

The background is a painting of a plant with several large, purple and blue flowers. The sky is a mix of blue and yellow, suggesting a bright, sunny day. The overall style is impressionistic and vibrant.

Anne
Loch

Künstliche
Paradiese

Anne Loch
Künstliche Paradiese



Günther Förg, Anne Loch, 1984

Anne Loch
Künstliche Paradiese

Mit Texten von Stephan Kunz,
Annelie Pohlen, Konrad Tobler,
André Born und einem Gespräch
zwischen Stephan Kunz und
Albrecht Schnider

Die deutsche Künstlerin Anne Loch (1946–2014) hat in den 1980er-Jahren viel Beachtung als Malerin von grossformatigen Landschaften und Blumenbildern gefunden. Ihre Werke wurden in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt und breit besprochen. 1988 zog sie sich aus dem Kunstbetrieb zurück und übersiedelte für mehrere Jahre in die Schweiz, nach Graubünden, wo sie in der Bergwelt eine neue Wahlheimat fand. Im Stillen schuf Anne Loch in der Folge ein umfangreiches Werk, das sich weiterhin mit Bildern der Natur in ihrer ganzen zerbrechlichen Schönheit auseinandersetzte. 2002 kehrte sie nach Deutschland zurück, ohne erneut in den Ausstellungsbetrieb einzusteigen. Sie scheint ganz für die Kunst und in der Kunst gelebt zu haben. Sie hat nicht nur gemalt, sondern auch viel geschrieben und ein immenses Werk geschaffen, das kaum jemand zu Gesicht bekam. Nach der Diagnose einer schweren Krebserkrankung zog sie 2013 erneut nach Graubünden und starb ein Jahr später im Bergell.

Die Wiederentdeckung als Neuentdeckung

Es ist eine grosse Chance und zugleich eine besondere Herausforderung, das Werk von Anne Loch erstmals im Überblick zu zeigen. Die Chance liegt in der Wiederentdeckung einer in Vergessenheit geratenen Malerin, die zugleich eine Neuentdeckung ist, weil ein Grossteil

der Bilder noch nie öffentlich zu sehen war. Anne Lochs Rückzug war radikal, sodass man sie in Deutschland, wo sie in den 1980er-Jahren zur aufstrebenden Künstlerszene des Rheinlands gehörte, ganz aus den Augen verlor und in der Schweiz, wo sie keinerlei Kontakte suchte, gar nicht erst wahrnahm – auch nicht in Graubünden, obwohl sie hier während vierzehn Jahren lebte und arbeitete. Die Präsentation des Schaffens von Anne Loch bietet also viele Überraschungen.

Die Herausforderung besteht darin, das Werk von Anne Loch wieder in den Fokus zu rücken und in den aktuellen künstlerischen Diskurs zu bringen. Dazu braucht es zuerst einen Überblick über ein Werk, das mehr als 1400 meist grossformatige Bilder und zahlreiche auf Papier gemalte Arbeiten sowie fotografische Arbeiten umfasst. Eine Ausstellung kann da nur einen Einblick geben.

Bildwelten jenseits etablierter künstlerischer Wertvorstellungen

Auch in der Auswahl sollen die künstlerischen Anliegen von Anne Loch adäquat zum Ausdruck kommen. Dabei zeigt sich, dass ihre bildnerische Welt leicht missverstanden werden kann. Die Künstlerin bedient sich zahlreicher klischeebeladener Motive, ohne sich ironisch davon zu distanzieren. Sie zeigt diese erstaunlich wertfrei. Das kann zu Irritationen führen, die sich erst bei genauerer Betrachtung auflösen. Dafür muss sich der Blick für Bildwelten jenseits etablierter künstlerischer Wertvorstellungen öffnen. Anne Loch geht immer wieder an Grenzen. Sie malt mit grosser Souveränität Bilder von Bergen, Blumen und Tieren, die scheinbar aus allen Zusammenhängen fallen und deshalb andere Betrachtungsweisen einfordern. Nicht in dem, was Anne Loch malt, sondern in der Art und Weise, wie sie etwas malt, manifestiert sich ihre künstlerische Haltung. In ihrem Umgang mit den Motiven zeigt sich ihre Sicht der Dinge. Die Sujets sind letztlich austauschbar. Anne Loch erscheint so als eine Künstlerin ihrer Zeit, die sich seiltänzerisch über Vorurteile hinwegsetzt und Bildwelten auf den Prüfstand stellt. Sie bleibt dabei stets wachen Auges und beobachtet, was sich um sie herum abspielt, in der Kunst und im Leben. Künstlerische Fragen sind für sie immer auch Lebensfragen.

Das Spiel mit den Möglichkeiten

Eine Betrachtungsweise, die bildnerische Methoden stärker gewichtet als einzelne Motive, verbietet eine thematische Ordnung dieses Werks. Obwohl gerade der Vergleich der verschiedenen Möglichkeiten, eine Landschaft oder eine Blume ins Bild zu setzen, die Darstellungsweisen als solche besonders deutlich hervortreten lassen, ist es weit interessanter zu beobachten, dass Anne Loch hier ein Spiel mit den Möglichkeiten betreibt. Sie zieht alle Register, um das Bild als Bild

erscheinen zu lassen und so nicht nur die Wahrnehmung ihrer Kunst zu prägen, sondern auch die Wahrnehmung der Welt durch Bilder. Immer wieder versucht sie, eine Balance zu finden zwischen einer den Motiven inhärenten Emotionalität und einer kühl distanzierten Schilderung. Sie weiss in und mit ihren Bildern Momente der Berührung zu evozieren und gleichzeitig diese in ihrer plakativen Oberflächlichkeit zu entlarven. Darin steckt viel kritisches Potenzial. Anne Loch gelingt es aber immer wieder von Neuem, mit grosser Leichtigkeit bildnerische Spannung zu erzeugen und die gefundenen Mittel der Desillusionierung in zum Teil umfangreichen Serien durchzuspielen. Formal lassen sich so einzelne Werkgruppen unterscheiden und auch zeitlich ordnen. Eine solche Betrachtungsweise betont vor allem den seriellen Charakter innerhalb des künstlerischen Schaffens von Anne Loch, sie trägt letztlich aber der Tatsache zu wenig Rechnung, dass die Künstlerin immer wieder für neue bildnerische Abenteuer bereit war und nicht selten verschiedene Serien parallel ausführte. Sie hat sich nicht festgelegt.

Versuch einer Ordnung

Wenn gängige Kriterien versagen und sich dieses künstlerische Werk weder thematisch noch formal ordnen lässt, wenn eine chronologische Reihung nicht weiterhilft und auch biografische Stationen keine Anhaltspunkte geben, weil der Wechsel der Wohnorte keine wesentlichen Zäsuren schafft, fragt sich, welche anderen Möglichkeiten sich bieten, um die Geschichte dieses Werks in einer Ausstellung oder einem Buch zu erzählen und damit einen spezifischen Zugang dazu zu eröffnen.

Anne Loch hat fast ausnahmslos Bilder der Natur gemalt und uns Vorstellungen vermittelt, wie Natur gesehen wird: Natur zeigt sich bei ihr immer als Bild der Natur. Wer sich mit ihren Werken beschäftigt, ist von der Reinheit überrascht, nimmt aber immer auch die Brüche wahr, die in den Schilderungen des Paradieses stecken und dieses durch und durch künstlich erscheinen lassen. Das lässt sich als bildnerisches Prinzip verstehen. Gleichzeitig hat es existenzielle Dimensionen, weil sich auch unsere Sehnsüchte an solchen Vorstellungen orientieren und dadurch brüchig werden.

Bei Anne Loch zeigt sich also letztlich auch das Leben als ein Leben in Bildern, mit allem, was dazugehört. Und im Rückblick erweist sich ihr Schaffen als grosser Bilderbogen, der uns unsere eigene Endlichkeit bewusst macht. In ihrer Wahlheimat Graubünden steht ihr dafür Giovanni Segantinis berühmtes Alpentriptychon Pate, in dem dieser den Lebenszyklus von Werden, Sein, Vergehen mit den Tages- und Jahreszeiten in Verbindung bringt. Anne Loch ist diese Metaphorik zwar fremd, das Motiv der vier Jahreszeiten erscheint aber dennoch als ein tragfähiges Modell, um einen grösseren

Zusammenhang in ihrem Werk aufzuzeigen. Obwohl sie weit davon entfernt ist, etwas zu illustrieren, lassen sich ihre Bilder dem Frühling, Sommer, Herbst oder Winter zuordnen. Ihr gelingt es, Bilder des Aufbruchs, der Opulenz, des Memento mori und der Erstarrung zu finden. Es beginnt mit blühenden Blumen vor schneebedeckten Bergmassiven und mit unendlich weiten Alpenlandschaften. Dann rückt der Fokus näher und lässt den sinnlichen Reichtum erblühen. Schmetterlinge und Käfer künden von Vergänglichkeit. Früchte zeugen von wärmeren Tagen, während die Vegetation ringsum karger wird und in Gold-, Rot- und Brauntönen die letzte Glut noch spürbar bleibt. Allmählich verlieren sich fast alle Farben aus den Bildern, in denen einzelne Formen isoliert werden und zunehmend abstrakter erscheinen. Dieser Verlauf der Jahreszeiten deckt sich in überraschender Weise mit der Chronologie der Werkentwicklung bei Anne Loch und wird so auch zum Bild für ihren eigenen Lebenszyklus.

Ein Leben in Bildern

Wenn uns Anne Loch ihr Lebenswerk als bildhaften Weg vom Frühlingserwachen bis zur winterlichen Starre vorführt, sind wir bei allem, was wir wissen, wohl auch da aufgefordert, diesen Weg mit Vorsicht zu geniessen. Vielleicht ist auch das nur ein Klischee? Und vielleicht halten wir uns deshalb an diese grosse Lebenserzählung, weil wir uns das Leben als ein Leben in Bildern zurechtlegen und unser Dasein konstruieren, mit allen Möglichkeiten, die sich in der Kunst bieten, von der Wiege bis zum Grabe.

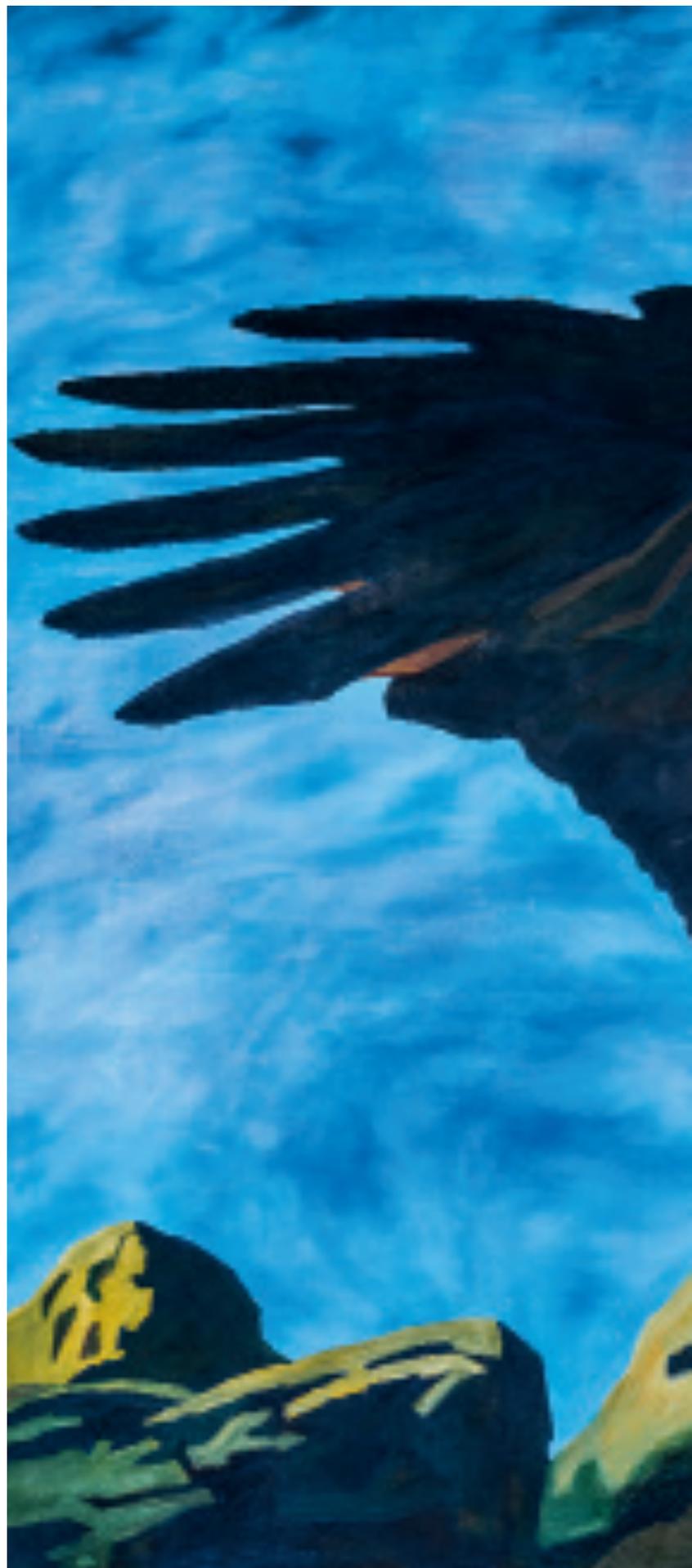




































Eigener ist Titel einer Ausstellung von Anne Loch im Jahr 1988.¹ Und nun, viele Jahre später, wird die Autorin dieses Textes und Kuratorin genannter Ausstellung von der Nachricht ihres Todes kalt erwischt. So möge der Leser die nachfolgenden Worte als imaginierte Fortsetzung eines vor mehr als drei Dekaden begonnenen Gesprächs mit Anne Loch über einen so einfachen und doch unauflöslichen ›Terminus‹ verstehen. Genauer als Versuch, dessen lebendige Gegenwart nun, da die Künstlerin physisch nicht mehr präsent ist, in Fragen, Anmerkungen, Vermutungen, Deutungen aus einem über die blanken Fakten hinausreichenden, subjektiven Blickwinkel zu fassen.

Wäre es möglich, dass sich 30 Jahre später ihre Fragen dringlicher stellen als damals? Was hat sie gemeint, Anne Loch, die plötzlich aus dem Blickfeld ihrer im Rheinland lebenden Künstlerfreunde, Vermittler, Galeristen und Kuratoren verschwindet? Ging und geht es immer noch um ein Werk, das letztlich nur ihr gehört, oder um dessen Autorin, die sich nur selbst gehört? Zugegeben, die Grammatik widersetzt sich – aus wissenschaftlich ernst zu nehmendem Blickwinkel – mindestens den zuvor angerissenen Deutungsversuchen. Aber was bedeutet Grammatik im Eigenen mehr als Fesselung des Eigenen im normativen Denkraum? Was wäre der bildenden Kunst schon abzuverlangen, wenn es ihr nicht gelänge, unser aller Gewohnheiten im Normativen mindestens für kurze Momente auszuhebeln?

Wie wäre es, heute – ungeachtet eines mit Etiketten verkleisterten Kunstmarktes – die Aufmerksamkeit auf den Eigensinn der Kunst, auf den Anne Lochs Kunst eigenen Sinn zu lenken?

Der Duden bietet zu «eigen» aufschlussreiche Synonyme an, von «absonderlich» über «eigenbrötlerisch» bis zu «spinös». Oder neutraler: von «bezeichnend» über «charakteristisch, eigentümlich, kennzeichnend, spezifisch» bis zu «typisch». Lassen wir es so stehen, um uns dem offensichtlichen Eigensinn eines Werks zu nähern, dessen Fakten doch so simpel zu fassen scheinen.

In den 80er-Jahren zählt Anne Loch zu den aufstrebenden Talenten im Rheinland. Monika Sprüth bietet ihr mit ihrem subtil unaufdringlichen Engagement für Künstlerinnen eine viel beachtete Plattform. Die von der Galerie edierten Publikationen zu den Eau de Cologne² betitelten Gruppenausstellungen zählen bis heute – auch ob ihres im Zeitungsformat kondensierten über die eigenen Zirkel hinausweisenden Blickwinkels – zu den bleibenden Zeugnissen einer ohne lautstarke feministische Deklamationen reflektierten internationalen Kunstentwicklung. Anne Loch ist 1985 in der ersten Ausgabe von Ausstellung und Magazin vertreten. Der gemeinsame Auftritt mit den endlich gebührend gewürdigten Künstlerinnen der älteren Generation wie Louise Bourgeois, Nancy Spero, Georgia O’Keeffe, Marisa Merz und Maria Lassnig, expliziten Feministinnen der 70er-Jahre, und einer in den 80er-Jahren ins Rampenlicht tretenden jüngeren Szene um Barbara Kruger, Cindy Sherman, Jenny Holzer, Rosemarie Trockel u. a. ist in der von einer männlichen Malerriege dominierten internationalen Szene spektakulär. Und nachhaltig. Die Zeichen einer wachsenden Anerkennung stehen gut für eine Künstlerin, die sich weit früher schon und – wie nun offensichtlich – ein Leben lang der Malerei verschrieben hat. Galerien erst in Italien, dann in Deutschland, in den Niederlanden und in der Schweiz widmen sich dem Werk. Der Neue Aachener Kunstverein richtet Anne Loch 1987 eine Einzelausstellung ein. Der Bonner Kunstverein folgt ein Jahr später. Schnell wird deutlich, dass die Malerin gegenüber dem in ständigem Etikettierungswahn befindlichen Betrieb auf ihrem Status als Solitär beharrt. Was in äusserster Konsequenz schliesslich dazu führt, dass sie sich nach markanten Ereignissen in ihrem künstlerischen Leben aus ihrem bis dato vertrauten Lebensumfeld zurückzieht. So verlässt sie 1979 nach ihrem Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie das Rheinland Richtung Neapel, wo sie schnell Anerkennung findet. 1984 kommt sie nach Köln zurück. Was auch immer diese Orte für ihr persönliches Leben bedeuteten, darüber verliert sie wenige Worte. Nach den Ausstellungen in Aachen und Bonn geht sie 1988 nach Thusis in der Schweiz und findet in der in Bern ansässigen Galerie Erika und Otto Friedrich über Jahre einen engagierten Ort jenseits des rheinischen Kunstszenetrubels. Von den alten Bekannten eher wenig bemerkt, kommt sie 2002 nach Deutschland zurück, wo sie sich am Rande

2 Eau de Cologne, Nr. 1, 1985. 1987 und 1993 folgen zwei weitere Etappen.

der nordrheinwestfälischen Kunstmetropolen niederlässt. 2013 zieht sie sich, schwer erkrankt, endgültig in die Schweiz zurück.

In der ganzen Zeit sind wir uns nur ein einziges Mal begegnet: in einer Strassenbahn in Düsseldorf. Der Moment war so kurz, dass Anne Loch mir lediglich mitteilte, dass sie in Duisburg lebt – und dass sie mich gerne in Bonn treffen würde. Dann nichts mehr. Vielleicht habe ich in meiner Verblüffung nicht wirklich einladend reagiert. Vielleicht war es aber wie zuvor. Begegnung und Abbruch.

Im Rückblick erscheint mir ein weiterer Aspekt signifikanter als in den Anfängen unserer Zusammenarbeit. Wann und wo auch immer sie an die viel beachtete Öffentlichkeit der Kunstinstitute tritt, blendet sie nicht nur ihre biografischen Daten weitgehend aus, sondern traut ihren eigenen Worten und von ihr gewählten literarischen Zeugnissen wohl eher als den Deutungen konventioneller Kunstvermittler. Was mich heute, da sie diesen Widerstand nicht mehr leisten kann, einigermaßen in Verlegenheit bringt. Dies umso mehr, als ich nun mit Blick auf ihr Gesamtwerk mit Faszination und Verwirrung feststelle, dass Anne Loch das, was sie 1988 unter dem schillernden Titel *Eigener* an die Öffentlichkeit entlässt, mit offensichtlich ungebrochenem Eigensinn bis an ihr Lebensende immer und immer wieder und von Neuem, auch und gerade in Form von Serien, vorantreibt – auf der Suche nach der unbedingten, der gültigen eigenen Form.

Das klingt vermessen, hat doch Anne Loch über vier Jahrzehnte in ihrer Malerei, ihren Zeichnungen und Grafiken mit wenigen Ausnahmen nichts anderes als Landschaften, Blumen / Pflanzen, Tiere ins Bild gesetzt. «Gegenstände» also, die zum Konventionellsten zählen, was die bildende Kunst heute noch zu bieten hat. Schlimmer noch, Bildgegenstände, die den physischen Alltag in einem Masse fluten, als müsste wenigstens durch die Bildwirklichkeit aus zweiter Hand – ob jene der Kamera oder der Hobbykunst – mit letzter Kraft gerettet werden, was die Betonzivilisation doch längst unter sich begraben hat.

Nun ist es nicht so, als habe einzig Anne Loch den traditionsreichen figurativen Motiven zu einer Wiederauferstehung verholphen. Landschaften boomen seit den 80er-Jahren als Motiv der Malerei, im Werk von Bernd Zimmer um ihrer selbst willen, mythisch aufgeladen von Anselm Kiefer, mit vermeintlich naiver Verve ins Kitschige gekippt von Peter Angermann oder mit zynischem Subtext und schrillum Gelächter hinterlegt von der Gruppe Normal. Und auch Blumen, Pflanzen und Tiere erleben eine Wiedergeburt, die man sich in den 70er-Jahren wohl kaum hat vorstellen mögen. Das Spektrum reicht von Karin Kneffels nachgerade lexikalisch kühlen «Porträts» ausgewählter Spezies auf dem Experimentierfeld der reinen Malerei über die expressiven Selbstfindungen im Animalischen eines Siegfried Anzinger bis hin zu Erik Andriesses existenzialistisch aufgeladener Metaphorik, um nur einige wenige zu nennen. Und auch das Prinzip der Serie wie die Durchnummerierung zählen längst zum Repertoire der am

genialischen Einzelbild kratzenden zeitgenössischen Kunstpraxis. Im Zentrum der weltweit gefeierten Malerei steht allerdings unübersehbar die Figur des Menschen und eine Dekade später auch und vor allem das Porträt.

Wiewohl man dies ihres unbedingten ethischen Anspruchs wegen hätte erwarten können, bleibt der Mensch – rein statistisch betrachtet – im Werk von Anne Loch weitgehend ausgespart. Weswegen die im Folgenden aus dem bis zu ihrem Lebensende anwachsenden Strom der Bilder von Landschaften und Tieren herausgefilterten «Ausnahmen» bei genauerer Betrachtung die Wahrnehmung dieses solitären Werks möglicherweise beleben können.

Beginnen wir mit Werken aus dem Jahr 1988. AL 255 «porträtiert» in einer verblassenden Schwarz-Weiss-Fotodokumenten angenähernten Farbskala eine im Nirgendwo kauende Familie. Sind es Nomaden oder Fliehende vor ihrem Zelt? Oder schon Gestrandete vor einem Schiffsbug? Die Situation in AL 254, 1988, erscheint klarer: Angeführt von einem den Betrachter trotzig ins Visier nehmenden Mann, drängen Frauen mit leeren Töpfen in eine Bretterbude. Auch deren Blicke fixieren den Betrachter, skeptischer, vielleicht auch hoffnungsloser. Man kennt solche Bilder aus der Presse. Auch wenn heute alles farbiger ist. Nur, man kennt sie nicht so – bedrängend absolut. In einer 2003 gemeinsam mit André Born³ in 250 Exemplaren herausgegebenen Publikation ist ihnen je ein strahlend farbiges Blumenbild zugewiesen: AL 271 aus dem Jahr 1989 – zartrosafarbige Wildrosen vor azurblauem Himmel – und AL 256, wieder von 1988 – prall gefüllte blutrote Pfingstrosen, diesmal den dunkel schimmernden Grund nahezu überblendend. Gegenüber den offensiven Bildern der Verelendung erscheint AL 253 von 1988 wie ein fernes Echo aus den glücklichen Tagen, als Menschen den ihnen anvertrauten Lebewesen – hier eine Ziegenherde im fahlen Abglanz des Abendlichts – noch eine Hütte bieten konnten. Während die Herde einzieht, auch sie den Blick auf den Betrachter gewandt, richten sich jene des schemenhaft ange deuteten Hirten in ein fernes, vielleicht nie erreichbares Draussen. Nur drei Jahre später dann eine sechsteilige Folge von Selbstporträts mit blutunterlaufenen Augen, AL 537–542, 1992. Diese sind dann noch einmal acht Jahre später in besagtem Katalog eingebettet in eine Folge von schwarzbrauntonigen Werken, die der Anmutung nach Zeichnungen, der technischen Mittel wegen – Lack/Acryl auf Leinwand – der Malerei zuzurechnen sind. Was für dieses ohnehin unge niert mit allen konventionellen Potenzialen experimentierende Werk nicht angemerkt werden müsste, gesellten sich nicht im gegebenen Fall zwei eher klassische Porträts einer jungen Frau (AL 764, 767, 2000) zu den im Jahr zuvor heftig hingepinselten Frauenbildern AL 738 und 745, die im Liniengewirr ihres «natürlichen» Lebensraums versinken wie Erscheinungen aus einem verblassenden Film. Die eine, kaum wahrnehmbar herausgeputzt, richtet ihren Blick in Begleitung eines

3 Anne Loch, Der Soldat und die Gärtnerin, Bern/ Duisburg 2003, als PDF unter www.anne-loch.net.

Hundes auf den Boden, die andere, sichtbar ältere, aber im gleichen Outfit und mit opulenter Handtasche für den alltäglichen Einkauf versehen, blickt ziemlich charmfrei in den Raum.

Und dann ist da noch Anne Lochs vier Seiten umfassendes Layout im Katalog zur Thementausstellung Es grünt so grün ... im Bonner Kunstverein, an der sie 1998 gemeinsam mit 18 weiteren Individuen aus der internationalen Kunstszene teilnimmt. Sie alle sind mit den 1972 unter dem Titel Die Grenzen des Wachstums publizierten Warnungen des Club of Rome gross geworden. Anne Lochs Beitrag startet ausgerechnet mit einem knapp skizzierten Kopf, respektive eines in Kinn- und Augenpartie stark verschatteten Gesichts, die Haare in der Art der drei in der benachbarten, nahezu leeren Seite schwebenden Blüten. Es folgen ein stark verwaschenes Farbfoto mit Rosen und der schwarz-weiss gefleckte Rumpf – eines Hirsches. Zu diffus, um Genaueres zu identifizieren. Handschriftlich unter jedem Bild ein Textfragment. Wäre es allzu vermessen, dessen von Bild zu Bild fortschreitende Reihung von «das Spiel ganz» über «und kann auf Sternen gehen» zu «Auflösungen und Klumpungen» und «was ich mit dem Herzen berühre, gehört mir» aus: Sternschnuppen, 1988» als eines der aufschlussreichsten unter all den rätselhaften, bisweilen auch bizarren Statements zu verstehen?⁴ Vor Augen ein Werk, in dem das Ich – heute vielleicht trotziger als in den vielen Jahrhunderten zuvor – auch in der Natur nach dem Eigenen (Wesen) sucht. Folgt nicht die irgendwo zwischen Pass- und RAF-Suchbildern schlingende Folge der Selbstporträts mit blutrot blitzenden Augen (AL 537–542, 1992) nahtlos auf die zeit- und «stil»-gleiche Folge eines Rehs und eines Rehbocks (AL 516, 517, 1991), jenes dem Bambifilm von Walt Disney entlehnte sentimentale Motiv, das die Künstlerin in AL 339 kurz zuvor vor feurig schönem Himmel in Szene gesetzt hat? Es ist, als wolle Anne Loch einer dem Menschen entschwindenden Wirklichkeit mit allen schon einmal erprobten Mitteln der Kunst zu Leibe rücken.

«Ich mache mir kein Bild von der Welt, ich suche das Bild, das zwischen mir und der Welt sich befindet.» Diesen Text aus dem Jahr 1991 nimmt Anne Loch wohl nicht ohne Hintersinn in die besagte Publikation von 2003 auf.⁵ Texte ihrer Wahl nehmen – wie oben angesprochen – einen gewichtigen Platz ein, was vordergründig betrachtet bei so manchem, der ihrem Werk im engen bildkünstlerischen Sinne uneingeschränkt zugeneigt ist, zu leicht nachvollziehbarer Verwirrung führt. So ist auch Renate Puvogels nachfolgende Reaktion auf den Abdruck einer Reportage über einen autistischen Jungen, eines der vielen Opfer des mörderischen Bürgerkriegs von Uganda, im ebenso bescheidenen wie aufschlussreichen Katalog zur Ausstellung im Aachener Kunstverein 1987 nicht leicht von der Hand zu weisen. Der Text aus dem Spiegel⁶ über Robert, der als «Affenjunge» gewissermassen Kultstatus erhielt, startet dort, wo üblicherweise Vorworte, Einführungen, Kuratortexte und Vergleichbares erwartet werden und

4 Es grünt so grün ..., Bonner Kunstverein 1988, S. 46ff.

5 Anne Loch, Der Soldat und die Gärtnerin, Bern/Duisburg 2003, S. 14.

6 Der Spiegel, 5, 1987, S. 126ff.

verbindet drei der in Farbskala und Format überwältigend künstlichen Alpenlandschaften mit zwei nicht minder verführerischen, monumentalen Blüten vor eher vage angedeuteter Naturlandschaft. Den Abschluss bildet ein Brief, den die Künstlerin an einen Herrn Dr. Wild sendet, in dem sie um Verzeihung für den «ungenehmigten» Textabdruck, respektive um dessen nachträgliche Genehmigung bittet. Was nun Renate Puvogel zu einem für sich genommen überzeugenden «Einwand» veranlasst, «der [...] die künstlerische Meisterschaft selbst nicht tangiert. Wenn die Malerin allerdings in den Katalog [...] einen authentischen Bericht über das Schicksal eines kleinen Waisen-Jungen aufnimmt, der durch die Kriegswirren in Kampala um sein menschenwürdiges Leben gebracht wird, dann zeugt der Gedanke von ihrer moralischen Integrität. Man folgt ihr in ihrer Fragestellung, ob angesichts eines solch erschütternden Berichts eine von allen Zeitproblemen befreite Kunstaübung nicht blanker Hohn sei – wohl gemerkt, wenn man die literarischen Zeugnisse in den Katalogen liest oder sich mit der Künstlerin auf Diskussionen einlässt. Aus den Gemälden allein lässt sich ihr soziales Engagement nicht heraussehen, es sei denn, man vollzieht den geistigen Klimmzug, diese Überlegungen als äussersten Grad des Balanceaktes zu begreifen.»⁷

Lassen wir Renate Puvogels explizit positiv bewerteten Balanceakt – Anne Lochs Rettung «in die unangreifbare Sphäre der absoluten Künstlichkeit» im Bild selbst – erst einmal aussen vor und widmen uns der fraglos provokanten Verknüpfung von Bildgegenständen und Texten, die oberflächlich betrachtet so wenig miteinander gemein haben. Nun ergibt es sich, dass im zitierten Magazin ausgerechnet jener Vogel in die unendliche Weite eines von sanften Wolken überzogenen blauen Himmels abzuheben versucht, der gemeinhin – nicht nur im trivialen Heimatfilm – als König der Lüfte gefeiert wird. Um alsbald festzustellen, dass der Bericht über Robert so endet: «Nachts wird Robert immer unruhig, wälzt sich in seinem Gitterbett und stösst leise klagende Laute aus. «Es ist so, als ob ihm irgend etwas fehlt, als ob er irgend etwas vermisst», sagt Schwester Theresa, «vielleicht die Tiere, die mit ihm zusammen waren.»» Das klingt nur so lange nach post-rousseauischer Verklärung unverdorbenen Wildheit, als man nicht zeitgleich auch die weit über die Epoche der Romantik hinausreichende Vehemenz der Verunsicherung von Gesellschaften in Zeiten elementarer Umbrüche ins Auge fasst.

Angesichts des ungeniert entfesselten, globalen Kapitalismus erscheinen in den frühen 80er-Jahren nahezu alle utopischen Träume der vorausgehenden Dekaden wie blutleere Formalismen. Die Malerei antwortet mit einem bisweilen ins Zynische reichenden Hedonismus. «Hunger nach Bildern» lautet die Parole der neo-expressionistischen «wilden» Malerei.⁸ Anne Loch distanziert sich ebenso leise wie subversiv von diesem berauschten Mainstream – in Bildwelten, deren verführerisch flirrende Schönheit jene unterkühlte

7 Kunstforum International, Bd.95, 1988, S.288ff.

8 Wolfgang Max Faust und Gerd de Vries, Hunger nach Bildern. Deutsche Kunst der Gegenwart, Köln 1982.

Sprachlosigkeit verstrahlt, die allen leeren Verheissungen trotzt. Und wie schon so viele Bild- und Wortkünstler vor ihr im Nicht-Mehr umso vehementer die Potenziale des Noch-Nicht auslotet. Aus diesem Blickwinkel gewinnen Texte wie der Lachende Mann von Victor Hugo und Leo Tolstois Kosaken im Bonner Katalog ihre Relevanz.

Victor Hugo, jener politisch engagierte Poet, der vom glühenden Royalisten zum sprichwörtlichen Sprachrohr der Miserablen mutiert, zeichnet Ursus, den «lachenden Mann», ohne jede Schönfärberei so: «eine denkende Ruine», den «die Natur zum Traurigsein geschaffen» hatte. «Die Geschwätzigkeit des Scharlatans, die Magerkeit des Propheten, die leichte Empfindlichkeit einer pulvergefüllten Mine [...]»⁹ Und Leo Tolstoi, der Chronist einer zerfallenden Gesellschaft eines zerfallenden Grossreichs, richtet in einem 1863 in der Zeitschrift Russischer Bote erschienenen Essay den Blick auf Olenin, den Offizier, der aus Moskau kommend im Kaukasus die überwältigende Schönheit der schneebedeckten Bergketten entdeckt, die aus der tiefen Steppe in die endlose Weite des Horizonts wachsen. «Was ist da, was ist das da?», fragt er den ortsansässigen Postknecht. «Na, die Berge», antwortet der Kosake völlig ungerührt.¹⁰ Zwei Welten? Zwei Wirklichkeiten, die sich mehr als 100 Jahre später vollends auseinandergelebt haben?

Der Verweis auf Caspar David Friedrich liegt nahe, wenn man in diesem Wegbereiter romantischer Identifikation mit der Natur nicht den Welt- und Mondsüchtigen auf dem Weg in die bis heute vernebelte Idylle des spiessigen Biedermeiers in Kunst und Gesellschaft, sondern den Aufständischen sieht. Anne Lochs Landschaften sind und bleiben gnadenlose Provokationen, denen alles Wohlige durch eine subtil verführerische und zugleich radikal unterkühlte Malerei angetrieben ist. Es sind Un-Orte zwischen figurativen Andeutungen und abstrakten, bisweilen ins Ornamentale gesteigerten Farbflächensetzungen und Linienführungen, die vermutlich weder der lachende Mann noch der Affenjunge oder der Kosake, geschweige denn die Künstlerin selbst bevölkern (wollten). Künstliche Paradiese, in denen jene Blüten wachsen, die sich in ihren Bildern wie der Adler, die Büffelhorden und Steppenherden zu wahren Monstern auswachsen können, mindestens aber ihre «Landrechte» in den Bergen und Tälern im Nirgendwo der reinen Malerei verteidigen. Und dabei doch so hilflos fragil erscheinen wie aus einer vollends ornamentierten Wirklichkeit aufblitzende Chimären oder in künstlich ausgeleuchteten Disney-Paradiesen vorbeihuschende Schattenwesen.

Ich kann mich nicht erinnern, ob Anne Loch 1987 meinen Brückenschlag von Caspar David Friedrich zu Charles Baudelaire im Katalog goutierte. Im deutschen Kulturraum ist der in multiple, auch anrühige Wirklichkeiten ausschweifende Poet der Fleurs du Mal eher weniger präsent. Für den zwischen Ekstase und Ekel schlingenden Flaneur, der Tag und Nacht durch die Strassen von Paris streifte, ist Albatros der König der Lüfte. Und Selbstbild des Künstlers, der sich im

Hier und Jetzt dem höhnischen Gelächter der Mittelmässigen und Kleingeister ausgesetzt sieht. Er ist auf den Planken eines Schiffes so hilflos wie der flügelschlagende Adler auf seiner zum Sockel abstrahierten Bergspitze in Anne Lochs monumentalem Bild AL 219 von 1987. Auch wenn zwischen Anne Lochs und Charles Baudelaires Kunstwirklichkeiten Welten liegen mögen, was sie verbindet, ist ihre zwischen Ohnmacht und Obsession schwankende, bisweilen schneidend unterkühlte Poesie auf der Suche nach dem göltigen «Bild» zwischen dem Subjekt des Autors und der Welt.

Was wäre da geeigneter, als sich all den Paradiesgärten, Bergketten, Steppen, Nadelwäldern, wilden wie domestizierten Tieren und Blüten zuzuwenden, die der erhabenen Welt der Kultur – ob mit eigenem Zutun oder nicht – immer schon zur massentauglichen Trivialisierung entwendet wurden? Und deren Lächerlichkeit in einer für sich genommen vollends unterkühlt flirrenden Farbflächenkomposition derart ins Monumentale, gar Monströse ihrer gandenlosen, filmkulissenreifen Künstlichkeit zu steigern? Als könne es nur so gelingen, die Antipoden von Sehnsucht nach und Ängsten vor den elementaren Kräften der Natur aus dem Würgegriff des Trivialen zu befreien.

Sie muss ihre Motive nicht suchen. Sie sind da in Hülle und Fülle. Die Veilchen und Bambis, die schneebedeckten Tannen, die unter ihrer Last glücklich ächzen, die Büffelherden in Western und die Adler im Heimatfilm, die gefrässigen Orchideen und stechenden Heiderosen, die blauen Bänder und staubtrockenen Ebenen, die blutroten Himmel und verschatteten Schluchten und so weiter und so fort. Alles zu haben als Geschenkpapier, Tapete, Postkarte, Aufkleber, Tattoo, DVD, Fensterdekoration, langlebig in Plastik, sinnbildlich im natürlichen Zeitkreislauf, handgefertigt mit Kunstwerkstättenstempel oder digital vervielfältigt zur Befriedigung genannter Sehnsüchte nach... Nach was eigentlich?

Was wäre das Bild zwischen mir und der Wirklichkeit, ein eigenes oder eigensinniges? Und wie liesse sich der Leerlauf zwischen sentimentaler Selbstbehauptung und kritischer Selbstzerlegung der Künste füllen in zunehmend vom Leitkulturengeschwätz verwirrten Gesellschaften? Verkommt nicht, in Massen konsumiert, alles beim Namen Genannte zum ideologischen oder kommerziellen Kitsch?

Unter Anne Lochs letzten Werken findet sich AL 1180, eine 2005 in schwarz-blauen Linien in die leere Fläche skizzierte Rückenansicht einer Frau. Es ist so, als verliesse sie den Bildraum – in Richtung Wand. Kaum merklich fällt neben ihr etwas zu Boden. Ein Messer, ein Pinsel?

Ist es ein letztes Selbstbild von jener Anne Loch, die nicht nur den Raum des Bildes, sondern öffentliche und private Kunsträume mit feuerroten Rosen und glühenden Bergketten flutete, die alltägliche und exotische Blüten in überwältigend echte künstliche Existenzen transformierte? Deren giftig grüne Blüten bisweilen natürlicher scheinen konnten als deren unschuldige Verwandte im blutleeren

Weiss? Ist der Künstlerin, deren sich immer weiter vervielfältigende Züchtungen den Besucher in schwindelerregende Imaginationen aus einer anderen Wirklichkeit entführen, irgendwann der Glaube an eine eigene Wirklichkeit, etwas Eigenes zwischen dem Ich und der Welt abhandengekommen?

Doch selbst, wenn in den bis zum Äussersten reduzierten Varianten ihres Spätwerks die Farben bisweilen ausbluten in mal sparsam, mal heftig gesetzten Linien und Schraffuren wie Halluzinationen aus dem Nichts, die Herden ziehen weiter – über den weissen Grund irgendwohin ins Tal (AL 1306, 2007). Die von Birken besiedelten Ebenen (AL 1027–1035, 2003) aus Tolstojs Kosakenland glühen – in schrillen Neonfarben. Und auch der kleine, gleichsam von innen leuchtende Vogel (AL 1022, 2003) singt weiter – einsam und tonlos in die weisse Leere zwischen schwarzem Ast- und Wurzelwerk. Auch er ein Solitär, eigensinnig und schön.























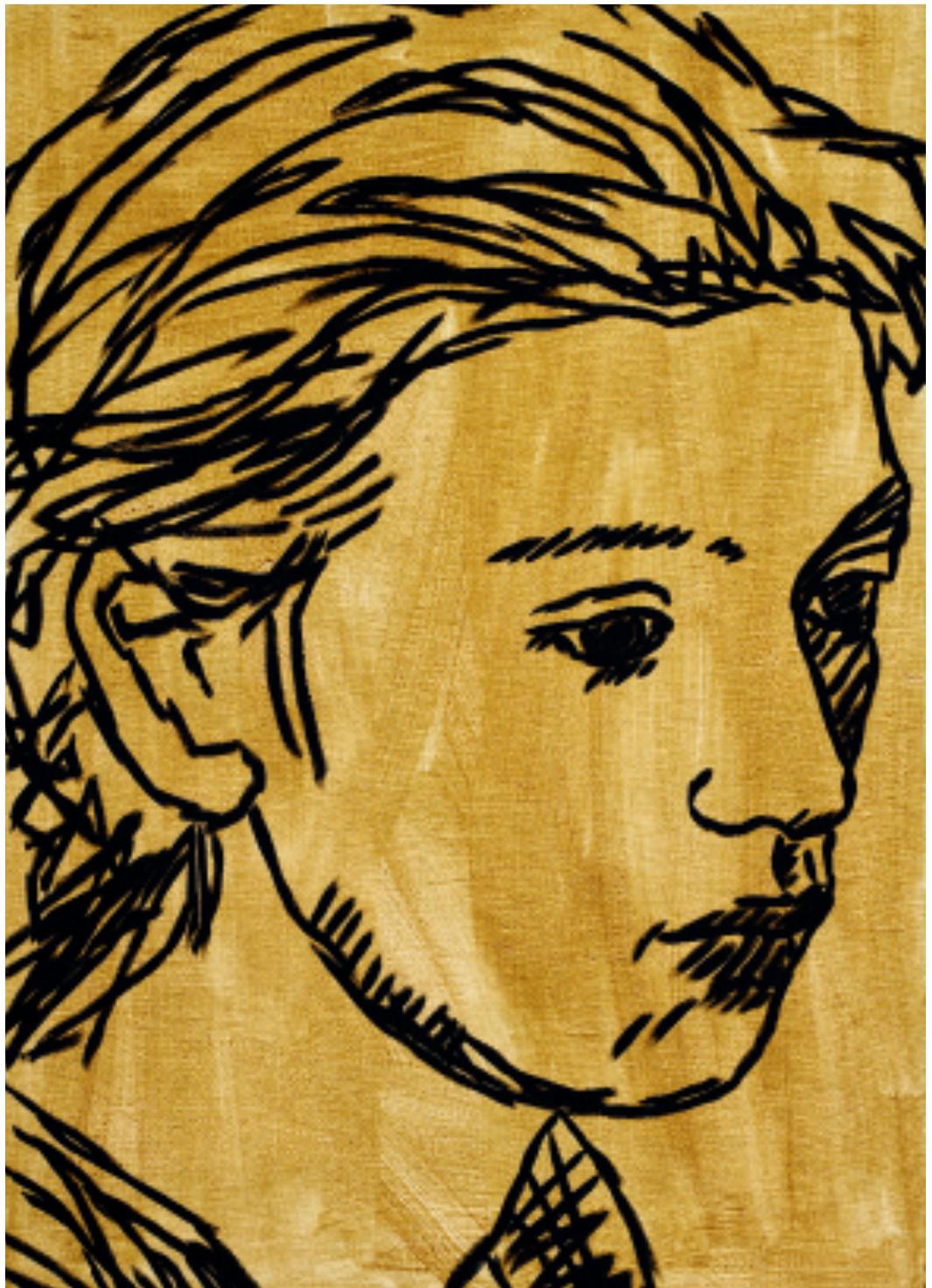


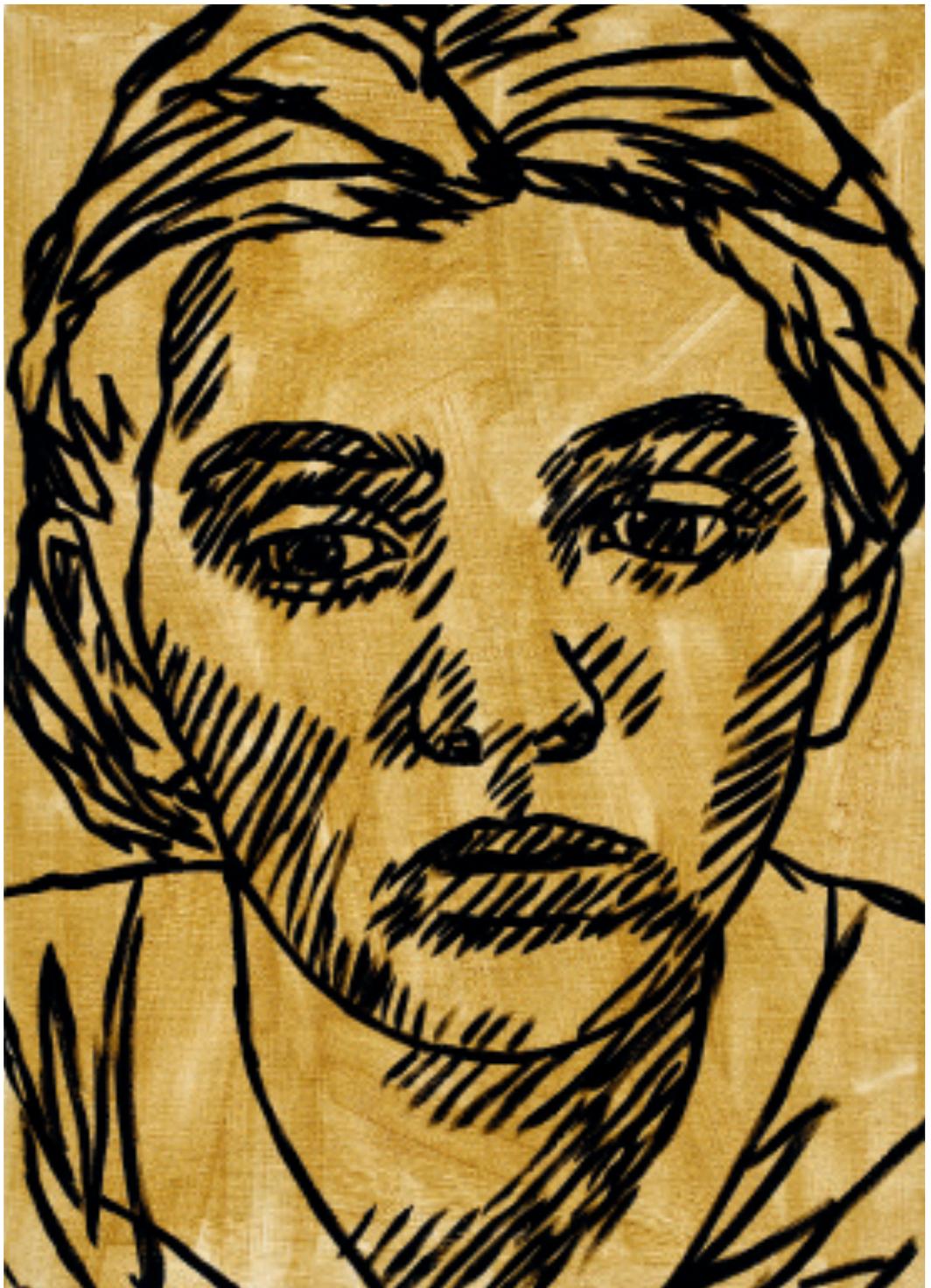


























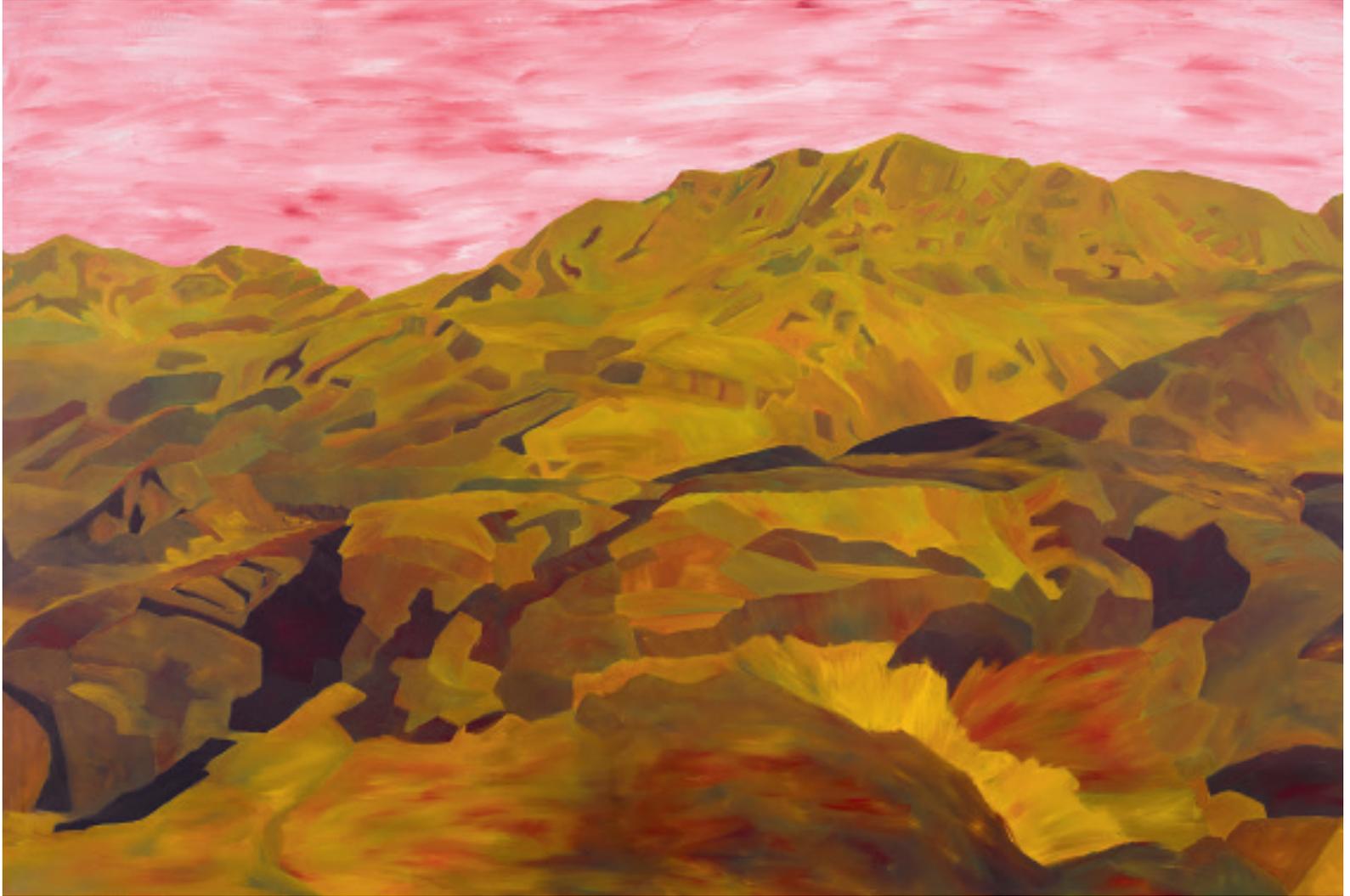
















SK: Die Präsentation des Werks von Anne Loch ist für viele eine Überraschung. Kaum jemand kennt heute diese Künstlerin, die in den 1980er-Jahren grosse Erfolge hatte und mit allen wichtigen Kunstschaaffenden der Zeit ausstellte. Das hängt wesentlich mit ihrem radikalen Rückzug zusammen. Anne Loch war als Malerin lange nicht mehr präsent, sie ging vergessen. Als ich Dir vor einiger Zeit von unserem Ausstellungsprojekt erzählt habe, hast Du sofort sehr interessiert reagiert. Du hast Anne Lochs Arbeiten früh kennengelernt und soweit möglich auch interessiert verfolgt. Offenbar ist Dir dieses Werk wichtig geblieben. Kannst Du auch den Rückzug nachvollziehen?

AS: Ich glaube, dass viele Künstlerinnen und Künstler mit einem Rückzug liebäugeln, aber es nicht auf diese radikale Art und Weise machen. Das kenne ich von mir selbst. Das hängt immer davon ab, wie man sich von all den damit zusammenhängenden Überlegungen freimachen kann. Je länger, je mehr bin ich überzeugt davon, dass es eine doppelte Flucht ist – ich spreche jetzt von Anne Loch, aber auch von mir, und der Gedanke wird wohl vielen andern ebenfalls nicht fremd sein: Anne Loch ist einerseits aus dem städtischen Leben geflohen, aus der Hektik des Kunstbetriebs, in die Natur, in die Landschaft, ganz real. Andererseits war es eine Flucht in die eigene Bildwelt, in der

sich die Natur und die Landschaft widerspiegeln. Ich habe Anne Loch nie persönlich kennengelernt. Aber ich habe Fotografien von ihr gesehen: in einem Café sitzend, mit Sonnenbrille. Ich hatte immer das Gefühl, dass sie jemand ist, die ganz im Jetzt lebt, die sich aber auch schützt. So, als ob sie nicht immer alle mit offenen Armen willkommen heissen würde. Eine Person, die eher auf Rückzug ist. Markt und Kunstmarkt sind immer nach aussen gerichtet. Ich glaube, sie hat in ihren Bildern eine Zuflucht gefunden.

SK: Landschafts- und Blumenbilder hat Anne Loch bereits gemalt, als sie noch in der Stadt war, also deutlich vor ihrem realen Rückzug nach Graubünden. Das scheint in ihrem Werk angelegt zu sein.

AS: Das ist genau der Punkt. Der Rückzug in die Berge und in die «Einsamkeit» war demzufolge ein weiterer Schritt. Der war nicht zwingend, aber konsequent. Übrigens gibt es da Parallelen, zum Beispiel zu Félix Vallotton: Je älter er wurde, desto mehr hat er sich aus dem hektischen Leben von Paris verabschiedet und Zuflucht in seinen Landschaften gesucht. Das ist ein Grundzug, den viele spüren.

SK: Anne Loch hat es offensichtlich nicht gereicht, eine Gegenwart in der Kunst zu entwerfen, sie wollte den Rückzug auch real vollziehen. Sie hat sich aus allem zurückgezogen und hat auch nicht mehr ausgestellt. Das ist eine radikale Entscheidung und brachte viele Konsequenzen mit sich.

AS: Es stellt sich immer die Frage, wie tief wir in jemanden hineinsehen können. Vielleicht war dieser Schritt auch verbunden mit nicht erfüllten Erwartungen. Das kann ich nicht beurteilen. Wichtig ist der im Werk angelegte Rückzug. Das hat mich persönlich interessiert.

SK: Wie bist Du denn auf die Arbeit von Anne Loch aufmerksam geworden?

AS: Die ersten Arbeiten habe ich Mitte der 1980er-Jahre in der Galerie von Erika und Otto Friedrich in Bern gesehen.

SK: Was hat Dich interessiert? Mindestens die Wahl der Motive verband euch.

AS: Ich war jung. In dieser Situation ist man auf Raubzug und sucht nach Bestätigung. Die Malerei von Anne Loch hat bei

mir weder das eine noch das andere wirklich befriedigt. Aber es hat die innere Diskussion befördert, aus dem ganz einfachen Grund, weil ich ein Wiedererkennungsmoment in dieser Malerei fand. Da ist zuerst ganz lapidar das Motiv. Die ersten Bilder von Anne Loch, die ich sah, waren Bergbilder und Blumenbilder. Das hatte mit meinen eigenen malerischen Interessen zu tun. Es gab aber gleichzeitig auch Irritationen: Dazu gehören die Formate. Ich habe ganz anders gearbeitet. Ich setzte mich auch mit der Landschaft und der Wiedergabe von Landschaft auseinander. Auch wenn es naheliegend ist, dass man eine Landschaft gross malt, war das für mich undenkbar. Das andere war die Malweise. Darin unterscheiden sich unsere Bilder sehr.

SK: Bleiben wir noch bei den Motiven. Anne Loch und Dich hat immer die Frage nach den heutigen Möglichkeiten der Malerei umgetrieben. Dazu gehört die Frage nach der Motivwahl. So selbstverständlich waren Berg- und Blumenbilder in den 1980er-Jahren aber nicht.

AS: Es war damals durchaus wieder möglich, gegenständliche Bilder zu malen. Gewisse Motive wie die Landschaft bieten sich an, um das Spektrum auszuloten, um bestimmte Formulierungen zu finden, in denen sich auch Sehnsüchte verarbeiten lassen. Landschaft kann sehr viel sein, sie hat das Potenzial für viele Transformationen, auch in die Abstraktion. Deshalb hat sie sich damals angeboten.

SK: Die Landschaft macht es einem vergleichsweise einfach. Sie ist immer ein Konstrukt.

AS: Ja. In meinen Bildern ist dieser Aspekt von Anfang an da, mehr als bei Anne Loch. Was mich an ihren Landschaften interessiert hat, ist die Tatsache, dass sie gereinigte Landschaften malte, zivilisationsgereinigte, menschenleere Landschaften. Das erlaubt, mit Formen frei und rigoros umzugehen. Ich konstruiere da stärker, meine Bilder sind kompakter. Bei Anne Loch fällt der fotografische Blick auf. Das steht nicht im Vordergrund, aber es ist erkennbar. Die Stilisierung ist bei uns beiden deutlich, nur kommen wir auf verschiedenen Wegen dazu.

SK: Die verschiedenen Zugänge führen auch zu verschiedenen Bildformaten. Es ist auffällig, dass Anne Loch fast ausnahmslos Grossformate malte.

AS: Das grosse Format erlaubte Anne Loch einen viel grosszügigeren Strich, eine sehr lockere Art zu malen. Das war ganz

und gar nicht meine Sache. Während ich mit Untermalungen arbeitete und Schicht um Schicht aufgetragen habe, konnte sie bewundernswert locker und unbefangen malen, sozusagen alla prima.

SK: Dazu passt, dass sie offensichtlich keinen Wert auf hochwertige Materialien legte. Sie malt pathetische Bilder mit betont einfachen Mitteln. Das erlaubte ihr auch Themen aufzugreifen, die man für tabu hält, weil sie sich gleichzeitig davon distanzieren kann.

AS: Ich hatte bei der Begegnung mit den Bildern von Anne Loch immer Assoziationen mit andern Malereipositionen, die für mich damals auch wichtig waren, die inspirierend wirkten.

SK: An wen denkst Du? An Alex Katz oder an Salvo?

AS: Ja. Oder an die grossen Landschaften von Georgia O'Keeffe. – Ich glaube, dass Alex Katz ein wichtiger Bezugspunkt ist, um Anne Loch zu verstehen. Ob er für sie ein Bezugspunkt war, weiss ich nicht, aber um sie zu verstehen, scheint er mir wichtig. Das hat mit dem Format zu tun, mit der Lockerheit, die in seinen Bildern liegt. Das grosse Format bestimmt die Malerei. Es ist durchaus inhaltlich zu verstehen. Wenn Alex Katz von den Billboards geprägt war, erschienen mir die grossen Bilder von Anne Loch wie Bühnenbilder. Nicht plakativ, sondern als schnelle Bühnenmalerei. Die Grösse kennt keine Intimität. Und doch sind die Bilder emotional. Bei Alex Katz und Anne Loch spielt das Emotionale eine grosse Rolle. Zugleich ist es sehr kontrolliert. Sie verlieren sich nicht in irgendwelchen Gefühlsgeschichten.

SK: Worin liegt denn das Emotionale in den Bildern von Anne Loch?

AS: Das hat viel mit der Motivik zu tun. Anne Loch arbeitet mit Bildern, die uns allen sehr vertraut sind. Sie scheut sich nicht, Motive aufzugreifen, die ausserhalb des gesicherten ästhetischen Feldes liegen. Sie hebt die Grenzen zwischen «High and Low» auf. Bei den Rosenbildern zum Beispiel dachte ich sofort an Pralinenschachteln aus den 1960er-Jahren. Interessanterweise ist es nicht kitschig, sondern eher sachlich. Es ist Emotionalität in den Bildern, aber es bleibt trotz allem sachlich. Es ist eine ernste Malerei, nicht ironisch. Ich habe bei Anne Loch nie empfunden, dass sie sich durch Ironie distanzieren würde. Distanz schon, aber mehr durch die Malweise. Im Grunde

genommen zeugt das von einer grossen Coolness. Das ist ganz zentral. Hier ist Anne Loch «moderner» als ich. Sie kam mir jedenfalls moderner und jünger vor, obwohl sie zehn Jahre älter ist als ich. Ihre Malerei ist sehr frisch. Ich verbinde sie eher mit Positionen der Postmoderne als mit älterer Kunst, die mich mehr beschäftigt.

SK: Obwohl wir angesichts der Bilder von Anne Loch immer wieder an Bilder der Romantik denken müssen?

AS: Das stimmt. Vor Kurzem war ich in der Alten Nationalgalerie in Berlin und musste bei Ricordo di Tivoli von Anselm Feuerbach sofort an Anne Loch denken, insbesondere wegen der grossblättrigen Pflanze und den Disteln, die im Vordergrund ins Bild ragen. Ich dachte dabei an die Werke von Anne Loch aus den 1980er-Jahren.

SK: Anne Loch übersteigert das klassische Motiv des Repoussoirs, um einen Bildraum zu schaffen: Sie zeigt kleine Pflanzen monumental gross und dahinter die hohen Berge als schemenhafte Kulisse. Sie schafft dadurch eine grosse Künstlichkeit.

AS: Rudolf Koella hat im Zusammenhang mit Félix Vallotton von «arrangierter Landschaft» gesprochen. Das gilt auch für diese Bilder von Anne Loch. Die Blumen im Vordergrund bilden einen hervorragenden Bildabschluss nach unten und lösen das Dilemma des Landschaftsbildes, das nirgends anfängt und nirgends aufhört. Anne Loch fokussiert die Blumen auf eine Art und Weise, dass sie sie isolieren und gezielt ins Bild setzen kann. Das löst einerseits ein bildnerisches Problem und schafft andererseits einen neuen Fokus auf das Ornamentale. Das Bild wird zu einem Arrangement.

SK: Daraus entwickelt sie dann den nächsten Schritt: Anne Loch kann die Landschaft als Bühne verlassen und sich mit der Zeit ganz auf die Blumen konzentrieren.

AS: Sie setzt gewisse Motive fast emblematisch ein. Zum Beispiel die Rosen oder die Rehe. Ich habe das nie symbolisch oder metaphorisch verstanden. Eher sachlich, enzyklopädisch. Bei gewissen Blumenbildern ist das Motiv formatfüllend. Es sprengt das Format richtiggehend. Da erübrigt sich auch die Frage, wie man das Motiv ins Bild setzt. Figur und Grund verschmelzen in einem All-over, zum Beispiel in den Pfingstrosen.

SK: Es ist auffallend, wie radikal Anne Loch Bildausschnitte wählt, wie sie Motive anschneidet, Blumen, Schafe, Rehe. Wie erklärst Du Dir das?

AS: Das ist ein Filter. Es hat etwas mit dem fotografischen Blick zu tun, den ich vorhin schon angesprochen habe. Die Ausschnitte verstärken das ganz deutlich. Es ist vor allem aber ein Hinweis, dass es immer um das Bild geht: Darin manifestiert sich der Wille, das Bild zu organisieren. Es geht um die Bildform, nicht darum, Motive im Bild festzuhalten. Überrascht haben mich dabei Bilder, bei denen Anne Loch ganz nahe ans Motiv geht, sodass fast monumentartige Arbeiten entstehen, beinahe skulptural. Da stellt sich die Frage, ob wir das noch lesen können, ob es figurativ ist oder nicht. Es gibt Kippmomente, wo gegenständliche Elemente abstrakt daherkommen und uns an eine ganz andere Malereikultur erinnern. Ich denke da an die Wolkenbilder von Georgia O'Keeffe zum Beispiel oder an ihr berühmtes Bild Winter Road. Je nach Weglassung und Fokussierung kommen ganz andere Assoziationen auf.

SK: Die farbliche Reduktion kommt hier noch dazu. Das führt bei Anne Loch in den letzten Jahren zu einer noch grösseren Abstraktion.

AS: Das ist eine folgerichtige, fast klischeehafte Entwicklung, dass der formale und farbliche Reichtum durch eine Reduktion der Mittel und durch eine Konzentration ersetzt wird. Obwohl das Werk solche Überlegungen zulässt, will ich das nicht so schlüssig und gradlinig sehen. Man kann angesichts der verschiedenen Bildwelten auch andere Überlegungen anstellen: Wie Günther Förg konnte Anne Loch an gewissen Dingen in der Kunstgeschichte vorbeiflanieren und sich bedienen, ohne etwas vertiefen zu wollen, einfach um sich gewisser Dinge zu erinnern. Sie hat sich eine Leichtigkeit bewahrt, Bilder fast laienhaft herunterzumalen. Das war schon am Anfang bei den Landschaften der Fall, und es ist bei den abstrakten Formen nicht anders. Hier werden Leinwände bemalt.

SK: Das ist eine sehr nonchalante Haltung.

AS: Das ist das richtige Wort in diesem Zusammenhang. Es ist eine Nonchalance gegenüber dem Motiv ebenso wie in der Behandlung der Leinwand. Ich habe vorher von Alla-prima-Malerei gesprochen. Ich glaube nicht, dass Bildermalen für Anne Loch ein Leidensakt war. Wenn es einen Leidensakt gibt, ist das

Gesamte ein Leidensakt, das ganze Dasein, aber nicht das Bild an sich, nicht der Kampf um das Bild. Das kommt leicht und unbeschwert daher.

SK: Für Dich ist das vermutlich ziemlich ambivalent?

AS: Ja, für mich war das zu wenig robust. Ich habe eine Landschaft mindestens in drei Schichten gemalt. Ich weiss nicht, wie sie vorgegangen ist, ob sie projiziert oder übertragen hat. Der Eindruck war immer die freie, schnelle Malerei. Ich bin von dieser Frische und Leichtigkeit fasziniert, auch wenn es ganz und gar nicht mein Ding ist.

SK: Diese grosse Direktheit bringt die Malerei von Anne Loch immer auch nahe zur Zeichnung. Überhaupt ist das Verhältnis von Malerei und Zeichnung bei Anne Loch interessant. In ihren Bildern ist immer beides enthalten. In den späten Werken ist das Zeichnerische dann besonders evident. Erstaunlich ist aber, dass das in diesen immens grossen Formaten passiert.

AS: Das Zeichnerische ist bei Anne Loch von Anfang an angelegt. Alles, was man lesen kann, braucht eine «Bezeichnung». Es gibt Bilder, die wirken wie Vergrösserungen von Zeichnungen oder Studien. All das bestärkt meine Assoziationen, die ich von Anfang an hatte: die Erinnerungen an andere Bilder. Das ist alles sehr schlüssig und konsequent. Es gibt grossformatige Leinwände mit gemalten Zeichnungen, bei denen sich die Frage stellt, ob sie hier nicht auch etwas Gesehenes umsetzt. Man kennt solche Federzeichnungen aus der Romantik. Sie führen uns aber gleichzeitig auch wieder auf die Fährte von «High and Low»: Es gibt Zeichnungen, die sehr ornamental wirken, Blumenbilder, die weniger Blumen zeigen als florale Ornamente. Die haben einen folkloristischen Einschlag. Da wird etwas ins Spielfeld geführt, das ausserhalb der eigentlichen Kunstdiskussion liegt: eine Sehnsucht nach Ursprünglichkeit, nach einer folkloristisch tradierten Welt, die in der Kunst nicht mehr möglich ist – höchstens als Sehnsucht.

SK: Die Ornamentik in dieser Form manifestiert sich erst, als Anne Loch in Graubünden ist. Hier kommt sie damit vielleicht auch stärker in Verbindung.

AS: Das führt mich wieder zu Günther Förg und zu seinen Gitterbildern. Johannes Gachnang hat einmal einen Text geschrieben und sich auf einen Besuch Förgs im Kirchner Museum in Davos bezogen. Dort hat Förg offenbar Zeichnungen und Teppig-

che von Kirchner gesehen und war sehr fasziniert von der traditionellen, naiven, folkloristischen Welt, in der sich Kirchner bewegte. Gachnang hat die elementaren Gitterbilder in den Zusammenhang mit einer direkten Konfrontation vor Ort gestellt. Vielleicht war für die eben erwähnten Bilder von Anne Loch tatsächlich auch der Schritt ins Bündnerland nötig. Da entsteht auf einer anderen Ebene wieder ein spannungsreiches Verhältnis zwischen der sogenannten zeitgenössischen hohen Kunst und dem Folkloristischen. Das ist vielleicht auch eine Sehnsucht. Das hat ein Fluchtmoment in sich.

SK: Es gibt Bilder, in denen Anne Loch die Ornamentik auf die Spitze treibt. Sie löst sich da von einem konkreten Motiv und führt in die Abstraktion. Das sind eher Einzelbilder. Das bringt mich zu einem anderen Aspekt: Auffallend ist, dass Anne Loch selten Einzelbilder malt, die für sich stehen, sondern meistens grössere Serien.

AS: Das erlaubt, etwas durchzuspielen. Das hat Förg übrigens auch gemacht. Da wird nicht etwas kontinuierlich zu einem Gipfel geführt, sondern es entstehen Serien von Bildern in grosser Gleichwertigkeit. Dadurch entsteht eine Distanz. Darin manifestiert sich wieder diese Coolness.

SK: Das sind die entscheidenden Brüche, die es trotz allem möglich machen, Themen aufzugreifen, die eigentlich nicht möglich sind, die viele Gefahren in sich bergen.

AS: Anne Loch verbietet sich nichts. Das ist mutig. Sie geht immer ganz kühn an Grenzen. Man denke nur an die Rosenbilder. Die Bildmotive sind behaftet, die Blumen an sich sind mit allen möglichen Kitschvorstellungen behaftet. Das kann, je nachdem, wie man das macht, in den Abgrund führen. Sie berührt überall heisses Eisen, kühlt es aber ziemlich ab. Sie scheint da durchaus ein klares Gespür zu haben, was möglich ist und was nicht. Sie geht immer an Grenzen und fragt nach dem noch Möglichen.

SK: Anne Loch zieht alle Register, um Emotionen zu wecken, und gleichzeitig geht sie auf Distanz. Das Werk strahlt etwas sehr Zerbrechliches, Sensibles aus und bleibt trotzdem cool, wie Du sagst. Das eine kippt immer wieder ins andere. Vielleicht macht sie das für uns heute so aktuell? Wenn man Anne Loch mit wenigen Worten zu charakterisieren versucht, beschreibt man sie als Einzelgängerin. Bei genauer Betrachtung realisieren wir aber, dass sie viel vernetzter ist, dass ihr Werk viel mehr

Berührungspunkte zur zeitgenössischen Kunst hat, als wir auf den ersten Blick meinen.

AS: Das Eigenbrötlerische, an das man sofort denkt, wenn sich jemand in die Alpenwelt zurückzieht, wird untermauert durch die Wahl ihrer Sujets. Dadurch wird unterstrichen, dass ihr Werk aus der Zeit gefallen sei. Bei genauer Betrachtung ist das aber eine falsche Fährte. Auch wenn uns das Werk von Anne Loch sehr weltabgewandt vorkommt, auch wenn sie abgeschieden in Graubünden lebte, sie lebte und arbeitete doch ganz in unserer Zeit. Man hat den Eindruck, dass ihre Bilder nicht mit unserer Realität zu tun haben. Ich glaube, dass sie sich sehr konsequent mit dem beschäftigt hat, was sie umgab. Anhand von dem, was da war, konnte sie die zeitrelevanten Fragen abarbeiten. Wenn man die Bilder genau anschaut, merkt man die Ungereimtheiten.

SK: Wenn Anne Loch das ganz in ihren Bildern austragen konnte, stellt sich noch einmal die Frage, warum es diesen Rückzug brauchte und warum sie in der Folge auch darauf verzichtete auszustellen. Wenn man das eigene Werk so wie sie in einem künstlerischen Diskurs seiner Zeit verortet, hat man da nicht auch das Interesse, dass es so wahrgenommen wird? Dem hat sich Anne Loch entzogen.

AS: Wir werden das nie schlüssig beantworten können. Der Schritt ist aber nachvollziehbar, wenn jemand konzentriert und unabhängig arbeiten will. Sie hat sich entschieden, in der Umgebung zu leben, die sie künstlerisch interessiert. Das war kein Ausstieg, sondern es war, wie wir gesehen haben, bereits im Werk angelegt. Aber auch wenn Anne Loch in den Bergen ihren Rückzugsort oder ihren Zufluchtsort gefunden hat, glaube ich, dass das eigentliche Leben in den Bildern stattgefunden hat. Darin manifestiert sich eine Sehnsucht nach Einheit. Und gleichzeitig nimmt sie in ihren Bildern eine Korrektur vor. Vielleicht wird in den Bildern mit ihren verschiedenen Brüchen sogar die Konsequenz relativiert, sich zurückzuziehen?

SK: Nun stellt sich die Frage, wie man dieses Werk wieder ins Gespräch bringen kann. Wir sind da jetzt gefordert. Unsere Ausstellung soll dazu ein erster Schritt sein.

AS: Das ist nicht einfach. Zuerst verdient Anne Loch sicher die Einzelsicht, wie ihr das jetzt mit der Ausstellung macht. Das ist ein Statement und ein Signal, dass es sich lohnt, dieses Werk zu betrachten, vielleicht sogar, es neu zu sehen. Das ist wichtig.

Wenn man das aber strategisch verfolgen will, darf man sich nicht scheuen, sie anderen zeitgenössischen Positionen gegenüberzustellen, weniger um Unterschiede, als um Gemeinsamkeiten sichtbar zu machen. Wir haben Beispiele genannt. Man muss sie auf diese Ebene bringen, damit ihr Werk besser gelesen werden kann. Ihre Bilder sind so ambivalent, dass sie leicht missverstanden werden können. Das macht das Werk interessant, aber es bringt den Betrachter vorschnell auf falsche Fährten.

SK: Es wäre fatal, wenn wir Anne Loch als eine regionale Malerin zeigen würden, weil sie in Graubünden lebte und Bergbilder malte. Vielmehr wollen wir dieses Werk von hier aus wieder ins Gespräch bringen, es wieder in die Kunst-Welt tragen. Wir wollen sie nicht heimholen, sondern rausschicken.

AS: In der Tat, nur das ist interessant. Das ist eine grosse Aufgabe. Anne Loch macht es uns aber nicht einfach, weil sie sich einer Motivik bedient, die sie vorschnell disqualifizieren könnte. In den vielen möglichen Missverständnissen besteht jedoch eine hohe Aktualität. Es ist eine unzeitgemässe Aktualität. Sie spielt bewusst mit einer falschen Geborgenheit. Gleichzeitig setzt sie Momente der Desillusionierung ein: durch die Malweise, in den Formaten, in der Wahl der Ausschnitte. Die romantischen Eskapaden werden dadurch auf den Prüfstand gestellt. Anne Loch führt uns immer wieder vor, dass es um Bilder geht. Sie widerspiegeln keine heile Welt. Es sind Bilder, die mit unseren Vorstellungen und Erinnerungen spielen. Sie sind abgemalt, arrangiert. Darin liegt die eigentliche Desillusionierung. Es sind diese Kippmomente, die diese Werke so interessant machen.

SK: Es braucht eine besondere Vermittlungsarbeit, um den Ansatz nachvollziehbar zu machen, den wir hier sehen. Er ist nicht offensichtlich.

AS: Es ist ein Werk, das sehr unangetastet ist. Ein paar wenige kennen es und bringen es auch zeitlich in den Zusammenhang der Kunst der 1980er- und 1990er-Jahre. Und trotzdem ist es nicht ein Werk, das durch alle Institutionen geschleppt wurde, sodass man fragt, warum oder warum schon wieder. Es liegt jetzt eine grosse Verantwortung darin, wie man dieses Werk zeigt. Das Werk ist auch viel breiter, als ich vermutet habe. Auch da muss man sich überlegen, wo man die Gewichtungen legt. Jetzt kann man die Rezeption sehr stark beeinflussen, viel stärker als in einem anderen Fall. Man könnte eine fatale Ausstellung machen, wenn man die Zusammenhänge nicht sehen will: Bergbilder, Blumenbilder, Tierwelten des Engadins ...

Das hat zwar alles mit allem zu tun und doch nicht. Das ist das Verrückte. Das hat mit unserer Zeit zu tun: sich zwangsläufig in die Sache zu begeben und immer auch draussen zu bleiben, zu beobachten. Anne Loch ist eine Beobachterin. Man sieht zwar ihre Augen nicht, wegen der Sonnenbrille, aber sie ist die Beobachterin. Es gibt ja auch praktisch keine Menschen oder Figuren in ihren Bildern. Sie ist es, die betrachtet.

SK: Dazu passt, dass sie stets mit der Kamera unterwegs war. Davon zeugen Tausende von Fotografien in ihrem Nachlass. Alles wahrnehmen, alles beobachten, alles Gesehene in die Malerei geben.

AS: Und sie macht uns zu Beobachtern, sie lässt uns die Sache nochmals anschauen, mit den verschiedenen Möglichkeiten, es zu sehen. Sie ist nicht doktrinär, sie zwingt uns keine bestimmte Sicht auf. Sie ermöglicht Blicke und stellt gleichzeitig Fragen. Sie stellt immer wieder die Frage: Was sehen wir? Wie sehen wir etwas? Nicht wertend, sehr offen.

Dezember 2016











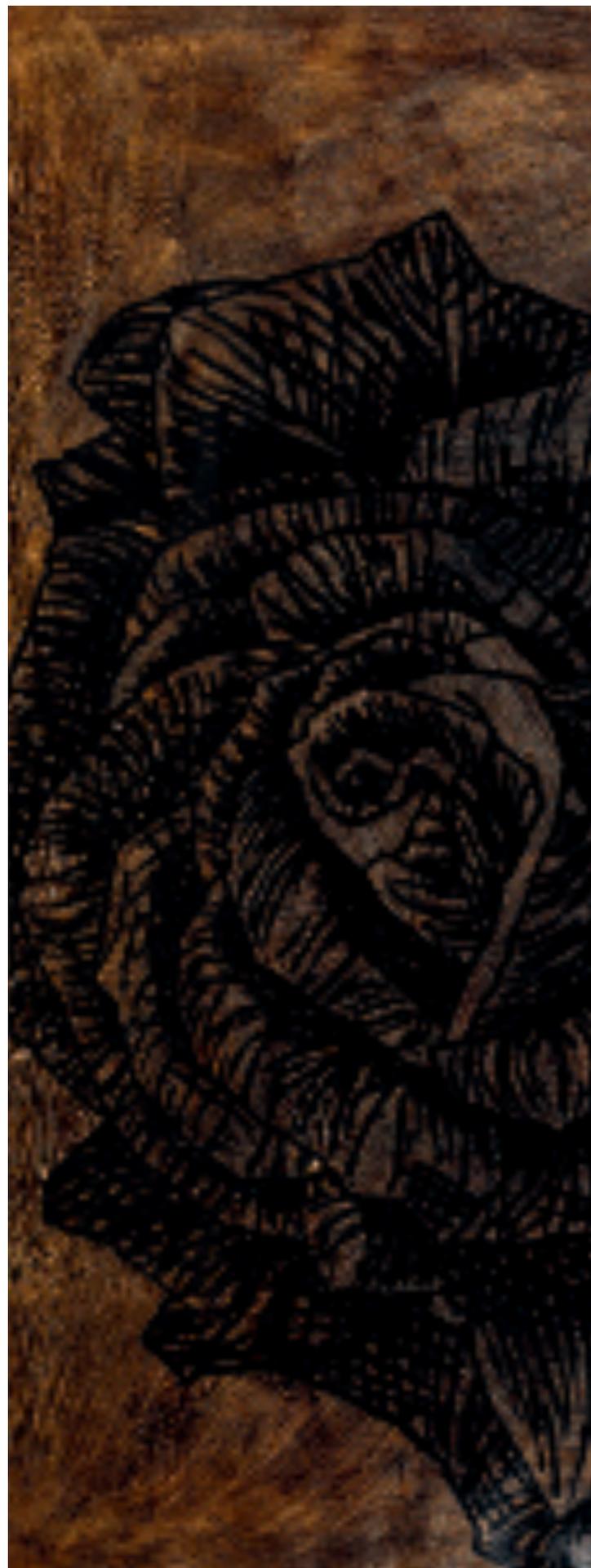












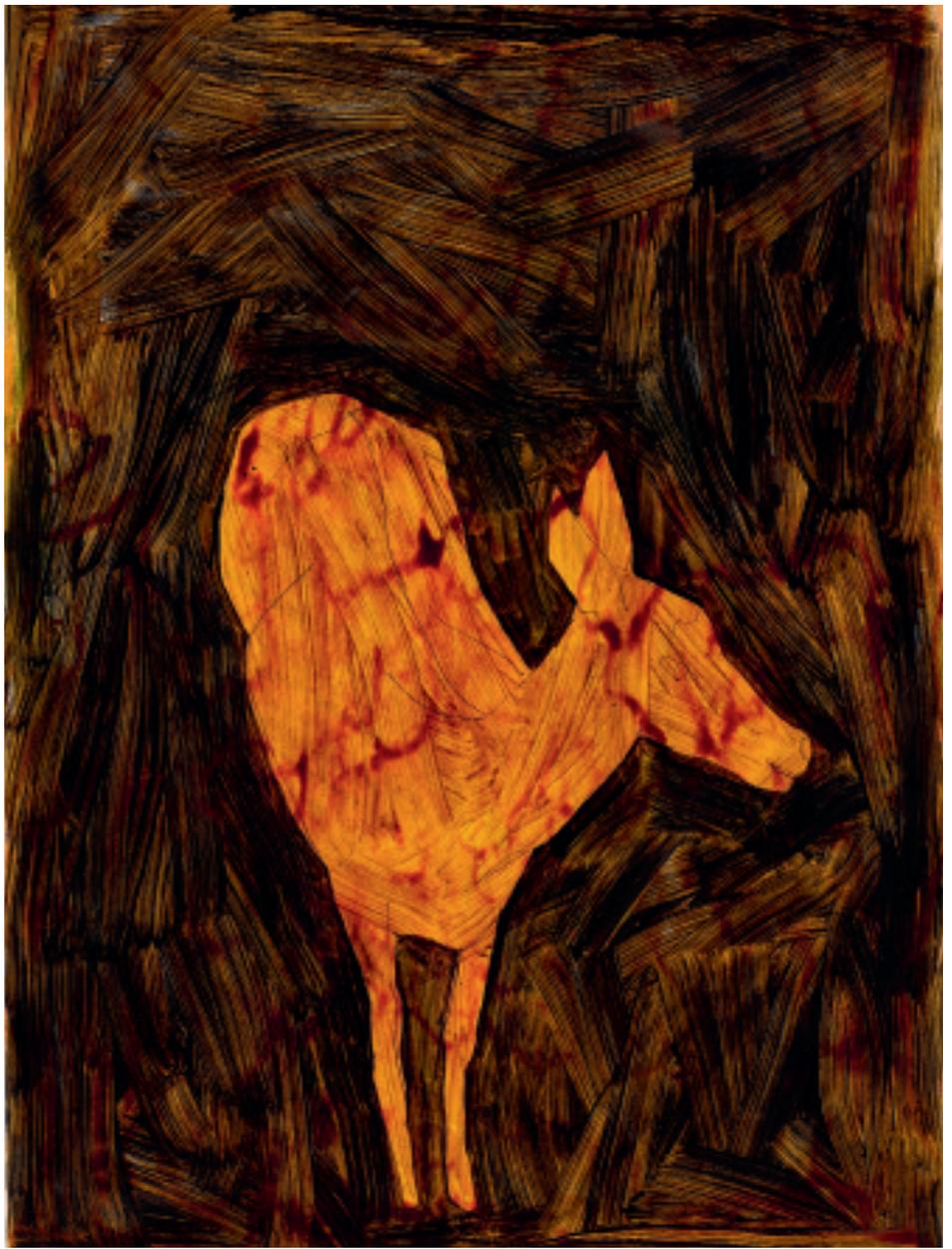










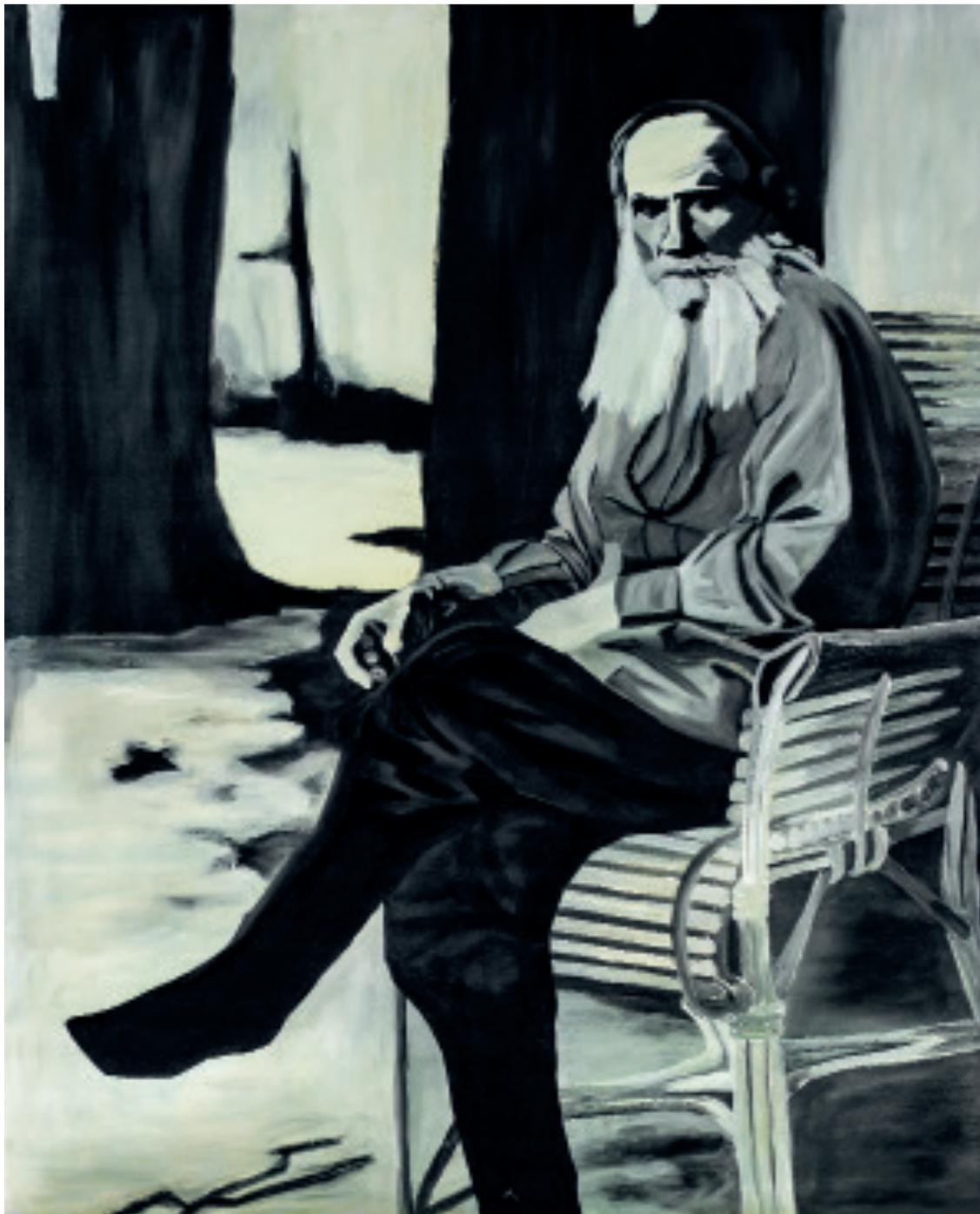


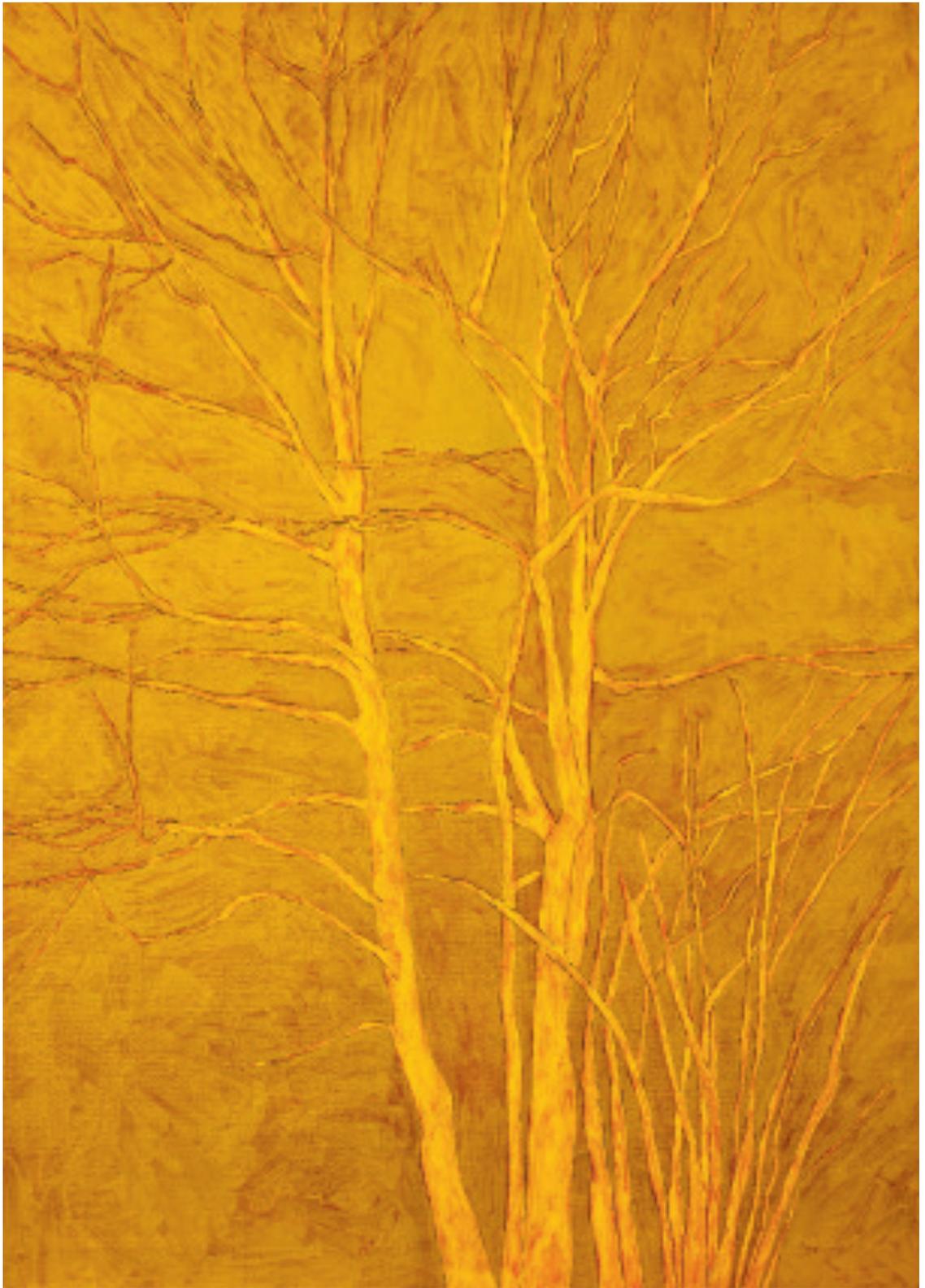
































Wer als Künstlerin, die stets intensiv, manchmal auch exzessiv an Bildern gearbeitet hat, behauptet, an Bildern eigentlich nicht interessiert zu sein, begibt sich in eine paradoxe Situation. Warum macht sie denn überhaupt noch Bilder? Das bewusst und pointiert Paradoxe ist dem Werk von Anne Loch eigen. Sie malt zuerst «schön» – und hebt die Ästhetik aus. Sie transformiert später ihre Malerei in ein Medium, das weder Malerei noch Zeichnung ist – und schafft so eine neue Ästhetik. 1991 schrieb sie in einem programmatischen Text anlässlich ihrer Ausstellung in der Galleria Toselli in Mailand: «Meine Motive entziehen sich dem ästhetischen Zugriff. Auf dem Wege können sie nicht verstanden werden. Sie sind eine Herausforderung an die Offenheit. Ästhetik ist etwas Geschlossenes, Fertiges. Damit kann ich nicht leben. Es erstickt mich wie eine Ideologie. Also fange ich daneben an.»

Anne Loch ist eine radikale Künstlerin. Denn sie verweigert oder hinterfragt oder hintergeht, indem sie Bilder schafft – auf eine radikal eigenständige Art und in gewisser Weise mäandrierend – das Bild selbst. Freilich ist sie nicht radikal im Sinne eines Diktums von Theodor W. Adorno, der in seiner 1970 postum publizierten Ästhetischen Theorie bemerkte, radikale Kunst heute, also in den Zeiten nach Auschwitz, heisse soviel wie finstere, von der Grundfarbe Schwarz. Das bedeutet

auch, dass sich das Bild konstituiert auf der Basis des Bild-Entzugs oder zumindest dahin tendiert, bis hin zum selbst auferlegten Bild-Verbot.

Das ist bei Anne Loch auf den ersten Blick überhaupt nicht der Fall, ja, ihre Gemälde sind voller, manchmal geradezu voller explodierender Farben, sodass die Rede vom Bild-Entzug falsch erscheint – oder einmal mehr: paradox. Auch die Motive sind alles andere als düster, eher scheinen sie geradezu idyllisch: Blumen, Landschaften, Hirsche, Ziegen, Schafe, aber auch Abstraktionen von Bäumen. Das ist alles andere als finster.

Aufmerksamkeit wecken in allen Schaffensphasen die Formate. Die Idyllen sind monumental. Es sind über das Mass eines Menschen hinausgehende und -strebende Bild-Bilder oder Bild-Findungen, wie man sich das kaum vorstellen kann, zumal wenn man nur Abbildungen sieht. Die Dimensionen sind derart gross, und zwar auch in den späteren, spätesten Werken, dass sich ein Vergleich mit den Gemälden von Barnett Newman aufdrängt. Dieser ging davon aus, dass sich der Betrachter ganz ins Bild hineinbegibt, davon umfassen ist und so in den Raum des Bildes eintritt. So wird bei Anne Loch eine Rose zu einem schier undurchdringlichen und deswegen aufdringlichen, deswegen eindringlichen Kosmos von Farben und Formen, zu einer Architektur, die eigentlich die Rose-ist-eine-Rose-ist-eine Rose überschreitet und überspitzt, folglich jenseits der Rose als Rose anzusiedeln ist. Die Rose ist ein Bildkonzept. So hat die Künstlerin bereits 1986 in einem Interview mit Demosthenes Davvetas erklärt: «Jede Kunst ist Konzept-Kunst. Du hast eine Idee, eine Vorstellung davon, wie es sein könnte. Eine Vorstellung von Welt. Dass ich malte, das begann in Italien. Es war einfach eine Lust danach. Vielleicht lasse ich es eines Tages wieder, wenn mich die Lust dazu verlässt.»

Ist die Abbildlichkeit nie ein Ziel von Anne Loch, sind ihre Werke stets als konzeptionelle Frage nach der Bildlichkeit des Bildes zu verstehen, so gibt es Mitte der 1990er-Jahre eine Radikalisierung in dieser Frage. Die Farbe tritt phasenweise zurück, ja es kann sogar von einer Verweigerung der Farbe die Rede sein. Dann dominieren dunkle, ja schwarze Töne. Das Finstere hat sichtbar seinen Ort und seinen Raum, ohne dass es aber finster wirken würde – wieder ein Paradox. Es entstehen Berge in Lackfarben, Waldränder vor braungelben Hintergründen. Die Entwicklung verläuft dabei nicht gradlinig, sondern zeichnet sich durch Vor- und Rückgriffe aus. Anne Loch formulierte ihre verschärfte Abkehr vom Bild oder den Zweifel am Bild – als weitere, noch radikalere Hinwendung zur Frage des Bildes – in ihrem Text 1991: «Eigentlich bin ich an Bildern nicht interessiert. Aber da war die Suche. Und dann: über der Sprache zu stehen, über Gefühlen

und Bedürfnissen. Ja, vielleicht ist es so, dass auch die Suche inzwischen nicht mehr wichtig ist. Ich glaube: nicht mehr, denn das Ergebnis ist mir immer gleichgültiger.»

Und sie malt (oder zeichnet?) weiter. So wie sie, die mit Bildern über der Sprache stehen will, pointierter als viele andere Künstlerinnen und Künstler zeit ihres Lebens sich intensiv mit Sprache und Texten beschäftigt und unzählige Essays und Notizen verfasst. Die Sprache und die Selbstreflexion sind Teil ihres Werkes, Teil ihrer Arbeit am Bild. In und mit der Sprache lotet sie unerbittlich jene Paradoxien aus, die sie beschäftigen. Ein zentrales Paradoxon ist das Bild als Bild. Dabei ist das Paradoxe bei Anne Loch nicht zu verwechseln mit dem Widersprüchlichen. Das Paradoxe stammt vom altgriechischen Adjektiv *parádoxos* und bedeutet «wider Erwarten, wider die gewöhnliche Meinung, unerwartet, ungläublich». Die Auseinandersetzung mit dem Paradoxen führt, im besten Fall wie bei Anne Loch, zu einem genaueren, reflektierten Verständnis der Problematik, hier also der Frage nach dem Bild. Dabei scheut sich die Künstlerin nicht vor Schematismen, Klischees und Kitsch wagt sie auszureizen. Eben dieses Paradoxe ist es, was Lochs Werk unfassbar macht – so einfach und einleuchtend: irritierend ihre Motive erscheinen.

Die Arbeit an der Reflexion des Paradoxen verschärft sich Ende der 1980er-Jahre, eben in jener Zeit, als sich Anne Loch vom Kunstbetrieb zurückzieht und sich in Thusis niederlässt. Das kaum überblickbare Konvolut von Fotografien erhält ab 1988 neue Akzente. Die Künstlerin fotografiert in Schwarz-Weiss Ideen und Eindrücke von Landschaften (sie tauchen auf Gemälden verfremdet wieder auf), wobei die Ausschnitte «willkürlich», jedenfalls nicht «klassisch» erscheinen, vielmehr wie ein Erhaschen, ein Haschen nach dem Wind. Sie arbeitet zweitens mit Unschärfen (etwa bei einer Fotografie einer Blume mit Schmetterlingen). Und sie nimmt, drittens, Ausschnitte eigener Bilder auf, macht also Bilder von Bildern, als ob sie die Bilder aus einer anderen Distanz und Optik nochmals überprüfen oder gar weitertreiben wollte. Viertens schliesslich setzt sie sich fotografierend (November 1989) und malend (1993) mit dem Blick auf sich selbst, mit Selbstbildnissen auseinander, also letztlich mit dem Erblicken des Blicks. 1995 dann folgt die Serie der Synapsen, eine Serie von übereinanderbelichteten, gedämpften Farbfotografien. Der Mond in und über einer Landschaft – Idylle, Kitsch! – ist dabei nichts anderes als die Brustwarze der Künstlerin, so zeigt der zweite Blick. Die Blickende und das Erblickte sind zur (erotischen) Einheit geworden; die Blickende ist selbst die, die sich erblickt. Subjekt und Objekt sind für den Augenblick versöhnt. Es sind Momente, die auch in den 1995 entstandenen Filmskizzen *Anarchie* und *Der Tag aufscheinen*: Die Künstlerin legt sich nackt in die Waldwiesen, liest romantische und erotische Texte

vor, um dann gleich wieder spazierend, die Umgebung mit der Kamera abtastend, weiterzugehen.

Erscheint das als voreilige Versöhnung, so sind (ist es ein Kontrast?) beinahe gleichzeitig entstandene Gemälde zu beachten, auf denen Anne Loch das gemalte Motiv auf Striche reduziert: Rosenstrukturen, teils dunkel auf leicht getöntem, monochromem Hintergrund, teils knallrot auf pechschwarzer oder oranger Fläche. Das Natürliche wird wieder konzeptionell aufgehoben, die versöhnliche Einheit mit der Natur weicht der harten, künstlichen Konstruktion.

Hier schliesst nach 1997 dann immer wieder eine Malerei an, die nur noch aus der gemalten Schwarz-Zeichnung auf lasiertem Leimfarbenhintergrund besteht. Es ist eine Malerei, die keine eigentliche Malerei ist, eine Zeichnung, die, da gemalt, keine Zeichnung ist, eine Skizze, die das Skizzenhafte negiert, allein durch das Format, aber auch durch die Verdichtung der Striche und die Sicherheit der Strich-Setzungen. Es sind irritierend verweigerte Illusionen. Denn es gibt hier keine Effekte, auch nicht des Lichts, keine Schattierungen also und keine Modellierungen. Es ist, optisch, eine Illusionslosigkeit. Und eher denn eine Abstraktion eine Reduktion – wobei Anne Loch selbst auch das zurückweist: «Das Puristische ist also ein Zusammenfassen von ALLEM – nicht eine Reduktion.» Dabei ist der Strich sicher, korrespondiert jedoch mit dem abtastenden Blick. Die Bilder sagen: Ich bin (k)eine Landschaft. Die Bilder sind Strichkonzepte. Dabei bleibt die Künstlerin bei ihren Grossformaten ebenso wie bei ihren Motiven: Hirsche, Berg- und Heidelandschaften, Bäume, Blumen.

Kitsch? Bereits 1988 formulierte Anne Loch in der Zeitschrift *Wolkenkratzer Art Journal* ihren Hang zum Kitsch, der sich auch in fotografischen Selbstinszenierungen vor billigen Röhrende-Hirsche-Teppichen äussert: «Da muss doch für mich ein psychologisches Moment mit rein. Was sich bemerkbar macht im Auftreten der Psychoanalyse. Und sich für mich als optischen Menschen im Kitsch und im Kitschbedürfnis zeigt. Der ungeklärte Schmerz.¹ Der, wenn er sich über die Arbeit klärt, ganz ernst wird und kein Kitsch mehr ist.» Deswegen: Naturalismus oder Realismus ist diesen Bildern völlig fremd; das zeigt der konzeptionelle Einsatz des Bildhintergrunds, der blau, schwarz, rötlich oder auch «schmutzig» sein kann – und dann wieder ganz weiss, gewissermassen unberührt: die simple gekaufte, vorgrundierte Leinwand.² Dieses Bildkonzept zeigt sich auch im Bewusstsein um die gemalten Strich-Zeichnungen oder gezeichneten Mal-Spuren. Diese verweigern die gemalte Fläche – es sei denn die «Leerstellen» würden als Flächen gesehen werden. Die Striche sind blosse Zeichen oder Chiffren. Sie entstehen nicht vor Ort, als Abbilder, sondern sind auf der Malfläche gewachsene, aus der Vorstellung und Verinnerlichung genährte Figurationen der Natur.

1 Hervorhebung durch den Autor. Auf den «ungeklärten Schmerz» wird später zurückzukommen sein.

2 Diese Praxis verfolgte Anne Loch etwa ab 2003. Sie sagte dazu, sie müsse damit die Mühe des Grundierens nicht mehr auf sich nehmen. (Hinweis von André Born)

3 Im Text *Tagträume* (Romantik in der Kunst der Gegenwart. Sammlung Murken, Ausst.-Kat., Aachen, Leverkusen, Osnabrück etc., Köln 1993) bezieht

sich Anne Loch explizit auf die Romantik und auf Ernst Bloch: «Das Wort Romantik hat – wenigstens – zwei Bedeutungen, einmal die Romantik des 18. Jahrhunderts, die Suche nach einer mathematischen Formel für ein Weltganzes, ein Ordnungsgefüge. Zum zweiten – im allgemeinen Wortschatz – ist es ein Ausdruck für eine verträumte Sehnsucht. Ernst Bloch räumt den Tagträumen ihren Stellenwert ein: Tagtraum – ein aufscheinendes Ziel. Wir sprechen heute

Anne Lochs Malerei ist eine Malerei der Reflexion, bis hin zu den maltechnischen Entscheidungen. Die Reflexion über den Status und die Erscheinung der Bilder zielt jedoch auf eine weitergehende, erkenntnistheoretische Dimension. Sie betrifft die Stellung des Subjekts gegenüber der Wirklichkeit und ist eben darauf angelegt, das Gegenüber zu überwinden, aufzuheben, stets in der fragenden, zweifelnden, verzweifelnden Gewissheit, dass die Grenze zwischen dem sehenden, erkennenden Subjekt und dem abgebildeten, im Bild gefassten Objekt bestehen bleibt. Aber, so die Hoffnung, das Bild könnte ein Medium dafür sein, die Grenzen zumindest zu verschieben, durchlässiger zu machen, in der Arbeit am Bild ein Hin-und-Her zu erreichen. Und sei dies um den Preis, die Natur als Nicht-Natur auszuzeichnen, das Bild als Nicht-Bild.

In diesem Raum – es ist ein Zwischenraum, eine Zwischenwelt –, dort macht sich der «ungeklärte Schmerz» bemerkbar: der Schmerz über die erhoffte, aber unerreichbare Versöhnung mit und in der Natur.

So ist das Verhältnis zur Natur zugleich ein gebrochenes und ein utopisches. Der vermeintliche Kitsch und die vorschnelle Idylle sind derart höchst explosiv. In ihren Aufzeichnungen im Wolkenkratzer notiert Anne Loch nämlich, unmittelbar bevor sie auf den Kitsch und den damit verbundenen «ungeklärten Schmerz» zu sprechen kommt: «Die absolute Beliebigkeit und gleichzeitige Stimmigkeit: LANDSCHAFT. Wenn dieser Anspruch – politisch und human – nicht wäre, ein Äquivalent zu finden zum Gegebenen, in der kleinen Realität unserer diesseitigen Lebensspanne, also durch eine gewisse Erkenntnis zu lernen und sozusagen ein Gleichnis zu finden und uns daran zu formen – getrieben durch die Tragik des Nicht-Erkennenkönnens –, also die hoffnungslose Suche nach dem Ei des Columbus [sic!], oder, wie entsteht Leben, was sich dann auch in einer latenten Todessehnsucht äussert, die einfach Heimweh ist, dieses Wiedereintauchen in die grossen Zusammenhänge, das gestört ist durch unser materielles Leben...»

Da klingt viel Romantisches durch, was der sehr belesenen Künstlerin sicherlich bewusst war, als sie diese Zeilen schrieb.³ Als erstes Novalis: «Die Philosophie ist eigentlich Heimweh – Trieb, überall zu Hause zu sein.» Dann auch Ernst Blochs Schlusspassage in Das Prinzip Hoffnung: «Die wirkliche Genese ist nicht am Anfang, sondern am Ende, und sie beginnt erst anzufangen, wenn Gesellschaft und Dasein radikal werden, das heisst sich an den Wurzeln fassen. Die Wurzel der Geschichte ist aber der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfasst und das Seine ohne Entäusserung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war. Heimat.» Für Bloch ist die Kunst, selbst in der Negation, ein Vorschein dieser Möglichkeit. Und zur Kunst, schliesslich, bemerkte Paul Klee: «Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig.»

von der Vorstellung der Welt als einer Inszenierung. Wir können diese zweite allgemeine Vorstellung von Romantik nicht unberücksichtigt lassen. Alles, was uns begegnet, müssen wir bedenken und beachten, um einer ideologischen Starre zu entgehen und Bedürfnisse zu berücksichtigen. So schliesse ich diese unbedeutende, unordentliche Romantik als Fussnote in das Gebäude der Utopien. [...] Wir sind nicht Beobachter, nicht Spiegel. Wir sind Teil.»

Und dann wieder Anne Loch: «ANARCHISMUS – das scheint mir das politische Äquivalent zur Landschaft zu sein.»⁴

Derart ist diese Malerei in ihrem Kern eminent philosophisch – bis hin zur Reflexion darüber, was ein Strich sei, wie er entstehe. Und was ein Bild sei, wie es entstehe. Es ist wohl kein Zufall, dass Anne Loch im Juni 1989 in einer langen Tagebuchpassage, die sich in vielen Wendungen und Windungen um eine unerfüllte, unerfüllbare Liebesgeschichte dreht, ganz unmittelbar auf die Arbeit am Bild zu sprechen kommt: «In meinem Beruf könnte ich nicht immer sagen: So das wird jetzt so gemacht und das wird so gemacht, denn ich bestimme das nicht, und wenn ich male, dann bestimme nicht nur ich das Bild. Das ist vielleicht anders als in anderen Berufen. Dass man sich der Sache wirklich ganz unterordnet, d.h. dass man demütig ist mit ihr, dass man nicht denkt, ich mache jetzt das Bild, sondern man weiss, es ist eine gemeinsame Arbeit – das Bild macht und ich mache. Dieses Abwarten brauche ich ja schon beim Malen, obwohl ich so schnell und rasch und feste auch male und sehr konzentriert, und trotzdem muss ich doch abwarten und offen sein, sonst würde ich ja nur Farben hinzwingen und Striche hinzwingen. Und dass das so eben auch in meinem Alltag so ist, das musst Du verstehen.»

Im Text *Der Soldat und die Gärtnerin*, erschienen 2003: «Ich brauche einen starken Anstoss, um mich zu überwinden, anzufangen. Ich habe keine inneren Geschichten zu erzählen, aus mir will nichts hinaus, Form annehmen. Diesen Anstoss bekomme ich von meinen Motiven. Sagen wir, so, wie ich den Blick eines Mannes brauche, um Lust auf einen Kuss zu bekommen. Geschieht er, ist die Sache eine andere, verselbständigt sich – wie das Malen. Beim Malen gibt es kein Motiv mehr.»

Und 1991, zur Ausstellung *Hinterrhein indifferenti* in Mailand: «Meine Motive sind rein politisches Interesse. Ein Ausdruck einer Haltung. Die davon ganz abgelöste Suche – die «Arbeit mit den Strichen» – hat jedoch meine Haltung kontinuierlich bestärkt. [...] Ich mache mir kein Bild von der Welt, ich suche das Bild, das zwischen mir und der Welt sich befindet. Da, wo es keine Projektion gibt. Das Bild, das an der einen Hand die Welt führt, an der anderen mich.»

Nochmals: Genau das ist die Reflexion des Subjektbegriffs und damit des Sehens – und des Malens. Das erinnert an jene Überlegung, die Theodor W. Adorno in der *Negativen Dialektik* macht. Postuliert wird damit zugleich ein anderer Subjektbegriff, oder genauer: ein anderes Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt: «Wem das Dinghafte als radikal Böses gilt; wer alles, was ist, zur reinen Aktualität dynamisieren möchte, tendiert zur Feindschaft gegen das Andere, Fremde, dessen Name nicht umsonst in Entfremdung anklingt; [...] Absolute Dynamik aber wäre jene absolute Tathandlung, die gewalttätig sich in sich befriedigt und das Nichtidentische als ihre blasse Veranlassung missbraucht. [...] Die Dinge verhärten sich als Bruch-

4 Mit dem Anarchischen, hier dem Herrschaftslosen im Verhältnis von Mensch und Natur, spielt Anne Loch in der bereits erwähnten Filmskizze *Anarchie* (1995). Allerdings kommt hier noch eine weitere Komponente hinzu: die «Anarchie», die Verneinung des Anfangs (und des Endes), die sich in der Nicht-Dramaturgie und im spazierenden (Kamera-)Blick manifestieren.

stücke dessen, was unterjocht ward; seine Errettung meint die Liebe zu den Dingen⁵.» Das wiederum führt, bezogen auf die Malerei, besonders auf jene von Anne Loch, zu Überlegungen, die Maurice Merleau-Ponty in seinen Werken *L'Œil et l'Esprit* (1961) und in der postum publizierten Sammlung *Le visible et l'invisible* (1964) verfolgte. Das beginnt mit dem Raum, der von Merleau-Ponty als nicht subjektiv-perspektivisch konstruierter verstanden wird, sondern als ein Umräum: «Ich sehe ihn [den Raum] nicht gemäss seiner äusseren Hülle, ich erlebe ihn von innen, bin von ihm umgeben. Schliesslich ist die Welt um mich herum und nicht vor mir.» Das Subjekt ist also Teil der Welt, die Malerin ist, wenn sie malt, nicht nur von Welt umgeben, sie ist in der Welt und ihre Wahrnehmung ist ebenso Teil der Welt, wie es später ihre Bilder sein werden. Weiter: «Das Sehen des Malers ist nicht mehr ein Blick auf ein Äusseres, eine bloss physikalisch-optische Beziehung zur Welt. Die Welt liegt nicht mehr durch blosser Vorstellung vor ihm. Vielmehr ist es der Maler, der in den Dingen geboren wird wie durch Konzentration und einem Zu-sich-Kommen des Sichtbaren.» Und: «Es gibt tatsächlich eine Inspiration und eine Expiration des Seins, Atmen im Sein, Handlung und Leidenschaft, die so wenig voneinander zu unterscheiden sind, dass man nicht mehr weiss, wer sieht und wer gesehen wird, wer malt und wer gemalt wird.»

In solch komplexer Dialektik bewegt sich Anne Loch. Mit ihrer Bilderfülle. Mit ihrer Bildskepsis. Mit ihrem «Desinteresse» am Bild: «Eigentlich bin ich an Bildern nicht interessiert. Aber da war die Suche. Und dann: über der Sprache zu stehen, über Gefühlen und Bedürfnissen. Ja, vielleicht ist es so, dass auch die Suche inzwischen nicht mehr wichtig ist. Ich glaube: nicht mehr, denn das Ergebnis ist mir immer gleichgültiger.» Diese Gleichgültigkeit ist Resultat dessen, dass, was die Künstlerin tun, erreichen, malen/zeichnen will, seine Gültigkeit haben soll. Die radikale Malerei von Anne Loch ist deswegen in gewissem Sinn eine negative Malerei: Um die Malerei (und vor allem die Motive/die Natur) zu retten, negiert sie die Malerei: malend. Das ist eine Denkbewegung, die jener der Negativen Theologie vergleichbar ist; dort ist die höchste Anschauung Gottes jene, die ihn negiert – weil sein Begriff jeden Begriff, jede Anschauung, jede Vorstellung überschreitet. Das kommt, konzentriert, in einem einzigen Satz des um 1300 lehrenden deutschen Mystikers Meister Eckhart zum Ausdruck: «Du sollst Gott lieben wie er ist: ein Nichtgott, ein Nichtgeist, eine Nichtperson, ein Nichtbild.»

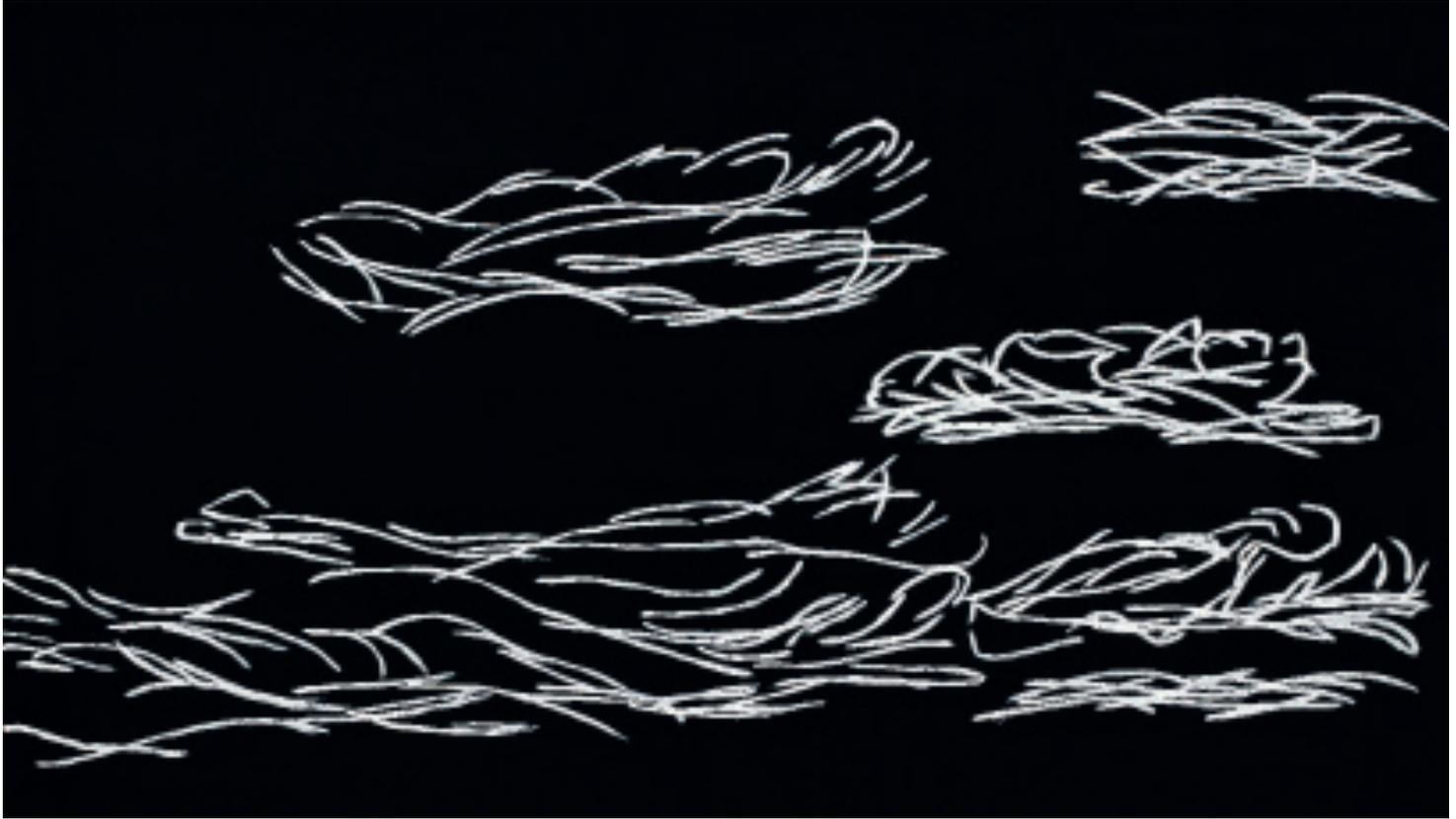
Die Bildliebe ist die Liebe zum Nichtbild. Und die Liebe zum Nichtbild ist Ausdruck der Bildliebe.⁶

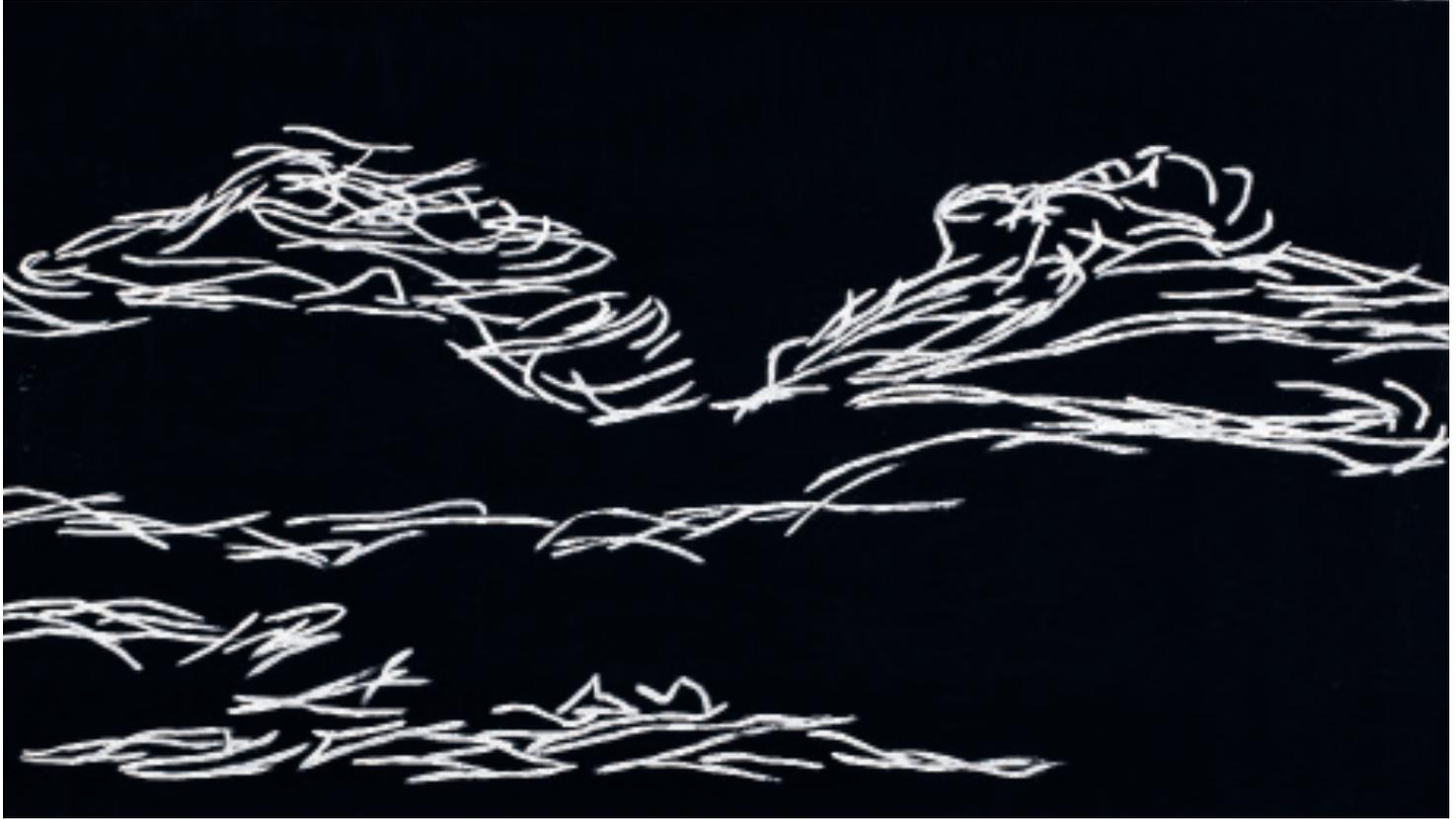
5 Hervorhebung durch den Autor.

6 In der Filmskizze *Anarche* zitiert Anne Loch gegen das Ende zu, also wie eine Quintessenz, eine Passage aus Knut Hamsuns *Victoria*. Die Geschichte einer Liebe: «Die Liebe ist Gottes erstes Wort, der erste Gedanke, der durch sein Gehirn glitt. Als er

sagte: Es werde Licht! ward es die Liebe. Und alles, was er geschaffen hatte, war sehr gut, und er wollte nichts davon wieder ungeschehen machen. Und die Liebe war der Ursprung der Welt und die Beherrscherin der Welt; aber alle ihre Wege sind voll von Blumen und Blut, Blumen und Blut.»

































































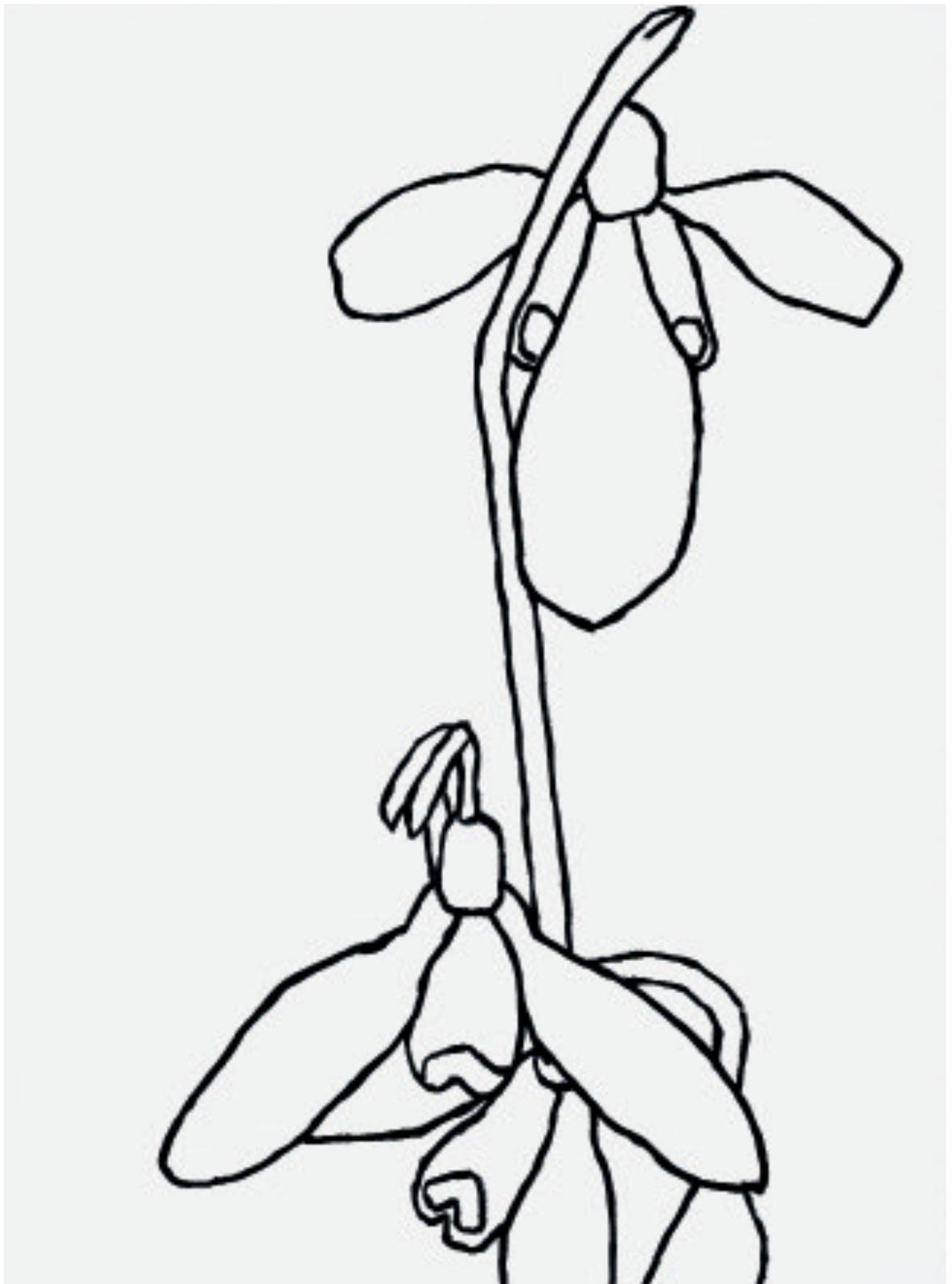




















«Mit der ganzen Einfachheit, mit der ich sage, dass ein Bild nicht ein Erklärendes oder Anklagendes sein darf, sondern ein Blick in die Ewigkeit sein muss, mit dieser gleichen Einfachheit sage ich: Ich als Person muss standhalten. Wenn ich mit meinem Kopf auf der Erde und den Beinen in der Luft lebe, und das in meinem Alltag durchhalte, dann darf ich in der Kunst nicht anfangen Kompromisse zu machen.

Im grossen Zusammenhang ist meine Stellung so oder so unwichtig. Und wenn ich im Alltag resistent werde, so ist dieses Standhalten auch ein Teil meiner künstlerischen Position.

Ja, ich bin ein Moralist, der Toleranz und Liebe an allererster Stelle sehen möchte. Denn Kunst ist nicht nur Auseinandersetzung mit Werten und deren Formgebung, sondern auch eine Suche nach neuen Werten, zumindest eine Auseinandersetzung mit immer wieder neuen Möglichkeiten.»

Anne Loch in: Jutha Koether, Interview mit Anne Loch, 1990



AL F 59, 1989 Farb fotografie 80 × 120 cm

1946

Geboren am 11. Dezember in Minden (Nordrhein-Westfalen).

Annelore Held wächst in Minden zusammen mit ihrem Bruder in einem strengen und sparsamen Umfeld auf. Der Vater ist Lehrer an einer Realschule; 1960 wird er als Rektor nach Gelsenkirchen-Buer berufen. Die Familie zieht um.

1968

Heirat mit dem Psychiater Helmut Loch. Das Paar wohnt zuerst in Wuppertal und Köln und zieht dann nach Heidelberg. Adoption von zwei Kindern (1973 Markus, 1974 Leonard).

1968 – 1971

Ausbildung als Modedesignerin und Arbeit als Schneiderin.

1971 – 1972

Arbeit in psychiatrischen Institutionen.

1972 – 1978

Studium an der Kunstakademie Düsseldorf, Meisterschülerin von Klaus Rinke, bei dem u. a. Harald Klingelhöller, Ulrich Loock, Reinhard Mucha und Volker Tannert studieren.

1977

Aufenthalt in Venedig.

1979

Im Sommer reist Anne Loch mit den beiden Kindern über Venedig nach Ravenna. Nach der Rückkehr verlässt sie ihren Mann und zieht mit den Kindern nach Düsseldorf. Kurz darauf reist sie alleine über Venedig zu einem längeren Aufenthalt wieder nach Ravenna. Nach der Scheidung Ende 1979 wird das Sorgerecht für die Kinder dem Vater zugesprochen. Einzelne Ferienbesuche der beiden Kinder bei ihrer Mutter – in Köln und Thusis. Um 1991 bricht Anne Loch auch den Kontakt zu den beiden Kindern endgültig ab.

«Oft denke ich, ein Psychiater würde ganz viele Gründe haben, warum ich so lebe, wie ich lebe. Warum ich mit dieser Liebe lebe, zum Beispiel, ich würde das Leiden lieben oder sonst was.



- 1 AL 501, 1992
Acryl auf Leinwand, 40 x 30 cm
- 2 Anne Loch, 1985
- 3 AL 1071, 2004
Acryl auf Leinwand, 200 x 255 cm
- 4 Anne Loch in ihrem Atelier in Thusis, 1989

Mir sind schon so viele Erklärungen gesagt worden. Aber ausserhalb der Analyse gibt es noch etwas Anderes: Das sind die Momente der Wahrheit, und die zu fühlen, das kann nur ich. Und die Entscheidung zu treffen, das kann auch nur ich.»
(Tagebuch, Juni 1990)

1980

Im Frühsommer zieht Anne Loch weiter nach Neapel, wo sie das grosse Irpinia-Erdbeben miterlebt. Hier lebt und arbeitet sie bis Anfang 1984.

«Wenn ich immer so gesagt habe, ich suche das Leben oder wie es lebendig wird oder wie es entsteht, dass ein Bild das Leben entstehen lassen muss, deshalb ja auch diese Vorstellung, dass es etwas sagen kann zum Miteinander der Menschen, weil die Strukturen in einem Bild, die es ermöglichen, dass es anfängt zu leben, die gleichen sein müssen wie in der Gesellschaft. Das ist ja auch, dass ich nie ein Landschaftler war. Ich habe nicht meine Kindheit oder meine Jugend oder später meine Zeit in der Landschaft verbracht und dann sehnsuchtsvoll darauf hin Landschaften gemalt, sondern die Landschaft war so dieser Schmerz, das zu sehen, was dann auslöst zu bemerken, was wir verkehrt machen. Also wenn ich ein Foto von einer Landschaft sehe oder ich sehe eine Landschaft im Fernsehen, dann rührt das diesen Schmerz eher als die Landschaft an sich. Die Landschaft an sich, die ist ja eher eine tiefe Beruhigung und Befriedigung, und so habe ich meine Landschaften nur aus der Idee heraus gemalt, also nach Fotos. Und dann bin ich ja erst in die Landschaft gegangen und das ja erst hier [in Graubünden]. In Italien war ich nur in der Stadt; ich bin in Neapel herumgelaufen. Da bin ich nie ans Meer gegangen, nie in die Umgebung. Ich habe mich nur zwischen den Häusern bewegt. Und aus dem heraus, aus diesen sozusagen atmosphärischen Strömungen, aus meiner Ordnungssuche heraus, aus den Erfahrungen, die ich da gemacht habe – nein, nicht aus den Erfahrungen, sondern aus den irrationalen Momenten, da wurde die Sehnsucht so konkret und da kann ich dann einfach ein Landschaftsfoto nehmen. Also das ist aus einer Abstraktion heraus in die Landschaft, und dann gehe ich vielleicht wieder zur Abstraktion zurück. Das weiss ich jetzt noch nicht.»
(Tagebuch, Mai 1990)

In Neapel verkehrt Anne Loch in den Kreisen um den Galeristen Lucio Amelio. Dieser hat 1964 eine Galerie gegründet, die ganz auf die damalige internationale Avantgarde ausgerichtet ist. So zeigt Amelio bereits 1971 Andy Warhol und Joseph Beuys (mit dem bekannten Plakat La rivoluzione siamo Noi!), 1980 dann Joseph Beuys by Andy Warhol und, nach dem schweren Erdbeben, das 2914 Opfer gefordert



- 1 Anne Loch in ihrem Atelier in Essen, 25. 11. 2007
- 2 Anne Loch in ihrem Atelier in Essen, 30. 12. 2009
- 3 Anne Loch im Centro Sanitario Bregaglia, Promontogno, 9. 3. 2014
- 4 AL F, 2014, Schwarzweissfotografie, 30 × 21 cm

hatte, die Ausstellung Terrae Motus mit 50 internationalen Künstlern zum Thema Erdbeben. Auch Anne Loch beschäftigt sich einen Tag nach dem Beben in einem Bild mit dem Ereignis. In den folgenden Jahren bis 1983 sind in der Galerie Amelio u. a. zu sehen: wiederum Warhol, Tony Cragg, Keith Haring, Richard Long, Robert Mapplethorpe, Gerhard Richter oder Michelangelo Pistoletto. Zu Anne Lochs Freunden aus dem Umkreis der Galerie gehören Luigi Ontani und Nino Longobardi.

1981

Ausstellung im Goethe-Institut in Neapel.

1982

Anne Loch stellt im November/Dezember im Klapperhof 33 in Köln u. a. mit Peter Fischli, Gerard Klever, Milan Kunc, Rosemarie Trockel und David Weiss aus.

1984

Anne Loch kehrt nach Köln zurück. Im Atelier entstehen in den folgenden Jahren grosse, farbige, unterkühlte Blumen- und Landschaftsbilder in monumentalen Formaten.

Monika Sprüth hat 1983 in der Kölner Altstadt ihre erste Galerie für Frauen eröffnet. Anne Loch gehört neben Rosemarie Trockel, Jenny Holzer, Barbara Kruger und Cindy Sherman zu den Künstlerinnen, die die Galerie vertritt. In diesem Umfeld trifft sie auch Günther Förg und die Neuen Wilden Walter Dahn und Martin Kippenberger und begegnet Volker Tannert wieder.

1987

Erste Einzelausstellungen in Museen: 1987 im Neuen Kunstverein Aachen, 1988 im Bonner Kunstverein.

1988

Anne Loch wendet sich vom Kunstbetrieb im Rheinland radikal ab und geht in die Schweiz, nach Graubünden. Sie sucht nicht eine Idylle, geht also nicht ins Hotel Waldhaus in Sils im Engadin, wo viele ihrer Künstlerkollegen aus der Kölner Kunstszene verkehren. Sie wohnt und arbeitet in Thusis, zuerst im alten, heruntergekommenen Hotel Viamala, später in der ehemaligen Herberge Alte Krone. Thusis ist kein landschaftlich schön gelegenes, erhabenes Bergdorf, sondern ein Durchgangsort, von wo aus die einst gefährlichen Wege durch die Viamala zu den Alpenpässen führen. Sie lebt völlig zurückgezogen und gönnt sich nur das Allerwenigste. Anne Loch lernt das Berner Galeristenpaar Erika und Otto Friedrich kennen. Die Galerie Friedrich richtet Anne Loch mehrere Ausstellungen in der Schweiz aus. Erstmals sind dort auch eine längere Bildserie sowie Skulpturen zu sehen.

1989

Anfang Jahr begegnet Anne Loch J. R. Es beginnt eine über mehrere Jahre dauernde Liebesgeschichte, die die Künstlerin intensiv beschäftigt und in eine wichtige Schaffensperiode fällt. Das bezeugen lange, manchmal in Briefform gehaltene Tagebucheinträge, die zugleich davon erzählen, dass diese Beziehung letztlich unerfüllbar bleibt und Anne Loch zwischen Hoffnung und Verzweiflung schwanken lässt.

«Diese Unruhe geht ja nicht weg, wenn ich nicht hier bin. Ich habe in der letzten Woche auch oft mit Leuten geredet, das heisst mit den paar Frauen da, mit denen ich mehr zu tun habe. Mit der Frau M. sass ich ein paar Mal vor ihrem Schäfli in der Sonne und dann gibt es schon gleich einige Stunden zusammen. Und ich weiss immer gar nicht, wie man das schafft, wie ich das schaffe, dass ich innerlich fast zerbreche und äusserlich ganz ruhig reden kann, so dass es mir niemand anmerkt.»

(Tagebuch, Juni 1990)

Im Stillen arbeitet Anne Loch in Thusis unermüdlich weiter. Rund 500 meist grossformatige Werke zählen zu dieser Schaffensperiode. Die Auseinandersetzung mit der Natur, das Bild der Landschaft in der Malerei, beschäftigt sie nach wie vor intensiv. Auf zahlreichen Wanderungen entstehen Serien mit unendlich vielen Fotografien und, 1995, die beiden Filmskizzen Anarchie und Der Tag.

Am 24. Mai 1989 beginnt Anne Loch mit der Aufnahme ihrer Sprechbänder, die sie später zu Tagebüchern verarbeitet (unveröffentlicht).

2002

Anfang Jahr kehrt Anne Loch nach Deutschland zurück Die Abreise aus Thusis erfolgt bei Nacht und Nebel. Sie verabschiedet sich kaum von ihren wenigen Bekannten. Nach einer kurzen Zwischenstation in Magdeburg zieht sie zuerst nach Duisburg und 2008 nach Essen. Zur Kunstszene im Rheinland pflegt Anne Loch ebenso wenig Kontakt wie zu ihren Galeristen oder zu offiziellen Kunstinstitutionen. Sie zieht sich vollständig zurück, ist ganz auf ihre Arbeit konzentriert. Nichts Überflüssiges will sie um sich haben. Einzig Kontakte zu Freunden aus der Schweiz bleiben bestehen.

Anne Loch arbeitet weiter an den in der Schweiz begonnenen Werkgruppen. Gleichzeitig wendet sie sich neuen, teilweise abstrakten, immer noch grossformatigen Bildern zu. Es entstehen Arbeiten auf blendend weissem Hintergrund: Schafe, Rehe, Bäume, Blumen, Blätter, abstrakte Formen. Sie malt/zeichnet mit Acryl. Die Farbtöne reichen von Bronze und Zinn über Braun, Schwarz und Blau bis zu sattem Krapprot. Mit Edding-Stiften zeichnet/malt sie grosse Landschaften auf weissen oder grob gespachtelten Hintergründen. Die Fotografie und die Textarbeit sind weiterhin Teil ihres Schaffens.

Wie schon immer begleitet eine intensive Lektüre die Arbeit von Anne Loch. Die Bibliothek in ihrem Nachlass umfasst neben Belletristik viele Kunstbücher, Märchen, Biografien, politische Literatur, Reiseberichte, Bücher zu Natur- und Geisteswissenschaften und über verschiedene Handwerke. Zudem verfolgt die Künstlerin regelmässig politische und kulturelle Diskussions- und Informationssendungen am Fernsehen. Sie tauscht sich brieflich mit dem Physiker, Friedensforscher und Ethiker Carl Friedrich von Weizsäcker aus.

2013

Im Sommer wird eine schwere Krebserkrankung diagnostiziert. Anne Loch schliesst ihre Wohnung und ihr Atelier in Essen ab und lässt sich in die Schweiz, ins Bergell (Graubünden), bringen. Während der nächtlichen Fahrt wirft sie ihre Schlüssel aus dem Autofenster. Im Bergell sorgen ihre letzten Freunde für eine Unterkunft und für die nötige Betreuung. Obwohl sie durch die Krankheit geschwächt ist, arbeitet Anne Loch intensiv weiter an Fotobearbeitungen bis zu ihrem Tod. Sie schreibt viel.

2014

Anne Loch stirbt am 4. April in Promontogno im Ospedale Asilo della Bregaglia Flin.

Einzelausstellungen (Auswahl)

* mit Katalog

1978

Räume und Begegnungen Collagen
Objekte, Galerie Annelie Brusten,
Wuppertal

1981

Pittura su carta e feltro,
Goethe Institut, Neapel
Galleria Numerosette, Neapel

1982

Galleria Lapis Arte, Salerno
Arbeiten 82 Neapel, Galerie Meier-Hahn,
Düsseldorf

1983

Bilder, Galerie Ascan Crone, Hamburg

1986

Galerie Monika Sprüth, Köln
recente schilderijen, Galerie van
Krimpen, Amsterdam
Galerie Ascan Crone, Hamburg

1987

Galerie Erika und Otto Friedrich, Bern
Neuer Aachener Kunstverein, Aachen *

1988

Eigener, Bonner Kunstverein, Bonn *
Bilder, Kunstraum Wuppertal, Wuppertal *
Galerie Monika Sprüth, Köln
Galerie Erika und Otto Friedrich, Bern

1989

Galerie Ascan Crone, Hamburg
Galerie van Krimpen, Amsterdam
Galerie Monika Sprüth, Köln
Galerie Kaess-Weiss, Stuttgart

1990

Galerie Monika Sprüth, Köln
Milch und Honig, Galerie Erika und Otto
Friedrich, Bern *

1991

Hinterrhein indifferenti,
Galleria Toselli, Mailand *
Art Cologne – Förderkoje, Köln

1992

Kunsthalle, Innsbruck

1993

Galerie Erika und Otto Friedrich, Bern
Galleria Toselli, Mailand

1994

Galerie Monika Sprüth, Köln

1996

Synapsen, Fotografien und Videofilm,
Galerie Erika und Otto Friedrich, Bern

1997

Neue Bilder, Galerie Monika Sprüth, Köln

1998

Galerie Erika und Otto Friedrich, Bern

2004

Anne Loch / Paintings – Position VI,
Sprüth Magers Lee, London / Palma

2017

Künstliche Paradiese, Bündner Kunst-
museum, Chur *

Gruppenausstellungen (Auswahl)

* mit Katalog

1982

Die Sonne bricht sich, in den oberen Fenstern, Im Klapperhof 33, Köln *

1985

Primer Salon Irrealista, Galerie Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife

1986

Sie machen was sie wollen. Junge rheinische Kunst, Galerie Schipka, Sofia *

Compositie 2, Galerie van Krimpen, Amsterdam

Il cangiante, Padiglione d'arte contemporanea, Mailand *

1987

Hacen lo que quieren. Arte joven renano, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla

Wechselströme. Kontemplation – Expression – Konstruktion, Bonner Kunstverein, Bonn *

1988

Farbe bekennen, Museum für Gegenwartskunst, Basel *

1989

Bremer Kunstpreis, Kunsthalle Bremen *

1991

The Nineties, Bologna, Rimini, Cattolica, Italy, Galerie Sophia Ungers, Köln

Foto Art, Galerie Kaess-Weiss, Stuttgart

1992

Humpty Dumpty's Kaleidoscope: A new generation of German artists, Museum of Contemporary Art, Sydney

1993–1995

Romantik in der Kunst der Gegenwart, Ludwig Forum für internationale Kunst, Aachen, Kulturzentrum Bayer AG, Leverkusen, Kunsthalle Dominikanerkirche, Osnabrück, Kunstamt Kreuzberg, Berlin, Kunstmuseum Thun, Städtische Galerie Jesuitenkirche, Aschaffenburg, Landesmuseum, Mainz, Zeppelin-Museum, Friedrichshafen *

1997

Die Schwerkraft der Berge, Aargauer Kunsthau, Aarau / Kunsthalle Krems *

1998

Es grünt so grün ... (mit Werken u. a. von: Erik Andriessse, Nobuyoshi Araki, Regula Dettwiler, Carsten Höller, Karin Kneffel, Anne Loch, Matthew McCaslin, Olaf Nicolai, Thomas Struth, I. S. Thorsdottir / Wu Shan Zhuan, Lois Weinberger, Michael Wesely), Bonner Kunstverein, Bonn *

2002

Schöne Aussicht – der Blick auf die Berge von Segantini bis Weinberger, Kunst Meran, Meran *

2003

Shadow and Light, Sprüth Magers, Salzburg

20th Anniversary Show, Sprüth Magers, Köln

2007

25 Jahre Galerie Crone – Jubiläumsausstellung, Galerie Crone, Berlin

1984

Dieter Bechtloff (Hrsg.): Malerei – z. B. Landschaft, Kunstforum International, Band 70 (mit einem Beitrag von Annelie Pohlen zu Anne Loch), Köln 1984.

1986

Demosthenes Davvetas: Der Tänzer (mit Zeichnungen von Anne Loch), München 1986.

1987

Anne Loch: running to stand still oder rückwärts u. barfuss (Landschaften), Ausst.-Kat., Neuer Aachener Kunstverein, Aachen 1987.

Wechselströme. Kontemplation – Expression – Konstruktion, Ausst.-Kat., Bonner Kunstverein (mit einem Beitrag von Annelie Pohlen zu Anne Loch), Bonn 1987

1988

Anne Loch: «Aufzeichnungen zu Bildern», in: Wolkenkratzer Art Journal, 4/1988, S. 78ff.

Anne Loch. Eigener, Ausst.-Kat., Bonner Kunstverein (mit Texten von Anne Loch, Annelie Pohlen), Bonn 1988.

Renate Puvogel: «Anne Loch. Bonner Kunstverein, 2.2.–9.3.1988. Galerie Monika Sprüth, 26.2.–12.4.1988», in: Kunstforum International, 95/1988, S. 288.

1990

Friedemann Malsch: «Die Ordnung nach der Ordnung – Zur Werkgruppe der Stillleben von Anne Loch», in: Progetto 1990 – Civitella d'Agliano, 1990.

Milch und Honig. Zehn Arbeiten von Anne Loch, Ausst.-Kat., Galerie Erika und Otto Friedrich, Bern 1990.

Jutha Koether: «Interview mit Anne Loch», in: artscribe international, 81/1990.

1992

Hinterrhein indifferenti, Ausst.-Kat. (mit einem Text von Anne Loch), Mailand 1992.

1993

Margot Klatsch: «Zum Landschaftsbild in der Postmodernen Gesellschaft», in: Axel und Christa Murken (Hrsg.): Romantik in der Kunst der Gegenwart. Sammlung Murken, Ausst.-Kat., Köln 1993.

1994/95

Annelie Pohlen: «Zum Beispiel Landschaftsmalerei von Anne Loch», in: MEDUSA, Art & Artist Today, 1994/95.

1998

Der Fuchs und die Trauben. Kunstraum Wuppertal, Dokumentation 1990, Köln 1998.

2003

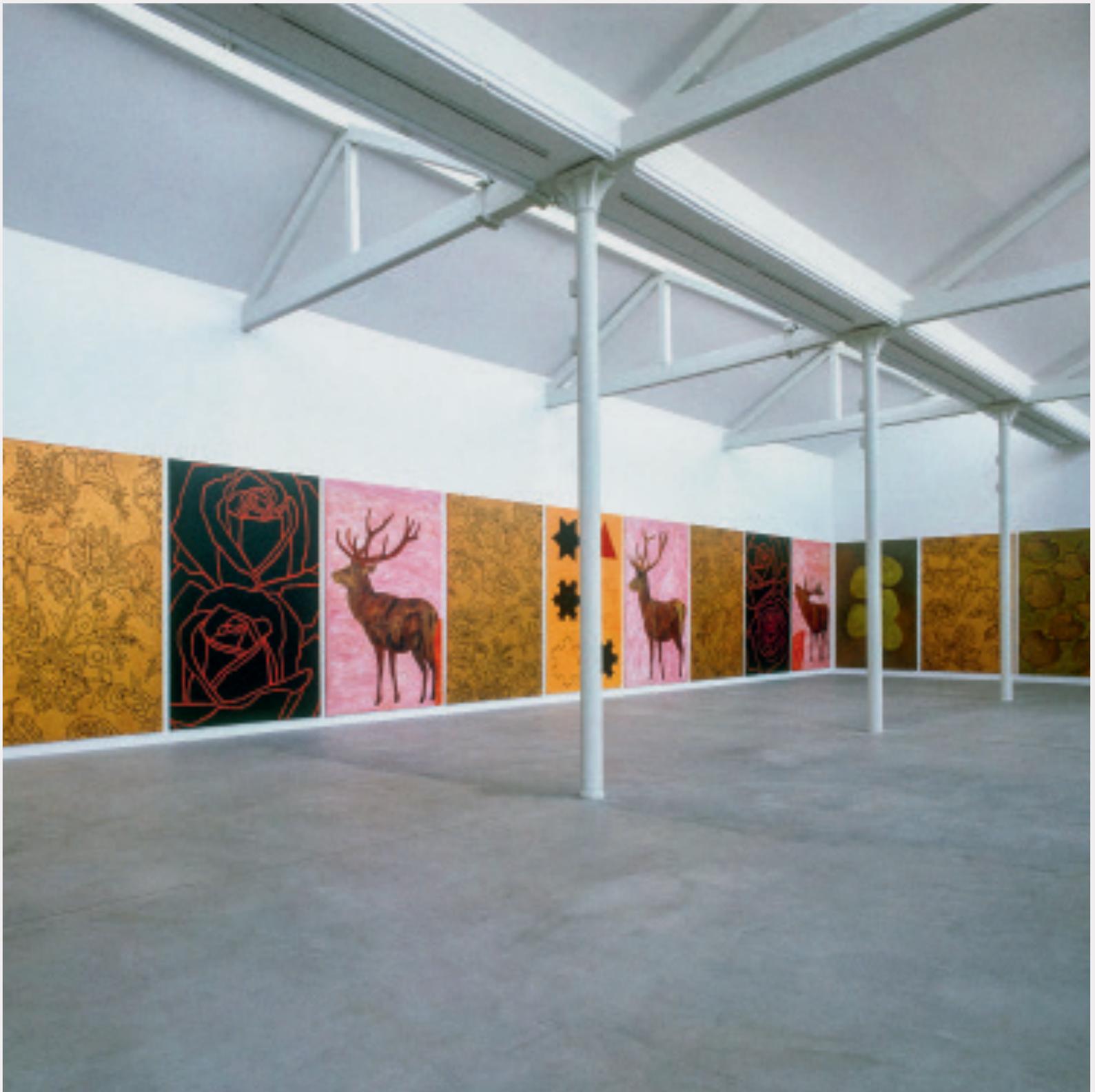
Anne Loch: Der Soldat und die Gärtnerin, hrsg. von André Born und Anne Loch, Bern 2003.

2006

Anne Loch: 7000 Tage, hrsg. von André Born. Bern 2006.

2017

Anne Loch. Künstliche Paradiese, Ausst.-Kat., Bündner Kunstmuseum (mit Texten von Stephan Kunz, Annelie Pohlen, Konrad Tobler, André Born und einem Gespräch zwischen Stephan Kunz und Albrecht Schnider), Chur 2017.



Verzeichnis der abgebildeten Werke

AL 9, 1983
Acryl auf Nessel, 100 × 130 cm
Privatbesitz, Bern

AL 17, 1984
Acryl auf Nessel, 60 × 100 cm
Privatbesitz, Bern

AL 26, 1984
Acryl auf Nessel, 100 × 130 cm
Privatbesitz, Bern

AL 182, 1986
Acryl auf Nessel, 155 × 280 cm
Nachlass Anne Loch

AL 184, 1986
Acryl auf Nessel, 155 × 280 cm
Nachlass Anne Loch

AL 192, 1987
Acryl auf Nessel, 160 × 80 cm
Privatbesitz, Bern

AL 197 (Tolstoy), 1987
Acryl auf Leinwand, 155 × 125 cm
Nachlass Anne Loch

AL 198, 1987
Acryl auf Leinwand, 205 × 280 cm
Privatbesitz, Genf

AL 200, 1987
Acryl auf Nessel, 120 × 160 cm
Privatbesitz, Basel

AL 203, 1987
Acryl auf Nessel, 160 × 85 cm
Office Galerie Friedrich, Basel

AL 204, 1987
Acryl auf Nessel, 200 × 140 cm
Nachlass Anne Loch

AL 210, 1987
Acryl auf Nessel, 200 × 140 cm
Nachlass Anne Loch

AL 211, 1987
Acryl auf Nessel, 200 × 140 cm
Privatbesitz, Basel

AL 219, 1987
Acryl auf Leinwand, 280 × 370 cm
(2-teilig), Nachlass Anne Loch

AL 236, 1987
Acryl auf Nessel, 200 × 140 cm
Sammlung Murken

AL 237, 1986
Acryl auf Nessel, 200 × 140 cm
Privatbesitz, Bern

AL 238, 1987
Acryl auf Nessel, 200 × 140 cm
Bündner Kunstmuseum Chur

AL 239, 1987
Acryl auf Nessel, 200 × 145 cm
Privatbesitz, Zollikofen

AL 245, 1988
Acryl auf Leinwand, 280 × 145 cm
Nachlass Anne Loch

AL 264, 1988
Acryl auf Leinwand, 180 × 280 cm
Privatbesitz, Bern

AL 273, 1989
Acryl auf Leinwand, 280 × 360 cm
(2-teilig)
Nachlass Anne Loch

AL 334, 1990
Acryl auf Leinwand, 180 × 280 cm
Privatbesitz, Bern

AL 340, 1990
Acryl und Kreide auf Leinwand,
180 × 280 cm
Nachlass Anne Loch

AL 372, 1990
Acryl auf Leinwand, 100 × 150 cm
Privatbesitz, Bern

AL 381, 1991
Acryl auf Leinwand, 180 × 280 cm
Nachlass Anne Loch

AL 382, 1991
Acryl auf Leinwand, 180 × 280 cm
Nachlass Anne Loch

AL 399, 1991
Acryl auf Leinwand, 180 × 280 cm
Privatbesitz, Bern

AL 432, 1991
Acryl auf Leinwand, 180 × 280 cm
Nachlass Anne Loch

AL 434, 1991
Acryl auf Leinwand, 180 × 280 cm
Dr. Martin Rügsegger, Bern

AL 450, 1992
Acryl auf Leinwand, 180 × 280 cm
Nachlass Anne Loch

AL 465, 1992
Acryl und Goldbronze auf Leinwand,
280 × 180 cm
Privatbesitz, Zollikofen

AL 501, 1992
Acryl auf Leinwand, 40 × 30 cm
Nachlass Anne Loch

AL 579, 1993
Acryl und Goldbronze auf Leinwand,
180 × 130 cm
Privatbesitz, Bern

AL 580, 1993
Acryl und Goldbronze auf Leinwand,
180 × 130 cm
Privatbesitz, Bern

AL 599, 1993
Acryl auf Leinwand, 180 × 280 cm
Nachlass Anne Loch

AL 618, 1996
Acryl auf Leinwand, 180 × 220 cm
Nachlass Anne Loch

AL 644, 1996
Acryl auf Leinwand, 180 × 220 cm
Nachlass Anne Loch

AL 646, 1996
Acryl auf Leinwand, 180 × 220 cm
Privatbesitz, Bern

AL 662, 1997
Acryl und Lack auf Leinwand,
220 × 160 cm
Privatbesitz, Bern

AL 701, 1998
Acryl und Lack auf Leinwand,
230 × 180 cm
Privatbesitz, Bern

AL 705, 1998
Acryl und Lack auf Leinwand,
230 × 180 cm
Nachlass Anne Loch

AL 706, 1998
Acryl und Lack auf Leinwand,
180 × 220 cm
Privatbesitz, Bern

AL 707, 1998
Acryl und Lack auf Leinwand,
230 × 180 cm
Nachlass Anne Loch

AL 712, 1999
Acryl und Lack auf Leinwand,
220 × 180 cm
Nachlass Anne Loch

AL 727, 1999
Acryl und Lack auf Leinwand,
220 × 180 cm
Privatbesitz, Bern

AL 747, 1999
Acryl auf Leinwand, 90 × 130 cm
Privatbesitz, Bern

AL 756, 2000
Acryl auf Leinwand, 90 × 130 cm
Nachlass Anne Loch

AL 764, 2000
Acryl auf Leinwand, 130 × 90 cm
Nachlass Anne Loch

AL 767, 2000
Acryl auf Leinwand, 130 × 90 cm
Privatbesitz, Bern

AL 917, 2002
Acryl auf Leinwand, 200 × 400 cm
Privatbesitz, Bern

AL 918, 2002
Acryl auf Leinwand, 200 × 360 cm
E. und K. Jornod, Muri

AL 919, 2002
Acryl auf Leinwand, 145 × 200 cm
Privatbesitz, Bern

AL 920, 2002
Acryl auf Leinwand, 145 × 200 cm
Privatbesitz, Bern

AL 921, 2002
Acryl auf Leinwand, 145 × 200 cm
Privatbesitz, Bern

AL 922, 2002
Acryl auf Leinwand, 145 × 200 cm
Privatbesitz, Bern

AL 941, 2003
Acryl auf Leinwand, 200 × 235 cm
Nachlass Anne Loch

AL 948, 2003
Acryl auf Leinwand, 200 × 235 cm
Privatbesitz, Bern

AL 949, 2003
Acryl auf Leinwand, 210 × 230 cm
Privatbesitz, Bern

AL 953, 2003
Acryl auf Leinwand, 200 × 570 cm
(2-teilig)
Nachlass Anne Loch

AL 960, 2003
Acryl auf Leinwand, 205 × 130 cm
Privatbesitz, Bern

AL 970, 2003
Acryl auf Leinwand, 115 × 200 cm
Privatbesitz, Bern

AL 971, 2003
Acryl auf Leinwand, 115 × 200 cm
Nachlass Anne Loch

AL 972, 2003
Acryl auf Leinwand, 170 × 210 cm
Privatbesitz, Bern

AL 1001, 2003
Edding auf Leinwand, 200 × 245 cm
Nachlass Anne Loch

AL 1004, 2003
Edding auf Leinwand, 245 × 205 cm
Privatbesitz, Bern

AL 1022, 2003
Acryl auf Leinwand, 170 × 210 cm
Nachlass Anne Loch

AL 1027, 2003
Acryl auf Leinwand, 150 × 200 cm
Nachlass Anne Loch

AL 1033, 2003
Acryl auf Leinwand, 150 × 200 cm
Nachlass Anne Loch

AL 1035, 2003
Acryl auf Leinwand, 150 × 200 cm
Privatbesitz, Bern

AL 1071, 2004
Acryl auf Leinwand, 200 × 255 cm
Nachlass Anne Loch

AL 1117, 2004
Edding auf Leinwand, 160 × 380 cm
Privatbesitz, Bondo

AL 1127, 2004
Acryl auf Leinwand, 200 × 330 cm
Nachlass Anne Loch

AL 1137, 2004
Acryl auf Leinwand, 200 × 140 cm
Nachlass Anne Loch

AL 1142, 2004
Acryl auf Leinwand, 200 × 140 cm
Nachlass Anne Loch

AL 1171, 2005
Acryl auf Leinwand, 185 × 450 cm
Nachlass Anne Loch

AL 1180, 2005
Acryl auf Leinwand, 225 × 185 cm
Nachlass Anne Loch

AL 1183, 2005
Acryl auf Leinwand, 210 × 365 cm
Nachlass Anne Loch

AL 1270, 2007
Acryl und Tinte auf Leinwand,
210 × 230 cm
Privatbesitz, Bern

AL 1306, 2007
Acryl auf Leinwand, 210 × 350 cm
Dr. Martin Rügsegger, Bern

AL 1313, 2007
Acryl auf Leinwand, 210 × 360 cm
Nachlass Anne Loch

AL 1314, 2007
Acryl auf Leinwand, 160 × 690 cm
(2-teilig)
Nachlass Anne Loch

AL 1328, 2007
Acryl auf Leinwand, 160 × 200 cm
Nachlass Anne Loch

AL 1329, 2007
Acryl auf Leinwand, 160 × 200 cm
Nachlass Anne Loch

AL 1333, 2008
Acryl auf Leinwand, 210 × 400 cm
Nachlass Anne Loch

AL 1350, 2008
Acryl auf Leinwand, 205 × 235 cm
Nachlass Anne Loch

AL 1352, 2008
Acryl auf Leinwand, 205 × 280 cm
Dr. Martin Rügsegger, Bern

AL 1399, 2009
Acryl und Zinn auf Leinwand,
235 × 150 cm
Privatbesitz, Bern

AL 1401, 2009
Acryl und Zinn auf Leinwand,
235 × 150 cm
Nachlass Anne Loch

AL 1403, 2009
Acryl auf Leinwand, 210 × 145 cm
Nachlass Anne Loch

AL 1404, 2009
Acryl auf Leinwand, 210 × 155 cm
Nachlass Anne Loch

AL 1405, 2009
Acryl auf Leinwand, 210 × 145 cm
Privatbesitz, Zürich

AL 1411, 2009 Acryl und Bronze auf Leinwand, 235 × 150 cm Nachlass Anne Loch	AL Z 8, 1997 Lackfarbe auf Papier, 93 × 129 cm Privatbesitz, Bern
AL 1422, 2010 Acryl auf Leinwand, 240 × 150 cm Nachlass Anne Loch	AL Z 12, 1997 Lackfarbe auf Papier, 129 × 93 cm Nachlass Anne Loch
AL 1424, 2010 Acryl auf Leinwand, 160 × 240 cm Nachlass Anne Loch	AL Z 14, 1997 Lackfarbe auf Papier, 129 × 93 cm Nachlass Anne Loch
AL 1426, 2010 Acryl auf Leinwand, 200 × 160 cm Privatbesitz, Bern	AL Z 17, 1997 Lackfarbe auf Papier, 93 × 129 cm Privatbesitz, Bern
AL 1430, 2010 Acryl auf Leinwand, 180 × 160 cm Nachlass Anne Loch	AL Z 38, 1997 Lackfarbe auf Papier, 129 × 93 cm Nachlass Anne Loch
AL 1436, 2010 Acryl auf Leinwand, 240 × 220 cm Nachlass Anne Loch	AL Z 48, 1997 Lackfarbe auf Papier, 93 × 129 cm Nachlass Anne Loch
AL 1439, 2010 Acryl und Bronze auf Leinwand, 205 × 160 cm Privatbesitz, Bern	AL Z 49, 1997 Lackfarbe auf Papier, 93 × 129 cm Nachlass Anne Loch
AL 1456, 2011 Acryl und Goldbronze auf Leinwand, 155 × 190 cm Centro Sanitario Bregaglia, Promontogno	AL F 59, 1989 Farbfotografie, 80 × 120 cm Nachlass Anne Loch
AL 1461, 2012 Acryl auf Leinwand, 215 × 150 cm Centro Sanitario Bregaglia, Promontogno	AL F, 2014 Schwarzweissfotografie, 30 × 21 cm Nachlass Anne Loch
AL 1465, 2012 Acryl auf Leinwand, 315 × 150 cm Bündner Kunstmuseum Chur	
AL 1473, 2013 Acryl auf Leinwand, 210 × 155 cm Nachlass Anne Loch	
AL 1479, 2013 Acryl auf Leinwand, 315 × 115 cm Nachlass Anne Loch	

André Born, geboren 1957, ist Architekt in Bern und Bondo. Seit 2015 verwaltet er den Nachlass von Anne Loch.

Stephan Kunz, geboren 1962, ist seit Herbst 2011 Direktor des Bündner Kunstmuseums Chur. Davor war er langjähriger Kurator und stellvertretender Direktor des Aargauer Kunsthauses Aarau.

Annelie Pohlen, geboren 1944, ist freie Kunstkritikerin und Publizistin. 1986–2004 war sie Direktorin des Bonner Kunstvereins.

Albrecht Schnider, geboren 1958, ist Maler und Dozent für Malerei an der Hochschule der Künste Bern. Er lebt nach mehrjährigen Aufenthalten in Rom und Brüssel seit 1998 in Berlin.

Konrad Tobler, geboren 1956, ist seit 2007 als freier Kunst- und Architekturkritiker u. a. für die Neue Zürcher Zeitung, den Tages-Anzeiger und das Kunstbulletin tätig. 1992–2007 war er Kulturredaktor der Berner Zeitung.

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung Anne Loch. Künstliche Paradiese. Bündner Kunstmuseum Chur 25. Februar bis 7. Mai 2017

Herausgeber:
Bündner Kunstmuseum Chur

Konzept: Stephan Kunz, André Born
Texte: Stephan Kunz, Annelie Pohlen, Konrad Tobler, Albrecht Schnider, André Born
Lektorat: Monique Zumbrunn, Zürich
Korrektur: Andrea Linsmayer, Zürich
Grafische Gestaltung: Büro 146.
Maïke Hamacher, Valentin Hindermann, Madeleine Stahel, Zürich; mit Lukas Helfer
Lithografie, Druck und Bindung:
DZA Druckerei zu Altenburg, Thüringen

Abbildungen auf dem Umschlag:
Cover AL 236, 1987;
Umschlagklappe vorne AL 1404, 2009;
Umschlagklappe hinten AL 1473, 2013

© 2017 Bündner Kunstmuseum Chur und Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zürich
© für die Texte bei der Autorin und den Autoren
© für die Werke von Anne Loch: Nachlass Anne Loch, Bern
© für die Fotografien der Werke: siehe Bildnachweis
© 2017 ProLitteris, Zürich, für die Fotografien von Roland Aellig, Günther Förg und Renate Löbbecke

Bildnachweis: Wenn nicht anders vermerkt, stammen die Fotografien von Dominique Uldry, Bern
Roland Aellig, Bern, S. 29, 30
Jürg Bernhard, Bern, S. 161, 174
André Born, Bern, S. 196 (Nr. 3), 198 (Nr. 1, 2)
Ralph Feiner, Malans, S. 151
Christoph Guler, Thusis, S. 196 (Nr. 4)
Renate Löbbecke, Wuppertal, S. 196 (Nr. 2)
Bündner Kunstmuseum/
Stephan Schenk, S. 175
Peter Spahr, Bondo, S. 198 (Nr. 3, 4)
Courtesy Sprüth Magers, Köln, S. 205

Verlag Scheidegger & Spiess AG
Niederdorfstrasse 54, 8001 Zürich
Schweiz

www.scheidegger-spiess.ch

Der Verlag Scheidegger & Spiess wird vom Bundesamt für Kultur mit einem Strukturbeitrag für die Jahre 2016–2020 unterstützt.

Alle Rechte vorbehalten; kein Teil dieses Werks darf in irgendeiner Form ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlags reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

ISBN 978-3-85881-547-7

Ausstellung und Katalog wurden grosszügig unterstützt von:
KIBAG Holding AG, Zürich,
Woodtli AG, Bern,
Family Office der Von Graffenried Gruppe, Bern,
sowie von verschiedenen Privatpersonen, die nicht genannt sein wollen.



