

Ortsbesichtigung. Aus klarem Silikon gespritzte Netzgespinste hängen wie ein transparenter Vorhang oder Gardinen von der Decke bis zum Boden. Stoffähnlich und doch gummiartig, transparent und doch undurchdringlich, gemustert und doch individuell grundverschieden blicken wir diese an, bewundern die Spitze als „Handwerk“ und erahnen bereits den großen Raum hinter ihnen. Nachdem die Glastüren in der Eingangssituation zum Graphischen Kabinett passiert sind, eröffnet Gerda Schlembach mit hängenden Elementen ihre Ausstellung und die ihr zugrunde liegende räumliche Situation. Die Besucher durchschreiten eine Schleuse mit ungewohnt physischer Berührung aus einem bekanntem Material. Das dauerhaft flexible Dichtungsmittel Silikon öffnet und schließt den Raum von außen nach innen und wirkt wie eine Barriere, die keinen wirklichen Widerstand darstellt, eher wie ein Schleier sich anbietet, durch den die Hand und der Körper hindurch müssen. Hindurchgelangt, sehen wir den Großteil ihrer Installation und direkt vor uns ein sanft geschwungenes Sofa, das auf einem runden Teppich aus Glasbruch steht. Das Sofa ist aus demselben Silikonmaterial und aus Glasscherben zusammengesetzt, so dass beim Zuschreiten die Spiegelungen des Lichts funkeln und glitzern wie bei einem geschliffenen Edelstein. Auch die Wände reflektieren das mannigfach gespiegelte Licht, das den Raum in eine glitzernde Wunderkammer verwandelt. Spätestens jetzt gewahrt man die beinahe paradoxe Raumsituation mit dem dunklen Teppichboden und den fensterlosen Wänden, zwischen Wohnraum und Kunstraum, der vor dieser Ausstellung den Museumshop beherbergte. Neben dem Sofa erkennen wir eher an ihren Schatten als an der eigenen Materialität Bilder aus Silikongespinsten. Sie hängen mit Distanz an der Wand aufgespannt und ihnen eignet eine ähnliche Wirkung wie den Eingangselementen, mit dem Unterschied, daß hier eine flächige Bildanmutung mit dem Schattenwurf an der Wand eine räumliche Einheit bildet, die bei den Vorhängen als im Raum hängende Gebilde eine körperverwandte Erstreckung beschreiben.

Im linken von einer Säule vom rechten getrennten Raumteil erblicken wir ein zweites, gleich dimensioniertes Sofa, das von der Decke herab und kopfüber hängt. Es ist im Gegensatz zum Glas-Silikon-Sofa eine Konstruktion aus leichten Sperrholzstreben und Holzleisten, bespannt mit Seidenpapier. Die aus den offen gelassenen Seiten hervortretenden Holzleisten und die transluzide Beschaffenheit des Papiers machen sein Bauprinzip ähnlich zum gläsernen Sofa anschaulich. Zudem wird es hierdurch sanft illuminiert. Hinter dem hängenden Sofa erstreckt sich in der Raumecke auf beiden Wänden und von der Decke bis zum Boden ein grauschwarzes, glänzendes Punktfeld, das von den Außenseiten in die Ecke hinein immer dunkler gemustert ist. Erst bei näherer Betrachtung lassen sich Material, 10 cm rund gestanzte Vierfarb-auszüge von Lithofilmen, und die Motive aus der Werbeindustrie, die ebenfalls aus unterschiedlich dichten Rasterpunkten bestehen, erkennen.

Im letzten Teil des Graphischen Kabinetts, dem dunklen Raumabschnitt des linken Raumes, stehen fünf kissenähnliche Gebilde auf dem Boden. Sie sind unterschiedlich groß und haben kuschelige Haustierdimension; durch ihre wollige Materialität schimmert Licht. Es sind mit Stahlwolle verhüllte Fernseher, deren Mattscheibe das Licht durch die Wolle schickt. Hinter dem Ensemble wandfüllend eine farbige Diaprojektion. Zu sehen ist ein aus Blättern, Gestrüpp und Blüten gebildeter Naturausschnitt mit Blick in den blauen Nachthimmel. Im dichten Blätterwald strahlt eine künstliche Lichtquelle und setzt die Projektion in eine fremdartige Blickbeziehung.

Heimtextilien oder andere Bezüge. Der Weg durch die Ausstellung erfährt eine interessante Wendung, wenn er sich körperlich verwendet. Sehen ist letztlich eine Tast-Erfahrung, die unausweichliche, paradoxe Modalität des Sichtbaren: gedacht durch meine Augen. „Joyce spricht vom Denken, doch was hier gedacht wird, kann nur durch Körperliches hindurch in Erscheinung treten, als etwas, das durch die Augen hindurchgeht (thought through my eyes) wie eine Hand, die man durch das Gitter eines Tores steckt.“ 1

Die Silikonvorhänge erhalten so als netzartige Konstrukte eine unserem Körper, den Organen nahestehende Assoziation. Sie erinnern dann an Fettadern unserer Verdauungsorgane oder an die Blut- und Nervensysteme in unserem Körper, bleiben jedoch stofflich und augenscheinlich Spitzenmuster wie die gute Gardine, die auf dem Boden ausläuft. Das Sofa steht unvermittelt als ein zerbrochener Spiegel, gleichsam auf ihm, den Vorhangnetzen des Eingangs und den gleichgearteten Bildern an der Wand gegenüber. Das funkelnde Möbel auf dem Glasteppich verlangt nach einer physischen Ergänzung.²

Die glitzernde Wunderkammer ruft nach ihrem Wunderblock, der Idee Freuds von unserem sinnlich vorstellbaren, seelischen Wahrnehmungsapparat. Die Ergänzung verlangt der Psyche das Maximum ab, wenn das Glas als gebrochener Spiegel von dem bereits erfahrenen Netzgespinnst der Organe am Eingang, und den hängenden Silikon-Bildern als Kategorien der kunsthistorischen Stile oder Ismen gelesen werden. Schließlich geht ihr kompositorisches Gerüst pro Vorhang auf Künstler und Bilder der Klassischen Moderne zurück. Insgesamt abstrahierte Schlembach 25 Bilder aus der Sammlung des Museums unter den „Ismen“: Kubismus, Expressionismus, Abstraktionismus. Das Einschreiben und permanente Löschen des Deckblatts auf dem Wunderblock sind Vorgänge der kulturellen Prägung, bei denen das Lesen und vor allem Artikulieren des Inneren (Natur, Psyche) in den symbolischen Bedeutungsfeldern des Außen (Kultur, Sprache) zur Debatte steht. Ein Hinweis ist die Wiederaufnahme von Musterformen von Bildgrenze zu Bildgrenze wie ein „Fließtext“³ vor dem Hintergrund des Subtexts. Gleichsam nach außen gestülpt ist die Tiefenstruktur des Bewußtseins, die Kontinuität und Sinn stiftet. Und dennoch ist der Spiegel der Welt zerbrochen. Die Scherben zeigen das Zerschneiden des Bildes, des Weltbildes oder Abbildes, dem die pluralistische, durchschaubare Bildfacettierung Nahrung für unseren Wunderblock liefert.

Hierzu im Wechselverhältnis steht der linke Raum mit seiner direkten Sofaumkehrung. In Positionierung und Materialität gewährt der Gegensatz eine spielerische und freie Übersetzung des Assoziationsfeldes „Spiegel der Seele“ und ihrer kategorischen Äußerungsebene, die als hängender und gleichsam fliegender Widerpart die Konstruktion des Technischen offenbart. In den technisch konstruierten visuellen Abbildern der Welt haben die Drucktechniken, vor allem aber Fotografie/Film und das zeilengenerierte Fernsehbild unsere Weltansicht in neue Sphären gebracht, die das Weltbild als mannigfaltige Konstruktionen des Künstlichen aufscheinen läßt. In den Kissen der Fernsehkörper auf dem Boden wird die Haltung des Couchpotato als rhizomartige Verkettung eines rezeptiven Sinngeflechts interpretierbar und bleibt dennoch dem häuslichen Ambiente verhaftet.⁴ Gleichwohl stehen die Skulpturen für eine unmögliche Lesbarkeit des Dargebotenen, für ein – im Gegensatz zur umgekehrten Sofacouch – irreversibles Naturprinzip: das der Entropie, des Strebens größter Informationsfülle durch Gleichförmigkeit. Dieser Zustand wird immer wahrscheinlicher, wie die höhere Verkehrsdichte zu weniger Mobilität, zu Staus führt.

Ein Grund dieses *information mismatch*, der langwierigen Suche nach relevanten Informationen durch zu viele Informationen, eines Kollapses des medial konstruierten Symbolgehalts liegt in der Dominanz der Oberflächen. Ebenso wird in den gestanzten Lithofilmkreisen nur eine übergeordnete Pixelstruktur auf der Fläche erzeugt, ohne eine Tiefe und Körperlichkeit einzufordern. Oder die beim Sofa als Empfänger (von Information ohne Bedeutung) hindurchgeht oder reflektiert wird: das Medium ist die Botschaft. Lesbarkeit garantiert noch keine Kommunikation wie Unlesbarkeit noch keine Verwirrung stiftet. Letztlich bleibt alles eine Projektion, die auf unserem erneuten Weg noch fehlt. In ihr wird die Natur als Abbild unserer häuslichen Traumata und als Vorstellungsbild in das Konstrukt des Künstlichen geworfen, als Diapositiv, das wörtlich durchscheinend bedeutet und zum Dialog leitet. Durch das Wort? Es zeigt sich hier als Erfindung der Natur, als Metapher des Urgrundes allen Seins, auf den die Konstruktion der Welt und das Bewußtsein des Ichs

ständig rekurrieren, wenn auch die Kultur nicht als eine sondern als viele Kulturen inmitten des Konstruktes der Naturen Widerhall erfahren soll. Denn der Blick ins Bild stellt immer noch - und hier besonders - den Blick aus dem Fenster dar, der wie beim Fernsehen ohnehin derart (falsch) betrachtet, sich in der Projektion als Licht aus dem Fenster erweist. Was wir sehen, blickt uns an.

Essener Diwan. Nach den Ortsbegehungen in beschreibender wie bereits in erster erklärender Form steht die Interpretation oder Analyse in einem komplexen Rahmen, der bereits mit Psychologie, Metapsychologie, Medientheorie und dem Unheimlichen angedeutet wurde. Es kann im folgenden nicht um eine inhaltliche Entsprechung der Objekte in der Ausstellung „sofa.teppich+tapete“ von Gerda Schlembach gehen, als vielmehr um die Tragik der Sprache in der Beschreibung des Blicks und seiner tieferen Distanz zur künstlichen Aussage. Doch sehen Sie selbst, denn auch dieser Text hat eine Lese- und Blickrichtung, mithin einen Adressaten, der durch die Öffnung des Textes seine Finger hindurchsteckt, wie durch eine Tür, die den Eingang zur Ausstellung meint.⁵

Die Gardinen oder Vorhänge aus transparenten Silikonspuren sind wie ein Netzgewebe verflochten und wie ungleichmäßig aber strukturell verwandte Muster aufgebaut, die an körpereigene Adern erinnern. Netze haben sich dem Raum eingeschrieben und stülpen ihre Erscheinung als Äußeres und Membran vor den Betrachter, dem der Weg und Blick verschleiert werden. Die Tiefe des dahinter liegenden Raumes, seine Aura wird angedeutet und zugleich negiert, visuell verstärkt, körperlich beschränkt und zugleich betont. Das Unheimliche öffnet seine Pforte nur zaghaft. In ihm aber ist es ein Funkeln und Spiegeln, welches ins Auge fällt, welche das Innere analog der Körperthematik auf das optische Erscheinen des Körpers selbst wirft wie ein Spiegel der Seele. Im Möbel des Sofas fühlen wir uns ganz, lassen los und werden fragmentiert - wie die Welt als Fraktale des Spiels - in den einzelnen Körperteilen aufgehoben, die erst der Spiegel wieder als Ganzes in Erscheinung bringen kann. Eine Differenzierung von manifestem Gehalt und latentem Sinn. Die Bedeutungen der Freudschen Couch und des Baldwinschen Spiegelstadiums erhellen die Reflexe. Die symbolische Struktur des Unbewußten kann sich mittels Sprache dem Analytiker in einer (er)klärenden Form mitteilen. Entsprechend die Sichtbarkeit der eigenen Oberfläche im Spiegel erklärend als eine Homogenisierung der zuvor erfahrenen Fragmentierung des eigenen Körpers im Kindesalter aufgefasst wird. „Wer bin ich?“ ist eine aus Sprache gebaute Frage, deren Antwort zuerst als Bild aufscheint. Auf der Couch entwickelt das Subjekt Vorstellungen über sich selbst, versucht sich ein Bild zu machen, das nicht mehr an das visuell Wahrnehmbare gefesselt ist. In diesem Moment zerbricht der Spiegel als Bildner der Ich-Funktion und erscheint als Konstruktion, die sich nur im Anderen, im Blick des Anderen bestätigen kann. Der Spiegel ist zerbrochen - und mit der Frage beginnt das Fragen und die Erkenntnis, das es Fragen ohne Antworten gibt. Auf des Spiegels Scherben liegt selbstbewußt das ICH. Wie zum Trotz hängt das konstruktive Gegenstück der fragmentierten und transparent gewordenen Glascouch aus Holz und Papier an der Decke des anderen Raumteils.⁶ Es blickt stolz auf sein hohles Urbild, in der Korrelation zum körperdominierten Raumteil eine bemerkenswerte Tatsache, und erfährt zugleich den Blick der verführerischen Couch auf seiner logisch konstruierten, die absolute Freiheit verheißende Wirklichkeit. Ein Spiegelbild ist nicht verlierbar, der Sinn desselben jedoch permanent gefährdet.

Tiefenstrukturen. Spricht man von Sprache in der symbolischen Ebene eines imaginären Systems, steht die Essener Ausstellung von Gerda Schlembach kurz vor dem Ende. Die mediale Abbildebene, die Offsetfilmstanzungen, die mit Stahlwolle umpackten Fernseher und die Diaprojektion warten auf ihre Sprache. Sprache ist der Schauplatz des Unbewußten, das Visuelle als imaginäre Dimension der vermeintliche Ort des Bewußten. Fernsehen und die Diaprojektion scheinen im Rückblick auf das umgekehrt schwebende Sofa ihr ebenso

konstruktives Prinzip zugunsten einer Anschaulichkeit ohne räumliche Tiefe eingelöst zu haben. Die reine Oberfläche wird jedoch in Schlembachs Konstellation von den Wirbeln und Verästelungen der Stahlwolle auf erträgliches Maß reduziert, bei dem die rhizomatische Struktur aller Bilder eine faszinierende Parallelität auf räumlicher Ebene erhält. Dies meint, dass die visuell-räumliche Analogie eines unhierarchischen Systems wie der heutigen medialen Wirklichkeit der Wirklichkeit, aus dem wir letztlich unser Wissen über die Welt ableiten (oder glauben), vor unseren Augen auf dem Boden der Tatsachen ohne Bilder liegt. Auch hier sind es die Scherben der Realität.

Diese Beziehungen sind bei Schlembachs Installationen nicht neu. Ihre zwischen sinnlich wahrnehmbaren Phänomenen der Welt und dem individuellen Bewußtsein Kontinuität stiftenden Arbeiten spielen mit dem Verdacht ontologischer Strukturen, welche die disparaten Erscheinungen steuern. So haben frühere Arbeiten Schlembachs wie „Labyrinth“, „sala superiore“ oder das „Große Gehege“ die Beziehung des Bodens oder der Körper zum Licht hervorragend beschrieben. Die in diesem Jahr in der Zeche Zollverein gezeigten Installationen „Lichtfänger“ aus Kunstharz und „Großes Gehege“ aus Glasbruch waren in ihrer Schlichtheit beredte Beispiele des metonymischen Abdrucks von Licht im Material – denn Licht sehen ist faktisch unmöglich, gleichwohl ohne Licht nichts sichtbar wäre. Das menschliche Gehirn erschafft den Kosmos, konstituiert die Welt, indem es den Geist nach außen projiziert. Die Fraktale der Elemente legen landschaftliche Allusionen nahe, die in den Objekten eine Nähe zum menschlichen Gehirn evozieren.⁷

Ganz anders hingegen die Lithostanzungen, die als Rasterpunkte an der Wand eine bildhafte, bedeutungsreduzierte formale Struktur entwerfen. Die Offsetfilme fächern das Vierfarbspektrum auf, das als CMYK-Verhältnis unsere medialen Flächen, mithin unsere Weltansicht unterbewußt bestimmt und definiert. Diese *polka dots* tanzen auf der Wandfläche verdoppelt, innerhalb der Struktur von Wand-Raumecke -Wand, mit einer Verdichtung zur Raumecke, analog dieser die Verdichtung der Kontrastwerte in jedem Kreis zum Vor-Schein kommt. Die in der Informationsverarbeitung genutzten Ja-Nein-Verhältnisse – mit dem Auge kaum sichtbaren Punkte auf den Filmen – als Fragmente der logischen Abstraktion entsprechen dem binären Unterscheidungsmuster jeglicher Kommunikation. Ihre spiegelnde Materialität funktioniert als Umkehrung (wie das Sofa) einer pseudomateriellen Informationsmaschine, die in der Wahrnehmung nie reflektiert, sondern als hochglänzende Scheinwelt mit Inhalt überfrachtet in unsere Neuronalnetze gespeist wird. Die Funktion des Systems ist die Stabilisierung des Verhältnisses von Varietät und Redundanz in der Alltagskultur.⁸ Die Erzeugung von Illusionen wie Neues, Schönes, Werten, Sicherheit, Glück, etc. beruht auf dem Wunsch oder Begehren des Menschen nach Sinn, nach einem Sinn der Dinge, die seinen Selbstwert fördern und nicht nur symbolisieren. Der mediale Blick (aus dem Fenster) ist die Wahrheit der Illusion, deren Lüge wir nicht beklagen, doch wie bei Gerda Schlembachs Projektion als ein fehlgeleitetes Versprechen begreifen. Im Blick auf die Natur und den Himmel ist der Blick aus dem Fenster ein Kathodenstrahlröhren provoziertes Flimmern mit nur einem ironisch verzerrten Zeilengestammel ohne Abbildfunktion. Interessanterweise ist es ihr Haus, ihr Heim, welches Gerda Schlembachs Ausstellung schließt, oder als Kreislauf beschließt, um in den monokausalen Argumentationsstrang einen zirkulären Betrachtungsverlauf einzubauen. Die Diaprojektion zeigt das kulturelle Höhlengleichnis der Gegenwart auf; und es ist der Narzismus des Beobachters, der in der Natur die reale Ebene des nie Erreichbaren, im Himmel die symbolische Ebene der Vergangenheit und im Nichtsichtbaren des Fernsehers das mittlerweile dominierende Imaginäre der Gegenwart erkennt. Schlembachs Installation stellt mit den Mitteln der Kunst eine intermediale Entsprechung metapsychologischer Wahrnehmungen in den Raum, um ihre Erfahrung und diskursive Erfassung zu ermöglichen.

Wie schön wäre die Welt, wenn die medialen Bilder und Konstruktionen keine Analogien oder Digitalien der Wirklichkeit liefern, sondern aus der Höhle des individuellen Blicks nur matt hervorschimmern, so dass das Bild des Himmels und der Natur nur eine schwache Trübung erhielte? Wäre sie schöner? Schließe die Augen und schau! Natur ist der Ursprung und Natur das Ende. Wir haben sie erfunden und erschlossen, und dennoch ist sie nur eine Verkettung von Buchstaben, fünf Signifikanten, die ein Signifikat bilden: Natur. Am Anfang war das Wort. Vier Buchstaben, Ende.⁹

Gregor Jansen

1. Vgl. Georges Didi-Huberman, Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Blicks, München 1999: 11, hier auch der vorangestellte Passus der „Unausweichlichen Modalität des Sichtbaren“ aus James Joyce, Ulysses, Frankfurt a.M. 1981: 53.
2. Schlembach spricht vom Sofa als eine menschliche Metapher, als ein Organ, dem sie in anderen Arbeiten ebenfalls große Aufmerksamkeit schenkt.
3. Kein Bild steht alleine, sondern immer in einem Kontext, in einem Rahmen, der es formal und inhaltlich bedeutet.
4. Vgl. Hanjo Berressem, s.e.w.m.f. Or: Agents in the Memory Palace, in: Someone else with my fingerprints, Ausst.Kat. New York, u.a., hrsg. von Wilhelm Schürmann, Köln 1997: n.pag. Berressem vergleicht das von Deleuze/Guattari entworfene Rhizom (der Wurzel) mit dem häuslichen Reinigungsschwamm aus Stahlwolle, auch als Ako Pads bekannt. - Ein weiterer Vergleich mit dem Internet und seiner visuellen Dominanz im www ist naheliegend.
5. „Die Handschrift aller Dinge bin ich hier zu lesen [...] Wenn man seine fünf Finger hindurch stecken kann, ist's ein Tor, wenn nicht, eine Tür. Schließ deine Augen und schau!“ James Joyce, zit.n. Didi-Huberman (Anm. 1): 11.
6. Der Schweizer Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure vergleicht die Sprache mit einem Blatt Papier, wobei das Denken die Vorderseite und der Laut die Rückseite ist: „[M]an kann die Vorderseite nicht zerschneiden, ohne zugleich die Rückseite zu zerschneiden“; in: Grundfragen der allg. Sprachwissenschaft, Berlin 1967: 134. Der (gedachte) Begriff, das Signifikat ist eine „psychische Vorstellung.
7. Vgl. die Ausführungen zum Werk Gerda Schlembachs von Ernest W. Uthemann, Fraktale des Geistes, in: A. Sutter GmbH (Hg.), Ausst.Kat. Zollverein Essen, kunstkäfig essen nrw, Essen 2000: 42-44.
8. Vgl. Niklas Luhmann, Die Realität der Massen-medien, Opladen 1996: 94.
9. Noch nicht ganz. Denn wie hieß es zum Ende der Eingangspassage, Schließ deine Augen und schau! Es ist einer visuellen Arbeit Form zu geben, die wir auch bei der Betrachtung von Kunstwerken vollbringen. Oder: Was du nicht mit aller (sichtbarer) Evidenz siehst, blickt dich dennoch ein (visuelles) Werk des Verlusts an. Vgl. Didi-Huberman (Anm. 1): 16.