GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Grenzgänge zwischen den Künsten : Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen

John, Jennifer; Schade, Sigrid (Hrsg.)

2008

https://doi.org/10.25595/1105

Veröffentlichungsversion / published version
Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

. John, Jennifer; Schade, Sigrid (Hrsg.): *Grenzgänge zwischen den Künsten : Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008. DOI: https://doi.org/10.25595/1105.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE
UNIVERSITÄT
BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Studien|zur|visuellen|Kultur



Jennifer John,
Sigrid Schade (Hg.)

Grenzgänge zwischen den Künsten

Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen

[transcript]

Jennifer John, Sigrid Schade (Hg.)
Grenzgänge zwischen den Künsten

Studien | zur | visuellen | Kultur
Herausgegeben von Sigrid Schade und Silke Wenk | Band 9

Jennifer John, Sigrid Schade (Hg.)

Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen

[transcript]

Die Veröffentlichung des Bandes wurde vom Institute for Cultural Studies in the Arts, ICS an der Zürcher Hochschule der Künste mit einem Druckkostenzuschuss ermöglicht.



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

© 2008 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Detail aus: Silke Radenhausen, *Patch Collection Nr. 21/2007*, Fotografin: Tina Münchbach
Fotografen der Werke im Insert: *Patch Collection Nr. 21/2007, Patch-Collection Nr. 14/2004*: Tina Münchbach, *Patch-Collection Nr. 12/2004*: Dewanger, *Der Tanz*: Helmut Kunde
Bildrechte für die Umschlagabbildung und das Insert liegen bei Silke Radenhausen und für die *Patch-Collection 12/2004* bei der Daimler Kunst Sammlung
Korrektorat: Adele Gerdes, Jennifer John
Lektorat: Jennifer John, Sigrid Schade
Satz: Jennifer John, Fabienne Ton-Knaff
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-89942-967-1

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
http://www.transcript-verlag.de

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

Jennifer John, Sigrid Schade
Grenzgänge und Interventionen
7

Marjan Groot
Geschlechtlich konnotierte Sphären im niederländischen Galeriebetrieb der Moderne: die Rezeption von Arts and Crafts, außereuropäischem Kunsthandwerk und Volkskunst
15

Sigrid Schade
Zu den »unreinen« Quellen der Moderne.
Materialität und Medialität bei Kandinsky und Malewitsch
35

Anja Baumhoff
»… und sind doch alle auf das Bauhaus hin entworfen«.
Strategien im Umgang mit geschlechtsspezifisch geprägten Mustern in Kunst und Handwerk am Bauhaus Weimar
63

Medea Hoch
Unstete Staffelungen.
Sophie Taeuber-Arps Werk im Spannungsfeld der Gattungen
81

Elissa Auther
Das Dekorative, Abstraktion und die Hierarchie von Kunst und Kunsthandwerk in der Kunstkritik von Clement Greenberg
97

Silke Radenhausen
Patch-Collection
119

Karen Ellwanger
Flickarbeiten an der Moderne. Zu Silke Radenhausens *Patch-Collection*
127

Silke Radenhausen
A Keepsake I cannot give away.
Überlegungen zu einigen Arbeiten zwischen Kunst und Handwerk
auf der documenta 12
151

Verena Kuni
»Not Your Granny's Craft«?
Neue Maschen, alte Muster – Ästhetiken und Politiken von Nadelarbeit
zwischen Neokonservatismus, »New Craftivism« und Kunst
169

Biografien
193

Grenzgänge und Interventionen

Jennifer John, Sigrid Schade

»Ich lebe hier im Schweizer Kunstgewerbe […].«
Sophie Taeuber-Arp 1926 in einem Brief an Hans Arp.[1]

Grundlage der vorliegenden Publikation bilden die Beiträge zum Symposium »Unstete Staffelungen.[2] Geschlechterkonstruktionen in Kunst und Handwerk« des Institute for Cultural Studies in the Arts[3], das anlässlich der Ausstellung *Sophie Taeuber-Arp. Gestalterin, Architektin, Tänzerin*[4] im Museum Bellerive Zürich[5] veranstaltet worden war. Das Museum Bellerive setzt sich in seiner Arbeit u. a. mit den Schnittstellen zwischen Kunst, Kunsthandwerk und Design auseinander.[6] Die Ausstellung legte den Schwerpunkt auch deshalb auf die kunsthandwerklichen Arbeiten der Künstlerin, weil sich in den eigenen Beständen der Kunstgewerbesammlung des Museums für Gestaltung Zürich so wichtige Arbeiten wie das komplette Marionnettenspiel *König Hirsch* – ein zentrales Werk der Zürcher Dada-Bewegung – sowie andere angewandte

1 Vgl. Medea Hochs Beitrag in diesem Band.

2 Der Titel des Symposiums war angelehnt an den Titel der Arbeit *Unstete Staffelung* von Sophie Taeuber-Arp, die zur Werkgruppe der *Staffelungen* von 1934 gehört. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Medea Hoch in diesem Band.

3 Ehemals Institute for Cultural Studies in Art, Media and Design an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich (inzwischen Zürcher Hochschule der Künste) am 11. Mai 2007 in Kooperation mit dem Museum Bellerive.

4 22. Februar bis 20. Mai 2007, Museum Bellerive Zürich, vgl. den gleichnamigen Katalog der Ausstellung, Zürich: Scheidegger & Spiess AG 2007.

5 Das Museum Bellerive ist eine Abteilung des Museums für Gestaltung Zürich, dies ist wiederum selbst Teil der Zürcher Hochschule der Künste.

6 Eva Afuhs im Katalog der Ausstellung: Sophie Taeuber-Arp. Gestalterin, Architektin, Tänzerin, S. 7.

Arbeiten befinden. Bereits während der Vorbereitungen zur Ausstellung von Sophie Taeuber-Arp wurde deutlich, dass eine Aufspaltung in ihre kunsthandwerklichen Arbeiten und solche der ›hohen Kunst‹ zwar strukturellen Konstruktionen und Konventionen der Kunstgeschichte entsprach, keinesfalls aber der grenzüberschreitenden Arbeitsweise der Künstlerin selbst. Die ebenfalls 2007 in der Fondation Arp in dem von Sophie Taeuber-Arp entworfenen ehemaligen Atelierhaus in Clamart organisierte Ausstellung *Sophie Taeuber. Rythmes plastiques, réalités architecturales*[7] zeigte z. B. Arbeiten »freier« Kunst, Gouachen, zusammen mit angewandten Arbeiten und Architekturentwürfen, wobei auch hier erkennbar wurde, dass die von der Künstlerin entwickelten Gestaltungsprinzipien sich sowohl aus der textilen Gestaltung ableiten lassen und zugleich in der Umsetzung in ›autonome‹ Bilder als Beispiele für die Avantgarde der Abstraktion gelten können, zu der sie und ihr Mann Hans Arp zählen. Sophie Taeuber hat jedoch nie – wie andere Künstler der abstrakten Avantgarde, z. B. Kandinsky und Malewitsch – die Beziehungen zwischen Kunsthandwerk und Kunst zu leugnen oder zu verdecken versucht[8], und sie entwickelte komplexe Strategien, mit den Folgen umzugehen. Dies ist auch der Gegenstand des Forschungsprojekts von Medea Hoch, die in diesem Band erste Untersuchungsergebnisse zu *Sophie-Taeuber-Arps Werk im Spannungsfeld der Gattungen* vorstellt.[9]

Das Phänomen, dass die Präsentation ihrer Werke in Ausstellungen jeweils entweder im Kontext der ›bildenden‹ oder der ›angewandten‹ Kunst stattfand, lässt sich als Nachleben geschlechtsspezifischer Kodierungen der Künste und der auf sie gründenden Gattungshierarchien beschreiben. Wie feministische Forschung bereits belegte, entfaltet sich der traditionelle kunsthistorische Diskurs in Dichotomien zwischen autonomer und angewandter, hoher und niederer Kunst, Profession und Dilettantismus. Den ›höheren Künsten‹ werden intellektuelle, geniale kreative Leistungen zugeschrieben, den angewandten oder dekorativen Künsten Repetition und Reproduktion und nicht zuletzt Funktionalität im Alltagsgebrauch.[10] Die Gattungshierarchien stellen

7 Vgl. den Katalog der Ausstellung, Clamart: Fondation Arp 2007.

8 Vgl. dazu den Beitrag von Sigrid Schade in diesem Band.

9 Das vom Schweizerischen Nationalfonds/DORE geförderte Forschungsprojekt am Institute for Cultural Studies in the Arts trägt den Titel: *Das Marionettenspiel König Hirsch, 1918. Sophie Taeuber-Arps erste Raumarbeit. Ein Modell für die Integration der Künste*. Vgl. http://ics.zhdk.ch/d/forschungsprojekte/laufende.html [26.07.2008]. Aus diesem Projekt hat Medea Hoch inzwischen ein Dissertationsprojekt entwickelt.

10 Vgl. Rozsika Parker/Griselda Pollock: Old Mistresses. Women, Art and Ideology, London, New York: Pantheon Books 1981, bes. das Kapitel »Crafty Women and the Hierarchy of the Arts«, S. 50-81; vgl. auch Rozsika Parker:

die Grundlage der Konstruktion von Künstlerschaft als ›männlicher‹ Kreativität dar und formieren den Diskurs der Sprechenden über Kunst wie den der Kunstschaffenden gleichermaßen.

Symptomatisch wurde die konstruierte Synthese von Weiblichkeit und Stickarbeit von Roszika Parker untersucht. In ihrer Studie *The Subversive Stich. Emboridery and the Making of the Feminine* (1984), deren Untersuchungsgegenstand Stickerei vom Mittelalter bis in die Gegenwart ist, belegt sie, dass noch im Mittelalter die Stickerei von beiden Geschlechtern ausgeführt wurde, diese sich in der Neuzeit jedoch zu einer vorwiegend ›weiblichen‹ Tätigkeit entwickelte, die mit ambivalenten Konnotationen belegt war: Sticktätigkeit und Handarbeit generell wurden im 18. Jahrhundert mit Werten wie Disziplin, Moral, Religion und Elternliebe, also mit einem spezifischen bürgerlichen Weiblichkeitsideal verknüpft. Im viktorianischen Mittelalterkult wurde das Mittelalter nachträglich zur Projektionsfläche der handarbeitenden Ladys des späten 19. Jahrhunderts.[11]

Kunstgeschichte und Kunstkritik reproduzieren und konstituieren die traditionellen Gattungshierarchien u. a. über die institutionellen Praktiken in Museen, Galerien, im Kunstbetrieb des Sammlerwesens[12] und in den Akade-

---

The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine, London: Women's Press 1984; Teilsektionen der 4. Kunsthistorikerinnentagung von 1988 (Berlin) sowie der 6. Kunsthistorikerinnentagung von 1995/96 (Trier) und deren Akten sollen hier als Meilensteine dieses Forschungsfeldes hervorgehoben werden: Ines Lindner u. a. (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin: Reimer 1989, bes. Kap. »›Männliche‹ und ›weibliche‹ Künste?«, S. 200ff.; Cordula Bischoff, Christina Threuter (Hg.): Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne, Marburg, Jonas 1999; Sigrid Schade/Silke Wenk: »Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz«, in: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.), Genus. Geschlechterforschung und Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Stuttgart: Kröner 2005, S. 240-407, hier S. 159.

11 Vgl. R. Parker: The Subversive Stitch. Embroidery, die deutsche Übersetzung des Kap. »Verewigung des Weiblichen. Stickerei und der Viktorianische Mittelalterkult«, in: I. Lindner, Blick-Wechsel, S. 203-214.

12 Vgl. den Beitrag von Marjan Groot in diesem Band zur Bedeutung des niederländischen Galeriebetriebs um 1900; Silke Tammen zum Verhältnis von Kunstgeschichte und -kritik zu textilen Arbeiten in: »›Seelenkomplexe‹ und ›Ekeltechniken‹ – von den Problemen der Kunstkritik und Kunstgeschichte mit der ›Handarbeit‹«, in: Anja Zimmermann (Hg.), Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin: Reimer 2006, S. 215-239; sowie Jennifer John zur (Re-)Produktion der Gattungshierarchie durch die Institution Kunst-

mien, die Künstlerinnen bekanntlich bis ca. 1900 nicht zugänglich waren.[13] Historisch ging dies einher mit geschlechtsspezifischen Zugangsmöglichkeiten zu den verschiedenen künstlerischen Arbeitsformen.

Ende des 19. Jahrhunderts ermöglichte der Bezug auf ›angewandte‹ Künste in der ›autonomen‹ Kunst Künstlerinnen einen leichteren Zugang auch zu diesem Bereich, noch bevor sich die Akademietüren für sie öffneten, er trug jedoch gleichzeitig dazu bei, dass die künstlerischen Arbeiten von Frauen wieder marginalisiert werden konnten.[14] Erfolgreiche Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen gab es durchaus, wie Marjan Groot in diesem Band verdeutlicht, sie wurden aber von der Kunstgeschichtsschreibung oftmals ausgeblendet.

Die zunehmenden Grenzüberschreitungen zwischen hoher und angewandter Kunst begannen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und erreichten zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen Höhepunkt. Die Moderne war geprägt von Umbrüchen und Umformulierungen des traditionellen europäischen Tafelbildes ebenso wie von einer allgemeinen Auseinandersetzung um die sozialen und gestalterischen Effekte der Industrialisierung, um die Aufwertung des Kunsthandwerks, Grenzüberschreitungen zwischen den Gattungen und Künsten und um integrative Konzepte bis hin zu dem des Gesamtkunstwerks. So sind auch häufig Kooperationen oder Grenzüberschreitungen nicht nur zwischen verschiedenen bildkünstlerischen Gattungen zu finden, sondern zwischen bildender Kunst, Theater, Architektur und Musik, wofür ebenfalls Sophie Taeuber-Arp exemplarisch stehen kann.

Doch führten die künstlerischen Strategien, welche Gattungsgrenzen und Materialfelder überschritten – besonders bei Künstlern, die schließlich abstrakt arbeiteten, nicht automatisch zu einer Enthierarchisierung der Künste und auch nicht zu einer Auflösung der ihr immanenten Geschlechterkonstruktionen. Stattdessen entstanden zwischen den Ansprüchen einer produktiven Kritik an historischen Kunst- und Bildvorstellungen und dem Festhalten an der Vorstellung (männlicher) Künstlerpersönlichkeiten und Genies Widersprüche der Moderne, deren Analyse in der Kunstgeschichte bis heute ausblieb. Selbst

museum an einem Ausstellungs-Beispiel der Hamburger Kunsthalle, Jennifer John: »Ein Künstler ist ein Künstler ist ein Künstler. Fortwährende Inszenierungen des Künstlergenies«, in: Ute Frietsch u. a. (Hg.), Geschlecht als Tabu. Ort, Dynamiken, Funktionen, Bielefeld: transcript 2008, S. 79-98.

13 Renate Berger: Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln: dumont taschenbuch 1982.

14 Vgl. den Beitrag von Anja Baumhoff in diesem Band, sowie Anja Baumhoff: The Gendered World of the Bauhaus. The Politics of Power at the Weimar Republic›s Premier Art Institute, 1919-1932, Frankfurt/Main: Peter Lang 2001.

die feministisch orientierte kunsthistorische Forschung hat bislang die Übersetzbarkeit der angewandten Kunst als ›weiblich‹ mit der Konnotation des ›Unreinen‹ übersehen.[15] Die Rezeption des Werks von Sophie Taeuber-Arp zeugt ebenso davon wie die Rezeption anderer Künstler/-innen, die man zur Avantgarde der Abstraktion rechnen kann, wie die Beiträge von Medea Hoch und Anja Baumhoff in diesem Band aufzeigen.

Die Moderne setzt das Konzept des *männlichen* Künstlersubjektes fort, das Regelverletzungen und Tabuüberschreitungen nicht nur erlaubt, sondern sogar voraussetzt[16], während bei Künstlerinnen die Auseinandersetzung mit ›angewandten‹ Kunstgattungen seitens der traditionellen Kunstgeschichte von vornherein als angemessene Betätigung und einer kunstgeschichtlichen Reflexion unwert betrachtet wird. Im Falle von Sophie Taeuber-Arp wie bei anderen Beispielen von Künstlerpaaren – z. B. Münter/Kandinsky, Delaunay Terk/Delaunay u. a. – lassen sich die geschlechterspezifischen Kodierungen der Künste zusätzlich in den komplementären Zuschreibungen an den jeweils ›weiblichen‹ und ›männlichen‹ Partner nachweisen.[17] Dass an Institutionen wie dem Bauhaus, für das Grenzüberschreitungen zwischen den Gattungen konstituierendes Gründungsmoment waren, solche Prozesse beispielhaft nachzuvollziehen sind, zeigt Anja Baumhoff in ihrem Beitrag.[18]

Die mangelnde Analyse betrifft aber auch weitere künstlerische Produktionen, wie auch die Kunstkritik und die Kunstgeschichtsschreibung durch das gesamte 20. Jahrhundert hindurch bis heute, in denen Gattungshierarchien weiterhin eine Rolle spielen. Exemplarisch ist die von Elissa Auther in ihrem Beitrag vorgenommene Dekonstruktion dieser tradierten Diskursstränge in der Auseinandersetzung des Kunstkritikers Clemens Greenberg mit dem abs-

15 Vgl. den Beitrag von Sigrid Schade in diesem Band.

16 Silke Wenk: »Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit«, in: Kathrin Hoffmann-Curtius/Silke Wenk (Hg.), Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnentagung, Tübingen, Marburg: Jonas 1997, S. 12-29.

17 Zur Problematik der Kunstgeschichtsschreibung über Künstlerpaare vgl. u. a. Withney Chadwick/Isabelle de Courtivron (Hg.): Significant Others. Creativity and intimate partnership, London: Thames and Hudson 1993; Renate Berger (Hg.): Liebe Macht Kunst, Künstlerpaare im 20. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2000; zuletzt: Sigrid Schade: »Zwischen ›reiner‹ Kunst, Kunsthandwerk und Technikeuphorie. Sonia und Robert Delaunays intermediale und strategische Produktionsgemeinschaft«, in: Katalog der Ausstellung: Robert Delaunay. Hommage à Blériot, hg. v. Roland Wetzel, Kunstmuseum Basel/Bielefeld/Leipzig: Kerber 2008, S. 84-94.

18 Vgl. den Beitrag von A. Baumhoff über Alma Buscher in diesem Band, sowie A. Baumhoff: The Gendered World of the Bauhaus.

trakten Expressionismus, dem Minimalismus und der Pop-Art in den 1960er Jahren, sie zeigt deren Fortleben in der aktuellen Kunstkritik und der Gegenwartskunst auf. Das tabuisierte Fortleben formuliert Silke Tammen wie folgt:

»Anscheinend hegt die Kunstgeschichte immer noch Berührungsängste gegenüber kunsthandwerklich erscheinenden Verfahren und Materialien, so dass KünsterInnen wie die bekannteren Trockel und Boetti, oder die neueren wie z. B. die gebürtige Ägypterin Ghada Amer, die New Yorker Sampler-Strickerin Elaine Reichek, die Näherin ›topologischer Operationen‹ Silke Radenhausen, die Weberschwestern Hohenbüchler, die Sticker Jochen Flinzer und Francesco Vezzoli oder die mit Beton als Strickgrund arbeitende Ungarin Mariann Imre nicht als Teil eines größeren Phänomens untersucht werden.«[19]

So hält die nach wie vor weibliche Konnotation von textilen Techniken wie Sticken, aber auch Weben, Häkeln und Stricken, die bereits in den 1970er Jahren von Künstlerinnen und Künstlern als subversive Kritik an der ›männlich‹ dominierten Kunsttradition verwendet wurden und in den vergangenen Jahren sowohl in der Kunst[20] wie auch als Alternative zur Alltagskulturen und -ökonomien wieder aktuell wurden und denen sogar erneut subversive Strategien unterstellt werden[21], bis in die Gegenwart an[22] und führt nach wie vor zum Desinteresse der Kunstkritik. Verena Kuni befasst sich mit diesen zeitgenössischen textilen Kunstwerken und macht alte Muster in den scheinbar subversiven neuen Maschen häkelnder, stickender und strickender Feministinnen und Aktivistinnen und Aktivisten wie auch Künstler/-innen sichtbar. Karen Ellwanger und Silke Radenhausen stellen dagegen die Grenzgänge und Interventionen zeitgenössischer Künstler/-innen zwischen den Künsten vor. Die Künstlerin Silke Radenhausen interveniert mit ihrer Arbeit *Patch Collection* inmitten der wissenschaftlichen Beiträge zu Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen und setzt diese explizit mit dem debattierten Phänomen in Beziehung.

Die hier versammelten Beiträge internationaler Autorinnen intervenieren in die tradierten Gattungshierarchien und die mit ihnen eng verknüpften Geschlechterkonstruktionen, wobei besondere Aufmerksamkeit nicht nur den Widersprüchen der historischen Protagonisten, sondern auch ihren je eigenen

19 Silke Tammen: »›Seelenkomplexe‹ und ›Ekeltechniken‹«, S. 224.

20 Vgl. hierzu den Aufsatz von Silke Radenhausen in diesem Band.

21 Tradierte geschlechterspezifische Zuweisungen sollten bereits in der Arts-and-Crafts-Bewegung sowie seitens feministischer Künstlerinnen der 1970er Jahre modifiziert werden, daran schließen aktuelle Strategien an, vgl. den Beitrag von Verena Kuni in diesem Band.

22 Ebd.

Interventionen im Spannungsfeld der Gattungen und/oder den Geschlechterzuschreibungen gilt. Insofern schließt dieser Band an die Erkenntnisse feministischer Kunstgeschichtsschreibung an, die den Zusammenhang zwischen den Auf- und Abwertungen von Gattungen, den Konstruktionen von genialer Autor- und Künstlerschaft und Geschlechterkonstruktionen zwischen reproduktiver und kreativer Produktion mittlerweile explizit machte und sowohl als allgemeinen Diskurs als auch in Detailwirkungen untersuchte. Dieser Diskurs gründet auf historisch gewachsenen Arbeitsteilungen und -zuweisungen, die seit der Renaissance als essentialistische und natürliche Geschlechterordnung tradiert werden, und ist mit der Gegenüberstellung von High und Low verbunden, eine Opposition, die hohe Kunst gegen Massen- und somit auch Medienkultur stellt.[23]

Wir hoffen, mit diesem Band dazu beizutragen, die unausgesprochenen Inhalte von Auf- und Abwertungen in künstlerischen Produktionen in der diskursiven Formation Kunstgeschichte wahrnehmbar zu machen – und nicht zuletzt sicht- und lesbar, dass und wie sie mit Geschlechterkonstruktionen verknüpft sind, welche nicht nur die Kunst, sondern auch unseren Alltag nach wie vor mitbestimmen. Insofern versteht sich der gesamte Band als Intervention und Ermutigung zu Grenzgängen.

Wir danken an dieser Stelle insbesondere unseren Kooperationspartnerinnen am Museum Bellerive Zürich, der leitenden Kuratorin Eva Afuhs, und ihren Mitarbeiterinnen Kristin Haefele und Tanja Trampe, den Autorinnen des vorliegenden Bandes, der Übersetzerin Astrid Näff, der Korrekturleserin Adele Gerdes, Fabienne Ton-Knaff, administrative Mitarbeiterin des Institute for Cultural Studies in the Arts, für die Hilfe beim Layout und dem Projektbetreuer Gero Wierichs vom transcript Verlag, sowie besonders der Künstlerin Silke Radenhausen für das Insert und den Fotografen ihrer Arbeit *Patch-Collection* Tina Münchbach, Dewanger und Helmut Kunde.

23 Die Frage ist allerdings, wie die Bezüge auf die verschiedenen Künste und Gattungen formuliert wurden, der Bezug auf die Musik konnte grenzüberschreitende wie auch Grenzen setzende Motive haben, wie man sie in der Selbstbegründung der abstrakten Künstler findet, die mit dem Einsatz metaphorischer Begriffe aus der Musik allenfalls das hohe Ansehen der Musik als Kunstform z. B. bei Hegel beleihen wollten, nicht aber deren tatsächliche Inhalte.

Geschlechtlich konnotierte Sphären im niederländischen Galeriebetrieb der Moderne: die Rezeption von Arts and Crafts, außereuropäischem Kunsthandwerk und Volkskunst[1]

Marjan Groot

Einleitung

Die Frauenemanzipation Ende des 19. Jahrhunderts ermöglichte es einzelnen Designerinnen, Künstlerinnen und Entwerferinnen, ihren jeweiligen künstlerischen und kunsthandwerklichen Tätigkeiten erfolgreich nachzugehen und zu ihrer Zeit wie auch teils noch heute bekannt zu werden und zu bleiben – spätestens durch die Veröffentlichungen zu einer Künstlerinnen-Geschichte von Seiten feministisch orientierter Forschender in der Kunstgeschichte. Doch trotz dieses Erfolgs bleibt ein Dilemma bis heute bestehen: Künstlerische wie kunsthandwerkliche Arbeiten von Frauen waren/sind durch abwertende stereotype Zuschreibungen stigmatisiert. Es fanden/finden geschlechterspezifische Abwertungen von Produktions- und Ausdrucksformen statt. Verantwortlich sind dafür die Hierarchien der Kunst- und Kunsthandwerksgattungen, die entlang geschlechterstereotyper Zuschreibungen konstruiert werden.

Im 19. Jahrhundert waren viele Formen des Textilkunsthandwerks wie Kunststickerei oder Kunstnadelwerk, Weberei, Spitzenarbeit und Perlenarbeiten, mit deren Ausführung die meisten Frauen aufgewachsen waren, weiblich konnotiert. Diesen Kunsthandwerksgattungen standen solche gegenüber, die überwiegend Männer ausführten, exemplarisch dafür sind die Bereiche Mö-

1 Deutsche Übersetzung des Textes: Marjan Groot und Jennifer John.

belentwurf und Architektur. Laut Anthea Callen brachte die Arts-and-Crafts-Bewegung (ab circa 1875) Bewegung in die Konstellation, die damit einherging, dass die von Frauen ausgeführten Künste gegenüber den von Männern ausgeführten abgewertet wurden: Die Bewegung förderte die Frauenemanzipation im Bereich des Kunsthandwerks dadurch, dass sie Frauen, die oftmals in traditionellen Berufen diskriminiert wurden, die Möglichkeit des selbständigen Arbeitens eröffnete. Callen konstatiert jedoch, dass nichtsdestotrotz die Viktorianische Unterscheidung von Klasse, Geschlecht und Arbeit aufrechterhalten blieb: Frauen übten einerseits überwiegend die tradiert ›weiblichen‹ Kunsthandwerksgattungen aus und behielten andererseits ihre ›niedere‹ Rolle als Ausführende oder assistierende Entwerferinnen, während ihren männlichen Kollegen weiterhin die Aufgabe des Entwerfens zufiel. So arbeiteten Frauen oftmals unter der Leitung und in den Werkstätten von Männern, die teilweise Freund, Vater, Ehemann, oder Bruder waren.[2]

Lynne Walker differenzierte die Analyse Callens, indem sie darauf hinwies, dass Handwerk von Frauen, selbst traditionell ›weibliche‹ Techniken wie Stickerei, tatsächlich als ein ›vollwertiger‹ Bereich des neuen Kunsthandwerks anerkannt wurde. Rozsika Parker wies nach, dass die Kunststickereien der Künstlerinnen der Arts-and-Crafts-Bewegung im Zusammenhang mit der Frauenbewegung eine Vorbildfunktion erlangten. Dies ließ die Stickerei von einer Beschäftigung von Dilettantinnen zu einer geschätzten künstlerischen Leistung werden.[3] Vor diesem Hintergrund wurde auch die positive Bewertung von Kunststickereien europäischer Künstlerinnen ab circa 1895 möglich.

In den Niederlanden war nicht nur die englische Arts-and-Crafts-Bewegung wegweisend, sondern auch die 1872 in London gegründete Royal School of Art Needlework sowie die 1874 gegründete Kaiserlich-Königliche Fachschule für Kunststickerei an der Wiener Kunstgewerbeschule. Auch kann

2 Anthea Callen: Angel in the Studio. Women in the Arts and Crafts Movement 1870-1914, London: Astragal Books 1979, speziell S. 218-220; Anthea Callen: »Sexual Division of Labour in the Arts and Crafts Movement«, in: Judy Attfield/Pat Kirkham (Hg.), A View from the Interior. Feminism, Women and Design, London: Women's Press 1989, S. 151-164. Vgl. hierzu auch die Einleitung in diesem Band.

3 Vgl. Lynne Walker: »The Arts and Crafts Alternative«, in: Judy Attfield/Pat Kirkham (Hg.), A View from the Interior. Feminism, Women and Design, London: Women's Press 1989, S. 165-173; Rozsika Parker: The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine, London: Women's Press 1984, S. 178-182. Dies bestätigte noch kürzlich Bridget Elliott/Janice Helland (Hg.): Women Artists and the Decorative Arts 1880-1935, Hants, Burlington: Ashgate 2002, darin speziell »Introduction«, S. 5-8, und Jan Marsh: »May Morris: ubiquitous, invisible Arts and Crafts-woman«, S. 35-37.

zur Differenzierung des oben gezeigten Bildes noch angeführt werden, dass Künstlerinnen und Designerinnen und ihrem Werk hier nicht ausschließlich negativ begegnet wurde. Manche wurden von ihren männlichen Kollegen geschätzt und es gab auch immer wieder einflussreiche Künstler, die Künstlerinnen förderten. Dazu ist zu bemerken, dass der 1904 gegründete, niederländische Berufsverein aller kunsthandwerklichen Fachgebiete, VANK (Nederlandsche Vereeniging van Ambachts en Nijverheidskunst), von Anfang an Frauen als Mitglieder anerkannte.[4]

Zu bedenken bleibt jedoch, dass die Künstlerinnen überwiegend in ›typisch weiblichen‹ Gattungen von Kunst und Handwerk tätig waren und dadurch für ihre männlichen Kollegen kaum eine Konkurrenz darstellten. Künstlerinnen, deren Werke den nicht-weiblich konnotierten Gattungen von Kunsthandwerk und Design zugeordnet werden können, arbeiteten überwiegend im Bereich der stilistischen Erneuerung, deren Konzept auf männlichen Zuschreibungen basierte.[5] In den Niederlanden war die graphische Gestaltung eines der ›neutralsten‹ Felder der angewandten Künste, in dem Künstlerinnen sich etablierten konnten.

In diesem Beitrag möchte ich am Beispiel niederländischer Kunsthandwerkerinnen und Entwerferinnen die Hierarchisierung der Kunst(handwerks-)gattungen in Hinsicht auf implizite Geschlechterkonstruktionen überprüfen. Es soll die Komplexität der Analyse von Geschlechterkonstruktionen in den Kunstgattungen in Bezug auf historische Situationen aufgezeigt werden. Der erste Teil des Beitrags umfasst Beispiele von Künstlerinnen, deren Arbeiten nicht in das stereotype Muster der Künste passen, um einen Eindruck von den

4 Es ist das Gegenteil zu der beispielsweise schon 1884 gegründeten, exklusiv Männern vorbehaltenen Art Workers' Guild in England, was May Morris 1907 dazu anregte, eine Women's Guild of Arts zu stiften, vgl. Jan Marsh: »May Morris«, in: B. Elliott/J. Helland (Hg.), Women Artists, S. 43-44. Es ist ungeklärt, ob Frauen am Deutschen Werkbund schon seit der Gründung 1907 Mitglieder werden konnten. Möglicherweise waren Adele von Stark, Therese Trethan kurz nach der Gründung und Möbelentwerferin Gertrud Kleinhempel schon 1907 Mitglieder. Sicher ist, dass 1912 die Innenarchitektin Lilly Reich dem Werkbund beigetreten war, vgl. Angela Oedekoven-Gerischer u. a. (Hg.): Frauen im Design. Berufsbilder und Lebenswege seit 1900. Women in Design. Careers and Life Histories since 1900, Stuttgart: Design Center/Landesgewerbeamt Baden-Württemberg 1989, S. 40, 44, 56, 74, und Werkbundarchiv auf http://www.museumderdinge.de/.

5 Frühe internationale Übersichten in Isabelle Anscombe: A Woman's Touch. Women in Design from 1860 to the present day, London: Virago Press 1984; A. Oedekoven-Gerischer u. a. (Hg.): Frauen im Design, 1989.

Interventionen von Frauen im Kunsthandwerk außerhalb von Textilarbeiten zu geben. Im zweiten Teil des Beitrags soll die Hierarchisierung der Kunst(handwerks)gattungen mit geschlechterspezifischen Geographien und Sphären in Beziehung gesetzt werden: An spezifischen Orten im städtischen Raum waren Frauen als Kunsthandwerkerinnen und Entwerferinnen sichtbar.[6]

Künstlerinnen und Kunsthandwerk: einige nicht-stereotype Beispiele

Um 1911 studierten zwei junge Frauen, Tine Baanders (1890-1973) und Cateau Berlage (1889-?) in Zürich. Sie hatten in den Niederlanden auf verschiedenen Schulen eine Entwurfsausbildung gemacht und belegten in Zürich Kurse in Buchbinden und Lithographie, was Briefe von Tine Baanders an ihre Familie in Amsterdam bezeugen. Sie repräsentierten die ›neue Frau‹, (relativ) unabhängig und mit der Intention, selbst zu arbeiten und – im Fall von Baanders – moderne lesbische Sexualität zu leben.[7] Beide waren Töchter von damals bekannten niederländischen Architekten. Als sie 1912 nach Amsterdam zurückkehrten, begannen sie als graphische Entwerferinnen zu arbeiten. Gemeinsam waren sie für die Frauenausstellung *De Vrouw 1813-1913* (Die Frau 1813-1913) tätig, die zweite nationale Frauenausstellung in den Niederlanden.[8] So entwarf Tine Baanders ein Diplom für die ausschließlich weiblichen Teilnehmerinnen der Ausstellung und Cateau Berlage entwarf Reklame *(Abb. 1).*

6 Dieser Beitrag ist eine Überarbeitung des Aufsatzes von Marjan Groot: »Crossing the Borderlines and Moving the Boundaries. ›High‹ Arts and Crafts, Cross-culturalism, Folk Art and Gender«, Journal of Design History, 19, 2 (2006), S. 121-136. Für alle Details über die besprochenen niederländischen Entwerferinnen vgl. Marjan Groot: Vrouwen in de vormgeving in Nederland 1880-1940, Rotterdam: Uitgeverij 010 2007.

7 Z. B. Jane Beckett/Deborah Cherry: »›Jenseits des Sichtbaren‹: Frauen, Großstadtkultur, Vortizismus«, in: Karin Orchard (Hg.), Vortizismus – Die erste Avantgarde in England 1914-1918, Ausstellungskat. Hannover, München: Ars Nicolai 1996, S. 58-73, hier 62-63; Birgit Haustedt: Die wilden Jahre in Berlin. Eine Klatsch- und Kulturgeschichte der Frauen, Berlin: Edition Ebersbach 2002.

8 Vgl. Jane Beckett, »Engendering the Spaces of Modernity: The Women's Exhibition, Amsterdam 1913«, in: B. Elliott/J. Helland (Hg.), Women Artists, S. 155-175.



Abb. 1: Cateau Berlage, Werbeanzeige-Entwurf für die Ausstellung De Vrouw 1813-1913, 1912. Motto: ›Kraft ungeachtet Widerstand‹. Fotografie aus der Zeitschrift De vrouw en haar huis

Graphische Formgebung bzw. graphische Gestaltung war während des gesamten Zeitabschnitts 1895-1940 bei Entwerferinnen populär. Ihre Attraktivität lag für Künstlerinnen wahrscheinlich darin, dass die Arbeit mit einfachen Instrumenten in kleinen Räumen auszuführen war sowie dass sie mit ›bildender‹ Kunst verwandt war. So knüpfte das graphische Werk vieler dieser Künstlerinnen ab 1917 auch an den abstrakten Modernismus an. Doch die berufliche Karriere vieler dieser Künstlerinnen war kurz, nur wenige der Künstlerinnen konnten eine solch lange Karriere vorweisen wie Fré Cohen (1903-1943), die ab 1925 bis zu ihrem frühen Tod als Künstlerin tätig war. Sie ist eine Ausnahme, deren Erfolg nicht zuletzt darauf beruht, dass sie Aufträge von sozialdemokratischen Vereinen erhielt *(Abb. 2).*



Abb. 2: Fré Cohen, Gestalteter Umschlag für Hendrik de Man, Het sosialisme als kultuurbeweging, Amsterdam: Arbeiders Jeugd Centrale, 1928. Papier, 204 x 304 mm

Eine weitaus bedeutendere Ausnahme stellt die Karriere von Margaret Kropholler (1891-1966) dar, die Erfolg in einer ›männlich‹ besetzten Kunstgattung hatte. Sie fertigte unter dem Pseudonym Greta Derlinge für die bereits genannte Frauenausstellung ihren ersten offiziellen Entwurf: ein Haus für die moderne Frau anno 1913. Sie war die einzige Frau, die vor 1945 als Architektin in den Niederlanden arbeitete; ihre ersten Entwürfe von Villen fertigte sie direkt nach dem Ersten Weltkrieg in einem expressionistischen Stil der so genannten Amsterdamer Schule, der kurz vor dem Durchbruch zu einem rationalen, sachlichen Funktionalismus war. Während der Bereich des Bauens in der Architektur aufgrund seines konstruktiven Aspektes eine männliche Zuschreibung erfuhr, stellte die ›dekorative‹ Ausrichtung der Architektur eine Nische für Frauen in diesem Feld dar.[9] Eine der bedeutendsten Künstlerinnen in diesem Feld war Jacoba van Heemskerck, die ab 1913 Anerkennung für ihre expressionistischen Bleiglasfenster in Berlin und Den Haag fand.[10] Wie viele weitere Künstlerinnen erhielt sie ihre Aufträge von Architekten und Künstlerfreunden.

Für die Situation in der Ausbildung galt, dass weibliche wie männliche

9 B. Elliott, J. Helland (Hg.): Women Artists, »Introduction«, S. 1-14.

10 Vgl. die Monographie über diese Künstlerin von A.H. Huussen jr., J.F.A. van Paaschen-Louwerse: Jacoba van Heemskerck van Beest 1876-1923. Schilderes uit roeping, Zwolle: Waanders uitgevers 2005.

Studenten im Prinzip in allen Techniken unterrichtet wurden. Anja Baumhoff weist jedoch am Beispiel des Bauhauses eindrücklich nach, dass auch die avantgardistischen, scheinbar fortschrittlichen Institutionen entlang des tradierten Geschlechtersystems strukturiert wurden: die männliche Leitung des Bauhauses situierte die Weberei als künstlerischen Bereich für weibliche Schüler.[11] Mit dem Eintritt in die Berufspraxis war das Geschlecht für die Tätigkeit meist entscheidend. Kunst im Bereich Metall und Keramik wurden in den Niederlanden überwiegend von Männern professionell ausgeführt. Aber auch in diesem Bereich lassen sich Ausnahmen verzeichnen, wie Johanna van Eybergen, die zwischen 1906 und 1910 moderne Entwürfe für eine Kunstwerkstatt in einer kommerziellen Kupferwerkfabrik anfertigte. Von Eybergen war jedoch Entwerferin, d. h. sie bearbeitete selbst kein Metall. Als das Kunstatelier 1910 geschlossen wurde, arbeitete sie als Lehrerin für Textilarbeiten an einer Mädchenschule, eine innerhalb der Kunstgattungen die Geschlechterrollen festigende Position. Zwei international erfolgreiche Künstlerinnen einer jüngeren Generation, die sich als professionelle Entwerferinnen im Bereich der Metallkunst profilieren konnten, sollen nicht unerwähnt bleiben: Ab 1927 machte die Österreicherin Christa Ehrlich industrielle Entwürfe für eine niederländische Silberfabrik in Voorschoten, ab 1938 stieß die deutsche Künstlerin Emmy Roth kurze Zeit dazu.

Ein weiteres Zeugnis für die Funktionen, die Geschlechterzuschreibungen in den ›angewandten‹ Künsten spielen, gibt die künstlerische Laufbahn der in Weimar geborenen Künstlerin Gertrud Arper (1894-1968). Nachdem sie in ihrem Geburtsort die Kunstgewerbeschule abgeschlossen hatte – 1919 wurde diese zusammen mit der Hochschule für bildende Kunst offiziell zum Staatlichen Bauhaus – wurde sie 1915 auf Fürsprache von Henry van de Velde Assistentin des Architekten H.P. Berlage in Den Haag. Sie wirkte in der Abteilung »Gebäude« der Firma W.H. Müller & Co. Die Ehefrau des Firmeninhabers, Hélène Kröller-Müller, beauftragte Berlage, ein Lustschloss zu entwerfen, sie bat ihn, an der Planungsarbeit eine Frau zu beteiligen. Sie wollte, dass diese Entwerferin kleinere Teile von Berlage's Entwurf ausführte und darüber hinaus für sie Gebrauchsgegenstände entwerfe. So sollte Gertrud Aper Flachmuster für Textilien und Stickereien entwerfen, aber auch eigene Ideen einbringen, da die Auftraggeberin »das weibliche Element bei der Einrichtung

11 Siehe dazu den Beitrag von Anja Baumhoff in diesem Band, sowie auch: Sigrid Wortmann Weltge, Women's work. Textile art from the bauhaus, San Francisco: Chronicle Books 1993; Anja Bauhoff, »Weberei intern. Autorität und Geschlecht am Bauhaus«, in: Magdalena Droste/Manfred Ludewig (Hg.), Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus. Ein Projekt der Bauhaus-Sammlungen in Weimar, Dessau, Berlin, Berlin: Bauhaus-Archiv 1998, S. 53-58.

von Wohnhäusern und bei der Anfertigung von Gebrauchsgegenständen unbedingt nötig erachte[te]«.[12] Die Architekten Van de Velde und Berlage wie auch Hélène Kröller ließen die soziale Rolle von Frauen unangetastet, werteten jedoch zugleich die tradierten Zuschreibungen an Weiblichkeit durch die Betonung der Qualitäten ›weiblicher‹ Kreativität auf – und damit auch Frauen. Gertrud Arper blieb in Berlages Büro, bis sie 1920 heiratete; von 1915 bis 1925 arbeitete sie freiberuflich als Entwerferin für die sozialistische Möbelfabrik Labor Omnia Vincit (L.O.V.); in den Niederlanden stellte ein derartiger Beruf für eine Frau einen Ausnahmefall dar. Später wurde sie Mitarbeiterin in der Galerie mit Atelierbetrieb Die Perleule.

Galerien als ›weiblich‹ konnotierte Räume

Die Galerie Die Perleule in der Stadt Haarlem hatte sich auf aktuelles Kunsthandwerk und funktionalistisches Design spezialisiert, wurde jedoch bis heute nicht in die Kunstgeschichtsschreibung des niederländischen Designs der 20er und 30er Jahre aufgenommen. Die Galerie war auf unterschiedlichen Ebenen ›weiblich‹ konnotiert: 1924 bis 1954 wurde sie von einer Frau – Jo van Regteren Altena (1876-1954) – geleitet. Im Atelier arbeiteten überwiegend junge Frauen und die Ausstellungen zeigten überwiegend Werke aus dem Bereich der ›angewandten‹ Künste von Frauen. Für van Regteren Altena funktionierte die Galerie wie ein »ritueller Passageraum«, wie er beispielsweise in verschiedenen Beiträgen von Kenworthy Teather beschrieben wird: ein Raum, den sich Menschen aneignen oder den sie entwerfen, um mit anderen aufgrund von diversen Übereinstimmungen wie Alter oder Geschlecht eine stabile, lebbare Identität entwickeln zu können.[13] Für van Regteren Altena spannte sich die Passage mit ihrer Galerie *Die Perleule* von der symbolisch emanzipatorischen Beschäftigung mit ›weiblichem‹ Textilhandwerk bis zur weniger unter stereotypen Zuschreibungen stehenden Innenarchitektur, die sie ab 1930 präsentierte. In den 30er Jahren präsentierte die Galerie auch skandinavische Möbel *(Abb. 3)*.[14]

12 Brief von Hélène Kröller-Müller an Karl Ernst Osthaus, 24. April 1915, zitiert in Johannes van der Wolk, »Honderd jaar Kröller-Müller«, in: R.W.D. Oxenaar/A.M. Hammacher/Johannes van der Wolk u. a., Kröller-Müller honderd jaar bouwen en verzamelen, Haarlem: Enschedé 1988, S. 28-29.

13 Vgl. die klassische Studie von Arnold van Gennep: The rites of passage, London and Henly: Routledge and Kegan Paul 1977 (1960[I]). Für Räume in Beziehung zu verschiedenen zeitgenössischen Rites de Passage vgl. u. a. Elizabeth Kenworthy Teather (Hg.): Embodied Geographies. Spaces, Bodies and Rites of Passage, London, New York: Routledge 1999.

14 Vgl. A. Oedekoven-Gerischer u. a. (Hg.): Frauen im Design, S. 28-29.



Abb. 3: Innenraum der Galerie De Kerkuil, Kenaupark 21 Haarlem, mit Möbeln von Alvar Aalto, 1938-1939

Diese Galerie ist exemplarisch für einen weiblich konnotierten Raum in der späten modernistischen Zeit. Jane Beckett and Deborah Cherry stellen (groß) städtische Kultur als ein geschlechtlich und erotisch konnotiertes Feld dar, das sich die Avantgarde ab 1910 schuf, indem sie entsprechende atmosphärische Orte kreierte. Diese Sphären und Räume beschreiben Geographien, was eine räumliche Kartierung – »mapping«[15] – meint: es werden Orte dokumentiert, welche durch visuelle Vermittlung von Kunst von Frauen mit einer alternativen Bedeutung belegt wurden. Es handelt sich um eine Besetzung, die symbolisch gemeint ist, aber ebenso die Belegung von konkreten Räumen meinen kann, wie Cafés, Cabarets und Ausstellungen.[16] In diesem Beitrag will ich ausschließlich auf diejenige Geographie eingehen, die konkrete Orte und Räume bezeichnet, welche in Beziehung zu einer anthropologischen Struktur in bestimmten, kulturell geprägten Lebensphasen stehen – z.B. Geburtsorte, Orte

15 Vgl. J. Beckett/D. Cherry: »›Jenseits‹«, S. 58: Mapping geht von der Unmöglichkeit aus, »[...] eine Landkarte von Gebieten zu zeichnen, die noch nicht in Besitz genommen sind, und die Aneignung und Beherrschung durch den Akt der visuellen Darstellung bezeichnet«.

16 Zu den Avantgarde-Geographien in der Metropole London kurz vor und während des Ersten Weltkriegs vgl. J. Beckett/D. Cherry: »›Jenseits‹«, S. 58-60. Für Berlin vgl. B. Haustedt: Die wilden Jahre, Kapitel 2, ›Berlins weibliche Topographie‹.

der Adoleszenz und Ehe. Diese Geographien kann man Sphären, Gebiete oder Räume nennen. Zu diesen konkreten Räumen gehörten Galerien.

Schon an der Namensgebung der Galerie »Die Perleule« ist die Konstruktion eines konkreten und symbolischen Raumes ablesbar, der mit subversiven weiblichen Identitätskonstruktionen verknüpft ist. Jene Konstruktion kann sowohl auf die Leiterin der Galerie bezogen werden, als auch grundsätzlich auf Frauen im Kunsthandwerk: eine Perleule ist kein Tier, das alltäglich im öffentlichen Stadtraum zu sehen ist, sondern das sich in Baumhöhlen, Türmen und Ruinen verbirgt. Es hat jedoch ein sehr scharfes und aufmerksames Gehör. Die Symbolik lässt sich auf die Entwicklung des Standortes der Galerie Die Perleule übertragen: anfänglich befand sich die kleine Galerie neben der Großen oder St. Bavo Kirche aus dem 14. bis 16. Jahrhundert, gleich einem zurückgezogenen Raum im Stadtzentrum, wie ihn die unscharfe spontane Fotografie von der Galerie mit Mitarbeiterinnen davor zeigt *(Abb. 4).*



Abb. 4: Drei Mitarbeiterinnen vor der Galerie Die Perleule in Haarlem, 1923

Im Laufe der Jahre zog die Galerie jedoch um in größere und öffentlich sichtbarere Gebäude *(Abb. 3).*

Diese räumliche und symbolische Lokalisierung und Deutung der Galerien bestanden schon in der früh-modernen Zeit, die der erst später als solche erkannten Avantgarde vorausging.[17] Entsprechend der Konstruktion von

17 Für die frühere Zeit Lynne Walker: »Vistas of pleasure: Women consumers of urban space in the West End of London 1850-1900«, in: Clarissa Campbell Or (Hg.), Women in the Victorian Art World, Manchester, New York: Manchester University Press 1995, S. 71-85. Für weiblich/männliche Konnotationen von Zimmern und Räumen in Deutschen Privathäusern um 1900 auch Thomas Heyden: Biedermeier als Erzieher. Studien zum Neubiedermeier in Raumkunst und Architektur 1896-1910, Weimar: Verlag und Datenbank für

Kunstgattungen ist die strikte Trennung männlicher und weiblicher Sphären, die die Theorie aufstellt, mithilfe von Quellen zu realen Lebenswelten zu hinterfragen. Männlichkeit und Weiblichkeit sind keine essentiellen Kategorien, und im künstlerischen Ausdruck sind es sicher auch Begriffe und Polaritäten, mit denen Künstler/-innen ›spielen‹. Dennoch verhallte jeder künstlerische Versuch, Weiblichkeit neu zu definieren.[18] Obwohl diese Galerien alternativ denkende Künstler/-innen und Kunsthandwerker/-innen anzogen, waren sie zugleich in der bürgerlichen Gesellschaft, aus der ihr Publikum oder ihre Leiterinnen stammten, verankert.

Die Verschränkung von Geschlechterkonstruktionen im Kunsthandwerk mit weiteren Differenzkategorien: westliches und nicht-westliches Kunsthandwerk und die Volkskunst

Galerien, in denen Frauen eine Rolle spielten, entstanden in den Niederlanden ab circa 1898. Sie funktionierten als Netzwerke, indem sie Frauen ermöglichten, Mitglieder von früh-modernen Kunsthandwerker/-innenzirkeln zu sein. Zugleich kreierten Frauen als Galerie-Leiterinnen eine ästhetische Umgebung für das Kunsthandwerk, in der sich Entwerfer/-innen und Liebhaber/-innen des Kunsthandwerks wohl fühlen und Letztere Produkte konsumieren konnten. Diese Situation kann als Fortschreibung des traditionell weiblichen Rollenmodells betrachtet werden[19], zugleich gab die Rolle als Galerie-Leiterin mit ihren Möglichkeiten Frauen eine bedeutende Funktion im Galeriebetrieb. Auch muss die Geschlechterzuschreibung im Fall der Leitungsposition differenziert werden, weil auch Männer diese Funktion übernahmen und Frauen gleichberechtigt waren. Dies schließt jedoch nicht aus, dass Galerien und Werkstätten Gattungen des Kunsthandwerks in weiblich oder männlich konnotierten Sphären repräsentierten.

In Amsterdam eröffnete 1900 eine Galerie mit Werkstatt, die sich auf moderne, aus der Arts-and-Crafts-Bewegung inspirierte Möbel und Innendekoration spezialisiert hatte: 't Binnenhuis [Das Innenhaus]. Sie wurde von Möbelentwerfern geleitet, unter ihnen der genannte Architekt H.P. Berlage. Einige Frauen mit Kunsthandwerkausbildung lieferten Textil- und Lederarbei-

Geisteswissenschaften 1994, S. 139-146, ›Der feminine Stil‹. In der Romanliteratur sind weibliche Geografien in der Stadt ebenfalls ein Thema.

18 L. Walker: »Vistas«, in: C. Campbell Or (Hg.): Women. Auch in Bezug zu bildenden Künstlerinnen: Deborah Cherry, »Women artists and the politics of feminism 1850-1900«, in: C. Campbell Or (Hg.), Women, S. 49-51.

19 J. Beckett/D. Cherry: »»Jenseits««, S. 63.

ten. Zwei Jahre später, 1902, wandelte Margaretha Verwey (1867-1947) ihr seit 1888 bestehendes Geschäft für Stickereien zu einer Galerie mit Werkstatt für moderne Kunststickereien um. Sie leitete ihre Amsterdamer Galerie bis in die 30er Jahre, ab 1908 einschließlich einer Filiale in Utrecht und ab 1910 einer in Den Haag. Des Weiteren publizierte sie theoretische Überlegungen zu Textiltechniken. Die Galerie mit dem Namen Einrichtung für Entwürfe, Zeichnen und Ausführen von Kunststickereien und Webearbeiten Margaretha Verwey entwickelte sich komplementär zu der von Männern dominierten Galerie 't Binnenhuis: Verwey arbeitete ausschließlich mit Assistentinnen. Diese Gegebenheit sowie die Tatsache, dass sie sich auf weiblich konnotierte Kunststickereien spezialisiert hatte, lässt die Schlussfolgerung zu, dass die Galerie eine öffentliche Sphäre für Frauen repräsentierte *(Abb. 5)*.

Da Frauen sich in dieser Periode vielfach mit Textilhandwerk identifizierten, muss diese Galerie in der städtischen Geographie für sie wichtig gewesen sein. Die Galerie war eine ›weibliche‹ Sphäre. Als wichtigen Ort für das gesamte niederländische Kunsthandwerk dieser Periode nennen historische Übersichten niederländischen Kunsthandwerks jedoch nur die Möbelgalerie.[20] Der ›weibliche‹ Raum bleibt trotz seiner Bedeutung unerwähnt, obwohl die Galerie von Verwey mit ihren Textilhandwerk nachweislich ebenso moderne künstlerische Arbeiten wie die Galerie 't Binnenhuis mit ihren Möbeln präsentierte.

Die Textilprodukte weisen in ihren künstlerischen wie theoretischen Überlegungen und Zielsetzungen ein rationelles Streben nach abstrakter Formgebung auf, welche der Abstraktion vorausging, die in der westlichen Kultur zu einem männlichen Ideal wurde.[21] Doch trotz ihrer Suche nach neuen Formgebungen für ihre textilhandwerklichen Arbeiten und ›männlicher‹ ästhetischer Formentwicklung erhielten Künstlerinnen nicht dieselbe (historische) Anerkennung wie ihre männlichen Kollegen.

Geschlechterstereotype Konstruktionen von Kunsthandwerk und Design wie auch geschlechtlich konnotierte Sphären sind mit noch einer weiteren Differenz erzeugenden Kategorie verschränkt: Es wird westliches von nicht-westlichem, dem sogenannten ›primitiven‹ Kunsthandwerk unterschieden. Das

20 Vgl. beispielsweise die Übersicht von Titus M. Eliëns/Marjan Groot/Frans Leidelmeijer: Avant-Garde Design. Dutch Decorative Arts 1880-1940, London: Philip Wilson 1997.

21 Vgl. zum klassischen Rationalismus Sabina Lovibond: »Feminism in ancient philosophy: The feminist stake in Greek rationalism«, in: Miranda Fricker/Jennifer Hornsby (Hg.), The Cambridge Companion to Feminism in Philosophy, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 10-28, und Ellen Kennedy/Susan Mendus (Hg.): Women in Western Political Philosophy. Kant to Nietzsche, Brighton: Wheatsheaf Books 1987.



Abb. 5: Innenraum der Galerie Einrichtung für Entwürfe, Zeichnen und Ausführen von Kunststickereien und Webearbeiten Margaretha Verwey, Amsterdam, 1907-1908

Wort ›primitiv‹ erhielt in der Geschichte durch Kommentare von Philosophen und Künstlern eine weibliche Konnotation.[22] Diese Konnotation wurde in den Kunstdiskursen über das Ornament mitbestimmt sowie über die Unterscheidung von ›einfachem‹ Kunsthandwerk und ›hoher‹ bildender Kunst.[23] Sie wird differenziert durch die tradierte Gegenüberstellung von ›hohem‹ westeuropäischem Kunsthandwerk und ›niederer‹ westlicher Volkskunst, die sich über

22 Ebd., die Ursprünge dieser Klassifizierung finden sich schon bei Philosophen wie Platon und Aristoteles, vgl. dazu z. B. Julia Annas: »Plato's Republic and Feminism«, in: Julie K. Ward (Hg.), Feminism and Ancient Philosophy, New York, London: Routledge 1996, S. 3-12; Susan B. Levin: »Women's Nature and Role in the Ideal Polis: Republic V Revisited«, in ebd.; Daryl McGowan Tress: »The Metaphysical Science of Aristotle's Generation of Animals and Its Feminist Critics«, in ebd.

23 Verweise auf das Ornament in Bezug zu Handwerktechniken von Frauen wie das Weben sind gängig in folgenden Quellen: 1910 schrieb beispielsweise ein Kritiker, dass die Webarbeiten von Timor, Sawoe, Roti und Soemba skandinavischen Webarbeiten gleichen, gleichzeitig erkannte er ebenso Übereinstimmungen ihrer Werke zu Vikingerornamenten aus 900-1100 n. Chr. wie auch zu den Ornamenten der Dajakstämme in Borneo, vgl. M. Groot: Vrouwen in de vormgeving, S. 235. Vgl. zu diesem Diskurs ebenso den Aufsatz von Sigrid Schade in diesem Band.

die Professionalisierung von Kunsthandwerkern und Designern legitimiert. Dennoch hatte die westliche Volkskunst wie die nicht-westliche Kunst einen Vorbildcharakter für das westeuropäische Kunsthandwerk.[24] Die Bewunderung galt besonders der Volkskunst aus den Gebieten Europas, die man von der Perspektive der industrialisierten Stadtkultur aus gesehen als ›primitiv‹ betrachtete: z. B. die Kunst bäuerlicher Schichten sowie die von Völkern aus Skandinavien und den östlichen europäischen Gebieten wie das damalige Bosnien, Herzegovina, Bucowina, Bulgarien, Serbien und Slowenien. Traditionelles Textilhandwerk von Frauen – speziell Gewebe und Flechtarbeiten – zählten ebenso zur Volkskunst, weil es oft zuhause ohne explizit geäußerten künstlerischen Anspruch gefertigt wurde. Die stilisierten Dekorationsmotive dieses Handwerks wurden als ehrlich und natürlich empfunden.

Drei Galerien und ›weibliche‹ Räume: Arts and Crafts, Boeatan, De Wekker

Ich möchte in diesem Netz von Konstruktionen drei niederländische Galerien mit ihren Werkstätten verorten, die durch Künstlerinnen entscheidend geprägt oder geleitet wurden, um zu verdeutlichen, inwiefern die Zuschreibungen auch verschoben wurden. Alle drei Galerien befanden sich in Den Haag. Arts and Crafts, die jüngste dieser Galerien, an die auch eine Werkstatt angebunden war, nannte sich nach der englischen Reformbewegung. Ein Ehepaar aus Apeldoorn kümmerte sich um das Kunsthandwerk, das die Galerie ausstellte: Chris Wegerif (1859-1920), der Hauptfinanzier der Galerie, war Architekt und entwarf Möbel; seine Frau Agathe Wegerif-Gravestein (1867-1944) hatte eine Batikwerkstatt gegründet, in der für die Galerie Textilprodukte gefertigt wurden. Die Tatsache, dass die Ehepartner ihre jeweiligen Arbeiten durch ihre Namensnennung kennzeichneten, weist auf eine gleichberechtigte Beziehung hin *(Abb. 6)*.

Dennoch bestätigte die Arbeitsteilung eine tradierte Zuordnung: die Frau beschäftigte sich mit Textilarbeiten, der Mann mit Möbelentwurfsarbeiten.[25]

24 Vgl. dazu auch bezüglich deren Verknüpfung mit Geschlechtskonstruktionen Elizabeth Cumming: »Patterns of life: the art and design of Phoebe Anna Traquair and Mary Seton Watts«, in: B. Elliott/J. Helland (Hg.), Women artists, S. 19-22. In derselben Publikation belegt diese These der Aufsatz von Sandra Alfoldy: »Laura Nagy: Magyar Muse«, S. 138-149, am Beispiel einer ungarischen Entwerferin. Vgl. ebenso Kapitel 6 in M. Groot: Vrouwen in de vormgeving, 2007, das zahlreiche Quellenangaben zur niederländischen Situation liefert.

25 Wie z. B. auch im Fall des Berliner Paares Rudolf und Fia Wille, vgl. A. Oedekoven-Gerischer u. a. (Hg.): Frauen im Design, S. 54-55. Fia Wille (1868-1920) war fast so alt wie Agathe Wegerif.

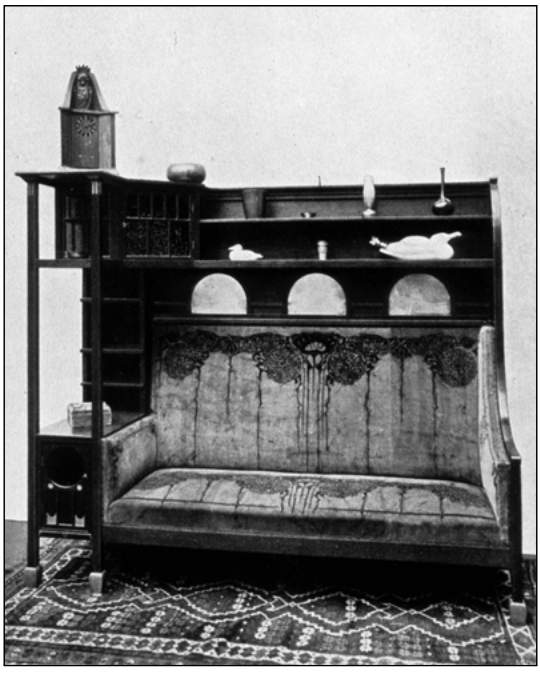


Abb. 6: Sitz-Möbel mit gebatiktem Überzug von Chris und Agathe Wegerif-Gravestein

Agathe Wegerif-Gravestein strebte als Autodidaktin Neuerungen im Kunsthandwerk an. Die Generation, zu der sie zählte, machte sich für die Partizipation von Frauen im Kunsthandwerk stark. Zeitgleich mit dem Arbeitsbeginn von Wegerif-Gravestein für die Batikwerkstatt 1898 wurde in Den Haag die erste große Frauenausstellung eröffnet: die *Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid* (Nationale Ausstellung für Frauenarbeit). Diese Ausstellung kennzeichnet einen Durchbruch des niederländischen Feminismus.

Arts and Crafts war die erste Galerie und künstlerische Werkstatt, die in den Niederlanden das Kunsthandwerk im Sinne der Arts-and-Crafts-Bewegung erneuerte, zugleich orientierte sie sich aber auch an der Art-Nouveau-Bewegung aus Belgien. Obwohl die Galerie nur sechs Jahre existierte, nimmt sie in der Geschichte des holländischen Kunsthandwerks einen bedeutenden Platz ein. Man könnte unterstreichen, dass es eine Besonderheit war, dass eine Frau in der Periode eine Batikwerkstatt gründete, in der erste Initiativen zur Entwicklung eines ›neuen Kunsthandwerks‹ erkennbar wurden: Niederländische Künstler/-innen begannen um 1895 mit Batik zu experimentieren, anfänglich vornehmlich Männer, doch bald auch Künstlerinnen. Ab ungefähr 1902 wurde Batik auch in anderen europäischen Ländern bekannt. Agathe Wegerif-Gravestein war eine der ersten westlichen Batikkünstler/-innen – auch

aus internationaler Perspektive – und sie präsentierte ihr Werk auf nationalen und internationalen Ausstellungen. Ihr Stil tendierte in Richtung Art Nouveau und Expressionismus, und war keineswegs systematisch und rationalistisch konzeptionell.

Für westliche Künstler mag Batik exotische Konnotationen gehabt haben, denn Batik war eine Technik aus der niederländischen Kolonie Indonesien. In Indonesien wurde es als Volkskunst praktiziert, hauptsächlich von Frauen, obgleich einige spezielle Batiktechniken von Männern ausgeführt wurden. Eine weitere der drei Galerien, die hier besprochen werden, spezialisierte sich in derselben Zeit auf Handwerk aus Indonesien: Boeatan (boeatan bezeichnet Produkt) *(Abb. 7)*.



Abb. 7: Cornelia van der Hart, Logo von der Boeatan Galerie, ca. 1903 (Entwurf 1898)

In der Geographie der Stadt stellte das nicht-westliche (Kunst-)Handwerk der Galerie Boeatan ein Gegenüber zum ›hohen‹ westlichen Kunsthandwerk einschließlich westlicher Kunstbatik von Arts and Crafts dar. Boeatan entstand aus der Frauenausstellung von 1898, sie wurde ausschließlich von Frauen geführt *(Abb. 8)*.

Die Leiterinnen von *Boeatan* hatten ein ideologisches Ziel: sie wollten Interesse für nicht-europäisches Kunsthandwerk wecken, das sie ›primitiv‹ nannten und bewunderten. Des Weiteren wollten sie dieses Handwerk gegen die Industrialisierung schützen, denn für das nationale Frauenhandwerk hatte es sich als problematisch erwiesen, dass industrielle Produktion kostengünstig entsprechende Textilien fertigte. Die niederländischen Künstlerinnen werteten also zugleich ihre eigenen Arbeiten durch ihre positiven Zuschreibungen an

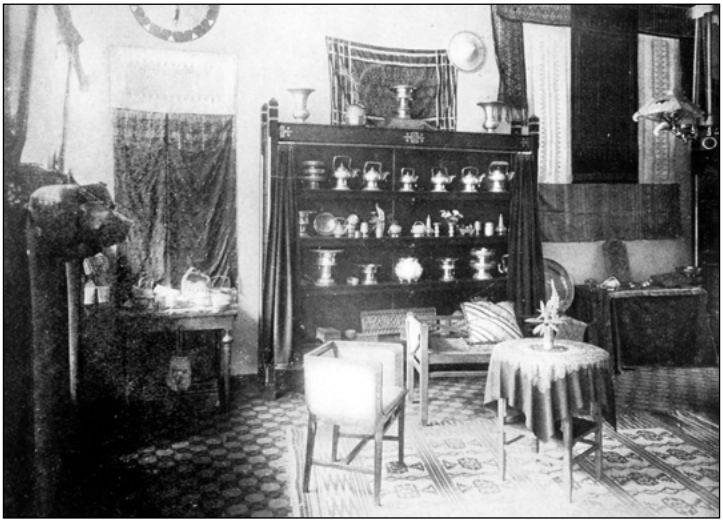


Abb. 8: Innenraum der Galerie Boeatan, Den Haag, ca. 1907

das Handwerk nicht-europäischer Frauen auf. Diese positiven Zuschreibungen an ›primitive‹ Arbeiten übertrug sich auch auf ihre eigenen Werke, die ja auch gegenüber ›männlichem‹ (Kunst-)Handwerk bislang als ›primitiv‹ gegolten hatten. Die Entwerferin und Lehrerin Jo de Jong schrieb noch 1927, dass der Einfluss primitiver Volkskunst auf modernes Kunsthandwerk sehr groß war. Volkskunst weise den Weg zu den Ursprüngen des Rationalismus:

»So lässt das primitive Nadelwerk noch deutlich erkennen, wie alle Stickereien ursprünglich aus dem Verbinden und Abwirken von Geweben entsteht: aus dem Nähen wird das ›Ziernähen‹ und es geht dann gleitend in Stickereien über. Auch Perlarbeiten, Flechten, Weben, Stricken und Knüpfen sind typische primitive Techniken.«[26]

Neben Batik konzentrierte sich Boeatan auf Webereien sowie Ikat und Flechtwerk.[27] Viele der Arbeiten waren von indonesischen Frauen hergestellt. Kunden der Galerie waren vorwiegend Frauen, die geflochtene Körbe kauften; darunter auch Amerikanerinnen und Engländerinnen. Das Flechten und Weben, das in Kunstgewerbeschulen weiblichen Studierenden gelehrt wurde – wie auch am Bauhaus – war zum Teil von nicht-westlichem Kunsthandwerk inspiriert. Die nicht-westeuropäischen Techniken unterstrichen weibliche Konnotationen, die Galerie wurde somit tatsächlich und symbolisch eine weibliche

26 Zitiert in M. Groot: Vrouwen in de vormgeving, S. 219.

27 Heute lassen sich leider keine Objekte mehr nachweisen, die Boeatan ausgestellt hat.

Sphäre. Diese Sphäre konnte von sowohl Frauen als auch Männern als ›weiblich‹ erfahren werden, und auch Männer konnten positive Werte von nichtwestlichem Kunsthandwerk ableiten. Dies gilt ebenso für die Galerie Arts and Crafts: auch ihren von weiblichen Mitarbeitenden ausgeführten Batik-Textilien hafteten Assoziationen von Exotik und primitiver Kunst an.

Die dritte Galerie differenzierte die beschriebenen Konstruktionen noch durch das Element der Volkskunst. Diese Galerie präsentierte neben Batikkunst westliche Volkskunst wie Webarbeiten, Holzschnittkunst und Kupferarbeiten, deren Stellenwert niedriger war als der des Arts-and-Crafts-Kunsthandwerks. Auch die Stifter und Leiter dieser Galerie waren Frauen. Sie gründeten die Galerie Anfang 1902 als eine Kooperative mit dem Titel Der Wecker, was eine Referenz an die Entwicklung einer neuen Kunstrichtung sowie die Emanzipation von Frauen war. Die Galerie entstand aus einem 1899 eröffneten Geschäft für Reformkleidung. Skandinavische Kunsthandwerkstätten, die alte Handwerkstraditionen mit zeitgenössischem Kunsthandwerk kombinierten, hatten für Der Wecker eine Vorbildfunktion; eine solche Werkstatt zeigte beispielsweise 1907 die Frauenzeitschrift *De vrouw en haar huis* (Die Frau und ihr Haus) *(Abb. 9)*.



Abb. 9: Innenraum eines schwedischen Geschäfts für Handwerk und Volkskunst

Sämtliche Frauen, die mit Der Wecker zu tun hatten, waren mit skandinavischer Literatur vertraut und hatten teilweise auch Skandinavien bereist. Sievertraten die Meinung, dass in Skandinavien eine größere politische Gleichberechtigung zwischen Frauen und Männern herrschte, entsprechend werde auch das Handwerk von Künstlerinnen beurteilt wie das von Männern. Skandina-

visches Kunsthandwerk und Design erfuhr damit via weibliche Textilarbeiten schon viel früher Bewunderung als in der allgemeinen Geschichtsschreibung angenommen, die diese erst in die 1930er Jahre mit den funktionalistischen Möbeln von Architekten wie Alvar Aalto datiert (siehe *Abb. 3*).[28] Mit einer Galerie wie Der Wecker schufen sich Frauen einen konkreten weiblichen Raum, um sich so jene Freiheiten zu ermöglichen, wie sie sie in Skandinavien erkannten.

Resümee

Die vorgestellten drei Galerien reflektieren geschlechtlich konnotierte Sphären in der Alltagsrealität, die tradierte Rollenzuschreibungen bestätigen: Frauen sind im Bereich von Textilkunst, nicht-westlichem Kunsthandwerk und westlicher Volkskunst künstlerisch aktiv. Diesen Gattungen wird innerhalb des Kunsthandwerks ein niedriger Stellenwert zugewiesen. Die Sphären dieser Galerien sind also weiblich konnotiert. Sie symbolisieren das Gegenüber zu den prätentiöseren Kunsthandwerksgattungen wie die Möbelkunst, die mit männlichen Zuschreibungen belegt sind. Es konnte jedoch gezeigt werden, dass Um- bzw. Aufwertungen der ›weiblichen‹ Kunsthandwerksgattungen stattfanden, die teilweise bis heute anhalten, wenn beispielsweise eine Galerie in die Geschichtsschreibung eingehen konnte.

Sowohl die exemplarisch angeführten ›Ausnahmekünstlerinnen‹ als auch die Geographien der Galerien verdeutlichen, dass zwar Differenzkategorien, die auf Stereotypisierungen zurückgeführt werden können, die Geschichte strukturieren, diese jedoch zugleich sehr nuanciert sind.[29]

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Fotografie in: De vrouw en haar huis, 7 (November 1912) 7, S. 218.

Abb. 2 Hendrik de Man: Het sosialisme als kultuurbeweging, Amsterdam: Arbeiders Jeugd Centrale, 1928.

Abb. 3 Foto Rijksbureau Kunsthistorische Documentatie, Den Haag (Archiv De Kerkuil).

28 Zum Vergleich Sonja Günther: »Leitbilder International. International Pioneers« in: A. Oedekoven-Gerischer u. a. (Hg.): Frauen im Design, S. 28-29.

29 Ich danke Jennifer John und Sigrid Schade für die Einladung, die erste Version dieses Beitrags auf der Tagung »Unstete Staffelungen. Geschlechterkonstruktionen in Kunst, Geschichte und Handwerk« 2007 in Zürich präsentiert haben zu können, und Jennifer John für ihre Hilfe bei der Übersetzung dieses Textes ins Deutsche.

Abb. 4 Fotografie: Privatbesitz.
Abb. 5 Fotografie in: De Hollandsche Revue 13 (1908), S. 592.
Abb. 6 Fotografie in: Innendekoration 15 (1904) Februar, S. 55.
Abb. 7 Zeitungsreklame, ca. 1903.
Abb. 8 Stadtarchiv Den Haag.
Abb. 9 Fotografie in: De vrouw en haar huis 1 (1907), S. 54.

Zu den »unreinen« Quellen der Moderne. Materialität und Medialität bei Kandinsky und Malewitsch

Sigrid Schade

»Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören und gegen den Moralismus, den Feminismus und gegen jede Feigheit kämpfen, die auf Zweckmäßigkeit und Eigennutz beruht.«[1] (Filippo Tommaso Marinetti)

»Der Künstler braucht seine Kraft, um niederen Bedürfnissen zu schmeicheln; in einer angeblichen künstlerischen Form bringt er einen unreinen Inhalt, er […] betrügt die Menschen und hilft ihnen, sich zu betrügen, indem sie sich und andere überzeugen, daß sie geistigen Durst haben, daß sie von der reinen Quelle diesen geistigen Durst stillen. Derartige Werke verhelfen nicht der Bewegung nach aufwärts, sie hemmen sie, sie drängen das Vorwärtsstrebende zurück und verbreiten Pest um sich. Solche Perioden, in welchen die Kunst keinen hochstehenden Vertreter hat […] sind *Perioden des Niedergangs* in der geistigen Welt.«[2] (Wassily Kandinsky)

»Im weiten Raum kosmischer Feiern errichte ich die weiße Welt der suprematistischen Gegenstandslosigkeit als Manifestation des befreiten Nichts«.[3]

---

1 Aus dem »Manifest des Futurismus« (1909), zit. in: Charles Harrison/Paul Wood, Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Kunstschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Bd. 1, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 184.

2 Zit. nach Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, Bern, Bümpliz: Benteli 1952, S. 31.

3 Kasimir Malewitsch: Suprematismus. Die gegenstandslose Welt, hg. v. Werner Haftmann, Köln: dumont taschenbücher 1989, S. 161.

»Die ureigene Idee der Kunst ist die Gegenstandslosigkeit […]. In der suprematistischen Gegenstandslosigkeit hat die ›Neue Kunst‹ ihre endgültige Form gefunden. In *ihr* erblicke ich *die* Wahrheit, die dem Wesen der reinen Kunst entspricht und die früher oder später auch die Wahrheit der heute noch in gegenständlich-realistischen Vorstellungen lebenden Menschen wird.«[4] (Kasimir Malewitsch)

Der vorliegende Text greift einige der Argumente des Aufsatzes *Ästhetiken und Mythen der Moderne*[5] auf, in dem ich »Hegels Erbe«, das gespenstische Nachleben seiner Geist-Philosophie in der Selbst-Begründung nicht-gegenständlicher Malerei, diskursanalytisch zu bestimmen versucht hatte. Dieses Erbe ist u. a. gegründet auf eine Hierarchie der (Kunst-)Gattungen oder Medien auf dem Weg zur Erkenntnis des Wahren und Absoluten. Diese gründet wiederum implizit auf Geschlechterkonstruktionen. Hegel ist nur einer der philosophischen Väter (stellvertretend für die platonische Tradition), Schopenhauer, Kant, Bergson oder abgeleitet auch Worringer, zu denen sich religiöse Väter wie Rudolf Steiner u. a. gesellten, auf die sich die erste Generation abstrakter Maler bezog – gleichwohl in Bezug auf die Selbstpositionierung innerhalb einer nach wie vor effektiven Hierarchie der Gattungen der wichtigste. Im Gefüge ihrer heterogenen Selbst-Begründungen, die sich in verschiedener Hinsicht unterscheiden, ging es der abstrakten Avantgarde einerseits um eine Umwertung und Umkehrung der u. a. von Hegel für die Kunst negativ formulierten Hierarchie zwischen Geist und Materie, eine Umwertung, die insbesondere der Malerei wieder einen Wert, eine Wertung verschaffen sollte, die mindestens mit der der Philosophie oder der Musik vergleichbar wären: als privilegierter Zugang zu einer universellen Wahrheit, als absolutes Erkenntnismedium. In diesen Argumentationen spielten die Begriffe der Reinheit und der Immaterialität eine zentrale Rolle. Im Folgenden möchte ich die Verschränkung zwischen den Vorstellungen von Immaterialität und Reinheit und die dagegen abgesetzten Vorstellungen von Materialität und Unreinheit genauer beleuchten, die trotz aller Heterogenität der jeweiligen Konzepte konstitutiv für die Begründungen der Abstraktion bei fast allen Künstlern der abstrakten Avantgarde gewesen sind – unabhängig davon, ob sie Immaterialität, Reinheit und Spiritualität zugleich auch religiös bzw. esoterisch konnotierten oder nicht (Kandinsky z. B. tat dies mit Bezug auf Rudolf Steiner, für Malewitsch war die Religion selbst eine zweckorientierte Ideologie). In diesen Auseinandersetzungen ging es nicht zuletzt auch um eine Neudefini-

4 Ebd., S. 76.

5 Sigrid Schade: »Ästhetiken und Mythen der Moderne. Hegels Erbe in der Selbst-Begründung nicht-gegenständlicher Malerei. Eine diskurs- und medienanalytische Skizze«, in: Hans Matthäus Bachmayer/Dietmar Kamper/Florian Rötzer (Hg.), Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp, München: Klaus Boer Verlag 1992, S. 191-211.

tion der Funktion der Malerei und des Künstlers zu Beginn des 20. Jahrhunderts – der in der religiösen Variante wieder zum Eingeweihten erklärt wird, der den Weg der wahren Erkenntnis und der Erleuchtung vorausgehen kann.

Es wird sich dabei zeigen, dass die Begründungsfiguren eklatant in Widerspruch stehen zur künstlerischen Praxis der Protagonisten selbst, für die die Inspirations-Quellen, die sie in ihren Texten immanent als »unrein« stigmatisierten, gleichwohl Vorbildfunktion für die Erarbeitung und differenzierte Ausformulierung abstrakter, ungegenständlicher Formfindungen hatten. Diese offensichtlichen Widersprüche lassen sich implizit auf die Verdrängung »weiblicher« Einflüsse – sei es des weiblich konnotierten Kunsthandwerks und des Ornaments, sei es der Künstlerinnen selbst, mit denen diese Künstler zusammen lebten und/oder arbeiteten – zurückführen. Diese Verdrängung setzte sich fort in der in Kunstkritiken oder kunsthistorischen Übersichtswerken gängigen Unterstellung, Künstlerinnen hätten selbst zur Abstraktion nichts beigetragen, nichts beitragen können, und führte meist dazu, dass diese in diesen Übersichten meist schlicht fehlen. Dass Abstraktion »männlich« und deshalb nur von Künstlern hervorgebracht oder erkämpft worden sei und werden könne, kann indes durch die Tatsache, dass es eine ganze Reihe von Künstlerinnen gab und gibt, welche an der Abstraktion arbeiteten – auch im wechselseitigen Austausch zwischen Künstlerpaaren oder Künstlergruppen – gründlich widerlegt werden.[6]

Diese auf Geschlechterkonstruktionen beruhenden Begründungsfiguren der Abstraktion sind von der Kunstgeschichtsschreibung – bis auf Ausnahmen – nicht untersucht worden. Auch in der feministischen Kunstgeschichtsforschung und den Gender Studies, die die Verknüpfung von Geschlechterkonstruktionen und Gattungshierarchien inzwischen herausgearbeitet haben[7], ist

6 Vgl. Sigrid Schade: »Künstlerinnen und ›Abstraktion‹. Anmerkungen zu einer ›unmöglichen‹ Beziehung in den Konstruktionen der Kunstgeschichte«, in: Ulrich Krempel/Susanne Meyer-Büser (Hg.), Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914, Katalog Sprengel Museum, Hannover 1997, S. 37-45; Sigrid Schade: »Zwischen ›reiner‹ Kunst, Kunsthandwerk und Technikeuphorie. Sonia und Robert Delaunays intermediale und strategische Produktionsgemeinschaft/Between ›Pure‹ Art, Crafts and Technological Euphoria. The Intermedial and Strategic Collaboration of Sonia and Robert Delaunay«, in: Robert Delaunay. Hommage à Blériot, hg. v. Roland Wetzel, Katalog der Ausstellung Kunstmuseum Basel, Bielefeld, Leipzig: Kerber 2008, S. 84-94.

7 Vgl. grundlegend immer noch Rozsika Parker/Griselda Pollock: Old Mistresses. Women, Art and Ideology, London: Pandora 1981, bes. Kap. 3, »Crafty Women and the hierarchy of the arts«, S. 50ff.; Rozsika Parker: The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine, London: The Wom-

der implizite Zusammenhang mit der rhetorischen Funktion der Diskursfigur der Reinheit oder der Reinigung noch nicht explizit ins Blickfeld geraten.

Dieser Zusammenhang wurde in der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung schon gar nicht thematisiert. Bis heute wiederholen Kunsthistoriker die »Selbstzeugnisse« der bekannten »Vorreiter« der Abstraktion, ohne sie auch nur dem zu unterwerfen, was die Mindestanforderung historischer Forschung wäre, nämlich einer Quellenkritik.[8]

Seit der Arbeit an dem erwähnten Aufsatz über *Ästhetiken und Mythen der Moderne* ist jedoch eine Untersuchung publiziert worden, auf die ich an dieser Stelle besonders hinweisen möchte, die sich explizit mit dem Diskurselement der »Reinheit« in den Begründungsfiguren abstrakter Malerei auseinandergesetzt hat, aber im deutschsprachigen Raum so gut wie nicht rezipiert wurde. Mark Cheethams Arbeit *The Rhetoric of Purity*[9] stützt die folgende Argumentation weiter ab, seine Hauptbeispiele sind – mit je verschiedenen Schwerpunkten – Mondrian und Kandinsky, denen Klee entgegengestellt wird, der das Konzept der Reinheit infrage gestellt habe.

Auch Mark Cheetham betont, dass ungeachtet der Tatsache, dass es Künstler verschiedener europäischer Länder waren, die in unterschiedlichen Sprachen ihre Manifeste verfassten, die Rhetorik der Reinheit ein gemeinsamer Nenner dieser Avantgarden war, der sich offenbar gegenseitig problemlos übersetzen ließ.[10] Ausgangspunkt für Cheetham war die scheinbare »Natürlichkeit« der Verbindung zwischen Abstraktion und Reinheit auf der Grundlage einer essentialistischen Ästhetik, die eine ontologische, ewige und absolute, universalistische, autonome und ahistorische Gültigkeit und Wahrheit in Bezug

---

en's Press 1984; Ines Lindner u. a. (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin: Reimer 1989, bes. Kap. III, »›Männliche‹ und ›weibliche‹ Künste? Geschlechterverhältnisse in Kunstgattungen und Medien«, S. 200ff.; Dietmar Rübel/Monika Wagner/Vera Wolff (Hg.): Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Berlin: Reimer 2005, bes. Kap. 9, »Material und Geschlecht«.

8 Christopher Green: »›Pure Painting‹: Paris 1910-22«, in: Abstraction. Towards a New Art, Katalog der Ausstellung, Tate Gallery, London 1980, S. 26-28, verweist zumindest auf eine Quelle des Begriffs »Reine Malerei«, nämlich Guillaume Apollinaire, der den Begriff der Peinture pure mit Bezug auf die Emergenz einer Malerei 1912 prägte, in der das Sujet keine Rolle mehr spielen würde. Dies fand er bei den »Orphisten«, zu denen er Robert (und Sonia) Delaunay, Ferdinand Léger, Marcel Duchamp, Francis Picabia, aber auch merkwürdigerweise Picasso rechnete, während der Name Frantisek Kupka fehlte.

9 Mark Cheetham: The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting, Cambridge University Press 1994 (Paperback edition).

10 Ebd., S. xi.

auf die Malerei und ihr Wesen proklamierte. Es ist diese »Natürlichkeit«, die er als Effekt der rhetorischen Operationen der Künstler in ihren Manifesten zu beschreiben versucht, wobei mit dem Begriff der Rhetorik eben auch thematisiert wird, dass die künstlerische Produktion der Avantgarde sowohl aus malerischen wie auch theoretischen Produktionen bestand. Cheetham begründet u. a., dass es keinen Sinn macht, diese Operationen scharf zu unterscheiden, denn die ungegenständliche Avantgarde kommentierte Bilder mit Texten und Texte mit Bildern.[11] Insofern ist bei ihm die Quellenkritik selbst nicht hierarchisch auf Bildproduktion gerichtet, zu deren Erläuterung die theoretische Reflexion der Künstler allenfalls beitrüge. Die Gleichberechtigung der bildlichen und textlichen Quellen gründet sich auf die Überzeugung und den Nachweis, dem die Untersuchung gewidmet ist, dass die künstlerische Praxis die einer ästhetischen Ideologie ist, welche sich sowohl in die Bilder wie auch die Texte eingeschrieben hat.[12] Eine Analyse der Ideologie der Reinheit oder der Reinigung, die er in seiner Untersuchung an verschiedenen Beispielen durchspielt, führt auch Cheetham – hier mit Bezug auf Mondrian – zu dem Schluss:

»The most excluded principle and individual of all is the female. Her purification in Mondrian's work is a microcosm of his entire aesthetic and offers us an excellent vantage from which to assess the implications of his essentialist enterprise. Mondrian theorized about the inferiority of the feminine in some of his earlier writings and devoted the lengthy and concluding sections of his first major statement of the axioms of Neoplasticism, ›The New Plastic in Painting‹ (1917), to a detailed defense of what we might call the intrinsic ›maleness‹ of abstract art.«[13]

Es geht mir im Folgenden ebenfalls um eine fortgeschrittene Analyse und Rekonstruktion der Ausschlüsse und Widersprüche, um deren Preis die Abstraktion gewonnen wurde. Ohne Zweifel spielte die rhetorische Figur der Reinheit eine zentrale Rolle, die implizit das Unreine mit benennt.

Gründungsakte, NS-Verfemung und die Wiederauferstehung der Rezeption der Abstraktion als Mastersignifikant der Moderne

Die abstrakte oder ungegenständliche Malerei und die deren Genese begleitenden und begründenden theoretischen, biografischen und kommentierenden Künstlerschriften zwischen 1900 und 1930 galten und gelten nach wie vor

11 Ebd., S. xiv.

12 Ebd., das Kap. »Purity as aesthetic ideology«, S. 102ff.

13 Ebd., S. 121-128.

in der Kunstgeschichtsschreibung als *die* wichtigsten Errungenschaften der klassischen Moderne. Zu deren prominentesten Vertretern gehören Wassily Kandinsky und Kasimir Malewitsch. Kandinskys Text *Über das Geistige in der Kunst* lag als Manuskript 1910 vor und wurde 1911 veröffentlicht (1912), weitere kunsttheoretische Schriften folgten in der Bauhaus-Zeit, u. a. *Punkt und Linie zu Fläche* (1925).[14] Malewitschs erste Broschüre zur »gegenstandslosen Welt« und zum Suprematismus, geschrieben etwa 1913, wurde 1915 verlegt. Das redundante Konzept formulierte er in immer wieder neuen Schriften als Thema mit Variationen. 1927 wurden die Texte *Einführung in die Theorie des additionalen Elementes* und *Suprematismus* als Bauhaus-Buch 11 veröffentlicht.[15] Es handelt sich bei diesen Veröffentlichungen um eine Textsorte, die biografische Elemente mit kunsttheoretischen Überlegungen verbindet, zugleich aber immer auch auf die gesamte gesellschaftliche Entwicklung bezogen war, zu deren Erneuerung die Kunst in einer selbst erneuerten Form beitragen sollte.[16] Die schriftliche Exegese dient der Selbstvergewisserung und zugleich der Legitimierung der eigenen künstlerischen Produktion. Letztlich geht es um die Funktion des Künstlers und seiner Produktion in einer radikal veränderten, technisierten, zunehmend industrialisierten Welt, in der entweder der (Früh-)Kapitalismus oder der Sozialismus jeweils verschiedene Lösungen zur Frage der Produktion von Gütern, der Verteilung materiellen Reichtums und des Zugriffs auf beides anboten, welche zugleich in einem Wettbewerb der Industrie-Nationen ausgetragen wurden.

Die beiden Künstler werden in der Kunstgeschichte als Künstler-Heroen, als Gründer der Moderne, als Retter/Ritter[17] der autonomen Malerei und Künstlerschaft und als Propheten immaterieller Werte beschrieben, die häufig auch religiös oder mystisch gedeutet wurden *(Abb. 1 und 2)*.

14 Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche, Bern, Bümpliz: Benteli 1955 (Erstausgabe als Bauhaus Buch 9, München: Verlag Langen 1925).

15 Kasimir Malewitsch: Die gegenstandslose Welt. Neue Bauhaus Bücher, hg. v. Hans M. Wingler, Mainz, Berlin: Florian Kupferberg 1980.

16 Zu einer nationalen Perspektive dieser Erneuerungsbewegung aus russischer Sicht vgl. Noemi Smolik: »Auferstehung und kulturelle Erneuerung«, in: Kandinsky. Malerei 1908-1921, Katalog der Ausstellung Kunstmuseum Basel, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 137-156.

17 Die Anspielung auf den Blauen Reiter basiert auf Kandinskys eigener Bezugnahme und Identifikation mit dem christlichen Ritter und Märtyrer, dem heiligen Georg, der als Rest-Gegenständlichkeit in der Bilderserie noch zu erkennen ist, wenn man das Motiv systematisch verfolgt, wie es Kathrin Heinz getan hat: Kathrin Heinz: »Der Drachenkämpfer Wassily Kandinsky. Über Helden und ihre Verbindungen«, in: Frauen Kunst Wissenschaft, 41, 2006, S. 35-50.

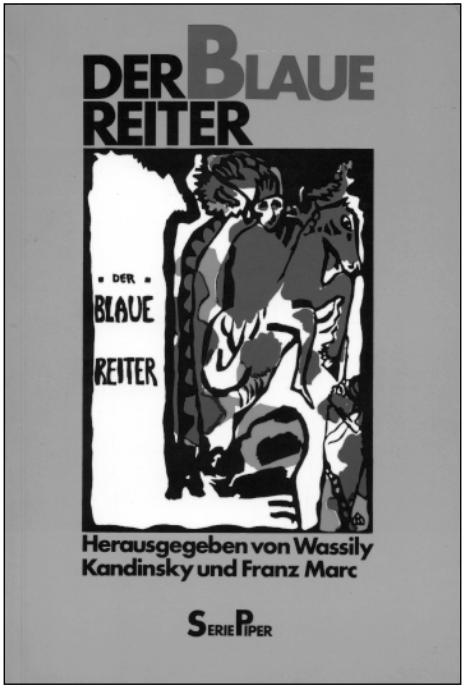


Abb. 1: Umschlag des Almanachs Der Blaue Reiter. Hg. v. Wassily Kandinsky und Franz Marc, Erstauflage 1912, München: Piper & CO. Abgebildet auf dem Umschlag der dokumentarischen Neuausgabe von Klaus Lankheit, München: Piper & CO 1984

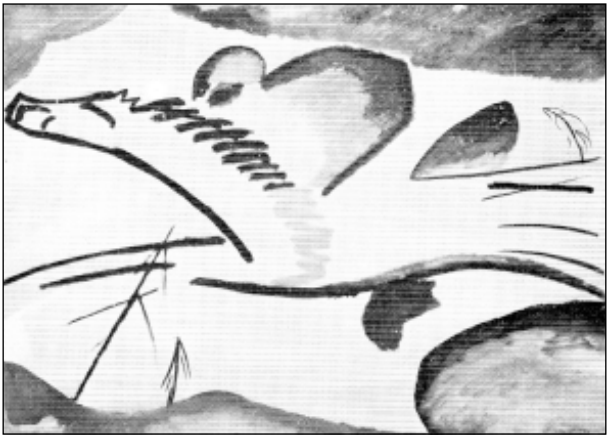


Abb. 2: Wassily Kandinsky, Lyrisches, Öl auf Leinwand, 1911, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Abstrakte Malerei wird von beiden Künstlern mehr oder weniger synonym als »reine« oder »immaterielle« Malerei definiert. Man kann von der Abstraktion inzwischen geradezu als Markenzeichen der Moderne sprechen, besonders das *Schwarze Quadrat* von Malewitsch ist zu einem solchen Mastersignifikanten der Moderne geworden *(Abb. 3)*. Dies ist erwiesenermaßen das Ergebnis von nun bereits hundert Jahren unablässig wiederholter Beschwörungen.

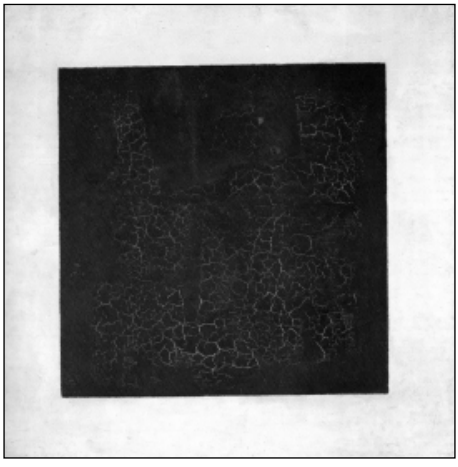


Abb. 3: Kasimir Malewitsch, Schwarzes suprematistisches Quadrat, Öl auf Leinwand, 1914-15, Tretiakov Gallerie, Moskau

Nach der Verdrängung und Vernichtung der Avantgarden der Moderne durch den Nationalsozialismus, Genozid und Krieg hat die Kunstkritik und -geschichte in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts vor allen anderen Avantgarden die Abstraktion rehabilitiert.[18] Sie hat die Abstraktion oder die Ungegenständlichkeit nicht nur zum Kennzeichen der Moderne gemacht, sondern auch – in der Gleichsetzung von Ungegenständlichkeit mit politischer Unschuld oder Abstinenz – zum Zeichen westlicher Freiheit während des Kalten Krieges.[19] Mit der Abstraktion wurden auch die Schöpfermythen

18 Vgl. dazu Walter Grasskamp: Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, München: Beckscher Reihe 1989, bes. Teil II, westdeutsche Nachkriegsmoderne: »›Entartete Kunst‹ und documenta I. Verfemung und Entschärfung der Moderne«, S. 76-119; Sigrid Schade: »Zur verdrängten Medialität der modernen und zeitgenössischen Kunst«, in: Sigrid Schade/Georg Christoph Tholen (Hg.): Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien, München: Wilhelm Fink 1999, S. 269-291, bes. S. 284ff.: »Die documenta I: zur Verdrängung der Medialität der Moderne«.

19 Für die USA vgl. Serge Guilbaut: How New York Stole the Idea of Modern

der kunsthistorischen Tradition rehabilitiert[20] und nicht zuletzt Gattungshierarchien, die bereits in den 10er und 20er Jahren des 20. Jahrhunderts durch Grenzüberschreitungen infrage gestellt worden waren.

In den der Kunstgeschichte benachbarten geistes- oder kulturwissenschaftlichen Fächern hat in den 1970er und 1980er Jahren eine Relektüre der Moderne auf breiter Ebene eingesetzt, eine Überprüfung ihrer Verfahren, ihrer Reflexionen, Widersprüche und ihrer Werte. Im Mainstream der Kunstgeschichte dagegen wurde an der einmal fixierten und kodifizierten Moderne als einer Meistererzählung festgehalten. Dies lässt sich noch bis in die Gegenwart verfolgen, wie die Ausstellung *Kandinsky. Malerei von 1908-1921* im Kunstmuseum Basel in 2006 zeigt.[21] Im Katalog-Vorwort schreiben dessen Direktor Bernhard Mendes Bürgi und Vicente Todoli, der Direktor der Tate Modern in London, wohin die Ausstellung anschließend reiste, Folgendes:

»Kandinsky ist einer der wichtigsten Künstler des 20. Jahrhunderts. Mit der Entwicklung der Abstraktion gab er der Kunst einen Impuls, der noch heute wirksam ist. Sein frühes Werk, das von Landschaftsbildern und von Szenen aus der Volksmythologie geprägt ist, lässt kaum erahnen, dass er bald nach 1910 *Bilder ohne Bezug zur sichtbaren Wirklichkeit* malen würde. Kandinsky eröffnete sich mit diesem Schritt den *Weg zu einer geistigen Wirklichkeit jenseits äußerer Sinneseindrücke*. Um diese geistige Wirklichkeit zu beschreiben, die er als bildender Künstler entdecken und erschließen wollte, bediente er sich immer wieder der *Analogie mit der ›abstrakteren‹ Kunstform der Musik*. Ein zentraler Begriff für diese geistige, seelische Wirklichkeit ist der ›innere Klang‹. […] Die Ausstellung konzentriert sich auf die zentrale Schaffensperiode von 1908-1921, in der Kandinsky die Abstraktion entwickelt.«[22]

Auch in der Einführung der eigentlichen Kuratoren Hartwig Fischer und Sean Rainbird finden wir die immergleichen affirmativen und redundanten Beschreibungen:

Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1983. Deutsche Ausgabe Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1997.

20 Vgl. Silke Wenk: »Pygmalions Wahlverwandtschaften. Die Rekonstruktion des Schöpfermythos im nachfaschistischen Deutschland«, in: Ines Lindner u. a. (Hg.), Blick-Wechsel, S. 59-82; Katja von der Bey: »Maler und Hausputz im deutschen Wirtschaftswunder. Künstlermythen der Nachkriegszeit zwischen ›Kulturnation‹ und ›Wirtschaftsnation‹«, in: Kathrin Hofmann-Curtius/Silke Wenk (Hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg: Jonas 1997, S. 99-116.

21 Kandinsky. Malerei 1908-1921.

22 Ebd., S. 8 (Hervorhebungen Sigrid Schade).

»[Kandinsky] zählt zu den ersten Künstlern, die die Gegenständlichkeit hinter sich ließen und eine *›reine‹ nicht-gegenständliche Malerei verwirklichten*. […] War zuvor die Natur oder ein historisches oder biblisches Ereignis Thema des Bildes, wurde jetzt *die immaterielle Wirklichkeit der eigenen seelischen Instanzen* Gegenstand der gegenstandslosen Kunst. Kandinsky sprach von ›reiner‹ Malerei und meinte eine Kunst, die *der Künstler als intuitiver, spiritueller Schöpfer aus sich selbst hervorbrachte* – einem Selbst, das tief geprägt war durch historische, philosophische und künstlerische Erfahrungen.«[23]

Diese Beispiele mögen als Nachweis genügen, mit welcher Kontinuität noch die aktuellste Kunstgeschichtsschreibung die Selbsterklärung der Künstler der Moderne wiederholt, ohne sie zu analysieren. Das Verhältnis der modernen Kunstgeschichtsschreibung zur Abstraktion ist also zutiefst symbiotisch. Um es mit Foucault zu sagen, die Kunstgeschichte der Moderne stellt sich über den Gegenstand, den sie beschreibt, selbst her.[24] Es handelt sich hier um Redefiguren, die nachgerade für jenen Effekt der Naturalisierung stehen, den Mark Cheetham benennt. Das »Reine« scheint sich von selbst zu verstehen, nicht erklärungsbedürftig zu sein.

Wenige Ausnahmen sind in der Geschlechterforschung in der Kunstgeschichte zu finden, die sich in den letzten zehn bis zwanzig Jahren der Widersprüchlichkeit der Moderne und ihrer impliziten Geschlechterkonstruktionen angenommen hat.

Abstraktion als Krisensymptom

Ich schließe mich zunächst den Einsichten der benachbarten kulturwissenschaftlichen Fächer oder interdisziplinärer Analysen an, dass die Moderne eine Zeit ist, in der Werte, über die sich Gesellschaften oder Gruppen geeinigt hatten, infrage standen und bislang Selbstverständliches in eine Krise geriet. Die künstlerische Produktion nach der Jahrhundertwende muss kulturhistorisch im Zusammenhang der politischen Situation vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg und der damit einhergehenden industriellen und technischen Entwicklung, der Erkenntnisse in den Naturwissenschaften und nicht zuletzt im Zusammenhang und in Wechselbeziehung zu den neuen Massenmedien und Vernichtungswaffen gesehen werden. Dazu gehören deren Herausforderungen an die Wahrnehmung, die besonders von den abstrakten Künstlern

23 Ebd., S. 12 (Hervorhebungen Sigrid Schade).

24 Vgl. Sigrid Schade: »Kunstgeschichte«, in: Wolfgang Zinggl (Hg.): Spielregeln der Kunst, Dresden 2001, S. 86-99.

thematisiert wurden.[25] Die Bezüge der Künstler auf moderne Natur- und Technikwissenschaften entsprachen aber meist nicht dem tatsächlichen Stand, ihre Kenntnis und ihr Verständnis waren geprägt durch fragmentarische diskursive Einbettung dessen, was in der gebildeten Welt über das Atom oder die Relativitätstheorie zirkulierte, und kann als Amalgam romantischer Harmonie- und Sinnsuche mit Konzepten von Elektrizität und Magnetismus gelesen werden.[26] Für ihre Konzepte der direkten, physiologischen Wirkungen von Bildern auf Betrachter, die man als Rezeptionsästhetik und Vermittlungstheorien verstehen kann, spielten diese Vorstellungen allerdings eine wichtige Rolle.[27]

Die zunehmend problematischer werdende Selbstpositionierung von Künstlern als Ausstellungskünstler[28] als Autoren innerhalb einer Gesellschaft,

25 Vgl. dazu Christoph Asendorf: Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert, Gießen: Anabas 1984; Absolut modern sein: zwischen Fahrrad und Fliessband – culture technique in Frankreich 1889-1937, Katalog der Ausstellung, hg. v. der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Kunsthalle Berlin, Berlin 1986; Kathrin Hoffmann-Curtius: »Der irrende Ritter. Künstler-, Kampf- und Kriegerromantik zum Ersten Weltkrieg«, in: Frauen Kunst Wissenschaft, 41, 2006, S. 51-60; Robert Delaunay. Hommage à Blériot. Die Bezüge der Künstler auf moderne Natur- und Technikwissenschaften entsprachen aber meist nicht tatsächlicher Kenntnis oder Verständnis.

26 Hubertus Gassner und Wolfgang Kersten bemühen sich z. B., die *rationalen* wissenschaftlichen, hier physikalischen Komponenten aus Kandinskys theoretischen Texten herauszudestillieren und den *irrationalen,* esoterischen Tendenzen gegenüberzustellen: »Physikalisches Weltbild und abstrakte Bildwelten bei Wassily Kandinsky«, in: Monika Wagner (Hg.), Moderne Kunst 1. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Reinbek bei Hamburg: Rowohlts Enzyklopädie 1991, S. 372-400; Wolfgang Hagen hingegen weist nach, dass die physikalischen und technischen Vorstellungen, die Kandinsky in *Das Geistige in der Kunst* mit okkulten Vorstellungen verbindet, zeitgenössisch überholt sind, es handelt sich laut Hagen um eine »spekulative Symbolik chemophysikalischer Fluidalwechselwirkungen von Magnetismus, Galvanismus und Elektrizität«: »Der Okkultismus der Avantgarde um 1900«, in: S. Schade/G. C. Tholen (Hg.), Konfigurationen, S. 338-357.

27 Das gilt für Kandinskys Vibrationsvorstellungen ebenso wie für Delaunays Theorie der Wirkungen von Farbkontrasten mit Bezug auf Chevreul wie auch für Malewitschs Konzept des »additionalen Elements« in der Malerei (siehe weiter unten im Text).

28 Oskar Bätschmann: Der Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln: DuMont 1997, bes. Kap. II, IV und V; Sigrid Schade/Silke Wenk: »Strategien des ›Zu-Sehen-Gebens‹: Geschlechterpositionen in

die für sie keine zentrale Rolle mehr anbot, bewegt sich zwischen Befreiung und Bedrohung. Als Befreiung von den Zwängen der abbildenden Repräsentation wurde z. B. die Erfindung und Entwicklung der Fotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angeführt[29], die diese Aufgabe übernahm, die aber zugleich als Bedrohung der gesellschaftlichen Existenzberechtigung der Kunst wahrgenommen wurde. Paris wurde zum Zentrum einer transnationalen Künstleravantgarde zwischen Lissabon und Sankt Petersburg, einer Avantgarde, die sich gerade den neuen Herausforderungen der Industrialisierung und des städtischen Lebens stellen wollte. Dabei entstehen nomadische Künstlerbiografien, wie z. B. bei Kandinsky, Sonia Delaunay-Terk oder Malewitsch, Künstler/-innen, die im Zuge ihrer Fluchten vor politischen Umbrüchen, Revolutionen und dem Ersten Weltkrieg immer wieder Orte und Arbeitszusammenhänge wechseln mussten, wobei die Spannung zwischen Zentrum und Peripherie als das geringste der zu lösenden Probleme betrachtet werden kann. Auch persönliche Gründe trugen zur Nomadenexistenz bei, insbesondere, wenn Paare wie z. B. Münter und Kandinsky als Verlobte zusammenlebten, ohne dass Kandinsky seine erste Ehe auflösen wollte oder konnte, und sie sich deshalb immer am Rande – zumal für Frauen – gesellschaftlich gerade noch akzeptabler Lebensformen bewegten.[30]

Bedroht war die geniale Autorposition des Künstlers nicht zuletzt von einer Aufwertung des seit der Renaissance und seit dem 18. Jahrhundert verstärkt traditionell weiblich konnotierten Kunsthandwerks und Kunstgewerbes *(Abb. 4 und 5)*.[31]

Kunst und Kunstgeschichte«, in: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.), Genus. Geschlechterforschung und Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Stuttgart: Kröner 2005, S. 144-184, bes. S. 161ff. (überarbeitete und erweiterte Ausgabe von H. Bußmann und R. Hof, Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart: Kröner 1995).

29 Sigrid Schade: »Inszenierte Präsenz. Der Riss im Zeitkontinuum (Monet, Cézanne, Newman)«, in: Georg Christoph Tholen/Michael Scholl (Hg.), Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit, Weinheim: VCH, Acta humaniora 1990, S. 211-229.

30 Annegret Hoberg: »Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914«, in: Annegret Hoberg/Helmut Friedel (Hg.), Gabriele Münter. 1877-1962, Retrospektive, München: Prestel 1992, S. 27-46, bes. S. 30ff.

31 R. Parker/G. Pollock: Old Mistresses, bes. Kap.3, »Crafty Women and the hierarchy of the arts«, S. 50ff.; R. Parker: The Subversive Stitch; I. Lindner u. a. (Hg.): Blick-Wechsel, Kap. III, »›Männliche‹ und ›weibliche‹ Künste? Geschlechterverhältnisse in Kunstgattungen und Medien«, S. 200ff.; Cordula Bischoff/Christina Threuter (Hg.): Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne, Marburg: Jonas 1999.



Abb. 4: Wassily Kandinsky, Fragment zu Komposition II, Öl auf Karton, 1910 (Privatsammlung Schweiz)

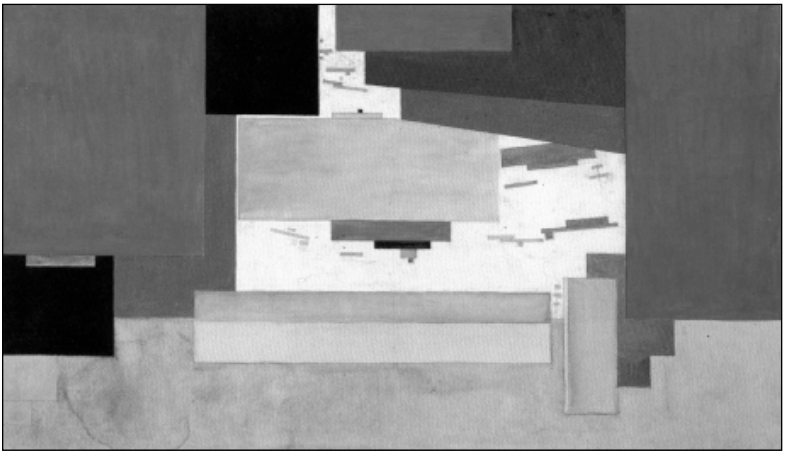


Abb. 5: Kasimir Malewitsch, Studie für einen Vorhang, 1919

Die Grenzüberschreitungen zwischen Kunst und Kunsthandwerk, wie sie in den Reformbewegungen des 19. Jahrhunderts spätestens seit dem Arts-and-Crafts-Movement bis hin zu den Gesamtkunstwerkskonzepten des Jugendstil und der Art Nouveau vertreten wurden, gehören zu den direkten Vorläufern

des Impressionismus und der abstrakten Kunst, die sich nicht zuletzt aufgrund ihrer Fokussierung auf die Gestaltung in der Fläche an textilen Gestaltungen orientierte. Als einer der wichtigsten Protagonisten ist Henri Matisse zu nennen, der in seiner Malerei Bezug auf seine eigens zusammengetragene Sammlung von Textilien nahm.[32] In diesem Zusammenhang steht auch die Rolle des Ornaments, das als Zeugnis fremder, außereuropäischer Kulturen als Inspirationsquelle genutzt wurde, und insofern es sich um Textilkunst handelte, im Westen ebenfalls weiblich konnotiert war.[33]

Die Künstler waren zudem mit einer absolut neuen Situation konfrontiert, nämlich dass in den Künstlergemeinschaften, -gruppen und Avantgarden seit dem Impressionismus zunehmend Frauen nicht nur in den Funktionen Mäzenin, Modell, Muse oder Ehefrau vertreten waren, sondern als Künstlerinnen und somit als Rivalinnen auf ihrem eigenen Feld auftraten mit allen (Identitäts-)Konflikten, die eine solche ungewohnte Situation für beide Seiten hervorbrachte.[34] Die Künstlerinnen, die Partnerinnen der Künstler waren, ›schauten *zurück*‹ und repräsentierten gleichzeitig Szenen der Häuslichkeit *(Abb. 6)*, die den Bohème-Konzepten des großtädtischen Voyeurs in keiner Weise entsprachen.

Es steht zu vermuten, dass die überdeterminierte Selbst-Behauptung der »Reinheit«, die die abstrakten Künstler als zentrales legitimierendes Diskurselement einführten, ein Symptom dieser Krise ist und zugleich die Leugnung der Inspirationsquellen bezeichnet, auf die sie sich beziehen, und die im Rahmen ihrer Umsetzung in Kunst ein Ausschluss- und Abgrenzungsmanöver darstellt, das die Widersprüche ihrer Praxis verdeckt.

Hauptmotiv dieser legitimatorischen Strategien, die in einem Wechselspiel zwischen Künstlern und Künstlergruppen, Kunstmarkt und Kunstgeschichte einen der mächtigsten Mythen der Moderne hervorgebracht haben, ist der Mythos der »Immaterialität« der ungegenständlichen oder auch »reinen« Malerei. Die Frage ist, welche rhetorischen Operationen es den Künstlern als auch den

32 Matisse, his Art and his Textiles. The Fabric of Dreams, Katalog der Ausstellung Royal Academy of the Arts, London 2004. Ich danke Silke Radenhausen für den Literaturhinweis.

33 Sigrid Schade: »Das Ornament als Schnittstelle. Künstlerischer Transfer zwischen den Kulturen«, in: Sigrid Schade/Thomas Sieber/Georg Christoph Tholen, SchnittStellen, Basel: Schwabe 2005, S. 169-196.

34 Renate Berger: Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln: dumont taschenbuch, 1982; und dies. (Hg.): Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2000; S. Schade: »Zwischen ›reiner‹ Kunst, Kunsthandwerk und Technikeuphorie. Sonia und Robert Delaunays intermediale und strategische Produktionsgemeinschaft«, in: Robert Delaunay. Hommage á Blériot, S. 84-94.

Kunsthistorikern ermöglichten und noch immer ermöglichen, die Vorstellung von der »Reinheit« der abstrakten Malerei zu konstruieren und glaubhaft zu behaupten, denn es geht um Glauben, nicht um Wissen. Unter diskursiven Verfahren oder auch Strategien verstehe ich – ebenso wie Cheetham – das Ineinander von künstlerischem Experiment und gefundener Form, von Selbstbeschreibung und kunsthistorischem Kommentar, innerhalb dessen die unterschiedlichen Agenten *einen gemeinsamen* kulturellen Text erzeugen. Dieser gemeinsame Text entsteht trotz unterschiedlicher medialer, zum Teil auch widersprüchlicher Interventionen.



Abb. 6: Gabriele Münter, Kandinsky am Teetisch, Öl auf Leinwand, 1910 (Israel Museum, Jerusalem)

Ich konzentriere mich darauf, die Effekte der Geschlechterdifferenz und ihre Konstruktionen innerhalb des Arguments zu benennen. Und dies betrifft weit mehr als nur den Paradigmenwechsel künstlerischer Produktion um 1913. Denn in den Diskussionen und Auseinandersetzungen um den Minimalismus und die Pop Art, besonders in der Figur des Kritikers Clemens Greenberg, in dessen Konzept des Kitsches und der Vorstellung von den jeweiligen künstlerischen Praxen und Medien angemessenen Produktionen setzt sich das Kon-

zept der Reinheit ebenso fort[35], wie seit den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts in den Diskussionen über die angemessene Beschreibung der Effekte neuer Medien – des Computers, des Cyberspace und des Internet – Wiederholungen und direkte Anschlüsse an die Texte der und über die gegenstandslose Kunst zu finden sind.

»Unreine« Quellen der Abstraktion

Walter Grasskamp analysierte in seinem Buch *Die unbewältigte Moderne* u. a. die Rehabilitation der so genannten »Entarteten Kunst« auf der ersten documenta 1955.[36] Er weist nach, dass die Moderne selektiv, reduziert und entschärft in der westdeutschen Nachkriegszeit wieder aufgerufen wurde und dass »riskante Quellen« der Moderne nicht oder nur zaghaft thematisiert wurden, die er auch als *liaisons dangereuses* bezeichnet. Darunter versteht er die wichtigsten Inspirationsressourcen der Moderne, nämlich Folklore oder Exotismus, Kunsthandwerk bzw. Ornamentik, so genannte primitive Kunst, Kinderzeichnungen und Kunst der so genannten Geisteskranken. Die letzte Quelle ist de facto die riskanteste gewesen, lieferte sie doch einen wesentlichen Bestandteil für die strategische Verleumdung der »Entarteten Kunst«. Sie hat jedoch in der Selbstbegründung und Legitimation der Abstraktion praktisch keine Rolle gespielt, sondern war als Inspiration eher von expressionistischen und dadaistischen Konzepten aufgegriffen worden. Die Problematik in der Formulierung der »riskanten« Quellen liegt natürlich darin, dass man sie so verstehen kann, als habe die Moderne ihre eigene Verfemung im NS absichtlich »riskiert«. Dass die von Grasskamp angeführten Inspirationsquellen derart »riskant« werden sollten, hat keiner der Künstler vorhersehen können, und wenn, wäre die Frage, ob sie es deshalb unterlassen hätten, sich auf sie zu beziehen.

Laut Grasskamp haben auch die ungegenständlichen Künstler ihr Inspirationsdilemma mit diesen oben genannten und anderen Inspirationsressourcen gelöst. Davon zeugt beispielhaft die von Kandinsky und Marc 1912 herausgegebene eklektizistische Anthologie *Der Blaue Reiter*, in der Beispiele russischer Volkskunst, des textilen Kunsthandwerks des Mittelalters, Kinderzeichnungen, Skulpturen außereuropäischer Kulturen, Ikonenmalerei, Votivmalerei etc. gemeinsam mit Bildern zeitgenössischer Künstler abgedruckt waren *(Abb. 7-9)*.

35 Vgl. Elissa Authers Beitrag in diesem Band.

36 W. Grasskamp: Die unbewältigte Moderne, S. 76-119.



Abb. 7: Aus dem Almanach Der Blaue Reiter: Bayrisches Hinterglasbild

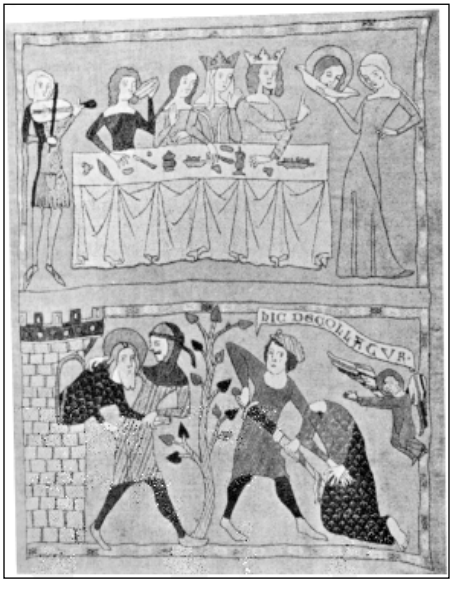


Abb. 8: Aus dem Almanach Der Blaue Reiter: Stickerei des 14. Jahrhunderts



Abb. 9: Aus dem Almanach Der Blaue Reiter: Skulptur von den Osterinseln

Ähnliche Vorlagen dazu kann man übrigens auf einer Fotografie Gabriele Münters von 1911 sehen, die Wassily Kandinsky in der Denker-Pose der Melancolia an seinem Schreitisch in seiner Wohnung in der Ainmillerstrasse 36 in München zeigt *(Abb. 10)*.[37] An der Wand vor ihm sind – fast vergleichbar mit den Bildertafeln Aby Warburgs – eben jene Art Bilder zu sehen, die schließlich den Almanach *Der Blaue Reiter* bevölkerten und als Selbstverständigung ebenso wie im Sinne einer Marketingstrategie nach Außen explizit als Inspirationsquellen benannt wurden.

Die genannten Quellen kann man in Bezug auf die abstrakte Malerei als »unreine« Quellen bezeichnen, insofern es sich um Quellen handelt, die diese Malerei einerseits (mit-)geprägt haben, mit denen sie aber nicht in Verbindung gebracht werden s/wollte, um als rein gelten zu können, folgt man den teils bewussten, teils unbewussten Argumentationen in den Manifesten der Künstler selbst.

37 Vor ihm liegt der Aquarellentwurf für den Holzschnitt *Drei Reiter in Rot, Blau und Schwarz*, vgl. Gabriele Münter: Die Jahre mit Kandinsky. Photographien 1902-1914, hg. v. Helmut Friedel, Katalog der Ausstellung, Lenbachhaus München, München: Schirmer/Mosel 2007, S. 249.



Abb. 10: Gabriele Münter, Kandinsky in seiner Wohnung in der Ainmillerstrasse 36, München, 24. Juni 1911, Fotografie (Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung München)

Die Selbstbeschreibung der Abstraktion als »reine« Malerei

Eine Zusammenfassung der gängigen Beschreibungs-Merkmale der gegenstandslosen Kunst könnte so lauten: Es handelt sich um Bilder, in denen die eingesetzten Farben, Formen, Linien und ihre Organisation auf der Fläche der Leinwand keine Ähnlichkeit mehr mit Gegenständen und keine illusionistische Raum- oder Gegenstandsvorstellung anstreben. Farben und Formen als solche schieben sich in den Vordergrund der Wahrnehmung, sie können nicht mehr automatisch mit einer bestimmten Dingvorstellung verbunden werden. Sprachtheoretisch formuliert handelt es sich um eine Ablösung der materiellen Bestandteile ikonischer Zeichen von Vorstellungsbildern, die die Malerei hervorrufen kann, solange illusionistische Verfahren als Täuschung des Augensinns eingesetzt werden. Die materiellen Bestandteile der Malerei, Pinselstrich, gespachtelte Farbe, Leinwand etc. werden hier zum Hauptgegenstand der Malerei.[38] Insofern und sobald diese sich aus dem illusionistischen

38 Vgl. Reinhard Zimmermann: »Kandinsky – Der Weg zur Abstraktion«, in: Kandinsky. Malerei 1908-1921, S. 20f., und Bruno Haas: »Syntax«, in: ebd., S. 182-205.

Zusammenhang lösen, werden sie in ihrer Materialität und Medialität sichtbar und wahrnehmbar.

Traditionellerweise sagt die Kunstgeschichte, dass solche Bilder nicht mehr erzählen (könnten), also dass ohne die (Wieder-)Erkennbarkeit von Mythen, Allegorien oder Geschichtserzählungen, mithin ohne die (Wieder-)Erkennbarkeit ikonologisch ableitbarer Figuren, die Bilder für den Betrachter und für die Kunstgeschichte nicht mehr beschreibbar seien, außer auf einer Ebene der Farbgestaltung selbst. Wiederum zeichentheoretisch gesprochen handelt es sich um eine Denotation der Bestandteile ikonischer Zeichen. Die These, dass abstrakte Bilder nicht oder nichts erzählten, lässt sich natürlich nicht aufrecht halten: der Denotation folgen neue Konnotationen.

Es handelt sich um ein Paradox.[39] Das Sichtbarmachen und Sichtbarwerden der *materiellen* Komponenten der Malerei von ihren Protagonisten wird zugleich mit einem Konzept von *Immaterialität* in Verbindung gebracht. Die Künstler sprechen von der »Reinigung des Bildraums zur leeren Fläche« und von der »Entmaterialisierung der Bilder«. Was diese Proklamation der Immaterialität bedeutet, lässt sich nur aus der Gesamtheit der rhetorischen Operationen herauslesen, die in den Manifesten der Künstler zu finden sind.

Die Kunstgeschichte hat sich in den letzten hundert Jahren darauf konzentriert, die Konzepte der *Immaterialität* und der *inneren Wirklichkeit* mit religiösen oder theologischen Motiven in Verbindung zu bringen, u. a. zur Anthroposophie, zur Kabbala etc. Dies ist wohl der am breitesten ausgetretene Pfad, diesen will ich an dieser Stelle jedoch nicht beschreiten.[40]

Die Argumentation wird erhellt, wenn man sie in den Zusammenhang einer Auseinandersetzung bringt, innerhalb derer die Position der Künstlerschaft und Autorschaft im 20. Jahrhundert neu verhandelt wird. Die Vorlage dafür liefert Hegels Philosophie und das System der darauf beruhenden Auf- und Abwertung bestimmter Produktionsformen in oppositionellen Mustern: Kunst versus Natur, Sinnliches versus Intelligibles, Oberfläche versus Tiefe, Schein versus Wirklichkeit etc. und nicht zuletzt die in der Tradition des Aristoteles stehende zugrunde liegende Opposition von Geist und Materie.

39 Es ist nicht das einzige Paradox. Mark Cheetham arbeitet im Kapitel »Purity as Aesthetic Ideology« drei weitere Paradoxa heraus, vgl. M. Cheetham, The Rhetoric of Purity, S. 102-138.

40 Vgl. u.a. den Katalog der Ausstellung: The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985, hg. v. Maurice Tucman und Judi Freeman, Los Angeles County Museum of Art 1986, deutsche Ausgabe: Stuttgart: Urachhaus 1988; Katalog der Ausstellung: Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline, hg. v. Mark Rosenthal, Solomon Guggenheim Museum, New York 1996; Katalog der Ausstellung: Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern-Ruit 1996.

Hegel denkt die bildende Kunst – wie Platon – als Entwicklungsmoment zwischen Materie und Geist, d. h. der »reinen« Erkenntnis. Die Hierarchie der Gattungen und Genres, die Hegel errichtet, ortet die bildende Kunst näher am Sinnlich-Materiellen als z. B. die Dichtkunst, die Prosa und die Musik. Immateriellstes Medium der Erkenntnis kann letztlich nur der ideelle Gedanke sein, nämlich die Philosophie:

»Hieraus nun folgt, daß das Sinnliche im Kunstwerk freilich vorhanden sein müsse, aber nur als Oberfläche und Schein des Sinnlichen erscheinen dürfe. Denn der Geist sucht im Sinnlichen des Kunstwerks weder die konkrete Materiatur […], noch den allgemeinen nur ideellen Gedanken, sondern er will sinnliche Gegenwart, die zwar sinnlich bleiben, aber ebenso sehr vom Gerüste seiner bloßen Materialität befreit werden soll. Deshalb ist das Sinnliche im Kunstwerk im Vergleich mit dem unmittelbaren Dasein der Naturdinge zum bloßen Schein erhoben […]. Es ist noch nicht reiner Gedanke, aber seiner Materialität zum Trotz auch nicht mehr bloßes materielles Dasein.«[41]

Mittlerweile ist dieser Gestus der Philosophie als Wunschdenken analysiert und dekonstruiert worden, denn die Philosophie täuscht sich über ihre eigene mediale Verfasstheit hinweg, auch der »reine« Gedanke ist einer, der ohne die Materialität und Medialität der Sprache nicht formuliert werden kann – und aus semiologischer Sicht ist sowohl das Bild immer mit Text sowie umgekehrt der Text immer mit (Vorstellungs-)Bildern verbunden.[42]

Gleichwohl bildet das Hegelsche System von Oppositionen innerhalb einer aufsteigenden Erkenntnisentwicklung die Hierarchie der Gattungen ab und liefert die Folie für Auf- und Abwertungen, wie sie sich den Künstlern zu Beginn des 20. Jahrhunderts darstellte.

Kandinskys und Malewitschs Texte sind Zeugnisse einer intensiven Auseinandersetzung mit der Hegelschen Ästhetik und seiner Wertung der bildenden Kunst.[43] Es ist der Versuch einer Umwertung, die gleichzeitig aber der Hegelschen Argumentation verhaftet bleibt.[44] Kandinsky wählte auch deshalb

41 G.F. Hegel: Einleitung in die Ästhetik, München: Wilhelm Fink 1967, S. 62f.

42 Vgl. Sarah Kofman: Melancholie der Kunst, Graz, Wien 1986, S. 10ff.; Sigrid Schade: »Die Kunst des Kommentars«, in: Kunstforum International, Kunst und Philosophie 100, 1989, S. 370ff.; S. Schade: Ästhetiken und Mythen der Moderne, S. 194f.

43 Mark Cheetham verweist ebenfalls auf die für Kandinsky zentrale Hegel-Lektüre, in: M. Cheetham: The Rhetoric of Purity, S. 64-101. Ihm geht es vor allem um die essentialistischen Konzepte und den Absolutismus der Hegelschen Philosophie, die Kandinskys Kunsttheorie beerbt.

44 Stefan von Wiese: »Vorwort«, in: K. Malewitsch, Die gegenstandslose Welt, S. VI; S. Schade: Ästhetiken und Mythen der Moderne, S. 199ff.; M. Cheetham

seine Begriffe aus dem Bereich der Musik, die als abstrakteste und immateriellste Kunstform galt, also z. B.: innerer Klang, Vibration. Seinen Bildern gab er Titel wie Komposition, Improvisation etc.

Malewitsch bezeichnete mit dem Begriff der Reinheit einen Zustand oder eine Qualität, die über Materielles erhaben sei – deshalb auch der Begriff »Suprematismus«. Unter Materialität versteht Malewitsch alles, was »animalische« Züge trägt – die »leiblichen Bedürfnisse des Menschen«.[45] Materialität, Materie ist schmutzig, die Reinheit der Gegenstandslosigkeit bedeutet die Säuberung von materieller Verschmutzung und Futtertrog-Mentalität.[46] Malewitschs Verdammung angewandter Kunst richtete sich zudem auch gegen die in der Gebrauchsgüter-Werbung eingesetzten Bildmedien, mit denen seine Generation zum ersten Mal in massenmedialem Ausmaß konfrontiert war. »Alles was von der Religion oder der Nahrungs- und Gebrauchsgüter-Produktion als sogenannte Kunst verwendet wird, ist keine Kunst sondern nur Theater-Requisit [...]«,[47] als auch gegen die angewandte Kunst, wie z. B. die Ornamentik: »Aber auch die gegenstandslose Kunst hat sich in zwei Bewegungen aufgeteilt: Die eine führt in ihre Werke die Natur als Ornament, als ästhetische Stimmung ein, die andere bleibt außerhalb aller Stimmungen und verstandesmäßige Entscheidung, gegenstandslos, absolut, suprematistisch.«[48] Auch Kandinsky formulierte noch 1911 zu Beginn seiner abstrakten Formfindungen die Befürchtung, die Abstraktion könne *missraten* oder falsch verstanden werden: »Wenn wir heute schon anfangen würden, ganz das Band, das uns mit der Natur verknüpft, zu vernichten, mit Gewalt auf die Befreiung loszusteuern und uns ausschließlich mit der Kombination von *reiner* Farbe und *unabhängiger* Form zu begnügen, so würden wir Werke schaffen, die wie eine

schreibt, er habe Mondrian und Kandinsky als Modellfälle behandelt, dass aber besonders Malewitsch und Kupka in ähnlicher Weise den Terminus der Reinheit eingesetzt hätten, auf die er ansonsten nicht eingeht, in: The Rhetoric of Purity, S. XV.

45 »Der Mensch, der in seinem animalischen, gegenständlich-praktischen Zustand verharrt, ahnt doch, dass es etwas gibt, das über seine mechanisch-technischen Handlungen hinausreicht.« Ebd., S. 49.

46 Er setzt die Futtertrog-Mentalität meist in Beziehung zur technischen Kultur oder zum Sozialismus, vgl. K. Malewitsch: Suprematismus, u. a. S. 116, 120, 188, 193.

47 Ebd., S. 48.

48 Ebd., S. 75, und: »Die Gegenstandslosigkeit erschöpft sich nicht mehr im angewandten Ornament oder in der Ausschmückung von Gegenständen des täglichen Gebrauchs.« Ebd., S. 79.

geometrische Ornamentik aussehen, die grob gesagt, einer Krawatte, einem Teppich gleichen würden.«[49]

Die Selbstlegitimierung der Künstler bezieht sich also auf ein System von Oppositionen, das eine Hierarchie der Künste unterstützt, in der die höchste Kunstform diejenige ist, die sich von der Alltagswelt, der Materialität der menschlichen Bedürfnisse etc. befreit hat, und – so die Interpretation der Künstler – sich von den Reminiszenzen an die gegenständliche, d. h. sinnliche Welt gelöst hat. Die erneute Proklamation einer »freien« Kunst, die zweckfrei sein muss, wenn sie als frei gelten will, dehnt sich nun auf das Zweckhafte der Abbildung und Nachahmung aus.

Es geht in gewisser Weise um einen Paragone in verschobener Form, diesmal nicht um einen Wettbewerb um die am besten geglückte Täuschung oder Illusion, sondern um denjenigen einer Säuberung: Welche ist die reinste Kunst im Land – das ist dann diejenige, die dem Geist am nächsten ist, die den höchsten Wert bezeichnet. Es geht um die Stellung der Malerei in einer solchen Hierarchie der Gattungen und um ihren Anteil an der Idealität.

Eliminierungen des Unreinen

Man kann von Diskursprozeduren sprechen, die offensichtlich den Selbstwiderspruch verdecken sollen, dass eine Kunst, die sich als immateriell und rein versteht, von allgemein bekannten und auch nicht verleugneten Inspirationsquellen des Alltags, der textilen Gestaltung, der Volkskunst, der Ornamentik, der Kultobjekte außereuropäischer Völker, der Ingenieurskunst, der Werbung, des häuslichen Lebens etc. ausgegangen ist. Diese Quellen zählen zur angewandten Kunst und symbolisieren zudem »Weiblichkeit«, welche in der Geschichte der Opposition von Geist und Materie immer schon der Materie zugerechnet wurde. Von diesen Quellen müssen sich die abstrakten Künstler zugleich abgrenzen, damit die «Selbstreinigung« gelingt.[50]

Die Künstler der Moderne haben intensive Auseinandersetzungen mit dem Kunsthandwerk betrieben, in denen Gattungsüberschreitungen als künstlerisches Konzept postuliert wurden, so z. B. in den Swomas, WChutemas und GinChuk in Moskau oder dem Bauhaus in Dessau und Weimar. Aber die Nähe

49 W. Kandinsky: Über das Geistige, S. 142.

50 Dazu gehört auch ein Konzept von Häuslichkeit, das den Avantgarden des 19. und 20. Jahrhunderts zutiefst suspekt und ebenfalls »weiblich« konnotiert ist. Vgl. auch Christopher Reed (Hg.): Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture, London: Thames and Hudson 1996, darin bes.: Jenny Anger: »Forgotten Ties: The Suppression of the Decorative in German Art and Theory, 1900-1915«, in: ebd., S. 130-146.

zur angewandten Kunst brachte nicht nur die erwünschte formale Anregung, sondern auch unerwünschte Vergleiche mit deren traditionellem Status als mindere künstlerische Gattung. Besonders die Textilkunst, das europäische und das außereuropäische Ornament sowie Volkskunst etc. galten als reproduktive, repetitive und unkreative ästhetische Gestaltung. Innerhalb des hegelsch-platonischen Systems aufsteigender Erkenntnismöglichkeiten durch »immaterieller« werdende (Kunst, Musik) oder gänzlich entmaterialisierte Medien (Philosophie) kann »hohe Kunst« nur dann zu den Erkenntnismedien des Wahren und Absoluten werden, wenn sie sich von Materialität scheinbar befreit.

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Künstler wie Kandinsky und Malewitsch, aber auch Robert Delaunay, Mondrian u. a. einen erstaunlich großen Aufwand betrieben, das Kunsthandwerk abwertend zu klassifizieren und die eigene Produktion als völlig autonom darzustellen, obwohl z. B. Kandinskys Bildformulierungen auch Tische und Stühle seines Hauses in Murnau zierten[51], Malewitschs Quadrate zum ersten Mal als Theaterdekoration Verwendung fanden, er gemeinsam mit seinen Schülern die Stadt Witebsk mit suprematistischen Motiven überzog und zusammen mit Nadeschda Udalzowa das Textil-Atelier der Höheren Künstlerisch-technischen Werkstätten in Moskau leitete (Abb. 11).[52]

Im Falle von Malewitsch muss man die Aufspaltung seiner eigenen Produktion in Praxen, die eine der »hohen Kunst« und die andere angewandter Gestaltung, fast schon als schizophren bezeichnen.

Die von ihm gleichzeitig entwickelte parapsychologische Theorie des »additionalen Elements in der Malerei«, aus der er eine Entwicklungsgeschichte der Malerei ableitete (vom Akademiker/Impressionisten über den Futuristen bis zum Suprematisten), unterstützt diese Entwicklungsgeschichte einer »Entmaterialisierung der Kunst« auch durch die Gegenüberstellung der »Umwelteinflüsse«, wie man das additionale Element übersetzen könnte, und der ihnen jeweils zugeordneten Malweisen/Stile. So gründet nach Malewitsch der Impressionismus auf bäuerlicher Landwirtschaft, der Futurismus auf Ingenieurskunst, Eisenbahn und Flugzeug (von der Erde her gesehen), die suprematistische Malerei ist schließlich die Himmelsstürmerin: scheinbar entmaterialisiert

51 »In Murnau pflegen beide (Münter und Kandinsky), ganz im Sinne der ›Primitivismus‹-Begeisterung, wie sie sich auf verschiedene Avantgardebewegungen in Deutschland und Europa äußerte, ein einfaches Leben, bestellen den Garten und schmücken das Haus und die Möbel teilweise mit eigenen Malereien nach schlichten Vorlagen, zum anderen Teil mit Bildern und Gegenständen religiöser Volkskunst und regionalem Kunsthandwerk.« Zit. n. A. Hoberg: Gabriele Münter in München und Murnau, S. 35.

52 S. v. Wiese: Vorwort, S. IX.

schwebt sie zusammen mit Flugzeuggeschwadern im Luftraum über der Erde – mit Blick auf diese *(Abb. 12)*.[53] Dies äußert sich auch in einem solch euphorischen Aufruf, der der Emphase des futuristischen Manifests in nichts nachsteht: »Ich habe den blauen Lampenschirm der Farbbegrenzungen durchbrochen und bin zum Weiß weitergegangen. Schwebt mir nach, Genossen Aviatoren, ins Unergründliche! Ich habe die Signalmaste des Suprematismus aufgestellt. Ich habe die Unterlage des farbigen Himmels besiegt. […] Schwebt, die freie weiße Unergründlichkeit liegt vor Euch.«[54] Diese Himmelsstürmerei verbindet ihn mit anderen Künstlern der Zeit, die ebenfalls von einer Technikeuphorie erfasst wurden und die neue massenmedial inszenierte Begeisterung für das Fliegen in abstrakten Bildern thematisierten, wie z. B. auch Robert Delaunay.[55]



Abb. 11: Kasimir Malewitsch, Becher und Untertasse »Suprematismus«, 1923

53 K. Malewitsch: Die gegenstandslose Welt, S. 20-23; Linda S. Boersma: »On Art, Art Analysis and Art Education: The Theoretical Charts of Kazimir Malevich«, in: Malevich 1878-1935, S. 206-223.

54 Zit. n. Felix Philipp Ingold: Literatur und Aviatik, Basel, Stuttgart: Birkhäuser 1978, S. 308.

55 Vgl. Robert Delaunay. Hommage à Blériot.

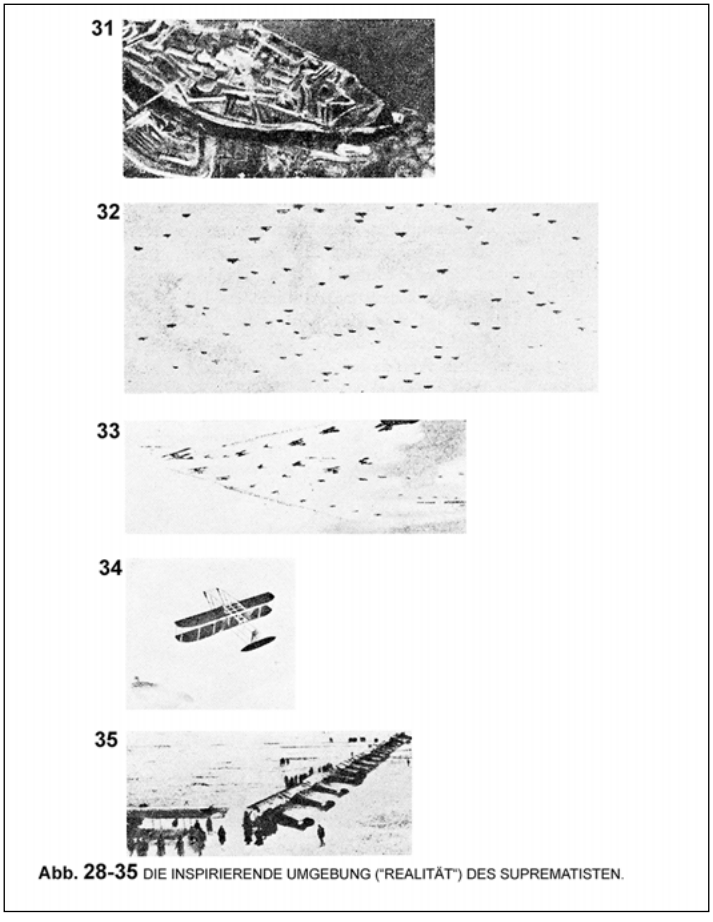


Abb. 12: Fototafeln von Kasimir Malewitsch, Die inspirierende Umgebung (»Realität«) des Suprematisten

Epilog

Das Erstaunliche an der Proklamation einer »reinen« Malerei ist, dass sie auch nachträglich praktisch nicht infrage gestellt wurde. Die »Verunreinigungen«, vor denen diese Malerei geschützt werden sollte, sind jene, die allzu offensichtlich auf »weiblich« konnotierte Felder verweisen. So stellt sich nachträglich die sich häufende Produktion so vieler manifest-ähnlicher Schriften von abstrakten Künstlern als überdeterminiert dar. Die Grenzüberschreitungen der Hierarchien zwischen den Gattungen, die bereits stattgefunden hatten, und die zu Auflösungen traditioneller Künstlerschaft beitrugen, die Gründung von

Künstlergruppen und ehe(ähn)licher Gemeinschaften von Künstlerpaaren, die den Frauen neue Handlungsspielräume eröffnete und sie zugleich einengte, die Aufwertung kunsthandwerklicher Gestaltung auch als Kritik gegen die Industrialisierung, all dies wurde in den Texten der Künstler verhandelt, um – vielleicht zum letzten Mal – eine Konstruktion »hoher Kunst« zu behaupten, als deren Hauptautoren sie sich verstanden, zumal die Grenzüberschreitungen zwischen den Gattungen, wenn sie von Frauen stammten, keineswegs als revolutionär galten, sondern als Handicap wirkten, sich als gleichbedeutende Künstlerinnen zu situieren.

Die Produktion der Manifeste und theoretischen Texte trug dazu bei, dass trotz aller Anfeindungen, Missverständnisse und Nicht-Akzeptanz, mit denen der ungegenständlichen Kunst zunächst begegnet wurde, die Selbst-Erklärungen und Begründungen der Künstler sich historisch durchsetzten und der Kunstgeschichtsschreibung der Moderne die Stichworte lieferten, nach der sie Motivationen und Konzepte dieser Künstler aufschrieb und fortschrieb. Damit bestätigte sie einmal mehr die geniale Künstlerpersönlichkeit, die nach wie vor als »männlich« gilt, insbesondere in der Rehabilitation der Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg.

Und männliche Autoren und Wellenreiter sind es auch heute noch, die von der Immaterialität der Abstraktion auf die Immaterialität des Cyberspace schließen: »So macht der destruktive Charakter des Suprematismus reinen Tisch mit der Weltgegenständlichkeit um der Wirklichkeit der Wellen Platz zu schaffen […] Der suprematistische Raum heißt heute Cyberspace.«[56] Die mythischen Konzepte von Immaterialität und Reinheit in der abstrakten Malerei münden Ende des 20. Jahrhunderts nahtlos in Mythen des Internet oder Cyberspace, in denen sie ihre Fortsetzung finden.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Wassily Kandinsky/Franz Marc: Der Blaue Reiter, hg. v. Klaus Lankheit, München: Piper & CO 1984.

Abb. 2 In: W. Kandinsky/F. Marc: Der Blaue Reiter, S. 35.

Abb. 3 In: Katalog der Ausstellung: Kazimir Malevich 1878-1935, Leningrad, Moskau, Amsterdam 1988, S. 9.

Abb. 4 In: Katalog der Ausstellung: Wassily Kandinsky 1908-1921, Kunstmuseum Basel, 2006, S. 67.

Abb. 5 In: Katalog der Ausstellung: Kazimir Malevich 1878-1935, Leningrad, Moskau, Amsterdam 1988, S. 246.

56 Norbert Bolz: Das Ende der Gutenberg-Galaxis, Die neuen Kommunikationsverhältnisse, München: Fink 1993, S. 93.

Abb. 6 In: Katalog der Ausstellung: Wassily Kandinsky 1908-1921, Kunstmuseum Basel, 2006, S. 83.
Abb. 7 In: W. Kandinsky/F. Marc: Der Blaue Reiter, S. 39.
Abb. 8 In: W. Kandinsky/F. Marc: Der Blaue Reiter, S. 85.
Abb. 9 In: W. Kandinsky/F. Marc: Der Blaue Reiter, S. 54.
Abb. 10 In: Katalog der Ausstellung: Wassily Kandinsky 1908-1921, Kunstmuseum Basel, 2006, S. 91.
Abb. 11 In: Katalog der Ausstellung: Kazimir Malevich 1878-1935, Leningrad, Moskau, Amsterdam 1988, S. 255.
Abb.12 In: K. Malewitsch, Die gegenstandslose Welt, S. 23.

»… und sind doch alle auf das Bauhaus hin entworfen«. Strategien im Umgang mit geschlechtsspezifisch geprägten Mustern in Kunst und Handwerk am Bauhaus Weimar[1]

Anja Baumhoff

Die klassische Moderne war eine spannungsreiche, von Gegensätzen gekennzeichnete Zeit.

»Die Zwanziger Jahre sind ein Augenblick tiefwirkender Desorganisation. Vertraute Orientierungsmuster der wilhelminischen Gesellschaft haben keine Geltung mehr. Drei Nachkriegsjahre mit immer wieder aufflackerndem Bürgerkrieg und die Erfahrung der Inflation werden in einer Phase der Stabilisierung von Wirtschaft und Politik aufgefangen, deren provisorischer Charakter den Zeitgenossen von beinahe allen Parteien eingeschärft wird. Unter der radikalen Intelligenz hat die Demokratie wenig Freunde. Man trifft auf viele Zeugnisse des Bewußtseins zwischen Kriegen zu leben.«[2]

In dieser Periode werden Dualismen sichtbar, die sich auch an Geschlechterfragen manifestieren. Kunst, Handwerk und die freie Kunst stehen in diesem Spannungsfeld und sollen im Folgenden auf ihre geschlechtsspezifischen Implikationen hin untersucht werden. Bereits ein kurzer Blick zurück ins

1 Mein Dank gilt dem Arts and Humanities Research Council in England für die Finanzierung dieser Arbeit. Joost Siedhoff sei ebenfalls herzlich für seine Unterstützung gedankt.

2 Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 7.

19. Jahrhundert zeigt, dass sich zeitgleich mit dem Entstehen der Arts-and-Crafts-Bewegung in England auch in Deutschland eine Kunstgewerbebewegung entwickelte, in der wir bereits jene Idealisierung des mittelalterlichen Handwerks und der Zünfte finden, wie sie Jahre später für das frühe Bauhaus kennzeichnend wird. So hieß es beispielsweise bei der Gründung des Bayrischen Kunstgewerbevereins im Jahre 1878: »Der Verein soll sein, was einst die deutsche Bauhütte war, ein Verein von Meistern in Kunst und Handwerk und ihren Freunden und Gesellen.«[3] Ein halbes Jahrhundert später konnte man Ähnliches im Programm des Staatlichen Bauhaus Weimar lesen: »Bilden wir also eine neue *Zunft* der Handwerker [...]«[4] Und: »Keine großen geistigen Organisationen, sondern kleine geheime in sich abgeschlossene Bünde, Logen, Hütten [...]«, aus denen das Gesamtkunstwerk entstehen sollte.[5] Geschmückt war das Programm mit dem Holzschnitt einer gotischen Kathedrale von Lyonel Feininger. So gründete das frühe Bauhaus seine Programmatik auf eine rückwärtsgewandte Utopie.

Es fragt sich deshalb, weshalb das Bauhaus auf dieses romantische Bild des Mittelalters zurückgriff, in dessen Zuge die Professoren zu »Meistern« und die Studenten zu »Gesellen« wurden? Statusunterschiede wurden hiermit nicht, wie behauptet, eliminiert, sondern nach alter Väter Sitte wieder eingeführt, verbunden mit Bewertungen wie beispielsweise derjenigen, dass die freie Kunst über dem Handwerk rangierte. Dies führte zu recht unterschiedlichen Arbeitsverträgen zwischen Form- und Werkmeistern mit sehr verschiedenen Rechten und Pflichten. Dem wurden implizit auch geschlechtsspezifische Hierarchien an die Seite gestellt. Männliches Handwerk wurde assoziiert mit Stein, Stahl-Beton, Holz und Metall und rangierte höher als weibliches »Handwerk«, das – assoziiert mit Tuch und Weben – als Kunsthandwerk abgewertet wurde.

Dabei hatten Frauen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts begonnen, sich künstlerisch zu professionalisieren und um 1906/07 ließen Länder wie Thüringen und Sachsen sie zum Studium zu. Aber nicht alle waren so liberal – Bayern schaffte es bis zum Wintersemester 1920/21, den Frauen den Zugang

3 Wolfgang Ruppert: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 525.

4 Hans Maria Wingler: Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1935, Bramsche: Gebr. Rasch 1962, S. 39.

5 Rede bei einer Schülerausstellung, Juni 1919. Vgl. Karl Heinz Hüter: Das Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule, Berlin: Akademie Verlag 1976, S. 211.

zur Münchner Kunstakademie zu verwehren.[6] Nun findet man am Bauhaus erstaunlicherweise so manche Ähnlichkeit mit den Münchner Professoren.

Wie diese, adressierte Walter Gropius die Studentinnen als »Damen«, als er sie 1919 mit den Worten begrüßte: »Kein Unterschied zwischen schönem und starken Geschlecht. Absolute Gleichberechtigung, aber auch absolut gleiche Pflichten. Keine Rücksicht auf Damen, in der Arbeit alle Handwerker. Die alleinige Beschäftigung mit niedlichen Salonbildchen als Zeitvertreib werde ich scharf bekämpfen.«[7]

Eine Studentin antwortete auf dieses frühe Beispiel repressiver Toleranz: »[...] ich *darf* mitarbeiten [...] [aber] was sind wir Frauen hier? Wir sind, wie alle berufstätigen Frauen, den Männern [...] ein Gegenstand des Mitleids.«[8] Künstlerische Arbeit leisteten Frauen auch hier gegen das Klischee der natürlichen Berufung als Mutter, das auch bei den Malern der Schule manifest wird. Paul Klee etwa lobte seine Studentinnen und erklärte: »[...] man war fleißig: aber genie ist nicht fleiß [...] genie ist genie, ist begnadung, ist ohne anfang und ende. ist zeugung.«[9] Vom Standpunkt eines männlich definierten Genie- und Kreativitätsbegriffs aus waren Frauen somit nicht in der Lage, Kunst zu zeugen.[10] Malerinnen am Bauhaus finden sich deshalb kaum, es sei denn solche, die als Malerin ans Bauhaus kamen und hier eines Besseren belehrt wurden, wie beispielsweise Else Mögelin oder Marianne Brandt.

Während es im Bauhaus-Programm hieß: »Aufgenommen wird jede unbescholtene Person ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht, deren Vorbildung vom Meisterrat des Bauhauses als ausreichend erachtet wird […]«[11], gründete man trotzdem um 1920 eine Frauenklasse, um Studentinnen aus anderen Arbeitsbereichen fernzuhalten. Wiederum finden wir ähnliche Argumente, wie sie die Münchner Kunstakademie vorbrachte. Als sich der Bayerische Direktor gegen die Zulassung von Frauen verwahrte, argumentierte er gegenüber dem Staatsministerium mit der Raumfrage. Nicht nur seien die Abortverhältnisse für Frauen unzureichend, so dass mit einer Gefährdung der Sittlichkeit

6 Vgl. ebd., S. 161.

7 Ansprache von Walter Gropius, Weimar (1919).

8 Käthe Brachmann: »Echo auf Gropius' Antrittsrede und Programm« (1919).

9 Vgl. bauhaus, 2/3 (1928), S. 17.

10 Vgl. Sigrid Schade: »Künstlerinnen und Abstraktion. Anmerkungen zu einer ›unmöglichen‹ Beziehung in den Konstruktionen der Kunstgeschichte«, in: Ulrich Krempel/Susanne Meyer-Büser (Hg.), Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland, 1900-1914. Ausst. Kat., Hannover 1997, S. 37-45.

11 Walter Gropius: »Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar«, April (1919).

gerechnet werden müsse[12] – man wisse nicht, was geschehen würde, wenn beide Geschlechter nebeneinander studierten. »Insbesondere stelle sich dieses Problem bei der gemeinsamen Arbeit vor dem nackten Modell.«[13] Auch solle man bedenken, dass die Erfahrungen anderer Akademien negativ seien. Eine höhere Studentinnenanzahl führe bekanntlich zu einer »Verflachung« und zu einem »Seichterwerden des gesamten Lehrbetriebes«.[14]

Gropius äußerte immer wieder ähnliche Befürchtungen und tat alles, um das Bauhaus nicht als Frauen- oder Kunstgewerbeschule erscheinen zu lassen. Auch hier wurden Frauen von anderen Werkstätten wegen Raummangels ferngehalten, was sich bis in die Aufnahmebedingungen niederschlug: »Das Zahlenverhältnis der Studierenden männlichen und weiblichen Geschlechts ist ein derartiges, daß ohne Zweifel mit der Aufnahme von Damen zurückgehalten werden muß.«[15]

Die Holzbildhauerei war besonders beliebt unter Frauen und bildete eine der bevorzugten weiblichen Nischen in der Frühzeit der Schule. Aber das Bauhaus hielt dagegen: »Nach unseren Erfahrungen werden sich Frauen in den seltensten Fällen für die schweren Handwerke wie Steinbildhauerei, Schmiede, Tischlerei, Wandmalerei, Holzbildhauerei, Kunstdruckerei eignen. Es wäre also darauf hinzuwirken, daß nach dieser Richtung keine unnötigen Experimente mehr gemacht werden.«[16]

Auch in der zeitgenössischen Kunstkritik herrschte die Überzeugung, dass die Bildhauerei – zusammen mit der Architektur – die unweiblichste aller Künste sei. Das so genannte schwache Geschlecht sei zu schwach, um harte Materialien wie Holz oder Stein zu bearbeiten, und außerdem unfähig zum räumlichen Denken.[17] Johannes Itten hat manchen seiner Schülerinnen im Vorkurs diesen Mangel ebenfalls unterstellt und riet ihnen deshalb, doch besser in die Weberei zu gehen, was den Wünschen der Schule sehr entgegen kam. So konnte die Zahl der Studierenden mittels der Frauen hoch gehalten werden und dadurch die staatlichen Zuwendungen sichern, während gleichzeitig die im männlichen Sinne relevanten Werkstattplätze den Männern zur Verfügung standen.

Diese Rückbesinnung auf alte Geschlechterklischees überrascht an dem sonst eher progressiven Bauhaus. Denn eigentlich wandte sich die Schule, wie über-

12 Wolfgang Ruppert: Der Moderne Künstler, S. 166.

13 Vgl. ebd., S. 167.

14 Vgl. ebd.

15 Meisterratsprotokoll (MRP) vom 2. Februar 1920.

16 MRP vom 15. März 1921.

17 Vgl. Magdalena Bushart: Der Geist der Gotik und die Expressionistische Kunst. München: Silke Schreiber 1990.

haupt die klassische Moderne, vehement gegen die Traditionen des 19. Jahrhunderts und gegen die Generation der Väter – dies wird besonders deutlich in der Literatur, wo der Vater-Sohn-Konflikt thematisiert wurde – wird aber auch spürbar in der Architektur. Das ganze Streben des Bauhauses war darauf gerichtet, die falschen gotischen Burgen und Renaissance-Paläste, die bürgerlichen Plüschsessel und das überladene Ornament durch neues, so genanntes ›ehrliches‹ Design und funktionale Bauten zu ersetzen. Weshalb aber führte Gropius dann solch überkommene soziale Konventionen fort?

Man muss im Kontext der Zeit davon ausgehen, dass dies kein Einzelfall war, sondern dass sich Ähnliches zum Beispiel auch in der De-Stijl-Gruppe findet, etwa bei Mondrian und van Doesburg, oder auch bei Le Corbusier. Hannah Höch war auch nicht zufällig eine der ganz wenigen profilierten Frauen im Dada-Kreis und den Männern unter anderem wegen ihrer dadaistischen Butterbrote in besonders guter Erinnerung. Diese Spannungsmomente zwischen den Geschlechtern sind ein konstituierendes soziales Element der Moderne, wenn auch ein Anachronismus. Weshalb die Moderne hier eine »Ausnahme von sich selbst« machte, weshalb sie auf dem Gebiet der Geschlechterbeziehungen ihren Idealen untreu wurde, bleibt weiter zu untersuchen. Es gab aber auch Freiräume für Frauen. In dieser doppelbödigen Situation ist es interessant, das Fallbeispiel von Alma Buscher zu untersuchen *(Abb. 1)*.



Abb. 1: Alma Buscher als Studentin, um 1923, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen (SWKK)

Diese Designerin wurde lange Jahre übersehen, was damit zu tun haben könnte, dass ihr Werk nicht groß und ihre Kundschaft recht klein war, denn sie

entwarf Kindermöbel mit dem dazu passenden Spielzeug. Ihr Œuvre erstreckt sich im Grunde auf die Zeit zwischen 1923 und 1927, aber dessen Qualität ist so nachhaltig, dass vieles, was sie damals entwarf, heute wieder produziert wird.[18]

Gefertigt hat sie eine Kinderzimmereinrichtung, bestehend aus einem Kleiderschrank, einer Wickelkommode *(Abb. 2)*, einem Wäscheschrank, aus Spielschränken mit Spielklötzen, einer Truhe, einem Kinderbett, einem Stuhl auf Rollen, einer Sitzbank.[19]



Abb. 2: Wickelkommode,1924, Sperrholz und Buchenholz, in drei Farben lackiert, Maße: 95,2 x 140 x 62,8 cm, Bauhaus-Archive Berlin

»Buschers Entwürfe wurden in der Bauhaus-Ausstellung im Haus am Horn in Weimar 1923 zum ersten Mal der Öffentlichkeit präsentiert. Der Spielschrank bestand aus mehreren aneinander geschobenen Regalen und Schränken, von denen einer auch als Kasperletheater genutzt werden konnte. Davor fanden mehrere Spielkästen Platz, einer davon mit Deckel und Rädern versehen. Ihre Oberseite war mit Linoleum belegt und farbig lackiert. An Wandflächen wurden Tafeln zum Zeichnen angebracht. Zusätzlich gab es noch einen Leiterstuhl auf Rädern, der gekippt werden konnte und verschiedene

18 Vgl. die Firma Naef.

19 Hans Maria Wingler, Bauhaus, S. 111.

Sitzhöhen hatte. Die Möbel waren multifunktional geplant: Die Wickelkommode zum Beispiel konnte zum Schreibtisch für einen Jugendlichen umgebaut werden.«[20]

Außer der Inneneinrichtung des Kinderzimmers entwickelte Alma Buscher auch Spielzeug, das den Ansprüchen der Reformpädagogen entsprach und sich durch gute Funktion, moderne Ästhetik und durch ein freiheitliches, selbstbestimmtes und emanzipatorisches pädagogisches Konzept auszeichnete *(Abb. 3-6)*.

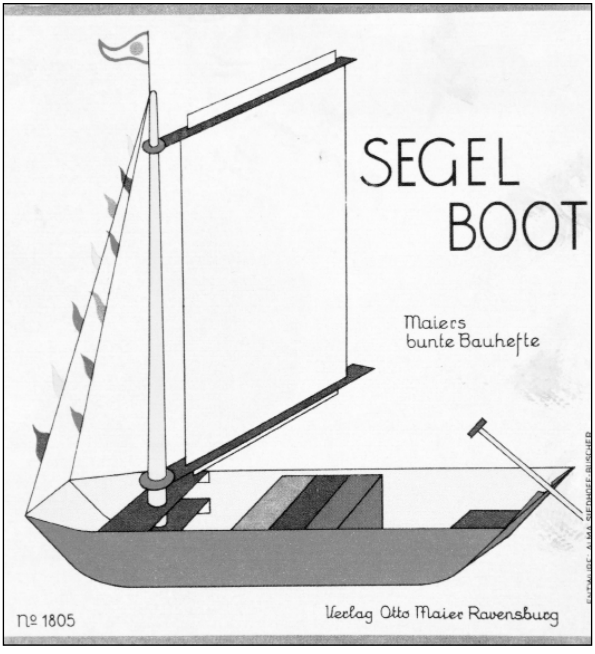


Abb. 3: Bastelbogen Segelboot, Deckblatt, 1926, Farblithografie, Buchdruck, Maße 21,9 x 19,8 cm, gefaltet, SWKK

20 Christian Wolsdorff: »Alma Siedhoff-Buscher. Eine neue Welt für Kinder«, in: Museumsjournal, 1 (2006), S. 62-63.

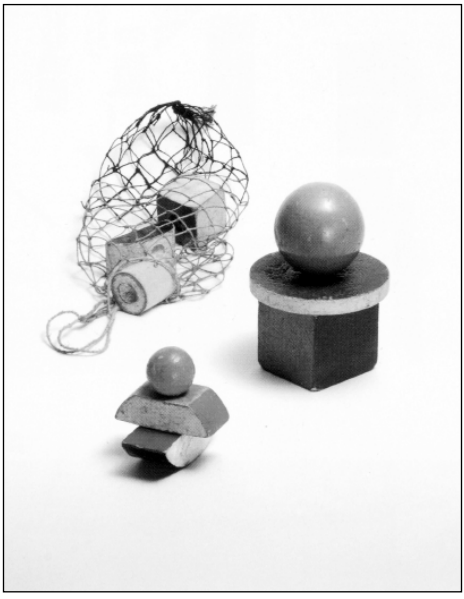


Abb. 4: Das Bützelspiel, 1923/24, gedrechselte Holzelemente, farbig bemalt, Bast geflochten, Länge: 48 bis 53 cm, SWKK



Abb. 5: Das Kugelspiel, 1923/24, gedrechselte Holzelemente, farbig bemalt, SWKK



Abb. 6: Großes Schiffbauspiel, 1923, farbig lackiertes Holz mit 23 Teilen, Maße: 50 x 60cm, Sammlung Ernst Meyer

Ihre Modelle waren neuartig, denn Kinderzimmer wurden damals selbst von Architekten kaum einer Gestaltung unterzogen und auch die Reformpädagogik hatte nur inhaltliche, aber keine gestalterischen Leitlinien entwickelt. In der Weimarer Periode gibt es keine andere Frau, die in dieser Werkstatt ähnliches vorzuweisen hatte.

Ihr Werdegang weist denn auch eine beachtliche Ausbildung auf, denn sie kam nach fünfjähriger kunstgewerblicher Vorbildung, im April 1922, ans Staatliche Bauhaus Weimar, wo sie bei Klee, Kandinsky, Schlemmer, Muche und Itten studierte.[21] Beeinflusst von Itten trat Buscher der spirituellen Mazdaznan-Bewegung bei.[22] Allerdings hatte sie sich zum Zeitpunkt ihres Beitritts bereits jener kühl-sachlichen Formensprache zugewandt, die den Bauhaus-Stil, wie auch die De-Stijl-Ästhetik insgesamt, charakterisierte. Offenbar sah sie keinen Gegensatz im technisch geprägten, rationalistischen Funktionalismus und der esoterischen Mazdaznan-Lehre. Vermutlich wurde ihr minimalistisches und funktionsbestimmtes Design vom De-Stijl-Künstler Theo van Doesburg inspiriert, der das frühe Bauhaus nachhaltig beeinflusste. Aller-

21 Alma Buscher wurde in Kreuztal am 4. Januar 1899 geboren und starb bei einem Bombenangriff im September 1944.

22 Der im Nachlass erhaltene Mitgliederausweis vermerkt Januar bis April 1924. Vermerkt ist nicht, wie lange sie Mitglied war und in welcher Ortsgruppe.

dings gestaltete sie als Mazdaznan-Anhängerin im Stil einer funktionalen Ästhetik, ohne die damit einhergehenden rationalistischen Ideale zu übernehmen – ein Umstand, der sie schließlich dem Bauhaus in Dessau entfremden sollte.

Dabei kamen ihre Entwürfe gerade zur rechten Zeit, denn Spielen war damals populär. 1902 erschien Ellen Keys einflussreiches Buch *Das Jahrhundert des Kindes* in Deutschland, gefolgt von den Schriften Maria Montessoris. Beide Autorinnen propagierten die Idee des natürlichen Wachsenlassens, der selbstgesteuerten Lernhilfe, und eine Erziehung, die vom Kind ausging. Alma Buscher formulierte es ähnlich.

»Kinder sollten, wenn irgend möglich, einen Raum haben, in dem sie das sein können, was sie wollen, in dem sie herrschen. Jedes Ding darin gehöre ihnen, – ihre Fantasie gestaltet es – keine äußerliche Hemmung störe sie – das Mahnwort ›laß sein‹. – Alles komme ihnen entgegen, die Form entspreche ihrer Größe, der praktische Zweck hindere nicht die Spielmöglichkeiten. [...] Aus diesen Überlegungen gestalte ich einen Raum.«[23]

Dies kam den damaligen reformpädagogischen Ideen sehr nahe, ohne sich jedoch dort einzuordnen.[24] Im Gegenteil. Spiele, so schreibt Buscher, »nenne ich freie Spiele im Gegensatz zu den Fröbel- und Montessorispielen, die aus rein pädagogischen Überlegungen geschaffen wurden.«[25] So siedelte sie sich in der reformpädagogischen Bewegung, ähnlich wie am Bauhaus, lieber am Rande an, wo sie in aller Bescheidenheit ihre Eigenart zu wahren suchte.[26]

Im Unterschied zur Reformpädagogik wuchsen Buschers multifunktionale Möbel mit dem Kind mit. In Deutschland hatte es das erste reformpädagogisch gestaltete Kinderzimmer auf der Werkbundausstellung in Köln im

23 Alma Siedhoff-Buscher: »Kindermöbel und Kinderkleidung«, in: Vivos Voco, Leipzig, 4 (1926), S. 156-157. Auch in M. Siebenbrodt (Hg.), Alma Siedhoff-Buscher. Kat. Weimar 2004, S. 45.

24 Zu diesem Umkreis der Reformpädagogen gehören u. a. auch Rousseau, Pestalozzi, Fröbel oder John Dewey, die alle mehr oder weniger Eingang in die Bauhaus-Lehre fanden. Peter Hahn: »Zur Ausstellung im Bauhaus-Archiv«, in: Thomas Müller/Ramona Schneider (Hg.), Montessori. Lehrmaterialien 1913-1935. Möbel und Architektur, Köln: Prestel 2002, S. 14. Peter Bernhard: »Die Einflüsse der Philosophie am Weimarer Bauhaus«, in: Christoph Wagner (Hg.), Das Bauhaus und die Esoterik: Johannes Itten – Wassily Kandinsky – Paul Klee, Bielefeld: Kerber 2006, S. 29-36.

25 Alma Siedhoff-Buscher: »Freie Spiele – Lehrspiele«, in: Offset – Buch und Werbekunst, Leipzig, 10 (1927), S. 464.

26 Vgl. ebd.

Jahre 1914 gegeben. Marcel Breuer griff das auf, begnügte sich aber im Unterschied zu Buscher damit, seine später berühmten Stuhlentwürfe entsprechend zu verkleinern. In diesem Kontext ist es innovativ, dass Alma Buscher das Kind nicht als Miniaturausgabe eines Erwachsenen wahrnahm, sondern es als eigenständiges Wesen mit einer ihm gemäßen Bedürfnisstruktur definierte. So konnten die Kinder mit den Möbeln spielen und sie auf ganz verschiedene Art und Weise nutzen. Mit dieser reformpädagogischen Ausrichtung verfolgte Buscher ein deutlich anderes Konzept als andere Bauhaus-Gestalter und erschloss der Institution dadurch ein neues Gebiet.

Renommierte Bauhäusler, die Spielsachen entworfen haben, waren unter anderem Paul Klee, Oskar Schlemmer und Lyonel Feininger, die Puppen für ein Kasperletheater entwarfen, wie auch der De-Stijl-Architekt Gerrit Rietveld, der spezielle Kindermöbel anfertigte, oder Bruno Taut, der ein gläsernes Bauspiel entwickelte.[27] Auch Otto Dix publizierte 1922 ein Kinderbuch, wie auch der Dadaist Kurt Schwitters, der holländische Künstler Bart van der Leck oder der russische Maler El Lissitzky.[28] Kinderspielzeug hatte sich ganz offensichtlich zu einem beliebten Thema der Avantgarde entwickelt.

Am Bauhaus Dessau arbeitete Alma Buscher vorwiegend graphisch, in dem sie Malfibeln und Bastelbögen gestaltete, aber man sucht in dieser Zeit vergeblich nach neuen Möbelentwürfen. Und so kommt es, dass sie zwar in der Presse gelobt wird für ihre Weimarer Arbeiten, im Bauhaus selber jetzt aber relativ wenig Zuspruch und Anerkennung erfährt. So wird auch ihre Bitte um ein Stipendium oder Atelier abgelehnt.

Nachdenklich und bescheiden schreibt sie, sie sei »aus der Freude am Schaffen überhaupt [vorgegangen], an der schönen, farbigen Form und aus dem Wissen um die Sehnsüchte, die ich bei den Kindern merkte und nachempfand. Dass zwischen einzelnen meiner Spiele und den Fröbelspielen Parallelen zu finden sind, ist ein Zufall, den ich mir nicht als Lob zuschreiben kann, sondern der sich nur aus der Art des aus der Intuition unbewusst oft richtigen Fühlens der Frau erklären kann.«[29] Fast ohne zu überlegen, intuitiv und unbewusst habe sie gestaltet. Lob stehe ihr nicht zu. Diese selbstkritischen Aussagen, in denen sie auf einen Platz in der damals populären Reformbewegung verzichtet, reflektiert ihre Stellung im Bauhaus selbst, denn auch dort hatte sie im formalen Sinne keine Stelle, keinen Rang und keine Position. War

27 Magdalena Droste: Bauhaus, Köln: Taschen 1990, S. 92f.

28 Michael Siebenbrodt für die Stiftungen Weimarer Klassik und Kunstsammlungen (Hg.), Alma Siedhoff-Buscher: Eine neue Welt für Kinder, Weimar 2004, S. 24-37. Max Hollein/Gunda Luyken (Hg.), Kunst – ein Kinderspiel, Schirn Kunsthalle: Frankfurt/Main 2004, S. 130ff.

29 Alma Siedhoff-Buscher: Freie Spiele – Lehrspiele, S. 464.

sie auch in Weimar anfänglich Mitglied der Weberei, dann der Holzbildhauerei, so finden wir sie aber schon ein Jahr vor dem Umzug nach Dessau ohne Werkstattanbindung.[30] Ihr fehlte eine formelle Eingliederung wie auch eine professionelle Zielsetzung.

War ihr Design auch äußerlich modern, Buscher selbst verkörperte diese Moderne kaum. Wie sie ihre Erfolge ihrem unbewusst richtigen weiblichen Einfühlungsvermögen zuschreibt, so ist auch ihr Auftreten als Gestalterin eher blass als auffällig, eher freundlich und bescheiden als markant. Ihre Werke wurden ausgestellt und abgebildet, aber sie selbst blieb meist im Hintergrund. Sie repräsentierte äußerlich keinen neuen Typus, schon gar nicht den der Neuen Frau, wie ihn etwa Sonja Delauney oder Eileen Gray verkörperten. Wenn sie auch talentiert war und ihre Ergebnisse in Weimar überzeugten, so wurde sie doch als Gestalterin am Bauhaus Dessau zunehmend unscheinbarer, besonders nach der Eheschließung mit dem Bauhäusler und Schauspieler Werner Siedhoff und der Geburt ihres ersten Kindes 1926.[31] Aber es mag auch eine Rolle gespielt haben, dass ihre eigenwillige Verbindung von Mazdaznan in Kombination mit kühl-sachlichem Design es schwerer machte, sie einzuordnen. Auf diesem Hintergrund schien die Gestaltung ihrer Produkte die neue Ästhetik lediglich zu zitieren. Dies, zusammen mit einem Mangel an größeren neuen Produkten zwischen 1925 und 1927, ließ sie zunehmend den Anschluss an das sich rasch entwickelnde Bauhaus verlieren.

Bevor sie aber das Bauhaus verließ, unternahm sie einen interessanten Versuch, ihre Lage zu verändern, und schrieb an Walter Gropius: Es »wäre ja möglich, dass Sie meine ganze Produktion, zu der ich nach wie vor dieselbe Lust und Möglichkeiten habe und sehe (es hat sich darin durch die Geburt unseres Sohnes nichts geändert, wie man etwa annehmen könnte), dass Sie diese meine ganze Arbeit als überflüssig für das Bauhaus ansehen könnten.«[32] Sie findet diese Befürchtung letztlich bestätigt.

Allerdings ist es nicht nur das konventionelle Geschlechterdenken des Bauhauses, welches verhindert, dass sie sich trotz Talent und Begabung letztlich nicht als Gestalterin etabliert. Dies ist auch ihrer bescheidenen Haltung zuzuschreiben, mit der sie am Bauhaus anfänglich Erfolg hatte, die sie aber im weiteren Verlauf ihrer Karriere blockieren sollte. So schrieb sie beispielsweise,

30 Volker Wahl/Ute Ackermann (Hg.), Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses in Weimar 1919 bis 1925, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 2001, S. 326. Cornelia Will ordnet Buscher der Tischlerei zu, es gibt hierfür aber keinen eindeutigen Beleg.

31 Joost-Jürgen wurde 1926, seine Schwester Lore 1928 geboren.

32 Entwurf zu einem Brief an W. Gropius, Privatarchiv Joost Siedhoff (P.J.S.).

ihre Entwürfe wollten nichts Spezielles sein, weder kubistisch, noch expressionistisch, sondern nur ein fröhliches Spiel von Form und Farbe.[33] Mit solchen Beschwichtigungsformeln konnte sie wenig gestalterisches Profil gewinnen. Positiv war sicherlich ihre Stellungnahme gegen den Expressionismus, womit ihr fast ein Bekenntnis zum funktionalistisch-modernen Design gelang. Unauffällig versuchte sie sich damit an das neue Denken im Bauhaus anzuschließen. Dabei fällt aber ihre betonte Harmlosigkeit auf. Sie hat sich während ihrer Zeit am Bauhaus verändert, denn zu Beginn ihres Studiums hatte sich Alma Buscher noch sehr geschickt über alles hinweggesetzt, was ihr Grenzen setzte.

Damals, nach bestandenem Vorkurs, wurde sie wie die meisten Frauen in die Weberei geschickt, woraufhin sie die Initiative ergriff und einen klug kalkulierten Brief an den Direktor schrieb:

»Der Arzt verbietet mir vorläufig das weben [...] dies [...] ist für mich der Anstoß zu einer Bitte, die ich schon lange an Sie stellen wollte. Am bauhaus ist es in der letzten Zeit nicht mehr üblich, weibliche Schüler in anderen Werkstätten, als in der Weberei aufzunehmen. Nur dieser Grund und das Wissen, dass die Tischlerei wirklich für eine Frau unmöglich ist, ließ mich im vorigen Sommer um Aufnahme in die Weberei bitten. Ich habe nie Beziehung zum Faden gehabt [...] Ich bitte darum hiermit um meine Entlassung aus der Weberei. – [...] Wäre es nun wohl möglich, dass ich bis zur Ausstellung gast- und probeweise in der Holzbildhauerei eine Arbeit ausführe [...]«[34]

In ihrem Brief vermeidet sie es sorgfältig, die am Bauhaus gängige Auffassung infrage zu stellen, nach der Frauen in der Holzbildhauerei und Tischlerei nichts zu suchen hätten.[35] Auch hat sie vorgesorgt. Statt nur einen Brief zu schreiben, hat sie bereits ein Puppentheater entwickelt und kann somit etwas vorweisen. Ihre dann entworfenen Möbel zeigen alle Ansätze jener industriell herstellbaren Typenmöbel, an denen dem Bauhaus damals so viel lag. Gropius war zur selben Zeit mit Fragen der Normierung und der Typisierung in der Architektur befasst. Bei Alma Buscher fand er seine Ideen und Prinzipien übertragen in den Wohnbereich wieder. Dies passte vorzüglich zu der Idee, die hinter dem Haus am Horn stand, das ja als Musterhaus für eine Siedlung geplant war, und in dem Buscher erstmals ihre Produkte zeigte.

Der Zeitpunkt für ihren Wunsch, die Weberei zu verlassen, war also günstig und sie setzte sich durch. Der Geselle und stellvertretende Leiter der Tischlerei, Erich Brendel, unterstützte ihre Arbeit und fertigte die Möbel für ein Kinderzimmer nach ihren Entwürfen an. Darin allerdings lag ein Verstoß gegen die

33 Alma Buscher: Schiffsbauspiele, MS (P.J.S.).

34 Briefentwurf 1923 (P.J.S.).

35 MRP vom 15.03.1921, Staatsarchiv Weimar.

am Bauhaus gültige Maxime, nach der Ausführung und Entwurf in einer Hand liegen sollten.[36] Die meisten Studierenden stellten ihre Produkte selber her und nur für die Meister wurden Entwürfe angefertigt.[37] So genoss Alma Buscher am Bauhaus ungewöhnliche Freiheiten und widersetzte sich außerdem einer regulären handwerklichen Ausbildung, wie das Bauhaus sie forderte. Und das aus gutem Grund. In der Tischlerei hätte sie als Frau keinen Abschluss machen können, denn die lokale Weimarer Innung hätte sie aufgrund ihres »falschen« Geschlechts nicht zur Gesellenprüfung zugelassen. Die Holzbildhauerei aber wurde mit dem Weimarer Bauhaus aufgelöst und so wäre es letztlich auf ein Zurück in die Weberei hinausgelaufen. Es ist allerdings ungewöhnlich, dass sie sich vier Jahre am Bauhaus halten konnte, ohne einer Werkstatt anzugehören.[38] Soweit wir wissen, gelang es keiner anderen Bauhäuslerin, sich so lange an der Schule zu halten, ohne sich deren Bedingungen zu fügen.

Am Bauhaus Dessau spürte sie zunehmend die mangelnde Unterstützung und schrieb an Gropius:

»Ich kann dem Bauhaus den Vorwurf nicht ersparen, dass es mir in letzter Zeit beinahe eher schadet als nützt. [...] in den letzten Wochen [ist] besonders durch das Entgegenkommen zahlreicher Zeitschriften durch Abbilden meiner Modelle eine umfangreiche Propaganda in Gange, die nur leider von Seiten des Bauhauses nicht durch entsprechende Leistungen gerechtfertigt erscheint. Wird nicht jeder ernsthafte Käufer, der mehrmals mit einer ausweichenden Antwort abgefertigt werden musste, endgültig abgeschreckt werden sich weiter für meine Arbeiten zu interessieren? Wird nicht dadurch mein ganzes Renomé [...] untergraben?«[39]

36 »Der einzig denkbare Weg, jene Entwürfe *auf dem Papier* zu unterbinden, ist die handwerkliche Arbeit in den Werkstätten in Verbindung mit einem einheitlichen Formunterricht.« Erklärung von Gropius in der Meisterratssitzung vom 9. Dezember 1921, in: Volker Wahl/Ute Ackermann (Hg.), Meisterratsprotokolle, S. 151.

37 In den Werkstattberichten zwischen 1922 und 1924 wird sie nur einmal wegen ihrer unregelmäßigen Arbeit erwähnt. Allerdings änderte sich die Bewertung der handwerkliche Ausbildung am Bauhaus bald dahingehend, dass das Handwerk hauptsächlich ein Erziehungsfaktor wurde. Darüber aber war Buscher mit ihrer langen kunstgewerblichen Ausbildung längst hinaus. Laszlo Moholy-Nagy: Vom Material zur Architektur, München: Albert Langen 1929, S. 18.

38 Von jener Erwähnung im Meisterrat an (18.02.1924) bis zum 27.09.1927, dem Datum des letzten Briefes von Walter Gropius. Das genaue Datum ihres Abgangs ist nicht überliefert. Volker Wahl/Ute Ackermann, Meisterratsprotokolle, S. 326. Unveröffentlichter Brief von Walter Gropius an A. Buscher, 27.09.1927 (P.J.S.).

39 Briefentwurf September 1927 (P.J.S.).

Der Meisterrat entschied nach dem Brief, ihre Arbeiten weiterhin zu vertreiben, während ihre Ausschnittbögen, Malfibeln sowie das Bütze- und Schiffbauspiel im Pestalozzi-Fröbel-Verlag erschienen.[40]

Doch Alma Buscher war damit nicht recht zufrieden und schrieb noch einmal an den Direktor: »[...] meine Beziehungen zum bauhaus sind wieder einmal an einen Punkt gelangt, wo ich Sie um Aufschlüsse bitten möchte. [...] es wäre ja möglich [...], dass Sie diese meine ganze Arbeit als überflüssig für das bauhaus ansehen können.«[41] Der Direktor antwortete ihr daraufhin: »aber wie schon seit jahren ist es das verhängnis ihrer tätigkeit, dass sie aus der ganzen inneren struktur heraus nur an der peripherie steht und sie deshalb immer nur aus der sache heraus an letzte stelle gestellt werden musste.«[42] Das »Verhängnis ihrer Tätigkeit« – die Wortwahl von Walter Gropius ist ungewohnt dramatisch. An der »Peripherie« stehe sie, obwohl man auch am Bauhaus sah, wie sehr ihre Arbeit dem Geist der Schule entsprach.[43] Und dann die vernichtende Aussage, das Bauhaus stufe ihre Tätigkeit an letzter Stelle ein. Die Distanzierung war nicht zu übersehen. Buscher deutete diese Aussage als negatives Urteil über sich und ihre Arbeit und zog sich vom Bauhaus zurück.

Aber wie verhielt es sich wirklich, war sie peripher? War es nicht vielleicht umgekehrt, dass Alma Buscher dabei war, sich als Gestalterin für Kindermöbel wirklich einen Namen zu machen und öffentlich bekannt zu werden?

Selbst im Ministerium in Thüringen war man auf sie aufmerksam geworden und Einladungen zu Ausstellungen folgten. Ihre Arbeit wurde in mehreren Artikeln lobend erwähnt. Und sie publizierte ihre Produkte mehrmals zusammen mit Marcel Breuer. Auch Walter Gropius war mit von der Partie im Organ des deutschen Fröbel Verbandes, schildert er doch hier den von ihm entworfenen Fröbelkindergarten.[44] Auch der bekannte UHU zeigte Al-

40 Brief vom 08.11.1927 (P.J.S.). M. Droste, Bauhaus, S. 92. M. Siebenbrodt/Alma Siedhoff-Buscher, S. 102.

41 Briefentwurf 1927 (P.J.S.).

42 »was sie im bauhaus geleistet haben und noch leisten«, unveröffentlichter Brief von Walter Gropius an Alma Buscher, 27.09.1927 (P.J.S.).

43 »In dem Spielzeug und Spielschrank [von Alma Buscher] drücken sich die pädagogischen Grundsätze des Bauhauses […] klar aus«, resümierte Laszlo Moholy-Nagy noch in Weimar. M. Siebenbrodt/Alma Siehoff-Buscher, S. 55.

44 Gropius entwarf das Friedrich Fröbel Haus in Bad Liebenstein. Abbildungen von Buscher und Breuer im Artikel von Prof. Broßmer: »Das Kind als Kamerad«, in: Kindergarten. Organ des Deutschen Fröbel Verbandes, 2. Februar (1925) S. 47ff. Auf S. 57 ist M. Breuer, auf S. 58 A. Buscher zweimal vertreten. Buscher war den Lesern hier bereits bekannt vom Augustheft 1924, S. 133. Auch die Thüringer Allgemeine würdigt sie im Oktober 1924, wie auch Adolf

ma Buschers Entwürfe zusammen mit den Architekten Ernst May, Le Corbusier, Hannes Meyer und Marcel Breuer.[45] Und in der Avantgarde-Zeitschrift *Die Form* erschien ebenfalls ein Artikel über sie.[46] Sie selber veröffentlichte außerdem drei Texte über sich und ihre Arbeit.[47] Es ist deshalb nicht nachvollziehbar, weshalb man sie am Bauhaus als peripher, unbedeutend und an letzter Stelle stehend einordnete.

Nun argumentierte Gropius in dem Schreiben, ihm ginge es allein um die Sache. Sachlichkeit gehört zu den Forschungsgebieten von Helmut Lethen, der die Literatur und mit ihr die mentalen Tendenzen der 20er Jahre analysiert hat, das Lob der Kälte und den Kult der Distanz, und der auch das Bauhaus in diese Strömung einordnet.[48] Dieses Schreiben an Alma Buscher spiegelt einige Symptome der kalten Persona wieder, des modernen Bewohners der minimalistischen Wohnmaschine. Ganz im Sinne des neusachlichen Diskurses nahm das Bauhaus Dessau diesen Stil nicht nur im Design, sondern auch in Sprache und Argumentation auf und versuchte damit, seinen Entscheidungen den Anschein von Objektivität zu verleihen. Der durch Sachlichkeit legitimierte Diskurs half, all jenes aus dem Blickfeld zu verdrängen, was sich nicht einordnen ließ und was sich widersetzte. Aber je sachlicher das Bauhaus argumentierte, umso persönlicher scheint es angekommen zu sein. Alma Buscher hat, soweit wir wissen, nie wieder Möbel gestaltet. Fehlende Ermutigung wurde zum entscheidenden Faktor in ihrer beruflichen Laufbahn.[49]

Zwei Lesarten gibt es, das Verhalten des Bauhauses zu deuten. Weil man am Bauhaus immer noch in den sozialen Kategorien des 19. Jahrhunderts dachte, sah man vielleicht nicht, dass eine Frau im Bereich der Innenarchitektur Berufschancen haben könnte. Möglich wäre aber auch, dass man die weibliche Konkurrenz unter dem Deckmantel der Sachlichkeit ausschalten wollte. Bereits 1905 finden sich Äußerungen zum Wettbewerb zwischen den Geschlech-

---

Behne mit einer Abbildung ihrer Arbeiten in seinem Buch Neues Wohnen, Neues Bauen, Leipzig 1927, S. 123. Ich danke Irene Below für diesen Hinweis.

45 Adolf Behne: »Das Zimmer ohne Sorgen. Wie unsere Kinder wohnen werden«, in: UHU, Das neue Monats-Magazin, 1 (1926), S. 32.

46 Hildegard Schwab-Felisch: »Ein Kinderzimmer«, in: Die Form, Zeitschrift für gestaltende Arbeit, 10, Berlin 1927, S. 44-45.

47 Alma Buscher: »Kind, Märchen, Spiel, Spielzeug«, in: Junge Menschen, 8 (1925), S. 188. Alma Siedhoff-Buscher: Kindermöbel und Kinderkleidung, S. 156-57. Alma Siedhoff-Buscher: Freie Spiele – Lehrspiele, S. 464-469.

48 Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte, S. 70.

49 Das Ehepaar Siedhoff-Buscher lebte weiterhin in Dessau und bewegte sich noch einige Zeit im Umkreis des Bauhauses.

tern in den kreativen Berufen und ein Architekt bemerkte: »Eine Anzahl von Damen steht heute schon den Männern als voll gültige Konkurrenten gegenüber.«[50] Und die Münchner Professoren sagten zu dem Thema:

»[...] die Bestrebungen der Künstler, für welche die Kunst Beruf ist, [ist, AB] in der Regel eine andere, [...] wie die der Damen. Vor hunderten von Jahren hat ein junges Fräulein Weben, Sticken, Nähen gelernt; jetzt besorgen das Maschinen, und es ist ganz selbstverständlich, dass die jungen Fräuleins auch jetzt eine Tätigkeit haben wollen [...] (aber es ist doch den meisten eigentlich nur darum zu tun) [...] die Zeit rumzubringen, bis ein glücklicher Gatte kommt, der sie von der Kunst wegholt.«[51]

Allein und ohne stimulierenden Kontext, den die Schule auch den Frauen bot, fiel Alma Buscher nach und nach in den Malstil ihrer Zeit vor dem Bauhaus zurück.[52] In ihrem letzten Brief an Walter Gropius schrieb sie, sie habe ihre Möbel »doch alle auf das Bauhaus hin entworfen«.[53] Indem sie sich schließlich von der Bauhaus-Ästhetik abwandte, distanzierte sie sich auch von der Bauhaus-Moderne und spiegelte so die empfundene Zurückweisung auf die Schule zurück, gab dabei aber auch ihre Identität als moderne Gestalterin preis. Alma Buscher widmete sich schließlich Mann und Kindern und starb 1944 während einer Bombardierung im Arbeitseinsatz. Am Bauhaus blieben Kunst und Handwerk vorerst Männersache.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 In: Michael Siebenbrodt: Alma-Siedhoff-Buscher. Eine neue Welt für Kinder, Ausstellungskat. Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen/Bauhaus-Museum, hrsg. von der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Weimar, 2004, S. 4.

Abb. 2 In: Michael Siebenbrodt: Alma-Siedhoff-Buscher. Eine neue Welt für Kinder, Ausstellungskat. Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen/Bauhaus-Museum, hrsg. von der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Weimar, 2004, S. 78.

Abb. 3 In: Michael Siebenbrodt: Alma-Siedhoff-Buscher. Eine neue Welt für Kinder, Ausstellungskat. Stiftung Weimarer Klassik und Kunst-

50 Paul Schultze-Naumburg 1905 in: Wolfgang Ruppert: Der Moderne Künstler, S. 165.

51 Wolfgang Ruppert: Der Moderne Künstler, S. 162.

52 Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte, S. 54.

53 »[...] sind doch alle auf das BH hin entworfen [...]«, Briefentwurf an Walter Gropius, 1927 (P.J.S.).

sammlungen/Bauhaus-Museum, hrsg. von der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Weimar, 2004, S. 84.

Abb. 4 In: Michael Siebenbrodt: Alma-Siedhoff-Buscher. Eine neue Welt für Kinder, Ausstellungskat. Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen/Bauhaus-Museum, hrsg. von der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Weimar: 2004, S. 82.

Abb. 5 In: Michael Siebenbrodt: Alma-Siedhoff-Buscher. Eine neue Welt für Kinder, Ausstellungskat. Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen/Bauhaus-Museum, hrsg. von der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Weimar: 2004, S. 82.

Abb. 6 In: Michael Siebenbrodt: Alma-Siedhoff-Buscher. Eine neue Welt für Kinder, Ausstellungskat. Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen/Bauhaus-Museum, hrsg. von der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Weimar: 2004, S. 80.

Unstete Staffelungen. Sophie Taeuber-Arps Werk im Spannungsfeld der Gattungen[1]

Medea Hoch

Zwischen ›angewandter‹ und ›freier‹ Kunst

Sophie Taeuber-Arp arbeitete gleichzeitig in verschiedenen Gattungen. Die Repräsentation ihrer Werke in Ausstellungen und Publikationen erfolgte jedoch gestaffelt, zunächst im Kontext der ›angewandten‹, dann der ›freien‹ Kunst. An Fallbeispielen zum Verhältnis von Kunst und Handwerk in Taeuber-Arps Œuvre soll die These erörtert werden, wonach die für die Moderne bezeichnenden Gattungsüberschreitungen bei Künstlern als revolutionärer Akt bewertet werden und Aufsehen erregen, wogegen für Künstlerinnen die Auseinandersetzung mit Kunstgewerbe riskant ist, weil immer schon weiblich konnotiert.[2]

---

1 Dieser Beitrag ist Bestandteil des Dissertationsprojekts der Autorin zum gleichen Thema. Ich danke der Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V., Rolandseck, für die Erteilung der Bildrechte. Walburga Krupp, Kuratorin, Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V., Rolandseck, danke ich für die zahlreichen wertvollen Hinweise. Für Anregungen zum Titel bedanke ich mich bei Jennifer John.

2 Vgl. Sigrid Schade: »Einleitung« zum Kapitel »›Männliche‹ und ›weibliche‹ Künste? Geschlechterverhältnisse in Kunstgattungen und Medien«, in: Ines Lindner/Sigrid Schade/Silke Wenk/Gabriele Werner (Hg.): Blick-Wechsel, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1989, S. 200-202.

›Broderien‹ und signierte Teppiche

»Ich lebe hier im Schweizer Kunstgewerbe [...]«[3], konstatiert Sophie Taeuber-Arp 1926 in einem Brief an Hans Arp. Zu dieser Zeit war sie bereits zehn Jahre erfolgreich als Kunsthandwerkerin und als Lehrerin an der Kunstgewerbeschule Zürich tätig, ohne mit ›freien‹ Arbeiten an die Öffentlichkeit getreten zu sein. ›Freie‹ Kunst hat sie ebenso wie ihre Dadaistenkollegen seit 1915 in Alltagsmaterialien wie Papier und Wolle geschaffen. Doch erst 1929 in Paris zeigte sie erstmals ›autonome‹ Werke in Kunstausstellungen.

Sophie Taeuber und Hans Arp lernten sich im November 1915 in der Zürcher Galerie Tanner kennen, als Arp mit dem Ehepaar van Rees »Moderne Wandteppiche, Stickereien, Malereien, Zeichnungen« ausstellte. Arps Stickereien wurden im Kontext der ›hohen‹ Kunst präsentiert. Für diese Rezeption spricht, dass sie in Avantgarde-Galerien als gerahmte Einzelbilder gezeigt wurden *(Abb. 1)*.



Abb. 1: Marcel Janco, Dr. Miecislas Sterling und Hans Arp (v. l.) vor einem Relief und Stickereien von Hans Arp in der Ausstellung Neue Kunst, 1918, Kunstsalon Wolfsberg, Zürich

Arp trat als Entwerfer in Erscheinung und überließ die Ausführung seiner Partnerin oder anderen Frauen. Sophie Taeuber-Arp dagegen war an Dada-

3 »Lettres de Sophie Taeuber à divers correspondants dont Jean Arp, 1926-1928«, in: DVD: Arp. Collection François Arp, Paris: CalmelsCohen 2003, S. 27.

Ausstellungen nur als Ausführende von Arps Stickereien beteiligt.[4] Distanz oder sogar Abgrenzung zur Handarbeit suggeriert auch die von den Dadaisten bevorzugte Bezeichnung ›Broderie‹, die auch Hans Arp für seine Stickereibilder verwendete.[5]

Dass Sophie Taeuber-Arp während der Zürcher Jahre als Kunstgewerblerin taxiert wurde – im Widerspruch zu Hans Arps Erinnerungen, die die gemeinsame Entwicklung ›konkreter Kunst‹ seit 1915 betonen[6] –, hat strukturelle Gründe. Sie zeigte ihre textilen Arbeiten in Ausstellungen von Werkbund und Kunstgewerbemuseum, meist drapiert in Vitrinen. Zudem vertrieb sie diese in der ›Verkaufsgenossenschaft zur Spindel‹, einer Frauen-Selbsthilfeorganisation an der Talstraße. Zwischen diesen Schweizer Institutionen und den internationalen Plattformen des Dadaismus fand so gut wie kein Austausch statt.[7] Sophie Taeuber-Arp war in den Publikationen *Die kunstgewerbliche Arbeit der Frau in der Schweiz*, herausgegeben von Franziska Anner, 1916, Maria Weese/Doris Wild, *Die Frau in Kunst und Kunstgewerbe*, 1928, und Hans Hildebrandt, *Die Frau als Künstlerin*, 1928, vertreten. Auch dies mag den Einschluss in die avantgardistische Kunstgeschichte erschwert haben. Erst 1918-1920 stellte Sophie Taeuber-Arp im Kontext der Künstlergruppe »Das Neue Leben« in Basel, Zürich und Bern zusammen mit Dadaisten aus. Sie zeigte Marionetten, Marionettenstudien, ein Kissen, Halsketten und Perltaschen, wobei sie den Exponaten in der Berner Ausstellung Titel gab und damit Kunstanspruch zu erheben scheint.[8]

An textilen Werken aus der Zeit von circa 1920-1924 – vermutlich in der Folge des *Dadakopfs* von 1920 –, lässt sich das interessante Phänomen feststel-

4 »H. Arp. Broderie, exécutée par Mlle. E. Teuber« heißt es im Katalog der *Ersten Dada-Ausstellung* in der Galerie Corray, Januar-Februar 1917. In der Ausstellung im Kunstsalon Wolfsberg, November-Dezember 1917, waren von Arps elf Stickereien acht von Taeuber-Arp ausgeführt.

5 *Graphik, Broderie, Relief* war die Gruppenausstellung im Mai 1917 in der Galerie Dada betitelt, in der Arp vertreten war.

6 »En 1915, Sophie Taeuber et moi, nous avons réalisé les premières oeuvres tirées des formes les plus simples en peinture, en broderie et en papiers collés.« Hans Arp: »Sophie Taeuber-Arp«, in: Ernst Scheidegger (Hg.), Zweiklang, Zürich: Die Arche 1960, S. 51.

7 In Richard Huelsenbecks Erster Dadarede in Deutschland, 1918, heißt es: »Die Kunstgewerbler von ganz Zürich begannen einen geschlossenen Feldzug gegen uns.« In: Richard Huelsenbeck (Hg.), Dada-Almanach, Hamburg: Edizion Nautilus 1980, S. 106.

8 »Kissen, Blumengehirn, Beutel, Wasserfeuerwerk, Perlkette, Sommerwurm, Beutel, Schachtelhalm.« Das Neue Leben, Ausstellungkat. Kunsthalle Bern 1920.

len, dass Sophie Henriette Taeuber ihr Monogramm »sht« in wiedererkennbarer Typographie präzise in die Komposition integrierte. Prominent platziert ist es in dem ovalen Knüpfteppich (1921), der in der Weihnachtsausstellung des Zürcher Werkbundes, 1923, zu sehen war *(Abb. 2)*.

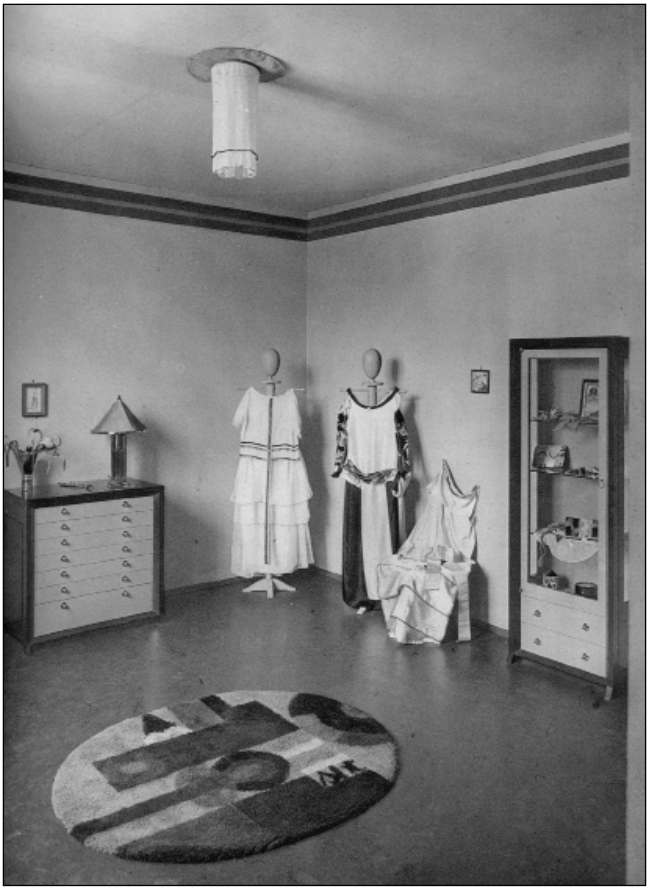


Abb. 2: Sophie Taeuber-Arp, Knüpfteppich, 1921, 145 x 120 cm (inzwischen im Arp Museum Bahnhof Rolandseck), in der Weihnachtsausstellung 1923 des Schweizerischen Werkbunds, Ortsgruppe Zürich

In der rechten oberen Ecke über einem einäugigen Kopf findet es sich auf einer Kreuzstichstickerei, die im Kontext der *Köpfe* entstanden sein dürfte.[9] Auf einem gestickten Kissenbezug, 1921-1924, mit Figur mit kreuzförmigem

9 Privatsammlung.

Kopf, bemerkt man das Kürzel »t« erst auf den zweiten Blick.[10] Noch subtiler ist das Monogramm in die ornamentale Struktur einer Nadelspitze integriert *(Abb. 3)*.[11]

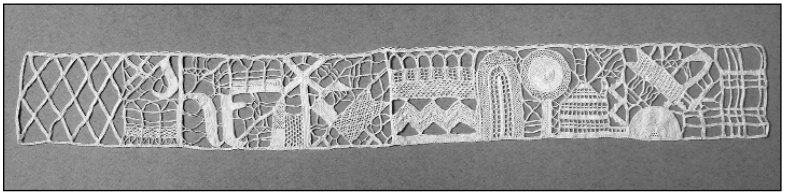


Abb. 3: Sophie Taeuber-Arp, Nadelspitze, Jahr unbekannt, 49,5 x 6,2 cm, Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V., Rolandseck

Diese ›Nadelstiche‹ wenden sich gegen die traditionelle Hierarchie von meist anonymer ›reproduktiver handwerklicher‹ Kreativität und ›genialer freier‹ Kunst. Sie sind auch deshalb auffällig, da der Akt des Signierens von Künstlern der Moderne gleichzeitig in Frage gestellt wurde.[12] »›Autorschaft‹ ist mit Namen verbunden«, konstatiert Silke Wenk. »Mit Autorschaft werden nicht nur Innovation und Authentizität verknüpft, sondern auch Autorität.«[13] Sophie Taeuber-Arp galt denn auch ab 1920 zusehends als Entwerferin.[14] Kritiken in der Zürcher Presse betonten die Originalität ihrer Werke.[15] Ihre kühnen Ent-

10 Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V., Rolandseck. Diese drei Werke sind reproduziert in einem der seltenen ausländischen Artikel über Taeuber-Arps textiles Schaffen. Vgl. Wilhelm Fraenger: »Arbeiten von Sophie H. Taeuber-Arp«, in: Deutsche Kunst und Dekoration 11 (1924), S. 295-230.

11 Ich danke Walburga Krupp für die Abbildung des Werks.

12 Hans Arp plädierte für anonyme Kunst anstelle des Meisterwerks: »Die Künstler sollten in einer Gemeinschaft arbeiten wie die Künstler des Mittelalters.« Hans Arp: Unsern täglichen Traum ..., Zürich: Die Arche 1955, S. 79. Sophie Taeuber-Arp signierte ihre Werke außer in den letzten zwei Jahren nur sporadisch.

13 Silke Wenk: »Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit«, in: Kathrin Hoffmann-Curtius/Silke Wenk (Hg.), Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg: Jonas Verlag 1997, S. 12-29, hier S. 23.

14 Maria Weese schreibt über Sophie Taeuber-Arp: »Sie ist so ergiebig in der Erfindung, dass sie die Ausführung notgedrungen andern Händen überlässt, um sich ganz dem Entwerfen zu widmen, wobei sie auch für anderes als Textiles arbeitete, neustens für Glasfenster und Innenausbau.« Maria Weese/Doris Wild: Die Frau in Kunst und Kunstgewerbe, Zürich/Leipzig: Orell Füssli Verlag 1928, S. 47.

15 »Anspruch auf grösste Originalität in dieser, auch Schmuck, Stickereien und Kunsteinbände umfassenden Kollektion, darf ein Kissen von Sophie Täuber

würfe scheinen mit bewirkt zu haben, dass in Rezensionen von Ausstellungen des Werkbundes Textilarbeiten überhaupt erst aufmerksam besprochen wurden. Die Preise für ihre Arbeiten stiegen stetig.[16]

›Konkrete Kunst‹ auf der Marionettenbühne

»At Zurich, a marionette theatre has lately produced a play which has caused a real sensation«[17], berichtet Tristan Tzara 1922 im New Yorker Magazin *Vanity fair* über Sophie Taeuber-Arps Inszenierung von *König Hirsch* für die Schweizerische Werkbundausstellung 1918 in Zürich. Carlo Gozzis tragikomisches Märchenspiel von 1762, eine Mischung aus orientalischem Märchen und Commedia dell'Arte, wurde in einer dadaistischen Aktualisierung von René Morax gegeben, die die Psychoanalyse Sigmund Freuds und seines in Zürich wirkenden Schülers Carl Gustav Jung parodiert. Als eines von neun Stücken auf dem Programm des neu gegründeten Schweizerischen Marionettentheaters bekam *König Hirsch* auch in Zürich, namentlich in der *Neuen Zürcher Zeitung*[18] und in der Zeitschrift *Das Werk*[19] begeisterte Kritiken.

Obgleich im Kontext einer nationalen Leistungsschau und wegen der Spanischen Grippe nur gerade dreimal gezeigt[20], wurde die Inszenierung zu

(Zürich) erheben, die auch mit duftigster handgearbeiteter Luxuswäsche Mustergültiges liefert.« t.: »Die Ausstellung im Kunstgewerbemuseum«, in: Zürcher Post, 5, 7.1.1921. »Das grosse Kissen von Sophie Täuber, der rühmlichst bekannten Kunstgewerblerin, ist ein herrliches Stück Frauenarbeit.« Dr. L. J.: »Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich«, in: Zürcher Theater-, Konzert- und Fremdenblatt, 355, 8.1.1921.

16 Für Perlbeutel finden sich folgende Preise: 55 Fr. 1917, 90 Fr. 1918, 160 Fr. 1919 (Ankaufsbücher der Kunstgewerbesammlung Zürich), 220 Fr., 1920 (Katalog Das Neue Leben, Ausstellungskat., Kunsthalle Bern 1920).

17 Tristan Tzara: »What we are doing in Europe«, in: Vanity fair, September 1922, S. 68, 100, hier S. 100.

18 »Es ist nicht zuletzt die künstlerische mise-en-scène, die dem Stück zu seinem Erfolg verholfen hat, da sie ganz Neuartiges bietet.« h. s.: »Marionettentheater«, in: Neue Zürcher Zeitung, 13.9.1918.

19 »Hier gilt nicht mehr die Tradition, die sonst in aller Phantastik immer auf die Formen der Wirklichkeit zurückschielen ließ. [...] Das ist das Neue, dass alle Teile des einen Kunstwerks sind, aus seiner Idee heraus entstanden [...].« Waldemar Jollos: »Vom Marionettentheater«, in: Das Werk, V. Heft 8 (1918), S. 128-132, hier S. 131-132.

20 Die Aufführungen fanden in der letzten Ausstellungswoche statt, am 11., 12. und 13. September. Vgl. Neue Zürcher Zeitung, 9.9.1918.

einer Inkunabel des Dadaismus. Die Rezensionen dadaistischer Weggefährten wie Otto Flake, El Lissitzky, Hans Richter und Tristan Tzara machten Sophie Taeuber-Arp zu einer Zeit international bekannt, als sie im »Schweizer Kunstgewerbe« primär als Gestalterin textiler Werke wahrgenommen wurde.[21] Glamourös ist Tzaras Beitrag in *Vanity fair*, betitelt: »What we are doing in Europe. Some Account of the Latest Ballets, Books, Pictures and Literary Scandals of the Continent«. Der Artikel handelt von Künstlern wie Igor Stravinsky, Claude Debussy, Sergej Diaghilev, am ausführlichsten jedoch von Sophie Taeuber-Arp und ihrer Inszenierung von *König Hirsch*.[22] Bedeutend für die Rezeption ist auch die von Hans Arp und El Lissitzky 1925 herausgebrachte Anthologie *Kunstismen*. Darin repräsentiert die innovativ aus Zylinder- und Kegelformen konstruierte Figur der *Wache* den Dadaismus *(Abb. 4)*.[23]

In Sophie Taeuber-Arps moderner Inszenierung sind die Marionetten, Requisiten und Bühnenbilder nach demselben konstruktiven Prinzip entworfen. Sie sind aufgebaut aus meist monochrom bemalten geometrischen Grundelementen. Die Kulissen sind radikal flächig gestaltet, die Figuren räumlich. Der Bewegungsmechanismus der Marionetten ist deutlich sichtbar. Die mittels Ringschrauben verbundenen Glieder erlauben nicht-realistische Bewegungen in alle Richtungen. Anstelle von Bezügen zur Lebenswelt machen vielfältige formale und farbliche Korrespondenzen Beziehungen zwischen den Figuren sichtbar.[24]

21 Aus den Rezensionen ist allerdings zu schließen, dass kaum einer der Dadafreunde eine Vorstellung von König Hirsch miterlebt hatte. So bestehen die Marionetten in Hans Richters Beschreibung irrtümlicherweise aus »losen miteinander verbundenen Garnrollen«. Hans Richter: Dada Profile, Zürich: Die Arche 1961, S. 14.

22 Auf einer Ansichtskarte mit dem Hafen von Lindau vom 21.8.1922 an Tristan Tzara beschriftet Sophie Taeuber-Arp den Leuchtturm mit »Monument Tzara«, die strahlende Sonne mit »Vanity Fair« (siehe: Raoul Schrott: Dada 15/25, Köln: DuMont 2004, S. 301). In einem Brief der Arps an Tzara vom 7.9.1922 schreibt Taeuber-Arp in Regenbogenfarben: »Ist das September Vanity-fair schon erschienen?« Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, TZR. C. 161.

23 Hans Arp schreibt in seinen Erinnerungen: »Auch in den ›Ismen‹ erschien auf Wunsch El Lissitzkys eine solche Marionette, die sowohl einen Soldaten als auch eine Armee darstellte. Lissitzkys Interesse für Theater und Figurinen beeinflusste wahrscheinlich diese Wahl. Ich hätte die Reproduktion eines Wandteppichs oder Aquarells vorgezogen.« H. Arp: Unsern täglichen Traum, S. 18.

24 So kennzeichnen König Deramo und seine zukünftige Braut Angela goldene Pupillen, Pantalon und seine Kinder Angela und Leandro konische Hüte, Freudanalytikus und den Papagei, in den sich der Analytiker verwandelt, gleiche Farben.

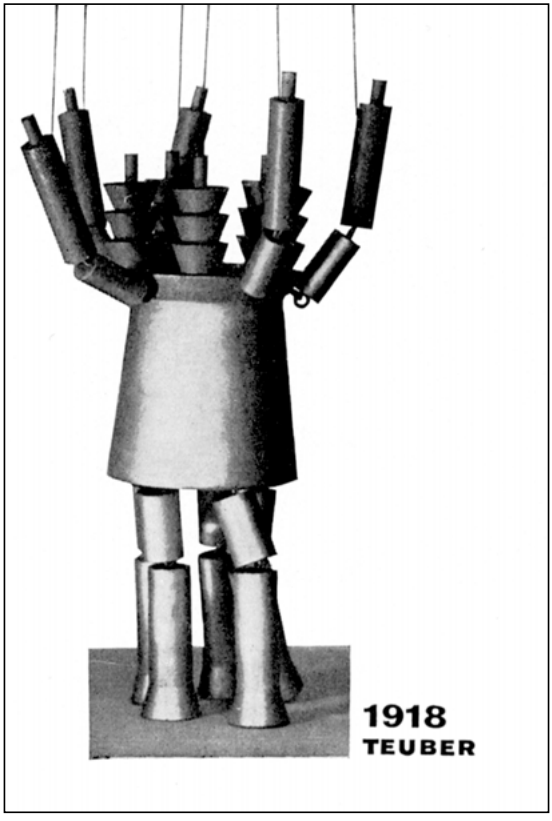


Abb. 4: Wache, Marionette aus Sophie Taeuber-Arps Inszenierung von König Hirsch, 1918 (inzwischen im Museum für Gestaltung Zürich, Kunstgewerbesammlung), Abbildung aus der Anthologie Kunstismen, hrsg. von Hans Arp und El Lissitzky, 1925

Die Marionetten situieren sich zwischen abstrakter Kunst und Kunsthandwerk. Der Holzbildhauer Carl Fischer, Lehrer an der Kunstgewerbeschule für Modellieren und Schnitzen, drechselte die Elemente nach präzisen Konstruktionszeichnungen Sophie Taeuber-Arps.[25] Die Inszenierung machte Gestaltungsexperimente der abstrakten Kunst sehr früh einem breiten Publikum bekannt. Hans Arp thematisiert diese Pionierleistung Sophie Taeuber-Arps in einem Brief an Hans Richter vom 31.8.1949.

25 Die Zusammenarbeit ist durch ein Gespräch zwischen Raimund Meyer und Carl Fischer von 1982 belegt. Telefonische Auskunft von Raimund Meyer, Mai 2007.

»Es ist mir sehr wichtig, dass Du in diesem Aufsatz ausdrücklich darauf hinweisest, dass ein Hintergrund der Szene, die ich Dir auf der Photographie bezeichnen werde, ein abstraktes Bild von Sophie ist. Ich bitte dich darum, weil in Paris bei Anlass der Ausstellung ›Les origines de l'art abstrait‹ ein nicht endenwollender Streit über die Daten der ersten abstrakten Bilder entbrannt ist. Dieses Bild ist nachweisbar 1917 gemalt und in der Zeitschrift ›Werk‹ veröffentlicht worden.«[26]

Bei dem Foto, das entgegen Hans Arps Erinnerung erst im August 1918 publiziert wurde, muss es sich um Ernst Lincks Aufnahme des »Kabinetts des Königs« handeln *(Abb. 5)*.[27]

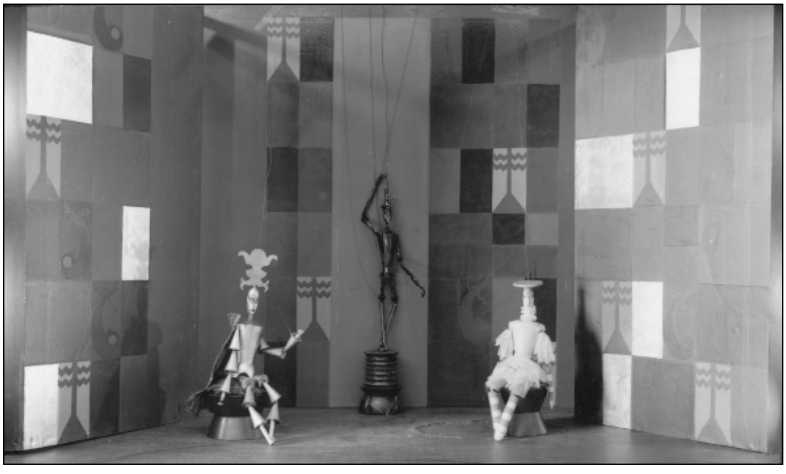


Abb. 5: Das Kabinett des Königs, Bild aus Sophie Taeuber-Arps Inszenierung von König Hirsch, 1918, Fotografie von Ernst Linck

Die Farbigkeit des verschollenen Bühnenbildes, eine vertikal-horizontale Komposition mit abstraktem Baum- und Fischmotiv, erschließt sich aus einer Entwurfszeichnung.[28] Dank Taeuber-Arps Praxis, ihre Werke von namhaften

26 Hans Richter Papers, B.VII.3. The Museum of Modern Art Archives, New York. Ich danke Adrian Sudhalter, Curatorial Assistant, Department of Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art, New York, und Eva Afuhs, Leitende Kuratorin, Museum Bellerive, Zürich, für die Vermittlung des Briefs.

27 Das Werk, V. Heft 8 (1918), S. 131.

28 Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V., Rolandseck (Abbildung siehe Katalog: Sophie Taeuber-Arp. 1889-1943, Rolandseck: Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V. 1993, S. 72).

Fotografen aufnehmen zu lassen und rückseitig zu beschriften[29], ist zudem eine Beschreibung des Bildes überliefert:

»Kabinet des Königs. In vielen Tönen rot, hauptsächlich zinnober. Die hellen Flecken sind versilbert. Bei aufdämmerndem Licht der Verwandlungsscene sind erst nur die silbernen Flecken zu sehen und dann scheint das Zimmer leise zu glühen bis zum ganz aufglühenden Rot.«[30]

Ein Objekt als Manifest

Die gedrechselten *Köpfe* folgen auf die Holzgefäße und Marionetten. Sie changieren zwischen Annäherungen an Gebrauchsgegenstände und figurativer Repräsentation. »Les ›têtes objets‹ peuvent aussi servir de porte-chapeau. Nuance féminine du jeu Dada: non-sens à fonction utilitaire«[31], umreißt Hugo Weber im Werkverzeichnis deren Eigenart, schreibt damit aber auch die traditionelle weibliche Konnotation ›angewandter‹ Kunst fort. Zu einem Readymade macht Carola Giedion-Welcker den vieläugigen *Dada-Kopf* von 1918 in *Plastik des XX. Jahrhunderts* durch den Bildtitel »Bemalte Hutform aus Holz«[32], der suggeriert, Sophie Taeuber-Arp hätte einen vorgefundenen Gegenstand nur bemalt. Mir scheinen die *Köpfe* jedoch nicht die Auflösung der Gattungsgrenzen vorzuführen, sondern ein ironisches Spiel mit Gattungsunterschieden. Meine Zweifel an dem ›angewandten‹ Aspekt, den die Kunstgeschichte den *Köpfen* beimisst, werden bestärkt durch die Tatsache, dass Sophie Taeuber-Arp die *Köpfe* in den von ihr minutiös geführten Listen von Publikationen über ihre Werke den ›freien‹ Arbeiten zuordnet.[33] So kann der in der Zeitschrift *Der Zeltweg*, 1919, abgebildete *Kopf* mit spitz vorstehender Nase und fühlerartigem Kopfschmuck allein schon durch seine Fragilität nicht als Gebrauchsobjekt gelten.[34] Der 1936 in der programmatischen Schau *Fantastic Art, Dada,*

29 Neben Signatur und Datierung finden sich Angaben zu den Farben, Formen und der Ausrichtung der Werke.

30 Collection Fondation Arp, Clamart.

31 Hugo Weber: »Commentaire du catalogue de l'oeuvre de Sophie Taeuber-Arp«, in: Georg Schmidt (Hg.), Sophie Taeuber-Arp, Basel: Holbein-Verlag 1948, S. 125.

32 Carola Giedion-Welcker: Plastik des XX. Jahrhunderts, Stuttgart: Girsberger 1955, S. 83.

33 Die handsignierten Listen sind überschrieben mit »Kunstgewerbe und Marionetten (Möbel, Wandmalereien)« sowie »(Bilder und Reliefe)«. Archiv Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, HNA 020.

34 Es handelt sich hierbei meines Wissens um die zweite Veröffentlichung einer

Surrealism im Museum of Modern Art, New York ausgestellte *Dada-Kopf,* 1920, wird durch Titel (»DADA«), Signatur (»sht«) und Datierung (»1920«) als Kunstobjekt gekennzeichnet.

Sophie Taeuber-Arp hat unter anderem auch Dada-Manifeste unterzeichnet.[35] Wenn man so will, kann man diesen *Dada-Kopf* als ihr persönliches Dada-Manifest betrachten. Sie integrierte ihn in die vom Zürcher Fotografen Nic Aluf ausgeführte Serie von drei Porträts von ihr, die die für die Moderne proklamierte Zusammenführung von Kunst und Leben zu inszenieren scheint. Sophie Taeuber-Arp konfrontiert den Betrachter direkt mit ihrem Blick, während die Position des einäugigen *Dada-Kopfes* variiert, so dass sich verschiedene Konstellationen zwischen Menschen- und Kunstauge ergeben *(Abb. 6)*.

Der szenische Einbezug eines Werks in das eigene fotografische Porträt ist ein Einfall Sophie Taeuber-Arps, von dem sich auch Hans Arp bei seinen Künstlerporträts inspirieren ließ, so in El Lissitzkys Aufnahme von 1924[36] für die gemeinsam herausgegebene Anthologie *Die Kunstismen*, in der Arp als ›Dada-König‹ erscheint.[37] Eine Holzform, die auf die die Dada-Zeit prägenden symmetrischen Holzschnitte von 1916 zurückgeht, ersetzt Arps Kopf in der Fotografie. Durch den Einbezug der Maquette werden Auge und Nabel aufeinander bezogen.[38] Hans Arps Porträt mit Nabel von 1926 assoziiert Auge und Nabel zu einem Paar und variiert somit eine Konfiguration aus Taeuber-Arps Serie mit *Dada-Kopf*.[39]

›freien‹ Arbeit von Sophie Taeuber-Arp. Dieser frühe, noch wie die Marionetten symmetrisch bemalte Kopf, der als verschollen gilt, wurde bereits im Januar 1919 in Das Neue Leben, Ausstellungskat., Kunsthaus Zürich, abgebildet. Da im Katalog nicht aufgeführt, ist unsicher, ob er in der Ausstellung auch gezeigt wurde.

35 Ihr Name findet sich unter dem von Richard Huelsenbeck verfassten ersten Dada-Manifest in deutscher Sprache, 1918, sowie unter »Quelques Présidents et Présidentes du mouvement Dada«. Vgl. R. Huelsenbeck (Hg.), Dada-Almanach, S. 41, 96.

36 Vgl. den Brief El Lissitzkys an Sophie Küppers vom 1.11.1924 in: R. Schrott: Dada, S. 353.

37 Vgl. El Lissitzky/Hans Arp (Hg.): Die Kunstismen, Erlenbach/Zürich: Eugen Rentsch Verlag 1925, S. 18.

38 Die Anthologie Die Kunstismen enthält auch Beiträge von Künstlerinnen. In Fotos repräsentiert sind allerdings nur Künstler.

39 Ich danke Walburga Krupp für den Hinweis auf Sophie Taeuber-Arps Brief an Hans Arp von 1926, der auf Grund der folgenden Passage die Datierung des Fotos ermöglicht. »Deine Photo mit dem Nabel im Auge ist ganz gut. Du solltest sie aber noch einmal machen lassen den Kopf so viel gedreht, dass es hinter dem Loch leer ist und das Ohr nicht mehr Silhouette ist.« DVD, Arp.



Abb. 6: Sophie Taeuber-Arp mit Dadakopf, 1920, Fotografie von Nic Aluf

Nic Alufs Porträts von Sophie Taeuber-Arp entstanden im Zusammenhang mit Tristan Tzaras und Francis Picabias gescheitertem Projekt für die internationale Dada-Anthologie *Dadaglobe*. In dem Brief der Initianten an das Paar Arp/Taeuber-Arp heißt es: »Wollen Sie bitte ferner eine deutliche Photo Ihres Kopfes (nicht Figur) einsenden, dessen freie Bearbeitung bei gewahrter Deutlichkeit Ihnen überlassen bleibt.«[40] Am 15. November 1920 teilte Sophie

Collection François Arp, S. 29 (Abbildung des Porträts siehe: R. Schrott: Dada, S. 353).

40 Privatbesitz. Adrian Sudhalter hat den Brief als erste mit dem Porträtfoto in Verbindung gebracht. Ich danke Walburga Krupp für die Vermittlung des Briefs.

Taeuber-Arp Hans Arp ihre Idee für *Dadaglobe* mit: »Ich lasse mich photographieren dafür und den Holzkopf auch.«[41]

Wie bedeutend der *Dada-Kopf* für Taeuber-Arp war, zeigt auch die Publikation der planen Variante, das Ölgemälde *Dada-Komposition (flacher Kopf)*, 1920, im von Ludwig Kassàk und Laszlo Moholy-Nagy 1922 in Wien herausgegebenen *Buch neuer Künstler*, der ersten Anthologie moderner Kunst *(Abb. 7).*

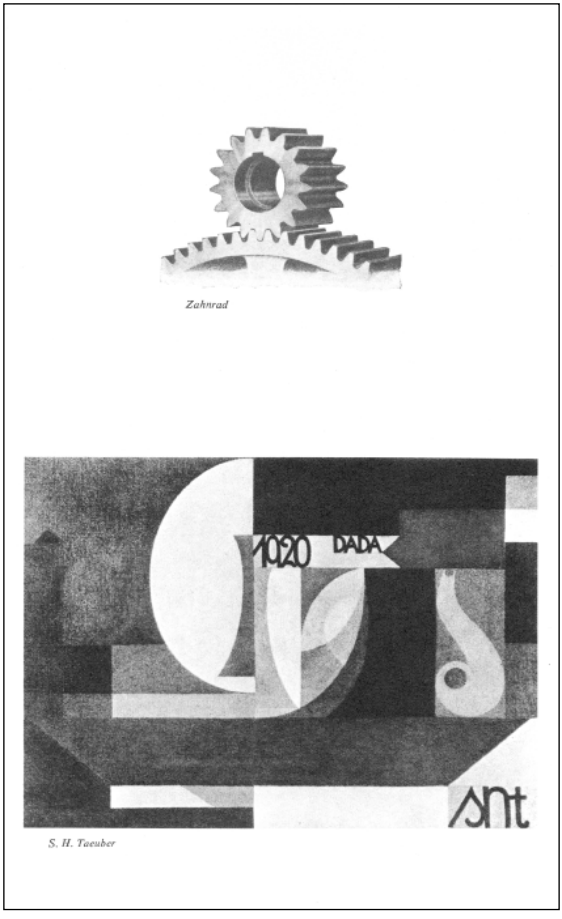


Abb. 7: Sophie Taeuber-Arp, Dada-Komposition (flacher Kopf), 1920, Öl auf Leinwand, 27 x 35 cm (inzwischen im Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris), in der Gegenüberstellung mit einem Zahnrad in der Anthologie Buch neuer Künstler, hrsg. von Ludwig Kassàk und Laszlo Moholy-Nagy, 1922

41 Privatsammlung Schweiz. Die Briefstelle verdanke ich Walburga Krupp.

Das in Kassàks Einführung für das Zeitalter der Konstruktivität proklamierte Zusammengehen von Kunst, Wissenschaft und Technik veranschaulicht auch der Bildteil des genannten Buches, so in der Gegenüberstellung von diesem Ölbild (einem der beiden einzigen aus der Züricher Zeit) und einem Zahnrad. Die Übertragung vom kleinen auf das große, nahezu plan erscheinende Rad scheint den Akt der Abwicklung des runden *Dada-Kopfs* auf die Fläche vorzuführen.

Unstete Staffelungen

Das Jahr 1929 markiert eine Zäsur in Sophie Taeuber-Arps Karriere. Nach der Aufgabe der Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule Zürich und dem Umzug nach Meudon fand sie sogleich Anschluss an die Pariser Avantgarde, so an die Gruppen »Cercle et Carré« und »Abstraction-Création«. Taeuber-Arp war nun in wichtigen Ausstellungen mit ›autonomen‹ Werken in ›klassischer‹ Ölmalerei präsent. Sie zeigte neue Arbeiten, nicht frühe *Vertikal-horizontale Kompositionen*, die die jüngere Kunstgeschichte aus der orthogonalen Struktur von Textilien ableitet.[42] Ein vergleichbarer Transfer von Handwerkstechniken in den Bereich der ›freien‹ Kunst lässt sich an den 1933-1939 entstandenen *Kompositionen mit symmetrischen und asymmetrischen Elementen* konstatieren, zum Beispiel an der *Unsteten Staffelung*, 1934 *(Abb. 8)*, die vor grauem Grund weiße, leicht aus der Horizontalen abweichende, unstet gestapelte Segmente aus Kurven und Geraden zeigt.

Anknüpfend an Hugo Weber, der die »éléments nouveaux, non géométrique« als »le fruit d'une réaction devant l'univers esthétique de Jean Arp« erklärt[43], betont die Rezeption deren biomorphe Qualität. So zählt Margit Staber diese *Unstete Staffelung* zu einer Werkgruppe, die »organische Bildvorstellungen aufgreift, verwandt mit jenen, die Hans Arp zum zentralen Thema seiner Kunst gemacht hat«.[44] Dennoch könnte man die Kurven dieser fragmentarischen Formen auch auf die Drechseltechnik zurückführen, hatte Taeuber-Arp doch dieses Verfahren zur Produktion von Holzelementen mit präzisen, unpersönlichen Profilen vielfach erprobt. Nicht nur während der Zürcher Dada-Jahre, auch in Paris verwendete sie die Drechseltechnik, so in Reliefs mit hervorstehenden Zylindern und Kegeln, in den raren Skulp-

42 Barbara Junod erörtert in ihrer Lizentiatsarbeit Voraussetzungen für die Entstehung der vertikal-horizontalen Kompositionen. Vgl. Barbara Junod: Die geometrischen Kompositionen von Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), Bern 1996, S. 43-85.

43 H. Weber in: G, Schmidt (Hg.), Sophie Taeuber-Arp, S. 122-123.

44 Margit Staber: Sophie Taeuber-Arp, Paris: Editions Rencontre 1970, S. 70.

turen, in zylindrischen Kerzenständern. In der *Anleitung zum Unterricht im Zeichnen für textile Berufe*, 1927, bemerkt Sophie Taeuber-Arp: »Bedeutende Architekten und Künstler haben aus dem maschinellen Herstellungsprozess sich ergebende, vollkommene Formen gefunden.«[45]

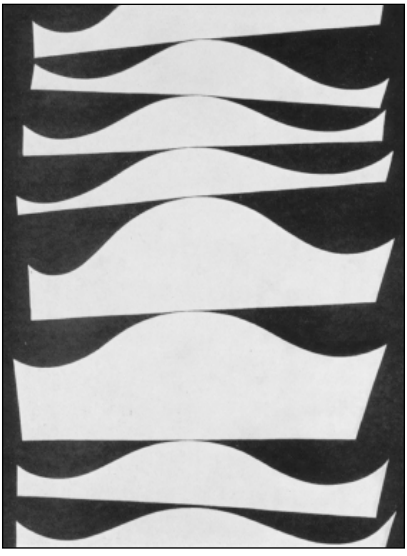


Abb. 8: Sophie Taeuber-Arp, Unstete Staffelung, 1934, Gouache auf Papier, 35 x 27 cm, Standort unbekannt

Bildfindungen auch der Moderne werden in der traditionellen Kunstgeschichte häufig durch disziplinimmanente formale Vergleiche beschrieben, wie Sigrid Schade feststellt. »Viel weniger selbstverständlich ist dagegen der Kunstgeschichte die Vorstellung, dass z. B. die technische und mediale Entwicklung entscheidende Anstöße zur Abstraktion geliefert hat [...].«[46] Die kunsthistorische Einordnung von Sophie Taeuber-Arps *Kompositionen mit symmetrischen und asymmetrischen Elementen* durch die Bezugnahme auf Arps Formenspra-

45 Sophie Henriette Arp-Taeuber/Blanche Gauchat: Anleitung zum Unterricht im Zeichnen für textile Berufe, Zürich: Gewerbeschule der Stadt Zürich 1927, S. 6.

46 Sigrid Schade: »Künstlerinnen und ›Abstraktion‹. Anmerkungen zu einer ›unmöglichen‹ Beziehung in den Konstruktionen der Kunstgeschichte«, in: Ulrich Krempel/Susanne Meyer-Büser (Hg.), Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914, Berlin: Ars Nicolai 1996, S. 37-45, hier S. 43.

che sowie das Ausblenden der handwerklichen Quelle veranschaulichen diese Problematik.[47]

Sophie Taeuber-Arps Umgang mit den Gattungen und ihre Signaturpraxis scheinen zu zeigen, dass sie sich schon während der Zürcher Zeit der Gefahr der Auf- und Abwertungen in der Gattungshierarchie durch Geschlechterkonstruktionen bewusst gewesen sein muss. Wenn sie sich in Paris bei ihren abstrakten Bildfindungen im Medium der ›freien‹ Kunst von ›angewandter‹ Kunst inspirieren ließ, dann nicht von der weiblich konnotierten Textiltechnik, sondern von der Drechseltechnik, die schon der Demiurg in Platons *Timaios* bei der Gestaltung der kugelförmigen Welt anwendete.[48]

Abbildungsnachweis

Abb. 1 In: Hans Bolliger/Guido Magnaguagno/Raimund Meyer (Hg.): Dada in Zürich, Zürich: Arche Verlag 1985, S. 51.
Abb. 2 In: Das Werk, XI. Nr. III. (1924), S. 77.
Abb. 3 Foto Fritz Rumpf.
Abb. 4 Foto Ernst Linck. In: E. Lissitzky/H. Arp (Hg.): Die Kunstismen, S. 20.
Abb. 5 Foto Ernst Linck. Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, Dokumentation.
Abb. 6 Foto Nic Aluf. In: Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V., Rolandseck (Hg.): Sophie Taeuber-Arp. 1889-1943, Stuttgart: Hatje 1993, S. 168.
Abb. 7 In: L. Kassàk/L. Moholy-Nagy (Hg.): Buch neuer Künstler.
Abb. 8 In: G. Schmidt (Hg.): Sophie Taeuber-Arp, S. 86.

Bildrechte für Abbildungen von Werken von Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp: VG Bild-Kunst, Bonn 2008.

47 Vgl. auch Sigrid Schade: »Zur verdrängten Medialität der modernen und zeitgenössischen Kunst«, in: Sigrid Schade/Georg Christoph Tholen (Hg.), Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien, München: Wilhelm Fink Verlag 1999, S. 269-291.

48 Vgl. Platon: Werke, Bd. 7, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, S. 45.

Das Dekorative, Abstraktion und die Hierarchie von Kunst und Kunsthandwerk in der Kunstkritik von Clement Greenberg[1]

Elissa Auther

»Ich will nicht, dass [das Dekorative] in einem meiner Interviews auf mein Werk bezogen verwendet wird. Dieses Wort ist nach meinem Gebrauch und Empfinden die einzige Sünde in der Kunst.«
(Eva Hesse, Artforum, 1970)

»Wer abstrakt arbeitet, hat […] das Dekorative zu meiden […].«
(Louise Bourgeois, Art International, 1979)

Die kunsthistorische Forschung zum Begriff des Dekorativen war bislang verständlicherweise auf die Texte von Künstlern und Kritikern ausgerichtet, die um die Jahrhundertwende und zu Beginn des 20. Jahrhunderts tätig waren, ein Zeitraum, in dem heftig um die Abgrenzung der Ästhetik der Moderne von »bloßer Dekoration« gerungen wurde.[2] Damit verbundene Forschungspro-

1 Gekürzte und überarbeitete Fassung des Textes: Elissa Auther: »The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg«, Oxford Art Journal 27/3 (2004), S. 339-364. Übersetzung von Astrid Näff, Sigrid Schade und Jennifer John.

2 Vgl. Jenny Anger: »Forgotten Ties: The Suppression of the Decorative in German Art and Theory, 1900-1915«, in: Christopher Reed (Hg.), Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture, New York: Thames and Hudson 1995, S. 130-146; Nancy J. Troy, »Domesticity, Decoration and Consumer Culture: Selling Art and Design in Pre-World War I France«, ebd., S. 113-129; Miriam Gusevich, »Decoration and Decorum: Adolf Loos's Critique of Kitsch«, in: New German Critique, 43 (Winter 1988), S. 97-123.

jekte zur Kategorie des Details in der westlichen Ästhetik und zum Konzept der Reinheit in den Anfängen abstrakter Malerei haben dazu beigetragen, die historischen und philosophischen Wurzeln der Verknüpfung des Dekorativen mit Weiblichkeit und dessen Verdrängung durch die Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufzuarbeiten.[3] Weitaus weniger akademische Beachtung wurde dagegen dem Dekorativen in der Moderne nach dem Zweiten Weltkrieg zuteil, was in Anbetracht der Geläufigkeit des Begriffes bis in den Kunstdiskurs des ausgehenden 20. Jahrhunderts hinein – wie die Einleitungszitate zu diesem Aufsatz belegen – doch erstaunlich ist.[4] Obwohl von der zeitgenössischen Kunstgeschichtsschreibung weitgehend ignoriert, erfreute sich die Kategorie des Dekorativen in der Kunstkritik ab der Mitte des 20. Jahrhunderts einer neuen Sichtbarkeit, die für das Konzept der modernen Ästhetik wie für die ihr zugeschriebene Verwendung in früheren Epochen gleichermaßen relevant war. Die führende Rolle in der Wiedereinführung der Verwendung dieses Begriffes nahm Clement Greenberg ein, der die Kategorie des Dekorativen in seinen Schriften wiederholt zur Verteidigung einer »fortgeschrittenen«, vom Kubismus hergeleiteten Abstraktion heranzog. Er gebrauchte diese dabei als kritisches Instrument, um »hohe« abstrakte Malerei von »Dekoration« zu unterscheiden, wobei er unter Letzterer eine Form von Oberflächen-Attraktivität verstand, die sich als Kunst maskiere. Ein Ziel dieses Aufsatzes über Greenbergs ausgedehnten Gebrauch des Dekorativen in seiner Kunstkritik zwischen 1940 und 1967 ist es, die oben genannte Unaufmerksamkeit der kunsthistorischen Forschung in Bezug auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zu korrigieren.[5]

3 Vgl. Naomi Schor: Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine, New York: Methuen 1987; Mark Cheetham: The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting, Cambridge: Cambridge University Press 1991.

4 Vgl. Norma Broude: »Miriam Schapiro and ›Femmage‹: Reflections on the Conflict between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art« (1980), in: Norma Broude/Mary D. Garrard (Hg.), Feminism and Art History: Questioning the Litany, New York: Harper and Row 1982, S. 314-329; Rozsika Parker/Griselda Pollock: Old Mistresses: Women, Art and Ideology, New York: Pantheon Books 1981; vgl. auch Jenny Anger: Paul Klee and the Decorative in Modern Art, Cambridge: Cambridge University Press 2004, sowie Christine Mehring: »Decoration and Abstraction in Blinky Palermo's Wall Paintings«, in: Grey Room, 18 (Winter 2004), S. 82-107.

5 Vgl. Donald Kuspit: Clement Greenberg: Art Critic, Madison: University of Wisconsin Press 1979. Kuspits Publikation war als Ausgangspunkt für meine eigenen Untersuchungen zu Greenbergs Gebrauch des Dekorativen überaus wertvoll.

Das umfassendere Ziel dieses Aufsatzes ist es jedoch, zu zeigen, wie das Dekorative in Greenbergs Schriften über die offensichtliche Rolle als kritisches Instrument zur qualitativen Unterscheidung von Kunstwerken hinaus funktionierte. Meine These ist, dass die rhetorische Wirkung der Gegenüberstellung von Abstraktion und Dekoration auf derjenigen von Kunst und Kunsthandwerk beruht. Sicher gründete Greenbergs Vorstellung von einer reinen, autonomen Abstraktion der Moderne tief im Dekorativen. Doch sein Streben nach Reinheit in der Malerei ging mit der obsessiven Unterdrückung des Dekorativen einher, was zugleich dazu diente, die Hierarchie zwischen Kunst und Kunsthandwerk aufrechtzuerhalten – mit erheblichen Folgen für die künstlerische Praxis nach 1945. Während Greenberg das Dekorative als eine Theorie ästhetischer Wertung in der Kunst präsentierte, bildete es – wie ich zu zeigen hoffe – zugleich die Grundlage kategorialer Unterscheidungen zwischen den Medien und Gattungen, Unterscheidungen, die der Wertung innerhalb der Kunst vorausgehen. Das Folgende ist eine Analyse von Greenbergs Verwendung des Dekorativen, die dessen reinigende Funktion innerhalb einer Narration der modernen Kunst aufzeigt, welche die abstrakte Malerei an die ›hohe‹ westliche Tradition durch die verdeckte Reproduktion der Hierarchisierung von Kunst und Handwerk anzubinden versuchte. Hinter der durch die ästhetische Hierarchisierung reproduzierten Gegenüberstellung von Kunst und Handwerk verbirgt sich das Thema der Geschlechterdifferenz, und so behandelt dieser Aufsatz auch die Unterdrückung von Weiblichkeit als Schlüssel für die abwertenden Eigenschaften des Dekorativen in Greenbergs Schriften.

Das Dekorative und die Krise des All-over-Bildes

Mit der Veröffentlichung von *Avant-Garde and Kitsch* [Avantgarde und Kitsch] etablierte Greenberg sich 1939 als ein Kunstkritiker, dem es um die Unterscheidung von »Hoch-« und »Massenkultur« ging.[6] Diese Voreingenommenheit in Bezug auf ästhetische Hierarchien schlug sich auf verschiedene Weisen in seinem gesamten kritischen Werk nieder. Das Konzept des Dekorativen, das er seinen Lesern 1941 vorstellte, bildet einen wichtigen Schauplatz seiner Kunstkritik, auf dem Unterschiede zwischen »High« und »Low« in der Kunst aktiv konstruiert wurden.[7]

6 Clement Greenberg: »Avant-Garde and Kitsch« (1939), in: ders., The Collected Essays and Criticism, 4 Bde., hg. von John O'Brian, Chicago: University of Chicago Press 1986-1993, Bd. 1, S. 5-22.

7 Clement Greenberg: »Review of Exhibitions of Joan Miró, Fernand Léger, and Wassily Kandinsky« (1941), ebd., S. 65. Zu Greenbergs Wissen über »Handwerk« und »angewandte Kunst«, zu seiner diesbezüglichen Einstellung sowie

In seinem Aufsatz von 1948 mit dem passenden Titel *The Crisis of the Easel Picture* [Die Krise des Staffeleibildes] verortete Greenberg das Dekorative als Bedrohung für die westliche Tradition des Staffeleibildes, eine Tradition, die im Unterschied zur »persischen Miniatur oder dem chinesischen Rollbild« unabhängig von »dekorativen Ansprüchen« geblieben sei, die von der Architektur oder von der Bild-Konvention gestellt wurden.[8] Verstärkt wurde die Einzigartigkeit des Staffeleibildes in seinen Augen noch durch die Unterordnung der »dekorativen unter die dramatische Bildwirkung« seitens des Künstlers. Eben diese Selbstgenügsamkeit des Staffeleibildes, seine Identität und Autonomie als Kunst, sah Greenberg in der Moderne durch die Tendenz zur Flächigkeit und eine aufkommende All-over-Behandlung der Fläche gefährdet, welche die Prioritäten der abbildenden Tradition auf den Kopf stelle.

Greenberg identifizierte die »Krise« in der Macht des gesteigerten Flächensinns, um die Stabilität der Malerei als der alles überragenden »hohen« Kunst zu problematisieren. Wenn der Künstler die Bildfläche um »der dekorativen Struktur willen« verflache »und ihre Elemente nach Kriterien der Flächigkeit und Frontalität anordnet, so beginnt das Staffeleibild sich in seiner ureigenen Natur kompromittiert zu fühlen«.[9] In abstrakten Kompositionen könne daraus Einförmigkeit entstehen, die das Gemälde auf eine rein dekorative Fläche reduziere und die Grenzen zwischen Kunst und Ornament aufzulösen drohe. »Einförmigkeit«, hielt er fest, »ist ein anti-ästhetischer Begriff.«[10]

Doch nicht alle abstrakte Malerei unterlag laut Greenberg dekorativer Oberflächlichkeit. Matisse etwa erlangte »beispiellosen Erfolg«, indem er »Dekoration an die Zwecke des Staffeleibildes anpasste, ohne zugleich dessen Integrität zu schwächen«.[11] Mondrian, Jackson Pollock und andere, welche die »neue, ›polyphone‹ Malweise«[12] vorweggenommen hatten, werden gleichermaßen als Maler beschrieben, die jedes Element ihrer Komposition »anders, aber gleichwertig«[13] behandelt hätten: »Egal wie flächig das Bild angelegt ist«, so Greenberg, »so lange seine Formen ausreichend differenziert und in spannungsvollem Ungleichgewicht gehalten sind, bleibt es definitiv ein Staffeleibild.«[14]

---

zu seinem Umgang mit dem Begriff des »Dekorativen« im Verhältnis zu älteren theoretischen Darstellungen vgl. die ungekürzte Originalversion dieses Aufsatzes in: Oxford Art Journal, 27, 3 (2004), S. 339-364.

8 Clement Greenberg: »The Crisis of the Easel Picture« (1948), in: ders., The Collected Essays and Criticism, Bd. 2, S. 221.

9 Ebd., S. 221-222.

10 Ebd., S. 224.

11 Clement Greenberg: »Feeling is All« (1952), ebd., Bd. 3, S. 100.

12 Greenberg: »The Crisis«, S. 223.

13 Ebd., S. 222.

14 Ebd.

Um diesen Effekt im Schaffen der von ihm geschätzten Künstler zu beschreiben, stellte Greenberg aufschlussreiche Vergleiche auf, unter denen seine Bezüge zur Textilherstellung besonders auffallen. »Diese Maler«, so erklärte er, »geben jedes Element, jeden Teil der Leinwand in gleichwertiger Weise wieder.« Zudem »weben sie das Kunstwerk in ein dichtes Maschenwerk ein, dessen Prinzip formaler Einheit in jedem Faden enthalten und rekapituliert ist, so dass wir die Essenz des ganzen Werks in jedem seiner Teile wiederfinden.«[15] Die zur Verdeutlichung des »Prinzips formaler Einheit« in der abstrakten Malerei herangezogene Metaphorik des Webens legt nahe, dass eine traditionell als Handwerk klassifizierte Kunstgattung dem modernistischen Autonomie- und Reinheitsgebot positiv entsprechen könne. Das unmittelbar Folgende macht jedoch klar, dass die repetitive, geordnete Struktur eines Gewebes und seine materielle Eintönigkeit gerade dasjenige darstellt, was zu überwinden sei, wenn die Disziplin Malerei bedeutungsvoll bleiben solle. Selbst Mondrian, so Greenberg, dessen Gemälde »die flachsten aller Staffeleibilder darstellen«, erreiche sein Ziel noch immer, indem er die Oberfläche dramatisiere oder vielmehr indem er eine »*Szene* von Formen […] anstelle einer einzigen unteilbaren Textur« zeige.[16]

Das Unterfangen, ein modernes Werk von hoher dekorativer Qualität zu schaffen, ohne in Dekoration zu verfallen, war nach Greenbergs Schilderung riskant, denn obgleich das All-over-Bild »noch immer irgendwie Staffeleibild ist, zumindest im gelungenen Fall, und noch immer theatralisch an einer Wand hängt, so kommt diese Art der Malerei der Dekoration – Tapetenmuster, die sich unendlich fortsetzen lassen – von allen doch am nächsten, und da es noch immer Staffeleibild ist, infiziert es die ganze Vorstellung dieser Form mit Ambiguität.«[17]

Das Motiv der Tapete diente Greenberg in seinen Schriften mehrmals als Kürzel für Dekoration oder das Abgleiten der Abstraktion in einen abgewerteten dekorativen Modus. In seiner Kunstkritik unterschied Greenberg abstrakte Malerei und Tapete, indem er den niedrigen dekorativen Status der Letzteren ständig betonte. Es handelt sich um einen Gebrauch der Trope, der es ihm erlaubte, auf dauernde Kosten einer konkreten Klasse von Objekten, der angewandten Künste, Wertunterschiede zwischen verschiedenen Stilen der Abstraktion vorzunehmen.[18] So betonte Greenberg etwa anlässlich Pollocks Ein-

15 Ebd., S. 224.

16 Ebd., S. 223.

17 Ebd., S. 221-222.

18 Für nähere Ausführungen zu Greenbergs Bezugnahme auf Tapeten in seinen kritischen Schriften vgl. meinen Aufsatz »Warhol, Wallpaper, and Contemporary Installation Art« in der von Maria Elena Buszek derzeit vorbereiteten Publikation Extra/Ordinary, Duke University Press.

zelausstellung bei Betty Parsons 1947 den Unterschied zwischen der Malerei des Künstlers und Tapeten wie folgt:

»[Pollocks] neue Arbeiten sind ein Verwirrspiel für all jene, die mit zeitgenössischer Malerei nicht aufs Engste vertraut sind. Ich höre es schon: ›Tapetenmuster‹, ›das Bild geht über den Rand hinaus‹ […] und so weiter. Heutzutage kehrt sich die Malerei von der Staffelei zunehmend ab und strebt nach der Wand. Es ist Pollocks Malernatur, die ihn so empfänglich hat werden lassen für eine Strömung, die eine verstärkte Konzentration auf Oberflächentexturen und sinnliche Qualitäten mit sich gebracht hat, um der Gefahr der Monotonie entgegenzuwirken, die aus dem gleichmäßigen All-over entsteht, das zu Pollocks konsequenter Praxis geworden ist.«[19]

Wenig später erlaubte das Beispiel der Tapete Greenberg, den Unterschied zwischen abstrakter Malerei und Dekoration – bezogen auf das »gleichmäßige, ›polyphone‹ All-over-Bild« – ein zweites Mal zu wiederholen: »Dass solche Bilder ihrem Zerfall zu Dekoration, zu bloßen Tapetenmustern entkommen, ist eines der Wunder heutiger Kunst und ein notwendig gewordenes Paradox für die großartigste Malerei der Zeit.«[20] Selbst 1961 verteidigte der Kritiker die Bedeutung von Pollocks Werk immer noch anhand der Unterscheidung von der Tapete: »Mittels subtiler Abweichungen innerhalb der minimalen Tiefenwirkung vermag er […] dramatische und malerische Einheit in Farb-, Form- und Linienmuster einzubringen, die andernfalls so repetitiv wirken würden wie Tapeten.«[21]

In jedem dieser Fälle ist es Greenbergs Ziel zu erklären, was ein abstraktes Gemälde zu einem Gemälde macht. Bei diesem Vorhaben dient eine dekorative Kunstform – die Tapete – als misslungenes Beispiel von Abstraktion, womit ein Bild gemeint ist, das in Ausführung und Komposition als mechanisch und kunstlos wahrgenommen wird. Diese Strategie erlaubte es Greenberg, Wertunterscheidungen zwischen verschiedenen Weisen von Abstraktion vorzunehmen und zugleich das Primat der Malerei innerhalb der Hierarchie der Künste

19 Clement Greenberg: »Review of Exhibitions of Worden Day, Carl Holty, and Jackson Pollock« (1948), in: ders., The Collected Essays and Criticism, Bd. 2, S. 201.

20 Clement Greenberg: »Review of an Exhibition of Mordecai Ardon-Bronstein and a Discussion of the Reaction in America to Abstract Art« (1948), ebd., S. 217.

21 Clement Greenberg: »The Jackson Pollock Market Soars« (1961), ebd., Bd. 4, S. 110. Greenberg unterscheidet Pollocks Malerei und Tapeten noch ein weiteres Mal in einem Aufsatz für Vogue: »Jackson Pollock: Inspiration, Vision, Intuitive Decision« (1967), Wiederabdruck in: Macula, 2 (1977), sowie in: The Collected Essays and Criticism, Bd. 4, S. 245-250.

(wieder)herzustellen. Dabei ging es weniger um Unterscheidungen ästhetischer Werte als vielmehr um Unterscheidungen der Gattungen oder Medien, die durch vorgefasste Meinungen über das Potential oder die Grenzen eines Materials, Bedeutungen für den Betrachter zu transportieren, abgesichert wurden.

Das Dekorative, Ornamentik und handwerkliches Können

Greenberg hielt die Hierarchie von Kunst und Handwerk nicht nur in Bezug zur Abstraktion aufrecht, sondern auch in Hinsicht auf Konzepte der Ornamentik und handwerkliches Können. Ich beginne mit dem, was er über Morris Graves schrieb: »Er nimmt die meisten seiner Motive aus der Tierwelt und umwirkt sie dekorativ.«[22] Mit diesem Urteil über die Arbeit des Künstlers charakterisierte er die Behandlung der Leinwandoberfläche als simplen Überzug, der weder erarbeitet noch, wie er es nannte, »erspürt« war, wobei er mit dem Letzteren eine künstlerische Transformation der Fläche im Gegensatz zu ihrer bloßen Ausschmückung meinte. Durch die Umschreibung von Graves Flächenbehandlung als Ausschmückung/Stickerei (embroidery) werden auch eine Reihe negativer Assoziationen mit Handarbeit konnotiert, die Greenbergs abwertenden Gebrauch des Dekorativen kontinuierlich begleiten. Ausschmückung/Stickerei ruft hier Bilder von aufgesetzten Applikationen hervor, die ohne jeden integralen Bezug zum Grund seien. Daraus folgt, dass Stickerei und andere verwandte Arten von Ausschmückung oder Oberflächengestaltungen als bedeutungsleer angesehen werden. Das wirklich Stoßende an Greenbergs Kritik beruht jedoch auf der Klassifizierung von Handarbeit als einer Form von Populärkunst, die fast ausschließlich von Frauen praktiziert wird, die noch dazu massenproduzierte Vorlagen kaufen und ausführen, welche selbst häufig Kopien nach Originalen in Kunst und Design sind. Diese Art künstlerischer Produktion lässt sich trotz der Arbeitsintensität und des oftmals sehr hohen technischen Niveaus leicht als unkreativ, als abgeleitet und dem Selbstzweck dienende Handfertigkeit abtun. Die letztgenannten Attribute werden regelmäßig auch Arbeiten aus anderen Handwerksbereichen zugeschrieben und rasch als Beweis für den Unterschied zwischen Kunst und Handwerk aufgeboten.[23] Greenberg setzt diese Assoziationen ganz offen ein, um Graves Werk

22 Clement Greenberg: »Review of an Exhibition of Morris Graves« (1942), ebd., Bd. 1, S. 126. [im Original: to embroider, besticken, A.d.Ü.]

23 Für einen ausgezeichneten historischen Abriss zur Gleichsetzung der Stickerei mit gewissen weiblichen Attributen und zu ihrer Abklassierung in die Kategorie »Frauenarbeit« siehe Rozsika Parker: The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine, New York: Routledge 1984.

als seicht und bedeutungslos abzulehnen und dadurch implizit die Hierarchie der Künste zu stärken. Seine Kritik an Josef Albers Gemälden als Applikation »dekorativer Motive« auf Leinwand[24] ist von ähnlicher Stoßrichtung, ebenso seine Beschreibung von Motherwells Werk als eine Kunst aus »ornamentalen anstatt in die Leinwand eingemalten Flächen«.[25]

Auch in anderen Zusammenhängen verknüpfte Greenberg Oberflächenbehandlung und Ornamentik direkt mit Handwerkskunst – traditionell eine Produktionsweise, in welcher der meisterliche Umgang mit den Materialien über den ästhetischen Wert des Werks gestellt wird und in der die wiederholte Zurschaustellung solcher Virtuosität als Unterscheidungsmerkmal innerhalb des Handwerks gilt. Eine solche Produktionsform steht konträr zum Vorgehen des modernen Künstlers, der in seinem Werk »die Aufmerksamkeit auf die materiellen Eigenschaften des Mediums lenkt, doch nur um diese zu überwinden.«[26] Sobald »die Mittel der Kunst […] zu berechenbar«[27] oder zu sicher würden und die Wahrnehmung eines Werks als materielles Objekt in den Vordergrund trete, sei das Abgleiten ins Dekorative gewiss. Dies war Greenbergs Reaktion auf das Werk einer ganzen Reihe von Künstlern, darunter auch Naum Gabo, über dessen Ausstellung im Museum of Modern Art er 1948 schrieb:

> »Gabos kleinformatige und infolge der ihnen von der konstruktivistischen Ästhetik auferlegten Perfektion überaus limitierte Objekte erschöpfen sich allzu oft in ihrer gezielten Symmetrie; in ihrer Leichtigkeit, Fragilität und Transparenz tendieren sie dazu, eher mechanisch zu sein als erfühlt, automatisches Ergebnis eines ästhetischen Codes, der sich in repetitiven Arabesken niederschlägt, Exerzitien der Schreibkunst verwandt. Diese Schwächen, die Schwächen der Dekoration, treten in einigen der hier ausgestellten kleinen Gemälde Gabos sehr deutlich in Erscheinung.«[28]

Greenbergs Befund, dass dekorative Ästhetik »eher mechanisch [sei] als erfühlt, automatisches Ergebnis eines ästhetischen Codes«, bindet ihn eng an die Vorstellung vom Handwerk als bloßer Routine, repetitiv (wenn nicht massenproduziert) und somit unkünstlerisch. In einem kritischen Aufsatz über Picas-

24 Clement Greenberg: »Review of Exhibitions of Adolph Gottlieb, Jackson Pollock, and Josef Albers« (1949), in: ders., The Collected Essays and Criticism, Bd. 2, S. 286.

25 Zitiert nach Kuspit: Clement Greenberg, S. 74.

26 Clement Greenberg: »Picasso at Seventy-Five« (1957), in: ders., The Collected Essays and Criticism, Bd. 4, S. 33.

27 Ebd.

28 Clement Greenberg: »Review of a Joint Exhibition of Antoine Pevsner and Naum Gabo« (1948), ebd., Bd. 2, S. 226.

sos Schaffen der 1930er Jahre erklärte Greenberg diese Merkmale als Hinweis auf den Verlust künstlerischer Identität:

»Das Bild ist im Prinzip in jenem Moment vollendet, in dem es begonnen wird, und das Ergebnis wird zu einer Replik seiner selbst. Mit der Idee der Replik geht die Idee handwerklichen Könnens einher, und mit ihr die Idee des *Objekts* und jene des letzten Schliffs und der Politur des vollendeten Objekts […]. Vollendung ist stets etwas Absehbares, und das Absehbare gehört mehr zu den Handarbeits-, Tischler- und Goldschmiedearbeiten als zur bildenden Kunst.«[29]

Kunst, so stellte Greenberg wiederholt fest, »ist eine Sache der Konzeption und der Intuition, nicht der technischen Perfektion […].[30]

Greenbergs negative Beurteilung von Georgia O'Keeffes Arbeiten stellt die mit Abstand expliziteste Feststellung einer Beziehung zwischen dem Dekorativen und dem Handwerk dar. Diese Beziehung hat die Funktion, die mit Wertungen aufgeladenen Grenzen zwischen Werken von hohem kulturellem Wert und solchen, die mit den von ihm definierten Imperativen der Moderne nicht übereinstimmen, aufrechtzuerhalten. Zudem erhellt jene Beurteilung die ausgeprägt geschlechtsspezifische Charakterisierung des Dekorativen, ein anderer Schlüsselfaktor mit negativen Auswirkungen, wenn er auf Werke der Kunst angewandt wird. O'Keeffes Werk, so Greenberg,

»hat äußerst wenig Eigenwert. Ihre geschickte und präzise Pinselführung und die Ordentlichkeit, mit der sie ein Bild rahmt, üben einen gewissen unausweichlichen Charme aus, der ihre Popularität erklären mag; […] – doch der Hauptteil ihres Werks ist nicht viel mehr als kolorierte Fotografie. Die lapidare Geduld, die sie auf das Zurechtmachen, Anhauchen und Polieren dieser opaken Zellophanstückchen verwendet hat, verrät ein Interesse, das weniger mit Kunst als mit privatem Kult zu tun hat […].«[31]

Wie schon aus der oben zitierten Gabo-Rezension ersichtlich, sind Präzision und Exaktheit zwei stilistische Merkmale, die Greenberg wiederholt dem Dekorativen zuschrieb. Deren nachdrückliche Betonung im Zusammenhang mit O'Keeffes Werk beleuchtet ihre Verbindung mit der »Ästhetik des Handwerks«, wie sie von der Moderne konstruiert wurde, zusätzlich. Im Fall von O'Keeffe verleihen solche Aspekte ihren Arbeiten »Charme« und eine »ge-

29 Greenberg: »Picasso at Seventy-Five«, S. 34.

30 Clement Greenberg: »The Camera's Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston« (1946), in: ders., The Collected Essays and Criticism, Bd. 2, S. 60.

31 Clement Greenberg: »Review of an Exhibition by Georgia O'Keeffe« (1946), ebd., S. 87.

sucht künstlerische« Qualität[32] vergleichbar mit einer kolorierten Fotografie, wie sie in ihrem Werk zu finden sei, die also nicht Kunst sei, sondern nur den Anschein von Kunst erwecke. Die Bewertung von O'Keeffes Malerei, keine Kunst höherer kultureller Errungenschaft zu sein, wird darüber hinaus gestützt durch Greenbergs Charakterisierung der Oberflächengestaltung ihrer Bilder als »lapidar«, was auf das Schneiden, Schleifen und Gravieren von Edelsteinen verweist. Das vom Begriff aufgerufene Bild der hochpräzisen Arbeit des Gemmenschneiders vervollständigt Greenbergs Gebrauch der Worte »Präzision« und »Ordentlichkeit« mit Vorstellungen von Handwerk und manueller Arbeit. Diese Assoziationen übertragen sich wiederum auf seinen Gesamteindruck von O'Keeffes Werks als kurzsichtig, detailversessen und partikulär – all dies sind abwertende Eigenschaften, die regelmäßig sowohl dem Handwerk als auch der Kunst von Frauen und dem Geschmack von Frauen zugeschrieben werden. Um dieses Thema soll es nun im Folgenden gehen.

Das Dekorative, guter Geschmack und Weiblichkeit

Wie Greenbergs Kritik von O'Keeffes Werk sie formuliert, ist die Paarbildung von Weiblichkeit und Dekorativem eine Strategie, die der Kritiker in den 1940er und 50er Jahren immer wieder anwandte, um gute von schlechter Malerei zu unterscheiden. Die Autorität seiner Urteile beruhte dabei stets auf unterschwelligen, unüberprüften kulturellen Vorannahmen über die intellektuellen und kreativen Fähigkeiten von Frauen, wie sie durch die Hierarchie von Kunst und Handwerk sowie durch den niederen Status weiblicher Kunstproduktion innerhalb derselben geprägt worden waren.

Für Greenberg waren Kunstschaffende, die nichts als guten Geschmack zur Schau stellten, indem sie in der Kunst deren attraktive, dekorative Erscheinung bevorzugten, uneigenständig und essentiell weiblich. Diese Charakterisierung verknüpfte das Dekorative mit der Massenkultur, Ornament und Weiblichkeit. Greenbergs Reaktion auf Roger de la Fresnayes Werk als eine »dekorative Fassade«, die als »gewöhnliches Dekormaterial« besser tauge, ist hierfür bezeichnend. Die Beschreibung erinnert an Greenbergs Abneigung gegen die Vorstellung, dass Kunst und Leben durch den Genuss gefälliger Kunst versöhnt werden könnten, und – noch bezeichnender – stellt ihn in die Reihe der Tradition, die Massenkultur mit Weiblichkeit assoziiert. In diesem Zusammenhang sieht Andreas Huyssen die für das 19. Jahrhundert typische Verschmelzung von Massenkultur und Frau in der Literatur, welche sich durch die Konzeptualisierung der Moderne in der Malerei als männliches Streben

32 Ebd.

bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein fortsetzte.[33] Wie seine Kritik an de la Fresnaye von 1954 beweist, dehnt Greenberg die Verschmelzung von Massenkultur und Weiblichem jedoch noch weit ins 20. Jahrhundert hinein aus: »Sobald er alles, was er wollte oder konnte, vom sich entwickelnden Kubismus Picassos und Braques aufgesogen hatte, ging Roger de la Fresnaye dazu über, es elegant, dekorativ und fröhlich zu gestalten [und nahm so] das Erweichen und Hübschwerden des Kubismus vorweg. Mit weiblicher Sensibilität gesegnet, erfasste er rasch den Kernpunkt des neuen Stils und unterdrückte dabei all die Kämpfe und Widerstände, die seine Entstehung ursprünglich begleiteten.«[34]

Greenbergs Reaktion auf de la Fresnayes »abgeleiteten«, »dekorativen«, »kubistischen« Stil, den er auf das Unvermögen des Künstlers zurückführte, die Bedeutung des Kubismus zu erkennen, und damit als weibliche Schwäche markierte, machte aus dem Weiblichen eine »entmännlichende«, der Entwicklung einer eigenständigen, reifen und modernen Kunst entgegenwirkende Kraft. In *The Present Prospects of American Painting and Sculpture* [Die gegenwärtigen Aussichten der amerikanischen Malerei und Skulptur], einem wegweisenden Essay von 1947, enthüllte die Feminisierung des Dekorativen Greenbergs ungeduldiges Herbeisehnen einer durch Stärke und Virilität definierten modernen amerikanischen Kunst. So hielt er zum Werk von David Smith, Alexander Calder und Stuart Davis fest:

»Smiths Kunst ist aufgeklärter, optimistischer und großzügiger als die von Pollock und gleicht ihre geringere Kraft durch eine virile Eleganz aus, die beispiellos ist in einem Land, wo Eleganz sonst nur durch Weiblichkeit erreicht wird oder durch eine versonnene, sekundäre Form von Dekorativität, die wir bei Künstlern wie dem Bildhauer-Konstrukteur Alexander Calder oder dem Maler Stuart Davis sehen, die beide einen exquisiten Geschmack haben, aber wenig Kraft.«[35]

Wie de la Fresnaye gelinge es auch Calder und Davis, zu »verallgemeinern und unmittelbar gefällig zu machen«[36], was ein besserer Künstler nur durch hartes Ringen erreiche. Da spendet auch deren Ausnahmegeschmack keinen

33 »Die Verweiblichung unterlegener Massenkultur geht Hand in Hand mit dem Auftauchen einer männlichen Mystik in der Moderne (insbesondere in der Malerei).« Andreas Huyssen: »Mass Culture as Woman: Modernism's Other«, in: The Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism, Bloomington: Indiana University Press 1986, S. 47.

34 Clement Greenberg: »Review of Exhibitions of De la Fresnaye and Stuart Davis« (1945), in: ders., The Collected Essays and Criticism, Bd. 2, S. 39-40.

35 Clement Greenberg: »Present Prospects of American Painting and Sculpture« (1947), ebd., S. 167.

36 Greenberg: »De la Fresnaye and Stuart Davis«, S. 39-40.

Trost, denn Geschmack war in Greenbergs Sicht kein gleichwertiger Ersatz für das Eingehen von Risiken, das für wahres künstlerisches Gelingen notwendig sei. Guter Geschmack und Weiblichkeit gingen seiner Meinung nach Hand in Hand, und so drückte die Entgegenstellung des weiblich konnotierten guten Geschmacks und der männlichen Kreativkraft auch seine Frustration über ein in Bezug auf seriöse Kunst unausgebildetes amerikanisches Publikum aus. Auch wenn dieses kein Massenpublikum war, stellte dieses Publikum ebenso eine Gefährdung für das Überleben der Hochkunst dar wie Kitsch und Massengeschmack, denn dessen zur Schau getragener guter Geschmack war nach Greenbergs Ansicht eher durch den Wunsch nach Selbstverfeinerung oder Modischsein motiviert als durch ein grundsätzliches Interesse an ernsthafter Kunst.

Greenbergs Verwendung abwertender weiblicher Attribute für den »kultivierten Amerikaner« in *Present Prospects* beschwor eine Tyrannei des Weiblichen im Reich der Kunst herauf, der der gleiche Widerstand entgegengebracht werden sollte, wie es galt, sich dem Dekorativen entgegenzustellen und es zu überwinden, solle weiterhin Kunst von wahrer kultureller Bedeutung produziert werden. Hierzu Greenberg:

»Der gebildete Amerikaner hat heute mehr Wissen als Kultur, […] ein wahres Kompendium dessen, was er oder (häufiger) sie in gewissen gut informierten Zeitschriften liest – stets ängstlich bestrebt, nicht daneben zu liegen und korrekt auf dem Laufenden zu sein anstatt weise und glücklich.
Er oder sie mag über ein minimales Urteilsvermögen in literarischen, kaum hingegen in künstlerischen Belangen verfügen. […] Die Diskussion über amerikanische Kunst ist selbst in den gehobensten Kreisen nur eine Art harmlose Reiseberichterstattung – und dies füllt auch die Seiten der drei oder vier subventionierten New Yorker Kunstzeitschriften, deren Ausgaben beschickt werden von ewigen College-Girls beiderlei Geschlechts.«[37]

Auf diese Art trug Greenbergs Absage an die als feminin verachtete kulturelle Elite Amerikas dazu bei, eine Theorie der modernen Kunst zu begründen, in der Virilität, Männlichkeit, Individualität, Autonomie und Experimentierlust den Vorzug vor dem Dekorativen erhielten. Oder, wie Greenberg es formulierte: »Die großen Maler und Bildhauer der Moderne sind nüchterne Köpfe – oder zumindest sind sie groß, so lange sie nur ihren nüchternen Kopf bewahren.«[38]

Die Assoziation von Weiblichkeit und Handwerk hat Tradition. Griselda Pollock und Rozsika Parker datieren die explizite Verknüpfung des Weiblichen mit dem Handwerk in ihrer gemeinsam verfassten Studie *Old Mistresses: Wo-*

37 Greenberg: »Present Prospects«, S. 161.

38 Ebd., S. 165.

men, Art and Ideology ins 18. Jahrhundert, als die Bemühungen der Künstler um Abgrenzung vom Handwerkerstand zu einer neuen Hierarchie der Künste führten, die auf Kategorien der Geschlechterdifferenz basierte. Michael Levey hat aufgezeigt, dass Lord Shaftesbury in seinen ästhetischen Schriften bereits 1713 »weiblichen Geschmack« ablehnte und Unterscheidungen zwischen den Künsten forderte, indem er die Kunst des Rokoko wegen ihrer Frivolität und ihrer Tendenz anprangerte, den Sinnen gefallen zu wollen, anstatt den Geist, das Denken und die Vernunft anzuregen. »Da wir also«, so Shaftesbury,

»Gemälde mit den gleichen Augen betrachten, mit denen wir gemeinhin die von unseren Damen getragenen und an Kleidung, Ausstattung und Möbeln viel bewunderten reichen Gewebe und farbigen Seidenstoffe sehen, müssen wir in unserem Geschmack gezwungenermaßen effeminiert sein und uns vollkommen irren bei jedem Urteil und Wissen in diesem Punkt.«[39]

Wie Parker und Pollock am gleichen Passus darlegen, basierte Shaftesburys Forderung nach separaten Kategorien für Objekte wie Gemälde, Schmuck, Textilien, Kriegs- und Jagdgerät sowie Einrichtungsgegenstände auf den Grundlagen geschlechtsspezifischer Zuschreibungen und beeinflusste dadurch den hierarchischen Rang dieser Objekte ebenso wie ihre Medien oder ihre Funktion.

Auch Ann Gibsons Analyse der Ausschlüsse, die mit der Geschichte des abstrakten Expressionismus einhergehen, bestätigt die Verknüpfung des Dekorativen mit Weiblichkeit als einem »eingeborenen« oder »rassisch« Anderen, mit dem Handwerk ebenfalls assoziiert wird:

»Einerseits ist Malerei mit einem Zuviel an Repräsentation eine exemplarische Überschreitung und der Weg zur Macht; andererseits lässt sie sich auch als oberflächlich, kosmetisch, unnötig und somit als Domäne des Weiblichen sehen […] Die (›dekorative‹) Abstraktion dieser Malerei verweist auf Themen, die von der amerikanischen Gesellschaft als weiblich oder ›eingeboren‹ etikettiert werden anstatt als männlich, bewusst und europäischer Herkunft. Ornament wird meist mit den gemusterten Flächen afrikanischer Skulptur oder mit häuslichem ›Handwerk‹ wie Sticken, Weben und Möbeldesign in Verbindung gebracht, was alles in der Regel zum Bereich des Weiblichen oder eines rassisch konnotierten Anderen gerechnet wird.«[40]

Von Künstlern, Anthropologen, Kunsthistorikern und Pädagogen in den

39 Zitiert bei Michael Levey: Rococo to Revolution, New York: Thames and Hudson 1966, S. 121, sowie bei Parker/Pollock: Old Mistresses, S. 51.

40 Ann Eden Gibson: Abstract Expressionism: Other Politics, New Haven: Yale University Press 1997, S. 36.

1940er und 50er Jahren vorgebrachte Argumente stärkten die Vorstellung, dass das künstlerische Schaffen von Frauen, egal ob abstrakt oder nicht, inhärent dekorativ, d. h. bedeutungslos sei, und dass Frauen folglich »niedere (dekorative) Künste wie Töpfern, Nähen, Weben, Lederverarbeitung und Blumenbinden lernen sollten. Anders gesagt: Frauen waren von der Fähigkeit, konsequente Kunst zu schaffen, von Natur aus ausgeschlossen.«[41] Peggy Guggenheim befand es 1948 für nötig, zur Verteidigung der in ihrer Gruppenausstellung *Thirty-One Women* vertretenen Künstlerinnen nachdrücklich darauf hinzuweisen, dass deren Kunst »keineswegs nur einer dekorativen Ader entspring[e], wie dies aufgrund der Kunstgeschichte der Frauen über die Jahrhunderte hinweg angenommen werden könnte.«[42]

Selbst im späten 20. Jahrhundert blieben ästhetische Wertkonstrukte und Unterstellungen hinsichtlich der (fehlenden) Beziehungen von Frauen zur Kunst dabei, sich noch immer auf den niederen kulturellen Status des Handwerks als autoritäre Beglaubigung zu beziehen. Die Rezension des Kritikers John McEwan über eine 1978 in London von einer Gruppe von Künstlerinnen organisierte Ausstellung zeitgenössischer Kunst beweist einmal mehr die unverminderte Macht der Verknüpfung von Handwerk und dem den Frauen unterstellten Mangel an kreativer Kraft. Aus McEwans Sicht verdiente nur eine einzige Arbeit in der Ausstellung Aufmerksamkeit, da sie »wenigstens nichts von dem Nähfadenblick und der Detailverliebtheit aufwies – dem typischen Schreckgespenst sich selbst überlassener Künstlerinnen: einer Beschäftigung, die ausnahmslos die Präsentation über den Inhalt stellt.«[43]

Nachwirkungen

Terry Smiths Untersuchung über die Stellung des Handwerks in der zeitgenössischen Kunst »als Folge von Auswirkungen ureigener Prioritäten [der Moderne]«[44] ist ein ausgezeichnetes Beispiel für die Konsequenzen von Greenbergs

41 Ebd., S. 37. Gibson führt Barnett Newmans suspekte (auf Franz Boas' Untersuchungen gestützte) Behauptung an, dass in Kwakiutl-Gesellschaften die von den Korbweberinnen gepflegte Abstraktion dekorativ sei, während die abstrakte Malerei der Männer auf Tierhäuten »direkt auf ein metaphysisches Verständnis abziele«. Vgl. Barnett Newman: The Ideographic Picture, New York: Betty Parson Gallery 1947, sowie Franz Boas: Primitive Art, New York: Dover 1927.

42 Zitiert bei Gibson: Abstract Expressionism, S. 37.

43 Zitiert nach Parker/Pollock: Old Mistresses, S. 7.

44 Terry Smith: »Craft, Modernity and Postmodernity«, in: Sue Rowley (Hg.), Craft and Contemporary Theory, St. Leonards (Australien): Allen & Unwin 1997, S. 20.

Gebrauch des Dekorativen und die Unterordnung des Kunsthandwerks, die er nach sich zog. Zusammengefasst stellt Smith fest, dass das Kunsthandwerk im Zuge der Moderne (1) »bezwungen«, (2) »separiert«, (3) »isoliert, marginalisiert und abgewertet«, (4) »vereinnahmt, ästhetisiert und rehistorisiert« und schließlich (5) »seiner handwerklichen Natur enthoben« worden sei.[45] Dabei – so erklärt Smith – sei das Kunsthandwerk zuerst von der Massenproduktion und insbesondere durch modernes Design verdrängt worden, eine Entwicklung in der »Herstellung der Dinge […], die eine Palette massenproduzierbarer Produkte hatte entstehen lassen, geschaffen im Hinblick auf die Verbraucherästhetik, ohne Rücksichtnahme auf ihre ursprüngliche manuelle Machart, doch ihre maschinelle Fertigung unterstreichend.«[46] Massenproduktion und der Kunstanspruch modernen Designs waren Greenberg ebenfalls zuwider, doch hinsichtlich Smiths zweitem und drittem Punkt war Greenberg einer der wichtigsten Missetäter. Kunst als den »dynamischeren Symbolisierungsprozess« definierend, führt Smith ins Feld, dass der Prozess der Abtrennung und der Entwertung des Handwerks

> »den allgemeinen Eindruck hinterlassen [habe], dass Kunst und Handwerk sich grundlegend und in jeder Hinsicht unterscheiden: in ihrem bevorzugten Umgang mit den Materialien (für Künstler ein Mittel zum Zweck; für Handwerker etwas Heiliges); kompositorisch (für Künstler ein Gefüge medienintern gewonnener oder konträrer Metaphern respektive Bilder; für Handwerker meist ein Oberflächeneffekt); in ihrer Absicht (für Künstler ein kommunikativer Akt über etwas von Bedeutung, das in der Regel außerkünstlerisch ist, oft aber auch die Darstellung selbst betrifft; für Handwerker die Ausführung eines passenden Entwurfs zur Ausstattung eines Objekts ausreichender Nützlichkeit). Und hinsichtlich des unterschiedlichen Augengenusses beim Rezipienten des Kunstwerks oder des handwerklichen Erzeugnisses: der eine aufs Engste mit der Hand und dem Tastsinn verbunden (haptisch); der andere mit dem Sehen (visuell), mit Ideen, Vorschlägen, Konzepten (kognitiv).«[47]

Smith könnte hier auch über Greenberg sprechen, da diese Unterscheidungen exakt jene sind, die dieser implizit, wenn nicht explizit, in seiner Kunstkritik über den Begriff des Dekorativen herstellte.

Noch 1985/1986 hielt der Kunstkritiker John Bentley Mays in *American Craft*, der führenden Zeitschrift für professionelle »Handwerks-Künstler« in den USA, genau diese Unterscheidungen hoch, als man ihn für das Dezember/Januar-Heft jenes Jahrgangs um einen Kommentar zu seiner eigenen sowie zu der bei anderen Kritikern fehlenden kritischen Berichterstattung über Aus-

45 Ebd., S. 20ff.

46 Ebd.

47 Ebd., S. 21-22.

stellungen zeitgenössischen Kunsthandwerks gebeten hatte. Sein einleitendes Statement erinnert direkt an Greenbergs zukunftsträchtige Aussage über das Dekorative als »das Gespenst, das durch die Malerei der Moderne spukt«, während der Rest von Mays Aufsatz klar aufzeigt, wie sehr es eigentlich Greenberg selbst ist, der als Gespenst durchs Handwerk geistert:

»Ein Gespenst spukt durch Amerikas Welt des Handwerks, durch das Schreiben über das Handwerk, die Handwerkertreffen, die Ateliers an Schulen und Universitäten – das Gespenst der Kunst. […] Kunstkritiker werden dem Handwerk nie so viel Aufmerksamkeit zollen wie Handwerker […] dies zu tun glauben müssen. Dies nicht etwa, weil Handwerk oder Kunsthandwerk (wie ich es erlebt habe) der Kunst unterlegen sind, sondern weil sie *nicht* Kunst sind.«

Und, so Mays weiter:

»Hände haben keine Augen; und das Erzeugen von Werken für eine unbeteiligte Hände-weg-Betrachtung war traditionell stets ein zentrales Anliegen aller modernen Kunstproduktion. […] Die moderne Kunst selbst, in all ihrer Vielfalt, ist der Beweis, dass die historisch anti-manuelle, anti-handwerkliche Strategie weiterhin tiefgreifend und höchst einträglich ist.«[48]

Mays Charakterisierung des Handwerks, insbesondere seine Hervorhebung der Hand sowie der ausschließlichen Beschäftigung des Handwerkers mit der Zurschaustellung von Könnerschaft als Entleerung von Kunstwerten lässt die anhaltende Wirkungsmacht von Greenbergs modernistischer Position in Bezug auf die Autonomie der Kunst hervortreten. An anderer Stelle bestätigt Mays in seinem Kommentar auch Greenbergs Beurteilung des Dekorativen als eine abgeleitete und falsche Ästhetik, ein weiterer Beweis für die nachhaltigen Folgen von Greenbergs rhetorischer Unterordnung des Handwerklichen mittels des Dekorativen.

Als positiver Gegenpol entstand in den frühen 1970er Jahren im Zuge des Women's Art Movement in den USA, in England und in Australien eine feministische Kritik an der Hierarchie von Kunst und Handwerk als rigorose Herausforderung der von Greenberg und seinen Vorgängern behaupteten Verknüpfung von Weiblichkeit, Handwerk, Ornament und Dekorativem. Die dieser feministischen Kritik verpflichteten Künstlerinnen und Wissenschaftle-

48 John Bentley Mays: »Comment«, in: American Craft, 45, 6 (Dezember 1985/Januar 1986), S. 38-39; der Beitrag gelangte in Craft Australia zum Wiederabdruck. Für eine Replik auf Mays sowie zur Kunsthandwerksdebatte allgemein vgl. Sue Rowley: »Mind Over Matter? Reading the Art/Craft Debate«, in: West, 1, 1 (1989), S. 3-7.

rinnen nahmen die geschlechtliche Konnotation des Dekorativen als Schlüssel für die Marginalisierung weiblicher Kunstschaffender und der kulturellen Abwertung traditionell weiblicher Kunstpraxen ins Visier. Ihre Anstrengungen, das sexistische Vorurteil ästhetischer Hierarchie und die für die Unterordnung des Handwerks unter die Kunst grundlegende Befestigung der Grenzen zwischen Kunst und »Nicht-Kunst« aufzuzeigen, stellen mit die wichtigsten Analysen der Konstruktion von Werturteilen in der Kunst dieser Zeit und darüber hinaus dar.

Während die von den Künstlerinnen betriebene Kritik seit den 1970er Jahren eine Vielzahl von Formen angenommen hat, steht der Einbezug von Stickerei in die feministische Kunst noch immer emblematisch für die weiterreichenden Ziele dieses Teils der Frauenkunst-Bewegung. Im Gegensatz zu deren Gebrauch als einer Trope für oberflächliche Ornamentik in Greenbergs kunstkritischen Schriften zielte feministische Stickerei in den Händen von Kate Walker oder Judy Chicago – um nur die bekanntesten Künstlerinnen zu nennen, die in den 1970er Jahren in diesem Bereich arbeiteten – auf die traditionelle Gleichsetzung von Frau und Handarbeit als »natürlich« und machte so die Verbindung von Nützlichkeit, Dekoration, Detail, Häuslichkeit und Weiblichkeit in Bezug auf die Hierarchisierung der Bildmittel und die Marginalisierung weiblicher Kunstpraktiken seitens der Hochkunst als ideologische sichtbar. Für eine parallele Kritik im Feld der feministischen Kunstwissenschaft steht Rozsika Parkers umfassende Untersuchung zur Stickkunst und zur historischen Konstruktion von Weiblichkeit, *The Subversive Stitch* (1984).[49] Die bis heute fortgesetzte Verwendung von Stickereien durch Künstlerinnen wie Elaine Reichek, Ghada Amer oder Anne Wilson, die allesamt, wenn auch auf verschiedene Arten und mit ganz unterschiedlichen Zielen, Verbindungen zwischen Weiblichkeit und Stickkunst thematisieren, zeugt von der ungebrochenen Virulenz dieser Assoziationen und von der Aktualität der Stickerei als Medium der zeitgenössischen Kunst. Insbesondere Reicheks Werk greift die entsprechenden Begriffe der Gegenüberstellung von Kunst und Dekoration respektive Handwerk an, die von Kritikern der Moderne inklusive Greenberg instrumentalisiert wurden.

49 Weitere wichtige wissenschaftliche Beiträge zur feministischen Kritik an der Hierarchie von Kunst und Handwerk sind u. a.: Heresies: A Feminist Publication on Art & Politics, Sonderheft von: Women's Traditional Arts and the Politics of Aesthetics, 4 (Winter, 1978); Parker/Pollock: Old Mistresses; Judy Chicago: Embroidering Our Heritage: The Dinner Party Needlework, New York: Anchor Books 1980; Division of Labor: »Women's Work« in Contemporary Art, Bronx, New York: Bronx Museum of Art 1995; Moira Vincentelli: Women and Ceramics: Gendered Vessels, Manchester, New York: Manchester University Press 2000.

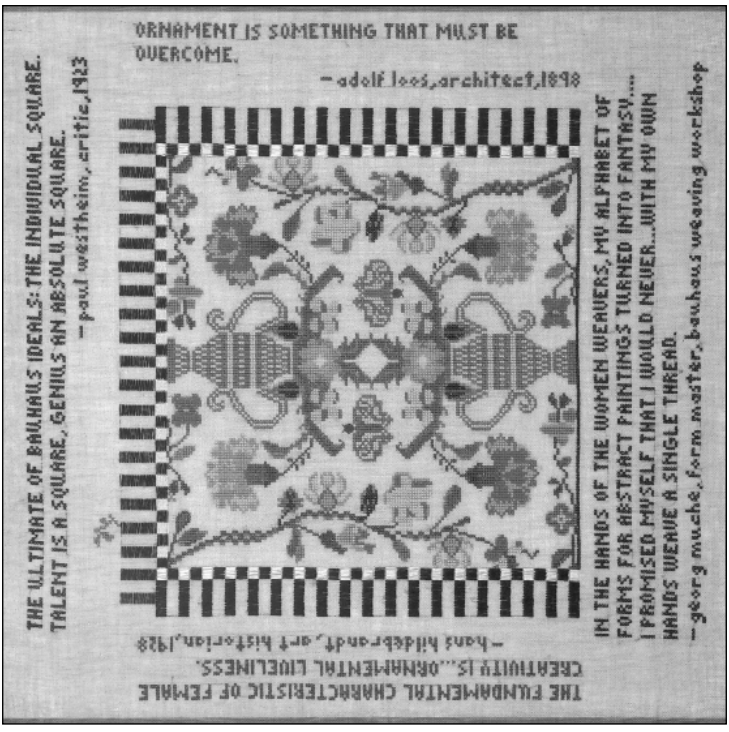


Abb. 1: Elaine Reichek, Sampler (The Ultimate), 1996, Stickerei auf Leinen, 53,3 x 53,3 cm

Ihre Arbeit *Sampler (The Ultimate)* (1996, *Abb. 1*), eine von 31 Stickereien aus der 1999 im Museum of Modern Art präsentierten Serie *When This You See...*, deckt die Überblendung des Dekorativen mit dem Handwerk auf und verweist nachdrücklich auf deren zentrale Bedeutung für die modernistische Hierarchie der Gattungen und deren Privilegierung der Malerei.[50] Ein zentral platziertes, üppig verziertes Blumenarrangement, das von einem schwarz-weiß karierten, Anni Albers Webarbeiten zitierenden Rand gerahmt wird, dominiert die Komposition. Umgeben wird das zentrale Bild von vier Statements von Vertretern der bekannteren Kunstwelt: eines des Kunstkritikers Paul Westheim, eines des Architekten und Stiltheoretikers Adolf Loos, eines des Malers Georg Muche und eines des Kunsthistorikers Hans Hildebrandt. Alle zusammengenommen erzeugen eine Erzählung über die modernistische Angst vor dem Abgleiten der Abstraktion in den Bereich des »weiblichen« Ornaments oder Handwerks. In ihrer Zusammenstellung von Westheims Huldigung an das Quadrat und

50 Vgl. Elaine Reichek: When This You See..., New York: George Braziller 2000.

Muches Abscheu gegenüber der weiblichen Bauhaus-Weberei stellt Reicheks Auswahl einen ausgesprochen provokativen Vergleich dar, der die Zusammenhänge zwischen Ornament, kunsthandwerklichen Gattungen und Geschlecht in der Konstruktion des »Dekorativen« klar beleuchtet.

»Das höchste der Bauhausgefühle: das individuelle Quadrat.
Talent ist Quadrat, Genie das absolute Quadrat.« (Paul Westheim, 1923)[51]

»Mein Formenalphabet abstrakter Malerei verwandelte sich in der Phantasie und unter den Händen der Weberinnen in Gobelins, Teppiche und Stoffe. Ich selbst versprach mir, nie in meinem Leben mit eigener Hand einen Faden zu weben […]. «. (George Muche, 1965)[52]

Die Gegenüberstellung von gerasterter und daher per se abstrakter Stickerei und dem geschriebenem Wort, das auf seiner Differenz von der Kunst insistiert, markiert die von Greenberg höchst wirksam eingesetzte historische Konstruktion von weiblicher Handarbeit eher als eine Form von Oberflächen-Dekoration als eine tief empfundene Auseinandersetzung oder als ein Ringen mit der bloßen Leinwand.

Zusätzlich zur feministischen Kritik an Gattungshierarchien hat auch die Zunahme installativer Kunst eine bedeutende Rolle beim Einreißen der Grenzen zwischen Kunst und Handwerk gespielt.[53] Zwar lassen sich für diesen gesamten Bereich bezogen auf Greenbergs Theorie des Dekorativen und der Hierarchie von Kunst und Handwerk keine Verallgemeinerungen aufstellen, doch gibt es eine Form von Installationen, die sich durch einen Umgang mit dem Raum auszeichnet, bei dem »Dekoration« oder traditionell handwerkliche Gattungen verwendet werden, um Themen wie Gender, Sexualität oder die Geschichte des Dekorativen als solche anzusprechen. Diese Installationsform ist ein Totalangriff auf die Fetischisierung des autonomen Kunstwerks durch die Moderne, ein Ideal, das zumindest teilweise durch die Trennung von Kunst und Handwerk bewahrt wurde. Zu den Kunstschaffenden, die diese installative Strategie verfolgen, zählen u. a. Robert Gober, Josiah McElheny, Jorge Pardo und Andrea Zittel. Ihrer Kunstpraxis gemeinsam ist der Rückgriff

51 Zum Kontext von Westheims Äußerung vgl. Paul Westheim: »Bemerkungen zur Quadratur des Bauhauses«, in: Das Kunstblatt, 7, 10 (1923), 319-320, wiederabgedruckt in: Hans Wingler: Bauhaus in America: Repercussion and Further Development, Berlin: Bauhaus Archiv 1972.

52 Georg Muche: Blickpunkt, Tübingen: Wasmuth 1965, S. 168.

53 Für eine ausführlichere Darstellung zur Hierarchie von Kunst und Handwerk und zeitgenössischer Kunst siehe meine Studie zur Geschichte der Faser in der Kunst (in Vorbereitung, University of Minnesota Press 2009).

auf traditionelle Handwerksgattungen, die Nobilitierung des Designs und die Referenz an das Häusliche.

Ein auffallendes Merkmal dieser Art von Installation ist der Einbezug von Tapeten, ein von Greenberg als kunstlos charakterisiertes Bildmedium, das von diesen Künstlern als Referenz an eine Vielzahl von Assoziationen eingesetzt wird, die mit dem Dekorativen verknüpft sind, was Häuslichkeit und Weiblichkeit impliziert. Robert Gobers Tapeten *ohne Titel* für seine Installation in der Paula Cooper Gallery von 1989 *(Abb. 2)* sind repräsentativ für die Vereinnahmung des Mediums durch Installationskünstler.[54]

Die Installation erstreckte sich über drei Räume: einen mit nackten Wänden, aus denen Abflussrohre ragten; einen, der mit einem Rapportmuster aus vorgefundenem Bildmaterial von zwei Männern – eines schlafenden Weißen und eines gehängten Schwarzen – überzogen war, und einen dritten, der mit kruden Kreidezeichnungen männlicher und weiblicher Genitalien auf schwarzem Grund tapeziert war. Neben anderen, vom Künstler handgefertigten Gegenständen war ein Hochzeitskleid prominent ausgestellt.

Gobers Tapeten für diese Installation spielten mit der Assoziation des Mediums mit dem Heim und mit ihrer Funktion als Hintergrundmuster. Wie seine früheren Arbeiten – handgefertigte, verzerrte oder versetzte Lavabos, Laufgitter, Betten und Abflussrohre – lösten sie die Sicherheit, Sauberkeit und Gemütlichkeit des Heims auf. Im Zusammenspiel mit anderen Gegenständen im Raum, insbesondere dem Hochzeitskleid, machte Gobers »dekorative« Bildwelt rassistisch motivierter Gewalt, sexueller Differenz und heterosexueller Vereinigungsrituale bewusst, dass Formen sexueller und rassistischer Unterdrückung integrale Aspekte geschlechtlicher Identität und sexuellen Begehrens sind.

Es mag den Anschein haben, als habe Gobers Einsatz der Tapete (oder ganz allgemein ihre Sichtbarwerdung in Installationen) mit der Debatte über die Autonomie der Kunst, das Dekorative und die Hierarchie von Kunst und Kunsthandwerk wenig zu tun. Dennoch spielen die historische Einordnung der Tapete als dekorativ, ihre Assoziierung mit dem weiblich konnotierten Bereich des Häuslichen und ihre Beförderung durch Greenberg als Gegenpart der Kunst für ihren Gebrauch in zeitgenössischen Installationen eine wichtige Rolle. Das Potential von Gobers Installation richtet sich auf die angenommenen Querbezüge zwischen sozialen und ästhetischen Hierarchien: diejenige von Gender und sexueller Orientierung und diejenige von Kunst und Handwerk. Die Tapete ist der Schauplatz, an dem sie sich kreuzen.

54 Zu Gobers Installation in der Paula Cooper Gallery vgl. »Interview with Richard Flood«, in: Judith Nesbitt (Hg.), Robert Gober, Liverpool, London: Serpentine & Tate Galleries 1993.



Abb. 2: Robert Gober, Untitled,1989, Installationsansicht in der Paula Cooper Gallery, New York, 1989

Um es klarzustellen: die Kunstbereiche, die ich als besonders von Greenbergs Konzept des Dekorativen beeinflusst hervorgehoben habe – »Handwerkskunst« (wie es noch immer landläufig genannt wird), feministische Kunst und schließlich eine spezifische Art von Installation – haben die Hierarchie von Kunst und Kunsthandwerk in keiner Weise aufgelöst. Vielmehr ließe sich argumentieren, dass die Künstler der beiden erstgenannten Kunstbereiche von voreingenommenen Perspektiven auf ihre Beziehung zur Hierarchie von Kunst und Handwerk heimgesucht werden, die häufig in ihre Fortschreibung anstatt in ihre Auflösung münden. Und im Fall der genannten Installationskünstler ist die historische Trennung zwischen Kunst und Dekoration respektive

Handwerk wesentlicher Bestandteil ihrer künstlerischen Praxis. Die anhaltende Wirkung von Greenbergs Verwendung des Dekorativen rührt daher, dass dieses immer noch als Negativbeispiel für die Trennung von bildender Kunst und Kunsthandwerk präsent ist. Der Begriff »dekorativ« mag im Kunstdiskurs nicht mehr so zentral sein wie zu Greenbergs Zeiten, doch seine konzeptuelle Bedeutung in der Geschichte der modernistischen Kunstkritik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist und bleibt ein Schlüssel zum Verständnis des Kunstschaffens bis in die Gegenwart hinein.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und der Nicole Klagsbrun Gallery, New York.

Abb. 2 Foto: Andrew Moore. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und der Paula Cooper Gallery, New York.





Patch Collection Nr. 21/2007
(nach Henri Matisse, Purpurmantel und Anemonen, 1937)
Lwd, maschinengefärbt, historische Stoffe, Nähmaschinenstickerei,
140 x 90 cm, 2007
Privatbesitz



Patch-Collection Nr. 14/2004
(nach Henri Matisse, Le chant/Der Gesang, 1938,
Kamindekoration für ehem. Sammlung Nelson A. Rockefeller)
Lwd, z.T. maschinengefärbt, bedruckter Baumwollchintz von ca. 1970,
Nähmaschinenstickerei, 140 x 90 cm, 2004





Patch-Collection Nr. 12/04
(nach Utamaro, Poème de l'oreiller, Woodblockprinting, 1788)
Lwd, z.T. maschinengefärbt, bedruckte Seide von ca. 1970,
zeitgenössischer Gazestoff, Nähmaschinenstickerei,
zweiteilig, je 140 x 90 cm, ges. 140 x 190 cm, 2004
Im Besitz der Sammlung Daimler Contemporary









Der Tanz
Lwd, z.T. maschinengefärbt, bedruckter zeitgenössischer Baumwollstoff,
6-teilig, ges. ca. 160 x 260 cm, 2007
Installation für eine Ausstellung in den Räumen der
Fa. Take Maracke & Partner, Kiel



Flickarbeiten an der Moderne.
Zu Silke Radenhausens *Patch-Collection*[1]

Karen Ellwanger

I

»Wir sind alle aus lauter Flicken und Fetzen und so kunterbunt und unförmlich zusammengesetzt, dass jeder Lappen jeden Augenblick sein eigenes Spiel treibt.«[2]

Patch-Collection nennt Silke Radenhausen ihr aktuelles Projekt, an dem sie seit 2004 arbeitet. »Patch« verweist auf die Herstellungsweise des Aneinander-, Ineinander- und Aufeinander-Nähens von Stoffteilen, die Bezeichnung entstammt dem Fundus der angewandten und textilen Verfahren – im Unterschied zur Collage, die technisch gesehen in der Regel auf ein durchgängiges Trägermaterial, z. B. Papier, aufgebracht wird und mit »Kunst«[3] konnotiert ist.

Patch-Collection: unüberhörbar ist die ironische Anspielung auf die Sammlung Flick. Die Friedrich Christian Flick Collection, berühmt als »eine

1 Ich danke Silke Radenhausen für den Einblick in ihre Arbeiten einschließlich der stofflichen und konzeptuellen Bezugsmaterialien und für die wunderbaren Gespräche, die ich mit ihr in ihrem Atelier (und nicht zuletzt ihrer Küche) drei Tage lang im Januar 2008 führen durfte. Sie sind Grundlage für den folgenden Aufsatz.

2 Montaigne-Zitat, von Silke Radenhausen auf die Rückseite einer Bildkarte (Flickmustertuch) montiert, ausgelegt bei der Ausstellung ihrer prämierten Arbeiten im Landespavillon Kiel 2007.

3 Die textile Entsprechung des Aufbringens und ggf. Zusammenfügens von Einzelteilen auf einem Trägerstoff würde bemerkenswerterweise nicht als »Collage«, sondern als »Applied-Work« bezeichnet.

der herausragenden zeitgenössischen Kollektionen der Welt«[4] und berüchtigt seit ihrer Ausstellung zur Nobilitierung der neuen deutschen Bundes-Hauptstadt, weil die Gelder, von denen die Kunstwerke gekauft wurden, auch durch Zwangsarbeiter in Rüstungsbetrieben während des NS erwirtschaftet wurden, umfasst rund 2500 Werke; die *Patch-Collection* bislang 21, open end (vergleiche das Insert in diesem Band und *Abb. 1*).

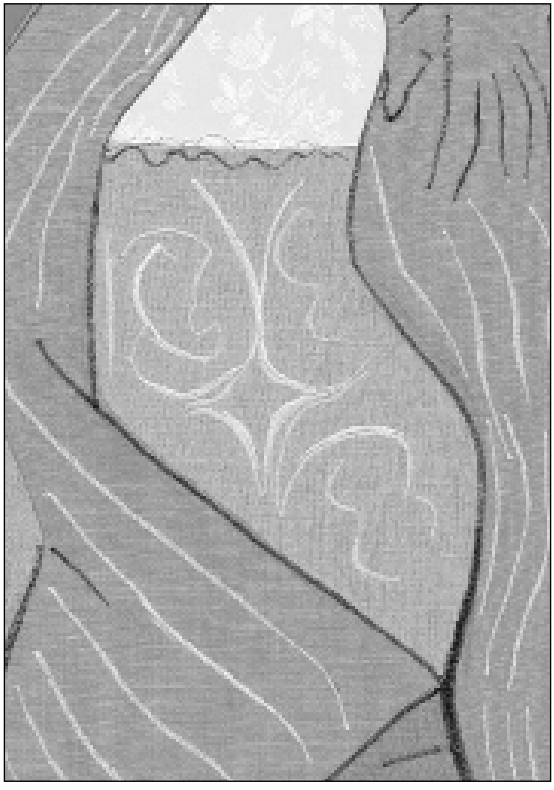


Abb. 1: Detail aus Silke Radenhausen, Patch-Collection Nr. 21 (2007)

Radenhausen näht sich ihren Matisse, Warhol oder Katz, das dauert. Die Flick Collection ist eine vergleichsweise junge Sammlung, die erst seit den 1980er Jahren zusammengetragen wurde. Gleichwohl bedient sie ungebrochen die etablierten Strukturen, investiert in Originale autorisierter Hochkunst und »belegt« die Qualität der Sammlung, so lässt uns die Flick-Kunstverwaltung via Internet wissen, durch den Besitz »repräsentativer Hauptwerke aller Gat-

4 Vgl. F. Ch. Flick-Kunstverwaltung GmbH, http://www.friedrichchristianflick-collection.com/ [11.03.2008].

tungen«. Genannt werden, in absteigender Reihenfolge, Malerei, Skulptur, Fotografie, Video und Installation.[5] Solche Sammlungen und die mit ihnen verbundenen großen Ausstellungen stehen in engem Wechselverhältnis mit »Meisterwerken« unterschiedlicher Spielformen der Moderne, die dadurch bekanntermaßen als solche bestätigt werden, weiter an Wert gewinnen und sich anderseits – darauf kommt es Radenhausen an – über die allgegenwärtige Verbreitung ihrer Abbildungen in Katalogen, im Netz und auf Plakaten längst in unser kulturelles Bild-Gedächtnis eingeprägt haben. Silke Radenhausen kommentiert solche Ikonen der Moderne und unser Verhältnis zu ihnen nicht mit Worten, sondern mit bildnerischen Mitteln. Zugleich eignet sie sich ausgewählte Bilder als Sehnsuchtsobjekte auf spektakuläre Weise an, als Teil ihrer eigenen »Sammlung«, ihrer *Patch-Collection*.

II

Die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Erbe der Moderne zieht sich als roter Faden durch Silke Radenhausens Arbeiten; immer geht es um konzeptuelle und dabei ausgesprochen materialgesättigte und sinnliche Stellungnahmen. Ihre anhaltende Aufmerksamkeit gilt der Grundlage der Malerei im buchstäblichen Sinne der gespannten Leinwand als Bildträgerin in der westlich-illusionistischen Kunst. Mithin inspiziert Radenhausen die Instrumente ihres Handwerks, die materiellen Bedingungen ihrer künstlerischen Arbeit, prüft sie auf Voraussetzungen und Wirkungen – und kommentiert die mit ihnen verbundenen Absichten: »Die Anforderung, dass ich mich durch Kunst erheben lassen soll, lehne ich ab.«[6]

Nach einem ersten Projekt, das noch im Kontext von Spurensicherung und Alltagskultur stand, der *Arbeit mit geerbten Tüchern* (ab 1978), folgt mit *Topologische Tücher und Leinwandobjekte* (ab 1984) eine langjährige und vielfältige Projektreihe, mit der Radenhausen bekannt geworden ist. Topologie bezieht sich hier nicht auf Ortslage bzw. Lokalität – eben deren Absenz wird mit trockenem Witz gestreift –, sondern auf einen Bereich der Mathematik, der sich mit gekrümmten Flächen befasst. Die abstrakte Kunst der Moderne, insbesondere die nur geometrischen, ungegenständlichen Formen des Minimalismus, können ihre auratische Wirkung nur auf der gespannten Fläche einer durch Grundierung scheinbar entmaterialisierten Leinwand entfalten. Radenhausen stellt die damit verbundene Bildauffassung, die auch die Betrachter entkörperlicht und Kunstgenuss als höchste Transzendenz zelebriert, auf die Füße. Wie einige andere zeitgenössische Künstler/-innen nimmt sie die

5 Vgl. ebd.

6 S.R. im Gespräch mit K.E., Januar 2008.

Leinwand als das ernst, was sie eben auch ist: ein leinwandbindiges Gewebe, Stoff, den sie zunächst frei, also unaufgespannt, herunterhängen lässt. Zum Markenzeichen Radenhausens geworden ist allerdings ein weitergehendes Verfahren, das sie als »geometrisch-topologische Operation« bezeichnet: die Leinwand wird durch Schnitte geöffnet, deren Ränder mit einem in geometrischen Grundformen ausgeschnittenen weiteren Leinwandstück vernäht werden – ggf. wiederholt sich dieser Vorgang mehrfach in den Implantaten. Dies ergibt überraschend chaotisierende plastische Effekte, »gekrümmte Flächen«, die die pathetische Reduktion des Minimal verspotten – und zugleich wunderschön sind. Entwickelt hat sie das Verfahren durch praktische Experimente mit Stickmustertüchern: »als ich das erste Mal ein Quadrat auf eine plane Fläche ›falsch‹ eingesetzt habe und zunächst nicht wusste, was passiert«[7] – und parallel dazu, typisch für Radenhausens mehrdimensionale Herangehensweise, in intellektuellem Austausch mit den ungefälligen Arbeiten der Modedesignerin Rei Kawakubo, die in den frühen 1980er Jahren mit einer vergleichbaren Schnitttechnik kulturell unterschiedliche Körperkonzepte vestimentär thematisierte und deren Abweichungen von der jeweiligen Norm bei aller Eleganz als Störung sichtbar bestehen ließ.[8]

Radenhausens viel beachtete zentrale Werkreihe *Grammar of Ornament*, in der sie die Bildtafeln aus Owen Jones' Musterbuch von 1854 in Leinwand »paraphrasiert«, entfaltet die Machart der geometrisch-topologischen Operation virtuos. Allerdings sind die Formate entsprechend der nachgenähten Mustertafeln jetzt so angelegt, dass sie auf einen rechteckigen Rahmen passen.[9] In diesem Projekt interessiert Radenhausen sich für die typische Art des Umgangs kolonialistischer Industriegesellschaften mit dem Ornament bzw. mit dessen Klassifizierung, die darauf beruht, dass alle Ornamente, gleich welcher Herkunft, entkontextualisiert, eingeebnet und in gleiche Formate gebracht werden; Voraussetzung für deren je spezifische Aneignung im Kunstgewerbe und in der Kunst einerseits wie auch für die später rückprojizierte Illusion, »das Ornament« sei Grammatik einer universalen Sprache, andererseits.[10]

7 Ebd.

8 »Die erste Toga Kawakubos Anfang der 1980er Jahre beruhte auf nichts anderem als einer eingesetzten Ecke; sie hat Schneidertraditionen japanischer Zwei-Dimensionalität mit solchen europäischer Drei-Dimensionalität in Bezug gesetzt, einfach durch den Akt des Anders-Zusammennähens«, ebd. Solche Beobachtungen Radenhausens verdanken sich einer für Künstlerinnen ihrer Generation eher ungewöhnlichen Aufmerksamkeit gegenüber der Mode.

9 Lapidar kommentiert Radenhausen einen Nebeneffekt dieser Modifikation: »Verkaufen ließen sich meine Arbeiten erst mit Rahmen, das ist doch immer wieder erstaunlich«, ebd.

10 Vgl. hier Sigrid Schade: »Das Ornament als Schnittstelle. Künstlerischer

Ein erster Hinweis auf eine gegenständliche Perspektive findet sich bereits in den *Topologischen Tüchern*. Radenhausen transponiert im Rahmen ihres Beitrags zur *Flexible 4: Identities* einen literarischen Text von Marlen Haushofer in das textile Medium und stellt Bezüge zum ehemaligen Haus der Klosterschule im Handlungs- (und Ausstellungs-)Ort Linz her.[11] Die ausgefaltete Leinwand spielt mit Assoziationen zu Kleidung und Haut und konterkariert damit Auffassungen von Körpern und ihren Oberflächen, z. B. die Darstellung weiblicher Haut, in der Tradition des Tafelbilds.

Das Projekt *Hybride Topographien. Leinwandobjekte einer Reise nach Tübingen zu den Shipibo-Coniba* setzt sich, wie gewohnt im Medium der ungrundierten Malerleinwand, mit der Repräsentation eines Indianerstamms in der ethnologischen Dauerausstellung einer süddeutschen Universitätsstadt auseinander.[12] Dabei bezieht Radenhausen nicht nur die Shipibo-Ornamente und die ihr ebenfalls fremd und pittoresk erscheinenden Fachwerkmuster der benachbarten Tübinger Gebäude in der Formensprache wechselweise aufeinander, sondern reflektiert auch die unterschiedlichen Ordnungssysteme der beiden Gesellschaften – auf Augenhöhe. So verweist sie die dem Ausstellungsort als frühem Vermessungsturm verbundenen Zeichen und Symbole aus der Geschichte westlicher Kartografie[13], die »unsere« Aufschreibe-Systeme untergründig prägen, an das obere Drittel der Leinwandobjekte, entsprechend dem Ort der linearen Geisterreisen der Shipibo auf den ›ethnologischen‹ Objekten. Sigrid Schade hat darauf hingewiesen, dass auch in diesem Projekt nicht vorgegeben wird, eine Rematerialisierung »fremder« oder in unserer

Transfer zwischen den Kulturen«, in: dies./Christoph Tholen/Thomas Sieber (Hg.), SchnittStellen. Basler Beitrage zur Medienwissenschaft, Bd. 1, Basel: Schwabe 2005, S. 169-195, hier S. 179f.

11 Vgl. den Katalog der Ausstellung: flexible 4. identities, hg. v. Oberösterreichischen Landesmuseum Linz, Bibliothek der Provinz, Weitra 2004, S. 104ff. Es handelt sich um Nr. VII-XVII/94 der *Topologischen Tücher.* Diese Arbeit wurde zuerst entwickelt für die Ausstellung: Andere Körper – Different Bodies, hg. v. Sigrid Schade, Offenes Kulturhaus Linz, Wien: Passagen Verlag 1994, S. 153ff.

12 Vgl. die Ausstellungskataloge: Bd. 1, Volker Harms/Silke Radenhausen: Silke Radenhausen, Hybride Topographien. Leinwandobjekte einer Reise nach Tübingen zu den Shipibo-Conibo, hg. v. Museum Schloss Hohentübingen, Völkerkundeabteilung, Tübingen, Kiel 2001; Bd. 2, hg. v. d. Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, FB Kommunikation, Karen Ellwanger, Silke Radenhausen, Kiel 2002.

13 Vgl. hier Karen Ellwanger: »Kartenkunst«, in: ebd., S. 23ff. Auch das Nachfolgeprojekt »Im freien Fall« am Kunsthistorischen Seminar der Universität Hamburg arbeitet an diesen Voraussetzungen westlichen Raumverständnisses.

eigenen Alltagsumgebung fremd gewordener Zeichen ließe ursprüngliche Kontexte wiederherstellen, gar durch Stofflichkeit versöhnen; die »grundlegende Unzugänglichkeit der fremden und die potentielle Fremdheit der eigenen Kultur«[14] bleiben als sichtbare Differenz bestehen. Eine Auffassung, die in der *Patch-Collection* im Hinblick auf die Nichterreichbarkeit des Originals weitergetrieben wird. Vom Verfahren her sind die *Hybriden Topographien* rückblickend als Übergangsprojekt zu bezeichnen; noch »topologisch« (ein zentrales hängendes Objekt), aber die meisten Arbeiten sind aufgespannt, gepatcht und bereits bestickt.

III

Auf den ersten Blick sieht die *Patch-Collection* ganz anders aus als alle früheren Projekte Radenhausens. Es handelt sich um Tafelbilder, alle im gleichen Format 140 x 90 cm[15], alle gegenständlich, alle bunt.

Die konsequente, bei Radenhausen ungewohnte Gegenständlichkeit und die durchgängig auf Keilrahmen gespannte Leinwand erweisen sich auf den zweiten Blick als flirrend. Sind doch nicht einfach Dinge, Personen oder Landschaften zu sehen, sondern bekannte gegenständliche Bilder, die in ein anderes Medium transponiert worden sind: die aus den Vorgängerprojekten bekannte, grobe, gewaschene Malerleinwand, jedoch hier meistens durchgefärbt, mit viel nuancierteren Linienverläufen als in den Vorgängerprojekten bestickt und, das sticht als Erstes ins Auge, nun farbenprächtig kombiniert mit eingefügten historischen oder aktuellen Stoffen. Die Werke der *Patch-Collection* wirken dadurch unwirklich und berührbar zugleich; ihren berühmten Vorbildern irritierend ähnlich und doch fremd; einzigartig und dabei eigenartig vergleichbar. Tatsächlich handelt es sich um Silke Radenhausens persönliche Bildergalerie der Moderne. »Ich kann mir keinen Matisse leisten, also nähe ich mir einen« – so Radenhausen gewohnt lapidar. Nachgenäht bzw. zitiert sind bekannte Kunstwerke unterschiedlicher Phasen insbesondere des 20. Jahrhunderts, die meisten so populär, dass man sie unausweichlich immer wieder auf Postkarten findet; ein Format, das erlaubt, sie in Radenhausens Atelier auf dem Fensterbrett auszubreiten wie ein Memory-Spiel. Daneben finden sich einige Arbeiten von Künstlerkolleginnen und -kollegen der Gegenwart, die weniger auf jenen berechenbar dauerhaften Bahnen des institutionellen und marktkonformen Bild-Gedächtnisses kreisen, als dass sie im Arbeitsspeicher kollegialer und freundschaftlicher Beziehungen Radenhausens ihren Ort fanden.

14 Vgl. S. Schade: Das Ornament als Schnittstelle, S. 187.

15 Die 6-teilige Werkgruppe *Der Tanz*, die als eine Art Exkurs innerhalb der *Patch-Collection* zu verstehen ist, weicht von diesem Format ab.

So ist ein Porträt, das die Künstlerfreundin Ulrike Andresen von ihr machte, Ausgangspunkt der ersten Werkgruppe, in der sich Radenhausen situiert (»Selbst«).[16] Allein die Tatsache, dass die Zitations-Gesetze der *Patch-Collection* auch vor dem Selbstporträt nicht halt machen, dass folglich das Bild, das sich jemand von einem gemacht hat, Grundlage des eigenen Bildes wird, unterminiert im Spiel von »Me« und »I«[17] auf erfrischende Weise das Genre des klassischen Künstler-Selbstporträts und die dort aufgerufene, mittlerweile notorische Autorschaft[18] scheinbar allein aus sich selbst schöpfender »Meister«. Gesteigert wird diese Brechung durch die Vervielfältigung in den fünf Varianten des Porträts.[19] Die allererste, *Selbst bei Matisse*, mit drei am unteren Bildrand eingefügten »Matisse«-Äpfeln nennt gleich die wichtigste Bezugnahme der *Patch-Collection*. Die zweite, *Selbst mit Ready-Made*, weist mit einem eingepatchten Flohmarkt-Deckchen gleichermaßen ironisch und selbstironisch auf einen Mythos der Moderne und die eigene Künstlerinnenbiografie hin, darauf, dass die Bedingungen für den Einzug ins Museum so gegendert sind wie ein Urinal und ein Deckchen.

Bereits diese Beispiele zeigen die komplexen Ambivalenzen zwischen sarkastischer Distanz und Hommage, zwischen dem gewitzten Aufdecken der Voraussetzungen moderner Kunst und dem Anspruch, sich mit selbstverständlicher Leichtigkeit selber einzuschreiben, zwischen dem Wissen über die Unmöglichkeit ungebrochener Nähe und der Sehnsucht, sich dennoch etwas Bewundernswertes anzuverwandeln.

Die *Patch-Collection* lässt sich sehr grob in vier Gruppen einteilen, die keiner genauen Chronologie folgen. Nach den »Selbst«-Bildern (und deren Spiegelung in drei Arbeiten über ein Selbstporträt Andresens) folgt mit den Arbeiten zu Utamaro[20], der Adaption eines Fotos von Fahrgästen in Tokio[21] sowie der Werkgruppe *Shonibares pug dog*[22] – es handelt sich um Variationen

16 *Patch-Collection* Nr. 1-5.

17 Im Sinne des Interaktionismus bzw. George Herbert Meads.

18 Vgl. Irit Rogoff: »Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne«, in: Ines Lindner/Sigrid Schade/Silke Wenk (Hg.), Blick-Wechsel: Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte [Vorträge der 4. Kunsthistorikerinnen-Tagung, September 1988 in Berlin], Berlin: Dietrich Reimer 1989, S. 21-40.

19 »Ich glaube es gibt keine eigene Identität. Das Ich ist aufgesplittert, deshalb ist auch jeder Kopf anders.« S.R. in einem Zeitungsinterview 2007.

20 *Patch-Collection* Nr. 12. Preisgekrönte Arbeit der Landesschau in Kiel 2006 (im Besitz von DaimlerChrysler, Kunstsammlung Contemporary), die sich auf einen erotischen Holzschnitt des Japaners Utamaro von 1788 bezieht.

21 *Patch-Collection* Nr. 9. Die Vorlage entstammt einer deutschen Tageszeitung.

22 *Patch-Collection* Nr. 15-19. »Pug Dog« ins Deutsche übersetzt: Mopshund.

über Yinka Shonibares *Leisure Lady* von 2001 – die Fortführung der Auseinandersetzung mit kolonialen und postkolonialen Positionen in der Kunst. Mit Utamaros erotischem Holzschnitt wird ein Genre aufgerufen, das unter der Bezeichnung »Kissenbild« – so die wörtliche Übersetzung, die Radenhausen augenscheinlich goutiert – schon Ende des 18. Jahrhunderts für den ausländischen Markt produziert wurde. In ihrer Verwendung von *Dutch Wax Prints* sowohl in der Arbeit *Japan Rail Line, Tokio* als auch bei zwei Varianten des *pug dog* bezieht sie sich auf Stoffe, die seit dem 19. Jahrhundert von der holländischen Textilindustrie für die damaligen Kolonien produziert wurden und wegen ihrer Verwendung vor allem in afrikanischen Ländern bis heute gerade von westlichen Touristen als genuin »afrikanisches« Kunsthandwerk wahrgenommen werden. Silke Radenhausen spielt mit den Implikationen dieser Stoffströme und führt damit die spätestens durch Shonibares Arbeiten etablierte künstlerische Auseinandersetzung mit ihnen weiter.[23]

Eine dritte, sehr offene Gruppe, die sicherlich weitergeführt werden wird, zitiert in Einzelarbeiten unterschiedliche Ikonen der Moderne. Eine besondere Rolle spielt Matisse, der die Kunst seit der Pop-Art beeinflusste und den Radenhausen als Begründer »ihrer« Moderne sieht: jener künstlerischen Strömung, die sich am wenigsten in die, wie sie es nennt, »Großkünstlergesten« einmauert und darum am ehesten offen ist für Weiterentwicklungen und Einschreibungen. Matisse hat nicht allein zwei Arbeiten direkt inspiriert[24], er spielt auch in einer vierten Werkgruppe, dem *Tanz*, als Namensgeber eine bedeutende Rolle. Dieser 6-teilige Exkurs versammelt die Charakteristika der *Patch-Collection* gleichzeitig; es »tanzen« paraphrasierte Objekte von Lichtenstein und Warhol, die wiederum auf Matisse Bezug nehmen, mit konkreten Arbeitsgegenständen durch die Büroräume, aus dem und in das alltägliche Bildgedächtnis.

Welche Künstler sind es nun, die Silke Radenhausen in ihre Bildergalerie der Moderne aufgenommen hat? Welches sind die Kriterien?

Dass Radenhausen es nicht dabei belässt, das künstlerische Erbe der westlichen Moderne kritisch zu hinterfragen, sondern als Künstlerin zugleich ihren Anteil daran erfolgreich einfordert, heißt selbstverständlich keineswegs, dass sie eine Erbmasse antreten wollte, die zwar in der kulturellen Ökonomie hochstehend sein mag, sich aber letztlich doch als unfruchtbare Last erweist, totes Kapital, mit dem man nicht arbeiten kann. Es geht um das Produktivvermögen. Als Kunstproduzentin bedarf sie der beflügelnden Kraft der Faszina-

23 Mit Shonibare und seinen Arbeiten hatte Silke Radenhausen bereits im Rahmen der Flexible 4 Kontakt, eine Ausstellung, auf der sie beide ausgestellt haben.

24 *Patch-Collection* Nr. 14 und Nr. 21.

tion, vitaler Anknüpfungspunkte und offener Bezüge, die »Kunst« *nicht* von außerhalb ihres Bereichs liegenden Einflüssen einschließlich des Handwerks abgrenzen; als »Sammlerin« und damit Geschichtsproduzentin sucht sie nach Vorläufern ihrer eigenen künstlerischen Positionen. Radenhausens Aufmerksamkeit gilt deshalb Künstlern, »die erstens nicht vorgeben, es gäbe eine voraussetzungslose Moderne, und die zweitens nicht am illusionistischen Raum interessiert sind«.[25]

Dies erklärt ihr Interesse insbesondere an Matisse, Warhol und Lichtenstein. Neuere Arbeiten zu Matisse stellen dessen frühe Prägung durch die technisch und gestalterisch avancierte Weberei der Handwerker seines Herkunftsdorfs und Familienbetriebes in den Vordergrund[26], die Matisse's zunächst befremdliche Innovationen in der Farb- und Flächen-Komposition erst ermöglichten.[27]

Wie Roy Lichtenstein »mag« Radenhausen die Künstler, deren Arbeiten sie paraphrasiert.[28] Und wie bei Lichtenstein reicht das nicht, denn grundlegend für die Aufnahme in die *Patch-Collection* ist, dass sie mit Radenhausens Handschrift, ihrer Arbeitsweise kompatibel sind; Radenhausen definiert sich

25 S.R. im Gespräch mit K.E., Januar 2008.

26 »Throughout Matisse's boyhood and youth, the weavers of his home town prided themselves on outstripping all rivals at modernity's cutting edge. […] Their open-mindedness contrasted sharply with the academic approach that drove Matisse to despair at art school.« Hilary Spurling: »Material World: Matisse, His Art and His Textiles«, in: Ann Dumas (Hg.), Matisse, His Art and His Textiles. The fabric of dreams, London: Royal Academy of Arts 2004, S. 14-33, hier S. 20.

27 »Contemporaries who criticised him for plying his colours like a weaver, or saturating his canvases in pigment like a dye-merchant, confused means with ends. Even fellow painters were baffled to find Matisse experimenting with classic weavers' techniques like pinning tracing paper to his canvases, or trying out the same composition in different colour combinations. [...] Matisse […] never worried that it was beneath his own dignity as a painter to subvert old weavers' tricks for his own alien purposes«, ebd., S. 17.

28 »FOCUS: Sie zitierten eine zeitlang Bilder von Matisse, Picasso und Léger. Ist das nicht eine respektlose Haltung? Lichtenstein: Im Gegenteil, fast alle Künstler, die ich zitiert habe, mag ich sehr. Ich habe ihre Bilder ausgewählt, weil sie gut aussehen. Ein Werk von Monet ist doch für meine Rastermethode wie geschaffen. Ich mache sozusagen den industriellen Impressionismus.« Interview von Annette Schipprack, FOCUS, 17.10.94, http://www.focus.de/kultur/medien/kultur-cowboys-und-indianer_aid_150403.html [10.07.2008.].

als Künstlerin nicht durch die Geste der Aneignung an sich: »Man kann nicht ewig Künstler suchen, die so malen, dass man es nähen kann.«[29]

IV

Silke Radenhausen arbeitet mit Stoffen. Sie wäscht und färbt sie. Sie näht sie aneinander und ineinander, sie bestickt sie. Jedoch ginge es an der Sache vorbei, diese Verfahren entweder als Neue Handarbeit[30] oder als Fortführung textilkünstlerischer Traditionen zu verstehen.

Die Malerleinwand wirkt in aufgespanntem Zustand eher zufällig textil, im Projekt *Patch-Collection* geht es augenscheinlich ebenso wenig wie um die traditionelle Bildträgerschaft um die Biegeschlaffheit, die »Weichheit« des Materials per se. Dessen Farbigkeit erweist sich als Ergebnis fast laborsystematisch durchgeführter Experimentreihen mit synthetischen Farben, maschinengefärbt in der Waschmaschine. Der höchst präzise Zuschnitt erfolgt teilweise anhand von Schablonen[31] und in der Regel auf der Basis von Markierungen direkt an der Leinwand, die im Prozess des Schneidens ausgelöscht werden. Genäht wird auf einer Industrienähmaschine par exzellence, der ›Bernina‹ *(Abb. 2)*.

Dieser robuste Nähmaschinentyp, jahrzehntelang in der Uniformschneiderei für die Bundeswehr im Einsatz, produziert in Radenhausens Hand nicht allein die verbindenden Steppnähte, sondern auch die zeichnerisch eingesetzten, in schwungvollen Linien verlaufenden Maschinenstickereien im Zickzack-Stich, die durch ein hochkomplexes Schieben der Leinwand in unterschiedlichen Geschwindigkeiten im Sinne virtuos drehender Vor- und Rückwärtsbewegungen erzeugt werden.

Die malerisch eingesetzten Stoffe (*Abb. 3*, vgl. hier auch die Farbabbildungen im Insert), entstammen, ob historisch oder aktuell, dem Konfektionsbedarf. Dies gilt, wie beschrieben, explizit auch für die exotisch erscheinenden *Dutch Wax Prints*. Nicht zuletzt aufgrund ihres Bezugs zu Lichtenstein, Warhol oder Katz arbeitet Radenhausen gern mit leuchtend bedruckten Baumwoll-

29 S.R. im Gespräch mit K.E., Januar 2008.

30 Die Emphase, mit der Stroud et al. aus der gegenwärtig zunehmenden Verwendung textiler Materialien und Techniken in der Kunst auf ein »Neues Medium«, eine »Neue Handarbeit« schließen, teilt Radenhausen augenscheinlich nicht. Marion Boulton Stroud/Kelly Mitchell/Takaaki Matsumoto: New Material as New Media: The Fabric Workshop and Museum, Cambridge/Mass.: MIT-Press 2002.

31 Vgl. hier die *cut outs* aus Pappe als Schnittvorlagen in der Paraphrase der Bilder Andresens – diese Technik liebäugelte bereits mit Matisse's Scherenkunst.

stoffen oder auch Seiden der 1960er und 70er Jahre, unverschämt farbenfroh, zuweilen dreist *op-art* gemustert, aber auch mit historischen oder aktuellen floralen Mustern und Camouflage-Stoffen. Daneben verwendet sie Chintz, modernen Gazestoff oder synthetischen Samt. Radenhausen hat nicht wenige dieser Materialien in den Stoffabteilungen gängiger Kaufhäuser erstanden und kombiniert sie mit historischen Stoffen mit maschinell aufgenähten Pailletten, deren reliefartig strukturierte Oberflächen die umgebenden Farben teils zurückwerfen, teils durchschimmern lassen und so neue Farbigkeiten und Muster erzeugen.



Abb. 2: Bernina Industrial

Vor diesem Hintergrund möchte ich Radenhausens Herstellungsverfahren zunächst als »industriell informiertes Handwerk« bezeichnen. Dabei habe ich nicht den Eindruck, in der *Patch-Collection* würde traditionell »Handgemachtes« bedeutungsvoll mit neuen Techniken verbunden, wie es Shu Hung und Joseph Magliaro in ihren Überlegungen zur Bedeutung des (Kunst-)Handwerks in der zeitgenössischen Kunst nahelegen.

»In many instances, the work does not ignore technology but embraces it and employs it strategically with the handmade.«[32]

32 Shu Hung/Joseph Magliaro (Hg.): By Hand. The Use of Craft in Contemporary Art: Princeton Architectural Press 2007, S. 13.



Abb. 3: Vorrat historischer Stoffe

Radenhausens Verfahren sind synchroner, es geht weder um eine Kontrastierung noch um eine »Umarmung« von Tradition und Technologie; vielmehr referieren die angewandten Techniken quasi in gleicher Tonhöhe und aus gleicher Distanz bzw. Nähe auf die anhaltend prägende Phase der industriellen Moderne. Damit entfallen industriearchäologisch nostalgische wie digitale Beeindruckungseffekte, entscheidend sind unspektakuläre, maschinell niederkomplexe, dezentral verfügbare und mobile Techniken, die bis heute effizient nutzbar und gängig sind (genau wie die zitierten Bild-Ikonen der Moderne in der Gegenwart aktiv und zugleich beiläufig im Bildgedächtnis kreisen).

Dass diese Techniken eben durch ihre – bei allem Zeitbedarf in Aneignung und Ausführung – potentielle Zugänglichkeit insbesondere für Frauen der Künstlerinnen-Generation Radenhausens in den dominant kunstmarktprägenden Kreisen der Gesellschaft anhaltend ›weiblich‹ codiert sind, nimmt Silke Radenhausen eher in Kauf[33], als dass sie damit ihr politisches Bewusstsein ausdrücken will. Tatsächlich sind, so lautet seit einigen Jahren die Klage von Textillehrerinnen in den Schulen, textile Verfahren gegenwärtig im Alltagsleben vieler Mädchen und Frauen westlicher Gesellschaften nicht mehr präsent, sie müssen von Grund auf gelernt werden wie andere künstlerische Verfahren

33 »Dass ich mir dadurch [durch die Verwendung von Textilien, K.E.] ein Bein stelle, ist mir bewusst. Aber das hat Matisse auch gewusst.« S.R. im Gespräch mit K.E., Januar 2008.

auch. Entsprechend verbinden Künstlerinnen der jüngeren Generation Textilien von sich aus selten mit Traditionen des ›Weiblichen‹. Umgekehrt verweist die erstaunlich lautstarke Rezeption der Ausstellung *Boys Who Sew*, die 2004 in der Londoner Crafts Council Gallery stattfand, nicht grundsätzlich in eine andere Richtung, wenngleich sie gerade in der Verneinung von Geschlechterzuschreibungen via textile Technik bei gleichzeitig stabilisierend aufgerufener Grenzüberschreitung zwischen ›art‹ und ›craft‹ befremdet:

»Taken together, the most interesting thing about these boys who sew is not that they are boys, but that they are artists.«[34]

Silke Radenhausen sieht sich selbst nicht als ›feministische‹ Künstlerin (schon gar nicht als ›Textilkünstlerin‹) und ist sich zugleich der Kalamitäten dieser Distanzierung bewusst, die von den – mit Blick auf die Funktionsweise des Kunstmarkts sehr nachvollziehbaren – Selbstbehauptungsstrategien ihrer Künstlerinnengeneration geprägt ist. Nach Radenhausens Überzeugung kann und soll die Wahl künstlerischer Materialien und Verfahren weder Auftrag noch Ausdruck politischen Handelns bzw. feministischer Zugehörigkeit sein, sondern muss die bestmögliche Artikulation künstlerischer Positionen ermöglichen. Was bei Radenhausen bekanntermaßen sowohl das Ausloten der Ansätze und der mit ihnen verbundenen Arbeitsmittel und -techniken geschätzter Künstler/-innen der Moderne als auch die theoriegesättigte Reflexion über diese Moderne und die eigene Position darin einschließt. Faktisch trennt Radenhausen mehr und mehr zwischen ihrer künstlerischen Arbeit und ihren gesellschaftspolitisch orientierten Aktivitäten im Verbund mit Künstlerkolleginnen und -kollegen und früh auch im Austausch mit Kunstwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern und anderen Theoretikerinnen und Theoretikern.

»Es gibt keine ›feministische‹ Kunst, nur feministische Denkformen und Programme.«[35]

Aufgrund der Wechselwirkung zwischen diesen Feldern bezeichne ich Radenhausens Ansatz als ›feministisch informierte‹ Kunst, die sich des ›industriell

34 So Katharine Hibbert, die bemerkenswerterweise die Arbeit eines der »boys« wie folgt charakterisiert: »As craft, his work is dull (the uniforms are shop-bought and the sewing was done on a machine), but since he clearly intends it to be art, that doesn't matter.« Auch im Hinblick auf ein anderes Mitglied der Gruppe tariert sie das Verhältnis von Kunst und Handwerk – doch wieder – so aus: »even less skilled as craft – but more successful as art«. Katharine Hibbert: New Statesman – Knit wits, veröffentlicht 01.03.2004 unter http://www.newstatesman.com/200403010038 [03.03.2008].

35 S.R. im Gespräch mit K.E., Januar 2008.

informierten‹ Handwerks nicht allein bedient, sondern von den Dynamiken zwischen den verwendeten Materialien, Techniken, Konzepten und Denkformen lebt.

V

»Hat jemand schon mal eine Bürolandschaft gemalt?«
(Andy Warhol).

In der Werkgruppe *Der Tanz* (siehe Insert; Details und Vorlagen dazu *Abb. 4-8*), die Silke Radenhausen für die Ausstellung in einer Kieler Firma[36] geschaffen hat, tut Radenhausen genau dies. Folgerichtig hat sie sich in diese Arbeit mit einem bislang letzten Selbstporträt eingeschrieben: einem Zitat zu Warhols Selbstporträt in Camouflage. *Der Tanz* wendet alle Verfahren der *Patch-Collection* an und treibt sie noch ein Stück weiter. Die Arbeit besteht aus sechs Tafeln in verändertem, weil den Räumlichkeiten vor Ort angepasstem schlankeren Format; insgesamt ca. 160 x 260. Material und Techniken sind gleich geblieben: Radenhausen verwendet gewaschene und durchgefärbte Leinwand, in die andere Stoffe – in diesem Fall bedruckte zeitgenössische Baumwollstoffe, wieder alles fertig gekaufte Konfektionsware – eingepatcht sind, auffallend sind die Maschinenstickereien.

Obwohl klar war, dass es sich weder um eine Auftragsarbeit noch um einen später beabsichtigten Ankauf, sondern um eine zeitlich befristete Wechselausstellung handelte, entwickelte Radenhausen ihre Arbeit in dichten lokalen Bezügen – faktisch als *Site-Specific-Art* –, um dort eben die »passagere Situation künstlerischer Werke in einer Arbeitswelt«[37] zum Thema zu machen. Grundlegend hierfür ist die Bewegung des Tanzes[38], die sich über alle sechs Tafeln zieht und diese zueinander in eine dynamische Beziehung setzt; unter-

36 Take Maracke, ein großes Rechtsanwalts- und Steuerbüro mit kunstsinnigem Chef, der den Eingangsbereich, Flure und Konferenzräume regelmäßig für Ausstellungen nutzt und den Ort mittlerweile als ein Forum für zeitgenössische Kunst zu bestimmten Zeiten öffentlich zugänglich und damit bekannt gemacht hat.

37 S.R. aus dem Begleitblatt zu *Der Tanz*, ausgelegt während der Ausstellung bei Take Maracke 2007.

38 Zur konstitutiven Bedeutung der Bewegung des Tanzes bereits bei Matisse siehe Gabriele Brandstetter: »SchnittFiguren. Intersektionen von Bild und Tanz«, in: Gottfried Boehm/Gabriele Brandstetter/Achatz von Müller, Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen, Zürich: Wilhelm Fink 2006, S. 13-32. Die Auseinandersetzung mit neueren Forschungen zu Matisse ist eine wichtige Inspirationsquelle für Silke Radenhausen.

gründiger Ausgangspunkt war Henry Matisse's Arbeit *La danse* (*Abb. 4*, hier in der Variante *La danse I*), die Lichtenstein in der Darstellung seines Ateliers zitiert *(Abb. 5)*.

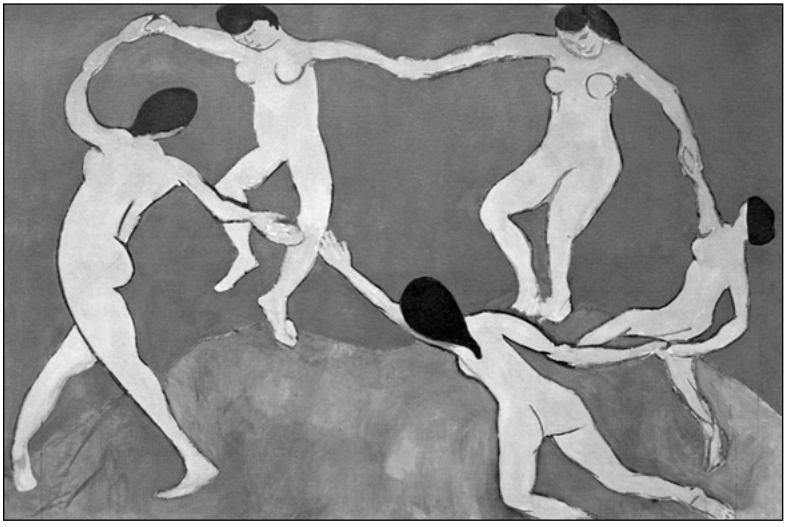


Abb. 4: Henri Matisse, Der Tanz I, 1909, Öl auf Leinwand, 259,7 x 390,1 cm

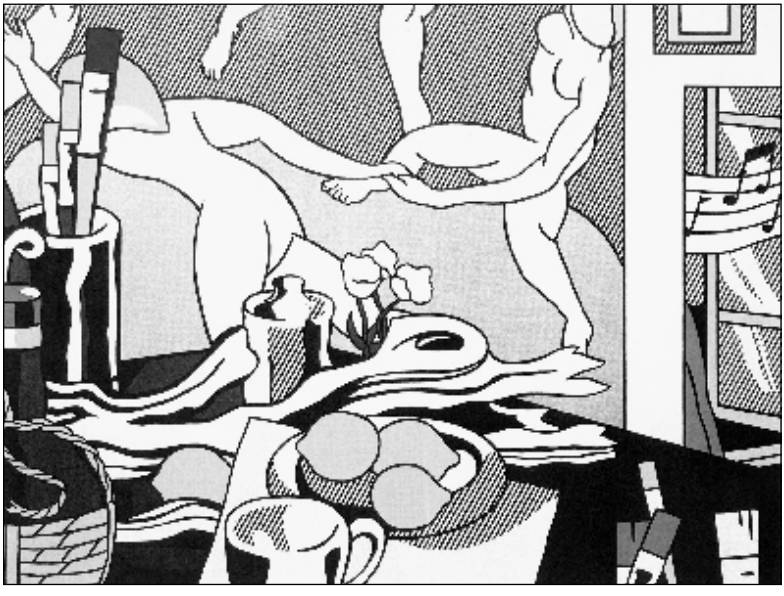


Abb. 5: Roy Lichtenstein, Künstleratelier, der Tanz, 1974, Öl und Magna auf Leinwand, 243 x 325,1 cm

In dieser bereits bearbeiteten Form greift Radenhausen die Figuren des Tanzreigens auf, um sie nun ihrerseits nachzunähen und in den neuen Kontext der Büroumgebung zu platzieren *(Abb. 7)*.

»Alles scheint sich zu bewegen und zu drehen. Die Dinge und Akten auf den Arbeitsplätzen und die Teile der Bilder werden wieder verschwinden: hinaus, nach unten, nach oben.«[39]

Als Voraussetzung für die eingehende Beschäftigung mit der Arbeitswelt vor Ort und den Büro-Objekten, die sie nachnäht, betreibt Radenhausen zunächst aufwändige Recherchen und dokumentiert die Arbeitsplätze *(Abb. 6)*.

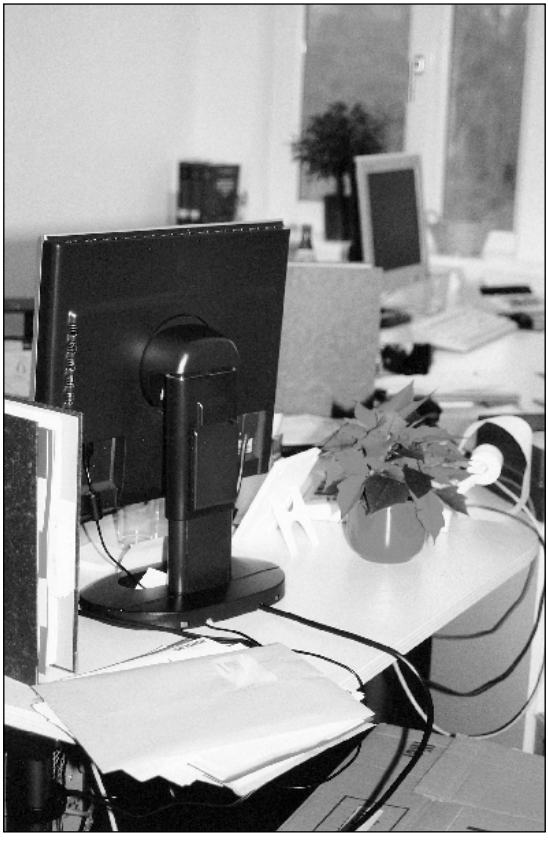


Abb. 6: Bürorecherche

39 Ebd.

An den Bürowänden findet sich übrigens auch Kunst – ein Grund, weshalb nicht nur z. B. Lichtensteins Teetasse, sondern auch eine konkret vorgefundene *Schöne Schleife*[40] im Reigen mitschwingt. Bemerkenswert ist, dass Radenhausen ausgeschaltete Computer wählt, die auch in ihrer Bearbeitung leer und dunkel bleiben *(Abb. 7 und 8)* – wenn populäre Bildmotive aus dem visuellen Gedächtnis heraustanzen und in unserem Bewusstsein kreisen, wirken sie, so legt es Radenhausen nahe, stärker als die alltäglich bildgebenden Verfahren, und diese werden für einen Moment ausgesetzt.

Interessant ist *Der Tanz* auch in seinen technischen Details *(Abb. 8)*; hier wird besonders deutlich, wie Radenhausen mit ihrer Nähmaschine zeichnet. Zu sehen ist der Übergang vom harten Rand eines PC zu einem »durchsichtiger«, weicher umrandeten Wasserglas, links dahinter sind die beweglichen Umrisse von teils abgefallenen Blättern der Topfpflanze zu erkennen. Radenhausen verdichtet den Zickzackstich, um zu schattieren. Offenbar hat sie sich in dieser Arbeit auf ihre Kunstausbildung besonnen, die sie nun auf unerwartete Weise für sich produktiv machen kann.

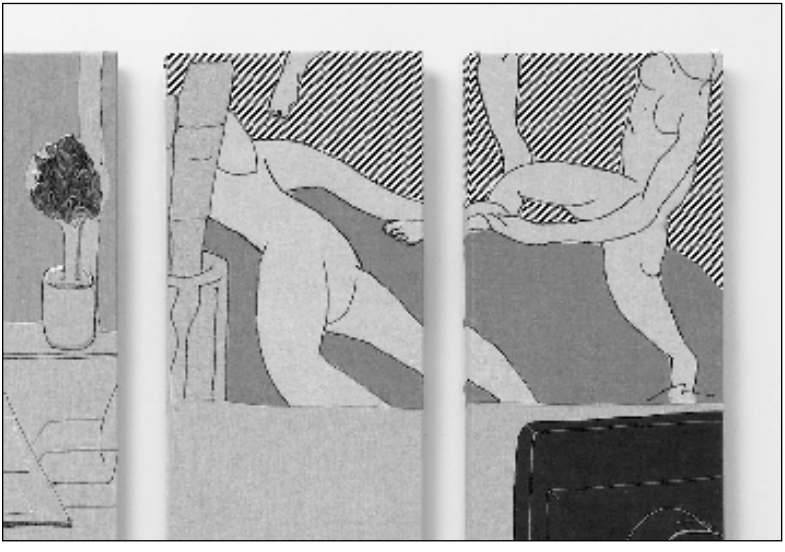


Abb. 7: Detail aus Silke Radenhausen, Der Tanz, 2007

40 *Schöne Schleife* von Volker Tiemann, 2005, Holz, Lackfarbe.

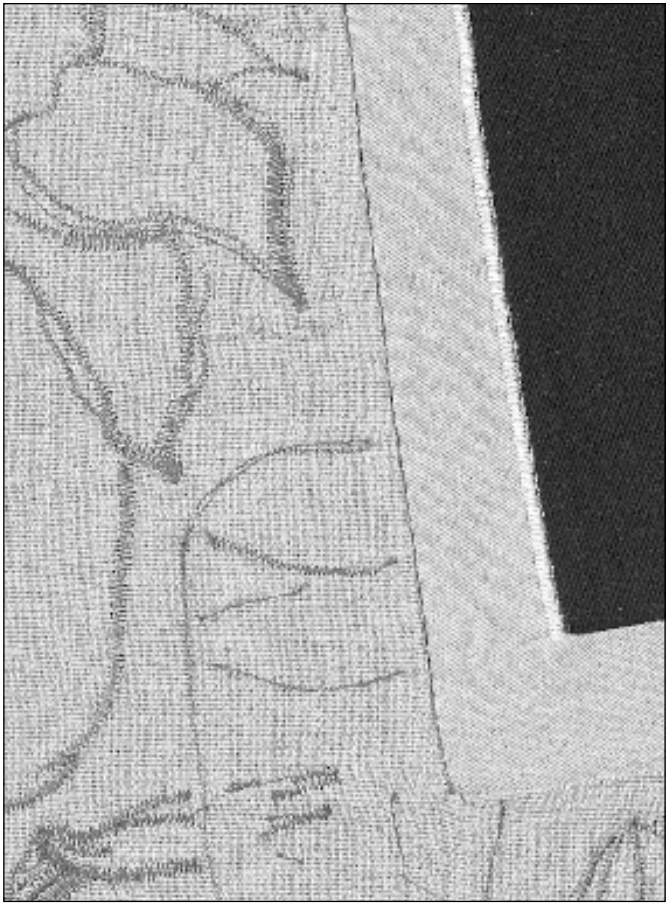


Abb. 8: Detail aus Silke Radenhausen, Der Tanz, 2007

VI

Radenhausen befragt ihr eigenes Verfahren danach, »ob und wieviel von der Aura der Bilder – ohne gemalt zu sein – durchschimmert und für die Betrachter unzerstörbar zu bleiben scheint«[41] – »mehr als ich gedacht hatte, das kollektive Gedächtnis ist stark«[42], sagt sie nachträglich. Was aber geschieht im Prozess der Aneignung, was unterscheidet die Vorlage und ihre Repräsentation in der *Patch-Collection*?

41 S.R., aus dem Begleitblatt zu *Der Tanz*.

42 S.R. im Gespräch mit K.E., Januar 2008.

Art und Intensität der Umarbeitung der jeweiligen Bezugsbilder variieren stark, dies möchte ich an drei Beispielen kurz skizzieren.

Das Utamaro-Motiv von 1788 hat Radenhausen stark vergrößert und, aufgeteilt in zwei hochgestellte Leinwände, dem Format der *Patch-Collection* angepasst (siehe Insert). Dadurch verschieben sich die beiden Köpfe der Liebenden auf das rechte Bild, wogegen das linke die Eigendynamik einer stark bewegten Fläche aus drapierten Textilien, der Stoff gewordenen Haut eines lagernden weiblichen Schenkels und dem aufgespreizten Fächer zeigt. Interessant für eine Bildergalerie der Moderne aus Künstlerinnen-Perspektive ist Utamaros Vorlage unter anderem wegen der direkten Effekte des Japonismus im Hinblick auf »moderne« Reduktion und Flächigkeit und zugleich durch den anhaltenden Gebrauch als Projektionsfläche des Weiblichen und Exotischen. Radenhausen betont beide Aspekte, zum einen durch die eingepatchten bedruckten Seidenstoffe aus den 1970er Jahren, die in der damaligen Mode mit der Aneignung »östlicher« Ferne konnotiert waren, zum anderen durch die Beschneidung des rechten Bildrandes um alle dort ursprünglich platzierten Interieur-Objekte. Damit geht nicht allein eine Wendung nach links, zur Stofflichkeit der beiden Körper, einher, sondern zugleich die Verschiebung eines japanisch markierten Raums vor eine abstrahierende Horizontlinie. Diese durch einen eingesetzten dunklen Leinwandstreifen und unterstreichende Nähte sehr betonte Waagerechte hinter den beiden aufragenden Köpfen des Paares ergibt zusammen mit dem Zwischenraum zwischen den beiden Bildhälften ein starkes grafisches Element und fügt mit den nun prononciert abgeteilten oberen Bildteilen eine Leerstelle hinzu, eine hellgraue »Oberwelt«, nicht unähnlich jener des Shipibo-Projekts.

Rein formal erfährt Shonibare die größte Verschiebung (siehe Insert). Während er seine lebensgroße *Leisure Lady* in kolonial markierte Stoffe einkleidet und ihr lediglich als Accessoires drei in Glasfiber naturalistisch nachgebildete kleine Hunde, chinesische Möpse, an die Leine gibt, verlagert Radenhausen ihre Aufmerksamkeit ganz auf den Mops. Er interessiert sie einerseits als Verweis auf ein hochartifizielles Sujet, das Tierbild, das neben Schlachtenbild, Landschaft und Brustbild in der Kunstgeschichte durchdekliniert wurde. Dabei ist andererseits der »traurige« chinesische Mops des 18. Jahrhunderts selber ein extremes Beispiel für Züchtung, ein »Kunstprodukt«[43], das, von Radenhausen wechselweise eingekleidet in die holländischen Wachsstoffe und in zeitgenössische bedruckte Baumwolle, die »kulturkoloniale Geste der Europäer«[44] zurückbiegt. Radenhausen verschleift die figürlichen Umrisse, die Grenzen zwischen Gegenstand und Hintergrund, was das Bild als ornamentierte

43 S.R.

44 S.R.

Fläche erscheinen lässt; *Suchbilder mit Mops* nennt Sabine Tholund[45] diese Werkgruppe. Die wechselseitigen Einflüsse kolonialer und postkolonialer Bezüge in der Kunst werden so erkennbar.



Abb. 9: Henri Matisse, Purpurmantel und Anemonen, 1937, Öl auf Leinwand

Die Aneignung von Matisse[46] ist durch größtmögliche Ähnlichkeit gekennzeichnet. Allein die Auswahl von *Purpurmantel und Anemonen (Abb. 9)* verweist auf ein Werk, das bereits 1937 von Matisse selbst parallel zu einer *Odaliske mit persischem Mantel und Anemonen* angelegt worden ist, im Bildaufbau sind beide Bilder bis auf kleine Unterschiede in der Pose fast identisch, in der Farbverwendung unterschiedlich.[47]

Radenhausen wählt mit dem *Purpurmantel* die zurückhaltendere, im Farbton kühlere Variante, die sie jedoch durch die leuchtenden Farben der von ihr verwendeten historischen Stoffe, die Matisse's Stoffsammlung, seiner legen-

45 Sabine Tholund in ihrem Artikel zur Ausstellung Radenhausens im Brunswiker Pavillon in Kiel, Kieler Nachrichten vom 16.04.2007.

46 Hier beziehe ich mich auf die zweite Paraphrase zu Matisse, *Patch-Collection* Nr. 21.

47 Vgl. hier Matisse's Erfahrungen mit unterschiedlichen Farbvarianten von Webmustern.

dären »working library«[48] entstammen könnten, wieder anheizt (siehe Insert). Augenfällig ist die durch die Verwendung von Pailletten und den Verzicht auf den schwarzen Mittelpunkt der Blüten gesteigerte, überwältigende Pracht der Anemonen. Durch das Einpatchen der unterschiedlich texturierten, gefärbten und bedruckten Stoffe selbst – statt ihrer malerischen Umsetzung, die in gewisser Weise vereinheitlicht – radikalisiert Silke Radenhausen Matisse's Ansatz[49], mit den kulturellen Verweisen disparaten Materials und dessen Wechselwirkungen zu arbeiten und diese zum Ausgangspunkt jeweiliger Assoziationsketten, ja, der Bedeutungsstruktur des Bildes zu machen.

Zugleich beschneidet Radenhausen Matisse's Bild leicht an den Seiten und gleicht es an das schmalere Format der *Patch-Collection* an; die Protagonistin rückt dadurch mehr in die Mitte, der Bildaufbau ist symmetrischer. Radenhausen betont die Denkerpose der weiblichen Figur, indem sie nur deren an den Kopf[50] gelegte Hand farblich hervorhebt, während die andere, auf dem Schoß abgelegte Hand durch Verwendung desselben Stoffs der Robe zugehörig gemacht wird.

Von beiden Bildern Matisse's ist das mit weniger kräftigen schwarzen Umrandungen und schmalerem Pinselstrich ausgeführte gewählt worden, durch die Transformation der Pinselstriche in Nähte werden die Linien noch schmaler *(Abb. 1)*. Die zentrale Differenz besteht darin, dass zugunsten der Naht und der bunt gemusterten Stoffe auf das Zeichnerische einerseits und das Flächige andererseits verwiesen wird. Was verschwindet, ist der malerische Duktus von Matisse. Dieser Verlust ist in den Augen Radenhausens erheblich, ein Grund zu trauern.

48 H. Spurling: Material World, S. 17, gemäß einer Selbstaussage von Matisse.

49 Vgl. Pia Müller-Tamm: »Henri Matisse. Figur Farbe Raum«, in: dies. (Hg.), Henri Matisse. Figur Farbe Raum. Katalog K 20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: Hatje Cantz 2005, S. 17-43.

50 Der Kopf wird durch feinere Kettenglieder statt durch derbe Klunker vom Körper getrennt, auch hier ist das – ursprünglich mit den Anemonen korrespondierende – Schwarz zurückgedrängt.

VII

»Gedächtnisbilder können einmal der Ort sein, an dem man sagt:
das ist es, und einmal der Ort, an dem man sagt: es ist verloren.«
(Walter Benjamin)

»I want to be Matisse«
(Andy Warhol)[51]

Silke Radenhausen schildert, dass viele Besucher/-innen, die ihre Arbeiten zum ersten Mal sehen, glauben, es mit Malerei zu tun zu haben. Erst beim näheren Hinsehen würden sie die durchgefärbten Leinwände mit ihren Nähten und gestickten Zeichnungen erkennen. Wenn sich ihnen dann noch ein berühmtes, zum Kanon der Moderne gehörendes Motiv (wie etwa Matisse) zeige, verstärke sich ein visuelles Spiel mit der Nachahmung, das letztlich beunruhigend sei.

Denn die vermeintliche Annäherung der nachgenähten Bilder an die Originale erweist sich, je näher man kommt, als unhintergehbare Distanz. Aus dieser Perspektive wird die *Patch-Collection* zum Sehnsuchtsprojekt, in gewisser Weise vielleicht sogar zum Souvenir[52] der Moderne, das diese zwar nach eigenen Kriterien ordnet, handhabbar macht und aneignet, aber zugleich immer auch eine Leerstelle produziert, eine »Entsagungsfigur«, wie Radenhausen es formuliert.

»Die Malerei ist abwesend und doch scheint sie auf, ist anwesend. Die Leinwände von *Patch-Collection* leben dadurch, dass sie Abwesenheit figurieren, um das Begehren nach dem Abwesenden dauern zu lassen. Das Begehren nämlich nach der ›großen‹ klassischen Malerei der Moderne, wie sie uns heute versagt bleibt. Oszillation zwischen Abwesenheit und Anwesenheit auratischer Kunstwerke verleiht den Bildern ihren Inhalt. Diese Dialektik des visuellen Spiels ist eine des Entzugs und der Entfremdung,

51 Zitiert nach Calvin Tomkins im Raggedy Andy, in: John Caplans »Andy Warhol«, New York, New York Graphic Society, 1971, S. 10. Für diesen Hinweis danke ich Silke Radenhausen, zitiert nach dem Handout für Doris Hansen, die das Bild *Patch Collection* Nr. 21/2007 (nach Henri Matisse, *Purpurmantel und Anemonen*, 1937) gekauft hat. Auch das Benjamin-Zitat ist hier zu finden, aus: Das Passagenwerk, in: Gesammelte Schriften, Bd. V, I, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S. 577.

52 Vgl. Susan Stewart: On Longing. Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection, Durham, London: Duke University Press 1993.

und sie verleiht den Bildern eine gewisse Poesie, die mit der Leere arbeitet. Die Malerei von Matisse ist aller Verfügbarkeit entzogen, wir können sie jedoch visuell denken.«[53]

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Detail aus: Insert in diesem Band, Foto: Helmut Kunde.
Abb. 2 Foto: Ilse Becker.
Abb. 3 Foto: Karen Ellwanger.
Abb. 4 In: VERNISSAGE Nr.16/05, Heidelberg, S. 38.
Abb. 5 In: Jack Cowart/Roy Lichtenstein: Roy Lichtenstein. 1970-1980, München: Prestel 1982, Frontispitz.
Abb. 6 Foto: Silke Radenhausen.
Abb. 7 Detail in: Insert, S. in diesem Band, Foto: Helmut Kunde.
Abb. 8 Detail in: Insert, S. in diesem Band, Foto: Helmut Kunde.
Abb. 9 In: Ann Dumas/Jack Flame/Remi Labrusse (Hg.): Matisse, His Art and His Textiles. The Fabric of Dreams, London: Royal Academy of Arts 2005, S. 130.

Bildrechte der Arbeiten Silke Radenhausens: Silke Radenhausen

53 Silke Radenhausen im Handout für Doris Hansen, Fn. 46.

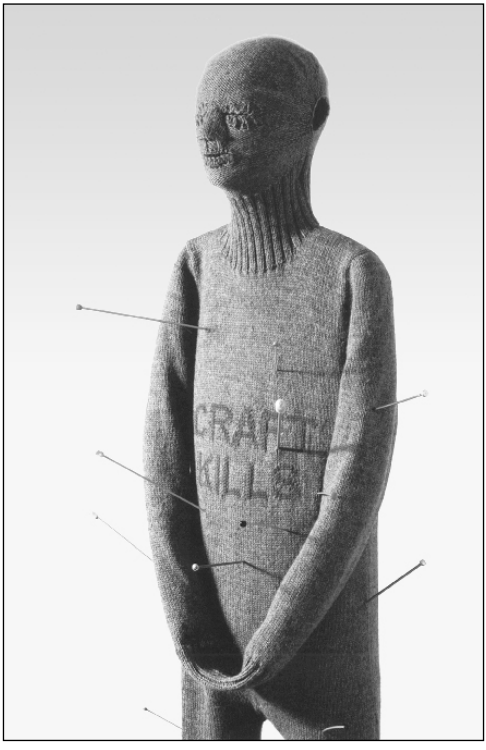


Abb. 1: Freddie Robbins, Craft Kills, 2002, Garn, Stricknadeln, maschinelle Strickerei, 200 x 68 x 38 cm

»*Craft Kills* ist ein Selbstporträt basierend auf dem bekannten Bildnis vom Heiligen Sebastian während seines Martyriums. Statt der Pfeile wird meine Haut von Stricknadeln durchbohrt. Der Titel erinnert sofort an die alte Redensart vom ›Sterben für die Kunst‹. Was mich jedoch viel mehr beschäftigt, ist das stereotype Bild, das man von Handarbeiten, und insbesondere vom Stricken, als passive und submissive Tätigkeit hat. Was, wenn Handarbeit nun als aggressiv oder subversiv gelten würde? Seit der Entstehung dieser Arbeit hat die Welt die Ereignisse des 11. September und ihre Folgen erlebt. Man kann nicht mehr mit Stricknadeln im Handgepäck in ein Flugzeug steigen. Stricken ist zu einer gefährlichen Tätigkeit geworden.«[1]

1 Freddie Robbins: »*Craft Kills*. Garn, Stricknadeln Maschinelle Strickerei«, 200 x 68 x 38 cm, 2002, in: Landesgalerie Oberösterreich (Katalog), Flexible 4 identities, Linz: Bibliothek der Provinz 2003, S. 114.

A Keepsake I cannot give away. Überlegungen zu einigen Arbeiten zwischen Kunst und Handwerk auf der documenta 12

Silke Radenhausen

Entree

Ein »mobiler Garten«, ein *Gartenteppich* aus dem Nordiran (ca. 1800), empfängt die Besucher/-innen beim Betreten der documenta-Halle am Beginn des Rundgangs. Er hängt als isoliertes Beispiel islamischer Kultur hoch aufgerichtet und zeigt den stilisierten Grundriss eines blühenden Gartens mit Wasserkanälen, Pflanzen und Blumenbeeten.

Die Geschichten aus *Tausend und eine Nacht* beginnen in einem Garten. Der *Garten*, neben *Weg* und *Markt*, ist dort der Mittelpunkt der Ereignisse. Hier kann jeder jedem begegnen. Hier knüpfen die Gestalten – Menschen und Geister – Beziehungen aller Art. Sie verlieben sich, werden Freunde oder Feinde, sie betrügen einander oder helfen sich – alles geht vom Garten aus. Es begegnen sich Personen und Kulturen, das Materielle und das Imaginäre, das Mögliche und das Unbestreitbare.

Zu Füßen des Teppichs stehen Cosima von Bonins zwei »Karibikpommesbuden«, *Mr. Burger* und *Yellow Red Blue (Abb. 6, oben).* Eine davon ist bemalt mit Sonnenuntergang und Palmen. Gemeinsam mit dem Gartenteppich eröffnen die Readymades aus der Südsee den Weg durch die documenta-Halle. Sollten wir den Teppich und dessen Deutung in der Ursprungskultur als

metaphysischen Mittelpunkt für horizontale als auch vertikale Verbindungen[2] auch für die documenta in Anspruch nehmen?

Mein Blick auf textiles Material in der Kunst ist von bestimmten Vorstellungen und Erwartungen geprägt, die sich im Laufe meiner künstlerischen Biografie ergeben haben, und die mit historischen Auf- und Abwertungen sowie Ein- und Ausschlüssen solchen Materials verknüpft sind. Gemessen an diesen finde ich unerwartet viele textile Arbeiten auf der documenta 12 vor. Im folgenden Text versuche ich an vier exemplarischen Fällen einzukreisen und zu reflektieren, in welcher Weise die documenta 12 einen »Einschluss« vorgenommen hat.

Rückschau

Ich wurde vor dem Zweiten Weltkrieg geboren und habe 1960 mein Kunst-Studium abgeschlossen. Abstrakter Expressionismus, Tachismus und Informel: deren Kunstformen und Manierismen waren zu dieser Zeit noch absolut verbindliche Vorbilder in der akademischen Ausbildung. Die abstrakte Kunst, begleitet von einer Flut von Deutungen, galt uns jungen Künstlerinnen, die wir besonders unter der Ungerechtigkeit patriarchaler Bewertungsstrukturen litten, als Fluchtweg aus der (Nachkriegs-)Wirklichkeit.

In genauer Erinnerung habe ich zum Beispiel die Überwältigungsszenarien der documenta 3 von Arnold Bode, 1964. Dabei denke ich insbesondere an meine hilflose Reaktion auf die drei Tafeln von Ernst Wilhelm Nay, eine gestische Malerei schräg unter der Decke eines schmalen Raumes gestaffelt, mit einem Fleckenwirrwarr und einer Menge aufgerissener Augen auf uns herunter starrend.

Schon ab 1960 jedoch änderte sich die Kunstszene grundlegend. 1962 entstanden z. B. Warhols Suppendosen. Ich erinnere mich, etwa um diese Zeit herum in den Niederlanden die ersten Pop-Art-Objekte gesehen zu haben.

Die documenta 4, 1968, die mit einer großen amerikanischen Show von Pop-Art bis Minimal auftrat (darunter zwei Feltpieces von Robert Morris, zwei Antiform-Objekte[3], wichtig auch Post-Painterly Abstraction, Hard Ed-

2 Vgl. Dževad Karahasan: Das Buch der Gärten. Grenzgänge zwischen Islam und Christentum, Frankfurt/Main, Leipzig: Inselverlag 2002.

3 »Wie Pollock legte er den Stoff in langen Bahnen auf dem Boden aus und markierte ihn dann – ebenfalls wie Pollock – mit einer Linie, doch während Pollocks Linie aus flüssiger Farbe bestand, die in die Leinwand eingezogen war, hatte Morris seine mit einer Rasierklinge in den Filz geritzt. Um das Kunstwerk zu ›schaffen‹, brauchte Morris den Filz nur noch an die Wand zu hängen und darauf zu warten, daß die Schwerkraft gegen die Ordnung dieser Linie

ge, Shaped Canvas, Colour Field etc.), spiegelte die neuen Kunst- und Unterhaltungsformen, die eine umfassende ästhetische Diskussion in Gang setzten. Die documenta 4 lasen wir damals erst einmal als Befreiung von Irrationalismus und Weltflucht des Abstrakten Expressionismus, obgleich – wie wir bald erkannten – auch mit dem Minimalismus zugleich ein »Macht-Diskurs« verknüpft war, wie er z. B. in Tony Smith' Selbstverständnis seiner großen, schwarzen Kuben von 1966 zum Ausdruck kommt:

»Wenn sie [die *Black Boxes*] nicht stark genug sind, werden sie schlicht und einfach verschwinden; im umgekehrten Fall laufen sie Gefahr, alles zu zerstören, was um sie herum ist, oder es zu [er]zwingen, ihren Forderungen zu entsprechen. Sie sind schwarz und vermutlich auch bösartig. Der gesellschaftliche Organismus kann sie nur an Orten assimilieren, die er selbst aufgegeben hat, an verlassenen Orten.«[4]

Anna C. Chave kommentiert und kritisiert im Rückblick die Selbstbeschreibung sowie die Kunstgeschichtsschreibung am Beispiel des Minimalismus 1990:

»Im kunsthistorischen Sprachgebrauch gilt es allerdings seit langem als eine positive Beurteilung, wenn nicht als höchstes Lob, ein Kunstwerk in Begriffen der Machtausübung zu beschreiben: als stark, kräftig, autoritativ, zwingend, herausfordernd oder beherrschend – und die maskuline Note wird noch expliziter in Ausdrücken wie meisterlich, heroisch, eindringlich oder rigoros. Daß das Rigorose und Starke hoch bewertet wird, während das Weiche oder Flexible als komisch oder rührend gilt, dies wird im minimalistischen Diskurs ebenso wie im kunstwissenschaftlichen Sprachgebrauch immer wieder wiederholt.«[5]

---

arbeitete und das Objekt für die fortwährende Unregelmäßigkeit der Anti-Form öffnete.« Rosalind Krauss: Das Geist/Körper-Problem: Robert Morris in Serie, in: ROBERT MORRIS – The Mind/Body Problem, Hamburg 1995, S. 14 (Broschüre anlässlich der Ausstellung »The Mind/Body Problem« in den Deichtorhallen 1995).

4 Tony Smith: »Two Exhibitions of Sculpture«, The Institute of Contemporary Art, Harford,1966-1967, zitiert nach Georges Didi-Huberman: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999, S. 88.

5 Anna C. Chave: »Minimalismus und die Rhetorik der Macht«, 1990, in: Gregor Stemmrich (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden, Basel 1995, S. 659. Dafür lassen sich unzählige Beispiele auch in der zeitgenössischen Kunstkritik finden, vgl. z. B. zu den Arbeiten Cosima von Bonins: »Ihren Werken haftet bei aller Konzeptualität immer auch etwas rührend Handgemachtes an.« Und gleich noch einmal wiederholt in der Bildunterschrift zu der *Krake*: »anrührend handgemacht [ ]«, in: art Nr. 7 vom Juli 2007, S. 35.

In den 70er Jahren setzte ich mich verstärkt mit Marcel Duchamp auseinander. Ab 1979 beeindruckte uns das Werk Eva Hesses, das ich in der Kestner-Gesellschaft in Hannover 1979 zum ersten Mal in einer Einzelausstellung sah. Ihre skulpturalen Reliefs verstanden wir damals als Manifestation einer feministischen Skulptur des Post-Minimal, – im Rückblick nicht unproblematisch – als essentiell feminine Herstellungsverfahren.

Duchamps Fallfiguren der *Trois stoppages étalons* und die Krempelfigur *Pliaut de voyage* (Underwood Schreibmaschinenhülle)[6] waren es, die neben Hesse und den *Feltpieces* von Morris mein eigenes Projekt der *Topologischen Tücher*[7] beeinflussten *(Abb. 2).*

Vereinfacht gesagt ging es bei diesen Arbeiten um die »biegeschlaffen«[8] Qualitäten von textilem Material, wie Filz, Gewebe, Seile, Planen, es ging um Figuren des Zufalls, das variable Erscheinungsbild, die Schwerkraft im Raum, d. h. um die unabschließbare, ständige Veränderbarkeit der Objekte gegenüber den gewohnten statischen Objekt-Ikonen.

Eva Hesses Arbeiten standen im Zentrum der damaligen Diskussion um eine feministische Praxis in einem traditionell männlich dominierten Kunstgeschehen. In den 70er Jahren tauchten dann auch bei explizit feministischen Künstlerinnen in Europa und den USA vermehrt weiche textile Materialien

6 »Das Gebiet der Mathematik, das ihn [Duchamp] am meisten interessiert hat, war die *Topologie* oder *Analysis Situs*. In dieser Wissenschaft sieht man von jeder Maßbestimmung ab […]. Die Sätze der Analysis Situs haben also das Besondere, dass sie richtig bleiben, wenn die Figuren durch einen ungeschickten Zeichner kopiert werden, der die Verhältnisse gröblich verändert und die Geraden durch mehr oder weniger geschlängelte Linien ersetzt. (Poincaré). Eben das hatte Duchamp mit den *Trois Stoppages-Étalon* getan. Laienhaft betrachtet ist die Topologie eine besondere Art von Geometrie, die untersucht, in welcher Art Flächen verzerrt, verdreht, gefaltet, gestreckt oder auf andere Weise aus einer Form in die andere gebracht werden können, ohne gewisse Grundeigenschaften zu verlieren. Man nennt das auch topologische Transformation oder topologische Abbildung.« Herbert Molderings: Marcel Duchamp. Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus, Frankfurt 1983, S. 42.

7 Vgl.: Silke Radenhausen: Grammar of Ornament, 2. erweiterte Auflage, Kiel 2001, oder auch http://www.radenhausen.de.

8 Der Begriff »biegeschlaff« bezeichnet den Grad der mechanischen Verformbarkeit eines Werkstückes und grenzt sich ab von den weiteren gleichrangigen Begriffen »elastisch« und »starr«. Biegeschlaffe Teile sind beispielsweise Kabel, Gummiformteile, Textilien, Fäden, Schnüre, Seile, Folien oder Lederware. Es ist schwierig, solche Teile in einer automatisierten Produktion zu handhaben, insbesondere, wenn in der Bearbeitung korrosive Medien hinzukommen.

auf sowie traditionell der Frau zugeschriebene Handarbeitstechniken wie Sticken, Stopfen und Stricken.



Abb. 2: Silke Radenhausen, Die Kleider der Pandora (IXX, XX und XXI / 94), 1994, drei Leinwände auf Keilrahmen, je 290 x 160 cm, eine Aktion der Stadtgalerie Kiel im Sophienhof Kiel

Im gegenwärtigen Kunstgeschehen scheint es für textile Techniken kaum noch offen formulierte feministische Beweggründe zu geben. In dem Band *By Hand* von 2007[9] beispielsweise thematisiert nur eine von über 30 Künstlerinnen und Künstlern, nämlich Kiki Smith, die Konnotation des »Weiblichen« bei textilem Material, das sie verwendet:

»In a way, I was embracing my gender-cultural history. I don't want to be confined by it, but I also didn't feel the necessity to negate it. I thought, ›This is my cultural history‹

9 Shu Hung/Joseph Magliaro (Hg.): By Hand. The Use of Craft in Contemporary Art, New York 2007.

– not my specific cultural inheritance, because I grew up with people from the abstract expressionist generation, but I really enjoyed making things.«[10]

Kiki Smith ist die Tochter des sehr erfolgreichen – oben zitierten – Minimal-Künstlers Toni Smith.

Mehr zur documenta 12

Im Fridericianum ist an zentraler Stelle die Arbeit *Floor of the Forest* (1971) von Trisha Brown, einer einflussreichen amerikanischen Choreografin, installiert *(Abb. 3).*



Abb. 3: Trisha Brown: Floor of the Forest, 1971, Installation und Performance im Ausstellungsraum des Fridericianum, Metallrohre, Taue, Kleidungsstücke, 3-4 Tänzer, Gerüst, 365,8 x 426,7 cm.

Die »Bühne« ist ein straffes Netz aus dicken Tauen, verspannt in einem quadratischen Metallrahmen. Die Seile ziehen sich durch Kleidungsstücke, Hosenbeine, Ärmel, Halsausschnitte … In stündlichen Aufführungen klettern Tänzer/-innen in dieses Raster hinein, schieben sich in Jeans und T-Shirts, zwängen die Körper an den Tauen entlang in die Kleidungsstücke, und am Ende fallen sie mit ihrem ganzen Gewicht hinein, wie in Hängematten. Um ihre gespannten erschöpften Leiber ziehen sich die Taue zusammen. Zuschauer/-innen bleibt eine Schauseite versagt. Sie drängeln sich an den Wänden entlang,

10 Vgl. S. Hung/J. Magliaro, By Hand, S. 140.

verdrängen sich gegenseitig, gehen in die Hocke, um ins Innere der Körpervernetzung hinein schauen zu können.

Ganz »entspannt« dagegen hängen die Seile in der Installation *And Tell Him of My Pain* der indischen Künstlerin Sheela Gowda (1998/2007) in einem anderen Raum des Fridericianums *(Abb. 4)*.

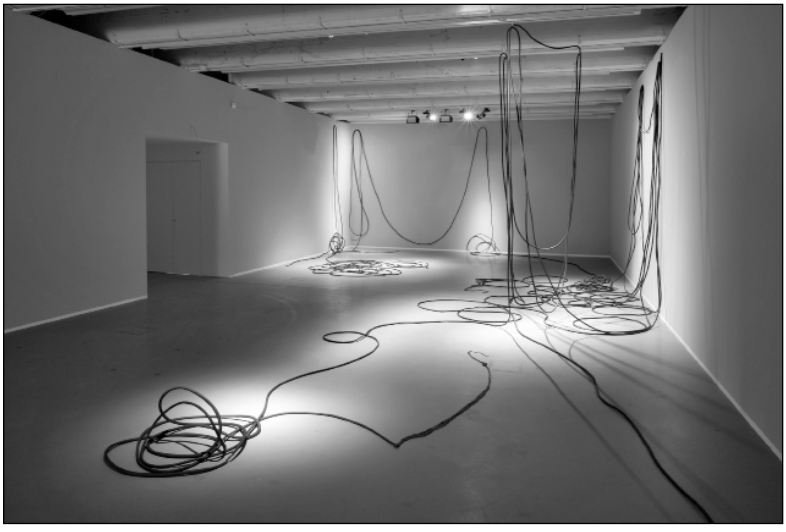


Abb. 4: Sheela Gowda, And ..., 2007, Kordeln, Nadeln, Faden, Pigment und Klebstoff, Installationsmaße variabel, Ausstellungsansicht

Sheela Gowda verküpft moderne Ästhetiken mit lokalen Traditionen ihrer indischen Umgebung. Aus 100 Meter langen, durch 98 Nadeln gezogenen Fäden wurden Seile gedreht und mit leuchtend roter Kumkum-Farbe verklebt. Diese Farbe wird auch für indische Kastenzeichen verwendet. Inhaltliche Konnotationen reichen von indischer Gewürzkultur über traditionelle Frauenhandarbeit, den Wandel der indischen Textilindustrie, die Bedeutung der Farbe Rot für den Hinduismus bis zur Darstellung von Schmerz.[11] Die Taue hängen klar und großzügig im Raum verteilt und kringeln sich am Boden. Durch ihre spezifische »biegeschlaffe« Qualität ist eine lockere, nicht verwickelte Raumzeichnung oder lineare Skulptur entstanden.

Hu Xiaouyuan, eine chinesische Künstlerin, wurde mit ihrer Installation *A Keepsake I cannot give away* von 2005 in Europa bereits vor der documenta 12 bekannt *(Abb. 5)*.

Sie stellte bei *»Mahjong« – chinesische Kunst der Gegenwart aus der*

11 Vgl. Kunstforum International, Bd. 187, DIE DOCUMENTA 12, S. 221.

Sammlung Sigg in Bern, Hamburg, Salzburg 2005-2007, mit aus, ebenso bei *China Welcomes You* in Graz 2007.

Für diese Installation wurden alte Stickrahmen mit feiner Seide bespannt, in die hinein die Künstlerin mit eigenem Haar gestickt hat. Sie zitiert traditionelle chinesische Motive aus der Tier- und Pflanzenwelt – meist als Metaphern für das Glück sich liebender Paare. Diese kontrastiert sie mit sexuellen Details ihres eigenen Körpers. Einerseits hat China eine lange Stickerei-Tradition, noch heute gilt Fingerfertigkeit im Sticken als wünschenswert für eine zukünftige Ehefrau. Andererseits gehören bis heute Sexualität und der nackte Körper zu den Tabuthemen. Immer noch können Ausstellungen mit solchen Themen in China zensiert und geschlossen werden.[12]



Abb. 5: Hu Xiaoyuan, A Keepsake I cannot give away, 2005, 20 alte Stickrahmen, weiße Twill-Seide, Haare der Künstlerin

12 Vgl. Uta Grosenick/Caspar H. Schübbe (Hg.): China Artbook, Köln 2007, S. 136ff.

Gao Minglu beschreibt im Band der Documenta Magazine Nr. 1-3, wie sich in China – und das bezieht er auch auf andere Länder der »Dritten Welt« – zeitgenössische Künstler/-innen traditioneller und/oder moderner westlicher Ressourcen bedienen. Die Logik einer linearen Zeit nach europäisch/amerikanischem Verständnis werde unter Umständen auf den Kopf gestellt, verschoben und mit anderen (lokalen) Einflüssen vermischt. Das erfahrungsbasierte Erkennen und Begreifen der Lebenswelt sei entscheidend, Ästhetik und Gesellschaft müssten einen »einheitlichen Raum« bilden im Gegensatz zum Westen mit seiner Logik der Erneuerung und den aufeinander folgenden Revolutionen in Philosophie, Ästhetik und Kulturwissenschaften.[13]

»Wenn wir also die moderne Kunst einer bestimmten Region aus dem Blickwinkel einer internationalen gefärbten Moderne (üblicherweise gibt Europa/Amerika die Norm vor) interpretieren«, so Gao Minglu, »dann nehmen wir bereits unbewusst eine bestimmte Verschiebung vor.« Dieses Problem unerkannter Verschiebungen auf dem Feld der Rezeption des lokalen Modernen in Bezug auf das internationale Moderne gelte es zu erforschen.[14]

Die documenta 12 hat neben Arbeiten von afrikanischen, asiatischen und südamerikanischen Künstlern und Künstlerinnen viele ältere Arbeiten von lebenden sowie verstorbenen Künstlern und Künstlerinnen der westlichen Moderne aus unterschiedlichen Regionen (z. B. dem ehemaligen Ostblock) einbezogen, so dass »Verschiebungen« der Wahrnehmung und Bewertung auch innerhalb westlicher Traditionen beabsichtigt und zu erwarten sind. Die Abwesenheit neuester Kunstmarktskunst und affirmierender Wiedererkennungseffekte von Bekanntem lassen Raum für heilsame Unsicherheit aber auch Entdeckerfreude der Besucher/-innen.

Cosima von Bonin zeigt in der documenta-Halle ihre Ausstellung *Relax, it's only a ghost* der New Yorker Galerie Pretzel von 2006, die komplett nach Kassel transferiert wurde *(Abb. 6)*.

Eine weiße Lineatur auf dem Teppichboden markiert die Grenzen der New Yorker Galerieräume: eine imaginäre Schachtel in der Schachtel. Damit die documenta-Halle nicht ausschließlich als White Cube zu erkennen ist, erhielt sie blaue Wände und einen grünen Teppichboden. Die Boninsche Installation füllt den Kubus der Halle wie ein »Möbellager« (Buergel). Exponate anderer Künstler/-innen müssen beiseite stehen oder sich mit den Wänden begnügen. Die den Raum bis unter die Decke füllende Inszenierung erinnert an die Strategie vieler Minimal-Installationen der 70er Jahre, so sind z. B. auch Sol Le Witts Würfelraster zitiert – wenn auch ironisch erhöht auf Sockel gestellt. Auf den Podesten haben sich weitere Kleidungsstücke in die documenta ein-

13 Vgl. Gao Minglu: »Bestimmter Ort, konkrete Zeit, meine Wahrheit«, in: Documenta Magazine 1-3, 2007, S. 178ff.

14 G. Minglu: Bestimmter Ort, S. 182.

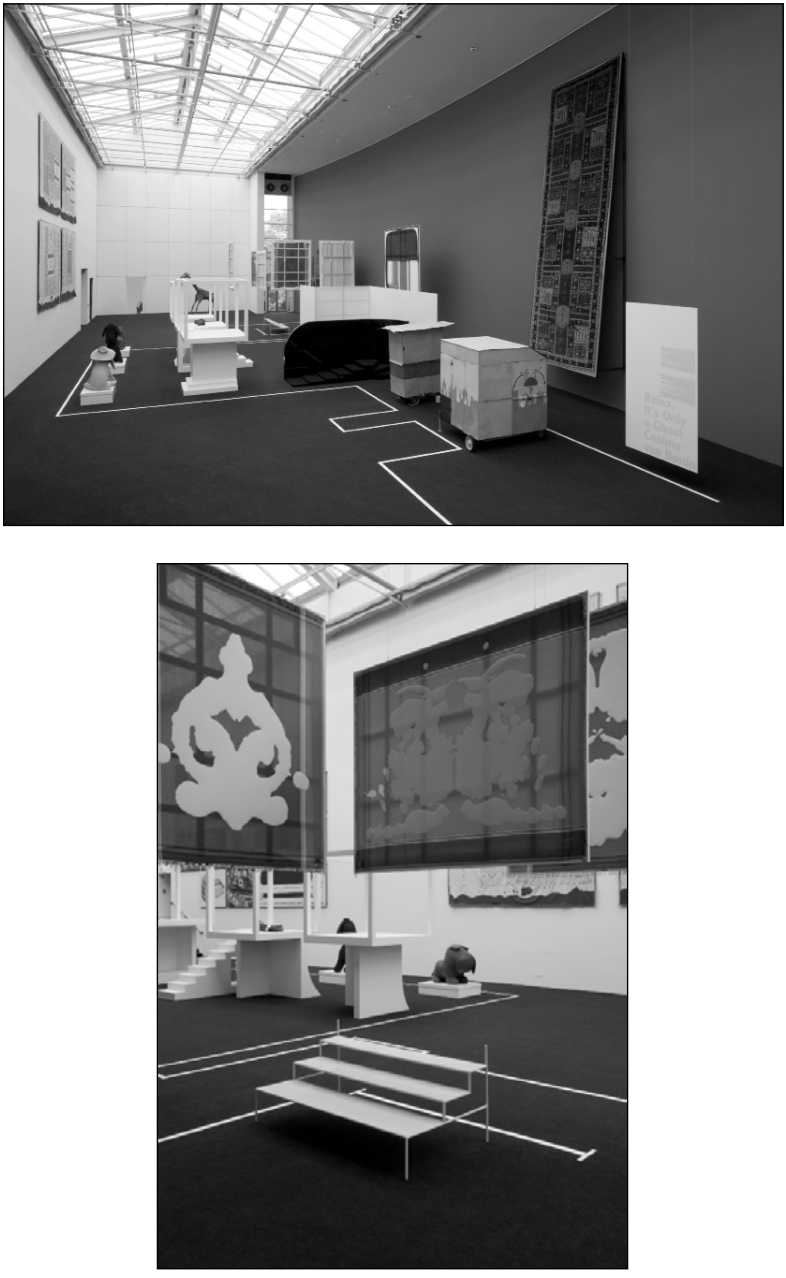


Abb. 6: Cosima von Bonin, Relax, it's only a ghost, 2006, Installation von 19 Objekten, zwei Ausstellungsansichten

geschlichen. Markenjeans, zusammen mit den Unterhosen ausgezogen und abgeworfen, falten sich im Inneren der Kuben zusammen wie vor einem Bett, ein raffiniertes, quasi kommerzielles Ausstellungsdisplay (eine Zufügung von Michael Elmgreen und Ingmar Dragsel).[15]

Für die Besucher/-innen wird es eng zwischen den hier versammelten 19 eigenständigen Objekten. Wie auf einem labyrinthischen Catwalk bewegen wir uns hin und her. Treppen führen ins Nichts. Körperhaltung und Blickführung sind einbezogen in einen Beziehungsreigen von Zitaten und Anspielungen. Bilder, auf Keilrahmen aufgezogene Stoffe, hängen hoch über uns, auratisch und banal zugleich. Das Beziehungsgeflecht ist unendlich und kaum restlos zu entziffern.

Textilmalereien auf deutschen Abwaschtüchern, mallorquinischen Wolldecken, türkischen Kopf- und Hüfttüchern und Tarnkleidung gehören zu Bonins Repertoire. Auf Serien von *Lappen,* wie sie sie nennt, sind angeeignete Bildmotive aufgestickt oder -genäht. Sie hängen auf Rahmen gespannt oder lose um Catwalks herum, die seit Ende der 90er Jahre zu Bonins Inszenierungen gehören.

Sechs Bildobjekte hängen von der Decke mit der Schauseite nach innen: Auf zusammengenähten Grubenhandtüchern gestikulieren die weißen Handschuhe von Micky Mouse *(Abb. 7).*

Diese sind aus Baumwollbatist, etwas ausgestopft, und quellen leicht erhaben hervor wie Flecken ausgelaufener Schlagsahne. Der blaue Untergrund der Tücher mit den roten Randstreifen und den sich wiederholenden weißen Handtuchaufhängern ergibt ein geometrisches Raster. Erinnert sei hier an eine frühere Wandarbeit Bonins von 1996 aus karierten Herrentaschentüchern, die durch bloße Addition in den Kunstkontext der von Männern dominierten Minimal Art der 60er Jahre überführt wurden.[16] Oder die Klecksbilder des Rohrschachtests in diesem Ensemble *(Abb. 8)*, Ikonen projektiven Sehens, a priori bedeutungslos, doch aufgeladen mit Deutungen und Bedeutungen.

Sie werden bei Bonin zu übergroßen Hunde-Fetischen, weich quellenden, weißen, textilen »Klecksen«. Sie entziehen sich psychodiagnostischen Projektionen, mögen jedoch anspielen auf die Eigenbewegungen ästhetischer Imagination des Publikums vor der Kunst. Mit diesem Konzept überzeugte schon Rosemarie Trockel mit ihren gestrickten Rohrschachtafeln.

Bei Bonin korrespondieren die weißen Doppelhunde jedoch vorrangig mit den drei riesigen Stofftieren auf ihren weiter unten aufgestellten Schuhkarton-Sockeln. Wie Repoussoire-Figuren der klassischen Malerei zeigen diese uns

15 Michael Elmgreen/Igmar Dragsel: *Powerless Structures*, Fig. 19, 1998, (zwei Paar Diesel Jeans, ein weißer Calvin Klein Slip und eine weiße Boxershorts), Edition von 5 verschiedenen Versionen + 2AP, Sammlung Meyring Köln.

16 Abgebildet in: Cosima von Bonin: The Cousins, Köln 2000, S. 40.

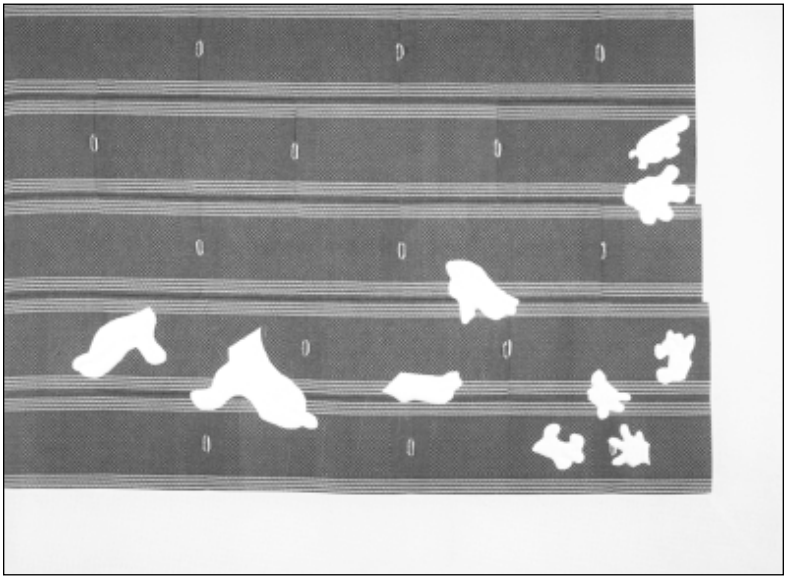


Abb. 7: Cosima von Bonin, In The Grip of the Lobster, 2006, Mixed Media auf Baumwolle, 290 x 396 cm

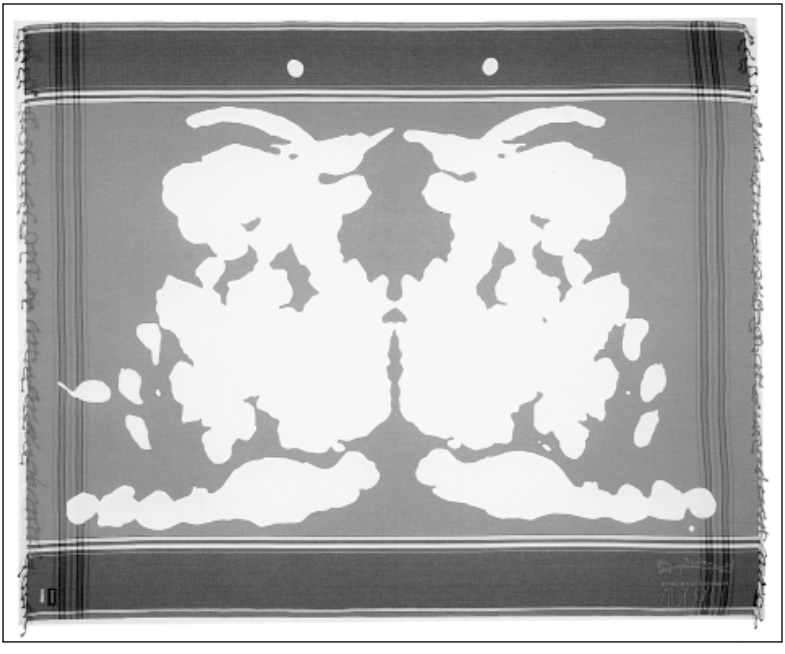


Abb. 8: Cosima von Bonin, Rohrschachtest # 4, 2006, Mixed Media auf Baumwolle, 228 x 282 cm

beim Vorbeigehen den Rücken und schauen auf die Installation.[17] Auch die Bilder oben in der Runde wenden sich nach innen, nicht dem Publikum zu. Irgendwohin, in alle Richtungen, gestikulieren körperlose, weiße Handschuhe. Nur ein bisschen ausgestopft und »aufgeschäumt« hängen sich Reliefs sinnentleerter Gesten und bedeutungsloser Rohrschachs gegenüber.

Sollte es sich hier um eine humorvolle Anspielung auf das »Zeigespiel« bei Wittgenstein handeln? Zur Diskussion um das Problem des Gestaltbegriffs, die bezogen auf minimalistische Objekte in den 70ern geführt wurde und das »Zeigen auf eine Form« betraf, stellt Rosalind Krauss 1994 eine Beziehung zu Wittgenstein her, der fragt, woher man wisse, dass man auf einen Gegenstand zeige und nicht einfach den Finger in die Luft halte.[18]

Es würde hier zu weit führen, Bonins Netz narrativer Verschlingungen, die mäandrierende kognitive Überbelastung in der Installation in alle Verästelungen zu verfolgen.[19] In unserem Kontext ist es wichtig, auf die Verwendung von Stoffen innerhalb der modernistischen Tradition un- oder antikünstlerischer Materialverwendung hinzuweisen. Bonin rekurriert gerade nicht auf Metall,

17 Allerdings können die Hunde auch um ihre Achse gedreht postiert sein und anderswohin in die Gegend schauen, wie es auch auf unserer Abbildung Nr. 5 zu beobachten ist.

18 »[...] woher weiß man, daß man auf einen Gegenstand zeigt und nicht einfach den Finger in die Luft hält, um sein Gegenüber auf sich aufmerksam zu machen; und warum soll das Zeigen etwas sein, das vom Finger zum Gegenstand führt, statt den Arm hinauf zum Körper des Zeigenden? Auf die Form zu zeigen, darauf besteht Wittgenstein, ist Teil einer ganzen Matrix von Beziehungen, die er eine ›Lebensform‹ oder, häufiger noch, ein ›Sprachspiel‹ nennt. Und eine mentalistische Form namens ›Gestalt‹ läuft dem Erfolg dieses Zeige-Spiels zuwider.« R. Krauss: Das Geist/Körper-Problem, S. 10.

19 »Tatsächlich geben die neueren Arbeiten CvBs – etwa ihre explizit an Sol Le Witt angelehnten Kuben, trashige Stellwände, die sich mangels Kunstwerkstatus als Seitenhieb auf die korporative Ästhetik eines Liam Gillick lesen lassen oder an Jeff Koons erinnernde Tierfiguren auf Schuhkarton-Sockeln – dem Betrachter, zumal dem mit den Codes der Gegenwartskunst vertrauten, sofortige Einstiegsmöglichkeiten. [ ] Wo man sich in ihrer frühen Installation *Löwe im Bosaiwald (*1997) noch mit schwer nachvollziehbaren ideosynkratischen Gesten und einer eigentümlich ländlich anmutenden Ästhetik konfrontiert sah, vermag sich der mit den aktuellen Trends in Inneneinrichtungen, Gegenwartskunst und Mode vertraute Betrachter von ihren neuen Arbeiten angesprochen zu fühlen.« Isabelle Graw: »Die Einsamkeit des Skippers. Über Marktreflexion, soziale Kontexte, Stofftiere und Modelabel im Werk von Cosima von Bonin«, in: Cosima von Bonin. Roger and Out, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Köln 2007 (Katalog), S. 156.

Beton, Aluminium, Glas und Plexiglas, kaltgewalzten Stahl. Ihr Interesse gilt der textilen Kultur. Die tendenzielle Schlaffheit von Stoff, seine vielfältige Verwendung und kulturelle Dichte in Struktur, Muster und Herkunft macht ihn zu einem »keepsake«, einem historisch reichen Ausgangsmaterial und Lesestoff.[20]

Wem der kunsthistorische Kontext nicht gegenwärtig ist, der kann die Installation Bonins als »Modell Bilderzimmer«, Mode- oder Lebensstilboutique, als Marktplatz unserer gemeinsamen alltäglichen Erfahrungen lesen. Auch wenn Bonin die bespannten Keilrahmen »hoch hängt«, so ersetzt sie mit leichter Hand und feministischer Ironie die Malerleinwand durch Geschirrtücher.

»CvBs New Yorker Ausstellungstitel *Relax, it's only a ghost* (Friedrich Petzel, 2006) ist in diesem Sinne als diskursiver ›Disclaimer‹ [Widerruf, Dementi] zu verstehen. Die Geistmetapher (›only a Ghost‹) suggeriert zudem, dass es sich bei diesen in der Ausstellung versammelten Objekten *nur* um ephemere Erscheinungen handelt, die jeder Materialität entbehren. Dem steht der Augenschein ihres so manifesten wie monumentalen Charakters entgegen. Man könnte also sagen, dass es sich bei diesen rhetorischen Zurücknahmen oder Einschränkungen um eine so spielerisch wie kokett eingesetzte Diskursstrategie handelt, deren andere Seite die ästhetische Überwältigungsstrategie ist.«[21]

Zum Schluss

Bei den vier von mir hier vorgestellten Installationen einer amerikanischen, einer indischen, einer chinesischen und einer deutschen Künstlerin handelt es

20 »Seit den späten 1990er Jahren hat sich ihre Praxis durch Verwendung von textilen Materialien weiter differenziert: [ ] Prada- und Hermeshandtaschen aus Filz, weichen Zäunen, einem riesengroßen Bikini, Bühnenkostümen, Hundespielzeug und riesenhaft vergrößerten Pilzen, die wie aufgepolsterte Personen oder Wachposten aussehen, bis hin zu ihren so genannten *Lappen*, einer Serie von großen Stoffarbeiten, auf die angeeignete Bilder aufgenäht sind, die als Gemälde oder Zeichnungen fungieren. Bonins Textilarbeiten geben keinen Hinweis darauf, dass sie von ihrer eigenen Hand gefertigt sind und verweisen insofern weniger auf das Spiel mit dem Begriff ›Handarbeit‹ als vielmehr auf die Arbeit mit den Materialien: Sie zeigen Möglichkeiten der Neu- und Umgestaltung von Materialien, die bekleiden, polstern, verschönern und rein halten – die Textilwaren, aus denen die Uniformen einer Kultur bestehen, werden hier neu- und umgeschneidert.« Ann Goldstein: »Alle Vögel evakuieren horizontal«, in: Cosima von Bonin, Roger and Out, S. 143.

21 Isabelle Graw: Die Einsamkeit des Skippers, S. 153.

sich um Werkkomplexe, die in großen Anteilen textiles Material aufweisen. Weitere Werke auf der documenta 12, die mit Textilem arbeiten, sind am Ende dieses Textes aufgeführt.

Die beeindruckende Neuinszenierung von *Floor of the Forest* von Trisha Brown von 1971 lässt uns die Sprache von Minimal im Tanz, nämlich offene Choreographie und Variabilität, Buchstäblichkeit und »gefundene Bewegungen« in alltäglicher Bekleidung, das tatsächliche Gewicht der Körper in tatsächlicher Zeit, Zufall und open end, neu erfahren. Auch mit dem Wissen, dass minimalistischer Tanz vor 40 Jahren als Befreiung und Affront gegen die illusionistischen Praktiken des klassischen Tanzes entwickelt wurde, drängt sich mir bei dieser wieder aufgeführten Tanz-Performance im Assoziationslabyrinth der documenta 12 doch der Vergleich mit den Bondage-Ritualen im Film von Hito Steyerl auf.[22] Ich frage mich nachträglich, ob Trisha Brown sich explizit kritisch auf den »Macht-Diskurs« von Minimal bezog, oder ob sie nur Anteil daran hatte.

Sind die Taue in dem Werk von Trisha Brown straff gespannt, so zeigen sich deren »biegeschlaffe« Qualitäten in der Inszenierung von Sheela Gowda. Die Seile hängen im Raum, so dass sich Schwerkraft und Zufall auswirken können und stetige Veränderbarkeit impliziert ist. Die mühsame und zeitaufwändige Herstellung der Kordeln in Handarbeit (von Frauen?) verhilft zu einer auratischen Aufladung der Installation und unterlegt ihr einen politischen Kontext im weitesten Sinne. Der Titel *And Tell Him of My Pain* suggeriert einen männlichen Adressaten. Wer oder was aber gemeint sein könnte, bleibt im Vagen. Ein »traditionell« westliches Publikum kann nur spekulieren, wie Roger M. Buergel[23] es tut, wenn er Vorstellungen aus Politischer Ökonomie, Kolonialgeschichte, Mythologie und Biografie aufruft und übereinander häuft.

Hu Xiaouyuan und Cosima von Bonin dagegen spannen das textile Material auf Rahmen und geben ihm ein stabiles Gerüst, eine Form, damit Bilder entstehen, die vertikal aufgerichtet eine auratische Wirkung haben können. In der Installation *Relax, it's only a ghost* spielen vielleicht nur die heruntergelassenen Jeanshosen auf Anti-Form-Objekte und deren stetige Veränderbarkeit an. Obwohl Cosima von Bonin sich in überzeugend vielfältiger und ironisch unterlaufender Weise auf Pop und Minimal der 70er und deren Auswirkungen auf den heutigen Kunstbetrieb bezieht und dabei auch textiles Material in seinen mannigfaltigsten Facetten in ihr Werk einbezieht, rekurriert sie dabei doch eher auf die Usancen im Kunstmarkt und dessen vorherrschenden Kunstbegriff. Anti-Form entstand als Gegenfigur zur gestischen Malerei des Abstrakten Expressionismus der 50er Jahre und mag heute an Virulenz verloren haben. Doch die »[...] Tatsache nämlich, daß Anti-Form, eine irreversible und

22 Hito Steyerl: Lovely Andrea, Video, 2007.

23 Im Katalog der documenta 12, S. 252.

abgründige Endlosigkeit, selbst eine Art von Serialität ist, die letztlich in der Sprache angesiedelt ist«[24], mag uns dazu ermuntern, die gesamte Installation *Relax, it's only a ghost* mit ihren unendlichen Bezügen und Verweisen als Anti-Form zu lesen.

Die documenta 12 stellte westliche Arbeiten der 70er Jahre und zeitgenössische Arbeiten westlicher, ost- und außereuropäischer Künstler/-innen gegenüber. Der darin eingeschlossene »Zeitsprung« öffnet neue Blicke auf den strategischen Einsatz »biegeschlaffer Materialien« historischer Westkunst im Rahmen ihrer Auseinandersetzung mit der Tradition des Tafel- und Staffeleibildes. Und er eröffnet neue Blicke auf den Einsatz textiler Techniken bei zeitgenössischen außereuropäischen Künstlern und Künstlerinnen, die sich wiederum zwischen Anforderungen der Westkunst und denen der jeweils eigenen Tradition textiler Gestaltung bewegen. Deutlich ablesbare Bezüge zu Traditionen »feministischer« Kritiken blieben ausgeschlossen.

Auswahl von Werken, die ausschließlich oder in großen Anteilen textiles Material aufweisen

Abdoulaye Konaté, *Gris-gris pour Israël et la Palestine,* 2006
Abdoulaye Konaté, *Symphonie Bleue-8R,* 2007, documenta-Halle
Arkila Kerka, Hochzeitsbehang, Mali 20. Jh., Neue Galerie
Bill Kouélany, *Untiteld* (Mauer aus Pappmaché), Aue-Pavillon
Cosima von Bonin, *Löwe im Bonsaiwald,* 1997, Fridericianum
Cosima von Bonin, *Relax, it's only a ghost,* 2006, documenta-Halle
Gartenteppich, Nordwestiran, ca.1800, documenta-Halle
Gerald Rockenschaub, *Installation* (Teppichteile), 1991, Neue Galerie
Gesichtsschleier einer Braut, Ruband, 19. Jh., Aue-Pavillon
Hu Xiaouyuan, *The Keepsake I cannot give away,* 2005, Fridericianum
Hu Xiaouyuan, *The Times,* 2006, Neue Gallerie
Mary Kelly, *The Ballad of Kastriot Rexhepi,* 2001, (Flusen aus dem Flusensieb der Waschmaschine), Neue Galerie
Oumou Sy, *Modenschau*, 2007, Bergpark Wilh.
Sheela Gowda, *And Tell Him of My Pain,* 1998/2007, Fridericianum
Trisha Brown, *Floor of the Forest,* 1971/2007, Fridericianum
Zheng Guogu, *Rust another, 2000 Years No.28*, 2006, Aue-Pavillon

24 R. Krauss: Das Geist/Körper-Problem, S. 15.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Foto: Douglas Atfield, in: Landesgalerie Oberösterreich: Flexible 4 identities, (Ausstellungskatalog) Linz 2003, S. 114.

Abb. 2 Foto: Birgit Kleber, in: Silke Radenhausen, Grammar of Ornament, 2. Auflage, Kiel, 2001, S. 45.

Abb. 3 Foto: Frank Schinski / documenta GmbH, © Trisha Brown.

Abb. 4 Foto: Frank Schinski / documenta GmbH, © Sheila Gowda.

Abb. 5 Foto: Julia Fuchs / documenta GmbH, © Hu Xiaoyuan, Sammlung Sigg.

Abb. 6 Fotos: Katrin Schilling / documenta GmbH, © Cosima von Bonin, Friedrich Petzel Galery, New York.

Abb. 7 In: Cosima von Bonin, Roger and Out, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles und Köln, 2007, S. 113.

Abb. 8 In: Cosima von Bonin, Roger and Out, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles und Köln, 2007, S. 117.

»Not Your Granny's Craft«? Neue Maschen, alte Muster – Ästhetiken und Politiken von Nadelarbeit zwischen Neokonservatismus, »New Craftivism« und Kunst

Verena Kuni

Strickende Feministinnen, häkelnde Aktivistinnen und Aktivisten, subversive Sticker/-innen: gibt es nicht – könnte man meinen. Schließlich gelten Handarbeiten wie Sticken, Häkeln und Stricken traditionell als Tätigkeiten, mit denen sich brave Mädchen und gute Hausfrauen zu beschäftigen haben. Auch das Feld der bildenden Kunst blieb lange Zeit von einer entsprechenden Perspektive dominiert, und zwar nicht allein dort, wo es Handarbeitende darzustellen galt: Die von der Renaissance an zunehmend etablierte Assoziation textiler Techniken und Materialien mit Stereotypen von »Weiblichkeit« und die damit verknüpfte Abwertung seitens der Kunsttheorie haben der Kunstgeschichte noch bis in die Moderne und die Gegenwart hinein ihren Stempel aufgeprägt.

Mit Beginn des 21. Jahrhunderts scheint sich jedoch ein Wandel abzuzeichnen: Im Zuge eines regelrechten Do-it-yourself-Fiebers boomen nunmehr auch Nadelarbeiten aller Art – und haben dabei sowohl in der Alltagskultur wie in der Kunst deutlich an Sex-Appeal gewonnen. Allenthalben winkt Handgestricktes, -gehäkeltes und -besticktes aus den Schaufenstern schicker kleiner Läden; Prominente wie Madonna, Kate Moss oder Russell Crowe lassen sich mit Strickzeug ablichten. In den Medien ist die Wiederentdeckung der Handarbeitskultur ebenfalls kaum zu übersehen; und insbesondere das World Wide Web wird nicht nur weidlich als Präsentationsfläche und für den Vertrieb von Selbstgemachtem, sondern allem voran für den Austausch unter den

Anhängerinnen und Anhängern des neuen Trends genutzt. Zugleich begegnen textile Techniken unter den Vorzeichen eines »Radical Crafting«, das sie aus ihrer traditionellen Verankerung zu befreien verspricht und stattdessen neu im Radius von Design, Kunst und Aktivismus verortet. »Knitted Graffiti«, gemeinschaftlich gehäkelte Anti-Sweatshop-Quilts und »subversives Sticken« kommen als Strategien einer lokal agierenden, aber überregional oder gar global medial vernetzten Culture-Jamming-Avantgarde zum Einsatz. Und auch (Kunst-)Institutionen nehmen diese Impulse dankbar auf, wie einschlägige Ausstellungsprojekte von *Knit2Together* (London u. a. 2005) über *New Embroidery: Not Your Grandma's Doily* (Portland 2006) bis *Radical Lace & Subversive Knitting* und *Pricked: Extreme Embroidery* (New York 2007, 2008) belegen.[1]

Bedeutet dies nun, dass die traditionelle Verortung von Handarbeit in einem von Geschlechterdichotomien geprägten Wahrnehmungs- und Wertungsraster nicht mehr greift? Wer und was sind die treibenden Kräfte bei einer etwaigen Umkodierung? Welche Rolle kommt der Entwicklung von materialen Strategien, welche den elektronischen Medien und Netzwerken zu – und wie spielen diese jeweils ineinander? Und was zeichnet die aktuellen Ansätze im Bereich der D.I.Y.-Kultur[2], in Kunst, Design und Aktivismus aus?

Diesen Fragen möchte ich im Folgenden nachgehen – und dabei insbesondere das Verhältnis von »alten« und »neuen« Technologien einerseits und andererseits dasjenige der bildenden Kunst zu ihrem Umfeld in den Blick nehmen, um nach den Veränderungen zu fragen, die sich sowohl im Hinblick auf die Produktion wie auch auf die Rezeption von Nadelarbeiten verzeichnen lassen.[3]

Alte Muster

Über die Kunst- und Kulturgeschichte ist ein breites Konvolut an Darstellungen von Stickerinnen und Strickerinnen überliefert, die zumeist weniger den produktiven Nutzen des Nadelwerks allgemein würdigen wollen als seinen exemplarischen Status im Koordinatenfeld von Heimarbeit und Selbsterzie-

1 Bezeichnenderweise fanden die ersten dieser Ausstellungen nach der Jahrtausendwende in Institutionen für angewandte Kunst, Kunstgewerbe und Design statt, erst in jüngerer Zeit schließen sich der (Gegenwarts-)Kunst gewidmete an.

2 D.I.Y. (auch: DIY) ist das gebräuchliche Kürzel für »Do-It-Yourself«.

3 Mit diesem Komplex beschäftigt sich weiterführend auch das von der Verf. mit begründete interdisziplinäre Forschungs-Netzwerk *Critical Crafting Circle*, vgl. http://www.criticalcraftingcircle.net [15.03.2008].

hung positiv propagieren sollen.[4] Wo es nicht ohnehin fester Bestandteil der Hausarbeitsökonomie ist, steht die Einübung einer traditionellen (Geschlechter-)Rolle im familiären und gesellschaftlichen Gefüge im Vordergrund, die unermüdlichen Fleiß sowie den selbstlosen Einsatz der eigenen Arbeitskraft für andere diktiert.[5] Hier geht es also keineswegs allein um die Herstellung von Handgemachtem, das in winterlichen Zeiten wärmen oder der Dekoration des Eigenheims dienen kann. Bereits die Beschäftigung um der Beschäftigung willen erfüllt ihren Zweck – nicht von ungefähr warnt ein bekanntes Sprichwort aus angloamerikanischen Sonntagsschulen: »The devil finds work for idle hands«.[6]

Diese historische Prägung und das aus ihr resultierende, dominierende Bild von Handarbeit als »weiblicher« Tätigkeit, die einer gezielten »Fesselung von Kopf-Herz-Hand« diente[7], machen es zunächst einmal schwer, zu neuen Perspektiven zu gelangen – allemal zu solchen, die sich mit alternativen (Geschlechter-)Politiken verknüpfen lassen. Dass Handarbeitszirkel als Ort nicht nur sozialer, sondern auch politischer Kommunikation fungieren konnten[8], hat hieran lange Zeit ebenso wenig ändern können wie Vorstöße einer feministisch geprägten (Kunst-)Geschichtswissenschaft, den Blick für andere Sichtweisen zu öffnen.[9]

4 Versammelt finden sich einschlägige Beispiele in Publikationen zur Geschichte der Handarbeitstechniken bzw. -künste, vgl. z. B. für Strickerinnen die Illustrationen in: Sylvia Greiner: Kulturphänomen Stricken. Das Handstricken im sozialgeschichtlichen Kontext. Freiburg i. Brsg.: B. A. Greiner 2002.

5 Zur Hausarbeitsökonomie vgl. Donna Haraway, »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technikwissenschaften«, in: Carmen Hammer/Immanuel Stieß (Hg.), Donna Haraway. Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt/Main, New York: Campus 1995, S. 33-72, hier S. 55f.

6 Vgl. zum Sticken Rozsika Parker: The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine. London: The Women's Press 1984; zum Stricken Anne L. Macdonald: No Idle Hands. The Social History of American Knitting. New York: Ballantine Books 1988 sowie Sylvia Greiner: Kulturphänomen Stricken.

7 Vgl. Dagmar Ladj-Teichmann: »Weibliche Bildung im 19. Jahrhundert. Fesselung von Kopf, Hand und Herz?«, in: Ilse Bremer/Juliane Jacobi-Dittrich/Elke Kleinau/Annette Kuhn (Hg.), Wissen heißt leben. Beiträge zur Wissensgeschichte von Frauen im 18. und 19. Jahrhundert. Düsseldorf: Schwann 1983, S. 219-243.

8 Vgl. hierzu exemplarisch für die US-amerikanische Geschichte Anne I. McDonald: No Idle Hands.

9 Vgl. etwa auch die Beiträge in: Cordula Bischoff/Christina Threuter (Hg.),

Für bildende Künstlerinnen wiederum mochte es zwar in mehrfacher Hinsicht nahe liegen, sich kritisch mit dem Handarbeitskomplex zu befassen: Schließlich waren sie aufgrund ihres Geschlechts nicht nur biografisch mit der Rolle konfrontiert, die Handarbeit und Handarbeitsunterricht als Teil eines tradierte Machtverhältnisse konservierenden und perpetuierenden Erziehungskomplexes spielen, sondern aufgrund der tradierten Projektionen auf »weibliche Künste« auch professionell.[10] Diese Zuschreibungen durch kritische Interventionen auszuhebeln, erwies sich jedoch als besonders schwierig.

So gab es bereits im Zuge der so genannten »ersten Welle« des Feminismus das Bestreben, positive Umwertungen der Gattungshierarchie vorzunehmen. Beispielsweise gehörte zum *Womanhouse* (1971/1972) – einem der ersten, explizit von einem feministischen Selbstverständnis getragenen Kunstprojekte, dessen Räume die beteiligten Künstlerinnen in Auseinandersetzung mit der Situierung von Haus(frauen)arbeit gestaltet hatten[11] – ein von Faith Wilding realisiertes *Crocheted Environment (Abb.1)*, in dem sich die tradierte Flechtarbeit als raumgreifende, organische Hommage an die Gebärmutter präsentierte.[12]

In Judy Chicagos Projekt *The Dinner Party*, als Feier historischer Frauenpersönlichkeiten konzipiert, bildeten mithilfe klassischer Handarbeitstechniken – vor allem Weberei und Stickerei, aber auch Keramik und Seidenmalerei – gefertigte Gedecke das Zentrum der gleichnamigen Installation.[13]

Genau diese – ungeachtet der intendierten feministischen Kritik und trotz positiver Umwertung fortgeschriebene – Affirmation des traditionellen Verständnisses »weiblich« assoziierter Techniken und Themen führte bereits

Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne, Marburg: Jonas-Verlag 1999 sowie in: Ines Lindner u. a. (Hg.), Blickwechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in der Kunstgeschichte. Berlin: Reimer 1989, Kap. III, S. 200ff.

10 Vgl. Lindner u. a. (Hg.): Blickwechsel, sowie die folgenden Ausführungen.

11 Organisiert von den Begründerinnen des Feminist Art Program der Cal Arts, Judy Chicago und Miriam Shapiro. Vgl. Miriam Shapiro: »The education of women as artists. Project Womanhouse«, in: The Art Journal, 31, 3 (1972), S. 268-270; Gislind Nabakowski: »Frauen in der Kunst«, in: Gislind Nabakowski/Helke Sanders/Peter Gorsen (Hg.), Frauen in der Kunst. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980, Bd. 1, S. 185-295, hier S. 224-236.

12 Vgl. die Dokumentation auf der Homepage von Faith Wilding, http://www.andrew.cmu.edu/user/fwild/faithwilding/ [15.03.2008]. 1996 präsentierte Wilding anlässlich der Ausstellung *Division of Labor: Women's Work in Contemporary Art* (Bronx Museum, New York, u. a.) eine Neueinrichtung unter dem Titel *Womb Room*.

13 Vgl. Judy Chicago: The Dinner Party. A symbol of our heritage. New York: Anchor Press 1979.

zeitgleich wie auch in nachfolgenden Generationen zu deutlichen Vorbehalten gegenüber den Konzepten des *Womanhouse* und der *Dinner Party* wie auch anderen, ähnlich orientierten Kunstprojekten mit feministischem Selbstverständnis. Künstlerinnen, die textile Techniken verwendeten, sahen sich dem Vorwurf eines problematischen »Essentialismus« ausgesetzt; die positive Bezugnahme auf Handarbeit und Textilkünste wurde als altmodische und kontraproduktive, weil stereotype Wahrnehmungen von »Weiblichkeit«, »weiblicher Kultur« und »weiblicher Ästhetik« begünstigende Auffassung einer kritischen Kunstpraxis gewertet.[14]



Abb. 1: Faith Wilding, Crocheted Environment, 1971-1972, Rauminstallation im Womanhouse, Hollywood (Dokumentationsfoto mit der Künstlerin)

Wie nachhaltig die den textilen Techniken eingetragenen Wahrnehmungsmuster die Rezeption bestimmen können, lässt sich für die Folgezeit an Beispielen von Elaine Reichek bis Ghada Amer belegen[15] – im deutschsprachigen Raum

14 Vgl. diese Debatten zusammenfassend Sigrid Schade: »Zwangsjacke ›weibliche Identität‹ oder: Judy Chicagos neue alte Frauen-Mythen«, in: Renate Morell (Hg.), Weibliche Ästhetik? Kunststück!, Pfaffenweiler: Centaurus-Verlag 1993, S. 211-217; Monika Laue: Wahre Weibeskünste? Zur Problematik einer femininen Ästhetik in der zeitgenössischen Kunst. Cindy Sherman, Rosemarie Trockel und Rebecca Horn, München: scaneg 1996.

15 Zwei Künstlerinnen, deren Gesamtwerk sich durch eine ebenso kontinuierliche wie vielfältige Auseinandersetzung mit textilen Techniken auszeichnet

prominent an dem Rosemarie Trockels, die in den 1980er Jahren mit (maschinen-)gestrickten Textilbildern und -objekten bekannt wurde, in denen sie die als »hausbacken« geltende Technik mit mehr oder weniger einschlägig fetischisierten Mustern bzw. Logos wie etwa dem bekannten »Playboy-Bunny« kombinierte. Trockels Referenzen auf Stereotypen von »Weiblichkeit« bzw. »Hausfräulichkeit« sind nicht als positive Affirmation zu verbuchen, vielmehr stellen sie dezidiert eben diese Wahrnehmungsmuster zur Diskussion.[16] Die Tatsache jedoch, dass ihr ausgerechnet mit den Strickarbeiten der »Durchbruch« gelang, dürfte wohl nicht nur dieser entscheidenden Differenz zu verdanken sein, sondern eben auch einem Blick, der diese übersieht: Tatsächlich haben Künstlerinnen bis heute immer wieder auch deshalb Erfolg, weil sie nolens volens tradierten Erwartungshaltungen entsprechen – also selbst dann, wenn die Erfüllung dieser Erwartung eigentlich auf einem Missverständnis beruht.[17] Wie etwa in Kommentaren, die doppelbödige Spitzen zunächst goutieren – um dann erleichtert zu resümieren, dass »Trockel keine plumpfeminstische Strickliese, sondern eine scharfe Beobachterin weiblicher Verhaltensmuster« sei.[18]

Neue Medien, neue Mythen

Ende der 1990er Jahre wurde ein Buch mit Enthusiasmus aufgenommen, das diesen Strang wieder aufnahm, um eine feministische Appropriation der digitalen Technologien zu proklamieren: Sadie Plants *zeros + ones*.[19] Das Buch

– die dabei jedoch denkbar unterschiedliche ästhetische Positionen beziehen bzw. repräsentieren.

16 Vgl. hierzu Anne M. Wagner: »Wie feministisch sind Rosemarie Trockels Objekte?«, in: Parkett, 33 (1992), S. 67-74.

17 Vgl. zu diesem Problemkomplex z. B. die Beiträge in: Kathrin Hoffmann-Curtius/Silke Wenk (Hg.), Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg: Jonas 1997; am Beispiel von Pippilotti Rist argumentiert: Verena Kuni: »Sing my Song. Ein altes Lied – neu interpretiert? Überlegungen zur wiedererwachten Diskussion um eine ›weibliche‹ Video-Ästhetik am Beispiel des ›Modellfalls‹ Pippilotti Rist«, in: Ursula Frohne (Hg.), video cult/ures. Multimediale Installationen der 90er Jahre, Köln: DuMont 1999, S. 49-61.

18 Vgl. Maria Benning: »Leben heisst Strumpfhosen stricken«, in: parapluie, 5 (1998/1999). http://parapluie.de/archiv/afrika/trockel/ [15.03.2008].

19 Sadie Plant: zeros + ones. Digital Women and the New Technoculture, New York, London: Routledge 1996; dtsch. Übs.: nullen + einsen. Digitale Frauen und die Kultur der neuen Technologien, 2. Aufl., München: Goldmann 2000.

hielt eine neue Lektion sowohl in Sachen Mediengeschichte wie auch einen neuen Blick auf die diesen eingetragene Geschlechterperspektiven bereit. Neu war dabei vor allem die Art und Weise, wie bereits bekannte Erkenntnisse präsentiert wurden: als Argumente für die selbstbewusste Konstruktion eines cyberfeministischen Ursprungsmythos, der sich auf textile Handarbeit und deren Technologisierung als Basis unserer heutigen Computerkultur gründet. »Textilien selbst sind buchstäblich das Software-Unterfutter aller Technologien«[20], lautete die Losung – und sie wurde nicht nur von feministischen Medientheoretikerinnen aufgenommen, sondern inspirierte auch Künstlerinnen zu einschlägigen Arbeiten.[21]

Technikgeschichtlich lässt sich tatsächlich ein roter Faden von der Weberei über die Weiterentwicklung des Webstuhls im Zuge der Industrialisierung bis hin zur Steuerung des Computers verfolgen.[22] Es wäre sogar möglich, auch das Stricken in diese Perspektive einzubeziehen; so eignen sich auch Stick- und Strickmuster schon deshalb für eine Umsetzung in digitale Codes bzw. in solche generierende Programme, da sie in ihrer einfachsten Form selbst nach einem 1/0-Prinzip aufgebaut sind.[23]

Im Zuge von Plants positiver Mythisierung der Weberei jedoch wird eben jene historische Einbindung textiler Techniken in einen Verbund aus Arbeitsökonomien und gesellschaftlicher Hierarchien, vor dessen Hintergrund ein »geheimes Wissen der Frauen« allenfalls als Anker für romantische Reminiszenzen fungieren kann, weitgehend nivelliert.[24] Der als professionelle Erwerbstätigkeit anerkannte und damit einträglichere Teil textiler Handwerke wurde zunächst nämlich nahezu ausschließlich von Männern ausgeübt. Mit der Industrialisierung begannen die den Geschlechtern zugewiesenen Bereiche zwischen Erwerbstätigkeit und Hausarbeit weiter auseinanderzudriften: Jene Bereiche, in denen Frauen erwerbstätig werden konnten, zeichneten sich durch prekäre Arbeitsbedingungen und niedrige(re) Entlohnung aus; auch

20 Ebd., S. 77.

21 Unmittelbar z. B. Alicia Felberbaums *holes linings threads. the future looms* (1998), s. ehem. http://www.channel.org.uk/threads; inzwischen unter: http://www.aliciafelber.com/ (Bereich: Projekte) [15.03.2008]. Zu weiteren webbasierten Projekten vgl. unten.

22 Vgl. hierzu in kultur- und medienhistorischer Perspektive Birgit Schneider: Textiles Prozessieren, Zürich: diaphanes 2007.

23 Solche Stick- und Strickmuster-Generatoren kommen u. a. auch in verschiedenen »Craftivismus«-Projekten zum Einsatz, vgl. weiterf. unten.

24 Dies betrifft insbesondere Plants Referenzen auf Arbeiten wie Elizabeth Faulkner Baker: Technology and Women's Work, New York: Columbia University Press 1964, ebenso wie solche auf aktuellere Studien zu den Veränderungen der Arbeitsverhältnisse durch die Technologisierung.

dann, wenn Frauen dieselben Tätigkeiten wie Männer verrichteten. Zugleich gewann die traditionelle Handarbeit als Vehikel zumeist geschlechtsspezifisch definierter Erziehung und Disziplinierung an Bedeutung. Im von der Industrialisierung ausgeklammerten, vergleichsweise privilegierten Sektor des Kunsthandwerks schließlich spiegeln sich ebenfalls geschlechtsabhängige Wertzuweisungen in entsprechenden Ökonomien wider – und bilden die Grundlage für eben jene Hierarchisierung der Künste, die bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein Auswirkungen auf bildende Künstlerinnen und Künstler werfen wird, die mit textilen Techniken arbeiten.

Neue Technologien, neue Maschen?

Mit der Wende zum 21. Jahrhundert scheint sich indes Entscheidendes geändert zu haben. Handarbeiten wie Stricken und Sticken sind regelrecht schick geworden – mitunter sogar für Vertreter des männlichen Geschlechts. Und die so genannten »neuen« Medien, genauer gesagt: die Potentiale, die sich über eine Reihe aktueller Anwendungen für webbasierte Publikation und Vernetzung eröffnen, spielen in diesem Zusammenhang offenbar eine wichtige Rolle: Auf unzähligen Homepages, in Weblogs und Foren trifft man Stricker/-innen sowie Sticker/-innen an, die kaum mehr etwas mit den »Fleißigen Lieschen« historischer Darstellungen gemein haben. Nicht nur präsentieren sie sich und ihre Arbeiten äußerst selbstbewusst. Sie vertreten häufig auch eine neue Auffassung von Handarbeit, was sich in vielen Fällen in den Projekten widerspiegelt. Gehäkelt, gestrickt und gestickt wird nicht nur an Kleidungsstücken und Accessoires, die durch ein individuelles und originelles Design bestechen wollen. Vielmehr stößt man sowohl auf Arbeiten wie auch auf ganze Webseiten, die sich dezidiert dem Motto unterstellen, das Greg Der Ananian – selbst ein prominenter Aktivist in Sachen alternativer Handarbeitskultur und Organisator des *Bazaar Bizarre* – proklamiert: »Not Your Granny's Craft«[25] *(Abb. 2)*.

Wie die Differenz definiert wird, variiert: Sowohl freie Techniken wie auch neue Materialien werden ausprobiert, eigene Schnitte jenseits der Konfektionsgrößen entworfen, Gebrauchtwaren umgearbeitet sowie Muster und Designs kreiert, die häufig eine subversive Position signalisieren sollen – wie etwa im Fall von *Subversive Cross-Stich*, einem Projekt, das auf klassische Kreuzstich-Tücher mit offensiven Parolen setzt *(Abb. 3)*.[26]

25 Vgl. Greg Der Ananian: Bazaar Bizarre. Not Your Granny's Craft. New York: Viking Studio/Penguin 2005 u. www.bazaarbizarre.org [15.03.2008].

26 Vgl. http://www.subversivecrossstitch.com/ [15.03.2008].



Abb. 2: Greg Der Ananian, Bazaar Bizarre. Not Your Granny's Craft, 2005, Buch-Cover nach einer Kreuzstich-Stickerei von Greg Der Ananian

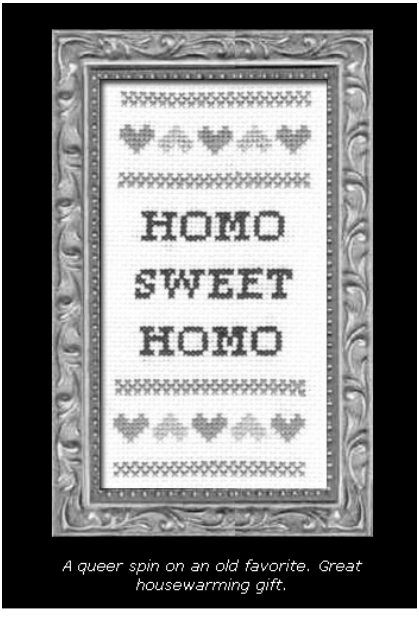


Abb. 3: Julie Jackson, Subversive Cross Stitch: Homo Sweet Homo, o. D. (ca. 2006), Kreuzstickerei u. Stickset, Detail (Screenshot)

Gleichgesinnte finden und schließen sich in Netzwerken, über Plattformen, Foren, Webringe, »Blogrolls« und Trackbacks in Blogkommentaren zusammen; man tauscht Muster, Tipps und Kniffe aus, organisiert lokale, regionale und internationale Treffen sowie Workshops, Wettbewerbe und alternative Messen – und organisiert mitunter auf diesem Wege sogar politischen Protest, wobei sich eine ganze Reihe von Projekten bewusst auf die Tradition der »Revolutionary Knitting Circles« bezieht, also jener historischen Handarbeitszirkel, die sich dezidiert zu entsprechenden Zwecken formierten.[27]

Einem Gutteil dieser »Handarbeitenden« ist gemeinsam, dass sie sich selbst als Vertreter/-innen einer neuen Generation verstehen, die mithilfe der eigenen Kreativität Alternativen zu den dominierenden Märkten der Massenproduktion sucht. Inwieweit sich ein solcher Anspruch tatsächlich einlöst bzw. einlösen lässt, steht allerdings auf einem anderen Blatt.

Das gilt allem voran für das Verhältnis der »neuen Handarbeitskultur« zu den Feldern des professionellen Mode-Designs und der Kunst. Längst hat der Trend zur »D.I.Y.«-Ästhetik in beiden Sektoren ebenfalls einen signifikanten Boom zu verzeichnen, wobei die Frage nach Austauschprozessen sowie deren Effekten gestellt werden muss.[28] Besonders betrifft dies die Reibungsflächen, die dort entstehen, wo jeweils gesellschaftliche und individuelle Ökonomien aufeinandertreffen: etwa die Nutzung von und/oder die Bezugnahme auf Strategien, welche sich ursprünglich als »subversiv« verstehen, inzwischen jedoch zunehmend für Marketing-Kampagnen zum Einsatz kommen.[29] Aber auch konkrete Projekte, wie sie beispielsweise von Studierenden, Nachwuchs-Designerinnen und -Designern und Jung-Unternehmerinnen und -Unternehmern verfolgt werden.[30] Mit einer kritischen Reflexion der Fragen von Verwertbarkeit und Verkäuflichkeit sind hier zudem nicht notwendigerweise Anschlüsse an alternative

27 Vgl. prominent den kanadischen *Revolutionary Knitting Circle*, http://knitting.activist.ca/ [15.03.2008].

28 Vgl. Verena Kuni: »Mach es (Dir) selbst!«. In: spike art quarterly, Nr. 04, Sommer 2005.

29 Vgl. z. B. das von KK03/Wessendorf & Boretius für British American Tobacco lancierte Projekt *Lucky Loft* (2007), das unter dem Motto »Do It Yourself« stand und mehrere einschlägige Beiträge von Künstlerinnen und Künstlern und Designerinnen und Designern versammelte (u. a. Häkelobjekte von Patricia Waller); auch die Schweizer Zigarettenmarke *Parisienne* wurde ab 2006 mit Strickobjekten beworben, 2007 folgte ein D.I.Y.-Projekt mit Aufruf zur »kreativen Beteiligung«.

30 Vgl. z. B. den Web-Shop von *Tarzan*, in dem man nicht nur (Nachwuchs-) Designer-Clubfashion, sondern im Bereich *NetGranny* auch von älteren Frauen handgestrickte Socken bestellen kann, s. http://www.netgranny.ch [15.03.2008].



Abb. 4: Alicia Felberbaum, holes linings threads. the future looms, 1998, webbasiertes Projekt, zwei Details (Screenshots)

Alltagskulturen und -ökonomien verbunden – ebenso kann auf das Feld des professionellen Designs und der »freien«, d. h. bildenden Kunst optiert werden.

Allgemein ist weder zwangsläufig von einem Anschluss an die »Crafting«-Bewegung auszugehen noch von bewussten Bezugnahmen auf die kritischen Diskurse, geschweige denn deren Verbindungen zu einer feministischen Tradition, wie sie für Künstlerinnen wie Alicia Felberbaum *(Abb. 4)*, Faith Wilding oder Freddie Robins *(Abb. 5)*, die in den 1990er Jahren in einschlägig

orientierten Projekten Verknüpfungen zwischen textilen Techniken und digitalen Technologien herstellten, noch ein klarer Bezugspunkt war.[31]

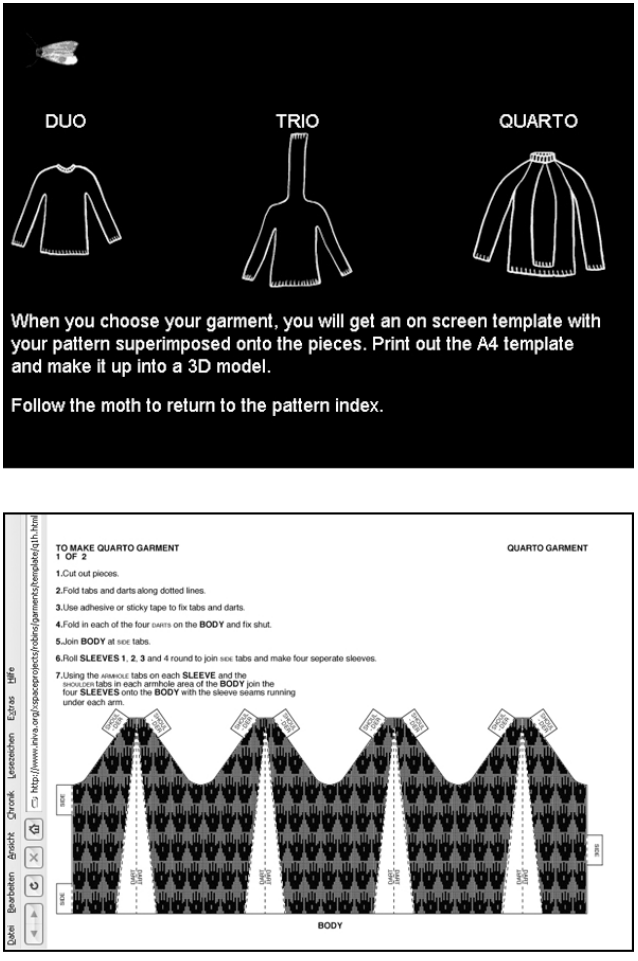


Abb. 5: Freddie Robins, Bugbear, 1996, webbasiertes Projekt, zwei Details (Screenshots)

31 Vgl. zu Felberbaum oben; Faith Wilding, die sich seit Mitte der 1990er Jahre in cyberfemistischen Netzwerkprojekten engagiert, beteiligte sich 1996 an der Erstellung einer webbasierten »Version« des *WomEnhouse*, vgl. die Dokumentation unter http://www.cmp.ucr.edu/ (die ebd. angegebene Datierung auf 2001 ist inkorrekt); zu Robins vgl. www.freddierobins.com sowie insb. *Bugbear* (1999), http://www.iniva.org/xspaceprojects/robins/ [jeweils 15.03.3008].

Vielmehr begegnet man im Web längst auch den Vertreterinnen und Vertretern einer traditionellen Auffassung von Handarbeit und ihren angestammten Medien vom Strickmusterblatt über die klassischen Frauenzeitschriften bis hin zu Modemagazinen, denen die neue »Crafting«-Kultur und -Kunst als willkommenes Vehikel trendorientierter Vermarktung dient.[32] Besonders dankbar springen gerade jene Publikationen auf den Zug auf, die in Anleitungen für die »gute Hausfrau« ein wichtiges Standbein hatten, das in jüngerer Zeit durch Zugeständnisse an ein verändertes Verständnis zeitgenössischer Frauenrollen an Stabilität zu verlieren drohte.[33]

Ob hierzu wiederum jene Magazine, Zines und Plattformen, die sich als »Zentralorgane« eben dieser »neuen« Generation der Handarbeitskultur verstehen, tatsächlich eine Alternative darstellen, erweist sich bei genauerem Hinsehen als durchaus hinterfragenswert. Die Positionen lassen sich keineswegs so scharf voneinander separieren, wie man aufgrund der unterschiedlichen Adressierungen annehmen könnte. Einen prominenten Prüfstein bietet die Zeitschrift *MAKE*, die sich im Anschluss an ihre Gründung 1995 rasch als Fachorgan mit Print-Ausgabe, Web-Plattforum und Blog für technophile Bastler/-innen etabliert hat.[34] Zwar bemüht sich das Magazin durchaus, Geschlechterparität mindestens in der Adressierung zu wahren. Dessen ungeachtet schlossen der Verlag und die Herausgebergruppe von *MAKE* schon nach kurzer Zeit traditionelle Separationsmuster an, indem mit *CRAFT* eine für Handarbeiten zuständige Schwester-Zeitschrift und -Plattform eingerichtet wurde.[35] Wie *MAKE* richtet sich auch *CRAFT* offiziell an beide Geschlechter.[36] De facto wird über die Trennung der D.I.Y.-Gemeinschaften nach Techniken jedoch auch deren Aufspaltung gemäß tradierter Geschlechterverhältnisse wieder aufgenommen und perpetuiert.[37] Einmal mehr stellt sich gerade

32 Vgl. etwa die Kampagnen von Magazinen wie *VOGUEknitting*, http://www.vogueknitting.com [15.03.2008].

33 Zudem unterhalten Zeitschriften wie *Brigitte* mittlerweile auch selbst Community-Foren für den Austausch, vgl. das Forum »Selbermachen«, http://www.brigitte.de/foren/forumdisplay.html?f=50 [15.03.3008].

34 http://makezine.com/ [15.03.2008].

35 http://craftzine.com/ [15.03.2008].

36 Was u. a. auch durch Beiträge des ansonsten vor allem für *MAKE* zuständigen »Senior Editor« Philipp Torrone tätig demonstriert werden soll.

37 Vor diesem Hintergrund erscheint der pünktlich zum Muttertag 2007 lancierte Claim bei *MAKE* – »For Moms Who Tinker« – vor allem als eins: der Versuch, weitere Kundschaft für Abonnements zu gewinnen, die man sicher nicht von ungefähr in einem Segment zu finden wähnt, welches anders als typische Nerds der Computerbastelszene noch in einem höheren Maße gewohnt ist, seine D.I.Y.-Anleitungen aus Zeitschriften zu beziehen.

in Bezug auf die Geschlechterzuschreibungen die Frage, worin eigentlich das spezifische Surplus des neuen Brückenschlags zwischen traditionellen Handarbeitstechniken und elektronischen (Netzwerk-)Technologien zu suchen ist, bzw. inwieweit Letztere in der Tat dazu beigetragen haben, Ersteren zu einer derartigen Renaissance zu verhelfen.

Ein wesentlicher Faktor lässt sich in der Entwicklung zu dem hin ausmachen, was allgemein als »Web 2.0« gefasst wird: Applikationen, die es auch ohne weitergehende Programmier- und Technikkenntnisse ermöglichen, eigene Inhalte auf ansprechende Weise ins Netz zu stellen und kontinuierlich selbst zu pflegen, sowie aktiv an Netz-Gemeinschaften teilzunehmen bzw. sich in diesen entsprechend zu engagieren.[38] Was bereits allgemein für eine alltagskulturelle und künstlerische Nutzung von Medien bzw. Anwendungen gilt, die per se nicht zu den primären Arbeitsmitteln zählen, gewinnt für eine ansonsten im analogen Raum verortete Handarbeitskultur zusätzlich an Bedeutung: Wenngleich die jeweiligen Kapazitäten von individuellen Kenntnissen und Interessen sowie – potentiell – der Organisation in Netzwerken und anderen Gemeinschaften abhängen mögen, so sind einer parallelen Ausübung zweier vergleichsweise zeitaufwändiger Tätigkeiten wie dem Handarbeiten und dem Programmieren allein aufgrund der verfügbaren Zeitressourcen natürliche Grenzen gesetzt. Dem gegenüber öffnen die neuen technologischen Optionen Ersteren – bildlich formuliert – das Tor vom »stillen Kämmerlein« in die »weite Welt«.

Allerdings ist damit noch kaum befriedigend erklärt, warum in diesem Zuge ausgerechnet die Handarbeit eine derart breite Präsenz und zugleich an Ansehen gewonnen hat – zumal sich ihre Konjunktur auch keineswegs auf die Netzkultur bzw. das World Wide Web beschränkt. Denn abgesehen davon, dass die Handarbeitstätigkeit per se nach wie vor weitgehend außerhalb des digitalen Raums ausgeführt wird[39] und dort als Gebrauchsgegenstand, Kleidungsstück, Design- oder Kunstobjekt existiert und zirkuliert, hat sich zugleich die Zahl der Lädchen, Messen, Galerien usw. merklich gemehrt, in denen sie zusammen mit anderem »Selbstgemachten« zum Verkauf angeboten wird. Und nicht nur Theoretiker wie Richard Sennett treten mit Argumenten

38 Vgl. Tim Berners-Lee/Mark Fischetti: The Original Design and Ultimate Destiny of the World Wide Web by Its Inventor, San Francisco: Harper 1999; Thomas Alby: Web 2.0. Konzepte, Anwendungen, Technologien, München, Wien: Carl Hanser 2007.

39 Weitgehend insofern, als daneben auch technologische Transfers an Bedeutung gewinnen, wenn etwa Schnittmuster und Designs digital entworfen werden – oder Projekte bewusst auf eine Verschränkung von analogen Techniken und digitalen Technologien setzen.

für Handwerk vor.[40] Vielmehr scheint sich auch generell in einer kulturellen Gemengelage, die gemeinhin vor allem unter den Vorzeichen der Digitalisierung diskutiert wird, auf verschiedenen Ebenen der Wunsch nach Analogem zu artikulieren.[41] Im Angesicht technologischer Reproduzierbarkeit und globalisierter Steuerungsprozesse erfährt das Bild eines »schöpferischen Individuums«, das in eine familiäre Gemeinschaft eingebunden ist, eine Renaissance – wie etwa auch *CRAFT* in seinem Impressum betont:

»Celebrating the DIY spirit, *CRAFT's* goal is to unite, inspire, inform and entertain a growing community of highly imaginative and resourceful people who are transforming traditional art and crafts with unconventional, unexpected and even renegade techniques, materials and tools; people who undertake amazing crafting projects in their homes and communities.«[42]

Mustererkennung

Wiewohl die Strickenden und Stickenden von heute kaum weniger fleißig zu Werke gehen als ihre Mütter, Großmütter und Urgroßmütter, scheinen sie sie dabei einer anderen (Arbeits-)Moral als jener folgen zu wollen, die das zitierte Sonntagsschulen-Motto »The devil finds work for idle hands« diktierte – was freilich nicht daran zu bemessen ist, dass auf so mancher modischen Wintermütze muntere Teufelshörner blitzen:[43] Hatte »die gute Hausfrau« zuvor noch auf den Appell zu hören: »Don't just sit there, knit something«[44], so sieht man jetzt junge Frauen bei »Street-Knit«-Aktionen Wachmänner die Mores der Nadelkünste lehren[45]; im Web wird das bereits aus der Grrrl-Zine-Szene bekannte Motto »We can do it!« praktischerweise gleich als Strick- und Stickmuster ausgegeben *(Abb. 6)*.[46]

40 Richard Sennett: The Craftsman, New Haven, ˆLondon: Yale University Press 2008; dtsch. Übs.: Handwerk, Berlin: Berlin Verlag 2008.

41 Mit diesem Komplex beschäftigt sich die Verf. im Rahmen des Forschungsprojekts *From Analog To Digital and Back Again* (2005ff.), mehr Informationen unter: http://kuni.org/v/abs/abs-undcond.htm.

42 http://craftzine.com/about/ [15.03.2008].

43 Entsprechend ornierte Accessoires sowie generell mit gesellschaftlicher Rebellion assoziierbare Designs liegen in der Szene unübersehbar im Trend.

44 Vgl. das Titelbild des Buches Teach Yourself To Knit The Easy Way, New York: Columbia-Minerva Corp. 1968; die Parole wird hier dem Sprössling der Adressatin in den Mund gelegt.

45 Vgl. die Dokumentationen von Aktionen des *Revolutionary Knitting Circle*, http://knitting.activist.ca/ [15.03.2008].

46 So bietet *Domiknitrix* etwa auch ein passendes Strickmuster mit dem belieb-



Abb. 6: Poster des War Production Co-ordinating Committee (J. Howard Miller für Westinghouse), Rosie the Riveter, 1942, Slg. National Museum of American History, Smithsonian Institution;
Domiknitrix (d. i. Jennifer Stafford), Rosie the Riveter Strickbild, 2005;
Domiknitrix (d. i. Jennifer Stafford), Rosie the Riveter Strickmuster, 2005

ten »Rosie the Riveter«-Motiv an, vgl. http://www.domiknitrix.com/knitting-patterns/rosie_riveter_knittingpattern.cfm [15.03.2008]. Dass dieses Motiv seinen Ursprung in der US-Aktivierungspropaganda des Zweiten Weltkriegs hat, scheint insbesondere in der europäischen Rezeption gern übersehen zu werden.

Über das »Selbst ist die Frau!« hinaus wird dezidiert das »We« betont – also an eine imaginäre Gemeinschaft Gleichgesinnter appelliert, die sich dank Web 2.0 zugleich auch im Austausch und als Netzwerk realisiert.

Gleiches gilt allgemein für den Geist des D.I.Y.: Selber machen (lernen) wird in unzähligen Web-Foren – wie beispielsweise *Craftster* – als tätiger Weg zu alternativen gesellschaftlichen Perspektiven bzw. als Ausweis einer entsprechenden Haltung verstanden. Zumindest suggeriert dies das proklamierte Selbstverständnis des Projekts: »Du kannst mit den alten Regeln der Heimwerkerei brechen – zusammen mit anderen D.I.Y.-Rebellen«, lautete anfangs das Versprechen auf der Startseite von *Craftster*.[47] Propagiert wird eine Gemeinschaft von Individuen, die kreativ sind, ihre Kenntnisse im Selbststudium erwerben, ihr Wissen gern mit anderen teilen und weitergeben. Letzteres scheint die Projekte zunächst von so mancher webbasierter Künstlergemeinschaft zu unterscheiden, in deren Rahmen man sich eher unter den Vorzeichen einer Balance zwischen Schulterschluss und Konkurrenz vereint.[48] Das heißt allerdings noch lange nicht, dass die Bastelarbeiten besonders rebellisch ausfielen oder tradierte Geschlechterverhältnisse ausgehebelt würden.[49]

Die Propagierung von sich scheinbar außerhalb der dominierenden kommerziell orientierten Strukturen ansiedelnder und sich zu Teilen aus Subkulturen rekrutierender, selbst organisierter Märkte garantiert nicht unbedingt alternative Ökonomien.[50] Vielmehr ist die Autonomie suggerierende Parole »sell yourself!«, mit der die Plattform *Etsy* Bastlerinnen und Bastler einlädt, eigene kleine Webshops zu eröffnen, beim Wort zu nehmen: »Verkaufe Deine Produktionen« heißt hier – wie im Grunde überall, wo »D.I.Y.-Entrepeneurship« und Kleinstunternehmertum in eigener Sache betrieben werden – zugleich: »Verkaufe Dich selbst«.[51] Diejenigen Funktionen, die das »Web 2.0« im Kern ausmachen – neben dem erleichterten Publizieren also allem voran die Interak-

47 Vgl. http://www.crafster.org [01.03.2007]. Mittlerweile ist dieser Claim von den Seiten verschwunden; die Erklärungen zum Selbstverständnis fallen weit weniger »radikal« aus, vgl. etwa die Vorstellung auf der »about«-Seite und den Pressebereich, ebd. [15.03.2008].

48 Vgl. z. B. das von Charles Saatchi lancierte Projekt *YourGallery*, http://www.saatchi-gallery.co.uk/yourgallery/ [15.03.2008].

49 Tatsächlich handelt es sich mehrheitlich um Variationen auf klassische Handarbeits- und Bastelprojekte.

50 In diesem Zusammenhang lässt sich auf entsprechende Debatten um die Punk-Kultur verweisen, die für viele D.I.Y.-Aktivistinnen und -Aktivisten ein zentraler Bezugspunkt ist, zugleich aber auch exemplarisch für die Problematik der Kommerzialisierung von D.I.Y.-Kulturen steht.

51 http://www.etsy.com [15.03.2008]. Die zeitweise auf den Seiten lancierte Parole meinte primär natürlich »Verkaufe selbst!«.

tions- und Vernetzungspotentiale, das Kommentieren, Wählen und Bewerten, »Freunde« markieren und Auszeichnungen verteilen – können nämlich nicht nur unterstützend wirken, bei der Bildung von Solidargemeinschaften helfen und selbst Neulingen im Gewerbe internationale Kundenkreise erschließen. Sie sind zugleich Motor von Konkurrenzen, Teil eines kompetitiven Systems. Die »alternativen« Märkte der D.I.Y.-Gemeinschaften sind keineswegs außerhalb der herrschenden Ökonomien angesiedelt, sondern perfekt in diese integriert. Sie kompensieren zudem den Überdruss an den auf globalen Märkten gehandelten, einander aufs Haar ähnelnden, massenhaft vertriebenen Corporate-Design- und Billigprodukten: als Angebot, das angesichts allenthalben zur Schau getragener Kreativität und dem Handarbeits-Boom entsprechend die Bedürfnisse derer befriedigt, die sich alles kaufen können – aber kaum mehr Zeit haben, etwas selbst zu machen. Gezielt nutzen auch zahlreiche grosse Unternehmen den Trend zur »kreativen« Individualisierung – und sparen über »Customizing«-Offerten nicht allein an Posten für Marktforschung und Designer, sondern lassen D.I.Y.-Enthusiastinnen und Enthusiasten für die Mitwirkung am Markenprodukt noch mit einem Aufschlag bezahlen.[52]

Insofern liegt es nahe, den neuen Handarbeits- und D.I.Y.-Boom im WWW im Kontext dessen zu betrachten, was man als »prosumer culture« bezeichnen kann: »Prosumer« sind potentiell Produzentinnen und Produzenten sowie Konsumentinnen und Konsumenten zugleich, d. h. sie sind – mindestens teilweise – im Besitz von Produktionsmitteln und Kenntnissen um entsprechende Techniken zur Herstellung jener Dinge, die sie zu konsumieren begehren. Im Unterschied zu der positiven Utopie, die der US-amerikanische »Zukunftsforscher« Alvin Toffler mit diesem Begriff assoziierte[53], belegt die beschriebene Gemengelage im Bereich der Web-2.0-gestützen D.I.Y.-Kultur, dass die entsprechenden Optionen zur Beteiligung problematische ökonomische und gesellschaftliche Machtverhältnisse keineswegs außer Kraft setzen.[54] Die fließenden Übergänge zwischen sich professionalisierenden Amateurkultu-

52 Vgl. neben entsprechenden online-Angeboten von Sportartikel-Herstellern wie *Nike* oder *Adidas* auch von sonst nicht primär mit Mode befassten Firmen lancierte Design-Wettbewerbe wie die *naked shirt competition* von *bob mobilfunk austria* (2007) http://www.thegap.at/bob [01.03.2007], die ihrerseits das Konzept erfolgreicher D.I.Y.-Entrepreneurships wie *Spreadshirt* aufnehmen, s. http://www.spreadshirt.com [15.03.2008].

53 »Third Wave civilisation begins to heal the historic breach between producer and consumer, giving rise to the ›prosumer economics‹ of tomorrow«, vgl. Alvin Toffler: The Third Wave, New York: Morrow 1980, S. 11.

54 Vgl. weiterf. zu diesem Komplex: »Happy Prosumer? Do-It-Yourself-Kultur 2.0«, erscheint in: Birgit Richard/Alexander Ruhl, Konsumguerilla, Frankfurt/Main, New York: Campus 2008.

ren, D.I.Y.-Entrepreneurship und Selbstorganisation im Kreativsektor müssen zudem in engem Zusammenhang mit Entwicklungen betrachtet werden, in deren Zug der so genannten »Kreativwirtschaft« zunehmende Bedeutung beigemessen wird – was wiederum nicht zuletzt auch auf die veränderten Relationen zwischen »freien« und »angewandten« Künsten verweist, die sich hier begegnen.

Insgesamt kommt die neue Lust am Selbermachen den aktuellen gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Entwicklungen entgegen: Schließlich gehört der so genannte »kreative Imperativ« – der nicht allein fordert, dass »jeder ein Künstler« bzw. schöpferisch tätig sein sollte, sondern zugleich Künstler/-innen als Avantgarde einer neuen Arbeitsgesellschaft versteht, in der jede/r ein kreativer Unternehmer in eigener Sache ist – auch zum rhetorischen Vokabular einer Politik, die einen allgemeinen Sozialabbau und die Delegation sämtlicher Risiken an das Individuum verfolgt.[55] Es ist denn auch kein Zufall, dass zahlreiche der einschlägigen Geschäftsgründungen in der Bundesrepublik in die Zeit der »Hartz-Reformen« fallen, in der die »ICH AG« vom sozioökonomischen Terminus technicus zur staatlichen Fördermaßnahme promovierte.

Spätestens an diesem Punkt zeigen sich die kritischen Aspekte eines Komplexes, dem manche gerade als Positives abgewinnen zu können meinen, dass er – ohne sich als Teil einer Protestkultur zu verstehen – einen Beitrag zu gesellschaftlichen Veränderungen, einem ökologischen Bewusstsein und einer menschenfreundlicheren Ökonomie leiste:

»Without making a big deal about boycotting big brands or saving the environment, crafting changes the way we consume«[56], schreibt »HobbyPrincess« Ulla Maria Muutanen 2007 in der Print-Ausgabe von *CRAFT*. Die entscheidende Frage ist jedoch: In welche Richtung führt die Veränderung?

An Alternativen stricken?

Mit dieser Frage setzen sich nicht zuletzt jene auseinander, die selbst im Fadenkreuz der skizzierten Entwicklungen arbeiten. Abschließend sei daher exemplarisch ein Projekt vor- und zur Diskussion gestellt, das im Spannungsfeld von neuem Handarbeits-Boom, D.I.Y.- und Prosumer Culture, Kunst und Aktivismus, Mode und Kreativwirtschaft, analogen und digitalen Technologien

55 Vgl. Ulrich Bröckling: Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007; Marion von Osten/Peter Spillmann (Hg.): Be Creative! Der kreative Imperativ, Zürich: Museum für Gestaltung 2003.

56 Ulla Maria Muutanen: The Movement for Fun, in: Craft, (5) 2007, S. 35.

sowie lokalen und globalen Strategien agiert – und hierbei auch die in diesem Komplex virulenten Geschlechterpolitiken thematisiert: *microRevolt*[57] *(Abb. 7).*



Abb. 7: Cate Mazza, microRevolt knitPro, 2003, webbasierte Plattform, Teilprojekt: Muster-Generator, Detail (Screenshot)

»microRevolt investigate the dawn of sweatshops in early industrial capitalism to inform the current crisis of global expansion and the feminization of labor«[58], lautet die Mission, bei deren Umsetzung traditionelle Handarbeitstechniken ebenso in Anspruch genommen werden wie elektronische Medien- und Netzwerktechnologien. Für die Begründerin des Projekts, die New Yorker Künstlerin Cat Mazza, hatten nach eigenem Bekunden zunächst persönliche Gründe den Ausschlag gegeben, mediale und materiale Strategien miteinander zu verknüpfen: In die Stricktechnik ließ sie sich von ihrer Großmutter einweisen, um einen Ausgleich zur Arbeit am Rechner zu schaffen, mit der sie sich aufgrund ihrer Spezialisierung hauptsächlich beschäftigte.[59] Die Auseinandersetzung mit den laufenden Debatten um die Produktions- und Marktstrategien global agierender Konzerne einerseits und der eigenen Positionierung mit einer Tätigkeit im »kreativen Sektor« führte Mazza 2003 dazu, *microRevolt* als Plattform für gemeinsame Initiativen ins Leben zu rufen. Mit *knitPro* entwickelte sie ein eigenes Computer-Programm für die Umsetzung von Grafiken in Strick-, Häkel-, Stick- oder Knüpfmuster, das auf der Webseite zur freien Verfügung steht. Termine für lokale Treffen und Aktionen sind ebenso zu finden wie über das Netz organisierte Projekte. Zu diesen gehörte

57 http://www.microrevolt.org [15.03.08].

58 http://www.microrevolt.org/mission.htm [15.03.08].

59 Vgl. Beth Rosenblum: In Conversation with Cat Mazza. Part I of II, 15.03.2005, http://www.eyebeam.org/reblog/journal/archives/2005/03/in_conversation_with_cat_mazza_p.html [15.03.2008].

beispielsweise 2006 die *Nike Petition Blanket* als aus Hunderten von individuell nach einer auf der Seite zur Verfügung gestellten Anleitung angefertigte Flickendecke, die der bekannte »Nike-Swoosh« ziert und die im Anschluss an eine Ausstellungstour zusammen mit einer von allen Beitragenden unterzeichneten Petition gegen Sweatshop-Arbeit der Konzernleitung übergeben werden soll.[60] Mit Hilfe eines Projektstipendiums der auf webbasierte Werke spezialisierten Initiative *turbulence* entstand 2006 die *knitoscope*-Software, die es gestattet, digitale Videobilder in Animationen mit Strickmaschen- und »Kreuzstich-Textur« umzusetzen, sowie die auf dieser basierenden *knitoscope testimonies (Abb. 8)*, eine Reihe von entsprechend bearbeiteten Video-Interviews mit Anti-Sweatshop-Aktivisten und Aktivistinnen.[61]



Abb. 8: Cate Mazza, knitoscope testimonies, 2006, webbasiertes Projekt, Detail (Screenshot)

Während hier der Rückbezug aufs Nadelwerk letztlich nur mehr als ästhetisches Surplus fungiert, das Erinnerungen an Sadie Plants mythologisierende Verknüpfung von textilen Techniken und digitaler Technologie aufrufen

60 http://www.microrevolt.org/petition_overview.htm [15.03.08].

61 http://turbulence.org/Works/microRevolt. 2007 erhielt Mazza ein »Media Arts Fellowship«, um an und mit der Software weiterzuarbeiten, s. http://www.microrevolt.org/video.htm [beide 18.03.2008].

kann[62], nutzt ein Projekt wie die *Nike Petition Blanket* die Potentiale von Transfers zwischen analogem und digitalem Raum ebenso wie die Synergien sozialer und technologischer Netzwerke optimal. Dass Mazza mit *microRevolt* nicht nur in der Kunstszene vernetzt war bzw. ist, sondern ihr Projekt auch über die neu entstandenen Netzwerke der »Handarbeitskultur 2.0« und der »Craftivistinnen« und »Craftivisten« bekannt machen konnte und zugleich entsprechend im Realraum agierte, hat ihm eine breitere Öffentlichkeit eingetragen. Ob solche Formen künstlerischen Protests politisch wirksam werden können, steht allerdings auf einem anderen Blatt – gerade angesichts jenes Flair des »radikalen Chic«, der »Craftivismus« umgibt. Wenn entsprechende Projekte im Rahmen von Ausstellungen ihre Institutionalisierung und Musealisierung im kulturellen Feld erfahren, mag dies zwar einerseits ihre kulturelle Relevanz belegen. Andererseits aber stellen kulturelle Institutionalisierungen lediglich die Spitze eines Eisbergs der Konsolidierung dar, dessen weitaus problematischere Dimensionen in den Re-Appropriationen dieser Ansätze durch die Kulturindustrie und eine Werbewirtschaft zu finden sind, die längst selbst mit Strategien der Kommunikationsguerilla bzw. des Guerilla-Marketing agieren.[63] Ein Problem, das aus nahe liegenden Gründen gerade dort an Brisanz gewinnt, wo Projekte wie *microRevolt* ohnehin schon an den Schnittstellen von Kunst und (Mode-)Design, »Craftivismus« und klassischer Handarbeit angesiedelt sind. Denn die Beteiligten werden über ihre Tätigkeit in Prozesse involviert, in denen sie keineswegs ausschließlich als gegenläufige Kräfte fungieren.[64] Im konkreten Fall vielleicht weniger intensiv, weil auch *microRevolt* immanent Strukturen reproduziert, wie sie für Web-2.0-basierte kommerzielle Projekte typisch sind.[65] Gleichwohl zeigt sich im Vergleich, dass das Engagement von Künstlerinnen und Künstlern für die Werbung nach

62 Vgl. zu Plant oben. Dass die »Kreuzstich-Textur« auch einer anonymisierenden Verfremdung zu Gute kommt, wie sie im Bereich des (Medien-)Aktivismus durchaus von Interesse sein könnte, scheint dagegen keine Rolle zu spielen; in der Video-Serie werden alle Interview-Partner/-innen mit Namen genannt.

63 Jay C. Levinson hatte dieses auch bei »global playern« beliebte Konzept ursprünglich als Strategie für kleinere Unternehmen vorgeschlagen, vgl. ders.: Guerilla-Marketing. Offensives Werben für kleine und mittlere Unternehmen, Frankfurt/Main: Campus 1990.

64 Vgl. weiterf. Thomas Düllo/Franz Liebl: Cultural Hacking. Die Kunst des strategischen Handelns, Wien, New York: Springer 2004.

65 Zweifellos sind die *microRevolt*-Aktivitäten netzwerk- und gemeinschaftsorientiert; die *knitPro*-Software ist unter GNU Public Licence publiziert. Gleichwohl handelt es sich jedoch immer um Projekte der Künstlerin Mazza, indes die Beteiligten – ob anonym oder namentlich – zuarbeiten.

ähnlichen Prinzipien funktioniert. Wie gut dort wiederum die zeitgemäße Anlehnung an den Handarbeits-Boom sowohl unter den Vorzeichen der neuen D.I.Y.-Kultur als auch unter denen eines neo-konservativen Traditionalismus zusammengehen, belegte jüngst die Zigarettenmarke *Lucky Strike*: Während im Rahmen des (Wettbewerbs-)Projekts *Lucky Loft* Nachwuchs-Kuratorinnen und Kuratoren eine Ausstellungsserie mit einschlägigen künstlerischen Projekten realisierten, wartete die Plakatwerbung zum Jahresende 2007 mit einer »von Großmuttern« gestrickten *Lucky-Strike*-Packung auf.[66] Zweifellos gilt es, nicht nur vor dem Hintergrund der traditionellen Ökonomien von Handarbeit, sondern umso mehr mit Blick auf ihre neuerliche Funktionalisierung unter den Vorzeichen unterschiedlicher Politiken im Spannungsfeld von »New Craftivism« und Kunst, nach wie vor zu fragen: Für wen wird die Handarbeit geleistet? Wer profitiert von ihr? *Wer strickt?*

Abbildungsnachweis

Abb. 1 http://www.andrew.cmu.edu/user/fwild/faithwilding/.
Abb. 2 Greg Der Ananian: Bazaar Bizarre. Not Your Granny's Craft. New York: Viking Studio/Penguin, 2005.
Abb. 3 http://www.subversivecrossstitch.com/kits/homo2.html.
Abb. 4 http://www.aliciafelber.com (Bereich: Projekte).
Abb. 5 http://www.iniva.org/xspaceprojects/robins/.
Abb. 6 Wikipedia Commons, sowie http://www.domiknitrix.com/knittingpatterns/rosie_riveter_knittingpattern.cfm.
Abb. 7 http://www.microrevolt.org/knitPro.htm.
Abb. 8 http://turbulence.org/Works/microRevolt/.

66 Vgl. oben Anm. 23. Aufgrund des Verbots von Zigaretten-Reklame im WWW ist die online-Dokumentation des Projekts nicht mehr zugänglich; der – ebenfalls im D.I.Y.-Design gestaltete – Katalog wurde nur in kleiner Auflage für interne Zwecke hergestellt.

Biografien

Dr. Elissa Auther ist Assistant Professor an der Universität von Colorado, Colorado Springs. Ihr Buch *String, Felt, Thread and the Hierarchy of Art and Craft in American Art* (erscheint 2009 bei University of Minnesota Press) fokussiert die weit verbreitete Anwendung von Textilfaser in der Kunst der Vereinigten Staaten in den 1960er und 1970er Jahre und die sich wandelnde Hierarchie von Kunst und Kunsthandwerk, die sich in der Sichtbarkeit des Mediums ausdrückt. Diese Studie wurde zwischen 2004-2005 durch ein J. Paul Getty Post-Doctoral Fellowship in Art and Humanities finanziert. Auther forschte und publizierte außerdem über die Kunstkritik von Clement Greenberg und die Geschichte des Dekorativen, den Gebrauch von Strickgarn und weiteren Formen von Textilien in feministischer Anti-Kriegs Bewegung, von Künstlern produzierten Tapeten wie auch die zeitgenössischen Filminstallationen von Isaac Julien. Sie ist Mitherausgeberin des im April 2007 erschienenen Special Issue des *National Women's Studies Association Journal* zur Kunst aus der feministischen Bewegug und Leiterin des think tank Feminism & Co. am zeitgenössischen Kunstinstitut The Lab at Belmar, welcher innovative Öffentlichkeitsarbeit zu feministischer Kunst und Kultur leistet. Ihr aktuelles Buch und Ausstellungsprojekt trägt den Titel *Cities of Love*, es behandelt die diversen visuellen und materiellen Kulturäußerungen amerikanischer Kommunen und utopischer Siedlungen in den 1960er und 1970er Jahren.

Dr. Anja Baumhoff, Kultur- und Designwissenschaftlerin aus Berlin. Studium der Germanistik, Ethnologie, Geschichte und Politik an den Universitäten Freiburg und Oxford. Promotion an der Johns Hopkins University in USA im Fach Sozialgeschichte. Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der TU Berlin, der UdK Berlin und der BHU-Universität Weimar. Dozenturen an der TFH Berlin, der BTU Cottbus und der Kunsthochschule in Zürich. Langjährige Mitherausgeberin der Zeitschrift *Frauen/Kunst/Wissenschaft*. Im Jahr 2002 Vertretungsprofessorin für Designwissenschaft an der Universität Essen. Bis 2003 stellvertretende Vorsitzende des Designerinnen Forums. Seit 2004 Lecturer in the History of Art and Design an der Loughborough University in

England. Mit Magdalena Droste Veranstalterin der Konferenz *Die Bauhaus-Moderne und ihre Mythen* am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld im November 2007, deren Publikation demnächst im Reimer Verlag erfolgen wird. Veröffentlichungen u.a.: The Gendered World of the Bauhaus. The Politics of Power at the Weimar Republic›s Premier Art Institute, 1919-1932. Peter Lang, Berlin/ New York 2001; »Bauhaus«, in: E. Francoise/H. Schulze (Hg.), Deutsche Erinnerungsorte, Bd. II, München 2001; »Frauen am Bauhaus: Mythos der Emanzipation«, in: J. Fiedler/P. Feierabend (Hg.), Das Bauhaus. Köln, 1999; »Designerware aus Plaste und Elaste? Zur Karriere des Designbegriffs in der DDR«, in: G. Kuhn/A. Ludwig (Hg.), Alltag und soziales Gedächtnis. Die DDR-Objektkultur und ihre Musealisierung, Eisenhüttenstadt, 1996; »›Ich spalte den Menschen.‹ Geschlechterkonzeptionen bei Johannes Itten«, in: Bauhaus-Archiv Berlin, Kunstmuseum Bern, Kunstsammlungen zu Weimar (Hg.), Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Stuttgart, 1994. E-mail : a.baumhoff@lboro.ac.uk

Prof. Dr. Karen Ellwanger, Studium der Empirischen Kulturwissenschaft/ Europäischen Ethnologie, Rhetorik und Soziologie an der Universität Tübingen sowie der Vergleichenden Textilwissenschaft (kulturhistorisch) in Dortmund. Lehr- und Forschungstätigkeiten an diversen deutschen Universitäten und der Universität der Künste, Berlin. Seit 1994 Hochschullehrerin an der Universität Oldenburg. Direktorin des Seminars für Materielle und Visuelle Kultur und, mit Silke Wenk, Initiatorin und Sprecherin des Kollegs *Kulturwissenschaftliche Geschlechterstudien* (Promotionsstudiengang). Forschungsschwerpunkte: Theorie und Geschichte Materieller Kultur; Museumsstudien. Kleidung und Körperbilder in der Moderne/ Gegenmoderne, Vestimentäre Repräsentationen des Politischen (Nationalkleidung/Tracht; Kleidungsinszenierungen von Politikern und Politikerinnen).

Dr. Marjan Groot studierte Kulturanthropologie und Kunstgeschichte an den Universitäten von Amsterdam und Leiden, sowie an der Academy for Art and Design in Amsterdam. Sie promovierte an der Universität Leiden, an der sie Dozentin im Bereich der europäischen Geschichte dekorativer Kunst und des Industriedesigns ist. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf sämtlichen Formen dekorativer Kunst und Industriedesign. Darüber hinaus ist sie interessiert, historisches Wissen und zeitgenössische Standpunkte mit Entwicklungen in der zeitgenössischen Gesellschaft zu verknüpfen wie auch den interdisziplinären Beziehungen zwischen den visuellen Künsten, Architektur und der Kunst nicht westlicher Kulturen. Ihre derzeitigen Forschungen und Veröffentlichungen behandeln Artefakte in politischen und religiösen Konflikten zwischen westlichen und nicht westlichen Kulturen, wie auch das Verhältnis von Kunst, Design, Natur und Biotechnologie, als auch die Unschärfe der Grenzen zwi-

schen dekorativen Künsten, Volkskunst und Geschlechterkonstruktionen. Ihre aktuellste Publikation *Vrouwen in toegepaste kunst en industriële vormgeving in Nederland 1880-1940* gibt einen ersten historischen Überblick über Designerinnen und Geschlechterkonstruktionen in den Niederlanden auf Basis bislang unveröffentlichten Quellenmaterials. E-Mail: m.h.groot@let.leidenuniv.nl.

Medea Hoch, M.A., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institute for Cultural Studies in the Arts an der Zürcher Hochschule der Künste und an der Professur Günther Vogt am Institut für Landschaftsarchitektur der ETH Zürich. Seit 1999 freie Mitarbeiterin in den Hallen für neue Kunst, Schaffhausen, 2000-2004 in der Kunsthalle Zürich. Studium der Kunstwissenschaft und der Italienischen Literatur- und Sprachwissenschaft in Zürich und Bologna. 2005 Lizenziatsarbeit mit dem Titel: *Peter Fischli/David Weiss: Chamer Raum, 1991. Das Agglomerative als künstlerisches Verfahren*. Seit 2006 Dissertationsprojekt zu Sophie Taeuber-Arps Werk im Spannungsfeld von Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen. Veröffentlichungen: z. m. Jennifer John: »Unstete Staffelungen. Sophie Taeuber-Arps Werk im Ordnungssystem der Kunstgeschichte«, in: INFORM, Nr. 04-06. 2007; Baukultur in Zürich, Band V, Hochbaudepartement der Stadt Zürich (Hg.), Zürich, 2005; Segantini. Ein Leben in Bildern, Zürich, 1999.

Jennifer John, M.A., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institute for Cultural Studies in the Arts an der Zürcher Hochschule der Künste. Sie promoviert an der Universität Bremen über Einschreibungen der Kategorie Geschlecht in museale Praktiken und untersucht deren Veränderungen am Beispiel eines deutschen Kunstmuseums in den vergangenen vier Jahrzehnten. Seit 2008 ist sie Mitherausgeberin der Zeitschrift *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*. Aktuelle Publikationen: Zum Thema dieses Bandes z. m. Medea Hoch: »Unstete Staffelungen. Sophie Taeuber-Arps Werk im Ordnungssystem der Kunstgeschichte«, in: INFORM, Nr. 04-06.2007. Neuere Publ.: z. m. U. Frietsch/K. Hanitzsch/B. Michaelis (Hg.): Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht, Bielfeld: transcript 2008; darin: »Der Künstler ist ein Künstler ist ein Künstler. Museale Inszenierungen fortwährender Genies«; z. m. K. Imesch u.a. (Hg.): Inscriptions/Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies, Peter Lang Verlag Bern 2008; darin: »Museale Blickwechsel? Debatten über Geschlechterdifferenz im Kunstmuseum«. URL: http://ics.zhdk.ch/d/institut/john.html.

Prof. Dr. Verena Kuni, Kunst- u. Medienwissenschaftlerin. Lehrt Visuelle Kultur am Institut für Kunstpädagogik der Goethe-Universität Frankfurt a. M.

Zuvor 1996-2005 als wiss. Mitarbeiterin bzw. Assistentin an den Universitäten Mainz u. Trier, an der HfMDK Frankfurt sowie an der Universität Basel. Seit 1997 zudem zahlreiche Lehraufträge u. Forschungskooperationen im In- und Ausland. Seit 1989 Autorin für internationale Kunstzeitschriften; seit 1997 mit eigener Kunstradio-Sendung auf radio x/FFM. 1995-1999 Kuratorin für das Kasseler Dokumentarfilm u. Videofest; seit 1999 ebd. Leitung der interfiction-Tagung für Kunst, Medien- und Netzkultur. Forschung, Lehre, Projekte und Publikationen zu Themen und Fragen der zeitgenössischen Kunst und Medienkultur; aktuell mit Fokus auf DIY-Kulturen / Prosumer Cultures, Medien der Imagination, Technologien der Transformation, Philosophisches Spielzeug, Cyborg-Entomologie und Digitalem Verfall. URL: www.kuniver.se

Silke Radenhausen ist Künstlerin und lebt bei Kiel. Ab 1984 Topologische Tücher und Leinwandobjekte. Wichtige Ausstellungen und Projekte: *Umrisse, Bilder, Objekte,Videos, Filme von Künstlerinnen*, Kiel, Kunsthalle zu Kiel, Konzeption und Mitarbeit, 1979; *Dialoge – ästhetische Praxis in Kunst und Wissenschaft von Frauen*, Kiel, Stadtgalerie im Sophienhof, Konzeption und Mitarbeit, 1991; *Grammar of Ornament*, Kiel, Stadtgalerie im Sophienhof, 1997; *Irgendwo dazwischen*, Fernsehfilm über Silke Radenhausen von Michael Engler im deutschen Fernsehen N3, 1998; *Hybride Topographien. Leinwandobjekte einer Reise nach Tübingen zu den Shipibo-Conibo*, Tübingen, 2001; *Patch-Collection*, Brunswiker Pavillon, Kiel, 2007. Preise: b+m-Interactive-Designpreis Schleswig-Holstein 2003/2004 für Website www.radenhausen.de. Preis der 53. Landesschau Schleswig-Holstein ’06 (für Lebenswerk, das künstlerische sowie kulturpolitische Arbeit umfasst). Ein Werkverzeichnis mit über 200 Werknummern und ebenso vielen Abbildungen sowie detaillierten Angaben zu jeder Arbeit wird Ende des Jahres 2008 ins Netz gestellt (erarbeitet von Sara Schliehe-Diecks, Uni Oldenburg). URL: www.radenhausen.de

Prof. Dr. Sigrid Schade leitet seit 2002 das Institute for Cultural Studies in the Arts an der Zürcher Hochschule der Künste. Von 1994-2005 war sie Professorin für Kunstwissenschaft und Ästhetische Theorie an der Universität Bremen. Habil. 1994 zum Thema Körpersprachen i. d. bildenden Kunst und Fotografie. Diss. 1982 zu Hexendarstellungen der frühen Neuzeit. Neuere Publ.: Z. m. Kornelia Imesch u. a. (Hg.): Inscriptions/Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies, Bern 2007; z. m. S. Adorf/S. Gebhardt Fink/S. Schmidt (Hg.): Is it now? – Gegenwart in den Künsten, hg. m., Zürich 2007; z. m. T. Sieber/G.C. Tholen (Hg.): SchnittStellen, Basel 2005; »Zwischen ›reiner‹ Kunst, Kunsthandwerk und Technikeuphorie. Sonia und Robert Delaunays intermediale und strategische Produktionsgemeinschaft«, in Kat. der Ausstellung: Robert Delaunay. Hommage à Blériot, Kunstmuseum Basel, 2008;

»What Do Bildwissenschaften Want«, in: Inscriptions/Transgressions, s. o.; »Künstlerbiografik, Künstlermythen und Geschlechterbilder im Angebot. Fallbeispiel Marlene Dumas«, in: Dienstleistung Kunstgeschichte? Art History on Demand?, hg. von Oskar Bätschmann u. a. Emsdetten/Berlin 2008; URL: http://sigrid.schade.zhdk.ch

Studien zur visuellen Kultur

Antke Engel
Bilder von Sexualität und Ökonomie
Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus
Dezember 2008, ca. 250 Seiten, kart., ca. 23,80 €,
ISBN: 978-3-89942-915-2

Johanna Schaffer
Ambivalenzen der Sichtbarkeit
Über die visuellen Strukturen der Anerkennung
November 2008, ca. 200 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-993-0

Jennifer John, Sigrid Schade (Hg.)
Grenzgänge zwischen den Künsten
Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen
Oktober 2008, 200 Seiten, kart., zahlr. Abb., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-967-1

Anja Zimmermann
Ästhetik der Objektivität
Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert
Oktober 2008, ca. 280 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-860-5

Sigrid Adorf
Operation Video
Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre
März 2008, 400 Seiten, kart., zahlr. Abb., 36,80 €,
ISBN: 978-3-89942-797-4

Corinna Tomberger
Das Gegendenkmal
Avantgardekunst, Geschichtspolitik und Geschlecht in der bundesdeutschen Erinnerungskultur
2007, 362 Seiten, kart., zahlr. Abb., 34,80 €,
ISBN: 978-3-89942-774-5

Tanja Maier
Gender und Fernsehen
Perspektiven einer kritischen Medienwissenschaft
2007, 280 Seiten, kart., 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-689-2

Marion Hövelmeyer
Pandoras Büchse
Konfigurationen von Körper und Kreativität. Dekonstruktionsanalysen zur Art-Brut-Künstlerin Ursula Schultze-Bluhm
2007, 284 Seiten, kart., zahlr. Abb., 30,80 €,
ISBN: 978-3-89942-633-5

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de