

## **Fremde Heimat Zeit.**

### **Zu den Bildern von Eva Schwab**

Cathrin Nielsen



Abb. 1: *Der Täufling – Nachbild (2005), Wachs/Filzstift auf Leinen, 30 x 40 cm*

*Der Täufling, Gruppenbild mit Rehbock, Der Zitronenlauf, Die Rast, Standbein/Spielbein, Geburt.* Manche der Bilder Eva Schwabs glaubt man zu kennen, ja zu besitzen, sie gehören gewissermaßen in den Kindheits-schacht des eigenen Empfindens. Es sind die Momente der Verlorenheit des Neuen im Alten, gebannt in Szenarien, die sich durch die Generationen hindurch wiederholen, wie die Grammatik einer Sprache. Man tritt in ihre Formen ein wie in ein Gewand. Ebenso wie uns die Dinge in einer gewissen Hinsicht überdauern und insofern mehr von uns wissen als wir von ihnen, ebenso scheinen hier die Szenarien jene, die in sie eintreten, einer Ordnung einzugliedern, die sich unterschiedslos über die Lebenden und Toten erstreckt: *Die Anprobe, Der Tausch, Das erste Rendezvous, Am Steg,* das Zusammenstehen um den neugeborenen Täufling, wo einer an des anderen statt tritt, Alte, Junge, *Die anderen Selben,* reihum, die Sektkelche erhoben in einer ewigen Gebärde. Die Dinge, die Szenarien, die Bilder erheben uns über den Ablauf der Zeit. Zugleich verbirgt sich in jeder Stereotype der Schmerz der Subjektivität; und so lehren die Bilder einen auch etwas über die Zeit, über verschiedene Formen der Gegenwart und über Versehrbarkeit.

Über Zeit, Gegenwart und Versehrbarkeit spricht Eva Schwab auch, wenn sie einen Bilderzyklus mit den ebenso lakonischen wie schwer entwirrbaren Worten überschreibt *Wie es ist, wenn es war.* Wer oder was ist

dieses „es“, das „ist“ und in diesem Sein „war“? Was bedeutet es überhaupt: zu sein im Gewesensein, zu sein in der Tatsache, dass man „war“, dass man einmal „gewesen ist“? Und welche Rolle spielt dieses offenbar verlässlichere Sein-des-Gewesenseins in unserem jeweiligen Hier und Jetzt?



Abb. 2a: Evchen (2003), Wachs/Aquarell auf Nessel, 85 x 70 cm

Abb. 2b: Evchen – Nachbild (2003), Wachs/Aquarell auf Nessel, 85 x 70 cm

Abb. 2c: Fritzchen (2003), Wachs/Aquarell auf Nessel, 85 x 70 cm

Abb. 2d: Fritzchen – Nachbild (2003), Wachs/Aquarell auf Nessel, 85 x 70 cm (von links oben nach rechts unten)

Es gibt eine geläufige Form solchen perfektiven Seins: die Fotografie. Jede Fotografie stellt uns eine Szene unseres Gewesenseins vor Augen; indem sie ins Bild bannt, ist sie so etwas wie eine optische Rücklage der Zeit, eine ihrem Fließen entzogene Verhärtung, die man später in die Hand nehmen und anhand derer man sich versichern kann: *Am Sandkasten, Mittagstisch, Sonnenbad*. Es scheint manchmal, als gewinne „es“ erst im Gewesensein Kontur, als würde „es“ erst greifbar in Form von Bildern: *Kind mit roter Mütze, Fastnacht, Spaziergang*. Kann man überhaupt „sein“, ohne in diesem bildhaften Sinne „gewesen“ zu sein?

Eva Schwab nimmt die Fotografien ihrer Familienalben zum Ausgangspunkt. Sie projiziert die Bilder auf eine wachsdurchtränkte Leinwand oder trägt in flüssiges Wachs gebundene Farbpigmente heiß auf den Malgrund auf. Das erkaltende Wachs lässt das Nesselgewebe der Leinwand steif und durchscheinend werden. Es ist, als würde der Blitz der Aufnahme gedehnt: An die Stelle der einfachen Ablichtung, die ganz an den äußerlichen Schemata der optischen Vermittlung ausgerichtet ist, tritt die innere Erhellung, jenes unvermittelbare, schmerzlich minuziöse Geschehen der Aneignung, das einen erfasst, wenn vergangene Momente des Lebens vor einen hintreten und verlangen, erinnert zu werden. Der „Schnappschuss“ sinkt in den Ort seines Entstehens zurück: in das Aufeinanderstoßen von Sehen und Gesehenwerden, das Herausschießen des Bildes aus dem Gewebe der Zeit, seine Manipulation und Anreicherung durch die Jahre. Das Wachs fungiert darin als Erinnerungsplasma, in das das vielschichtige Siegel der Gegenwart eingedrückt, ja eingearbeitet wird wie eine Intarsie: der Geschmack, das Tasten, die Resonanzen, die Verwirrung, die Scham, die jedes Bild von innen her versammelt, und die die malerische Einbildungskraft erneut zusammenbringt, wie um in dem toten Treibgut aus der Vergangenheit das Hier und Jetzt neu zu entzünden. Auch die antiken Meister der Enkaustik dachten in ihrem Verfahren der „Einbrennung“ die eigenen flüchtigen Gedanken mit der Hitze der dunklen Materie einzuprägen.

Die auf ihr verflüssigtes Plasma zurückgeworfenen Abbilder treten in Konkurrenz zu den Photographien, wie Nachbilder, die bei geschlossenen Augen entstehen: *4 Uhr Tee*, *Die Knospe*, *Geburt 1999*. Im Gegensatz zum vorangegangenen Lichtreiz, der unvermittelt von außen trifft, steigt das innere Bild langsam und gemessen auf. Oft gehen die Farben in die Gegen- oder Komplementärfarbe über, manchmal oszilliert es auch zwischen der ursprünglichen und der nachträglichen Wahrnehmung, so wie die Zeit, sofern sie persönliche Zeit geworden ist, zu oszillieren beginnt zwischen einem bestimmten Gestern, einem währenden Heute und einem erhofften Morgen. Das langsame Aufsteigen der nachträglichen Lichtempfindung korrespondiert der Tatsache, dass die Wahrnehmung niemals voraussetzungslos ist, nie auf einen Schlag geschieht, wie es das Fotografieren suggeriert, sondern in Schichten, die gerinnen, einander überlagern, verdecken oder miteinander ver schwimmen.



Abb. 3: *Täufling* (2005), Wachs/Aquarell auf Leinen, 30 x 40 cm

Der Blitz der Wahrnehmung ist nicht nur ein durch die persönliche Zeit gebrochener Blitz, er unterliegt auch den produktiven Zugriffen der Phantasie. Aristoteles vergleicht den Schritt aus dem Fluss der Wahrnehmung in eine stetige Erinnerung mit einem fliehenden Heer, das zu einer Ordnung gelangt, indem ein einziger stehen bleibt und all die anderen sich nach und nach um ihn zu scharen beginnen. Durch die einfache Tatsache des *Beharrens* eines (beliebigen?) Punktes konsolidiert sich aus den zahllosen, vorüberfliehenden Wahrnehmungen das stehende Bild einer Erinnerung. Warum aber bleibt *dieser* stehen und nicht *jener*? Wie sähe das Bild aus, wenn die Ordnung von einem anderen Punkt her ihren Ausgang genommen hätte? Mit anderen Worten: Woraus speist sich die bilderschaffende Produktivität unserer Phantasie, worauf greift sie zurück, wer oder was leitet sie an? Die Phantasie findet sich stets zurückgeworfen auf Bilder, auf das, was bereits nach außen getreten, sichtbar geworden ist. Sie bedient sich dieser Sichtbarkeiten, wie Freud es für die Konstruktionen des Traumes aufgewiesen hat, aber sie bleibt auch in ihren Direktiven gefangen. Man nimmt nämlich umgekehrt in besonderem Maße das wahr, wovon man bereits ein Bild hat, steht gewissermaßen im Bann des einen Stehenden inmitten des chaotisch auseinanderstiebenden Heeres der Reize und Eindrücke. Dieses Gefangensein in Vorbildern, in den Schemata und Schablonen des Beharrens, kann nicht einfach abgestreift werden, es muss freigelegt, hinterfragt und schließlich auf eine neue Weise angeeignet werden.

Eva Schwabs Bilder sind solche Wiederaneignungen von Wirklichkeit. Nicht von ungefähr herrschen in ihnen neben den ganz unspektakulären Alltagsmotiven die Motivkreise der Jagd, des Aktes und der Taufe vor. Wie das Jagdwild geschossen und als Beute am Feldrand aufgereiht wird, wie es in Form der Geweiltrophäe eine neue Gegenwart in den Wohnzimmern gewinnt (wie steife Ahnenportraits hängen die Trophäen stets im Rücken der nun fotografisch „Geschossenen“), so versammeln sich auch im Akt der Taufe *Die Anderen* um den Täufling, der aus einer Gegenwart in eine andere Gegenwart, durch das Eintauchen in das Wasser aus seiner natürlichen Existenz in eine symbolische Existenz gehoben wird. Das „Eintauchen“ markiert wie das „Schies- sen“ und „Blitzen“ den Umschlag aus dem Vieldeutigen in das Eindeutige, das *scheinbar* Eindeutige, in dem der Umgang mit der offenen Zeit Gestalt gewinnt.

Inmitten der virtuellen Gegenwarten, an denen sich heute vornehmlich versucht wird, wirkt Eva Schwabs Rückgriff auf das Figurative, das Gegenständliche, ja vordergründig „Spießige“ des eigenen Familienalbums wie eine Verneigung vor den bestimmten Formen des Lebens: Es geht nicht darum, sie durchsichtig zu machen auf ihre Gewordenheit hin, auf die Tatsache, dass jede Gegenwart aus unzähligen Abstraktionen besteht, und dass es dieses Gewebe von Abstraktionen, von Geschichten, Erinnerungen und Sprachlosigkeiten ist, durch das wir veräußert, gewissermaßen „wirklich“, beharrlich, *erinnerbar* werden in Form des Bildes. Denn es ist ja zuletzt die *Zeit*, jene fremdeste Heimat des Menschen, zu deren Bewältigung die Mnemosyne den Sterblichen das Wachs überlassen haben soll, das die Seele mit einer schützenden Haut umzieht, aber auch mit einer offenen, empfänglichen Haut für die einander durchkreuzenden Spuren von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Ihre Einschüsse, Tätowierungen und verhärteten Landschaften umschließen einen Schacht abgründiger Versehrbarkeit.

*Fremde Heimat* (2005) ist der Titel einer großformatigen Bildtrilogie, die Porträts von Eva und ihrem Bruder sowie ein großes Bild beider Geschwister umfasst. Die Geschwister posieren Hand in Hand in der Mitte des Bildes, vor einer Terrasse, deren Türen ins Dunkel führen. Es herrscht ein rosig-dämmriges Licht. Gelbe Lampions hängen von oben herab, pralle, hell-leuchtende Rosenköpfe blinken im trägen Strom der Terrasse, der sich im Rücken der Halbwüchsigen entlangwälzt. An der Rückwand des Hauses das fast schon obligatorische Geweih, Trophäe des Schützen, aber selbst wie ein zerfallendes Gewächs, ein merkwürdig ausgreifen-

der Strunk, hingeschwemmt auf die schimmernde Wand. Die Geschwister blicken am Betrachter vorbei; ihr gesenkter Blick wirft einen zurück auf die Aneignung ihres Umrisses, ihrer steifen, von der Kleidung vorgegebenen Statur, ihrer Verlorenheit in den nährenden Stereotypen von Wachstum und Verfall, die so schmerzlich individuell wie zugleich allgemein sind – wie all dieses: das *Ich*, die *Zeit*, das *Hier*, der *Abend*, das *Jetzt*. Der Junge hängt etwas zurück, als würde er von den dunklen Ausgängen in seinem Rücken angesogen, das Mädchen scheint einen Schritt auf uns zuzugehen, so wie man manchmal im Traum auf sich selber zukommt. Das ganze Bild ist traumhaft, schwebend, adiaphan, ein Ereignis, zu dem wir kaum Zugang haben. Und doch berührt es. Es rührt an die menschliche Grunderfahrung, *zugleich* lebendig und tot (gewesen), früher und später, kontinuierlich und diskret zu sein.



Abb. 4: *Fremde Heimat, Teil II* (2005), Wachs/Tusche/Akryl auf Nessel, 170 x 140 cm

„Immer wenn aufgrund irgendeiner im Seelenleben vor sich gegangenen Verschiebung ein solches Bruchstück in einem auftaucht, dann *glaubt* man, man könne sich erinnern“, heißt es einmal bei W. G. Sebald. Man *glaubt*, plötzlich über ein Band zu verfügen, über eine Lineatur der eigenen Geschichte, die uns mit den vergangenen Momenten unserer selbst verbindet, wie es die Fotoalben suggerieren. Und doch macht jener merkwürdige Augenblick des Erinnerns vielmehr deutlich, dass all das, was gewesen ist, in gleich weiter Entfernung zu dem Moment liegt, in dem wir uns *jetzt* der Anstrengung des Erinnerns aussetzen versuchen. Er liegt nicht in, sondern hinter der Zeit, wie ja das Bild selbst etwas ist, was sich als stehender Raum gewissermaßen in die Zeit einschiebt, gleichgültig gegen das, was wir als „zeitliche Distanz“, als „früher“, „später“, „jetzt“ oder „gestern“ kennen. Jedes Gewesensein tritt sogleich (sekündlich!) ein in jenen unermesslichen Raum des Schweigens, der zeitlos ist und in dem es keine Rolle spielt, ob das Vergangene einen halben Tag oder ein halbes Jahrhundert zurückliegt, ob es das plötzlich durch den Sturm aufgedrückte Gartenfenster an diesem Morgen war oder das Aufstieben einer Taubenschar an einem tübinger Märznachmittag vor über zwanzig Jahren. Der Geruch des Schnees, der in die Lichtinsel der Leselampe geneigte Kopf des Großvaters, die Geste des Aufbruchs, oder das Gefühl des Fallens und die daran geheftete Suggestion Heinrich von Kleists, gehalten zu sein wie ein Gewölbe, das steht, weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen: All diese Bilder entstehen einem Bereich, der eigentlich keinen *zeitlichen* oder *räumlichen* Abstand zu uns besitzt.



Abb. 5: Fastnacht (2010), Wachs/Tusche/Öl auf Nessel, 75 x 75 cm

Der erinnerte Mensch – und jeder ist ja zu großen Teilen, ja mit jeder gelebten Minute mehr ein erinnertes, und das heißt auch: ein ‚gestorbener‘, zumindest ein ‚gewesener‘ Mensch – der erinnerte Mensch ist wahrscheinlich das genaue Gegenteil zu den digital gezüchteten Doppelgängern und Klonen, die als die Übermenschen von Morgen unsere Fantasie bevölkern. Der Cybermensch ist der projizierte, der schuld- und geschichtslose Mensch, während der erinnerte Mensch Fleisch vom Fleisch der Geschichte ist: gezeichnet von abertausendmal verrichteten Tätigkeiten und Gebärden, durchdrungen von Worten, die unzählige Male ausgesprochen wurden, und von Bildern, die wir *sind* längst bevor wir sie ‚haben‘.

So ist nach einer alten Auffassung der Mensch überhaupt zweimal da: Einmal als das besondere Individuum in seiner vereinzelt, sichtbaren Gestalt, und einmal als eine Art unsichtbare Wiederholung. Dieses zweite Ich, das den Menschen wie ein Doppelgänger bewohnt, nannte man seine Psyche oder auch seinen Dämon. Solange der Mensch im öffentlichen Alltag aufgeht, zieht sich sein Seelenabbild bis zur Unwirklichkeit zurück; ruht jedoch das sichtbare, alltägliche Ich, übernimmt sein dunkler Doppelgänger die Führung. Der Dämon wirkt an den Rändern der selbstbewussten Existenz: Im Traum, in der Erinnerung, in jenen flüchtigen Verdichtungen, Evokationen und abgründigen Spiegelungen, die einen eher heimsuchen, als dass man sie hat. Noch Homer lässt keinen Zweifel daran, dass es sich bei diesen Schemen und Gespinsten um reale Gegebenheiten handelt. Was dem inneren Menschen erscheint, ist im vieldeutigen Zusammenhang seiner Existenz vollgültig, wie weit auch immer es sich aus der Welt des öffentlich Verhandebaren entfernt. Es tritt nicht in Konkurrenz zu deren Verbindlichkeiten, sondern bildet eine eigene Dimension, die in das Reich des Möglichen und des Gewesenen, der Ungeborenen, Wiedergänger und Toten hineinreicht.



Abb. 6a: *Holoferna* (2010), Wachs/Öl/Tusche auf Nessel, 60 x 47 cm



Abb. 6b: *Die Erlegerin* (2010), Wachs/Öl auf Papier, 42 x 30 cm (links)

Abb. 6c: *Die Erlegerin – Nachbild* (2010) Wachs/Öl auf Papier, 42 x 30 cm (rechts)

So gemahnt etwa das Bild „Holoferna“ an den alt-testamentarischen Holofernes, jenen General des babylonischen Königs Nebukadnezar, der in seinem Versuch, sich die Stadt Betulia zu unterwerfen, von der schönen Jüdin Judith verführt und auf der Höhe seines Begehrens durch ihre Hand geköpft wird. In dem abgeschlagenen Haupt, das hier in Form eines Achtenders wieder auftaucht, den eine offensichtlich zur Ablichtung (und damit gewissermaßen selbst zum Abschuss) bereite Dame in Schwarz als Trophäe vor ihrer Brust hält, gerinnt die Geste der Überwältigung zum spätbürgerlichen *memento mori*. Die schwarz bebrillte „Erlegerin“, wie ein weiteres Bild aus dieser Reihe heißt, die wie der erblindete König Ödipus ein Auge zuviel vielleicht hat, erliegt in einem dritten, als „Nachbild“ überschriebenen Bild selbst den Zersetzungsprozessen der Zeit, in der Täter und Opfer zusammensinken und jenen grünen Schlamm der Herkunft bilden, aus dem sich die Geschichte von Überwältigung und Ohnmacht, auch als eine Geschichte der einander ablösenden Bilder, speist und weiterschreibt. „Irreale Sinngebilde“ nannte der Philosoph Heinrich Rickert jene frei umherschweifenden Gebilde, um die sich viel mehr als um historische Fakten das intime Gedenken lagert und jenes geheime Band der Anteilnahme knüpft, das die Individuen miteinander verbindet.



Abb. 7: *Memoria* (2012), Öl/Acryl auf Holzfaserplatte, 60 x 50 cm

Der Doppelgänger ist nicht der Feind des Lebens, sondern seine Komplettierung, sein produktiver Dämon. Er vervollständigt die aktuelle sichtbare Erscheinung um ihre Vorgeschichte, die ihr Fleisch bildet, und deren versunkene Gesichter in ihr wiederauferstehen, sich paaren und neu formatieren. Er ist darin ihr Spiegel, ihr Porträt und universeller Gesichtskörper. Er vertritt die Gewesenen, die stets in der Überzahl sind: *Wenn wir den Mund aufmachen, so Hofmannsthal, reden immer zehntausend Tote mit.*



Abb. 8: *Im Birkenwald, daheim (2012)*, Öl auf Holzfaserplatte, 45 x 60 cm

Dabei geht es nicht um die Historie ‚großen Stils‘, die Chronik, die politisch gezogenen Lineamente und großen Geschichtsbilder. Die Recherche ist gewissermaßen nach unten geöffnet: der Flöz, der in die Tiefe des Geschichtsplasmas abfällt, mit seinen Bohrtürmen, Rissen und Schründen. Das Schürfen steht im Vordergrund, das sezierende Eindringen in das Gewebe der Sichtbarkeit, die bergende Obduktion. Wie verschiedene Häute überlagern sich im Einzelnen die Zeit- und Geschichtsschichten und bilden Fasern der Kontinuität, aber auch solche, die gekappt wurden und als offene Wunde oder Versprechen weiterexistieren. Durch den sichtbaren Körper gehen die Vor-, Ab- und Nachbilder des Lebens hindurch und erinnern darin an seine hundertfache Widererkennbarkeit, aber auch an seine unergründliche Absenz.

Dasselbe gilt für die Orte, Schauplätze und Zusammenkünfte dieser Körper; auch sie besitzen ihre Schatten- und Nachtseite, ihren geschichtlichen Abgrund, in dem sich die Generationen versammeln, um den ewigen Tausch aneinander festlich zu begehn: Die Taufen, die zerschwimmenden Sommerabende, die Akte, die Jagden, die herausfordernden Blicke der Kindeskinde, in denen sich das Wachstum wiederholt und zum Bild gerinnt, wie das Geweih an den Wänden der Zeitgenossen, das durch seine ornamentale Erstarrung hindurch wieder zerläuft in den Morast des ewigen Beginns. Hier verbinden sich die Lebenden, die Toten und die Ungeborenen wie die drei Dimensionen der Zeit, als wären sie immer zugleich da und vergangen, als bildeten sie den unruhigen Hintergrund jedes Bildes, das wohl nur vom Jetzt spricht, und doch als Bild reine Vergangenheit bleibt.



Abb. 9: Flöz (2012); Wachs/Öl auf Nessel, 120 x 90 cm

Ein Flöz ist ein ins Erdreich abgesunkener Bodensatz, dessen Abbau im Wesentlichen unter Tage geschieht. Der Bergmann steigt durch die Tagesöffnung oder das Mundloch in die Lagerstätte hinab mit ihren Stollen, Höhlen und Blindschächten. Über Tage erhebt sich, von weither sichtbar, der Förderturm. Auch im Hintergrund des mit „Flöz“ überschriebenen Bildes, ist ein solcher Förderturm zu sehen. Wie ein stählernes Insekt ruht er auf dem Erdreich auf. Die Schwärze des Bodens und der bleiern durchwirbelte Glast des Himmels, deren Scharnier er bildet, wiederholen sich in dem Schultertuch der alten Frau, der selbst wie ein Umhang wirkt aus sedimentierter Zeit, Schicht um Schicht, Flöze abgesunkenen Lebens, aus denen sich die Spermata des Zukünftigen unermüdlich nach oben arbeiten. Die Flözgreisin hält die Hände geschlossen, als schlösse sich in ihnen der Ring überhaupt, als würde die eine die andere aus sich herausgebären oder sie aber verschlingen; wie auch ihr linkes Auge, kreisrund wie ein Einfallstor, uns einzusaugen scheint in die Berührung mit dem, was *war*.

Ein Augloch wechselseitigen Anblicks, untertage.

### **Kataloge**

Eva Schwab: *Nachbilder 2000-2005*. Mit einem Text von Wolf Singer, Frankfurt am Main: Revolver Verlag 2005

Eva Schwab: *Nachbilder 2005-2010*. Mit Texten von Jutta Meyer zu Riemsloh, Cathrin Nielsen und Gerald Hintze, Frankfurt am Main: Kerber Verlag 2010

Eva Schwab: *Martha-Haus. Frankfurter Familiengang*. Mit Texten von Michael Frase, Helmut Ulrich und Grit Weber, Frankfurt am Main: KANN-Verlag 2012

[www.evaschwab.de](http://www.evaschwab.de)

### **Zur Autorin**

Dr. phil. Cathrin Nielsen, Studium der Philosophie und Germanistik in München, Berlin und Tübingen, Promotion im Fach Philosophie; Autorin, Lektorin und Herausgeberin, Beiträge zu Philosophie und Kunst. Lebt in Frankfurt am Main.

Kontakt: [c.nielsen@lektoratphilosophie.de](mailto:c.nielsen@lektoratphilosophie.de)