

Leibhaftige Gegenwart und Schnittwerk Malerei

Zu Lex Vögtlis bildnerischen Strategien

"Ich bemerkte zu Baur, dass die Poesie vielleicht als Spinne zu verstehen wäre, als Spinne in uns drin, die freilich nicht Schmeißfliegen zu fangen, sondern Fäden zu spannen hätte – zu den Dingen."¹

Echo

Der querrrechteckige, das Bildfeld dominierende Scherenschnitt (Abb. S. xx) ist kein Meisterstück kunsthandwerklicher Fertigkeit. Im gefalteten Zustand wirkt das an drei Seiten zackig eingeschnittene Papier wie der Entwurf zu einer Kleinskulptur. Entfaltet und beleuchtet, dominiert es die Bildfläche und fordert eine im Verhältnis zu seiner mässig raffinierten Bearbeitung geradezu unverschämte Aufmerksamkeit. Es gibt nichts anderes vor dem gleichgültig dunklen Hintergrund als die symmetrisch zu den Falten einmal spitz, einmal flacher aufgereihten, viereckigen Auslassungen, die die geschmeidige Verteilung des Lichts auf dem Papierbogen rhythmisieren. Die Sprödeheit der Komposition erinnert an Werke der Neuen Sachlichkeit: Niklaus Stöcklin etwa exponierte Vasen, Blumen oder Früchte so, dass sie einem trotz greifbarer Nähe fremd werden und noch der geduldigste Blick sich an der irritierenden Kühle der immer selben Details abarbeiten muss. Auch das frühneuzeitliche Stillleben ruft sich in Erinnerung, das im eitlen Schein genau beschriebener Kalenderblätter oder Buchseiten leise an die Vergänglichkeit der Dinge appelliert. Nichts deutet allerdings in Lex Vögtlis *Echo* von 2007 einen solch metaphorischen Tiefgang an. Um ein Vielfaches vergrößert und isoliert vor dem dunklen Hintergrund entpuppt sich das Trompe-l'oeil als Zitat: Bild geworden ist die Anleitung zur Herstellung eines Scherenschnitts aus einem Bastelbuch.

Echo – in der gebräuchlichsten Wortbedeutung ein akustischer Widerhall – ist lesbar als Nachklang auf ein bereits existierendes Bild: die Malerei eine Schallmauer, welche die vielschichtigen Klänge der sichtbaren Welt zurück wirft. Im mythologischen Sinn hält der Titel noch eine andere Pointe bereit: Echo ist die Komplizin von Zeus, die seine Gattin Hera mit Geschichten ablenkt, damit er ungehindert seinen amourösen Abenteuern nachgehen kann. Als Hera diesem heimlichen Spiel auf die Spur kommt, spricht sie einen Fluch aus über Echo und beraubt sie der Sprache. Der wertgeschätzten Unterhalterin soll an Kommunikation nur die Möglichkeit bleiben, die zuletzt an sie gerichteten Wörter zu wiederholen. Als Erfinderin und Erzählerin muss sie stumm bleiben. Ob sie die an sie gerichteten Worte wiederholt oder wem sie Gehör schenkt, um die Wiederholung auszusprechen, ist ihr allerdings ebenso unbenommen wie Lex Vögtli die Wahl ihrer Zitate: Die Malerin macht Streifzüge durch Gesundheitsmagazine oder Bastelbogen, zitiert Begriffe aus der Mythologie und aus der christlichen Theologie, sammelt Motive aus Märchen oder erprobt Malerei in der Ästhetik digitaler Medien. Das

¹ Gerhard Meier, *Toteninsel*, 1979, hier zitiert aus: Bibliothek Suhrkamp, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main, 1992, S. 32.

gesehene, erinnerte, fragmentierte und oft überraschend zusammengesetzte Echo auf kunst- und kulturhistorische Motive und Formate ist Vögtlis Arbeitsfeld, ihr Kosmos an Bildern nährt sich aus vorgefundenem Bildmaterial. Mit unbefangener Lust, kühner Kombinatorik und frechem Eigensinn schleust sie ihre Bilder in einen Kreislauf der Produktion und Deutung ein. Die Kunstgeschichte mag fast alles an kompositorischer Intelligenz, verführerischer Sinnlichkeit und erzählerischer Dichte vorweg genommen haben. Echo hat noch immer was zu sagen und nutzt den Verlust der Zusammenhänge als schier grenzenlosen Handlungsspielraum. Malerei und die benachbarten Medien von Zeichnung, Collage, Objekt werden lesbar als produktives Aufbegehren gegen den vermeintlichen Fluch der Repetition.

Der letzte Ort

Auf stumpfer Messerklinge über einem grünen textilen Faltenwurf balanciert Lex Vögtli ein Stück Butter (Abb. S. xx). Der Teppich entpuppt sich in der Fortsetzung von Bildmittel- und Hintergrund als Simulation einer Landschaft, deren Horizont in eine alpine Bergkette ausläuft. Die rosa Plastikperle davor möchte ein Heissluftballon sein; wie sie so baumelt und glänzt, legt die artifizielle Kirsche am Blattrand jedoch vor allem die Scheinheiligkeit der Perspektive bloss und irritiert die Erinnerung an Werbeplakate von Kambly oder Schweizer Milchprodukten.

Die Collage ist per se ein Verfahren der Störung. Sie profitiert von den Qualitäten vorgefundener Bildvorlagen und arbeitet im Bruch zwischen Massstab und Motivwahl jedem illustrativen Charakter entgegen: Wo ein entspannt ausgestreckter Arm zum Träger eines Beistelltischchens wird, ist seine Beweglichkeit in Frage gestellt (Abb. S. xx). Die weiss-rot karierte Serviette bewährt sich nicht mehr als Zeichen der Behaglichkeit, wenn sie als Blickfang hinführt auf die Kulisse des Gewitterhimmels und sich hinter ihr glänzende Rohre unsinnig aufbäumen wie eine an den Tisch gerückte Stuhllehne (Abb. S. xx). Und die symmetrische, auf weissem Feld isolierte Vogel-Silhouette, ein Fragment aus mittelalterlicher Glasmalerei, lädt sich zu einem geradezu unheimlichen Geschoss auf (Abb. S. xx). Vögtlis Collagen, die als jüngste Werkgruppe alle 2008 entstanden sind, behaupten teilweise und vor allem in den schwarz-weißen Versionen eine fast zeitlose Klassizität, indem sie das Medium Bild als Ort des Gleichgewichts auf die Probe stellen. Kunsthandwerkliche Details – das Brustteil einer matt schimmernden Rüstung, die in einem Rahmen aufgespannte Häkelarbeit, der Glanz einer Haarlocke oder eines Trinkglases verführen zur nahsichtigen Überprüfung der Dinge, deren stummes Angebot doch immer Rätsel bleibt, Geheimnis der Vergangenheit: Jede Collage fügt sich aus Bildern, die dem neuen Gefüge zeitlich voraus gingen. Im Umgang mit dem Fragment steckt immer Erinnerung, die ehemals intakte Gegenständlichkeit ist beschnitten, ausserhalb des früheren Zusammenhangs das ehemals Gültige relativ geworden. Das gilt für die Teppichlandschaft wie für das Häkelkleid, für die Locke wie für das Butterstück, und es gilt auch da, wo eine chinesische Vase auf dem kahlen Boden eines unbekanntem Planeten angekommen ist (Abb. S. xx). Die mikroskopisch vergrösserte Spore im edlen Violett war schon da, und ein metallener Stiel mit rot leuchtenden, rotierenden Borsten tut, als wäre er als Blütenkopf von einem verlorenen Strauss abgefallen. Sicher ist eigentlich nur, dass es von hier nicht mehr weiter geht. Die Dinge haben ihren letzten Ort gefunden: das Bild.

Überprüft an der Chronologie der Entstehung wäre es falsch, die Collage als Vorlage für Vögtlis malerische Mittel- und Grossformate ins Feld zu führen. Das abrupte Neben- und unvermittelte Übereinander von Motiven bezeugt vielmehr ein grundsätzliches Interesse, ja eine Obsession, das scheinbar Unvereinbare aufeinanderprallen und darin neue Atmosphären aufkeimen zu lassen. „Zu ihren Eigentümlichkeiten gehört auch“, formulierte Hannah Höch 1946 in Bezug auf die Fotomontage, „dass sie Bilder in jeder anderen Technik befruchten kann. Wir haben es hier mit einer Quelle zu tun, die nicht zu erschöpfen ist. Um sie nutzbar zu machen, ist als wichtigste Voraussetzung Hemmungslosigkeit im Sinne von Unbelastetsein (aber nicht Disziplinlosigkeit) erforderlich [...]“² In *Stummer Fleck* von 2006-08 etwa (Abb. S. xx) treffen vier aufeinander gestapelte Putz-Schwämme auf einer braun maserierten Brüstung vor nächtlichem Wolkenhimmel auf die wie als Schreibtisch-Attribut aufgestellte Postkarte mit einem seitenverkehrt zitierten Scherenschnitt des deutschen Romantikers Philipp Otto Runge, auf dem ein weisser Hund auf blauem Grund den Vollmond besingt. *Sündenfall*, um nur ein weiteres Beispiel zu nennen, legt wie als Demonstration für die Vielschichtigkeit der Malerei mehrere Folien simulierter Materialien bildparallel übereinander (Abb. S. xx), und zahlreich sind Werke, in denen allein der Bildhintergrund wie als Fragment eines vorausgegangenen anderen Bildes zum Einsatz kommt.

Toteninsel

„[...] Ich habe einmal im Elsass ein Beinhaus geschaut“, sagte Baur, „in ein Steingewölbe, halb Keller, halb Schuppen, angelehnt an eine Kirche. [...] Und während in angrenzenden Landstrichen Spielzeugelefanten (indische vor allem, gestopft mit Kapok, bestückt mit Glasperlen, Gold- und Silberfitter), während also in angrenzenden Landstrichen Spielzeugelefanten der Dinge harren, Blickrichtung Osten, und während in meinem Fall zumindest an der Ostfront das Bild hängt Drei Frauen mit Winterastern, liegen sie einträchtiglich durcheinander, Bindschädler: die Becken-, Mittelhand- und alle die anderen Knochen, ganz zu schweigen von den Schädeln, die etwas von Rübenlichtern an sich haben, von Kindern durch die Nächte getragen zur Rübenlichterzeit.“³

Auf dem Hin- und Rückweg zu Vögtlis Ausstellung im Künstlerhaus Solothurn⁴ begleitete mich Gerhard Meiers *Toteninsel*. Während auf dem Hinweg der hartnäckige Wechsel zwischen Beschreibung und Erinnerung, direkter Rede und innerem Monolog zum immer neuen Aus- und Ansetzen im Lesefluss geführt hatten, war nach der Lektüre von Vögtlis Objekten, Gemälden und Collagen mein Blick auf die bildhafte Sprache des Textes ein anderer. Die Nähe und Überschneidung verschiedener Wahrnehmungen erschien jetzt wie eine logische Konsequenz aus der Überlagerung dessen, was sich laufend gleichzeitig abspielt. „Während“ ist das Schlüsselwort in der zitierten

² Hannah Höch: „Die Fotomontage“, veröffentlicht im Begleitheft zur Ausstellung *Fotomontage*, Galerie Gerd Rosen, Berlin, 1946, hier zitiert aus: *Hannah Höch 1889 – 1978*, Ausstellungskatalog Berlinische Galerie, Martin-Gropius-Bau, 1989, S. 219.

³ Gerhard Meier, *Toteninsel* (wie Anm. 1), S. 33.

⁴ Lex Vögtli, Ausstellung im Künstlerhaus Solothurn, 28. März bis 20. April 2008.

Passage und die Zusammensetzung von Wörtern, die auch von Namen Besitz ergreift, eine Qualität dieses Texts – wie von Vögtlis Schaffen, auf das er sich beinahe beziehen könnte: „... in angrenzenden Landstrichen Spielzeugelefanten der Dinge harren...“. Mit der Erinnerung ans „Beinhaus“, in dem die Knochen „einträchtiglich durcheinander“ liegen, setzt hier die Beschreibung von gleichzeitig, aber unabhängig voneinander existierenden Körpern und Räumen an. Dass der schmale Knochen in Vögtlis *Hänsel* (Abb. S. xx) den Tod auch motivisch ins Spiel bringt, während *Toteninsel* im Gegenzug mit konkreten, gemalten Bildern argumentiert, ist eine schöne Koinzidenz.⁵ Omnipräsent scheint das „Memento Mori“ bei näherem Hinsehen ganz generell in Vögtlis Kombinationen und Metamorphosen des Gegenständlichen: In der Wiege steckt auch der Sarg.

Krieg und Frieden

Immer noch stellt sich die Frage, worin die Eigenständigkeit von Vögtlis Schaffen steckt, wo sie es doch immer wieder auf das Zitieren, Kombinieren und Umdeuten bestehender Bilder anlegt hat. Genügt uns der „Flirt“ mit illusionistischen Oberflächen? Wie poppig mögen wir die Umdeutung einer so gewichtigen ikonografischen Überlieferung wie der Melancholie? An der Deutung von malerischen Traditionen scheint ihr nicht zu liegen, auch wenn sie sich gewichtigen darstellerischen Herausforderungen, etwa dem Inkarnat, der Spiegelung, dem Trompe-l'oeil, stellt. Darf sich zeitgenössische Malerei zufrieden geben mit der Aneignung altmeisterlicher Bildsprachen und mit dem Heranziehen von Folien aus der grossen Palette visueller Möglichkeiten? trauen wir der Malerin, wenn sie uns über Titel wie *Jesus, Amor und Psyche* oder *Fortuna* auf Fahrten lockt der Religionsgeschichte und der Psychologie? Die Fragen sind vielleicht mit etwas Abstand zum Medium der Malerei leichter zu umkreisen.

„Ein eigentliches Filmtheater“ nennt der Jurybericht des Kunstcredit Basel-Stadt Vögtlis Performance, die sie unter dem Titel *Krieg und Frieden* am 12. Oktober 2006 im Kunsthhaus Baselland aufgeführt hatte.⁶ In der Performance zeigt sich die Künstlerin ganz unmittelbar als Bild-Erfinderin, die – anders als in Collage, Druckgrafik oder Malerei – eine ganz reale Gegenständlichkeit auf eine kleine Bühne und von da zeitgleich ins projizierte Bild überführt. Das gesprochene und mit Musik dramatisierend unterlegte Wort entstammt verschiedenen Dokumentarfilmen, die in halb sachlichem, halb unterhaltsamem Ton die lebensnotwendige Kampfkraft der Tiere vorführen: „Wenn in dieser rauen Welt Mangel herrscht, dann muss man sich seinen Anteil erkämpfen“, lautet die Devise. „Hier geht es um Nahrung, um Fleisch.“ Vögtli im Safari-Hut bezieht unter den Blättern einer Zimmerpflanze Stellung und mimt den Akt des Sprechens. „Aber man muss auch um den besten Partner kämpfen, oder um ein Revier, das die Familie ernährt.“ Die Performerin hat die Beschreibung tierischer Überlebenstaktiken vom Filmbild gelöst und nimmt sie als Regie-Anweisung. Auf dem übersichtlichen Spielraum eines hüfthohen Sockels hantiert sie mit Häkelgarn, Barbiepuppen, Butterballen,

⁵ Dass die Rahmenhandlung in *Toteninsel* einen Spaziergang in Olten beschreibt, wo Lex Vögtli ihre Ausstellung realisierte, nehme ich als weitere Legitimation, das literarische ans bildnerische Verfahren heranzuführen.

⁶ vgl. Bericht der Kunstcreditkommission Basel-Stadt, 2006, S. 8 (publiziert unter <http://www.kunstcreditbasel.ch/downloads/index.php>).

Wasserhahnen, Pfeffermühlen oder Lebensmitteln, um den ursprünglich von Naturbildern begleiteten Kampf um Rangordnungen künstlich nachzubilden und damit ironisierend bis plakativ zu verzerren. Die statische Einstellung der Videokamera überführt die Ansprüche auf Rang und Paarung bei Ottern, Killerwalen, Anämonen, Haremsbullen oder Grandgazellen als Projektion ins Bild. Rasch wird deutlich, dass das bildreiche sprachliche Rückgrat der Aktionen die Suche nach geeigneten Stellvertretern in den Objekten animiert: Pfeffermühlen bieten sich mit ihren aufgesetzten Schraubverschlüssen als Gottesanbeterinnen an, Butterspaghetti als weiche Tentakeln der Seeanämone. In der Rezeption von Bild(-Objekt) und Sprache, deren Verhältnis zueinander oft mehrdeutig bleibt und Assoziationen freilegt, liegt denn auch ein zentrales Interesse der Künstlerin: Fellinis Filme üben eine Faszination aus, deren surreale Elemente der Inszenierung das unsichtbare Innenleben der Figuren erfassen. *Die Blechtrommel* von Günther Grass hinterliess ebenso bleibende Eindrücke, der durch die Kreuzung oder Veränderung bestehender Wörter neue Vokabeln zu schöpfen und damit Symbole zu erfinden vermag, Träger kollektiver Erinnerungen der Nachkriegsgeneration. Ein „Zwiebelschneidlokal“ gibt es dort zum Beispiel, mit Holzbrettchen in Fisch- oder Schweinchenform nach Wahl, in dem „Leute, die es sich leisten konnten“ für zwölf Mark „eine ordinäre Feld-Garten-Küchenzwiebel“ erstanden und sie schnitten, „klein und kleiner, bis der Saft es schaffte, was schaffte? Schaffte, was die Welt und das Leid dieser Welt nicht schafften: Die runde menschliche Träne.“⁷

Aus *Krieg und Frieden* wird deutlich, dass es Vögtlis Bezug zu den Gegenständen nicht auf eine Nachfolge jenes Surrealismus absieht, der zwischen den beiden Weltkriegen das scheinbar objektiv Sichtbare mit Faktoren und Techniken des Unbewussten vermengte. Vielmehr versteht sie die Dinge zunächst als Requisiten. Ihr Zusammentreffen im Bühnenraum des Bildes erzeugt manchmal drastisch gesteigerte, manchmal kleinteilig beschriebene Impressionen, die auch durch die Wiedererkennung, durch ihre Herkunft aus Alltag oder Bildtraditionen genährt sind. Vögtli vertraut darauf, dass die Gegenstände im Bild uns immer auch narrative Reste zuspieren. Unter den Bedingungen einer erhöhten Aufmerksamkeit in der Malerei beschreiben sie das Sinnliche schlechthin und stellen es als Kulisse und Staffage gleichzeitig in Frage. Im pastosen, oft zum Relief gesteigerten Farbauftrag nähern sich Dinge im gemalten Bild dem haptischen Gegenstand und umgekehrt dreidimensionale Objekte im Raum dem Bild, der Illusion: Der *Holzblock* aus dem Jahr 2001 (Abb. S. xx) führt vor, wie Malerei das Holz zum Raubgut macht, indem sie Rinde und Maserung mit homogen leuchtendem Gelb beziehungsweise einem kühnen Glanzlicht überzieht. Sechs Jahre später, so im *Kabinett* (Abb. S. xx) vergreift sie sich wieder an Dingen, deren ordentliche Aufreihung auf klinisch gesäuberten Glasflächen nicht darüber hinweg täuscht, dass im Tilgen der Gegenstände eine produktive Lust sitzt. In pechschwarze Farbmäntel getaucht, wecken vielgestaltige Objekte die Assoziation an Zierpflänzchen, Spielzeugpanzer, borstige Dildos. Wenn ich im ersten Gespräch mit der Künstlerin noch daran dachte, es würde sich lohnen, das Werk in den Kontext der aktuellen figurativen Malerei einzuordnen und zu prüfen, wie es zu deren surrealen Auswüchsen kommt, dann

⁷ Günther Grass, *Die Blechtrommel* (1959), hier zitiert aus: xxx, S. 649-650.

korrigiere ich mich jetzt: Diese Arbeit braucht zuerst und vor allem den Gegenstand, um die Leibhaftigkeit der Malerei⁸ zu erkunden. Die Figur kommt später.

Isabel Zürcher

⁸ Die Leibhaftigkeit der Malerei ist dem Titel einer Publikation von Georges Didi-Hubermann entlehnt: *Die leibhaftige Malerei*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.