

INHALT

Vorwort

7

Arachne. Mythos als Kunstsoziologie

13

Der verhängte Blick. Marcel Duchamp

19

Jenseits des Körpers, diesseits der Seele. Eva Hesse

25

Das Unbewusste der Antiform. Robert Morris

37

Richtlinien der Schönheit. Marcel Duchamp

45

Trauriges Bild. Hans Bellmer

51

Leichentücher, Schleier. Christo

59

Distanzaufhebung. Cornelia Parker

63

Der Punkt der Seele. Heinrich von Kleists Fadenkunde

69

Die Schönheit des Nichts. Fred Sandback

75

Betrachtungen. Robert Barry

81

Para-Architekturen. Kate Terry

87

Im Märchenwald der Kunst. Angela Bulloch

93

Ambivalenzen der Hängung. Annette Messager

99

Vom Körper zur Schrift. Birgit Brenner

105

Die Lebendigkeit des Toten. Teresa Margolles

113

Die Möglichkeit der Präsenz. Rosemarie Trockel

117

Stille. Chiharu Shiota

123

Klänge. Kazue Mizushima

133

Schluss. Eine unzeitgemäße Kunst?

139

Literatur / Abbildungsverzeichnis

147

JENSEITS DES KÖRPERS, DIESSEITS DER SEELE. EVA HESSE

Ein Scherzfoto? Eine dadaistische Skulptur voller Unsinn? Oder eine sinnschwere Performance?

Mein Blick haftet noch nicht an der verschnurten Person, sondern am Kanapee, einem Stück unmoderner und plüschiger Bürgerlichkeit. Es scheint, nicht in dieses ungewöhnliche Ambiente zu passen, steht im Kontrast zur formalistischen Kunst an der Wand und zum unaufgeräumten Arbeitstisch. In der Inszeniertheit mutet es wie ein Statement an. Zwei gegensätzliche Ideen dazu drängen sich unmittelbar auf:



Eva Hesse, ca. 1969.

Erster Einfall: Das Liegesofa in seiner historischen Rückgewandtheit und die ruhende Position der Person lassen unweigerlich an das Behandlungszimmer Freuds und an das psychoanalytische Setting denken. Das Subjekt hat sich in eine Lage versetzt für Einfälle, für Erzählungen, für die Entdeckung der Wünsche, für die eigenen Fremdheiten, für das Irrationale. Eine kreative Position, eine Position, in der die Gedanken rücksichtslos sein dürfen. Man könnte auch sagen: eine künstlerische Stellung.

Und der Körper? Schnurmassen verbergen ihn fast; oder sollte man sagen, dass sie ihn ersetzen? Ein Körper aus Chaos, aus hinausgetretenem Gedärm, ein Körper der Entgrenzung, der Entäußerung, des Verfließens?

Zweiter Einfall: Das Foto wurde wahrscheinlich 1969 aufgenommen. Es zeigt die Künstlerin Eva Hesse, die im Jahr darauf, 34-jährig, an einem Gehirntumor sterben wird. Das Wissen darum schafft eine Nachträglichkeit mit eigener Sinnkraft: Ich erkenne in der Szene eine Aufbahrung, eine Fast-Beerdigung. Der Körper ist starr, ein friedlicher Gesichtsausdruck, die Augen gesenkt oder geschlossen.

Diese inszenierte Fotografie, die nicht zum Oeuvre Eva Hesses gehört, dennoch an den Anfang der Betrachtung zu stellen, motiviert sich aus ihrer Widersinnigkeit.

Denn in der Kunst Hesses wird *Widersinnigkeit*, vor allem in der Spätphase ihres Schaffens, zu einem kennzeichnenden Begriff ihrer Arbeiten. Wir finden uns hineinversetzt in die Spannung zwischen Absurdität und Tod, zwischen Unbewusstem und Darstellung, Form und Idee, Kunst und Leben, zwischen Körper und Seele. Allesamt große Themen, die einen einschüchtern können. Dabei ist in der Anschauung die Fadenkunst Hesses durchaus leicht, formal, arm an Symbolik und Anspielungen.

Bevor eine inhaltliche Aussage riskiert werden kann, soll für einen Moment der panoramatisch-kategorisierende Blick vorgeschaltet werden. Mit ihm lassen sich zwei große Gruppen im Spätwerk erkennen. In der ersten Gruppe sind – metaphorisch gesprochen – Hautobjekte versammelt. Das sind weiche, zum Teil flächige, zum Teil volumenhafte Arbeiten aus Latex: Behälter, Schläuche, Aufspannungen, Aufhängungen. Die zweite Gruppe beinhaltet Objekte, in denen Schnüre und Kordeln eine wichtige Rolle spielen. Bleiben wir bei der Beschreibung dieser Arbeiten, denen ein großer



Eva Hesse: Ringaround Arosie, 1965.



Eva Hesse: Ingeminate, 1965.

Formenreichtum eigen ist und mit denen Hesse eine rasante Entwicklung hin zum Raumobjekt durchläuft. Als Eva Hesse 1964/65 für ein längeres Stipendium nach Deutschland kommt, arbeitet sie in einer stillgelegten Textilmühle in Kellwig an der Ruhr. Dort findet sie vergessene Reste textilen Materials, das sie gestalterisch in ihre Bilder integriert. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Hesse hauptsächlich gemalt und gezeichnet. Schnüre fungieren nun als Linien, die auf das Bild geklebt werden und es damit zugleich in die dritte Dimension des Reliefs transformieren (*Ringaround Arosie*).

Sie wird 14 derartiger Faden-Bilder herstellen. Diese abstrakten, von heiterer Farbigkeit dominierten Bilder, in denen die Schnur noch fixiert ist, gehen über in eine Architektur, die mehr und mehr das traditionelle Bildschema des Rechtecks negiert. Die Bildfläche selbst verliert ihre Farbigkeit zugunsten einer unauffälligen Graufärbung und tritt in den Hintergrund. Das Bild wird zudem durchlöchert, um Schnüre Platz zu machen, die aus dem Bildkörper herauszuwachsen scheinen. Sind es einerseits kurze Stummel (*Iterate*), die in der Mehrzahl noch im Bildraum verbleiben, dominieren andererseits jene Werke, in denen der Faden weit über den Rand hinausreicht (*Ditto*, *Ennead*, *Metronomic Irregularity*, *Addendum*).

Etwas kommt in Bewegung, die Schnur gewinnt Autonomie, sie überdeckt das Rechteck, marginalisiert es, erzeugt Unordnung jenseits der rationalen Form, macht sie vielleicht sogar lächerlich, strömt aus dem Bild hinaus, fällt zu Boden. Ist das traditionelle Bildschema zunächst Ausgangspunkt für eine Bewegung in den Raum, entstehen daneben Installationen, die ohne diesen Halt auskommen. Jetzt sind es ein Ring (*Untitled*, 1965), ein phallizöser Kokon (*Ingeminate*), ein Gerüst (*Laocoon*) und ein gespannter Faden (*Vinculum II*), an denen die Schnüre Halt finden. Auch hier herrscht das gleiche Prinzip: Die kontrollierte Linie der Zeichnung ist übergegangen in etwas Zufälliges und Unkontrolliertes. In der Kunstgeschichtsschreibung der Avantgarde ist für diesen Sachverhalt der Terminus Antiform geprägt worden: Das Schnurmaterial folgt seiner eigenen Logik; beim Fallen, Hängen, Auslegen nimmt es Formen an, die von der Künstlerin nicht mehr kontrolliert werden. Die Beschaffenheit des Materials und die Umgebung sorgen für die Prägung.

Bevor der letzte Schritt in der Werkgenese beschrieben wird, soll das Augenmerk auf die Qualitäten des Widersinnigen gerichtet



Eva Hesse: Ennead, 1966.

werden. Dazu ein Exkurs zu den Selbstaussagen Hesses. In dem viel zitierten Gespräch mit Cindy Nemser aus dem Jahr 1969 wird die heftige Absage an jedwede realistische, metaphorische, symbolische, illustrative oder dekorative Funktion deutlich artikuliert. Hesse strebt dahin, alles Gelernte, alles, was bereits mit Bedeutung belegt ist, hinter sich zu lassen. Es interessieren sie die »abstrakten Eigenschaften, das Material, die Form, [...] die Positionierung und Ausrichtung im Raum.«¹

Die Künstlerin – eine reine Formalistin? Man könnte es glauben, wäre da nicht ein Wort, das sie wieder und wieder einsetzt, um ihr Werk zu charakterisieren: absurd. Sie erläutert nicht, was sie darunter versteht. Doch gibt das Wort einen Hinweis auf die Verknötung von Überfülle und Leere, die sich in der Kunst Hesses abspielen. Um dies zu verstehen, ist auf die doppelte Semantik von *absurd* hinzuweisen: Das Wort bedeutet zum einen, dass uns keine metaphysischen Ordnungsbegriffe mehr zur Verfügung stehen, um das Menschliche Tun und Sein zu begreifen. Zum anderen, dass im Bereich der Erscheinungen das Nicht-Zusammengehörige sich begegnet. Wenn Hesse wiederkehrend und beharrend ihre Objekte als absurd ausweist, findet sie folgerichtig den passenden Begriff für ihre Behauptung, dass die Objekte sich der Referenzierbarkeit, der Anspielung oder Übersetzung verweigern.

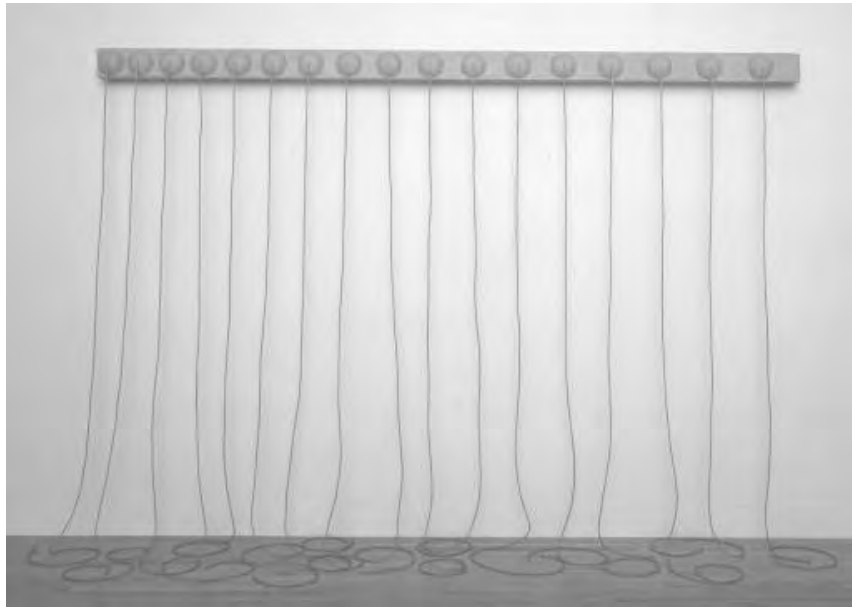
Sie sind, so könnte man schlussfolgern, gar nichts, beziehungsweise nichts als sie selbst. Das wäre die Abwesenheit metaphysischer Bestimmung. Andererseits stellt sie ebenso eindeutig klar, dass ihre Kunst aufs Engste mit ihrer Existenz verknüpft ist:

»Für mich ist das ein Gesamteindruck, der mit mir und meinem Leben zu tun hat. Das kann man nicht aufspalten in Idee oder Komposition oder Form. [...] Ich will etwas anderes finden. Etwas, das zwangsläufig mein Leben ist, mit meinen Gefühlen und meinen Gedanken zu tun hat.«²

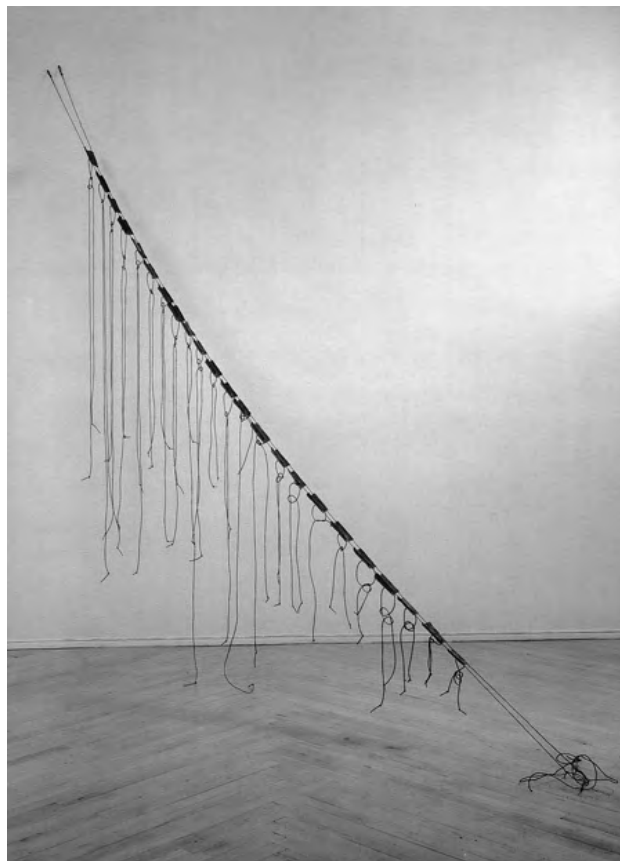
Man hört ein beinahe romantisches Pathos, das die individuelle Selbstexpression als eigenständiges Jenseits kultureller Verfügung verstehen will. Wird uns in der Zusammenführung von kommunikativer Sinnleere und impliziter Lebensfülle aber nicht auch ein Bei-Spiel für Absurdität gegeben?

1 Cindy Nemser: »Ein Interview mit Eva Hesse«, in: Eva Hesse, Katalog Museum Wiesbaden, Wiesbaden 2002, S. 252.

2 Ebenda.



Eva Hesse: Addendum, 1967.



Eva Hesse: Vinculum II, 1969.

Wie also sich der Sache annehmen? Sollen wir es uns leichten Herzens versagen, dem Wort der Künstlerin Folge zu leisten, um unser Garn zu verstricken? Vorzuschlagen ist stattdessen eine dezente Perspektivverschiebung, wodurch sich eine vorsinnhafte Dimension eröffnet, die jedoch auch die Möglichkeit einer interpretativen Kopplung von Leben und Werk bietet. Nehmen wir das Wort Hesses vom »ästhetischen Gesichtspunkt« auf, der für sie entscheidend ist. Wir neigen dazu, mit dem Begriff *Ästhetik* vornehmlich die visuelle Qualität zu bezeichnen. Ästhetisch ist das, was wir mit dem Auge wahrnehmen und uns in den Zustand der Empfindungsbereitschaft versetzt. Nun ist auf einen rezeptionsästhetischen Sachverhalt hinzuweisen, der nicht den Abbildungen zu entnehmen ist. Cindy Nemser macht Eva Hesse gegenüber die Bemerkung, dass die Objekte über eine ausgesprochen haptische Qualität verfügen.³ Sie laden ihrer Ansicht nach zu Berührungen ein. Hesse bestätigt, dass Zuschauer ihre Kunst gern »befingern« und sogar durch übergroße Zuneigung zerstört haben.⁴ Andere Interpreten betonen die erotische Wirkung, was lediglich ein überspitzter Ausdruck für die erlebbare Körperlichkeit der Dinge ist. Offenbar gibt es die Tendenz, die tote Sache, das leblose Objekt durch Berührung zu verlebendigen – oder sich selbst durch Empfindungsgaben als lebendig wahrzunehmen. Wie sonderbar oder gar absurd, wie gleichzeitig verständlich und nachvollziehbar, dass eine Künstlerin, deren Körper gebrechlich wird und dem Tode sich nähert, genau dies zu bewerkstelligen wusste.

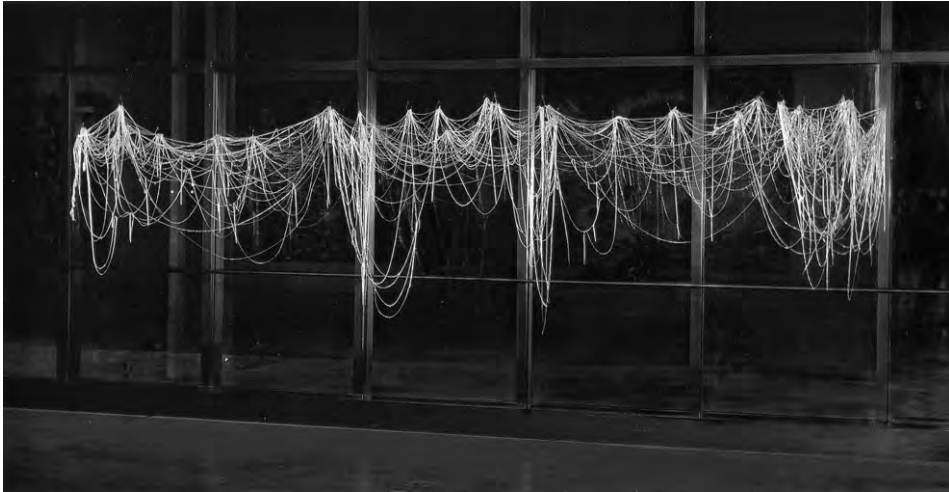
Der Körper, der einfach nur empfindet, Lust verspürt, ist wohl einer, der keinen Sinn nötig hat. Der Sinn tritt erst im Moment der Spaltung, des Verlusts an Unmittelbarkeit in Kraft. Er überbrückt und schafft einen Ersatz.

Soll man die These wagen, dass Hesse absurde Körper anbietet, haptische Spielzeuge, die den Befasser vor den Sinn führen?

Die Reihe der Schnur-Objekte zeigt in der Entwicklung aber auch dies: die Autonomisierung der Fäden und Taue von einem Körper, einem Halt. Die letzten zwei Schnur-Objekte vollenden diese Tendenz. *Right After* (1969) trägt diesen Titel, da es die Arbeit ist, die nach der ersten (von insgesamt drei) Gehirnoperationen ent-

3 Ebenda, S. 255.

4 Ebenda.



Eva Hesse: Right After, 1969.



Eva Hesse: Rope Piece, 1970.

standen ist. Es folgt als Weiterführung eine Arbeit, die ohne Titel firmiert, in der Literatur aber auch als *Rope Piece* (1970) betitelt wird; Hesse selbst nennt sie in einer Notizbucheintragung »knot piece«⁵. Diese Arbeit entsteht im Januar 1970; am 29. Mai stirbt Eva Hesse.

Beide hängenden Objekte verweisen auf keinen Hintergrund, kein geometrisches Gegenüber, keine feste Form mehr – sei es Bild, Gerüst, Sockel oder Kasten. Sie schweben, sind sistiert zwischen einer aufstrebenden und fallenden Bewegung. Beide Arbeiten wurden auf die gleiche Weise hergestellt: Faden oder Tau wurden in flüssiges Latex getaucht und nass aufgehängt, um dann auszutrocknen. *Right After* erscheint fragiler, aber auch austarierter. Hesse hegte eine gewisse Skepsis der Arbeit gegenüber, sie erschien ihr zu schön. *Rope Piece* hingegen mutet aufgrund der variierenden Dicke der Taue robuster an; dem Objekt ist eine archaische Formlosigkeit und Unordnung eigen. Wie ein verlorenes oder aufgegebenes Stück, das seine Verwendung verloren hat. Es ist, als führe Hesse die Taue in den Zustand ihrer Nonjunktalität zurück.

Sind nicht beide Objekte lesbar als Aufgabe des Körpers? Gerade das letzte Objekt erscheint wie ein Rest, ein Überbleibsel. Die Schnüre kreieren eine Sache mit Leerstellen, als hätten sie verloren, was sie einmal umschlossen oder durchzogen haben, als hätten sie sich von ihrer Funktion des Haltens und Sicherens verabschiedet.

Ich komme auf das Eingangsfoto zurück. Das Tau, mit dem Eva Hesse sich bedeckt hat, ist nun aufgestiegen, allein, den Körper zurücklassend. Der Tod hat keine Präsenz, aber das Leben davor hinterlässt eine Spur. Sollen wir so vermessen sein und dieses Knotenstück *Seele* nennen? Das wäre absurd, gerade weil zu viel Anspielung auf christliche Metaphysik darin enthalten wäre.

Und doch ist diese Antiform nicht loszulösen von der Körper-Seele-Dichotomie. Dazu ist eine Aussage Hesses zu wiederholen, an die sich die Selbstinszenierung als Körper aus Stricken knüpft:

»Ich ertrage keine sentimentalischen Geschichten, keine netten Bilder, keine hübschen Skulpturen, keine Dekorationen an den Wänden, keine braven parallelen Linien – das alles macht mich krank. Dann fange ich an, über

5 Eva Hesse: *Sculpture*; catalogue raisonné, Barrette, Bill [Bearb.], New York 1989, S. 234.



Eva Hesse mit »Right After«.

die Seele und die Gegenwart und die Eingeweide der Kunst zu sprechen.«⁶

Die Seele und die Eingeweide – noch eine absurde Kombination. Aber sie macht Sinn vor dem Tatbestand einer Todkrankheit: Die Schnüre und Fäden sind körperschweres *und* seelenleichtes Material in einem, hässlich *und* erhaben, fixiert *und* verströmend. Hesse zeigt kein tautologisches Objekt, das auf nichts als sich selbst deutet.⁷ Es bietet schließlich doch ein Bild, ein Bild für das, was die Psychoanalyse die freie Assoziation nennt: ein nervöses Hinundher, ein unregelmäßiges Sich-Verknüpfen, ein irrationales Ausgreifen⁸ – mithin die Seele im Rohzustand.

6 Nemser: Interview, S. 261.

7 Vgl. Georges Didi-Huberman: Was wir sehen blickt uns an, München 1999, S. 22.

8 Eva Hesse bezeichnet es selbst als »totally encroaching and irrational«. Siehe Eva Hesse: Sculpture, S. 234.