

Eröffnungsrede

„IRENE NAEF: MALKOERPER - Fotoarbeiten und Installationen.“

Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Orangerie

8. Juli 2000, 16 Uhr

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Irene Naef,

die Arbeiten von Irene Naef, die von heute an in der Orangerie der Anhaltischen Gemäldegalerie ausgestellt werden, bieten Ihnen Bekanntes, Wiedererkennbares, Realistisches: Blumen, Kleider, Menschen. Doch konfrontieren sie zugleich mit ungewöhnlichen Situationen, fragwürdigen Bezügen und surrealistischen Räumen. Man erblickt Malerisches. Doch als Werkzeug und Material dienen dieser Malerin nicht Pinsel und Leinwand, sondern Computer und Drucker.

Bevor ich allerdings auf die hier ausgestellten Arbeiten näher eingehe, möchte ich Sie zunächst kurz mit der Künstlerin und ihrem künstlerischen Werdegang vertraut machen:

Irene Naef gehört zu den wichtigen zeitgenössischen Kunstschaaffenden der jüngeren Generation in der Schweiz. Sie wurde 1961 in Luzern geboren, wo sie auch heute noch ihren Wohnsitz hat, und studierte von 1984 bis 1987 an der renommierten Schule für Gestaltung in Luzern. Dort hat sie aber nicht mit dem Computer malen gelernt, sondern durchlief an der Abteilung für freie Kunst die traditionelle Ausbildung in der Bildhauerfachklasse bei Anton Egloff. Darüber hinaus setzte sie sich mit der Malerei auseinander. Es entstanden großformatige wie kleinformatige Bilder, die zum Teil sehr pastos sind.

Schon damals reflektierte sie immer wieder ihr Tun, ihr Malen und stellte das in Frage, was wir 'Bild' nennen - was es ist, was es

zeigen kann und inwieweit es noch Sinn macht, weiterhin traditionell zu malen. Die Unzufriedenheit mit und die Skepsis gegenüber dem 'Bild' und seinen Konventionen, brachte sie dazu, aufgespannte Leinwände auf der Rückseite zu bemalen.

Für einen Urlaub kaufte Sie sich eine Videokamera und empfand es als befreiend, die Welt durch die Linse neu wahrzunehmen. Sie begann, mit dem 'Neuen Medium' zu experimentieren und die Möglichkeiten des bewegten Bildes auszuloten, hatte aber auch das Bedürfnis, die Zeit und den Raum gleichsam anzuhalten und zu bestimmen. Sie fing an, Videobilder auszudrucken und mehrfach zu überarbeiten. Sie übermalte das Original, schnitt daraus etwas aus, filmte das Bild ab und druckte es erneut aus, um es schließlich - zum Beispiel hinter Plexiglas - aufzuziehen.

So entstanden Mitte der 90er Jahre die Selbstporträts „o.T“. Auf diesen dreiteiligen Arbeiten hat sich die Künstlerin nackt wiedergegeben. Ganz frei, unverzwungen und natürlich zeigt sie sich mit ihrem Sohn Enea. Es handelt sich jedoch nicht um eine Gesamtansicht ihrer Person, die aus drei gleich großen Teilen besteht. Wer genau hinsieht, bemerkt, dass beispielsweise Waden und Knie nicht exakt zusammenpassen. Um die Arbeiten kunstgeschichtlich einzuordnen: In der Schonungslosigkeit und im nüchternen Blick auf sich selbst, erinnern mich Irene Naefs Selbstporträts an die Weimarer Federzeichnung Albrecht Dürers, auf der der Künstler als nackter Mann dem Betrachter gegenübersteht.

Das aufwendige Procedere mit der Videokamera erforderte konsequenterweise den Griff nach dem Computer. Mit ihm lässt sich das Ausschneiden, Überblenden, Einfügen viel leichter und vor allem viel perfekter vollziehen. Jetzt können Bilder und Vorlagen unabhängig vom Tageslicht und seinen Verwandlungen geradezu beliebig bearbeitet, das Unmögliche möglich gemacht werden. Für die Malerin Irene Naef war und ist dieses Medium die

Voraussetzung, ihre künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern. Ihre aufgeschlossene Haltung gegenüber der neuartigen Apparatur spricht nicht zuletzt aus ihrer Bemerkung, „sie male mit dem Computer“. Dabei ist sich die Künstlerin der Grenzen und Schwächen dieser Maschine durchaus bewusst. So äußerte sie: „Der Computer selber ist ja dumm, er wird nur gefüllt durch Deine Bilder, durch Deine Sehgewohnheiten, durch Dein Eingreifen. Ich brauche ihn, um Ideen, Projekte effizienter umzusetzen, um diese neuen Medien immer wieder zu hinterfragen.“

Ein Beispiel dafür ist der über 20 m² große Bilder-Teppich vor Ihren Füßen. Sein Titel lautet „Durch den Teppich scheinen Grund und Boden - ein Kammerstück“. Er ist aus insgesamt 609 Inkjet-Prints hinter 19 x 19 cm großen Plexiglasscheiben zusammengesetzt und besteht aus insgesamt 27 verschiedenen Motiven. Was ist darauf zu sehen? Oder anders herum gefragt: Wie ist er entstanden?

Irene Naef hat sich in ihr kleines, nur der Computerkunst vorbehaltenes Atelier zurückgezogen, wo auf dem Boden der von ihrer Großmutter geerbte Teppich ausgebreitet liegt. Sie hat ihr schwarzes Kleid angezogen, später ausgezogen, sich vor der laufenden Videokamera auf den Teppich gelegt und eine Art Performance durchgeführt. Die 'film stills' dieser Video-Sequenz hat sie am PC weiterverarbeitet. Mit Hilfe des Computers ging sie daran, ihren Körper in Wasser einzutauchen, mit Tulpen zu überwuchern oder ihn ganz verschwinden zu lassen, so dass - wie in einem surrealen Bild - nur noch das menschenleere Kleid, die leeren Schuhe, einzelne Körperglieder übriggeblieben sind. Der Teppich wird zur bewegten, Menschliches gebärenden oder verschlingenden Oberfläche, weich und bunt, zugleich grund- und bodenlos.

Ein Gedicht von Ingeborg Bachmann, genauer gesagt eine Zeile daraus, hat die Künstlerin hier inspiriert. Die insgesamt nur fünf Zeilen des Gedichts mit dem Titel „Hôtel de la Paix“ lauten:

Die Rosenlast stürzt lautlos von den Wänden,
und durch den Teppich scheinen Grund und Boden.
Das Lichtherz bricht der Lampe.
Dunkel. Schritte.
Der Riegel hat sich vor den Tod geschoben.

Die zweite Zeile des Gedichts - „und durch den Teppich scheinen Grund und Boden“ - bildete die literarische Vorlage für das monumentale Bodenkunstwerk. Ingeborg Bachmanns Verse erzählen jedoch genau genommen keine Geschichte. Vielmehr hat die Dichterin Sätze und Worte aneinandergereiht, die bei jedem Leser vielfältige Assoziationen wachrufen. So ist der Inkjet-Print-Teppich keine Illustration, sondern eine Übertragung von Bachmanns Metaphern in die konkrete Anschauung, in ein selbst wieder metaphorisch aufgeladenes Bild.

Im Übrigen hat Irene Naef das ganze Gedicht von Ingeborg Bachmann visualisiert. Die Vorstellung von diesem - meiner Meinung nach - zentralen Werk im Oeuvre der Künstlerin, welches grundsätzlichen Einblick in ihr Denken und ihr Arbeiten nehmen lässt, können Sie im ausliegenden Katalog mit dem Titel „Die Abwesenheit der Anwesenden“ gewinnen. Dort sind noch andere Arbeiten, die hier ausgestellt sind, abgebildet.

Mit dem Bildteppich hat Irene Naef die Grunderfahrung menschlichen Daseins, das Entstehen und Vergehen, Geboren werden und Sterben, Geben und Nehmen, Blühen und Verwelken, Auftauchen und Verschwinden dem Betrachter vor Augen gestellt - und ich zögere nicht, die künstlerische Methode mit derjenigen der Meditation zu vergleichen: Denn die Künstlerin versucht nichts Geringeres als ihre Gedanken und ihr Nachdenken über den großen Kreislauf des Lebens zu einem großen geschlossenen „Bild“ zusammenzufügen.

Das Ineinander von Ordnung und Chaos, von strengem, geometrisierendem Aufbau und barocker Fülle der Details wäre ohne

das neue technische Hilfsmittel Computer - und ich sage ausdrücklich „Hilfs-Mittel“! - kaum denkbar. Irene Naef benutzt den Computer, wie sie selbst betont, nie als Spielzeug oder Selbstzweck. Es geht ihr allein darum, mit ihm ihre Ideen zu realisieren.

Neben der Frage nach unserer Vorstellung vom Bild gilt ihr besonderes Augenmerk dem Verhältnis zwischen alten und neuen Medien, alter und neuer Kunst. Zahlreiche Belege dafür bieten die drei weiteren, hier ausgestellten Serien bzw. Zyklen. Es sind dies die aus Schwarzweißfotografien bestehende Serie „La présence des absents ou la mort de Cléopâtre“ (1998), der Inkjet-Print-Zyklus „Sie standen da, als wollten sie gehen“ (1997/98ff.) und die 5-teilige Arbeit „Das Balkonzimmer“ (1999).

Bei den Schwarzweißfotografien bilden auf der einen Seite Zeitungsausschnitte, Werbeanzeigen, Fotos aus der Tagespresse, also schnellebige Bilder, auf der anderen Seite Köpfe von Frauen aus berühmten Gemälden, also alte, überkommene Bilder, den Ausgangspunkt. Beides scannt Irene Naef in ihren Computer ein, um daraus neue Bilder zusammenzufügen, die dem Betrachter auf den ersten Blick bekannt, dann aber doch fraglich und fremd erscheinen. Spielerisch Raum und Zeit negierend, versetzt sie die Frauen aus vergangenen Zeiten in das Heute und gibt ihnen gleichsam eine neue Rolle und ein neues Leben. Venetos „Lucrezia Borgia“ präsentiert nun zusammen mit einem weiblichen Model die neuesten Modekreationen, Vermeers „Mädchen mit der Perle“ fasst einem nackten Mann an die Brust, und Bronzinos „Lucrezia Panciatichi“ steckt in einem Trainingsanzug.

Dabei wird die Bildaussage unter Umständen umgekehrt. So liegt etwa der „Judith“ von Cristofano anstelle des Holofernes der Kopf ihres Geliebten im Schoß. Das Todesmotiv wird hier zum Liebesbild. Dagegen wandelt sich das Hochzeitsfoto einer zärtlich umschlungenen Braut durch den pathetisch zur Seite blickenden

Kopf von Delacroix' „Junger Waise auf dem Friedhof“ unversehens zur fatalen Umklammerung eines Totentanzmotivs. Durch das Zusammenfügen von Situationen und Menschen aus entlegenen Zeiten können also die Stimmungen und Themen der Bilder ins vollkommene Gegenteil umschlagen.

Überraschend und irritierend ist bei alledem aber die 'Zeitgenossenschaft' und 'Modernität' der bisweilen jahrhundertealten Damen. Der Titel der Schwarzweißfotoserie - ins Deutsche übersetzt: „Die Anwesenheit der Abwesenden oder der Tod der Kleopatra“ - spiegelt diese innerbildliche, Raum und Zeit überschreitende Ambivalenz und Polarität wider, ähnlich der Geschichte von Kleopatra: Gerade durch ihren selbstgewählten Tod - sie ließ sich von einer Giftschlange beißen - errang sie als Tugendbeispiel Unsterblichkeit und ist so im mythischen Bildgedächtnis der Menschheit verewigt.

Bei der auf Netzgewebe ausgedruckten Serie „Sie standen da, als wollten sie gehen“ werden dagegen keine Frauenköpfe, sondern Frauenkleider in zeitgenössische Kontexte versetzt. Die Individuen, welche die Kleider tragen, werden am Computer entkernt, die Roben teilweise umgeschneidert - aus einem kurzen Kleid ein langes oder umgekehrt gemacht - und dann auf Kleiderbügel in ungewöhnliche Umgebungen gehängt. Die Prachtrobe aus Franz Xaver Winterhalters „Sissi“-Porträt, mit farbigen Tupfen versehen, baumelt nun an einer bunten Lichterkette im Sonnenschein von Murano, das Kleid von Botticellis „Flora“ flattert nun mit anderen Wäschestücken an der Leine, und die Robe aus Monets „Bildnis der Camille“ hängt verlassen am Kleiderständer auf einer Straße, als ob sie als Flohmarktrequisit zum Verkauf angeboten werden sollte.

Digitale Collage oder digitale Bildmontage könnte man dieses Schneiden und Schneidern am Computer nennen, und das Vorbild für diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen im Bild hat seine Vorläufer in den subversiven und zugleich oft humorvollen Collagen