Zwischen Wort und Bild

Christine Schwab

Über den künstlerischen Nachlass von
GABRIELE QUASEBARTH
(Essen 1956 - Wien 1986)

Die 1986 verstorbene Künstlerin Gabriele Quasebarth hinterließ neben zahlreichen Zeichnungen und bemalten Keramiken etwa 240 überwiegend großformatige Ölgemälde. Besonders ihre zwischen 1984 und 1986 entstandenen Bilder sind bemerkenswerte Arbeiten, die ihrer Zeit voraus waren. Betrachtet man neuere Bilder jener Künstlerinnen und Künstler, die zu Beginn der 80er Jahre als "wilde" Maler reüssierten, und die das Medium der Malerei nicht verlassen haben, wie z.B. Fetting und Anzinger, so wird in deren aktuellen Gemälden ein stilistischer und motivischer Wandel erkennbar. Ihre Malereien sind ruhiger geworden und jenen Bildern vergleichbar, die Gabriele Quasebarth vor mehr als zehn Jahren gemalt hatte.
Der folgende Beitrag erinnert an diese Künstlerin, die mit gerade 30 Jahren - auf dem Höhepunkt ihrer Kreativität - in ihrer Wiener Atelierwohnung Selbstmord beging.

Neben der Malerei nutzte Quasebarth eine zweite, andere Ausdrucksform: Die des Schreibens. 56 Tagebuchbände mit einem Gesamtumfang von etwa 12440 Seiten, geführt von 1975 bis 1986, die meisten auf vielfältige Weise illustriert, erhalten ihr Leben und Denken lebendig.
Auf den ersten Blick präsentieren sich diese Tagebücher in Gestalt der recht robusten und äußerst preiswerten schwarz-roten "Chinakladden" in DIN-A-5-Format benutzerfreundlich. Alle Bücher sind nummeriert, paginiert, und den späteren Bänden sind im vorderen Buchdeckel stichworthafte oder längere Inhaltsangaben mit Seitenzahlen vorangestellt, die auf wichtige Eintragungen zu verweisen scheinen. Diese Inhaltsverzeichnisse lassen zunächst vermuten, daß sie dem eigenen Gebrauch dienten und der Verfasserin die Suche und das Lesen älterer Aufzeichnungen erleichtern sollten.

Doch Quasebarths Notizen zielen auch auf ein Publikum: Wiederholt sind Überlegungen notiert, die den Wunsch nach Veröffentlichung formulieren. Sollen noch die ersten Tagebücher dem engsten Freundeskreis zur Lektüre gegeben oder aus verschiedensten Gründen einer anonymen größeren Leserschaft zugänglich gemacht werden ("Diese Bücher sind Dokumente - bestimmt" TB 17, S. 140* oder "vielleicht kann es später einmal anderen Menschen helfen, andere Menschen wiederum zu verstehen" TB 7, S.27), differenziert Quasebarth in einem ihrer letzten Bände und gibt sogar eine konkrete Anweisung bezüglich einer eventuellen posthumen Publikation. Eine kleingeschriebene, unauffällige Notiz im Februar 1982 erklärt die Bedeutung der Inhaltsverzeichnisse : "Allerdings ist diese Form des Tagebuches dann auch etwas, was tatsächlich nur einzig für einen alleine bestimmt ist -daraus können dann keine Textauszüge veröffentlicht werden. Was man herausziehen könnte, einmal, aus den Tagebüchern, das habe ich in den meisten Fällen vorne in der Deckelklappe vermerkt - "(TB 50, S.132).

Ein deutlicher Hinweis wie dieser ist mehr als hilfreich, beantwortet er doch die schwierige Frage nach dem Umgang mit einer solch jungen schriftlichen Hinterlassenschaft, die sich von Beginn an bewegt zwischen der Form eines Arbeitsjournals und sehr intimen Notizen, die zum Verständnis von Quasebarths künstlerischer Entwicklung nichts beitragen.

Allein der beachtliche Umfang der Tagebücher, der archivarische Aufwand und die Stringenz, mit der Quasebarth die Bände über ein Jahrzehnt führte, lassen deren besondere Bedeutung für die Künstlerin erahnen. Äußere Gestaltung, innere Ordnungsprinzipien, Schriftbild, Illustrationen und nicht zuletzt Themen, Inhalte und sprachliche Qualität der Bücher entwickeln und verändern sich notwendigerweise über diesen Zeitraum. Neben den schon erwähnten Hauptthemen (Kunst und Seele) liefern die Tagebücher ein Konglomerat von Beobachtungen alltäglicher Ereignisse und Tagesabläufe, Rekonstruktionen von Träumen, Erinnerungen an Erlebnisse der Kindheit und Jugend, aber auch der jüngeren Vergangenheit, Abschriften von privaten Briefkorrespondenzen, Auszügen aus Romanen oder theoretischen Abhandlungen, eigenen Kommentaren zu Literatur, Film und Theateraufführungen, Reiseeindrücken, selbstverfassten Erzählungen und ausufernden Reflexionen. Doch gibt es angesichts dieser disparaten thematischen Mischung eine Logik, einen Motor, wiederkehrende Sujets und Motivationen zum Schreiben, denen Quasebarth folgte ?

Als Gabriele Quasebarth während der Abiturprüfungen im Februar 1975 - das Ende der Schulzeit ist absehbar, ein neuer Lebensabschnitt beginnt - ihren ersten Tagebuchband beginnt, hat sie die Entscheidung für ein Kunststudium getroffen, und vermutlich ist es kein Zufall, daß dieser Entschluss und der Anfang umfangreichen Schreibens zeitgleich geschehen. Ab jetzt lassen sich Kunst und Leben nicht mehr trennen.

Wenngleich Quasebarth nicht täglich notierte und die zur Tagebuchführung doch so wichtige Angabe des Datums häufig zugunsten einer stets genauen Ortsangabe (postalische Adresse) vernachlässigte, wird ihr das Schreiben schnell zu einer festen Einrichtung, geradezu zu einer Notwendigkeit. Während zwischen den einzelnen Aufzeichnungen manchmal größere Pausen liegen können, füllt sie exzessiv an einem Tag 90 Seiten und befindet nicht ohne Stolz:

* Alle Zitate entsprechen der Orthographie des Originaltextes.

"Ich bin mir meine eigene Zeitung "(TB 11, S.217).

Mehr und mehr wird das Tagebuchführen zu einer zeitintensiven, Tätigkeit, die die andere "Arbeit" - die Malerei - oft verhindert und doch deren Lücken füllt. "Wenn ich schon nicht malen kann, so ist das Schreiben meine einzige Rechtfertigung hier zu sein" konstatiert sie zu Beginn des Studiums in Wien im Oktober 1976 (TB 5, S.129) und beklagt wenige Wochen später: "Ja, was ich schreibe, ich glaube viel stärker daran, als an meine Malerei, beim Malen ist es ein Kampf, und manchmal qualvoll, beim Schreiben kämpfe ich nicht, habe ich noch nie gekämpft, es fließt aus der Feder."(TB 7, S.161)
Zweifellos betrachtete Gabriele Quasebarth das Schreiben als eigenes, sicheres Medium, und ihre Tagebücher fungierten als Ventil und Freiraum für theoretische und praktische Neuansätze, weil sie als künstlerisches Experimentierfeld ausschließlich ihrer Kontrolle unterlagen. So lässt sich feststellen, daß die Tagebücher häufig Richtungswechseln vorauseilen und malerische Entwicklungen vorwegnehmen, die ihren Gemälden noch nicht ablesbar sind. Auf kleinformatigen Papierseiten lässt sich vermutlich entspannter und ungehemmter erproben, was vor einer großen und mithin teuren Leinwand einschüchtert, diese vielleicht schon mit wenigen Pinselstrichen ruiniert.
So lesen sich Quasebarths Tagebücher, die insgesamt keine leichte Lektüre darstellen, immer an jenen Stellen sehr spannend, an denen die Autorin präzise und feinmaschig ihre künstlerische Genese protokolliert.

Quasebarth begann ihr Kunststudium während einer Phase, in der die Malerei als obsolet betrachtet wurde und neue Gattungen wie Performance, Installation, Video- und Konzeptkunst das Ausstellungsgeschehen beherrschten. Die Möglichkeiten der Malerei galten als erschöpft und wer malte als antiquiert, gar reaktionär.

Nicht zufällig wählte Quasebarth, die über die aktuellen Kunstströmungen zwar auf dem laufenden war, aber Malerin werden und sein wolllte, die Wiener Akademie der Bildenden Künste, an der sie im Herbst 1976 in die Klasse des phantastischen Realisten Rudolf Hausner aufgenommen wurde, als ihre Ausbildungsstätte: Hier wurde die malerische Tradition - im Unterschied zu vielen deutschen Akademien, an denen sie sich noch als Schülerin umgesehen hatte - ungebrochen und unhinterfragt gepflegt. In einem Interview 1986 schildert sie rückblickend ihre Eindrücke: "Ich habe mir die deutschen Akademien angeschaut und es wurde nicht gemalt damals. Es war, zum Beispiel die Düsseldorfer Akademie, alles so politisch, es wurde immer nur diskutiert und über die Kunst jetzt nachgefragt, warum man das überhaupt machen soll. Und das war die Aktion. Die Leute waren auf dem Gang, auf Versammlungen. Es wurde nirgendwo praktisch gearbeitet. Und dann bin ich nach Wien gegangen, habe mir die Akademie angesehen und war einfach froh, daß es da Leute gab, die ein Zeichenblatt an die Wand machen. Das war im Vergleich zu den deutschen Akademien eigentlich sehr konservativ, aber mir hat das gefallen. Ich wollte praktisch etwas tun, handwerklich.

Damals wurde eben nicht gemalt. Aber ich habe auch damals gemalt, seit zehn Jahren gemalt."

Es sei dahingestellt, ob ihre Entscheidung für die Wiener Akademie, für Wien überhaupt, ein kluger Entschluss war, bedenkt man zudem, daß sich gerade an deutschen Kunstakademien in der zweiten Hälfte der 70er kaum spürbar auch eine Rückbesinnung auf die Tafelmalerei vorbereitete, so zeigt doch dieses Statement Quasebarths Unabhängigkeit von aktuellen, diktierten Trends, die sie nicht generell, sondern nur für sich als ihren Interessen als nicht adäquat ablehnte.

Über ihre Zeit an der Akademie erfahren wir kaum mehr als ihre dortigen Organisationsprobleme und Abneigungen gegen Prüfungen, Anwesenheitspflicht oder die Widrigkeit, mit vielen anderen Studierenden in einem Übungssaal arbeiten zu müssen,(weshalb ihr Wunsch nach einem eigenen Atelier immer lauter wird), und wir suchen bei der Lektüre entsprechender Passagen vergeblich nach anerkennenden Worten für die Professoren.

Wesentliche Impulse fand Quasebarth offenbar abseits des Studiums bei Ausstellungsbesuchen, im Austausch mit Freunden und in der Kunstliteratur. Während der frühen Akademiezeit entstandene Bilder, die die menschliche Figur im Raum thematisieren, zeigen deutlich, daß Quasebarth sich von ihrem Lehrer Hausner zunehmend emanzipiert und entfernt, jedoch einen eigenen Weg noch nicht gefunden hat. Die Farbigkeit ist dunkel, und der dicke Farbauftrag verweist auf lange Arbeitsprozesse, die häufig unterbrochen und dann durch sichtbare Übermalungen - auch um den Preis stilistisch-formaler Brüche - fortgesetzt werden. Quasebarth weiß um diese Schwäche, und sie schreibt am 6.November 1977 in ihr Tagebuch: "Meine Bilder kranken darunter, daß sie nicht aus einem Guß sind. So können sie nicht rund werden" (TB 18, S.69).
Wie wahr. Aber die Malerin ist noch sehr jung und bedient sich der älteren und jüngeren Kunstgeschichte auf der Suche nach Vorbildern und Werken, die ihr gefallen und die sie für ihre eigene Vorstellung von Malerei erproben kann. Solch unterschiedliche Exponenten der Moderne wie Giacometti, van Gogh, Ensor, Matisse, Modilgiani, Modersohn-Becker und Picasso gehören zu dieser Phase der Orientierung. Besonders Bacon, der einsame Star der britischen Kunst und seine Darstellungen der wie in einen Glaskasten eingeschlossenen menschlichen Figuren, wird ihr zu einer wichtigen Inspirationsquelle. Anfangs adaptiert Quasebarth Bacon ohne zu wissen, daß es dabei um mehr geht als um das Motiv des Menschen im Raum. Eine Tagebuchnotiz im November 1977 verrät deutlich ihre Suche nach einer ganz anderen Maltechnik :" Man sollte ein Portait so malen, wie man sein Gesicht eincremt. Den weißen Creme auf die Haut aufträgt. Aufträgt und doch von innen, ganz von innen" (TB 18, S.136, 137). In einer späteren Eintragung analysiert sie : "Daß ich genau weiß, daß ich bei einem großen Format die Aggression während des Malens nicht solange halten kann, wie das

Gabriele Quasebarth in ihrem Atelier in Wien, 1985

bei einem Bacon und auch bei einem Munchbild der Fall ist.- Das Durchmalen geht nicht, die Kraft dazu fehlt.- Das Anhaltende, das Anhalten von dem, was im ersten Moment ist.- Bei mir manchmal als hätte sich im ersten Strich bereits alles verloren" (TB 32, S.115).

Quasebarths Ausbildungsjahre sind begleitet von Phasen der Stagnation, von Fortschritten und Unsicherheiten. Kurzen Glücksmomenten über ein vermeintlich gelungenes Bild folgen große Unzufriedenheit und manchmal längere Arbeitspausen. "Man muß soviel malen, immerzu, daß das Malen selbst nebensächlich wird " wünscht sie sich (TB 23, S.285). Als die Arbeit an einem Bild wiedereinmal ins Stocken gerät, greift Quasebarth zu Lappen und großen Mengen Spiritus, um die Malspuren auszuwischen. Was ursprünglich als Akt der Zerstörung gedacht war, zeitigt ungeahnte Nebeneffekte.

Für Quasebarths weitere künstlerische Entwicklung wird das Jahr 1981 wichtig: Im Januar reist sie nach Oslo und sieht dort zum ersten Mal in großer Zahl Originale von Edvard Munch, auf den sie schon zuvor aufmerksam geworden war. Wie sie in ihrem Tagebuch vermerkt, wird Munch nun zu ihrem großen Vorbild, das eine ganze Bildserie entstehen läßt. Wieder ist das durchgängige Motiv die menschliche Figur. Doch

im Vergleich zu früheren Arbeiten sind die Farben heller, der Farbauftrag leichter, die Figuren verschwimmen mit dem Bildraum. Inspiriert vom fast durchsichtigen Farbauftrag Munchs und der "Rosskur", die er seinen Bildern aussetzte, bringt die Malerin nun auch sehr bewußt Terpentin und Drahtschwamm auf der Leinwand zum Einsatz. Ein wichtiger Schritt.

Während all der Jahre beschäftigt sich Quasebarth nicht ausschließlich mit Malen und Schreiben. Sie liest sehr viel, geht häufig ins Theater und Kino. 1981 spielt sie zum zweiten Mal unter der Regie des Essener Filmemachers Falk Lenhard, eines langjährigen Freundes, in dem Streifen "Alles verlassen", der 1984 auf der Berlinale gezeigt wird. Es ist die Zeit des deutschen Autorenfilms, und Opas Kino ist tot. Quasebarths Mitwirkung in den Lenhardfilmen, die sich an Rivette und Bresson orientieren, verdienen insofern Erwähnung, als sie die cineastischen Vorlieben der Künstlerin zeigen. Es sind Filme von durchgängiger Stille, langsamem Tempo, fast statischer Kamera - einer aufgezeichneten Theateraufführung nicht unähnlich - und manchmal von fast unerträglicher Langatmigkeit, die ihr besonders gefallen.

Ihre Helden hinter der Kamera, wie z.B. Altman, Antonioni, Flaherty, Kurosawa, Tarkowskij sowie die deutschen Filmemacher und Regisseure der Nouvelle Vague, finden in der Literatur ihre Entsprechung in Vertretern des psychologischen Romans. Dostojewskij liest sie leidenschaftlich und nächtelang, auch Kafka, Proust, Robert Walser, später Duras, Hohl, McCullers und Wassermann.

In Film und Literatur schätzt Quasebarth, selbst unter Konzentrationsschwierigkeiten und nervöser Unruhe leidend, die langsame Erzählweise. "In meinem Kopf sind zuviele Dinge zu gleicher Zeit " (TB 47, S.3) und " Der Faden reißt ständig, an den ich mich halten müßte" (TB 22, S.124) klagt sie und spricht in den Tagebüchern oft von ihrer Sehnsucht nach Ruhe und einer ordnenden Perspektive. Vielleicht diente ihr auch das Tagebuchschreiben überhaupt als Möglichkeit und Mittel, verschiedenste Sinneseindrücke, Gedanken und Wahrnehmungsfragmente zu fixieren, um sie auf diese Weise zu einer Neuordnung, einer optischen Ganzheit zusammenzuführen, welche dem Chaos Übersichtlichkeit verleiht. Schreiben schafft Abstand und läßt "die Gegenwart als Erinnerung erfahren" (TB 20, S.90). Quasebarths Bedürfnis nach Stille und Geschlossenheit formuliert sich auch in der Wahrnehmung scheinbar banaler Alltäglichkeit: "Und ruhig, ganz ruhig - Als sei das Frühstück bereiten ein Leben. - Ein geschlossenes Leben mit Geburt, Lebensmitte und Tod. Und bewußt alles, ganz sanft die Gegenstände umschließen - Aber, nirgends Aufregung keine Aufregung innen" (TB 23, S.64, 65).

Doch zurück zu Quasebarths eigentlicher Profession. Im Sommer 1982 beendet sie ihr Studium mit Diplom und verlässt damit das sichere wie einschränkende Terrain der Akademie. Sie ist ab jetzt freie Malerin und gänzlich unabhängig vom akademischen Betrieb. Ein Einschnitt, der gleichermaßen neue Möglichkeiten und Unwägbarkeiten bedeutet. Um sich eine regelmäßige finanzielle Einnahmequelle zu sichern, vielleicht

auch um den Tagesablauf durch feste Termine und Aufgaben zu strukturieren, beginnt sie am Wiener Serapionstheater zu arbeiten. Sie wird dort nicht glücklich, entdeckt aber während dieser Phase den abstrakten Expressionisten Mark Rothko, dessen Malerei sie seit längerem gedanklich in den Tagebüchern beschäftigte. Rothko ist der erste Abstrakte, den Quasebarth uneingeschränkt bewundert, und er bedeutet auch - obwohl abstrakt - in ihrer Rezeptionsreihe keinen Bruch mit Bacon und Munch. Nun zitiert sie in ihren Bildern Rothkos Farbfelder, und kombiniert diese mit figurativen Elementen.

Mit zunehmender Sicherheit und Fortschritten, die Quasebarth in ihrer Malerei erfährt, geraten Wort und Bild in Widerstreit, und die Künstlerin beginnt, die Bedeutung des Schreibens zu hinterfragen: "Malerei ist etwas - im Gegensatz zum Schreiben - was nicht durch ein sich erinnern - aus einem sich erinnern heraus - entstehen kann - Malerei ist heute - hier - sein - und damit lebe ich jetzt nicht - und dennoch die Sehnsucht" (TB 42, S.31, 32). In einer anderen Tagebuchnotiz, die in ihrer Sperrigkeit und Gebrochenheit den Sprachduktus Romy Schneiders assoziieren läßt, offenbart sie Hintergründe ihres umfangreichen Tagebuchschreibens: "Manchmal jetzt, das mir das ordnen gleichgülig wird. Dass das ein gutes Zeichen ist. Daß zu viel geschieht, als das ich Zeit hätte, zu ordnen. Oder Vergangenes zu katalogisieren, das mußte ich einmal tun, das hatte ich einmal tun müssen, auch. Jetzt bin ich gegenwärtig fassbar mir selbst. Von der Gegenwart umfasst und umschlungen auch" (TB 46, S.94).

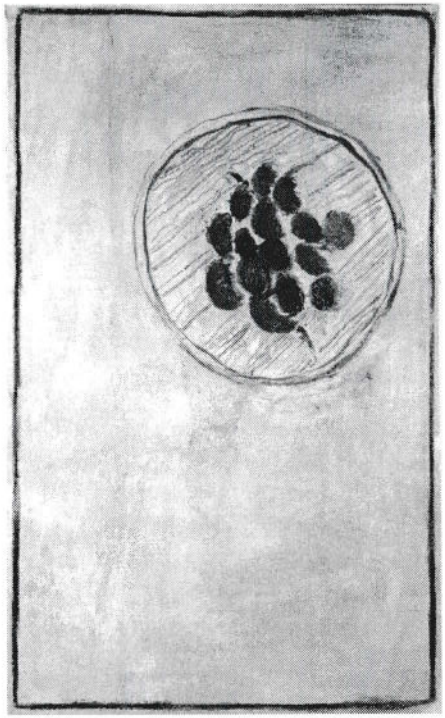
Ab Mitte September 1983 brechen Quasebarths bis dahin regelmäßigen Tagebucheintragungen für ein halbes Jahr abrupt ab. Sie verbrachte diese schriftlose Zeit in Berlin, wo sie in Halensee ein Atelier angemietet und am Renaissance-Theater in der Abteilung Bühnenbild eine kleine Anstellung angenommen hatte. Quasebarth entschied sich für diesen Ortswechsel, um sich in einem anderen Umfeld, fernab von Wien, das sie zunehmend belastete, ganz auf die Malerei konzentrieren zu können.

In jenen Jahren war Berlin eines jener Zentren, deren Akademien, Ateliers und Galerien zum Schauplatz für die stürmische Wiederentdeckung der Malerei geworden waren.

Unter Schlagwörtern und Hilfsbegriffen subsumiert, wurde diese "neue", "wilde" und "heftige" Malerei medien- und marktwirksam präsentiert, wobei viele Ausdrucksformen, die den Neo-Expressionismus stilistisch und thematisch nicht bedienten, allzu leicht aus dem Blickfeld gerieten.

Quasebarth war die allgemeine Beachtung dieser Malerei bereits vor ihrem Berlinaufenthalt bekannt. Und wie so oft, ließ sie sich nicht irritieren und mitreißen von einem Trend, sondern wußte schon 1982 knapp und distanziert Stellung zu nehmen: "Die Bilder der neuen Wilden sind sehr schlecht. Salome ist noch der Beste von allen - Aber auch er gibt nicht viel her zum betrachten"(TB 50, S.62).

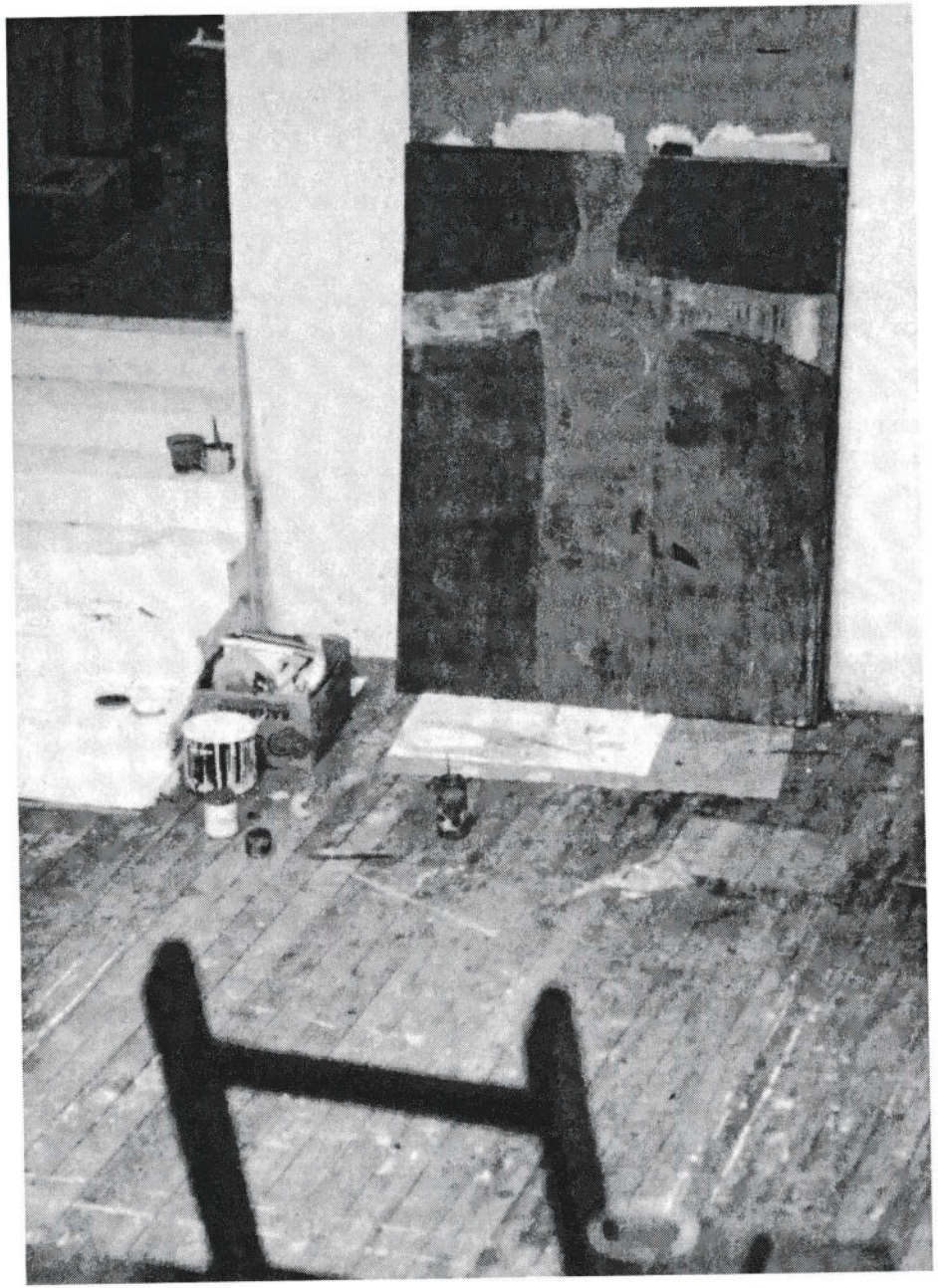
Ohne daß das eigentliche Berliner Kunstgeschehen größere Eindrücke auf sie hinterlassen hätte, kehrt die Malerin Ende Februar 1984 nach Wien zurück und kann an private und öffentliche Beziehungsgeflechte und besonders an alles, was sie dort an eigener Arbeit ein halbes Jahr zuvor zurückgelassen hat, anknüpfen. Gleichzeitig ist sie voll neuer Ansätze, die durch ein sehr privates Erlebnis in Berlin ausgelöst sind. Es gelingt ihr, das Tagebuchschreiben auf die Klärung elementarer Lebensfragen und künstlerischer Positionen zu reduzieren und ihre Energien zu kanalisieren. Ihre malerische Produktion nimmt erheblich an Umfang zu, und die andauernde Auseinandersetzung mit Rothko erweitert ihren Blick auf Künstlerinnen und Künstler wie z.B. Helen Frankenthaler, Morris Louis, Leiko Ikemura und Miriam Cahn. Ein Problem, das Quasebarths malerische Entwicklung bisher lähmte, nämlich die allzu starke motivische Einschränkung auf die menschliche Figur und Selbstporträts, wird ihr nun deutlicher bewußt:" Meine Bilder sind mir auch eine Last zur Zeit. Bilder malen, die nicht verletztlich sind. Vielleicht gelingt mir das einmal. Nur Gummibäume malen, und Apfelsinen. Irgendetwas in der Art" (TB 53, S.87). Diese Erkenntnis bleibt nicht nur theoretisch und unsichtbar. Tatsächlich beginnt die Künstlerin die Wahl ihrer Sujets radikal zu ändern. Sie hatte dies schon vor Berlin ansatzweise getan und einen "Teller mit Pflaumen" gemalt. Nun durchforstet sie die gesamte Flora auf der Suche nach Motiven, die "außerhalb" von ihr liegen: Gummibäume, Schnittblumen, Palmen. Als sei eine Last endlich von ihr gefallen, entwickelt sie über diesen Themenwechsel eine ganz eigene Bildsprache und Handschrift, die die intensive Auseinandersetzung mit dem abstrakten Expressionismus mit ihrem



„Teller mit Pflaumen", 1982, Öl auf Jute, 180 x 110 cm

Interessse an konkreten Motiven zu verschmelzen wissen. Es sind zügig gemalte Arbeiten von frischer, häufig durch Gelb-Werte dominierter Farbigkeit, räumlicher Tiefe und aquarellhafter Transparenz, die die in dünnen Schichten aufgetragene Ölfarbe in der Leinwand verschwinden läßt.

Was in den späten Tagebüchern als wiederkehrendes Thema auftaucht, nämlich Quasebarths Bewunderung japanischer Ästhetik, findet in einer anderen, um Japan kreisenden Motivgruppe visuellen Ausdruck. Es ist die Reduktion, die Schwerelosigkeit und Ruhe, die sich Quasebarth für ihr Leben und ihre Malerei vorstellte, und die sie



Letztes Atelier von Gabriele Quasebarth mit dem Bild „König von Thule", Wien 1986, Foto: Christian Esser

in traditionellen japanischen Ausdrucksformen fand. Vielleicht ist ihr Interesse an Japan überhaupt auch zu verstehen als Versuch, sich von allem Ballast zu befreien. So spricht sie in diesem Zusammenhang oft davon, daß ihre Bilder - trotz des großen Formats - in japanischen Papierhäusern hängen mögen, ohne daß diese einstürzen. Ihr Wunsch, einmal nach Japan zu reisen, erfüllt sich nicht, aber Quasebarth holt ein ganz kleines Stück der fremden Kultur in ihre Wohnung: Japanrollos, jene einfachen Produkte aus Seidenpapier, die das Tageslicht so wunderbar filtern und den Innenraum in zartes Licht tauchen. Einige ihrer späten Bilder haben das Japanrollo selbst zum Motiv und erinnern in ihrer Grundkomposition an Rothko, in anderen scheint, trotz des hohen Abstraktionsgrades, jene Lichtatmosphäre eingefangen, die sich durch die Fensterrollos im Raum entfaltet.

Quasebarths seit 1984 entstandene Werke sind handwerklich souveräne, sublime Arbeiten von großer Eigenständigkeit, die hinsichtlich des Malstils und besonders ihrer Sujets abseits des damals besonders in Deutschland Gefragten, Gängigen stehen, und die, sucht man nach einem Etikett, am ehesten mit dem Begriff Subjektive Malerei zu fassen sind.

Anfang Juni 1986, während noch eine Auswahl von Quasebarths Bildern im Rahmen der Wiener Festwochen in der Akademie der Bildenden Künste in einer Gruppenausstellung unter dem Titel "Schillerplatz Künstlerinnen, Standortbestimmung "gezeigt wurde, beendete die Malerin ihr Leben in einem kleinen Hinterhofhaus in einem tristen Bezirk nördlich des Schlosses Schönbrunn, wohin sie ein halbes Jahr zuvor gezogen war.

Der Wechsel der Jahreszeiten hatte sie stets, auch als Bildthema, beschäftigt; sie liebte den Herbst und litt unter dem Frühsommer, der in ihrer Vorstellung öffentliches Leben und glückliche Befindlichkeit einforderte, und der dieses Ausbleiben umso deutlicher machte.

"Im Sommer kann man den Kopf nicht gesenkt halten" schrieb sie einmal (TB 16, S.251). In jenen Junitagen schien eine Reihe unglücklicher Ereignisse und größter Kränkungen zu kulminieren, die Quasebarth seit dem Februar zusehends an Stabilität verlieren ließen, und die sie durch Malen und Schreiben bewältigen zu können glaubte.

Quasebarths letzte Tagebucheintragungen berichten in verschlüsselten Andeutungen von öffentlichen und privaten Enttäuschungen und seelischer Bedrängnis. Auch eines der vermutlich letzten Bilder erzählt in vielschichtigen Symbolen: Es trägt den Titel eines Goethe-Gedichts, "König von Thule", und zeigt eine geschlechtslose menschliche Figur im Kreuzigungsgestus, in der Mitte des Oberkörpers ein übergroßes Herz.

Der Nachlass konnte mit Mitteln des Hochschulsonderprogramms II an der Hochschule der Künste / Berlin bearbeitet werden.