



## Schrilles Requiem auf einen Vogel

Saskia Niehaus – Phantasien an der Jahrtausendwende

Barbara Catoir

Auf Goyas Titelblatt der Caprichos umflattern Fledermäuse, die geheimnis- und unheilvollen nächtlichen Zwitterwesen, den Träumenden, der im Schlaf der Vernunft seine Ungeheuer gebiert: Kopfgeburten, die allem Rationalismus der Aufklärung zum Spott, der Irrationalität die Bühne einräumen.

Saskia Niehaus' Weltsicht erzeugt Caprichos anderer Art. Die inneren Bilder, von denen sie spricht, sind Ausgeburten des Unbehagens im Zeitalter einer neuen Aufklärung, dem biotechnologischen Zeitalter, das die Chimären von einst in den Bereich der Wirklichkeit gerückt hat. Die Welt wird von Tag zu Tag erklärbarer, Genome werden entschlüsselt, die Bausteine des Lebens entzifferbare Codes. Alles rückt in die Nähe des Machbaren, der Mensch wird zum Schöpfer, seine genmanipulierte Welt entsteht in den Forschungsstätten, den Labors, in den Rechnern, auf den Bildschirmen. Damit verliert der Künstler auch sein Postulat des Homo secundus Deus. Er allein konnte die Welt neu erschaffen nach seiner Phantasie. Nun tritt er in Konkurrenz zum wissenschaftlichen Macher. Ein vielfach verlorener Kampf, der zum Orientierungsverlust führt. Und dennoch, weckt auch er wie einst die Naturwissenschaften in den vergangenen Jahrhunderten neue künstlerische Phantasien, die im Falle der Monstrositäten diese zumindest durch Witz und Sarkasmus übertreffen. Ihre Erbauer heißen heute Thomas Grünfeld (1956), Damien Hirst (1965), Thomas Schütte (1954), um hier nur einige der bekanntesten zu nennen; ihre "Misfits" entstehen in den Ateliers. Aber auch die späten Stoffskulpturen von Louise Bourgeois, jene mißgestalteten, teilweise doppelgeschlechtlichen kissenartigen Puppenobjekte, zusammengeflickt aus fleischfarbenen verschlissenen Frottétüchern und Unterwäsche oder Sackleinen regen zu solchen Überlegungen an.

Saskia Niehaus gehört zu der jungen Generation, die sich mit dieser komplexen, in viele verschiedene Richtungen weisende Thematik beschäftigt. Es sind die heute Dreißig- bis Fünfunddreißigjährigen. Sie, Jahrgang 1968, steht bereits in einer Tradition, die ihr bestens bekannt ist – Tradition nicht nur jüngster Vergangenheit, sondern auch deren Anfänge in den Naturwissenschaften des ausgehenden 18. und vor allem 19. Jahrhunderts. Gespeist werden ihre Phantasien von diesem immensen Formreservoir, nicht zuletzt auch jenem unermeßlichen Schatz, den gerade das 19. Jahrhundert in Kunst und Literatur an Chimären, Grotesken, burlesken Profilen, Dämonisierung, sexueller Provokation und Morbidem hervorbrachte und mal als "Träume", "Launen", "Versuchung", Karikatur, Satire ausgab.

Saskia Niehaus setzt dem Abscheulichen eines Damien Hirst und dem Witzigen eines Thomas Grünfeld das Skurrile an die Seite, wie es einige Jahre vor ihr in anderer und dennoch verwandter Weise auch Thomas Schütte tat. Schütte begann in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre mit seltsamen Kopfbüsten, zunächst aus Holz, die er roh mit Gips überzog und dick bemalte oder mit Ton und Polyester modellierte, dann folgten Köpfe aus glasierter Keramik und skurrile Gestalten wie Theater-Stockpuppen, die Körper mit Stoff umhüllt beziehungsweise drapiert, mal japanisch, mal afrikanisch. Geformt waren nur die Köpfe, diesmal aus einem paraffinweißen Material (Fimo), morbide und mißgestaltet, als seien sie an präparierten Mißbildungen aus medizinischen Schausammlungen orientiert.

Von diesen Werken war Saskia Niehaus beeindruckt, als sie sie zum ersten Mal in einer Ausstellung in der Kunsthalle Hamburg 1994 sah. Sie weckten Erinnerungen an Präparate von Mißgeburten in Formalin, und anatomische Wachsmodelle. Die ersten sah sie als Jugendliche auf der Equitania in Essen. Aber auch kürzlich wandte sie sich wieder mit Interesse diesen Dingen zu, als sie in Florenz ein naturkundliches Museum besuchte.

Sie selbst begann Anfang der neunziger Jahre mit ersten Skulpturen, der Darstellung von Tieren und Menschen. Tiere, das sind bei ihr vor allem Vögel, vereinzelt auch Pferde. In ihrem Gemeinschaftsatelier in einem alten Fabrikgebäude in Köln-Deutz nehmen sie Gestalt an, mal zwei-, mal dreidimensional. Dort, auf wenige Quadratmeter beschränkt, an einem langen, hohen Tisch entstehen ihre brüchigen Skulpturen und ihre bis ins Kürzelhafte verknappten Zeichnungen. Sie entstehen aus bescheidensten Materialien: Papier, Pappmaché, Ton, Modellierwachs – leicht formbaren Materialien, die sie mit Bleistift, Tusche, Aquarell- und Gouache-, vereinzelt auch Acrylfarben überund bearbeitet – Techniken, die sie auch auf die Zeichnung anwendet. Diese können vom winzig kleinen Format, dem einer Visitenkarte, und von der witzig verrätselten inkohärenten Darstellung bis zum motivsuggestiven Bildformat von rund 150 x 300 cm anwachsen. Nicht ganz so extrem sind die Dimensionen in ihrer Skulptur. Sie reichen von nur wenigen Zentimeter großen Wachs- und Tonmodellen, einem handflächengroßen weiblichen Akt aus Bienenwachs bis zu lebensgroßen Kopfbüsten von rund 45 cm Höhe.

Zeichnung und Skulptur gehören zusammen und bilden dennoch zwei ungleiche Teile in diesem jungen ganzheitlichen Œuvre, das auch die Installation einschließt.

Ihr Stil der Zeichnung ist unverwechselbar, sowohl im sicheren Strich, in der Farbgebung und -setzung, jener von ihr bevorzugten wässerigen, sich tief ins Papier saugenden Aquarelltechnik, der eigenwillig kontrapunktischen Komposition, als auch in der ambivalenten Stimmung zwischen

dem Heiteren, Gelösten, Leichten und dem Abgründigen. Für ihre kleineren Zeichnungen bevorzugt sie harte, spitze Bleistifte und feine Tuschfedern, die sie wie Instrumente handhabt, mit denen sie Operationen an der Oberfläche der Papierhaut vornimmt, während sie mit ihren lichten, transparenten Aquarellfarben diesen ihr teilweise wie eingeritzten Erscheinungen abwechselnd Körperlichkeit oder Raum verleiht. Zu ihrem Stil der sparsamen Mittel gehört der Umgang mit der Leere, der Leere des Papiers, der sie ihre oft winzig kleinen Figuren wie einem Ozean aussetzt. Die Gesamtkomposition entsteht aus der Summe einzelner, isoliert zueinander stehender, inkohärenter Motive. Sie bilden ihre eigene Binnenwelt, einen Ort der Ortslosigkeit. Betont wird solche Isoliertheit nicht selten durch diffuse Farbinseln einer Aquarellierung, die Einzel- und Gruppenfiguren auratisch umgeben. Zuweilen umfährt eine dünne, klare Linie die sie umhüllenden Farblachen oder Farbinseln, grenzt sie nach außen wie innen ab, und schon verändert sich die Situation grundlegend. Aus den scheinbar ins Nichts Geworfenen werden seltsam embryonale Geschöpfe: in einem Fall sind es eingeschlossene siamesische Mißgestalten, bestehend nur aus einem dickleibigen Doppelrumpf, bein- und armlos, ohne Gesichtsmerkmale, aber mit ausgebildeten Geschlechtsorganen.

Das Ausgeliefertsein ist eines von Saskia Niehaus' unausgesprochenen Themen. Es hat in der reduzierten unexpressiven Zeichnung einen absolut effektfreien, mitleidslosen Charakter. Davor schützt das Absurde und die bis zur Groteske geführte Verknappung, die mal kindhafte, mal abgrundtiefe Züge annimmt.

Die Künstlerin gibt ihren Werken keine Titel, und sie tut gut daran, denn jede Verdeutlichung durch das Wort nähme ihnen etwas von ihrem lakonischen Ausdruck, der Wortkargheit, die in der Abbreviatur des Bildhaften und Inkohärenz der Kompositionselemente ihre Entsprechung findet. Nichts drängt zur Epik mit einem Handlungsstrang, und dennoch bleiben sie nicht stumm.

So skurril und witzig ihre kleinformatigen Zeichnungen, so morbide, gebrochen und unheimlich sind ihre Skulpturen. Was sie plastisch erschafft, ist die absterbende Kreatur, die wie im absurden Theater in der Agonie auch noch in ein Grinsen auszubrechen vermag. Diese Geschöpfe behausen das Atelier wie Requisiten auf einer Bühne, über der der Vorhang schon gefallen ist: auf dem Boden ein auf der Seite liegender mit Wachsschichten überzogener Pappmachévogel mit aufgerissenem Schnabel und herunterhängenden Schwingen, die in Papierfetzen ausfleddern, in Regalen kleine Vögel, roh aus Packpapier geformt, andere aus Ton, vitriolblau, die wie gerade dem Ei entschlüpft, hilflos auf dem Rücken liegend, das Leben schon wieder hinter sich zu lassen scheinen wie die von ihr vertauschbar ähnlich dargestellten schreienden Babys. Daneben aufgereiht kleine skurrile Kopfskulpturen mit grinsenden Gesichtszügen und auf einem provisorischen Podest eine seltsame

Frauenbüste aus beflecktem bräunlichen Seidenpapier. Auch sie ist in ihrer papierenen Existenz weder als lebend noch tot dargestellt, mit einem zur Seite geneigten Kopf, geschwächtem lächelnden Gesichtsausdruck, wachsgetränkten langen Papierhaaren, müden Brüsten, der Rest ein amorpher Papierklumpen. Er repräsentiert das Stück unbehauenen Marmors, aus dem ein Künstler wie Rodin seine Schlafenden und Liebenden hervortreten ließ als das Geformte aus dem Ungeformten. Dieser Ästhetik des Schönen setzt sie ihre Ästhetik des Häßlichen gegenüber, die eine neue Schönheit hervorbringt. Aus dem edlen Material, dem weißen makellosen Marmor, wurde schäbig bräunliches Papier, das zerknittert mit Modellierspuren, Wachs- und Kleisterflecken das Absterbende umschließt, aus den schönen, lebendigen Gesten erschlaffte welke Körperlichkeit.

Solche Kopfbüsten haben im klassischen Genre ihr Vorbild und ihre Gegennatur.

Die vier kleinen Porträtbüsten, frappierend im Ausdruck und in der Technik aus bemaltem Ton mit Modellierwachsoberflächen, stehen deutlich in der Nachfolge von Daumiers Politikerkarikaturen, jenen kleinen, zwischen 12 und 25 cm hohen Kopfstudien aus luftgetrocknetem Ton, die er zur gleichen Zeit auch in einer Lithografie festhielt. Sie zeigt die Abgeordneten auf ihren Rängen als "Ansicht der nichtprostituierten Kammer von 1834", wie es im Titel heißt. Ein weiterer Ahnherr, Medardo Rosso, regte sie sichtlich zur suggestiv sinnlichen Technik der modellierten Wachsoberflächen an. Rosso war der erste, der die Skulptur zu entmaterialisieren suchte und dazu weiches Wachs verwendete, das er über Gipsformen modellierte und auf diese Weise der Skulptur den Ausdruck des flüchtigen Augenblicks und des Vergehens verlieh, Qualitäten, wie sie bis dahin nur die Malerei besaß.

Inmitten dieses absichtslosen Szenariums und Kuriosenkabinetts wohnt man auf seltsame Weise der Atmosphäre eines Geschehens bei, das die auf dem Boden ausgerollten großen Zeichnungen in anderer Weise fortzusetzen scheinen. Sie spiele Cello, erzählt sie, häufig auch im Atelier, wenn sie ihre Arbeit unterbreche. Das sei dann aber nur Improvisiertes, nichts aus ihrem klassischen Repertoire. Häufig bringe sie nur einen einzigen lang anhaltenden Ton zum Klingen. Das Geschehen bleibt für sie also nicht einmal lautlos.

Die Atmosphäre im Atelier ist einer ihrer Installationen ähnlich, die dem Betrachter eine Bühne aus der Vogelperspektive bereitet. Der Blick richtet sich auf den Boden. Dort scheinen ihre Protagonisten wie kampflos in die Arena zu treten: in Eimern, Schüsseln, Gläsern, auf Schneidebrettern, im Gartopf. In diesem Szenarium liegt vielleicht der Schlüssel zu ihrem Werk: Tier und Mensch gehören hier in gleicher Weise in die Nahrungskette. In dieser zur Groteske und Absurdität gesteigerten Vertauschbarkeit von Mensch und Tier thematisiert sich das wahrhaft Dämonische des Menschen. Magritte inszenierte in einem genialen Bild von 1927 das "Vergnügen" eines kleinen Mädchens

beim Verspeisen eines lebendigen Vogels, Saskia Niehaus hingegen den Sarkasmus eines kannibalistischen Mahls. Einiges, von dem, was sie darstellt, hat in der Liebe zum Tier seinen Auslöser, sein Potential an Ekel und Unappetitlichem. Mensch und Tier rufen in ihrer Darstellung aber auch gleichermaßen die Vorstellung von Vivisektionen hervor. Die meisten dieser modellierten Skulpturen wirken wie gehäutet, wie erschreckende Versuchs- und Anschauungsobjekte. Diese Assoziation wecken auch zwei weitere Objekte, beide wie aus dem Spielzeugkasten: das eine ein an einem langen dünnen Draht knapp über dem Boden hängendes brüchiges Objekt in Gestalt eines kaputten Spielzeugpferdes. Es ist in der Mitte entzweigebrochen und zeigt dort sein Drahtgerüst, während sein fleckig unebener Körper aus dunkelrotem Modellierwachs ihm das Aussehen verleiht, als sei es vom Schlächter gehäutet. Das zweite ist ein Rudel kleiner weißer Pferde aus Ton und Modellierwachs in einem mit blauem Tuch ausgeschlagenen Korb. Anders als die Grabbeigaben einer kaiserlichen Reiterarmee aus Chinas goldenem Zeitalter stellen sie kein Symbol mehr eines Machtinstrumentes dar, sondern ein Häufchen Elend, das des Schutzes bedarf.

Was Saskia Niehaus gestaltet, geht weit über eine Ästhetik des Häßlichen hinaus. Es sind in die Absurdität gesteigerte Alpträume, wie sie in anderer Form Thomas Schütte u.a. mit seinen mißgestalteten Köpfen auch im Medium der Fotografie ins Bild rückt – Alpträume, die sich am Machbaren orientieren und täglich ihren neuen Stoff aus den wissenschaftlichen Publikationen auch der Tagespresse erhalten. Daraus erfährt man, daß in Forschungsstätten weltweit seit Jahren mit Versuchen an Tieren veritabel Mißgeburten gezüchtet würden. Das sei der "Blutzoll, den die Entschlüsselung des menschlichen Genoms einfordert – funktionelle Genomforschung: die Aufklärung der Bedeutung jedes einzelnen Gens durch dessen Exekution im Tierexperiment."

In der plastischen, skulpturalen Darstellung des Menschen konzentriert sich Saskia Niehaus häufig nur auf Kopf und Büste, in der des Tieres auf die ganze Gestalt. Ihr Augenmerk richtet sie auf den Ausdruck, die verknappe Physiognomie und Gebärdensprache. Wesentlich ist ihr dabei sichtlich die haptische Qualität, die Assoziation von Haut und Körperlichkeit, womit sie dem Betrachter förmlich auf den Leib rückt. Damit bringt sie so viel Unangenehmes, Provokantes, Skurriles und Absurdes mit ins Spiel, daß es den Effekt des Mitleids auslöscht. Außer dem vergilbten schäbigen Papier – Zeitungspapier, Pack-, Back- und Seidenpapier, das sie mit Kleister tränkt, um es zu formen, verwendet sie Lehm und Ton, den sie in gleicher Weise knetet und modelliert, in einem weiteren Schritt bemalt und schließlich mit Wachsschichten überzieht, mal hauchdünn, mal in dicken knubbeligen Schichten. Es ist vor allen Dingen das Modellierwachs mit seiner tristen Färbung und seinen unangenehme Assoziationen weckenden Qualitäten, das diesen morbiden Skulpturen ihren Ausdruck verleiht. Sie scheinen ihr Inneres nach außen zu wenden und kaum, daß man sie näher betrachtet ins Embryonale, Unerschaffene, Rudimentäre, Rohe zurückzufallen.

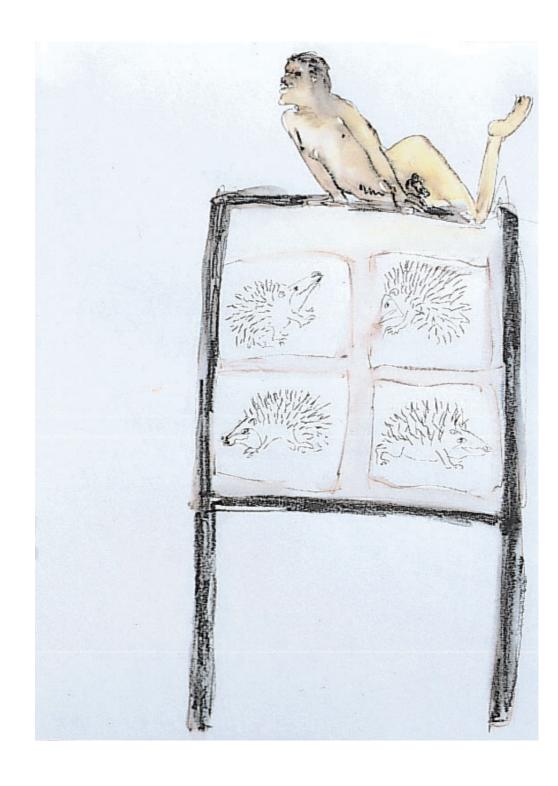
Im Material äußert sich das wahrhaft Subversive ihrer Kunst. Mit ihm holt sie aus gegen die Ästhetik des schönen Scheins. Aber es geht ihr, wie sie sagt, um eine Schönheit. Es ist eine andere Schönheit, als die des Fin de siècle zum 20. Jahrhundert, eine andere als die, die Medardo Rosso heraufbeschwor mit seinen lebendigen goldgelben Wachsskulpturen, die in ihrer Glätte der Oberfläche die schöne Sinnlichkeit des Materials betonen.

Es ist eine Schau des Morbiden und Skurrilen, worin das Groteske und Absurde dicht neben dem Abstoßenden ihren Platz einnehmen, wie auch das Erschreckende neben dem Schönen, das Sterbende neben der Erotik, die Faszination neben dem Ekel und das Sarkastische, Unerbittliche, Böse seinen Platz neben dem Sanften behauptet. All diese Ambivalenzen halten sich in labilem Gleichgewicht, sie machen die Komplexität dieses jungen Œuvres aus, das gerade erst im Begriff ist, an die Öffentlichkeit zu treten, wie sie Kunstvereine und Museen bieten. Es fasziniert und verstört, erheitert vor allem in den kleinen Zeichnungen, um im nächsten Augenblick wieder zu brüskieren und abzustoßen. Es ist das jeweils andere, das mitschwingt in diesen Gratwanderungen, die mal zur einen, mal zur anderen Seite umschlagen.



Kat. Nr. 47

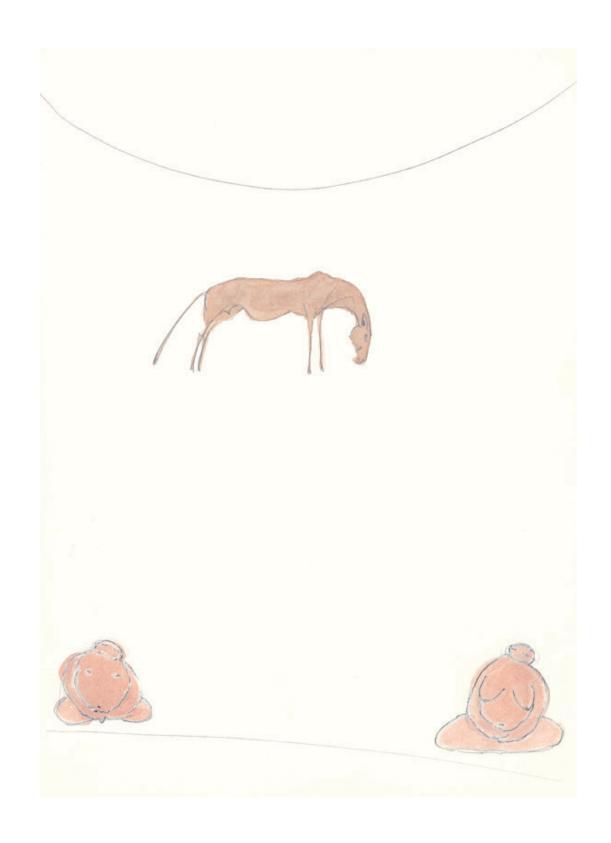








Kat. Nr. 67 Kat. Nr. 82

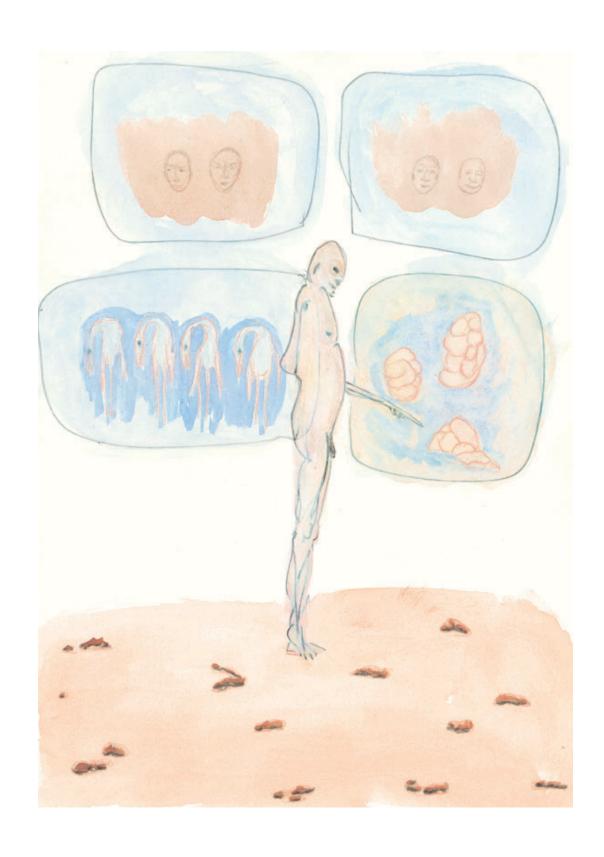


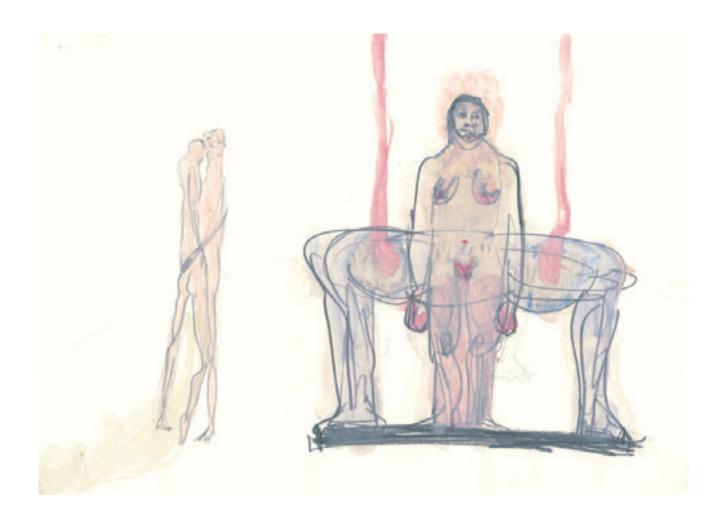


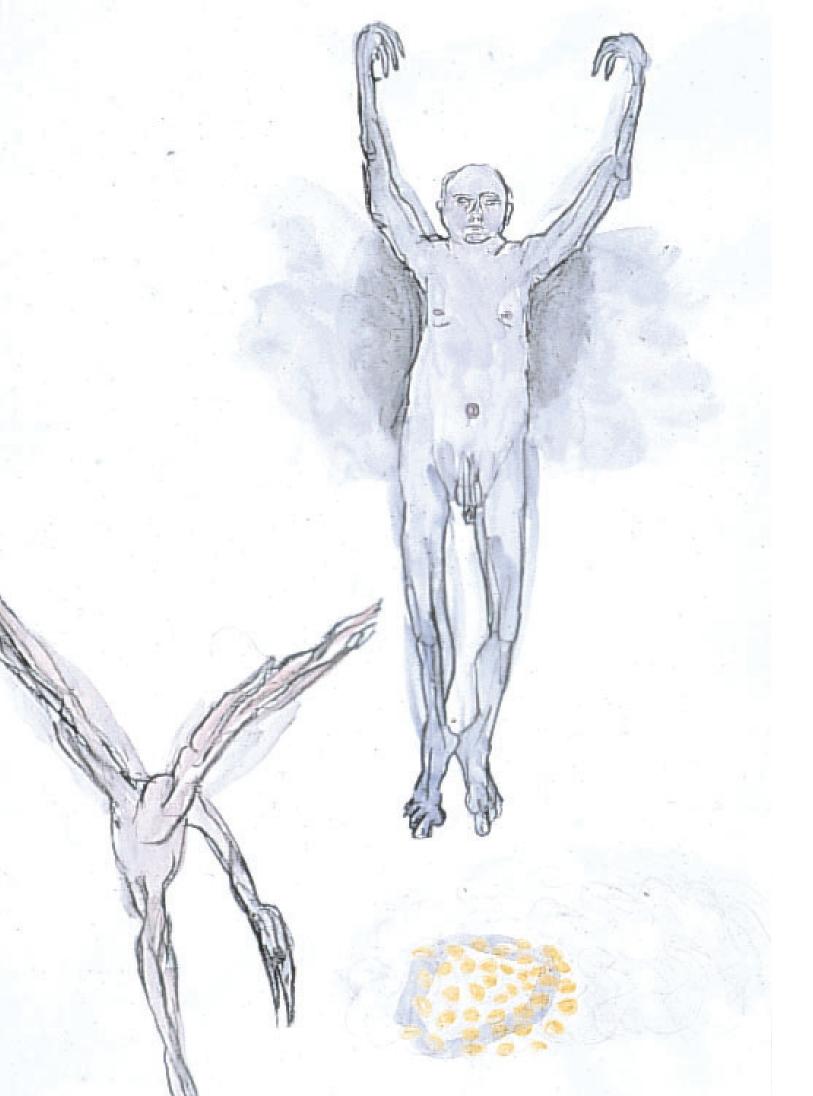
Kat. Nr. 4

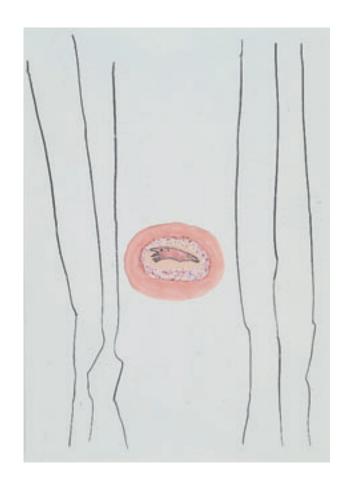














Kat. Nr. 42

⊲ Kat. Nr. 40

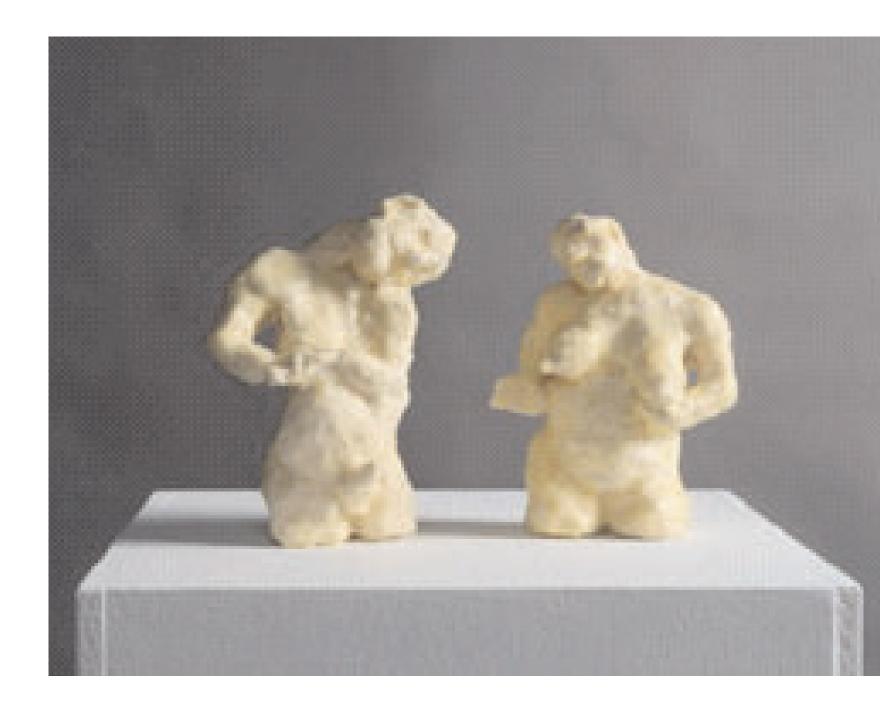
Kat. Nr. 38





Kat. Nr. 111✓ Kat. Nr. 110









## Verzeichnis der ausgestellten Werke

## Zeichnungen

Abb. S. 62

1. Ohne Titel, 1996	6. Ohne Titel, 1998	11. Ohne Titel, 1998
Buntstift, Tusche, Aquarell	Bleistift, Tuschfeder, Aquarell	Bleistift, Farbstift, Gouache
21 x 14,9 cm	21 x 29,7 cm	29,7 x 42 cm
Privatbesitz	Museum Ludwig, Köln	
Abb. S. 32		12. Ohne Titel, 1998
	7. Ohne Titel, 1998	Bleistift, Kreide, Gouache
2. Ohne Titel, 1997	Buntstift, Tuschfeder, Aquarell	42 x 29,7 cm
Buntstift, Tusche, Gouache	21 x 29,7 cm	Abb. S. 36
24 x 32,5 cm	Museum Ludwig, Köln	
Privatbesitz	Abb. S. 71	13. Ohne Titel, 1999
Abb. S. 57		Bleistift, Buntstift, Gouache
	8. Ohne Titel, 1998	29,7 x 42 cm
3. Ohne Titel, 1997	Bleistift, Buntstift, Aquarell	Privatbesitz
Bleistift, Tusche, Aquarell	29,7 x 42 cm	Abb. S. 72
21 x 14,4 cm	Museum Ludwig, Köln	
Privatbesitz		14. Ohne Titel, 1999
	9. Ohne Titel, 1998	Bleistift, Buntstift, Gouache
4. Ohne Titel, 1997	Buntstift, Tusche, Aquarell	29,7 x 42 cm
Bleistift, Buntstift, Gouache	21 x 29,7 cm	Privatbesitz
29,7 x 21 cm	Privatbesitz	Abb. S. 72
Abb. S. 34	Abb. S. 70	
		15. Ohne Titel, 1999
5. Ohne Titel, 1998	10. Ohne Titel, 1998	Bleistift, Buntstift, Gouache
Aquarell, Buntstift, Tuschfeder,	Bleistift, Farbstift, Gouache	42 x 29,7 cm
Bleistift	42 x 29,7 cm	Privatbesitz
21 x 15 cm	Abb. S. 61	Abb. S. 60
Museum Ludwig, Köln		