

Prekäre Nähe

Ein Text von Hanne Loreck

Geka Heinkes Malerei handelt vom Wohnraum, der ohne Sichtweisen des Räumlichen schwer vorstellbar ist. Vieles deutet auf die Einrichtungsästhetik der späten sechziger und der siebziger Jahre hin, ob die ökonomische Effizienz, von der die seriellen Möbel-Strukturen träumen, ob die unpersönlichen Maße der Fertigelemente oder die Dekomuster in Braun und Orange, die stumpf abgetönten Farben. Dann gibt es anamorphotische Wandmalereien und andere Vexierbilder, für deren gegenständliche Wahrnehmung der Betrachterstandpunkt im Raum entscheidend ist. Neuerdings kommen Faltarbeiten hinzu, die als improvisierte Lampenschirme sowohl das Atmosphärische im Werk stärken, als sich auch auf eine spezifische Weise im Kontext von Subjektivität und Identität sehen lassen.

Für den Heimbereich wählt die Künstlerin unspektakuläre Orte und einzelne alltägliche Objekte, die ihre Besitzer kaum symbolisch auszeichnen, im Sinne des durchschnittlichen Geschmacks einer Zeit und ihrer ‚normalen‘ Phantasmen jedoch umso repräsentativer sind. Die Wahl der Gegenstände und Raumsituationen mag sogar willkürlich erscheinen: ein Doppelfenster, der Kokosläufer im Treppenhaus, Regale, eine Garderobe, ein Badezimmerspiegel, Lampen und immer wieder Tapeten. Zwar handeln die Tapeten auch von Mustern (Entwürfe 1 und 2 für klaustrophobische Tapetenmuster, 2001, Abb.4), mindestens ebenso wichtig aber ist, dass es Zimmerwände sind, die derart dekoriert werden. Denn mit ihrer Festigkeit versprechen sie gegen jedes noch so Schwindel erregende und optisch trickreiche Dekor Halt und Orientierung. Heinkes Blick für die Ränder des Raumes entspricht der für periphere Objekte. Auffällig an den Regalen oder dem Spiegel im Bad ist vornehm-

lich, dass sie, obgleich leer, beunruhigende Zeichen einer selbstgenügsamen Fülle aufweisen: Im Holzregal (2001; Abb. 5) haust die Maserung, den Spiegel (2001; Abb. 3) sucht das Bild der gegenüberliegenden Fliesenwand heim. Hier, auf den materiellen Oberflächen, lässt die Künstlerin das Anheimelnde der vertrauten Gestaltung ins Unheimliche kippen, wird die Tapete klaustrophobisch oder der heruntergelassene Rolladen (2002, Abb.10) samt den verheißungsvollen Lichtreflexen zur isolierenden Schicht gegenüber einem Außen. Auf dieser auch ästhetisch, vornehmlich aber sozial und kulturell konnotierten Fläche aktualisiert Geka Heinke ein Bild von Subjektivität, das Charlotte Perkins 1892, vor mehr als einhundert Jahren, in Die Gelbe Tapete im Sinne einer individuellen weiblichen Neurose verzweiflungsvoll gemustert und als Ich-Verließ ohne Entkommen beschrieben hatte. Im kühlen Schatten der Verdunkelung und das heißt: in minutiösen Raum- und Gegenstandsbeschreibungen wiederum inszenierte Alain Robbe-Grillet 1957 in La Jalousie (dt. Die Jalousie oder die Eifersucht) ein koloniales Begehrendrama.

Zuletzt hat der US-amerikanische Architekturhistoriker Anthony Vidler die räumliche Dimension des Unheimlichen bei Sigmund Freud in den Bezügen zwischen Architektur und moderner Angst herausgearbeitet (unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur, dt. 2001). Nicht etwa mit Spukhäusern oder Fantasiebauten ging bei Freud das Ängstigende, Verunsichernde einher, sondern mit dem Heim als einem ursprünglich vertrauten, dann aber verdrängten Ort, der später scheinbar unkenntlich, unheimlich wiederkehrt. Diesen Ort, der auch der Ort der Kindheit ist, bespielt Geka Heinke exemplarisch. Unübersehbar ist, dass wir die damalige Gebrauchsästhetik und die gleichzeitigen Wahrnehmungsexperimente in der Kunst, besonders in der Op Art von Bridget Riley oder Victor Vasarely beispielsweise, keineswegs getrennt rezipieren können. Während Riley ihre Variationen abstrakter optischer Täuschungen wie Disturbance, 1964, oder Arrest, 1965, aus der Auseinandersetzung mit der Malerei der klassischen Moderne gewinnt, verortet Heinke Sehiritationen im heimischen Umfeld (Vorhang schwarz-weiß, 2002, Abb.1; Dose, 2001, Abb. 2). Mit der Trompe-l'œil-Malerei dessen, was zu den sprichwörtli-

chen vier Wänden gehört, konstruiert die Künstlerin Stimmung und Befindlichkeiten dort, wo sich schon im Begriff des Befindens der lokale Aspekt bemerkbar macht: Stimmung und Ort bedingen sich gegenseitig. Dass das Befinden im übertragenen Sinn Züge von subjekt-, vielleicht aber auch von generationsabhängigem Verhaftetsein tragen kann, das mögen die mehrfachen Bezüge zum Klaustrophobischen zum Ausdruck bringen. Diesen Zug einer unheimlichen Subjektivität oder des Unbewussten hat der späte Jacques Lacan seit Mitte der 1960er Jahre, also in jenem Zeitraum, der hier ästhetisch retrospektiv exponiert wird, in topologischen Figuren zu fassen versucht. Als die prominenteste gilt das Möbiusband. Geka Heinke verwendet es für die Überführung der Ausschließlichkeit von Außen und Innen in ein Kontinuum der Bewegung jenseits aller eindeutigen räumlichen Positionskordinaten: Diese Schlinge hat keine Vorder- und keine Rückseite; Außen ist Innen und Innen wird Außen. Nicht nur einmal gedreht, sondern dreifach gewunden dient der Künstlerin die Möbiusschleife als Vorlage für ein Tapetenmuster (Tapete und Steckdose, 2002, Abb. 6), das von einer altmodischen Dreifachsteckdose wiederum als Bild einer Wand markiert wird. Vielleicht lässt sich an diesem Beispiel besonders gut ermessen, welche unterschiedlichen Ebenen zwischen tiefenräumlichem Illusionismus und materieller Oberfläche liegen, Schichten, zu denen keineswegs nur am Rande das Lustvolle der malerischen Erfindung – und der Genuss des Betrachtens – zählen.

Im Kontext unmöglicher eindeutiger Subjekt- wie Raumdimensionen schlagen auch die gefalteten Lampenschirme ein interessantes Modell vor (Lampe mit Schleifen, 2003; Abb. 12): Ein regelmäßiges System von scharfen Kniffen und Falzen in einem glatten weißen Papierbogen suggeriert mit hellen Kanten und schattigen Flächen Tiefenräumlichkeit, und führt man die beiden Enden des Streifens zusammen (darin dem Möbiusband vergleichbar), wird aus dem Relief ein Volumen und gemustertes Objekt. Die Anleitungen zu solchen dekorativen Faltungen stammen, wie könnte es anders sein, wiederum aus den 1960er Jahren, der Zeit, in der Lacan auch die anamorphotische Ver- und Entzerrung aus dem optischen Trick in die

exemplarische Figur für die Subversion des Subjekts des Wissens überführte. Die Wandmalerei Fliegende Teller (2003, Abb. 11) ließe sich – auch – in diesem Sinn kontextualisieren: Der Hyperrealismus, der den Signifikanten der Malerei das Signifikat, den Gegenstand Teller, zu garantieren verspricht, löst dies nur aus einer Perspektive ein. Diese kann das Subjekt keineswegs ‚frei‘ wählen, es ist das gemalte Objekt, das die Position des Betrachters vorschreibt, entsprechend seinem Wunsch nach Realismus als Sicherung der Orientierung.

Geka Heinkes heimische Raumsituationen sind nicht transparent, wie es die klassische Perspektive suggeriert. Obgleich oder sogar weil die Künstlerin die einzelnen Elemente perfekt mimetisch organisiert, sind die durch die Gegenstände hindurch entworfenen Räume dicht vor Täuschung – und vor Enttäuschung, wenn der Illusionismus der Malerei seine Mittel ganz und gar nicht verschweigt, sondern offen legt: Lasierend-fleckig aufgetragene bräunliche Farbe ‚macht‘ die Materialität der Regalbretter aus MDF aus, während der Bildträger Nesselstoff den hellen Streifen der Tapete ‚macht‘ (Regal, 2001). Wird auf Hartfaserplatten, typischem Inneneinrichtungsmaterial aus dem Baumarkt, gemalt, so bleibt die bräunliche Masse unbehandelt stehen und bildet die Fugen zwischen den Badezimmerfliesen (Spiegel, 2001, Abb. 3) oder den Fensterrahmen (Vorhang schwarz-weiß, 2002, Abb.1). Auch dass zum Beispiel das Doppelfenster (Rolladen, 2002, Abb. 10) identisch ist mit dem Bildformat und im Maßstab 1:1 funktioniert, zählt zu Heinkes Kunstgriffen der enttäuschenden Täuschung.

Auf beeindruckende Weise macht ihr Werk immer wieder von neuem die prekäre Nähe zwischen optischen Effekten und Dekorativität, zwischen (Alltags-) Design und dem, was als Kunst rezipiert wird, produktiv. Ob Gestaltung oder Kunst, das Abstrakte oder das Dekorative, sie alle sind von Sehnsüchten und Wünschen nach Schönheit, Dazugehörigkeit oder Sicherheit, zumindest aber nach Struktur durchzogen. Diese Wunschstruktur ist es, die ihr UnHEIMliches in der minimalen Tiefe der Oberfläche entfaltet.

