

Barbara Straka

Metamorphosen der Figuration. Gallis Bilderwelten.

Vortrag anlässlich der Langen Nacht der Museen, Haus am Lützowplatz, 29.08.15

Begrüßung, Einleitung

Liebe Galli, meine Damen und Herren,

zunächst vielen Dank an die Künstlerin, an Marc Wellmann vom Haus am Lützowplatz und Frank Wagner als Kurator dieser Ausstellung für die Einladung. Ich freue mich über Ihr Interesse und die Gelegenheit, Ihnen heute in einem Vortrag anlässlich der Langen Nacht der Museen das Werk der Berliner Künstlerin Galli näher zu bringen. Es gibt natürlich immer mehrere Sichtweisen auf Kunst und alles ist eine Frage der Perspektive. *Meine* Perspektive ist nie von der „Kunst als Kunst“ geprägt, sondern immer auch vom Kontext – und das ist in diesem Fall Biographisches, Ikonographisches und Zeitgeschichtliches. Was war prägend für ihre künstlerische Entwicklung? Von welchen Strömungen und Trends der neueren Kunst war sie inspiriert? Welche Motivgruppen kann man erkennen? Gibt es eine Figurentypologie? Welche Rolle spielt die Sprache für die Kunst? Und schließlich: Worin besteht das Einzigartige ihres Werks, auch im Kontext der Berliner Kunst?

Biographisches

Zum Einstieg kurz ein Blick in die **Biographie**: Galli wurde 1944 im saarländischen Heusweiler geboren und studierte zunächst von 1962 – 1967 an der Staatlichen Werkkunstschule in Saarbrücken bei **Oskar Holweck**, der damals die Grundlehre dort leitete, später die HBK Saar mit aufbaute und als Maler und Objektkünstler auf das Medium Papier spezialisiert war. Bald darauf ging sie nach West-Berlin und nahm 1969 ein Studium der Malerei an der Hochschule der Künste, der heutigen UdK auf, das sie, 1975 zur **Meisterschülerin bei Martin Engelman** avanciert, ein Jahr später abschloss. Ihr Lehrer macht sie mit der späten École de Paris und mit den Konzepten der Surrealisten vertraut - frühe Einflüsse, die auch im späteren Werk auffindbar sind.

1989 erhielt Galli bezeichnenderweise den **Will Grohmann-Preis** der Akademie der Künste, nach jenem bedeutenden Kunsthistoriker benannt, der für die Kunst der Nachkriegszeit die

„Weltsprache der Abstraktion“ reklamierte und allem Figurativen, gar Realistischen in der Malerei den Kampf ansagte. Gerade Galli aber sollte es gelingen, ein Werk zu schaffen, das seine Kraft aus der Bändigung der Gegensätze zwischen Figuration, Expression und Abstraktion gewinnt. 1990 wurde sie mit dem **Villa Romana-Stipendium** Florenz ausgezeichnet, verbunden mit einem längeren Italien-Aufenthalt, der ihr neue Kontakte und Horizonte eröffnete. 2003 erhielt sie den saarländischen **Albert-Weisgerber-Preis** für Bildende Kunst.

1992 nahm sie eine **Professur für zeichnerische Darstellung und Illustration** an der Fachhochschule Münster im Fachbereich Design an und lehrte dort bis 2005. Wie sie selbst immer wieder betont, war ihr der Dialog mit den Studierenden wichtig, auch als Inspirationsquelle der eigenen Arbeit, wie manche Werke oder auch Titel dieser Zeit belegen. Nach wechselvollen Jahren des Pendelns zwischen Münster und Berlin lebt sie seither wieder ausschließlich in ihrer Wahlheimat.

Die Liste ihrer **Ausstellungen** ist lang und eindrucksvoll – schon in den 70er und frühen 80er Jahren war sie in Galerien zahlreicher deutscher Städte und im Ausland, in Amsterdam, Paris, Wien und Salzburg vertreten, 1990 in Florenz. Den Berlinern sind vor allem ihre Ausstellungen in der Galerie Georg Nothelfer noch gut in Erinnerung. Galli begann die Zusammenarbeit mit ihrer langjährigen Galeristen 1980 und trennte sich von ihm erst 1993, als die Wege auseinander führten. Aber zahlreiche Ausstellungen, Kataloge und Bücher erinnern an diese erfolgreichen Jahre, ohne die es wohl kaum möglich wäre, sich das komplexe Werk der Künstlerin vor Augen zu führen.

Einzelgängerin im Kontext der zeitgenössischen Kunst

In West-Berlin traf Galli an der Wende zu den 70er Jahren auf eine zunächst noch beschauliche wie überschaubare Kunstszene, die auf wenige Institutionen und Galerien beschränkt war. Neben Tendenzen der Abstraktion, des Informel und einer poetischen Figuration dominierte in der Frontstadt West-Berlin die politische Kunst des kritischen Realismus. Doch sollte sich das bald ändern, als eine Gruppe junger Maler mit großformatigen, expressiv-figurativen Bildern zuerst überregional, dann international Aufsehen erregte.

Gerade dieser Tage wird in einer Ausstellung des Frankfurter Städel diese Kunstrichtung des **Neoexpressionismus** wieder gefeiert, die nahezu zeitgleich eine Generation junger Künstler Ende der 70er Jahre in Berlin, Köln und Hamburg erfasste. „Heftige Malerei“, „Die jungen Wilden“ mit Salomé, Fetting, Middendorf, Zimmer in Berlin, die „Mülheimer Freiheit“ im Kölner Raum. Eine andere Gruppierung ironisch-kritischer Ausprägung, an Sigmar Polke orientiert, fand sich in Hamburg mit Werner Büttner, Albert Oehlen, Ina Barfuss, Thomas Wachweger, Georg Herold und nicht zuletzt Martin Kippenberger, dem wohl heute Prominentesten.

Ich selbst hatte als junge Kuratorin in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst ab 1980 viele Begegnungen mit diesen Künstlern und habe für einige die ersten Einzelausstellungen realisiert.

Aber war auch Galli wirklich Teil des Berliner Neoexpressionismus? Oft wird sie in diesem Zusammenhang genannt. blieb sie nicht immer eine „Ausnahmekünstlerin“ und wenn ja, warum? Auch muss man eingestehen, dass anerkannte Künstlerinnen an sich bis Mitte der 80er Jahre eher Ausnahmereisnerungen waren, sie wurden von den Kuratoren schlichtweg ignoriert und schafften es selten auf die große Bühne der Museen oder in die vordersten Ränge des Kunstmarktes. Und wer noch die West-Berliner Großausstellungen wie „Zeitgeist“ oder „A New Spirit in Painting“ vor Augen hat, im Senatsauftrag von Christos Joachimides im Martin Gropius-Bau kuratiert, der denkt mit Unverständnis an die geradezu strategische Ausgrenzung von Künstlerinnen zurück. Aber nicht nur deshalb sucht man Gallis Werke vergeblich in Überblicksausstellungen der 80er Jahre, denn sie bewegte sich schon damals jenseits des Mainstreams. Gerade diese authentischen, kompromisslosen Positionen sind es aber, deren Werk für eine Kontinuität in der spezifischen Berliner Kunstentwicklung nach 1945 steht, der *West-Berliner* Kunstentwicklung, muss man präziser sagen. Sie vertraten die junge Generation der 70er und 80er Jahre. Wenn sich heute die Aufmerksamkeit von Kunstmarkt, Messen und Publikum eher auf die spektakulären internationalen Namen richtet, die Berlin zu ihrer Wahlheimat auserkoren haben, dann wird oft vergessen, dass es gerade individuelle Künstlerpersönlichkeiten wie Galli sind, auf denen sich *das heutige Image Berlins* als Kunststadt und Mekka der Kreativen gründet. In jüngster Zeit scheint sich das Blatt zu wenden, denn die Vor-Wende-Zeit des alten West-Berlin wird gerade wiederentdeckt. Filme und Ausstellungen mobilisieren das kollektive Gedächtnis der 68er Generation, widmen sich mit neuer Faszination den guten alten West-Berliner Zeiten, ihrer Sub- und Clubkultur, den Künstlerlegenden. West-Berlin, immer schon internationaler „melting pot“ und Mekka der Intellektuellen, Künstler und Aussteiger, umschlossen von der Mauer und dennoch im Innern grenzenlos. Aus zeitlicher Distanz von heute bedarf eines neuen Blicks auf die Kunst dieser Zeit, um erkennen zu können, wo wir heute stehen, welche Trends prägend waren und welche künstlerischen Positionen eine überzeitliche Gültigkeit für sich beanspruchen dürfen. Hier und da gilt es wohl, die Kunstgeschichte umzuschreiben und insbesondere die Rolle der Künstlerinnen neu zu würdigen.

Hier setzt diese **Ausstellung** ein, und sie füllt damit eine schon lange spürbare Lücke in der Aufarbeitung der Berliner Kunstszene.

Versuche kunsthistorischer Einordnung

Von Anfang an war Galli eine Herausforderung für Kunsthistoriker, die sich an der Interpretation und **Einordnung ihres Werks** versucht haben, um sie in irgend eine passende, inzwischen etwas knarrende, Schublade der jüngeren Kunstgeschichte zu stecken. Nur blieb sie da nie drin ...

Als einer der Ersten wurde Ende der 70er Jahre der Senior der Berliner Kunst und spätere Begründer der Berlinischen Galerie, **Eberhard Roters**, auf Galli aufmerksam. Er schreibt um 1982: „Galli stellt sich mit der Art ihres künstlerischen Vorgehens in eine spezifische Berliner Stiltradition, deren Entstehung um das Ende der fünfziger Jahre fassbar ist. (...) ‚Expressive Gestaltmetaphorik‘ klingt wohl zu hochtrabend. Besser sollte es heißen ‚Figuration-Expression-Defiguration‘ (Eberhard Roters, in: Galli. Arbeiten aus den Jahren 1977 bis 1982, Katalog der Galerie Georg Nothelfer, Berlin o.J.). Zu dieser Strömung zählte Roters seinerzeit u.a. Gallis Lehrer Martin Engelman, Walter Stöhrer und Max Neumann. Ihnen ist mit Galli „gemeinsam, dass sich die Form ihrer künstlerischen Mitteilung auf der Grenze zwischen ‚gegenständlich‘ und ‚ungegenständlich‘, zwischen ‚figurativ‘ und ‚nonfigurativ‘ bewegt“ (ebd.).

Manfred de la Motte, ehemaliger Leiter des Hauses am Waldsee, versucht sich mit der Einordnung „expressiver Surrealismus, als Zusammenbringen von eigentlich Unvereinbarem: gegenständlich assoziativ einmal – abstrakt versus gegenständlich andererseits. Brüchige Malerei im Stadium ihres Aufbruchs. Und expressiv wegen der Vehemenz, die überall und immer durchscheint.“ (Manfred de la Motte, Unerwünschte Wirkung – oder: Galli und die Kunstgeschichte, in: Kat. Galli – Bilder und Zeichnungen, Galerie Gerog Nothelfer, Berlin 1991, S. 77.)

Thomas Deecke schließlich, langjähriger Kenner des Galli'schen Werks, nimmt die Künstlerin gegenüber solchen „kunsthistorischen Festlegungen“ in Schutz, sie „mussten angesichts ihres fabulierenden Wesens Versuche bleiben, eine Ordnung über das Fantasie-Chaos von Gallis Kunst zu stülpen. (...) Gallis Kunst ist und bleibt anarchisch, (...) sie begründet keine Schule, sie lässt sich nur schwer in ein Stilkorsett zwängen (...), sie sucht kunsthistorisch keine feste Position“ (Thomas Deecke, in: Heiterkeit und Schrecken. Galli. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Nr. 97, Heft 1/2012)

Das alles mag richtig und falsch zugleich sein, doch etwas ist haften geblieben von den Einordnungs-Bemühungen der Kunsthistoriker, wenn es im **Faltblatt zu dieser Ausstellung** über die Künstlerin Galli heißt:

„Galli ging ihren ganz eigenen Weg, der auch von zeitkritischen Anspielungen und feministischen Tendenzen geprägt ist. (...) Zum Erkennungszeichen ihrer Kunst wurde eine surreale Szenerie, in der merkwürdige, anthropomorphe Wesen mit gedehnten Extremitäten oder fabelhafte, beseelte Dinge und monströse Alltagsgegenstände in ein rätselhaftes Geschehen verstrickt sind“.

Wie wir gesehen haben, gibt es viele Blicke auf Gallis Werk. Dem möchte ich heute einen weiteren hinzufügen, indem ich ausschließlich das figurative Konzept betrachte.

Ausgangsthesen, Thema und Titel

Meine These ist, dass Gallis Bilderwelten um ein einziges großes Thema kreisen, die existenzielle Erfahrung des Körperlichen und die Überwindung seiner Grenzen.

Zu dieser Überwindung ist permanente Verwandlung nötig – mit den Mitteln der Phantasie in Kunst und Sprache. Als **Vortragstitel** habe ich deshalb „**Metamorphosen der Figuration**“ gewählt. In der Biologie bezeichnen Metamorphosen die evolutionäre Anpassung von Lebewesen an wechselnde Umweltbedingungen. Vor allem aber der Ursprung des Begriffs scheint mir sehr gut übertragbar: Ich meine die 15 „Bücher der Verwandlungen“ des römischen Dichters Ovid, entstanden zu Beginn unserer Zeitrechnung (Jahr 1 -8 n. Chr.). Darin geht es um die große Erzählung der Weltentstehung anhand der griechischen und römischen Mythologie. Ovid wählte aus der Überlieferung die Verwandlungsgeschichten, in denen meist ein Mensch oder ein niederer Gott in eine Pflanze, ein Tier oder ein Sternbild transformiert wird. Das Werk beginnt mit der Entstehung der Welt aus dem Chaos und einer großen Flut (Quelle: Wikipedia).

Meine zweite These lautet: Nicht nur Gallis Figurenkonzepte und Bildwelten, ihre Adaptionen aus der Kunstgeschichte als auch der Schaffensprozess selbst sind permanenten Metamorphosen unterworfen.

Gallis Verwandlungsstrategien haben aber auch noch einen ganz pragmatischen Grund: Sie hasst das Endgültige, Perfekte, das abgeschlossene Ergebnis. „Für Galli“, heißt es in einem Katalogtext von 2003, „ist diese permanente Metamorphose eine Möglichkeit, *„sich aus dem Festgefahrenen herauszukatapultieren“* und das Berechenbare auszuhebeln (Hiltrud Ebert, „Rosa ist eine schöne Farbe, Rosa deckt sehr gut“, in: Galli, Arbeiten 1994 – 2004, Museum St. Ingbert, 2004, S. 65).

Die Leinwände, Kartons und Künstlerbücher quellen folglich fast über vor einem einzigen „Verwandlungszirkus“: etwa wenn sich ein schwarzer Totenkopf in einen Apfel verwandelt, der Apfel zur Frau wird, die Frau zur Blüte, aus der ein Stier hervorgeht, ein Schoß mit Brüsten

entsteht und daraus zwei Liebende erwachsen. Und auch das Animalische kommt nicht zu kurz: „Was auf der einen Seite noch eine Maus war, wird auf der nächsten zum Hinterteil einer Kuh, die sich danach in eine Ziege transformiert. Gallis Kunst ist immer im Werden, immer spielerisch“, schrieb Ina Bartels in der taz anlässlich der aktuellen Ausstellung. Spiel ja, aber auch Kampf. Kampf um die Form, um die finale Bildlösung. Wie das vor sich geht, hat Galli einmal in einem Text beschrieben, den ich hier auszugsweise zitiere:

„Erst nach vielen Versuchen – Bild über Bild über Bild – zeichnet sich für mich eine brauchbare Lösung ab, mit der ich weiter arbeiten kann. (...) Längst ist aus dem Rechteck ein Haus geworden mit drinnen und draußen, also rumspinnen: Tisch, Stuhl, Schrank, Fenster, außen, innen, hell, dunkel, großflächige Formen gegen kleine, runde Formen, fliegend, schwebend, rosa, gelb, grün flimmernd, ein ziemlich wildes Durcheinander, das nur durch einige markante Richtungsweiser mühsam zusammengehalten wird. (...) Nur, so geht es auch nicht! Das ganze Gelumpe ist zuviel. Breiter Pinsel, schwarze Farbe, alles was stört, muss weg. Was dann noch bleibt, überrascht mich sehr, aber das ist das Bild“ (Galli, Beschreibung der Arbeit am Bild „Heute war Lichtmess sehr dunkel, grazie mille“, 1999, in: Rosa Katalog, S. 54).

So scheint mir der **Begriff der „Metamorphose“** eine Art Ariadnefaden durch das Gesamtwerk zu sein, indem Galli die menschliche Figur in immer anderen, überraschenden und auch erschreckenden Erscheinungsformen zeigt: verwundet, verstümmelt, verdinglicht, fragmentiert, neu kombiniert, mittels Sprache kommentiert, ironisiert und alles weitere unserer Phantasie überlässt nach dem recht zynischen Motto „*Seht zu, wie ihr zurecht kommt*“.

Auch die Künstlerin musste in ihrem Leben sehen, wie sie zurecht kommt. Auch sie hat eine enorme Metamorphose durchgemacht. Dafür steht nicht zuletzt der **Künstlernamen** „Galli“ den sich Anna-Gabriele Müller im Alter von 15 oder 16 Jahren gab, um sich von ihrem behüteten Elternhaus, ihrer katholisch und von klassischer Bildung geprägten Erziehung und der Enge des bürgerlichen Lebens in der saarländischen Provinz abzugrenzen und ihren eigenen Weg zu finden. Der Name als Programm? Galli, kurz und prägnant, einerseits, mit dem „i“ am Ende, auch irgendwie italienisch inspiriert und lustig klingend wie ein Kosename, wäre da nicht die Assoziation an das Körperorgan Galle mit seiner lebenswichtigen Entgiftungsfunktion. Wer will, kann schon im Künstlernamen einen Hinweis auf die künstlerische Identität finden, die sich Galli errungen hat: die sprichwörtliche Janusköpfigkeit ihrer Bilderwelten, die atemberaubende Doppelbödigkeit zwischen Vordergründigkeit und Abgründtiefe, Witz und Entsetzen, Humor und Sarkasmus, Spiel und Ernst, Chaos und Ordnung, die Widerspenstigkeit des Alltags und der eigenen Existenz, die Galli in ihrer Kunst zu bändigen sucht?

Gallis Figurenkanon

Im Zentrum der Bildwelten Gallis steht die menschliche Figur. Hinzu kommen Tiere, Pflanzen und Objekte, die miteinander vertrackte Konstellationen eingehen und Mutationen bilden. Die Bühne ihres Figurentheaters ist das Interieur, oft des Ateliers oder der Wohnung, selten die Natur, aber manchmal auch der leere Raum, der kosmische Dimensionen annehmen kann und die Figuren um so verlorener und existenzieller wirken lässt.

Ich möchte Ihnen im folgenden nun einige Beispiele aus dem **Figurenkanon** Gallis zeigen, der sich seit den 1980er Jahren im Werk kontinuierlich, aber auch mit Sprüngen und Rückbezügen herausgebildet hat. Denn keineswegs ist es so, dass sich hier eine zeitliche Abfolge innerhalb der Typologie erkennen lässt, und es gibt auch „Mischwesen“, die mehrere Merkmale auf sich vereinen. Und es gibt auch Assoziationen zu Motivverwandtschaften bei anderen Künstlern, die nachweislich von Galli geschätzt und zitiert werden.

1. Frühe Figurentypen

In den 70er und frühen 80er Jahren sind Gallis Bilder und Zeichnungen noch von „Kobolden und Elementargeistern“ bevölkert, wie Eberhard Roters einmal schrieb. Tatsächlich sind es der Märchenwelt entsprungene Gnomen und Zwerge, Engel und Strichmännchen, Schattenwesen und Maskierte, auch Göttinnen aus der antiken Mythologie und Alltagshelden, die, umgeben von Comic-Elementen und Sprechblasen miteinander in komplexe, skurrile und unentwirrbare Geschichten verstrickt sind: Es sind „Wimmelbilder“ einer anderen Art, die noch sehr heterogene stilistische Merkmale aufweisen. Galli ist hier noch auf der Suche nach einer eigenen, unverwechselbaren Handschrift. Sie orientiert sich in diesen frühen Arbeiten an unterschiedlichen Stilen und Trends, nimmt Elemente des Comic und der Pop Art auf, aber auch Anregungen des Surrealismus, der Art Brut und des Informel, insbesondere der Gruppe CoBrA mit ihren expressiven Gestalten und Fratzen. **(Abb.)** Gemeinsam ist der spontan ausgeführte Malakt, das Ziel, Gefühle und erlebte Empfindungen auszudrücken und im Ergebnis abstrakt-figurative Bilder zu erreichen, die ihren Gegenstand – häufig archetypische oder mythische Figurationen wie Körper, Masken und Phantome – an den Rand der Sichtbarkeit führen.

2. Torsi und amorphe Körper

Der Titel meines Vortrags, „Metamorphosen der Figuration“, war auch inspiriert durch ein Gemälde mit dem Titel „*metermorphosen*“, das zwischen dem 13.3. und 5.4.1990 in Florenz entstand (**Abb.** in: Galli. Unerwünschte Wirkung. Bilder und Zeichnungen 1988 – 1991. Katalog

der Galerie Georg Nothelfer, Berlin 1991). Man beachte wieder die ironische Distanz, die Galli durch die bewusst falsche Schreibweise des Wortes einnimmt:

Zu sehen ist eine embryonal gekrümmte Figur im scheinbar luftleeren Raum, deren linke Hand den kaum zu ahnenden Kopf umgreift, ja an Stelle des Kopfes geradezu aus dem Körper herauszuwachsen scheint, während die rechte ein Bein umklammert, das sich geradewegs zu einem dunklen Stiel verlängert, aus dessen Ende das gewölbte Blatt einer Zimmerpflanze her austreibt. Die Form bleibt ambivalent, wie so oft bei Galli: Ist es ein Schutz bringender Schirm oder nicht vielmehr eine Sichel, die das merkwürdige Wesen unter sich wie eine todbringende Waffe bedroht? Pflanzen kommen in Einzelformen oder auch derartigen Metamorphosen erstmals ins Bild während des Villa-Romana-Stipendiums, wie die Künstlerin mir erläuterte, denn sie sah sich dort auf einmal „in einen riesigen Garten versetzt“.

Noch viel radikaler amputiert ist der menschliche Körper in zwei weiteren Bildern, die auch hier in der Ausstellung zu sehen sind: 1987 entstand innerhalb von 2 Tagen, am 4. und 5. Juli die farbige Zeichnung „*Nicht nur eine Gurke*“ (**Abb.**), ein auf seine Extremitäten geschrumpfter Körper, blutig rot an Hand und Fuß. Ein zweites Bein fehlt, die zweite Hand sitzt oben, wo man den Kopf vermutet, sie hält eine grüne Gurke wie triumphierend oder auch drohend hoch und in der Mitte schlägt nicht das Herz, sondern es öffnet sich eine Vagina. Was gehört wohin, was ist womit erreichbar? Zugleich sind alle Extremitäten im Uhrzeigersinn angelegt, so dass man den Eindruck eines Kreislaufs von Bewegungen hat, der zugleich Sinnlosigkeit und Monotonie vermittelt. Ästhetische Spannung wird durch einen auffälligen Komplementärkontrast von rot und grün erzeugt.

Eine noch drastischere, dramatischere Körperlichkeit findet sich in der Zeichnung „*Turbasky*“ (**Abb.**) aus dem gleichen Jahr, wobei Galli den Entstehungszeitraum vom 14. Juni bis 2. Juli 1987 angibt. Hier ist der Körper nur mehr ein kauender roter Klumpen, der mit der Hand seine eigene Blutspur verfolgt. Rätselhaft sind die beiden Rundformen oben, sind es Köpfe oder Brüste? Hier deutet sich schon eine formale Eigenart an, die ich später noch unter dem Begriff der „Janusköpfigkeit“ erläutern möchte.

Diese amorphen, klumpigen, extrem reduzierten Wesen ohne Extremitäten stellen den radikalsten Typ im Formenrepertoire der Künstlerin dar. Ein Grenzfall ist das Gemälde „*Klopper*“ von 1979 (**Abb.**), das schon Eberhard Roters zum Rätseln brachte. „Ein schwerer grüner, rot umrandeter Farbbrocken beherrscht das Bild, der auf den Betrachter gleich einer ... Klamotte zuzufliegen scheint“ (Nothelfer-Katalog 1982) Ist es ein Stein oder ein Körper? Oder ein versteinertes Körper? Oder ein Stein mit Eigenleben, der über sein Inneres nichts preis gibt?

Nur eine rote Kerbe deutet auf eine Wunde oder Körperöffnung hin. Insofern könnte man in dieser Bildidee die extremste Form der Figur bei Galli sehen.

(Abb. 8 im Nothelfer-Katalog 1977 – 82)

Auch die Arbeit „... *eigentlich nicht*“, 1990 in Florenz entstanden, könnte man in der Gegenüberstellung des eiförmigen, blauen Ovals mit einem aufkeimenden Pflanzenspross als radikale Figurenreduktion auffassen, die zugleich noch mit dem Ei als Ursprungssymbol alles Lebenden verknüpft ist. (Abb. in: Galli, Unerwünschte Wirkung, Katalog Nothelfer 1991)

Beiden Arbeiten im Abstand von mehr als einem Jahrzehnt ist gemeinsam, dass sie Ergebnis eines mehrschichtigen Übermalungsprozesses sind. Was darunter verborgen ist, bleibt das Geheimnis der Künstlerin.

3. *Verwundete und verstümmelte Körper*

„*Spitzlinde*“ heißt ein Gemälde von 1984 (Abb.), in dem sich eine weibliche Figur mit einem herzförmigen Kopf, rot loderndem Haarschopf, seitwärts abstehenden Brüsten und verqueren Extremitäten mit einem Speer in der Körpermitte durchbohrt, wobei sie in der Rechten einen Siegerkranz über sich hält und oberhalb eines am Boden lodernden Feuers zu schweben scheint. Sie ist bekleidet mit einem leicht flatternden weißen Rock, der angesichts der schmerzhaften Brutalität der Szenerie geradezu lächerlich und damit das Ganze schwer erträglich wirkt. Der Stil ist nahe an der Karikatur. Hier nimmt Galli noch einmal ein Zitat aus der antiken Ikonographie auf, denn zweifellos handelt es sich um eine zynische Allegorie des Sieges namens Victoria, der römischen Siegesgöttin.

An zwei Tagen im Juni 1988 entsteht ein besonders drastisches Bild, das *ohne Titel* bleibt und einen einäugigen *Zyklopen* mit übergroßem Ohr und abgehackten Händen zeigt. Im Figurenkanon Gallis ist er ein „Fremder“. Aus den Armstümpfen tropft Blut; die Gliedmaßen sind links unten kreuzförmig übereinander gelegt. Hier scheinen sowohl die Antike – vermittelt durch die Zyklopenfigur – als auch die christliche Ikonographie in der Bildidee auf, mit der Galli schon früh konfrontiert war. In einem 2011 entstandenen Text verweist sie ohne Umschweife auf ihre katholische Erziehung: „Oooo was wäre ich ohne meine fromme Erziehung ohne die vielen Geschichten von den Heiligen denen man zum Lobe Gottes die Gliedmaßen abgehackt hat, von Rittertotundteufel auf Galli kommraus“ (Galli, in: Thomas Deecke, Künstler – Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, 1/2012, S. 9).

4. Körperknoten

Ein anderer Typus, der sich etwa seit Mitte der 80er Jahre findet, sind verknotete Figuren, die nur aus Extremitäten bestehen, ohne Kopf und Rumpf gestaltet sind. In dem Gemälde „*Freisetzung eines Nützlings*“ von 1985 (**Abb.**) scheint diese wie in einer weißen Frucht- oder Sprechblase gefangen, direkt einem schwarzen Kopf zu entspringen. In „*Mutter und Qu*“ von 1984 (**Abb.**), steht eine solche Knotenfigur händeringend einer fast realistisch gemalten Kuh gegenüber, merkwürdige Begegnung einer anthropomorphen und animalischen Natur. Im Bild „*Querflötist*“ von 1984 schließlich (**Abb.**) sehen wir ein Wesen, das ganz auf seine Extremitäten – Arme und Beine – reduziert ist, die in der Mitte wie verknotet scheinen, aber in alle Richtungen auseinanderstreben. Erstmals taucht dieser Typus 1983 in der Arbeit „*Novembr*“ (**Abb.**) auf, nur haben wir hier neben einer mittig verschränkten, dreibeinigen Figur ohne Kopf und Rumpf auch noch Verwachsungen innerhalb der Gliedmaßen, indem das rechte Bein zu einer blutig roten Hand mutiert, während die rechte am oberen Bildrand Titel, Jahr und Signatur schreibt.

In dem Gemälde „*Aus Mitteln der Region*“ von 1998 (**Abb.**), inspiriert durch eine banale Zeitungsmeldung über regionale Kunstförderung, tritt uns ein mehrgesichtiges Knotenwesen entgegen, das auf einem hocker-ähnlichen Möbel balanciert und die übergroße Hand nach einem Tisch mit erloschenen Kerzen ausstreckt, eine Vergänglichkeitsmetapher par excellence. Die Szenerie vollzieht sich auf unruhigem Boden vor einem kosmischen Hintergrund, der von einem am Sternenhimmel erscheinenden überdimensionalen roten Fragezeichen erfüllt ist.

Ein weiteres **Mischwesen** kommt uns aus dem Bild „*Das 1-Horn*“ von 1984 entgegen (**Abb.**), in dem eine schwarze Figur, die wiederum nur aus Armen und Beinen besteht, mit beiden Händen eine gebogene, rohr-ähnliche Form greift, aus deren Enden Wasser zu fließen scheint. In anderen Bildern fließt Wasser aus den abgetrennten Extremitäten. Im Titel könnte man eine „Verballhornung“ des Fabeltieres Einhorn erkennen, das selbst ein solches gehörntes Mischwesen symbolisiert.

Bei Galli leitet das Motiv über zu einem weiteren Typus, den ich als

5. Geräderten und Ringwesen

bezeichnen möchte. Auch die Arbeit „*Fidschi im Transit (O.P.)*“ (**Abb.**) stammt von 1984 – es scheint ein außerordentlich kreatives Jahr für Galli gewesen zu sein, aus dem eine Fülle innovativer und überraschender Bilderfindungen hervorgegangen ist. Das Bild zeigt eine zum

Ring mutierte Figur, aus dem nur mehr ein Fuß seitlich hervorragt. Im Innern des Kreises aber tut sich ein finsternes, abgrundtief „schwarzes Loch“ auf, das, wie in den Tiefen des Kosmos, seinen Inhalt fast gänzlich verschluckt hat. Was hier einmal war, ist nicht mehr zu erahnen, es wurde – wie so oft im Sinne einer heilsam-radikalen Bildreduktion – von der Künstlerin kurzerhand „weggemalt“.

Eine verwandte Bildidee findet sich etwa zeitgleich bei dem Kölner Künstler Volker Tannert in dem Gemälde „Triumph des Willens von 1982 **(Abb.)**. Hier weitet sich die Figur selbst zu einem im leeren Raum schwebenden Ring mit extrem verlängerten und ver-rückten Extremitäten.

„Oben ist überall“ von 1983 **(Abb.)** bringt schließlich ein konzeptionelles Grundprinzip von Galli auf den Punkt: die Austauschbarkeit von oben und unten, vorn und hinten beim Bau von Figuren und Räumen im Bild. Hier wird das anschaulich demonstriert durch eine im luftleeren Raum agierende schwarze Gestalt, die halb im Sturz, halb im Rollen begriffen, der Bewegung eines Ringes folgt, wobei die Gesetze der Schwerkraft ausgeschaltet zu sein scheinen. Es ist ein atemloses Bild, man ahnt das Tempo beim Malen, das Eberhard Roters bei Galli schon früh mit dem Begriff der „Spielgeschwindigkeit“ auf den Punkt gebracht hat. Nur die Malspuren geben noch an, wo mal oben, wo mal unten war. Galli hat das Bild gedreht, so dass sich der Farbverlauf von der Figur aus in beide Richtungen entwickelt, was den Eindruck erweckt, das Wesen sei in einem Leerraum an dünnen Schnüren aufgehängt – ganz im Widerspruch zur Dynamik des Reifens -, so entsteht ein subtiles formales Spannungsverhältnis unmittelbar aus dem Malprozess heraus.

(alle Abb. in Katalog Georg Nothelfer, 1985)

Eine ähnlich atemlose Drehbewegung treibt auch den Bildaufbau der Arbeit „Hinten Grün“ vom 30.3.1987 an **(Abb.)**. Hier kontrastieren – bis an die Grenze der Abstraktion getrieben - eine schwarze und eine helle Figur miteinander, die wie auf ein Rad geflochten scheinen oder vielleicht von dem Rad am rechten unteren Bildrand in Bewegung gehalten werden. Der Titel „Hinten Grün“ gibt – wie so oft bei Galli – wieder einmal Rätsel auf, denn von Grün ist weit und breit nichts zu sehen! **(Abb., in: Galli – Bilder, Oskar Pastior – Anagramme, Katalog Nothelfer, 1988)**

6. Kopfüber-Figuren

Am 27. Oktober 1999 entstand die collagierte Zeichnung mit dem Titel „Vom Leben in die Traufe (Grüße von der Base Litz)“ **(Abb.)**. Es scheint mir ein Schlüsselbild im Werk und in der Ausstellung zu sein, weil es verschiedene Figurentypen und Bildprinzipien in sich vereinigt. Hier

haben wir eine kopflose, stürzende Figur vor uns, die sich aus einer am oberen Bildrand farbig angelegten Bildebene über eine Zeichnung des Atelierinterieurs zum unteren Rand hin bewegt, mit einem überlangen Arm gleichsam abzustützen scheint. Sie ist in die Zeichnung hinein collagiert und verbindet die beiden Bildebenen miteinander. Die erste ist farbig in Türkis und Gelb angelegt mit zwei Sitzmöbeln auf einer Rasenfläche, auf der die Figur mit leicht gespreizten Beinen steht, gewissermaßen „zwischen den Stühlen“. Eine von links scheinbar aus dem Körper herauswachsende Hand berührt den Himmel am oberen Bildrand. In dieser Bildposition scheint das Interieur im Bildhintergrund geradezu auf die Figur herabzustürzen. Dreht man die Zeichnung aber, so ist es die Figur, die stürzt. Was vorher Himmel war, kann jetzt als Wasser interpretiert werden. Der mit groben Pinselstrichen nur angedeutete Rasen verwandelt sich nun zur düsteren Regenwolke, woraus sich die sprichwörtliche Assoziation „*Vom Regen in die Traufe*“ ergibt. Nimmt man den Titel aber wörtlich, dann ist hier ein auswegloser Zwischenzustand des Stürzens vom Leben in den Tod gemeint. Der Sturz in den Tod, in die Tiefe, ins Wasser: Hier denkt man unwillkürlich an das Motiv des Ikarus, der mit seinen Wachsflügeln der Sonne zu nahe kam und ins Meer fiel: Wiederum ein der Antike entspringender Mythos, der als Sinnbild tragischer Künstlerexistenz gilt und sich in vielen Motivvarianten der Gegenwartskunst findet.

Durch den sprachspielerischen Zusatz „*Grüße von der Base Litz*“ holt uns Galli jedoch gleich wieder auf den Boden der Realität zurück, die Realität des gemalten Bildes. Denn es geht schließlich um Malerei und nichts als Malerei. Hier trifft sie sich mit dem Motivumkehrer Georg Baselitz, den sie im Titelzusatz zitiert, und man könnte dieses Bild fast als eine Hommage an ihn verstehen.

Eindeutig verwandt mit dieser Umkehr-Komposition ist auch das Gemälde „*Rechts oben ohne*“, entstanden am 14./15. Juli 1987, Tempera, Kohle, Nessel, 180 x 150 cm, **Abb.** in: Thomas Deecke, Galli. Künstler – Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 97, Heft 1, I. Quartal 2012.

Besonders bemerkenswert an dieser Arbeit ist die Verbindung des Sturz-Motivs mit einer Kreuzigung, die sich aus der Bildumkehrung ergibt. Allerdings ist aus der Geschichte des frühen Christentums bekannt, dass auch in dieser Kopfüber-Position Kreuzigungen durchgeführt wurden. Statt der blutigen Wundmale läuft hier blaue Farbe aus den ausgebreiteten Händen, und statt des Christus ist eindeutig eine weibliche Figur dargestellt. Wer aber hier eine pathetische Leidensmetapher, eine Christus- oder Heiligenfigur sehen will, bekommt durch den Titel gleichsam eine kalte Dusche: „*Rechts oben ohne*“ desillusioniert die Erwartungshaltung, es könne sich hier um eine höhere Absicht handeln und verweist auf nichts anderes als eine Ecke unbemalter Leinwand, die Galli nicht weiter bearbeitet hat. Vielleicht hatte sie einfach keine Lust oder es war zu beschwerlich, den Keilrahmen noch einmal umzudrehen. Das Unfertige ist das

Fertige. Aber auch hinter dem fehlenden Stückchen Gelb oben rechts scheint mir die ironische Anspielung auf einen prominenten Künstlerkollegen verborgen zu sein, nämlich Sigmar Polke. Sein 1969 entstandenes Werk „*Höhere Wesen befahlen: Rechte obere Ecke schwarz malen!*“ (Museum Ludwig) war als Entheiligung der Kunst gemeint, als ironische Attacke auf den Geniekult, auf die Ideale bürgerlicher Kunstvorstellungen und die fragwürdigen Mechanismen des Kunstmarktes.

Ein weiterer Figurentypus ist durch partielle Verdoppelungen gekennzeichnet, die ich als

7. Janusköpfigkeit, Januskörperlichkeit

bezeichnen möchte. Hier ist nicht nur das Oben und das Unten im Bild aufgehoben, sondern auch das Vorn und Hinten. Gallis doppelköpfige oder doppelgesichtige Wesen sind ein weiteres Mal von der Antike inspiriert, denn sie gehen im Ursprung auf älteste Überlieferungen der römischen Mythologie zurück: Janus, römischer Gott des Anfangs und des Endes. In einigen Bildern wird diese Janusköpfigkeit auf den gesamten Körper ausgedehnt, so dass man eher von einer „Januskörperlichkeit“ sprechen könnte. So ist etwa die unheimlich maskierte Figur auf dem vierteiligen weißgrundigen Gemälde im ersten Raum (O.T., 2010), ich nenne sie mal den „Henker“, in dieser Weise verdreht, indem sie ihr Hinterteil vor sich her trägt (**Abb.**).

8. Duale Figurenkonzepte, Kämpfende

Viele Bilderfindungen Gallis kreisen um antagonistische Figurenkonstellationen und Kampfszenen. Kampf und Krieg sind der Gegenpol zu den weiblichen Archetypen ihrer Bilderwelt. Insbesondere im Kontext des Villa-Romana-Aufenthaltes 1990 und unmittelbar danach lassen sich Motive ausmachen, die an Zentaurenkämpfe erinnern. Das „klassische Getümmel-Bild“, die „Monster von Firenze“ und „Kentaur für Schari“ entstehen in kurzem zeitlichen Abstand. Damit wird ein weiteres antikes Sujet berührt, der Kampf von Mischwesen und Giganten, dessen Urbild vielleicht der Pergamonaltar darstellt, aber auch zu Picassos Guernica finden sich Anspielungen in dem aufstrebenden Pferdekopf. Über die Villa-Romana-Arbeiten Gallis schrieb Bernd Schulz 1992: „Jedes Blatt zeugt von einem Kampf ohne Ende. Ein ‚Sieg‘ zeigt sich nur als Form, als Form einer vollendeten (vielleicht könnte man auch sagen: ‚aufgegebenen‘) Zeichnung“ (in, Galli. Arbeiten auf Papier, Stadtgalerie Saarbrücken 1992). Kampf und Krieg also bei Galli sowohl thematisch-inhaltlich als auch konzeptionell, ein kreatives Ringen um die finale Bildlösung!

9. Körperfragmente

Mit dieser Bildkonzeption ist die Auflösung des Körpers in isolierte, fragmentierte Extremitäten bezeichnet, frei im Raum schwebende oder aus Gegenständen, Türen und Fenstern herauswachsende Arme, Beine, Füße und Hände. Hier ist die Idee einer Ganzheitlichkeit vollkommen aufgegeben. Ein Beispiel in der Ausstellung ist das Bild „*Heute war Lichtmess sehr dunkel*“ (Abb.) in dem sich eine gespenstische und zugleich magische Szenerie verselbständigter Körperteile entfaltet.

10. Verdinglichung der Figur / Verlebendigung der Dinge

Wie schon zuvor ausgeführt, können sich Gallis Figuren vielfach verwandeln - vom menschlichen Körper zum Tierkörper oder Gegenstand und vice versa. Dieser Kunstgriff führt zu einer skurrilen Verlebendigung von Objekten wie etwa Haus, Tisch, Stuhl, Tasse, Kanne, oder eine laufende Waschmaschine („Miele-Bild“), der Galli buchstäblich „Beine macht“. Und es gibt malende Häuser, während im Innern die Welt aus den Fugen gerät, der Raum zusammenstürzt. Hier haben sich die alltäglichen Gebrauchsgegenstände wie die Geister in Goethes „Zauberlehrling“ selbstständig gemacht und führen ein Eigenleben, zu dem sie den Menschen nicht (mehr) brauchen. Das Motiv des laufenden Tisches findet sich in direkter Adaption bei Sandro Chia, dem wichtigsten Vertreter der Arte Chifra. Seine Werke waren in den 80er Jahren mehrfach in Berliner Ausstellungen zu sehen, und Galli widmet ihm eigens ein Gemälde mit dem Titel „*Hurra, ich habe die Chia-Ausstellung gesehen!*“

Symbole und Archetypen

Gallis Bildwelten sind nicht nur von menschlichen Körpern und Torsi, sondern auch von Tieren, Pflanzen, Früchten und Gegenständen bevölkert, die für sich genommen auch in ihrem **Symbolgehalt** betrachtet werden können. Wiederkehrende Motive sind *Haus, Zimmer, Tür, Tisch und Stuhl, Kanne, Tasse und Kerze*, um nur einige zu nennen. *Haus und Zimmer* beschrieb Werner Schmalenbach mit Bezug auf Julius Bissier einmal als „die Erdmaterie in ihrer Mütterlichkeit“ (1974, zit.n. Wilhelmi, Lexikon der Symbole, S. 183). Bei Carlo Carrà symbolisiert es das verlorene Paradies oder bei René Magritte eine Anspielung auf den Tod der Mutter (ebd.). Im Zimmer, Ort intakter Kultur, scheint die Welt noch in Ordnung, doch gerät sie immer wieder aus den Fugen, wenn sich das Mobiliar samt diverser Gegenstände zu verselbständigen beginnt. Wohin die geöffneten *Türen* führen, weiß man nicht. Überirdischer Strahlenglanz strömt daraus hervor, etwa in dem Bild „*Heute war Lichtmess sehr dunkel*“ (1999). Paul Klee verstand das Motiv der Pforte als Vorbote des Todes, und auch Rilke nennt den Tod „das trostlose offene Tor“

(Wilhelmi, S. 302). Das Bild der erloschenen Kerze schließt sich unmittelbar dieser Symbolik an. Und das Mobiliar? „Geborsten, verkrüppelt steht der *Stuhlrumpf* als Chiffre für Verwüstung, die zerstörerische Kraft des Krieges“ (ebd., S. 368). Daneben gibt es auch positiv besetzte Symbole: Der *Tisch* kommt bei Paul Klee einem „der Natur und der Fruchtbarkeit errichteter Altar“ gleich (ebd., S. 374). Die *Kanne* steht für Pflege und Wachstum (ebd., S. 202), die *Tasse* für weibliche Erotik.

Schon dieser kurze lexikalische Ausflug zeigt, dass sich Galli in ihren Bildern überwiegend mit Überlieferungen **weiblich besetzter Symbole** befasst. Und auch die amorphen Wesen, die Gallis Bildwelten bevölkern, sind überwiegend weiblich: Akte, voluminöse Körper mit eindeutiger Geschlechtlichkeit, die sich bisweilen bis zur Unkenntlichkeit versteckt, oder, im Gegenteil, ganz unvermittelt und aufdringlich zu Tage tritt.

In einem Aufsatz über „Archetypische Symbolik in der modernen Kunst“ heißt es: „Der Künstler von heute findet sich einem dunklen, archaisch-mütterlichen Chaos gegenüber, und jeder einzelne versucht, in einer oft verlorenen Einsamkeit sich dieses Chaos' zu erwehren, sich ihm gegenüber zu behaupten oder gestaltend in es einzudringen“. Für den Archetypus der „Magna Mater“ stehen Hexen, Nixen und Dämonen ebenso wie die antiken Muttergöttinnen, etwa Aphrodite oder Artemis. Auch ist der Zug ins Apersonale und Biologische ein Merkmal heutiger künstlerischer Ausprägungen. Im „Bereich des Biologischen tritt uns die große Mutter als Herrin der Tiere und Pflanzen, auf der noch tieferen Stufe des Anorganischen als die Erdmutter in der Symbolik von Stein und Erde entgegen. Immer hat der Archetyp eine helle, lichte, nach oben weisende und progressive Seite und eine dunkeldämonische und regressive“ (Heinz Dieckmann, Archetypische Symbolik in der modernen Kunst, Hildesheim 1981, S. 41). Beide Ausprägungen der Magna Mater sind bei Galli zu finden.

Arbeitsweise und Medien

Im **Balanceakt zwischen Kunst und Sprache** macht sich Galli gern lustig über allzu Ernstes, verfestigte Traditionen, Pathetisches und Erhabenes. Die ironischen Bildtitel sind das Mittel dazu, bringen es auf den Punkt. In ihrem Bilderkosmos steht die Welt auf dem Kopf, sie ist aus den Fugen geraten, im Chaos versunken. „Wenn genügend Chaos angerichtet ist, beginne ich, das Ganze genüsslich zu ordnen“- so lautet ein oft zitierter Satz der Künstlerin. Die Welt ist, wie sie ist, aber im Bild, im Akt des Malens, Zeichnens, Collagierens wird sie in eine andere transformiert. Eine neue Ordnung entsteht, die **Ordnung des Bildes**. Und das Bild ist immer auch eine Gegenwelt, die nur die Kunst entwerfen kann. Dabei sind Zufall und Phantasie im Spiel, aber auch Kalkül und Experiment, manchmal auch etwas ganz Pragmatisches, das zur Bildfindung führt: Und so ist bei Galli das Auf-den-Kopf-stellen von Figuren einerseits Ausdruck

eines spielerischen Umgangs mit Komposition und Bildraum, andererseits ergibt es sich aus Notwendigkeiten im **Malprozess** selbst, vorwiegend bei großen Formaten. Diese körperlich zu bewältigen, macht ein mehrfaches Drehen der Leinwände erforderlich, so dass sich im Ergebnis ganz überraschende, multiperspektivische Sichtweisen auf das Motiv ergeben.

So virtuos die Künstlerin mit Bild und Sprache agiert, ist das Malen, Zeichnen und Schreiben doch noch mehr als ein Ringen um Form und Ausdruck. Es ist auch ein Kampf mit den alltäglichen Unzulänglichkeiten, gegen die Widerspenstigkeit von Gegenständen der eigenen Lebenswelt. Dabei hat sich die Künstlerin eine bewundernswerte *Generosität und Jovialität* angeeignet. Macht das Laufen zuweilen gesundheitliche Probleme, so setzt sie freimütig in einem Interview mit der taz dagegen: „ich lasse laufen“ (Interview mit Inga Bartels). Was nicht passt, was sich in den Weg stellt, lässt sich zwar in der Realität nicht immer einfach bewerkstelligen oder beseitigen, aber in den Bildern wird es einfach „weggemalt“. Malerei ist für Galli erklärtermaßen eine **Methode**, das Chaos der Welt zu ordnen. Die Bilder wirken dennoch spontan, spielerisch - aber, Überraschung: „jeder Quadratzentimeter wird kontrolliert“, erläuterte sie mir in einem Gespräch ein Grundprinzip ihrer Arbeit und erzählt dabei gern von ihrem ersten Lehrer, Oskar Hollweck. Wie Viele seiner Generation stand er der Bauhaus-Idee nahe und wollte den radikalen Neuanfang in den Künsten. An Hollweck schätzte Galli sowohl die didaktische Strenge als auch das Über-Bord-Werfen der künstlerischen Traditionen, was sie als außerordentlich befreiend erlebte.

Bei aller **Spontaneität im kreativen Prozess** ist es ihr doch wichtig, die **Kontrolle** über die Bilder zu behalten. Gerade die großen Leinwände machen aber in letzter Zeit Probleme, stehen in Relation zum schwankenden gesundheitlichem Befinden, zur eingeschränkten Beweglichkeit. Aber die Künstlerin geht, wie es ihre Art ist, konstruktiv und positiv damit um, sie bindet kurzerhand auch Unzulänglichkeiten in den kreativen Prozess ein: „Es ist mir aus der Hand gefallen“, sagt sie über eine beim Malen spontan entstehende Figur, wie etwa „*Luffi, der Dieb des Schwarzen Quadrats von Malevich*“. Hier kann eine Bankräubergeschichte aus der Tageszeitung ebenso mitspielen wie oft der **Zufall** bei Formfindung und Komposition den Ausschlag gibt – denn nichts ist langweiliger als das Perfekte, meint die Künstlerin: auch das eine Möglichkeit, sich mit den Gegebenheiten zu arrangieren, sie in die Kunst zu integrieren und in lebensbejahender Weise umzufunktionieren. Was sich im großen Format für Galli phasenweise verbietet, lässt sich im **Medium des Künstlerbuches** um so besser realisieren. Beispiele aus allen Schaffensperioden sind hier zu sehen und repräsentieren einen bedeutenden Teil in dieser Ausstellung.

Seit ihrem Florenz-Aufenthalt 1990 findet sich unter Gallis Künstlerbüchern eine besondere Spezies, die so genannten **Werkstattbücher**. Auch davon gibt es ein Exemplar in der

Ausstellung, ein anderes hat uns die Künstlerin heute mitgebracht. Im Unterschied zu den Künstlerbüchern sind die Werkstattbücher sehr persönlich, ja geradezu intim, eher nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Ein „kleines Format“, das nichtsdestoweniger den gesamten Galli-Kosmos „en miniature“ enthält: Alltagsnotizen, Anmerkungen, Reflexionen und Skizzen zu Tagespolitik, zu Pressemeldungen, zur subjektiven Befindlichkeit, aber auch Witziges und Skurriles, Ärgerliches und Schönes, Erlebtes und Gedachtes, Erinnerunges und Geträumtes, Ängste, Zweifel und Fragen. Schrift und Bild, Kunst und Sprache sind hier miteinander verwoben zu einem kaum noch entwirrbaren Dickicht. Nur die Künstlerin kennt den über Jahre reichenden Ariadnefaden durch dieses Labyrinth. Starker Tobak bisweilen, wie wir ihn von Galli kennen, und durchzogen vom existenziell zu nennenden schwarzen Humor der Künstlerin.

Im **Kontext des Gesamtwerks** stellt sich die Frage: Sind diese Werkstattbücher Skizzenbücher? Sind es „Momentaufnahmen“, Tagebüchern vergleichbar? Sind sie Vorstufen zu Neuem oder eher Extrakt, Konzentrat der Werkentwicklung? Für Letzteres spricht ansatzweise, dass man in den Werkstattbüchern Figuren aus der gemalten Bildwelten Gallis wieder begegnet, etwa Tierfiguren wie den Kühen oder dem schwarzen Hund, auch der bedrohlich wirkenden „Henker-Figur“ (wie ich sie nenne) aus dem vierteiligen Gemälde im ersten Ausstellungsraum. In einem Ateliergespräch erläuterte mir Galli dazu, es sei genau umgekehrt als vermutet: Nicht aus den Werkstattbüchern stammen die Skizzen, sondern auf den Gemälden entstehen die Entwürfe zu Figuren und Bildideen, die sie im Malprozess mehrfach überarbeitet, später konzentriert und in Motivvarianten in das kleine Format der Werkstattbücher überträgt.

Auch dadurch unterscheiden sich die Werkstattbücher von den Künstlerbüchern: Sie folgen nicht einer singulären figurativen Bildidee, die – manchmal über Jahre hinweg – in einem relativ homogenen Stil weiterentwickelt und transformiert werden. Die Werkstattbücher sind **visuelle Selbstgespräche**, assoziative, akkumulierte Abbilder eines Ideenfundus, der im **Dialog mit dem Gesamtwerk** steht und mehr als im großen Medium die innere Befindlichkeit der Künstlerin zum Ausdruck bringt.

Bezüge zur jüngeren Kunstgeschichte

Mit der ihr eigenen Stärke, Ausdauer, Energie, Kreativität, mit der ihr eigenen trotzigem, humorigen und zynischen, ja „galligen“ Lebenssicht hat sich die Künstlerin nicht nur ein beeindruckendes **Lebenswerk** erarbeitet, sondern auch ihren Platz in der jüngeren Kunstgeschichte erobert. Dabei bleibt sie eine „Ausnahmekünstlerin“, wie anfangs schon dargestellt, weil sie sich nie einem neu aufkommenden Trend anschloss oder zum Mainstream gehörte. Gleichwohl hat sich Galli ihre eigenen Beziehungen zur jüngeren Kunstgeschichte geschaffen. Oft sind es andere „Ausnahmekünstler“, die Galli faszinieren wie etwa Francis Bacon

oder Martin Disler. Vereinzelt gibt es direkte Bildzitate oder Anspielungen auf Werke und Bildideen, die ihr im Gedächtnis bleiben und die sie in ihren eigenen Bilderkosmos übernimmt – auch dafür habe ich einige Beispiele genannt, die man weiter ausführen könnte (Sandro Chia – der laufende Tisch, Enzo Cucis Gigant oder Volker Tannerts Ringwesen, verschachtelte Räume bei de Chirico). Vordergründige Verwandtschaften – etwa die Baselitz'schen Bildverdrehungen – haben aber auf den zweiten Blick bei Galli einen ganz anderen Ursprung, denn sie erwachsen direkt aus dem Malprozess.

Zielgerichtet und intuitiv zugleich bahnte sich Galli ihren eigenen Weg an all diesen spektakulären „Wegweisern“ vorbei. Was aber immer wieder durchscheint, vielleicht das Fundament ihres Werks darstellt, ist die ältere Kunstgeschichte, **Antike und Mythologie**, woraus sie den Fundus ihrer Figuren schöpft. Oft geschieht das vermittelt über die Kunstgeschichte, etwa der **École de Paris** – vorwiegend Picasso -, **Informel / CoBrA** oder der italienischen Arte Chifra mit Chia, Cucci, Clemente und Paladino, die sich einer Aktualisierung mythologischer Themen in der Kunst annahmen. Vom **Surrealismus** her könnte man die Idee ableiten, scheinbar Unzusammenhängendes zusammen zu bringen, wie es Lautréamont einmal unvergleichlich präzise mit dem Satz „Begegnung eines Regenschirms und einer Nähmaschine auf einem Seziertisch“ angedeutet hat. Nur stellt Galli eben nicht die Dinge unzusammenhängend nebeneinander, sondern vermischt sie mittels ihrer Figurentransformationen zu originellen metaphorischen Bildfindungen.

Mit dem **Neoexpressionismus**, eigentlich der Kunst ihrer Zeit, verbindet Galli eher wenig. Abgesehen von der Dominanz des Zeichnerischen in ihren Werken bis heute, teilte sie nicht das unbändige Lebensgefühl des Individuums in der Urbanität, etwa Berlin mit seiner politischen Frontstadtsituation, mit seiner Sub- und Clubkultur, seinen Exoten und Ausgegrenzten. Die Anknüpfung an den Expressionismus der legendären 20er Jahre, etwa eines Kirchner, war nie ihr Thema. Sie beschäftigte sich nicht mit dem Außenraum, sondern mit dem Naheliegenden, suchte nach ihrem Selbstaussdruck und lotet ihre Lebenswelt in allen Konsequenzen aus. Sie stand nie den Kritischen Realisten nahe, gehörte nie zur feministischen Szene, und es finden sich bei allen gemalten Schrecken und Archetypen des Weiblichen auch keine Belege dafür. Deshalb würde ich auch widersprechen, wenn es im Faltblatt zur Ausstellung heißt „Galli ging ihren ganz eigenen Weg, der auch von zeitkritischen Anspielungen und feministischen Tendenzen geprägt ist“. Vielmehr glaube ich, dass sie gerade in Abgrenzung dazu ihre authentische, unverwechselbare Formensprache und individuelle, **unerschöpfliche Bilderwelt** gefunden hat, die sie in dieser Ausstellung mit Gemälden, Zeichnungen und Künstlerbüchern umfassend vorstellt. Dabei hat die Künstlerin in den vergangenen 45 Jahren erstaunliche Wandlungen vollzogen, eben jene „Metamorphosen der Figuration“, die ich als Leitmotiv für meinen Vortrag

gewählt hatte. Sicher gibt es andere Wege zum Werk als der von mir vorgestellte, aber vor allem: Es gibt aber noch sehr viel mehr in Gallis Bildern zu entdecken!

„Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen“, sagte einmal Friedrich Nietzsche aus philosophischer Perspektive. Eine schwere Aufgabe für Künstler. Mit Galli könnte man ergänzen: Wir haben die Sprache, um uns die Sisyphos-Arbeit der Kunst ein wenig leichter zu machen. Sprache schafft auch Distanz, wo die dionysischen, chaotischen Bildverschlingungen der Galli'schen Figurenknoten entwirrt, gebändigt und gebannt werden müssen. Da kommen die Bildtitel ins Spiel, die uns irritieren, belustigen oder hinters Licht führen. Die Chimären und Alpträume werden mittels Sprache einfach vertrieben oder weggemalt! Eine neue Ordnung gewinnt Raum, wenigstens im Bild. Gallis vitale, dionysische Kunst ist ein Dokument der Welt- und Selbstüberwindung. Sie zeigt, dass es in der Kunst – und nur in der Kunst – möglich ist, über sich selbst hinauszuwachsen. So gelingt es ihr letztlich, zu einer **Lebensbejahung durch Kunst** zu finden, Kunst als Über-Lebens-Kunst auszuüben. George Grosz hatte sich „*Ein kleines Ja und ein großes Nein*“ auf die Leinwand geschrieben. Bei Galli sehe ich in allem und trotz allem ein großes „Ja!“.