

von Om Kalthom und Zehava Ben zu Kompositionen von Mohamed Abel Wahab („Radio Palestine“, 2002). Da das Blau von der Kamera nicht registriert wird, würde eine Videokamera alles, was hier geschieht, im Nirgendwo ansiedeln; oder, wie im Fernsehen gängige Praxis – via Blue-Key-Verfahren – an jeden anderen Ort. Das aber bleibt lediglich Option, ein Freiraum zur Handlung, zur Imagination, zur Selbstdarstellung – ebenso wie die leere Bühne, die eingeschaltete Mikrofonanlage oder die runden Lichtkegel, die der Scheinwerfer auf den Boden zeichnet.

Am Anfang des Parcours ziehen stumme Videobilder („Split Screen“, 2002, in Koop. mit Eva Meyer) den Ausstellungsbesucher in die offenen Raumfluchten der Halle. Raumteiler halbieren die Projektionsflächen, machen das Aufgezeichnete, je nach Abstand zum Projektor größer oder kleiner, scharf und unscharf. Undramatische Szenen bieten sich dem Auge, bereichert von den harten Schlag Schatten der Betrachter, die in den Lichtkegel der Projektion geraten: Passanten, die einen Park queren, ein 54-Minuten-Schwenk über die verschneite litauische Stadt Vilnius und ein Demonstrationszug, in den sich der Kameramann als Mitläufer einreihet. Ein kreisrundes, von hinten gefilmtes Transparent findet überraschende Entsprechungen an anderen Stellen in der weitläufigen Halle: im weiß ausgesparten Rund eines überdimensionalen TV-Testbildes („Testbild #1“, 2002), das Schaerf auf einen Wandabschnitt malte und in zwei gleißend hellen Lichtkegeln, die Scheinwerfer auf den Boden malen.

Ein paar Schritte weiter gleiten flüchtende, sich überlagernde Diabilder von vier rotierenden Projektoren tonlos über nackte Wände, fallen an einer frei von der Decke herabhängenden Projektionsleinwand vorbei in den angrenzenden Raumteil, wo sie still über das „Testbild“ ziehen. An diesem Ort („Scenario Data #38“, 2002) verdichten sich die Erzählstränge, nicht zuletzt durch ihr dramatisches, sinnliches Potenzial. Popkone Madonna erscheint im Gaultier-Büstenhalter, Modelle von Givenchy posieren im „Rothschild-Salon“ aus dem 18. Jahrhundert, der sich seit 1969 im Israel Museum in Jerusalem befindet. Ein Astronaut

FRANKFURT

SIGRID FEESER

Society Dream

Margret Eicher – „gefälschte Gobelins“

Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt, 25.9. – 31.12.2002

aus Stanley Kubricks „A Space Odyssey“ findet sich in einem 18.-Jahrhundert-Ambiente wieder.

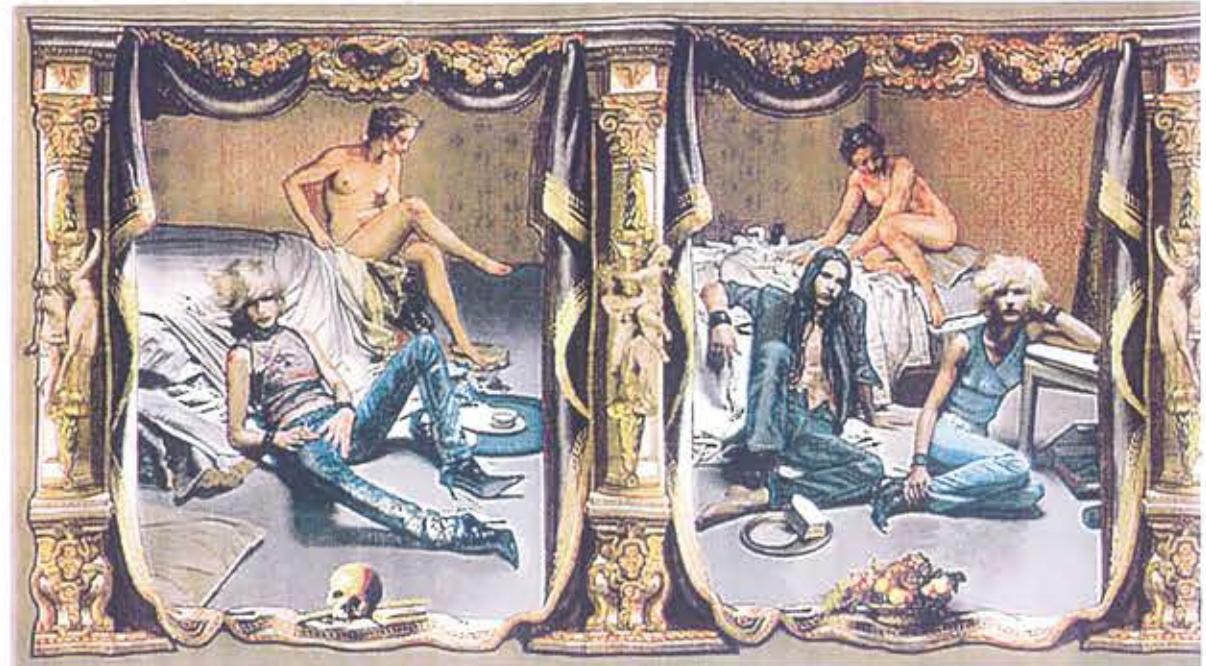
Dazwischen Werbung von Hermès und Dries van Noten, ein Schwarz-Weiß-Foto vom letzten Tag des Yom Kippur Krieges 1974, Bilder von kostümierten Erwachsenen, die in ihrer Freizeit napoleonische Schlachten nachstellen und Akteure der israelischen Elite-Einheit Samson, die – ebenfalls verkleidet – als Palästinenser operieren. Schaerf steckt ein Feld ab, in dem sich die Grenzen von Fiktion und Wirklichkeit, von medial vermittelten Bildern und dem Leben verwischen. Alles, so lautet seine zentrale Botschaft – die Politik, die Identität, die eigene Existenz – ist eine Frage der Inszenierung. Eine Frage der medialen Selbst-Er-Findung aus dem kulturellen Archiv der Zeichen, Worte und Bilder.

Der Katalog beinhaltet ein Gespräch zwischen Paul Verberne und Eran Schaerf sowie Beiträge von Annelie Pohlen, Eva Meyer, Britta Schmitz und Hans-Christian Dany. Er kostet 19 Euro.

Müsste man den ersten Eindruck beschreiben, ginge der so: Die Bilder sind groß und vielfigurig, sie sind wohlgeordnet und bunt. Ihre seltsam verwachsen wirkende Oberfläche trägt zur Täuschung bei. Margret Eichers in die ständigen Sammlungen des Frankfurter MAK integrierten zehn „gefälschten Gobelins“ sehen zunächst aus wie richtige, was auch damit zu tun hat, dass die Bilder digital auf Tapiseriestoff gedruckt wurden, die für Gobelins charakteristische Einheit von Bild und Trägermaterial zwar aufgehoben ist, als Möglichkeit aber immer mitläuft. Andererseits (ließe sich durchaus mutmaßen) sind die Gobelins insofern auch wieder nicht falsch im ganz strengen Sinn, als sie die Anmutung Wirkteppich perfekt erfüllen. Also man sieht nach Art eines traditionellen höfischen Bildteppichs organisierte Bilderzählungen. Diese hatten außer ihrer eigenen Prächtigkeit bestimmte mythologische, allegorische, literarische oder religiöse Inhalte zu transportieren. Als solche waren sie die un-



MARGRET EICHER, Society dream, Die Flucht



MARGRET EICHER, Society dream, Das Urteil des Paris

verzichtbaren Requisiten des höfischen Zeremoniells, sichtbare Zeichen fürstlicher Repräsentation und mal mehr oder weniger fest installierte Teile der Ausstattung. Ausgeklügelte Hängepläne hatten Rang, Stellung und Ansehen dessen zu berücksichtigen, der sich mit ihnen umgab. Großformate mit figurenreichen Historien Darstellungen nahmen in der Hierarchie der Bilder die erste Stelle ein, Jagdszenen und Verdüren rangierten am unteren Ende der Skala. Auch damit hat das ausgeklügelte Konzept der Künstlerin zu tun. Indem sie historische ikonografische Programme mit heutigen Versatzstücken sozusagen digital nivelliert verblendet, erinnert sie daran, dass Bilder immer „komponiert“ waren, jede Forderung nach Natur, Wahrheit und Authentizität eins zu eins zu den beliebtesten perspektivischen Täuschungen eines auf Gewissheiten fixierten Sehens gehört. Margret Eicher (Jahrgang 1955) ist eine Virtuosa in der ornamental verstrickten Paradoxien, die die Welt als Musterbuch geheimer Ordnungen und Konvergenzen entfalten. Im Grunde geht es um die kompositionelle Durchdringung von Rahmen (Bordüre), historischem und aktuellem (massenhaftem) Bildmaterial aus Kunst, Werbung, Reportagefotografie, Propaganda, wie sie in Zeitungen, Büchern und Internet verfügbar sind. Nehmen wir das mit

200 auf 365 Zentimetern monumentale, nach Art eines bühnenartig gestalteten, durch Fruchtgehänge, Säulen, geraffte Portiären üppig dekorierten Zweiteilers. „Das Urteil des Paris“, dessen Bordüre einem Brüsseler Gobelins von 1644, „Der Krug geht zum Brunnen bis er bricht“, entnommen ist. In die Bordüre implantiert sind Szenen Berninis, der „Raub der Proserpina“ und „Daphne und Apoll“. Am unteren Rand als Vanitas-Symbol ein Schädel (Caravaggio) wozu auch der Widderkopf eines Fantasy-Malers in der Mittelkartusche gehört, und eine Früchte schale (Harmen Steenwyck). Der moralisierend bereiteten Bühne zu widersprechen scheinen zwei Nackte aus Bouchers „Bad der Diana“, die unbetieilt-lässig in den beiden Bildfeldern posieren. Doch genau diese Assistenzfiguren sind es, die den Blick auf die Hauptszene fixieren, einer Versace-Werbung, deren Protagonisten eher an geruchsneutral hingeflüzte Drogenkonsumenten erinnern, aber doch Lockvögel eines konsumistischen Ideals, das noch über die Tendenzen seiner sichtbaren Auflösung triumphiert. Hier (folgen wir Margret Eicher) ist der Mythos zwar eine Adresse, aber eine Scheinadresse, denn die mythologische Projektion auf ein klassisches Götterpersonal funktioniert nur, solange sie nicht durchschaut wird. Die Frage, wer hier denn eigentlich der Paris

und was seine Aufgabe sei, erledigt sich in der Sterilität einer manisch repetierten Ornamentik, die nicht einmal die Tiefenschichten der klassischen Verführung erreicht. Dass diese erstaunliche Bilderzählung in der Renaissance-Abteilung neben einem Wandtext zu den dort vermuteten Tugenden „Ordnung, Maß und Wissen“ hängt, ist kein Zufall, denn so oder ähnlich funktionieren alle „Bildfälschungen“ im Frankfurter Museums-Parcours. So nimmt im Mittelalter „Die Flucht“ christliche Themen auf, die in einen Brutkasten verlegte „Geburt der Venus“ kommentiert den Machbarkeitswahn im Kunsthandwerk nach 1945, und in der Japan-Abteilung steht mit dem „Garten der Lüste“ der ritualisierte Kaufrausch zur Debatte. Gar keine Frage: Als eminentes Beispiel einer ja doch: zeitgenössischen Historienmalerei ist die Ausstellung kostbar.

DEUTSCHLAND AUSSTELLUNGEN