

„In der Fremde...“

Der Begriff des „Nationalcharakters“ hat lange Zeit in der Bildenden Kunst und deren Geschichtsschreibung eine nicht unbedeutende Rolle gespielt, sei es in der Unterscheidung eines „nordischen“ von einem „mediterranen“ Kunstkreis 1), sei es in dem Versuch differenzierterer Aufgliederung künstlerischer Leistungen nach spezifischen „Kunstnationen“ oder „-regionen“. 2) Insbesondere im 19. Jahrhundert, der Epoche der Nationalstaatsbildungen, war die Frage der „Kunstnationen“ von Bedeutung, und sie verband sich mit der Sehnsucht deutscher Künstler nach „ihrem“ Italien. Jener Sehnsucht hatte Dürer Jahrhunderte zuvor schon eine Stimme gegeben, als er 1505 aus Venedig an seinen Freund Pirkheimer in Nürnberg schrieb: „Wie wird mich nach der Sonne frieren“ und ferner einen mehr gesellschaftspolitischen Ausdruck, als er sagte: „Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer“.3)

Die politischen Implikationen des Themas „Kunstnation“ sind – speziell im Hinblick auf Italien und Deutschland – am Ende des 20. Jahrhunderts nicht mehr relevant.4) Geblieben ist die allgemeine Begeisterung für die Kultur, die in Italien auf Schritt und Tritt begegnet, geblieben ist die Faszination, die von der unausweichlichen Omnipräsenz der italienischen Kulturgüter ausgeht, die – gelegentlich – auch maßgebend für neuere Gestaltungen werden kann.

Während der nationale Impetus an Bedeutung verloren hat, mag die „nordische“ Italiensehnsucht durch die globale (High-)Technisierung neue Impulse erhalten haben: Die Reise nach Italien wird zur Flucht aus den virtuellen Welten des High-Tech in die reale Kultur und zum Versuch, an einer der Quellen der europäischen Kultur Kraft für neue zukunfts-trächtige Lösungen zu schöpfen.

Auch die Essener Künstlerin Gerda Schlembach hat die Chance eines Italienaufenthaltes im Rahmen des Projektes „Transfer“ 1995/96 ergriffen und in ihrem nur wenige Monate dauernden Aufenthalt in Bologna neue Ansätze für ihre Arbeit gewonnen. Im wesentlichen sind es drei Projekte, die von diesem italienischen Abenteuer berichten, und die in der Tat „Italianità“ mit einer deutschen („nordischen“) Sicht auf die Dinge verbinden.

„Chieda ai bidelli“ ist der Titel der Arbeit, in welcher der Umgang mit dem kulturellen Erbe Italiens vielleicht am deutlichsten sichtbar wird. Die Installation in der Ex-Chiesa di Sant' Agostino in Bergamo besteht aus einem alten Schreibtisch, den die Academia di Belle Arti der Künstlerin als Dauerleihgabe zur Verfügung stellte, aus Reprofilen, die Hände zeigen und aus einer großen Zahl von „Fäustlingen“, d.h. in feuchtem Papiermulch abgedruckten Greifbewegungen, die in getrocknetem Zustand eine vage Erinnerung an die verlorene Form dieser Gesten evozieren.

Formal wie inhaltlich kommt jedem dieser Elemente eine besondere Aussage zu: Die strenge, wenngleich vom Alter gemilderte kubisch klare Form des Schreibtisches spricht das Phänomen der Ordnung an; in seinen vielen Schubladen sind die schemenhaften Abbildungen vom Flüchtigsten, das es gibt, von Handgesten, geordnet aufbewahrt. Diese Abbildungen selbst verweisen auf die verstreichende Zeit und auf den ephemeren Charakter allen Lebens, und auch die „Fäustlinge“, Relikte in Papierbrei gedrückter Handgesten, willkürlich über den Raum verteilt, erinnern sowohl in ihrer Fragilität als auch in ihrer fatalen Ähnlichkeit mit ungeordneten Gebeinresten an die Vergänglichkeit.

In einem von den Spuren der Jahrhunderte gezeichneten, ehemals sakralen Innenraum zueinander in Beziehung gebracht, gewinnen diese Elemente als Abbild von Gewesenem, als Merkbild von Abwesendem, als Hinweis auf Ordnung und Chaos, auf nutzbare Existenz und Verfall eine faszinierende Unmittelbarkeit und Präsenz. Sie erzählen von der verfließenden Zeit, sowohl als historischer wie als subjektiver Erfahrung in einer höchst eindringlichen Art.

Das Hic et nunc der Installation macht den Ort in seiner Historizität erfahrbar, gibt dem scheinbar entwerteten, sinnentleerten Raum, der nur auf Nachfrage beim Pförtner noch zu betreten ist („Chieda ai bidelli“), seine Würde im Gefüge einer großen Kultur zurück, ohne dabei für sich selbst eine andere Beständigkeit zu formulieren als die des Vorübergehenden.

In der Academia di Belle Arti in Bologna gestaltete Gerda Schlembach ein großes, weiß verglastes Lünettenfenster mit Hilfe von Transparentkopien um, die – ebenfalls – Handgesten zeigen. Die unregelmäßig geschnittenen Kanten dieser Transparentpapiere stoßen auf den Glasflächen so zusammen, daß sie den Eindruck erwecken, als sei das Fenster ein traditionelles Kirchenfenster in Bleiverglasung. Der auf ein fahles Weiß-Gelb-Grau zurückgenommene Buntwert erinnert an Grisaillefenster, wie sie um 1500 nördlich der Alpen in Gebrauch kamen, doch wirken zwei Elemente einer Interpretation in sakraler Hinsicht entgegen: Die Blätter bilden als zusammenhängende Fläche keine epische Dimension aus, sie erzählen keine Episoden etwa aus der „Heilsgeschichte“, und sie bedecken nicht das ganze Fenster, sondern lassen bewußt einen Teil der Lünette unangetastet und verzichten mit dieser Anerkennung der (profanen) Gegebenheit auf mystifizierende Überhöhungen. So fördert die Allusion auf andere mögliche Formen und andere inhaltliche Bezüge das Bewußtsein davon, wie das Fenster ursprünglich gestaltet und geformt war und in welchem ikonologischen Gesamtsystem es seinen Platz einnimmt. Die Abwendung von der Darstellung einer allgemeinen verbindlichen Hagio- und Historiographie und die repetierte Verwendung des Handgesten-Motivs verweisen einerseits zurück auf die Subjektivität der Auseinandersetzung mit dem Vorgefundenen, auf die quasi private „Aneignung“ des historisch Gewachsenen, aber sie fordern und fördern zugleich den bewußten Umgang mit dem historisch bedingten, kulturellen Allgemeinbesitz.

Gerda Schlembachs Aufenthalt in Italien wirkte sich aber nicht nur in Projekten „vor Ort“ aus; die Faszination der italienischen Kultur trug auch Früchte in einer Installation, die sie 1997 im realisieren konnte. Die Arbeit mit dem Titel „Sala superiore“ besteht aus Lithofilmen, die in der Großdruckerei, dem Ort, an welchem sie sonst in der Vorbereitung des Druckvorgangs Verwendung finden, auf dem Boden zu einem labyrinthähnlichen Muster arrangiert sind. Die Installation transponiert damit die „Idea“ der überaus prächtigen Mosaikfußböden, wie sie aus italienischen Kirchen bekannt sind, in den allein auf technische Notwendigkeiten orientierten, „coolen“ Produktionsprozessraum einer Firma im industriellen Ballungszentrum des Ruhrgebiets. Und mit dieser Transponierung der Idee des Fußbodenmusters brachte die Künstlerin ein anderes Element mit in die Installation die Auseinandersetzung mit Geschichte und Vergänglichkeit: Wie die prachtvollen Marmor-Mosaik-Fußböden Italiens vor allem in ihrer historisch-ästhetischen Dimension wahrgenommen werden, wird auch in der Verwendung von Lithofilmen, deren Einsatz im Druckprozeß in den nächsten Jahren bereits der Vergangenheit angehört, das Element der Geschichte, des „Fortschritts“ und der Vergänglichkeit thematisiert. Wie die Marmorböden Italiens bröckeln und die einst makellosen Lineaturen im Lauf ihrer Benutzung

durch die Zeiten Blessuren erlitten, stellen sich auch die zum Ornament komponierten Lithofilme als Teile der Geschichte dar, zum einen durch die unterschiedlichen Bilder, die darauf zu sehen sind, Ausschnitte aus allen möglichen Bezugsebenen des Lebens, zum anderen dadurch, daß diese materielle Zwischenstufe aus dem Druckalltag verschwinden wird – zugunsten digitaler Informationsübermittlung.

So schließt sich mit Gerda Schlembachs „Sala Superiore“-Installation, mit der sie den profanen Allzweckraum der Druckerei zum Besonderen „veredelt“, ein Kreis: Die Künstlerin ging mit ihren Vorstellungen aus der Kunst des Nordens nach Italien und interpretierte das dort vorgefundene neu, nun bringt sie als ein Ergebnis des Italienaufenthaltes die Erfahrungen der „Italianità“ in ihre Heimat zurück und setzt sie hier ein, um das Eigene neu zu gestalten. „In der Fremde kommt man manchmal auf das Eigenste.“ 5)

## Gerhard Finckh

- 1) Vgl. H. Wölfflin, der in der Einleitung zu „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ (Basel, 1915) von einem „Stil der Schule, des Landes, der Rasse“ sprach.
- 2) Vgl. P. Frankl: Zu Fragen des Stils. (Hg. E. Ullmann), Leipzig 1988, S. 128 ff
- 3) Zit. nach H. Wölfflin: Die Kunst Albrecht Dürers, München 1908, 2. Aufl., S. 8
- 4) Vgl. H. Belting: Die Deutschen und ihre Kunst – Ein schwieriges Erbe. München 1992, S. 10 ff
- 5) H. Wölfflin: Die Kunst Albrecht Dürers, München 1908, 2. Aufl., S. 173