

Tanz Du mit mir, Mensch und Tier?

Gedanken zum Schaffen von Magdalena Abakanowicz

Den Figuren von Magdalena Abakanowicz begegnen, drängt die immer selben Fragen in den Vordergrund: Soll ich die hohlen Gestalten zum Tanz auffordern, soll ich mich in die Reihe stellen, bin Ich auch Du oder tue ich besser daran, umzudrehen und davonzurennen? Ist die Vervielfachung Angriff oder Verteidigung? Ausdruck von Angst oder Stärke?

Die Antwort ist nicht eindeutig, kann sie nicht sein. Denn es ist eine Kernfrage, deren Antwort im individuellen Empfinden der Betrachtenden liegt: Habe ich Vertrauen oder nicht? "Jede Form, die ich schaffe, hat mehrere Gründe, geboren zu werden", schreibt sie. An anderer Stelle spricht sie von "Angst und Neugierde" als Schubkräfte.

Kein Künstler und keine Künstlerin kann existenzielle Erlebnisse aus seinem Schaffen wegdenken. Magdalena Abakanowicz – 1930 als polnische Gutstochter geboren – hat den Einmarsch der deutschen Wehrmacht 1939, die Besatzung und ihre gewalttätige Vertreibung durch die russische Armee 1944 hautnah erlebt. Das hat sie – wie könnte es anders sein – geprägt. Die Dualität ihres Werkes zwischen Verletzlichkeit, Kraft und Widerstand hat zweifellos hier ihre Wurzeln, bis tief hinein ins Unbewusste. Als Erinnerung und als Aufbäumen.

Dass ihr Schaffen dennoch kein narratives ist, sondern auf eine metaphorische Ebene gehoben ist, die das Persönliche beinhaltet und das Allgemeine aussagt, gehört als wesentliches Element zur Ausserordentlichkeit dieses grossen Werkes einer grossen Künstlerin des 20. Jahrhunderts.

Ein Markenzeichen ist die langjährige Kopfflosigkeit der Figuren, die eigentlich gar keine Kopfflosigkeit meint. Schon die allerersten Figuren aus Sackleinwand (1974), die sie über eine Gipsform legte und mit Leim versteifte, sind kopfflos. Nicht nur kopfflos, auch geschlechtslos; Mann und Frau in einem. Und sie haben

keine Hände. Später sagt sie einmal zu Jasia Reichardt, neben Barbara Rose und Mary Jane Jacob eine der wichtigen Exegetinnen Abakanowiczs, Köpfe seien zu erzählerisch und Hände zu kompliziert. Sie versucht es dann zwar doch, in den 80er-Jahren, in den aus einem Plastilin-Abdruck ihres eigenen Gesichts heraus geformten, bronzenen "Inkarnationen" und ist gerade heute daran, das Thema neu zu betrachten. Doch das ändert nichts daran, dass die Kopfllosigkeit ein wichtiges Element ist.

Es gilt dabei zu bedenken, dass Abakanowicz sehr stark vom Material ausgeht. In ihren Kindererinnerungen, erstmals publiziert im Katalog zur US-Wanderausstellung von 1982/84, erzählt sie, wie sie es liebte, barfuss im Lehm zu waten und die Formen zu spüren. Die Natur ist eine wichtige Basis. Und die Natur braucht keine "Köpfe", um reich zu sein. Sie trägt die Individualität in sich selbst.

Wenn sie in den 60er-Jahren ihre raumgreifenden *Abakans* aus Naturmaterialien webt, so ist auch hier das "Einschreiben" der Empfindungen in die verwendeten Materialien zentral. Die Haut, der Körper. Bis heute bearbeitet sie jede Form einzeln, gibt ihr im Kollektiv des Ähnlichen Spuren ihrer Persönlichkeit.

Darüber hinaus ist die Kopfllosigkeit aber zweifellos auch Ausdruck tief empfundener Skepsis. Dass die Figur in der Nachkriegskunst fast ganz verschwindet, liegt nicht zuletzt daran, dass der Mensch kaum mehr darstellbar ist. Indem Abakanowicz ihre Figuren auf den kopfllosen Körper zurücknimmt, geht sie quasi in die Abstraktion, ohne die Gegenständlichkeit aufzugeben. "Gesichter können lügen, der Körper nicht", schreibt sie in einem Mail.

In allem mitzudenken ist auch die gesellschaftliche Situation der Künstlerin hinter dem eisernen Vorhang. Magdalena Abakanowicz ist vermutlich die einzige Künstlerin, der es gelang, von einem kommunistischen Staat aus weltweit bekannt zu werden. Auch da vernetzen sich Biographie und Welthaltung und verweisen auf die Essenz des Werkes. Als sie 1950 aus der Region Gdansk, wo die Familie nach dem Krieg überlebte, nach Warschau kam, musste sie ihre Herkunft verleugnen, denn Nachkommen der alten Aristokratie hatten keinen Zugang zu Universitäten. Das einzige, was sie hatte, war: "Ich will". Obwohl unangepasst und wohl auch "stachlig", schafft sie das Studium an der Kunstakademie; nicht als

Bildhauerin, aber als Malerin. Gleichzeitig ist sie als Bauarbeiterin am Wiederaufbau Warschaus beteiligt. Es ist die Zeit, da die Altstalinisten in Polen abgewählt werden (1953) und eine neue kreative Energie die Intellektuellen bündelt. Doch Material für künstlerische Arbeit gibt es kaum. Abakanowicz malt nachts in den Räumen der Akademie; die mit Lackfarbe bemalten Tücher verstaubt sie unter dem Bett der Wohngemeinschaft, in der sie lebt (ab 1956 zusammen mit ihrem Mann Jan Kosmowski).

1957 reist sie mit dem polnischen Künstlerverband erstmals nach Westeuropa, nach Italien. Doch weder nachdem 1960 ihre erste Ausstellung nicht eröffnet werden darf, noch als sie ab 1962 über die Biennale de la Tapisserie in Lausanne und später über europaweite, dann weltweite Ausstellungen Zugang zum Westen hat, kehrt sie – im Gegensatz zu anderen Kulturschaffenden – Polen den Rücken. "Wir hatten alle nichts, aber niemand hatte nichts", sagte sie im März dieses Jahres im Gespräch. Auch, dass eine Nicht-Rückkehr ihre Angehörigen in Schwierigkeiten gebracht hätte, erwähnt sie. Und dann: "Es ging nicht um Geld, sondern um Geist, und philosophische Gespräche sind universell". Als Impuls nennt sie unter anderem den Dialog mit Stephen Hawking in London in den 70er-Jahren.

Darüber hinaus waren wohl zwei weitere Punkte massgebend: Zum einen liebt Magdalena Abakanowicz Polen, dessen Landschaft, dessen tragische Geschichte und fühlt sich als Teil davon. Ihre künstlerische Arbeit ist eine Antwort, eine universelle Antwort, darauf. Die Basis dazu lag und liegt – heute sicher anders – in Polen. Bezogen auf ihr Frühwerk sagte sie kürzlich: "Unsere Isolation war paradoxerweise unsere Chance; wir konnten nur aus uns selbst schöpfen."

Zum andern war die politische Situation in Polen zwar schwierig, aber nicht so eng wie in der UdSSR oder der DDR. Vieles wurde kommentarlos toleriert. Dann kommt hinzu, dass die Stellung der Frau in den sozialistischen Ländern eine weniger diskriminierende war als im Westen (doch das entzog sich möglicherweise ihrer Kenntnis). Sie realisierte vielleicht gar nicht, was es hieß, dass Polen 1962 an der ersten Biennale de la Tapisserie mit vier Frauen vertreten war – im Gegensatz zu den übrigen Ländern, die mit Tapisserien im klassischen Sinn anrückten (von Männern entworfen, von Frauen gewoben). Sie wusste

möglicherweise kaum, wie sehr ihre skulpturalen Textil-Arbeiten die Künstlerinnen im Westen beeinflussten. Und der Anteil Abakanowicz' an der selbstbewusst werdenden Kunst von Frauen in den letzten 60er- und den 70er-Jahren ist noch gar nicht untersucht. Ihre *Abakans* sind nicht einfach abstrakte Raum-Teiler, sondern auch hochoerotische Frauen-Körper, die sich gebärend in den Raum stellen und Respekt vis-à-vis ihrer Kraft heischen.

Bereits in den 60er-Jahren wird Magdalena Abakanowicz zu wichtigen Veranstaltungen eingeladen – auch im Helmhaus in Zürich findet eine viel beachtete Einzelausstellung statt und die Stadt Biel kauft 1971/72 einen der grossen *Abakans* für das neue Kongresshaus. Die Künstlerin wird für Polen zur positiven Imageträgerin, erhält nun unter anderem eine Wohnung und ein Atelier zugewiesen. Was eine Zäsur bedeutet. Sie lässt das Weben hinter sich und wendet sich der Figur zu und durch die Figur hindurch der Frage nach dem Menschen, auf der Basis des eigenen Erlebens und Erkennens.

Ihr Werk als rein figürlich zu bezeichnen, wäre indes eine Einengung. 1980 zeigt Abkanowicz im polnischen Pavillon an der Biennale in Venedig – Ausdruck ihrer Wertschätzung im Land selbst – neben 40 Rücken-Skulpturen ("Backs") auch eine Anhäufung kleiner und grosser, praller, textiler Knäuel, die sie "Embryologie" nennt und – wie auch schon in Lausanne – ein grosses, schweres Holzrad mit einem langen, mit Stoff umwickelten Tau. Dieses Umwickeln kommt immer wieder und die Assoziation an notdürftig verbundene Wunden stellt sich fast automatisch ein. Auch das Rad ist ein wiederkehrendes Zeichen. Mächtig, aus jahrhundertealtem Holz zusammen gesetzt und mit einer Nabe in der Mitte. Der Körper ist in Abakanowiczs Werken als Bild immer da, er ist Ich, er ist Zeit, er ist Erleben, er ist Geschichte, er ist Leiden, er ist Kraft... er ist.

Erst in allerjüngster Zeit ist das Rad leicht geworden, eisern zwar, doch der jugendlichen Figur Zirkusstücke erlaubend (1992/93).

1980 indes setzt, nach der Biennale in Venedig, zunächst der Rückwärtsgang ein. Nach einem kurzen "Frühling" schliessen sich Polens Grenzen; das letzte Aufbäumen der alten Ideologie. Abakanowicz schafft eine Raumsulptur, die sie "Cage" nennt und in der Folge entstehen auch die "War Games" – mächtige, alte, trockene Baumstämme, die entfernt Körperform haben und die sie mit metallenen Kappen zur "Waffe" umfunktioniert und wie auf Bahren in der Horizontalen

präsentiert. Die Potenz der Zerstörung, das Leiden der Menschen und die Kraft der Natur in der Zeit zugleich, in ein und derselben Arbeit, thematisierend.

Dennoch ist es gleichzeitig möglich, dass in den USA und in Kanada die grösste retrospektive Wanderausstellung mit bedeutenden Werken Abakanowiczs zustande kommt. Viele ihrer Arbeiten sind zu diesem Zeitpunkt bereits irgendwo im Westen, und oft arbeitet sie an den Standorten der Ausstellungen selbst (vor allem bei Bronze-Arbeiten, wie sie ab 1985 immer häufiger werden). Keine Ausstellung, die sie nicht selbst aufbaut und überwacht. "Sie ist hart in dem, was sie will", sind sich Kuratoren von West bis Ost einig. Sie reist unermüdlich – schon 1976 ist sie in Australien, 1982 längere Zeit in Japan, dann in den USA, immer hält sie auch Vorträge. 1987 ist sie für die Realisierung einer grossen Arbeit im öffentlichen Raum – der einzigen Stein-Arbeit – mehrere Wochen in der Negev-Wüste.

Dann folgt die politische Wende in Osteuropa und die Grenzen öffnen sich. "Heute beginnt mein Leben", soll sie gesagt haben. Aus 15 Jahren Distanz ist nun sichtbar, wie sich die neue Situation in ihrem Werk spiegelt. Das Voranschreiten ist dabei nicht ein konzeptuelles, sondern, wie Abakanowiczs Werk als Ganzes, aus wachem Fühlen intuitiv gewachsen. "In Verbindung mit dem Mysterium", würde Abkanowicz vielleicht sagen.

Da ist zunächst ein Moment überdeutlich: Die Figuren stehen nicht mehr als Armada in Reih und Glied, sondern bewegen sich – "wie Ameisen", sagt die Künstlerin – in verschiedene Richtungen. Es sind Schreitende, mit und ohne Oberkörper, lebens- und überlebensgross. Durch die variable kompositorische Anordnung entsteht ein Energiefeld, das Zusammenhalt und Freiheit als unsichtbaren interaktiven Raum formuliert.

Ebenfalls gänzlich neu – und früher in ihrer Art wohl nicht möglich – ist die Werkgruppe der *Koexistenzen*, die erstmals Kopf und Körper verbindet. Nicht als gewachsene Einheit und auch nicht als ägyptische Gottheiten, sondern die Köpfe übergestülpt wie Kleider, als wäre es ein Versuch, ein Tasten wie sich die beiden vertragen. Eine Art Hoffnung, unsicher noch, ob sie sich der Traum der "Koexistenz" erfüllen wird. Sie haben Arme und Hände – oder auch nicht. Sie

postulieren nicht, sie stellen Fragen. Sie wissen zwar, aber sie behaupten nicht, sie schauen. Sie gehen oder stehen. Als Gruppe und auch schon mal allein.

Abgesehen von zwei Einzelarbeiten, die menschliche Köpfe tragen, sind es durchwegs Tier-Köpfe, die meistens an Vögel, zuweilen aber auch an Füchse, Schweine, Elefanten oder alles zusammen erinnern. Es gab schon in den 80er-Jahren einmal einen Zyklus mit Tierköpfen, aber ohne Körper. Sicher ist, dass sie nicht lammfromm sind. Ihre biologisch nicht definierbare Gestalt kippt sie in Bilder ihrer selbst, archaische, seit Jahrtausenden den Gesetzen der und ihrer Natur folgend. Sie scheinen auf der Hut zu sein, Flucht und Angriff zugleich im Visier zu haben, auch (oder erst recht?) als Teil eines Menschen-Körpers. Abakanowicz lässt sie da, wo wir mit der Vernunft nicht hinkommen, wohl aber mit unserem Gespür. Dennoch ist offensichtlich, dass sie als Erscheinungen ein Selbst-Bewusstsein ausstrahlen, eine Freiheit des Gehens und Stehens, die frühere Arbeiten der Künstlerin so nicht hatten.

Mit der Präsentation des Bieler *Abakan* von 1971 im Mai dieses Jahres im Centre PasquArt und mit der aktuellen Installation zweier Figuren-Gruppen im Aussenraum des Museums Gertsch nimmt die Schweiz einen Faden wieder auf, der anfangs der 90er-Jahre abgerissen war. Die Schweiz steht mit der Biennale de la Tapisserie in Lausanne am Anfang der Westkontakte der Künstlerin. Von hier aus eroberte ihr Werk die Welt. Sie habe darum eine sentimentale Beziehung zur Schweiz, sagt sie. Zusätzlich zur Biennale fanden bis Mitte der 80er-Jahre regelmässig Ausstellungen in der Galerie Alice Pauli statt. Ausgehend davon befinden sich zahlreiche, vor allem frühe, Werke in privatem Besitz (zu erwähnen ist insbesondere die Sammlung von Pierre Magnenat). Dann wechselte Abakanowicz zur Galerie Turske&Turske in Zürich und verschwand mit dessen Konkurs aus dem Schweizer Blickfeld. Das korrigiert sich nun, nachhaltig hoffentlich.