

Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
Band: 47 (2004)
Heft: 2

Artikel: Toledo und Borges : Buchillustrationen : der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer
Autor: Maier, Heidi-Melanie / Neumann, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-388761>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

TOLEDO UND BORGES: BUCHILLUSTRATIONEN

Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer

Auch wenn Toledos Bildillustrationen quantitativ keineswegs einen wesentlichen Anteil seines bildnerischen Werkes darstellen, sind sie doch der Teil, der den direktesten Zugang zu seinem Bilderkosmos eröffnet: Dokumentationen von Wirklichkeit und Phantasie, die Verschmelzung des Imaginierten und des Realen. Man trifft auf eine nicht enden wollende Parade merkwürdiger Lebewesen, einen Zug der Tiere und mythischen Gestalten.

In dem 46 Aquarelle umfassenden Zyklus zu Jorge Luis Borges' *Zoología Fantástica* (1983), entstanden im Auftrag des Fondo de Cultura Económica, zeigt Toledo ein Panoptikum des Verunstalteten, Monströsen, Abgründigen. Dabei geht er ähnlich wie Borges vor: einerseits zeichnet er auf, registriert, katalogisiert. Andererseits schafft er durch seine subjektive Sicht auf den Text und die enthaltenen Wesen eine künstlerische Transformation des Lexikalischen. Im ersten Schritt vollzieht er die Intention der mittelalterlichen Bestiarien und Insektarien nach: die Welt zu katalogisieren, das Schreckliche zu visualisieren und zu bannen, den Kosmos begreifbar und beherrschbar zu machen. Der zweite Schritt sucht die Entzauberung zu revidieren. Nicht weitere Katalogisierung und Numerierung der Welt sind gefragt. Ein intuitiver Zugang zu ihren Urgründen und Mysterien soll wieder hergestellt werden. Toledo will mit seinen Bildern den Mythos für den modernen Menschen zurückgewinnen. Das heißt für den Betrachter: die verloren gegangene Beziehung zwischen Mensch und Natur, zwischen Geist und Spiritualität, zwischen Ethos und Eros lebt wieder auf.

Stilistisch arbeitet Toledo mit der Vermischung mexikanischer und zapoteki-

scher Motivwelten und dem Kanon der westeuropäischen Kunst und Kultur. Dabei trifft man auf Bildsammlungen des Mittelalters, die Höllendarstellungen eines Hieronymus Bosch oder die italienischen Mosaiken der Kathedrale von Otranto. Er beschwört das Inferno von Dante Alighieri herauf und bezieht sich auf die illustrierten Dante-Ausgaben von Gustave Doré. Damit schlägt er eine Brücke zur künstlerischen Tradition der europäischen Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts. Gleichzeitig ist es ein Spiegel seiner Entwicklung als Künstler.

Biographische Anmerkungen

Francisco Toledo wurde 1940 in Juchitán in Mexiko geboren. Er besuchte die Oberschule in Oaxaca und ließ sich anschließend zum Graphiker ausbilden. Nach dem Besuch einer Kunstgewerbeschule und dem Nationalen Institut der Schönen Künste in Mexiko Stadt hatte er 1959 seine erste Ausstellung. Ein Jahr später ging er nach Europa. Dort arbeitete und studierte er mehrere Jahre in Paris, kehrte aber 1965 in seinen Geburtsort Juchitán zurück und arbeitete als Künstler.

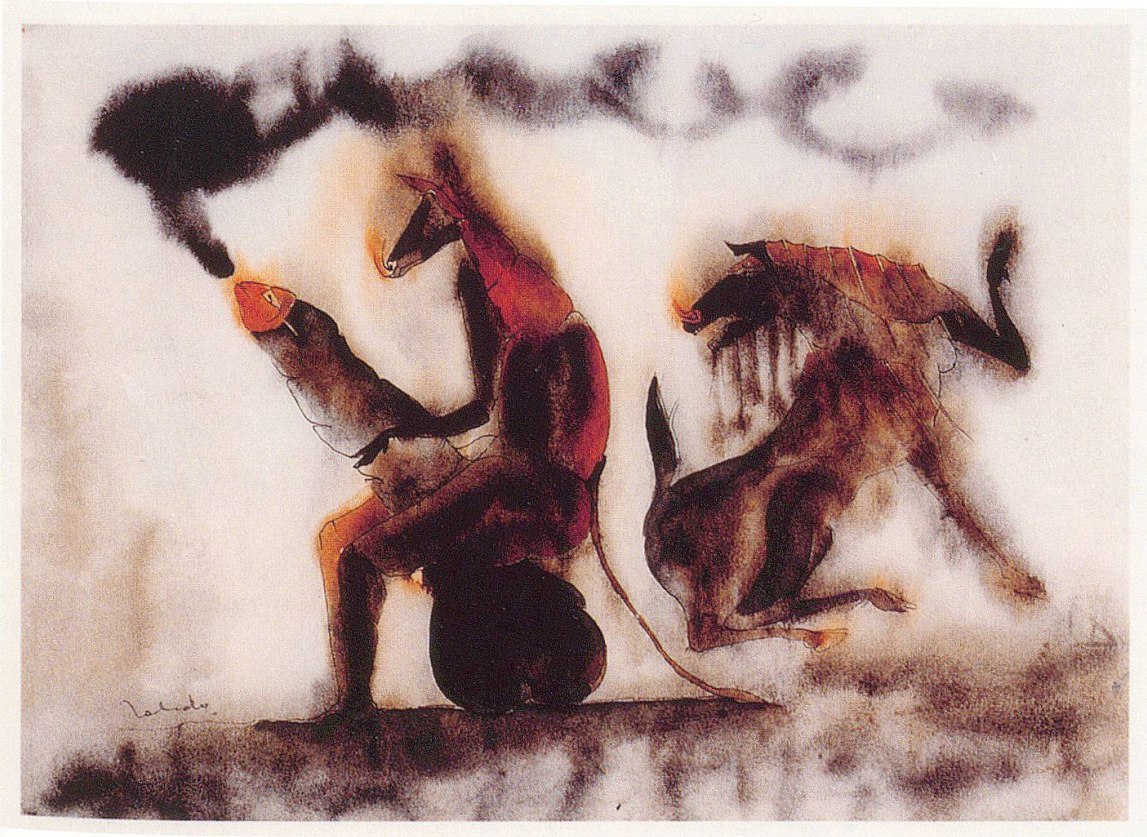
Ein wichtiger Einschnitt in seinem Leben und in seiner Kunst war 1975 die Übersiedlung nach Oaxaca, wo er sich intensiv mit

LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN VIER ABBILDUNGEN

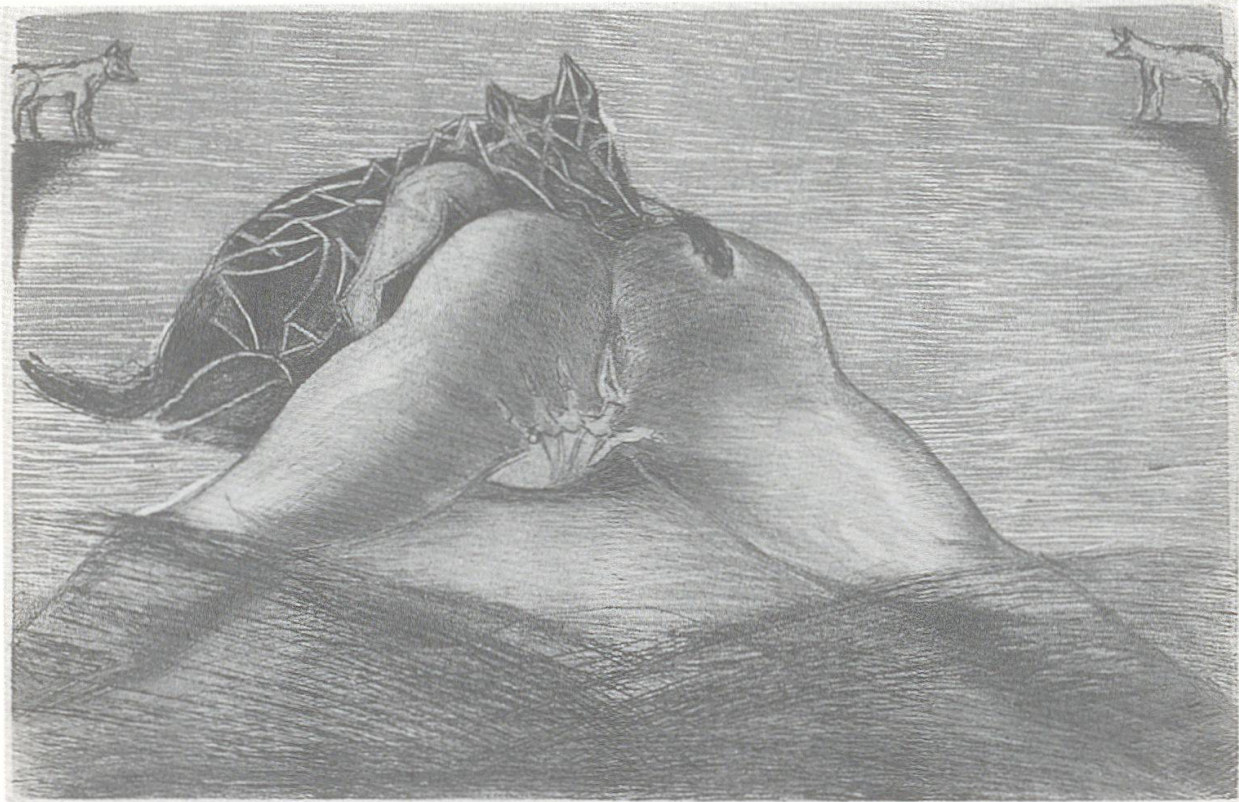
- 1 *Fauna der Vereinigten Staaten, 1983 (Illustration zu Borges).*
- 2 *Das Seepferd, 1983 (Illustration zu Borges).*
- 3 *Die Hand des Hundes, 1986.*
- 4 *Chinesische Fauna (Illustration zu Borges).*



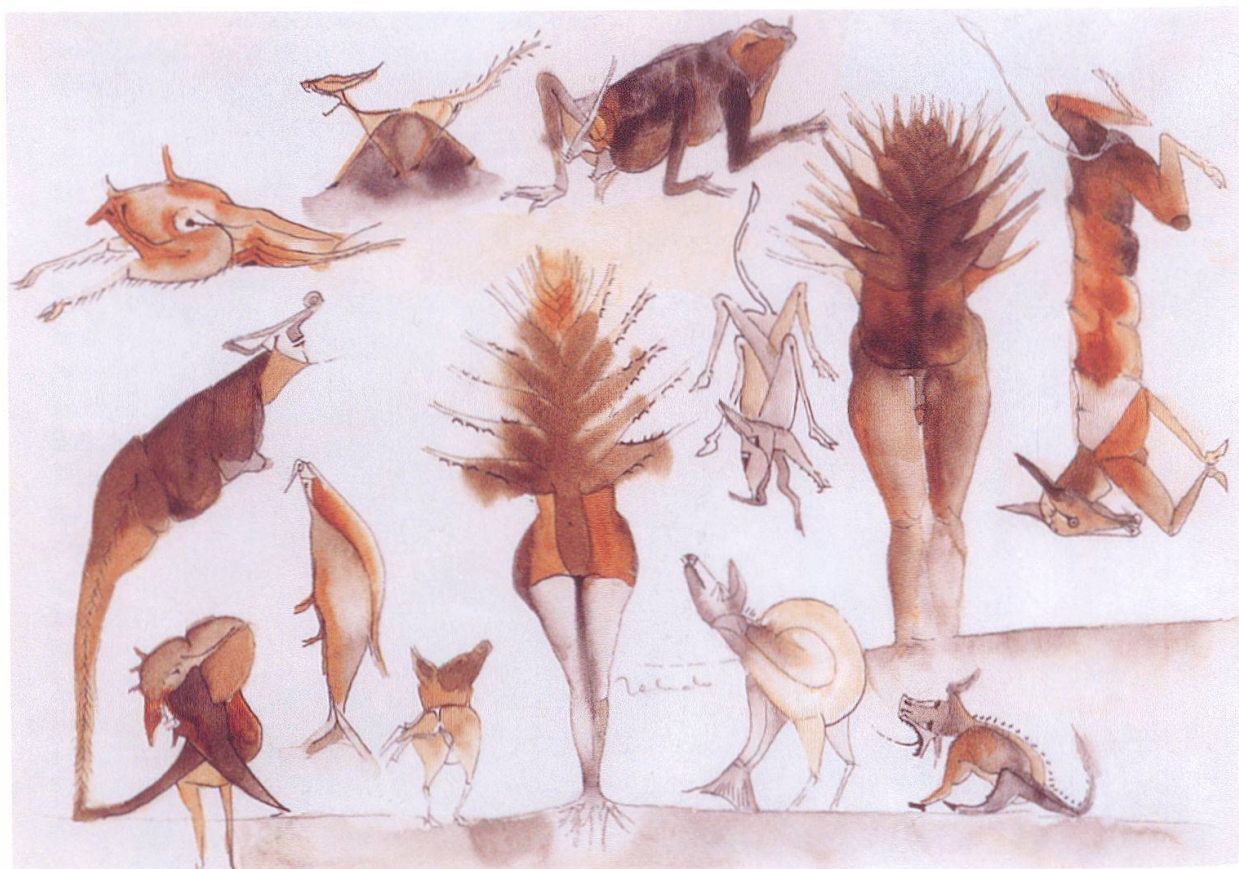
I



2



3



4

der Geschichte der mexikanischen Kultur auseinandersetzte, diese in seinem künstlerischen Schaffen thematisierte und mit den europäischen Einflüssen verband. Zwischenzeitlich hielt er sich immer wieder in New York auf. Anfang der achtziger Jahre begann er sich mit Keramik zu beschäftigen. Neben seiner malerischen Arbeit entstanden graphische Blätter. 1988 wurde seine eigene umfassende Graphiksammlung (darin u. a. Blätter von Dürer, Ensor usw.) Grundstein des Instituts für Graphische Künste in Oaxaca. Er engagierte sich für die Gründung eines Museums für zeitgenössische Kunst, eröffnete 1996 eine Bibliothek für Blinde und baute außerhalb von Oaxaca ein Atelier für die Herstellung von handgeschöpftem Papier auf. Der Auszeichnung mit dem Nationalpreis (1998) folgte ein Jahr später in der White Chapel Gallery in London die erste umfassende retrospektive Ausstellung in Europa. Toledo lebt heute in New York und Mexiko.

Illustrationen

«Die scherzhafte Mythologie der Holzfällerlager von Wisconsin und Minnesota enthält einzigartige Wesen, an die sicherlich niemand je geglaubt hat.» Das Aufeinandertreffen heterogener Vorstellungswelten öffnet das Spektrum der Bildillustrationen Toledos. Sie bewegen sich zwischen Holzfällerlager und Mythologie, zwischen dem Konkret-Bodenständigen im karierten Hemd und dem Mysteriös-Traumhaften, zwischen der «Fauna der Vereinigten Staaten» (so der Bildtitel, Abb. 1) und den Steingötzen von Oaxaca.

Die Farbigekeit seiner Gouachen ist in warmen Erdtönen gehalten, sein Braun changiert zwischen Caramel und Rot, ein warmes Grün, dunkles Marineblau. Die Farben fließen ineinander, werden aber gebrochen durch harte Schwarz-Weiß-Kontraste und in Form gehalten durch getuschte feine Linien, die stilistisch auf die

Handbuchillustrationen des 18. Jahrhunderts verweisen. Auch im Bildaufbau bezieht sich Toledo auf das übersichtsartige Nebeneinander des Verwandten und Verschiedenen. Sein Farb- und Formenspiel unterstreicht die inhaltlichen Tendenzen seiner Arbeiten: das Konterkarieren des Bekannten, das Durchbrechen des Gewohnten. Es ist am wenigsten das, was es scheint: der Rückgriff auf ikonographische Tradition oder die eindeutige Verständigung innerhalb eines geschlossenen Bildsystems. Denn, so Toledo: «The world is made of exchange; there has never been a closed tradition which has not accepted foreign elements. There is no pure tradition. In any case, what is labelled modernity or bad taste filters through and enters, despite the jealous guardians of tradition'!»

Gemeinsam ist allen Illustrationen eine sehr präzente Sinnlichkeit. Phallus- oder Vaginalassoziationen finden sich in jeder seiner Illustrationen. Dies entspricht nicht unbedingt immer dem literarischen Vorbild, wie beispielsweise bei dem Bild «Seepferd» (Abb. 2), wo es bei Borges heißt: «Im Gegensatz zu anderen Tieren der Phantasie entspringt das Seepferd nicht der Kombination verschiedenartiger Elemente; es ist nichts weiter als ein wildes Pferd, das im Meer zu Hause ist und das Festland nur betritt, wenn die Brise in mondlosen Nächten den Geruch der Stuten zu ihm trägt. Auf einer unbestimmten Insel – möglicherweise Borneo – binden die Hirten die besten Stuten des Königs an der Küste fest und verstecken sich dann in unterirdischen Kammern. Sindbad sah den Hengst dem Meer entsteigen, sah ihn auf die Stute springen und hörte einen Schrei...» Toledo bricht das, was Borges an gefährdender Emotionalität textlich nur ankratzt, tiefer auf und versucht, sich den Wurzeln des Archaischen anzunähern – über die zusätzlichen Darstellungsebenen, Farbe und Bild, die zur Verfügung stehen. Er verweist mit seinen erotisch-lüsternen Figuren auf einen lustvollen, durch keinerlei Autorität gehemmten Logos.

Es ist ein Vexierspiel, eine Travestie der Bilder, ein Spiel zwischen Vernunft und Eros, zwischen Geheimnis und Enthüllung in den Bildern, das in weiten Teilen das aufgreift, was sich in einem der Hauptwerke der Graphik von Francisco de Goya (1746 – 1828) spiegelt. In dem dreiundvierzigsten Blatt der Serie «Caprichos» ist es die Vernunft, an der sich das Vexierspiel der Bilder, der Bedeutungen und der Imaginationen abarbeitet. Bei Goya sind es die Ungeheuer, fledermausartige Gestalten, die den Schaffenden im Zentrum des Bildes umgeben und bedrängen. Und es ist der vermeintliche Wechsel zwischen Schlaf und Traum, der das Vexierspiel initiiert. Der spanische Titel des Blattes ist «El sueño de la razón produce monstruos». Das Substantiv «sueño» kann im Spanischen sowohl «Schlaf» als auch «Traum» bedeuten. Und so ist es sowohl der Traum der Vernunft als auch der Schlaf der Vernunft, der die Ungeheuer zutage treten lässt.

So wie Goya mit einem politisch-kritischen und gleichzeitig zwinkernden Auge diese Doppeldeutigkeit in dem Blatt mitdenkt und gestaltet, genau so schafft es auch Toledo, das Wechselspiel zwischen Logos und Eros zu thematisieren und ihm einen neuen Grund und damit neue Bedeutungsebenen für die Gegenwart zu erschließen. Und mit Goya ist es der Traum und der Schlaf, den Toledo in den Illustrationen zu Borges und in vielen seiner Graphiken in einer Travestie auf der Bühne der Gegenwart erscheinen lässt – um sie einem Betrachter des europäischen Kontinents ebenso zugänglich zu machen wie einem Betrachter, dem die süd- und mittelamerikanischen Bildsprachen vertraut sind.

Toledos Bilder

All dem begegnet man in nahezu jedem seiner Bilder. Besonders deutlich wird das in einer Zusammenstellung, einer Ausstellung und Zusammenschau der Bilder. Auf

dem Blatt «Die Hand des Hundes» (Abb. 3) tritt dem Betrachter im Bildmittelpunkt eine auf dem Bauch liegende Frau, dem Betrachter die Rückansicht bietend, nackt, mit gespreizten Beinen daliegend, entgegen. An sie geschmiegt ein Hund, der eine – «seine» – Hand unter ihrem Bauch hindurch in ihren Genitalbereich legt. Am Bildrand stehen flankierend zwei weitere



Selbstbildnis, 1999.

Hunde gleichsam wie Wasserspeier in den Raum ragend. Das Blatt ist in schwacher Farbigkeit gehalten. Es schneidet alle wichtigen Themenbereiche Toledos an, den Kosmos der Tiere, ihre mythologische Bedeutung, den Menschen, in seiner Versehrtheit, ungeschützt und verletzlich, aber auch aufgehoben in Sexualität und Eros, und die Transzendierung aller Inhalte in Kunst.

Die Verknüpfungen zwischen den Bildern sind vielfältig. Toledos Porträt von 1999 (Abb. 4) nimmt den Betrachter mit dem beobachtenden Blick des Künstlers mit auf den Weg in seine Bilder: zu den Tieren der Mythologie, der mexikanischen wie auch der individuellen, zu den Elefanten, den Coyoten und den Hasen, den Monstern, zu den Insekten und Haustieren, die alle einen großen Totentanz beschrei-

ben – ob sie nun in Ketten liegen, nur Köpfe sind oder in sexuell eindeutigen Konstellationen rituelle Szenarien mit Menschen beschreiten. Toledo erzeugt auf lyrische, spielerische, aber auch auf aggressive Art Assoziationen, die an vorchristliche Symbole, Bildwelten und Systeme erinnern und in denen sich der Mensch in einem engeren Verhältnis zur Natur und dem Mythos befunden hat. Toledo steht dabei in einer engen Beziehung zu anderen Künstlern der Gegenwart.

Auf dieses Verhältnis verweisen die Verknüpfungen zur Literatur von Jorge Luis Borges – und damit zu Kafka und dem Koran, zu Herodot und Seneca, Flaubert, Bosch und Goya – und Toledos «Porträts» mit Hasen, Hunden und Coyoten, die eine Linie zu den Zeichnungen von Joseph Beuys ziehen und die zum Beispiel auf Beuys' Aktion «Coyote; I like America and America likes me» (Mai 1974) in New York anspielen². Die Intention des Künstlers ist klar: mystische Gehalte sichtbar machen und das distanzierte Verhältnis zur Natur aufheben. Toledo richtet – wie Beuys – mit seinen Arbeiten sein Augenmerk auf dieses verloren gegangene Verhältnis zwischen Mensch und Natur. Dabei greift er auf vorchristliche, zapotekische Glaubenssysteme zurück, die die Einheit von Natur und Mensch konstatieren: Die Zapoteken verehrten einen in sich Leben und Tod, Weibliches und Männliches vereinbarenden Schöpfergott. Darüber hinaus wurde der zapotekische Kosmos von Göttern für die einzelnen Lebensbereiche besiedelt – Figuren der Bildwelten von Francisco Toledo. Aber die Spannung in den Arbeiten entsteht nicht allein durch die archaischen Bildwelten, sondern auch durch die Kontrastierung mit der mexikanischen Graphik des 19. Jahrhunderts – wie zum Beispiel José Guadalupe Posada (1852–1913) – und der europäischen Moderne. Das graphische Werk Toledos, das sein Schaffen durch alle Lebensstadien kontinuierlich begleitet und im Vergleich zu den malerischen Arbeiten noch

direkter auf die inspirierenden Bildquellen verweist, verdeutlicht die Bezüge zur europäischen Geistesgeschichte, lehnt sich an James Ensor, Paul Klee und an die «klassischen» Totentänze der letzten Jahrhunderte an. Sie tauchen in den Titeln der Bilder auf – und werden von Toledo konsequent ironisch gebrochen. Das ist es auch, was die Übernahme der Zitate vor einer rein plakativen Verwendung schützt und sie in der Zusammenschau zu Kunst transzendiert.

Mit den Symbolen, Bildern und Zeichen aus einer verschollenen Welt ermöglicht es Toledo dem zeitgenössischen Betrachter seiner Bildwerke, den Weg zu diesen Urgründen des Menschen neu zu entdecken, und gleichzeitig schafft er es, die verborgenen Welten wieder in die Gegenwart zu schmuggeln. Was könnte man mehr wollen als aus alten neue Bilder zu machen? Es ist die Umsetzung und Übersetzung, der Transfer, der bei Toledo zentraler Bestandteil seiner Arbeit ist, wie es August Wilhelm und Caroline Schlegel 1799 in ihrem Prosastück «Gemählde» über das Kopieren von Zeichnungen konstatierten: «Es geht Ihnen, wie Wallern auch mitunter, wenn er sich an den Pindar oder Sophokles macht. Er hat zum Übersetzen nur Deutsche Worte, Töne und Rhythmen, Sie nur schwarze Kreide³.» Doch was hier negativ konnotiert ist, «nur schwarze Kreide», gelingt bei Toledo: Das Verschmelzen von bekannten Bildwelten, Erinnerungen, Bildarchiven mit dem Unbekannten, dem Ursprünglichen und Abgründigen.

ANMERKUNGEN

¹ Robert Valerio: *Atardecer en la maquiladora de utopías*. Oaxaca 1999, S. 110–111.

² Beuys lebte für drei Tage mit einem Coyoten in einem Raum zusammen. Über die Tage veränderte sich die Beziehung zwischen Mensch und Tier. Man vgl. dazu: Joseph Beuys: *Coyote*. München 1976; Heiner Stachelhaus: *Joseph Beuys*. Düsseldorf 1987.

³ August Wilhelm Schlegel, Caroline Schlegel: *Die Gemählde*, in: *Athenaeum*, Zweiten Bandes Erstes Stück, 1799, S. 39–151, dort S. 44.