

ALEXANDER BLANK – REBELL OHNE GRUND

von Falk Schacht

Alexander Blank ist kein gewöhnlicher Schmuckkünstler. Wer ihm begegnet, trifft nicht auf einen Vertreter der klassischen Zunft, keinen ordentlichen Goldschmied mit präziser Feile und polierter Vita, sondern auf jemanden, der sich von Anfang an gegen den Strom bewegt. Aber nicht aus Trotz, sondern weil er nicht anders kann. Blank ist ein unfreiwilliger Rebell ohne Pause. Die Revolution ist nie sein Ziel, sie passiert ihm, beiläufig, aus Versehen. Sie ist immer Beifang, geboren aus einem tiefen Bedürfnis nach Freiheit. Denn Blank ist ein Suchender, ein Forscher, ein Träumer und ein Spieler. Das Verlangen nach Freiheit zieht sich wie ein roter Faden durch seine gesamte Biografie.

Er ist nicht der Typ, der geplant zur Schmuckkunst gefunden hat. Im Gegenteil: Der konventionelle Schulweg war für ihn ein schwieriges Kapitel. Er konnte nicht einfach ein weiterer Stein in der Mauer sein. »We don't need no education« und »School's out for summer« sind für ihn genauso ernst gemeinte Parolen wie »Hurra, hurra die Schule brennt«.

Nach gesellschaftlichen Maßstäben war er eher ein mäßig guter Schüler: Zahlreiche Verweise, Schule Schwänzen und Sitzenbleiben belegen diese schmerzlichen Erfahrungen zur Genüge. Am Ende vergeigt er das Abitur. Dafür war er ein Skater Boy, der das Motto »Skate or die« ernsthaft lebte.

Als das Schulsystem ihn schließlich ausspuckte, kam der Schock: Wie gehts weiter? Das Ticket fürs Studium war ungültig. Und die Mutter horchte an seiner Tür und fragte sich: Was wird jetzt aus dem Buben? Die Ausbildung zum Goldschmied ist dann auch keine bewusste Berufung, eher eine zufällige Notlösung. Aber genau so ist Blanks Lebensphilosophie: Jeder Umweg führt am Ende zum eigenen Rom, selbst wenn man nie wusste, dass man dorthin wollte.

Ein Lehrer, der sein Talent erkennt, öffnet ihm die Tür zur Welt des Designs und der visuellen Sprache, und Blank saugt alles auf wie ein Schwamm. Doch schon bald spürte er ein Unbehagen: Irgendetwas stimmte nicht.

Es ist ein Doppelvortrag von einem Designer und einem Schmuckkünstler, der alles verändern wird und Blank dabei hilft zu erkennen, wer er selber ist. Während die beiden von ihrem Schaffensprozess erzählen, fragt jemand aus dem Publikum, wie sie reagieren würden, wenn sie plötzlich Lust hätten, etwas mit Blumen zu gestalten? Der Künstler antwortet, dass es kein Problem sei, während der Designer in seinem perfekt sitzenden Anzug zu überlegen begann, ob Blumen überhaupt zu seiner Corporate Identity passen würden.

In diesem Moment wurde Alexander Blank klar: Design unterliegt immer den Fesseln der Wertungsketten. Es folgt dem kalten Diktat von Markenidentitäten und verläuft in

vorhersehbaren Bahnen. Immer geordnet und durchgeplant und es ist nur erlaubt, was erlaubt ist.

Und ihm wird klar: Er will nicht gestalten, was erlaubt ist. Er will erschaffen, was möglich ist. Design bedeutet Kontrolle, Kunst bedeutet Freiheit.

Und diese Freiheit ist für ihn keine Option, sondern ein Reflex. Eine Haltung und sogar Notwendigkeit, um überhaupt kreativ atmen zu können.

Der natürliche Zustand von Alexander Blank ist es, die sogenannte »funktionale Fixierung« zu ignorieren. Das Phänomen aus der Psychologie beschreibt, dass Menschen oft nicht in der Lage sind, einen Gegenstand auf eine andere Weise zu benutzen, als sie es gewohnt sind. Unser Gehirn liebt Routinen. Hat ein bestimmter Lösungsweg einmal funktioniert, greift das neuronale System immer wieder darauf zurück, selbst wenn es in der aktuellen Situation völlig unpassend ist. Das spart uns die Energie des Umdenkens. Dabei übersehen die Menschen oft, dass man diese Dinge auch anders einsetzen könnte. Aber für jemanden mit einem Hammer, ist jedes Problem ein Nagel. Da liegt der Pawlowsche Hund begraben.

Blank hingegen sucht den Bruch mit dem Planbaren. Für ihn ist Kunst das, was passiert, während er sich durch den Dschungel und das Unterholz der Normen und Vorgaben schlägt. Die meisten Menschen trauen sich das nicht. Ihnen sitzt der alte Affe Angst auf der Schulter. Und wenn sie Alexander Blank so sehen, dann wundern sich die funktional fixierten Menschen, wie er es schafft, nicht unterzugehen. Doch Untergehen ist Teil des Hinauffallens. Falling Up sozusagen. Während die anderen normale Autos fahren, fährt Alexander Blank einen Autoscooter. Und er weiß, dass es zu Unfällen kommen wird, aber sie sind für ihn am Ende Teil der Attraktion und des Gesamterlebnisses. Blanks Methode ist gelebte Fehlerkultur. Etwas von dem die meisten Deutschen noch nie gehört haben. Denn in Deutschland ist ein Fehler das Ende, und nicht der Anfang von etwas.

LIVING IN A BOX

Freiheit ist das wichtigste Thema im Leben von Alexander Blank. Und deshalb hat er so seine Probleme damit, dass wir alle in einer Kiste leben. Sie hat keine sichtbaren Wände, aber sie ist da. Spürbar in jedem Moment, in dem wir uns anpassen, funktionieren, zurücknehmen. Die Kiste ist nicht aus Pappe oder Metall, sondern aus Regeln, Gewohnheiten und Erwartungen. Weil wir in die Kiste geboren werden, und nur von Kisten-Menschen mit Kisten-Gedanken umgeben sind, können sich die meisten Menschen auch nur diese Kisten-Welt vorstellen. Du sollst keine Kisten neben mir haben, sagte der Gott der Kiste. Oder war es der Antichrist?

Die Kiste beginnt früh, sich zu Wort zu melden. Wie bei den Matroschka Puppen sind in der Kiste wiederum andere kleinere Kisten versteckt, aus denen Menschen auf Bildschirmen zu uns sprechen. Wenn wir als Kinder vor diesen kleinen Kisten saßen, sagten unsere Eltern: Geh mal raus, du bekommst noch »quadratische Augen«. Television,

The Drug Of The Nation oder ist es eher ein »Tell-a-Lie-Vision«? Das hängt davon ab, wer den Sender steuert.

Heute sind diese Kisten mit Bildschirmen so klein, dass wir sie immer in der Hosentasche dabei haben. Der Information-Super-Highway, die Daten-Autobahn. Die Menschen auf den Teleschirmen sagen uns, was richtig ist, wie wir zu sprechen haben, wie wir uns benehmen sollen, wie wir uns schön operieren und was ein allgemein gutes Leben ist. Algorithm is a Dancer und Tik-Tok-Toe ist der neue große Bruder und erzieht die Kids von heute. Wer sich anpasst, der wird belohnt, wer abweicht, wird mit digitaler Bedeutungslosigkeit bestraft.

Diese gesellschaftliche Blackbox ist ein sozialer Karton, in den wir uns hineinfalten, bis wir nicht mehr wissen, wo unser Körper endet und die Form beginnt. Hier ist alles ordentlich: Karrierewege, Geschlechterrollen und Meinungen. Die Socken werden abends vor dem Zubettgehen gebügelt und neben den Feinripp-Schlüpfen mit Seiteneingriff von der Firma Baumhüter gelegt. Fit für den Tageskampf. Das Leben verläuft derweil als Zeitraffer mit den Etappen: Birth, School, Work, Death.

Die innere Gravitation der Kiste besteht aus Sätzen wie: »Das haben wir schon immer so gemacht« oder »Das geht nicht«. Never change a running system. Alles hat seinen festen Platz. Und sitzt. Nichts wackelt. Und wehe, etwas ragt über den Rand hinaus. Dann ist aber was los. Und während die Leute so gekrümmt in der Kiste hocken und die Zeit an ihnen vorbeirast als würden sie im Wartezimmer sitzen, gibt es in dieser Kiste Menschen wie Alexander Blank, die wissen, dass das Wartezimmer nur Fugazi ist. Die von innen klopfen. Die fragen: Muss das so sein? Was, wenn Reden Gold ist und Schweigen Tod? Was, wenn ich anders liebe, anders arbeite, anders lebe? Diese Menschen irritieren in der Kiste. Sie hinterlassen Spuren an den Rändern, Kratzer, Graffiti, Notizen. Sie sind der Beweis, es gibt auch noch was anderes als Standard.

Die moderne Gesellschaft hat viele solcher Kisten gebaut: digitale Filterblasen, bürokratische Systeme, Schönheitsideale, Rollenbilder. Oft sitzen wir in mehreren dieser Kisten aus Konventionen. Und manchmal fühlen wir uns darin sicher. Weil draußen Unordnung lauert. Weil Freiheit anstrengend ist. Aber Freiheit beginnt genau dort: im Moment der Reibung.

Die Herausforderung besteht nicht darin, die Kiste zu zerstören. Manchmal braucht es sie. Zum Schutz, zur Orientierung, um den Regen abzuhalten oder darauf Breakdance zu tanzen. Die wahre Aufgabe liegt darin, sie zu erkennen. Zu merken: Ich bin in einer Kiste, und ich kann entscheiden, wie ich mich darin bewege. Ob ich die Wand bemale mit einem miesen Graffiti Burner. Ob ich ein Fenster reinsäge oder ob ich rausgehe und wieder reinkomme. Denn die größte Illusion ist zu glauben, wir lebten bereits im Freien, während wir brav in Form bleiben.

THINKING OUTSIDE OF THE BOX

Während sich die funktional Fixierten ein sicheres Leben nur in der Kiste vorstellen können, möchte Alexander Blank nicht in der Kiste landen. Das wäre der blanke Tod für ihn. Deshalb denkt er viel außerhalb der Kiste. Er probiert und experimentiert bis der Weg sich herauschält. Alexander Blank »erfindet« seine Kunst nicht, er-findet seine Kunst. Beim Suchen. Er hält es da ganz mit der Band »Die Beginner«, die mal rappten: »Wir sind am Start und die Welt ist groß. Wir ham' kein Ziel, aber wir fahr'n los.« Alles fließt. Panta Rhei. Er sucht Welten, die andere übersehen.

Und dabei bleibt er ein Spieler. Auch wenn er kein Bedienungsanleitungsleser ist. Er spielt mit Bedeutungen. Mit Erwartungen. Mit Formen. Dabei hat er sich das Kindliche bewahrt. Nicht als Pose, sondern als inneren Motor. Nicht, weil er nicht erwachsen sein will. Sondern weil er weiß: In der Fantasie liegt eine Wahrheit, die kein System je abbilden kann.

Diese Haltung bringt ihn in Konflikt mit gesellschaftlichen Erwartungen. Er hat Zweifel, er fragt sich, ob seine Art zu arbeiten, sein Leben zu leben, richtig ist. »Manchmal sehe ich Leute mit Systemen, Disziplin. Und ich frage mich: Sollte ich nicht auch so sein?«

Doch gleichzeitig weiß er: Strukturen sind ihm zu eng. Er funktioniert anders. Sein Spielfeld ist außerhalb des Kastens. »Ich bin Forscher. Ich will was erleben und entdecken“, sagt er.

Das setzt Vertrauen voraus. In den Prozess. In sich selbst. In die Idee, dass Nicht-Wissen fruchtbarer sein kann als das perfekte Wissen. Blank hat das verinnerlicht. Er braucht keine Dogmen. Keine Sicherheiten. Er braucht Raum. Und Mut. Und das Wissen: Der Weg entsteht beim Gehen.

ACHTUNG, JETZT KOMMT EIN KARTON – DAS HEISST CARTOON

Ein Karton ist auch eine Kiste. Nur hat diese Kiste den Namen des starken und schweren Papiers und der Pappe bekommen, aus der die Kiste gemacht wird. Das Wort Karton leitete sich vom Wort »carta« ab, was Papier bedeutet, und geht wiederum auf das lateinische »charta« zurück, das mit »Blatt« übersetzt wird. Im 15. Jahrhundert bezeichnete man dann mit dem französischen Wort »Carton« großformatige Vorlagen in der bildenden Kunst, insbesondere für Wandmalereien, Fresken, Tapisserien, Gobelins, Sgraffiti, Buntglasfenster, Mosaike und Bühnenbilder. Diese Vorlagen wurden oft in Originalgröße angefertigt, mit Aquarellfarben koloriert oder gezeichnet, und dienten als Entwürfe zur Umsetzung großformatiger Kunstwerke. Und aus diesem »Carton« wurde dann der Begriff »Cartoon«, der im 19. Jahrhundert genutzt wurde, um die Bilder zu beschreiben, die in der britischen Satirezeitschrift »Punch« veröffentlicht wurden. Dabei handelte es sich um humorvolle Bildgeschichten, oft im überzeichneten, unrealistischen Stil. Diese Cartoons griffen politische oder gesellschaftlich heikle

Themen auf und waren geprägt von Situationskomik sowie übertriebener visueller Darstellung. Das deutsche Wort wäre sinngemäß: Karikatur.

Diese frühen Cartoons gelten als Ursprung dessen, was wir heute als Comics bezeichnen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte sich das Medium weiter, und mit dem Aufkommen der Kinotechnologie begann auch die Idee des Animationsfilms Gestalt anzunehmen. Der Begriff »Comics«, abgeleitet vom Wort »Comic Strip«, hatte sich inzwischen für illustrierte Bildergeschichten in Zeitungen etabliert, weswegen man begann, das Wort »Cartoon« für animierte und damit bewegliche Karikaturen auf der Kinoleinwand zu verwenden.

Diese frühen Cartoon-Filme waren ursprünglich nie für Kinder gedacht, sondern richteten sich ausdrücklich an ein erwachsenes Publikum. Deshalb orientierte sich der Cartoon-Humor an den »Vätern der Klamotte«, also den menschlichen Vorbildern aus dem frühen Kino wie Charlie Chaplin, Harold Lloyd oder Buster Keaton. Deren körperlicher Humor stammte aus dem Vaudeville-Theater des 19. Jahrhunderts, das für seine sogenannten »funny bones« bekannt war. Slapstick, übertriebene Körperkomik und physische Gags. Eine Art Kasperle-Theater für Erwachsene, mit dem Polizisten, der das Krokodil prügelt. Es war diese Form vom Humor, die später in den Zeichentrickversionen ihrer Cartoon-Verwandten ihre Fortsetzung fanden.

WHO WANTS TO LIVE FOREVER?

Besonders beliebt war die Dynamik zwischen Jäger und Beute, das gute alte Katz-und-Maus-Spiel. Mit gewalttätigen Einlagen wie Stürzen, Kollisionen und Explosionen, die im echten Leben alle tödlich wären. Dabei ist die ursprüngliche Bedeutung des englischen Wortes »Animation« eigentlich »lebendig« und stammt vom lateinischen »animatio« ab. Was »Leben einhauchen« bedeutet: Cartoonfiguren werden also im wahrsten Sinne des Wortes zum Leben erweckt, um möglichst spektakulär und zur Belustigung anderer zu sterben. Wieder von vorne zu beginnen. Und wieder zu sterben. Sie sind Gladiatoren von Pinsels Gnaden. Wrestler auf der Bühne des Papiers. Mit dem Unterschied, dass sie in ihrer Toon-Welt den Cheat-Code für das ewige Leben gefunden haben. Es kann nur einen geben? Nein. Der Cartoon ist tot, es lebe der Cartoon.

DIE PRACHT DER LEBENDEN TOTEN – MEMENTO MORI

Die »Memento Juniori«-Serie von Alexander Blank, in der er sich an den »Looney Tunes« Cartoon-Figuren abarbeitet, ist keine Fan-Arbeit, kein ironisches Statement, sondern der Versuch, die Ambivalenz von Kindheit, Tod, Erinnerung und medialer Überreizung zu greifen. »Diese Figuren sind durch«, sagt Blank. »Used. Tot. Aber sie haben noch etwas zu erzählen.« Genau darum geht es: Den Helden der eigenen Jugend zu gedenken. Und sie nicht sterben zu lassen. Ihre letzte Stimme zu hören, bevor sie ganz verstummt. Die

Erinnerung zu rekonstruieren, bevor sie gelöscht wird. Die verlorene Magie zu retten. So leben sie weiter, in seiner Kunst, als tragbare Skulpturen. Denn eine Rückkehr in die Kindheit und Jugend ist auch immer wie Essen bei Müttern. Es macht selig.

Kindlichkeit ist für ihn ein Schutz. Eine Energie. Eine kreative Quelle. Er sagt: »Diese kindliche Fantasie, die nicht zynisch ist, die suche ich.« Und er meint damit nicht Nostalgie. Sondern etwas anderes: Die Fähigkeit, sich zu wundern. Dinge zu verbinden, die nicht zusammengehören. Die Welt nicht als gegeben hinnehmen zu können, sondern als veränderbar. Denn die meisten Grenzen in der Welt, in der Kiste, sind menschengemachte Grenzen. Sie können also auch wieder aufgehoben werden. Das ist die Stärke des spielerischen und unbegrenzten kindlichen Blicks auf unsere Kisten-Welt.

Dafür sucht er in Comics, in Gesprächen, in Musik, in Kindheitserinnerungen nach Fragmenten. Er sammelt diese Splitter, setzt sie neu zusammen, verwirft sie wieder, beginnt von vorn. Es ist ein ewiger Loop, aber kein Kreis, sondern eine Spirale. Die immer weiter und weiter geht, ob nach oben oder nach unten, ist dabei egal. Denn selbst das ist nur eine Idee, über die wir die Gestaltungshoheit besitzen.

So bewegt er sich immer zwischen den Dingen. Zwischen Design und Kunst. Zwischen Kindheit und Erwachsenenwelt. Zwischen Comic und Philosophie. Sein Leben ist dazwischen. Und in genau diesem Zwischenraum entfaltet seine Arbeit ihre größte Kraft. Weil sie weder das eine noch das andere sein will. Sondern zu etwas Drittem wird. Etwas Eigenem.

Diese Haltung ist auch eine Form von Selbstschutz. Sie erlaubt es ihm, in Bewegung zu bleiben, ohne sich festlegen zu müssen. Denn Festlegung bedeutet Stillstand. Und Stillstand ist für ihn gleichbedeutend mit dem Ende von Neugier, von kindlicher Spielfreude, von echter Kreativität. Er will sich nicht wiederholen. Nicht sich selbst bedienen. Nicht der Erwartung anderer gerecht werden. Sondern sich immer wieder neu überraschen. Das ist auch der Grund, warum er nie angestrebt hat, einen offensichtlich wiedererkennbaren Style zu entwickeln. Sein Style ist kein Style. Sein Style ist ewige Progression.

CARTOON KILLED THE OPERA STAR

1930 entstand die Cartoon-Serie »Looney Tunes«, was so viel bedeutet wie »verrückte Melodien« oder »abgedrehte Songs«. Die Film- und Musikfirma Warner Bros. reagierte damit auf den Erfolg von Disneys Trickfilmreihe »Silly Symphonies«, deren Titel sich mit »alberne Sinfonien« übersetzen lässt. Ende der 1920er-Jahre hatte Warner Bros. das Musiklabel Brunswick Records sowie vier Musikverlage übernommen, für einen heutigen Gegenwert von rund 527 Millionen US-Dollar.

Deshalb wurde am Anfang in den Cartoons viel gesungen und getanzt, weil man das Investment über den Verkauf von Notenblättern und Schallplatten versuchte wieder einzuspielen. Dadurch wurden diese Cartoons die ersten Musikvideos der

Kunstgeschichte. Und es erklärt, warum in Zeichentrickfilmen des 20. Jahrhunderts so extrem oft und viel gesungen wurde. Weil Cartoons aus der Kultur und Tradition der Musikverwertung kommen. Sie sind gemalte Opern. Gemalte Musicals und gemalte Musikvideos.

Ab den 1930er-Jahren wurden rund 1.000 »Looney Tunes«-Trickfilme produziert. Da diese Cartoons ursprünglich für ein erwachsenes Kinopublikum gedacht waren, machte man sich damals über die extrem dargestellte Gewalt keine Gedanken. Zwischen 1942 und 1954 gehörten sie sogar zu den erfolgreichsten Kurzfilmen in den US-Kinos. Nach dem Zweiten Weltkrieg hielt dann, das sogenannte »Pantoffelkino« in Form des Fernsehers Einzug in die amerikanischen Wohnzimmer.

OK BOOMER

Die Baby-Boomer-Generation saß zu Beginn der 60er Jahre millionenfach im Kinder-Strampler vor den Empfangsgeräten. Weswegen man das Samstagmorgen-Kinderprogramm erfand. Und weil man im Land der freien Menschen mit den unbegrenzten Möglichkeiten jeden Dollar versucht zweimal zu verdienen, liefen die alten Cartoon-Filme der »Looney Tunes« in den 60er Jahren plötzlich im Kinder-TV. Ein Großteil der teils drastischen Gewaltszenen blieb dabei erhalten. Große Proteste gab es nicht. Die Prügel Szenen der Cartoons wirkten zu diesem Zeitpunkt bereits harmlos im Vergleich zu den Abendnachrichten die wahlweise über den Korea- oder Vietnamkrieg berichteten. Und wenn wir alle Leichen und Toten aus den zahlreichen Krimiserien in der Kiste dazu nehmen, dann hat ein Kind vor dem Erreichen des Erwachsenwerdens bereits mehr Leichen gesehen, als jeder Leichenbeschauer in seiner Berufslaufbahn je sehen wird.

Während in den USA die Gewalttätigkeit der »Looney Tunes« bereits von der Realität überholt worden war, sah das in good old Germany im TV noch anders aus. Privatfernsehen gab es nicht. Die öffentlich-rechtlichen hatten drei Programme. Und Warner Bros. begann in den 1960er-Jahren damit, aus ihren rund 1.000 »Looney Tunes«-Filmen aus den 30er und 40er Jahren TV-Serienformate wie die »Bugs Bunny Show« oder »Schweinchen Dick und seine Freunde« zusammenzuschneiden.

Die »Schweinchen Dick«-Show lief drei Jahre lang mit 50 Folgen ab 1972 im ZDF. Gezeigt wurde die Serie im Rahmen der Sendereihe »Buntes aus der Trickfilmkiste«, und da ist die Kiste wieder. In Deutschland führte die Serie zu Protesten von Eltern-Verbänden, da sie als gewaltverherrlichend empfunden wurde. Der Spiegel stellte im Mai 1972 dazu fest: »Wer für Kinder nur Perversionen aus der Erwachsenenwelt übrighat, handelt kriminell.«

Hier hatte jemand erkannt, dass es sich bei den Filmen offensichtlich um Erwachsenen-Inhalte handelte.

BUNNY UND SEINE KUMPANEN

In einem Akt gewisser künstlerischer Grausamkeit erschafft Blank Totenschädel von Cartoonfiguren wie Schweinchen Dick, Tweety Bird, Sylvester oder dem Roadrunner. Diese »Looney Tunes« sind keine lebendigen Helden mehr, sondern Erinnerungsreste die ausgezehrt sind durch eine Endlosschleife von Wiederholungen in der dritten, vierten und fünften Auswertung.

Blank verwandelt diese untoten Cartoon-Zombies zu Figuren, Broschen und auch Kettenanhängern. In diesem Zusammenhang bekommt das Wort »Verwertungskette« auch noch mal eine neue Bedeutung. Indem er die »Looney Tunes« skalpiert und ihnen die Haut vom Kopf zieht, legt er ihre »funny bones« frei. Hier schält sich heraus, welche Transformationsprozesse die Arbeit von Blank auslöst. Dass Alexander und seine Kumpane sich auf so vielen Metaebenen materialisieren, ist auch deshalb nur konsequent, wenn man erfährt, dass 1970 das ZDF bereits versuchte die Bugs-Bunny-Cartoons in Deutschland zu etablieren. Der damalige Titel: »Bunny und seine Kumpane«.

HOCH-KULTURKAMPF

Blank lehnt die Trennung von Hoch- und Popkultur ab. Philosophie, Comics, Hochkultur, Trash, alles darf sich berühren, alles kann sich umarmen, alles ist Material. Und alles kann Inspirationsquelle sein: Er liest Nietzsche wie Micky Maus. Und Batman Comics wie philosophische Grundlagenbücher. Für ihn ist Superman genauso bedeutend wie Jesus Christus. Er kann da keinen Unterschied erkennen, wo andere trennen wollen. Denn sowohl das eine wie das andere kann berühren. Gedanken auslösen. Türen öffnen. Am Ende sind das alles Geschichten. Wir sind Geschichten. Und wir werden Geschichten sein. Diese Gleichwertigkeit ist keine Pose, sondern Programm.

Diese Haltung ist nicht naiv, sondern radikal. Sie verweigert sich dem Kult der Hierarchie. Dem elitären Denken. Dem Konzept von Legitimation. Sie erlaubt es, Kunst nicht mehr als exklusives System zu sehen, sondern als Spielfeld. Als Ort des Ausprobierens, des Fragens. Blank selbst bezeichnet sich oft als Kindskopf. Nicht im Sinne von Naivität, sondern im Sinne einer bewussten Weigerung, sich von der Ernsthaftigkeit der Welt die Neugier zerstören zu lassen.

Stattdessen vertraut sie auf Resonanz. Auf das innere Klingen. Auf das Gefühl, dass etwas Bedeutung haben darf, auch wenn es kein akademisches Siegel trägt. In einer Welt, die immer stärker in Rankings, Labels und Status denkt, ist das ein subversiver Akt.

Auch seine Rolle als Künstler ist von dieser Denkweise geprägt. Er sieht sich nicht als Schöpfer im klassischen Sinne. Sondern als jemand, der empfängt, verarbeitet, remixt. Der Dinge aufnimmt und sie durch sich hindurch in etwas anderes verwandelt.

Sein Werk ist ein ewiger Remix. Wie ein DJ, der aus verschiedenen Platten neue Klangwelten zusammenscratched und mixt, arbeitet Blank mit kulturellen Echos. Er sampelt Fragmente, ordnet Geräusche neu an. Seine Kunst entsteht durch das neu Denken von Dingen, die scheinbar nicht zusammengehören, bis er ihnen eine neue Bedeutung gibt. Als Transformer remixt er die Welt in seiner eigenen Sprache.

MEIN NAME IST CLARK GABLE – UND ICH WEISS NICHTS VON KULTURELLEN ECHOS

Der größte Star unter den anthropomorphen »Looney Tunes« ist ohne Frage Bugs Bunny. Der lässig Karotten mampfende Hase mit den coolen Sprüchen. Und diese Figur hat diverse Geheimnisse, von denen viele nichts wissen. Bugs Bunny hatte ein Vorbild: einen Menschen. Seine Gestik, seine Sprache und sein Habitus wurden bewusst einer realen Person nachempfunden und cartoonhaft überzeichnet. In seinem ersten Filmauftritt im Jahr 1940 lehnt Bugs Bunny entspannt an einem Zaun, knabbert an einer Karotte und sagt cool: »Was geht ab, Doc?«

Diese Szene ist ein Remix einer Szene aus dem Hollywood-Film »Es geschah in einer Nacht« von 1934. Dort sieht man den Schauspieler Clark Gable lässig eine Karotte essen. Zur damaligen Zeit galt Gable als einer der coolsten Schauspieler Hollywoods. Ursprünglich sollte die Karotten-Szene nur im ersten Bugs-Bunny-Cartoon auftauchen. Doch das Publikum liebte die Kombination aus Hase und Gemüse so sehr, dass Bugs Bunny seine Rübe behielt. So wurde Bugs Bunny zum kulturellen Echo von Clark Gable.

Echos verändern sich aber mit jeder Reflexion. Und manchmal überlagern sie sogar den ursprünglichen Impuls. Die Referenz zu Clark Gable geriet schnell in Vergessenheit, sie wurde unwichtig und unsichtbar. Und doch lebt sie in Bugs Bunny weiter und entfaltet ein neues Eigenleben. Nur für jene erkennbar, die den Ursprung kennen. Ein kulturelles Echo wurde somit zu einem eigenen neuen, originalen Impuls. Und das Echo hörte nicht an dieser Stelle auf. Die Kombination aus Hase und Karotte war in die Welt gesetzt und setzte immer neue Schwingungen frei.

Was als Remix-Parodie begann, als eine augenzwinkernde Imitation, wurde zu einem eigenständigen Bild. Es bildete ein neues kulturelles Image mit eigener Bedeutung. Millionen von Menschen sahen den Hasen Jahr für Jahr. Dekade für Dekade. Und ganze Generationen von Kindern auf der Welt wuchsen mit diesem Bild auf. Und so verankerte sich die Kombination aus »Karotte und Hase« als ikonische Dualität extrem tief in das globale popkulturelle Gedächtnis. Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts beinhalten deshalb fast alle Darstellungen von gezeichneten Hasen auch eine Karotte. Überprüfen Sie mal Ihre Oster-Postkarten und Schokokarnickel.

Dabei ist dieses Image ernährungstechnischer Unsinn. Karotten gehören nicht zur Hauptnahrung von Hasen. Der hohe Zuckergehalt ist für sie sogar ungesund. Menschen, die Hasen besitzen, wissen das. Menschen, die keine Hasen besitzen, wissen das nicht und glauben die Bugs-Bunny-Echos. All das funktioniert letzten Endes auch nur wie stille Post und fake news.

ACME – ITS NOT A TRICK, ITS A BUNNY

Warum interessiert sich Alexander Blank für die »Looney Tunes«, diese ikonische Sammlung von Zeichentrickfiguren aus dem Hause Warner Bros., die seit den 1930er-Jahren zu einem der kommerziell erfolgreichsten Medien-Franchises der Cartoon-Historie wurde? Die Figuren sind bis heute fester Bestandteil der Popkultur. Daraus entstanden zahlreiche Kinofilme, die mit insgesamt fünf Oscars ausgezeichnet wurden. Fernsehserien, Comics, Merchandise, Musikalben, Videospiele und Themenpark-Attraktionen.

Die »Looney Tunes« stehen für unterschiedliche Archetypen, verkörpern Widersprüche, menschliche Schwächen und überhöhen alltägliche Konflikte zu absurden Grotesken. Durch ihre Überzeichnung spiegeln sie auf eigenwillige Weise gesellschaftliche Rollenbilder, kulturelle Stereotype und das Scheitern am Alltag, immer mit einem Augenzwinkern. Und sie erinnern uns daran, dass man auch nach einer Niederlage trotzdem weitermachen muss.

Im Gegensatz zu den moralisch aufgeladenen Disney-Figuren sind die »Looney Tunes« eine Ansammlung von Charakteren, die sich durch anarchischen Humor, physische Übertreibung, ironische Brechung und soziale Satire auszeichnen. Während große Teile des Disney Universums wie Schlager aus der Kiste wirken, sind die »Looney Tunes« eine Bande von charmanten Chaoten und halbstarken Bombenlegern, wie man sie im Heavy Metal oder beim Skaten trifft.

Disney war immer die heile Welt mit Happy End, die »Looney Tunes« hingegen zeigten die kaputte Version unserer Welt. Und die Karotte, die wir bei Bugs Bunny sehen, könnte auch die Karotte sein, die an einer Angel vor unseren Eselmäulern hängt, und der wir im System ein Leben lang nachjagen.

PUSH THE BUTTON

Eine weitere Ikone der Popkultur, mit der sich Alexander Blank auseinandersetzte, ist das als »Smiley« berühmte Happy Face. Ein Kreis mit freundlich lachenden Augen und Mund in schwarzer Farbe auf gelbem Grund. Blank verarbeitete dieses Symbol zu Broschen und großen Schildern, die einen extremen used look aufweisen. Auch hier arbeitet Blank mit der Technik des Samplings und bedient sich kultureller Echos, die er verarbeitet. Die Echos, die sich historisch im Smiley wiederfinden lassen.

Die am weitesten verbreitete urbane Legende zum Smiley beginnt bei dem US-amerikanischen Werbegrafiker Harvey Ball. Er soll das ikonische Smiley-Gesicht, das damals »Happy Face« genannt wurde, in gerade einmal zehn Minuten entworfen haben. Auftraggeber war die zwischen New York und Boston liegende Versicherung State Mutual Life Insurance, die nach mehreren Umstrukturierungen das Gefühl hatte, die Stimmung unter den Mitarbeitenden müsse dringend gehoben werden.

Dazu überlegte man sich eine firmeninterne Imagekampagne, die aus Ansteck-Buttons bestehen sollte. Warum sollte man auch die Arbeitsbedingungen oder die Bezahlung fairer gestalten? Mit dieser Aufgabe konfrontiert, überlegte sich Harvey Ball einen gelben Kreis mit Augen und einem Lächeln, das an das Lächeln der Mona Lisa erinnern sollte. Ein kulturelles Echo aus der Hochrenaissance, das Harvey Ball im Sinn hatte, von dem die meisten bis heute nichts wissen. Das Design wurde abgenommen und die ersten 100 Ansteck-Buttons wurden produziert. Die Resonanz war so gewaltig, dass der nächste Auftrag der Versicherung sich dann schon auf 10.000 Stück belief. Kurz darauf prangte Harvey Balls Smiley auf Postern, Schildern und allerlei anderem Büromaterial und Werbebroschüren.

Marken- oder Designrechte ließ man sich nicht sichern, war das gelbe Gesicht doch nur für eine kleine Kampagne gedacht. Und so war der Smiley ab diesem Zeitpunkt gemeinfrei. Und jeder durfte ihn nutzen.

ICH WILL SPASS, ICH GEB GAS

So nutzte z. B. ab 1969 die South Jersey Gas Company das Smiley-Gesicht für ihre Öffentlichkeitsarbeit. Die »Smile-Kampagne« der Gasgesellschaft explodierte geradezu und verbreitete sich im ganzen Bundesstaat. In Seattle wurde der Smiley eingesetzt, um Werbung für eine Bank zu machen.

NIRVANA – KURT COBAIN

Politische Wahlkämpfe waren ein besonders beliebtes Umfeld für Smileys von Ronald Reagan bis Jimmy Carter. Er wurde auf 169 Breite auf das Dach einer Messe Halle in Phoenix gemalt, wurde zu Kinderbüchern verarbeitet und von der amerikanischen Post genutzt. In den frühen 70er Jahren gab es kein Produkt, auf dem kein Smiley war, bis zum Klodeckel. Damals schwappte er auch bereits nach Europa, wo die Smiley Company gegründet und letztendlich die Rechte gesichert wurden. 1988 explodierte die Acid House Musikszene und es begann der MDMA und Ecstasy geschwängerte zweite Sommer der Liebe. Dessen menschliche Utopien und Ideale genauso scheiterten wie bereits in den 60ern. Und 2024 machte die französische Smiley Company einen Umsatz von über 600 Milliarden Dollar. Nur in den USA hat diese Firma keine exklusiven Rechte, dort muss man sich den Smiley teilen mit der Supermarktkette Walmart. Alles, worum es geht, ist: Pinke, Pinke.

Wen man sucht, findet man Geschichten von gelben runden Gesichtern in Märchen und Sagen, die erstmalig im 15. Jahrhundert dokumentiert wurden. Kolobok in der Ukraine, ein Rundbrot mit Gesicht. Eine Pita in Bulgarien, ein Knödel in Polen und in Skandinavien und in Deutschland das Märchen vom fetten runden Pfannkuchen. Das Teigstück ist regional unterschiedlich, aber das Motiv ist immer kugelförmiges Essen, das zum Leben erwacht und abhaut und versucht, nicht gefressen zu werden.

FREAKS OF NATURE

Alexander Blank nutzt diesen Smiley, der offensichtlich schon seit vielen hundert Jahren in der Gedankenwelt der Kinder und Menschen lebt und so viel Bedeutung hat. Und er stellt sich eine entscheidende Frage die sich die meisten anderen noch nicht gefragt haben: Wie fühlt sich eigentlich dieser Smiley, der von Millionen Firmen und Institutionen benutzt wurde? Missbraucht wurde, wenn man es auf den Punkt bringt. Der zerbeulte Smiley ist ein Symbol unserer Zeit. Wir sollen glücklich sein. Motiviert. Positiv. Immer. Und doch sind wir müde, überfordert, durch. Der Smiley von Alexander Blank zeigt das, und damit auch sich selbst. Und so wie der erste populäre Smiley der Versicherung ein Button war, eine Art Brosche, so bringt Alexander Blank den wahren Smiley zurück als used-look-Brosche, und zeigt die Welt wie sie ehrlich ist, und nicht mit einem Disney-Happy-End.