

Vernissagerede für Irene Naef anlässlich der Eröffnung ihrer Ausstellung im Museum für Literatur am Oberrhein und in der Galerie Grosskinsky & Brümmer in Karlsruhe, 29. Oktober 1998

Annelise Zwez

Sehr geehrte Damen und Herren
liebe Irene

Irene Naef verbindet in ihrem Werk die Facetten, welche die Kunst der 90er Jahre bestimmen, inhaltlich und medial. 1961 geboren und 1984 bis 1987 an der, innerhalb der Schweiz bedeutsamen, Schule für Gestaltung in Luzern ausgebildet, hat sie den breitangelegten Medientransfer von den 80er zu den 90er Jahren quasi mitgestaltet. Das heisst, Irene Naef hat nicht mit Fotoshop "malen" gelernt, sondern einen Prozess durchlaufen, der sie von der Malerei über analoge Videotechnik zur digitalen Collage führte.



Sie standen da, als wollten sie gehen (Francisco de Goya (1746-1828)) Inkjet-Print auf Netzgewebe 180 x 220 cm 1998

Als ich Irene Naef 1990 im Rahmen meiner Berufstätigkeit als Kunstkritikerin kennenlernte, war sie Malerin. Was die opulenten, mehrschichtigen Oelbilder charakterisierte, war ihre Position zwischen emotionaler Ungegenständlichkeit und malerischer Räumlichkeit. "Was mich interessiert", so zitierte ich die junge Künstlerin damals in meinem Text, "sind die Räume hinter den Räumen". Mache ich einen Sprung und prüfe den Satz an den Werken, die Irene Naef nun in Karlsruhe ausstellt, so finde ich Bilder hinter Worten - der Ingeborg Bachmann-Zyklus - ich finde Menschen hinter Kunstwerken - in der Werkserie "La présence des absents ou la mort de Cléopatra" - ich finde Kleider jenseits ihres kulturellen Kontextes - in der Reihe "sie standen da, als wollten sie gehen". Wir können damit sagen, dass

"das, was dahintersteckt" oder besser noch, das "was das Dahinter vom Davor, das Unten vom Oben trennt oder, umgekehrt, miteinander verbindet" die zentrale Fragestellung ist, mit welcher Irene Naef an die Arbeit geht, unabhängig davon, welches Medium sie dafür nutzt.



*La presence des absents ou la mort de Cleopatra
(Bildnis der Lucrecia Panciatichi, 1544)
Schwarzweissfotografie 50,8 x 40,6 cm 1998*

Ihr Vorgehen ist dabei nicht primär ein Intellektuelles, sondern ein Intuitives, das empfindungsmässiges Suchen und präzises Finden miteinander verbindet. Das heisst, es geht nicht um Statements, sondern darum Erkenntnisse - aus dem Leben, der Literatur, der Kunstgeschichte - als körperlich-geistige Erfahrung wahrzunehmen; sei das real im Rahmen von Körperarbeit oder fiktiv im Sinne von Vorstellung. Im nächsten Schritt gilt es, diese Körpervibration in eine Form umzusetzen, die dem emotionell-intellektuellen Erkenntnis-Moment ein so präzises **Bild** gibt, dass wir - beim Betrachten - den "Film" zurückspulen können, vom Bild zurück in unseren Körper und vom Körper (mitsamt Kopf!) hinüber zur initialen Erkenntnis der Künstlerin gelangen.

Das klingt jetzt ein bisschen kompliziert, ich komme darauf zurück. Ich sagte, als ich Irene Naef kennenlernte, war sie Malerin. Als ich ihr 1995 im Kunsthaus Glarus - ein kleines, feines, progressives Schweizer Museum inmitten einer Bergszenerie - als ich Irene Naef dort wieder begegnete, stellte sie im Rahmen einer Ausstellung der 1995 mit einem Eidgenössischen Preis für freie Kunst ausgezeichneten Künstler und Künstlerinnen vier Ständer mit 704 Postkarten aus sowie einen Print. Dieser zeigte die Künstlerin in einer Badewanne

liegend, nur mit einem Bikini aus Rosen bekleidet. Was hatte die körperlich-symbolische Sinnlichkeit mit den Postkarten zu tun? Es war in gewissem Sinn eine Insiderarbeit; die Postkarten zeigten nämlich in vielfachen Ueberblendungen und farblichen Licht-Manipulationen die Räume des alten Luzerner Kunstmuseums, das damals vor dem Abbruch stand, um dem kürzlich mit viel Brimborium eingeweihten, futuristischen Bau des französischen Architekten Jean Nouvel Platz zu machen. Die Arbeit war somit eine Liebeserklärung an jenes Museum, das die Künstlerin in ihren entscheidenden Jahren prägte.

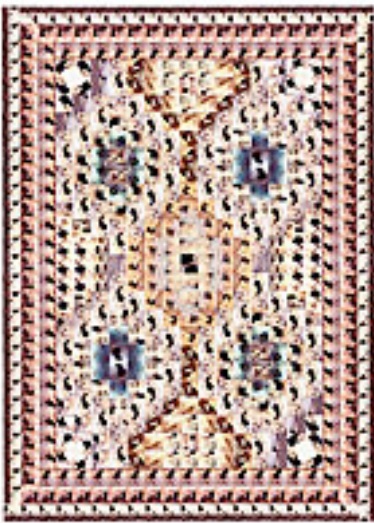
Die Technik war noch nicht die heutige. In komplexer, aufwendiger Manier arbeitete Irene Naef damals mit Video, druckte Stills aus, bearbeitete diese, nahm sie wieder auf usw. Im Grunde genommen hatte die Künstlerin empirisch genau zu dem gefunden, was das Fotoshop-Programm am PC ihr heute in viel einfacherer Form bietet: Die Möglichkeit des Ausschneidens, Einfügens, Umfärbens, übereinander Schichtens etc. Mir scheint dieser Werdegang wichtig, weil er zeigt, dass sich das Werk Irene Naefs inneren Bedürfnissen entlang entwickelte und nicht aufgrund technischer Spielereien.

Was uns heute an der genannten Arbeit interessiert, ist lediglich der Print mit dem Rosenbikini, da das Motiv der Rose in den Leuchtkästen - wenn ich mich nicht irre, im einen Fall sogar in einer direkten Weiterbearbeitung dieses Prints - wieder auftaucht und der teilweise nackte, eigene Körper wesentliches Element des grossformatigen Injekt-Print-Teppichs ist.

In den kritischen 70er Jahren hätte man höchstens Anti-Rosen einsetzen können, aber sicher nicht bourgeoise Blumen als Liebesbezeugungen, was für eine Trivialität. Und den Frauenkörper als erotisches Bild hätte eine Künstlerin der 68er Generation schon gar nicht in Szene setzen dürfen. Leiden, Opferhaltung, Geschlechterkampf war angesagt.

Die 60er Jahrgänge in den 90er Jahren erlauben sich ganz Anderes. Ob High- oder Low-Culture ist ihnen egal, sie gehen ihren Bedürfnissen nach, ihren Körpergefühlen, sie zensurieren sie nicht, wenn das Bild, das aufsteigt plötzlich "romantisch"

oder "schön" ist - was für ein Frevel, würde Baselitz sagen - doch Irene Naef lässt das, ebenso wie Pipilotti Rist und andere, zu, seien es Rosen oder Lämpchen-Herzen, ein schönes Kleid, die Venus von Botticelli, die Flora von Tizian. Diese Künstlerinnen tun das nicht ohne zu wissen und bewusst miteinzubeziehen, dass, um es teils an Ingeborg Bachmann anlehndend zu sagen, dass das "Lichtherz die Zeit der Lampe bricht", dass Feuer schön und todbringend ist, die Rosen Dornen haben, der Atomknall hoch-aesthetisch und weltzerstörend ist, sich der "Riegel nichtsdestotrotz vor den Tod schiebt".



*Durch den Teppich scheinen Grund und Boden – ein
Kammerstück Inkjet-Print hinter Plexiglas
(Bodenarbeit) 609 Stück = 399 x 551 cm 1997*

Lassen sie mich das am Beispiel des aus 609 Einzelprints zusammengesetzten Teppichs erläutern. Einerseits spiegelt der Teppich die zweite Zeile des Ingeborg Bachmann-Gedichtes, das Irene Naef und ihre Freundin Marie Cécile Reber in Bilder und Klänge umgesetzt haben. Lassen sie mich dieses Gedicht, das die Werke hier im Museum wie eine Klammer umfasst, nochmals in Erinnerung rufen:

Hôtel de la Paix

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.

Der Teppich Ingeborg Bachmanns ist nicht aus festem Material, er lässt Grund und Boden durchscheinen, er macht sichtbar, was nicht sichtbar ist, von unten dennoch alles, was darüber ist durchwirkt. Das ist für Irene Naef Ausgangspunkt, doch dann denkt sie nicht mehr an Ingeborg Bachmann, sondern formuliert, was diese Zeile in dem Moment, das sie sie zu sich nimmt, auslöst. Das ist wenige Monate nach dem Tod ihrer Grossmutter, zu der sie stets eine enge Beziehung hatte. Ueberdies liegt die Geburt ihres Sohnes nur wenig mehr zurück in der Zeit. Auf und Ab, Kommen und Gehen, Begrüssen und Abschied nehmen, die Arme ausstrecken, um zu halten, die Arme ausstrecken, um in Empfang zu nehmen. Rosen und Tulpen auf das Grab legen, Rosen und Tulpen, um die Geburt zu feiern.

Irene Naef hat in dieser ornamentalen Arbeit ihre Gefühle angesichts der beiden zeitlich fast ineinandergreifenden Erfahrungen umgesetzt. Sie hat die Türen ihres Ateliers verschlossen, das schwarze Kleid angezogen, später ausgezogen, und sich auf dem von der Grossmutter geerbten Teppich, der nun den Boden in ihrem Atelier bedeckte, vor der laufenden Videokamera hingelegt und versucht, die beiden Erlebnisse durch sich selbst zum Ausdruck zu bringen. Niemand hat der Life-Performance zugeschaut. Meditation ist nur mit nach innen gewendeten Augen möglich.

Dann folgte die Arbeit am PC. Nun ging es darum, das Aeussere spiegelnde Sichtbare, mit den erfüllten Zuständen in Einklang zu bringen. Sie überlagerte mittels den Möglichkeiten der Fotoshop Software ihren Körper mit einer Schicht Wasser, bedeckte ihn mit Tulpen, durchsetzte die Farben des Teppichs mit grünem Gras und legte ihn, einer Decke gleich, über ihren Körper.

Dann entzog sie dem schwarzen Kleid alles Fleisch, liess ihm nur die Körperform unter und über dem Teppich, verband den nicht mehr anwesenden mit Grund und Boden. So entstanden 27 Metaphern auf der Basis von körperlich und geistig Erlebtem. Indem sie die, vom Format her an die Luzerner Postkarten erinnernden Inkjet-Prints, übrigens mit der engagierten Hilfe ihres Gatten, des Luzerner Künstlers Urs Laube, die kleinen Inkjet-Prints vervielfachte und als Muster ausbreitete, schuf sie wieder einen

Teppich, dessen Ornamente nun auf ganz andere Muster und Wiederholungen hinweisen als der einst in Asien geknüpft, über den Grossmutter viele tausend Male gegangen war.

Wenn ich eingangs von Erkenntnissen sprach, welche die Künstlerin durch den Körper wahrnimmt und bildnerisch umsetzt, so haben wir hier quasi ein Paradebeispiel dafür. Wir realisieren, dass nicht nur der Teppich, sondern alle Arbeiten zum "Hotel de la Paix" eigentlich eine Trauerarbeit sind, die ebenso persönlich ist wie allgemeingültig. Das Hotel wird zur Welt, in welcher wir als Menschen Gast sind, Reisende von Hotelzimmer zu Hotelzimmer, eingebettet in unsere sinnhaften Erfahrungen voller Schönheit und voller Dornen, mal luftig hell, mal dunkel, rot, mal befreiend leicht, mal schwer und lastend. Die Lichtherzen werden in ihrer ganzen, unzensurierten Kitschigkeit nichts anderes als eine intellektuell ungefilterte, überschwängliche Liebesbezeugung, verknüpft mit der Erkenntnis, dass die Zeit den Lämpchen das Lebenslicht bricht.

Lebensnähe geht wie ein roter Faden durch die Arbeiten von Irene Naef, auch in Werkgruppen, in denen nicht sie selbst die Protagonistin ist. Denn die Muster wiederholen sich, ob im einen oder im anderen Kleid. So sucht Irene Naef im Zyklus "La présence des absents ou la mort de Cléopatra", der in der Galerie Grossinsky & Brümmer ausgestellt ist, im Grunde nicht die Kunstgeschichte, sondern die Frauen, die einst den Männern Modell standen.

Sie nimmt sie als Menschen, vielleicht gar als Freundinnen, an sich heran und gibt ihnen eine Rolle im Leben heute. Sie setzt Botticellis Venus auf eine Schaukel in einer Waldlichtung, lässt Vermeers "Mädchen mit der Perle" die Brustwarze eines jungen Mannes berühren, legt der Judith von Cristofano entstelle des Holofernes den Kopf ihres Geliebten am Tag der Hochzeit in den Schooss, lässt die Braut von Rossetti im alternativen Klimperkleid auf den Zug in die Zukunft warten. Natürlich ist da neben Intim-Eigenem auch viel Spiel dabei und wir könnten darüber diskutieren, ob die Unschärfe der Bilder den Zeitsprung, das Unwirkliche symbolisiere oder schlicht technische

Schwierigkeiten cachiere. Die Möglichkeiten des Fotoshop sind ebenso aufwendig wie verführerisch.

Auch angesichts des körperlosen, kunstgeschichtlichen Kleider - Zklus "Sie standen da, als wollten sie gehen" - ebenfalls in der Galerie zu sehen - könnten wir darüber diskutieren, inwiefern sich unser Bild der Realität durch die Gleichzeitigkeit der Verfügbarkeit von Bildern aus verschiedenen Zeitepochen verändert. Oder anders, wie weit wir nur meinen, dass Mode, Kleider etwas an der Dimension des Menschseins ändere. Ob wir nicht alle dann und wann in falschen Kleidern am falschen Ort sind, und dann wären wir bei der zentralen Frage, ob die Realität wirklich eine Zeit hat, ob die Unendlichkeit nicht eine Gleichzeitigkeit in Schichten ist.

Irene Naefs Werk ist so reich an Facetten, dass zumindest die Gleichzeitigkeit verschiedener Denkansätze real ist. Formulieren Sie die Ihren. Ich danke fürs Zuhören.