Neue Zürcher Zeitung

Sie malte Blumen und Berge und nannte es abstrakt

Anne Loch zog sich von der Welt zurück. Ihr Werk: monumentale Gemälde. Zu sehen jetzt in Bern

Feurig und unterkühlt: rote Pfingstrosen («AL 641», 1996) und blaue Blumen («AL 1438», 2010). NACHLASS ANNE LOCH / DOMINIQUE ULDRY

SUSANNA KOEBERLE, BERN

«Malerei: Na und?»: Der Titel der Ausstellung im Zentrum Paul Klee nimmt auf einen Text von Anne Loch Bezug. Er steht zugleich für die Haltung dieser Künstlerin, deren Nachlass sich heute in Bern befindet. Ihr eigenständiges Werk spiegelt einen kompromisslosen Lebensentwurf: 1988 trifft sie mitten in einer erfolgreichen Karriere eine radikale Entscheidung. Sie wendet sich vom Kölner Kunstbetrieb, wo sie von der renommierten Galerie Monika Sprüth vertreten wird, ab und zieht nach Thusis, in die Schweiz. Über die genauen Gründe, weshalb die Wahl ausgerechnet auf diesen unscheinbaren Durchgangsort fiel, lässt sich nur mutmassen. Anne Loch kannte die Schweiz schon von Wanderferien her. Aber ins Engadin wollte sie eben nicht ziehen, das war schon zu besetzt. Die deutsche Kunstszene verkehrte dort.

Zuerst wohnt sie im heruntergekommenen Hotel Viamala, später in der ehemaligen Herberge Alte Krone. Sie lebt dort zurückgezogen und arbeitet wie eine Besessene. Im Bündnerland lernt sie das Berner Galeristenpaar Erika und Otto Friedrich kennen, das ihr in der Folge mehrere Ausstellungen widmet. Bereits 1979 trennte sich die 1946 in Nordrhein-Westfalen geborene und 2014 verstorbene Malerin von ihrem Mann. Diesen hatte sie mit 22 noch vor ihrem Studium an der Kunstakademie Düsseldorf geheiratet. Nach der Scheidung bekam er das Sorgerecht für die beiden Adoptivkinder. Während ihrer Zeit in Thusis brach sie auch den Kontakt zu den Söhnen ab.

Ihr Leben ist die Kunst. Sie will nichts anderes. Und das tut sie auf eine radikale Art und Weise. Steht man vor ihren riesigen Bildern, wird schnell klar: Nicht nur die Malerei als solche steht hier auf dem Prüfstand, sondern auch der Status des Bildes per se. Was sehen wir? Und was sagt ein Bild über die Realität aus? Diese Fragen umkreiste Anne Loch in ihrer Arbeit unablässig. Das wird auch in ihren zahlreichen Texten deutlich.

Ihr Werk umfasst über 1400 Bilder, die meisten davon grossformatig. Wobei grossformatig angesichts eines fast sechs Meter breiten und zwei Meter hohen Werks, das eine Ziegenherde zeigt, eher untertrieben ist. Man müsste viel eher von monumental sprechen. Diese unglaublichen Dimensionen schaffen einen Bruch zu den traditionellen Motiven ihrer Kunst. Durch ihre Vergrösserung erscheinen Lochs Blumen, Berge und Bäume eben nicht als lieblich, sondern beinahe als monströs und bedrohlich. Natur ist hier nicht idyllisch, sondern überwältigend. Dennoch oder gerade deswegen besitzen Anne Lochs Werke eine Sogkraft und Radikalität, wie man sie selten kennt von Naturdarstellungen.

Alles andere als romantisch

Blaue Blumen auf weissem Hintergrund ragen über zwei Meter in die Höhe und wirken schemenhaft kühl. Berglandschaften zerfallen in einzelne Farbfelder oder scheinen sich in schwarze Striche aufzulösen. Rote Pfingstrosen zoomt die Malerin so nahe heran, dass man als Betrachterin fast darin versinkt. Der Vergleich mit dem Zoomen ist nicht zufällig, denn als Vorlagen für ihre Arbeiten dienten Anne Loch meistens Fotografien, zunächst fremde, später vorwiegend eigene.

Eine Vitrine in der Ausstellung gibt Einblick in das fast obsessive fotografische Festhalten einzelner Motive wie etwa der besagten roten Pfingstrosen. Die Filmrollen versah Loch wie die Bilder übrigens stets mit Nummern. Das passt zur seriellen Arbeitsweise. Auch Rosen malte sie zigfach. Mit der Wahl dieser bedeutungsgeladenen Blume bewegte sie sich haarscharf am Kitsch vorbei. Doch auch hier gilt: Die grossformatigen Rosenbilder sind alles andere als romantisch. Und eine Bedeutung haben sie schon gar nicht. Denn wie Loch mehrfach bezeugt, geht es ihr eigentlich nicht um die Motive an sich, nicht also um das Was eines Gemäldes, sondern um das Wie.

Auch das Festhalten ihrer Gefühlswelt interessierte sie nicht: «Ich habe keine inneren Geschichten zu erzählen, aus mir will nichts hinaus.» Und im gleichen Text von 1991: «Ich mache mir kein Bild von der Welt, ich suche das Bild, das zwischen mir und der Welt sich befindet.» Natur wird bei ihr nicht abgebildet, sondern dient vielmehr als Instrument für malerische Experimente. So begegnet man in Anne Lochs Werk nicht nur den klassischen Medien wie Acrylfarbe oder Gouache. Sie verwendete auch Lackfarbe, die zum Bemalen von Eisenöfen verwendet wird, oder so banale Utensilien wie den Eddingstift, den bekannten Permanentmarker. Bei Letzterem gibt es kein Pardon, jeder Strich muss sitzen. Weil das Machen im Zentrum ihrer Aufmerksamkeit steht, sind Anne Lochs Striche souverän und selbstsicher.

Während die frühen Bilder von satten Farben gekennzeichnet sind, werden ihre Werke später zusehends monochrom oder beschränken sich auf die Nichtfarben Schwarz, Weiss und Braun. Sie setzt zuweilen auch Bronze- oder Zinnpigment ein. Die abstrakt wirkenden, sich in Linien auflösenden Landschaften oder die auf pure Konturen reduzierten Blumenbilder erinnern daran, dass jedes Bild, das man sich von der Natur macht, konstruiert ist. Und dass die Suche nach der Essenz der Dinge, nach der eigentlichen Wahrheit stets trügerisch ist.

In der Spannung zwischen gegenständlicher Darstellung und Abstraktion reflektierte Anne Loch implizit die Rolle des Menschen, vielleicht sogar ihre Rolle als Künstlerin. Sie inszenierte sich wiederholt in bühnenhaften Settings und fotografierte sich ab. Auf einem Kontaktbogen sehen wir etwa mehrere fast identische Fotografien von ihr in ihrem Garten in Thusis sitzend, einzig mit einem Bikini bekleidet.

Ein letztes Zeugnis

2002 kehrte Anne Loch nach Deutschland zurück, wo sie an den in der Schweiz begonnenen Werkgruppen weiterarbeitete. 2013 wurde eine schwere Krebserkrankung diagnostiziert. Ihre Schweizer Freunde, die zu den wenigen Menschen gehörten, mit denen sie noch Kontakte pflegte, holten die kranke Künstlerin zu sich ins Bergell, wo sie am 14. April 2014 verstarb.

Bis zu ihrem Tod umrandete sie Fotografien von Blumen mit Eddingstift. Diese Arbeiten sind das letzte Zeugnis eines berührenden, anarchistischen Werks: «Anarchismus – das scheint mir das politische Äquivalent zur Landschaft zu sein», schrieb Anne Loch einmal.

Anne Loch, Zentrum Paul Klee, Bern, bis 20. September.

Klima der Angst

Die schwarze Liste der Nachkriegsjahre zerstörte Karrieren. Die gefeierte Retrospektive am Locarno Film Festival zeigt die Hintergründe

TOBIAS SEDLMAIER, LOCARNO

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ging das Gespenst des Kommunismus in der amerikanischen Filmindustrie um. Zuvor hatte Franklin D. Roosevelt lange eine sowjetfreundliche Politik betrieben, sogar Filme fördern lassen, die das Regime im Kreml positiv darstellten. Nach dem Tod des US-Präsidenten und dem Sieg über Nazideutschland und Japan drehte die Stimmung im Land schnell. Die «Truman-Doktrin» machte die Blockbildung offiziell, aus den einstigen Alliierten wurden Systemfeinde.

1947 wurde das «Komitee für unamerikanische Umtriebe» (HUAC) reaktiviert, es begann mit Unterstützung des FBI-Direktors J. Edgar Hoover, gegen mutmassliche kommunistische Einflüsse vorzugehen. Vor allem das glamouröse Hollywood mit seinen zahlreichen europäischen Exilanten war betroffen: Akten von Filmemachern wurden angelegt, öffentliche Verhöre als Medienspektakel inszeniert, Drehbücher zensiert. Es entstand ein Klima der Denunziation und der permanenten Paranoia – obwohl die Kommunistische Partei in den USA nicht verboten war und kaum ein Künstler je als überzeugter Stalinist in Erscheinung trat.

«Red & Black – Hollywood Left and the Blacklist», so ist die diesjährige Retrospektive am Locarno Film Festival über diese Epoche betitelt. Präsentiert werden Klassiker wie der Western «High Noon» (1952) oder das Gewerkschaftsdrama «On the Waterfront» (1954) und dazu Perlen wie der dokumentarische Kurzfilm «The Hollywood Ten». Verantwortlich dafür ist, wie in den Vorjahren, Ehsan Khoshbakht. Das Gespräch mit dem Kurator findet in der Bibliothek des Pala Cinema in Locarno statt, wo Khoshbakht gerade gebundene Ausgaben der wegweisenden französischen Filmzeitschrift «Cahiers du cinéma» studiert. Nirgends habe er darin eine Erwähnung der «Blacklist» gefunden, sagt er: «Ich denke, dass die Reaktionen auf die schwarze Liste in anderen Teilen der Welt ein recht vernachlässigtes Forschungsgebiet darstellen.»

Das heimliche Highlight

Der in London lebende Filmexperte ist ganz in seinem Element und merklich stolz auf seine Arbeit – die Retrospektive ist das heimliche Highlight in diesem Jahr. Sie passe «perfekt zu einem Festival wie Locarno, das nie den einfachen Weg gewählt hat», so lobte Bundesrätin Elisabeth Baume-Schneider, als sie die 79. Ausgabe eröffnete. Branchenmagazine wie «Variety» berichten fast enthusiastischer über die Rückschau als über den laufenden Wettbewerb.

Nicht zu Unrecht, schliesslich zählen die Nachkriegsjahre zu den volatilsten der Geschichte Hollywoods. Während die amerikanische Wirtschaft boomte, steckte die Filmindustrie in der Krise. Die Einspielergebnisse blieben hinter den Erwartungen, mit dem Fernsehen stand das nächste Massenmedium in den Startlöchern, und ein Kartellurteil zwang die grossen Studios, ihre Kinoketten zu verkaufen. Hinzu kam die Angst, politisch unliebsam aufzufallen.

Wer immer als «unamerikanisch» verdächtigt wurde, konnte ins Visier der HUAC und ab 1950 des republikanischen Senators Joseph McCarthy geraten. Landete man auf der «Blacklist», bedeutete das ein faktisches Berufsverbot. Zehn Filmemacher, die später als Hollywood Ten bekannt wurden, unter ihnen der Drehbuchautor Dalton Trumbo, verweigerten die Aussage vor dem HUAC und wurden wegen Missachtung des Kongresses zu Haftstrafen verurteilt. Antisemitismus spielte eine wichtige Rolle dabei: Sechs von ihnen waren jüdisch.

Auf die ständige Konfrontation mit dem «Red Scare» reagierte die Traumfabrik konfus und oft mit Unverständnis. Sehr deutlich illustriert wird dies in der Komödie «The Front» von 1976, in der Woody Allen als Strohmann für einen Drehbuchautor fungiert, der mit Arbeitsverbot belegt wurde. Natürlich zitiert ihn das HUAC irgendwann zum Verhör: «Warum verschwinden die nicht einfach alle und lassen uns die Show machen? Wer braucht das?», so fragen sich die Angeklagten im Film.

Für Khoshbakht liegt der Hauptgrund der «Blacklist» in den «Union Wars», den Gewerkschaftskämpfen, die kurz vor Kriegsende erneut erbittert aufgeflammt waren, im Kampf um Urheberschaft und bessere Vergütung: «Die grossen Hollywood-Studios und ihre Eigentümer versuchten, den Einfluss der Gewerkschaften, insbesondere der Screen Writers Guild, zurückzudrängen. Sie gründeten arbeitgebernahe Organisationen und nutzten die antikommunistische Stimmung, um die Gewerkschaften zu diskreditieren.»

Auch wenn der Kurator schon länger über die Retrospektive nachdachte, ist es kein Zufall, dass sie gerade jetzt läuft: «Politisch ging es damals darum, die Reformen von Roosevelt rückgängig zu machen. In gewisser Weise ähnelt das dem Versuch Donald Trumps, alles zurückzudrehen, was Barack Obama und Joe Biden auf den Weg gebracht haben.» Ein politisches System primär darauf aufzubauen, die Errungenschaften der Vorgänger grundsätzlich zu zerstören und rückgängig zu machen, sei kurzsichtig und gefährlich.

Doch wie real war die kommunistische Gefahr tatsächlich? Schliesslich gab es Spione und Verräter auf beiden Seiten. Der prominenteste war Julius Rosenberg, der 1953 in den USA zusammen mit seiner Frau Ethel hingerichtet wurde, nach einem bis heute allerdings höchst umstrittenen Prozess. «Meiner Ansicht nach wurde die kommunistische Bedrohung erheblich aufgebauscht, insbesondere im Jahr 1947», sagt Khoshbakht.

Selbst interne FBI-Einschätzungen aus dem Jahr 1946 seien zu dem Schluss gekommen, dass eine kommunistische Unterwanderung Hollywoods «gegenwärtig nicht existent» sei. Und die Behauptungen von McCarthy, Hunderte von Kommunisten hätten staatliche Institutionen unterwandert, hätten sich als reine Propaganda erwiesen, so der Kurator. «Das Ziel war letztlich, all jene auszugrenzen, die ein anderes Kino machen wollten als jenes, das den politischen und gesellschaftlichen Vorstellungen der Mächtigen entsprach.»

Auswirkungen auf Locarno

Auch das damals noch junge Locarno Film Festival, gegründet 1946, bekam die Auswirkungen der amerikanischen Paranoia zu spüren. 1953 wurde im Tessin das Noir-Drama «The Glass Wall» gezeigt, über einen ungarischen Holocaustüberlebenden, der in Amerika erneut Ablehnung erfährt. Das Drehbuch stammte von einem Autor, der auf der «Blacklist» gelandet war.

Der Film sollte dann den Goldenen Leoparden gewinnen. Weil dieser Entscheid aber politisch heikel erschien, wurde der Hauptpreis auf drei Filme verteilt: auf «The Glass Wall», «The Composer Glinka» aus der Sowjetunion und den soliden Hollywoodfilm «Julius Caesar», wie Khoshbakht erzählt. Mit Logik habe dies nichts zu tun gehabt, sondern nur mit vorauseilendem Gehorsam: «Daran zeigt sich, wie stark solche Überlegungen selbst die Preisvergabe eines freien Festivals wie Locarno beeinflussten.»

Locarno Film Festival: Bis zum 15. August, Retrospettiva im Kino Gran Rex.