

## Gerda Schlembach – frozen flow

Der französische Literat Stephane Mallarmé schrieb 1866 in einem Brief (Zitat)...

„In Wahrheit reise ich, aber in unbekanntem Ländern, und wenn ich, um der heißen Realität zu entfliehen, mir darin gefalle, Kältebilder herovorzubringen, so werde ich dir sagen, dass ich seit einem Monat in den reinsten Gletschern der Ästhetik bin – und dass ich, nachdem ich das Nichts entdeckt, das Schöne gefunden habe.“

Seit dem 16. Jahrhundert zeigten sich Menschen verstärkt von den ewigen Eiseisen der Polargebiete angezogen. Ulf Poschardt, Autor der Studie „cool“, sieht in den Polar-Expeditionen (Zitat)....„pathetische Manifestationen des menschlichen Willens, die Faktizität des Unzugänglichen nicht hinzunehmen. Das nicht selten grausame Scheitern der Forscher ... verstärkte lediglich den Mythos der Kälte als für den Menschen in hohem Maße gefährliche Herausforderung.“

Ab etwa 1800 werden Gletscher und Eismeere auch für die bildende Kunst zu einer Herausforderung, nachdem die ästhetische Theorie des „Erhabenen“ mit der Schönheit des Schrecklichen und dem so genannten angenehmen Grauen neue Themenfelder erschlossen hatte. Künstler und Kunstpublikum entdeckten damals die Anziehungskraft von Ruinen, schroffen Abgründen, Wasserfällen, Gletscher-Lawinen und unübersehbaren Ozeanen. Hochgebirge und Polarmeere stellten nun heroische, anti-liebliche Naturidyllen dar.

Als einen visuellen Höhepunkt dieses Diskurses kennen wir z.B. Caspar David Friedrichs „Eismeer“ als Sinnbild gescheiterter Hoffnung: ein Schiff sinkt, gleichsam zermalmt von hoch aufragenden Eisschollen. Poschardt sieht den Aufbruch ins Eis ambivalent, künde er doch einerseits (Zitat)....„von der Stärke des Übermenschen ebenso wie von dessen Sehnsucht nach Einsamkeit, Stille, Leere – und immer auch – nach Tod“.

Im Zeitalter von Kolonialismus und Expansion, Globalisierung und Telekommunikation werden das starre Eis und die Gefahr des Festfrierens jeglicher Fortbewegung zum Gegenmotiv moderner Zivilisation.

Eben jenen Begriff des *Frozen flow* hat die Künstlerin Gerda Schlembach für ihr Ensemble verschiedener Arbeiten gewählt, deren Ausstellung wir heute Abend eröffnen.

Ihre mehrteilige Installation, die sie für das Neue Kunstforum konzipiert hat, bezieht sich dabei zunächst und vordergründig auf die Eigenschaften und Zustände des Werkstoffs Glas – allerdings auch, und nicht zuletzt, in seiner haptischen und ästhetischen Analogie zum Eis, zum Gefrorenen Fluss.

Ein zentraler Gegenstand in der Ausstellung ist das „Glashaus“. In seiner Materialität und in seinen Proportionen bezieht es sich unmittelbar auf die Architektur des Neuen Kunstforums. Dieser Raum für Kunst mutet mit seinen

Fensterfassaden seinerseits fast wie eine säkulare Kathedrale oder Basilika an. Tatsächlich spielte in der ästhetischen Theorie des Mittelalters Licht eine entscheidende Rolle. Die vielen Kirchen in Köln sind dafür beredte Beispiele.

Bereits im sechsten Jahrhundert schrieb Venantius Fortunatus, ein Dichter am Hofe der Merowinger, über die Schönheit der Kirche als Erkenntnisort: „Sie empfängt durch gläserne Fenster die ersten Strahlen des Tages / und des Künstlers Hand umschloss in der Kirche den Tag. / ein diffuses Licht überflutet von früh an die Täfelung... und leuchtet aus eigener Kraft ohne die Hilfe der Sonne...“

Auch vorchristliche Religionen verehrten ihre jeweiligen Hauptgottheiten als Licht- und Leuchtgestalten. So galten seit jeher das Helle und das Göttliche als miteinander verschmolzen oder gar identisch. Und Platons Gleichnis vom sonnenhaften Auge zollt der metaphysischen Tatsache Rechnung, dass Licht zugleich das Medium *und* die Botschaft ist. Wir können das Licht selbst zwar physikalisch nicht sehen, aber ohne das Licht ist nichts sichtbar. Licht bringt sich im leuchtenden Gegenstand selbst zur Erscheinung. Und da – nach Platon – Auge und Licht dem Geist seine Form vorgeben, gilt das Gesagte für das Erkennen schlechthin.

Theologen des Mittelalters griffen das Lichtmotiv auf, um eine Lehre vom Guten, Wahren und absolut Schönen zu illustrieren. Und sie machten seinerzeit auch Architekten die Vorgabe, Kathedralen wie aus Licht zu bauen, d.h. mit Fensterflächen, die die Wand fast ganz auflösten.

Die Faszination für Glasarchitekturen erlebte weitere Höhepunkte an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. In den Landschaftsgärten der Fürsten gediehen exotische Pflanzen und seltene Schmetterlinge in gläsernen Gewächshäusern und Orangerien – um europäische Phantasien von fremder Schönheit zu erfüllen. Der Londoner Kristallpalast von 1851 erschien als geeignete Umgebung, die ganze Welt an einem Ort auszustellen. Ein Ort visueller Fülle, der selbst zugleich sichtbar und transparent ist... ein Ort der Kombinatorik und der Übersicht... – eine universelle Kathedrale der Neuzeit, des Wissens und Erfahrens.

Das „Glashaus“ von Gerda Schlembach ist jedoch von außen dunkel und wirkt hermetisch, scheint sich bei erster Betrachtung dem Hellen zu verweigern, das Licht geradezu zu verneinen; im Inneren aber präsentiert die Künstlerin mithilfe von Spiegeln eine gleißende und schimmernde, gleichsam kubistisch fragmentierte Projektion. Wer in das Glashaus hineinspäht, erblickt lautlos fließenden und wogenden Glasbruch. Der splittrige Scherbenklang gemahnt an die geborstenen Eisschollen in dem bereits erwähnten Gemälde „Eismeer“ von Caspar David Friedrich. Dessen Untertitel „Gescheiterte Hoffnung“ verweist – Zitat Poschardt – auf die „Untergangsfurcht in einer Zeit, als sich das Bürgertum auf dem Weg zur Macht sah und bereits die Fronten neuer gesellschaftlicher Verschiebungen ahnte. Die Dynamik der Zeit, ebenso wie die individuelle Getriebenheit wird aufgenommen im Motiv der Reise und kontrastiert mit dem ewigen Eis, dessen Starre diesem Zeitgeist am radikalsten entgegenzustehen scheint“.

Und mit der Katastrophe der vermeintlich unsinkbaren Titanic, die mit einem Eisberg zusammenstieß, überstieg das Grauen die festgesteckten Grenzen des Sublimen; denn frei nach Schiller kann die erhabene Ästhetik eines Schiffsuntergangs nur derjenige recht genießen, der nicht selbst gerade in den Wellen versinkt.

Wir halten als Betrachter den gebotenen Sicherheitsabstand ein, und so können wir uns an den stürzenden und bestürzenden Glasmassen der Projektion wie am beruhigenden Walzen der Meeresbrandung erfreuen, wenn uns deren gezähmte ständige Wiederholung in einen hypnotischen Zustand innerer Schau versetzt:

Der Blick nach innen (hier symbolisiert durch den Blick in das Innere des Glashauses) und die *Er*-innerung sind nicht nur etymologisch eng miteinander verwandt. Denn *Er*-innern meint nicht allein das Hervorholen und Sichern erlebter Ereignisse, sondern auch das Aktivieren innerer Bilder im Sinne von Ideen und Assoziationen. Dabei können sich Vergangenheit und Gegenwart, Gedanken und Gefühle frei und gestaltend miteinander verknüpfen. Zugleich ist das Haus seit jeher das wichtigste Motiv für Gedächtnisarchitekturen ebenso wie für unterbewusste Strukturen der Psyche.

Außerdem nehmen wir den Fluss des Glases als immerwährendes Pulsieren von Energie wahr; eine Energie, die gegen die Ruhe des dunklen, geheimnisvollen Glashauses ausgespielt wird.

Verwenden wir für Fluss und Fließen die englische Vokabel *Flow* (wie im Titel der Ausstellung), betreten wir ein weiteres Metaphernfeld: Der Gesundheitsforscher und Psychologe Csikszentmihalyi bezeichnete mit *flow* den Zustand, in einer geistigen oder kreativen Tätigkeit vollkommen aufzugehen – seiner Ansicht nach ein Zustand größten Glücksgefühls in der Selbstvergessenheit. Bei dieser höchsten Form von Konzentration und Spannung kommt es zum subjektiven Empfinden einer Verschmelzung mit der Umwelt, um anschließend das Gegenteil zu erleben: das erhebende Erreichen des Ziels, die Selbsterweiterung.

Der *frozen flow* hingegen markiert die Stillstellung jeglicher Aktivität im Innehalten.

In diesem Sinne wirken auch die merkwürdig gallertartigen Urformen in ihren glasgrünen Gehäusen wie eingefroren. Tatsächlich handelt es sich um gestapelte, auf Abstand gehaltene Glasplatten, in deren Zwischenräumen sich Silikon-Zeichnungen befinden, die sich in der Wahrnehmung zu dreidimensionalen Gebilden verdichten. Abstand und Dicke der Glasplatten von jeweils 3mm entsprechen einander exakt; und obwohl daher jeweils die Hälfte der Gestaltinformation aus Silikon gar nicht vorhanden ist, vervollständigen wir im Geiste die vermeintlichen Bilder von vasen- oder kapselähnlichen Gebilden sowie von wuchernden Rhizomen oder neuronalen Strukturen.

Die Schichtung der Platten und Gestaltpixel lässt überdies Geschichte als *Geschichtetes* erkennen: Ereignis- und Erinnerungsspuren lagern sich in Sedimenten ab, so dass Archäologen im *Geschichteten* wie in einem Buch zu lesen verstehen, um sodann *Geschichte* zu schreiben.

Anordnung und Ausmaße der Glaskörper beziehen sich formal auf das Muster der Bodenkacheln im neuen Kunstforum; als „Feld“ – so auch der Titel dieses Ensembles – wecken sie Assoziationen von erweiterbarer Ausdehnung, in ihrer geisterhaften Stille beschwören sie überdies eine Ruhe vor dem Sturm, die durchaus bedrohlich erlebt werden kann.

Die Konfrontation der organischen Strukturen mit den scharfkantig beschnittenen Glasquadraten spiegelt den chemischen Zustand des Materials; denn Glas ist seiner Substanz nach selbst amorph; über sehr lange Zeiträume fließt es in sich selbst nach, d.h. die Erstarrung des ursprünglich flüssigen Glases ist weder vollständig noch absolut dauerhaft.

Die Ambivalenz des Materials Glas, starr und verformbar, klar und schroff, verletzend und leicht zerstörbar zu sein, wird besonders offensichtlich in dem formvollendet aus Scherben geschichteten Glashügel. Die Glasstücke richteten im Fallen wie von selbst die Form aus und lassen den frozen flow ihres Sturzes vom Förderband nachvollziehen.

In verschiedenen Sagen und Volksmärchen versinnbildlichen Glasberge das fast unmögliche Erreichen von Zielen und Wünschen, da ihr Erklimmen mühselig und mit Verletzungsgefahr verbunden ist. Ungeachtet seiner sieben Tonnen Gewicht wirkt der Glashügel seltsam leicht und schwebend; seine ästhetische Anmutung als *Eisberg* assoziiert die zur Zeit viel diskutierte Klimaveränderungen ebenso wie die Kältemetaphern der Moderne, die der bereits erwähnte Ulf Poschardt in „Cool“ zusammengestellt hat – beginnend mit einem Hinweis von Walter Benjamin, dass aus den Dingen die Wärme schwinde, um schließlich in der Orientierungslosigkeit des Whiteouts, wie ihn Polarforscher oder Wintersportler erleben, einen universellen Zustand der Jahrtausendwende zu beschreiben.

Während jedoch im Weißen Rauschen des Whiteouts jegliche Sinneswahrnehmung nivelliert und die Sinnsuche schwierig wird, erweist sich das auf den ersten Blick kühle und reduzierte Installationsensemble von Gerda Schlembach als äußerst komplex und anspielungsreich.

Bereits auf der Materialebene nutzt die Künstlerin die Widersprüchlichkeiten ihres Werkstoffs: die Glätte des Glases ebenso wie seine schneidende Schärfe, seine Transparenz ebenso wie seine Eigenschaften, das Licht zu brechen und den optischen Sinn zu stören, seine Härte und seine Zerbrechlichkeit...

Die Wahrnehmung einzelner Elemente ist teilweise durch den Materialcharakter erschwert, Unschärfe und Verborgenes wirken geheimnisvoll und stimulieren die je eigene Phantasie des Betrachters.

Die formale, auf die Architektur bezogene Strenge der Installation steht in Gegensatz zur poetischen Anmutung dieser „Landschaft des Denkens“, wie die Künstlerin selbst ihr Ensemble nennt. Denn *im* Glas und *mit* Glas hält uns Gerda Schlembach einen Spiegel vor: wir können uns darin gleichsam beim Denken zusehen und erfahren Einiges über kognitive Prozesse der Reizverarbeitung, des Erkennens und Speicherns in der Erinnerung...

