

DOWN THE RABBIT HOLE...

Passagen durch fantastische Tapetenwelten

Im ersten Kapitel des Kinder- und Jugendbuchklassikers *Alice in Wonderland* (1865) beschreibt Lewis Carroll, wie die kindliche Titelheldin durch eine Öffnung in einem Kaninchenbau schlüpft und kurz darauf durch einen schier endlosen Schacht in eine fantastische Welt stürzt. In dieser sind die Regeln der Logik und der Vernunft außer Kraft gesetzt: Dank eines geheimnisvollen Trunks kann Alice nicht nur nach Belieben ihre Größe verändern, sondern sie trifft auf ihren Wanderungen auch auf äußerst kuriose Gestalten wie eine sprechende, Wasserpfeife rauchende Raupe, die melancholische ‚Falsche Suppenschildkröte‘ oder die cholerische Herzkönigin, die ihre hilflosen Untertanen wie am Fließband zum Tode durch Köpfen verurteilt. Vergleichbar den Schichten einer Zwiebel tut sich hinter jeder Weggabelung eine neue, fantastische Geschichte mit noch fantastischeren Figuren und Charakteren auf.¹ Es ist diese Vielschichtigkeit und das Spiel mit der Imaginationskraft der Leser*innen, die Carrolls *Alice in Wonderland* noch heute so anknüpfungsfähig macht – gerade auch für eine Künstlerin wie Patricia Lambertus, in deren Œuvre das Imaginäre und das scheinbar Absurde einen hohen Stellenwert einnehmen.

Seit nunmehr zehn Jahren entwickelt Lambertus raumgreifende, installative Arbeiten, in denen die Regeln des euklidischen Raums aus den Angeln gehoben werden. Ähnlich wie bei Alices Sturz durchs Kaninchenloch fühlt man sich beim Betreten ihrer (panoramatischen) Räume in eine unwirkliche, durch gängige Regeln der Mathematik und der Ratio nur schwer fassbare Welt gestoßen bzw. versetzt. Imaginäre, auf Wandpanelen gedruckte Landschaftsausblicke oder Fotografien klassizistischer Architekturen und Inneneinrichtungen wechseln sich ab mit vor Ort ausgestellten Faux-Terrain-Elementen wie textilen Vorhängen, Jagdtrophäen oder Möbelstücken; ertastbare oder nur ange deutete Risse an der Wand oder in einer Tapete leiten über in tiefer liegende Sinn-, Bild- und Raumschichten; Abbildungen mythischer Fabelwesen stehen gleichberechtigt neben Darstellungen der Gattung *Homo sapiens* – nicht selten, um apoka-

lyptische oder surreale Szenerien heraufzubeschwören. Schicht um Schicht, Objekt um Objekt öffnet sich der Blick in eine immer verschachteltere Welt, die die Künstlerin mit viel Liebe zum erzählerischen Detail vor den Augen der Betrachter*innen entstehen lässt und die sich aufgrund ihrer Vielschichtigkeit, der Tücke des Objekts, einer eindeutigen Lesart zu entziehen scheint. Verstärkt wird dieser Eindruck durch rätselhafte, ohne weiterführende Informationen kaum dechiffrierbare Werktitel wie „strawberrypanic“, „Career Girl, live at ease“ oder „Kiss me, Hardy“.

Dennoch existiert ein alles verbindendes Moment in diesem bewusst gesetzten Chaos der nicht nur räumlichen Uneindeutigkeiten. Es ist die Auseinandersetzung mit der Geschichte des Interieurs bzw. unterschiedlichen Arten der Gestaltung von Wohn- und Innenräumen. Eine Form des Wandschmucks hat es der Künstlerin dabei besonders angetan: die französische Bildtapete des frühen 19. Jahrhunderts, die mit ihren raumgreifenden, narrativen Szenerien und Landschaftsausblicken für die einstige kunsthandwerkliche Überlegenheit französischer Tapetenproduktion steht. Zum Verständnis der Lambertus'schen Illusionsräume, deren Wirkung maßgeblich durch das ikonografische Programm solcher *papiers peints panoramiques* bestimmt wird, lohnt daher ein Blick in die Geschichte papierner Wanddekore.

EINE FRAGE DES GESCHMACKS: DIE GESTALTUNG DER WAND IN DER GESCHICHTE DES INTERIEURS

In unserer heutigen Zeit, in der monochrome Wände oder weiße Raufasertapeten das Nonplusultra der Innenraumgestaltung darstellen, wird gerne geflissentlich übersehen, dass schmuck- und ornamentlose Unitapeten eine relativ junge Erfindung sind. Genau genommen sind sie ein Erbe der Diskussionen der Moderne, insbesondere der Architekten des Neuen Bauens, die in den 1920er- und 1930er-Jahre über die ideale Gestaltung der Wand im Siedlungs- sowie sozialen Wohnungsbau stritten. Als

¹ Carrolls *Alice in Wonderland* wird aus diesem Grund auch der Gattung Nonsens-Literatur zugeordnet. Hierzu exemplarisch Gabriele Schwab: „Nonsense and Metacommunication: Alice in Wonderland“, in: Dies.: *The Mirror and the Killer-Queen: Otherness in Literary Language*, Bloomington: Indiana University Press 1996, S. 49–70.

kostengünstige, auf eine breite Käufer*innenschaft zugeschnittene Alternative zum Wandanstrich entwickelten sich in jenen Jahren die unifarbenen Tapetenkollektionen des Bauhauses (namentlich der Firma Rasch) ebenso zu Kassenschlagern wie die auf einem ausgefeilten Farbsystem, der *polychromie architecturale*, beruhenden Eintontapeten Le Corbusiers, die dieser im Jahr 1931 für die Schweizer Tapetenfabrik Salubra entwickelte.² Ein Blick in die Geschichte der Tapete zeigt allerdings, dass frühere – und teilweise auch spätere – Generationen ihre eigenen vier Wände wesentlich motiv- und ornamentreicher als die klassische Moderne oder die Gegenwart gestalteten. Erinnerung sei an die prachtvollen, ornamentalen Goldledertapeten des Barock, die fernöstliche Exotik chinoiser Blumen- und Landschaftsmotive des 18. Jahrhunderts, den Stil- und Ornamentpluralismus des Historismus, die überbordende Fülle floraler Tapetendesigns des Jugendstils oder die geometrische Formensprache der Wanddekore des Art déco.

Selbst die Wände bundesdeutscher Wohnzimmer der späten 1960er- und 1970er-Jahre kündeten mit ihren knallbunten Pop-Art-Reminiszenzen vom gestalterischen Mut ihrer Bewohner*innen. Manchen mögen auch die wandfüllenden Fototapeten jener Tage in Erinnerung geblieben sein, die zu ‚exotischen‘ Augenreisen nach New York oder an die Palmenstrände der Karibik einluden, als unmodisches Wohnaccessoire später aber schnell dem Vergessen bzw. dem Übertapezieren anheimfielen. Erst im Zuge der gegenwärtigen Corona-Beschränkungen scheint sich diese Form des Wandschmucks wieder einiger Beliebtheit zu erfreuen, wie ein Blick auf die Homepage des Deutschen Tapeten-Instituts nahelegt. Die aktuellen Fototapeten-Dekore der Firmen Komar und Rasch sowie der Marburger Tapetenfabrik werden dort mit den Worten beworben: „Tapeten sind nicht nur ein dekorativer Wandschmuck, sie entführen uns auch in ferne Welten, regen zum Träumen an und lassen uns die aktuelle #stayathome Situation ein bisschen besser durchstehen. Gerade Fototapeten bieten

eine unglaublich vielfältige Möglichkeit auf ‚Reisen‘ zu gehen. Motive mit Palmenstränden, Wiesen oder wilden Tieren verleihen unseren vier Wänden einen Hauch von Exotik. Tapeten bringen uns an Sehnsuchtsorte überall auf der Welt – ohne verreisen zu müssen.“³ Die historischen Vorläufer solcher industriell gefertigten Fototapeten, die handgedruckten Bildtapeten des 19. Jahrhunderts, dürften jedoch den wenigsten Käufer*innen geläufig sein. Um so erstaunlicher ist es, dass sich eine zeitgenössische Künstlerin wie Patricia Lambertus mit dieser Form des Wanddekors auseinandersetzt, sie sogar als Ausgangspunkt und wiederkehrendes Referenzmoment ihrer Arbeiten nutzt.

BILD-TAPETEN – MOTIVISCHE VIELFALT UND IDEENGESCHICHTLICHE EINORDNUNG

Als Goldenes Zeitalter der Bildtapeten-Produktion gelten die Jahre zwischen 1800 und 1860. Um die Jahrhundertwende im napoleonischen Frankreich erfunden, entwickelten sich Bildtapeten innerhalb kürzester Zeit zu wahren Exportschlagern der Grande Nation, die nicht nur in Europa, sondern auch in Übersee (vor allem in den USA) vertrieben wurden und bis heute als Inbegriff kunsthandwerklicher Meisterschaft und Perfektion gelten. Ihre Einzigartigkeit gründet zweifelsohne auf dem Fehlen eines Rappports, d.h. sich wiederholender motivischer Einheiten oder Muster. Stattdessen schufen die Tapetenentwerfer (*les dessinateurs*) ausladende Landschafts- oder Erzählräume von 15 bis 20 Metern Breite, die sich aus bis zu 32 Einzelbahnen oder Tapetenrollen zusammensetzen konnten (Abb. 1). Waren bis in die späten 1830er-Jahre vor allem figürliche, bühnenartig inszenierte Motivräume mit stark narrativem Charakter en vogue, wurden diese ab den 1840er-Jahren zusehends durch reine Landschaftsdarstellungen verdrängt. An ihre Stelle traten üppig wuchernde Gärten oder paradisiische Naturräume, in denen Pflanzen oder Tiere bestimmte Erd- und Klimazonen repräsentierten. Das Vexierspiel zwischen Innen und Außen, zwischen imaginärer

Landschaft und realem Wohnraum, das bereits die Faszination für die szenischen Tapetenräume ausgemacht hatte, wurde damit auf die Spitze getrieben. Je nach Art der ästhetischen Wirkung und Gestaltung wurden Bildtapeten zu ihrer Entstehungszeit daher entweder als szenische Wandteppiche (*tentures*) oder kolorierte Landschaften (*paysages colorés*) bezeichnet.⁴

Die Herstellung solcher Dekore war äußerst zeit- und kostenintensiv. Dies ist vor allem auf ihren Detail- und Farbreichtum zurückzuführen, denn beim Druck mussten mehrere Tausend Holzmodel in einem arbeitsteiligen Prozess händisch auf die Papierbahnen gesetzt und aufeinander abgestimmt werden.⁵ Um einen finanziellen Totalausfall beim Vertrieb dieser Luxusgüter zu verhindern, orientierten sich führende Tapetenmanufakturen wie Dufour, Jacquemart & Bénard, Délicourt oder Zuber & Cie. bei der Wahl ihrer Sujets daher am Geschmack ihrer potentiellen Klientel. Neben den bereits erwähnten Gartenträumen, die in der Tradition gemalter Landschaftszimmer des 18. Jahrhunderts stehen und als Verräumlichung Rousseau'scher Naturideale gelesen werden können,⁶ fanden so vor allem Themen den Weg ins Interieur, die sich beim aufstrebenden (Bildungs-) Bürgertum großer Beliebtheit erfreuten. Im Zeitalter des französischen Imperialismus und Kolonialismus, das auch mit einem gesteigerten Interesse an der Erforschung außereuropäischer Völker und Kulturen einherging, waren dies etwa von Reise- und Forschungsberichten inspirierte Ansichten exotischer Weltgegenden – darunter Indien, Nordamerika oder die pazifischen Inseln; aber auch Darstellungen historischer Schlachten, nicht selten zum Ruhme Napoleons und der französischen Nation, hielten Einzug in die eigenen vier Wänden (so z.B. in Gestalt von Velays Orienttapete *La bataille d'Héliopolis*, 1818). Die zeitgenössische Vorliebe für antike literarische Stoffe sowie das damals noch relativ junge Genre des (illustrierten) Romans wiederum fand ihren Widerhall in tapezierten Romanadaptationen oder mythologischen Darstellungen (darunter die zwischen 1790 und

1800 entstandenen *Métamorphoses d'Ovide* einer unbekanntenen Manufaktur, Dufours *Psyché*-Tapete von 1815 oder Jacquemarts *Don Quichotte* von 1819). Auch ein Interesse an biblischen oder religiösen Themen ist nicht von der Hand zu weisen, wie zwei von Dufour vertriebene Sujets (*L'histoire de Joseph*, um 1815; *Renauld et Armide*, 1831) belegen.

Anbringungsorte solcher Dekore waren meist repräsentative, öffentlich zugängliche Räumlichkeiten wie Salons, Musik-, Billard- oder Esszimmer.⁷ Über die auf ihnen dargestellten Motive und Sujets hatten Bildtapeten daher einen maßgeblichen Anteil an der Vermittlung bürgerlicher Wertvorstellungen in der Epoche um 1800.⁸ Während beispielsweise auf in den Wohnraum hineingeholten Schlachtendarstellungen Patriotismus und soldatische Männlichkeit vor Augen geführt wurden, versetzten andere Tapeten (wie Dufours *Psyché* oder *Paysage de Télémaque dans l'île de Calypso*) die Bewohner*innen in ein verbürgerlichtes Liebesidyll, über das zeitgenössische, heteronormative Geschlechter- und Paarbildungs ideale (nicht nur in der Ehe) verhandelt werden konnten.⁹ Wieder andere luden die Betrachter*innen zu exotischen Augenreisen in ferne Gefilde ein, in denen indigene ‚Wilde‘ als Antipoden zu den ‚zivilisierten‘ Europäer*innen in den eigenen vier Wänden imaginiert wurden. In einer Epoche, die den Wohnraum zusehends als Ort des Privaten sowie als Gegenentwurf zur Sphäre des Öffentlichen und des Politischen konstruierte, wurden Bildtapetenzimmer so zu Räumen, in denen – vermittelt über die figürlichen Szenerien und Sujets – zeitgenössische Vorstellungen von Geschlechterdifferenz, aber auch von Nation, Kultur oder kultureller Überlegenheit verhandelt und inszeniert werden konnten. In Bildtapeten spiegelten sich, eine Formulierung Michel Foucaults aufgreifend, folglich jene „kleinen Taktiken des Wohnens“, die einen wichtigen Anteil hatten an der Konstitution moderner, teils heute noch weitverbreiteter Subjektvorstellungen.¹⁰

2 Zur Bedeutung der Wand- respektive Tapetenfarbe im Kontext des Neuen Bauens sowie zu konträren, zeitgenössischen Forderungen nach der ‚weißen Wand‘ siehe Helen Koriath: „Die Wand – zwischen Utopie und Wirklichkeit“, in: Maren Waiké-Koormann / Museumsquartier der Stadt Osnabrück (Hg.): *bauhaustapete – neu aufgerollt*, Brahmische: Rasch 2019, S. 173–185.

3 „Unsere Tapete des Monats. Auf Weltreise mit Tapeten“, *Homepage Deutsches Tapeten-Institut*, <https://www.tapeten.de/trends/tapete-des-monats/> [28.01.2021].

4 Bereits im frühen 19. Jahrhundert herrschte also Uneinigkeit über die Bezeichnung dieser Raumdekore, was sich bis heute in sehr unterschiedlichen und je nach Sprache variierenden Namensgebungen wie *tableau-tenture*, *scenic wallpaper*, *papier peint panoramique* oder dem hier verwandten Begriff Bildtapete widerspiegelt. Siehe hierzu Odile Nouvel-Kammerer: „Der weite Himmel: Bildtapeten aus Frankreich“, in: Lesley Hoskins (Hg.): *Die Tapete. Geschichte, Gestaltung und Techniken des Wanddesigns*, Köln: Parkland 2005, S. 94–113, bes. S. 96–98.

5 Beim Druck der *Vues du Brésil* (1830) der Manufaktur Zuber & Cie. kamen z.B. 247 Farbtöne und 1.693 Druckstöcke, an deren Herstellung 20 Formstecher 7 Monate gearbeitet hatten, zum Einsatz.

6 Vgl. Sabine Thümmel: *Die Geschichte der Tapete: Raumkunst aus Papier*, Eurasburg: Minerva 1998, S. 115.

7 Siehe Bernard Jacqué: „Eine Typologie der Präsentation von Panoramatapeten im 19. Jahrhundert“, in: Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (Hg.): *Papiertapeten. Bestände, Erhaltung und Restaurierung*, Dresden: Sandstein 2005, S. 15–21.

8 Hierzu Katharina Eck und Astrid Silvia Schönhagen: „Imaginationsräume des (bürgerlichen) Selbst. Möglichkeiten und Herausforderungen kulturwissenschaftlicher Analysen des Wohnens in Bildtapeten-Interieurs im frühen 19. Jahrhundert“, in: Dies. (Hg.): *Interieur und Bildtapete. Narrative des Wohnens um 1800*, Bielefeld: transcript 2014, S. 13–64.

9 Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit heteronormativen Geschlechter- und Paarbeziehungen im Medium Bildtapete siehe Katharina Eck: *Tapezierte Liebes-Reisen. Subjekt, Gender und Familie in Beziehungsräumen des frühindustriell-bürgerlichen Wohnens*, Bielefeld: transcript 2018.

10 Vgl. Michel Foucault: „Das Auge der Macht“ (Gespräch mit Jean-Pierre Barou und Michelle Perrot) [1977], in: *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits III: 1976–1979*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 250–271, Zitat S. 253.

ZUBER, DUFOUR & CO. REVISITED – BILDTPAPETEN IN
DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST

Um die Dekonstruktion ebensolcher „Taktiken des Wohnens“ geht es Patricia Lambertus, die sich seit einem mehrmonatigen Stipendium auf Schloss Hundisburg (Sachsen-Anhalt) im Jahr 2010 mit tapezierten Interieurs auseinandersetzt. Schon zuvor hatten unterschiedliche Formen von Wanddekoren Eingang in ortsspezifische Arbeiten der Künstlerin gefunden, so in die begehbare, sich über mehrere Zimmer erstreckende Installation *Sophies Garten* (2007) in einem leerstehenden Bremer Hochhaus. Der Fokus hatte jedoch stets auf ornamentalen oder geometrisierenden Wandverkleidungen gelegen, die beispielsweise in Art eines vielfarbigen, ‚tapezierten Prounen-Raums‘ kompiert wurden. Erst unter dem Eindruck der barocken Gartenanlagen von Schloss Hundisburg griff die Künstlerin vermehrt auf tapezierte Gartenpanoramen oder Bildtapeten zurück. In der zeitgenössischen Kunstszene gehört sie damit zu einer kleinen, überschaubaren Gruppe von Kunstschaffenden, die das kunsthandwerkliche Produkt Bildtapete für sich entdeckt haben.

Meist sind es installativ oder performativ arbeitende Künstler*innen, die sich in einzelnen Werken oder Werkkomplexen mit dieser Form des Wanddekors auseinandersetzen. Nur bei Lambertus hat sich hieraus eine ganz eigene, charakteristische Bild- und Formensprache entwickelt. Besonders eindrücklich zeigt sich dies bei der Nutzung von Tapetenmotiven, die zu eskapistischen Augenreisen, sog. *Armchair Travels*, in ferne, exotische Regionen einladen. Ein Beispiel hierfür ist Zubers *El Dorado* (1849), die Darstellung einer paradisiischen Gartenlandschaft mit architektonischen, botanischen und zoologischen Versatzstücken, die die vier Erdteile Asien, Amerika, Europa und Afrika repräsentieren (Abb. 2). In *Nature's Lullaby* (2011), ihrer ersten raumgreifenden Bildtapeten-Arbeit, montierte Lambertus einzelne Fragmente dieses Dekors collageartig wie abgerissene Tapetenbahnen vor oder hinter eine fotografische Ansicht der Gartenanlage von Schloss Hundisburg (Abb. 3). Im Zusam-

menspiel mit imaginären Vorhängen, Bäumen, einer Balustrade sowie weiteren ornamentalen ‚Tapetenfetzen‘ entstand so der Eindruck sich überlagernder Raumschichten, die unentwegt zu neuen Aus- und Einblicken einladen.

Völlig anders setzte sich einige Jahre zuvor die bosnisch-deutsche Künstlerin Danica Dakić (*1962) mit Zubers Gartenpanorama auseinander. Im Rahmen der documenta 12 animierte Dakić unbegleitete, minderjährige Geflüchtete, im Deutschen Tapetenmuseum in Kassel vor der *El Dorado*-Tapete sowie anderen, dort ausgestellten Wanddekoren ihre Wünsche und Sehnsüchte, aber auch ihre Ängste szenisch ins Bild zu setzen (Abb. 4). Die inszenierten Interviews wurden später zu einer Videoprojektion zusammengeschnitten sowie als Soundinstallation für die documenta-Besucher*innen vor den musealisierten Tapeten abgespielt. Anders als das sagenhafte, in Südamerika gelegene Goldland, das der Tapete ihren Namen gab, ist Dakićs *EL DORADO* (2006/07) damit ein Sinnbild der (gescheiterten) Suche der Laien-Performer*innen nach einer besseren Welt jenseits ihrer sehr unterschiedlichen Herkunftsländer. Mehr noch: die Künstlerin verleiht den Geflüchteten eine Stimme bzw. bietet ihnen eine Bühne, um zu verhindern, dass ihre Körper zu bloßen „Orte[n] von Einschreibung“ stereotyper Vorstellungen über Fremdheit werden.¹¹ Die performative Auseinandersetzung mit dem Medium Bildtapete dient also letztlich einer von Dakić angeleiteten, bildlich-räumlichen Selbstermächtigung der Jugendlichen.

Noch weiter auf die Spitze getrieben wurde diese Strategie der Selbstermächtigung mittels Bildtapeten von Lisa Reihana (*1964). 2017 bespielte die Maori-Künstlerin, die vor allem für komplexe Video- und Fotoarbeiten bekannt ist, den Neuseeland-Pavillon auf der Venedig-Biennale mit der immersiven Video- und Soundinstallation *in Pursuit of Venus [infected]* (2015–2017).¹² Als Ausgangsmaterial diente ihr die Dufour'sche Bildtapete *Les sauvages de la mer Pacifique* (1805), das früheste, auch unter dem Titel „Les voyages du capitaine Cook“ be-

11 Vgl. Kristen Marek: „Eldorado – Topologien einer Projektion: Mythos, Tapete, Video“, in: Ruth Noack (Hg.): *Agency, Ambivalence, Analysis. Approaching the Museum with Migration in Mind*, Mailand: MeLa Books 2013, S. 110–126, Zitat S. 125 [online zugänglich unter <http://www.mela-project.polimi.it/publications/1074.htm> [05.02.2021]].

12 Im Titel der Arbeit nimmt Reihana Bezug auf die Venuspassage (*transit of venus*), die Wanderung des Planeten Venus vor der Sonne. Dieses im 18. Jahrhundert noch kaum erforschte, astronomische Phänomen wurde am 03. April 1769 von einem Expeditionsteam unter der Leitung Kapitän James Cooks auf der Insel Tahiti dokumentiert. Faktisch markiert dieses Ereignis den Beginn der Kolonisierung Polynesiens bzw. des Südpazifiks durch die Europäer*innen.

kannte Beispiel europäischen Tiki-Pops, dem die Künstlerin mit Bewegungsbildern auf vielfache Weise neues Leben einhauchte. Während das Original ein von ‚edlen Wilden‘ bevölkertes, naturbelassenes Inselparadies vor der Ankunft der Europäer*innen zeigt, überblendete Reihana die Tapetenlandschaft mit Szenen des Kulturkontakts, die sich während Kapitän James Cooks erster Südsee-Expedition (1768–1771) zwischen der Schiffsbesatzung und den Bewohner*innen des Pazifiks zugetragen haben könnten (Abb. 5–7). Sie brach dabei bewusst mit der stereotypen, an klassizistischen Idealen des 18. Jahrhunderts orientierten Repräsentation der Indigenen im Dufour'schen ‚Panorama der Völker der Südsee‘. Bei ihr verkörpern Schauspieler*innen, die allesamt Maori, Aborigines oder Polynesier*innen sind, die Vertreter*innen der unterschiedlichen Ethnien und Kulturen. Auch Konflikte, interkulturelle Missverständnisse oder nicht genuin europäische Narrative, die auf dem Tapetendekor völlig ausgeblendet werden, finden den Weg in die digitale Landschaft. Untermalt wird das Ganze von einem Sounddesign, in dem sich Gespräche, traditionelle Maori-Gesänge, hawaiianische Trommelklänge, Vogelstimmen und europäische Musik des 18. Jahrhunderts verweben. Reihanas kinematografisches Reenactment der Dufour'schen Bildtapete verknüpft auf diese Weise eine Kritik am kolonialen Blick auf die ‚Südsee‘ mit ästhetischen Strategien zeitgenössischer Selbstrepräsentation der Bewohner*innen des pazifischen Raums.¹³ Gleichzeitig wird im Aufzeigen historischer Leerstellen vor Augen geführt, dass die ‚Entdeckung‘ und Kolonisierung fremder Völker und Kulturen niemals eine Einbahnstraße war, sondern stets auch von Prozessen interkulturellen Austauschs begleitet wurde.

Im Vergleich mit den stark an repräsentationskritischen Fragestellungen orientierten Positionen von Reihana und Dakić zeigt sich die spezifisch Lambertus'sche Herangehensweise an das Medium Bildtapete. Während die (szenischen) Wanddekore bei den beiden anderen Künstlerinnen als ideengeschichtlich aufgeladene Diskursfolien vornehmlich zum Verhandeln identitätspolitischer Themen einladen, lässt Lambertus das Material

auch selbst ‚sprechen‘, indem sie die Tapete als ästhetisch (über-)formbares Material erkundet. Dies bedeutet keinesfalls, dass ihre Arbeiten weniger gesellschaftskritisch oder politisch wären. Ganz im Gegenteil! Lambertus kombiniert und arrangiert die von ihr gewählten historischen Bildtapeten-Motive vor, neben oder auf Objekten der Trash- und Alltagskultur, ikonischen Reproduktionen von Gemälden der europäischen Kunstgeschichte, fotografischen Selbstporträts, Filmstils oder Bildern aus der aktuellen Medienberichterstattung. Auf den ersten Blick erscheint dieser Bilder- und Objekte-Mix völlig wahllos; bei genauerem Hinsehen bzw. Eintauchen in die räumlichen Settings zeigt sich jedoch, dass gerade in dieser Disparatheit die Sprengkraft der Lambertus'schen Arrangements liegt, denn sie ist es, die im scheinbar zusammenhanglosen, rätselhaften Nebeneinander neue inhaltliche wie formale Bezüge oder ‚Allianzen‘ stiftet. Hierin offenbart sich, wie Michael Stoeber ausgeführt hat, „die Lust der Künstlerin an der visuellen Überwältigung des Betrachters“ und an der „theaterhaften Inszenierung“.¹⁴ Wir fühlen uns versetzt „[...] in einen Kosmos, der uns zugleich vertraut und fremd ist. Weil wir die Motive kennen, die uns gezeigt werden und weil ihre Allianzen uns vor Rätsel stellen. Unterschiedliche Welten und Wirklichkeiten stoßen aufeinander. [...] Innen und Außen werden miteinander verschränkt und logische Kohärenz außer Kraft gesetzt.“¹⁵ Durch die Verwendung des modernistischen Verfahrens der Collage bricht Lambertus also bewusst den Illusionscharakter von Bildtapeten – jenes ästhetische Moment, das in Reihanas *in Pursuit of Venus [infected]* filmisch sogar ins Hyperrealistische gesteigert wurde.

VER-RÜCKTE TAPETEN-INTERIEURS IM WERK VON
PATRICIA LAMBERTUS

Eine besondere Rolle bei der collagierenden Dekonstruktion der Lambertus'schen Illusionsmaschinerie kommt der kontextuellen Befragung gesellschaftlich kodierter Wohn- und Innenräumen zu. Dabei geht es der Künstlerin auch um eine Auseinandersetzung mit der Geschichte des tapezierten Interieurs im nicht

13 Vgl. Dee Jefferson: „Lisa Reihana: A Monumental, Immersive New Artwork Reanimates the Story of Captain Cook and First Contact“, in: *ABC News*, 31.01.2018, <https://www.abc.net.au/news/2018-01-31/lisa-reihana-in-pursuit-of-venus-reimagines-australian-history/9376114> [04.02.2021].

14 Michael Stoeber: „Patricia Lambertus. Suche nach Selbstfindung“, in: Stadt Salzgitter (Hg.): *Identitäten. Salon Salder 2019*, Ausst.-Kat., Salzgitter: Städtische Kunstsammlung 2019, S. 33.

15 Ebd.

mehr ganz so weißen ‚White Cube‘ des Ausstellungsraums. Vor diesem Hintergrund kann etwa ein mit Jacquemarts *Chasse de Compiègne* (1812) tapeziertes, neogotisches Jagdzimmer in Kombination mit vermenschlichten Gorilla-Soldaten aus dem Film *Conquest of the Planet of the Apes* (1972) sowie einem dystopisch überzeichneten Südsee-Sonnenuntergang zu einem apokalyptischen, von Gewalt überschatteten Ort umgedeutet werden, an dem die Grenzen zwischen dem Menschlichen, dem Tierlichen und dem Kreatürlich-Wilden verschwimmen – so geschehen in *hidden door I* (2015). In einer anderen Installation, in *Career Girl, live at ease* (2013), hinterfragt Lambertus im Medium des Interieurs den rücksichtslosen Umgang des Menschen mit der Natur. Hierzu überblendete sie die Wandfelder der fotografischen Reproduktion eines barocken Festsals mit kitschigen Meeres- und Wellenbildern von Delfinen; den sich zum Gartenparterre hin öffnenden Fensterblick ersetzte sie durch einen verwahrlosten Swimmingpool, dessen Trümmer sich wie eine Schlammlawine ins Innere des Saals ergießen, während am äußersten Rand der surrealen Interieurlandschaft eine Gruppe Soldaten beim Patrouillieren durch feindliches Gebiet dargestellt ist. Eine mögliche Bedeutungsebene eröffnet der Titel der Arbeit, in dem wie bei manch anderer Wortspielerei von Lambertus ein ironisch-sarkastischer Unterton mitschwingt: ‚Career Girl‘ ist nämlich der Spitzname einer betagten Delfindame, die im Rahmen des US-amerikanischen Navy Marine Mammal Programs einst zur Kampfmittelräumerin ausgebildet wurde und nach ihrer Pensionierung im Alter von 47 Jahren, also zu einem Zeitpunkt, wo nicht-tierliche Soldat*innen gewöhnlich vom aktiven Militärdienst freigestellt werden, erneut auf lebensgefährliche Unterwasser-Mission geschickt wird. Vorbei das scheinbar ungezwungene Dasein („a life at ease“).

Mit einem weiteren, ebenfalls gesellschaftspolitisch hochkontaminierten ‚Minenfeld‘ setzt sich Lambertus in *Kiss me, Hardy* (2013) auseinander. In dieser ortsspezifischen Arbeit führt die Künstlerin die allgegenwärtige, vor allem durch die visuellen

Medien befeuerte Militarisierung der Gesellschaft vor Augen, indem sie Szenen aus der napoleonischen Schlachtentapete *La bataille d'Austerlitz* (1829/30)¹⁶, hippe, in der zeitgenössischen Populärkultur weitverbreitete Camouflage-Muster sowie Kriegsspielzeug für Kinder neben Darstellungen von erwachsenen Militaria-Narren, militärischen Einsätzen in Afghanistan oder gewaltsamen Auseinandersetzungen während der Istanbuler Gezi-Proteste (2013) arrangiert. Konzipiert wurde dieses hochexplosive Bildergemisch – gemeinsam mit militärischen Faux-Terrain-Accessoires wie einem Tarnanzug oder einer Gasmaske – für ein ungenutztes Ladenlokal an der historischen Promenade des einst mondänen Kurortes Bad Ems. Ähnlich wie in der Serie *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967–72) von Martha Rosler (*1943), in der die US-Amerikanerin Kriegsfotografien aus Vietnam in Interieuraufnahmen aus der Zeitschrift *House Beautiful* collagierte, wurde bei Lambertus also ein Innenraum zum begehbaren Kriegsschauplatz, ja sogar als solcher ausgestellt. Lambertus kritisiert damit die zunehmende mediale Durchdringung nicht nur der häuslichen Sphäre mit Gewaltfantasien und -bildern aller Art. Gleichzeitig befragt sie unsere Vorstellung vom Krieg als einem ausschließlich männlichen ‚Spielplatz‘, indem sie eine madonnenhaft inszenierte Reiterkriegerin oder Mädchen mit Sturmgewehren in das Raumgefüge integriert.

In der Vielzahl sich räumlich überlagernder Bildschichten historischer wie aktueller Konflikte sowie deren medialer Repräsentation tritt allerdings noch eine weitere, semantische Ebene zutage, die bei Rosler in dieser Form nicht angelegt ist: die Frage nach der (medialen) Konstruktion von Geschichte.¹⁷ Nicht unerheblich ist in diesem Zusammenhang der Ausstellungsort, denn es war auf der Emser Kurpromenade, wo der französische Botschafter Graf Benedetti vom späteren Kaiser Wilhelm I. den grundsätzlichen Verzicht des Hauses Hohenzollern auf den spanischen Thron einforderte. Die daraufhin an Otto von Bismarck gesandte ‚Emser Depesche‘ (13. Juli 1870), die dieser in stark gekürzter Form der Presse zuspielte, sollte den heute verschlafenen

¹⁶ Bei dieser von einer unbekanntenen Manufaktur geschaffenen Tapete handelt es sich um eine Darstellung der Drei-Kaiser-Schlacht vom 02. Dezember 1805, bei der Napoleon I. in der Nähe des mährischen Ortes Austerlitz eine Allianz österreichischer und russischer Truppen besiegte.

¹⁷ Vgl. Eck 2018 (wie Anm. 9), S. 18.

Ort mit einem Paukenschlag weltweit bekannt machen und zu einem geopolitischen Konflikt ungeahnten Ausmaßes führen, der in den Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 mündete. In diesem Spannungsfeld von Geschichtsschreibung, historischem Ort und Ausstellungsraum entfaltet Lambertus' *Kiss me, Hardy* ihre Brisanz. Die Installation wird zu einer Einladung an die Betrachter*innen, sich in politisierten Tapeten-Bildern nicht nur mit gesellschaftlich kodierten Rollenbildern von Krieg und Gewalt auseinanderzusetzen, sondern Historie auch als ein machtpolitisches, vornehmlich männliches, d.h. von ‚großen‘ Männern gemachtes Konstrukt zu hinterfragen.

Nach vielen Seitenpfaden sind wir damit wieder am Ausgangspunkt dieses Aufsatzes angelangt, bei Lewis Carrolls *Alice in Wonderland*. Auch bei Carroll ist die Reise in eine fantastische, scheinbar irrealer Welt, in ein über und in Bildern vermitteltes Absurdistan der Aufhänger für eine tiefere Gesellschaftskritik, was bei verflachten Adaptationen des Kinderbuchklassikers (wie Walt Disneys Zeichentrick-Verfilmung von 1951) gerne übersehen wird. Dennoch ist es nicht von der Hand zu weisen, dass die völlig überdrehten Carroll'schen Charaktere bestimmte gesellschaftliche Typen verkörpern. So steht die Wasserpfeife rauchende Raupe für Personen, die ihren Mitmenschen im Gespräch unentwegt die Worte im Mund umdrehen, die drei illustren Gestalten, die sich täglich zum Fünf-Uhr-Tee treffen, nehmen das sinnlose Geschwätz englischer Teezirkel aufs Korn, und die ‚Falsche Suppenschildkröte‘ karikiert den ausschweifenden Gesellschaftslöwen und Geschichtenerzähler, der in seiner Selbstverliebtheit außer Seemannsgarn eigentlich nichts zu berichten hat. Mit viel Ironie, Sarkasmus und Witz hält Carroll damit der viktorianischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts einen Spiegel vor. Christian Enzensberger schreibt hierzu: „Carrolls Bücher handeln von der Gesellschaft. Hier, und fast nur hier, besteht Alice ihre Abenteuer; ihr wahrer Schauplatz ist das Parkett; der Kampf geht um die Schicklichkeit; die Waffe ist das Wort. Die Hinrichtungen der Herzkönigin sind nur Spaß; die

wahren Exekutionen finden im Gespräche statt. In den Ländern, die Alice durchwandert, stirbt man die Tode der Verlegenheit und des Verstummenmüssens; man wird nicht ermordet, sondern mundtot gemacht.“¹⁸

Ähnlich wie Alice bewegen sich auch die Betrachter*innen der Lambertus'schen Installationen durch gesellschaftlich ‚vermintes‘ Gelände. Mundtot gemacht werden sie allerdings nicht; ganz im Gegenteil, sie werden zur aktiven Auseinandersetzung mit dem Dargestellten eingeladen. Lambertus' vielfach verschachtelte Schichten-Räume werden so zu „Echokammer[n]“¹⁹, in denen Diskurse der Gegenwart und der Vergangenheit nicht nur dekonstruiert werden, sondern auch im Hier und Jetzt in Bildern des Wohnens widerhallen. Der Künstlerin gelingt es damit auf einzigartige und provokante Weise, dem Medium der französischen Bildtapete neues Leben einzuhauchen.

ASTRID SILVIA SCHÖNHAGEN

¹⁸ Christian Enzensberger. „Der Aufruhr der Regeln“ (Nachwort), in: Lewis Carroll: *Alice im Wunderland. Mit zweiundvierzig Illustrationen von John Tenniel*. Übersetzt und mit einem Nachwort von Christian Enzensberger, Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1984, S. 129–138, Zitat S. 130.

¹⁹ Ludwig Seyfarth, „Krieg im Illusionsraum“, in: Oliver Kornhoff (Hg.): *Patricia Lambertus. Kiss me, Hardy*, Ausst.-Kat., Bad Ems: Künstlerhaus Schloss Balmoral 2014, o.S.



Abb. 1 / Fig. 1:

Warendorf, Bürgerhaus in der Klosterstraße 7 / middle-class house at Klosterstrasse 7: Tapetenzimmer mit Dufours / Room decorated with Dufour's scenic wallpaper Paysage de Télémaque dans l'île de Calypso, 1818; im Hintergrund Blick in den „Inka“- oder Gartensaal / with view of „Inca room“ (garden room) in background

Foto / Photo: Hedwig Nieland © LWL-DLBW



Abb. 2 / Fig. 2:

Manufaktur / Workshop of Zuber & Cie.: El Dorado (Ausschnitt mit Darstellung Afrikas / detail of panel depicting Africa), 1849, Installationsansicht / installation view, Deutsches Tapetenmuseum

© Foto / Photo: Astrid S. Schönhagen



Abb. 3 / Fig. 3:

Patricia Lambertus: Nature's Lullaby, Schloss Hundisburg / Hundisburg Castle, 2011

© Patricia Lambertus, VG Bild-Kunst, Bonn 2021



Abb. 4 / Fig. 4:

Danica Dakić: EL DORADO. Giessbergstrasse (Videostill / video still), 2006/07

© Danica Dakić, VG Bild-Kunst, Bonn 2021



Abb. 5 / Fig. 5:

Manufaktur / Workshop of Dufour: Les sauvages de la mer Pacifique (Detail / detail), 1805

© Foto / Photo: Astrid S. Schönhagen



Abb. 6 / Fig. 6:

Lisa Reihana: in Pursuit of Venus [infected], 2015–17, „Emissaries“ im Neuseeland-Pavillon / at New Zealand Pavilion, Venedig-Biennale / Venice Biennale, 2017

Foto / Photo: Michael Hall. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von / Image courtesy of New Zealand at Venice.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2021



Abb. 7 / Fig. 7:

Lisa Reihana: in Pursuit of Venus [infected] (Detail / detail), 2015–17, Ultra-HD-Video / Ultra HD video, Farbe / color, 7:1 sound, 64 min.

Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin / Image courtesy of the artist, Artprojects und / and New Zealand at Venice.

Mit Unterstützung von / With support of Creative New Zealand und / and NZ at Venice Patrons and Partners.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2021