

KÜNSTLER-PAARE-ESSAYS

ANNELISE ZWEZ

Das Gemeinsame widerspricht der Nähe zum »Ich«

WARUM KÜNSTLERFRAUENPAARE RELATIV SELTEN SIND

Frauen arbeiten seit Jahrtausenden in Gemeinschaften. Die Hierarchie ist dabei - mit wenigen Ausnahmen - klar festgelegt. Das Männliche dominiert das Weibliche. Dem fruchtbaren weiblichen Körper wird zwar Bewunderung gezollt, doch *der Frau* als Ganzheit nur selten *Macht* zugestanden. In der bildenden Kunst Europas findet man seit dem 16. Jahrhundert Frauen, oft als Töchter malender Väter. Bildhauerinnen sind aus dieser Zeit keine namentlich überliefert. Kunst entstand in früheren Jahrhunderten oft in Kunst-Werkstätten. So war mancher Maler froh um künstlerisch begabte Töchter. Nur selten, um nicht zu sagen zufällig, sind uns Namen und Bilder jener Künstlerinnen bekannt, da die Arbeiten oft unter dem Namen des Vaters verkauft wurden. Die in Antwerpen tätige Catharina van Hemessen (1528-1587), Tochter des Malers Jan van Hemessen und älteste namentlich bekannte Malerin, hat sich nur darum (unbewusst?) vom Schatten ihres Vaters lösen können, weil sie alle ihre Bilder mit "CATHARINA DE HEMESSEN PINGEBAT" signierte. Die Künstlerin Judith Leyster (1609-1659) wurde jedoch erst Ende letzten Jahrhunderts wiederentdeckt - als Malerin von Werken von Franz Hals respektive Jan de Molenaer, mit welchen sie eng zusammenarbeitete. Einen Einzelfall stellt die Künstlerin Rosalba Carriera (1675-1757) dar, die

in Venedig eine Künstlerinnen-Werkstatt betrieb, die allerdings nach männlichen Mustern funktionierte, das heisst, die Namen ihrer Mitarbeiterinnen traten nicht in Erscheinung.

Zusammenarbeit von Frauen im Bereich der bildenden Kunst fand man lange Zeit vor allem *im Bereich der Textilkunst*; die Frauen hatten dabei sehr oft ausführende Funktion, die Zusammenarbeit beschränkte sich auf Handwerkliches. Die Namen dieser Frauen traten nicht in Erscheinung, und ihre Anteile am Gestalterischen, am Materialverständnis usw. liegen im dunkeln. Solche Arbeits-Muster gibt es auch heute noch vereinzelt, wobei es seit einiger Zeit durchaus möglich ist, dass eine Künstlerin die Werke in die Öffentlichkeit trägt (zum Beispiel Lissy Funk). Die Fälle, da Männer für Frauen Textilkunst realisiert haben, sind äusserst selten - es gibt sie indes auch (Ursula Fischer-Klemm). Es gilt bereits hier ein wichtiges - und allgemeingültiges - Faktum anzuführen, nämlich die Schizophrenie von innen und aussen, das heisst, im Entstehungsbereich kann eine gelöste, partnerschaftliche Beziehung existieren, im Bereich der Rezeption dringt diese aber nicht durch. Das Denken ist aufgrund alter Machtstrukturen nicht geschult für Partnerschaftliches, hebt (fast) immer nur einen Teil aufs Podest, sogar wenn dieser Teil die Ehre teilen möchte.

Der Paar-Begriff ist eng zu fassen

Frauen-Paare und Männer-Paare, wie sie hier zur Diskussion stehen, sind eine relativ junge Erscheinung, wobei Männer-Paare weiter zurück datierbar sind als Frauen-Paare. Der Begriff "Paar" ist dabei eng zu verstehen; das heisst, zwei Schwestern, die nebeneinander Kunst machen, sind kein Frauen-Paar, auch wenn es interessant sein kann, die gegenseitige Beeinflussung zu beobachten. Einen Sonderfall bilden Zwillingspaare. Mit der Enge des Begriffs fallen auch viele Künstlerehepaare, wie sie vor allem in diesem Jahrhundert zu fassen sind, durchs Maschennetz. Als Künstler-Paare sind nur Beziehungsformen in Betracht zu ziehen, die gemeinsam oder in engster Zusammenarbeit Kunstwerke realisiert haben. Paar-Erscheinungen sind so betrachtet ganz allgemein neu, weil bis vor zwanzig/dreissig Jahren eine Abkehr vom Hierarchischen nicht zustande kam. Man erinnere sich zum Beispiel, dass noch 1959 eine Biographie über Jean Arp erschien, in der seine Gattin, Sophie Taeuber, nur gerade dreimal erwähnt wird (vgl. KUNSTFORUM Bd. 106, S. 128). Man erinnere sich, dass die Leistungen Sonja Delaunays erst in den letzten Jahrzehnten erkannt worden sind. Dass Lee Krasner in der künstlerischen Substanz eine fast ebensowichtige Künstlerin ist wie ihr Gatte Jackson Pollock, hat in Europa erst die Ausstellung im Kunstmuseum Bern (November/Dezember 1989) sichtbar gemacht (vgl. KUNSTFORUM Bd. 106, S. 128). In allen drei Fällen ist es die Frau, die zu wenig beachtet wurde. Ein umgekehrter Fall ist der Schreibenden nicht bekannt. Es gilt sich nun zu fragen, warum das so ist, weil sich darin auch die Gründe, warum es wesentlich weniger (bekannte) Künstlerfrauenpaare gibt, spiegelt. Der Fall von Sophie Taeuber (vgl. KUNSTFORUM Bd. 104, S. 369) ist in hohem Masse geeignet, sich darüber Gedanken zu machen; denn gesellschaftliche Gründe allein bieten zu wenig Basis dafür. Sophie Taeuber war ursprünglich Textilkünstlerin, entwickelte ihre geometrischen Konzepte dementsprechend aus den Horizontal/Vertikal-Gegebenheiten des Webstuhles. Die Begegnung mit Jean Arp und vielen anderen Künstlern der Aufbruch-Generation liess sie die Materialunabhängigkeit ihrer Formfindungen erkennen und weiterentwickeln. Ein Interesse, ihre Entwicklungen kunsttheoretisch zu untermauern, sie nach aussen konzeptionell zu formulieren, fand sie nie (und Interviews, die sie dazu herausgefordert hätten, gab es keine). Jean Arp übernahm den Wort-Aspekt im Schaffen des Paares mit Freuden, und ihr war es wohl recht so, denn im Innern war



ROSALBA CARRIERA (1675-1757) betrieb in Venedig eine Künstlerinnen-Werkstatt. Ihre Spezialität waren Pastelle. Das Bild zeigt das Porträt der Tänzerin Barbarina (gemalt um 1740).

da eine Harmonie, eine künstlerische Paar-Beziehung (wenn auch nicht eine heutige mit Gleichstellung in jedem Bereich). Die wortorientierte kunstgeschichtliche Rezeption verwechselte aufgrund dieser Fakten Bilder und Worte, das heisst, sie glaubte den Worten Jean Arps, erkannte darin die Abhängigkeit Sophie Taeubers und sah die Eigenständigkeit ihrer Bilder nicht. Das hat zweifellos mit dem "Minderwert Frau" zu tun, widerspiegelt aber auch die verbreitete Hilflosigkeit der Kunstgeschichte, ungegenständliche Bilder in ad-



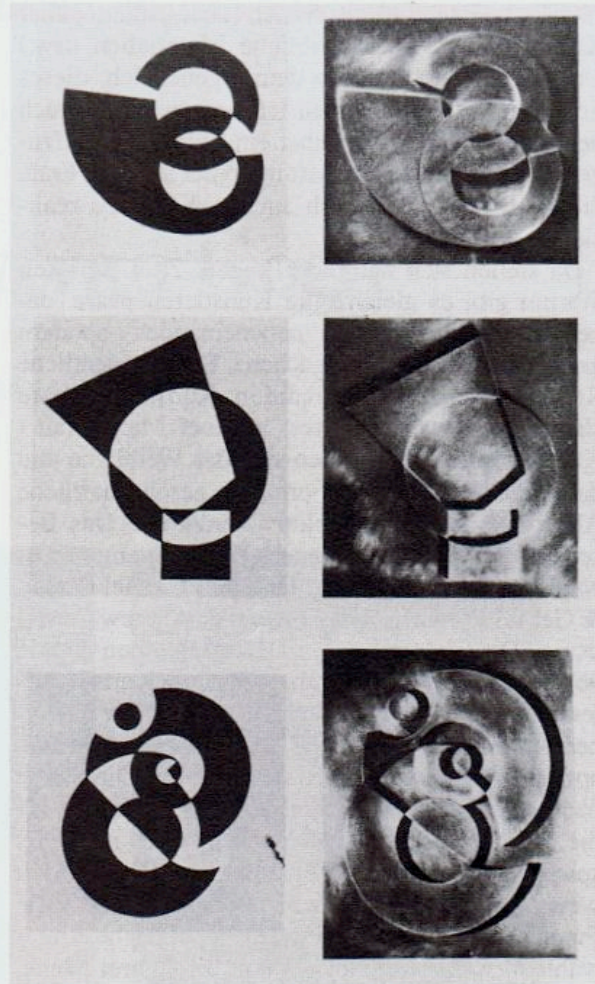
GERTRUD VON MENTLEN (geb. 1927 in Altdorf/CH) und ihre Freundin SUSANNE HUI-ROLLI haben in den letzten Jahren zahlreiche Duo-Werke geschaffen. Für unser Thema bezeichnend ist, dass sich die beiden künstlerischen Sprachen dabei nicht vermischen, sondern lediglich einen Dialog eingehen. Das Ausfliessende im Schaffen von Gertrud von Mentlen wird in Susanne Hui-Rollis minutiösen Gegenstücken quasi "mikroskopiert".

äquate Worte umzusetzen ohne ein von den Künstlern mitgeliefertes theoretisches Konzept.

Als nächstes muss man sich fragen, warum Sophie Taeuber die Theorie ihrem Mann überliess. Hierarchisches spielte sicher eine Rolle, doch genügt es nicht für eine Erklärung, zumal sich die Situation bis ins Heute weiterverfolgen lässt. Es scheint, dass die Sprache mit ihren Forderungen nach Exaktheit, nach Logik, nach Intellekt dem wesentlich von Empfindungen und Intuition vorangetriebenen Schaffen vieler Frauen widerspricht. Oder anders ausgedrückt: Unsere Sprache ist nach männlichen Kriterien aufgebaut und vermag darum Weibliches nur schwer auszudrücken. Jedermann weiss, wie schwierig es ist, Gefühle in Sprache umzusetzen, wie oft man lieber schweigt, als sich plump auszudrücken. Es ist nicht anzunehmen, dass sich Sophie Taeuber eines solchen Sachverhaltes bewusst war und darum - quasi aus Protest - auf Sprache, auf Theorie verzichtet hat, aber sie wandte das Prinzip gefühlsmässig an, indem sie die männliche Sprache dem Mann überliess. (Es gilt hier anzumerken, dass die Unterteilung in Mann und Frau, in männlich und weiblich, immer eine verallgemeinernde, eine tendenzielle ist, die unter dem Stichwort "androgyn" im Einzelfall differenziert zu betrachten ist.)

Die Suche nach dem Ich erlaubt kein Du

Der Bewusstseinsprozess, der die eben beschriebenen Mechanismen sichtbar machte, kam erst in den 60er und vor allem dann in den 70er Jahren in einem breiteren Mass in Gang. Stichwort: 68er Jahre. In dieser Zeit - vereinzelt schon früher - entdeckten die Frauen - sei es in der Literatur oder der bildenden Kunst -, dass ihre ureigenste Befindlichkeit ein enormes künstlerisches Potential ist. Man könnte sich vorstellen, dass von diesem Zeitpunkt an das Bedürfnis, solche gemeinsamen weiblichen Erfahrungen gemeinsam zu realisieren, gross hätte sein müssen. In gewissem Sinn war es das auch. Frauen traten in den 70er Jahren oft als Kollektiv auf, gründeten schliesslich sogar ihr eigenes Museum (Bonn). Aber das waren äussere, um nicht zu sagen männliche, Strukturen, die da spielten. Man vergesse nicht: Die Frauen haben eine ganze Ausbildung lang Männern zugehört, sich an Männern orientiert und schliesslich Männer imitiert (sie tun dies zum Teil heute noch). Denn die Macht lag (liegt) ja bei den Männern, also galt (gilt) es, an ihnen Vorbild zu nehmen, um selbst an die Macht zu gelangen. In ihrer Kunst aber ging anderes vor. Hier wurde ganz intensiv ver-



JEAN ARP liess die letzten Arbeiten von SOPHIE TAEUBER - geometrische Konstruktionen aus dem Jahre 1942 bis 1960 - in Messing giessen, quasi um ihr Werk fortzusetzen.



Zusammenarbeitsformen von Frauen findet man am ehesten im Bereich der Performance und des Videos. Unser Bild zeigt die beiden jüngeren Schweizer Künstlerinnen MUDA MATHIS und KÄTHE WALSER während ihrer vielschichtig-humorvollen, aus dem Frauen-Alltag schöpfenden Video-Performance im Rahmen der Ausstellung "Artefact" (1988) in Aarau (vgl. KUNSTFORUM Bd. 97, S. 272) An den VIPER (Video/Performance)-Tagen in Luzern (1989) hat Muda Mathis (diesmal mit Pipilotti Rist als Partnerin) für eine um Handtasche und Berglandschaft kreisende Video-Performance/Installation den 1. Preis gewonnen.

sucht, das eigene Ich zu finden (über Träume, über Körpergefühle, über weibliche Materialien usw.) Und dieses Suchen nach dem eigenen Ich, dieses Schaffen aus dem eigenen Ich heraus widersprach der Möglichkeit, sich selbst ein Stück weit aufzugeben, um in Gemeinschaft mit einer anderen Frau, die auch nach ihrem Ich suchte, Kunst zu realisieren.

Da stellen sich natürlich Fragen. Zum Beispiel: Warum gibt es gleichzeitig Künstlerehepaare, denen es gelingt, nicht nebeneinander, sondern gemeinsam Kunst zu machen? Eine wesentliche Rolle spielt sicher die Tradition; Künstlerehepaare sind nichts Revolutionäres; in einer Mann/Frau - Künstlerbeziehung können sich das Weibliche und das Männliche in einer Form, die gesellschaftliche Akzeptanz genießt, evolutiv verändern. Das Besondere ist nur die gleichgestellte Nennung beider Namen (Silvie und Chérif Defraoui, Muriel Olesen & Gerald Minkoff, Kristin Jones & Andrew Ginzel usw.). Diese Abkehr vom Hierarchischen wurde vermutlich darum möglich, weil viele Kunstschaffende wesentlich früher als Kunsthistoriker begonnen haben, das Weibliche als Teil eines Ganzen anzuerkennen (wenigstens nach innen). Die Suche nach dem Ich allein genügt aber als Erklärung für die Seltenheit von Künstlerfrauenpaaren nicht. Es spielen da noch andere Faktoren eine Rolle. Man weiss aus der Politik zum Beispiel, dass viele Frauen lange Zeit keine Frauen in politische Ämter wählten, was zweifellos als Ausdruck ihrer Mühe, das eigene Geschlecht gleichwertig zu akzeptieren, interpretiert werden darf. Im Schneckenhaus des eigenen Ichs mochte das gehen, doch nach aussen, da wurde es schwieriger. Eine ganze Erziehung und Ausbildung lang hat die Frau lernen müssen, dass geistige Substanz bei den Männern zu suchen sei, dass das Schöpferische eine Gabe des Mannes sei usw. Daher ist es begreiflich, dass die Frauen selbst Mühe hatten, eine Abkehr von diesen Wertvorstellungen gänzlich zu vollziehen. Dieser Prozess ist noch längst nicht abgeschlossen, und da liegt wohl eine wesentliche Krux der Minderbewertung der Kunst von Frauen. In bezug auf das Thema Künstlerfrauenpaare heisst das: Das weibliche Minderwertigkeitsgefühl verhindert(e) es, sich mit einem anderen "Minderwert" zu verbinden.

Mann x Mann = Mann im Quadrat

Wenn zwei Freunde miteinander Kunst realisieren, so tun sie es aus dem Selbstverständnis der Mächtigeren, das durch Gemeinsamkeit nicht ge-

schmälert wird, im Gegenteil, Mann x Mann gibt Mann im Quadrat. Die Anerkennung durch die Kunstkritik und die Kunstgeschichte ist nicht in Frage gestellt. Es kommt hinzu, dass Männer aufgrund der gesellschaftlichen Situation nicht (oder noch nicht?) das Bedürfnis haben, sich mit dem eigenen männlichen Ich in seiner Ganzheit intensiv auseinanderzusetzen, was eine Zusammenarbeit a priori erleichtert, da sich der Diskurs auf intellektueller Ebene abspielen kann und nicht in Gefühlsbereiche vordringen muss.

Bei Frauen-Paaren hingegen kumuliert sich alles negativ, das heisst, die Theorie-Feindlichkeit (ein auch heute weit verbreitetes Moment unter Künstlerinnen) verhindert (neben alten gesellschaftlichen Strukturen) eine adäquate kunstgeschichtliche Anerkennung (was selbstverständlich ein Fehler der Kunstgeschichte ist). Das Minderwertigkeitsgefühl, mit welchem Frauen auch heute (offen oder versteckt) zu kämpfen haben, verhindert ein gleichgeschlechtliches Zusammengehen in letzter Konsequenz. Der Wunsch, aus dem eigenen Ich heraus Kunst zu machen (was auch mit Schneckenhauspolitik zu tun hat), verhindert die Bereitschaft, sich in ein mehrteiliges Ganzes einzubringen.

Nun kann man aber beobachten, dass es nichtsdestotrotz vereinzelt Frauen-Paare gibt. Das kann mit bewusstem Gegensteuern zu obigen Mechanismen, mit fließenden Übergängen Mann/Frau oder, was jüngere Künstlerinnen anbetrifft, mit einem Generationenwechsel zu tun haben, der sich in der Kunst von Frauen eben zu manifestieren beginnt. Das heisst, bei jüngeren, selten älter als 30 Jahre alten Künstlerinnen (dann und wann auch bei älteren, den 70er Jahren erwachsenen Künstlerinnen) kann man, im Vergleich zur unmittelbaren 68er Generation, ein verändertes, vor allem mehr Selbstverständnis implizierendes Frauen-Bewusstsein feststellen. Das kann, zukunftsbezogen, heissen, dass es in den kommenden Jahren vermehrt Frauen-Paare geben wird, um so mehr als diese Künstlerinnen ihrem Bewusstsein entsprechend das Frau-Ich nicht mehr so stark ins Zentrum ihres Schaffens stellen (müssen). Vielleicht wächst dann auch endlich eine Kunsthistoriker(innen)-Generation heran, die das erkennt und das Ihrige dazu beiträgt, dass diese Frauen-Paare in der Kunstlandschaft nicht untergehen. Dazu beitragen wird auch die Entwicklung der Kunst selbst, das heisst, durch den Hang zum Interdisziplinären werden zum Beispiel Bereiche wie Performance und Video (Medien, in denen man nicht nur viele Frauen, sondern auch immer wieder Frauen-Paare findet) vermehrt in ein ganzheitliches kunstgeschichtliches Denken einbezogen werden müssen.