich finde genau das ist politisch. Du hast ja nach den Architekturgrundrissen sehr viel mit Figuren aus der Werbung gearbeitet, zum Beispiel Paloma Picasso. Nimmst du solche Images, weil sie bestimmte Ideale verkörpern? Sind sie besonders zeichenhaft für Dich? Du verwendest ja beispielsweise Paloma Picassos Parfumwerbung als serielles Bild, ähnlich wie Warhol seine Marilyn.

M.E. Gerade dieses Beispiel mit Paloma Picasso passt gut in diesen Kontext. Ihr Konterfei steht in der Arbeit RUHE BITTE und ihren verschiedenen Modifikationen (es handelt sich ja um drei Rauminstallationen), immer für das Individuum, im Gegensatz zu Andy Warhols Marilyn, der eher die Entindividualisierung thematisiert. Die Reihung, das Stereotyp, das Massenhafte, all das was darin auch an gesellschaftlichen Bezügen anklingt, ist wie bei Warhol auch bei mir mit gemeint, aber im Falle RUHE BITTE steht Paloma Picassos bekanntes Gesicht als Chiffre für den einzelnen bestimmten Menschen in verschiedenen Konfigurationen, die gesellschaftliche Muster und Determinanten beinhalten

A.L. Könnte man sagen, die Tapisserien, die du heute machst, sind eine Summe Deiner Copy-Art-Erfahrungen? Du hast dich jetzt sehr viel stärker in die Kunstgeschichte hineinbegeben, also auch in die Geschichte der Bilder, in das, was Aby Warburg Pathosformeln genannt hat, die Wanderung eines Bildmotivs durch die Jahrhunderte. Siehst du dich da in einem Zusammenhang, bedeutet Dir Warburg etwas oder diese Art, mit Kunstgeschichte produktiv umzugehen?

M.E. Ja, weil die Kunstgeschichte eben auch ein kollektives Gedächtnis darstellt, genauso wie unsere heutigen Medienbilder ein kollektives Gedächtnis sind. Die Schnelllebigkeit ist ja nur das, was wir an der äußeren Oberfläche wahrnehmen. Die riesigen Bildarchive, die es in Agenturen gibt, die sind ja verfügbar, wie zum Beispiel auch die Depots von Museen ja existieren. Das ist ein enormer Bilderfundus - auf beiden Seiten

A.L. Aber die Depots in Museen sind nicht sichtbar.

M.E. Ja, und die veröffentlichten Bilder der Medien sind nach kürzester Zeit auch nicht mehr sichtbar, aber sie sind da, sie sind nur vermeintlich flüchtig, denn in den Bildarchiven lagern die Bilder ihrer Zeit. Sie sind Zeitzeugen, sie sind auf eine flüchtige und zugleich tiefe Art und Weise auch Zeuge dessen, was jeweils in den Jahren, Jahrzehnten, Jahrhunderten aktuell und denkwürdig war, und insofern ist die Verknüpfung von kunstgeschichtlichem Material und heutigem Medienmaterial eigentlich nur eine Brücke über die Zeit. Da besteht für mich nicht wirklich ein qualitativer Unterschied.

A.L. Viele Medienbilder und auch Werbebilder schöpfen selbst aus der Kunstgeschichte.

M.E. Das ist ein Gestus, der seit einiger Zeit üblich geworden ist, und es gibt sicherlich auch viele Kunstwerke, die in ihrer Zeit einen ähnlichen Zerstreungscharakter oder die einen ähnlichen weltanschaulichen Inhalt hatten wie es heute bei guter Werbung der Fall

sein kann. Wenn man beispielsweise an Werbungen von Dolce & Gabbana denkt, oder überhaupt an Werbung der italienischen Modehäuser, sieht man zwar zum Teil höchst provokante Motive, aber sie haben auch eine hohe Kongruenz zum Lebensgefühl bestimmter gesellschaftlicher Gruppen, sie erinnern mich an Renaissance- oder Barockbilder mit Höflingen und Heroen oder mythischen Göttern. Gleichzeitig weisen diese Werbebilder oft eine sehr hohe Verdichtung in der Inszenierung des zeitgenössischen Menschenbildes auf.

A.L. Wie bist du auf die Idee der Teppiche gekommen? Also vom Papier zum Gobelin. Das ist doch ein ziemlicher Weg.

M. E. Ja, das ist von der materiellen Erscheinung her eine große Zäsur in meiner Arbeit gewesen. Aber inhaltlich ist es schon ein Kontinuum, denn die Herrschenden Muster, die mich ja auch bei den Copy-Collagen beschäftigt haben, sind nach wie vor Thema und werden nach wie vor von mir befragt oder infrage gestellt. Mir ist vor etwa sechs Jahren anlässlich einer Reise an die Loire in den dortigen Schlössern aufgefallen, dass diese Tapisserien des 16., 17. Jahrhunderts sich mit ähnlichen Themen befassten wie ich in meiner Arbeit mit den Herrschenden Mustern. Nämlich über Muster, Prototypen, Icons ein Weltbild zu definieren, vergleichbar mit den heutigen Massenbildmedien, und das in verschiedensten Bereichen: Als Herrscherbild, als religiöses Bild, als Mythologie. Und mythologische Themen haben mir ja auch immer schon als Referenz gedient. Der Schritt, der jetzt formal sehr groß wirkt, war inhaltlich also ziemlich klein.

A.L. Tapisserien wurden ja auch auf Kartons entworfen. Es gibt Gemälde, es gibt Ölkartons, Tapisserien kommen also im Grunde von der Malerei her. In dem Moment, wo ein Motiv als Gobelin ausgeführt wird, erhält es eine Wirkungsmöglichkeit, die repräsentativer und dekorativer sein will als das einzelne Bild. Ein Gobelin verbindet sich mehr mit der Architektur als ein Gemälde. Siehst du das auch so?

M.E. Dass die Tapisserie nicht nur Bild ist, sondern auch einen Raum definiert, ist richtig, und dass das in höherem Maße als es bei einem gemalten Bild der Fall ist; zumal die Tapisserien häufig die zu Grunde liegenden Bildmotive noch einmal vergrößern. Zum anderen waren diese Tapisserien ja auch ein mobiles Bildinventar, mit dem ein Hof in seinen verschiedenen Residenzen repräsentierte. Die Tapisserien sind mitgereist. Sie waren reisefreundlich, was man ja von einem Gemälde dieser Größe nicht sagen kann. Über das Bild- und Symbolinventar der Tapisserien, die bei Hofe mitgeführt wurden, hat man sich der jeweiligen Umgebung präsentiert. Man hat darin seinen Reichtum, seine Weltanschauung und seine Bildung dokumentiert und man hat Botschaften nach außen gesandt. Diese Machtrepräsentanz ist nicht nur eine formale, wie sie ja auch schon im Ornament zu finden ist, sondern sie ist auch inhaltlich strukturiert.

A.L. Und reproduzierbar.

M.E. Ja. Es gibt viele Variationen von einzelnen Titeln. Aufgefallen ist mir, dass es Tapisserien gibt, in denen ein Thema stark modifiziert immer wiederkehrt und man trifft dann auch auf Details, die offenbar wie in Reproduktionen immer wieder neu verwendet wurden. Dieser - sagen wir mal - Mediencharakter der Tapisserie kam mir dann in der Weiterarbeit mit diesem Stoff wie gerufen. Bei meiner Beschäftigung mit dem Thema habe ich von Wolfgang Brassats Veröffentlichungen profitiert, der über die Tapisserie des 16. und 17. Jahrhunderts als Kommunikationsmedium geschrieben hat.

A.L. War es für Dich auch interessant, ein gewissermaßen vergessenes Medium aufzugreifen? In Museen sieht man Gobelins ja ganz selten, man sieht sie in Schlössern, aber sie sind im Großen und Ganzen aus dem öffentlichen Blick entschwunden. Und wenn man auf welche stößt, dann sieht man nur noch blasse Farben. Rot, Blau und so ein Sandton. Es ist das Verblichene, was einem in Erinnerung bleibt bei meisten Tapisserien, wenn sie nicht gerade unglaublich gut restauriert worden sind. Auch dadurch haben sie etwas Überholtes, etwas, das Geschichte gespeichert hat, aber sich nicht mehr erschließt. Insofern hast Du dieses Medium aus der Geschichte herausgeholt und wieder frisch gemacht.

M.E. Ja, obgleich ich hier widersprechen muss. Ich glaube, die mangelnde Sichtbarkeit der klassischen Tapisserie liegt im Auge des Betrachters. Seitdem ich mich mit Tapisserien befasse, sehe ich sie ganz häufig. Im Fernsehen beispielsweise, bei politischen Empfängen, in Empfangs- und Sitzungssälen. Politisches Personal steht häufig vor Tapisserien.

A.L. Im UNO-Gebäude gibt es die Tapisserie von Picassos *Guernica*. Sie wurde anlässlich der Rede des US-Außenministers zum Irakkrieg verhängt.

M.E. Weil diese Tapisserie eine Botschaft hat, die von den USA nicht erwünscht war, als sie zum Krieg gegen den Irak aufrief. Aber meistens sind die Tapisserie-Motive für das heutige politische Geschehen nicht unmittelbar relevant.

A.L. Tapisserien erschließen sich einem nicht ohne weiteres. Jetzt, wo Du dieses Medium für die zeitgenössischen Kunst wiederentdeckt hast, wird es wieder interessant, weil es auch mit zeitgenössischen Inhalten aufwartet. Lass uns über die Technik sprechen. Anfangs waren die Motive auf Leinen gedruckt?

M.E. Die ersten Tapisserien waren großformatige Digitaldrucke auf Jacquardgewebe, so dass das Gewebe eine gewisse Imitation der Gobelinstruktur vorgegeben hat, aber dann meine digitalen Bilddateien aufgedruckt wurden. Inzwischen ist es so, dass die digitalen Daten gewebt werden. Zunächst fand ich im Druckverfahren einen noch höheren Täuschungsfaktor, eine größere Diskrepanz von realer und vorgetäuschter Wertigkeit, was ich auch als Aussage sehr brisant und zeittypisch finde. Später stellte ich fest, dass die eigentliche Bildqualität dann doch durch das echte Gewebe so viel besser war, dass ich mich dafür entschieden habe, es handelt sich jedoch auch hier um ein raffiniertes Industrieprodukt und nicht etwa um wirklich wertvolle Handarbeit.

A.L. Wo lässt Du die Tapisserien herstellen?

M.E. In Flandern, dem Ursprungsland der Tapisserien. Die dortige Webindustrie ist sehr stark damit beschäftigt, mit Faksimiles alter Motive sowohl den nationalen als auch den internationalen Souvenirmarkt zu bedienen. Das ist im Grunde genommen wieder die Vortäuschung der historischen, wertvollen Manufakturarbeit. Ein herrschendes Muster!

A.L. Wer wäre der ideale Adressat für Deine Tapisserien? In meine Wohnung würden sie zum Beispiel leider nicht passen. Oder würdest du sie raumbezogen entwerfen?

M.E. Entwerfen bedingt; die ausgeführte Größe ist eine andere Sache. Es gibt von jedem Tapisseriemotiv potenziell zwei Ausführungen. Zunächst in einem Format, das ich als ideal erachte. Es wurden aber bereits Tapisserien für konkrete Raumsituationen hergestellt. Wesentlich ist, dass der Eindruck einer relativen Monumentalität gegeben ist.

A.L. Lass uns jetzt über die Inhalte dieser Teppiche sprechen. Die beiden großen Tapisserien für das Ludwig Forum in Aachen waren ja motivisch und thematisch sehr komplex. Es ging um Tagträume und Alpträume, *daydreams and nightmares*, und Du hast Dich von dem Raum dort leiten lassen, also von der Wand, für die sie bestimmt waren und auch von den Kunstwerken, die dort zu sehen waren, zum Beispiel die Skulptur von Jeff Koons. War das der Ausgangspunkt und wie komponierst du diese Bildmotive?

M.E. Der Ausgangspunkt war die Einladung im Ludwig Forum in Aachen, für die beiden großen Wände im Lichtturm jeweils eine Tapisserie anzufertigen, damit spielte auch die Raumstruktur eine Rolle. Von vorne herein war also klar, dass die Teppiche eine sehr ungewöhnliche Proportion haben müssen. Die Höhe von 11,50m und 5,50m Breite ist ja für eine klassische Tapisserie eher ungewöhnlich; ich habe dieses Format gewählt, um die beiden Wände tatsächlich zu bearbeiten. Darüber hinaus ist die Bordüre der Motive architektonisch, um Bezug zu der Architektur dieses Lichtturms zu nehmen, in dem die einzelnen Geschosse der rundum liegenden Räumlichkeiten ablesbar sind. Das hat mich veranlasst, meinen Tapisserien gewissermaßen auch Geschosse zu geben, die in etwa denen des Hauses entsprechen. Und innerhalb dieser einzelnen Geschosse der Tapisserien spielen sich dann verschiedene Szenen ab, die aufeinander bezogen sind. Man könnte fast sagen, wie ein Kurzfilm. Es sind disparate Abläufe, nicht kontinuierlich, inhaltlich aber aufeinander bezogen. Da gibt es beispielsweise die Relationen von Paradies und verlorenem Paradies in der Wechselbeziehung zwischen den beiden Tapisserien. Wenn man genau hinschaut, lässt sich entdecken, dass eine Architektur, die in dem einem Teppich zu sehen ist, im anderen ruinös geworden ist, dass gleichzeitig aber auch erkennbar ist, dass diese Architektur sich auf den Sümpfen des Paradieses erhebt. Es ist ein Dialog zwischen den beiden Tapisserien angelegt.

A.L. Das war die Raumsituation, in der diese Teppiche entstanden sind. Inwiefern hast du dich jetzt auf den Kunstkontext bezogen? Die Besucher haben ja praktisch die Skulptur von Jeff Koons in der Sammlung sehen und dann in der Tapisserie wiederfinden können. Das war aber nicht der thematische Ausgangspunkt?

M. E. Nein, dieses Zitat von Jeff Koons ist eine kleine Spitzfindigkeit, die ich erst im Laufe der Arbeit erwogen und dann auch ausgeführt habe. Es war unter anderem ein Bestandteil der Einladung zum Double Wall Project, einen Kontext zu schaffen, der zumindest im weiteren Sinne inhaltlich die Sammlung kommentiert, und das fällt mir, wenn es sich, wie dort im Falle der Sammlung Ludwig in Aachen, um Pop Art handelt, nicht schwer. Ich betrachte meine Arbeit selber als ein Nachfahren der Pop Art. Die Neukontextualisierung von gewohnten Inhalten und die disparate Verschränkung von Bildteilen und Bildinhalten, das findet man in meinen Arbeiten durchweg, und auch in dem Umgang mit dem Trivialen und die Erhebung des Trivialen zum Sinnstiftenden, stelle ich mich in die Tradition der Pop Art. Dieses Zitat von Jeff Koons und Ciccolina in dem Paradiesteil meiner Tapisserien ist eigentlich eine kleine Zugabe, die sich zwar inhaltlich sehr schön schließt, weil da eben die Fragwürdigkeit des Paradieses anklingt, so wie in den beiden Tapisserien die Fragwürdigkeit der Erlösbarkeit des Menschen anklingt, aber die Hauptsache ist, dass ich mit meinem

gesamten Werk und Werkbewusstsein in Verwandtschaft stehe zu dem, was an Pop-Art in Aachen zu finden ist.

A.L. Die Betrachter, Kunsthistoriker zum Beispiel, schauen sich die Tapisserien an und freuen sich, wenn sie irgendwie einzelne Figuren wieder erkennen können: ‚Das könnte auch aus einem Rembrandtgemälde stammen, dies könnte Jeff Koons sein, jenes eine Vertreibung aus dem Paradies. Ach ja, das ist doch der Signorelli‘. Warum lieferst du dann noch selber diese Erklärungen im Nachhinein im Katalog? Du machst ja gewissermaßen Dein Skizzenbuch auf und sagst: Das hier war die Diesel-Werbung, dann habe ich hier eine Werbung von Dolce & Gabbana benutzt, dann habe ich hier Lara Croft benutzt und eine Naturdarstellung aus einer historischen Tapissérie. Entzauberst Du nicht damit diese Weltbilder, die du so kunstvoll zusammengestellt hast? Erwartest Du das?

M.E. Das Werk in seiner Erscheinung entzaubert sich keinesfalls. Die Tapisserien sind in ihrem Bildprogramm einerseits und in ihrer sinnlichen Präsenz andererseits so vereinnahmend, dass sie durch die Erörterung der Hintergründe nicht zu Schaden kommen. Über das Konzept des Kataloges "Daydream & Nightmare" kann man natürlich geteilter Meinung sein. Ein Katalog, der den Betrachter hinter die Kulissen führt, ist sicherlich nicht jedermanns Geschmack. Fast ist dies aber ein Teil meiner konzeptuellen Haltung. Ich will nicht verzaubern. Das ist sicher nicht Aufgabe der Kunst. Ich will niemandem etwas vormachen, sondern feststellen, was ist.

A.L. Die Bilder, die die Werbung aufgreift, wie beispielsweise diese Unterwäschereklame von Diesel, sind bereits kunsthistorisch aufgeladen, gerade deswegen werden sie benutzt. Eine Vertreibung aus dem Paradies, wo Adam die Eva auf diese Weise im Arm trägt, ist ein Zitat von Max Klinger. Das würde aber heißen, dass hinter der aufklärerischen Ebene: ‚Schaut mal, ich habe jetzt einfach mal eine Diesel-Werbung genommen‘, eigentlich viel mehr steckt. Du reagierst auf die kunsthistorischen Wurzeln dieser Werbebilder. Du gehst den umgekehrten Weg von Diesel: Du entkleidest diese Werbebilder ihrer Zeitgenossenschaft, ihrer aktuellen Zweckgebundenheit und siehst darin ein kunsthistorisches Motiv und diese Erkenntnis erlaubt Dir, sie als solches einzusetzen.

M. E. Ja, das ist richtig. Das ist die Voraussetzung dafür, dass es überhaupt funktioniert; darin liegt die Verknüpfung zwischen den Werbungen oder den journalistisch-redaktionellen Bildern einerseits und den kunsthistorischen Bildern andererseits, dass sie eben jedes auf seine Weise Zeitdeuter und Zeiterklärer sind. Ich glaube nicht, dass die Definition, die in der Werbung stattfindet, schwächer oder vorläufiger oder weniger verbindlich ist als die in der historischen Malerei. Das, was in Renaissancebildnissen oder auch in Barockbildnissen über zeitgenössische Menschen ausgesagt wird, das kann man entsprechend heutiger Werbung auch entnehmen; und zwar kaum flacher oder weniger relevant.

A.L. Das würde ja eigentlich heißen, dass Du mit diesen unglaublich aufwendigen Tapisserien auch umgekehrt dazu aufforderst: Leute, guckt euch die Werbung mal genauer an.

M.E. Ja, der Meinung bin ich durchaus. Ich finde es immer wieder spannend, an Werbeflächen vorbeizufahren, das hat fast den Charakter eines Museumsbesuches, eines alltäglichen Freilichtmuseums.

A.L. Eine produktive Art, mit alltäglichen Bildern umzugehen.

M.E. Mein Blick hat sich im Laufe der Zeit auch sehr darauf fokussiert. Die Auswahl findet sozusagen schon zehn Meter vor der Pupille statt. Um auf den Anfang unseres Gesprächs zurückzukommen: Dieses In-Verbindung-setzen von Werbebild und kunsthistorischem Bild ist auch bereits in den Herrschenden Mustern der Copy-Collagen anzutreffen.

A.L. Es gibt ja derzeit ein allgemeines Interesse an historischen Formen oder historischen Mythen, das direkt in die Videospiele wandert, zum Beispiel Lara Croft. In der Belletristik ist Dan Brown gerade so ein Beispiel dafür, wie historisches Interesse geweckt werden kann und wie man im Genre eines Krimis by the way lernt, wer die Illuminaten waren oder Bernini. Glaubst du, dass Deine Tapisserien so einen ähnlichen Effekt haben können, dass Leute sich das anschauen und auf einmal denken, ja, diese Höllendarstellung ist ja hochinteressant. Ich fahre jetzt mal nach Orvieto und gucke mir das im Original an?

M.E. Das ist schwer zu beantworten. Ich selber bin nach Orvieto gefahren, aber erst nachdem die Teppiche fertig waren. Ich wollte dann auch das Original kennen lernen.

A.L. Aber möchtest Du nicht eine didaktische Wirkung?

M.E. Nicht im Sinne eines Marketings für die Kunstgeschichte. Außerdem ist das so ein diskreditierter Begriff. Die Aussagewirkung ist für mich immer sehr wesentlich, aber sie bezieht sich über die Themen der einzelnen Arbeiten hinweg doch immer sehr auf die gegenwärtigen Bedingungen der Wahrnehmung, einer meiner Ausstellungstitel "Take Care Of Your Eyes" entspricht dem sehr gut.

A.L. Deine Tapisserien sind natürlich in erster Linie erst einmal Kunstwerke. Sie wollen wahrgenommen werden und über ihre Farben und ihre Stofflichkeit überzeugen.

M.E. Es sind in gewisser Weise eben auch Bildprogramme. Sie sind häufig in der mittelalterlichen Sakralkunst zu finden. Die Kunst eines Giotto ist ja nicht weniger Kunst, nur weil sie einen programmatischen Inhalt vermittelt. Den Vergleich kann ich gern zulassen. Aber darüber hinaus fehlt mir eine belehrende Haltung. Mein Werk steht in keiner Weise in irgendeinem politischen Dienst, um jetzt auf diese Anfangsfrage noch mal zurückzukommen. Meine Haltung ist eher die: ich konstatierte, ich werde aufmerksam und teile es mit.

A.L. Du stellst auch Fragen, denn die Bildprogramme, die Du in den Tapisserien entwirfst und die, wir gesehen haben, sich aus den verschiedensten anderen Programmen speisen, sind natürlich auch eine Umdeutung. Wie weit könnte das gehen? Kannst du dir vorstellen, die Verbindung von historischen und aktuellen Bildmustern so zu verschmelzen, dass man diese Extreme nicht mehr wahrnimmt, wie etwa an einer Stelle in *daydream and nightmare*, wo das Höllenbild, die Verdammten des Signorelli in Börsenmakler übergehen, die wiederum in ein Motiv von Bill Viola übergehen? Hier werden ja extrem unterschiedliche Quellen in eine Massenszene hinein entwickelt, wobei die einzelnen Teile kaum voneinander zu unterschieden sind, inhaltlich aber wahnsinnig weit auseinander sind.

M.E. Indem ich zitiere, "stehle" ich die fremden Bilder. Ich will nicht ihnen gerecht werden, sondern ich verwende sie gemäß meiner Aussageabsicht und ich frage in der Tat nicht, ob das der ursprünglichen Konnotation entspricht. Es ist eine Aneignung zu hundert Prozent. Die verschiedenen heterogenen Ausgangsbilder werden homogenisiert, angeglichen, so dass ein einheitlicher Bildraum zustande kommt, aber aus meiner Sicht ist die inhaltliche Vereinnahmung in meiner Arbeit eine weitaus gravierendere als die ästhetische. Über die Ästhetik ist ja auch die Erkennbarkeit gesichert – oder in Frage gestellt, je nachdem.