

„Stille Leben“

Einführung von Volker Bauermeister, Kunstjournalist

Eine Ausstellung. Oder doch zwei?

Was Sie hier sehen, sind die Werke von zwei Malerinnen. Raum für Raum zeigen sie sich je für sich. Da sollte Chris Popovic und Almut Quaas auch so eine Vorrede nicht behandeln, als wären sie ein künstlerisches Zwillingsspaar.

Und doch ist da eins und eins nicht ohne weiteres zwei. (Die Mathematikerin Chris Popovic mag mir die Behauptung nachsehen.) Der Titel der Ausstellung, der mehr als ein dürre Verweis auf ein (gemeinsames) künstlerisches Genre ist, - er deutet darauf. „Stilleben“ finden wir darin vielsagend dekonstruiert. „Stille. Leben“! Ja, Leben sehen wir in den reglosen Dingen hier rund herum denn zwar nicht munter ausgemalt – doch: in der Stille sehr wohl reflektiert.

Bei beiden Malerinnen.

Die Gattung hat diese Verweiskraft: Emblem des Lebens ist das Stilleben. Das stille Beieinander selbst auch lebloser Dinge, das ein Stilleben ausmacht, schließt Leben eben nicht aus - schafft vielmehr eine hoch konzentrierte Sicht darauf. Es waren gerade die Stilleben, die die Konzentration auf das Sichtbare forderten, immens steigerten - das lebendige Sehen als Bildsinn einleuchten ließen und etablierten.

Chris Popovic malt Bilder ohne Menschen, aber mit einem klaren Bezug darauf. Das Bett, das sie seit langer Zeit motivisch umkreist, ist ein Möbel, das uns alle begleitet. Es bedarf der Erläuterung kaum. Die Bettstatt ist: Hort für den Rückzug, Ort der Regeneration. Wie auch Schauplatz der intensivsten Begegnung. In geläufigen Worten manifestiert sich seine Bedeutung. Kindbett, Krankenbett, Totenbett... Das Bett: Es ist das existenzielle Möbel schlechthin.

Mit ihrer Bett- und Matratzenthematik steht Chris Popovic in einem weiten kunsthistorischen Kontext. Schon gleich, wo Malerei anfang, Leben mit einem neu geweckten Interesse abzutasten, bringt sie - in der frommen Erzählung von der Geburt der Jungfrau Maria - auch das Bett zur Geltung. Die Ausstellung „Schlaflos. Das Bett in Geschichte und Gegenwartskunst“ im Wiener Belvedere fasst aktuell vieles zusammen. Von Araki und Baselitz über die famose Barockmalerin Artemisa Gentileschi (die ihre Judith dem Holofernes das Haupt über einer Bettkante blutig absäbeln lässt) und den heute unvermeidlichen Damien

Hirst bis zu Rembrandt und Tapiès. Das Bett: Es ist ein noch kaum als solches erkanntes Schwergewicht der Motivgeschichte der Bildkunst. Auf Chris Popovics Beitrag will ich zurückkommen...

... gleich im Anschluss an Almut Quaas' Stilleben von Früchten, die wir in diesem Raum schon so zahlreich versammelt sehen. Äpfel, Granatäpfel, Quitten, Zitronen... Aber aufzuzählen, sagt da doch wenig. Entscheidend ist, wie Almut Quaas ihr Obst malt. Wir sehen die Früchte bei ihr dem Drumherum des Alltags konsequent entrückt, im scharfen Strahl eines „Zeigelichts“ positioniert. In der Darstellung sind sie, im weitesten Sinn, dem Realismus verpflichtet. Doch geschieht Wiedergabe hier wie auf einer Bühne. Das Stilleben mutet wie stummes Theater an. Und unwillkürlich flicht der Betrachter/Zuschauer in die Inszenierungen eigene Erinnerungen ein - an die Historie der Stilleben. (Die Künstlerin rechnet - so will es scheinen - mit einem, der weiß, was er sucht.) Was er vor dunklem Grund vor sich hat, im malerisch aufflackernden „Dramolett“, das schafft der Stille verblüffende Färbungen. Das kalte Rot eines Granatapfels ist von Schatten scharf durchschnitten. Ausgekostet bis nah an die Schmerzgrenze ist das grelle Gelb der Zitrusfrucht. Und die verführerisch glänzenden Kirschen sind - wie Sie sehen - Früchte wahrhaft unmäßigen Wachstums. Stillebenkunst weckt Stillebenlust.

Ein Bild hier zählt nicht unter die Stilleben. Still ist es gleichwohl. Ein Selbstporträt als Rückenfigur. Eine ungewöhnliche Verquickung. Wieso malt sich Almut Quaas, wenn sie sich nicht malen – wenn sie ihr Gesicht nicht zeigen will? Doch ist die Frage richtig gestellt? Nein, wohl nicht. Offenbar will sie über sich etwas sagen, das mit einem Bildnis der konventionellen Art gar nicht sagbar wäre.

An eine geöffnete Glastür gelehnt, so steht sie da und schaut nach draußen - in einen unbestimmt dunkelgrundigen Bildinnenraum. Wir sehen ihr Gesicht nicht. Und nicht, was sie sieht. Mir schien es einleuchtend, als ich hörte, dass die Malerin mit dem Gedanken spielte, dies Bild zu zeigen. Jetzt ist es da und wirkt wie ein Kommentar. Es ist das Bildnis einer Haltung, denke ich. In diesem besonderen Selbstporträt exponiert sie sich, um sich zurückzunehmen – um sich als *Betrachterin* hervorzukehren. Sich abwendend, verbindet sie sich uns, den Bildbetrachtern. Denn dies ist die Rückenfigur im Grund: Stellvertreterin des Betrachters im Bild. So sehen wir sie hier, die Künstlerin. Und mit ihr. Und wenn Chris Popovic sich selbst malen würde, wir wollten sie am ehesten in so einem Rücken wiedererkennen, auf ihre visuelle Sache

konzentriert. Sie - und gerade sie - will in ihren Bildern nicht selbst angeschaut sein.

Und so arbeitet sie auch mit den Mitteln der Kunst daran, bei ihrem Bildgegenstand „Bett“ nicht die ja nahe liegende Intimität hervorzukehren. Sie malt Betten, in denen einer geschlafen hat, doch nicht ihn oder die noch körperwarme Schlafstätte. In einem frühen Bild aus der Serie „Cubicularium“ (Die Wortschöpfung des Serientitels bezieht sich auf das lateinische cubiculum: Schlafzimmer.) - in einem frühen Beispiel also, da stellt sie das „gemachte“ Bett groß als Grisaille vor einen Dunkelgrund. In solchen Dunkelheiten komprimiert sich das Ungesagte: als Stille. Als wäre die Nacht noch der Hintergrund, so wirkt es hier. Das Bild schließt die ausführliche Erzählung aus - und tönt doch an, was es nicht ausspricht. Im Gespräch, wie ich mich erinnere, kam von Chris Popovic das Wort „Melancholie“. Ein Bild wie dies spricht von Melancholie sozusagen in indirekter Rede.

Dem Maler Domenico Gnoli mag es auch so gegangen sein: dass er Emotion in Dingen zitiert fand. Erst fing er an – wie aus Scheu oder Zweifel-, die Menschen von hinten zu malen. Dann kam er auf die Dinge zu sprechen, womit sie sich umgeben. Kleidungsstücke und Möbel. Und Betten malte er immer wieder, einladend aufgeschlagen oder mit Tagesdecken versiegelt. Ganze Bildflächen füllen sie.

Ich weiß nicht, ob Chris Popovic Gnoli kennt. Ich weiß nicht einmal, ob man ihn heute überhaupt noch kennt. 1970 ist er gestorben, mit kaum über Mitte dreißig. Mir gingen auch in den bald fünf Jahrzehnten seither die zu Stillleben geronnenen Lebensbilder nicht aus dem Kopf. In Wien im Belvedere allerdings fehlt er: Gnoli, der Dinge zu Bildern machte - und der darin eine Form von Gewissheit fand. Als einen Verwandten Chris Popovics sehe ich ihn.

Chris Popovic: eine Malerin *von* Bildern *von* Betten? Das zu sagen, vereinfacht zu sehr. Was ihre Bilder zu guter Letzt sind, ist klar. Bilder sind sie! Was ja nicht heißt, dass die Malerin ihr Motiv nicht ernst nimmt. Dass sie nicht auch darüber sinniert. Zum Beispiel über die Fuge beim Doppelbett – die zur Schlucht anwachsen kann und sich dann beinahe bedrohlich mit Dunkel füllt. Doch gewinnt dies Bett im Bild bei ihr auch einen eigenen sicheren Formwert. Fein gefältelt, lasierend gemalt, wird sein textiler Überzug zur Bildhaut - und es selbst womöglich zur Landschaft verwandelt, in der die Falten tektonische Verwerfungen sind.

Malerei sind die Betten von Chris Popovic. Und als Bildgefüge solid konstruiert. Oben im Treppenaufgang hier im Scholz-Haus findet sich eins, in dem das Bettmotiv einer konstruktiven Bildstruktur eingefügt ist – als Widerpart und Ergänzung. Ein Bildmodul nun viel eher denn ein Bildgegenstand. Und Matratzen schieben sich ins Blickfeld, und schichten sich skulptural. Dem Stoff, in den sie eingenäht sind, dem floralen Design, gehört ganz ohne Zweifel auch das Interesse der Malerin. Dabei sieht sie viel weniger den Blumenschmuck als das Ornament in seiner Ordnungsqualität.

Einmal stellt sie so einen geblühten Matratzenblock ganz gegen die Regel aufrecht: in der vordersten Bildebene und mit der Schmalseite nach vorn - mit der Naht, die das ornamentale Kontinuum auffällig zerteilt. Von „Bett“ kann bei dieser Bildanlage kaum noch die Rede sein. Und nicht mal der Bildraum erhält sich fraglos als Einheit. Wir würden hier weniger von einer dreigeteilten Matratze reden als vom Bild als Dreiteiler. Matratzen-Triptychon.

Und auch das gerade eben noch abgeschlossene Bild mit der leuchtend blau-weißen Decke ist dezidiert: Bildkonstrukt. Ein das Gefüge an der Basis abschließender Streifen ist ebenso frei wie vielsagend assoziiert. Hautton! Darin überwindet das Bild – ohne ihn zu „verraten“ - seinen Gegenstand. Der Autorin Konkreter Kunst, die sie auch ist (wenngleich man ihr in dieser Ausstellung nicht begegnet), - ihr steht Chris Popovic hier mit „Cubicularium“ keineswegs als Fremde gegenüber. Der emotional besetzte Gegenstand Bett verlangt die kalkulierende Gestalterin. Ja, sie ist dringend gefordert: damit es zum Gegenstand Bild wird, das Bett.

Und nun aber eins noch. Wir bleiben noch für einen Moment im Obergeschoss in diesem Haus – um in Almut Quaas' Kabinett der Puppen einen Blick zu werfen. Die Puppen, die Anna, Paula und Emilia, sie sind die des Kindes Almut. Objekte der Erinnerung sind sie. Indizien einer längst verlorenen Zeit. Betagte Dinge sind es - und nicht mehr die Geschöpfe, als die sie das Kind begleitet haben. An denen das Kind seine Liebe allererst übte und in die es Gefühl projizierte, nach dem ihm verlangte. Die Puppe, die ihren Objektstatus vergessen lässt, lässt Nähe kindlich ausgestalten. Als Objekt ist sie ja immer da und verfügbar. Dem Kind, das dies Objekt als Subjekt imaginiert, ist diese Verfügbarkeit unsagbar wertvoll. Und bleibt es selbst auch, wenn das Kind sein eigenes Spiel durchschaut. Wenn es die *Sache* als Sache entlarvt. Und doch das Subjekt, das es dringlich braucht,

auch um den Preis der Selbsttäuschung nicht verlieren will. - Es ist nicht so, dass Kinder nicht wissen, was für sie notwendig ist.

Almut Quaas' Bilder machen etwas vom notwendigen Leben der Puppen deutlich. Der kindliche Wunsch ist in ihnen noch einmal anschaulich, aber im sicheren Wissen um die Täuschung. Sie schlafen wie tot, sie sitzen da wie drapierte Tote: die Gefährten von damals. Nature morte sind sie. Ihr Leben ist ein in die Ferne gerückter Wunschhorizont. Die empfundene Distanz ein melancholischer Schmerz.

Immer wieder kommt Almut Quaas auf ihre in altersgraue Kleider gehüllten Kleinen zurück. Auf die Kindergesichter, die nun auch das Alter nicht verleugnen. *Versehrte* an Kopf und Gliedern sind sie ja auch, diese „Kinder“, die Kindheit und deren Verlust verkörpern.

Verloren ist der Kinderglaube, der Zauber des Lebens, den das Kind in den Figuren fand. Hier gleich an der Wand begegnen wir der zerbrechlichen Illusion in einem Puppenaugenpaar: Man glaubt ihm das gewünschte Leben nicht. Will es – und kann es nicht.

Rudolf Dischinger, Freiburger Protagonist der Neuen Sachlichkeit und Maler eines weithin bekannten „Grammophons“, ihn zog das ambivalente Wesen der Puppe an. Im Puppenbildnis ließ sich Leben für ihn aus der gewünschten Distanz betrachten. Dass sie „totelebendig“ seien, die Puppen, sagte er. Für Almut Quaas ist dieses Totelebendige wohl eher ein haftender Schrecken.

Und doch das Puppenmalen gewiss keine masochistische Übung. Denn wie wir wissen: Bilder mögen einen noch so düster belastenden Anlass haben – zur Form geworden, überwinden sie ihn auch. Jede Form bedeutet eine Art von Befreiung.

Da fällt mir ein, was Chris Popovic sagte. Im Gespräch fast nebenbei, doch mit einem Ernst, an dem auch ihr Lachen nicht zweifeln ließ. Kunst sei für sie ein „Lebenselixier“.

Was das betrifft, will ich Almut Quaas noch gleich fragen.