

Spiegelstadien und Handlungen

Hanne Loreck, Professorin für Kunst- und Kulturwissenschaften an der HFBK über die Ausstellung „La Double Distance“ von Matthias Meyer und Eske Schlüters in der Galerie Eva Winkler, Köln, 12. April–21. Mai 2011

In La Double Distance rahmten Matthias Meyer und Eske Schlüters jüngst den Spiegel, das Reflektieren und das Sich-Spiegeln ein. Unter dem von Maurice Blanchot entlehnten Motto Jemand, der mir über die Schulter blickt (ich vielleicht) lösten die beiden Hamburger Künstler den Blick-Komplex aus seiner in der Mehrzahl der Diskurse im Vordergrund stehenden narzisstischen Dimension und nutzten die technomediale Unfähigkeit der (Film)Kamera, einen Spiegel zu zeigen, ohne selbst im Bild zu sein, für eine eindruckliche Analyse der Spanne zwischen Visualität und Handlung, Selbstbespiegelung und Sichtweisen, die aus dem einen Subjekt mindestens zwei machen.

Auf zwei Räume verteilt lief die fünfteilige Video-Installation *How I got caught in a trap by my own film*, 2011; *seen from up close*, 2011, heißen drei separat präsentierte Objekte aus semitransparenten, in Fächerform auf gläsernen Tischen angeordnete Spiegeldreiecke. Sie angeschaut zu haben, stellte sich – vor allem im Nachhinein – als Programm heraus: Auf den ersten Blick gleich, bilden sie nicht nur verschieden ab, zum Beispiel die sich Drüberbeugende, sondern gehen auch ein je unterschiedliches Verhältnis zu ihrem Sockel, dem Fenster, dem Draußen ein.

Wer hier schon meinte, zu wenig zu sehen zu bekommen, wurde wahrscheinlich auch vom Minimalismus der Filmsequenzen enttäuscht. Aber an der Komplexität des Sehfeldes scheiden sich ohnehin

die Geister, wenn die einen die Modi des Sehens als gegeben sehen und die anderen genau die Bedingungen des Sehens vorzuführen für notwendig erachten.

Der erste Eindruck der Video-Installation ist der von Atmosphärischem und von Intensität. Die Bilder wandern durch die Projektionen, manche von ihnen identisch, andere im Double variiert. Auch wenn sich in diesem Eindruck die semantische Fährte des Spiegel/n/s zu erkennen gibt, so bleiben die Bilder in ihrer Kombination mit Satzfragmenten, mit einer sparsamen Tonspur aus Kunstsprache, Kompositionskürzeln und Rauschen geheimnisvoll; sie erschließen sich nicht. Das nämlich würde bedeuten, sie kämen zu einem Ende. Und gegen eine solche Logik operiert die Ausstellung mit einem Maximum an Präzision im Offenhalten des Wahrnehmungsprozesses.

Mit einem Durchlauf ist das allerdings schwerlich zu erkennen, zumal es beabsichtigerweise keinen Standpunkt des Überblicks über alle fünf Projektionen gibt. Doch allmählich schält sich aus der rhythmischen Abfolge von szenischen Vignetten und Stills, die meist für kurze, manchmal für fast zu kurze Zeit alternierend aus dem rauschenden Dunkel aufblitzen, eine Struktur heraus: ein nach bestimmten Kriterien neu sortiertes Filmarsenal. Für *How I got caught in a trap by my own film* haben Meyer/Schlüters Bilder und Sequenzen aus den Filmen ihrer Wahl herausgeschnitten und verändert. Ob Personen wegretuschiert wurden oder Wasser nicht aufspritzt, sondern die Fontäne durch Rückwärtsabspielen in sich zusammensinkt, solche Miniaturen bleiben im Sinn eines narrativen Ziels richtungslos, während sie als visuelle Ereignisse eine große suggestive Kraft entfalten. Landschaft ist zu sehen, Witterung; innerhalb von Sekunden wird ein Luftzug zum Sturm, peitscht die silbrige Unterseite von Blattwerk hervor. Verwandelt in ein dramatisches Wogen von Lichtreflexen, bleibt solche Kulisse freilich die erwartete Handlung schuldig.

Die Grundlage solcher Bearbeitung und Kombination bilden, so heißt es im Begleitblatt, zehn Filme, aus denen die Autoren Jean Cocteau's Erstling *Le sang d'un poète* von 1930 namentlich her-

vorheben. Sind die BetrachterInnen jedoch keine FilmkennerInnen im engeren Sinn, so bekräftigt dieser Hinweis das Atmosphärische einer Zeit und ihrer kulturellen Gesten: stilistische Momente von Kleidung und Haltung der ProtagonistInnen einerseits, andererseits die verdichtete und verschobene Wahrnehmung von Phänomenen, die mit dem Begriff Surrealismus lediglich klischeehaft gefasst wurden und noch immer werden und historisch vielmehr darauf zielten, künstlerische und szientistische Wissenspraktiken nicht ausschließend oder oppositionell zu verstehen. Das ist heute erneut ein Desiderat, das es allerdings, wie hier geschehen, gegen manche Anbiederung der Kunst und Ästhetik an die Wissenschaften auszuloten gilt.

Mit einem Metabild beginnt die ganze Installation. Es zeigt das Filmstudio als Versuchsanordnung, stumm, aber bereit, den Apparat der Illusion anzuschmeißen. Der Ort lässt ahnen, wie viele Tricks von Nöten sind, um etwas realistisch erscheinen zu lassen – und welches Bewusstsein, um die Normen solchen Realismus kritisch zu befragen. Warum also das Illusionistische nicht weiterspinnen und die analogen Filmvorlagen einer anderen Dramaturgie entsprechend digital neu rechnen, um beispielsweise ein Alphabet der Simulationsmöglichkeiten von Spiegeln vorzuführen? Vornehmlich Handgesten und -haltungen sind es, die den Betrachter_innen den Eindruck vor Augen stellen, es handele sich bei dem, was vor und was im Spiegel zu sehen ist, um ein und dasselbe. Passgenau müssen Handflächen aufeinandertreffen, damit das, was zwischen ihnen liegt, als plane Spiegelfläche erscheint und das Differente in eins fällt. Dieser Umschlag von einer Reflexion in Handarbeit entspricht Eske

Matthias Meyer, Eske Schlüters, „How I got caught in a trap by my own film“, 2011, Ausstellungsansicht von Raum 1, Galerie Eva Winkler, Köln, 2011



HANNE LORECK



Matthias Meyer,
Eske Schlüters,
„How I got
caught in a trap
by my own film“,
2011, Ausstel-
lungsansicht
Raum 2, Galerie
Eva Winkeler,
Köln

Schlüters spezifischer Erkenntnismethode, Bilder im Schneiden und Montieren buchstäblich handzuhaben¹, Einsicht visuell zu erzeugen, oder, um ein bekanntes kunsthistorisches Konzept umzunutzen: sie nicht für eine nachträgliche ikonografische Lektüre anzulegen, sondern sie interpiktural zu verhandeln. Insofern lösen sich thematische Momente von jeder Linearität, verzweigen sich in Ähnlichkeiten und bahnen sich entlang von feinen Unterscheidungen.

Hände, die für den Film die Illusion eines Spiegelbildes schaffen können, tun auch anderes: wiederholt jemandem nachspüren, als sei man blind; in riesigen glänzenden Gummihandschuhen in Quecksilber eintauchen (um die Optik des Spiegels gegen jede Physik bewegter Flüssigkeit zu demonstrieren); ein Verhältnis zum Körper, zur Kleidung, zum Raum eingehen; unbeschriebene Blätter wenden; ein Kartenspiel halten; einen Fächer schwenken etc.

Kausalitätsketten und konventionelle Erzählstränge werden im Schnitt, in der Retusche und Montage zerlegt, Tätigkeiten depersonalisiert – der organlose Körper hat kein Gesicht und das Wünschen keine Chronologie. Kopflös zeigen sich die Subjekte nicht länger als individuelle ProtagonistInnen, sondern als Figuren, eingestellt in eine Grammatik von Handhabungen und Gesten, die, unter neuem Fokus, jede Beiläufigkeit verlieren und auf rätselhaft Weise bedeutsam werden.

Auch wählen Meyer und Schlüters ein Präsentationssetting, dessen Schwärze weniger dem Kinosaal entspricht. Nicht zuletzt ist das Außen nicht durch eine massive Verdunkelung der Fenster ausgeschlossen. Vielmehr erzeugt die Inszenierung einen Zustand, in dem das Tasten den Orientierungssinn repräsentiert, während die weit aufgerissenen Augen der Betrachterin das Rauschen zu sondieren suchen. Dann schlägt das immer gierige Sehbegehren vampiristisch seine Zähne in diese Dunkelheit, saugt an ihr, während, wie eben beim Vampir, kein Spiegelbild von einem Beobachter kontrolliert werden kann – „vous venez de voir“ lautet eine der projizierten Schriftzeilen, und zeitgleich erscheint auf der zweiten Projektion eine auf den Buchstaben o reduzierte Grafik des Satzes. Meyer, Spezialist für Schwärzungen und buchstäbliche Lektüren², reorganisiert die Semantik, wenn alle anderen Buchstaben getilgt werden und nur diejenigen Zeichen

stehenbleiben, die als Lichtkreise und hungrige Pupillen erscheinen – um an anderer Stelle des Films aufsteigenden und sinkenden Blasen und Ballons zu gleichen.

Mir scheint, Analogiebildungen sind ein wesentliches Feld künstlerischer Expertise. Sie vermögen eigenartige Nähen anzuzeigen und Unvereinbares ineinanderzuschieben, ja zu verknoten. Das heißt, Bilder von ihrem Potenzial der Mehrdeutigkeit und nicht von einer gegebenen Botschaft her auszubreiten, entfaltet Möglichkeiten, die dem ursprünglichen Zusammenhang eine Wendung geben können. Beispielsweise erhält die gewöhnliche Idiomatik, der Spiegel werfe ein Bild zurück, eine materielle Dimension, enthüllt aber auch eine aggressive Seite, wenn in Verbindung mit all den spiegelnden Oberflächen und ihren zunächst unergründlichen Materialitäten eine erhobene Hand erscheint, die eine – verspiegelte – Kugel umfasst. Deren Wurf ist unschwer mit dem Bersten und Splintern dieser Flächen zusammenzusehen, aber auch zusammenzudenken: Erst Risse und Scherben verwandeln Transparenz in feste Materie, machen aus einem Glanz, einem Schimmern einen Untergrund und bringen derart die verschiedenen Aggregate zur Anschauung. Ein Wasserspiegel entpuppt sich als Eisfläche, wenn etwas auf ihm zerschellt. Die Laufrichtung einer Szene umzudrehen signalisiert auch, Bilder gegen alles, was eine unumkehrbare Richtung zu haben scheint wie die Chronologie oder das Wirken der Schwerkraft, sowohl sehen als auch denken zu können. Solche Politiken des Sehens und, allgemeiner, der Wahrnehmung subvertieren die Achse von Machthaben und Sehen-Können. Ist alles längere Zeit über schwarz oder leer und dabei aber sichtlich in Bewegung, wie dies Meyers/Schlüters Anordnung mehrfach vorsieht, so packt die Betrachterin eine beinahe wütende Sehnsucht. Gegen das visuell Diffuse gerichtet, wird sie im Gegenzug zu einer Herrschsucht über sämtlich verfügbare optischen Informationen. Doch ist die Schwärze weniger eine Verweigerung, ein Entzug, in Verbindung mit den Bildsequenzen werden Auge und Hand, Sehen und Handeln auf eine gemeinsame Bühne, in ein und dasselbe Studio gebracht. Dann entstehen solch irritierende Momente, in dem eine Figur aus dem Spiegel tritt und daher nicht länger beim Sich-Sehen beobachtet werden kann – dann sind zwei unterschiedliche Formen von Illusion im Spiel.

Die Gemeinschaftsproduktion³ vereint auf kongeniale Weise die Haltungen und ästhetischen Interessen der sonst je allein auftretenden Künstler: Meyers Fähigkeit, Systematisierungen in Poetisches umschlagen zu lassen und derart die Schwergewichte der Filmgeschichte neu zu vermessen, und Schlüters Überzeugtsein vom Zwischen: zwischen visueller und verbaler Sprache, zwischen Aufführung und Bild.

Erscheint in gekürzter Form in *Texte zur Kunst*, Dezemberheft, 2011

¹ Vgl. Eske Schlüters [im Gespräch mit Petra Reichensperger], Publikation der Förderpreisstipendien der Arthur-Boskamp-Stiftung M.1 2008, Hamburg: Textem Verlag 2009, 26–29, 29.

² Vgl. u.a. Matthias Meyer, *The Black Museum*, 2006, 1-Kanal-Projektion, 4:52 Min., in der alle Gemälde im zugrunde liegenden Dokumentarfilm über den Louvre geschwärzt sind. In: Ders., *A Noble Void*, Hamburg: Textem Verlag 2010, 134–141.

³ Ein Ausstellungsprinzip der Galerie Eva Winkeler (Frankfurt am Main/Köln) sieht in der Kölner Dependence Einladungen von KünstlerInnen der Galerie an Externe vor. *La Double Distance* wurde von Matthias Meyer initiiert und führte dann zu der Gemeinschaftsarbeit.