

Kolumne

Oliver Koerner von Gustorf **Die leere Welt**

Die Welt ist für viele Menschen gerade leer, frei von Vision, Utopien, Empathie. Zugleich ist dieses Gefühl, dass nichts mehr gilt, auch eine Befreiung. Und für unseren Kolumnisten Grund genug nach Sinn zu suchen und über spirituelle, feministische, schwule, transhumane, okkulte, verschrulte Sachen zu schreiben, die ihn raus aus dem Gefühl der Isolation führen



Oliver Koerner von Gustorf
 KOLUMNIST

Malerin Galli **Wo Sehnsucht und Trauma Nachbarn sind**



Foto: Edeltraud Veidt
 Galli 2003 im Atelier

Text
Oliver Koerner von Gustorf

Datum
 06.12.2022

Kolumnen

Die Bilder der Malerin Galli sind eine Sensation. In ihrer jüngsten Ausstellung in der Galerie Kraupa-Tuskany Zeidler sieht man: Ihr Werk ist wie geschaffen für das Ende der anthropozentrischen Ära, für die Ungewissheit, auf die wir gerade zusteuern

"Stummheit, aufs neue, geräumig, ein Haus -: komm, du sollst wohnen". Dieser Satz aus einem Gedicht von Paul Celan könnte einem einfallen, wenn man das malende, stumme Haus sieht, das Galli 2010 auf eine weiße, vierteilige Leinwand gepinselt hat: eine Kreatur, ein Mensch- Ding, wie aus einem Comic-Strip. Ein mit dem Pinsel gezeichnetes Haus, aus dem ein Arm wächst, mit einer verwachsenen, wurzeligen Hand, die wiederum einen Pinsel hält, etwas an eine Wand strichelt, wahrscheinlich etwas ziemlich Geniales, strichel, strichel, während es aus dem Schornstein raucht. Ein Haus, in das man reingucken kann, in dem ein Bett steht, rumpelig, verrückt, halb auf einen Balkon geschoben, von dem eine Strickleiter geworfen wurde, die ins Gras knallt, wie in ein weiches Büschel Haare.

Das hat etwas Unbehaustes, Unruhiges. Dieser nervöse Haus-Körper ist gleichzeitig Drinnen und Draußen, einladend und leer, wartet auf jemanden, der oder die ihn vielleicht bewohnt oder besetzt. Daneben auf der nächsten Leinwand der gestrichelte Garten, der aber auch ein Zimmer ist. Ein Tisch, mit Geschirr, Besteck und Essen, durch den ein Baum wächst. Daran sitzt ein Ding, zugleich Körper und Stuhl, ein

"Galli. Wer bis drei zählen kann, kann gerettet werden", **Kraupa-Tuskany Zeidler**, Berlin, bis 11. Februar

Stuhl der quasi auf sich selbst sitzt, dessen Lehnen Arme und Hände sind, die blind über einen Teller, Besteck und Brot tasten.

Die Blätter des Baums wehen, bereit für den Zerfall, über einer Form, die aussieht, wie diese riesigen, faltbaren, sehr praktischen Plastiktaschen, mit denen man Laub aufammelt. Auf der anderen Seite dann ein blattloser Baum, über den Rauchschwaden aus dem Schornstein wehen, Blätter aus Rauch, Geister von Blättern. Und da ist dann auch noch der andere, rechte Arm des Cartoon-Hauses, den eine verummte Gestalt hält, mit einer Art Henkerkapuze, die an eine außerirdische Version von Philip Gustons Ku Klux Klansmen denken lässt. Dieses Händchenhalten hat etwas Verliebt, aber auch Gewaltames. Sehnsucht und Trauma wohnen dicht beieinander.

Dieses Wäscheklammer-Wachtuch-Plastikmöbel-Deutschland

Ich stehe am Morgen der Eröffnung in Gallis Ausstellung "Wer bis drei zählen kann, kann gerettet werden" in der Berliner Galerie Kraupa-Tuskany Zeidler, stehe vor diesem Bild und erinnere mich plötzlich, wie allein, rettungslos verloren und unbehaust ich mich als Kind und Jugendlicher in diesem satten West-Deutschland gefühlt habe, warum ich nach Berlin gegangen bin. Wie aufwühlend das damals war, als die Leute in der Straßenbahn schrien, man solle die RAF-Terroristen einfach am nächsten Baum aufhängen, ich stellte mir dabei einem blattlosen Baum vor, so wie in Gallis Garten.

Ich erinnere mich daran, wie merkwürdig das war, in den 60er-Jahren in diesem Wäscheklammer-Wachtuch-Plastikmöbel-Deutschland aufzuwachsen, in dem die Schlote der Fabriken rauchten, überall Rauch war, in den Wohnzimmern und Kneipen, in diesem Deutschland, in dem man auf den Straßen Nazi -Worte hörte. Und wie befreiend das war, als Bowie, Glam, die zweite Welle des Feminismus, die Schwulen- und Lesbenbewegungen kamen. Hausbesetzungen. Punk, Fassbinder-Serien und Claude Lanzmanns Film "Shoa" im Fernsehen.

Ich stelle mir vor, dass ich einmal selbst so wie dieses Haus auf Gallis Bild war oder vielleicht noch bin: Geprägt von der Unmöglichkeit, der Weigerung, ein Zuhause, so etwas wie eine Heimat in mir, in Deutschland zu finden, eine Zugehörigkeit, einen Ort, einen Körper, ein Ich, das fest verankert ist. Ein Selbst, das sich durch Nation, Hautfarbe, Sexualität, Ideologie abgrenzt und definiert, ist wie ein Gefängnis.

Hinaus ins Ungewisse

Das zeigt das für die Ausstellung titelgebende, zwischen 1996 und 1998 entstandene Gemälde "O.T. (Haus), wer bis drei zählen kann, kann gerettet werden". In einer magisch blauen nächtlichen Landschaft steht wieder ein Haus. Es ist nicht mit dem Pinsel gezeichnet, sondern gemalt, wuchert geradezu aus Schichten von Farbe heraus, mit einem kleinen Fenster, aus dem zwei dunkle, riesenhafte Arme nach einem im in Smaragd und Rot glimmenden Baum greifen. In diesem Haus ist etwas gefangen, das ausbrechen will aus dem binären Denken, weg von Kategorien wie gut, schlecht, wichtig, unwichtig. Da ist etwas Poetisches, Ungeheuerliches, Zartes, das hinauswill, ins Ungewisse, Ungeklärte, es geradezu herbeiruft.

Gallis Malerei ist eine Sensation. Und das, obwohl sie ursprünglich mal in der Peripherie des Berliner Neoexpressionismus und der "Neuen Wilden" der anbrechenden 1980er- Jahre angesiedelt wurde - als Randfigur einer Strömung, die mit Malerinnen und Malern wie Rainer Fetting, Salome, Helmut Middendorf oder Elvira Bach nach einem kurzen wie heftigen internationalen Markt- Hype als verheizt und reaktionär galt und schon in den 1990ern zu Unrecht im Giftschränk verschlossen wurde.

Mit diesem Höhenflug und tiefen Fall hatte Galli damals nichts zu tun. Sie war gar nicht dabei. "Ich habe das zur Kenntnis genommen", sagt sie später. 1944 wird sie noch im Krieg als Anna-Gabriele Müller in Saarbrücken geboren. Dass sie kleinwüchsig ist, bleibt zunächst unbemerkt. Erst als die Nazizeit vorbei ist, wird klar, dass das Kind nicht weiterwächst, nur etwas größer wird als einen Meter.

Ein großes Nein und ein großes Ja

Von Anfang an liebt sie das Zeichnen und Malen. Ihre Eltern sind Bildungsbürger, unterstützen sie in ihrem Wunsch Kunst zu studieren. Nach dem Besuch einer Werkkunstschule Ende der 1960er-Jahre kommt sie mit den Malern der Cobra Bewegung in Berührung, zieht 1969 in das politisierte, von Protesten und Straßenkämpfen erschütterte West- Berlin. Sie studiert bei dem Niederländer Martin Engelmann an der HDK, einem Maler, der sich mit Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel und dem Surrealismus beschäftigt.

Schon ihr selbstgewählter Name Galli signalisiert Aufruhr, Halligalli. Sie liebt die Spontanität, das Intuitive in der Malerei. Wenn man heute mit der 78-Jährigen redet, die nach einem Schlaganfall im Rollstuhl sitzt und nur mit Schwierigkeiten sprechen kann, merkt man sofort, wie selbstbewusst sie ist, wie harsch, sogar ruppig sie wohl auch sein konnte.

Galli, die von 1992 bis 2005 an der FH in Münster Zeichnen und Illustration unterrichtete, galt bei den Studierenden als extrem gute, aber auch strenge Professorin. Man spürt, dass sie sich von klein auf wehren musste, weil sie nicht der Norm entsprach. Wie anstrengend das gewesen sein muss, wie diese ständige Selbstbehauptung sie abgehärtet hat, dass da ein großes Nein ist. Doch zugleich ist da, wie auch in ihrer Kunst, eine radikale, bedingungslose Offenheit, die nur Menschen aufbringen können, die alles Menschliche kennen. Nicht umsonst heißt eines ihrer Künstlerbücher "Ja".

Leben im Kiez der großen Literaten

Anders als die "Neuen Wilden" im besetzten Kreuzberg, die von der Punk- und Wave Szene, von Musik und Clubs inspiriert wurden, sind es bei Galli vor allem Literatur, Sprache und Lyrik, die ihre Praxis mitgeformt haben. Nicht nur das wirkt auf Anhieb erst einmal bürgerlich, auch, dass sie jahrelang bei Georg Nothelfer ausstellte, dessen Berliner Galerie bereits in den 1980ern als extrem etabliert galt und Nachkriegsklassiker wie Emil Schumacher oder Arnulf Rainer vertrat.

Seit den 1980ern lebt sie in Friedenau, in jenem beschaulichen literarischen West-Berliner Kiez, wo auch Hans Magnus Enzensberger, Günter Grass und Uwe Johnson gewohnt haben, wo Max Frisch, wie es die "FAZ" einmal schrieb "in den siebziger Jahren während nächtlicher Ehekrise im Schlafanzug durch die Straßen lief", in dem die Nobelpreisträgerin Herta Müller lebt.

Auch Müllers enger Vertrauter, der Lyriker Oskar Pastior, der wie sie aus Rumänien stammte, war hier wohnhaft. Gemeinsam mit ihm arbeitete sie an dem Roman "Die Atemschaukel", der die Deportation tausender Rumäniendeutscher in Sowjetische Arbeitslager thematisiert und dabei Pastiors eigene Verschleppung als Ausgangspunkt nimmt. Nach seinem Tod 2006 arbeitete sie alleine weiter daran. Sie stand auch zu ihm, als posthum entdeckt wurde, dass er in den 1960ern für den rumänischen Geheimdienst als Spitzel gearbeitet hatte, wahrscheinlich weil er schwul war und erpresst wurde.

Chaos, Sortieren, Chaos, Sortieren

Mit ihm war auch Galli befreundet. 1988 haben sie zusammen ein Buch gemacht, zu dem er seine "Anagramme", dadaistische Lautgedichte, und sie eine Serie mit zum Teil recht blutigen, weiblich-runden, oft deformierten Körperbildern und mystischen Wesen beisteuerte.

Die Art und Weise, wie sie denkt und arbeitet, ist mit Pastiors Cut-Up- Lyrik eng verwandt. Nicht nur, dass ihre Bildtitel oft ironische Wortspiele sind. "Mich haben immer literarische Stoffe interessiert, die ins Bild fließen, Dada-Lyrik, Balladen, das Alte Testament", sagte sie 2015 in einem Interview mit der "Taz". Auch Wortfetzen aus dem Radio, irgendwo aufgeschnappte Sätze können bei Galli Bilder, Körper und Räume auslösen. Sie "beherrscht" dabei die Malerei nicht, sondern lässt sie zu, um dann darauf mit weiteren malerischen, kompositorischen Entscheidungen zu reagieren, die dann wieder über den Haufen geworfen werden: "Es ist ganz wichtig, dass man aus dem Chaos schöpft, dass man daraus was entwickelt. Es geht um Chaos, Sortieren, Chaos, Sortieren."

Die Figuren, die dabei entstehen, sind unglaublich physisch, materiell, "as a matter of fact" - wie etwas, dass ganz nüchtern, einfach nur ist, ein Arm, ein Stein, ein Klumpen Fleisch, ein Ast, eine ganze Welt, die sich wie in Ovids "Metamorphosen" herausbildet: "Von Gestalten zu künden, die in neue Körper verwandelt wurden, treibt mich der Geist."

"Der Körper als Schlachtfeld trifft jeden"

Diese Körper sind wie eine stumme, verstümmelte Sprache, malerische, erzählerische Figuren, tief in Religion, Mythologie, Literatur- und Kunstgeschichte verwurzelt, die aber keinen Wert darauf legen, verstanden zu werden. Gallis Malerei ist von respektlosem, abgründigem Humor durchdrungen, trocken wie ein Keks. Zugleich ist sie visionär. So kumpelhaft, kindlich, komisch, wüst sich da Küchenstühle, Tiere, Zitronen, Pfannen und Schornsteine vermählen, Extremitäten, Vaginen, Würste und Wülste sprießen. Immer haben diese Bilder etwas Sakrales. Sie vermitteln eine fast mystische Wahrheit, die sich nur dadurch behauptet, dass sie unfassbar, unerreichbar bleibt.

Dieses Paradox hat schon vor 40 Jahren zu Problemen mit ihrer Malerei geführt. Sie wurde so gut wie möglich in den Kanon eingebunden, von Barock bis Francis Bacon, von Picasso bis zu kunstgeschichtlichen Neuschöpfungen wie "expressiver Surrealismus". Oder es wurde ganz im Sinne der Postmoderne labyrinthisch mäandernd über sie geschrieben, mit augenzwinkernder Expertise, als wäre sie eine große Einzelgängerin, die eine fantastische Privatmythologie entwickelt, alltäglich, derb, verspielt, sexuell, Dada eben.

Was aber fast überall Konsens war, dass es sich angesichts der desintegrierten, verwundenen, verknoteten Körper um Kunst über Körpererfahrung handeln muss, eine Erfahrung die fast automatisch an Gallis Kleinwüchsigkeit gebunden wurde. Darauf angesprochen, antwortete sie: "Das ist klar, aber zu kurz gegriffen, wenn man das zu sehr auf den Kleinwuchs bezieht. Der Körper als Schlachtfeld, das trifft jeden."

Bilder als verwandte Spezies

In den neoliberalen 80er-Jahren erschuf man sich wie Madonna selbst, war allein verantwortlich für seinen Körper, seinen Reichtum oder seine Armut. "Your Body Is A Battlefield". Es ging um Herrschaft. Kunst, besonders die neo-expressive war weiß, kolonialistisch und heroisch, auch die der sogenannten "Jungen Wilden". Man orientierte sich am Männerkanon. Jedes Gemälde mit Acrylfarbe auf Packpapier, das in Kreuzberg gepinselt wurde, zitierte Heroen wie Monet, Gauguin, van Gogh, die deutschen Expressionisten, Pollock, de Kooning, Dubuffet.

Heute, 40 Jahre später sieht man auch in der Ausstellung bei Kraupa-Tuskany Zeidler, wie anders Galli agiert, immer schon agiert hat. Eben nicht wie eine genialische Künstlerin, die es im Griff hat, ihren Platz in der Kunstgeschichte beansprucht, sondern wie eine, für die ihre Bilder wie verwandte Spezies sind, sich quasi selbst

schöpfen oder erzählen, auch uneingeladen und unangenehm zu ihr kommen: "Ich weiß nie, wie eine Figur aussieht, wo sie anfängt, wo sie endet, was man damit macht. Figuren entwickeln sich."

Es gab Malerfürsten, Kuratoren mit Panamahüten und Lodenmänteln liefen rum, wichtig, wichtig. Wie noch bei den Abstrakten Expressionisten hatten Frauen und Tanten zu malen und zu saufen wie echte Männer. Sicher hat man das auch zu Galli gesagt: Du säufst alle unter den Tisch. Du malst wie ein Kerl. Sicher hat sie das auch versucht. Aber ihre Gemälde sind nicht binär. Man kann nicht sehen, ob nun ein Mann oder eine Frau sie gemalt hat. Sie sind absolut unheroisch, bescheiden.

Hier herrscht niemand

Ein paar Striche genügen, um malerische Räume, Sprach- und Gefühlsräume zu schaffen, die aber im Ungefähren bleiben. Man kann in sie hineinlesen, was man will. Hier herrscht niemand. Alle sind gleich, die Hierarchien sind flach. Belebtes und Unbelebtes können sich spekulativ miteinander verbinden, zu etwas Neuem transformieren: Messer, Menschen, Tiere, Bäume. Körper wachsen aus Waschmaschinen und Gartenmöbeln, ein Rumpf aus einer Zitrone.

In Gallis Figuren stecken Partikel von galaktischen schwarzen Löchern, Kopffüßlern und Einzellern, genauso wie antike Mythen, Katholizismus, Gesprächsfetzen einer Talkshow, die historische Gewalt der Moderne oder die Höllen von Hieronymus Bosch. Nichts ist wichtig, nichts ist unwichtig, alles ungewiss.

Alles gerät ständig außer Kontrolle, zwischen Neugeburt und Gemetzel. Gallis Malerei ist wie gemacht für den Anbruch des digital vernetzten Zeitalters, in dem das Ende des anthropozentrischen Denkens naht, in dem sich "alle Dinge, sogar Körper sich von ihrer mehr oder weniger stabilen materiellen Substanz lösen". Gallis unklare Figuren erinnern an Begriffswelten und Denkfiguren einer der Vordenkerinnen des Posthumanismus, [Donna Haraway](#), die bestimmte Sprachbilder nutzt, um Denkmuster zu ändern.

So neu, als sei sie von heute

So kann das "Tentakuläre" das sie mithilfe eines Oktopusses beschwört, für Interdisziplinarität stehen, für Fühler, die ganz süß in alle möglichen Richtungen tasten und Kontakt suchen. Zugleich wird mit dem Oktopus auch eine gewisse Bedrohlichkeit evoziert, die an die Verunsicherung und die unheimlichen Gefühle gegenüber unserer Realität erinnert. Um die Komplexität von Gallis Malerei so deutlich zu erkennen hat es vielleicht vier Jahrzehnte gebraucht und einen Ort, in dem man genau diese Malerei nicht erwarten würde. Kraupa-Tuskany Zeidler wurde bekannt als eine Galerie für sogenannte "Post-Internet Art", die im Kunstbetrieb die Debatten um Anthropozän und Akzelerationismus, post-humanes, spekulatives Denken entscheidend mitprägte. Dazu gehörte ganz klar auch die Kritik an der Autorenschaft, der Idee des genialen Künstlers.

Die diskursive Malerei, die hier promotet wurde, bezog digitale Technologie mit ein, mied die künstlerische "Handschrift", affektgeladene Gesten, die Vorstellung einfach expressiv, "aus dem Bauch heraus" zu malen. Galli hätte hier vor einigen Jahren keine Heimat gefunden. Doch nun hängt sie nach einer Berlin-Biennale und durch den Einsatz der Galeriedirektorin und Kuratorin Daniela Brunand in einem neuen, fremden Kontext. Die obligatorischen VR-Brillen, Schaufensterpuppen mit Handy-Sticks, Blumentöpfe mit Messgeräten und gläsernen Kühlschränke, die vor ein paar Jahren noch State of the Art waren, wirken oft wie aus der Stummfilmzeit.

Befreit von der muffigen Rezeption sieht Gallis Malerei so neu aus, als sei sie von heute. So sollte man sie auch sehen, nicht als die nächste Wiederentdeckung, nicht als *missing link*, sondern wie eine aktuelle Position. Sie scheint wie geschaffen für diese gespenstische Zeitenwende, die Ungewissheit, auf die wir zusteuern.



**Oliver Koerner von
Gustorf**

Painter Galli
 Where Longing and Trauma Are Neighbors
 by Oliver Koerner von Gustorf

Galli's paintings are a sensation. In her latest exhibition at Kraupa-Tuskany Zeidler gallery, it is clear that her work is tailor-made for the end of the anthropocentric era, for the uncertainty we are currently heading toward.

"Muteness, anew, spacious, a house—come, you shall dwell." This phrase from a poem by the German poet Paul Celan might come to mind when one views the mute house Galli executed on a white, four-panel canvas in 2010: a creature, a human thing, like something out of a comic strip. A house drawn with a brush, an arm growing out of it, with a tangled, rooty hand, also holding a brush, painting, scribbling something on a wall, probably something quite brilliant, scribble, scribble, as smoke plumes from the chimney. A house you can see into, where there's a mad bed, rumpled, out of place, pushed halfway out onto a balcony, from which a rope ladder has been thrown, slamming into the grass as if into a soft tuft of hair. There's something homeless, something restless about it. This nervous house-body is at once interior and exterior, inviting and empty, waiting for someone to inhabit or occupy it. Beside it, on the next canvas, dashed lines form a garden, which is also a room. A table, with crockery, cutlery, and food; a tree growing through it. At the table sits a thing, at the same time a body and a chair; a chair that sits, as it were, on itself, whose backs are arms and hands groping blindly over a plate, cutlery, and bread. The leaves of a tree are blowing, ready for decay, over a form that looks like those huge foldable, very practical plastic bags used to collect leaves. On the other side, there is a leafless tree with wisps of smoke from the chimney wafting over it, leaves made of smoke; ghosts of leaves. And then there's the other, right arm of the cartoon house, held by a figure with a sort of hangman's hood conjuring up an alien version of Philip Guston's Ku Klux Klansmen. There is a feeling of Infatuation but also something violent about this handholding. Longing and trauma are living next to each other here.

On the morning of the opening of Galli's exhibition wer bis drei zählen kann, kann gerettet werden (Anyone Who Can Count to Three Can Be Saved) at Berlin's Kraupa-Tuskany Zeidler gallery, I stand in front of this painting and suddenly remember how alone, hopelessly lost, and homeless I felt as a child and teenager in this smug West Germany, remember why I went to Berlin. I remember how upsetting it was when the people in the tram were shouting that the Red Army Faction terrorists should be hung from the nearest tree, I imagined a leafless tree, as in Galli's garden. I recall how strange it was to grow up in the 1960s in this clothespin-waxcloth-plastic-furniture Germany, where factory chimneys belched smoke, where smoke was everywhere, in living rooms and bars, in this Germany where Nazi words could be heard on the streets: Neger, Triebtäter, Krüppel-Negro, pervert, cripple. And how liberating it was when Bowie, Glam, the second wave of feminism, and the gay and lesbian movements came along. Squats, punk, Fassbinder series, and Claude Lanzmann's film Shoa on TV.

I imagine that I was once like this house in Galli's painting, or perhaps still am, shaped by the impossibility, the refusal to find something like a home in myself in Germany: a sense of belonging, a place, a body, a firmly anchored self. A self that delimits and defines itself based on nation, skin color, sexuality, or ideology is like a prison. This is shown in the painting o.T. (Haus), wer bis drei zählen kann, kann gerettet, from which the title of the exhibition was taken and which was executed between 1996 and 1998. In a magical blue nocturnal landscape stands another house. It was not drawn with a brush, but painted. Virtually sprawling out of layers of paint, the house has a small window from which two dark, giant arms reach for a tree glowing emerald and red. There's something trapped in this house that wants to break out, break away from binary thinking, break away from categories like good, bad, important, and unimportant. There's something poetic, monstrous, and tender that longs to head into the uncertain, that virtually conjures the inexplicable.

Galli's painting is sensational. It is a sensation despite the fact that she was originally classified as being on the periphery of Berlin Neo-Expressionism and the Neue Wilde in the early 1980s, as a marginal figure of a movement which, represented by painters such as Rainer Fetting, Salome, Helmut Middendorf, and Elvira Bach, was after a brief, fierce, international market hype considered burned out and reactionary and was already unjustly locked away in the poison cabinet in the 1990s. Galli was not concerned by this

high flight and deep fall during this period. She wasn't even there. "I took note of it," she would say later. Galli was born in 1944 as Anna-Gabriele Müller in Saarbrücken during the war. The fact that she was of small stature initially went unnoticed. Only when the Nazi era was over did it become clear that the child would not grow any further, would remain only a little taller than one meter. From the very beginning she loved drawing and painting. Her parents were educated people and supported her desire to study art. After attending a school of applied arts at the end of the 1960s, she came into contact with painters of the Cobra movement, and in 1969 moved to West Berlin, a politicized city reeling on account of protests and street riots. She studied at the HDK - Academy of Design and Crafts with the Dutchman Martin Engelmann, a painter who had occupied himself with Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel, and Surrealism in his early work. Even the name she chose for herself, Galli, signals turmoil, fun, excitement, part of the German expression Halligalli. She loves spontaneity, the intuitive in painting. If you talk today to the 78-year-old, who has had to use a wheelchair after having a stroke and can only speak with difficulty, you immediately notice how self-confident she is, and how harsh, even gruff she could probably be. Galli, who taught drawing and illustration at the University of Applied Sciences in Münster from 1992 to 2005, was regarded by students as an extremely good, yet strict professor. You get the sense that that she had to defend herself starting at a young age because she did not conform to the norm, realize how exhausting that must have been, how her constant self-assertion toughened her up, that there is a big NO there. But at the same time, as in her art, she has a radical, unconditional openness that only people who are familiar with all things human can muster. There is a reason why one of her artist's books is titled "JA," or "YES."

Unlike the Neue Wilde in squatted Kreuzberg, who were inspired by the punk and wave scene, by music and clubs, it is above all literature, language, and poetry that have helped shape Galli's artistic practice. It is not only this aspect that seems bourgeois at first glance, but also the fact that she exhibited for years with Georg Nothelfer, whose Berlin gallery was already considered extremely established in the 1980s, representing postwar classics such as Emil Schumacher and Arnulf Rainer. Since the 1980s, she has lived in Friedenau, the tranquil literary West Berlin neighborhood where Hans Magnus Enzensberger, Günter Grass, and Uwe Johnson also resided, where Max Frisch, as the FAZ newspaper once wrote, 'walked through the streets in his pajamas during nighttime marital crises in the 1970s,' and where the Nobel Prize winner Herta Müller lives.

Müller's close confidant, the poet Oskar Pastior, of Romanian origin like her, also lived here. Together with him, she worked on the novel *Die Atemschaudel* (The Hunger Angel), which deals with the deportation of thousands of Romanian-Germans to Soviet labor camps taking Pastior's own deportation as its point of departure. After his death in 2006, she continued to work on the book alone. She stood by him when it was discovered posthumously that he had worked as an informer for the Romanian secret service in the 1960s, probably because he was gay and got blackmailed. Galli was also friends with him. In 1988, they made a book together, to which he contributed his "anagrams," Dadaist sound poems, while she provided a series of sometimes quite bloody, female-roundish, often deformed body images and mystical beings.

The way she thinks and works is closely related to Pastior's cut-up poetry and not only because the titles of her pictures are often ironic puns. "I've always been interested in literary material that flows into the image, Dada poetry, ballads, the Old Testament.," she said in a 2015 interview with *Die Tageszeitung* newspaper. Snippets Galli hears on the radio, or sentences she picks up somewhere can also trigger images, bodies, and spaces in her work. She doesn't "master" painting, doesn't rule over it but simply allows it to happen, and then reacts to it with further painterly compositional decisions, which are then thrown overboard again: "It's very important to draw on chaos, to develop something from it. It's about chaos, sorting, chaos, sorting. The figures that emerge are incredibly physical and material, matter-of-fact, like things that simply exist: an arm, a stone, a lump of flesh, a branch, a whole world that emerges as in Ovid's *Metamorphoses*: "My spirit moves to tell of shapes transformed / into new bodies." These bodies are like a mute, mutilated language, painterly narrative figures, deeply rooted in religion, mythology, literary history, art history, and history in general. They do not care whether they are understood. Galli's painting is imbued with irreverent, abysmal humor, deadpan. At the same time, it is visionary. Although kitchen chairs, animals, lemons, pans, and chimneys are wed in chummy, childlike, comical, and desolate ways, and extremities, vaginas, sausages, and bulges sprout, there is always something sacred

about these paintings. They convey an almost mystical truth that asserts itself by remaining intangible, unattainable.

— This paradox already made her painting problematic forty years ago. She was squeezed as well as possible into the canon, from Baroque to Francis Bacon, from Picasso to art-historical neologisms like “expressive surrealism.” Or, in the spirit of postmodernism, her work was described in a labyrinthine, meandering way, with tongue-in-cheek expertise, as if she were a loner developing a fantastic private mythology; mundane, coarse, playful, sexual, Dada, in fact. But what was almost universally agreed upon was that, given the disintegrated, wounded, knotted bodies, her art must be about bodily experience, an experience that was almost automatically linked to Galli’s diminutive stature. Asked about this, she replied, “That’s obvious, but it’s too short-sighted to relate it too much to my size. The body as a battlefield—that applies to everyone. “

In the neoliberal 1980s, like Madonna, people created themselves, were solely responsible for their body, for their wealth or poverty. YOUR BODY IS A BATTLEFIELD. It was about domination. Art, especially neo-expressive art, was white, colonialist, and heroic, even that of the so-called Junge Wilde, the “New Savages.” It was geared to the male canon. Every painting with acrylic paint on wrapping paper made in Kreuzberg quoted heroes like Monet, Gauguin, van Gogh, the German Expressionists, Pollock, de Kooning, Dubuffet.

— Today, forty years later, one can see in the exhibition at Kraupa-Tuskany Zeidler how differently Galli’s practice is, always has been. She does not at all act like a genius artist who has everything under control, who has claimed her place in art history, but like one for whom her paintings are akin to kindred species, virtually creating or narrating themselves, even coming to her uninvitedly and unpleasantly: “I never know what a figure looks like, where it begins, where it ends, what to do with it. Figures evolve.”

In the eighties Painters acted like royalty. Curators were wearing Panama hats and Loden coats, always running around, super busy, super important. Just like in the good old times of Abstract Expressionism, in the eighties women and queers had to paint and drink like real men. I’m sure they said things to Galli like: You can drink anybody under the table. You paint like a guy. And I’m sure she tried to. But her paintings are non-binary. You can’t tell if they’re painted by a man or a woman. They’re utterly unheroic; humble.

A few brushstrokes suffice to create whole painterly spaces, spaces of language and feeling, which, however, remain vague. You can read whatever you want into them. Nobody rules here. Everyone is equal; the hierarchies are flat. Animate and inanimate can speculatively combine, transform into something new: knives, people, animals, trees. Bodies grow out of washing machines and garden furniture, a torso out of a lemon. Galli’s figures contain particles of galactic black holes, cephalopods and protozoa, as well as ancient myths, Catholicism, snippets of conversation from a talk show, the historical violence of modernity, or the hells of Hieronymus Bosch. Nothing is important; nothing is unimportant; everything is uncertain.

Everything is constantly getting out of control, in a state between rebirth and carnage. Galli’s painting looks like it is made for the dawn of the digital, networked age, in which the end of anthropocentric thinking is approaching, in which “all things, even bodies, detach themselves from their more or less stable material substance.” Galli’s ambiguous figures are reminiscent of conceptual worlds and figures of thought of one of the pioneers of posthumanism, Donna Haraway, who uses certain linguistic images to change patterns of thought. Thus, the “tentacular thinking” she conjures up with the help of an octopus can stand for interdisciplinarity, for feelers that grope sweetly in all possible directions and seek contact. At the same time, the octopus evokes a sense of menace, reminding us of our insecurity and uncanny feelings toward reality.

It has taken four decades for us to clearly see the complexity of Galli’s painting, and a place where one would never expect to find this kind of painting. Kraupa-Tuskany Zeidler made a name for itself as a gallery for so-called “Post-Internet Art.” which decisively shaped the debates in the art world about the Anthropocene and accelerationism, about post-humanism and speculative thinking. This clearly

—

included a critique of authorship, of the idea of the genius artist. The discursive painting promoted here incorporated digital technology and eschewed the notion of an artistic “signature,” of affect-laden gestures, of simply painting expressively “from gut feeling.” Galli wouldn’t have found a home here a few years ago. But now, after participating in a Berlin Biennial and thanks to the efforts of gallery director and curator Daniela Brunand, she finds herself in a new, unfamiliar context. The obligatory VR glasses, spraypainted mannequins with cell phone sticks, flower pots with measuring devices, and glass refrigerators that were state of the art a few years ago often seem like something out of the silent film era. Freed from dusty reception, Galli’s painting looks as new as if it were from today. And that’s how it should be seen, not as the next rediscovery, not as a missing link, but as a current position. It seems custom-made for this haunting new era, for the uncertainty we are heading toward.

—

This text was originally written in German for Monopol Magazine by Oliver Koerner von Gustorf on December 16, 2022 and was later translated into English by Burke Barrett.