

Lex Vögtli

Der

Bild

Inhaltsverzeichnis

4

Vorwort

Patricia Nussbaum

81

Leibhaftige Gegenwart und Schnittwerk Malerei

Zu Lex Vögtlis bildnerischen Strategien

Isabel Zürcher

91

Auf den Rüttelstrecken der Sehnsucht

Bemerkungen zu vier Bildern von Lex Vögtli

Markus Stegmann

103

a) und b) – zwei Bildvergleiche

Peter Suter

108

Das Déjà-vu oder im Fadenkreuz des Nachwortes

Simon Baur

112

Abbildungsverzeichnis, Biografie, Bibliografie,

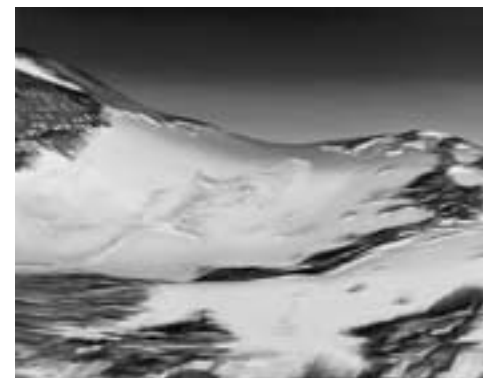
Autorinnen und Autoren

Vorwort

Ein Ausstellungstitel wie *Der Bild* ist ein Stolperstein, ein von der Künstlerin, die ihn ersonnen hat, den Betrachtern bewusst in den Weg gelegter Widerstand; kurz, eine Zumutung. Doch er passt zu ihrem Werk, denn aus Stolpersteinen und Zumutungen besteht ihre Kunst, obwohl diese manchmal so anmutig daherkommt – oder vielleicht gerade deshalb. Mit der Betitelung geht die Autorin ebenso sorgfältig um wie mit der Konzeption und der Realisation ihrer Arbeiten.

Meine erste Begegnung mit einer Arbeit von Lex Vögtli erfolgte 2001 im Rahmen einer Gruppenausstellung. Unter diesen der Betrachtung eines einzelnen Bildes meist nicht sehr zuträglichen Umständen stach eine grossformatige *Landschaft* ins Auge. Sie zeigte eine auf den ersten Blick erkennbare, banale Ansicht eines winterlich verschneiten Bergrückens vor ideal klarem Himmel. Die Darstellung vermochte zwar an heroisch dramatische Naturverherrlichungen aus der Kunst des 19. oder 20. Jahrhunderts zu erinnern, in einem totalen Widerspruch zu dieser kunsthistorischen Einordnung stand aber die auf Blau-, Weiss- und Grautönen beschränkte, quasi metatechnische Neutralisierung von Stofflichkeit. Die Schneefelder wirkten wie aus Plastik geschichtet, so süsslich-artifiziell, wie es meist nur Schönwetterfotografien auf Ferienprospekten sind. Das Bild ging aber entschieden über diese Imitation hinaus, denn die jeden sichtbaren individuellen Pinselduktus zurücknehmende, gestochen scharfe Malweise war nicht exakt analog zu einer Fotografie gestaltet, sondern franste an gewissen Stellen, dort, wo man sich unwillkürlich den dargestellten Schnee auf dem Fels am Schmelzen vorstellen konnte, in irritierende, pixelartig aufgefächerte Formen aus. Das Bild verriet eine Künstlerin, die sich bewusst, lustvoll bis kritisch mit der Welt der Medien auseinandergesetzt hatte, die sowohl zur Ironie wie auch zur Reflexion über unsere Erwartungen an ein Bild fähig war.

Die nächste, schon von einer gewissen Erwartung begleitete Begegnung fand 2005 unter ähnlich schwierigen Bedingungen statt, doch



Landschaft, 1999
Öl auf Leinwand
170 x 220 cm
Privatbesitz W. Vögtli

zeigte Lex Vögtli diesmal Dreidimensionales. Zwei weisse Sockel (müssen Plastiken heute wieder auf Sockeln stehen?!), kunstvoll barock geschwungene, verschieden hohe Podeste sahen aus wie einsame Inseln im Ozean eines Comicstrips. Sie bildeten die Plattformen für ein je eigenes Schauspiel. Auf der einen steckte in einer Glasvase ein vorgefundener, dürrer Zweig mit fünf winzig kleinen Figuren aus dem Spielzeugladen, die sehr unauffällig und doch wie Schiffbrüchige auf einer entlegenen Verästelung sassen, die man also leicht hätte übersehen können, zumal das Ganze sehr dekorativ erschien oder sich die Aufmerksamkeit auf das zunächst ebenfalls mögliche Thema des Baumsterbens konzentrierte; auf der anderen Plattform sah man einen wie aus einem Modellbau-Atelier entsprungenen, aus verschachtelten Würfelformen aufgebauten und mit Filzrasen und imitierten Mäuerchen beklebten Landschaftsausschnitt; auf diesem Gelände thronte eine wie aus Schwemmholz gebastelte Gatter-Ruine. «Kartonschachteln, Holzkiste, Butterzopf, Modellbaurequisiten», lautet die Materialbeschreibung der Künstlerin. Dachte man sich mögliche Zusammenhänge zwischen den einzelnen Elementen und zwischen den beiden, sich in grösserem Abstand voneinander befindenden «Inseln» weiter, liess sich «kinderleicht» eine dramatisch aufgeladene Geschichte aus real Möglichem und Surrealem zusammenreimen.

Die nächste Überraschung folgte noch im selben Jahr, als sich Lex Vögtli auf eine Einladung der Druckwerkstatt Olten einliess und mehrere jüngere, bisher wie sie nicht in diesem traditionellen Arbeitsbereich tätige Künstler dazu brachte, gemeinsam mit ihr verschiedene grafische Techniken zu erproben. Die Resultate der fünf Beteiligten wurden darauf in einer Kabinettausstellung des Kunstmuseums Olten vorgestellt. Lex Vögtli legte eine Serie von Blättern vor, die von erstaunlicher Vielfalt waren, von einer üppigen Fantasie zeugten sowie von einer Hand, die souverän das breit gefächerte Register disponibler Verfahren und Bildvorstellungen zu ziehen versteht.

Wie kann es sein, dass eine Künstlerin mit den verschiedensten Medien zu experimentieren bereit ist, Streifzüge in neueste bis in beinahe obsolet erscheinende Gebiete unternimmt und jeweils zu adäquaten, überzeugend zeitgemässen, frischen Bildfindungen gelangt? Eine solche künstlerische Position ist selten. Lex Vögtli wurde zu einer grossräumigen Ausstellung eingeladen, dank der sich die Entwicklung ihrer Bildwelt wie am Faden der Ariadne verfolgen liess und mit der eine gewisse Übersicht zu gewinnen war. Die Idee einer «Retrospektive» ihres Schaffens widerstrebte ihr. Sie wollte vor allem neuere Werke präsentieren. Für sie sind ihre früheren Arbeiten, bei welchen noch die lustvoll-ironische Auseinandersetzung – das quasi chirurgische Sezieren von Form und Inhalt der verfügbaren Mittel und Medien – im Vordergrund stand, schon Geschichte. *Tempi passati*. Sie verfügt unterdessen über ein so vielfältiges Bildvokabular, dass sie es wie einzelne Bausteine nach Bedarf ein- und zusammensetzen kann. Die neuen Werke entstehen nach einer nur ihr bekannten Mixtur. Sie werden gebraut aus der Sprache der Kunstgeschichte, der Illustration, der Kinderbücher, der Comics oder der digitalen Welt, wo Froschkönige und Dornröschen sich gute Nacht wünschen und dann nicht schlafen können, weil sich gleichzeitig aus dem Unbewussten etwas Unbekanntes, Monströses einschleicht. Lex Vögtli macht es den Betrachtern nicht leicht. Sie streut ihr Repertoire an

Bildelementen so verwirrend wie Spuren von Hänsel und Gretel aus, um in noch komplexere psychologische Gebiete vorzudringen. Inzwischen ist sie auch dazu übergegangen, ihre Bilder am Computer zu entwerfen. Dabei macht sie sich ihre mit Collagen erworbene Erfahrung zu Nutzen, dass sich Schönheit, wie einst von Lautréamont formuliert, aus der «zufälligen Begegnung eines Regenschirmes und einer Nähmaschine auf einem Seziertisch» einstellt.

Lex Vögtli ist vor allem Malerin. Ihre gelegentlichen Exkurse in andere Gebiete sind Beweis genug, dass sie durchaus als Zauberlehrtöchter wirken könnte. Wie aus den Interpretationen verschiedener Autoren der vorliegenden Publikation deutlich wird, kitzelt jedes Werk von ihr bei den Betrachtern kunstgeschichtliches Wissen aus dem Gedächtnis, will uns gleichzeitig in unbekannte Tiefen der Psyche führen. Man muss jedoch C.G. Jungs oder neuere populärwissenschaftliche Märchendeutungen nicht unbedingt gelesen haben, um mit Blick auf diese Bilder seine eigenen Fantasien zu entwickeln oder sich des süss-sauren Geschmacks des Schauders zu erinnern, der einem als Kind bei der Erzählung von Hänsel und Gretel unter die Haut ging. Lex Vögtli war dafür zu gewinnen, beim Einrichten der Ausstellung sich auch anhand einzelner älterer Bilder aus den letzten zehn Jahren über die Schulter blicken zu lassen. Für ihre intensive Mitarbeit möchte ich der Künstlerin herzlich danken. Die erreichte Übersicht ist mehr geworden als die blossе Aneinanderreihung einzelner Exponate. Als zeitraffender Erfahrungsraum in Bild und Text ermöglicht nun auch das Buch den Betrachtern, die sich dieser Welt aussetzen, Einsicht in die Entstehung einer hochaktuellen künstlerischen Realitätsverarbeitung.

Patricia Nussbaum



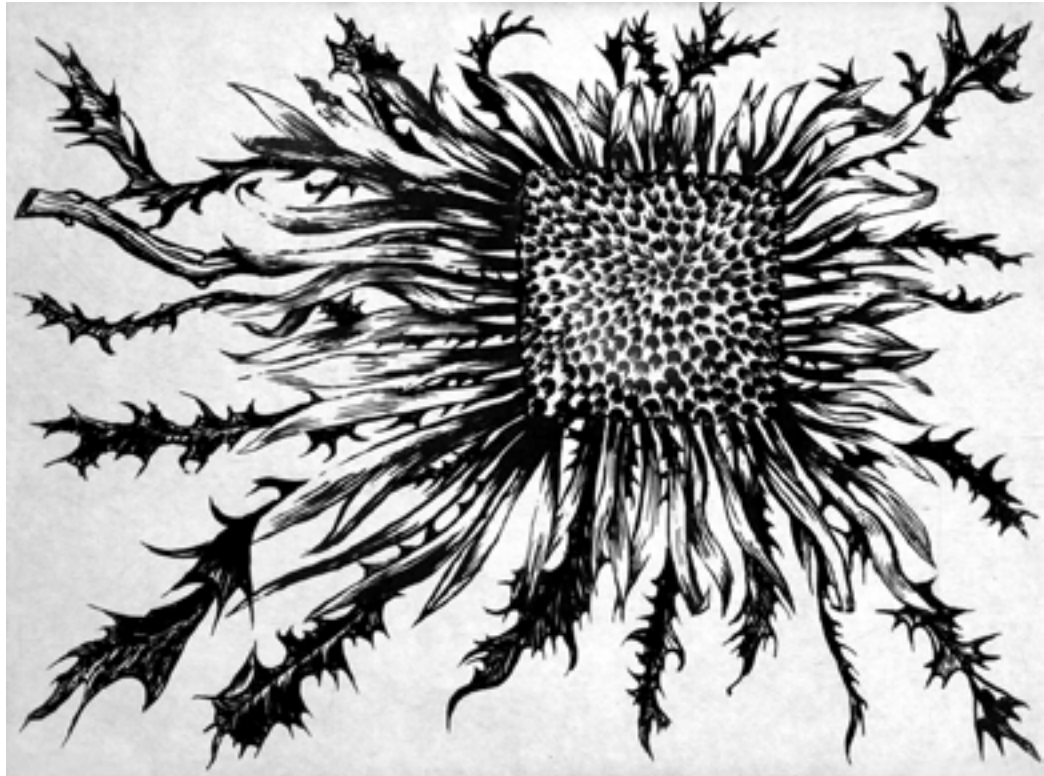
Faltenwurf, 2004



Ohne Titel, 2008



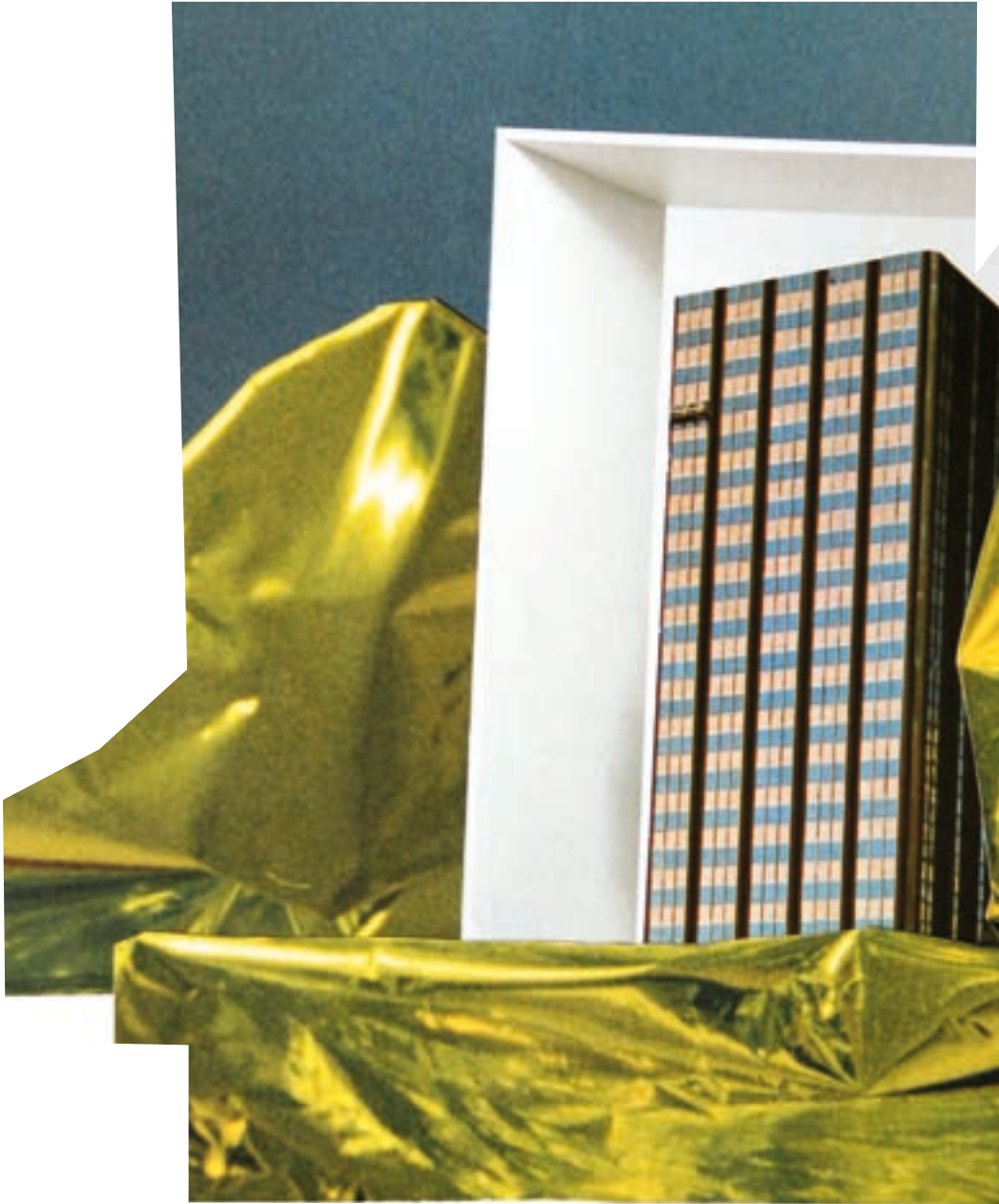
Bauernmalerei, 2004



Silberdistel, 2005



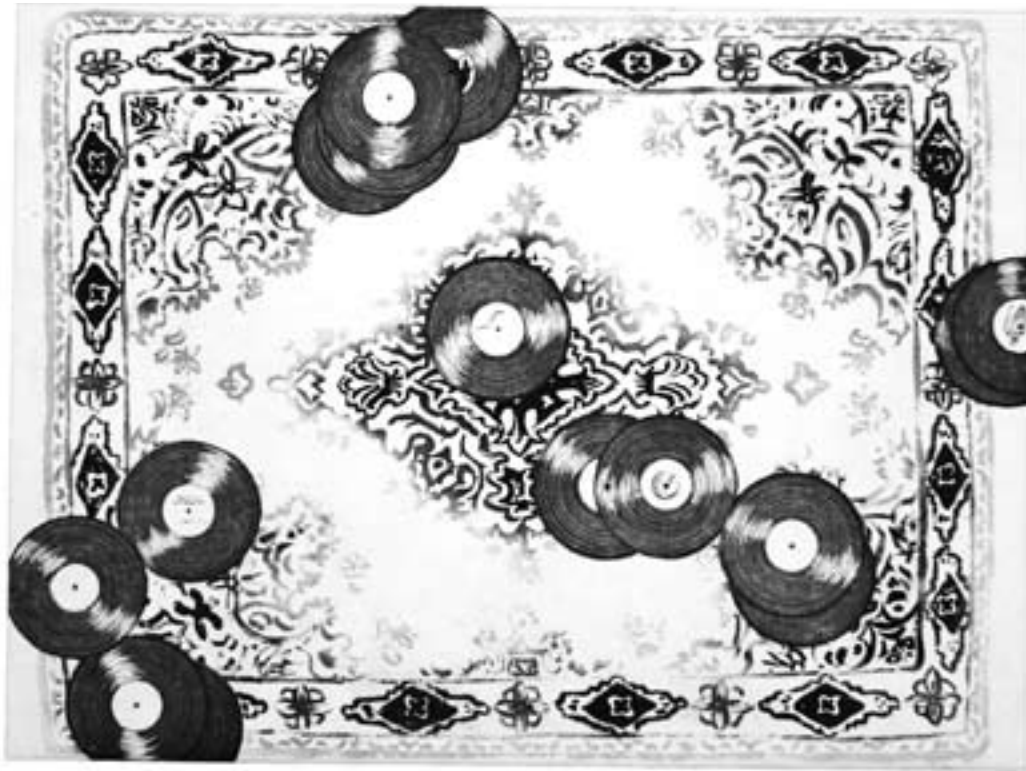
St. Nikolaus, 2006



Ohne Titel, 2008



Herbst, 2004



Nachtgesang, 2005



Ohne Titel, 2008



Akt, 2006



Stilleben, 2001



Froschkönig, 2007



Freund Zud, 2008



KZ für Schneemänner, 2005



Bodycount, 2001



Ohne Titel, 2008



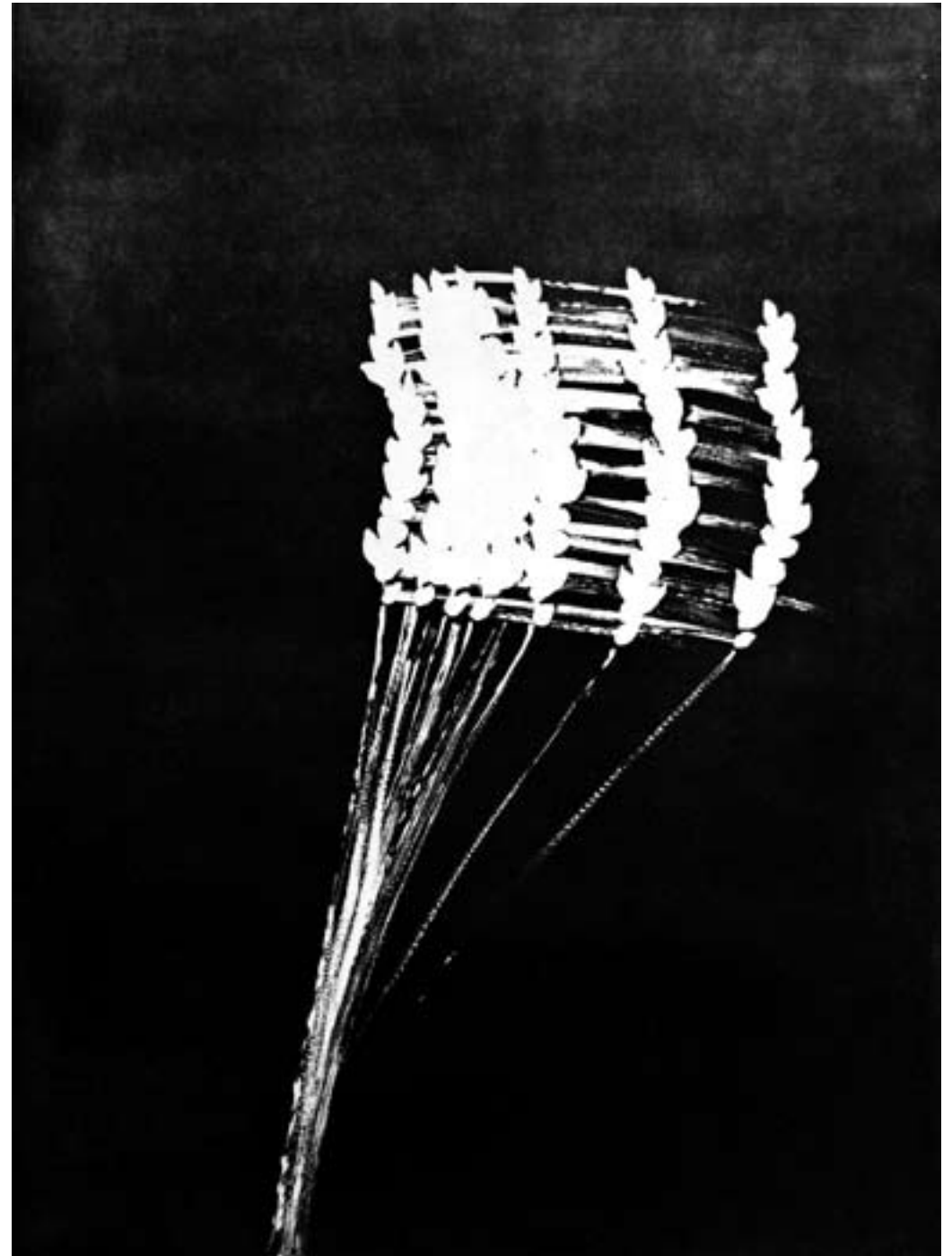
Jorinde und Joringel, 2007



Skyline, 2006



Amor und Psyche, 2006



Ähre im Wind, 2005



Dark Days, 2006



Emo, 2008



Robinsonade, 2007



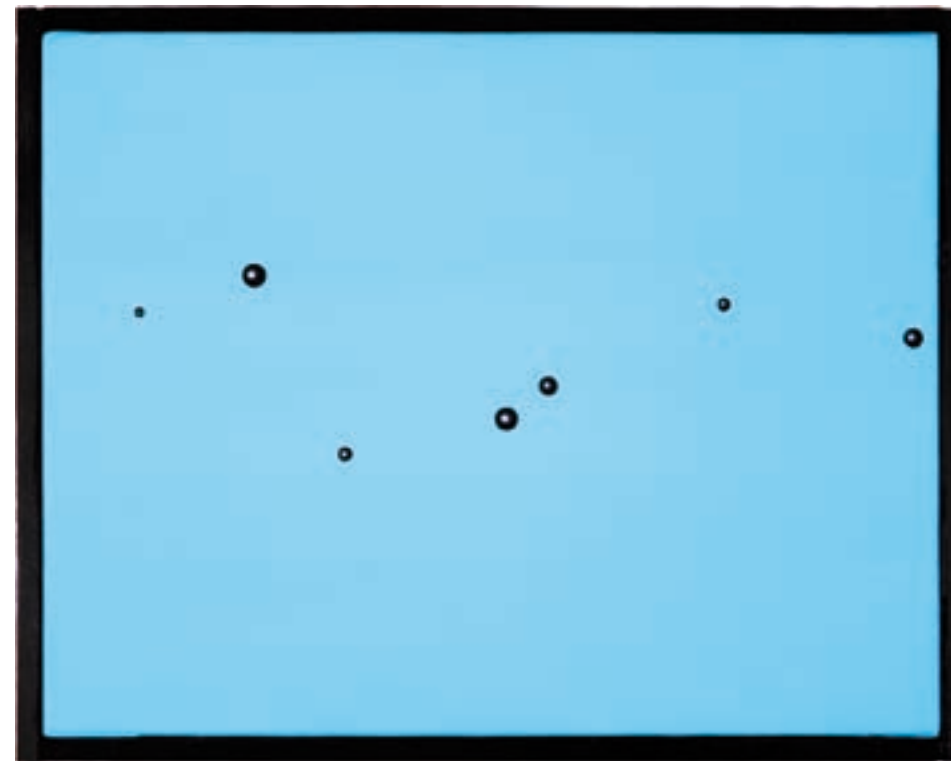
Donnerkeulen, 2002



Stummer Fleck, 2006-08



Ohne Titel, 2008



Ohne Titel, 2004



Ohne Titel, 1996



Nippel II, 2003



Selbstbildnis, 2006



Kabinett, 2007



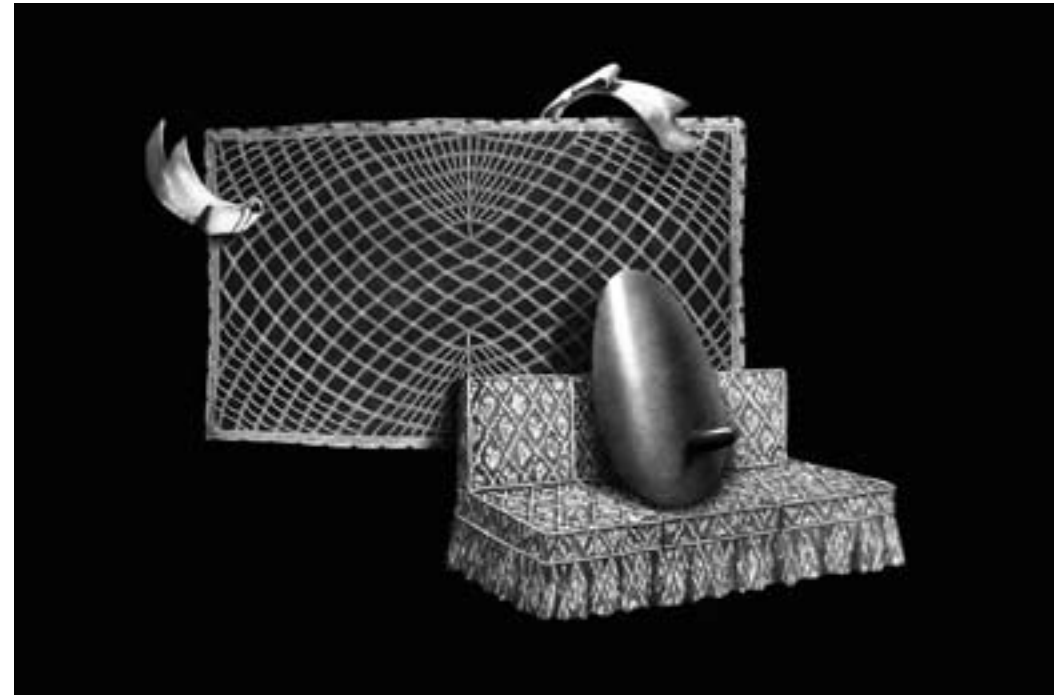
Ohne Titel, 2003



Holzbock, 2001



Ordner, 2008



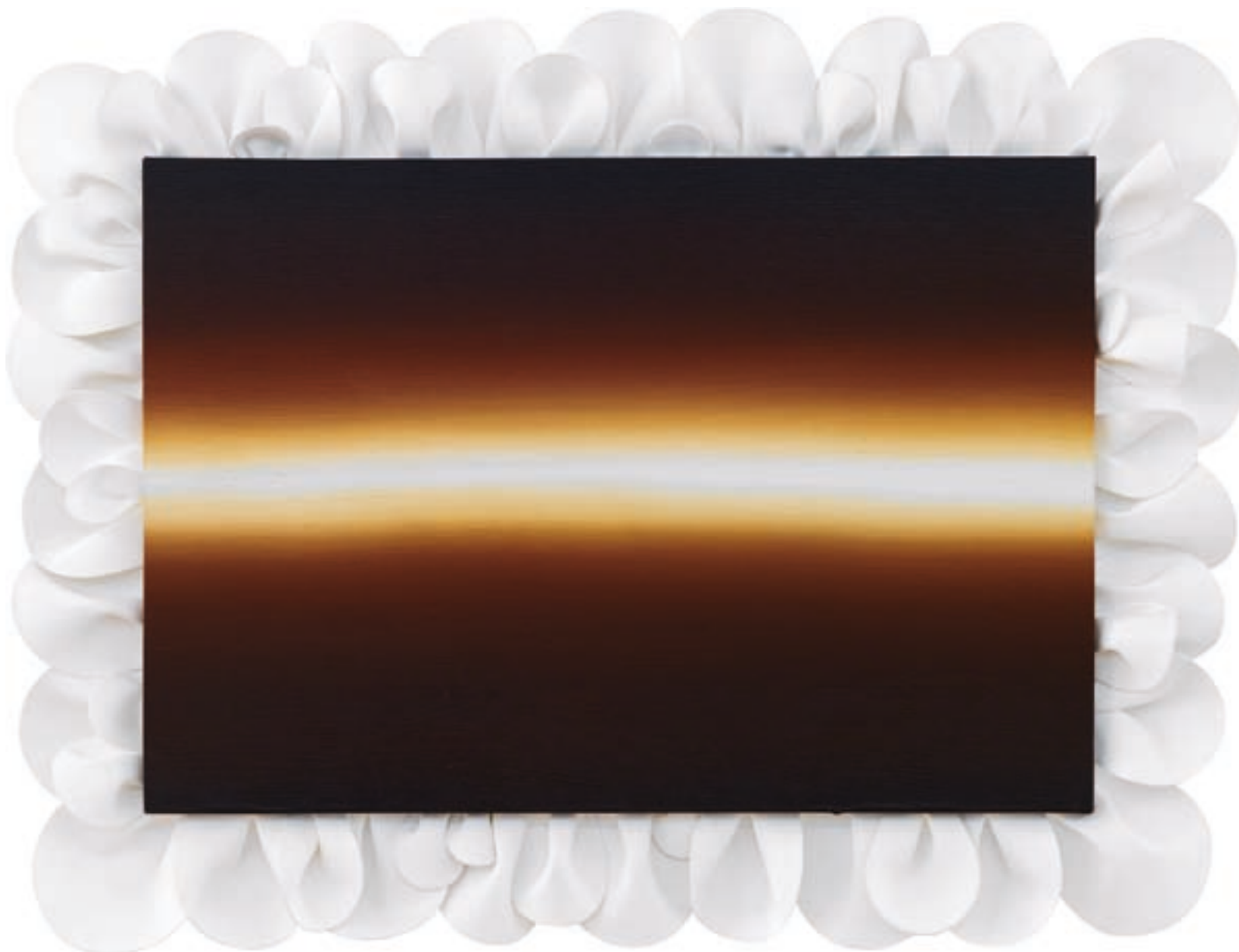
Ohne Titel, 2008



Später reden, 2008



So ohne Bier und Blasmusik, 2008



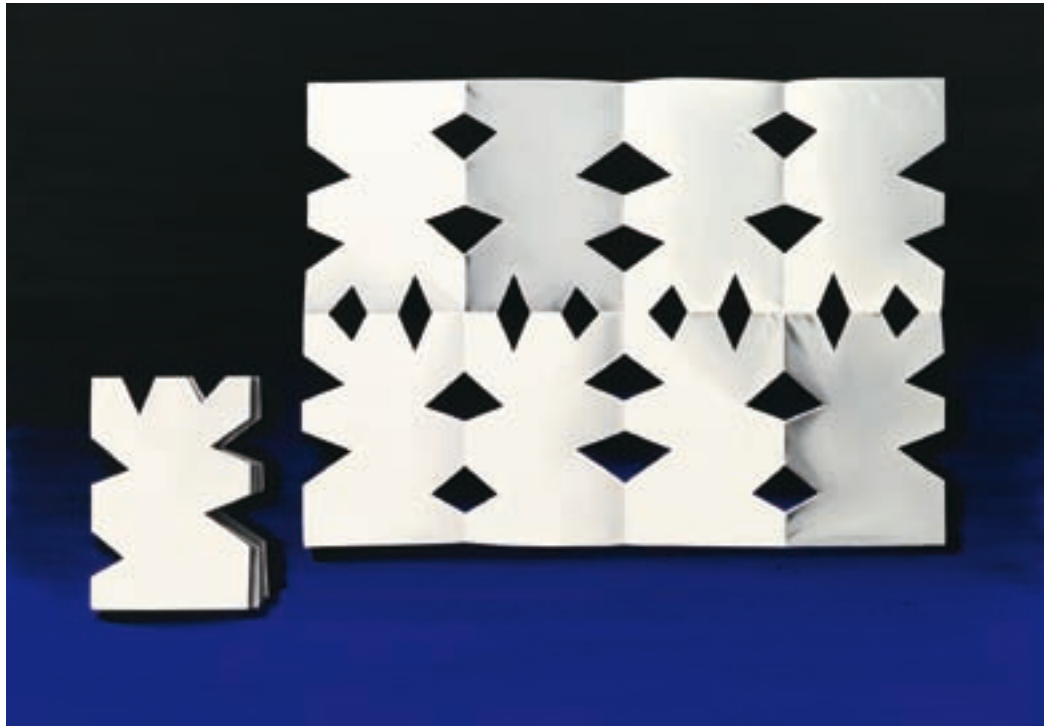
Nausea, 2004



Schneedecke, 2007



Wasserhahn, 2008



Echo, 2007



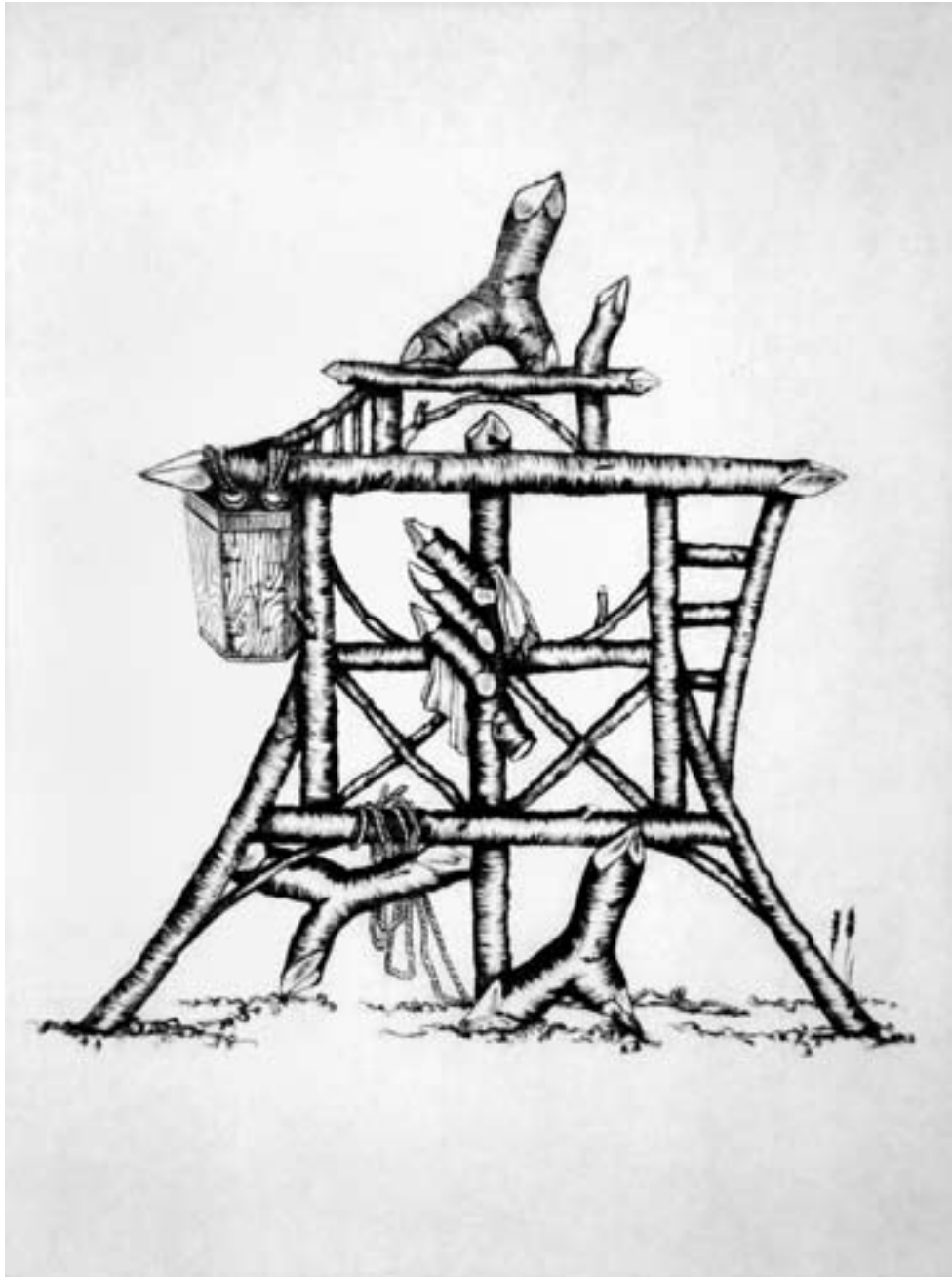
Dorn, 2007



Ohne Titel, 2008



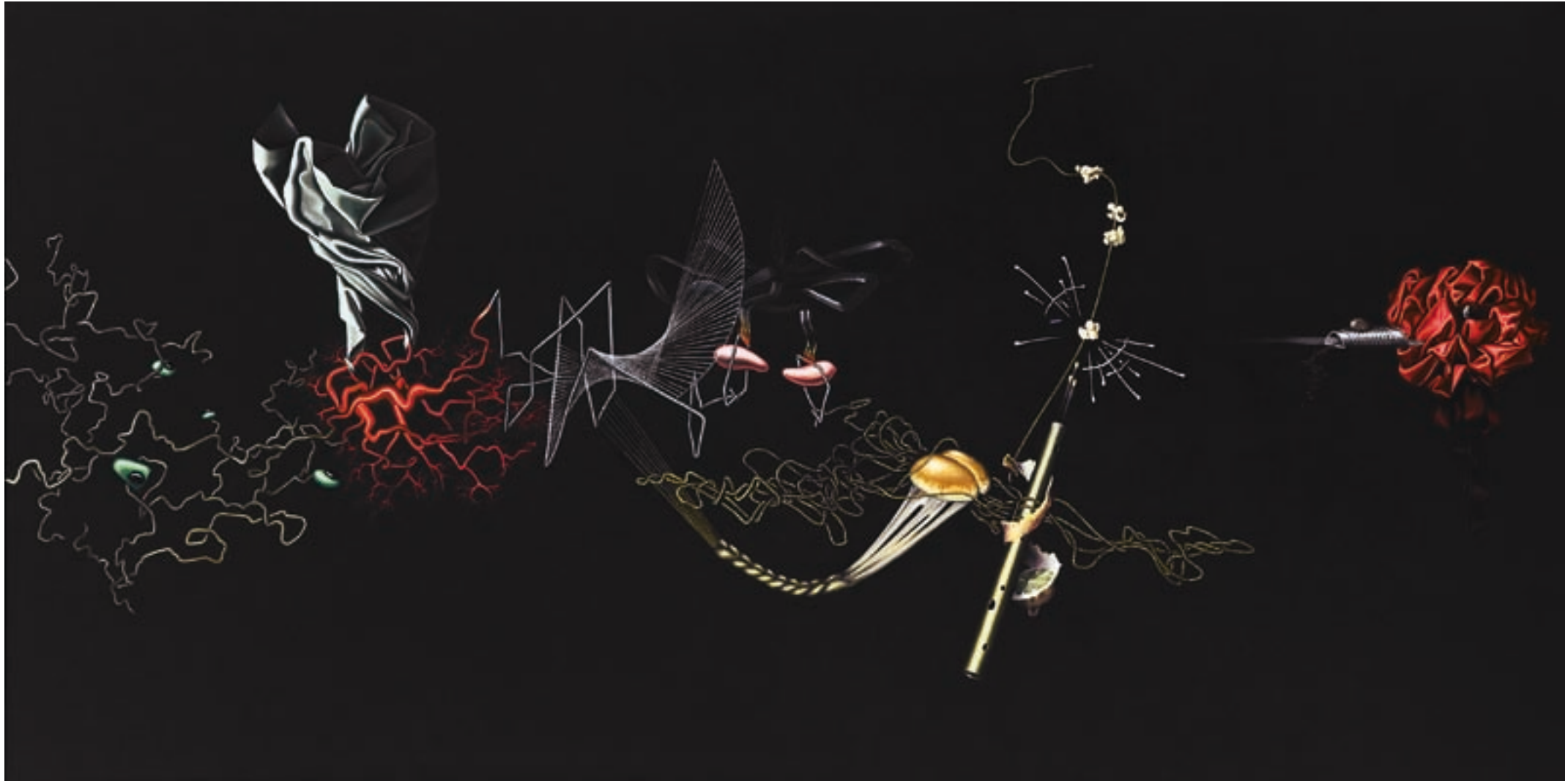
Hochnebel, 2007



Ohne Titel, 2005



Hänsel, 2007



Eros, 2006



Der Kuss, 2005



Schlaflos, 2007



Möbel, 2006



Ohne Titel, 2007





Need, 2008



Rassel Nr. 3, 2008



Selbstbildnis, 2006



Blau, 2007



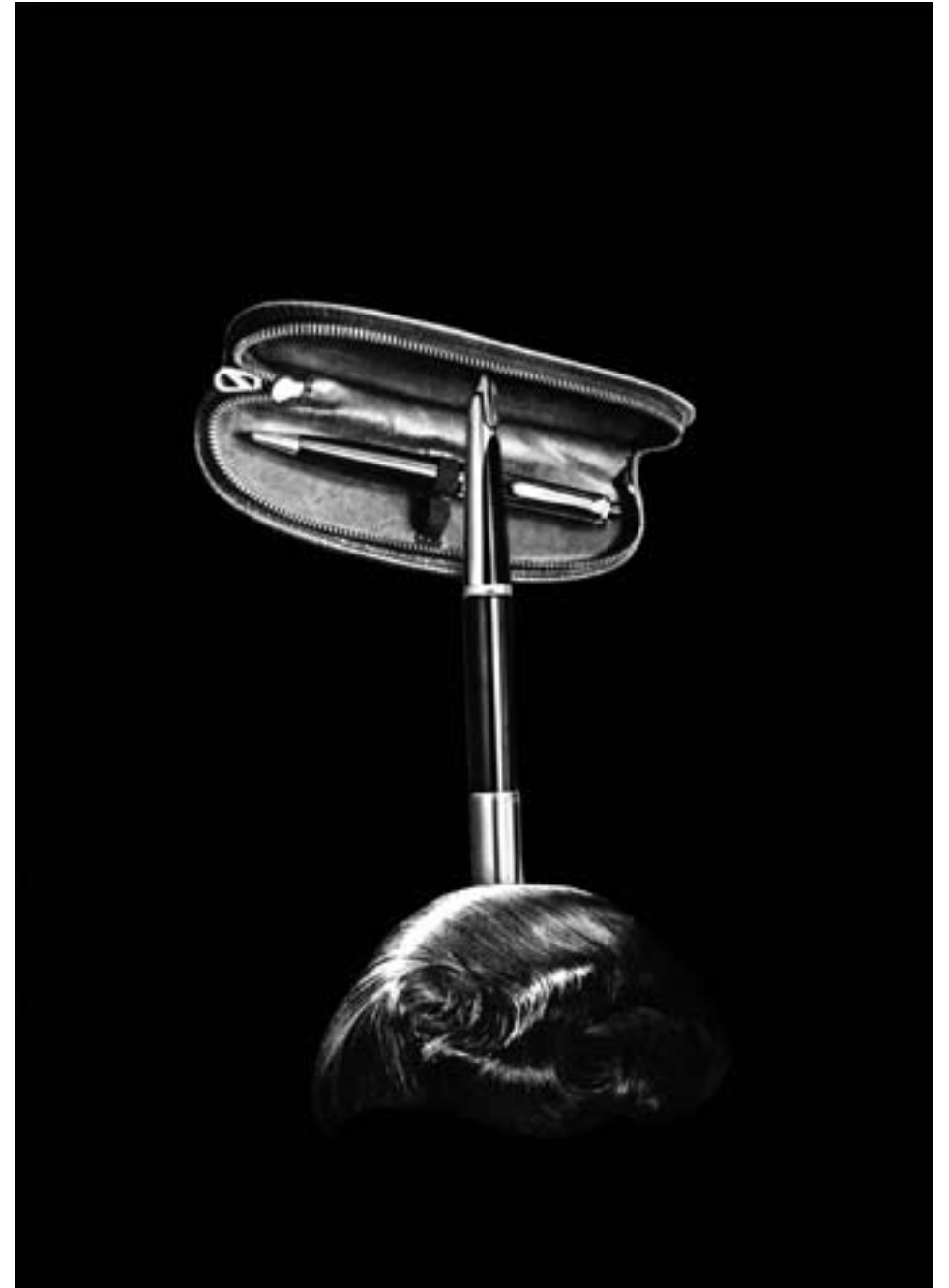
Topf Nr. 2, 2008



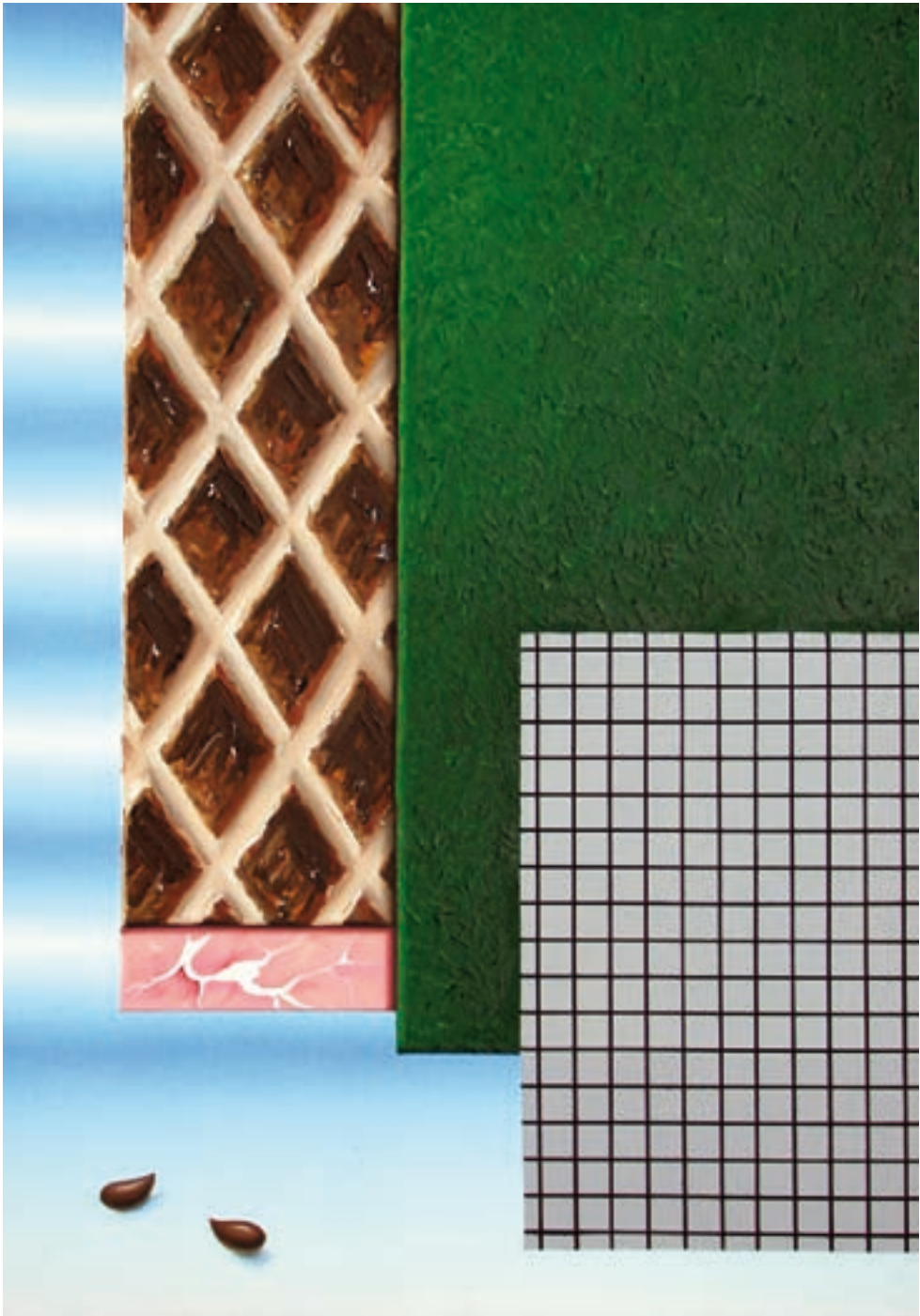
Gebüsch, 2000



Jesus, 2006



Ohne Titel, 2008



Der Sündenfall, 2006



Schraffuren am Nachmittag, 2008



Strohmann, 2005



Fortuna, 2006



Jungbrunnen, 2006

Leibhaftige Gegenwart und Schnittwerk Malerei

Zu Lex Vögtlis bildnerischen Strategien

Isabel Zürcher

«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. 52) 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 Stoecklin 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 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. 36). 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 Blatt- rand jedoch vor allem die Scheinheiligkeit der Perspektive bloss und irritiert die Erinnerung an Werbeplakate von Kambly-Backwaren 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. 24). 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. 54). Und die symmetrische, auf weissem Feld isolierte Vogel-Silhouette, ein Fragment aus mittelalterlicher Glasmalerei, lädt sich zu einem geradezu unheimlichen Geschoss auf (Abb. S. 17). 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 unbekannt- ten Planeten angekommen ist (Abb. S. 10). Die mikroskopisch ver- grösserte Spore im edlen Violett war schon da, und ein metallener Stiel mit rot leuchtenden, rotierenden Borsten tut, als wäre er als Blü- tenkopf von einem verlorenen Strauss abgefallen. Sicher ist eigent- lich 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 Überein- ander von Motiven bezeugt vielmehr ein grundsätzliches Interesse, ja eine Obsession, das scheinbar Unvereinbare aufeinanderprallen und darin neue Atmosphären aufkeimen zu lassen. «Zu ihren Eigen- tümlichkeiten gehört auch», formulierte Hannah Höch 1946 in Be- zug 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 Vor- aussetzung Hemmungslosigkeit im Sinne von Unbelastetsein (aber nicht Disziplinlosigkeit) erforderlich; [...] und nicht zuletzt muss auch hier ein Mensch dahinter stehen, dessen innere Struktur ihn zwingt, auf diese Weise etwas auszusagen.»² In *Stummer Fleck*, 2006–08 (Abb. S. 34) treffen vier aufeinander gestapelte Putz- schwämme auf einer braun maserierten Brüstung vor nächtlichem Wolkenhimmel auf die wie als Schreibtisch-Attribut aufgestellte Post- karte mit einem seitenverkehrt zitierten Scherenschnitt des deu- tischen Romantikers Philipp Otto Runge, auf dem ein weisser Hund auf blauem Grund den Vollmond besingt. *Der Sündenfall*, 2006 (Abb. S. 74), um nur ein weiteres Beispiel zu nennen, legt wie als De- monstration für die Vielschichtigkeit der Malerei mehrere Folien si- mulierter Materialien bildparallel übereinander, 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», setzt Bindschädler das Gespräch fort, «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 Silberflitter), 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 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*, 2007 (Abb. S. 57) 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 Lex Vögtlis Kombinationen und Metamorphosen des Gegenständlichen: In der Wiege steckt auch der Sarg (Abb. S. 62).

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 grossen 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 Kunsthaus 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



Lex Vögtli
Krieg und Frieden, 2006
Performance
Kunsthaus Baselland



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 Überlebensstrategien vom Filmbild gelöst und nimmt sie als Regie-Anweisung. Auf dem übersichtlichen Spielraum eines hüfthohen Sockels hantiert sie mit Häkelgarn, Barbiepuppen, Butterballen, Wasserhähnen, 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 Günter 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 zuspielden. 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 Holzbock* aus dem Jahr 2001 (Abb. S. 43) 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*, 2007 (Abb. S. 41) 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 korrigiere ich mich jetzt: Diese Arbeit braucht zuerst und vor allem den Gegenstand, um die Leibhaftigkeit der Malerei⁸ zu erkunden. Die Figur kommt später.

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

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 Vöggtli, Ausstellung im Künstlerhaus Solothurn, 28. März bis 20. April 2008.

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

6
Vgl. Bericht der Kunstkreditkommission Basel-Stadt, 2006, S. 8 (publiziert unter www.kunstkreditbasel.ch/downloads/index.php).

7
Günter Grass, *Die Blechtrommel* (1959), hier zitiert aus: Sammlung Luchterhand, Hamburg, 1974, S. 649 – 650.

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

Auf den Rüttelstrecken der Sehnsucht

Bemerkungen zu vier Bildern von Lex Vöggtli

Markus Stegmann

Welcher Epoche gehört diese Landschaft an mit ihren spärlich be-
 laubten Bäumen, der räumlichen Staffelung in die Tiefe, mit der wie
 gefroren erscheinenden, schmalen Wassersäule, der gläsernen Eis-
 blume darüber, dem Faltenwurf als Ring um fleischige Fläche darun-
 ter? Wie lässt sich die historische Temperatur dieses Bildes mit dem
 anspielungsreichen Titel *Jungbrunnen*, 2006 (Abb. S. 78) messen?
 Nicht allein der ruhig atmende landschaftliche Tiefenraum, sondern
 auch die grazile Geste der fragilen Wasserfontäne mit ihrem rätsel-
 haften Faltenfundament scheinen einer fernen Vergangenheit zu
 entstammen, auch wenn das Brunnengebilde im Vordergrund einem
 surrealen Kompositionsverfahren folgt. So licht und hell Himmel und
 landschaftliche Ferne sich zeigen, so dunkel und schattig ist der
 Vordergrund, auf welchem der Jungbrunnen aufliegt. Mit selbstver-
 ständlicher Ruhe bettet er sich in die Landschaft, und doch gleicht er
 einem Ufo, das hier wie zufällig landete und ein bizarres, wasserspei-
 endes Schauspiel aufführt, fern jeglichem Publikum. Es ist gerade
 dieses stille, seltsam zweckfreie Sein, das überrascht, denn diejeni-
 gen, die vom Wunder des Jungbrunnens profitieren, die ihre schmerz-
 vollen Gebrechen, Leiden und Krankheiten loswerden, vor allem
 aber ihre alten, faltigen Körper gegen junge, frische eintauschen
 könnten, genau diejenigen fehlen. Ein Jungbrunnen ohne Alte, ein
 Jungbrunnen ohne Junge, einfach nur einsam für sich allein und still
 vor sich hinplätschernd, wenn dies überhaupt ein Plätschern ist und
 nicht vielmehr ein eingefrorenes Ornament. Oder sollte sich in dem
 kleinen, behaarten Hautball, der über der Fontäne schwebt, sinnbild-
 lich das menschliche Sein verbergen? Ein Stück menschliches Fleisch,
 auf die absurde Winzigkeit einer kleinen Kugel geschrumpft, ein blin-
 der Augapfel gar?

Es kommt uns *Der Jungbrunnen* aus dem Jahr 1546 von Lucas Cra-
 nach dem Älteren in den Sinn, auch wenn dieser ganz im Gegensatz
 zu dem unsrigen geradezu überbevölkert ist. Weniger einen eigentli-
 chen Brunnen, als vielmehr ein geräumiges Bassin, einen «Swim-



Lucas Cranach der Ältere (1472 – 1553)
 Der Jungbrunnen, 1546
 Öl auf Holz, 122 x 186,5 cm
 Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlin

mingpool» bildend, bietet er Platz für die vielen, die da freudig gelaufen und gefahren kommen, hastig und erwartungsfroh ins Wasser steigen und bald darauf wundersam verjüngt demselben wieder entsteigen. Der Traum von ewiger Jugend wird hier sinnbildlich fassbar. Und ausgerechnet heute, wo diese Sehnsucht heftiger grassiert denn je, wo medizinische und kosmetische Möglichkeiten unsere Körper länger als jemals zuvor jung und fit halten, ausgerechnet heute sind die Personen abwesend.

Aber ist der Brunnen von Lex Vögtli überhaupt ein Brunnen, muss man sich fragen angesichts des fleischfarbenen Linienverlaufs, der nicht recht Wasser darstellen will, der vielmehr seinen rapunzelhaft dünnen Wasserstrahl starr und senkrecht in die Luft stellt, ohne wirkliches Oben oder Unten. Das Becken, das kein Becken ist, enthält kein Wasser, das es eigentlich enthalten müsste, und gleicht statt dessen einem überdimensional vergrößerten Fingerabdruck, genauer: Linien und Farbe deuten darauf hin, dass dieser Beckengrund eine in

die Fläche geklappte, riesenhaft grosse Ansicht einer Fingerkuppe darstellt. Wirkt zunächst wie ein seltsamer Zufall, ist es aber nicht: Es mag der menschliche Finger altern, das grafische Muster der Fingerkuppe, der Fingerabdruck, die Form des Musters altern nicht, jedenfalls nicht so wie der Finger dies tut. Insofern blitzt im Jungbrunnen von Lex Vögtli eine fast gespenstische Form der Alterslosigkeit auf, auch wenn diese nur ein winziges Stück unserer selbst betrifft, einen Quadratzentimeter vielleicht, und sich nur auf eine unveränderliche Form bezieht, während dem Finger nichts anderes übrig bleibt, als zu altern. Auch das Muster des Fingerabdrucks wird eines Tages verschwunden sein, daran besteht natürlich kein Zweifel. Und doch liegen darin ein Hauch von Zeitlosigkeit und zugleich die Desillusionierung, dass sich bei allem medizinischen Fortschritt Alter und Tod nur aufschieben, nicht aber aufheben lassen.

Ein schillerndes Fingerkuppegeheimnis in einer entlegenen, altmeisterlichen Landschaft und ein bizarr gefrorenes Wasser, das Wunder versprechen sollte, in Tat und Wahrheit aber vor lauter Starrheit kaum mehr fließen und daher uns nicht benetzen kann, spinnen in diesem kleinformatigen Bild eine uralte menschliche Sehnsucht weiter. Unsere konsum- und machbarkeitsgläubige Zeit, die unseren Blick auf die Sterblichkeit verstellt und verdrängt, trifft auf die fantastische Vision einer wundergläubigen Epoche.¹ Unvermittelt begegnen Machbarkeit und Wunder einander wie Lebewesen verschiedener Galaxien. Der Schluss fällt nicht schwer, dass weder Wunder noch Machbarkeit unsere Sehnsüchte wirklich befriedigen. Aber was viel wichtiger ist: Beide sind starke und lang erprobte Mittel, um der Hoffnung auf Erfüllung irgendwann einmal in der Zukunft glaubhaft erscheinende Nahrung zu geben. Die Einsicht in die Sterblichkeit ist das Eine, aber die Aussicht auf Veränderung, die Möglichkeit, Veränderungen irgendwie, irgendwann in die Hand nehmen zu können, ist das Andere und das eigentlich Entscheidende: Denn diese geistige Bewegung arbeitet gegen den notwendigerweise verlaufenden Ver-

fall der Zellen. So gesehen macht dieses Bild eine geradezu philosophische Aussage zu einem uralten und gleichzeitig hochaktuellen Thema des Menschen oder sollte man besser sagen, zu einem Leiden, das uns von Beginn an eingebrannt ist, das ohne Ausnahme alle betrifft, dem sich früher oder später niemand entziehen kann.

Das Bild als Schauplatz des Nachdenkens über die rätselhaften Zusammenhänge menschlicher Existenz, über den manchmal seltsam lebendigen Faden zwischen vergessenen Epochen und unserer Gegenwart, wie es sich im *Jungbrunnen* zeigt, ist in der Arbeit von Lex Vögtli kein Einzelfall. Innerhalb ihres facettenreichen Schaffens gibt es einige Bilder, die aus veristischer Gegenstandsnahe, surrealen Kompositionsprinzipien und Erinnerungen an die Kunstgeschichte und die Welt der Märchen und Wunder einen brisanten Cocktail mischen. Zwar ist die menschliche Figur durchwegs abwesend, aber ihre Utensilien zur Bewältigung des Alltags und ihre (An-)Zeichen des Wohnens verweben sich zu fragenden Konglomeraten voller Andeutungen und Erinnerungen. Würden wir jedoch die Suche nach Antworten in der Überzeugung aufnehmen, irgendwo sei der alles öffnende Schlüssel zu einem rationalen Verständnis dieser Bilder zu finden, wären wir bereits hoffnungslos auf Abwege geraten. Natürlich sind die Dinge für sich isoliert mehr oder minder erkennbar, aber nicht ihr Zusammenhang. Wir sehen Objekte unseres Alltags oder aus der Welt der Märchen, doch das Gefüge, das sie bilden, bleibt ein Rätsel. Allerdings ein solches, das mit suggestiver Faszination immer wieder neu unseren Blick anzieht und uns in das Gewebe des Unerklärlichen hineinzieht. In dem Masse, in dem wir darin eintauchen, uns persönliche Erinnerungen und Assoziationen erlauben und eingestehen, ihnen wie einem unbekanntem Fluss folgen, uns schliesslich von rationalen Erklärungsreflexen lösen, verschmelzen wir mit den Fasern dieses Gewebes und lassen uns von seinem Potenzial innerer, ungesehener Bilder überraschen, die uns als ungreifbare Sehnsuchtsbilder gegenüberreten.

Ein fensterloser, tannengrüner Innenraum mit Spinnrad und Spindel, mit einer unwirklich flachen, ausgefalteten Raumecke, akzentuiert durch ornamentales Schnitzwerk, und einer kleinen, in den Spinnfäden eingeklemmten Leinwand bilden das Inventar von *Dorn*, 2007 (Abb. S. 53). Auch wenn das Spinnrad an das Steuerrad eines alten Schiffes erinnert und die Holzwand an eine niedrige Kajüte, spielt das Bild natürlich auf Dornröschen² an.

Die markante Fensterlosigkeit des hölzernen Gehäuses, unsere Blicke, die am rohen Holz der Wand anstehen, und die gleichzeitig anwesende wie abwesende Räumlichkeit erwecken ein gewisses klaustrophobisches Gefühl des Eingeschlossenseins. Die Dornenzweige auf dem kleinen Bild im Bild, das wie Fensterglas oder der Rückspiegel eines Autos den Blick nach draussen verspricht, aber nicht einlöst, sind geometrisch stilisiert und haben sich somit vom Naturvorbild entfernt. So stachelig sie eigentlich sind, so ungefährlich wirken sie hier, wie eingegossen in das Glas und somit unschädlich gemacht. Die Abwesenheit der typischen Märchenfiguren kennzeichnet dieses Bild, was aber noch erstaunlicher ist: Es herrscht eine bemerkenswerte Simultanität von Bewegung und Starre. In dieser hölzernen Kammer steht die Zeit still, kündigt sich keine Veränderung der Verhältnisse an. Doch die Unschärfe der Spindel zeigt unmissverständlich, dass sie sich sehr schnell um die eigene Achse dreht. Währenddessen stehen wir wie ein ohnmächtiger Kapitän vor dem steuerradartigen Spinnrad und fahren ganz langsam auf die Ecke des Raumes zu, die sich immer weiter vor uns auffaltet, so dass wir immer tiefer in sie hineinzugeraten drohen. Je länger wir fahren, desto tiefer driften wir – ohne dass wir anders könnten – in diese Raumfalte hinein, die nirgends zu enden scheint. Was geht hier vor? Was ist dies für ein seltsames Spiel? Welche Zwänge sind hier am Werk?

In dem Masse, in dem wir uns in dieser Kammer aufhalten, werden wir zu ihren Gefangenen. Wie in einem schlimmen Traum fahren wir wehrlos immer tiefer ins Holz des Gehäuses hinein, während sich die



Hans Holbein der Jüngere (1497 – 1543)
Der Kaufmann Georg Gisze, 1532
Öl auf Holz, 96,3 x 85,7 cm
Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlin

Spindel rasend schnell auf der Stelle dreht, bereit, uns wie ein Geschoss zu treffen. So gesehen könnten wir selbst das hundert Jahre lang schlafende Dornröschen sein, bevor dieses von einem Prinzen wach geküsst wird, und dies, obwohl uns die Spindel noch gar nicht gestochen hat. Der zeitliche Ablauf der Ereignisse des Märchens ist demzufolge aus dem Lot geraten. Die einzige Aussicht aus der Enge des Raumes baumelt wie die Beute einer Spinne am seidenen Fadensarg der Natur, nicht die Natur selbst. Wir wissen nicht, wie es draussen aussieht, ob Tag, ob Nacht, dafür bedrängt uns das immergrüne Tannenholz mit einer derartigen Nähe, dass wir es förmlich riechen können, nicht können, sondern geradezu riechen müssen. Sein Alter, seinen Staub, seinen langsamen Verfall, sein verborgenes Ungeziefer, seine besorgniserregende Frischluftlosigkeit.

Auch dieses Bild bezieht sich auf ein berühmtes Werk der Kunstgeschichte: Hans Holbeins *Der Kaufmann Georg Gisze* von 1532.³ Die fensterlose Abgeschlossenheit dieses Bildes mit den funkelnden, allegorisch zu verstehenden Utensilien aus dem Alltag des Kaufmanns,

der Stillstand der Zeit und die wundervolle, selbstvergessene Versenkung bilden Bezüge zum *Dorn* von Lex Vögtli, die insbesondere das grüne Holzwerk der Wand und die Ornamentik der Regalstützen von Holbeins berühmtem Gemälde in ihr Bild einfließen liess. Dies verweist wiederum auf die typische Arbeitsweise der Künstlerin: Aus einem riesigen Fundus an Bildern aus Zeitungen, Zeitschriften und alten Büchern wählt sie verschiedenartige Motive aus und stellt sie neu und überraschend zusammen. Diese visuelle Enzyklopädie ist die Grundlage ihrer Malerei.

Das Märchen *Jorinde und Joringel*⁴ findet in einem komplexen architektonischen Gebilde in Lex Vögtlis gleichnamigem Bild von 2007 (Abb. S. 25) sein Echo. Die Erzählhandlung des Märchens ist in einem höchst vielschichtigen Gebilde so stark komprimiert, variiert und verwandelt, dass eine rationale Rückführbarkeit nicht gelingt und auch gar nicht beabsichtigt ist. Allein schon der Standort ist mehrdeutig: Die leichte Einsenkung des roten Bodens spricht paradoxerweise für eine Bettdecke. Der perlmutterfarbenen schillernde Hintergrund entführt mit dem Anflug eines Polarlichts das Gebilde in eine Sphäre ausserhalb unserer positivistisch fassbaren Welt. Statt der in einen Vogel verzauberten *Jorinde* befindet sich im kleinen Käfig mit seinen schmiedeeisernen Gitterstäben ein buntfarbened Schneckenhaus. Als Bekrönung obenauf ein roter Blumenstrauss, der auf die rote Blume mit dem Tautropfen in ihrer Mitte verweist, die *Joringel* nach neun Tagen des Suchens schliesslich findet und damit den Bann der Zauberin brechen und *Jorinde* wieder zurückverwandeln und somit befreien kann. Die Hexe selbst bleibt unsichtbar, während die Wirkungen ihres Zaubers in Gestalt des rätselhaften Gebildes ablesbar sind.

Allerdings scheint hier die Zauberwirkung einmal mehr in die Irre geleitet zu sein: Denn der bewusste Verzicht, das Märchen zu illustrieren, macht die Qualität des Bildes aus. Stattdessen stehen wir wie Ödipus vor der Sphinx vor einem Gebilde, das uns wie diese letztlich

nach uns selbst fragt.⁵ Man könnte dieses Gebilde ein Denkmal nennen, das zunächst vordergründig an das Märchen *Jorinde und Joringel* erinnert, im weiteren aber Fragen stellt, welche Bedeutung die im Märchen verschlüsselten Themen Liebe, Treue und erste geschlechtliche Beziehung heute spielen. Doch was bedeutet in diesem Zusammenhang die sich schälende Rinde des Birkenstamms, was sucht der winzig kleine Schäfer mit seinen Schafen auf dem magenbrotartigen Sockel, der an die begehbaren, skulpturalen Darstellungen des Leidenswegs Christi⁶ in manchen Kirchen erinnert? Und die erstarrten Ketten? Und die brötchenhaft stilisierten Vögel auf der Birkenrinde? Wie beim *Jungbrunnen* lassen sich keine rationalen «Erklärungen» finden, stattdessen «fallen» wir in eine Sphäre aus Erinnerungssplittern und persönlichen Assoziationen und schweben schwerelos darin wie Astronauten im All.

Schwarz und gespenstisch züngeln in *Skyline*, 2006 (Abb. S. 26–27) insektenhafte, rissige «Flammen» wie ein Schattenballett in den Himmel, der aus gigantischen Steppdecken besteht. Die Szene könnte sich an einem Bühnenrand abspielen: Die Decken erhalten wie Akteure in vorderster Linie auf einer Theaterbühne ein gleissendes Licht von unten, während die schwarzen «Flammen» an einen Scherenschnittreigen des 19. Jahrhunderts erinnern. Aber sind die «Flammen» wirklich Flammen oder handelt es sich nicht vielleicht um verformte, in bizarre Insekten verzauberte Figuren? Sind diese schwarzen Formen am Ende gar als «Löcher» zu lesen? Wie wir auch immer die Dinge drehen und wenden, welchen Assoziationen und Erinnerungen wir folgen, die wahre Identität der schwarzen Geister können wir nicht klären. Auch die im Verhältnis riesengross erscheinenden Decken, die einen mächtigen, sich nach vorne wölbenden barocken (Wolken-) «Himmel» bilden, schichten sich nach Prinzipien, die sich unserem rationalen Aufklärungsbedürfnis komplett entziehen. Vielmehr befinden wir uns einmal mehr in einer faszinierenden Traumwelt überraschender Begegnungen alltäglicher Objekte.

Natürlich können – dem Bildtitel folgend – die schwarzen Formen auch als die reichlich angenagte Skyline einer Metropole gelesen werden, aber wirklich spektakulär ist die «Übermacht» der Steppdecken: Wie aus öden, banalen Decken so viel flüsterndes, geisterhaft orakelndes Geheimnis sprechen kann, ist bemerkenswert. Im theatralischen Halblicht scheint hier vieles möglich zu sein: Dabei bleiben wir im Unklaren, ob die Szene positiv oder negativ belegt ist. Dürfen wir wirklich unbeschwert und mit leichter Müdigkeit dem seidene n Glanz der Decken, ihrem weichen Schutz vertrauen oder verbergen und verschweigen sie durcheinander gewühlt ein Verbrechen?

Wo auch immer diese surrealen Bildwelten von Lex Vögtli spielen, ob in verschlossenen Innenräumen oder in weiten Landschaften, ob sie an die vergangene Welt der Alten Meister anknüpfen oder sich vom Zauber der Märchen leiten lassen, als gemeinsamer roter Faden liegt ihnen die geheimnisvolle Begegnung unzusammengehöriger Objekte zugrunde. An dieser Schnittstelle entzünden sich Fragen nach dem Woher und Wohin des Menschen. Das Zusammentreffen besitzt dabei oftmals einen paradoxen Charakter, der ein Staunen und Sich-Treibenlassen im unberechenbaren und unvorhersehbaren Strudel der Bild- und Bedeutungsartikel auslöst und damit unseren gewohnten rationalistischen Welterklärungsreflex nach und nach ausser Kraft setzt. In diesem Geviert aus Kunstgeschichte, Märchen, Verzauberung und Paradox ist noch vieles möglich, und dies in einer Zeit, die ihre gesamte Energie zur ökonomischen Gewinnmaximierung einsetzt und damit die vagen, von emotionalen Stimmungen gesteuerten Zwischenbereiche menschlicher Existenz, die schillernden Träume, die (noch) nicht kommerzialisierten Sehnsüchte zu überflüssigem Firlefanz herabstuft. Lex Vögtli verweist auf einen geheimnisvollen, verborgenen Kosmos in uns selbst, einen geistigen Hallraum äusserer Wirklichkeit, einen Innenraum der Empfindungen, der nicht nach logischen Gesetzmässigkeiten «funktioniert», sondern unberechenbar, sprunghaft und archaisch ungesehene Bilder öffnet, sofern

man sich nur auf ihn einlassen mag. So gesehen können die beschriebenen Werke von Lex Vögtli als innere Partituren gelesen werden oder prosaischer formuliert als «Rüttelstrecken» der Sehnsucht, die uns aus den Klauen des Rationalismus befreien. Die Bilder sind romantische Vagabunden, Traumwandler auf dem schmalen Grat zwischen hier und dort, gestern und heute.

1
Der Jungbrunnen wird bereits in der ältesten Fassung des sog. *Alexanderroman* aus dem 4. Jh. v. Chr. erwähnt, der Biografie von Alexander dem Grossen (356 – 323 v. Chr.). Vor allem die Legenden des Okzidents kennen die Suche nach dem wundertätigen Wasser des ewigen Lebens.

2
Dornröschen war bereits in der Erstausgabe von *Grimms Märchen* enthalten, erschienen 1812.

3
Das Bild zeigt den angesehenen Hansekaufmann Georg Gisze (1497 – 1562) aus Danzig im Alter von 34 Jahren. Vermutlich gab Gisze selbst das Porträt bei Holbein in Auftrag.

4
Zuerst erscheint das Märchen in der Autobiografie *Heinrich Stillings Jugend* von Johann Heinrich Jung (1777). Die Gebrüder Grimm nahmen es in ihre berühmte Märchensammlung auf.

5
Die Rätselfrage der Sphinx in der griechischen Antike lautete: «Was geht am Morgen auf vier Füssen, am Mittag auf zweien und am Abend auf dreien?» Die Antwort von Ödipus lautete: «Der Mensch.» Daraufhin stürzte sich die Sphinx von ihrem Felsen und starb. Statt wie alle Reisenden vor ihm von der Sphinx gefressen zu werden, konnte Ödipus nun unbeschadet seinen Weg fortsetzen, der ihn allerdings erst recht in sein schicksalhaftes Unglück führen sollte.

6
Es handelt sich hierbei um nachgebildete Ölberge. Am Fuss des Ölbergs in Jerusalem befindet sich der Garten Gethsemane, in welchem Christus in der Nacht vor seiner Kreuzigung betete.

a) und b) – zwei Bildvergleiche

Peter Suter



Emilie Linder
Bildnis Fräulein Brunner, 1827
Öl auf Leinwand, 48,8 x 40,5 cm
Privatbesitz, Basel



Lex Vögtli
Selbstbildnis, 2006
Öl auf Holz, 60 x 50 cm
Privatbesitz C. Güdel

a) Emilie Linder und Lex Vögtli malen beide als junge Frauen das Brust- oder Schulterbild einer jungen, rothaarigen Frau nach links. Beide, Linders Bildnis Fräulein Brunner im strengen, Vögtlis Selbstbildnis im fliehenden Profil, thematisieren durch Schleier oder Kapuze Verhüllen und Enthüllen. Fräulein Brunners der Profilsicht naturgemässe Einäugigkeit wird durch die pointierte Nacktheit des Kopfes, der wie eine gepellte Frucht aus dem Tuch heraustritt, unterstrichen. Das nach links spähende Auge ist das Echo der schonungslosen Betrachtung, der das Modell ausgesetzt ist. Lex Vögtli isoliert das Auge im runden Schminkspiegel, der die Selbstbetrachtung zu einem Akt der Spionage werden lässt.

Das erst siebzehnjährige Fräulein Brunner wird im Ernst der klassizistischen Darstellung zur römischen Vestalin, für die weltliche Alterskategorien keine verbindliche Grösse darstellen. Die sechsund-

dreissigjährige Lex Vögtli entzieht sich ihrem realen Alter durch einen gnomenhaften Auftritt, als gehöre sie einer Geschichte von Tolkien an. Mit dem Rest einer Nagellack-Bemalung wird ein Rest pubertärer Selbstvernachlässigung ins Bildnis der jungen Frau eingepasst. In der Spiegelung des Daumens mutiert die Hand zur Pfote, und die dort neben der Wange hervor lugenden Haarspitzen ergänzen die Wimpern wie Schnurrbarthaare einer Katze; eine Reminiszzenz an die Verschmelzungspraktiken der Kindheit, wo die Verwandlung ins Kuschel-Totem-Tier stets offen steht.

In der Gegenüberstellung ist das Alter der Dargestellten gleichsam vertauscht. Doppelt so alt oder halb so jung: Bei der Altersbestimmung und ihrer Zuweisung scheint etwas schief gelaufen zu sein. Die irritierende Unschärfe der Generationszugehörigkeit steht im Kontrast zur zielenden Schärfe der Inszenierung: zum porzellanharten Klassizismus einerseits, zur knappen Spiegelung andererseits. Beide Bilder geben diesem Kontrast eine ambivalente Farbigkeit mit. Bei Linder ist es das grünstichige, perlmuttfarbene Schimmern, das im Übergang zum Non finito des Gewandes am unteren Bildrand entstofflicht scheint. Bei Vögtli ist es das an Tarnanzüge erinnernde Grün-Grau-Braun, das mit dem schummrigen Hintergrund die selbstbestimmte Darstellung in einen unbestimmten Raum stellt. Der umgeleitete Blick bei Lex Vögtli – beim Malen des Selbstbildnisses auf einen zweiten Spiegel gerichtet, der die Betrachtung des Hinterkopfes ermöglicht – zielt im Bild auf uns, und wir müssen uns energisch dagegen wehren, die einäugige Sicht zu adoptieren.



August Wolf
Bildnis einer alten Frau, 1880
Öl auf Leinwand, 52,5 x 41 cm
Privatbesitz, Basel



Lex Vögtli
Selbstbildnis, 2006
Öl auf Holz, 50 x 41 cm
Kunstsammlung des Kantons Solothurn

b) Die Einäugige ist unter Blinden Königin. Eine Erkenntnis, die Trost spendet bei jeder Sorge vor Versehrtheit. In Sagen begegnet uns die Einäugigkeit in vielerlei Ausprägung. Beim Zyklopen betont sie die polarisierte Monstrosität, bei Wotan bezeichnet sie die aus dem bedingungslosen Fokus erwachsende, zweiseitige Macht. Bei den drei Greyen, die sich ein einziges Auge teilen, steht die Einäugigkeit mit den magischen Kräften von Hexen in Verbindung. Die Einäugigkeit von Piraten, hervorgehoben durch schwarze Augenklappen, ist Attribut des gesetzlosen Aussenseiters. Instrumente wie das Fernrohr gewinnen aus der einäugigen Sicht eine unsere normale Sehkraft übersteigende Überlegenheit. Andererseits schafft der an unübersichtlichen Strassenkreuzungen aufgestellte, einäugige Parabolspiegel mehr Verwirrung als Klärung.

Mit all diesen Facetten spielt Lex Vögtli, wenn sie, von uns abgewandt, im runden Spiegel die Einäugigkeit provokativ in Händen hält. Auf den Fingerspitzen balanciert sie das Augenbild wie einen aus dem Kopf herausgelösten Augapfel. Der plakative Schulbildstil hat etwas Demonstratives, nicht unähnlich den Bildern, die die Verwendung von Präservativen bewerben. Die klinisch bereinigte und vereinfachte Darstellungsweise hinterlässt Spuren. Das zur Hälfte vom Haar verdeckte Ohr zum Beispiel. Wirklich nur verdeckt oder von einem Skalpell beschnitten? Und weiter: hat diese Frau eine andere Gesichtshälfte, einen zweiten Arm? Einäugige sind unheimlich.

Das Spiel mit dem Auge ist ein Spiel mit der Zeit: In ihrer Hand hält Lex Vögtli, als könnte sie die Zeit anhalten, einen Augenblick, eine Schaukapsel. Und die Alte mit dem geschwärzten Brillenglas auf dem Bild von August Wolf? Ihr Buch ist mindestens so alt wie sie selbst. Eigentlich braucht sie es nur zuzuschlagen, um sich aus dem Leben zu verabschieden. Der Moment am Lebensende, zu einer Folie erstarrt. Und doch ist da viel Bewegung beim Entgleiten des Augenlichts. Das eine zum Sehen noch zugelassene Auge hochgebunden an den ihm zugewiesenen Ort. Der Brillenbügel führt nicht wie üblich hinter die Ohrmuschel, eher wie eine Schnur um den Hinterkopf, während die runde Fassung – ein Verband? – den Blick nur ungenügend zu festigen vermag.

Das Déjà-vu – oder im Fadenkreuz des Nachwortes

Man kann den Begriff nur unbefriedigend in die deutsche Sprache übertragen. Während «flash back» mit Rückblende übersetzt wird, fehlt beim «Déjà-vu» das entsprechende Wort. Dabei geht es um etwas Ähnliches, um den nach rückwärts gewandten Blick, um eine Sache aus der Vergangenheit, ein historisches Ereignis, das über das Unbewusste in die Gegenwart transportiert wird. Ein Begriff, der mir bei Lex Vögtlis Arbeiten immer wieder in den Sinn kommt und über den es sich lohnt, nachzudenken.

Was Sie hier lesen ist ein Nachwort, und solche haben es in der Regel in sich. Nachworte werden üblicherweise gar nicht bewusst wahrgenommen. Man verhält sich zu ihnen wie zum Abspann im Kino, dessen Zeilen man bloss noch hinterher schaut, um sich vom Film zu erholen und den Schritt zurück in die Realität leichter zu finden. Das ist bei Nachworten ähnlich. Der Plot und die Klimax sind vorüber, der Täter überführt, die Bilder betrachtet, die Gesetze verstanden, die Nummern gefunden, was braucht man da noch Erklärungen. Folglich liest man oberflächlich darüber hinweg, um sich dem Vorwurf zu entziehen, nicht alles gelesen zu haben. Dieses Nach-Stehen erlaubt aber auch eine bestimmte Narrenfreiheit, denn Nachworte sind wie das zweite Ende nach dem ersten oder, um es mit George Steiner zu sagen, wie die Unmöglichkeit, etwas ausserhalb unserer Denkkategorien zu denken.

Diesem Nachwort soll ein anderes Los beschieden sein. Indem es das Déjà-vu thematisiert, macht es einen Quantensprung in die Vergangenheit und damit direkt ins Zentrum des Geschehens. Das heisst mitten in die Malerei hinein.

Die Arbeiten von Lex Vögtli operieren mit unterschiedlichen Zeithorizonten und deklinieren verschiedene Genres. Diese beiden Parameter bilden sozusagen das Koordinatennetz ihrer Bilder. Das Déjà-vu – also die Erfahrung, etwas zu sehen, von dem ich vermute, dass ich es woanders gleich oder ähnlich schon mal gesehen habe – be-

wegt sich auf einer zeitlichen Horizontalen. Die Deklination der Genres – *declinere*, zu Deutsch: beugen –, bewegt sich in vertikaler Richtung, wie das Beugen der Knie.

Nicht die Verwendung von Motiven und Materialien, die sich konträr zueinander verhalten, nicht die schichtartigen und impliziten Referenzen aus der Kunstgeschichte und auch nicht die Adaption und Persiflage von unterschiedlichen Malstilen im einzelnen, sondern die verifizierbar regellose Kombination all dieser Aspekte verursachen den Eindruck, die Bilder von Lex Vögtli würden ein Wiedersehen evokieren. Dabei ist es eine spezielle Art von Déjà-vu, die ähnlich funktioniert wie der musikalische Ohrwurm. Dieses fiktive Tier, eine Art Fabelwesen der Klangwelt, erscheint ungerufen auf eine momentane Stimmung, ein visuelles Erlebnis oder eine Erregung. Noch eben in harmlose und keineswegs kriminelle Gedanken vertieft, pfeifen wir plötzlich das Menuett von Boccherini, das in Alexander Mackendricks *Ladykillers* von 1955 bloss von einem Grammophon gespielt wird, während die Mitglieder der Gang ihren Überfall planen, statt als Musiker das Stück einzustudieren. Und dabei ist uns die Herkunft dieses Lieds in diesem Moment genauso fremd, wie es den Gangstern gleichgültig ist.

Wie gesagt, verhält sich das Déjà-vu in Lex Vögtlis Arbeiten ähnlich, da es sich nicht mit einer präzisen Begebenheit oder einem Erlebnis verbinden lässt, sondern sich einstellt, als handle es sich um eine instinktive Erfahrung. Beim Genre verhält es sich nicht weniger komplex, da der Begriff und seine Bedeutung unterschiedlich kodiert sind. Das Wort wird mit Art, Sorte und Gattung übersetzt. In der Bedeutung unterscheidet man Genres der Malerei, der Fotografie, des Theaters, der Musik, der Literatur. Für die Malerei hat der französische Architekt und Historiograf André Félibien 1667 eine Klassifizierung vorgeschlagen und die malerischen Genres der Allegorie, der Historie, des Portraits, des Sittenbilds (wie etwa eine Alltagsszene), des Tiers, des Stilllebens, der Marine und der Landschaft unterschieden.

Lex Vögtli kombiniert die unterschiedlichen Genres ganz bewusst, mehr noch, sie verschachtelt sie derart raffiniert, dass man die Einzelteile zwar noch einer Kategorie zuordnen kann, diese aber im Bildgefüge allein keinen Sinn ergeben. In der Gesamtheit der Motive wird das Bild, das als solches nicht mehr klassifizierbar ist, automatisch zum Hybrid, der sich seiner Rolle in jedem Augenblick von neuem bewusst werden muss.

Wenn sich Lex Vögtli explizit auf die verschiedenen Genres bezieht, dann lässt sich – in einer Zeit, in der Künstlerinnen und Künstler ihre Arbeit als medienübergreifend und frei von jeglicher Klassifizierung realisieren – für ihre Arbeit ein Anachronismus definieren. Ein solcher – der mit falschen zeitlichen Einordnungen gleichgesetzt werden kann –, erweist sich für die Überlegungen dieses Nachworts als positiv, insofern er sich durch das Falsch und das Zeitlich dem Déjà-vu annähert.

Nähern sich Vertikale und Horizontale einander bedrohlich nahe an, so sieht die eine darin visuell ein Rechteck, der andere einen Kreis. Rechteck und Kreis sind Metaphern für Bild oder Fenster und Fernrohr und Welt. Und ob nun Lex Vögtlis Bilder zeitlich einen Rückwärtssalto vollziehen oder sich per definitionem in die Knie zwingen lassen, sie bewegen sich immer innerhalb diesen Metaphern – deren Bedeutungen so unterschiedlich sein können.

Simon Baur

Abbildungsverzeichnis

- S. 9
Faltenwurf, 2004
Öl, Scotch auf Leinwand
30,8 x 46 cm
- S. 10
Ohne Titel, 2008
Collage auf Papier
33,5 x 27 cm
- S. 11
Bauernmalerei, 2004
Öl auf Leinwand
30 x 50 cm
- S. 12
Silberdistel, 2005
Ätzung, Zuckertusche
23,5 x 31,5 cm
- S. 13
St. Nikolaus, 2006
Öl, Acryl, Bronzepulver auf Leinwand
186 x 125 cm
- S. 14
Ohne Titel, 2008
Collage auf Papier
25,5 x 21 cm
- S. 15
Herbst, 2004
Öl, Acryl, Nagellack auf MDF beschichtetem
Wabekarton
130 x 207 x 3 cm (2-teilig)
- S. 16
Nachtgesang, 2005
Radierung, Zuckertusche, Aquatinta
23,5 x 31,5 cm
- S. 17
Ohne Titel, 2008
Collage
21 x 14,5 cm
- S. 18
Akt, 2006
Öl auf Leinwand
103 x 174 cm
Privatbesitz Eva und Pius Flury
- S. 19
Stilleben, 2001
Öl auf Leinwand
45 x 60 cm
Privatsammlung Zürich
- S. 20
Froschkönig, 2007
Öl, Acryl auf Leinwand
75 x 68 cm
Privatsammlung Basel
- S. 21
Freund Zud, 2008
Öl auf Holz
60 x 54 cm
- S. 22
KZ für Schneemänner, 2005
Salzteig
10 x 30 x 30 cm (5-teilig)
- S. 23
Bodycount, 2001
Öl auf Leinwand
50 x 50 cm
Privatbesitz W. Vögli
- S. 24
Ohne Titel, 2008
Collage auf Papier
23 x 19,5 cm
- S. 25
Jorinde und Joringel, 2007
Öl, Acryl auf Leinwand
140 x 77 cm
- S. 26 / 27
Skyline, 2006
Öl auf Leinwand
100 x 200 cm
Kunstkredit Basel-Stadt
- S. 28
Amor und Psyche, 2006
Öl auf Leinwand
200 x 120 cm
Kanton Basel-Landschaft
- S. 29
Ähre im Wind, 2005
Aquatinta
31,5 x 23,5 cm
- S. 30
Dark Days, 2006
Öl, Acryl auf Leinwand
100 x 70 cm
Privatbesitz
- S. 31
Emo, 2008
Öl, diverse Materialien auf Leinwand
113 x 80 cm
Kunstmuseum Olten
- S. 32
Robinsonade, 2007
Öl auf Leinwand
80 x 160 cm
- S. 33
Donnerkeulen, 2002
Öl auf Leinwand und Selbstklebefolie
200 x 230 cm
NZB Neue Zürcher Bank
- S. 34
Stummer Fleck, 2006–08
Öl auf Leinwand
106 x 151 cm
- S. 36
Ohne Titel, 2008
Collage auf Papier
16 x 22 cm
- S. 37
Ohne Titel, 2004
Öl auf Leinwand
29 x 37 cm
- S. 38
Ohne Titel, 1996
Öl auf Blech
Ø 60 x 60 cm
Privatbesitz K. Räber
- S. 39
Nippel II, 2003
Mixed media
105 x 145 cm (Bild) und
35 x 50 x 50 cm (Objekt)
Kunstkredit Basel-Stadt
- S. 40
Selbstbildnis, 2006
Öl auf Holz
60 x 50 cm
Privatbesitz C. Güdel
- S. 41
Kabinett, 2007
Öl auf Leinwand
75 x 58 cm
Privatsammlung
- S. 42
Ohne Titel, 2003
C-Print auf Aluminium
50 x 70 cm

S. 43
Holzbock, 2001
Öl auf Holz
70 x 30 x 30 cm (5-teilig)
Kanton Basel-Landschaft

S. 44
Ordner, 2008
Tusche, Pastell auf Papier
48,3 x 63,7 cm

S. 45
Ohne Titel, 2008
Collage auf Papier
30 x 40 cm

S. 46
Später reden, 2008
Öl auf Leinwand
95 x 70 cm

S. 47
So ohne Bier und Blasmusik, 2008
Öl auf Leinwand
110 x 69 cm

S. 48 / 49
Nausea, 2004
Öl auf Selbstklebefolie, Holz, Moosgummi
60 x 70 cm

S. 50
Schneedecke, 2007
Öl auf Leinwand
154 x 110 cm

S. 51
Wasserhahn, 2008
Kreide auf Papier
29,7 x 41,7 cm
Privatsammlung Genf

S. 52
Echo, 2007
Öl auf Leinwand
115 x 165 cm

S. 53
Dorn, 2007
Öl, Acryl auf Leinwand
115 x 165 cm

S. 54
Ohne Titel, 2008
Collage auf Papier
28,5 x 23 cm

S. 55
Hochnebel, 2007
Mischtechnik
200 x 160 cm

S. 56
Ohne Titel, 2005
Kaltadelradierung
31,5 x 23,5 cm

S. 57
Hänsel, 2007
Öl, Kunstharz auf Leinwand
180 x 144 cm
Kunstsammlung des Kantons Solothurn

S. 58 / 59
Eros, 2006
Öl auf Leinwand
100 x 200 cm
Kanton Basel-Landschaft

S. 60
Der Kuss, 2005
Salzteig, Lebensmittelfarbe
11 x 25 x 25 cm

S. 61
Schlaflos, 2007
Öl auf Leinwand
116 x 90 cm
Kunstsammlung der Stadt Baden

S. 62
Möbel, 2006
Tannenholz
162 x 63 x 20 cm bzw.
103 x 64 x 81 cm (2-teilig)

S. 63
Ohne Titel, 2007
Mixed Media
16 x 25 x 14,5 cm

S. 64 / 65
Cri, 2008
Öl, Aquarell auf Leinwand
92 x 177 cm

S. 66
Need, 2008
Öl, Acryl auf Leinwand
93 x 120 cm

S. 67
Rassel Nr. 3, 2008
Pastellkreide auf Papier
41,7 x 53,4 cm

S. 68
Selbstbildnis, 2006
Öl auf Holz
50 x 41 cm
Kunstsammlung des Kantons Solothurn

S. 69
Blau, 2007
Öl auf Holz
51 x 37 cm
Privatbesitz

S. 70
Topf Nr. 2, 2008
Pastellkreide, Tusche auf Papier
41,7 x 29,7 cm

S. 71
Gebüsch, 2000
Öl auf Leinwand
55 x 55 cm
Kunstsammlung des Kantons Solothurn

S. 72
Jesus, 2006
Öl auf Holz
60 x 47 cm

S. 73
Ohne Titel, 2008
Collage auf Papier
40 x 30,5 cm

S. 74
Der Sündenfall, 2006
Öl, Ölpastell, Acryl auf Leinwand
110 x 76 cm

S. 75
Schraffuren am Nachmittag, 2008
Öl und Acryllack auf Leinwand
90 x 63 cm

S. 76
Strohmann, 2005
Kaltadelradierung, Zuckertusche
23,5 x 15,5 cm

S. 77
Fortuna, 2006
Öl und Acryl auf Leinwand
170 x 210 cm
Privatbesitz K. Räber

S. 78
Jungbrunnen, 2006
Öl auf Holz
55 x 70 cm
Kunstsammlung Julius Bär

Biografie

Lex Vögtli

Geboren 1972 in Dornach SO, aufgewachsen im Schwarzbubenland. 1991 Maturität. 1992–94 Vorkurs und Basiserweiterung an der Schule für Gestaltung Basel, 1994–98 Lehramt für Bildende Kunst. 2000–03 Fachklasse Bildende Kunst, Hochschule für Gestaltung und Kunst, Basel. 2002 Werkjahrbeitrag des Kantons Solothurn. 2004 Werkbeitrag Kunstkredit Basel-Stadt. 2006 Förderbeitrag der UBS Solothurn. Lebt und arbeitet in Basel.

Einzelausstellungen

1998

Bildgeschichten in Öl, Galerie Hubbuch, Basel

2002

Das Blaue vom Himmel, Kabinett, Kunsthaus Baselland, Muttenz (Kat.)

2004

Art Gallery Hoffmann La Roche, Basel

2005

Stillleben, Seifenfabrik, Basel; *Und Bäume wie in Farbe getauchte Pinsel*, ausstellungsraum25, Zürich

2006

Echo, la rada, Locarno; *Alma*, Galerie Quellgasse, Biel; *Kunst 06*, ausstellungsraum25, Zürich (Kat.)

2007

:pq:, Galerie Hippopotamus, Basel

2008

Künstlerhaus S11, Solothurn; *Der Bild*, Kunstmuseum Olten.

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2000

Rocaille, shedhalle, Zürich; *Liebe Geld Abenteuer*, Kaskadenkondensator, Basel

2002

Weder verwandt noch verschwägert, Kaskadenkondensator, Basel; Forum d'art contemporain, Sierre; *1:1 Wrong time – Wrong place*, les halles, Porrentruy; *One-NightStand* (Performance), Frauenfeld (Kat.)

2003

act (Performance), Stadtgalerie Bern / k3, Zürich; Sommer Performance Tage, ausstellungsraum25, Zürich; *Vision Illusion Fiktion*, Künstlerhaus S11, Solothurn

2004

scheitern.ch, Projektraum M54, Basel; *downloaded*, Projektraum exex, St. Gallen

2005

Parkplatz in unmittelbarer Nähe, Spinnerei Streiff Aathal; Aus dem Atelier für Druckgrafik, Kunstmuseum Olten / *Plattform elf*, Zürich / S11, Solothurn; Bühnenbild zum Stück mnemopark am Stadttheater Basel

2006

Staatssarg, Tod und Leben, Offene Kirche Elisabethen, Basel (Kat.); *Sicht auf das Original* (Performance), Kunsthaus Baselland, Muttenz

2007

Fondant (mit Vincent Kohler), Kunstraum Baden.

Bibliografie

Cornelia Dietschi: «Lex Vögtli. Das Blaue vom Himmel», in: Ausstellungskatalog, Kunsthaus Baselland, Muttenz, 2002.

Georges Düblin: «Lex Vögtli. Werkjahrpreis für Bildende Kunst», Publikation des Kuratoriums Solothurn, 2002.

Simon Baur: «Lex Vögtli im ausstellungsraum25», in: *Kunst-Bulletin*, Nr. 10, Oktober 2005, S. 53.

Simon Baur: «Landschaft mit entfernten Verwandten. Zur Aktualität des Idyllischen II», in: *Kunstforum International*, Bd. 180, Mai–Juni 2006, S. 89–95.

Isabel Friedli: «Lex Vögtli in la rada – spazio per l'arte contemporanea», in: *Kunst-Bulletin*, Nr. 10, Oktober 2006, S. 73–74.

«Vincent Kohler und Lex Vögtli im Kunstraum Baden», in: *Kunst-Bulletin*, Nr. 6, Juni 2007, S. 85.

Annelise Zwez: «Ein opulentes Sehvergnügen», in: *Mittelland Zeitung*, 12. August 2008.

Simon Baur: «Auf Messers Schneide», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 6. / 7. September, 2008.

Annelise Zwez: «Lex Vögtli», in *Kunst-Bulletin*, Nr. 10, Oktober 2008, S. 55.

Autorinnen und Autoren

Simon Baur

(*1965 in Basel) ist Kunsthistoriker und lebt vorwiegend in Basel. Er arbeitet als freier Kurator und Publizist, organisiert Ausstellungen und publiziert in den Bereichen Kunst, Architektur und Tanz. Publikationen (Auswahl): stadtlcht. Ein Farb-Licht-Projekt für Basel (Luzern, 2002); presse.culture.ch. Ein Handbuch für den Schweizer Medienschwung am Beispiel der Bildenden Kunst (Basel, 2003); Helmut Federle. Zeichnungen 1975–1997 aus Schweizer Museumsbesitz im Rudolf Steiner Archiv (Ausstellungskatalog Dornach, 2005); Rudolf Steiner in Kunst und Architektur (Köln, 2007).

Patricia Nussbaum

(*1951 in Annemasse, F), künstlerische Ausbildung in Basel, Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Romanistik in Genf und Zürich. 1986–89 wissenschaftliche Assistenz an der Universität Zürich, diverse Lehraufträge. 1991–92 interimistische Konservatorin am Museum für Gegenwartskunst, Kunstmuseum Basel. 1996–98 Leiterin des Musée jurassien des Arts, Moutier. Seit 2002 Leiterin des Kunstmuseums Olten. Ausstellungen und Publikationen zu neuerer Kunst realistischer Ausrichtung. Zuletzt erschienen: Wilhelm Schmid, ein Pionier des Magischen Realismus (Kunstmuseum Olten, 2007).

Markus Stegmann

(*1962 in Backnang, D) lebt seit 1991 in Basel. Studium der Kunstgeschichte, Ur- und Frühgeschichte und Publizistik in Berlin, Bochum und Basel. Dissertation zum Thema «Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert». Ausstellungsarbeit am Skulpturenmuseum Marl, an der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden und am Architekturmuseum Basel. Seit 2002 Kurator der Kunstabteilung

am Museum zu Allerheiligen Schaffhausen. Zahlreiche Publikationen, zuletzt erschienen: Glückliche Tage? Kinder in der Schweizer Kunst vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart (Zürich, 2008), Das böse Mädchen Gisela, Roman (Basel, 2008).

Peter Suter

(*1948 in Basel), Studium der klassischen Archäologie und Ägyptologie in Basel und München. 1975 Promotion, seither in Basel tätig als Künstler, Ausstellungsmacher, Publizist. Publikationen (Auswahl): Schweizerbilder: ein Bilderbuch zur Schweizer Malerei 1910–1940 (Basel, 1991); rot-grau – Bilderbuch und Ausstellungskatalog, Kunsthalle Basel (Basel, 2000); Bild, Bilder: Schweizer Malerei in der Sammlung der Bank Sarasin (Basel, 2006); Vasenbilder – Keramiken von Max Laeuger im Spiegel zeitgenössischer Fotografie (Basel, 2007). Diverse Arbeiten im öffentlichen Raum, zuletzt: Säule Parkhaus Theaterplatz, Baden, 2002 / 07.

Isabel Zürcher

(*1970 in Aarau), Studium der Kunstgeschichte und Geschichte an den Universitäten Basel und Hamburg; Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Kunsthalle Basel und an der Hochschule für Gestaltung und Kunst, Basel; freischaffend als Kunstwissenschaftlerin, Kritikerin, Lektorin und Publizistin. Publikationen (Auswahl): O. T. – Foto- und Text-Essay von Christa Ziegler (Zürich, 2008); Werner von Mutzenbecher – im Film sein (Freiburg i. Br., 2006); Till Velten: Gespräche (Zürich, 2006); When Attitudes escape form: Kunsthalle Basel 1969–1971 (Frankfurt a. M., 2004).

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung Lex Vögtli, Der Bild Malerei, Objekte und Zeichnungen im Kunstmuseum Olten
9. August bis 26. Oktober 2008

Herausgeberin
Patricia Nussbaum, Kunstmuseum Olten

Texte
Simon Baur, Patricia Nussbaum,
Markus Stegmann, Peter Suter,
Isabel Zürcher

Lektorat
Isabel Zürcher, Basel

Gestaltung
Nicole Lachenmeier, Basel

Fotocredit
Serge Hasenböhler: S. 9, 11, 13, 15, 18, 19,
20, 26–27, 28, 30, 31, 34–35, 38, 40, 41,
48–49, 52, 55, 57, 58–59, 61, 64–65, 66,
72, 77, 78, 103, 104; Viktor Kolibál: S. 5;
Lex Vögtli: alle übrigen.

Schrift
DTL Nobel

Druck
Dietschi Druck AG, Olten

Buchbinderei
Grollmund AG, Reinach

© Kunstmuseum Olten, Künstlerin und
AutorInnen

ISBN 978-3-906651-36-3

Dank
Für ihre Bereitschaft, der Ausstellung
Werke aus ihrem Besitz zur Verfügung zu
stellen, danken wir folgenden Institutionen
und privaten Leihgebern:

Kanton Basel-Landschaft
Kanton Solothurn
Kunstkredit Basel-Stadt
K. Räber
Bank Julius Bär
W. Vögtli
Eva und Pius Flury
Kunstsammlung der Stadt Baden
NZB Neue Zürcher Bank, Zürich
F. Hoffmann-La Roche AG, Basel

Ohne die grosszügige Unterstützung durch
den Lotteriefonds des Kantons Solothurn
wären weder Präsentation noch Publikation
möglich gewesen.

 **kultur**
Lotteriefonds Kanton Solothurn

