

Thilo Billmeier

Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung *Unserem Auge noch entzogen: Annette Braun, Martin Enderlein und Denise Richardt* und im Kabinett *Lichtinsel: Farbige Papierarbeiten von Regina Conrad und Annette Gundermann* am 01.09.2023 in der Galerie Amalienpark

Obwohl es erneut zwei unabhängig voneinander konzipierte Ausstellungen sind, die wir heute eröffnen, scheint mir diesmal doch eine Art Zusammenschau geboten. Grund dafür ist die extreme Differenz, die im Ausstellungsganzen durch die vier Torsi von Annette Braun gesetzt wird. Die Art von Nähe, die diese Körper herstellen, lässt die ästhetische Distanz spürbar werden, die die bloßen Bilder mit sich führen. Der Einschlag der vier versehrten, hängenden und in sich aufgerichteten, hohlen wie auch obszön ausgestopften Körper verleiht den Gemälden und Papierarbeiten von Martin Enderlein und Denise Richardt und auch noch den Papieren von Regina Conrad und Annette Gundermann eine eigentümliche Ruhe. In ihr, aus der alles gleichermaßen betreffende Erschüttertheit heraus spricht diese Ausstellung insgesamt *sotto voce*; alles wird vernehmlicher. Betroffen werden von dieser Wirkung auch noch die Figurinen und Dokumente, durch die Annette Braun ihre Silikonplastiken an die Sprache des Theaters und die Realität einer *Idomeneo*-Inszenierung am Staatstheater Kassel 2019 zurückbindet.

Wie erklärt sich, um bei ihnen zu bleiben, die Wirkung dieser Körper? Zunächst sicher aus der Brutalität ihrer Darstellung. Sie bezieht sich direkt aus Mozarts *Idomeneo*: hier verspricht der heimkehrende Kriegsheld, vor der Küste fast ertrunken, Neptun das erste ihm begegnende Wesen als Dankopfer und sieht sich seinem ihm freudig entgegeneilenden Sohn gegenüber (und das ist nur der Anfang). Die hängenden Körpermasken schockieren auch durch eine differente Repräsentationsform: sie sind von Sängerinnen und Sängern getragen worden, sie beziehen sich nicht nur auf Rollen, sondern auch auf reale Körper, die sozusagen in sie eingetreten und zum Teil in ihnen auch vorhanden geblieben sind. Am Ende verdankt sich die Kraft der vier Plastiken auf ihre hybride Position im Koordinatensystem der Gattung. Zweifellos handelt es sich hier ja nicht etwa um Kostüme, die das Fleisch der Schauspieler simulieren, *Fatsuits*, sondern um skulpturale Körper. Als solche beziehen die Plastiken aber eine uneindeutige Position. Sie stehen zwischen dem modernen Torso, der Puppe und der Maske, sie aktivieren die Logik des Abdrucks und der Zerstückelung (*morcellement*), sie betreffen den beunruhigenden Zusammenhang von Kleidern, Möbeln und Fleisch, sie realisieren die Vitalität des Leidens und der Souveränität, sie sprechen von der Parusie des Fleisches und seiner Abjektivität; ihre näheren Verwandten sind die Skulpturen von Pergamon, römische Panzerfiguren, die Kanope und der Mirakelmann aus Döbeln, die Arbeiten von Ron Mueck oder Damien Hirst. „So aß ich mich selbst / Bissen um Bissen“, heißt es einmal bei Anne Sexton (Werke IV, S. 271). Die radikale Durchdringung des Fleisches ist heute eine, vielleicht *die* Bedingung, um über Souveränität nachdenken zu können.

Die Wucht der Torsi verbindet die drei Positionen im vorderen Raum. Denise Richardts großes Bild links offenbart sich im Zusammenhang als tragisches Szenario und endzeitliche Bühne. Martin Enderleins gegenüberliegendes Gemälde enthüllt in nicht weniger eindeutiger Weise seinen monumental-elegischen Charakter. Richardt lässt ein weiteres großformatiges Bild folgen, das sich als Epitaph lesen lässt: als Antwort auf die unvermittelte und sinnlose Fällung einer Reihe wilder Kirschbäume vor dem Atelierfenster der Künstlerin. Stamm und Gezweig halten hier – und halten nicht – ein diagonal nach vorne reichendes Geschehen von Schweben und Licht, Tragen und Geben; dunklere Formationen rahmen die Szene und geben der Chromatik in den

Farbakkorden, dem Fluß und der Flexibilität in der Linienführung Halt. Eine Reihe von Aquarellen lässt sich dem Motiv des blühenden Kirschbaums zuordnen: die Blätter dokumentieren die Rolle, die das visuelle Gegenüber für Richardts Bildentwürfe spielt. Ein mittleres und eine Reihe kleinerer Gemäldeformate rufen das Gegenüber direkt auf: am überraschendsten hier vielleicht die diagonal gestuften liegenden Formen, die auf die Montagne Saint-Victoire, auf den Berg Cézannes zurück gehen. Die kleineren Formate gehören Werkfolgen zu, die einzelne Motiv ausschreiten (die Titel benennen diese Motive) – in ihnen tritt eine ausserordentliche Vielfalt an stilistischen Mitteln zutage. Denise Richardt und Martin Enderlein haben beide als Meisterschüler bei Dieter Goltzsche studiert – was verwundern kann, da sich die bühnenartige Raumanlage, die beide Positionen kennzeichnet, in Goltzsches Werk *nicht* findet und im Rahmen der kammermusikalischen Rhetorik Goltzsches geradezu befremdend erscheinen muss. Dennoch lässt sich von Goltzsche her wohl die ausgeprägte Malkultur in den Bildern von Richardt und Enderlein namhaft machen. Richardts Sprache ist von einem ausgeprägt linearen Fluss getragen, für Enderleins Malerei ist ein dezidierter Ausgang vom Flecken (*tache*) zu verzeichnen.

Inhaltlich widmet sich Enderlein in seinen neueren Bildern der Stadtlandschaft. Den größeren Veduten werden Figureszenen zugeordnet, die eigentümlich verhaltene Situationen beschreiben. Vor allem zeichnen die Szenen aber problematische Präsenzformen nach. Vor der Greifbarkeit geordneter Stadtkoordinaten verliert sich hier die Substanz der Gestalten, die Bilder werden zu Orten, in denen den Gestalten nur noch prekäre Aufenthaltsformen entsprechen. Selbst Boote haben es hier schwer (und doch, wie man auch gleich sieht, leichter als wir). In den Konstellationen des Verlusts, der Andeutung, der Verflüssigung verfährt Enderlein überaus präzise: die aktive Rolle spielt stets eine stark dynamisierte Bühne, sie kann durch Farbvorhänge, Itnnen-Aussen-Konstruktionen und das Hervortreten des Malgrundes passagenweise zurückgenommen werden, in sie können stabile Raumnester für die Figuren eingepasst werden, ihr Proszenium, der Raum über dem Nichts des Orchestergrabens, kann in Repousoireffekten übersprungen und immer wieder auch eingemeindet werden. Der Titel der Ausstellung – *Unserem Auge noch entzogen* (*Idomeneo* I, 2) – beschreibt, wenn wir einen Rückblick wagen, also durchaus eine übergeordnete Struktur: die blicklose Massivität des anonymen Fleisches, eine dem Zwischen – dem Zwischen von Präsenz und Verlust – sich zuwendende malerische Aufmerksamkeit und eine Malerei, die sich für das nur noch prekäre Erscheinenkönnen des Humanen sensibilisiert hat.

Im Kabinett zeigen Regina Conrad und Annette Gundermann farbige Papierarbeiten. Hier bezeichnet der Titel – *Lichtinsel* – einen Akzent, der bei beiden Künstlerinnen je anders zum Tragen kommt. In Regina Conrads großformatigen Collagen gewinnt die Farbe die Körperlichkeit eines quasi textilen Lichts. Das Schneiden und Zuteilen, das hier in unterschiedlichem Sinne eine Rolle spielt, trägt einen heilenden und inkarnatorischen, vielleicht auch nur einen bekleidenden, aber mit Licht bekleidenden Charakter. Bei Annette Gundermann zeigt sich das Inselhafte in ihrerseits auf Klebebilder zurückgehende wie abgerundet wirkenden Einzelformen: das Lichthafte entsteigt bei ihr als Blattgrund dem kühlen Dunkel jenes Blaus, das hier nicht selten Tonart und Thema markiert: den Tiefensog von Sehnsucht und Erstarrung. Die atemlose Nähe der Torsi im vorderen Ausstellungsraum ist hier mithin inhaltlich nicht außen vor. Ihr Nachhall ruft in Erinnerung, in welchem Maße die subjektive Position bei Annette Gundermann und Regina Conrad auf der einen Seite faktische Realität betrifft, sie führt andererseits vor Augen, wie vermittelt diese Kunst verfährt und wie kostbar die Offenheit ist, die in diesen Blättern Gestalt gewinnt.