

## „Travelling“

„In a secret room“ und „Black boxes“ von Gerda Schlembach

Gerda Schlembach hat sich bisher bei der Präsentation ihrer Kunst mit den unterschiedlichsten räumlichen Situationen auseinandergesetzt. Im Laufe der Jahre hat sie daher nicht nur ein feines Gespür für die ihrer Kunst entsprechende Funktionalisierung auch kunstferner Räume entwickelt; die Raumerfahrungen haben ebenso Eingang in Konzeption und Gestaltung einzelner künstlerischer Arbeiten gefunden und ihren ohnehin skulpturalen, also raumbezogenen Arbeitsansatz im Hinblick auf eine in sich geschlossene, installationsähnliche Präsentation, die den umgebenden Raum stets in die Gestaltung einbezieht, nachhaltig beeinflusst.

Die Konfrontation etwa mit einer nach allen Seiten für Blicke offenen gläsernen, Innen- und Außenraum nahezu grenzenlos vermittelnden Ausstellungssituation (Wewerka-Pavillon, Münster), mit einer in dominanter Architektur untergebrachten mittelalterlichen Skulpturensammlung (Interimsquartier des Ludwig-Museums, Aachen), mit einer Sauna (Schwimmbad an der Grünstraße, Düsseldorf), mit einem durch metallene Gitter vom laufenden Industriebetrieb abgeteilten Atelier auf Zeit (Druckhalle I des Sutter-Verlags, Essen) oder einem Sakralraum (Marktkirche, Essen) setzte einen kreativen Prozeß voraus, in dem das bislang gewachsene Werk neuerlich untersucht bzw. einer Art Inventur unterzogen werden mußte. Dies hatte nicht nur Auswirkungen auf die (räumlichen) Dimensionen, sondern vielmehr zwangen die Situationen die Künstlerin, sich und ihre Kunstwerke einer Art neuem Dialog mit einer durch die räumlichen Gegebenheiten bedingten Öffentlichkeit sowie einem experimentellen Dialog mit dem Raum selbst - seiner Funktion und Bedeutung sowie seiner Gestaltung - jeweils neu zu öffnen. Inzwischen ist die jeder Arbeit vorausgehende Basisforschung zur Erkundung des Ortes zum Bestandteil ihrer schöpferischen Methode geworden, ebenso wie die Erarbeitung zusammenhängender Werkkomplexe oder in ihrem prozessualen Charakter an wissenschaftliche Versuchsreihen erinnernder Sequenzen. Auf diese Weise entstand und entsteht - quasi wie in einem Labor - ein System aus Bausteinen, die sich in verschiedenen Kombinationen ergänzen, in gewisser Weise ihren Ort finden und definieren. Verschiedene Bausteine ergeben ein Raumbild, das variabel, reduzier- und erweiterbar ist, und in das der Ausstellungsbesucher mit seiner individuellen Kenntnis, Emotion, Neugier und Schaulust als aktiver Partner involviert ist.

Ein Beispiel dafür ist die für das Saarländische Künstlerhaus entwickelte Ausstellung, die zwei Arbeiten zusammenfaßt, die eigens für diese Schau entstanden, aber in dem oben beschriebenen Sinn der Anlage eines

künstlerischen Arsenal, also auch ohne spezifischen Raumbezug oder spezifisches kulturelles Umfeld zu verstehen sind. Dennoch fungiert hier der vermeintlich neutrale Raum als ein Rahmen. Proportionen, Licht, Ausstattung und die durch sie bedingte Atmosphäre sind sowohl für Konzeption als auch Rezeption der Arbeit nicht unwesentlich. Im Vergleich aber etwa zum Kirchenraum, zur Druckhalle oder Sauna, richtet sich die Betrachtung auf das installierte Ensemble, auf die wechselseitigen Beziehungen der Exponate und nicht auf ihren Bezug zum Umraum, der eher unbewußt seine rahmende Rolle spielt.

So wenig spektakulär der Saarbrücker Ausstellungsraum auch ist, wird er doch zur gedanklichen Ausgangsbasis für die Künstlerin. Die Intimität des in Ausmaß und Ausstattung bescheidenen Raums, der mit einem oder wenigen Blicken erfaßt werden kann, wurde als Leitidee für die Ausstellung aufgegriffen und zentral für die Konzeption genutzt. Wo der Zusammenhalt installativer Arbeiten durch den vorgegebenen Kontext nicht von vornherein gegeben ist, ist die Ausstellung auf die Kreation einer Bezugslinie oder eines Bezugsnetzes angewiesen, um die Einzelteile als Ensemble - oder wie J.C. Ammann es ausdrückt - als „Konsistenz eines bildnerischen Denkens“<sup>41</sup> in Erscheinung treten zu lassen. Gerda Schlembach konstruiert mit ihrer Ausstellungsinstallation ein dichtes Beziehungsgeflecht, in das auch die Ambivalenz des Raums eingewoben ist. Der öffentliche (Ausstellungs-)Raum wird in der Intimität seiner Erscheinung zum Schaumraum intimer Situationen.

„In a secret room“ - so der Titel der insgesamt 30 Elemente umfassenden zweiteiligen Fotoinstallation - greift diesen Gedanken auf. Der den Raum betretende Besucher wird Augenzeuge eines weiblichen Körpers, der partiell, aus zwei Perspektiven und in unterschiedlichen Bewegungsstadien von der Kamera festgehalten wurde, so daß sowohl der Körper als auch die Bewegung als fragmentarisch erscheinen.

Auch die zweite Arbeit, die beiden „Black boxes“, vermitteln den Eindruck, irgendetwas nicht unbedingt für den öffentlichen Blick Bestimmtes in den aufgestellten Fächern alter hölzerner Stehpulte entdecken zu können. Tatsächlich aber beinhaltet eins der zum Schaukasten umfunktionierten Pulte eine Sammlung unterschiedlicher entleerter und von Etiketten befreiter Flaschen aus klarem Glas, auf denen dank einer integrierten, im hinteren Teil des Faches installierten Beleuchtung, jeweils ein geschlossenes menschliches Auge zu erkennen ist, das im fotografischen Verfahren auf die Oberflächen der Flaschen projiziert wurde. Im anderen Pult sind Rollen mit gebrauchten Lithofilmen verstaut, wie sie in der Druckindustrie als Vorlagen üblich sind. Mit Abschluß des Druckprozesses und der Veröffentlichung der Bilder und Texte wird das Filmmaterial wertlos, es sei denn, es wird später noch einmal für einen Nachdruck genutzt. Außerdem zeichnet sich das generelle Verschwinden dieser Filme aus dem Druckprozeß bereits ab, da neuere computertechnische

Druckverfahren diese Zwischenstufe der Bild- und Textverarbeitung überflüssig machen.

Schon für ihre Installationen „Sala superiore“ und „Labyrinth“ (beide 1997) hatte die Künstlerin dieses mit einem silbrigen Oberflächenglanz versehene Material als künstlerisches Arbeitsmaterial für sich entdeckt. In Bahnen zu labyrinthischen Wegen ausgelegt, zwischen denen sich die Ausstellungsbesucher bewegen konnten, zogen die schimmernden Lithofilme die Blicke an.

Mit geneigtem Kopf nahmen die Betrachter die Spuren einzelner Motive und Typographien der Vergangenheit auf oder suchten unabhängig davon nach dem Weg ins Zentrum, um sich am Ende - ganz gleich, für welche Art der Erkundung des Labyrinths sie sich entschlossen hatten - mit dem eigenen Spiegelbild konfrontiert zu sehen.

Hier, in der „Black box“, sind die Filme aufgerollt und abgelegt, so als hätte jemand sie aus besonderem Interesse im Geheimen aufbewahrt. Sie erscheinen hier als veraltete Informationsspeicher, als Relikte der vordigitalen Zeit, auf die man noch einmal einen (heimlichen) Blick werfen darf. Über die in jeweils individueller Weise erzeugte Intimität hinaus dient das fotografische Verfahren als einheitstiftendes Moment für die Exponate dieser Ausstellung.

Seit Gerda Schlembach 1993 in „Projektion“ Kinderfotos in Wasserbecken projizierte, bezieht die stets in verschiedenen Kombinationen mixed-medial arbeitende Künstlerin immer wieder fotografische Techniken und visuelle Reproduktionsverfahren in ihre Kunst ein. Fotografische Bilder treten in verschiedenen Varianten, meist aber nicht als solche, sondern in unterschiedlicher Weise nachbearbeitet, verarbeitet und verfremdet, im skulpturalen wie im architektonischen Zusammenhang auf. Oft liegt den Bildern lediglich eine fotografische Aufnahme zugrunde. Bei den Motiven überwiegt mit Gesicht, Augen, Händen der menschliche Körper. Neuerdings tauchen auch, wie in dem jüngsten Siegener Kunst-am-Bau-Projekt, Mikroaufnahmen auf - etwa menschlicher Haut mit den charakteristischen Lineaturen oder Fotos aus dem Bereich der Medizin, aber auch eine Aufnahme des Straßenverkehrs sowie das Luftbild einer Stadt und ein Sternenhimmel - Bilder, die interessante und vergleichbare Strukturen aufweisen. Dabei ist es nicht wichtig, daß die Künstlerin selbst den Auslöser der Kamera betätigt hat. Wie ihre plastische Objektwelt ist auch die fotografische Bildwelt nicht die des Außergewöhnlichen sondern des Alltäglichen. Gesuchte und gefundene Bilder und Gegenstände existieren gleichrangig neben selbst erdachten und selbst gemachten bzw. nach ihren Vorstellungen ausgeführten Bildern und Objekten. Vorgefundenes erlangt in Kombination mit anderem eine neue Identität - jenseits früherer funktionaler Zusammenhänge, manchmal aber auch unter thematischer Einbeziehung der früheren Zweckbestimmung.

Für „In a secret room“, die an zwei im rechten Winkel aufeinander treffenden Wänden installierte Arbeit in zweimal fünfzehn Teilen, agierte die Künstlerin als Modell vor der Kamera. Es entstand eine Reihe schwarzweißer Aufnahmen, die das Motiv senkrecht von oben, eine zweite, die das Motiv senkrecht von unten belichteten, so daß von oben betrachtet Kopf-, Schulter-, Brust-, Arm- und Rückenpartien erkennbar werden, von unten außer Fußflächen nichts weiter zu sehen ist und der Körper insgesamt nur assoziiert werden kann. Beide Fotosequenzen unterscheiden sich abgesehen von der konträren Perspektive, aus der sie aufgenommen wurden, durch ihre Nachbearbeitung, so daß sie schließlich trotz eindeutiger thematisch-kontextueller Zusammengehörigkeit im Erscheinungsbild kraß divergieren.

Die 15 Tafeln mit den von oben fotografierten Bildern erhalten ihren besonderen Charakter dadurch, daß der Film mit der Aufnahme auf eine Holzplatte aufgezogen ist, die auch über die Seitenkanten hinaus mit Graphit, unter gelegentlicher Beimischung von Rot, Blau oder Grün, grundiert ist, so daß der silbrige Schimmer des Graphits und der sanfte Ton einer Farbe durch den Film hindurch dringen und das belichtete Motiv sich meist nur andeutungsweise und geheimnisvoll aus dem Dunkel abhebt. Zudem zeichnet sich die Struktur des ungeschliffenen Holzes auf der Oberfläche des Films ab. Die Dunkelheit der Bilder und ihre hochglänzende, leicht strukturierte Oberfläche, in der Umraum und Betrachter reflektiert werden, erschweren ihm das Erfassen der Bildmotive, zwingen ihn, sich verschiedene Betrachtungsstandpunkte zu suchen und wecken seine Neugier.

Den dunklen Tafeln gegenüber, in derselben Anordnung auf die andere Wand gespiegelt, hängen 15 weiße Tafeln mit den von unten aufgenommenen Bildern. Sie entstanden auf der Grundlage von nach Fotografien gezogenen Filmen, die - und diesem Prozeß verdanken die Füße ihre Abdruckqualität - anschließend mit weißem Toner kopiert und auf farblose, transparente Plexiglasscheiben aufgezogen wurden, welche wiederum auf Holztafeln aufgebracht sind. Während sich der weibliche Körper auf den gegenüberliegenden Tafeln im Dunkel des Bildraums verliert, erscheinen die Füße bereits als „verloren“, als hinterlassene, je nach Blickwinkel und Lichteinfall zwei- oder auch dreidimensionale Spuren, die entweder auf der Oberfläche schweben oder sich als Negativformen plastisch aus dem Weiß herausbilden.

Während die mit abwärts gerichteter Kamera aufgenommenen Bilder den Kopf und den Oberkörper in einem Spektrum von statuenhaft statisch im Zentrum der Installation bis äußerst dynamisch im Außenbereich zeigen und die von einer Tafel den Betrachter aus der Tiefe anschauende Gestalt in ihrer

zwiespältigen, zwischen ängstlichem und genüßlichem Taumel schwingenden Situation gegenwärtig erscheint, vermitteln die mit aufwärts gerichteter Kamera entstandenen Bilder der Füße in ihrer den Bewegungen des Oberkörpers entsprechenden Positionierung innerhalb der Bildflächen sowie innerhalb ihrer Konstellation auf der Wand den Eindruck des Vergangenen, der Abwesenheit des Körpers, dingfest gemachter Spuren. Die jeweils 15 Tafeln sind teils systematisch, teils frei, ohne Grundlage eines mathematischen Systems in einer vagen Kreisbewegung um eine stabile Mitte aus jeweils 4 Tafeln arrangiert, so als reagierten sie auf die Wirkung einer imaginären Zentrifugalkraft, die auch in den Motiven selbst, in der Drehbewegung des weiblichen Körpers sowie in der von innen nach außen zunehmenden innerbildlichen Dynamik nachvollziehbar ist.

Der ephemere Charakter der Motive weckt Assoziationen, die das Gesehene in gedachte Zusammenhänge mit mysteriösen Geschehnissen bringt, etwa mit dem Tanz der Derwische oder anderen in Extase versetzenden Ritualen. Gleichzeitig aber macht das Ensemble die Szene einer sich unbeobachtet duschenden, heimlich aufgenommenen oder auch einer zufällig bzw. in Schnappschüssen festgehaltenen, in die Tiefe stürzenden Frau vorstellbar - Assoziationen, die jeweils gegensätzliche emotionale Reaktionen hervorrufen. Die Ordnung der jeweils 4 zentralen Tafeln wiederum vermittelt sachliche Klarheit, ein zugrunde liegendes System und damit eine gewisse ordnende Distanz, wie sie etwa wissenschaftlichen Zwecken dienenden, fotografisch dokumentierenden Reihen zu eigen ist. Indem die zentrale Konzentration sowie die innere Spannung der Motive jedoch nach außen hin aufbrechen, entziehen sie dem Ordnungswillen jegliche Tragfähigkeit.

Den Scheinzusammenhängen entsprechend, versetzt die Künstlerin den Ausstellungsbesucher einerseits in die Rolle des Voyeurs, der, da er den Standpunkt des tatsächlich intimen Beobachters der Szene, nämlich des Fotografen einnimmt, selbst in die Intimität der Situation einbezogen ist. Insbesondere die der Bearbeitungstechnik zu verdankende Schemenhaftigkeit des Motivs in den schwarzen Arbeiten sowie die gleichzeitige Bildtiefe wecken die Schaulust, weiter in die Intimität vorzudringen, mehr vom Motiv entdecken zu können, so, „als führe das Bild das Verlangen über das hinaus, was es erkennen läßt.“<sup>2</sup>

Andererseits suggerieren die weißen Bildtafeln, obwohl sie dieselben Aktionen desselben Körpers - nur aus der entgegengesetzten Perspektive - dokumentieren, ein Losgelöstsein vom Körper und eine Unvereinbarkeit mit den Körperfragmenten der schwarzen Bildtafeln. Während die schwarzen Arbeiten den Eindruck eines äußerst lebendigen, gegenwärtigen Körpers in flüchtiger Bewegung vermitteln, dem im Dunkel bis in Feinheiten hinein nachgespürt werden kann, werden die Füße manchmal als nahezu wächserne plastische Negativformen, manchmal als oberflächlich glatt

wahrgenommen. Es sind Dokumente oder Spuren des abwesenden Körpers, reduziert abstrakte - teilweise im wörtlichen Sinn - greifbare Fakten, die nicht emotional berühren, sondern mit der jedem fotografischen Anschauungsmaterial gebührenden Distanz betrachtet werden.

Ebensowenig wie der Voyeur mehr Details des schwach beleuchteten weiblichen Körpers zu sehen bekommt, sobald er sich den Tafeln nähert, so sind die Fußabdrücke bei genauerer Untersuchung wirklich tastbar. Je mehr sich die Distanz zwischen Voyeur und den Motiven der dunklen Tafeln verringert, umso mehr entziehen sich die Motive seinem Blick, da sie durch sein eigenes Spiegelbild gestört werden. Zudem verweigert das Ensemble aufgrund der Überecksituation, der reflektierenden Oberflächen und der Kleinteiligkeit dem Betrachter einen festen Beobachtungsstandpunkt.

Gerda Schlembach weist am einfachen Beispiel des weiblichen Körpers in einer alltäglichen Situation auf die Problematik der Konstruktion von Bildern und Vorstellungen angesichts einer Vielzahl kontextueller sowie technisch künstlerischer Manipulationen hin. Aus der harmlosen Szene der sich duschenden Frau entsteht - entsprechend fotografiert und nachbearbeitet - das Bild des Körpers als erotisches, Neugier und Schaulust weckendes, aber auch Angst, Hilflosigkeit, Ausgeliefertsein assoziierendes Objekt, gleichzeitig aber auch das des mögliche Theorien und Fakten bestätigenden Beweisgegenstands. „In a secret room“ zeigt persönliche Bilder - zur Befriedigung des Blicks, zur Enthüllung flüchtiger Momente einer Bewegung, der Suche nach einer Ordnung, die weder das reale Auge noch das Kameraauge in der Realität wahrnehmen kann.

Die Künstlerin setzt sie zur Untersuchung der auf Konventionen beruhenden Bildproduktionen und Wahrnehmungsstrukturen ein. Dabei geht sie von der Fotografie als dem vermeintlich objektivsten abbildenden Medium aus, jedoch nicht mit diesem romantischen Verständnis, sondern gemäß Susan Sontags Beobachtung: „Sofern die Fotografie das herkömmliche Sehen tatsächlich von seinen Verkrustungen befreit, schafft sie eine neue Art des Sehens: intensiv und zugleich kühl, engagiert und zugleich distanziert, verzaubert von unbedeutendem Detail, fasziniert von der Disharmonie.“<sup>3</sup>

In einem mehrstufigen Prozeß und mit Hilfe fotografischer sowie anderer künstlerischer Techniken verwandelt Gerda Schlembach ursprünglich abbildende Bilder in ihr Gegenteil, macht sie zu Projektionsflächen für individuelle Erfahrungen und Vorstellungen, für vor dem sogenannten inneren Auge vorhandene Bilder.

In ihren „Black boxes“ verfolgt die Künstlerin bei der Anwendung fotografischer Verfahren noch einen anderen Ansatz, indem sie - zahlreichen Beispielen in ihrem Oeuvre folgend - fotografische Bilder mit ausgewählten Fundstücken, plastischen Objekten, kombiniert.

In einer der beiden „Black boxes“ werden die versammelten Flaschen mittels Fotografie, Licht und Inszenierung zu Gegenständen mit symbolischer Funktion, in denen Phantastisches mit Wirklichem auf wundersame Weise verschmilzt - den Zielen der Surrealisten vergleichbar, deren Vokabular auch das Motiv des Auges, das auf den Flaschen als Projektion erscheint, entnommen sein könnte. Die aufgestellten Pulte selbst lassen sich formal mit der Assoziation von zwei Augen mit geöffneten Lidern in Verbindung bringen. Gemeinsam mit den Projektionen der geschlossenen Augen auf den Flaschen verweisen auch sie auf die inneren Bilder, in denen sich Traum und Wirklichkeit, Unbewußtes mit Erinnertem und Vorgestelltem mischt. Die leeren, durchsichtigen Flaschen deuten gleichzeitig auf die Möglichkeit des - individuellen - Sammelns, Speicherns und Konservierens hin. Jeder der massengefertigten, von Etiketten und Inhalten befreiten und damit in ihrem Wiedererkennungswert geminderten Flaschen wird in dieser kleinen schaukastenähnlichen Inszenierung mittels des individuellen, auf ihrer Oberfläche belichteten Auges Individualität verliehen, die wiederum auf die Subjektivität bei der Produktion und Rezeption von Bildern verweist. Der Titel „Black boxes“ legt mehrere Konnotationen nahe. Neben der wörtlichen Bedeutung ergeben Bezüge zur Welt des Films, zur Dunkelheit als Voraussetzung für Lichtprojektionen ebenso Sinn wie zur Black box des Zauberers, mit deren Hilfe es ihm gelingt, den Blick des Publikums zu täuschen, die Sinne zu verwirren. Darüber hinaus besteht auch ein Bezug zu den Intentionen der Kybernetik, die Gesetzmäßigkeiten im Ablauf von Steuerungs- und Regelungsvorgängen in unterschiedlichen wissenschaftlichen Bereichen untersucht und der die Black box zum Erkennen und Erforschen noch unbekannter Systeme dient.

Obwohl die Inhalte der „Black boxes“ sehr unterschiedlich sind, können sie als zweiteiliges Objekt, als ein Augenpaar verstanden werden. Steht die eine, sinnfällig mit Flaschen gefüllte „Black box“ für die Welt der individuellen inneren Bilder, so steht die zweite, mit gebrauchten Lithofilmen angefüllte „Black box“ für die im wörtlichen Sinne verbrauchten Bilder und Informationen der Massenmedien, die unsere Seherfahrungen wesentlich kollektiv prägen und mit dem Moment der Drucklegung überholt, veraltet sind. In dieser Inszenierung erscheinen die Lithofilmrollen jedoch nicht als achtlos beiseite gelegt, sondern wie ein Konzentrat, ein wertvolles Reservoir der Erinnerungen, als ein behütenswerter Schatz. Diese „Black box“ ist eine Metapher für die individuelle Ablage von kollektiven Informationen und Erfahrungen, die vor dem inneren Auge aus der Erinnerung hervorgeholt und aktiviert werden und im gemeinsamen Blick mit den projizierten Bildern (des zweiten Auges) das Sehen und Verstehen von Bildern, unsere eigene Anschauung der Welt bestimmen. „Wie Rudolf Arnheim erkannt hatte, kommt das Sehen von weit her, es ist eine Art von ‘travelling’, eine

Tätigkeit der Wahrnehmung, die in der Vergangenheit begonnen hat, um die Gegenwart zu erhellen, um das Objekt unserer unmittelbaren Wahrnehmung *ins Visier* zu bekommen.“<sup>4</sup>

Helen Koriath

---

<sup>1</sup> Jean Christoph Ammann. Bewegung im Kopf. Regensburg 1993, S. 45

<sup>2</sup> Roland Barthes. Die helle Kammer. Frankfurt/Main 1985, S. 68

<sup>3</sup> Susan Sontag. Über Fotografie. Frankfurt/Main 1996, S. 98

<sup>4</sup> Paul Virilio. Die Sehmaschine. Berlin 1989, S. 141