

Eva Sclavato

[Rockhounds]



Am Anfang steht die Idee, etwas Neues zu wagen: Ein Experiment mit offenem Ausgang. Kein monolithischer Hardcover-Katalog soll hier entstehen, sondern etwas Leichtes. Eine Zeitung, ein Magazin. Zeitbasiert, vergänglich, durchlässig, gefaltet, genäht. Eine Form, die irgendwie auch den Werken Eva Schwabs entspricht. Ein Jahr lang werden Bilder und Texte zusammengetragen, neue geschrieben und alte wiederentdeckt; Gespräche werden geführt und Fotos gemacht. Mit jedem Layoutentwurf und jeder Korrekturphase verändert sich das Ganze. Seiten fallen weg, Strecken kommen neu hinzu. Nach und nach wird deutlich: Die ursprünglich geplanten 32 Seiten im Format Din-A3 reichen bei weitem nicht, um diese künstlerische Position samt ihrer weitverzweigten Ansätze abzubilden. Das Ganze muss größer werden. Dann wächst das Heft.

Ein guter Einstieg in den »Schwab Kosmos« ist das bewährte Interviewformat. In *Flabes* (S.90) spricht Eva Schwab über die Anfänge – *wie es ist, wenn es war* – und die Rolle der künstlerischen Technik des Rekombinierens und Neuordnens als »*Schicksals-Neuerfindung*«. Nach Einblicken in die »*allmähliche Verfertigung des Bildes beim Malen*« sollte man wieder ganz an den Anfang blättern und vielleicht gleich noch Martin Oswalds Text zu den *Neuen Arbeiten* lesen (S.2).

Rockhounds. Dem Namen des Hefes begegnen wir erstmals 2013 in der Ausstellung in der Frankfurter Weißfrauenkirche. Ab Seite 56 webt die Philosophin Cathrin Nielsen einen anregenden und verführerischen Gedanken-teppich als Bildrezeption der Ausstellung.

Und schon sind wir drin’, in der Welt der Bilder und Nachbilder. »Aber auch Louise Bourgeois’ *Maman*, die Weberinnen des Bauhauses, weben mit.« Hirnforscher Wolf Singer (S.70f.) beschreibt das Ineinandergreifen von Gegenwärtigem und biografischen Erinnerungen als Teppich: Das Gehirn aktualisiert ständig die Web- und Schussfäden unserer Prägungen und fügt dem Lebensteppich so bis zum Schluss neue oder modifizierte Muster hinzu. Dieses »Weben« und »Schießen« scheinen unumgängliche Bedingungen für »Identität [...]«, und wir geben dieses Gewebe ja dann unsererseits an die Nachgeborenen weiter, die ihn ihrerseits nicht vollenden werden«.

Gerade noch rechtzeitig vor Druckabgabe erschien Christoph Schüttes Ausstellungsbesprechung in der *FAZ*. Auf den Seiten 100–101 ist sie abgedruckt, zusammen mit Bildern der Ausstellung *Fisimatent!* in der Galerie Perpétuel, Frankfurt/Main. Direkt anschließend gibt es eine Fotostrecke performativer Bildvorlagen. Denn ein weiteres Novum dieser Publikation ist, dass hier erstmals neben der Malerei und den Papierarbeiten auch die sonst eher privaten Bildvorlagen abgebildet werden: Aktionen, Shootings, Performances. »*Performative Bildvorlagen*« nennt Eva Schwab diese Bilder. Die Fotos stammen größtenteils von der Frankfurter Fotografin Gaby Gerster, aber auch von Sigune Sievi (chem. Becher-Schülerin), mit der Eva Schwab seit vielen Jahren im künstlerischen Austausch steht.

Dank gebürt dem Kulturamt der Stadt Frankfurt und Michael Otto, ohne deren Unterstützung das Heft immer noch nur eine Idee wäre.

So ist mit *Eva Schwab – Rockhounds*, im 100. Jahr des deutschen Frauenwahlrechts, eine ganz besondere Publikation entstanden, die berechtigterweise den Anspruch

erheben kann, erstmals in Gänze die facettenreiche künstlerische Arbeitsweise dieser viel produzierenden Malerin abzubilden. Im Namen aller Beteiligten wünsche ich Vergnügen beim Lesen, Betrachten oder auch nur beim lockeren Durchblättern. ZYL VIA AUERBACH

This is an experiment with an open outcome. Our idea: to produce not yet another monolithic hardcover artist’s catalogue, but something light, rather. A newspaper, a magazine. Time-based, transient, permeable, folded, sewn. A form corresponding to the way the artist works. From first inception to finished product, the process takes almost an entire year. Pages are discarded, new ones are added. Every fresh layout and each new correction phase, change the objet in its entirety. Gradually, it becomes apparent: 32 pages, originally envisaged in A3 format, are nowhere near enough to depict this artistic position and its many angles. Then the magazine grows.

Best introduction to the »Schwab Kosmos« probably is the tried and true interview format. In *Flabes* (p. 90), Eva Schwab talks about the beginnings – *as it is when it was* – and the role of the artistic technique of recombining and rearranging as a form of »*Schicksals-Neuerfindung*« (destiny-reinvention). After these insights into the »*gradual making of the picture while painting*« best turn right to the beginning to read Martin Oswald’s *New Works* (p. 2).

Rockhounds. First mention of this magazine’s title is made in an exhibition at Weißfrauenkirche Frankfurt in 2013. Philosopher Cathrin Nielsen weaves an inspiring and seductive carpet of associations discussing the show (p.56f). The figure of weaving a rug (p.70f.), neuro scientist Wolf Singer uses to describe the intermeshing of present and biographical memories: The brain constantly updates, weaves the threads of our impressions and adds or modifies patterns of the carpet, until the end. This »weaving« of »woven threads« seems to be an prerequisite for »identity [...], and then we pass this fabric on posthumously, to those who in turn will not complete it«.

Just in time before printing, Christoph Schütte’s exhibition review appeared in the *FAZ* newspaper. Among photos of the *Fisimatent!* exhibition at gallery Perpétuel, Frankfurt, it’s reprinted (p.100-101). Directly afterwards (p.102-103) there is a photo gallery of performative images. Owing to another novelty of this publication, as for the very first time not only the paintings but also the rather private picture templates are depicted: actions, shootings, performances. Eva Schwab calls these pictures »performative picture templates«. The photos are taken by the Frankfurt photographer Gaby Gerster, mostly.

A big thank you to the Cultural Department of the City of Frankfurt and also to Michael Otto, without whose support the magazine would still be just an idea.

In the 100th anniversary of German women’s suffrage with *Eva Schwab – Rockhounds* a very special publication has been produced. One that might justifiably claim to be the first, to fully depict the multifaceted artistic practice of this prolific painter. On behalf of all involved, enjoy reading or just browsing. ZYL VIA AUERBACH

[2]

Neue Arbeiten

Eva Schwab untersucht bei ihren Bild-recherchen den Mikrokosmos nach Spuren und Elementen, die für das Gesamte stehen. Sie selbst vergleicht sich in ihrer Vorgehensweise mit den *Rockhounds*, jenen Amateur-geologen, die, mit hochsensiblen Gerät ausgerüstet, Gestein abklopfen, aufschließen und von Sedimentschichten befreien, um wiederum Spuren zu entdecken, die auf noch anderes verweisen. *Martin Oswald*

[10]

New Works

In her pictorial investigations, Eva Schwab examines the microcosm. She searches for traces and elements that in turn embody entirety. She compares her approach to Rockhounds, those amateur geologists who, equipped with highly sensitive equipment, tap and crack open rocks; freeing them from layers of sediment, thereby discovering traces, that lead their search even further. *Martin Oswald*

[20]

La grande hystérie

Cathrin Nielsen

[28]

Hautjob

Wer den Hautjob ausübt, muss ein besonderes Verhältnis zu dem geheimnisvollen Grenzorgan besitzen, das das Innere des menschlichen Körpers umschließt. Er muss Chemiker und Jäger zugleich sein, Analytiker und Fährtenleser. *Cathrin Nielsen*

[30]

Skin job

They who do the skin job must have a special regard for the mysterious boundary organ, encasing the inside of the human body. They must be chemists and hunters simultaneously, analysts and pathfinders, all at the same time. *Cathrin Nielsen*

[36]

Moonshiner

Also wenn es nicht darum geht, dass das Malen verboten ist wie das »Schwarz-brennen« von Schnaps, dann gibt es doch etwas, was ähnlich ist, und das sind die geheimen Rezepte. Denn natürlich muss man das können, das Malen und das Schnaps machen – und hier bin ich wieder bei den Engeln, denn die haben die Rezepte. *Nora Sdun*

[49]

Moonshiner

So if it’s not, that painting is forbidden, like »bootlegging« liquor, then there’s something similar at least. And it boils down to the secret recipes. Because, of course you have to be able to do it; painting, and making liquor – and this is where I get back to the angels, because they have the recipes. *Nora Sdun*

[56]

Rapport

Innerhalb der Biologie setzt sich zunehmend die Erkenntnis durch, dass natürliche Systeme weniger auf festen Gesetzklichkeiten beruhen, als dass sie Phänomene einer kollektiven Erinnerung darstellen. *Cathrin Nielsen*

[61]

Rapport

There is a growing realization within biology, that natural systems are less based on fixed laws than they are phenomena of collective memory. *Cathrin Nielsen*

[70]

Lebensschrank

Das große Geheimnis dieser inneren Wunderkammerwelt ist doch, wie sich aus diesen keimfreien Kaskaden gespeicherter Information all die leidenschaftlichen Mythen entwickelt haben. *Wolf Singer*

[73]

Cabinet of Life

The big secret of this inner world of the cabinet of wonders has got to be, how these sterile cascades of stored information could give rise to all the passionate myths. *Wolf Singer*

[82]

Stube | Parlour

Ausstellungsansichten | exhibition views. *Voix*, eine Ausstellung des | *Voix*, an exhibition by MalerinnenNetzwerk Berlin-Leipzig im MdbK, Leipzig

[86 | 88]

Nachbilder

Wie es ist, wenn es war. | As It Is, When It Was. *Wolf Singer*

[90 | 95]

Interview – Flashes

»Ohne Mutterwitz wären die Schatten und Schattierungen der Thematik nicht anzugehen, er hat die Kraft, Einzementiertes zu sprengen oder zumindest mit Haarrissen zu versehen. Kauderwelsch, Verhörer, Freudsche Verprecher sind geeignete Zündstoffe. Paradoxe Kommunikation und grotesker Humor sind ebenfalls keinen schlechten Brechstangen.« *Eva Schwab*

»To tackle the topic’s different shades and nuances without »Mutterwitz«, would hardly be possible. It has the power to blow up cemented patterns, or at the very least, to create minute cracks. Gibberish, auditory mistakes, Freudian slips; they are like dynamite. Anyhow, paradox communication and grotesque humour are not the worst crowbars, either.« *Eva Schwab*

[100]

Zelt als Statement

Vertraute Bilder, brüchig gewordene Erzählungen. *Christoph Schütte*

[102]

Tent As Statement

Familiar pictures, ruptured narratives. *Christoph Schütte*

[105]

Collagen | Collages

[112]

Biografie | Biography

Neue Arbeiten

[Martin Oswald]

EVA SCHWAB UNTERSUCHT BEI IHREN BILDRECHERCHEN DEN MIKROKOSMOS NACH SPUREN UND ELEMENTEN, DIE FÜR DAS GESAMTE STEHEN. SIE SELBST VERGLEICHT SICH IN IHRER VORGEHENSWEISE MIT DEN ROCKHOUNDS, JENEN AMATEURGEOLOGEN, DIE, MIT HOCHSENSIBLEM GERÄT AUSGERÜSTET, GESTEIN ABKLOPFEN, AUFSCHLIESSEN UND VON SEDIMENTSCHICHTEN BEFREIEN, UM WIEDERUM SPUREN ZU ENTDECKEN, DIE AUF NOCH ANDERES VERWEISEN.

In Eva Schwabs Welt geht es grundsätzlich mehr um das Inkarnat der Kratzspuren als um Gesichter. Um Rötungen und aufgerissene Haut. Verletzte Epidermis. Wörtlich und bildlich zugleich. Denn jene Frauen, und es sind vor allem Frauen, die Eva Schwab ins Bild setzt, stehen nicht nur für sich selbst allein. Sie repräsentieren das Universelle, das sich symbolhaft als nie fassbarer Strom aus Eindrücken und aus dem Plasma ererbter Spuren generiert, immer wieder neu und doch als Variation des schon Vorhandenen. Eva Schwab untersucht bei ihren Bildrecherchen den Mikrokosmos nach Spuren und Elementen, die wiederum für das Gesamte stehen. Sie selbst vergleicht sich in ihrer Vorgehensweise mit den Rockhounds, jenen Amateurgeologen, die, mit hochsensiblen Gerät ausgerüstet, Gestein abklopfen, aufschließen und von Sedimentschichten befreien, um wiederum Spuren zu entdecken, die auf noch anderes verweisen. Alles ist miteinander verwoben, verbunden, egal ob als verwandtes Produkt urzeitlicher Genese oder in der hypothetisch-virtuellen Form des World-Wide-Web. Motivisch kann dafür bei Schwab sehr vieles stehen: etwa die *Weberin*, deren Texturen zugleich am Fortgang der Geschichte wirken. Dazu gehört auch der Perspektivwechsel, etwa dann, wenn nicht Eva, sondern Adam den Apfel reicht. Oder

Paulinchen nach Heinrich Hoffmanns *Struwwelpeter*, die als erwachsene Pauline aus ihrer verbrannten Asche aufsteht und sich das Bülserhemd vom Leibe reißt. Ganz anders die römische Lucretia, die als Erniedrigte den Tod sucht und zugleich Stärke zeigt. Eva Schwab macht aus der Verleumdeten und Gejagten eine Jägerin: *Lucretia Diana*. Zugleich Hüterin des Waldes und Beschützerin der irdisch-überirdischen Gehege.

Wer so malt, sucht nach dem Kern des Daseins. Die Suche nach Wahrheit ist immer auch eine Suche nach dem wahren Bild. Eine solche *vera icon* (lat.) erhielt nach christlicher Überlieferung die als Heilige verehrte Veronika – daher ihr Name – aus den Händen Christi: das Schweißstuch. Dass ausgerechnet ein schon im Augenblick seiner Entstehung nur vages Abbild, dessen Konturen eher einen Verweischarakter auf die darin eingeprägte Person denn poträthafte Züge aufweisen, als *wahres Bild* gelten kann, belegt eine Bildauffassung, der es vor allem um die Authentizität der Botschaft und das implizit enthaltene Wahrhaftige geht. Das freilich muss sich in irgendeiner Form materialisieren, um als existent wahrgenommen (!) werden zu können. Hier geschieht es mittels des Tuchs. Das Wort ist gleichsam Fleisch geworden. Auch bei Eva Schwab dient das Tuch in vielfacher

Hinsicht als Nahtstelle zu einer Welt, deren fluide Pigmente stofflich ihren Abdruck hinterlassen und zeigen, was übrig bleibt, was als Abrieb des Gewesenen neue Assoziationen weckt, im Positiven wie im Negativen. Geschichte ist vor allem durch ihr Fehlen präsent. Auch dafür braucht es erfahrbare Zeugnisse.

Tatsächlich beschäftigte sich Eva Schwab schon in ihren früheren – damals noch mehr biografisch motivierten – Arbeiten mit sowohl imaginierten als auch konkret gefühlten Erinnerungen an eine Zeit, die über die eigene Lebensspanne hinaus zurückreicht. Damit relativiert die Künstlerin den Begriff der Wahrnehmung und auch dessen, was wir für *wahr* halten. Unabhängig vom Erlebten wird jede Erinnerung zum Konstrukt unseres Gedächtnisses; in der Wiederholung des Erinnerten wird es neu formatiert. Insofern ist Erinnerung alles andere als rückwärts-gewandt oder nostalgisch. Schicht um Schicht legt sich auf solche *Nachbilder*, die verblassen, sich eintrüben und wieder auftauchen. Die bemalten Tücher werden zur Membran, zur zweiten Haut der Künstlerin, die sich damit in ihrer Verletzlichkeit offenbart und stellt. Die Bewegtheit des Betrachters vor ihren Werken rührt auch daher: die Präsenz der ungeschützten Bildhaut, deren Pulsieren im Raum, der ganz ohne künstliches Pathos Leichtigkeit und zugleich Schwere atmet. Eva Schwab lenkt so den Blick mehr auf das Abwesende als auf das Sichtbare. Stellt Fragen, gibt keine Antworten. Liefert Vieldeutiges statt Eindeutiges. Das Tuch wird zum indirekten Verweis auf Gewesenes und Geschehenes. Traditionell verhüllt es mehr, als dass es preisgibt. Keine Oberfläche. Die eigentliche Botschaft ist längst eingesogen in die Textur des Tuchs. Irgendwo zwischen Außen- und Innenseite. Malerei wird so zur Erfahrungsseelenforschung.

Eva Schwab bedient sich dabei einer male-rischen Technik, die eine geradezu metaphori-sche Analogie zum Inhalt ihres künstlerischen Anliegens aufweist: der Enkaustik. Bei diesem in der Antike entwickelten Verfahren werden die in geschmolzenem Wachs gebundenen Pigmente schichtweise aufgetragen, was dem Bild Schutz verleiht und es zugleich mit einer Distanz schaffenden zweiten Haut überzieht. Eva Schwab folgt hier einer analytischen Malweise und variiert die Technik für ihre Zwecke. Das Bild bleibt transparent, aber der eigentlich farbstärkste Teil wird nach innen zum Bildträger hin absorbiert. Es zieht sich gleichsam in sich zurück und bleibt doch präsent. Brüche und Schrunden auf der pergamentartigen Tuchhaut sind ein durchaus willkommener Teil des nicht immer kalkulierbaren Prozesses. Längst bezieht Eva Schwab die Themen auf das große Ganze. Ihre ausdrucksstar-ken malerischen Collagen erweitert sie um die Dimensionen des universell Historischen und des Politischen. Etwa im Werk *Atom and Eve* aus dem Jahr 2014, das im Titel sowohl auf den bib-lischen Sündenfall, die eigene Person als auch auf das Atomzeitalter anspielt. »Es sind die Rekombinationsmöglichkeiten, die Freudschen Versprecher und Neuinterpretationen von Erinnertem,



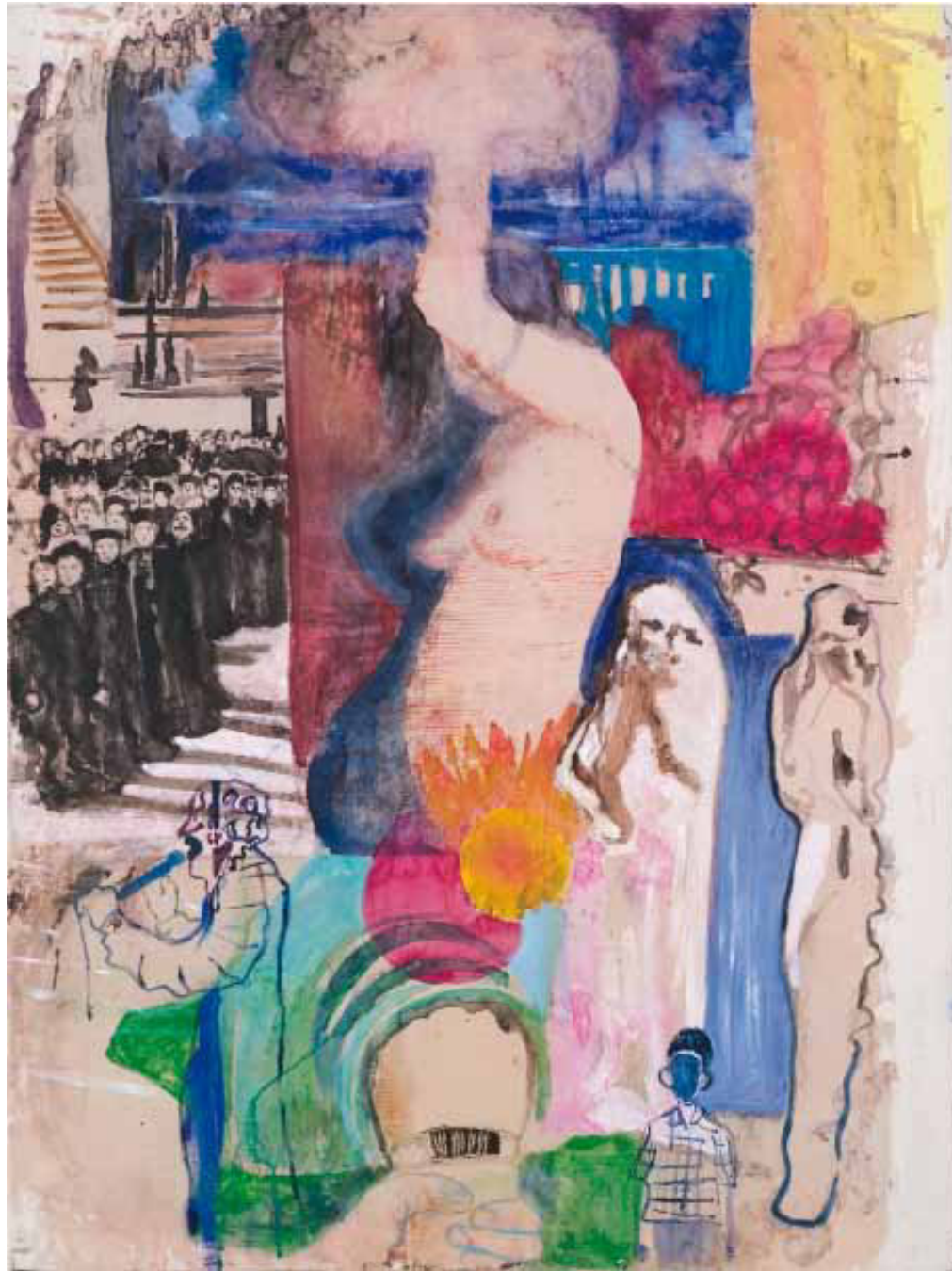
Atom & Eve, 2017
Wachs, Öl, Print auf Nessel | wax,
oil, print on cotton, 270 x 150 cm



Atom & Eva II, 2017
Wachs, Öl, Print auf Nessel | wax, oil, print
on cotton, 270 x 150cm



rechts | right:
Penthesilea, 2016
Wachs und Tusche auf Papier | wax and
ink on paper, 230 x 130cm



Atom & Eve, 2014
Wachs, Öl, Tusche auf Nessel | wax,
oil, ink on cotton, 191 x 90 cm



rechts | right:
Cradel to Cradel, 2018
Wachs, Öl, Print auf Nessel | wax,
oil, print on cotton, 300 x 150 cm



| Fortsetzung von Seite 3

die mich in meinen malerischen Collagen interessieren. In *Atom & Eve* setze ich gefundene Bilder aus der Tagespresse, Zitate aus Schlöndorffs Film *Die Geschichte der Dienerin*, Krankenschwestern des ausgehenden 19. Jahrhunderts vor dem Pariser Nervenkrankenhaus Salpêtrière um eine atom-explodierende nackte Jeanne d'Arc in Szene. Eine von unzähligen Kreuzungsmöglichkeiten des assoziativen Gedächtnisses». (Eva Schwab)

Dennoch verweigern sich die Szenen klug jeder Eindeutigkeit. Sie bewegen sich abseits jeder gängigen Ikonografie. Das gilt besonders für die Serie der Hysterikerinnen, deren Titel bewusst auf ein längst obsoletes Krankheitsbild anspielt. Im späten 19. Jahrhundert wertete der Neurologe und Psychiater Paul Julius Möbius das angeblich typisch weibliche Phänomen als eine krankhafte Erscheinung, die vor allem durch Imagination und Vorstellung verursacht sei, insofern einer Kunstform gleich. Eva Schwab spielt mit dem Grauen zwischen Wahn, Wissenschaft und Wirklichkeit und porträtiert gleichsam die Innenwelt der Außenwelt, indem sie die aufrecht Leidenden höchst selbstbewusst in Szene setzt. Wie jene *Architektin* mit verschränkten Armen, die sich uns frontal wie ein stufenförmig gekämmtes Zikkurat in ihrem blauen Kleid entgegenstellt, der Kopf von auf zwei Fluchtpunkte bezogenen Konstruktionslinien durchdrungen. Vorstellung. Imagination. In einer anderen malerischen Aufnahme sehen wir eine Krankenschwester, die einen kleinen Löffel zum Mund ihrer Patientin führt. Von Frau zu Frau: »It's good for you«. Was wird verabreicht in guter oder böser Absicht? Für den irritierenden Rekurs auf das Dröhnen der Vergangenheit im Jetzt schöpft Eva Schwab aus ganz unterschiedlichen Bildquellen: Da konfrontiert sie das schwarz-weiße Luftbild eines zerstörerischen Kriegsbombers mit einem minutiös gemalten Blick in die Produktionshalle einer Fabrik aus den 1950er Jahren. Der elterliche Betrieb? Wiederaufbau? Die Szene wirkt verschlüsselt, eigenartige Figuren bevölkern den Maschinenpark. »Wie es ist, wenn es war« als in die Bildcollage eingefügter Satz bestätigt die Dimension des Zeitlichen, ohne es klar festzulegen.

Eva Schwabs reicher Werkkosmos verunsichert und »zertrt«, wie Markus Lüpertz bemerkt, »unter schönen, bunten Bildern Betroffenheit hervor«. Erinnert an die Vagheit des Lebens, fragt in die Tiefe, will wissen, abseits von Gewissheiten, was uns und alles ausmacht. Wer solcher Art Terrain betritt, sieht mehr als wir und sucht dennoch an die Auflösung des Rätsels zu glauben: »Wie ab und zu vom Glück berührt«. Dies, vielleicht, ist das Tröstliche an der wunderbaren Bildwelt Eva Schwabs.

MARTIN OSWALD, 2019

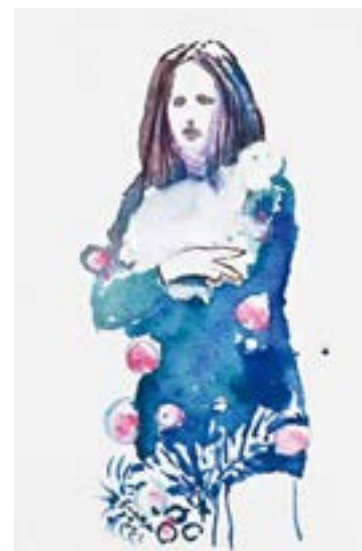


links | left
About Eve, 2017
Wachs, Öl, Tusche auf Nessel | wax, oil, ink
on cotton, 180 x 110 cm

oben | top
Adam's Apples II, 2017
Wachs und Tusche auf Nessel | wax, ink
on cotton, 280 x 150 cm



oben | top
Adam's Apples, 2017
Wachs und Tusche auf Nessel | wax, ink
on cotton, 280 x 150 cm



links | left
Mystic Lamb, 2017
Tusche auf Papier | ink on paper,
30 x 22 cm

In her pictorial investigations, Eva Schwab examines the microcosm. She searches for traces and elements that in turn embody entirety. She compares her approach to Rockhounds, those amateur geologists who, equipped with highly sensitive equipment, tap and crack open rocks; freeing them from layers of sediment, thereby discovering traces, that lead their search even further.

This œuvre is more about the materiality of marks than about faces. Eva Schwab's world depicts the redness of torn skin and injured epidermis. Simultaneously literally and pictorially. Those women – Eva Schwab paints women, especially –, do not merely represent themselves, however. They reveal a universal aspect, symbolically generated as an elusive stream of inherited impressions and traces out of the plasma. Always new, yet a variation of that which has come before. In her pictorial investigations, Eva Schwab examines the microcosm for traces and elements that in turn stand for the entirety. She compares her approach to Rockhounds, those amateur geologists who, equipped with highly sensitive equipment, tap rocks, crack them open, and free them from layers of sediment, discovering traces that lead them ever further. Everything is interwoven, linked, whether as a related artifact of primeval genesis or in the hypothetical-virtual form of the world-wide-web. A broad spectrum of the artist's images illustrates this iconographically; i.e. *Weberin/The weaving one*; its textures weaving the threads of continuity of a narrative. This also includes the change of perspective, for example, where not Eve, but Adam passes the apple. Or *Paulinchen/Little Paula* after Heinrich Hoffmann's *Struwwelpeter*, as adult Pauline she rises like a phoenix from her burned ashes and tears off her cilice. Quite different matter is Roman Lucretia, who having been degraded, in seeking her death shows strength. The slandered and hunted one, Eva Schwab turns into a hunter, herself: *Lucretia Diana*. Simultaneously guardian of the forest and protector of earthly-supernatural enclosures.

Anyone who paints in such a manner, is searching for the core of human existence. Since the search for truth is always a search for the true image. The shroud, such a »vera icon« (lat.) was given to Veronica, venerated as a saint – hence her name – from the hands of Christ according to Christian tradition. The fact that, an image is regarded as »true picture« from its very first origin, – though only vague, the contours of the person imprinted transitive, rather, than portraited features, – betrays an iconographic conception that is concerned above all with the authenticity of the message and its implicit truth.

This, of course, has to materialize in some form in order to be perceived as true(!), however. Here it happens by means of a shroud. The world has become flesh incarnate. The artist's œuvre in many ways, employs fabric as a seam into a world where fluid pigments physically leave their mark. To show that which is left, which, as an abrasion of the past, awakens new associations. Both positive and negative. History is present, mainly, in its absence. This requires empirical evidence, moreover.

In her early work – at that time more biographically motivated – Eva Schwab was already occupied with both

imagined and concrete memories of a time that went beyond her own life span. Thereby, the artist qualifies the concept of perception and also that which we believe to be »true«. Regardless of experience, every reminiscence becomes the construct of our memory; it is reformatted in the repetition of the recollection. In that sense, memory is anything but backward or nostalgic. Layer after layer covers such »afterimages«, that fade, cloud and reappear. Painted cloths become the membrane, the artist's second skin, revealing and exposing her vulnerability. The spectator's movement in front of these works stems from this quality: the presence of the unprotected skin-like image surface, its pulsation in space. Without any artificial pathos it breathes lightness and weight at the same time. Eva Schwab focuses the gaze on that which is absent, rather than on the visible. She asks questions, without giving answers. Creates ambiguities, rather than explicit statements. The cloth becomes an indirect reference to past occurrences and events. Traditionally, it hides more than it reveals. No surface. The actual message has long been absorbed in the texture of the fabric. Somewhere between outside and inside. Painting becomes a medium of empirical-knowledge-soul-research.

Eva Schwab makes use of a painterly technique, of a quality with an almost metaphorical analogy regarding her artistic concern: encaustic. In this technique, developed in ancient times, pigments are bound in molten wax and applied layer by layer. This process protects the image and at the same time covers it with a second skin, creating distance. Eva Schwab follows an analytical painting style and varies the technique for her purpose. The image remains transparent, but actually the coloured aspect which is strongest, is absorbed inwards, towards the image canvas. It retreats, as it were, inside itself; remaining present, all the same. Ruptures and cracks on the parchment-like surface, form a welcome aspect of the not quite calculable process. Eva Schwab has long since referred her topics to the bigger overall picture of the world. The artist extends her expressive, picturesque collages by dimensions of the universal historical and the political. In the work *Atom & Eve* from 2014, for example – the title alludes to the biblical fall; of the individual, and of the atomic age, as well. »It's about the possibilities of recombination, the Freudian slip and reinterpretations of memories, that are of interest for the work on my painterly collages. Newspaper images, along with quotations from Schlöndorff's film *The Handmaid's Tale*, and an image of nurses in front of the late 19th century hospital Salpêtrière in Paris, are set in scene around an atom-exploding naked Jeanne d'Arc in *Atom & Eve*. Just one of countless possibilities of the associative memory.« (Eva Schwab)

Nevertheless, the scenes cleverly refuse unambiguity. They move away from any common iconography. This applies especially to the series of *hysterics*, a title deliberately alluding to the long-obsolete clinical symptom. In the late 19th century, neurologist and psychiatrist Paul Julius Möbius described the allegedly typical female phenomenon as a pathological manifestation, primarily caused by imagination and perception. In this respect much like an art form in itself. Eva Schwab plays with the horror between delusion, science and reality and, as it were. By means of portraying the inner world of the outside world,

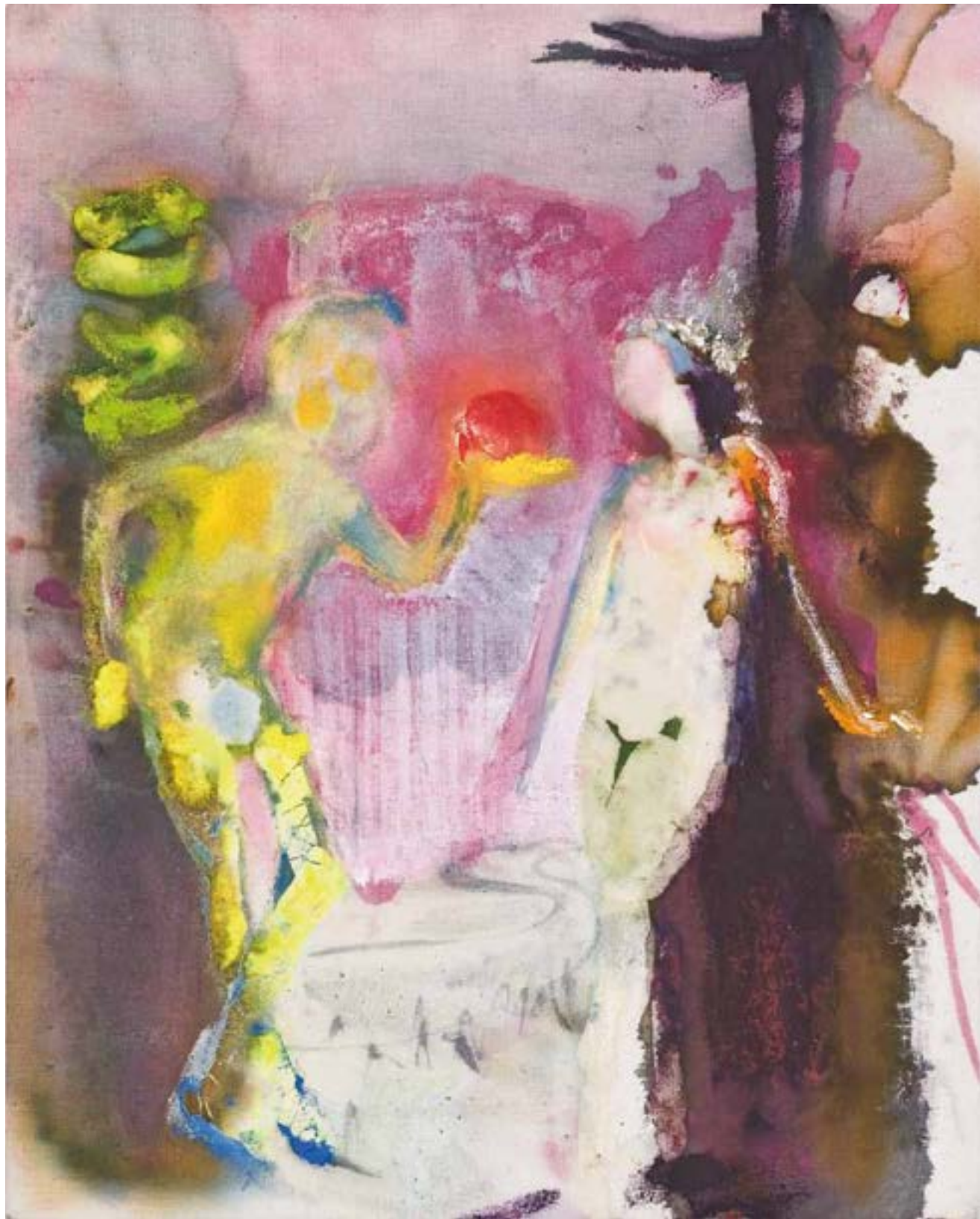
the artist depicts the upright suffering ones in a highly self-confident manner. Like that *Architect*, her arms crossed, facing us head-on, like a ziggurat in her blue dress. Her head permeated by two vanishing points inside a construction rendering. Idea. Imagination. In another pictorial theme, a nurse is depicted, guiding a small spoon to her patient's mouth. From woman to woman: »*It's good for you*«. What is administered in good or bad intent? For the irritating recourse droning the past in the Now, Eva Schwab draws from very different image sources: Here she confronts a black-and-white aerial view of a devastating war bomber with a meticulously painted glimpse into a 1950s production hall of a factory. The parental company? Reconstruction? The scene is encrypted, peculiar figures populate the factory hall. »*As it is, when it was*«, a sentence inserted into the collage image, confirming the temporal dimension, yet, without defining it clearly.

The artist's rich cosmos unsettles and, as Markus Lüpertz remarks, »pulls concern out from below beautiful, colourful images«. Remembers the vagueness of life, asks in depth questions, wants to know, beyond certainties, what constitutes us all and everything around us. Anyone who enters this kind of terrain sees more than us and still seeks to believe there is an answer to the riddle: »As if, from time to time, touched by happiness«. This, perhaps, is the most comforting aspect of Eva Schwab's wonderful visual cosmos.

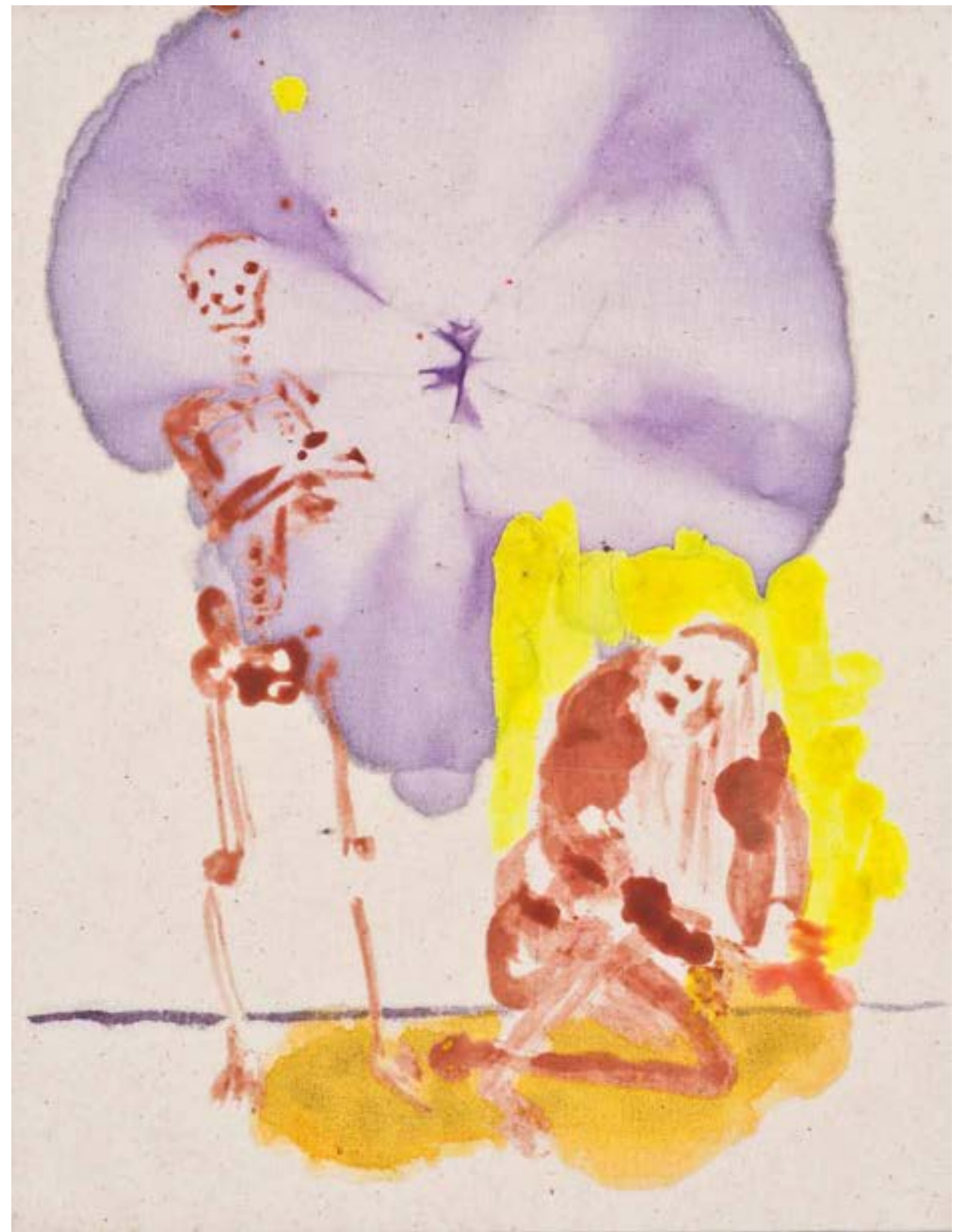
MARTIN OSWALD, 2019



Paradise Lost, 2016
Wachs, Öl, Tusche auf Nessel | wax, oil, ink
on cotton, 160 x 120 cm



About Adam, 2017
Wachs, Tüsche und Öl auf Nessel | wax, ink, oil
on cotton, 24 x 30 cm



Der Tod und das Mädchen, 2017
Wachs, Tüsche auf Nessel | wax, ink on cotton,
28 x 21 cm



Lucha Libre, 2017
Wachs, Öl, Tusche auf Nessel | wax, oil, ink on
cotton, 270 x 140 cm

rechts | right
Lucretia-Diana, 2017
Wachs, Acryl, Öl auf Nessel | wax, acrylics, oil,
on cotton, 240 x 140 cm

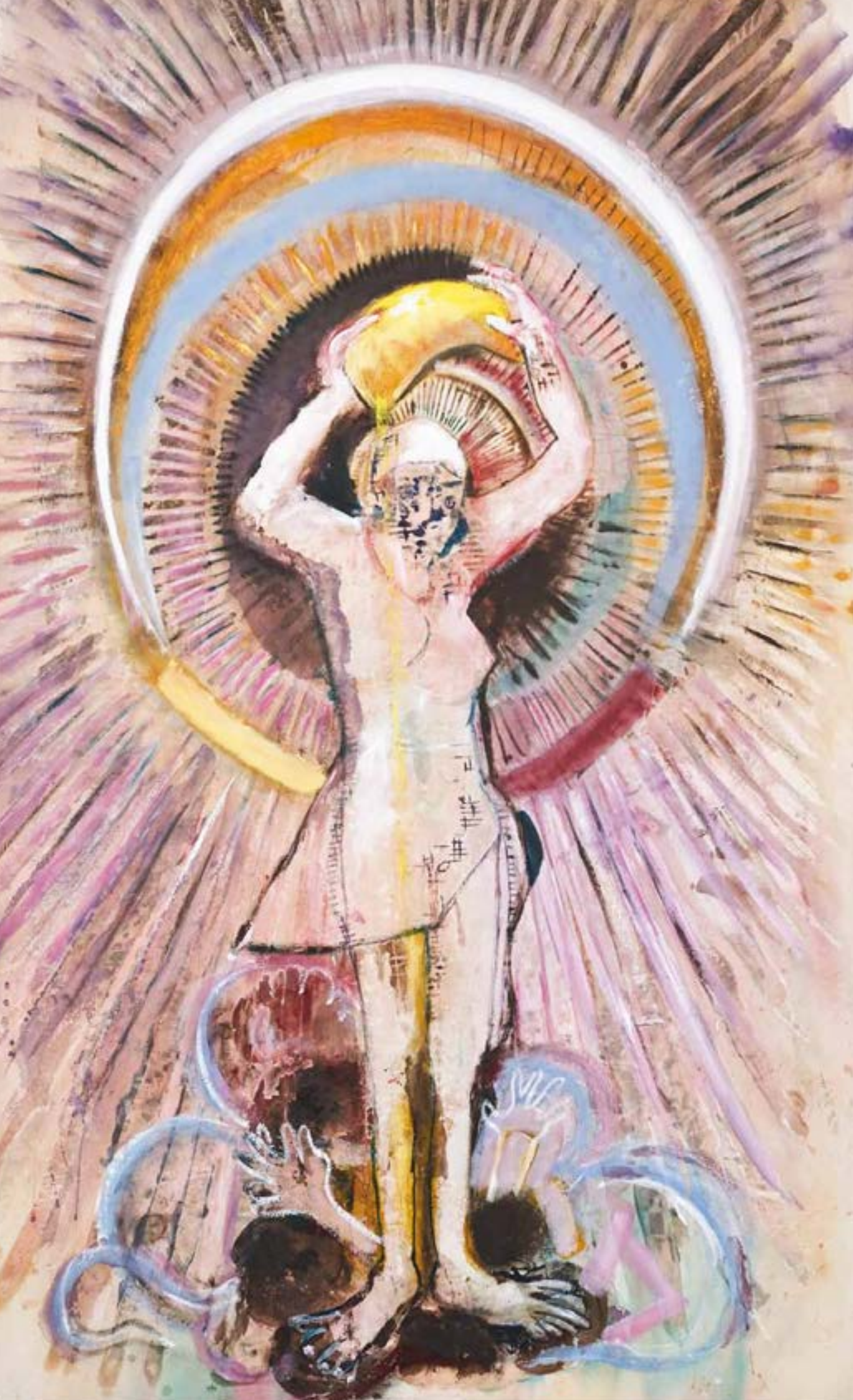




links | left
Mondegreen, 2017
 Wachs und Öl auf Nessel | wax and oil on cotton,
 220 x 140 cm

Shame On Mame, 2017
 Wachs, Öl, Tusche auf Nessel | wax, oil, ink
 on cotton, 280 x 140 cm





links | left
Golden Bean, 2017.
 Wachs, Tusche, Öl auf Nessel |
 wax, ink, oil on cotton,
 180 x 110 cm

Genda, 2017
 Wachs, Acryl, Öl auf Nessel |
 wax, acrylics, oil on cotton,
 250 x 140 cm



WHEREOF ONE
CANNOT SPEAK,
THEREOF ONE
CANNOT STAY
SILENT*

* Françoise Davoine, Jean Max Gaudillière:
History Beyond Trauma, Other Press, 2004

Die Architektin | The Architect, 2012
Wachs, Öl, Tusche auf Nessel |
wax, oil, ink on cotton, 120 x 90 cm





oben | top
Diamond Girl V, 2011
 Wachs, Öl und Tusche auf Nessel | wax, oil and
 ink on cotton, 120 x 90 cm

rechts | right
The Monkey Drums, 2017
 Wachs, Acryl, Öl, Tusche auf Nessel | wax,
 acrylics, oil, ink on cotton, 220 x 140 cm

links | left
The Knitting Factory, 2016
 Wachs und Öl auf Nessel | wax and oil paint
 on cotton, 120 x 90 cm



It's good for you



oben links | top left
Sisterhood (Eden for You), 2018
Wachs, Tusche, Öl auf Nessel | wax, ink, oil on cotton, 140 x 130 cm

oben rechts | top right
It's good for you 2, 2017
Wachs, Tusche auf Nessel | wax, ink on cotton, 34 x 22 cm

unten links | below left
It's good for you 3, 2018
Wachs, Tusche, Öl auf Papier | wax, ink oil on paper, 30 x 23 cm

unten rechts | below right
It's good for you 4, 2017
Wachs, Tusche auf Nessel | wax, ink on cotton, 34 x 22 cm

Seite 25
It's good for you, 2016
Wachs, Öl auf Nessel | wax, oil on cotton, 38 x 27 cm





links | left
The Handmaid's Tale, 2017
 Wachs, Acryl, Öl auf Nessel | wax, acrylics, oil
 on cotton, 270 x 140 cm

right | rechts
Dreaming Andy, 2017
 Wachs, Tusche auf Nessel | wax, ink on cotton,
 240 x 150 cm



Hautjob

[Cathrin Nielsen]

WER DEN HAUTJOB AUSÜBT, MUSS EIN BESONDERES VERHÄLTNIS ZU DEM GEHEIMNISVOLLEN GRENZORGAN BESITZEN, DAS DAS INNERE DES MENSCHLICHEN KÖRPERS UMSCHLIESST. ER MUSS CHEMIKER UND JÄGER ZUGLEICH SEIN, ANALYTIKER UND FÄHRTENLESER.

Vor allem muss er über die Fähigkeit verfügen, die Epidermis, jene kostbare Schale, die wie eine Wachsschicht auf den tieferen, weiter nach innen wurzelnden Schichten aufliegt, aufbrechen und ihr Geschichtsplasma verflüssigen zu können, ohne sie in ihrem Zusammenhalt zu beschädigen.

Wer den Hautjob ausübt, zerschwemmt das scheinbar geschichtslose Fleisch, er zwingt jede Zelle, sich in ihrer Geschichtlichkeit auszuweisen, um die umschlossene Gestalt des Körpers zu durchdringen: Silberhaut, Oberhaut, Lederhaut, Unterhaut

- [Hornschicht]
- [Glanzschicht]
- [Körnerzellenschicht]
- [Stachelzellschicht]
- [Basalschicht]
- [Papillenschicht]
- [Zapfenschicht]
- [Netzschicht]

Die Recherche ist gewissermaßen nach unten geöffnet: der Flöz, der in die Tiefe des Bindegewebes abfällt, mit seinen Drüsen, Vernarbungen, Schwielen, Rissen und Schrunden. Das Schürfen steht im Vordergrund, das sezierende Eindringen in das Gewebe, die bergende Obduktion.

- [Anpassen – Abwehren]
- [Repräsentieren]
- [Tarnen]
- [Resonanzen]
- [Ernähren]
- [Verankern]
- [Häutung]
- [Kombattantenschaft]

Das Wachs fungiert dabei als Salbung und Erinnerungsplasma, in das das vielschichtige Siegel der Gegenwart eingedrückt, ja eingearbeitet wird wie eine Intarsie. Das Hier und Jetzt im Treibgut der Vergangenheit entzünden, in dem Täter und Opfer unentwirrbar zusammensinken und jenen grünen Schlamm der Herkunft bilden, aus dem sich die Geschichte von Überwältigung und Ohnmacht, auch als eine Geschichte der einander ablösenden Bilder, speist. Selbstähnlichkeiten, Angelesenes, Erbe und Ornament; der gebeugte Nacken dessen, der eine Nachricht empfängt, die überpersönliche Gebärde des Winkens, die Alten, die zusammenstehenden Kinder, die Taxidermie an der Wand: diese ganzen Schemata des aufeinander verweisenden rückwärtigen Wachstums, die sich durch den Einzelnen hindurch wiederholen wie Schussfäden im Fleisch der Zeit.

»Irreale Sinngebilde« nennt Heinrich Rickert jene frei umherschweifenden Gebilde, um die sich viel mehr als um historische Fakten die intime Häutung lagert und jenes wuchernde Geflecht von Kampf und Anteilnahme knüpft, das die Individuen miteinander verbindet. Ihre Einschüsse, Tätowierungen und verhärteten Landschaften umschließen einen Schacht abgründiger Versehrbarkeit.

Was, wenn sich künstliche Gestalten in diesen Erinnerungsleib einnisten, wie die in Menschenhaut gehüllten Androiden, Kopien oder Replikanten, denen der Blade Runner nachsetzt? Wenn sie überhand nehmen im Organismus der Geschichte wie technische Zellgeschwüre, die das menschliche Gespinst der Herkunft mit seinen Umwegen und irrealen Stätten überwuchern? Wenn der Hautjob, das »Heraus-schießen« des Humanen aus seinem Dickicht, neu verteilt, wenn der Jäger zum Gejagten wird?

CATHRIN NIELSEN, März 2009



Der Gesalbte | The Embalmed, 2013
Wachs auf Nessel | wax on cotton,
280 x 150 cm

Skin Job

[Cathrin Nielsen]

THEY WHO DO THE SKIN JOB MUST HAVE A SPECIAL REGARD FOR THE MYSTERIOUS BOUNDARY ORGAN, ENCASING THE INSIDE OF THE HUMAN BODY. THEY MUST BE CHEMISTS AND HUNTERS SIMULTANEOUSLY, ANALYSTS AND PATHFINDERS, ALL AT THE SAME TIME

Above all, they must have the ability to break up the epidermis, that precious shell that, like a layer of wax, rests on the deeper, more inwardly grown layers. To liquefy its historical plasma without damaging it in its cohesion.

Anyone who does the skin job, washes ashore seemingly faceless flesh, and forces each cell to identify in its historicity, in order to penetrate the enclosed shape of the body: silver skin, epidermis, dermis, subcutis

- [Cornea layer]
- [Glossy layer]
- [Granular layer]
- [Stratum spinosum layer]
- [Basal layer]
- [Papillary layer]
- [Cortical layer]
- [Stratum reticulare]

Research opens downwards, to a certain extent: the seam, which falls into the depths of connective tissue, with its glands, scarring, calluses, cracks and gorges. Scaling, in the foreground. Penetration into the tissue, salvaging autopsy.

- [Adjust – Defend]
- [Represent]
- [Camouflage]
- [Resonances]
- [Nourish]
- [Anchoring]
- [Shedding skin]
- [Combatanthood]



*Les passions de l'âme**, 2018 (Detail)
Wachs, Öl, Print auf Nessel | wax, oil, print on cotton

* Les Passions de l'âme (deutsch: Die Leidenschaften der Seele) ist ein Aufsatz von René Descartes aus dem Jahre 1649.



oben | top
Motherly Love, 2017. Wachs, Öl auf Nessel |
 wax, oil on cotton, 115 x 85 cm

Seite | page 34
 Einladungskarte | invitation. *Wie es ist,
 wenn es war*, 2007; Ausstellungshalle 1A,
 Frankfurt/Main (mit | with Hans Petri).
 Template *Treppenakt*: Gabriele Strijewski

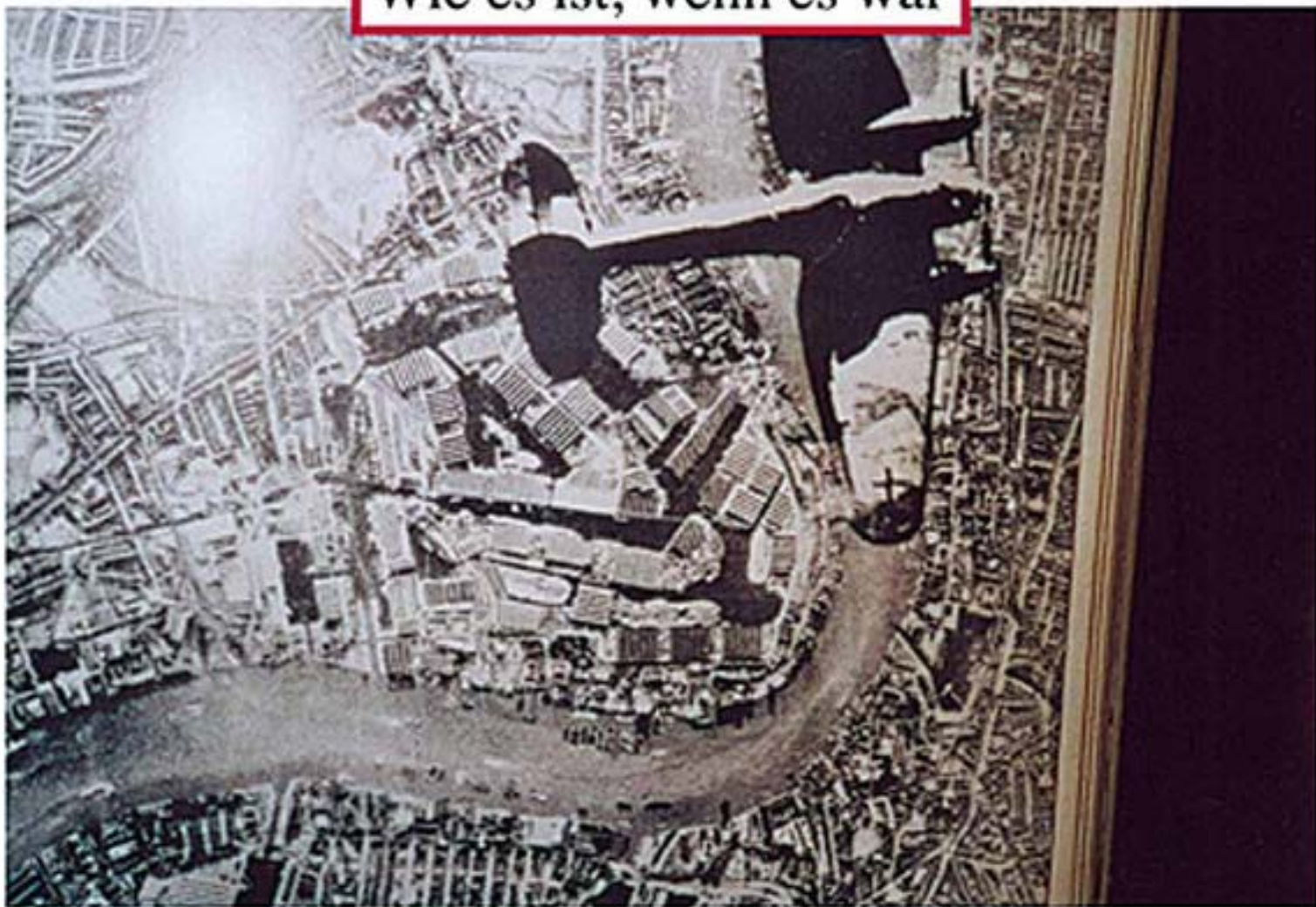
Seite | page 35
Schwabwerk 1, 2015
 Wachs, Öl auf Nessel | wax, oil on
 cotton, 160 x 120 cm

rechts | rechts
 Ausstellungsansicht | exhibition view,
 2018. *Les passions de l'âme*, 2018.
 Wachs, Öl, Print auf Nessel | wax, oil,
 print on cotton, 320 x 150 cm.
 Foto | Photo: Gerald Domenig





Wie es ist, wenn es war



Moonshiner

[Nora Sdun]

MOONSHINER, DIE TECHNIK DES SCHWARZ-BRENNENS VON SCHNAPS (BEI MONDSCHHEIN)

Zuerst fällt mir ein Bild ein, was hier gar nicht zu sehen ist und auch nicht Thema ist, es ist aber trotzdem wichtig. Das Bild heißt: *Der heilige Lukas malt die Madonna* von Derick Baegert, ca. 1490 hat er es gemalt, ist schon eine Weile her. Auf diesem Bild sieht man einen Maler bei der Arbeit, und er malt eben, wie der Titel sagt, die Madonna. Klein im Hintergrund des Bildes in einem anderen Zimmer sieht man einen Engel, wie er für den heiligen Lukas als Maler, oder eben den Maler Derick Baegert (denn der heilige Lukas war vermutlich gar kein Maler), Farbe anreibt, und darauf will ich hinaus. Ein Engel, der für den Maler die Farbe macht.

Auch wenn man Farbe seit geraumer Zeit nicht mehr selber zusammenrühren muss, anreiben wäre der korrekte Terminus – die Dosierung, der Grad der Verdünnung und mit welchem Verdünnungsmittel und mit welchem Trägermaterial gearbeitet wird, macht den Einsatz eines Engels welcher Konfession auch immer fast unumgänglich, manchmal würde man meinen, ganze himmlische Heerscharen müssten vonnöten sein, um ein Bild zu retten oder überhaupt zu beginnen. Woher nimmt man also diese Genien, Engel oder was auch immer – sagen wir Elementargeister.

Um den Faden nicht gleich schon am Anfang zu verlieren, bei einer höchst heiligen Beschäftigung wie der Porträtierung des Jesuskindes mit seiner Mutter Maria, ist man auf Hilfe von oben angewiesen, und der heilige Maler bekommt diese Hilfe auch gestellt, schließlich will Gottvater ein ordentliches Bild von Maria und dem Heiland haben, ist ja seine Familie.

Man braucht aber eben auch ganz allgemein beim Malen Hilfe von oben, auch Eva Schwab und Mathias Deutsch brauchen diese Hilfe.

In agnostisch gegerbter Umgebung wie in den Ateliers von Eva Schwab und Mathias Deutsch, ist es relativ kompliziert, sich auf irgendwelche Engel zu berufen (obwohl ihre Existenz dort nicht rundweg geleugnet würde – das kommt aber auf die Situation an, grundsätzlich pflegt man dort keinen Umgang mit Engeln), weshalb man Anleihen bei anderen Praktiken



oben | top
Kernschatten, 2016. Wachs, Tusche, Öl auf Nessel | wax, ink, oil on cotton, 150 x 107 cm

mitte | middle
Die Orangenschälerin, 2018. Wachs, Öl auf Damast | wax and oil on damask, 48 x 38 cm

unten | bottom
Die freudlose Gasse, 2018. Acryl, Öl auf Leder | acrylics, oil on leather, 48 x 48 cm

machen muss, also tendenziell häretischen Tätigkeiten, also alchemistischen, also eben dem Schwarzbrennen, dem Moonshining, dem Herstellen von wunderwirkenden Tinkturen und geistigen Getränken. Hat man genug Schnaps getrunken, hört man bekanntlich die Engeln singen, egal ob es sich dabei um »schwarzgebrannten« handelt oder um »Gorbatschow«.

Hier komme ich zu einem wichtigen Punkt, denn es ist einerseits sehr treffend, dass diese Ausstellung »Moonshiner« heißt, also Bericht gibt vom geheimen Tätigsein in Ateliers, unbeobachtet von den Massenmedien, also unter dem Radar, aber verboten wie das »Schwarzbrennen« von Schnaps ist das heimliche Werkeln in Ateliers eben nicht, dazu wird man ja sogar eigens staatlich ausgebildet – auch in Frankfurt.

Also wenn es nicht darum geht, dass das Malen verboten ist wie das »Schwarzbrennen« von Schnaps, dann gibt es doch etwas, was ähnlich ist, und das sind die geheimen Rezepte. Denn natürlich muss man das können, das Malen und das Schnapsmachen – und hier bin ich wieder bei den Engeln, denn die haben die Rezepte.

Zurzeit fliegen ja angeblich immer die illegalen Labore für Methamphetamin in die Luft, angeblich gingen in der Vergangenheit auch immer mal illegale Schnapslabore in die Luft, von in die Luft fliegenden legalen Ateliers habe ich noch nichts gehört, allerdings von Terpentingiftungen – und Explosionen treten dort natürlich auch auf, wenn auch in metaphysischen Aggregaten, es wird nicht umsonst so viel Geld ausgegeben für abstrakten Expressionismus, wenn es da nicht um explosive Ware ginge – also es geht um Rezepte.

Rezepte zu denken, zu malen, also Rezepte zu leben

Ich verlese nun zwei Cocktail-Rezepte von Wenedikt Jerofejef, aus seinem Buch *Die Reise nach Petuschki*, ein Rezept pro Künstler also pro »Moonshiner«. Zuerst der »Kanaanbalsam«: In der Umgangssprache nennt man ihn auch »Braunbär«, weil es eine Flüssigkeit von schwarzbrauner Farbe ist, von mäßiger Stärke und beständigem Aroma. Es ist die Hymne der demokratischen Jugend! (Das alles sagt Jerofejef).



Early Birds, 2018
Wachs, Öl, Acryl auf Nessel | wax, oil, acrylics on cotton, 26 x 38 cm

Und zwar deshalb, weil man nach Genuss dieses Cocktails Vulgarität und dunkle Kräfte entwickelt. Man braucht dazu

- * 100 g Brennspritus
- * 200 g dunkles Bier, am besten der Marke »Senator«
- * 100 g gereinigte Politur

Das alles muss man irgendwie mischen, ein bisschen stehen lassen und dann in den Rachen stürzen.

Um die Entwicklung der dunklen Kräfte vom Braunbär-Getränk irgendwie zu verhindern, gibt es zwei Möglichkeiten. Erstens: keinen »Kanaanbalsam« trinken; zweitens: an seiner Stelle den Cocktail »Geist von Genf« zu sich nehmen.

Hier ist das genaue Rezept:

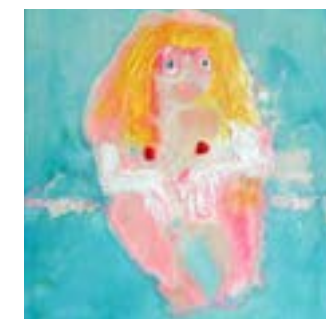
- * 50 g »Weißer Flieger« (ein Parfüm, das auf keinen Fall durch etwas anderes ersetzt werden darf)
- * 50 g Antifußschweißpulver
- * 200 g Shiguli-Bier
- * 150 g Spritlack

So viel zu russischen Spezialrezepten für Schnäpse, auch diese sind in der Herstellung nicht illegal, sondern vermutlich nur extrem räudig und widerlich im Geschmack.

Rainald Götz hat sich folgendermaßen zur Wirkung von Alkohol geäußert, egal ob schwarzgebrannt, widerlich oder legal: »*König Alkohol*« (übrigens ein Roman von Jack London – hab ich nicht gelesen) stellt grandiose Reduktionen her, Klarheit, wunderlichen, eigentlich der Senilität vorbehaltenen Starrsinn, zugleich Entgrenzung und Erweichung der Person, Brüderlichkeit, und ist deshalb unseren von zwanghaften Differenzierungs- und Komplexitäts-Delirien ganz zugenebten, hochbeweglichen, ego-manen Köpfen ein so gütiger, unentbehrlicher Lehrer des Denkens und der Menschenfreundlichkeit.«

Ich lese jetzt zum Schluss noch etwas aus einem anderen Buch vor, denn man muss sich Folgendes klarmachen: Malerinnen und Maler, die mit vergleichbaren Rezepten eben für Malerei statt für Getränke hantieren – und davon muss man hier ausgehen –, werden immer weitermalen. Diese Moonshiner, Eva Schwab und Mathias Deutsch, werden dem Namen der Ausstellung gerecht, weil sie sozusagen schlafwandlerisch sicher agieren, wie Mondsüchtige, die man bekanntlich weder stören sollte noch mit gutem Zureden zu einer sinnvollen Tätigkeit überreden kann. Wie man auf den Bildern sehen kann, erscheinen ihnen dabei allerlei Geister, ob es Engel sind, kann ich nicht sagen, dass ihre Mission eine menschenfreundliche ist, ist anzunehmen.

Deshalb lese ich jetzt noch ein Stück aus Adalbert Stifters *Nachkommenschaften*, es ist der Bericht eines starrsinnigen Malers (der anscheinend auch ein Rezept hat, die-



oben | top
Paradeiser 2, 2018. Wachs, Tusche, Öl auf Nessel
| wax, ink and oil on cotton, 150 x 107 cm

mitte | middle
Paradeiser 2, 2018. Keramik | ceramics,
16 x 13 x 6 cm
Und nu? 2, 2018. Keramik | ceramics,
8 x 8 x 5 cm

unten | bottom
Und nu? 2, 2018. Wachs, Tusche, Öl auf Nessel
| wax, ink and oil on cotton, 25 x 22 cm

Seite | page 38
Applertrinkerin 2018. Wachs, Tusche, Öl auf
Nessel | wax, ink and oil on cotton, 86 x 60 cm

»DAS GLEICHE
UNTERSCHIEDLICH
WAHRGENOMMEN
UND IM EIGENEN
SCHNAPSBRAND-
KELLER ZU *MOONSHINE*
INKLUSIVE ANGEL'S
SHARE GEBRANNT, SO
EMPFINDE ICH UNSERE
AUSSTELLUNG.«
EVA SCHWAB*

se Rezepte sind geheim – man wird weder von Eva noch von Mathias ihr jeweiliges Geheimrezept erfahren):

»So bin ich unversehens ein Landschaftsmaler geworden. Es ist entsetzlich. Wenn man in eine Sammlung neuer Bilder gerät, welche eine Menge von Landschaften gibt es da; [...] und wenn man alle Landschaften, welche von allen Landschaftsmalern unserer Zeit gemalt werden, von solchen Landschaftsmalern, die ihre Bilder verkaufen wollen, und von solchen, die ihre Bilder nicht verkaufen wollen, ausstellte, welche allergrößte Menge von Landschaften würde man da finden! Ich rede hier gar nicht von verschämten Töchtern, welche in Wasserfarben heimlich eine Trauerweide malen, unter welcher irgendein bekränzter Krug steht, an dessen Fußse Vergißmeinnicht blühen, welches Werk die Mutter zum Geburtstage erhalten soll; [...] ich rede auch nicht von den Landschaften, welche Schönschreibermeister in ihre Verzerrungen verflechten, noch von den Packen Zeichnungen, welche alljährlich in den Fräuleinschulen gefertigt werden, unter denen sich viele Landschaften mit Bäumen befinden, auf denen Handschuhe wachsen – wenn man das alles hinzuzählte, so wären wir mit Landschaften überschüttet, und die Menschen müßten verzweifeln.

Nun, es sind der in Ölfarben gemalten [...] schon genug. Und ich will nun auch noch so viele Bilder mit Ölfarben malen, als in mein noch übriges Leben hineingehen. Ich bin jetzt sechsundzwanzig Jahre alt, mein Vater ist sechsundfünfzig, mein Großvater achtundachtzig, und beide sind so rüstig und gesund, daß sie hundert Jahre alt werden können. [...] Wenn ich nun auch so alt werde und stets Landschaften male, so gehören, falls ich sie alle am Leben lasse und sie einmal in Kisten samt ihren Rahmen verpackt verführen will, fünfzehn zweispännige Wagen mit guten Rossen dazu, wobei ich noch so manchen malfreien und vergnügten Tag verleben kann.«

* Einführungsrede von Nora Sdun zur Doppel-Soloshow mit Mathias Deutsch, »Eva Schwab und Mathias Deutsch – Moonshiner« im Kunstverein Familie Montez, Frankfurt, 5.11.2017 bis 11.02.2018



Hungerveil, 2017
Mischtechnik auf Nessel | mixed media on
cotton, 280 x 408 cm





oben | top
Der weite Rock | Wide Skirt, 2017
 Wachs, Tusche, Nessel, Gaze | wax, ink, cotton,
 mesh, 270 x 150 x 150 cm

rechts | right
The Mammals, 2014-2016
 Keramik, glasiert | ceramics, glazed





Für Eva

Die Kunst ist eine eifersüchtige Geliebte
Und frisst ihre Kinder.
Verwehrt sich gegen Glück und Leid.
Der Künstler oder Künstlerin
Ist in ein Meer der Unzufriedenheit getaucht
Und schwimmt darin,
Ewig die schönen grünen Inseln des Glücks vor Augen,
Und die formen sich aus Sehnsucht.
Sind die Bilder von Eva
Früher strenger, enger,
jetzt reifer, offener, farbfreudiger,
Wie ab und zu vom Glück berührt.
Doch der Alltag ist harsch und der Feind der Kunst.

Evas Bilder spielen mit Arkadien,
Zeigen überraschende Durchblicke,
Gelbe Flüsse, gelbes Licht,
Grün, Orange und immer wieder Schwarz.
Steht Schwarz und das Dunkle wie immer als Gerüst,
Als Orientierung und für Trauer,

Für tollkühne Arabesken.
Zu malen, diesen Anspruch zu malen,
Diese Sehnsucht zu malen,
Dieser bodenlose Egoismus zu malen ist bei Eva
In ihrer Situation ein heroisches Unterfangen.
Auf diese Weise gewinnt sie trotzdem,
Und das ist das Faszinierende,
Explodiert sie gegen Vorgaben,
Die sie nicht zulassen wollen.

Keiner will sie,
Nur sie behauptet sich und somit ihre Bilder.
Öffnet sich durch freie Peinture
Kleine und große Universen,
Fasziniert durch eine unschuldige Unbefangenheit
Und treibt mit dem Betrachter Verwirrspiel.
Einem gefangenen Lebensrhythmus gleich
Trumpft sie gegen Tristesse und Enge auf.
Ihr Farbauftrag ist experimentell.
Von großer Willkür und untersuchend,
Spielt sie ein großes Spiel der Assoziationen.
Weiß um ihren Eigensinn
Und zerrt unter schönen, bunten Bildern
Betroffenheit hervor,
Die neugierig macht
Auf ihr privates Schicksal und Erleben.

MARKUS LÜPERTZ, 1999

Seite | page 46
Mutterliebe (Grubentuch) | *Motherly Love*
(*shroud*), 2017
Wachs, Tusche und Öl auf Nessel | wax, ink, oil
on cotton, 260 x 105 cm

oben | top
Agni dei, 2016. Wachs und Öl auf Nessel | wax,
and oil on cotton, 80 x 120 cm

For Eva [Markus Lüpertz]

Art is a jealous lover
She eats her children.
Denies herself luck and suffering.
The artist, she or he,
Is plunged into a sea of dissatisfaction
And swims in it,
beautiful green islands of happiness in mind, eternally
Formed out of longing.
Eva's pictures are
stricter, narrower, before
now more mature, more open, more colourful,
Like they are touched by luck from time to time.
Everyday life is harsh, however, and the enemy of art.

Eva's pictures are playing with Arcadia,
Displaying surprising views,
Yellow rivers, yellow light,
Green, orange and always black.
The framework is made up of black and darkness, always,
For orientation and for mourning,

unten | below
Lamb of the free, 2017. Wachs und Tusche auf
Nessel | wax and ink on cotton, 120 x 134 cm



For daring arabesques.
For painting, this claim to painting
This yearning to paint,
The bottomless self-centeredness, for Eva, is
a heroic undertaking in her situation.
That's how she wins anyway,
And that's the fascinating thing
Exploding against requirements,
They don't want to admit it.

Nobody wants them,
Only she asserts herself and thus her pictures.
Opens up by means of free peinture
Small and big universes,
Fascinated by an innocent impartiality
And wreaks confusion with the viewer.
Like in a rhythm of life, trapped
She trumps against tristesse and narrowness.
The colours of her pallet are experimental.
Of great arbitrariness and always investigating,
She is playing a big game of associations
Knows about her obstinacy
And tears beautiful, colourful pictures out from
underneath great burden,
Which raises curiosity
About private destiny and experience.

Moonshiner [Nora Sdun]

THE TECHNIQUE OF BOOTLEGGING LIQUORS (BY MOONLIGHT)

First, I think of a picture that's not depicted here and isn't an issue, either. However, it is still important: *St. Luke paints the Madonna* by Derick Baegert, he painted it about 1490; a while ago.

This image depicts a painter at work, and he paints just like the title says, the Madonna. In another room, small, in the background of the picture, an angel is visible as he prepares paints for Saint Luke the painter – or, for the painter Derick Baegert (for Saint Luke probably was no painter). What I'm getting at here: An angel who makes the paints for the painter.

Even if you do not have to mix your own paints for some time now, the correct term would be to stir – the dosage, the degree of dilution, the diluent and the carrier, all make it almost imperative to use an angel of whatever denomination. Sometimes, it seems, you would need all heavenly creatures to save a picture or even begin one. So where do you take these wizards, angels or whatever – let's say elemental spirits.

In order not to lose the thread right at the beginning, in a most holy preoccupation, such as the portrayal of the baby Jesus with his mother Maria, one is dependent on help from above and the holy painter gets it, after all, the God father wants a decent picture of Mary and the savior, as they are his family.

But one generally needs help from above when painting, Eva Schwab and Mathias Deutsch both need it. It is relatively complicated to invoke any angels in agnostically tanned environments, like in the studios of Eva Schwab and Mathias Deutsch, (although their existence would not be flatly denied here – but that depends on the situation, however. Basically there is no contact with angels there), which is the reason for borrowing in other practices. Pretty much heretical activities, alchemical, and the bootlegging, Moonshining, producing miracles-endorsing tinctures and liquor. When you drank enough of it, you can hear the angels sing, no matter whether they are »bootgegged« or »Gorbachev«.

Here I come to an important point, because on the one hand it is very apt, this exhibition is called »Moonshiner«: reports of the secret activity in studios, unobserved by the mass media, thus under the radar, yet prohibited just like the »bootlegging« of liquor is, the secret pottering around in studios, one is even specially trained to do it in government institutions – in Frankfurt, too.

So if it's not, that painting is forbidden, like »bootlegging« liquor, then there's something similar at least, and it boils down to the secret recipes. Because, of course you have to be able to do it; painting, and making liquor – and this is where I get back to the angels, because they have the recipes.

At present, the illegal methamphetamine laboratories reportedly explode up in the air. In the past, illegal liquor laboratories used to go up in thin air, as well. But I have not heard of any airborne legal artist's studios. But they do suffer from turpentine poisoning – and explosions do occur there of course, in metaphysical aggregates, however. It is not for nothing, so much money is spent on abstract expressionism, if it were not about explosive goods in one way or another – so it's about recipes.

Recipes to think, to paint, recipes to live by

I now read two cocktail recipes by Wenedikt Jerofejev from his book *The Journey to Petushki*, one recipe per artist per »Moonshiner«. First, the »Canaan balm«: In colloquial language, it is also called »brown bear«, because it is a fluid of a dark brown colour, of moderate strength and stable aroma. It is the anthem of democratic youth! (All this says Jerofejev). And that's because you develop vulgarity and dark powers after enjoying this cocktail.

- You need
- * 100 g of methylated spirits
 - * 200 g of dark beer, best of the brand »Senator«
 - * 100 g of purified polish

You have to mix it all up, let it stand for a bit and then gobble it down. To somehow prevent the development of the dark forces of the brown bear drink, there are two possibilities. First, do not drink »Canaan balm«; secondly, take the cocktail »Spirit of Geneva« in its place.

- Here is the exact recipe:
- * 50 g »White Lilac« (a perfume that can not be replaced by anything else)
 - * 50 g antifreeze powder
 - * 200 g of Shiguli beer
 - * 150 g turps lacquer

So much for special Russian liquor recipes, these are not illegal in the production, but probably only extremely mangy and disgusting in taste.

Rainald Götz has commented on the effect of alcohol as follows, whether bootlegged, disgusting or legal: »*King alcohol* (incidentally, a novel by Jack London – which I have not read) produces grandiose reductions, clarity; whimsical stubbornness, actually reserved for senility and, at the same time, demarcation and softening of the person, fraternity, and for this reason we are such a benevolent, indispensable teacher of thought and philanthropy to our highly motivated, ego-humorous minds, who are quite unaware of compulsive differentiation and complexity deliries.«

Finally, I'll read something from another book, because you have to realise the following: painters who work with comparable recipes for painting instead of drinks – and you have to assume that here – will continue to paint. These Moonshiners, Eva Schwab and Mathias Deutsch, live up to the name of the exhibition, because they act with certainty, like sleepwalkers, moonstruck. Who, as you know, should neither be disturbed nor persuaded with pep-talk to do meaningful activities. As you can see in the paintings, all sorts of ghosts appear to them, whether they are angels, I can not say; yet, that their mission is a humanitarian one, can be assumed.

That's why I'm reading a bit from Adalbert Stifter's *Descendants*, it's the report of a stubborn painter (who apparently also has a recipe, these recipes are secret – you will neither learn Eva or Mathias' respective secret recipe):

»So I suddenly became a landscape painter. It is horrible. If you get confronted with a collection of new pictures, there so many landscapes [...] and if one exhibited all the landscapes that are painted by all the landscape painters of our time, those landscape painters who

Moonshiner [Nora Sdun]

want to sell their paintings, and those who do not want to sell theirs, what a huge amount of landscapes one would find! I am not talking about coy daughters, who secretly paint a weeping willow in watercolours, under which stands a decorated pitcher, at the foot of which forget-me-nots bloom. A work mother will receive on her birthday. Nor do I speak of the landscapes which scribes intertwine in their ornamental calligraphy, nor of the pack of drawings, which are produced every year in the Finishing-Schools, among which are many landscapes with trees on which gloves grow – if that were to be counted, we would be overwhelmed with landscapes, and people would be driven to despair. Well, there are more than enough oil-paintings already [...] more than enough. And now I want to paint as many oil paintings, as I manage to fit into my remaining life. I am now twenty-six years old, my father is fifty-six, my grandfather is eighty-eight, and both are so fit and healthy that they might live to be a hundred. If I was to get that old painting landscapes all the time, and if I let left them all, and put them into crates along with their frames, then I'd add fifteen two-horse carriages with good horses, though I could enjoy many a painting free day, still.«

In the Vortex, 2019
Wachs, Öl, Print auf Nessel | wax, oil, print
on cotton, 240 x 150 cm





Les enfants du paradis
in Memoriam Familie Gans und Marion Mundt
Park-Installation, Villa Gans, Kronberg,
(1931 errichtet von | built by Peter Behrens),
Juni–August 2008
Fotos | Photos: Wolfgang Günzel



La parenthese
Wachs, Papier, Tusche und Buttermilch auf
Fenster | wax, paper, ink, buttermilk on
windowglass, 320 x 225 cm



Pauline
Wachs, Papier, Tusche und Buttermilch
| wax, paper, ink, buttermilk on
windowglass, 320 x 225 cm



Rapport

Versuch über das Gedächtnis

ES IST NICHT DIE LINEARITÄT DER ZEIT,
DIE EVA SCHWAB INS BILD SETZT, SONDERN
IHRE SIMULTANETÄT, DIE IN JEDEM
INDIVIDUUM NEU WIEDERAUFERSTEHT
UND SICH ZUR ERSCHENUNG BRINGT:
CONSCIENCE COLLECTIVE, SELBSTÄHNLICH-
KEITEN, FLASHBACK.

Auf einem Zwischenstopp in Frankfurt bin ich kürzlich vom Flughafen in die Innenstadt gefahren. Nachdem ich mich zunächst dem geschäftigen Gewirr des Bahnhofsviertels übergeben und von dieser oder jener Zielstrebigkeit probenhalber hatte mitziehen lassen, war ich irgendwann zu einer Kirche gelangt, die sich unmittelbar an einer mehrspurigen Straße gelegen in die Vorfrühlingsdämmerung erhob. Der freistehende, rippenartig durchbrochene Turm war zwischen den Passanten über den Bürgersteig gesetzt. Als habe jemand nach einem Körper für diesen fragilen Hals gesucht, der ansonsten wie eine Art Förderturm nur in die Tiefe verwurzelt, aber im Hinblick auf seine diesseitige Berechtigung ganz nackt geblieben wäre, befand sich knapp daneben der, durch eine Reihe buntverglaster Auglöcher durchbrochene Kirchenbauch. Ein Plakat kündigte eine Ausstellung an: *Rockhounds*, die soeben eröffnet werden sollte.

Rockhounds – das sind Amateurgeologen, die sich mit Hammer und Lupe, Ritzbesteck und Geigerzähler am scheinbar opaken Erdboden zu schaffen machen. Die die Gesteinsformationen, in die sich die Umschwünge, Katastrophen und Äquilibrien des Menschlichen abgelagert haben, freilegen, die Verrückungen im Erdreich, die den Erosionsschutt durchforsten. Sie sind Chemiker und Jäger zugleich, Analytiker und Fährtenleser. Vor allem jedoch müssen sie über die Fähigkeit verfügen, die Epidermis, jene kostbare Schale, die auf den tieferen, weiter nach innen wurzelnden Netzwerken aufliegt, aufzubrechen und ihr Geschichtsplasma zu verflüssigen, ohne sie in ihrem Zusammenhalt zu beschädigen. Der Prospektor zerschwemmt die Haut, er zwingt jede Zelle, sich in ihrer Geschichtlichkeit auszuweisen, um in die »Chronik der Gefühle« vorzudringen – eine Chronik, die keineswegs analog verläuft zur Chronik der Ereignisse, sondern als Sediment von Dynamit überwintert, jederzeit auf dem Sprung, im Hier und Jetzt ihr Nachspiel zu beginnen.

Im Innern waren Leinwände gespannt, durch die von hinten her Licht fiel, so dass die Gemälde vor einen hintreten wie Erscheinungen. Manche schienen das Licht regelrecht zu verkörpern, andere waren wie dunkel gewirkte Muster, die sich, je mehr man sich in sie hineinbeugte, zu unzähligen Begebenheiten entfalteten. Drei halbwüchsige, auf einem Rasenstück zusammenhockende Kinder in Badehosen, Trümmer, Larven, eine im Fallen begriffene Frau. Eines dieser Gewebe bestand aus zahllosen Negativen, die die Künstlerin, wie ich später erfuhr, aus dem Müll eines Drogeriemarktes gezogen und zu diesem *Grubentuch* zusammengeheftet hatte. Ganz im Gegensatz zu ihrer gedrängten, lichtvollen Präsenz wiesen die Titel unmissverständlich auf die nächtliche Seite der Welt: *Die Zeche. Nightrider. La deutsche vita.*

Ihre Arbeitsweise: Schürfen, Bohrung, Bricolage. Die seelischen Diaphragmen durchstoßen, die das Heute über das Gestern errichtet, die Kontrollvorrichtungen und Sichtblenden. Eindringen in das Bassin geschichtlich gesättigter Zellen,



Grubentücher, 2013
Ausstellungsansichten
»Rockhounds«
Weißfrauenkirche, Frankfurt

Sondieren des Herangeschwemmten, Radiografie des Gewebes auf seine Male, Knäuel, humanen Stollen und Korrespondenzen. Übersetzung in ein Piktogramm des Aufschreis. Sampling. Nähen. Spinnen. Weben, atemlos. Die spinnende Klotho als Trümmerfrau.

Vor den Bahnen standen Leute. Sie wirkten klein und gedrungen vor den lichten Gestalten, die sie in ihrer merkwürdig vorwegnehmenden Transparenz um ein Doppeltes überragten. Ihre Blickrichtungen kreuzten sich, als würden die einen den Zeitpfeil nach vorwärts verfolgen, während die anderen beharrlich in die andere Richtung blickten. Auf ein Räuspern hin begannen sie sich zögernd um einen Mann zu versammeln, der sich als Kurator der Ausstellung vorstellte. Anschließend ergriff ein vielleicht vierzigjähriger Mann das Wort.

Innerhalb der Biologie, hob er mit einem Blick stummer Herausforderung an, innerhalb der Biologie setzt sich zunehmend die Erkenntnis durch, dass natürliche Systeme weniger auf festen Gesetzmöglichkeiten beruhen als dass sie Phänomene einer kollektiven Erinnerung darstellen. Das, was eine Amsel zu einer Amsel macht oder einen Termitenhaufen zu einem Termitenhaufen, sind nicht einfach Molekülzusammenhänge, die sich in einer geschichtslosen Formel zusammenfassen lassen. Ihr Bauplan entspringt vielmehr sedimentierten Gewohnheiten, kumulierten Wachstums- und Verhaltensbahnen, an denen unzählige Generationen von Organismen mitgeflochten haben. In der Amsel, die hier und heute durch die Dämmerung huscht, tritt uns die ganze Vergangenheit »Amsel« entgegen, eine Vergangenheit, die als unabgeschlossene zugleich nach vorne hin offen ist, also Gegenwart. Denn das Einzelne erschöpft sich nicht in dieser inneren Gravitation Gedächtnis, es konkretisiert sie zugleich, durch die Intimität seines Rufens, seine spezifische Färbung, seinen unverwechselbaren Abdruck im Schnee.

Alle Lebewesen, fuhr er ohne aufzublicken fort, scheinen Erinnerungen zu haben, die nicht ihnen allein gehören. Als Individuen sind sie zugleich Medien von Fernwirkungen, die sie in das geheimnisvolle Gewebe der Geschichte eintreten lassen, das voller Geflüster, Berührung und Nachbilder ist und in dem nichts wirklich verloren geht. Mit dem britischen Biologen Sheldrake könnte man von »morphischer Resonanz« sprechen, einer Art Rapport durch Raum und Zeit hindurch, körperlos und der Notwendigkeit einer Begegnung vis-à-vis enthoben. Auch wir selbst stehen möglicherweise in solchen Resonanzbeziehungen zueinander. Das betrifft die Unwägbarkeiten, Widerfahrnisse und Gewohnheiten unserer Herkunft, aber auch die unsichtbare Schrift der Vorfahren. Auch hier gibt es Entscheidungen, an die wir bewusst oder unbewusst anknüpfen, Geschichten, die selbst Erwartungshorizonte in die Zukunft spinnen, abgelagerte Enttäuschungen, offene Wunden,

katalytische Explosionen. Wie kommt es, dass man sich in einem anderen Menschen wiedererkennt, in seiner ganz bestimmten Art, sich zu bewegen, den Finger zwischen die Buchseiten zu legen, das Glas zu den Lippen zu führen? Als schimmerten die verschütteten Erinnerungen hindurch wie frühere Häute, wie ein unendliches Gespräch, wie ein Wispern, als würden sie sich alle einbringen wollen, die Ungeborenen, die Lebenden und die Toten. »Wenn wir den Mund aufmachen, reden immer zehntausend Tote mit.«

Er stockte, und mir fiel auf, dass er offenbar Schwierigkeiten hatte, sich in seinen Notizen zurechtzufinden. Tatsächlich schob er die Blätter ziellos ineinander, als würde sich die Reihenfolge dessen, was er von sich gab, je nach Anordnung des Stapels neu und anders ausrichten. Nachdem er einen Schluck aus seinem Weinglas genommen hatte, fuhr er jedoch fort:

Nach der Hypothese der morphischen Resonanz haben wir eigene Erinnerungen, weil wir dem, was wir in der Vergangenheit waren, ähnlicher sind als irgendwem sonst. Doch wir sind (wenn auch in geringerem Maße) auch unseren Vätern und Müttern, Großvätern und Großmüttern ähnlich, und in noch geringerem Maße denen, die auf irgendeine Art etwas mit uns teilen, unsere Sprache, unsere Art, die Stimme zu erheben, ein Bahnticket zu falten, einen Mantel abends an den Haken zu hängen oder die Finger über unsere Mobiltelefone huschen zu lassen, in dieser scheinbar so intimen Choreografie unserer Möglichkeiten. Ja, letztlich allen Menschen gleichen wir auf irgendeine Art und Weise, den Lebenden wie den Toten. Ist es wirklich nötig, anzunehmen, dass das Bewusstsein im Singular steht? Dass unsere persönlichen Erfahrungen und Erinnerungen von denen irgendeiner anderen Person verschieden, ja durch Zeit und Raum getrennt sein müssen? Und dass demnach unsere Erinnerungen mit dem Zusammenbruch der Körper unweigerlich verschwinden? Vielleicht gibt es den Tod ebenso wenig wie die Zeit, deren Vergehen ja, wie auch die Physiker meinen, „nichts“ entspricht. Vielleicht gibt es nur eine Verminderung der Präsenz.

Nachdem er mit einem knappen Kopfnicken seine Lesung unvermittelt beendet hatte, an die sich ein verhaltener Applaus anschloss, begannen die Leute wieder, zwischen diesen durch ihre Bewegungen leicht erbebenden Leinwänden herumzuwandern. Sheldrake. Ich erinnerte mich, diesen Biologen einmal in einer Talkshow gesehen zu haben. Irgendwie hatte mich seine Geste, die Hände unter die Schenkel zu schieben, wenn er zwischen seinen akademischen Kollegen in sich hineinlachte, amüsiert. Er spöttelte über die Auffassung von der Gefangenschaft in unserem Gehirn mit seinen Speicherungssystemen und seinem neuronalen Feuer, das sich wie eine Magical Mystery Show in der Dunkelheit unseres Schädels abspielt. Vielleicht tragen wir, so hatte er erklärt, unser Gedächtnis ja gar nicht in unserem Kopf herum. Vielleicht

empfangen wir die Vergangenheit vielmehr durch eine Übertragung von einander ähnlichen Formen, in deren unmittelbarer Gegenwart die Körper ruhen. Die sichtbare Kausalität wäre dann nur ein besonderer Fall.

Ich trat wieder in den schmalen Gang, der sich zwischen den Bildbahnen eröffnete, und in dem die Vorderseiten der einen mit den Rückseiten der anderen Bilder, die das Sujet in einer eigentümlichen Spiegelverkehrung wiedergaben, ein stummes Zwiegespräch zu bilden schienen. Warum bleiben die Erinnerungen bestehen, wenn unser Körper sich doch ständig erneuert? Wenn unser physisches Leben ein einziges Verbrennen ist, ein gigantischer molekularer Umsatz, warum wird die Vergangenheit nicht einfach mitverbrannt, restlos und unwiderruflich? Warum sucht sie uns heim, warum zieht sie ihre Konsequenzen, warum treten die Gewesenen aus unerfindlichen Gründen an uns heran, mit ihrem entfernten und doch irgendwie flehenden Blick, so wie ich jetzt bemüht war, den Blick dieses Gesalbten hier aus dem stummen Getöse der Zeit zu befreien?

Ich war vor einem der Bilder stehengeblieben, das einen vielleicht zwölfjährigen Jungen zeigte. Er geht ergeben auf den Betrachter zu, die Haut bis auf das offene Fleisch wund. Seine Hände gleichen hakenähnlichen Klauen, die auf dem Rumpf, in den die Brustwarzen, der Nabel und das Geschlecht wie irgendwie sinnlose Zeitmale eingezeichnet waren, hin und her zu rasen schienen, als wollten sie das verschorfte Erdreich aufbrechen. Zugleich war mir, als hätte ich diesen Jungen eben hier gesehen, erst auf den Stufen zu der Empore mit der Orgel und dann später bei der Sakristeitür, über der sich das einem unbekannten Meister aus dem fünfzehnten Jahrhundert zugeschriebene Andachtsbild befindet, das, wie der Kurator eingangs erwähnt hatte, neben den alten Abendmahlsgeräten den einzig erhaltenen Rest der ehemaligen Weißfrauenkirche darstellte und auf dem man im Hintergrund des gekreuzigten Jesu die Stadtansicht Frankfurts erkennt. Vielleicht, dachte ich, summiert jede abgelebte Minute uns erneut zu so einem Bild, das wie ein Schatten hinter unserem Rücken anwächst und uns mit all denen verknüpft, die vor uns und nach uns sind, sein und werden, und die uns unablässig ihre Ungeheuerlichkeiten mitteilen. Irgendwann wird dieses Bild wie ein Zeiger nach vorne gewandert sein und uns verschlucken. Es hört, dachte ich mit plötzlichem Zorn, nie auf. Unsere Gegenwart wird von Sekunde zu Sekunde tiefer in das Gewesensein gepresst und trotzdem wächst der Fötus als Fleisch im Fleisch, und die Finger sprießen ihm zu solchen heulenden Herden heran.

Wie ich später einer ausliegenden Broschüre entnehmen konnte, war der Grundstein für das Gebäude, in dem wir uns befanden, im Frühjahr 1955 gelegt worden. Ursprünglich war die Weißfrauenkirche mehrere hundert Meter weiter weg gestanden; sie war in der Nacht vom 22. auf den 23. März 1944 nach einem Großangriff, der ab etwa viertel vor zehn innerhalb einer knappen Stunde die gesamte Frankfurter Altstadt dem Erdboden gleichgemacht hatte, ausgebrannt. Zahllose Menschen hatten den Angriff in der die ganze Innenstadt verzweigenden Un-

terwelt mit ihren Gewölbegängen, Kellerdurchbrüchen und Katakomben überstanden und waren mit Rückzug der Maschinen und der daraufhin einkehrenden gespenstisch dröhnenden Stille am Gerechtigkeitsbrunnen vor dem Römer wieder nach oben geklettert, in ein Trümmerfeld aus Rauch, Staub und Asche, in das erst gegen Mittag wieder Tageslicht durchzusickern begonnen hatte. Obgleich die Weißfrauenkirche im Wesentlichen erhalten geblieben war, war auf einen Wiederaufbau verzichtet worden. Im Verlauf der Abrissarbeiten entdeckte man neben etwa siebzig weiteren Grabstätten drei Zinnsärge, einen großen und zwei kleine, die die Gebeine der am späten Vormittag des 19. März 1686 offenbar an den Folgen einer Zwillingsgeburt verstorbenen ersten Gattin des Grafen Volradt, Graf von Nassau Usingen, enthielt. Schädel und Kleidung der jungen Frau waren gut erhalten, auf ihrer Brust lag eine silberne Kapsel, die ihr Herz umschloss.

Ich legte die Broschüre zurück auf den Tisch und trat hinaus in das inzwischen regennasse Dunkel. An der Aschentonne stand der Redner, der eine Zigarette zwischen seinen Fingern rollte und mir, als ich ihm entgegentrat, mitten ins Gesicht sah. Vis-à-vis zu uns das Ausstellungsplakat, auf dem zwei Frauen zu erkennen waren, eine helle und eine verschwimmend dunkle, die Stein auf Stein schlugen, jede für sich, während sich irgendwo aus der kreisförmigen Geschichte in ihrem Rücken empor-tauchende Hände an ihnen zu schaffen machten.

Havarien des Realen, allseits. Es scheint, als gingen die Moleküle des Gewesenen dazu über, ihren Aggregatzustand zu wechseln, als nähmen sie ihren abschiedlichen Aufenthalt als Rümpfe, wächserne Chiffren, Vogelwesen, als hockten sie unendlich flüchtig in unserem Nacken, um sich mit der brutalen Geste endender Zärtlichkeit abzustoßen, eines nach dem andern, als sammelten und formierten sie sich alle zugleich zum Aufbruch in ein Territorium jenseits des Menschen.

Womöglich, dachte ich, bedürfte es nur eines winzigen Rucks in unseren, von der sogenannten Hirnwissenschaft immer nachhaltiger zu isolierten Kerkern gemachten Köpfen, um uns in den Anderen wiederzuerkennen und so die Verminderung der Präsenz, von der der Redner gesprochen hatte, gewissermaßen aufzuheben. Wir würden alle durcheinander hindurchgehen, die Lebenden und die Toten, und unsere Stimmen würden einander durchteilen wie die Körper vorhin im Gewirr der Bahnhofsgassen, die mich hier hingeführt hatten, so wie die Abermillionen in den Äther gesendeten elektronischen Bilder und Nachrichten schon jetzt den Raum gewissermaßen aufgehoben und zu einem einzigen Stimmenmeer vereint hatten, in dem sich, auf eine mir plötzlich ganz aberwitzig scheinende Weise, noch immer einzelne Nachrichten trafen und etwas auslösten in unserem Fleisch: ein Ziel, eine Trauer, eine vorübergehende Verbindlichkeit.

CATHRIN NIELSEN, April 2013

RAPPORT – ATTEMPTING REMEMBRANCE

IT ISN'T THE LINEARITY OF TIME EVA SCHWAB MOVES INTO VIEW IN HER IMAGES, IT IS ITS SIMULTANEITY. IN EACH AND EVERY ONE OF US IT RISES TO THE SURFACE ANEW, TO TAKE ON FORM AND MAKE AN APPEARANCE: CONSCIENCE COLLECTIVE, SELF-SIMILARITIES, FLASHBACK

On a stopover in Frankfurt, I recently drove from the airport into the city center. After I had atfirst surrendered to the busy bustle of the *Bahnhofsviertel* train station district, and had been tested by this or that inclination, eventually, in the hours of an early spring dusk, I at some point reached a church, that stood directly on a busy innercity highway. The freestanding, rib-like open tower was set between the passers-by across the sidewalk. As if someone had been looking for a body for this fragile neck – which otherwise would only be ingrained like a kind of winding tower, but had remained completely naked in view of its legitimacy on this side of the world – just next to it stood the belly of the church, ruptured by a series of brightly coloured stained glass eyelets. A poster announced an exhibition: Rockhounds, which was about to open.

Rockhounds – these are amateur geologists who work with a hammer and magnifying glass, incised scissors and Geiger counter on the seemingly opaque ground. The rock formations into which the shifts, catastrophes and equilibria of humanity have been deposited, expose the displacements in the soil that sift through the erosion debris. They are chemists and hunters at the same time, analysts and trackers. Above all, however, they must have the ability to break up the epidermis, that precious shell that rests on the deeper, more inwardly rooted networks, and to liquefy their historical plasma without damaging them in their cohesion. The prospector swallows the skin, forcing each cell to identify itself in its historicity in order to penetrate into the „Chronicle of Emotions“ – a chronicle that is by no means analogous to the chronicle of events, but overwintered as a sediment of dynamite, always on the go to begin their aftermath in the here and now.

Inside were stretched canvases, through which light fell from behind, so that the paintings appeared before you like apparitions. Some seemed to embody the light, others were like darkly knitted patterns that unfolded into innumerable narratives, the more one leaned into them. Three teenage children in swimming trunks on a lawn; debris, larvae, a woman falling. One of these cloths consisted of innumerable negatives, which, as I later learned, the artist had salvaged out of the garbage of a chemists and stapled onto the fabric. In contrast to their crowded, luminous presence, the titles unmistakably pointed to the nocturnal side of the world: *The Bill. Night Rider. La German Vita.*

Her way of working: digging, drilling, bricolage. To pierce the mental diaphragms erected by the today on top of yesterday, control devices and screens. Penetration into the pool of historically saturated cells, probing of debris, radiography of tissue for its marks, entanglements, human tunnels and correspondences. Translation into a pictogram of the outcry. Sampling. Sewing. Crazy-ness. Weaving, breathless. The spinning klotho as a »Trümmerfrau« woman of the wreckage.

People were standing in front of the panels. They seemed small and stubby in front of the bright figures, who towered over them in their curiously anticipatory transparency by double the size. Their gazes crossed each other as if some of them were driving the arrow of time forward, while the others stubbornly looked in the othe direction. When the sound of a slight cough filled the room, they hesitantly began to gather around a man who introduced himself as curator of the exhibition. Then a man of perhaps forty took to the floor.

Within biology, he started with mute challenging glance. Within biology, there is a growing realization that natural systems are less based on fixed laws than they are phenomena of collective memory. What makes a blackbird a blackbird or a termite heap into a termite heap are not simply molecular relationships that can be summarized in a formula without history. Rather, their blueprint springs from sedimented habits, accumulated growth and behavioral trajectories, in which innumerable generations of organisms have joined in the process. In the blackbird, which scurries through the twilight here and now, the whole »blackbirds«-past confronts us, a past that is open at the same time as it is yet unfinished, i.e. present. For the individual does not exhaust itself in this inner gravity of memory, it concretizes it at the same time, through the intimacy of its calling, its specific colouring, its unmistakable impression in the snow.

All living beings, he went on without looking up, seem to have memories that are not theirs alone. As individuals, they are at the same time media of long-range effects that allow them to enter into the mysterious fabric of history, which is full of whispers, touch and after-images and in which nothing is really lost. The British biologist Sheldrake could speak of »morphic resonance«, a kind of rapport through space and time, disembodied and the need for an encounter vis-à-vis. We ourselves may also be in such resonant relationships with each other. This concerns the uncertainties, experiences and habits of our origin, as well as the invisible writing of the ancestors. Again, there are decisions that we consciously or unconsciously link to, stories that even spin horizons of expectation into the future, deposited disappointments, open wounds, catalytic explosions. How is it that you recognize yourself in another person,

in their very specific way, to move, to put their finger between the pages of the book, to bring the glass to their lips? As if the buried memories shone like past skins, like an infinite conversation, like a whisper, as if they all wanted to get involved, the unborn, the living and the dead. »As soon as we open our mouths, there are always ten thousand dead joining the conversation.«

He paused, and I noticed that he obviously had trouble navigating his notes. In fact, he slid the pages aimlessly on top of each other, as if the order of the talk took a new and different shape depending on how the pile was arranged. After taking a sip of his wineglass, however, he continued:

According to the hypothesis of morphic resonance, we have our own memories because we are more like what we were in the past than anyone else. But we are (albeit to a lesser degree) similar to our fathers and mothers, grandfathers and grandmothers, and to a lesser extent those who somehow share something with us, our language, our way of raising our voices, folding a train ticket, hanging a mantle in the evening, or flicking our fingers over our cell phones this seemingly intimate choreography of our possibilities. Yes, in the end we all resemble the living and the dead in some way. Is it really necessary to assume that the consciousness is in the singular? That our personal experiences and memories must be separate from those of any other person, even separated by time and space? And that, therefore, our memories inevitably disappear with the collapse of the body? Perhaps there is no more death, than there is time, whose offense, as the physicists say, corresponds to »nothing«. Maybe there is only a diminution of presence.

After he abruptly finished his reading with a curt nod, followed by a cautious applause, people began to wander among the screens, – which were shaking slightly with the spectators' movements. Sheldrake. I remember seeing this biologist in a talk show once. Somehow his gesture of shoving his hands under his thighs, as he chuckled between his academic colleagues, had amused me. He ridiculed the notion of captivity in our brains with its storage systems and its neural firing, which unfolds like a magical mystery show in the darkness of our skull. Maybe we did not carry our memory around in our heads, he explained. Rather, we may receive the past through a transmission of similar forms in whose immediate presence the bodies rest. In which case visible causality would be only a special case.

I stepped back into the narrow corridor that opened between the picture panels, and in which the front aspects of one of them seemed to form a mute dialogue with the reverse sides of the other images, which reproduced the subject in a peculiar mirror image. Why do the memories persist when our body is constantly renewing itself? If our physical life is a single burning, a gigantic molecular

turnover, why is not the past simply incinerated, complete and irrevocable? Why does it keep haunting us? Why does the past draw its own conclusions? Why do the lost come to us for some unknown reason, with their distant yet somehow imploring gaze; – much like my present attempt to free the gaze of this anointed one here out of the mute noise of time?

I stopped in front of one of the pictures depicting a boy of maybe twelve. He approaches the viewer with devotion, while his skin is sore showing fleshy wounds. His hands resembled rake-like claws that seemed to race back and forth on the torso. Nipples, navel, and genitalia were drawn as somehow pointless marks of time, as though they were about to break open the scabby soil. At the same time, I felt as though I had just seen this boy here, first on the steps to the gallery with the organ and then later at the vestry door. Depicted above, the devotional image attributed to an unknown master of the fifteenth century, the city of Frankfurt is represented in the background of the crucified Jesus. In his introduction, the curator mentioned it, together with the old communion instruments as the only surviving remnants of the former *Weißfrauenkirche*. Perhaps, I thought to myself, perhaps every passing minute adds us into such a picture, growing like a shadow behind our backs. Weaving us into a fabric us with all those who came before us, and all who will come after us. All those who are and will be still, and who incessantly tell us their monstrosities. At some point, this image will have moved forward like a pointer, and swallowed us. It never stops, I thought with sudden anger. Our presence is being pressed deeper and deeper into past existence, second by second. Yet the fetus grows as flesh of the flesh, and its fingers sprout to such howling flocks.

As I later found in a brochure, the foundation stone for the building we were in was laid in spring 1955. Originally the *Weißfrauenkirche* stood several hundred meters further away. It had burned to the ground in the night of March 22nd to 23rd, 1944; after a major attack erased the entire Frankfurt *Altstadt* city centre in less than an hour, from about quarter to ten onwards. Innumerable people survived the attack in the city's vast underworld, with its vaulted passages, cellar openings, and catacombs, branching out all over the inner city. When the machines retreated and spooky, booming silence filled the air, they climbed back up at the townhall's *Justice fountain*, into a field of smoke and dust and ashes, where daylight began to seep through around noon the following day, only. However, although the *Weißfrauenkirche* was essentially preserved, repairs were abandoned. Moreover, in the course of the following demolition work about seventy other tombs were discovered along with three tin coffins, a large one accompanied by two small ones. It was discovered, they contained the remains the wife of Count Volradt, Count of Nassau Usingen, who apparently had died as a result of a twin birth, in the morning of March 19th, in the year 1686. The young woman's skull and clothes were in good condition, a silver capsule had been placed on her chest, to enclose her heart.

I put the booklet back on the table and stepped outside

unten | below
Rockhounds, 2013
 Installationsansichten | installation view
 Weißfrauen Diakoniekirche,
 Frankfurt am Main

into now rain-soaked darkness. At the big ashtray-barrel the speaker stood, rolling a cigarette between his fingers and – as I confronted him – he looked straight into my face. Vis-à-vis to us hung the exhibition poster, depicting two women, a fair one and a dark blurred figure, hitting stone on stone, each for themselves. From somewhere out of the circular history behind their backs hands where surfacing, touching them.

Disasters of the real, everywhere. It seems as if the molecules of the past have changed their state of aggregation, as if they were bidding their farewell as torsos, waxy ciphers, bird beings, as if they were perched on our necks with infinite fleetingness. Repelling themselves with the brutal gesture of ending tenderness. One after the other, as if they were gathering and forming all at the same time, for the departure into a territory beyond humanity.

Perhaps, I thought, perhaps it would only take a tiny jolt of our minds – our heads made into ever more sustainable

isolated dungeons by so-called neuro-science – to recognize ourselves in each other. Thus, to some extent, lifting the diminution of presence, the curator had spoken of. We would all go right through each other, the living and the dead, and our voices would rush through each other, like those bodies in the bustling of *Bahnhofsviertel* streets that had led me here. Just like the millions of electronic pictures and messages sent into the ether, had abolished space and unified into a single sea of voices. In a way that suddenly seemed to me to be ridiculous, individual messages still met and triggered something in our flesh: a goal, grief, a temporary obligation.

CATHRIN NIELSEN, April 2013





Séance Fiction – Grubentuch, 2017
Wachs, Tusche auf Nessel, genäht | wax, ink on
cotton, sewn 230 x 170cm







WIE SICH AUS DIESEN
KASKADEN GESPEICHER-
TER INFORMATION ALL
DIE LEIDENSCHAFT-
LICHEN MYTHEN, DIE
METAPHYSISCHEN
GLAUBENSWELTEN,
DIE DURCHDACHTEN
WELTMODELLE UND
SCHLIESSLICH DIE

Lebensschrank und Keramik

[Wolf Singer]

WELTENERFINDER
ENTFALTEN KONNTEN
– JENE MENSCHEN, DIE
METAPHERN FÜR DIESES
GEHEIMNIS ERSINNEN,
IN WAHRNEHMBARES
UMSETZEN UND SO
DER VORGEFUNDENEN
WIRKLICHKEIT HINZU-
FÜGEN KÖNNEN. META-
PHERN WIE DIESE
WUNDERKAMMER.



Schloß Achberg Ausstellungsansicht *Entfesselt, Malerinnen der Gegenwart* | Achberg Castle, exhibition view *Unleashed – Contemporary Woman Painters*, 2017



Evas »Lebensschrank«

[von Wolf Singer]

Was auf den ersten Blick als ästhetisch geglückte Verzierung daherkommt – wie das halt bei Bauernschränken zu erwarten ist –, entpuppt sich beim genauen Hinschauen als eine solche Wunderkammer, diesmal eine wirkliche Kammer, in der Eva zusammengetragen hat, was unsere komplex gewordene Welt ausmacht, in der wir uns tastend und nicht selten verwirrt zu vergegenwärtigen suchen, woher wir kommen – und doch bleibt wohltuend offen, was uns erwartet.

Deutlich wird, was uns prägt. Auf der Stirnseite verweisen Stil und Dargestelltes prominent auf christliche Ikonografie, wobei Römisch-Katholisches mit Orthodoxem eine panchristliche Verschmelzung eingeht, betont durch die russischen Matroschkas auf dem Sims. Die von Engeln bewachte, hier gar nicht so unberührte Madonna weckt Assoziationen an eine vielfach gebärende Urmutter, wie sie in personifizierten Schöpfungsmythen vorkommt. Diese Interpretation der Herkunft wird aber sofort gebrochen durch den höchst dekorativen Verweis auf Haeckels meisterhafte Zeichnungen, in denen er die Evolutionsgeschichte bildnerisch rekonstruiert – und in der naturgemäß kein Raum für Urmütter ist.

Auf der anderen Zugangstür ein seltsames Hybridgeschöpf, ein vielgesichtiger Pantokrator mit sichtbaren Lungenflügeln, Schwingen und Vogelkrallen und irgendwo darin verborgen, was ein Mensch hätte werden können – auch solches hätte die Evolution hervorbringen können, wenn es sich nur irgendwie bewährt hätte in der vorgefundenen Welt.

Die Schranktüren sind verschlossen, aber die bildnerischen Elemente verraten, wo wir die Schlüssel in sein Inneres suchen könnten, wo die Quellen des Weltwissens ihren Ursprung haben: In vorwissenschaftlichen Offenbarungsmythen, in empirischen Annäherungen an die Bestandteile der dinglichen Welt, wie sie von den Alchemisten versucht wurden – man betrachte die symbolischen Darstellungen auf dem Bodenfries –, und schließlich in der rationalen, datengestützten Analyse unserer Bedingungen, wie sie seit der Aufklärung versucht wird – hier symbolisiert durch Zeichnungen aus der Feder Descartes'. Dass hier Auszüge aus seiner Theorie der Wahrnehmung gewählt wurden, ist vermutlich kein Zufall – macht es doch deutlich, dass das Wahrgenommene nicht wiedergibt, was möglicherweise ‚ist‘, sondern lediglich die vom Wahrnehmenden rekonstruierte Sicht auf die Welt. Auf welche dieser Wissensquellen wir uns verlassen sollen, wird nicht verraten, weshalb es sein kann, dass uns der Zugang zu den Schlüsseln verwehrt bleibt.

Die fein ziselierten Girlanden auf den Schmalseiten erinnerten mich zunächst an Pompeji, dann an Jugendstilkeramik und schließlich löste sich alles Bekannte auf und wich einer surrealistischen Darstellung dessen, was aus uns geworden ist, nachdem wir alles, was auf der Vorderseite an prägenden Vorgeschichten dargestellt wurde, in uns zu vereinen suchten.

Und dann die große Überraschung: Der Schrank ist kein hermetisch verschlossenes Gehäuse, sein Innenleben liegt offen, zeigt sich unverstellt, aber nur dem, der sich auch für Rückseiten interessiert, für diejenige Seite, die Schränke gemeinhin der Wand zukehren. Was sich hier offenbart, ist völlig unerwartet: Eine makellos weiße, steril anmutende Skulptur, ins Unendliche vervielfältigt



Ausstellungsansichten | exhibition views, 2014
Hippokamp, Oberfinanzdirektion
Frankfurt am Main

in einer verspiegelten Welt. Die Wirbelsäule eines archaischen Vertebraten, eine im Nirgendwo endende Himmelsleiter oder das Alphabet, das allem Lebendigen Pate steht. Ich kann nicht anders, als darin die steril verpackten Sequenzen genetischer Kodes zu sehen, eine Alpha-Helix, jenen Strang nackter, monoton aneinandergereihter Vierbuchstaben-Wörter, die vorgeben, wie sich die Bausteine der Materie fügen müssen, um zu leben.

Das große Geheimnis dieser inneren Wunderkammerwelt ist doch, wie sich aus diesen keimfreien Kaskaden gespeicherter Information all die leidenschaftlichen Mythen, die metaphysischen Glaubenswelten, die durchdachten Weltmodelle und schließlich die Weltenerfinder entfalten konnten – jene Menschen, die Metaphern für dieses Geheimnis ersinnen, in Wahrnehmbares umsetzen und so der vorgefundenen Wirklichkeit hinzufügen können. Metaphern wie diese Wunderkammer.

WOLF SINGER, Mai 2013

EVA'S »CABINET OF LIFE«

What at first glance may appear to be an aesthetically pleasing flourish – something we may expect to see in a handpainted cabinet[if !supportFootnotes][1][endif] – upon close inspection turns out to be just such a cabinet of wonder. And in this case, a true cabinet where Eva has collected what makes up our currently complex world, a world in which we attempt – by fumbling, often in a state of confusion – to comprehend where we come from. What is blissfully left out is what awaits us.

What becomes clear is what forms us. Style and depictions on the front panels prominently show Christian iconography in which the Roman-Catholic merges with Orthodox Christianity as highlighted by the Russian martyshkas on the ledge. The Madonna, who is markedly rather not virgin here, is guarded by angels, evoking associations with a multi-birthing primordial mother as depicted in personified creation myths. This interpretation of origin is however immediately discounted by the most noticeably decorative reference to Haeckel's masterly drawings in which he reconstructs the story of evolution – and in which there is, according to nature, no room for primordial mothers.

On the other door panel, we find a strange hybrid creature, a pantocrator of many faces with visible lungs, wings and talons and, somewhere hidden inside, what could've become a human being – evolution could have produced this as well if it would've been of any use in the world such as it was.

The doors to the cabinet are closed but the pictorial elements tell us where to look for the keys to the inside, that is, where the source of human knowledge can be found: in pre-scientific revelation myths, in the alchemists' attempted empirical approaches to the material components of our world – just look at the symbols on the bottom panel – and lastly, in the rational, data-based analysis of our circumstances, a continuous attempt since the Enlightenment – and symbolized here by drawings based on Descartes. It's presumably no accident that ex-

cerpts of Descartes' theory of sense perception were chosen here – emphasizing that what we perceive is not a reflection of what "is," but rather the reconstructed view of the world as the viewer perceives it to be. We find no clues as to which source of knowledge we should trust which is why we may never have access to the keys.

The intricately engraved swags on the narrow side panels reminded me at first of Pompeii, and then of Art Nouveau ceramics and finally, everything known to me dissolved, making room for a surrealist depiction of what became of us after we attempted to fuse, internally, all the defining background stories of the front panels into one cohesive whole.

And then we're in for a surprise: the cabinet is not a hermetically sealed container. Its insides are open for viewing, undisguised, yet only to those who are curious about the back panel, the side of a cabinet that is usually turned toward the wall. And what we find there is als a complete surprise. An immaculately white, seemingly sterile sculpture multiplied into infinity in a mirrored world. The spine of an archaic vertebrate, a stairway to heaven ending nowhere or the alphabet as the model for all living things. I can't help but interpret this as the sterile presentation of genetic code sequences, an alpha helix – that string of bare, monotonously concatenated 4-letter codes that dictate how the material components are to behave to become life.

The big secret of this inner world of the cabinet of wonders has got to be how these sterile cascades of stored information could give rise to all the passionate myths, the metaphysical belief systems, the meticulously developed models of the world and, finally, the discoverers and explorers of the world – those human beings, who dream up metaphors for this secret, transform it into something perceivable and thus augment the world in its present state. By which I mean, metaphors like this cabinet of wonders.

WOLF SINGER, May 2013



The Mamas, 2014
Keramik | ceramics, 25 x 17 x 14 cm



The Mamas, 2014
Keramik | ceramics, 17 x 11 x 10 cm



The Mamas, 2014
Keramik | ceramics, 16 x 10 x 10 cm



The Mamas, 2016
Keramik | ceramics, 18 x 10 x 10 cm



The Mamas, 2016
Keramik | ceramics, 14 x 10 x 10 cm



The Mamas, 2016
Keramik | ceramics, 15 x 10 x 10 cm



The Brothers, 2014
Keramik | ceramics, 17 x 8 x 6 cm



Ausstellungsansicht |
exhibition view
RUW4, Tête Project Space,
Berlin 2017

Stube MdbK Leipzig

Leipzig [Voix]



STUBENANSICHTEN AUS DER
AUSSTELLUNG VOIX DES
MALERINNENNETZWERKES
BERLIN/LEIPZIG IM MUSEUM
FÜR BILDENDE KÜNSTE
LEIPZIG 2019



Leipzig [Voix]



oben | top
Stube mit Paulines Zopf, Afghan-Teppich geflochten
| Afghan rug, braided, 600 x 25 x 10 cm, MdbK
Leipzig, 2019

Lebensschrank Hippokamp, Mischtechnik | *Cabinet of
Life Hippokamp*, mixed media, MdbK Leipzig, 2019

links oben | top left
Pauline, Wachs, Tusche auf Nessel | wax, ink on cot-
ton, 47,7 x 29,7 cm

rechts unten | righ bottom
Stube, Ausstellungsansicht mit *Claire Voyante*, 2016,
Acryl auf MDF, 80 x 64 cm | exhibition view with
Claire Voyante, 2016, acrylics on MDF, 80 x 64 cm

Pauline's Zopf mit *Maman Arachne*,
Ausstellungsansicht | *exhibition view*

Nachbilder



oben | top
kunstrai Amsterdam, Galerie Helga Hofman, 2013

unten | below
You are what you is, Atelierfrankfurt, 2012
hystriical template. Foto: Gaby Gerster in collaboration
with Andrea Leicher

WIR BEGEGNEN
DEN MYTHEN DER
WIEDERGEURT,
DES SCHON EIN-
MAL GEWESEN-
SEINS – IRGENDWO
TIEF IM INNEREN
WEISS DAS UNBE-
WUSSTE VON DIE-
SEM ERBE, DAS
UNS ALLE VER-
BINDET. SCHÖP-
FUNGSMYTHEN
SPRECHEN VON
URMÜTTERN.
HEUTE REDEN WIR
VON KOLLEKTI-
VEM BEWUSSTSEIN
[...] – GEMEINT
SIND DAMIT UNSE-
RE GEMEINSAMEN
WURZELN.

Wie es ist, wenn es war
[Wolf Singer]

*Wie es ist, wenn es war*¹ hat Eva einmal getitelt und damit auf die kürzest mögliche Formulierung gebracht, was sie umtreibt und ihr künstlerisches Schaffen über viele Jahre hinweg geprägt hat: Die Fragen, wie sich Gegenwärtiges und biografische Erinnerungen zueinander verhalten, wieweit die Selbstwahrnehmung und der Blick auf die Welt von Herkunftsprägungen befreit werden können, ob dies überhaupt Bedingung ist für Identität und Beisein oder ob sich Geschichte und Gegenwart nicht doch so verweben lassen, dass ein Teppich entsteht, dem lebenslang immer neue Muster hinzugefügt werden können – bis er dann an die Nachgeborenen weitergereicht wird, die ihn ihrerseits nicht vollenden werden.

Wenn Eva Fotografien übermalt, den scheinbar objektiven Zeugnissen der Vergangenheit ihren heutigen Blick aufträgt, dann vollzieht sie einen Prozess, den wir unbewusst jedes Mal durchlaufen, wenn wir erinnern. Bei jeder Erinnerung werden die Gedächtnisspuren des abgerufenen Inhalts labilisiert und müssen anschließend wieder neu eingeschrieben werden. Dies nimmt viele Stunden in Anspruch und erfolgt jetzt im Kontext des gegenwärtigen Erlebens. Die erinnerten Spuren werden in neue Zusammenhänge eingebettet und wieder abgelegt – bis zum nächsten Mal. Die Folge ist, dass wir unsere Biografien ständig umschreiben und an unseren gegenwärtigen Blick anpassen. Wir legen uns unsere Geschichte und damit unser Selbstbild zurecht. Genau das meint Eva, wenn sie mit ihren Wachsbildern sagt, wie es ist, wenn es war. Auch dass sie dabei Wachs als Malgrund wählt, ist wohl kein Zufall. Ist es doch das Material der verlorenen Form, das sich immer dann verflüchtigt, wenn etwas in Bronze gegossen und für ewige Zeiten festgeschrieben werden soll.

In den letzten Jahren hat sich jedoch Wesentliches verändert. Die übermalten Vergangenheitsbilder sind seltener geworden. Die neuen Bilder entfalten sich ohne Vorlagen, sind befreit von Vorgaben, auch wenn die Motive das Vergangene nicht leugnen.

Mir scheint, es ist Eva gelungen, die Vergangenheit, *ihre* Vergangenheit, in den übermalten Erinnerungsbildern mit der Gegenwart zu versöhnen, den Ballast abzuwerfen und jetzt den Geschichtsteppich in die Zukunft zu weben.

Das Augenmerk gilt nicht mehr nur dem, was war, sondern dem Erwarteten, dem, was bevorsteht, den Spuren des Alterns, dem Verfall, den vom Leben gezeichneten Menschen. Der an der Studie der Bedingtheit eigener Geschichte geschärfte Blick wendet sich jetzt nach außen, sieht die Abgründe und Verwerfungen außerhalb der eigenen Geschichte. Die Serie der Hysterikerinnen und die Porträts der alten Frauen belegen eindrucksvoll diesen Sprung aus der eigenen Geschichte in die projizierte Zukunft der Anderen.

Und nach diesem Ausflug in die Antithese der Rückwärtschau kommt Eva zurück, dorthin, wo allein entstehen kann, was sie uns hier zeigt – an den Ort, wo sich Vergangenheit und Zukunft begegnen, wo das Eigentliche seinen Sitz hat, das nur ist, *weil* so vieles war.

Eva ist in der Gegenwart und bei sich angekommen und

was sie da sieht und zusammenfügt, gleicht visionären Wunderkammern. Aber es sind nicht die Sammelsurien-Wunderkammern, in denen Kuriosa aus anderen Kulturen asserviert werden – hier greifen Symbole, unsere allgegenwärtigen Symbole für das, was ist und war, ineinander und lassen ein Beziehungsgeflecht entstehen, das sich rationaler Beschreibung widersetzt, das erspürt werden muss. Unfassbare Gebilde, vergleichbar vielleicht den sich immer aufs Neue und unwiederholbar verwebenden Wellenmustern von Ozeanen.

Wir begegnen den Mythen der Wiedergeburt, des schon einmal Gewesenseins – irgendwo tief im Inneren weiß das Unbewusste von diesem Erbe, das uns alle verbindet. Schöpfungsmythen sprechen von Urmüttern. Heute reden wir von kollektivem Bewusstsein oder morphogenetischen Feldern oder esoterischen Panpsychismen – gemeint sind damit unsere gemeinsamen Wurzeln.

Die neuen Bilder werden immer komplexer, halten unserer ungeordneten Welt den Spiegel vor, assoziieren nur scheinbar Unverbundenes, fügen der vorgefundenen eine Welt hinzu, deren Wirklichkeit sich fotografischer Dokumentation entzieht.

Jetzt stehen alte Mythen neben Metaphern für abstrakte wissenschaftliche Konzepte, unheimliche Kräfte und die Fortschrittseuphorie einer technologisierten Zivilisation. Verletzungen und Einsamkeit werden sichtbar.

WOLF SINGER, *Direktor Emeritus am
Max-Planck-Institut für Hirnforschung*

Einführungsrede zur Ausstellung *Hippokamp*, Oberfinanzdirektion
Frankfurt am Main, 2014

¹ Titel eines Songs der Band *New Order*

The title of one of Eva's exhibitions was *Wie es ist, wenn es war* (As It Is When It Was¹), which summed up in the briefest possible way the questions that have preoccupied her and shaped her work for many years: What is the relationship between the present and autobiographical memory? To what extent are we able to detach our self-perception and our view of the world from the stuff of the past that has formed us? And is this even pivotal to identity and self-presence, or is it rather the case that history and the present are woven together into a fabric that can be constantly augmented with new patterns – until it is handed down to the next generation, who in turn will never complete it?

When Eva paints on photographs and imprints her current perspective onto these seemingly objective testimonials of the past, she engages in a process that each of us unconsciously goes through every time we remember. The memory traces of anything we recall are destabilised by each act of remembering, and subsequently have to be carved anew. This process takes hours, and is undertaken in the context of our current experience. The recalled traces are embedded in new contexts and then stored away again – until the next time. Accordingly, we are constantly rewriting our autobiographies and adapting them to our current point of view. This is how we shape our own history and hence our self-image. And this is exactly what Eva is expressing with her encaustic images, which tell us how it is when it was. It is no coincidence that she has chosen wax as the medium for her paintings: this is, after all, the material that is 'lost' when a sculptural form is cast in bronze, solidified for all eternity.

In recent years, however, a profound shift has occurred in Eva's work. The overpainted images of the past now only appear occasionally. Her new paintings emerge without templates and contain no prescribed elements, although their subjects do not deny what has gone before. It appears to me that in the overpainted memory images, Eva has managed to reconcile the past – her personal past – with the present; she has discarded the baggage in order to weave the historical fabric into the future. The focus now is not only on what has been, but on what lies ahead, what is to come: traces of aging, decay, people marked by life. Sharpened by studying the contingency of its own history, the gaze is now turned outwards and sees the chasms and faults that lie beyond itself. The *Hysterikerinnen* (Hysterics) series and the portraits of old women offer striking evidence of this leap out of personal history into the projected future of others.

And after this excursion into the antithesis of looking backwards, Eva returns to the place where what she is showing us now comes into being – the place where the past and the

future meet, and where actuality resides, which can only be the way it is because so much has gone before. Eva has arrived in the present and connected with herself, and what she observes and combines here can be compared to visionary cabinets of curiosities. Yet these are not cabinets filled with random objects, curiosities from other cultures that have been gathered together to be marvelled at; here, symbols – our ubiquitous symbols of what is and what was – are interwoven and create a relational fabric that defies rational description, a fabric that demands to be explored and felt. Incredible textures that are perhaps best compared to the permanently reforming and always unique patterns of ocean waves. We encounter the myths of rebirth, the recurrence of something that has been before – somewhere deep inside, the subconscious is aware of this legacy that connects us all. In the creation myths we find the concept of the primordial mother; today we talk about collective consciousness, morphogenetic fields and esoteric panpsychisms – what all of these refer to are our common, shared roots.

The new images are increasingly complex. They hold up a mirror to our unstructured world and form associations between things that only appear to be unconnected; to the world we know, they add a new, other world, one whose reality eludes photographic documentation. Now, old myths appear next to metaphors for abstract scientific concepts, mysterious forces and the euphoric belief in progress of a technologised civilisation. Injuries and loneliness are rendered visible.

WOLF SINGER, *Director Emeritus*
Max-Planck-Institut für Neuroscience



René Descartes *Theorie der visuellen*
Wahrnehmung | *Theory of Visual Perception*

Translation Jacqueline Todd / Birgit Nielsen

Introductory speech for the exhibition *Hippokamp*, Oberfinanzdirektion Frankfurt am Main, 2014

1 Title of a song by *New Order*



Diamond Girl I, 2011
Wachs, Öl, Tusche auf Nessel | wax, oil, ink on
cotton, 120 x 90 cm

Die Asylantin | *The Asylum Seeker*, 2011
Wachs, Öl, Tusche auf Nessel | wax, oil, ink on
cotton, 120 x 90 cm

Flashes

NUN HATTE
ICH PLÖTZLICH
ZWEI BILDER,
EIN FIGURATIV
AUSGEARBEITETES
UND EIN ABSTRAKTES,
BIS AUF DIE LEERE,
WÄCHSERNE GRUND-
FORM REDUZIERTES
NACHBILD.
DURCH DIESE
MALERISCHE
WIEDERHOLUNG
WURDE DER
AUGENBLICK IN ALLE
ZEITLICHEN DIMENSI-
ONEN GEDEHNT ...
»WIE ES IST, WENN
ES WAR ... UND
SEIN WÜRD«.

Interview [Eva Schwab – Flashes]

Eine der ganz neuen Arbeiten – *Paulines Zopf* – wird momentan in der Ausstellung VOIX des MalerinnenNetzwerkes im MdbK (Museum der bildenden Künste Leipzig; siehe S.82) gezeigt. Von Weitem sieht er aus wie eine monumentale Skulptur, aus der Nähe betrachtet entpuppt sich der Zopf aber als ein geflochtener Teppich. Abgeschnittene Zöpfe, neuverwoben? Du zerstörst und verknüpfst neu?

Eva: Ich würde eher sagen, ich bewahre und verwandele, gebe ein neues Gewand. Dieser geerbte Lieblingsteppich meines Großvaters war eigentlich nicht mehr zu retten, als ich ihn aus dem Keller ans Sonnenlicht zog: mortenzerfressen, staubig, stockfleckig, fadenscheinig, mit all seinen Abdrücken, Abrieben, stillen Erlebnissen und Geheimnissen. Als Zeuge vieler Generationen, Wanderer, Diener, Schutzgebender, war mir diese Reliquie meiner Kindheit, Pubertät und erwachenden Körperlichkeit ein zu bewahrender Schatz. Doch nicht mehr in seiner jetzigen Form. Ich begann ihn also in Streifen zu zerreißen, wobei die Mottenstraßen die Marschroute vorgaben. Der mühevollen Kraftakt des Zerreißen war ein Sakrileg, aber zugleich ein Befreiungs- und Entbindungsakt. Die zerfetzten Streifen – zusammengenäht wie bei einer Notsectio, gewaschen, sonnengetrocknet und zusammengeflochten zu einer riesigen Nabelschnur oder Himmelsleiter – brachten diesen über 6 Meter langen Zopf hervor, der nun vertikal schwebend, eine Verbindung nach oben, zur Dachluke, ermöglicht. Oft hatte ich zuvor Pauline, ehemals Paulinchen, die Ungehorsame, die Brandstifterin, die trotz aller Katzenjammer-Warnungen mit den Zündhölzern spielte, mit ihrem schweren, sie nach unten ziehenden Zopf gemalt (siehe Seiten 84, 100). Sie zerreißt sich erst ihr Hemd zur Befreiung, jetzt schnitt sie sich auch noch ihren Zopf ab, die Haare, die sie seit ihrer Kindheit mit sich herumgetragen hatte. Ein Neuanfang und Rettungsstrang. Das ist *Paulines Zopf*.

Du arbeitest auf unüblichen Materialien und Malgründen. Viele der Bilder sind auf Tüchern und dünnen Baumwollstoffen gemalt. Neuere Werke gehen auch in den Raum über, beispielsweise das Zelt der Ausstellung *Fisimatent!* in der Frankfurter Galerie Perpétuel. Welche Rolle spielt Stoff als Material in Deiner Arbeit?

Eva: Je dünner der Stoff, desto membranähnlicher die Haut-Anmutung. Wachsdurchtränkt erhält der Feinstoff eine pergamentartige Struktur, auf der sich Malerei, Tätowierung, Narbe, Wunde und Vision zu einem neuen Bild vereinen lassen. Die Dünnhäutigkeit meiner Bilder entspricht der Durchlässigkeit von Außen und Innen, der Perforation und Transpiration. So sind meine Bilder durchscheinend, transparent und immer von beiden Seiten zu betrachten. Auch wenn sie »nur« an der Wand hängen. Im Raum nehmen sie skulpturale Gestalt an – als Irrgärten, Vorhänge, Jurten und Unterröcke. Ein wehender Kosmos.

Studiert hast Du in Düsseldorf, als die Neuen Wilden nicht mehr neu waren, bei Markus Lüpertz, dem Malerfürsten der neuen deutschen figurativen Malerei. Penck, Immendorff und Richter unterrichteten zu der Zeit ebenfalls an der Akademie. Auch Fritz Schwegler, Nam June Paik, Gerhard Merz u. a. Der Stern der Frankfurter Städelschule war gerade erst am aufge-

hen, Berlin spielte – außer in Wim Wenders Filmen – künstlerisch kaum eine Rolle. Der deutsche Kunst-Magnet war das Rheinland. Die Schwergewichte waren Männer und sie unterrichteten allesamt an der Düsseldorfer Kunstakademie. Die einzigen Frauen zu der Zeit waren Luise Kimme und Magdalena Jetelowa, später kam Rosemarie Trockel hinzu. Aber warum Lüpertz ... und nicht z. B. Richter? Anders gefragt, welche Vorbilder gab es für deine Arbeit?

Eva: Nach meinem französischen Abitur an der europäischen Schule in Karlsruhe, kam ich erst auf Umwegen zur Kunst. Zunächst studierte ich zwei Semester Jura in Heidelberg, gefolgt von einer dreijährigen sogenannten werbefachlichen Lehrausbildung in Dortmund, bis ich 1988 meinen damaligen Freund kennenlernte. Von ihm, damals Kunststudent in spe, hörte ich erstmals glühende Reden über Malerei und ihre aktuellen Heroes: Lüpertz, Penck, Albert Oehlen, Kippenberger ... Ich begann in der Küche, die wir zum Atelier umfunktioniert hatten, auf Pappen zu malen, die durch das Übermalen allmählich so biegsam und schwer wie Linolböden wurden.

Am Ende des Sommers hatte mein Freund unser gemeinsames Atelier über Nacht wieder abgebaut und unsere Farben mit an die Akademie genommen. Den Farben hinterher und in einer geradezu somnambulen Aktion suchte ich eines Tages Markus Lüpertz auf, um ihn nach seiner Meinung über meine Pappschinken zu befragen. Ich wollte von ihm eigentlich nur eine Ermunterung, stattdessen fragte er mich: »Wollen Sie Kunst studieren?« Das war dann in der Kürze des Augenblicks eine lebensentscheidende Frage. Ich wäre absolut damit einverstanden gewesen, weiterhin als Autodidaktin zu arbeiten, hatte ich doch schon mit meiner Ausbildung abgeschlossen ... und jetzt gab es auf einmal die Möglichkeit, Kunst auf höchstem Niveau zu studieren. Ich sagte »Ja«. Statt in einer Werbeagentur anzufangen, landete ich also an der Kunstakademie und kam als Gaststudentin in seine Meisterklasse, ohne jemals eine Leinwand bespannt zu haben, was ich damals für eine *conditio sine qua non* gehalten hatte.

Nachdem ich nach vier Monaten mit meinem allerersten großformatigen Ölbild am alljährlichen Rundgang teilnehmen durfte (ich nannte es »*Blindwork*«, weil ich es größtenteils mit geschlossenen Augen gemalt hatte, um meine Angst und Ehrfurcht zu überwinden) und dann ein Jahr später den Kunstförderpreis des Düsseldorfer Kunstvereins verliehen bekam, merkte ich, dass es passte. Obwohl mir mein Quereinstieg lange das Gefühl gegeben hatte, eine Hochstaplerin zu sein.

Auf den Spuren amerikanischer Abstrakter Expressionistinnen bin ich dann mit dem Preisgeld 1992 in die U.S.A. geflogen. Bei der Rückreise hatte ich den Katalog »*Making their mark. Women artists move into the mainstream 1970–85*« im Gepäck. Da hatte ich mich zum ersten Mal mit Malerinnen beschäftigt. Ich bezeichnete mich ja selbst als Maler, weil es dafür keinen besseren Begriff zu geben schien. Und ja, wie du sagst, es waren vorwiegend Männer, die den Ton angaben. Sie waren die unumstrittenen Stars. Malerei an sich schien die Königsdisziplin zu sein, die Männern vorbehalten war. An der Akademie lehrten zu meiner Zeit (1989–95), wie Du schon sagtest, nur drei Professorinnen: Magdalena Jetelowa, Nan

Hoover und Rissa. Luise Kimme im Orientierungsbereich. Rosemarie Trockel wurde allerdings überall gezeigt. Ihre Strickbilder begeisterten mich. Richtig umgehauen haben mich dann aber Maria Lassnig, Miriam Cahn und Louise Bourgeois. Ein bisschen später dann auch noch Grayson Perry. Seine Ausstellung im Steijdelik Museum 2002 hat mich auf Gobelins, Tücher, Keramiken und performative Bildvorlagen gebracht. Danach auch Outsider-Künstler wie Maria Lieb und Henry Darger.

In seinem Gedicht (siehe S.47) spricht Lüpertz vom »bodenlosen Egoismus zu malen«, als »heroischem Unterfangen«. Sieht so eine männliche Sichtweise auf die Malerei aus? Siehst du das Malen auf diese Weise ... als einen Akt des »Egoismus«? Oder ist nicht vielmehr der oder die Malende immer auch zugleich ein Medium? Malt »Es« nicht immer auch den Künstler/ die Künstlerin?

Eva: Markus Lüpertz hat in seinem Gedicht – es ging dort um meine damaligen wesentlich abstrakteren Bilder – Leit motive beschrieben, um die es mir heute noch geht: »Unter bunten Bildern Betroffenheit hervorzerren«. Erst später fing ich mit einer ganz neu anmutenden, figurativen Malerei an, meine eigene Biografie anhand von Familienfotos nachzumalen. Mein ganzes Studium über vermied ich es, figurativ zu malen, weil ich es meiner Ansicht nach nicht konnte.

Erst in meiner Frankfurter Küche erfand ich dann ganz im Stillen eine Methode, wie ich endlich den Kosmos der Figuration knacken konnte. So entstanden die *Nachbilder*. Aus persönlichen Gründen zog ich nach Frankfurt am Main, meinen Geburtsort, wo mich das dringende Gefühl ereilte, meinen Familienspuren nachzugehen, die all erorts sichtbar wurden. Endlich war ich dort, wo alle her kamen, wo es noch Spuren meiner Herkunft gab. Das konnte nur im Nachzeichnen des fotografischen Archiverbes am Ort des Geschehens deutlich werden. Ein Füllhorn.

Aber um deine Frage zu beantworten: Den »bodenlosen Egoismus zu malen« habe ich nie verspürt, da ich den Antrieb zu malen immer in Kohärenz zu meinem Leben sah. Das »heroische Unterfangen« zu malen war in Lüpertz' Sicht wohl aber auch mit allen sich später bewahrheitenden Schwierigkeiten des Mutter- und Künstlerinnendaseins zu verstehen. Da konnte er allerdings nicht voraussehen, dass ich durchgehalten habe.

Die in Frankfurt gezeigten Serien neuer Bilder navigieren zwischen Figuration und Abstraktion. Motive wie z. B. Frauenkörper und Aspekte der weiblichen Form sind erkennbar, gleichwohl lösen sie sich, besonders in den Nachbildern, in fließenden Farben wieder auf. Farbe als physisches und sinnliches Medium, Farbe als Werkzeug für kulturelle Reflexion? Welchen Stellenwert hat Farbe in deinem Werk?

Eva: »Gelbe Flüsse, gelbes Licht, / Grün, Orange und immer wieder Schwarz. / Steht Schwarz und das Dunkle wie immer als Gerüst, / Als Orientierung und für Trauer. / Für tollkühne Arabesken.«

Lüpertz' Gedicht stammt aus dem Jahr 1999, aber gilt noch immer: Schwarz als Gerüst ist geblieben. Als Abrieb und Frottage, als Skelett für Fleischwerdung, als Outline für Konturlosigkeit auf der einen Seite. Und die komplette Auflösung im hellen, schwarzlosen gelben Wachslicht auf der anderen Seite. Im Nachbild. Dasselbe Motiv, wie in nuklearem Licht wahrgenommen. Ein Glühen. Bis auf die Grundform geschmolzen im wahr-

ten Sinne. Nun als Orientierung, Navigation und Vision. Und Farbe als Signal, Prägung, Auffangbecken für Alltägliches, Zukünftiges, Inneres, Vertrautes und Befindliches. Farbe als essenzieller Botenstoff. Als Transmitter.

Auch wenn in den Bildern grundsätzlich ästhetische Codes erforscht werden, insbesondere die Art und Weise, wie gemalte Bilder geschlechtsspezifische Positionen verschlüsseln und verstärken – im Hintergrund schwingt immer der Humor mit. Ausstellungs- und Bildtitel wie beispielsweise »Fisimantent« sind ironische Wortschöpfungen. Als im 21. Jahrhundert tätige Künstlerin möchte ich dich fragen: Inwieweit sind die Bilder Ausdruck widersprüchlicher Gefühle, was die Darstellungen von Weiblichkeit betrifft? Nostalgische Gefühle vertrauter Darstellungen, mit denen wir aufgewachsen sind, aber auch das Gefühl, dass ein gewisses Maß an Ironie notwendig ist, um Abstand zu den unerwünschten Assoziationen zu schaffen.

Eva: Ohne Mutterwitz wären die Schatten und Schattierungen der Thematik nicht anzugehen, er hat die Kraft, Einzementiertes zu sprengen oder zumindest mit Haarrissen zu versehen. Kauderwelsch, Verhörer, Freudsche Verprecher sind geeignete Zündstoffe. Paradoxe Kommunikation und grotesker Humor sind ebenfalls keine schlechten Brechstangen. Es ist ein Schürfen, Ritzen, Freilegen, Zutagefördern. Gruben werden betreten, in Schächte herabgestiegen, Sedimente freigelegt, aufbereitet, geschmolzen, legiert, kondensiert, destilliert und eingeschonkt. Das Erbe ist alt, die Schuldfrage immer wieder vorhanden, die Neujustierung erforderlich.

Ich bin in den 1960er Jahren geboren und habe ein gewisses höfliches, katholisches Gehorsamkeitsverhalten erlernt, insbesondere gegenüber Autoritäten, männlichen Oberhäuptern und festen gesellschaftlichen Strukturen. Das wird in den Struwwelpeter-Motiven deutlich, jenen Abschreckungs-role-models, die trotz Strafandrohung Ungehorsam übten und anschließend Strafvollzug erlitten. Diese Anti-Heroes erfahren nun in meinen Hungertüchern (liturgische Tücher, die während der Passionszeit die Altäre zum Zweck des »Fastens der Augen« verdecken) Befreiung und Auferstehung. Es hat eine Weile gedauert, bis ich tatsächlich den Mumm aufgebracht habe, die Hosen runterzulassen beziehungsweise meine Blöße zu zeigen, um die Umkehrsicht, den weiblichen Blick auf mich und die Malerei zu lenken.

Immer wieder kommt es vor, dass du Bilder »weitermalst«. So lange, bis das ursprüngliche Bild nicht mehr zu erkennen – komplett übermalt – ist. In einer Abfolge von Original und Abdruck entstehen Bilder und Nachbilder oft über sehr lange Zeiträume hinweg. Deine Malerei schöpft aus Reminiszenzen. Als Erinnerungen aus einem bildnerischen Gedächtnis, erscheinen die Bilder als Abdrucke und Annäherungen. Malerei auf Tüchern, Schleiern und Zelten, davon ein Abdruck, der erneut bemalt wird. Das Bild, eine Überlagerung von Zeitschichten. Es ist nicht die Linearität der Zeit, die du ins Bild setzt, sondern ihre Simultaneität, wie Cathrin Nielsen das in »Rockhounds« (S.58) beschreibt. Sie verweist auch auf Alexander Kluges *Chronik der Gefühle*, wenn sie von Gleichzeitigkeit in der Malerei spricht, die nicht analog zur »Chronik der Ereignisse« verläuft, sondern in sich »Larven, Puppen, Sedimente von Dynamit« beherberge, »verworfenen Wünsche und abgebrochene Handlungen, die jederzeit in den Heutigen ihr Nachspiel beginnen

>> Fortsetzung Seite 94

Paulines Zopf, 2018
Ausstellung »One Step Beyond«, Polarraum
Hamburg, 2018
Foto: Bermhard Förster



MEHR GEHT NICHT:
DER ALTE TEPPICH – ALSO DER
BODEN UNTER DEN FÜSSEN,
DIE ALLE ZUR ENTOURAGE
DES EIGENEN AUFWACHSENS
GEHÖREN – IHN ZU ZERREISSEN,
WASCHEN, TROCKNEN
UND ZU EINEM ZOPF VERFLECHTEN,
UND DIESEN ALTEN ZOPF DANN AUCH NOCH
ABSCHNEIDEN – MEHR GEHT NICHT.

SIMON BOROWIAK

| Fortsetzung von Seite 3

können«. Lass uns über das vielleicht zentrale Motiv deiner Malerei sprechen: die Zeit.

Ja, die allmähliche Verfertigung des Bildes beim Malen. Im Jahre 2000, mit meinem Umzug nach Frankfurt am Main, entstanden also die *Nachbilder*, anfänglich kleinformatige Aquarelle auf einer mit Wachs durchtränkten Leinwand. Meist waren es geerbte Kissen-Bezüge oder Bettlaken. Ich war auf der Suche nach einem transparenten Malmittel. Ölfarben hatte ich schon seit der ersten Schwangerschaft aus meinem Repertoire verbannt, was mich schmerzte, da die Lasuren meinem Transparenzgedanken schon sehr nahe kamen. Es folgten Experimente auf Glas, auf Latex. Doch dort vermisste ich die Leinwand. In einem Colour Field-Bild von Morris Louis habe ich zum ersten Mal Öl auf purer Leinwand ausschwitzen gesehen und war geflasht. Das Öl hatte sich wie ein Mondhof um die Farbe gelegt und eröffnete einen weiteren Raum nach innen. Jasper Johns hatte zwar mit Wachs und Enkaustik gearbeitet, aber ich wollte einen dünnen Farbauftrag, der die Farbe ins Gewebe eindringen lässt und ausweitet, zerfranst, auflöst. Erstaunlicherweise verbanden sich die Wasserfarben, mit denen ich malte, mit dem Wachsgrund oder stießen sich nur an gewollten Stellen ab. Schließlich diente mir das erhitzte und eingefärbte Wachs als neues Malmittel, mit dem ich die Schatten der Vorbilder gießen konnte. Nun hatte ich plötzlich zwei Bilder, ein figurativ ausgearbeitetes und ein abstraktes, bis auf die leere, wächserne Grundform reduziertes Nachbild. Durch diese malerische Wiederholung wurde der Augenblick in alle zeitlichen Dimensionen gedehnt ... »wie es ist, wenn es war ... und sein würde«.

Heute fasse ich alle Informationen und Botschaften der Vor- und Nachbilder zu einem singulären Bild zusammen, überlagere die Schichten und schaffe so eine Gleichzeitigkeit der Ebenen statt einer linearen Abfolge.

Auch Rekombinationen sind für mich wichtige Stilmittel geworden. Durch den recht großen Output an Werken habe ich die Möglichkeit, im Laufe der Zeit immer wieder Bilder neu miteinander in Verbindungzusetzen. Das passiert in meinen Raum-Installationen, in denen ich meinen »Schwab-Kosmos« ausbreiten kann ... Frauenkörper (meistens von Eadweard Muybridge, dem Pionier der Chronofotografie) oder Selbstinszenierungen mit Bildhauerischen Arbeiten von Künstlerinnen-Kolleginnen wie Sigune Sievi (Gitter-Kopf-Skulptur, S.84) oder Slavna Martinovic (Stoff-Wirbelsäule, S.102); Atom-Explosionen, biblische Motive um Adam und Eva, sich schämende Mädchen, tanzende Paare oder irre Hysterikerinnen hängen als Schweißtücher, Hungertücher, Schmachtlappen, Grubentücher, Zelte, Vorhänge, weite Unterröcke, Labyrinth, Schränke oder Teppiche im Raum. Deutlich wird das Motiv Zeit bei dem schon erwähnten *Zopf Paulines*, der im Gemälde noch an ihrem Schopf hängt und einen Schritt weiter als sechs Meter langer *Zopf* wie eine Nabelschnur von der Decke baumelt. Auch male ich tatsächlich noch ständig an meinen Bildern weiter (wenn ich sie sehe), darum muss ich manche wegstellen oder umdrehen. Es ist, als sei täglich eine neue, genauso gültige Wahrheit einzufangen, eine neue Sicht oder gar Erkenntnis.

Viele Deiner Bilder verweisen auf mythologische oder historische Figuren. Dies spiegelt sich auch in den Titeln der Arbeiten wider. Welche Rolle spielt Text in Deinem Werk?

Eva: Wenn du auf das Anagramm von Mutterliebe anspielst, so ist diese Arbeit tatsächlich erstmals mit Text besetzt, eine für mich selbst überraschende Botschaft:

MUTTERLIEBE
ERBT TEILE UM
LEB TREUE MIT
LEBT REUE MIT
BETE LEUT MIR
LIEB MUETTER
LEIB MEUTERT
LEIB TUERMTE
BLUTE EREMIT
BLUTE MIETER
RUM BETTELEI
UEBERMITTLE
ERLEBE MUTTI

LEBE RUTE MIT
BEIL MUETTER
LEBER TUE MIT
BUETTEL REIM
MUERBE TITEL
BRUETET LEIM
UEBER MITTEL
BETE LEUT MIR
BLUME REITET
BLUME EITERT
ERBT EULE MIT
UMBER LEITET
BUTTER MEILE

Wenn du aber meine Wort-Wolperdinger in der Titelgebung meinst, so verknüpfe ich oft sagenumwobene oder historische Figuren mit realen Personen, die Göttlichen mit den Sterblichen, die Vorbilder und deren selbstreflektierte Nachbilder im Hier und Jetzt. Bei *Lucretia-Diana* beispielweise (siehe S.15) lebt die einst Geschändete und Todgeweihte ein vertikal gespiegeltes Leben als Göttin der Jagd, Geburt, Beschützerin der Frauen und Mädchen. Drei-busig, in Herren-Unterhosen gekleidet, Mandoline oder Fieberthermometer in der einen, Streichbogen und Nahrung für den Tag in der anderen Hand haltend, schreitet sie jetzt mit sehendem und erinnerndem Auge durch den verlassenen Zwischenraum des Gartens Eden. Es die Rekombination der Möglichkeiten und der Neuordnung, die mich anregt. Ein offener Raum für Schicksals-Neufindungen.

Das Bild »Die Weberin (Maman Arachne)« zeigt eine Spinne am Webstuhl (siehe S.109). Ein Teppich wird gewebt. Du hast diese Arbeit zusammen mit dem Zopf ausgestellt. Wird hier der Zopf gewebt, der Teppich neu geknüpft?

Eva: Hier ist Arachne, die griechische Spinnengöttin, Schicksalsweberin, Göttin der Künstlerinnen, der Handwerkerinnen und Spinnerinnen am Werk. Sie gewann den Wettstreit mit Athene um den makellosesten Teppich. Ihr Werk zeigte die Götter bei ihren Liebesekapaden, daher wurde sie von Athene wutentbrannt zur webenden Spinne verwandelt. Aber auch Louise Bourgeois' *Maman*, die Weberinnen des Bauhauses und von heute, weben mit. Wolf Singer (S.70f.) beschreibt dieses Ineinandergreifen von Gegenwärtigem und biografischen Erinnerungen ebenfalls mit einem Teppich – und das Gehirn tut ja auch in gewisser Hinsicht nichts anderes: Es aktualisiert ständig die Web- und Schussfäden unserer Prägungen und fügt dem Lebensteppich so bis zum Schluss neue oder modifizierte Muster hinzu. Dieses ›Weben‹ und ›Schließen‹ scheinen unumgängliche Bedingungen für ›Identität und Beisichsein‹ zu sein, und wir geben dieses Gewebe ja dann unsererseits an die Nachgeborenen weiter, »die ihn ihrerseits nicht vollenden werden«. Nichts an uns ist statisch!

| Die Fragen stellte ZYLVIA AUERBACH

Atelieransicht Berlin, 2017
André Smits, artist in the world project



Pauline Zopf, one of the brand new works currently on show at MdbK (Museum of Fine Arts Leipzig), as part of the MalerinnenNetzwerk show (p.84), from afar it appears like a monumental sculpture. Yet, from close-up the huge braid turns out to be a woven carpet. Reweaving cut-offs, are you talking creative destruction here? Reconnecting the dots?

Eva: Rather, I preserve and transform, I'd say. It's about reshaping, creating a new guise. When I pulled grandfather's old favourite out of the basement into the sunlight, this heirloom was beyond salvation. Moth-eaten, dusty, mildewed, tatty, with all its imprints, and rubboffs; – wispering of all those silent experiences and hidden secrets. Witness to many generations. Wanderer, servant, guardian; this relic of my childhood, puberty, and awakening body-sense, was a treasure to be preserved, however. Not in its current form, though. Which is, why I began to tear it into strips, moth paths pointing the way. The laborious act of tearing it was a sacrilege, but, at the same time an act of liberation and release. The tattered strips – sewn together like in an emergency caesarean, washed, sun-dried and woven to a huge umbilical cord, or a stairway to heaven – make up this long braid, more than 6-meters in length. Vertically floating, it creates a connection to the skylight above. Previously I had painted *Pauline* often – formerly Paulinchen, disobedient one, the arsonist – who, despite all the dismal warnings played with matches; her heavy plait dragging her down (refer to pages 84, 100). In an act of liberation, she first tears off her shirt. She then cuts off the hair she has been growing since childhood. Fresh start and lifeline, that's *Pauline's Zopf*.

For your work, you employ unusual materials and surfaces. Many pictures are painted on cloths and thin cotton fabrics. More recent works are also expanding into 3-dimensional space, e.g. the tent in »Fisematent« at gallery Perpétuel, in Frankfurt. What role does fabric play in your work?

Eva: The thinner the fabric, the more membrane-like the surface appearance is. Soaked in wax, the fine fabric adopts a parchment-like structure: painting, tattoo, scar, wound and vision may recombine into a new image. The painting's thin skin corresponds to the permeability of inside and outside; transpiration and perforation. Thus these images become translucent, transparent and are made to be viewed from both sides, always. Even if they happen to hang on a wall, only. Much like mazes, cur-

tains, yurts and petticoats, they take on a shape in space. A breezy cosmos.

You studied at Düsseldorf, when the new *Neue Wilde* (New Wild) painters were no longer new. Markus Lüpertz, superstar of the new German figurative movement, was your professor. Penck, Immendorff and Richter also taught at the academy, at the time. Also Fritz Schwegler, Nam June Paik, Gerhard Merz and others. The Städelschule in Frankfurt was just on the ascend, Berlin played – except in Wim Wenders films – artistically hardly a role. Magnet of German art was the Rhineland. Heavyweights were all male and they all taught at Düsseldorf Art Academy. The only women at the time were Luise Kimme and Magdalena Jetelowa, later Rosemarie Trockel came to teach. Why Lüpertz ... and not, as far as painting goes, maybe Richter? In other words, what did your early role models look like?

Eva: After my high school diploma at the European School in Karlsruhe, I came to art in a roundabout way. First, I studied two semesters of law in Heidelberg, followed by three years of a so-called professional advertising apprenticeship in Dortmund, until in 1988, my boyfriend and I met. From him, then art student in-the-making, I first heard glowing speeches about painting, and its current champions: Lüpertz, Penck, Albert Oehlen, Kippenberger ... I started painting in the kitchen, which turned into a studio. I painted on cardboard sheets. The many layers of paint gradually turned them into robust, flexible ›linoleum floors‹, as it were. At the end of summer, he dismantled our studio pretty much overnight, and took *our* colours to the academy. In an almost somnambulist spell, I followed the colours, and went to visit the academy one day; to ask Markus Lüpertz for his opinion about my cardboard slices. I actually just wanted a little encouragement, nothing else. Instead he asked, »Do you wish to study art?«. At that moment this became a vital question. For me, it would have been absolutely fine, to continue to work as a self-taught painter, as I had already finished my training at that stage ... and now there suddenly was the opportunity to study art at the highest level. So, I said, »yes«. Thus, instead of starting at an advertising agency, I ended up, a guest student in Lüpertz' master-class at the Art Academy. Moreover, without ever having stretched a canvas in my life, which thought was normal at the time. After four months I was invited to show my very first large-format oil painting

Interview [Eva Schwab – Flashes]

at the annual Rundgang show (I called it *Blindwork* because – to overcome my fear and awe – I had painted it with my eyes shut, mostly). When, a year later, I received the Düsseldorf Kunstverein’s young artist’s award, I realised, it all was falling into place for me. Although, due to my unorthodox start, I felt like an impostor, for a long time, still.

Following the tracks of female American Abstract Expressionists, with the prize money I flew to the United States in 1992. On my return flight, my luggage contained the catalogue *Making Their Mark – Women artists move into the mainstream 1970-85*. That was when I discovered female painters. I referred to myself as a Maler/ painter (masculinum), because there seemed to be no better term for it. And yes, as you were mentioning above, it was mostly men, who were defining the practice. They were the indisputable stars. Painting in itself seemed to be the supreme discipline reserved for men. There were only three female professors, who taught at the Academy (1989–95): Magdalena Jetelowa, Nan Hoover, and Rissa. Luise Kimme in orientation class. Rosemarie Trockel was showing everywhere, though. Her knitting pictures really inspired me. Then, Maria Lassnig, Miriam Cahn and Louise Bourgeois really blew me away. And, later still, Grayson Perry. His exhibition at the Steijdelik Museum in 2002 got me started with tapestries, fabrics, ceramics and performative scetches. Going from here, there were also outsider artists, like Maria Lieb and Henry Darger.

In his poem (see p.48) Lüpertz speaks of »painting’s bottomless self-centeredness« as a »heroic endeavour«. This comes across as a pretty male perspective, or how do you see it? Is painting like that ... an act of selfishness? Or, isn’t the painter a medium, also? Does not the artwork paint *through* the artist, in a way?

Eva: In the poem, Markus Lüpertz described some of my work – early, rather abstract paintings – he identified leitmotifs, that I still care about today, actually: »tears beautiful, colourful pictures out from underneath great burden,«. Later, I began painting my own personal biography, based on family photos, developing a completely new, kind of figurative painting. Throughout my studies, I avoided painting figuratively because, in my opinion, I wasn’t able to do it. Only in my kitchen in Frankfurt, I managed to quietly invent a method of finally cracking the cosmos of figuration. This is how the *Nachbilder (Afterimages)* came into being. For personal reasons, I had moved to Frankfurt, my birthplace. There, I felt an urgent need to pursue my family’s traces, visible at each and every corner. Finally I arrived, where all had originated, where there were still traces of my ancestors. This would become visible only, by means of literally tracing the photographic archives at the scene. A cornucopia.

But to answer your question: I never felt painting to be some kind of »bottomless self-centeredness«, I understood the urge to paint always in tune with my life, to a certain extend. In his painting as »heroic endeavour« Lüpertz was probably referring to all the future challenges of the reality of being a mother and an artist, too. Of course, he couldn’t anticipate, that I’d last the distance.

The series of new work shown in Frankfurt, navigates between figuration and abstraction. Women’s bodies and aspects of the female form are recognisable motifs, yet, they dissolve into flowing colours. Especially in the body of work titled *Nachbilder (Afterimages)*. Colour as is a physical and sensory medium, a tool for

cultural reflection? How important is colour in your work?

Eva: »Yellow rivers, yellow light, / Green, orange and always black. / The framework is made up of black and darkness, always, / For orientation and for mourning, / For daring arabesques.« Lüpertz’s poem dates back to 1999, yet, is still valid: black has remained as framework. As rub-off and frottage, a skeleton of incarnation, an outline of contourlessness on the one hand. On the other, the complete dissolve into bright, non-black yellow waxy light. In the *Nachbild*. Same image, perceived in nuclear light. A glow. Down to the basic form, and melted in the truest sense. Orientation, navigation and vision. And colour as a signal, imprint, absorption for the everyday, the future, internal, emotional and familiar. Colour as essential messenger substance. A transmitter.

Generally your paintings explore aesthetic codes – the way in which images encode and reinforce gender-specific positions in particular. Though, as a sideline, the spectator always is confronted with a sense of humour, that resonates. Your titles are part of this. Individual picture titles as much as exhibition titles, for example »Fisimantent!«, are your own ironic word creations. Thus, for an artist working in the 21st century, to what extent might images arise out of contradictory emotions regarding portrayals of femininity, today? Nostalgic feelings of familiar representations, that we all grew up with, perhaps. Also knowledge, of the importance of a certain amount of irony, to distance oneself from unwelcome associations.

Eva: Without »Mutterwitz« (motherly-wit), a certain natural cunning, the topic’s shadows and nuances couldn’t be tackled. It has the power to blow up cemented patterns, or at the very least, to create minute cracks. Gibberish, auditory mistakes, Freudian slips, they are like dynamite. Paradox communication and grotesque humour are not the worst crowbars, either. It’s a process of digging, scratching, exposing, bringing up to the surface and into the light. Entering pits, descending into shafts, bringing sediments up into the light; matter processed, melted, alloyed, condensed, distilled and poured. The legacy may be an old one, the question of guilt, however, always exists. Requiring readjustments. Born in the 60’s, I was instilled with a certain kind of polite, Catholic obedience, especially regarding authorities, male figure heads and firm social structures. The *Struwwelpeter* motifs deal with this; those rebel role models who practiced disobedience, despite the threat of punishment and even though they were subsequently penalised. These anti-heroes are now experiencing liberation and resurrection in the series of *Hunger Veils* (liturgical cloths, that cover altars for the purpose of »visual fasting«, during lent). It did take a while, though, before I managed to muster the guts to come clean, to kick off the covers and expose myself, and reverse the gaze to a feminine perspective of myself and painting.

In the process of painting, of covering the surface and creating the image’s imprint, paintings and their afterimages often are created over very long periods of time. In many instances you actually *continue* to paint your paintings. So much so, the original image becomes unrecognisable – completely painted over – a new work, actually. Your practice draws from reminiscences. Remnants of a certain pictorial iconography, the pictures appear to be impressions and approximations.

**MORE IS NOT POSSIBLE:
OLD CARPET – GROUND BE-
NEATH OUR FEET, ENTOURA-
GE OF OUR UPBRINGING – TO
TEAR IT, WASH IT, DRY AND
WEAVE IT, INTO A BRAID; TO
THEN CUT THIS OLD CORD,
EVEN – MORE IS NOT POSSIBLE.**

SIMON BOROWIAK

Paint on fabric, veils and tents, painting as an impression, which in turn is painted over again. Images, sediments of layers of time. As Cathrin Nielsen describes in *Rockhounds* (p. 61), you actually don’t depict linearity of time, but, its simultaneity, rather. She then goes on, and cites Alexander Kluge’s *Chronicle of Emotions* when dealing with matters of simultaneity in painting. It doesn’t move along analogous to the »chronicle of events«, yet harbors in itself the »larvae, pupae, sediments of dynamite«, »discarded desires and aborted actions, that may at any time begin their aftermath in the here and now.« Let’s talk about perhaps the central theme of your painting: time.

Indeed. The gradual fabrication of the image while painting. After moving to Frankfurt in the year 2000, I began producing the *Nachbilder (Afterimages)*. Initially they were small watercolours on a canvas, saturated with wax. Inherited pillow covers or bed sheets, came to be the canvases, mostly. I was looking for a transparent medium. Having banished oil paints from my repertoire since my first pregnancy, it pained me, especially as the glazes were already a pretty good match for my idea of transparency. First experiments on glass were followed by those on latex. However, here I missed the canvas. In a colour field picture by Morris Louis, I saw oil spilling out on a clean canvas for the first time, and was flashed. The oil had settled around the paint like a moon-crater, and thereby opened up another deeper space. Although Jasper Johns had worked with wax and encaustic, I wanted a thin coat of paint, that would allow the paint to penetrate and expand, fray, dissolve. The watercolours I was using with the wax base, though, they repelled the paint in desired spots, only. Eventually, heated and dyed wax served as a new medium for painting, to capture the shadows of the ancestors. Suddenly I obtained two images, a figurative and an abstract one, reduced to the empty, waxy basic form of its afterimage. By means of this painterly technique, the moment became stretched into all temporal dimensions ... »as it is, when was ... and would be«. In more recent work, information and messages of pre- and afterimage are combined into a singular picture, superimposing the layers and creating a simultaneity of levels, instead of a linear sequence. Also recombinations have become important stylistic devices for me. There is the opportunity to reconfigure images in relation to each other, that allows for a re-reading over time, due to a rather large output. This happens in my installations, where I can spread my »Schwab Cosmos« ... female bodies (mostly by Eadweard Muybridge, the pioneer of chronophotography) or photographic performance sessi-

ons with sculptures by artist colleagues like Sigune Sievi or Slavna Martinovic; Atomic explosions, biblical motifs around Adam and Eve, blushing girls, dancing couples or funky hysterics, hanging in the room as sweat cloths, hunger veils, pine-cloths, tents, curtains, wide petticoats, labyrinths, cupboards or rugs. The motive becomes clear in the aforementioned *Pauline’s Zopf*, which in the painting still graces her head, only to dangle from the ceiling like a six-meter-long umbilical cord, the next instance. Actually, I’m still constantly painting my pictures (when they are within range), so I have to put some away or turn them around. It’s as if every day there is a new, equally valid truth, to be captured; a new perspective or knowledge, even.

Many of your pictures refer to mythological or historical figures. This is also reflected in the titles. What role does text play in your work?

Eva: If you’re alluding to the anagram of maternal love, then yes, the work is actually filled with text for the first time, surprisingly so:

MOTHERLYLOVE	EXPERIENCE MOTHER
INHERITS	LIVE ROD WITH
REDISTRIBUTE	LIVER DO WITH
LIVE FAITH WITH	LIMERICK
LIVE REGRET WITH	CRUMBLY TITLES
PRAY PEOPLE ME	BREED GLUE
LOVE MOTHERS	TRANS MIT
LOVE FLEES	FLOWER RIDES
BLEED HERMIT	FLOWER PUS
BLEED TENNANT	INHERIT OWL WITH
BEGGARY	BUTTER MILE

However, if you are referring to my word *Wolperdingers* in the titles, I often associate fabled or historical figures with real people. The divine with the mortals, the role models and their self-reflected afterimages in the here and now. For example, in *Lucretia-Diana* (p.15) the once transgressed and the doomed live a vertically mirrored life as the goddess of hunting, birth, protector of women and girls. Three-breasted, dressed in men’s underpants, holding a mandolin or thermometer in one hand, bow and food for the day in the other hand, she walks now with seeing and remembering eye through the deserted gap of the Garden of Eden. It’s the recombination of possibilities and rearrangement that inspires me. An open space for new destinies.

The image *Weaver (Maman Arachne)* shows a spider at the loom (p. 109). A rug is woven. Is she weaving *Pauline’s Zopf* here?

Eva: Arachne, Greek spider goddess, destiny weaver, goddess of artists, craftswomen and spinners is at work. She won the contest for the most immaculate rug, against Athena. Her work showed the gods in their love-escapades, so Athena transformed her into a spider, weaving. Weaving here is Louise Bourgeois’ *Maman*, as well. And the weavers of the Bauhaus and of today. Wolf Singer (pp. 70f.) describes this intermeshing of present and biographical memories using the image of a rug. Moreover, in a certain sense our brain, does nothing else. It constantly updates; weaves the web threads of our mental imprints, thus adding to life’s carpet. Forever adding new or modified patterns. »Weaving« and »closure« appear to be indispensable conditions for »identity and being-oneself«, and then, we for our part, pass on this fabric to those who



It's good for you, 2016
Collage. Wachs, Papier, Fotokopie, Marker;
25 x 33 cm

Mothership, 2016
29 x 30 cm, Wachs, Fotokopie

Hysterical Template, 2012
Foto: Sigune Sievi

*U.L.F. Unsere liebe Frau von der
immerwährenden Hilfe*

Unsere liebe Frau, 2014
Acryl auf Leder, 28 x 20 cm



hysterical-template
Foto Gaby Gerster in collaboration
with Andrea Leicher

Das Zelt als Statement

[Christoph Schütte]

VERTRAUTE BILDER, BRÜCHIG GEWORDENE ERZÄHLUNG



Fisimatent, 2019
280 x 60 x 150 cm
Stoff, Öl, Wachs, Zebrafell (Motiv Einladungskarte) | fabric, oils, wax, zebra skin (invite card). Montage: Bernhard Förster



Ausstellungsansicht | exhibition views
Fisimatent!, Galerie Perpétuel, Frankfurt am Main, 2019

Vertraute Bilder, brüchig gewordene Erzählung: Die Frankfurter Galerie Perpétuel zeigt Eva Schwabs kleine Schau *Fisimatent!*

Die Geschichte ist zu schön, um wahr zu sein. Und vermutlich ist tatsächlich nicht wirklich etwas an ihr dran. Indes, die Anekdote kennt in Mainz und im Rheinhessischen bis heute jedes Kind. Dass nämlich die »Fisimatenten«, vor denen besorgte Eltern schon einmal die Töchter warnen, auf die losen Sitten während der Napoleonischen Kriege zurückzuführen seien, als die Herren Besatzungsoffiziere die hübschen Mädchen schon einmal mit einem charmanten »Visitez ma tente«, nun, ein wenig näher kennenlernen wollten. Wenn nun Eva Schwab ihre Ausstellung in der Frankfurter Galerie Perpétuel in Anlehnung an diese Anekdote entschlossen »Fisimatent!« überschreibt, dann geht es ihr genau darum.

Und auch wieder nicht. Nicht um Schäferstündchen jedenfalls und heimliche amouröse Feldlagerbesuche, wenngleich das Zelt durchaus eine zentrale Rolle spielt in dieser dichten kleinen Schau: als Motiv wie als Display für Tücher, Flecht- und Stickarbeiten und noch so allerlei. Es geht ihr mit dem Zelt um ein sich im Raum manifestierendes Statement. Als Ort des Rückzugs, der Kontemplation vor allem auch, als Atelier gleichsam und als improvisiertes Boudoir, wo man sich seiner selbst zu vergewissern trachtet. Als Mensch, als Tochter, Mutter, Frau und insbesondere als Künstlerin, deren Arbeiten seit

vielen Jahren das Wesen der Erinnerung zum Thema haben insofern, als Schwabs Kunst den Trug- und Nach- und gleichsam vorgefundenen Bildern unseres Gedächtnisses so malerisch wie installativ Form zu geben trachtet. Falsche Erinnerungen, Brüche, Missverständnisse und Übertragungsfehler, welche die Erzählung unseres Lebens bei genauerer Betrachtung erst zu unserer eigenen machen, selbstredend inklusive. Denn als einstige Meister-schülerin von Markus Lüpertz ist die 1966 in Frankfurt geborene Künstlerin zwar stets vor allem Malerin, eine Künstlerin, deren Motive dem eigenen Familienalbum entnommen sind, Chroniken geradeso wie überkommenen Bilderzählungen und dem kollektiven Gedächtnis. Als Malerei aber auf mit Wachs grundiertem Nessel erscheinen *It's good for you*, der *Schneeschneider* oder auch das bescheidene *Self* zwar tatsächlich in Parafin gegossen und solcherart beglaubigt und besiegelt.

Als hier deutlich konturierte, dort gleichsam vor den Augen des Betrachters verblassende, mit allerlei Fehlstellen und blinden Flecken daher kommende Bilder stellen sie indes vor allem Fragen. Mehr noch, angesichts all der Risse, Höfe, malerischen Craquelés von Grund wie Oberfläche erscheint die derart aufgehobene und buchstäblich Bild gewordene Erinnerung nicht etwa unzweifelhaft gesichert und bewahrt. Das Gegenteil ist hier der Fall. Das Bild mag uns vertraut anmuten. Die Erzählung aber erscheint brüchiger denn je.



Fisimatent [Christoph Schütte]

Tent as statement

Familiar pictures, ruptured narratives. Gallery Perpétuel shows Eva Schwab's painting installation *Fisimatent!* in Frankfurt.

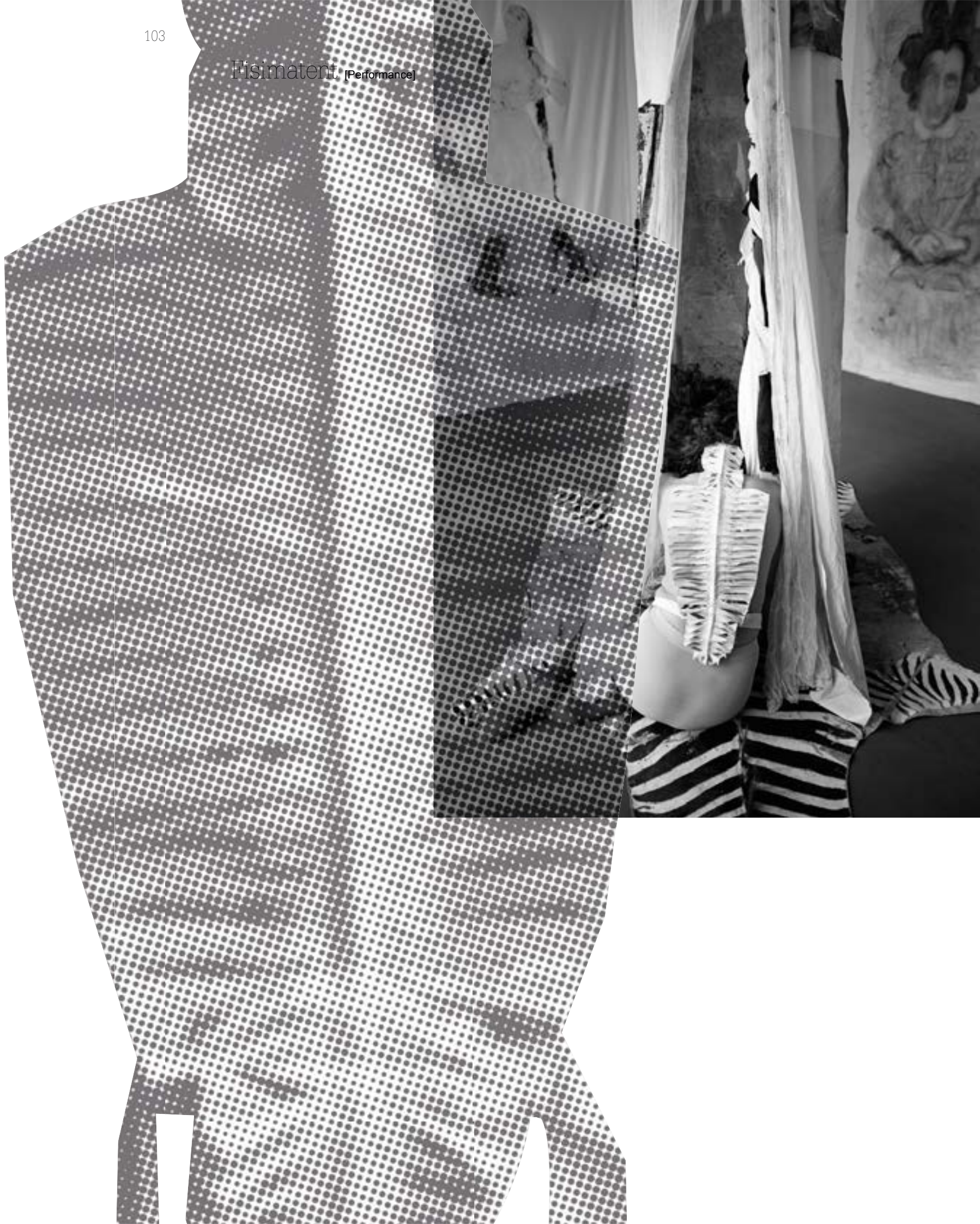
A story, too good to be true. Probably there really isn't anything to it, though. However, every child in Mainz and Rhenish Hesse knows the anecdote, till this day. That those »Fisimatenten« (trouble) – anxious parents are in the habit of warning their daughters of –, were derived from the lax morals during Napoleonic wars. When gentlemen of the occupying forces attempted to chat up local beauties with a charming »Visitez ma tente«. To ..., well, to get to know them a little closer. So, when Eva Schwab now titles her exhibition resolutely *Fisimatent!*, it is this anecdote, she has in mind.

And, maybe not. In any case, it is not a matter of secret lover's trysts or amorous field camp visits, although the tent definitely plays a central role in this dense show: as a motif as a display for cloths, braided and embroidered works and all kinds of other things. For the artist, the tent is a spacial manifestation, a statement. A place of retreat, of contemplation, and above all, a studio as it were. And, an improvised boudoir, where one seeks self-assurance. As human being, a daughter, mother, woman, and especially as artist, whose work has been investigating the nature of reminiscences for many years, in her artistic practice, Schwab makes visible the illusions and after-images of our memories. As much in a painterly manner, as in her installation works. False memories, ruptures, misunderstandings and transmission errors, which on closer inspection all add up to the narrative, that is our individual life, of course. Having studied painting at the Duesseldorf academy in the class of Markus Lüpertz, the artist, who was born in Frankfurt in 1966, is above all still a painter. Her images are distilled out of personal photo albums and family archives, chronicles just as much as outdated picture narratives and collective memories. »It's good for you«, »Schneesneider« or even the modest »Self« are painted on cotton, primed with wax, poured into Paraffin, and thus sealed and authenticated.

However, these images raise questions more than anything. Fading before the eyes of the beholder, these clearly contoured pictures, appear with all sorts of defects and blind spots. Moreover, the imaging of memories – thus neutralised and literally taking shape, in the face of all the cracks, yards, and picturesque craquelés of both base and surface –, does not unquestionably appear preserved. The opposite is the case here. The picture may seem familiar. Yet, the story seems more fragile than ever.

Performance photos *Fisimatent!*, Galerie Perpétuel, Frankfurt, 2019. Stoffwirbelsäule von | fabric spine by Slavna Martinovic. Fotos: Gaby Gerster

Fisimatent [Performance]





Moonshiner, 2018
Wachs, Fotokopien | wax, photo copies

Collagen



Mutterliebe
Wachs, Fotokopien | wax, photo copies,
28 x 20 cm



It's good for you II, 2016
Collage. Wachs, Marker, Fotokopien | wax,
marker pen, photo copies, 43 x 65 cm



Rachel, 2016 (with Mathias Deutsch)
Öl, Wachs, Fotokopie | oil, wax, photo copy
80 x 55 cm



O.T., 2016
Wachs, Tusche, Fotokopie auf Papier | wax, ink
photo copy on paper, 42 x 32 cm



Die Kubistin, 2011
Wachs, Fotokopien | wax, photo copies,
42 x 32 cm
Fotovorlage Torso | template torso: Gabrielle
Strijewski



Les Salpêtriers, 2016
Wachs, Fotokopien | wax, photo copies,
32 x 42 cm



Die Weberin – Maman arachne, 2017
Öl, Marker, Postkarte | oil, marker pen,
postcard, 21 x 15 cm

Biografie | Biography

[Eva Schwab]

1966 geboren in Frankfurt am Main, lebt und arbeitet in Berlin

1989-96 Studium der Malerei, Kunstakademie Düsseldorf

1992 Studienaufenthalt, School of Visual Arts, New York

1993 Kunstförderpreis, Kunstverein Düsseldorf

1993 Stipendium des Landes NRW an der Cité Internationale des Arts, Paris

1996 Meisterschülerin bei Markus Lüpertz

2002 Gastdozentin an der Königlichen Kunstakademie Den Haag, NL

2009 Artist in Residence Wien, Kulturamt Frankfurt am Main

2014 Aufenthaltsstipendium Jinan/Shandong, China

2015 Mitglied des | member of Malerinnen-NetzWerk (MNW) Berlin/Leipzig

2019 Mitglied | member of Hilbertraum Artspace, Berlin

AUSSTELLUNGEN (AUSWAHL) | SHOWS (SELECTION)

2019 *Voix*, MNW, Museum der Bildenden Künste, Leipzig (G)

Fisimaten!', Galerie Perpétuel, Frankfurt/Main (S)

Paradeiser, Galerie Strzelski, Stuttgart (S)

About Eve, Being 3 Gallery, Beijing, China (S)

Paint: the seen, the unseen and the imagined, Contemporary European Painting, Messums Wiltshire, Tilbury, UK (G)

2018 *Moonshiner*, Kunstverein Familie Montez, Frankfurt/Main, (mit | with Mathias Deutsch) (S)

Between post and pre, Durden & Ray, Los Angeles, USA (G)

Feminismus und Klassenbewußtsein, Sprechsaal, Berlin

Zündung, Turps Gallery, London (G)

Painting XXL, Ausstellungshalle 1A & Galerie Leuenroth, Frankfurt am Main (G)

2017 *Entfesselt!*, Malerinnen der Gegenwart, Schloss Achberg (G)

Woman under influence, Galerie Dukan, Leipzig (G)

Painting XX, Kunsthalle Lüneburg (G)

2016 *Art Amsterdam*, Galerie Helga Hofman, NL (S)

Ruu!4, Tête artspace Berlin / Schaufenster Berlin

2015 *Into the neonlight*, Kreuzbergpavillon, Berlin (G)

2014 *Painting was a lady*, wonderloch kellerland New York, USA (G)

Hippokamp, Oberfinanzdirektion Frankfurt am Main (S)

Western painters, Studio Zhang Chun, Jinan, China (G)

Fensterschau,Burgdrogerie, Frankfurt am Main (mit | with Hans Petri)

2013 *reciprocal fabrication*, Jinan. Shandong, China (G)

Rockhounds, Weissfrauenkirche, Frankfurt (S)

Painting of today, Artspace-Rhein-Main, Offenbach am Main (G)

2012 *You are what you is*, Atelierfrankfurt (S)

His and Hers, Galerie Helga Hofman, Alphen, NL (S)

2011 *O Superman*, Römer 9, Frankfurt am Main (mit | with Mathias Deutsch) (S)

Begegnungen, Museum Kronberger Maler-kolonie (G)

2010 *Kernschatten*, Kunstverein Münsterland, Coesfeld (S)

2009 *Hautjob*, Galerie Kolb, Karlsruhe (S)

2008 *Go for it!*, Museum Neue Weserburg, Bremen (G)

Frauenbilder, Kunsthalle Lingen (G)

2007 *Wie es ist, wenn es war*, Ausstellungshalle 1A, Frankfurt am Main (mit | with Hans Petri) (S)

Rockers Island, Olbricht Collection, Museum Folkwang, Essen(G)

Baby Body, Kunsthalle Darmstadt (G)

2006 *Zurück zur Figur*, Kunsthalle der Hypokultur-stiftung, München (G)

Amor vincit omnia, Saarländische Galerie, Berlin (G)

2005 Centrum Beeldende Kunst, Alphen NL (S)

2004 *Selbst im weitesten Sinne*, Marburger Kunstverein (G)

2003 *Deutschemalereizweitausenddrei*, Frankfurter Kunstverein (G)

SAMMLUNGEN | COLLECTIONS

Olbricht Collection, Sammlung Metzler, Sammlung Kerber, Städtische Kunstsammlung, Stadt Frankfurt/Main, Sammlung Musa Stadt Wien, Sammlung Diakonie Frankfurt am Main/Düsseldorf, Museum Voorlinden, NL

BIBLIOGRAFIE | BIBLIOGRAPHY

Deutschemalereizweitausenddrei, Lukas & Sternberg Verlag, Berlin/Frankfurt am Main

Zurück zur Figur, Prestel Verlag, München

Most wanted – Olbricht Collection, Walther König, Köln

Kunstwelten, Boesner

Entfesselt, Malerinnen der Gegenwart, Schloss Achberg

Painting XX, Kann-Verlag, Frankfurt am Main

MONOGRAFIEN | ARTISTS' BOOKS

Eva Schwab – Nachbilder, 2002, Kann-Verlag, Frankfurt am Main

Nachbilder 2000–2005, Revolver Verlag, Frankfurt/Main

Nachbilder 2005–2010, Kerber Verlag, Bielefeld

Martha Haus, 2012, Kann-Verlag, Frankfurt am Main

60 Jahre Schwab – Eine malerische Chronik, Schwab-Versand, Hanau

Séance Fiction, 2017, Kann Verlag, Frankfurt am Main

Impressum | Imprint

[Rockhounds]

HERAUSGEBER | EDITOR Eva Schwab

TEXTE | TEXTS Simon Borowiak, Markus Lüpertz, Cathrin Nielsen, Wolf Singer, Martin Oswald, Nora Sdun, Christoph Schütte

LEKTORAT (DEUTSCH) | COPY EDITING (GERMAN) Dr. Cathrin Nielsen, Helge Hoffmann

LEKTORAT (ENGLISCH) | COPY EDITING (ENGLISH) Paul Rowson

GESTALTUNG | DESIGN Zylvia Auerbach, Anna Kreuzer

ÜBERSETZUNG | TRANSLATION Jacqueline Todd, Birgit Nielsen, Paul Rowson

HERSTELLUNG | PODUCTION KANN-Verlag, Frankfurt am Main

FOTOGRAFIE | PHOTOGRAPHY

Jörg Baumann S. 72, 73

Anja Conrad S. 101

Gerald Domenig S. 33

Bernhard Förster, Hamburg S. 40, 41, 70, 82, 83, 84, 85, 93, 100, 111

Gaby Gerster S. 56, 57, 58, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 90, 102, 103

Gaby Gerster/ Andrea Leicher S. 86, 99

Wolfgang Günzel S. 52, 53

Christoph von Loew S. 44, 45, 46, 47

Anja Koehler S. 71

Mirek Macke S. 45

Erhard Metz S. 42, 43

Thomas Nitz S. 3, 4, 5,6,7, 8,9,11, 12, 13, 14,15, 16,17, 18,19, 22, 23, 24, 25,26, 27, 29, 32, 35, 36, 37, 38, 48, 74, 75, 76, 77,78, 79, 80, 81, 89, 98, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110

Hans Petri / Martin Neumaier Einladungskarte *Wie es ist, wenn es war*, mit einer Arbeit von Hans Petri. S. 34

Sigune Sievi S. 98

André Smits S. 95

Emil Schreiber S. 112, U3

Eva Schwab S. 54, 55

Gabrielle Strijewski S. 34 (Bildvorlage Treppenakt, 2008), S. 109 (Bildvorlage Torso von *Die Kubistin*, 2008)

© 2019 Eva Schwab, Autoren und Fotografen und | authors and photographers and KANN-Verlag, Frankfurt am Main

© 2019 F.A.Z. Rhein-Main vom 27.02.2019 von Christoph Schütte. Alle Rechte vorbehalten | all rights reserved. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* GmbH, Frankfurt. Zur Verfügung gestellt vom | made available by *Frankfurter Allgemeine* Archiv

Die Deutsche National Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar. // A catalogue record for this title is available from the German National Library; detailed bibliographic records via <http://dnb.d-nb.de>

ERSCHIENEN IM | PUBLISHED BY KANN-Verlag, Frankfurt am Main, www.kann-verlag.de

ISBN 978-3-943619-48-5

DANK | ACKNOWLEDGEMENTS

Max Auerbach, Zylvia Auerbach, Pascal Beck, Simon Borowiak, Claus Brunsmann, Mathias Deutsch, Andreas Exner, Bernhard Förster, Gaby Gerster, Helga Hofman, Thomas Kober, Tobias König, Hans Könings, Felix Kranzusch, Susanne Kujer, Andrea Leicher, Carl Loschke, Markus Lüpertz, Martin Neumaier, Cathrin Nielsen, Thomas Nitz, Mirek Make, Slavna Martinovic, MNW Berlin/ Leipzig, Michael Otto, Martin Oswald, Hans Petri, Mica Prentovic, Emil Schreiber, Christoph Schütte, Ingrid Schwab, Marie Schwab, Nora Sdun, Birthe Seipel, Sigune Sievi, Wolf Singer, Ulrike Stöhring, Gabrielle Strijewski, Christina & Menno Vermeulen, Enno Wallis

MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG | SUPPORTED BY Kulturamt der Stadt Frankfurt am Main, Michael Otto, Magnet Förderverein für zeitgenössische Kunst

STADT KULTURAMT FRANKFURT AM MAIN

Magnet

SIMON BOROWIAK (*1964 in Frankfurt am Main als Simone Borowiak) ist ein deutscher Schriftsteller. Er war von 1986 bis 1992 Redakteur der satirischen Zeitschrift *Titanic* und wurde besonders bekannt durch den kurzen, satirischen Reiseroman *Frau Rettich, die Czerni und ich* (1992), der 1998 unter demselben Titel von Markus Imboden verfilmt wurde. Eine Sammlung von kürzeren satirischen Texten erschien 1994 als *Ein Zug durch die Gemeinde*. 1999 erschien der erste „ernste“ Roman *Pawlows Kinder*.

CATHRIN NIELSEN (*1969), Autorin und Lektorin in Frankfurt am Main. Philosophische Essays und Beiträge zur zeitgenössischen Kunst.

MARTIN OSWALD (*1960 in Würzburg), Professor für Kunst in Weingarten. Autor, Kurator, Künstler.

NORA SDUN, Autorin und Verlegerin, Textem Verlag Hamburg (u.a Kultur & Gespenster)

WOLF SINGER (*1943 in München) ist ein deutscher Neurophysiologe und Hirnforscher. Das Ziel der Arbeiten seiner neurophysiologischen Abteilung ist es, die neuronalen Prozesse bei sogenannten höheren kognitiven Leistungen wie etwa bei der visuellen Wahrnehmung, beim Erinnern oder bei anderen Denkleistungen aufzuklären. Erforscht wird in seinem Institut u. a. auch das Entstehen der Sehstörung Amblyopie.

SIMON BOROWIAK (*1964 in Frankfurt as Simone Borowiak) is a German writer. From 1986 to 1992 he was editor of the satirical magazine *Titanic* and is best known for the short, satirical travel novel *Frau Rettich, Czerni and I* (1992). In 1998 Markus Imboden made it into a movie under the same title. *A train, through the community*, a collection of shorter satirical texts appeared in 1994 as. The first „serious“ novel *Pavlov's children* appeared in 1999.

CATHRIN NIELSEN (*1969), author and editor; philosophical essays to contemporary art

MARTIN OSWALD (*1960 in Würzburg). Professor of Art in Weingarten. Author, curator, artist.

NORA SDUN, Author and publisher, Textem Verlag, Hamburg (a.o. Kultur & Gespenster).

WOLF SINGER (*1943 in Munich) is a German neurophysiologist. The aim of the work of his neurophysiological department is to elucidate the neuronal processes in the case of so-called higher cognitive performance, such as in the case of visual perception, in memory, or in other ways of cognition. In his institute, among other things, the emergence of visual disorder amblyopia is also being studied.

below: Photo © Emil Schreiber. Mask artwork by Andres Arjona Martinez





ISBN 978-3-943619-48-5

