

Die 1951 in einem Taunusdorf geborene Malerin Elvira Bach wird heute in Verbindung mit der Neuen Malerei gesehen. Bis ihre Bilder zu Beginn der achtziger Jahre ins Blickfeld der Öffentlichkeit gelangten, hatte Bach einen nicht gerade ebenen Ausbildungsweg hinter sich gebracht. Sie besuchte von 1967-70 die Glasfachschule in Hadamar, bevor sie sich entschloß, nach Berlin zu gehen, um eine Ausbildung an der Hochschule der Künste zu wagen. Der Umweg über einen konventionellen Beruf, von dem es sich erst einmal leben läßt, wird vor allem von Frauen nicht selten eingeschlagen. Das trifft auf Künstlerinnen in ganz besonderem Maße zu, wie in den letzten Jahren an verschiedenen Beispielen belegt werden konnte. (Ich erinnere an eine andere Berliner Malerin: Gisela Breitling, die laut ihrer Autobiografie zuerst eine Lehre als Musterzeichnerin und ein Studium an der Textilingenieurschule absolviert hat.) Obwohl es Elvira Bach immer klar war, daß ihre Stärke in der Malerei liegt, wagte sie den Schritt nicht, sofort in die „bratlose“ Kunst einzusteigen. Die Gründe dafür liegen im soziologischen Feld weiblicher Erziehung. Kunst ist zudem vornehmlich eine Berufssparte, die immer noch von Männern dominiert wird. So studieren in Kunsthochschulen prozentual mehr Männer bei hauptsächlich männlichen Professoren. Vor diesem Hintergrund erlangt eine Aussage Bachs Bedeutung, in der sie betont, die Anfänge hauptsächlich aus eigener Initiative heraus gelegt zu haben. Sie distanziert sich damit entschieden von den Kollegen, die gleichzeitig mit ihr an der HdK lernten und 1980 als *Neue Heftige Maler* bekannt wurden. An der Hochschule habe sie mit Rainer Fetting, Helmut Middendorf und Salome nur wenig Kontakt gehabt. Hinzu kam, daß Bach Meisterschülerin Hann Triers war, Middendorf und Salome bei Hödicke, Fetting bei Jaenisch lernten. Zusammen mit dem Autodidakten Bernd Zimmer wurden die vier Maler mit ihrer Selbsthilfegalerie am Moritzplatz/Berlin-Kreuzberg als Zentrum der *Neuen Wilden Malerei* aufgefaßt. Bach organisierte in jener Zeit noch von diesen Malern getrennte Ausstellungen. Erst die größeren Bilderschauen BILDWECHSEL 1981 in Berlin und vor allem die DOCUMENTA 1982 in Kassel stellten Werke Elvira Bachs mit diesen Malern in Zusammenhang.

Eine Betrachtung der Malweise läßt sowohl Bachs Kunst als auch die der anderen Berliner unter den Begriffen *Neue Wilde* bzw. *Heftige* oder *Neo-Expressionisten* einordnen. All diese Titel gehen aber nur einseitig auf formale, technische Aspekte dieser Kunstrichtung ein wie kräftige Farben und individuell-großzügiger Duktus. Die inhaltlichen Komponenten finden in ihnen keinen Ausdruck. Aus diesem Grund möchte ich die neutrale Bezeichnung *'Neue Malerei'* wählen. Darin drückt sich in hinreichender Weise die Wiederbelebung der Malerei nach einer Periode konzeptueller Art aus. Außerdem geht der gewählte Begriff den Gedanken an eine neue eklektizistische Richtung aus dem Weg, die sich durch die anderen, auf vorausgegangene Kunststile verweisende Titel leicht einschleichen können.

Bach gehört von formaler Seite aus betrachtet ohne Zweifel zu dieser Richtung. Geht man auf die inhaltliche Seite ihrer Werke ein, so muß doch mehr differenziert werden.

Es ist in diesem Zusammenhang erstaunlich, daß bislang vollständige Bildanalysen fehlen. Sogar Kunstfachleute übergehen eingehende Bildbetrachtungen zugunsten einer sehr emotional aufgeladenen Herangehensweise, die mehrheitlich eher auf die eigenen Gefühle bei Betrachtung dieser Kunstwerke hinzielt. Dagegen sollte doch auch die Frage nach der Motivation nicht vergessen werden, aus der heraus die Bilder entstanden sind. Was drückt sich in ihnen aus? In der häufig von emotionalen Kraftausdrücken geprägten Sprache der Kunstbeschreibenden (z.B.: lässig, hot, schrill, beknackt, protzig, explosiv, grell, unzüchtig etc.) äußert sich die Hilflosigkeit der Wissenschaft, mit einer derart massiv ins Bild gesetzten Subjektivität umzugehen. Es ist bislang noch nicht gelungen, Emotionen zu messen und damit den Bestandteil der allem immanenten Subjektivität anzuerkennen. Schließlich herrscht in den Wissenschaften die Objektivität. Doch ist dieser Anspruch tatsächlich ohne die Einbeziehung von Emotionalität und Subjektivismus einzulösen? Auf diese Frage wird man unweigerlich bei Betrachtung von Bachs Werken stoßen, die in einer von einigen als aufdringlich empfundenen Weise permanent sich selbst darstellt.

Die Malerin ist durch ihre zahlreichen Frauenbilder bekannt geworden. Seit mehr als zehn Jahren verfolgt und variiert sie dieses Thema. Dabei gibt sie sich nicht mit kleinformatigen Bildern zufrieden, sondern steigert sie zur Überlebensgröße. Wenn die Bearbeitung großer Leinwände einmal als typisch männlich galt, so ist das hiermit demontiert. Die Frage nach dem untypisch Männlichen und Weiblichen wird bezüglich Bachs Kunst häufig gestellt. Sie gilt auch für die Frauen auf ihren Bildern. Vor allem die breiten Schultern und kräftigen Arme sind maskuline Elemente, die den Frauen einen androgynen Touch verleihen. In Verbindung mit den hochhackigen Schuhen und den spitzen Fingernägeln bedeuten sie für manchen eine bedrohende Erscheinung. So ausgerüstet, macht Bach aus dem schwachen ein starkes Geschlecht. Zugleich verdrängt sie jedoch nicht die weiblichen Komponenten. Die Hände weisen ihre Innenflächen nach außen zum Beweis ihrer Schwachheit und Hilflosigkeit. Auf diese Weise macht Bach aus dem bislang dem Weiblichen zugeordneten Charaktermerkmal ein neutral menschliches. Warum soll man seine Schwächen nicht zugeben, meint die Künstlerin.

Sie sucht hiermit nach einem offenen und ehrlichen Ausdruck von Gefühlen, die sie selbst erlebt. Im Allgemeinen sind Emotionen mit Werturteilen belegt. Indem Bach die Welt durch ihre Person gespiegelt wiedergibt, schildert sie eine Realität, wie sie sich ihr darstellt. Zur Wirklichkeit zählen auch die Gefühle. Mit dieser Erkenntnis löst die Malerin die fallende Hierarchie von Intellekt zu Gefühl auf. Emotionen werden wertfrei zum Bildgegenstand erklärt. Um aber der Gefühlsebene eine reale, glaubhafte Dimension zu verleihen, nimmt Elvira Bach ihre persönlichen Erfahrungen als Grundlage für die Bilder.

Aus diesem Grund stellt sie (mit wenigen Ausnahmen) nur Frauen dar. Die von vielen Autoren gelieferte Interpretation, es handle sich dabei um Selbstporträts, trifft den Sachverhalt nur zur Hälfte. Es dreht sich nicht um Selbstporträts im traditionellen Sinn, auf denen die Physiognomie der KünstlerInnen mit der im Bild gezeigten identisch sind. Ein Wiedererkennen naturalistischer Details ist hier nicht gemeint. Bach zeigt Frauen, die durch Gestik, Bekleidung oder beigefügte Gegenstände auf die Lebens-



Elvira Bach, „Bild Nr. 257“, Kunstharz/Leinwand, 1984 (in E. Bachs Atelier fotografiert)

Elvira Bach, Foto von Alice Springs, 1986 (aus: Wolkenkratzer Art Journal 2/1987)

situation und Person der Malerin verweisen. Durch diese Tatsache wird es auch für andere Betrachtende möglich, sich mit der dargestellten Frau zu identifizieren. Diese Porträtform könnte als *transferierbares* Porträt bezeichnet werden.

Einige Beispiele sollen nun zur Veranschaulichung dienen:

Der Wunsch, sich selbst auszudrücken, war bei Elvira Bach von Anfang an sehr stark. Sie zeigt bereits in frühen Bildern ihren Lebenskontext, wobei die Sujets zuerst eher plakativ erscheinen. Später neigt Bach dazu, die Motive leicht zu verschlüsseln und vor allem in den Stilleben eine eigene Symbolsprache zu entwickeln. Es finden sich beispielsweise zahlreiche Variationen zur morgendlichen Toilette. Eine Frau sitzt Kaffee trinkend vor einem Spiegel, sie bekleidet sich, schminkt sich, treibt Gymnastik. Natürlicherweise werden häufig Gegenstände wiedergegeben, die vor allem der weiblichen Sphäre angehören: Lippenstift und Nagellack werden hauptsächlich von Frauen gebraucht. Diese ansonsten unbedeutenden Dinge erlangen auf Bachs Bildern oftmals riesige Dimensionen. Zwar finden sich vergrößerte Massenprodukte auch in der Pop-Art, doch haftet ihnen nie eine Komponente von persönlichem Bedarf an. Bach weist anhand dieser Toilette-Artikel auf einen Teil des typisch weiblichen Lebensraumes hin. Sie gehören unmittelbar zu dem weiblichen Tagesablauf hinzu und erlangen für viele Frauen eine große Bedeutung. Frauen müssen dem Anspruch an Schönheit und Pflege genügen, den die Öffentlichkeit an sie richtet. Ist sie nicht bestimmten, meist männlichen Vorstellungen entsprechend geschminkt, frisiert oder gekleidet, so fühlt sie sich nicht wohl in ihrer Haut. Der Zwang nach Maskierung macht

sie abhängig und unselbständig. Bach bezeichnet dieses morgendliche Ritual als „Fit sein für die Männerwelt“.

Die Kunstgeschichte kennt zunehmend mit dem 18. Jahrhundert zahlreiche Darstellungen von oft halb bekleideten Frauen, die an einem Schminktisch sitzen. Häufig werden sie von einem männlichen Beobachter begleitet (z.B. 'Nana' von Monet). Allein an dem maskulinen Gegenpart wird der Blickwinkel deutlich, aus dem heraus die Szene entstanden ist und für den sie geschaffen wurde. Dort soll männlichen Wunschvorstellungen entgegengekommen werden. Im Gegensatz dazu sind die Bilder Elvira Bachs zu verstehen. Sie schildert die Szene aus ihrer weiblichen Sicht, ohne auf einen geschlechtlich festgelegten Betrachter zu zielen. Für all ihre Werke gilt, daß sie aus dem einzigen Grund entstanden sind, sich selbst Ausdruck zu verleihen. Darum schreibt die Künstlerin keine Interpretationen vor. Die Bilder sind allen Assoziationen frei ausgeliefert, zu denen sie jeden auffordern. Gerade bei dieser Art Bilder darf jedoch eine vorwiegend weibliche Interessengruppe angenommen werden. Diese Vermutung läßt sich durch die Tatsache untermauern, daß sich nur wenige Künstler bei der Körperpflege darstellen. Ihnen fällt offensichtlich eine Identifikation mit derartigen Handlungen wesentlich schwerer. Indem Bach solche Szenen thematisiert, problematisiert sie allgemein die traditionelle Festschreibung bestimmter Handlungen auf den femininen Sektor.

Das belegen weitere Bilder, in denen die Frau nicht mehr mit sie täglich umgebenden Dingen konfrontiert wird, sondern mit metaphorisch zu verstehenden Attributen. Bekannte Beispiele hierfür sind Bachs SCHLANGENAKTE, die vorwiegend in den Jahren 1984-86 großzügig variiert werden. Zu Beginn dieser Reihe bestimmt eine einzelne Frau das Geschehen. Sie blickt den Betrachtenden gerade ins Auge und demonstriert ihnen eine große Schlange, die auf ganz unterschiedliche Weise in Verbindung zu der Frau gebracht wird. Einmal lagert sie auf den breiten Schultern ihrer Besitzerin, ein anderes Mal umschlingt sie Körper oder Beine beinahe wie Fesseln oder gleitet zwischen den Schenkeln der Frau hindurch. Je nach Anordnung der Schlange verändern sich die Bildaussagen.

Der Verwendung der Schlange als Attribut der Frau liegen Jahrtausende als Vorstellungen zugrunde. Die von Ur- und Schöpfungsmythen vor- bzw. frühgeschichtlicher Völker überlieferte ambivalente Vorstellung einer leben- und lichtspendenden weiblichen Macht, die zugleich über eine enge Beziehung zur Erde mit der Unterwelt Verbindung hatte, wird häufig mit Hilfe der Schlange symbolisiert. Die das Positive beinhaltende Ambivalenz der Deutung löste sich in unserer Kultur zum einseitig Bedrohlichen auf. Der ursprünglich weibliche Mythos wurde unter patriarchalen Gesellschaftsstrukturen verändert. Die Schlange als grundsätzlich der Frau zugehöriges Attribut erlangte so ihre Bedeutung als Symbol der Sünde und Verführung. Die Klugheit der Schlange Evas erhält eine negative Konnotation in Richtung von falscher Listigkeit. Daran hat auch in der Neuzeit ihr Einsatz als Zeichen Prudentias nichts Wesentliches ändern können.

Für Bach ist die Schlange das geeignete Element, gerade auf die Ambivalenz hinzuweisen. Bildtitel wie „Ich bin nicht gut, ich bin nicht böse“ unterstreichen die Vorstellung von der Frau seitens der Künstlerin. Sie will die einseitige Festschreibung der

Frau auflösen und ihr die Freiheit wiedergeben, selbst entscheiden zu dürfen, wer und wie sie sein möchte. Die Schlange ist fähig, ihre alte Haut und Maskierung abzustreifen und sich mit der neuen anders zu präsentieren. Aus diesem Grund bleiben Bachs Schlangenfrauen in letzter Konsequenz rätselhaft.

Die Wandelbarkeit der Frau wird auch an anderen Motiven deutlich: Häufig zeigt Bach auf einem Gemälde eine Sequenz mehrerer Frauen, die sich an- bzw. ausziehen. Einzig an der veränderten Körperhaltung bleibt erkennbar, daß es sich um dieselbe Person handelt. Die Bilder erinnern an die bekannten Vorher-Nachher-Serien der weitverbreiteten Frauenillustrierten, die indirekt belegen, daß es Männer nicht nötig haben, sich zu verändern. Sie sind im Grunde vollendeter und brauchen ihre Energie nicht an sich selbst zu verschwenden, sondern können sich den wesentlichen Aufgaben widmen, so der maskuline Grundtenor.

Eine weitere interessante Tatsache knüpft sich an die Verwendung der Schlange: Viele weitere Künstlerinnen erkennen sie als weibliches Symbol an (z.B. Niki de Saint Phalle, Maria Lassnig). Dabei bleibt der Einsatz als Zeichen nicht auf die Schlange beschränkt. Auch andere Tiere werden zu Identifikationsträgern (z.B. Christa Näher). Der Grund für das zahlreiche Auftreten von Tieren in von Frauen geschaffenen Bildern mag in der Suche nach der Ursprünglichkeit liegen. Das bleibt aber noch zu untersuchen. Fest steht, daß der Ausdruck der eigenen Person mit Hilfe von Tieren als typisch für eine weibliche Ästhetik angesehen werden kann. Elvira Bach bildet da keine Ausnahme. In den Bildern der vergangenen zwei Jahre rückt sie jedoch von diesem Symbol ab und kehrt zurück zu Gegenständen, die sie täglich umgeben, aber nicht mehr so offensichtlich einer typisch weiblichen Sphäre angehören.