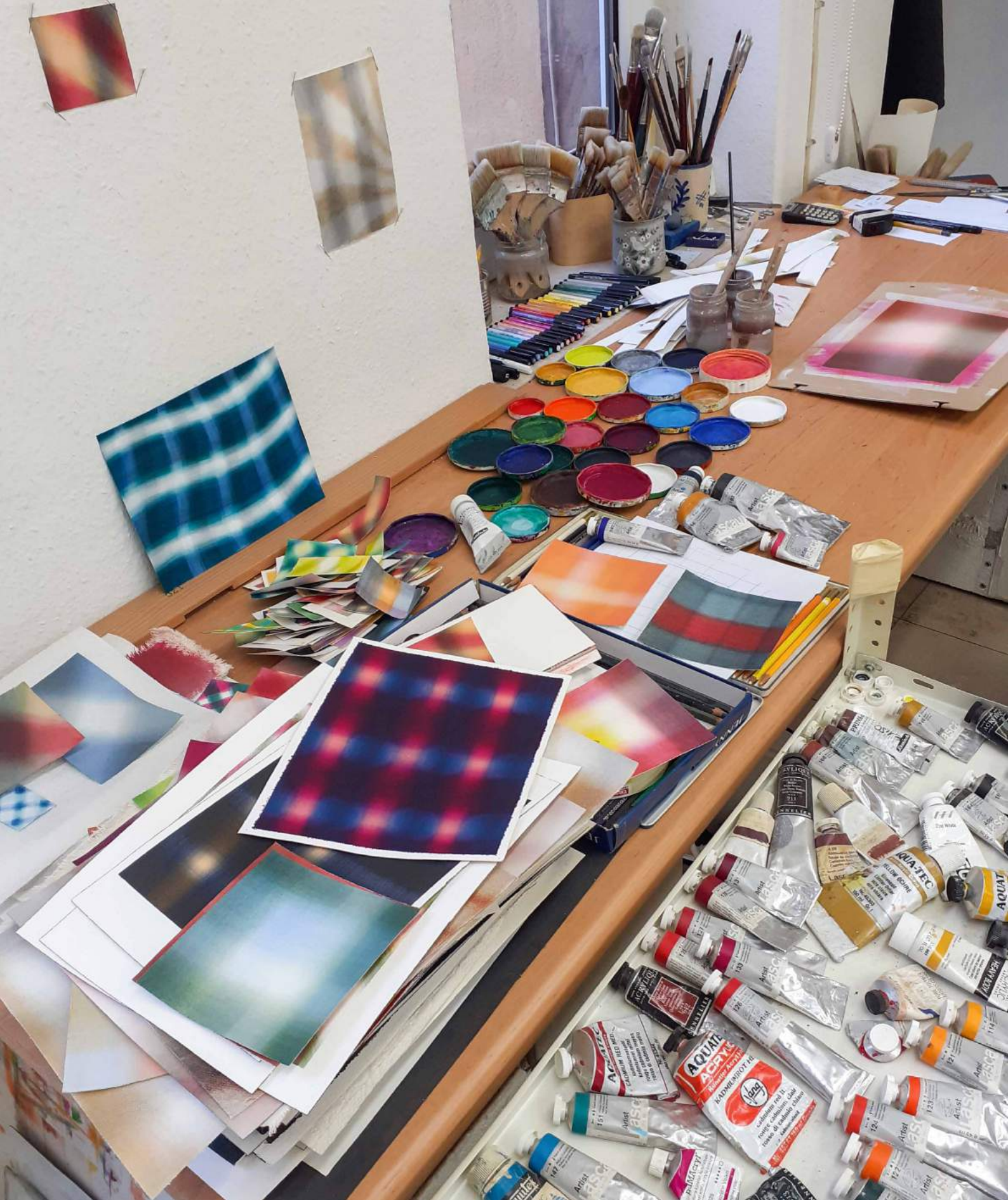
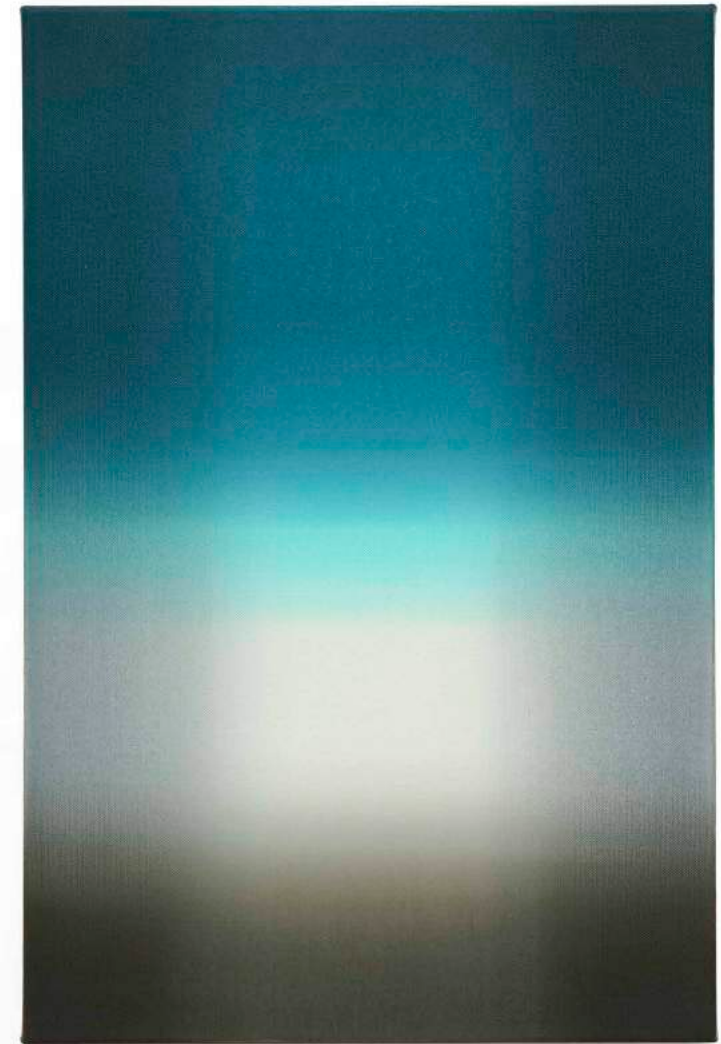


G a b r i e l e

A u l e h l a

Gabriele Aulehla





75 × 50 cm, Acryl auf Leinwand, 2020

*Werd ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! Du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn!*
(Goethe, Faust 1)

Ohne Titel Die neuen Sehnsuchtsbilder Gabriele Aulehla

Muss man das wissen? Nein, das muss man selbstverständlich nicht. Auch wenn es den Bewunderer ihres Werks natürlich neugierig macht, wie das zustande kommt. Wie diese Dynamik sich erklärt, dieser Aufbruch zu neuen Horizonten und woher also die Motivation zu jener unerwarteten, atemberaubend neuen Werkphase kommt. Immerhin hat Gabriele Aulehla ihr Malerei gewordenes Bild der Welt zehn, fünfzehn Jahre lang kontinuierlich verfeinert, die malerische Delikatesse gesteigert und die subtil evozierten Klänge Mal um Mal und Bild um Bild noch einmal gänzlich neu gestimmt.

Und dann das. Wirft Aulehla die fundamentalen Prinzipien der Komposition, wie sie ihre Leinwände im Kern seit Studienzeiten schon charakterisieren, augenscheinlich mit entschiedener Geste über den Haufen. Setzt, was man angesichts der extremen, immer weiter in die Horizontale ausgreifenden Formate ein in abstrakte Form gebrachtes Zeitkontinuum nennen möchte, in beschleunigte und nachgerade rotierende Bewegung, dass es die Künstlerin, dass es vor allem aber den Betrachter schon mal schwindelt, und findet schließlich Gabriele Aulehla zur nicht geringen Verblüffung des Betrachters hier zum Hochformat, dort zum Quadrat wie die großen alten Meister der Farbmalerie.

Wie Mark Rothko etwa, Josef Albers oder auch der junge Rainer Jochims, dessen Schülerin Aulehla die ersten Jahre ihres Studiums einst gewesen ist. Dabei haben sich die wesentlichen Parameter ihrer Malerei, hat sich ihre Haltung der Welt, der Kunst und den Dingen gegenüber in den vergangenen Jahren um Nuancen bloß verändert. Mag man in den älteren Leinwänden die Verwurzelung in der farbmalerischen Tradition ebenso gespiegelt finden wie in den aktuellen Bildern, und möchte man ihre Malerei bei aller Abstraktion noch immer wesentlich erzählerisch nennen insofern, als sie im Kern tatsächliche, der Realität abgeschaut, Farbe,



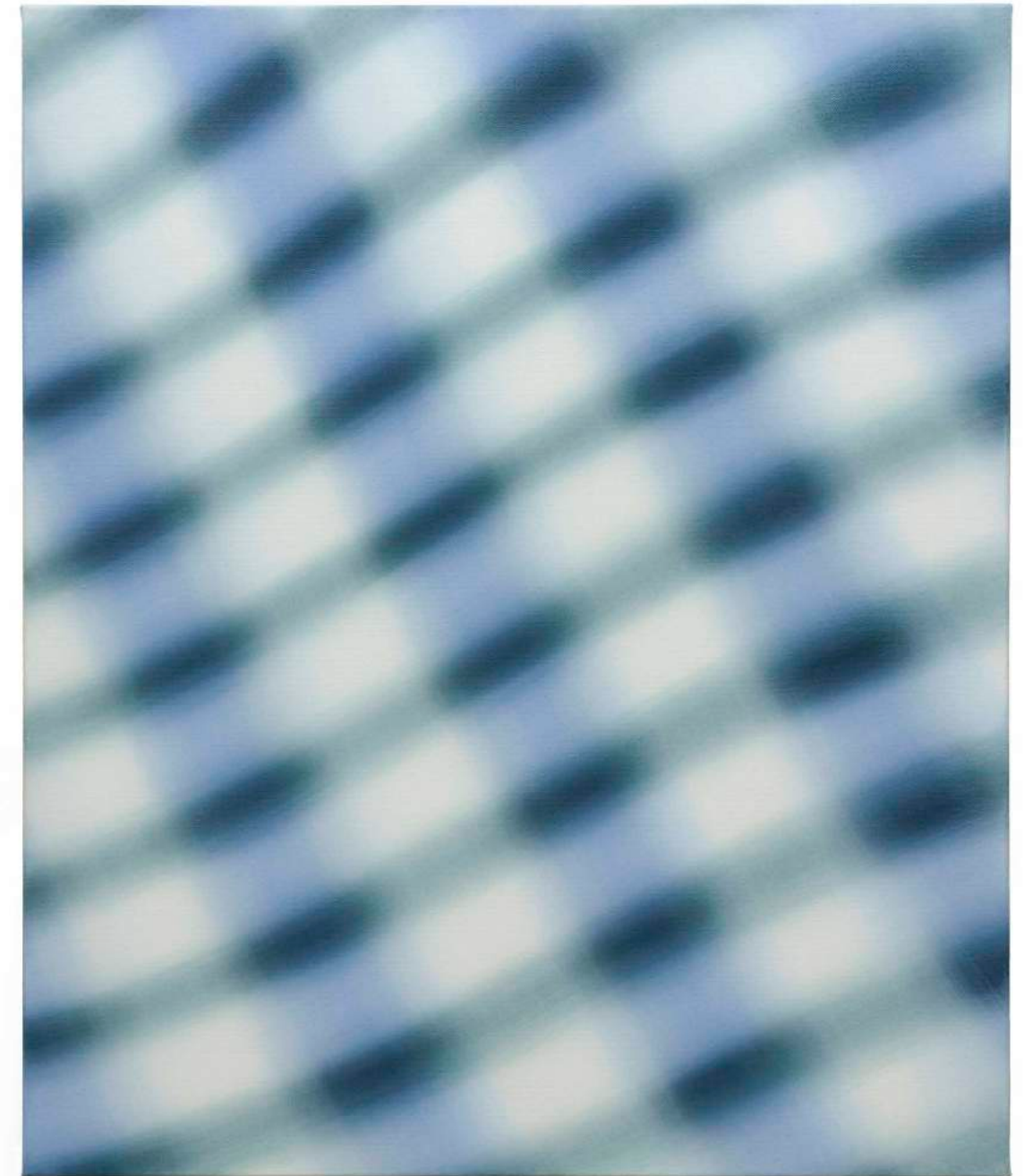
Komposition und endlich Bild gewordenen Impressionen vorstellen.

„Sehnsuchtsbilder“, sagt Aulehla, seien viele ihrer Arbeiten, inspiriert von Menschen und Begegnungen, der Natur und den Jahreszeiten, deren stille Reflexionen sie weniger gezielt als vor allem assoziativ zunächst in immer neuen Skizzen als Farbverläufe moduliert, verwirft und variiert. Auch das muss man nicht wissen. Sehen aber, ahnen wenigstens und allemal spüren mag man dergleichen Eindrücke, Impulse oder Emotionen vor dieser Malerei gleichwohl. Als schaue man gerade aus dem Fenster, und draußen ziehen Berge und Täler, Wiesen und Felder, ziehen all die nichts denn als Farbe und Form wahrgenommene Impressionen vor den eigenen Augen vorbei.

Dabei sind der Malerin manche ihrer Bilder mit den an den Rändern irisierenden Farbklingen in Ziegelrot, Butterblumengelb, Grasgrün oder Orangerot allein im Frühjahr, andere in Braun und Ocker und Moosgrün, strahlend Weiß oder Eisblau vornehmlich im Herbst und Winter möglich; setzt hier die Vergegenwärtigung in Erinnerung an Wald und Berge, dort eingedenk von Klippen, Sand und Gischt und Brandung ein. „Vogelsberg“ und „Rhön“ und „Taunus“ waren ihre früheren Gemälde entsprechend gerne überschrieben, „Schmetterling“ vielleicht oder auch „Gänse im Schnee“, so dass allein die Titel hier kühlere, dort wohl temperierte, mal heitere, mal melancholische Klänge beim Betrachter evozieren mochte.

Jetzt brauchen Aulehla's Bilder den Verweis nicht mehr. Was alles andere ist als ein belangloses Detail, kennt doch die Künstlerin Zeit und Ort der einmal wahrgenommenen Melodie in aller Regel sehr genau. Schon damals aber hieß es, die Kunst dieser Malerin durchaus misszuverstehen, wollte man in dergleichen Kompositionen Landschaftsbilder im engeren Sinne sehen. Mit Feld und Wald und Vordergrund und Horizont. Zeigen sie doch nicht die Rhön, den Taunus oder auch den Odenwald, sondern ein Farbe und Farbklang gewordenes Bild der Natur, wie es nachklingt vor dem inneren Auge der Malerin. Und insofern Gültigkeit behauptet über den konkret erinnerten Moment und über den flüchtigen Augenblick hinaus: als Bild. Als reine Abstraktion. Als Malerei.

So perfektioniert hatte Aulehla Technik und Kompositionsprinzipien, dass sie auf diesem Weg auch hätte weiter gehen können, ohne sich zu wiederholen. Mit immer neuen berührenden, bewegenden, vor allem aber immer wieder staunen

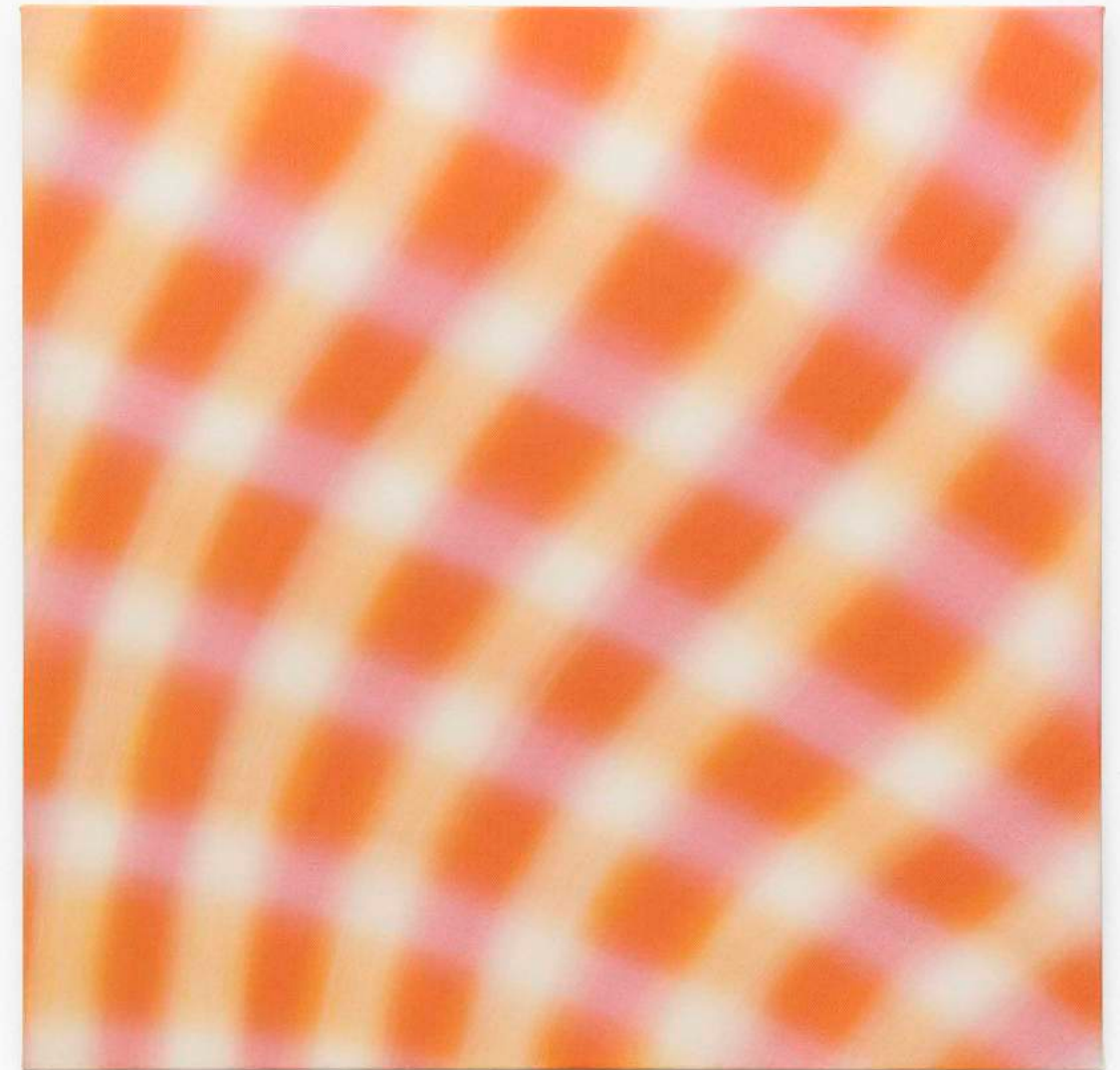


120 × 100 cm, Acryl auf Leinwand, 2019

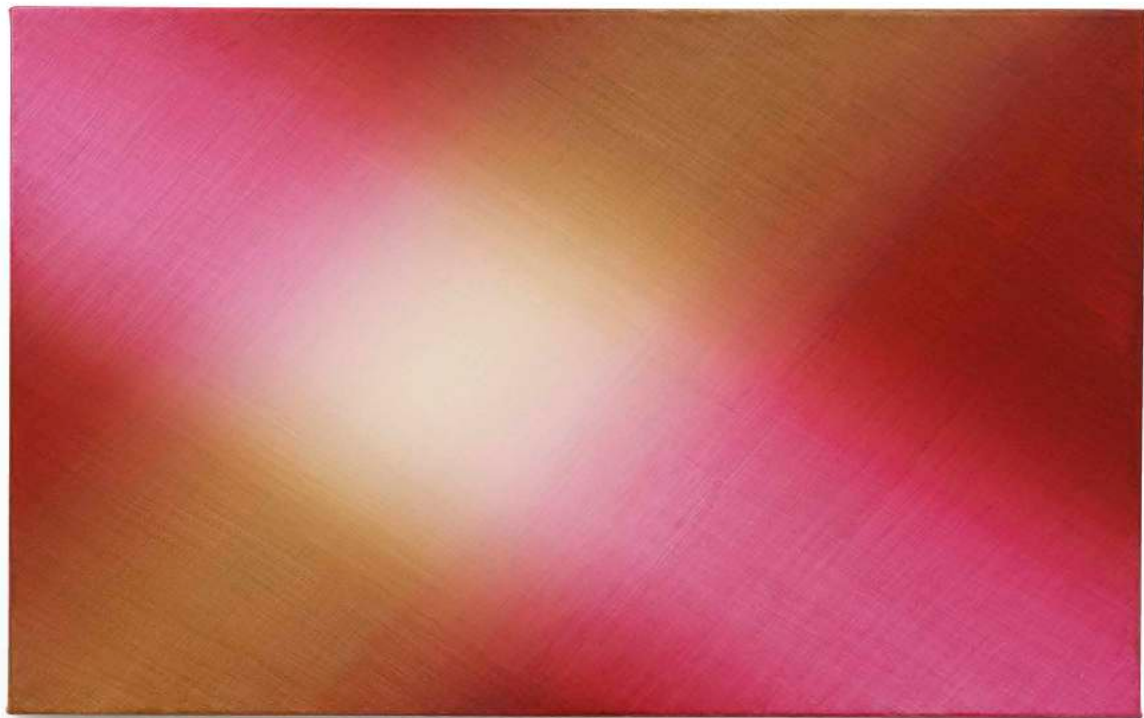
machenden Ergebnissen. Und es überrascht im Grunde wenig, dass es einer Krise bedurfte, die eigene Malerei noch einmal neu zu denken. Eine Krise des Sehens bezeichnenderweise, die den Blick der Künstlerin neu fokussierte. Ein Blick, der zu verdichten trachtet, statt Zeit und Raum zu dehnen, und der mehr denn je der Fülle des reinen Augenblicks verpflichtet ist, statt seinem immerwährenden Vergehen. Und siehe da, das Gewebe, aus dem die Erinnerung und alle Zeit gesponnen ist, es hat ein Loch.

Seit Aulehla ihren Gemälden eine weitere Achse eingezogen und damit begonnen hat, die Felder zunächst im rechten Winkel und bald in immer kühneren Kompositionen zu kreuzen, kommt mit einem mal Bewegung in die Sache. Und ein gänzlich anderer, das Zeitkontinuum aufhebender Rhythmus. Verse statt Prosa ist man, um das Bild von der Erzählung aufzunehmen, beinahe geneigt zu sagen. Folgen doch die Farbverläufe nicht mehr in stetem Wechsel aufeinander. Sondern schlagen Kapriolen. Treten vor und zurück, überlagern und durchdringen sich, schlagen Wellen, wollen mit aller Macht ans Licht und verglühen in der Dunkelheit. Der Augenblick, er kommt nicht mehr. Und doch verspricht ein jedes der aktuellen Werke dauerhaften Trost: Die Bilder, sagt mit jeder Leinwand diese Malerei, die Bilder aber bleiben.

Christoph Schütte



90 × 93 cm, Acryl auf Leinwand, 2017



50 × 80 cm, Acryl auf Leinwand, 2017/2018/2019



50 × 80 cm, Acryl auf Leinwand, 2019/2020



28 × 60 cm, Acryl auf Leinwand, 2019



80 × 80 cm, Acryl auf Leinwand, 2017

Die Uneindeutigkeit des Raumes

Gabriele Aulehla im Gespräch mit Katrin Thomschke

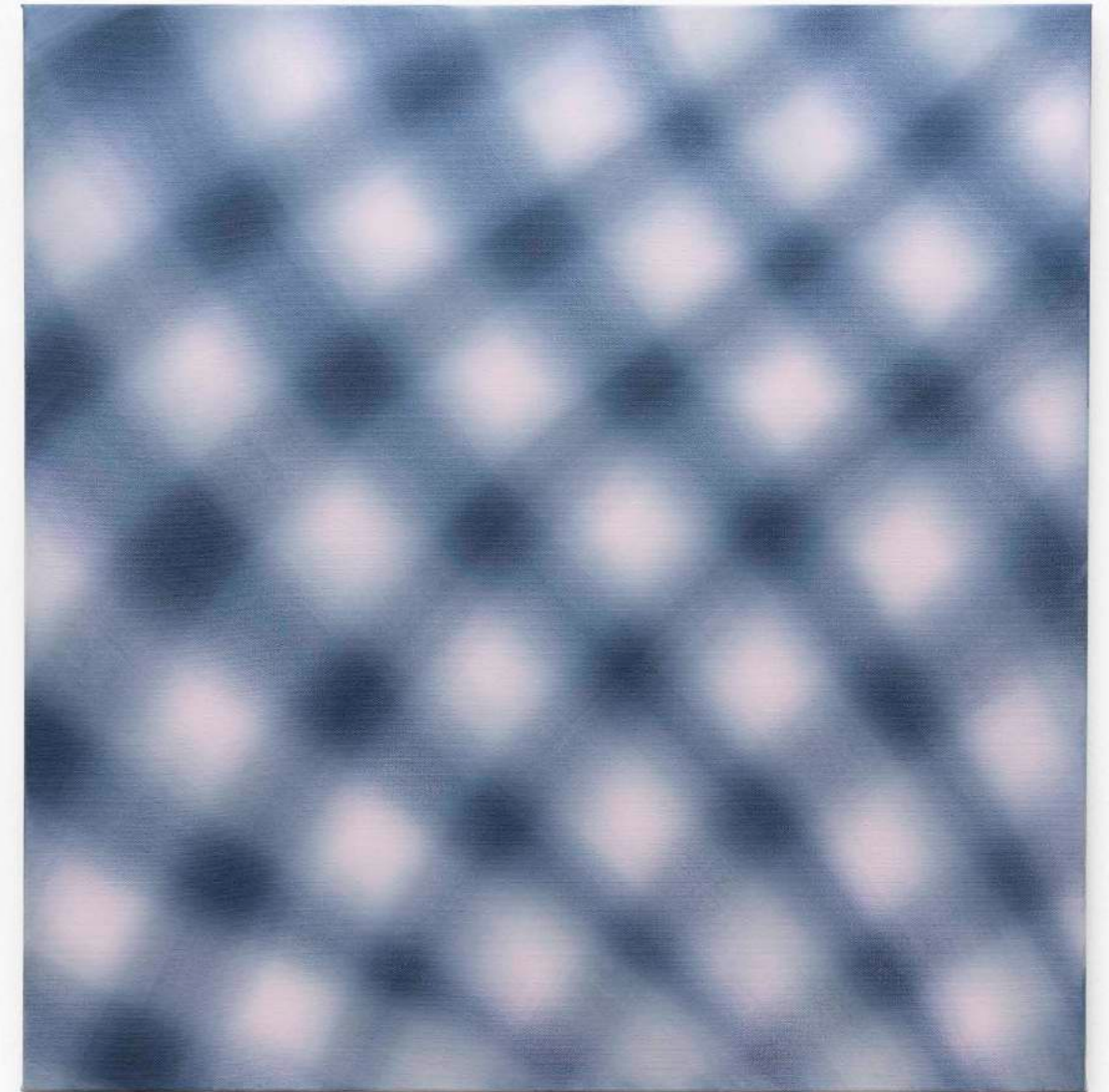
Gabriele Aulehla hat sich in ihrem künstlerischen Schaffen ganz der Abstraktion verpflichtet. Ihre Arbeiten seien „in positiver Weise gegenstandslos“, bemerkte einmal Angelica Horn über Aulehlas Werke, in denen die Künstlerin von jeher die Selbstreferenz von Farbe und Form zum bestimmenden Gestaltungsmoment erhebt.

Überblickt man ihr Schaffen, fällt eine Entwicklung der Bildsprache auf, die eine Dynamisierung des abstrakten Bildgeschehens zeigt: Die vertikalen Farbverläufe der früheren Arbeiten ergänzt Aulehla in ihren Bildern der letzten Jahre um horizontale Farbstreifen. Auf diese Weise gelangt sie zu rasterartigen Farbstrukturen, die mal in strenger horizontal-vertikaler Ausrichtung, mal in diagonalen Anordnung oder in einer Bogen- und Wellenform die gesamte Bildfläche überziehen. Ich habe mich mit Gabriele Aulehla über ihre gestalterischen Absichten und ihr malerisches Vorgehen, über die Bedeutung der Farben, über Bildräume und -oberflächen und über den Verzicht von Titeln unterhalten.

Katrin Thomschke: Wann hast Du begonnen, Dich von der strengen vertikalen Ausrichtung Deiner Kompositionen zu lösen? Und welche gestalterischen Überlegungen standen hinter dem Schritt, Farbbahnen sich kreuzen zu lassen?

Gabriele Aulehla: Das geschah Anfang 2012. Seit Mitte der neunziger Jahre hatte ich immer extremer werdende Querformate mit senkrecht ineinander übergehenden Farbflächen gemalt. Mich störte zunehmend die optische Ausdehnung und Zusammenziehung der Farben an den Bildrändern und ich sehnte mich nach einem anderen Bildraum. Außerdem wollte ich schlichtweg mal wieder in der Lage sein, ein Hochformat zu malen.

Auch die Schichtung von Farben faszinierte mich immer mehr, also nicht nur alle Lokalfarben und Farbverläufe aufzubauen, sondern sie zu kreuzen, so dass ungewöhnlichere Farbtöne und Räumlichkeiten entstehen. Dazu kam noch der Gedanke, dass ich nicht alles in dieser Kompositionsform umsetzen kann. Ich stieß an eine Grenze. Und musste etwas Neues beginnen.



100 × 100 cm, Acryl auf Leinwand, 2018

KT: Das Bestreben, einen „anderen Bildraum“ zu gestalten, scheint mir ein wichtiger Aspekt Deiner jüngeren Werke. Dieser andere Bildraum mündet einerseits in eine Verdichtung und andererseits in eine Konzentration der Farbkompositionen. Eine Verdichtung insofern, als sich durch die Überlagerung weniger Farbwerte eine reiche Nuancierung innerhalb eines (im Vergleich zu den früheren ausgedehnten Querformaten) nun eng gesteckten Bildraumes ergibt. Und eine Konzentration findet sich vor allem in jenen Arbeiten, in denen Du Dich auf die Schichtung zweier Farben beschränkst, die zu einem Gittermuster ausgeweitet das gesamte Bildformat bestimmen.

GA: Ja, genau. Statt immer mehr in die Breite zu gehen, versuche ich jetzt Tiefe zu erreichen, wobei die Räumlichkeit nie eindeutig ist, sondern dauernd kippt. Es sind ganz andere Rhythmen und Bewegungen entstanden, vor allem durch die Bögen und Wellen. Da musste ich mich dann auf wenige Farbtöne beschränken, sonst wäre es unerträglich für die Augen. Doch die Lust an komplexeren Farbkombinationen führte mich immer wieder zu rechtwinkligen Kompositionen, in denen die Ruhe der Horizontalen und Vertikalen das Farbgeschehen halten kann.

KT: Was meinst Du mit „Kippen der Räumlichkeit“? Ich erkenne in Deinen Bildern ein Kippen in zwei Richtungen: In den Arbeiten mit den Bogen- und Wellenmustern gelangst Du zu einer Bewegung auf der Fläche. In den Bildern mit den rechtwinklig zueinander angeordneten Farbbahnen entsteht eine Bewegung in der Fläche – ein Kippen des Farbgeschehens von vorne nach hinten und wieder zurück.

GA: Auf der Fläche, in der Fläche? Ich verstehe schon, was Du meinst, sehe aber immer beides, auch wenn es bei jedem Bild wieder anders ist. Vielleicht nehme ich durch den Malprozess mehr die Farbbahnen wahr, die über die ganze Leinwand laufen. Und die Schichtungen der Bildebenen. Durch die vielen transparenten Lasuren scheint die erste Schicht noch durch die hundertste hindurch.

KT: Diese lasurartig dünnen Farbschichten erwecken den Anschein eines Changierens zwischen Vorder- und Hintergrund, was sich deutlicher noch mit dem Begriff

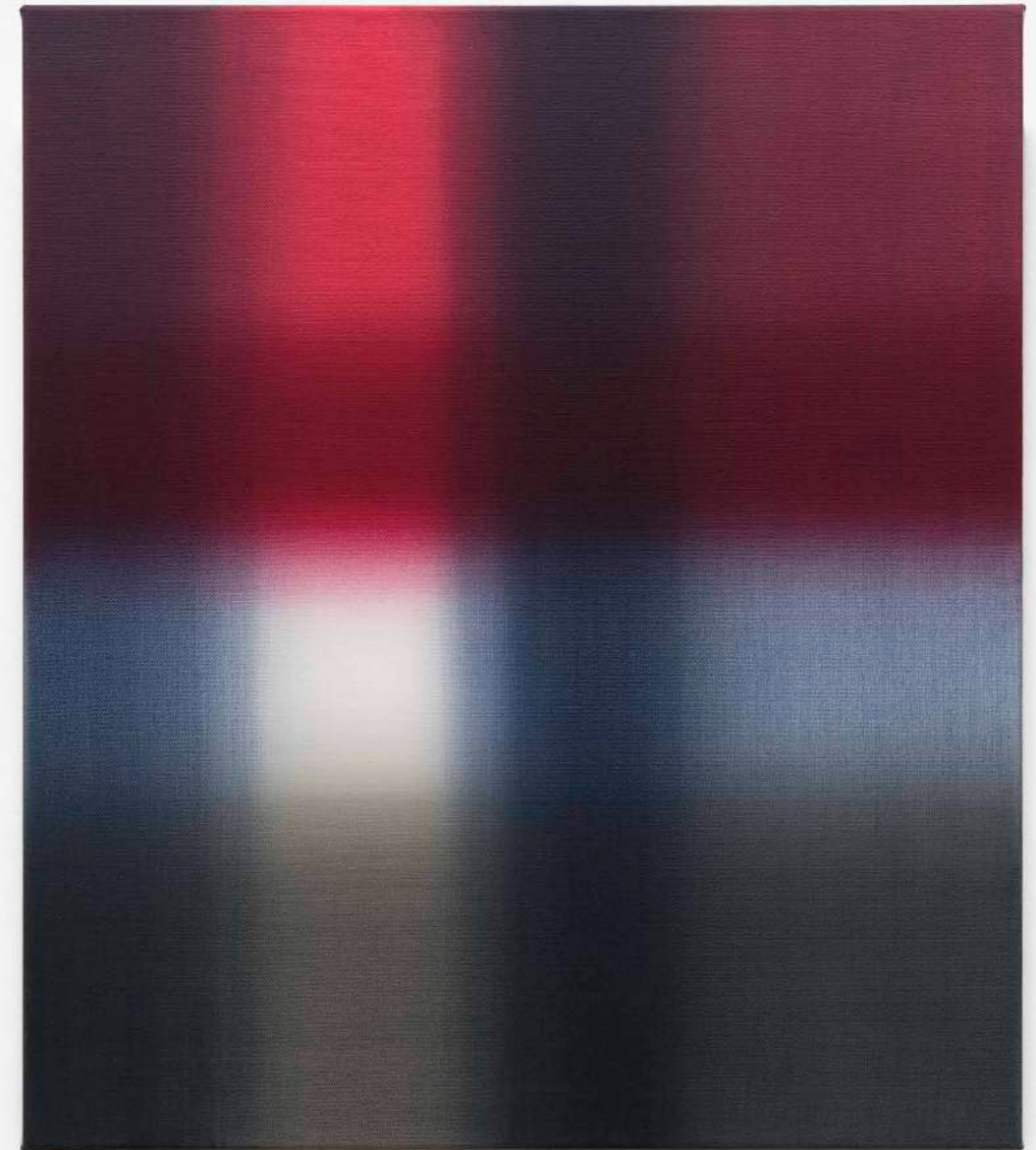


„Waldweg im Schnee“, 60 x 220 cm, Acryl auf Leinwand, 2010

der Unschärfe umschreiben lässt. Man ist versucht, den Blick erst einmal – wie bei einer Fotokamera – scharf zu stellen. Wie entsteht dieser Effekt maltechnisch gesehen?

GA: Das sind mit Pinseln gemalte Farbverläufe, die es schon lange vor der Erfindung der Fotografie gab, z.B. in der Darstellung von Haut, Himmel, Wasser, Wänden, Faltenwürfen, eigentlich allen Dingen, auf die Licht und Schatten fällt. Jan Vermeer van Delft hat das in seinen Innenraumbildern besonders bezaubernd gemalt. Es gibt tausend andere Beispiele. Mich haben unscharfe Zonen und weiche Übergänge immer beschäftigt, weil sie Ebenen vor oder hinter der faktischen Bildoberfläche schaffen, Details und harte Grenzen verschwinden lassen und man das Dargestellte oft nicht mehr klar erkennen oder fassen kann. Auch das Unscharfsehen existiert wahrscheinlich, seit es Augen gibt, nur wurde es erst durch die Fotografie als optisches Phänomen darstellungswürdiger. Es gibt sehr viele unterschiedliche Arten von Unschärfen und Farbverläufen. Sie können auch furchtbar kitschig oder belanglos sein. Bei mir hat sich das alles erst durch den Malprozess langsam entwickelt. Die in unzähligen Schichten sich überlagernden Farbverläufe schaffen eine ganz andere abstrakte Räumlichkeit als ein Foto oder ein realistisches Gemälde. Meine Bilder sind ein physisch präsenter Farbraum, keine Abbildung, auch wenn ich durchaus Farbeindrücke aus meiner Umgebung mit einbeziehe. Das erleichtert mir die Mischung ganz spezifischer Farbtöne, die mit der Form dessen, was ich gesehen habe, nichts zu tun haben. Ich versuche mich selbst malerisch immer wieder zu überraschen. Die Technik zu erklären, erscheint mir überflüssig, da sie doch ganz offensichtlich ist.

KT: Zumindest auf den ersten Blick könnte man auch meinen, dass Du eine Spritztechnik anwendest. Erst bei näherem Herantreten ist deutlich zu erkennen, dass die Bilder gemalt sind. Dein malerisches Vorgehen, unzählig viele Farbschichten übereinanderzusetzen, ist freilich erstmal „nur“ ein handwerklicher Aspekt, der die Wahrnehmung Deiner Bilder aber doch maßgeblich bestimmt. Der dadurch entstehende Effekt der Unschärfe ist im besten Sinne ein Irritationsmoment. Was fasziniert Dich daran, dass das Dargestellte verschwimmt, für das Auge kaum mehr wahrnehmbar ist?



80 x 70 cm, Acryl auf Leinwand, 2016

GA: Die Farben wirken und leuchten völlig anders, eher wie Licht als wie Materie. Ich will nicht diese rein faktische Bildoberfläche. Farbe ist sowieso nur reflektiertes Licht. Das ist eins dieser schwer vorstellbaren Dinge. Das sehr Ferne und das sehr Nahe sind eben oft nicht klar erkennbar und greifbar, das Universum oder die Träume, die Endlichkeit oder die Unendlichkeit.

KT: Das heißt, Dir geht es um die Überwindung einer eindeutigen Oberfläche – im malerischen und optischen wie auch im metaphorischen Sinne?

GA: Ja. Eins der ersten größeren Bilder mit gekreuzten Farbverläufen nannte ich „Die Aufhebung der Oberfläche“. Die zweite Fassung davon ist auf Seite 19 zu sehen. Da hatte ich schon beschlossen, keine Titel mehr zu geben. Es geht mir auch um die Uneindeutigkeit des Raumes, doch eher eine poetische Uneindeutigkeit als eine rein formale.

KT: Weshalb verwendest Du keine Titel mehr?

GA: Es war plötzlich nicht mehr möglich, weil es mir so einschränkend erschien, als ich mit den Kreuzungen der Farbebenen begann. Ich habe nur von 2002 bis 2012 jedem Bild einen Titel gegeben, indem ich die Herkunft der Farbeindrücke benannte. Vorher und nachher gab es nicht so eindeutige Bezüge. Jetzt springen die Bedeutungen oft über in etwas anderes, dass ich z.B. mit Farben von Herbstblättern beginne, doch dann ist es Winter und ich denke mehr an eine zärtliche Berührung und das gedämpfte Winterlicht, wenn ich male, so als wäre das Bild ein Gefäß, das ich mit unterschiedlichen Inhalten füllen kann.

KT: Auch wenn Du Farbeindrücke nicht mehr im Titel thematisierst, spielen sie also nach wie vor eine große Rolle für Dich während des Malvorgangs. Was verbindest Du damit? Ist es die Möglichkeit, Dich als Person in die abstrakten Bildkompositionen einzubringen? Und würdest Du sogar so weit gehen zu sagen, dass sie synästhetische Wahrnehmungen auslösen?



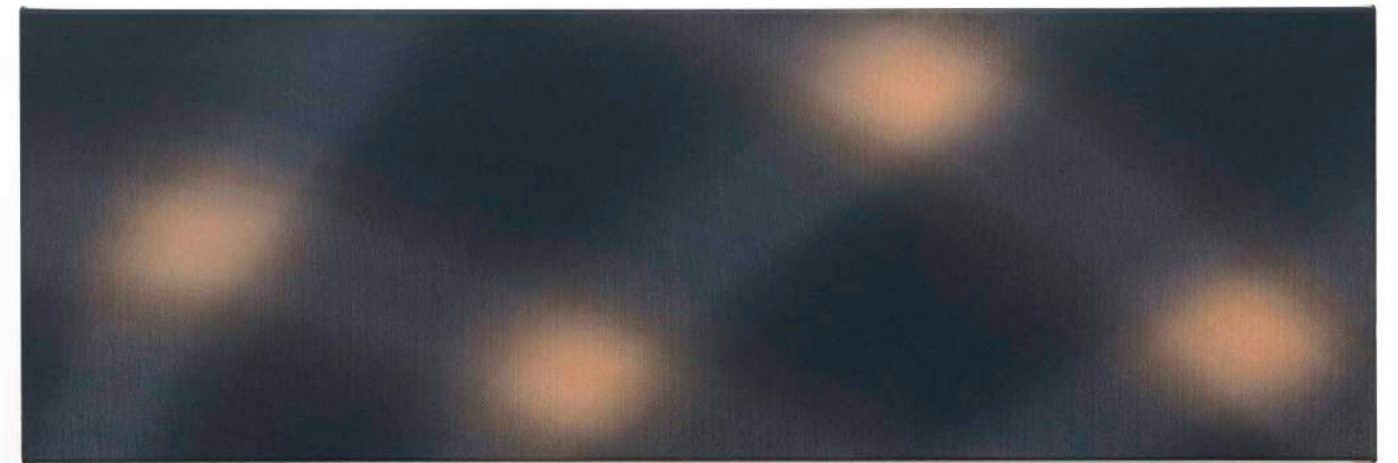
80 × 90 cm, Acryl auf Leinwand, 2018

GA: Nein. Es geht mir weder um Synästhesie noch um mich als Person, sondern um eine Verbindung zur Welt, zur Geschichte, zum Umraum, zum Assoziationsspektrum, dem Grund und Sinn eines Bildes. Da bin ich mit Matisse und Rothko einer Meinung, dass es kein gutes Bild über nichts gibt. Die abstrakte Malerei hat Farbe und Form freigesetzt. Das ist ein riesiges Feld. Mark Rothko hat eine neue emotionale Farbwirkung erarbeitet, Antonio Calderara und Agnes Martin eine Lichtwirkung, wie es sie vorher nie gab, Bridget Riley eine Transformation der Bildoberfläche. Das sind ja nicht einfach nur leere Farb- und Formspielereien. Da geht es um etwas. Alle haben sich mit der Geschichte der Malerei und der Wahrnehmung von Wirklichkeit intensiv beschäftigt, und wie Farbe losgelöst von einem dargestellten Gegenstand wirkt. Die Farbtöne, die ich aus meiner Umwelt übernehme, schaffen einen Bezug zu den Dingen, den Jahreszeiten, bestimmten Situationen, Menschen oder Pflanzen, ohne Wiedererkennungswert.

KT: So gesehen ist der bewusste Verzicht auf Titel auch ein Angebot an den Betrachter, das Farbgeschehen Deiner Bilder mit der eigenen Wahrnehmung von Wirklichkeit zu verknüpfen. Welche Betrachterhaltung wünschst Du dir für Deine Arbeiten?

GA: Ich persönlich mag es gar nicht, wenn mir als Betrachterin vorgeschrieben wird, welche Haltung ich einzunehmen habe. Aber wenn ich mir etwas wünschen darf, dann anspruchsvolle, sensible und offene Menschen, die nichts vorgegaukelt oder vorgekaut bekommen wollen, sondern eigenständig sehen, entdecken und denken. Ein sehr aufmerksamer Besucher im Atelier sagte einmal zu mir, das Schöne an meinen Bildern sei, dass man keinen bestimmten Standpunkt einnehmen müsse wie bei den meisten anderen Gemälden, sondern sich frei davor bewegen könne. Das war einer der seltenen richtig guten Kommentare. Der hat halt selber hingeguckt, nicht nur Klischees projiziert oder die Welt durch dieses kleine Gerät betrachtet.

KT: Versuchst Du diese Haltung auch selbst während des Malvorgangs einzunehmen? Du hattest an anderer Stelle gesagt, dass Du versuchst, Dich malerisch



immer wieder zu überraschen. Meintest Du damit, dass die Entstehung des Bildes von einer grundsätzlichen Offenheit bestimmt ist? Zu viel Offenheit würde aber die Gefahr eines Abdriftens ins Beliebige mit sich bringen – wobei Deine Bildkompositionen gerade nicht beliebig wirken. Was gibt Dir also Halt während des Malprozesses?

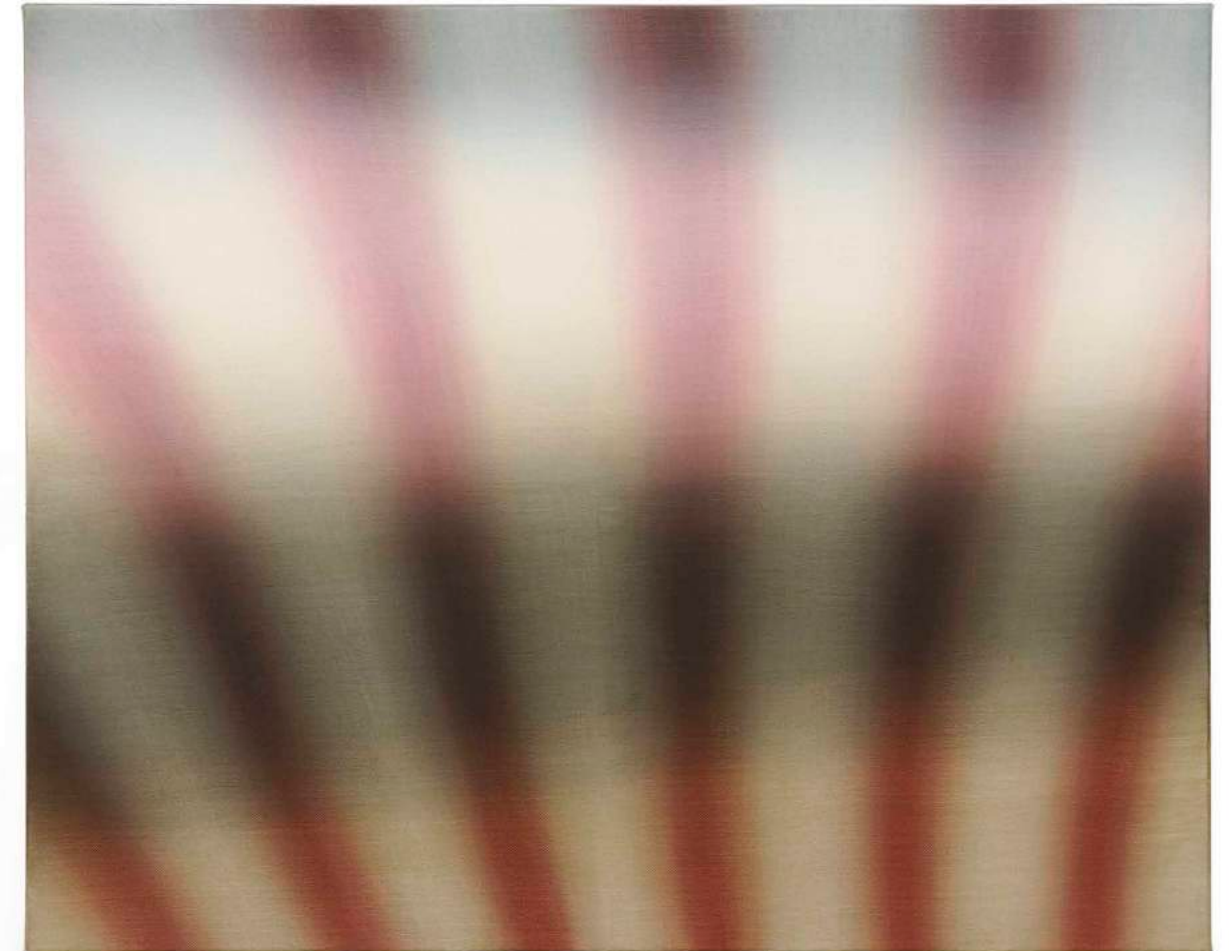
GA: Beliebige kommt es mir nie vor. Schon mit der Wahl des Formates aufgrund vorheriger Skizzen, schon mit der ersten Schicht setze ich einen begrenzten Spielraum. Abdriften tue ich schon öfters, aber das gehört dazu, finde ich. Die Skizzen geben mir Halt und das genaue Hinsehen. Der erste Blick, wenn ich ins Atelier komme und dann das stundenlange Vertiefen. Wie wirkt das Bild von Nahem und von Weitem, bei Sonnenschein, Kunstlicht oder in der Dämmerung, auf dieser oder jener Wand und neben den anderen Bildern? Es bleibt immer eine gewisse Offenheit und die Farben und Assoziationen verändern sich fast wie von alleine im Zeitprozess.

KT: Einige dieser Skizzen, die Du erwähnst, sind auf der Atelieraufnahme auf der ersten Innenseite dieses Kataloges zu sehen. Verstehe ich Dich richtig, dass sie für Dich ein formales Gerüst sind, also gewissermaßen das Gefäß, von dem Du sprachst, das Du dann im Lauf des Malprozesses mit unterschiedlichen Inhalten befüllst? Gibt es dann einen fixen Punkt, an dem das Bild fertig ist oder überarbeitest Du die Werke manchmal auch wieder?

GA: Die Leinwand ist das Gefäß, das beim Malen nach und nach seine Gestalt annimmt. Die Skizzen sind Entwürfe dafür oder, ja, das Gerüst, aber das sind wiederum auch die ersten paar Schichten. Das kann ich nicht so genau definieren. Ich denke oft, ein Bild sei fertig und signiere es schon, doch dann überarbeite ich es vielleicht noch mehrmals, manchmal sogar Jahre später.

KT: Apropos Signatur. Welche Funktion hat sie für Dich?

GA: Die Frage hat mir noch nie jemand gestellt. Das ist interessant. Bis in die



80 × 100 cm, Acryl auf Leinwand, 2019

neunziger Jahre habe ich nicht signiert, sondern nur meinen Namen in Großbuchstaben hinten drauf geschrieben und das Jahr. Ich dachte, eine Signatur kann man so leicht fälschen. Doch es geht um die Autorisierung. Es ist fertig. Die Beschriftung an sich ist vor allem wichtig, um zu wissen, wie rum ein Bild gehört. Trotzdem wurden meine Arbeiten selbst in Galerien und Kunstinstitutionen schon zimal falsch herum gehängt. Das war immer ein Schock für mich. Als wäre es bei einem abstrakten Bild egal oder beliebig. Es besteht doch ein Riesenunterschied in der Wahrnehmung von oben und unten, links und rechts! Die Bildwirkung kann durch eine falsche Hängung zerstört oder verändert werden. Schon seit langem schreibe ich auch das Format und die Technik auf die Rückseite, damit ich nicht dauernd nachmessen muss. Die Technik ist selbst für Fachleute oft schwer erkennbar. Viele andere Maler und Malerinnen glaubten, ich würde noch mit Öl malen, als ich schon zehn Jahre nur mit Acryl gearbeitet hatte.

KT: Die potentielle Gefahr einer falschen Hängung scheint mir ein ganz wichtiger Punkt. Mit dem Aufkommen der abstrakten Malerei gewinnt die Signatur an zusätzlicher Bedeutung. Sie ist nicht mehr nur Zeichen der Urheberschaft und Autorisierung, wie Du es ja beschreibst. In dem Moment, in dem der Bildinhalt keine eindeutige Leserichtung mehr vorgibt, ist es an den Künstlerinnen und Künstlern, die Ausrichtung festzulegen: Zum Beispiel mit der Signatur, mit der Du die Kontrolle über die Wahrnehmung Deiner Bilder behältst. Die Signatur ist also gleichzeitig auch eine Rezeptionsvorgabe. Kam Dir nach der Erfahrung der falschen Hängungen auch mal der Gedanke, die Arbeiten auf der Vorderseite zu signieren – so könnte man sich nicht einfach über Deine Vorgabe hinwegsetzen...

GA: Oh nein, auf keinen Fall! Das wäre ein Gestaltungsproblem, dass ich nicht bewältigen könnte. Es würde die homogene Farbfläche stören. Und ich glaube, dass es auch nicht verhindern würde, dass die Arbeiten falsch gehängt werden. Bei einer kleinen zweiteiligen Arbeit, bei der ich hinten genau den Abstand zwischen den beiden Bildteilen angegeben hatte, wurden diese schon direkt nebeneinander gehängt, so dass der Bogen sich nicht mehr optisch ergänzt hat und der Sinn völlig verloren ging. Ich kann doch nicht die Bildfläche mit lauter Anweisungen beschriften.



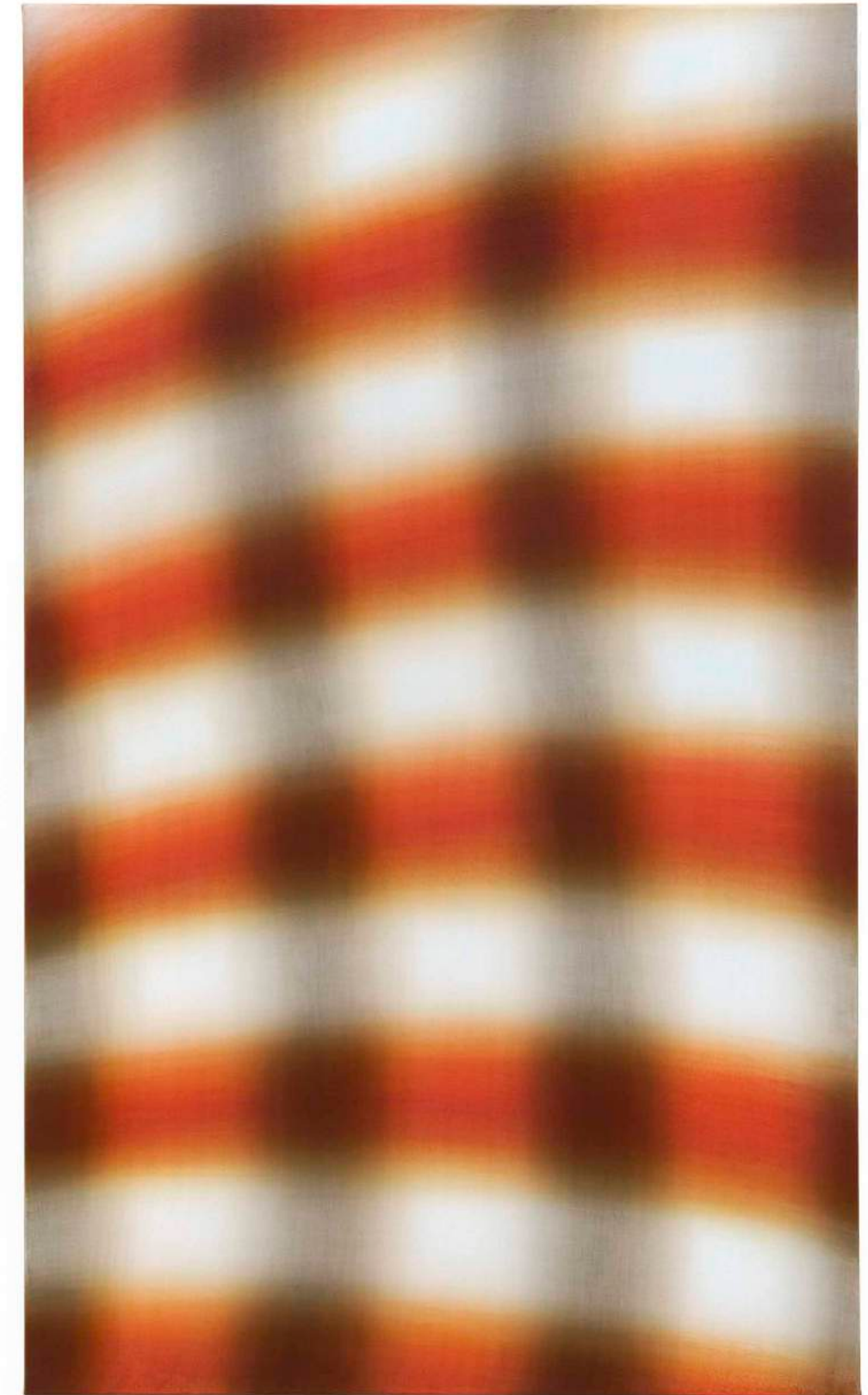
60 × 60 cm, Acryl auf Leinwand, 2020

KT: Das stimmt. Eine Signatur auf der Vorderseite wäre ein Eingriff in das flächendeckende Farbgeschehen Deiner Kompositionen. Vermutlich würde Deine Unterschrift vor allem die flimmernde und pulsierende Unschärfe brechen und genau das wieder betonen, was Du ja gerade malerisch aufzuheben suchst: die physische Oberfläche des Bildes. Was mich in diesem Zusammenhang aber auch noch interessieren würde: Bearbeitest Du den Malgrund im zuvor festgelegten Format, also jener Ausrichtung, die Du dann auch als Betrachterperspektive vorgibst? Und malst Du auf einer Staffelei, an der Wand oder legst Du die Leinwand für den Malprozess auf einen Tisch? Mit anderen Worten: Erarbeitest Du das Bild in der Perspektive, in der es der Betrachter später zu sehen bekommt?

GA: Ich bin die erste Betrachterin und aus dieser Perspektive male ich. Wenn ich mir vorstellen würde, was andere Leute sehen oder nicht sehen könnten, wäre ich gar nicht in der Lage zu arbeiten. Die Skizzen mache ich meistens auf einem Tisch, hänge oder stelle sie dann aber zwischendrin immer an die Wand. Die Leinwände male ich ausschließlich auf der Wand, drehe sie allerdings oft entsprechend der Richtung der Farbbahnen, sonst würden mir die verschiedenen Töne ineinanderfließen. Auf Staffeleien wollte ich noch nie arbeiten, da das Bild dann gekippt ist, ich den Umraum immer mit sehe und ich nicht bis ganz zum Rand malen könnte. Eher selten entscheide ich mich für eine andere Ausrichtung als in der Skizze angelegt. Dann muss ich aber weitgehend von ihr abweichen, wegen der Schwerkraft, dem Gleichgewicht, der Perspektive und dem Rhythmus.

KT: In meiner kurzen Einleitung habe ich von einer Dynamisierung des abstrakten Farbgeschehens gesprochen. Würdest Du dem zustimmen? Geht es Dir in der Rhythmisierung von Farbe und Form um Dynamik?

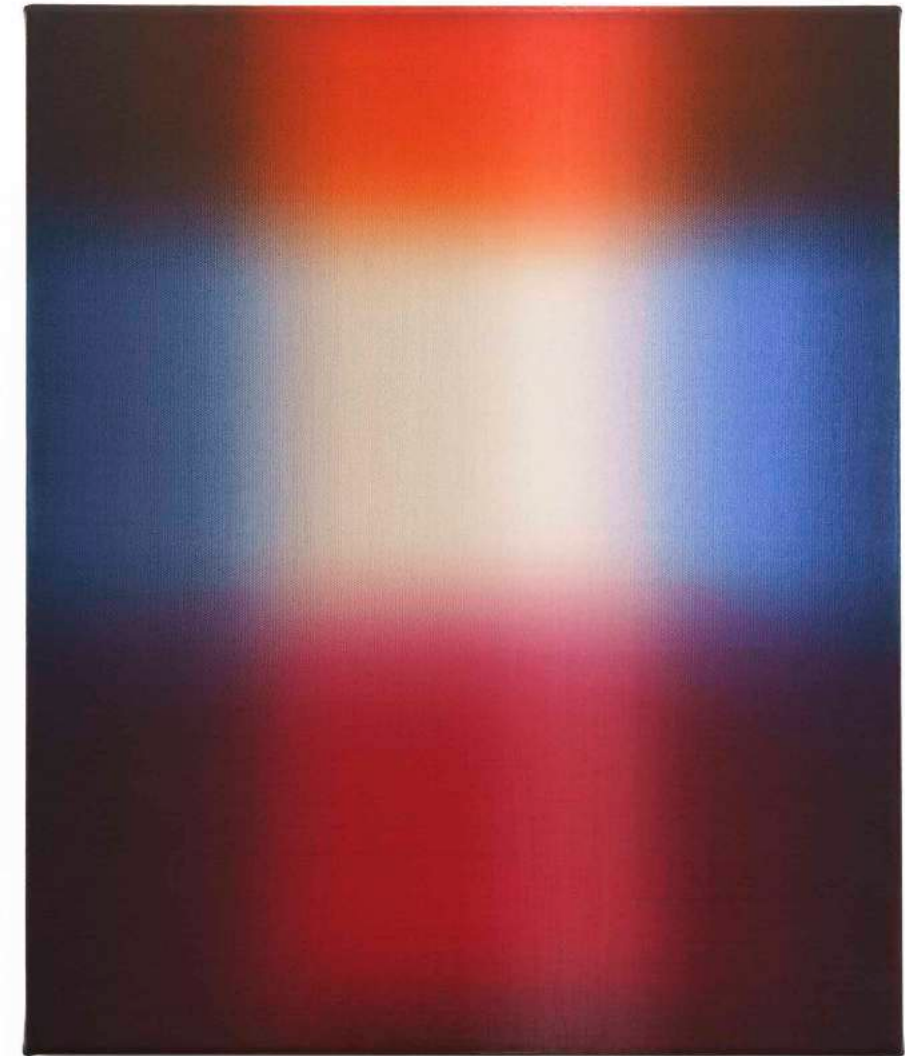
GA: 2015 bis 2020 ging es unter anderem um eine sich steigernde Bewegung. Seit letztem Jahr und auch zwischendrin ist es wieder ruhiger geworden. Es ist ein Hin und Her. Ich liebe eher stille, langsame, kleinformatige Gemälde als das große Getue und Getöse. Schlachtenbilder, wie es sie in der Abstraktion auch zuhauf gibt, will ich jedenfalls nicht malen. Das können andere besser.



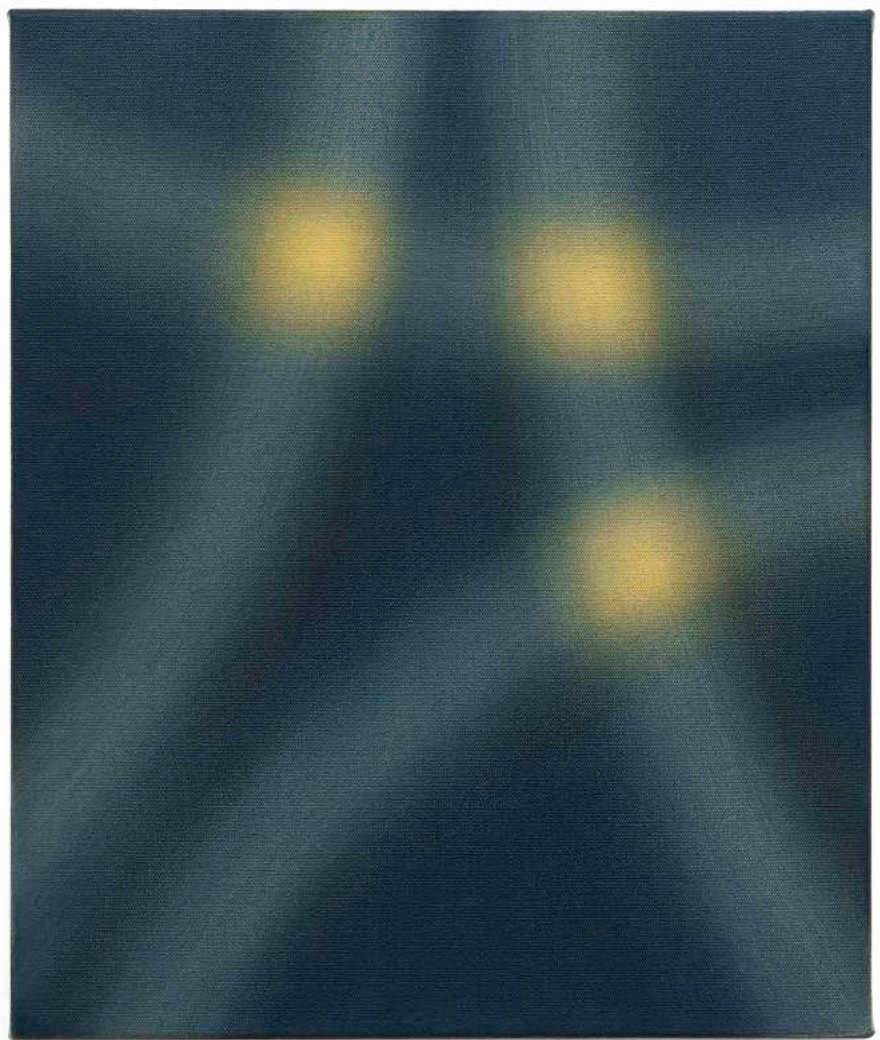
150 x 90 cm, Acryl auf Leinwand, 2019

KT: An welchem Punkt Deines momentanen malerischen Vorgehens würdest Du gerne einen Schritt weiter gehen? Welches malerische oder gestalterische Problem reizt Dich, es weiterzuführen?

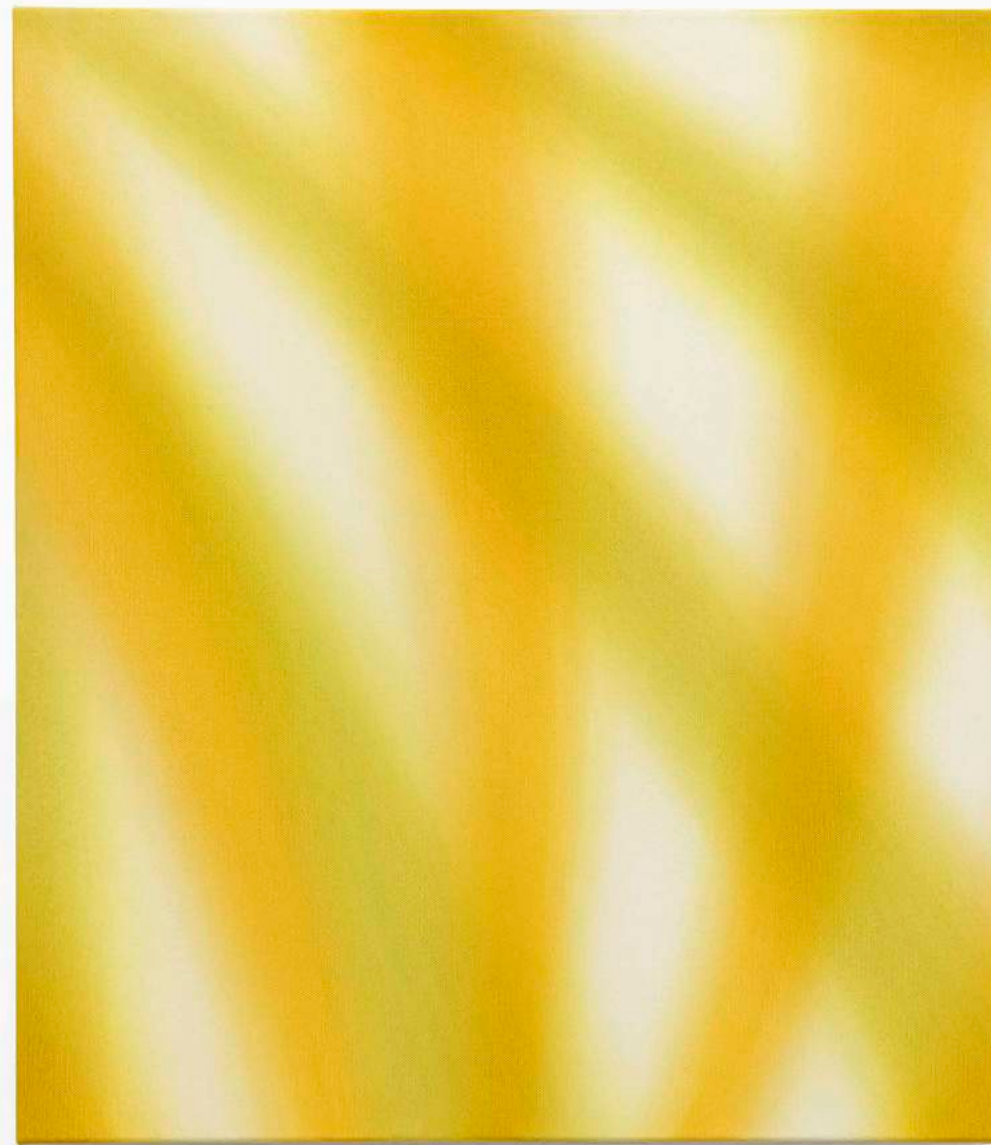
GA: Das ist schwer vorher zu sagen. Manchmal gehe ich Schritte zurück oder im Kreis. Bestimmte Farbformvorstellungen sind schon lange in mir bis ich sie realisieren kann. Da hat sich in den letzten Jahren so ein weiterer Bildraum eröffnet, dass ich gar nicht hinterherkomme mit dem Malen.



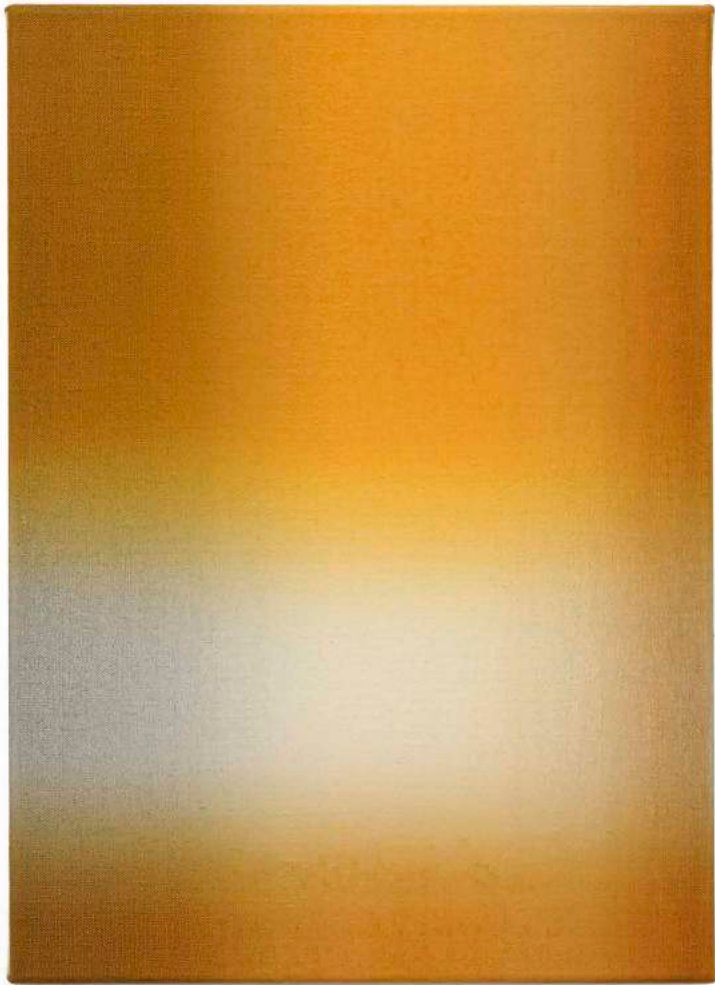
60 × 50 cm, Acryl auf Leinwand, 2020



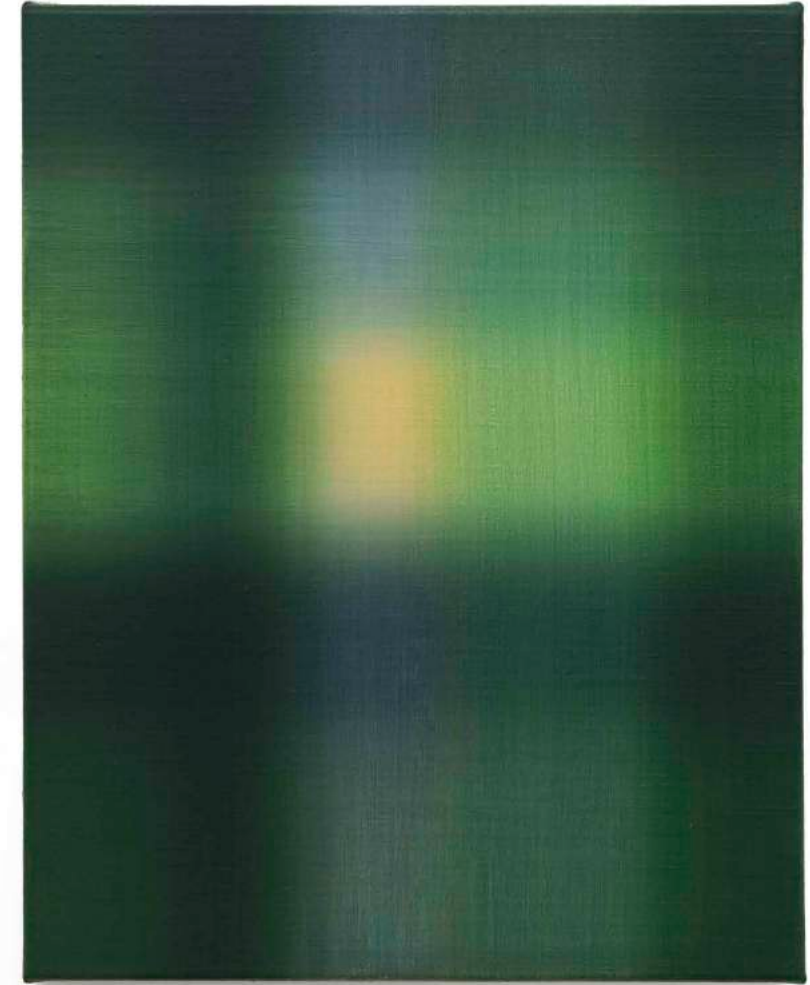
60 × 50 cm, Acryl auf Leinwand, 2015/2018/2020



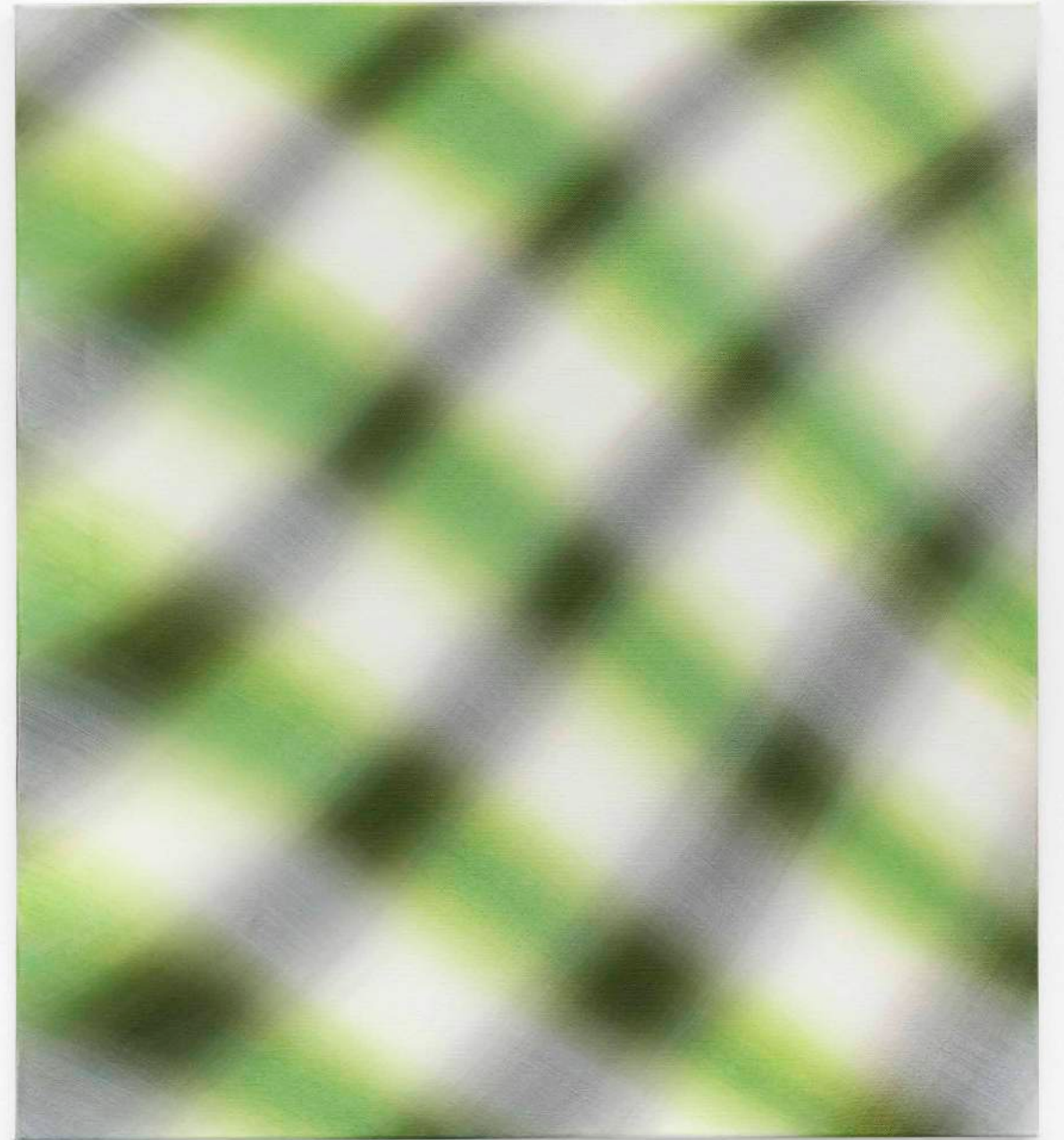
80 × 70 cm, Acryl auf Leinwand, 2020



50 × 36 cm, Acryl auf Leinwand, 2013/2019



50 × 40 cm, Acryl auf Leinwand, 2013/2015/2019



100 × 90 cm, Acryl auf Leinwand, 2018

Gabriele Aulehla

1963	geboren in München
1984–1988	Studium an der Fachhochschule für Gestaltung, Würzburg (Diplom)
1989–1994	Studium an der Hochschule für bildende Künste (Städelschule), Frankfurt am Main bei Rainer Jochims, Isa Genzken, Ludger Gerdes und Thomas Bayrle (Meisterschülerin)
1994	Studium an der Cooper Union in New York City (fine arts)
1996	Jahreskunstpreis der Frankfurter Künstlerhilfe e.V.
1998	Stipendium der Kulturstiftung Rheinland-Pfalz, Künstlerhaus Schloss Balmoral, Bad Ems
2000/2001	Arbeitsstipendium des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst
2011/2012	Lehrauftrag an der Hochschule für Bildende Künste, Städelschule, Frankfurt am Main
Seit 2013	Dozentin an der Freien Kunstakademie, Frankfurt am Main
2020	Arbeitsstipendium der Hessischen Kulturstiftung

Gabriele Aulehla in der Galerie Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt am Main, 2018



Impressum

Herausgeber: Kunst in Frankfurt e.V., Schulstr. 1A, 60594 Frankfurt am Main
Dieser Katalog erscheint anlässlich einer Ausstellung von Gabriele Aulehla
in der Reihe 6 x 3 in der Ausstellungshalle 1A.

Gestaltung: Barbara Rademacher, Gabriele Aulehla
Fotografie: Coverinnenseite vorne Gregor Wald, alle anderen Fotos Wolfgang Günzel
Cover außen/Umschlag: Ausschnitt 1:1 aus Bild auf Seite 7

Druck: DZA Druckerei, Altenburg
Auflage: 500

© Gabriele Aulehla, KANN-Verlag, Autoren und Fotografen 2021

Erschienen im KANN-Verlag, Frankfurt am Main
www.kann-verlag.de, info@kann-verlag.de
Ludwigstraße 39, 60327 Frankfurt am Main

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-949312-01-4

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten.
Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Der Katalog wurde ermöglicht mit freundlicher Unterstützung des Kulturamts der Stadt Frankfurt am Main
sowie durch Förderung des Neustart-Programms des Bundesministeriums für Kultur und Medien.

Vielen Dank an alle Förderer, an Barbara Rademacher, Christoph Schütte
und Katrin Thomschke für ihr Engagement und ihre Geduld.

