



Elvira Bach, Küchendiva II: © VG Bild-Kunst, Bonn 1998

Verena Kuni

Küchendiven? Halb so

WILD!

Eine Bildbetrachtung zu Elvira Bach

Es ist noch gar nicht so lange her und scheint doch schon so unendlich weit entfernt: Das Deutschland der achtziger Jahre. Westdeutschland damals noch, mit einer Insel namens Berlin, auf die man via Klassenfahrt zur politischen Bildung geschickt wurde („die Mauer“), auf die man flüchtete, wenn der Wehrdienst drohte. Eine

Stadt mit Inselstatus, in der alles immer ein bißchen bunter und aufregender zuzugehen schien als im übrigen Teil des Landes, auch und gerade in der Kunst. Sicher, das Rheinland hatte die Düsseldorfer Akademie, den Kölner Kunstmarkt, versammelte die bedeutendsten Galerien, Sammler, Kritiker und nicht zu vergessen: eine lebhafte Kunstszene, die mit

Künstlerpersönlichkeiten wie Joseph Beuys, Sigmar Polke und Gerhard Richter auch international das Bild der deutschen Kunst bestimmte. Daß Berlin noch vor der nächsten Jahrhundertwende Hauptstadt eines wiedervereinigten Deutschlands und damit prospektiv nicht nur zum politischen, sondern auch kulturellen Zentrum des Landes werden würde –



Elvira Bach: Kleine Kuchendiva in Rot, © VG Bild-Kunst, Bonn 1998

zu einem Magneten der Kunst mithin, der binnen weniger Jahre sogar einen Gutteil jener Galerien, Künstler und Sammler anziehen verstand, die zuvor noch die Fahne der rheinischen Heimat hochgehalten hatten: all dies dürfte kaum einer vorausgeträumt haben. Anfang der achtziger Jahre jedenfalls hatte die Berliner Aufbruchstimmung eine gänzlich andere Couleur: Berlin war Experimentierfeld mit stets offenem Ausgang, ein Ort, in dem nicht zuletzt deshalb viele Künstler lebten, weil man sich die günstigen Ateliermieten leisten und hoffen konnte, rechtzeitig „entdeckt“ zu werden. Und natürlich eine Stadt der Nacht, eine Stadt, deren Farben leuchtend wurden, wenn die Lichter der Bars und Clubs mit ihren grellen Kontrasten das staubige Grau des Alltags vergessen machten, Martini im Glas und die „Südsee-Melancholie“ der Neuen Deutschen Welle im Ohr.

Melancholie in der Südsee“, mitten in Berlin? Es ist exakt diese sentimentale Sicht auf die deutschen achtziger Jahre, die bestimmte Bilder Elvira Bachs noch heute transportieren. Ihre „Nachteulen“ beispielsweise, die, das halbgeleerte Cocktailglas in der Hand, auf Barhockern kauern und hinter deren unbewegten, grell geschminkten Gesichtsfassaden ungenannte Sehnsüchte zu wachen scheinen. Kalte Schönheiten, die ihre Augen auch zu später Stunde noch hinter blauen Sonnengläsern verbergen, deren aufreizend bunte Sommerkleid-

chen von starken, breiten Schultern gehalten werden, dicke Modeschmuckklunker im tiefausgeschnittenen Dekolleté, nadelspitze Pumps an den Füßen und Zigarette im Erdbeermund. So sah sie aus, die „Eiszeit“ der deutschen Achtziger – schon damals eine künstliche Kälte natürlich, die vor allem Farbe war und Musik, beiden aber einen Aufbruch bedeutete. Nicht in ein neues Deutschland, aber in eine neue Kunst.

Neue Wilde“ nannte man die jüngere Malergeneration, die zu dieser Zeit auf den Plan trat, um – wie es Wolfgang Max Faust formulierte – nach Jahren eines international dominierenden Konzeptualismus, Minimalismus und Agit-Prop dem „Hunger nach Bildern“ auf ihre Weise auf den Leib zu rücken. Das griffige Label hatte die Kunstkritik dem Titel einer Ausstellung im Rheinland entliehen, deren Organisator Wolfgang Becker es eigentlich weniger um das Schüren einer Aufbruchstimmung als um die kunsthistorische Fundierung jener Positionen zu tun gewesen war, die zu dieser Zeit bereits international reüssierten – wie auch immer umstritten diskutiert: „Ich habe den Titel ‚Les Nouveaux Fauves‘ – ‚Die Neuen Wilden‘ in der Ausstellung ‚Paris-Berlin‘ im Pariser Centre Pompidou gefunden, weil ich dort die Frage ungenügend beantwortet fand, was den ‚Fauves‘ und den deutschen Expressionisten um 1910 gemeinsam war und was sie drängte, weil ich für diskussionswürdig halte zu untersuchen, ob

Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten heute wieder auftreten – wenn wir davon ausgehen, daß hier wie dort Rückbezüge zum Fauvismus-Expressionismus sichtbar sind. Beispielsweise: tritt der ‚Tamel‘ (‚le Vertige‘), die Neigung zur ekstatischen Überhöhung, zur Metaphysik, die Nähe von Bildkunst, Literatur und Philosophie, die die Franzosen und den deutschen Expressionismus faszinierte und abschreckte, heute bei Baselitz, Penck, Lüpertz und Kiefer wieder auf?“ Stärker noch als im Rheinland, wo Joseph Beuys seinen erweiterten Kunstbegriff entwickelte, die ZERO-Künstler ihre Aktivitäten entfalteten, Sigmar Polke, Gerhard Richter und Konrad Fischer-Lueg den „kapitalistischen Realismus“ praktizierten, hatte sich in Berlin seit 1960 eine Gegenbewegung innerhalb der Malerei formiert, die hervortrat durch ihr klares Bekenntnis zur figurativen Expression. Nachdem die Bilder von Eugen Schönebeck und Georg Baselitz ein erstes



Fanal zu diesem Aufbruch gegeben hatten, waren es ab Mitte der sechziger Jahre vor allem die Ausstellungen in der von Markus Lüpertz, K. H. Hödicke, Bernd Koberling und zwölf weiteren Mitstreitern gegründeten Galerie Großgörschen gewesen, die Berlin alsbald zu einem Zentrum der neuen Malerei werden ließen. Namen wie Lüpertz und Hödicke, aber auch Helmut Middendorf, Rainer Fetting, Salomé, Thomas Wachweger und Thomas Lange standen nun für einen „Realismus von metropolern Zuschnitt“, wie es Jeannot Simmen formulierte: „[...] der Vorschein eines neuen und anderen Lebensgefühles. Farben und Formen wurden im Strudel des Neuen aufgesogen und verändert, kriegten eine fiebrige Kontur, alles war stets unterwegs, bewegt, gehetzt im unbeständig-beständigen Trab. Die Stadt, und zwar nicht als Vedute, sondern als Disco, Underground und Subway, war die bedrohende Gebärde. Sinnlichkeit ward neu und unmittelbar formuliert, nicht weiter durch die Abstraktion zweckrationalisiert oder purifiziert.“

Was sich dergestalt mit großer Geste und in großen Formaten Ausdruck verschaffte, verkörperte jedoch nicht nur „ein neues und anderes Lebensgefühl“ und traf damit den Nerv der Zeit, sondern ließ sich bereits damals auch aus anderer Perspektive betrachten, nämlich – wie Simmen bei allem Enthusiasmus für die Berliner Bewegung konstatieren mußte – als „männliches Vorzeigegehabe des Pinsels“, das „moderne Urstände feiert[e].“

Mit den „Neuen Wilden“ hatte sich nicht zuletzt ein weiterer „old boys club“ der Szene formiert, von dem in der Frage nach dem Verhältnis der Geschlechter kaum eine Überraschung, schon gar keine Korrektur des herrschenden Blicks zu erwarten war.

Um so mehr muß die Position einer Künstlerin interessieren, der es ihrerzeit als einer von wenigen glückte, sich in diesem Umfeld neuer alter Tradition zu behaupten: Elvira Bach. 1951 in Neuenhain im Taunus geboren und aufgewachsen, ist sie zunächst auf Umwegen zur freien Kunst gekommen, hatte im hessischen Hadamar die Glasfachschule absolviert, bevor sie sich für die Großstadt Berlin und das Wagnis Malerei entschied. Ein biographisches Detail, das ebenso erwähnenswert erscheint wie die Tatsache, daß Bach das Geld für ihr HbK-Studium als Requisiteurin und Souffleuse an der Schaubühne verdient. Denn als sie ihre Ausbildung als Meisterschülerin bei dem Tachisten Hann Trier beendet, hat die junge Malerin ihren Stil bereits entwickelt, ohne je in Versuchung geraten zu sein, in die Fußstapfen ihres Lehrers zu treten. Von Beginn an ist ihr Credo die Figuration, malt Elvira Bach Bild-Körper und Körper-Bilder in leuchtenden Farben, die sie

selbstbewußt in die Welt entläßt: „Elvira zeigt Verschiedenes in einem Metzgerladen in Berlin“ heißt die erste Einzelausstellung, die sie selbst 1978, noch vor Abschluß ihres Studiums, organisiert. Und schon bald nach ihren „Badewannenbildern“, die sie 1979 im legendären Kreuzberger SO36 präsentiert und die mindestens von ihren Motiven her noch Hommagen an Wesselmann und andere Pop-Artisten enthalten, erscheint auch schon die erste jener Frauengestalten, die im Grunde bis heute ihre Bildsprache prägen: Kopf und Schultern frontal, die Beine seitwärts ins Profil gestellt, die Farbe flächig in feste Konturen gepreßt, könnte die „Frau“ (1979) an ägyptische Vorbilder erinnern – trüge sie nicht schon dasselbe Sommerkleid und dieselben Stöckelpumps wie wenige Jahre später die „Nacht-eulen“, von denen eingangs bereits die Rede war. Elvira Bach hat ihren Prototyp und ihr Thema gefunden: Die malerische Suche nach dem Selbst, die ihre Fragen wie ihre Antworten vor allem aus der eigenen Lebensgegenwart bezieht – ein höchst traditioneller Ansatz also zunächst.

Allerdings behauptet sich diese Selbstbefragung nicht als Introspektion, sondern als offensive Arbeit an den Oberflächen, am Repertoire der Maskeraden des Weiblichen, die Mode und Zeitgeist zur Verfügung stellten.

Bühnenbilder waren diese Frauen von Anfang an, traumhafte Klischees und dabei immer auch Selbstinszenierungen mit Hang

zum starken Auftritt, den die leuchtende Palette und der großzügig ausgreifende Gestus des Pinsels stets noch zu unterstreichen verstanden.

Damit traf Bach Anfang der Achtziger einen Nerv, der sie mit einem Schlag zu einer der wichtigsten Malerinnen im Kreis der „Wilden“ werden ließ. „Bildwechsel“ hieß die Ausstellung in der Berliner Akademie der Künste, die ihr 1981 zum entscheidenden Durchbruch verhalf und nicht nur heimische Kritiker aufmerksam machte. Rudi Fuchs lud die Einunddreißigjährige dazu ein, die neue deutsche Figuration auf der Kasseler documenta zu vertreten.

Ihre Schönen des Tages und der Nacht,

das tiefe Dekolleté stets von breiten Schultern gerahmt, mit festem Stand in hohen Stöckelschuhen, immer ein bißchen zu kraß geschminkt, jedoch mit strengem Blick,

schienen wie gerufen, um den „neuen Männern“, die das Land laut Ina Deter brauchte und die deutsche Kunst mit Malern wie Lüpertz längst bekommen hatte, eine „neue Frau“ zur Seite zu stellen.

Mit ihnen präsentierte sich Elvira Bach als Malerin, die Selbst-Bild war – und damit letztlich auch immer im Rahmen der Kunstgeschichte blieb.

Ein „Bildwechsel“ zeichnete sich nicht mehr ab. Das Stipendium, das Bach 1982 nach Santo Domingo führte, ließ ihre Palette etwas dunkler glühen und einige exotische Versatzstücke in ihre Bühnenbilder ein. Wo zuvor noch gewöhnliche Gartenfrüchte dominierten, konnten sich nun Kokospalmen biegen, anstelle von klobigen Modeklunkern trug die Frau von Welt eine veritable Schlange um den Hals. Noch wilder, noch stärker waren sie also geworden, die ursprünglich doch eher kühlen deutschen Damen, denen das Begehren in Gestalt dunkelhäutiger Boys begegnet war. „Deutsch-Dominikanische Freundschaft“ erklärten die Titel, und: „Die Schneemänner tauen auf“. Sollte dies das Ende der Berliner „Eiszeit“ sein? Was selbstverständlich biographischen Hintergrund besitzen mochte, geriet unversehens zum Verwechseln ähnlich mit peinlicher Exotismusphantasie. „We don't need trouble, what we need is love“, lautete Ende der Achtziger Bachs Argument. Die „starke Frau“ in der gleichnamigen Graphik, eine fürsorgliche Mutterfigur wie beim frühen Henry Moore, die ihr Kind auf Kopf und Schultern trägt, mag uns an Sankt Christophorus denken lassen – und beides an christliche Ikonographie. Ein weiterer Schritt in Richtung Tradition. Das löse vielfältige Resonanz aus, stand in einem Text von Linde Degenhard zu diesem Blatt zu lesen, „insbesondere bei Frauen.“ Diese fühlten sich häufig angesprochen von dem Bild, fänden „sie doch hier sowohl ihre

Ängste als auch ihr Energiepotential dargestellt.“ Soll so die „Entlarvung gängige[r] Denkmuster als Klischees“ funktionieren, die Degenhard bei Bach entdecken will? Zweifel dürften berechtigt sein. Vielleicht braucht es manchmal doch nicht nur „Liebe“, sondern auch ein bißchen „troubles“, damit ein „Bildwechsel“ stattfinden kann.

Bis heute ist Bach nicht nur bei ihrem Handwerk geblieben, sondern auch bei ihrem Bildrepertoire. Mag auch mancher über die „Diven“ schmunzeln, die damenhaft und souverän mit Töpfen und Pfannen jonglieren, an deren kostbaren Roben kindlich-kleine Männer klammern: haben wir derlei nicht doch schon '79, bei Franziska Becker in „Emma“, gesehen oder andernorts bei Marie Marcks? Wie auch immer wir es drehen und wenden: Die alten Spielregeln für den „Tanz der Geschlechter“ werden durch diese Bilder sicher nur noch schwach disturbiert. Wo wir uns heute „Bildwechsel“ wünschen, taugen „Küchendiven“ kaum mehr als Patentrezept.

Verena Kuni M.A.,
wissenschaftliche Mitarbeiterin im
Fachgebiet Kunsttheorie am
Fachbereich Bildende Künste der
Johannes-Gutenberg-Universität Mainz,
freie Kritikerin und Kuratorin.