

Eske Schlüters

»Sehen als Denken sehen«

Martin Beck/Max Hinderer

Museum für Gegenwartskunst Siegen
Siegen
28.5.2006 - 3.9.2006

Siegen. »Everything in this film is strictly based on the available facts.« In einer Zeit, als Filme noch in Schwarzweiß gedreht wurden, hat es jemand offenbar für nötig gehalten, den ZuschauerInnen diese Verunsicherung mit auf den Weg zu geben. Wenn Eske Schlüters diese Einblendung heute zeigt, erscheint uns der vermeintliche Anachronismus wie ein ironischer Kommentar zu ihrer eigenen Arbeitsweise. »Available Facts« sind Filme, die man in gut sortierten Videotheken findet. Schlüters arbeitet mit Footage aus Autorenfilmen von Antonioni, Rohmer, Hartley, Ozon und anderen. Immer nur wenige Einzelbilder, eher die Nebensächlichkeiten. »Available Facts« sind auch Textfragmente aus philosophischen und zeichentheoretischen Werken, die die Künstlerin in verschiedenen Sprachen und von verschiedenen Stimmen aus dem Off sprechen lässt. Aber es geht vielleicht nicht darum, die einzelnen Versatzstücke durch hermeneutische Leseweisen in Bildungsgüter zurückzuverwandeln. Eher darum, eine grundlegende Transformation, der die Künstlerin das Material unterwirft, mitzumachen. Wer seinen Körper zu Hause lassen will, kann auch im Filmmuseum bleiben, was auch Spaß macht, wie nicht zuletzt Eske Schlüters behaupten würde.

Das Museum für Gegenwartskunst Siegen zeigt vier Videoinstallationen der Hamburger Künstlerin. Als eigenständige Arbeit fasst der Katalog drei der hier gezeigten Videos zu einem Zyklus zusammen und schreibt eine ihnen eigene emotionale Semantik fort. Jeder dieser drei Arbeiten wird thematisch eines von drei »Four-Letter-Words« zugeschrieben: »Love« (»Knowing as much as the Man in the Moon«, 2004), »True« (»True to You«, 2005) und »Dead« (»Vanished into thin Air«, 2006). Als vierte Installation ist in der Ausstellung eine Zusammenarbeit mit Axel Gaertner zu sehen, »Límite Meanwhile« (2005). Bei dieser Doppelprojektion hängen die Beamer als filigrane Konstruktion an Bändern von der Decke herab. Auf dem weiteren Weg durch die Räume begegnen uns die anderen Projektoren ganz bescheiden, wie gerade ausgepackt, direkt auf den Verpackungskarton gestellt. Bereits der Titel der Ausstellung, »Sehen als Denken sehen«, verweist auf die Absicht einer semiotischen Durchleuchtung der BetrachterInnensituation. Entsprechend sind die Räumlichkeiten im Gegensatz zu anderen Projektionsorten ungewöhnlich hell. An mehreren Stellen wird das geometrische Wirkungsverhältnis des Raumes durch einzelne, freistehende Stellwände verändert, die aus rasterartig montierten Styroporplatten bestehen. Als Kopie und Ergänzung der vier Wände des White Cube agieren diese als Widerstände beim Durchschreiten der Ausstellung. Die Art und Weise, wie die Styroporwände Präsenz herstellen, ist auch für die Videos charakteristisch. Ihre Wirkung beruht eher auf körperlicher Anwesenheit als auf Bedeutungsgehalten. Effekte aufdringlicher Sichtbarkeit in den Projektionen entstehen dadurch, dass das Filmmaterial von einer pragmatisch orientierten Spielfilmgrammatik entkleidet ist, die sonst den Leseprozess organisiert. Wenn bei Eske Schlüters eine Hand für einen kurzen Moment ins Bild greift und eine Vase umdreht, dann endet die Handlung am Bildrand, und eine besondere Art von Sichtbarkeit entsteht. Dabei sind es eher die marginalen Sequenzen, die so herausgestellt werden: diffuse Zoomaufnahmen, Naheinstellungen, Oberflächenbeschreibungen; Wasser, Tapeten und Wolken. Die Freisetzung der Bilder arbeitet daran, den großen Narrationen zu entkommen. Aus dem Off ertönen dazu Stimmen, die lakonisch in verschiedenen Sprachen von Identität, Liebe, Wahrheit und Verschwinden sprechen. »Amour, truth, desaparecer«.

Und dann sind da diese Spuren. Spuren, die Speichermedien und wiederholtes Abspielen auf den Bildern hinterlassen haben. Im Film folgen Linien und Flecken der vertikalen Bewegung des Filmstreifens, beim Video sind es horizontale Balken. Durch die Übertragung ins digitale Medium werden diese Spuren aufbewahrt. Sie sind Zeichen einer historischen und

technischen Differenz und dazu geeignet, Verfahren der Übersetzung und des Zitierens zu markieren. Über diese Eigenschaft hinaus haben die Spuren aber auch eine andere, spezifischere Wirkung: Die von ihnen überlagerten Teile der Aufnahme sind jetzt unsichtbar geworden, an ihre Stelle tritt die Sichtbarkeit des Materials in seiner harten und sinnfreien Konkretion. Das wird besonders deutlich, wenn Schlüters anhand farbhomogener oder weißer Bilder die reine, sich kreuzend überlagernde Materialität der Streifen und Flächen herausstellt. Den Effekt einer solchen Blickversperrung überträgt Eske Schlüters auch auf die Logik der Schnittfolge: Wo die Drehbewegung eines Hinterkopfes ein Gesicht erwarten lässt, setzt sie einen harten Schnitt auf die gerasterte Fläche eines öffentlichen Platzes. Solche Verfahrenweisen greifen Form und Wirkung der Styroporwände auf und übertragen deren undurchdringliche Oberflächlichkeit in das Medium des bewegten Bildes. In diesen Spuren und Flächen manifestiert sich so ein »Dazwischen« an Materialität, das innerhalb medialer Prozesse nicht im Moment der Signifikation aufgeht. Die Spuren stellen sich aber nicht nur als solche Oberflächen aus, in einzelnen Momenten werden sie selbst zu Protagonisten. Neben die Materials Spuren treten Einstellungen, die in Struktur und Komposition deren Bewegung aufnehmen oder diese nachzuahmen scheinen. Bestimmte Schnitte spüren diesen Ähnlichkeiten nach, etwa wenn ein vertikaler Filmstreifen, der am linken Bildrand unruhig schlingert, vor einen im Wind wehenden Vorhang geschnitten wird, der an gleicher Stelle die Bewegung weiterführt. Das signallose Grieseln des Fernseherers taucht an anderer Stelle in einem Ameisenhaufen wieder auf. Solche Figurationen der Spur kehren auch im gesprochenen Text wieder: »Im kleinen Aufnahmegerät ein Gecko – der international populär wird«. Dass eine personifizierende oder figurative Behandlung solcher Spuren nicht abseitig ist, zeigt sich bereits an der banalen Tatsache, dass man als Besucher nicht umhinkommt, manchmal durch die Projektion zu laufen. Dabei hinterlässt man einen flüchtigen Abdruck in Form eines schwarzen Schattenrisses. »Das Tierchen im Apparat ist eine Figuration, der jeder von uns immer schon ähnlich ist«.

Dass die Spur des Mediums mehr bedeuten kann, als die Trockenheit der Konkretion oder reine Substantialität, wird in der Arbeit »Limite Meanwhile« deutlich, die einen Bezug zu den politischen Kämpfen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts herstellt. Die Möglichkeiten der Spur, zu figurieren, und der Figur, zur Spur zu werden, bekommen eine politische Ausrichtung. Maske und Verschwinden werden zu entscheidenden identitären Themen; die Maske ist zugleich repräsentierendes Zitat eines Gesichts und eine materielle Blickversperrung. Ein partielles Verschwinden kann zu einer Existenzbedingung politischer Akteure werden. Als prominentestes Beispiel in diesem Kontext taucht die Maske des Subcommandante Marcos im Video wiederholt auf. »Sich das Gesicht zu verdecken heißt, damit anzufangen, überhaupt ein Gesicht zu haben«. Im formalen Kontext des Ausstellungsapparats stellen die Spuren visuelle »Hard Facts« dar, die sich gegen ihre Lesbarkeit sträuben können. Aus anderer Sichtweise geht es aber letztlich um die abgebildeten Menschen als »Hard Facts« der Geopolitik. »Available Facts« sind die Mythen des Abendlandes – Liebe, Wahrheit, Tod – und stellvertretend dafür nimmt Eske Schlüters die großen Narrationen männlicher Filmemacher auseinander.

Der Co-Autor Martin Beck ist Philosoph und lebt in Berlin, nicht zu verwechseln mit dem Künstler und Kritiker Martin Beck.

^