

Workshop Hannover, 2017

Einführung in die Ausstellung von Prof. Dr. Melanie Plößer, Hochschule Bielefeld (HSBI)

Im Zuge der sogenannten Raum-Wende in den Sozial- und Kulturwissenschaften ist darauf hingewiesen worden, dass Räume niemals nur Behälter sind, in denen Dinge oder Menschen angeordnet sind. Vielmehr müssen Räume als Ergebnisse sozialer Beziehungen verstanden werden – der Raum ist gesellschaftlich. An seinem Aufbau ist aber auch das vom Bewusstsein Verdrängte – alles das, was sonst übersehen oder verleugnet wird – beteiligt. Raumbilder – so der Soziologe Siegfried Kracauer – sind deshalb „die Träume der Gesellschaft“ (Kracauer 1929, S. 186).

Für den Philosophen Gaston Bachelard (1960) führt diese Einsicht in die soziale Verfasstheit des Raums zu der Forderung nach einer „Topo-Analyse“ – einer Analyse von Orten, Räumen, Häusern, die für die Menschen im Laufe ihres Lebens bedeutsam waren. Diese Topo-Analyse versteht er als eine Art notwendige Ergänzung zur Psychoanalyse. Denn wie Bachelard (1960, S. 40) schreibt, ist es dem Haus zu danken, „dass eine große Zahl unserer Erinnerungen `untergebracht` sind, und wenn das Haus etwas kompliziertere Gestalt annimmt, wenn es Keller und Speicher, Winkel und Flure hat, dann bekommen unsere Erinnerungen mehr und mehr charakteristische Zufluchtsorte“ – mit der Konsequenz, dass man sich der dieser Lokalisierung der Erinnerungen zuwenden müsse.

Eine solche zuwendende Analyse lässt sich zwar mit allen erlebten Räumen und Orten durchführen, eine besondere Bedeutung kommt nach Bachelard jedoch dem Haus und den Räumen der Kindheit zu. Zitat: „Wenn im neuen Hause die Erinnerungen der alten Wohnungen wieder aufleben, reisen wir im Lande der unbeweglichen Kindheit (...) Wir erleben Fixierungen, und es sind Fixierungen des Glücks. Wir trösten uns, indem wir Erinnerungen an Geborgenheit nacherleben. Irgendetwas Geschlossenes muss die Erinnerungen hüten und ihnen dabei ihre Werte als Bilder bewahren. Die Erinnerungen an die äußere Welt werden niemals die gleiche Tonalität haben wie die Erinnerungen des Hauses. Wenn wir die Erinnerungen des Hauses heraufbeschwören, fügen wir Traumwerte hinzu; wir sind niemals wirkliche Historiker, wir sind immer ein wenig Dichter, und unsere Emotion drückt vielleicht nichts anderes aus als eine verlorene Poesie“ (Bachelard 1960, S. 38).

Die Arbeiten von Gabriele Undine Meyer können als aufregende Beispiele wie auch als dekonstruktive Weiterführungen einer von Bachelard geforderten Topo-Analyse gelesen werden. Das Modell des Kinderzimmers der Künstlerin, in das wir im wahrsten Sinne des Wortes körperlich eintauchen können, die Fotografien von dem Haus der Kindheit oder die Arbeiten, für die aus einem Zimmer jeder Wohnung, in der sie in ihrem Leben gewohnt hat, ein Papphaus gebaut wurde, das dann wieder aus-einandergebaut und zerlegt wurde – all diese Werke geben Zeugnis von den Möglichkeiten einer solchen künstlerischen Topo-Analyse des Hauses und der Hinwendung zu den Räumen der Vergangenheit.

Dabei handelt sich bei den Arbeiten von Gabriele Undine Meyer um bestimmte und zugleich unbestimmte Erinnerungen. Die neun goldenen Kindergesichter suggerieren eine vermeintliche Verbindung und Einzigartigkeit der Erinnerung. Und gleichzeitig scheint diese Verbindung fragwürdig. Ist das die Erinnerung der Künstlerin? Oder die der Kinder? Und was ist mit uns? Was ist mit unseren Erinnerungen, wenn wir mit dem Kopf in den Kinderzimmer-Erinnerungen der Künstlerin sind? Bachelard (1960) schreibt dazu, dass die literarischen Beschreibungen von Zimmern vielfach dazu führten, dass die Leserinnen und Leser ihre Lektüre unterbrechen und sich an die Räume der ei-

genen Kindheit erinnern. In der Möglichkeit, dass wir ein Zimmer lesen können, werde eine Tür für die eigenen Erinnerungen geöffnet. Für Schriftsteller und Schriftstellerinnen, die mit möglichst genauen Beschreibungen etwas über das eigene Haus oder ein bestimmtes Zimmer sagen wollen, mag diese Abschweifung der Leserin oder des Lesers als Problem verstanden werden. In den Arbeiten von Gabriele Undine Meyer ist die Unterbrechung, das heißt die Möglichkeit der Eröffnung eines offenen Raums, eines Innehaltens – auch für die eigenen Erinnerungen – Programm.

Obwohl sie in ihren Arbeiten Häuser und Räume nachbaut, sich an Details erinnert und diese wiederzugeben sucht, gibt es doch immer Brüche, gibt es Leerstellen, Provisorisches und Trügerisches. Bei den nachgebauten Erinnerungen handelt es sich nicht um kleine Puppenstuben, in denen material- und detailgetreu ein Raum nachgestellt wurde. Die Räume von Gabriele Undine Meyer sind aus Pappe, die Titel der Bücher in ihrem Kinderzimmer sind nicht erkennbar, die Farben der Möbel bleiben ungewiss. In den Fotos der Papp-Nachbauten der Zimmer, in denen die Künstlerin gewohnt hat, präsentieren sich uns keine klar erinnerten und erkennbaren Räume. Wie können nicht sagen: „Aha, so sah es da also aus“. Ganz im Gegenteil zeigen sich uns nur Verschiebungen, Dekonstruktionen, Fehlendes.

Das Sichtbare wird verschoben und das, was verborgen war, die heimlichen Stützpfeiler und Konstruktionen der Häuser werden aufgedeckt. Umgekehrt regen uns die Arbeiten – wie etwa die mit dem Titel „Raum“ – an, selber Räume zu imaginieren. Die Fotos von den Anordnungen aus Pappe rufen in uns Bilder aus Filmen wach und sie lassen uns an verlassene, nicht mehr behaute Zimmer denken – Zimmer, die es aber als solche nie gab.

Es sind also nicht unbedingt die detailgetreuen Abbildungen oder die genauen Verwendungen von Materialien und Farben, die den Zugang zu den eigenen Orten der Kindheit und Jugend ermöglichen. Gerade weil, wie Bachelard (1960, S. 45) schreibt, diese Zufluchtsorte und Räume der Kindheit „so einfach und so tief im Unbewussten verwurzelt“ seien, finde man sie eher „durch einen einfachen Anruf als durch eine minutiöse Beschreibung“.

Überaus treffend wird dies durch die Arbeit „Familienpiff“ gezeigt. Hier ist es der Pfiff vom Balkon aus Pappe, der erinnern lässt. Die jeweilige Nuancierung, der jeweilige Klang, lässt mich den Pfiff aus dem Haus genau als den an mich gerichteten Anruf erkennen, lässt das Haus zu meinem „Zu-Hause“ werden, dem Haus, dem ich mich immer wieder zuwende.

Gabriele Undine Meyers Arbeiten machen auf beeindruckende Weise deutlich: Was wir erinnern und konstruieren, war vielleicht nie da. Auch können wir das eigene Haus, die eigenen Räume nicht wirklich fassen. Eher finden wir Spuren, Rudimentäres, Flüchtiges. Nie kommen wir ganz an diesen Ort, in diesen Raum, in diese Wohnung zurück. Und schon gar nicht können wir das „Zu-Hause“ Anderer denken. Der Versuch einer Annäherung an das Zuhause der Anderen führt unweigerlich zum eigenen Haus und verfehlt den Ort der Anderen.

Es gibt in der Filmgeschichte eine prominente Figur, deren einziges und großes Sehnen dem „nach Hause“ gilt. Es ist E.T., der Außerirdische und damit der radikal Andere, der durch stete Wiederholung – ähnlich wie der Titel der Ausstellung – diesen Wunsch „nach Hause, nach Hause, nach Hause“ verdeutlicht, ohne dass wir dieses Zuhause je sehen werden. E.T.'s Zuhause bleibt uns unbekannt. Wohl aber führt uns sein Zeigen und Zurücksehnen auf sein unbekannt bleibendes Zuhause zu uns selbst. Vielleicht macht genau das erklärbar, warum E.T. als einer der tränenreichsten Kinofilme Hollywoods gilt. E.T.'s Wunsch nach Hause zu kommen wird zum eigenen, und doch kommen wir nicht an, bleibt das erinnerte Zuhause ebenso wie das imaginierte „Hause“ von E.T. unklar.

Zuhause ist aber nicht nur das Erinnernte, sondern auch das Imaginierte und Erhoffte. Die Arbeit „Ich baue ein Haus auf dem Atlantik“ ist eine Arbeit, die weniger die Erinnerung an das Zu-Hause in den Fokus rückt, als die Hoffnung von Menschen auf ein anderes, sichereres, besseres „Zu-Hause“, schließlich weisen die „Beatifics“, die Glückseligen, den Weg. Aktuelle Migrations- und Fluchtbewegungen kommen hier in den Sinn. Dabei verweisen die kleinen, instabilen Gummihäuser auf die hohen Unsicherheiten, Risiken und Gefahren, die mit diesem Hoffen auf ein „Zu-Hause“, einhergehen.

Folgt man den hier ausgestellten Arbeiten, so braucht es vielleicht nicht nur einer Topo-Analyse, einer Auseinandersetzung mit den erinnerten Orten, sondern vielleicht auch einer Utopie-Analyse, einer Auseinandersetzung mit den Nicht oder Noch-Nicht-Orten wie auch einer kritischen Beschäftigung mit den aktuellen Hetero-Topien, den anderen Orten der Gesellschaft, zu denen neben Gefängnissen, Kliniken, Friedhöfen sicherlich auch die Boote und Lager der Geflüchteten zählen.

Lassen sich die Arbeiten von Gabriele Undine Meyer als Ausdruck einer Bachelardschen Topo-Analyse lesen, so gehen sie doch auch über diese hinaus und durchkreuzen und dekonstruieren die Vorstellung, dass sich in dem Erinnern an das Zuhause allein Fixierungen des Glücks und Geborgenheit finden würden. Vielmehr zeugen die Häuser und Wohnungen, an die mit den Arbeiten von Gabriele Undine Meyer erinnert wird, immer auch von Unklarheiten und Veränderlichkeiten, von Spuren des Unbehausten, von Fragen und Enttäuschungen – *There was no wilderness* – Es zeigen sich Verletzlichkeiten und Unsicherheiten, aber auch Widerstand und Protest.

So sehen wir etwa in der Arbeit *It´s me singing* – junge Frauen und Mädchen, die vermutlich aus ihren Zimmern heraus den Song von Amy Winehouse „*They tried to make me go to rehab – but I said no, no no*“ in den Camcorder singen. Das „No“ des Refrains wird zu einem vielstimmigen „No“ zu einem Protest gegen den Vater, gegen das patriarchale System arrangiert. Der immer auch weiblich codierte Ort des Hauses ist hier nicht nur ein Ort der Intimität und Privatheit, sondern auch ein Ort, aus dem heraus eine kollektive Stimme, ein widerständiges weibliches „No“ hörbar werden kann: *Ich geh nicht raus, geh nicht in die Reha, „I´d rather be at home with Ray“* heißt es deshalb auch in dem Liedtext.

Gabriele Undines Meyers Arbeiten verweisen auf beeindruckende Weise auf die von Gaston Bachelard beschriebenen Möglichkeiten einer (Psycho-)Analyse des Ortes, aber sie tun dieses auf eine dekonstruktivistische, postmoderne Art. Sie machen deutlich, dass jedes Erinnern und jedes Sehnen nie ankommt, dass die Orte, die erinnert werden, vage, prekär und ungenau bleiben. Und wenn wir uns auf den erinnernden oder auch sehrenden Weg nach Hause machen, finden wir gerade nicht nur Bachelardsches Glück und Geborgenheit, sondern auch Unsicherheit, Widerstand, Täuschungen.

Ganz im Sinne der Dekonstruktion nimmt Gabriele Undine Meyer mit ihren Arbeiten einen Aufbau, eine Erinnerung auseinander, um deren Struktur sichtbar zu machen, um aber auch, gleichzeitig, „die ruinöse Unsicherheit einer formalen Struktur aufzudecken, die nichts zu erklären vermag“ (Derrida 1985, S. 60), die uns aber die Bedeutungen dieser Orte und Räume in ihren Unentschiedenheiten, Unabschließbarkeiten und Ambivalenzen sichtbar zu machen versteht. Bachelard (1960, S. 31) schreibt: „Nicht allein unsere Erinnerungen, auch unsere Vergessenheiten sind `einquartiert´. Unser Unbewusstes ist einquartiert. Unsere Seele ist eine Wohnung. Und wenn wir uns an `Häuser´ und `Zimmer´ erinnern, lernen wir damit, in uns selbst zu `wohnen´“. Gabriele Undine Meyers Arbeiten heben zwar ebenso wie Gaston Bachelard die Bedeutung des Erinnerns hervor – anders als er das denkt, machen uns ihre Arbeiten aber auch eindrucksvolle Weise deutlich, dass wir uns vielleicht gar nicht „richtig“ an die Orte erinnern können und dadurch niemals in uns selbst wohnen können. Dieses Wohnen in sich selbst, diese Art der Klarheit erweist sich eher als Illusion, als Pappfigur und das – so deuten es ihre Arbeiten für mich jedenfalls an – ist möglicher-

weise auch gut so.

#### Literatur

Bachelard, Gaston (1960): Die Poetik des Raumes. München.

Derrida, Jacques (1985): Interview mit Peter Engelmann. In: Engelmann, Peter (Hrsg.): Philosophien. Gespräche mit Foucault, Derrida, Lyotard, Ricoeur, Lévinas, Descombes, Axelos, Glucksmann, Rancière, Serres. Wien: S. 51-70.

Kracauer, Siegfried (1990[1929]): Über Arbeitsnachweise. Konstruktionen eines Raumes, Schriften Bd. 5. Frankfurt a.M.

Prof. Dr. Melanie Plößer, Fachhochschule Bielefeld