



Renate Kroll und Susanne Gramatzki (Hg.)

Künstlerinnen schreiben

Ausgewählte Texte zur Kunsttheorie
aus drei Jahrhunderten

Reimer

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.

© 2018 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-verlag.de

Umschlaggestaltung: Nicola Willam, Berlin

Coverabbildungen (von links oben im Uhrzeigersinn): Meret Oppenheim: *Husch, busch, der schönste Vokal entleert sich* (1934), © VG Bild-Kunst, Bonn 2017; Barbara Hepworth: *Curved Reclining Form (Rosevall)* (1960–62), © Sophie Bowness; Nanne Meyer: *Papierperspektive* (2008), © Nanne Meyer; Paula Modersohn-Becker: *Bildnis Lee Hoetger vor Blumengrund* (1906)

Schriften: Garamond und Calibri

Papier: Multi Art Silk 115 g/m²

Druck: Prime Rate Kft., Budapest

Alle Rechte vorbehalten

Printed in EU

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01582-6

INHALTSVERZEICHNIS

<i>Renate Kroll: Kunsttheorie, die nicht eine ist: Zwischen Manifestation, Reflexion und Konfession</i>	7
<i>Elisabeth Vigée Le Brun: Auszüge aus den Erinnerungen</i>	23
<i>Stephanie Hauschild: Gedanken zu einer Theorie des Porträts – Elisabeth Vigée Le Brun</i>	29
<i>Julie Hagen Schwarz: Aus ihren Briefen (von 1848–1851)</i>	35
<i>Christin Conrad: Das Liebesbriefchen und seine Bedeutung im Gesamtœuvre Julie Hagen Schwarz'</i>	41
<i>Marie Bashkirtseff: Auszüge aus ihrem Tagebuch (von 1881–1884)</i>	47
<i>Tatjana Kuharenoka: Marie Bashkirtseff zur „Poesie der Ausführung“</i>	53
<i>Marianne von Werefkin: Aus den Briefen an einen Unbekannten und einer Vortrags-„Plauderei“</i>	59
<i>Susanne Gramatzki: Philosophie der Kunst – Kunst als Philosophie. Zu den Schriften von Marianne von Werefkin</i>	67
<i>Paula Modersohn-Becker: Auszüge aus ihren Tagebüchern und Briefen</i>	77
<i>Verena Borgmann: Mit weniger Worten mehr sagen – Paula Modersohn-Becker schreibt</i>	83
<i>Charlotte Berend-Corinth: Aus Painting in Algier und Tunis</i>	89
<i>Anna Dorothea Ludewig: „Female Gaze“ – Weiblichkeit und Erotik im Werk von Charlotte Berend-Corinth</i>	94
<i>Gertrude Sandmann: Auszüge aus den Tagebüchern (1917–1941)</i>	101
<i>Anna Havemann: „Das Wesentliche aber nicht das Zufällige geben“ – Gertrude Sandmann</i>	109
<i>Varvara Stepanova: Aus Katalogbeiträgen, Tagebuchaufzeichnungen und Notizen</i>	113
<i>Christiane Post: „Versuche, Kunst zu leben“ – Varvara Stepanova</i>	122

<i>Barbara Hepworth</i> : Aus <i>Pictorial Autobiography</i> , Katalogbeiträgen und Notizen	131
<i>Sophie König</i> : Auf der Suche nach der Form: Die Texte von Barbara Hepworth.....	139
<i>Hélène de Beauvoir</i> : Auszüge aus den <i>Souvenirs</i> , aus Vorträgen und Interviews	149
<i>Renate Kroll</i> : Um der Kunst willen ... Betrachtung im Schreiben der Hélène de Beauvoir	153
<i>Louise Bourgeois</i> : Aus Tagebüchern, Notizen und Interviews	163
<i>Christoph Schulz</i> : Theorie, Poesie und Bibliophilie im Werk von Louise Bourgeois.....	172
<i>Agnes Martin</i> : Aus ihren Aufzeichnungen über Kunst	183
<i>Lena Fritsch</i> : „Wenn ich an Kunst denke, denke ich an Schönheit“ – Agnes Martins Schriften	188
<i>Meret Oppenheim</i> : Aus Rede, Notiz und Brief	199
<i>Anna Bers</i> : Intermediale Transgression und künstlerische Anthropologie bei Meret Oppenheim	205
<i>Magdalena Abakanowicz</i> : Aus Fragmenten eines autobiografischen Textes (<i>20 x Porträt</i>)	219
<i>Jadwiga Kamola</i> : „Dann schnitzte ich mit dem Messer Gesichter“: Magdalena Abakanowiczs <i>20 x Porträt</i>	227
<i>Valie Export</i> : Aus Manifesten, Essays und anderen Schriften	237
<i>Anne Schülke</i> : Dekonstruktion von Körper-/Zeichen bei VALIE EXPORT ...	245
<i>Nanne Meyer</i> : Aus Texten über Arbeiten, Zeichnen und das Zufällige	255
<i>Katrin Ströbel</i> : „Zeichnen ist Schreiben. Zeichnen ist eine Form zu denken.“ Zu den Texten von Nanne Meyer	262

Renate Kroll

Kunsttheorie, die nicht eine ist: Zwischen Manifestation, Reflexion und Konfession

*Papier ist Papier / aber es ist auch / ein Weg / zu den Sternen /
zu Sinnbild und Sinn / blinden Geheimnissen / und / zu den Menschen*
Rose Ausländer

Warum beschäftigt sich dieser Band ausschließlich mit Künstlerinnen? Warum setzt er auf weitgehend bekannte Namen wie Abakanowicz, Bashkirtseff, Bourgeois, Hepworth, Martin, Stepanova, Vigée Le Brun, Werefkin und andere? Warum liegt der Akzent nicht mehr auf bislang verkannten Künstlerinnen wie Berend-Corinth, Hagen Schwarz oder Sandmann? Warum werden Künstlerinnen aus ganz verschiedenen Ländern einbezogen, aus Ost- und Westeuropa, Kanada/Mexiko, Russland, den USA? Diese Fragen stellen sich, zumal mit der exklusiven Aufnahme von Künstlerinnen noch jenes Differenzdenken heraufbeschwört werden könnte, das sich im Grunde baldmöglichst selber ad absurdum führen sollte. Freilich wird nun nicht von einem wesenhaften Anderssein von Frauen oder einer vermeintlich „weiblichen“ Kunst ausgegangen. Doch es mag die Prämisse greifen, dass sich (auch etablierte) Künstlerinnen über eine ihrer Geschlechtsspezifika geschuldeten Situation bewusst sind. Sie soll hier nicht ganz außer Acht gelassen werden; und so zieht sie sich auch in prinzipieller Vergleichbarkeit durch die Betrachtungen einzelner Künstlerinnen hindurch, akzentuiert noch bei Julie Hagen Schwarz oder Magdalena Abakanowicz, explizit thematisiert im Werk von Meret Oppenheim oder Valie Export. So sehr miteinander vereinbar die *condition féminine* von Künstlerinnen jedoch auch sein mag, so verweist ihr künstlerischer Ansatz doch facettenreich auf Einzigkeit und Differenz – gerade auch was ihre Initiation,

ihren Zugang zur künstlerischen Arbeit, ihr Verständnis von Kreativität und von Kunst, ihr künstlerisches und theoretisches Konzept betrifft –, auch im kontextuellen Zusammenhang mit den umgebenden Kunstströmungen, Trends und Moden. Um die Einzigartigkeit und Differenz in der künstlerischen Arbeit genauer herauszufinden, wurden Künstlerinnen studiert, die innerhalb des Kanons als etabliert gelten¹ oder denen ein größeres öffentliches Interesse entgegengebracht wurde. Und um die Stimme der Künstlerin auch im Originalton zu hören, umfasst der Band jeweils einen ausgewählten Beitrag aus den Schriften der Künstlerin mit anschließendem Kommentar aus literatur- und kunstgeschichtlicher Perspektive.

Wie steht es dabei aber mit der – auch von den Künstlerinnen – allgemein anerkannten Unvereinbarkeit von künstlerischem Schaffen und der eigenen Interpretation? Am direktesten drückt dies Charlotte Berend-Corinth in ihren Aufzeichnungen aus: „Er [der Künstler] liebt es nicht, davon zu erzählen, wie er sein Werk zustande brachte – er hofft, alle seine Gefühle und Gedanken in seine Werke gelegt zu haben.“ Noch konkreter wird Barbara Hepworth. Für sie liegt Sprache in der Sprache des Kunstwerks selbst und ist deshalb „jene Sprache“, die „der Bildhauer nutzt, um die gesamte Erfahrung seines Fühlens und Denkens zu vermitteln“. Warum wollen die in diesem Band versammelten Künstlerinnen dann doch über (ihre) Kunst schreiben, wollen sich sprachlich ausdrücken, obwohl ihnen die bildenden und gestaltenden Künste, Gemälde, Zeichnung, Skulptur, Performance bzw. Materialien wie Farben, Leinwand, Holz, Stein, Keramik, Textil schon adäquate Ausdrucksmittel an die Hand geben?

Literatur ohne eigene Tradition

Der Titel meines Beitrags „Kunsttheorie, die nicht eine ist“, der auf Luce Irigarays Essay über *Das Geschlecht, das nicht eins ist*², anspielt, greift den Gedanken dieser Philosophin auf, dass das weibliche Geschlecht stets von männlichen Parametern ausgehend gedacht worden ist. Die Autorin legt ausführlich dar, dass und inwiefern das weibliche Geschlecht ein „Nicht-Geschlecht“ ist, ein Negativ, ein Gegenteil, die Kehrseite.³

Auch die Literatur, die Textsammlung des folgenden Sammelbands, ist, so könnte man sagen, eine Literatur ohne (eigene) Tradition, ohne (eigene) Repräsentation in der kulturellen Öffentlichkeit.⁴ Sie stellt weder konsequent eine ‚Frauen-Geschichte‘ dar noch eine ‚Geschichte von Künstlerinnen‘, sie bildet auch keine ‚Theorie- oder Philosophie-Geschichte von Künstlerinnen‘ ab. Vielmehr setzt sie sich über rigide Gattungsbestimmungen hinweg und plädiert dafür, diese Ansätze miteinander verbunden zu sehen. Ausgegangen wird dabei von der Annahme, dass die heterogen anmutenden Texte zwar in ihrer Vorgehens- und Aussageweise unterschiedlich dimensioniert sind, auch strukturell voneinander abweichen, dass sie aber trotz ihrer differentiellen Logik und Schreibweise ineinander konvertierbar sind. Immerhin steht die sprachliche Aktualisierung des künstlerischen Werks, des künstlerischen Verfahrens bzw. des künstlerischen Werdegangs im Fokus der Betrachtungen. Das aufgebotene vielfältige Quellenmaterial und seine wissenschaftliche Kommentierung bleiben dabei eigenständig und voneinander abgrenzbar. Auch werden sich bei einer einzelnen oder gesamten Zusammenschau Reibungen ergeben; sie sind durch die Auswahl der Texte, der Künstlerinnen und der Wissenschaftler_innen beabsichtigt. Diese Reibungen werden allerdings wesentliche Aspekte des künstlerischen Ausdrucks, des Denkens und Arbeitens von Künstlerinnen begreifen lassen.⁵

Schreiben über

Das Rahmenthema des Sammelbandes heißt *Künstlerinnen schreiben – Ausgewählte Beiträge zur Kunsttheorie aus drei Jahrhunderten*. Der unvollständige, intransitive Satz „Künstlerinnen schreiben“ bezieht sich auf Roland Barthes’ Essay *Schriftsteller und Schreiber*, in dem er zwei grundsätzliche Typen des Autors und der Autorschaft herausstellt: Er zieht eine Trennung zwischen dem eigentlichen Schriftsteller (*l’écivain*) und einem Schreibenden (*l’écrivant*): einem, der sich auf das „Wie schreiben“ konzentriert und sich fragt, „welchen Sinn die Dinge haben“, und einem, der „über etwas“ schreibt, wie dem Verfasser eines Artikels, einer Abhandlung oder eines Briefes, also dem Autor, der einen Gegenstand oder eine Textgrundlage zur Vorlage hat.⁶

An dieser Stelle beginnt für unseren Band ein neuer Ansatz. Gewiss schreiben die Künstlerinnen ‚über ...‘, über die Kunst, über ihr Wesen, ihren Sinn, ihre Realisation, über die künstlerische Arbeit, ein konkretes Werk, seine Entstehung usw., auch über sich selbst. Insofern hätte sich auch ein Titel angeboten wie „Künstlerinnen schreiben *über* Kunsttheorie“. Im Titel *Künstlerinnen schreiben – Ausgewählte Beiträge zur Kunsttheorie aus drei Jahrhunderten* liegt also ein Widerspruch, allerdings ein absichtlich eingegangener. Denn wer, nach Barthes, ‚über‘ etwas schreibt – über Kunst zum Beispiel – ist kein Schriftsteller (*écrivain*), sondern eben der Verfasser eines Textes. Mit dem Titel *Künstlerinnen schreiben* werden diese gleichsam indirekt zu Schriftstellerinnen erhoben.⁷ Die Frage bleibt aber, ob sie in dem ‚anderen‘ Medium auch ihren künstlerischen Ausdruck gefunden haben. Würden uns ihre Schriften auch interessieren, wenn wir ihr künstlerisches Werk nicht kennen?⁸ Sind ihre Schriften „selbstständige“ Werke? Haben sie einen Wert über dokumentarische Statements hinaus? Um nicht so weit zu gehen wie Picasso, der einmal von sich behauptet hat, im Grunde sei er ein Dichter, der auf die „schiefe Bahn“ geraten ist.⁹

Bei der Lektüre der schriftlichen Aufzeichnungen von Malerinnen, Bildhauerinnen, Skulpteurinnen, Zeichnerinnen wie Elisabeth Vigée Le Brun, Paula Modersohn-Becker, Marianne Werefkin, Marie Bashkirtseff, Agnes Martin, Louise Bourgeois, Magdalena Abakanowicz oder Nanne Meyer, um nur einige zu nennen, fällt es schwer, noch eine solche Einteilung in „écrivain“ und „écrivain“ vorzunehmen. Mehr noch verstößt der Ansatz, Künstlerinnen als *écrivaines* vorstellen zu wollen, gegen Pierre Bourdieus klare Unterscheidung von „champ littéraire“ und „champ artistique“, den verschiedenen Feldern oder Diskursen, denen „écrivain“ („écrivain“) und „artiste“ angehören. Diese Dichotomie, das wird klar, stellt die Schriftstellerei einer Künstlerin in Frage, um so mehr als ihre Schriften traditionell und letztlich noch bis heute als „nicht-selbstständige“ Werke in der zweiten Reihe hinter dem ‚eigentlichen‘ Werk stehen – Literatur, *die nicht eine ist*. Sollen oder können Künstlerinnen aber auch allein über ihre Schriften wahrgenommen werden? Können diese mehr aussagen, als nur unter Nutzung ihres historiografisch-biografischen Quellenmaterials möglich ist? Können sie „literarisch aufregend“¹⁰ sein?

Immerhin: Jede Verbalisierung forciert Bewusstwerdung, Wahrnehmung, Entdeckung, Selbst-Aktualisierung und Beurteilung. So könnte, wenn auch nicht zwingend, der literarische Ausdruck mehr Aufschluss über das künstlerische Werk geben und bisherige rein objektbezogene Einschätzungen um neue Dimensionen erweitern – dies gerade auch im Vergleich zur traditionellen Ekphrasis bzw. zu bild- und kunstwissenschaftlichen Fokussierungen im Auftrieb des *pictorial turn*. Der sprachliche Ausdruck der Kunstschaffenden, ob er nun von Humor, Zynismus, von Betroffenheiten, Idealen, Sensibilitäten oder Verletzbarkeiten bestimmt ist, wird deshalb auch den Kunst- bzw. Kulturwissenschaftler vor die Aufgabe stellen, ein neuer, anderer Leser zu werden, will heißen, auch den Gesamtzusammenhang zwischen dem Format Sprache und dem Format Kunst zu sehen, die Interaktion von Lesbarem und Sichtbarem.¹¹ Gemeint mit dem Lesbaren ist eine neue Perspektive auf den künstlerischen Aspekt von Quellenmaterial und dessen kunstwissenschaftliche Ergiebigkeit.¹²

Künstlerinnen haben sich bekannterweise auch als Dichterinnen und Schriftstellerinnen etabliert wie u. a. Meret Oppenheim und Varvara Stepanova. Bei der Beschäftigung mit den Texten auch anderer Künstlerinnen drängte sich – zumal einer Literaturwissenschaftlerin – allerdings mehr und mehr der Eindruck auf, dass Künstlerinnen auch beim Schreiben („über“) von einem schöpferischen Impuls geleitet sind. Ihre Texte lassen nachgerade eine fundamentale Triebkraft erahnen, eine beinahe existentielle Notwendigkeit, neben Ölbild, Zeichnung, Farbe, Form, Skulptur, Textil auch in der Sprache ihren Ausdruck zu suchen. Sprache ist hier nicht nur Ersatz. Die Künstlerinnen sehen in ihr bzw. erleben mit ihr ein für sie gleichwertiges, ein weiteres notwendiges Medium, zuweilen ein Medium, mit dem sie ein sprachliches (Kunst-)Werk entstehen lassen.¹³

Zwischen persönlichem Bekenntnis und künstlerischer Erkenntnis

Künstlerinnen illustrieren – in Briefen, Tagebüchern, Essays, Notaten, autobiografischen und theoretisierenden Aufzeichnungen – nicht nur das eigene Werkstattdenken. Sie gehen vielfach darüber hinaus und

generieren eigenständige Textformen, die, um es pointiert zusammenzufassen, zwischen Manifestation, Reflexion und Konfession oszillieren. Das oft eigenwillige und zuweilen neologische Sprachverhalten verweist auf Kreativität, die aus einem obsessiven, manchmal auch missionarisch anmutenden Klärungs- bzw. Aufklärungswillen zu kommen und mit dem eigenen Kunstschaffen vereinbar scheint.

Die Texte sind keine Abhandlungen (über Kunst), sie entwerfen keine rigiden Programme, sind keine (rein) persönlichen Aufzeichnungen. Die Texte, auch wenn sie mit originellen Wendungen und Begriffen arbeiten, entwerfen keine Begriffsapparate. Das Genre situert sich zwischen persönlichem Bekenntnis und künstlerischer Erkenntnis. Es lässt eine Reaktion gegen bestehende Wertmaßstäbe durchscheinen, gegen den Konsens, gegen artistische Tendenzen. Auch spricht aus ihm der existentiell bedeutsame Umgang mit der Kunst, die Intensität der Erfahrung mit der künstlerischen Arbeit, auch die Betrachtung des eigenen künstlerischen Schaffens sowie das sie alle herausfordernde Phänomen Kunst. Wenn man geistige Positionen extrapolieren wollte, so beträfen sie wohl vor allem die Auseinandersetzung mit der ‚Wahrheit‘ von Kunst, ihrem Wesen, ihrer Bedeutung, ihrem Sinn, aber auch mit *mimesis*, Abstraktion, gegenständlicher und gegenstandsloser Kunst.

Sprachschöpfung

Texte von Künstlerinnen wurden in der Forschung bisher eher als „Nebenprodukte“, als unselbstständige Texte behandelt, als Beiwerk oder Paratexte¹⁴ – aus dem einfachen Grund, da ihnen bisher weniger ein literaturwissenschaftliches als vorrangig kunsthistorisches Interesse galt. Gewiss sind aus kunstwissenschaftlicher Perspektive den Texten wichtige Informationen zu entnehmen, sämtlich Material, das für Archive, Dokumentationen, auch für das Verfassen von Monografien und Biografien, ausgewertet werden kann. Künstlerinnen haben aber auch den künstlerischen Vorgang im Visier, machen (wie etwa Hagen Schwarz, Vigée Le Brun, Modersohn-Becker oder Meyer) das künstlerische Produkt bzw. aktuelle Kunstrichtungen (wie u. a. Varvara Stepanova) zum Hauptthema ihrer Betrachtung. Allgemein

auffällig ist, dass die Künstlerinnen (eine) Lust am Reflektieren und damit auch an der Sprache finden und sie in ihren Texten um das Verstehen und Vermitteln des künstlerischen Schaffensprozesses ringen, so auch um die Durchdringung des Phänomens Kunst.

Wer schreibt, arbeitet auch immer an der Sprache und mit der Sprache. Die Wörter sollen etwas ans Licht bringen; sie sollen aussagen, „welchen Sinn die Dinge haben“ (Barthes), womit sich auch die Frage nach dem „wie schreiben“ (Barthes) stellt. Insofern ist vielleicht den Schriften der Künstlerinnen, auch wenn sie ‚über‘ etwas schreiben, ein künstlerischer Eigenwert, ja auch ein schriftstellerischer Eigenwert nicht (ganz) abzusprechen. Er mag von Fall zu Fall unterschiedlich eingeschätzt werden. Idealerweise (wie u. a. bei Martin, Bourgeois, Oppenheim, Hepworth, Abakanowicz, Meyer, Export) ver-rät der sprachliche Ausdruck schon etwas von der gleichen Originalität wie das kreierte Kunstwerk. Insofern ist es auch das Anliegen dieses Sammelbandes, den Text als ‚Kreation‘ zu sehen, als selbstständiges Werk, wenn möglich als schriftstellerisches Werk und weniger als ein ‚Schreiben über‘ – wenn auch der Text einen (wichtigen) Beitrag zum Theorieverständnis ihrer Kunst oder auch von Kunst ganz allgemein darstellt.

Die ausgewählten Texte der Künstlerinnen sollen demzufolge auch nicht dazu dienen, das künstlerische Werk durch die Sprache der Künstlerin *erklären* zu lassen. Niemals werden letzte Kunstgriffe sich – auch nicht über einen Kommentar – erfassen lassen, ebenso wenig der Moment oder die Arbeit im Inneren, wie ein Bild oder eine Skulptur entstand. Auch die Künstlerin selbst wird nachträglich nicht den Augenblick ihrer Inspiration erläutern können. Charlotte Berend-Corinth fasst es so zusammen: „[...] ich male meine Bilder lieber, als dass ich darüber spreche! Nach meiner Meinung ist ein Künstler selten dazu befähigt, über Kunst zu reden, und am wenigsten über seine eigene“.

Oftmals, wie bei Hepworth, Bourgeois, Martin oder Meyer erleben wir Annäherungen an den Moment des Entstehens. Ihre Spannung beziehen sie daraus, dass, nachdem das künstlerische Werk einmal gestaltet ist, sein Ursprung, Wachsen und Werden kaum mehr greifbar sind. Wie sich die Linien, die Farben und die Formen zusammengefügt haben und dann auch über Jahrzehnte oder Jahrhunderte

fortbestehen, fällt der Rezeption zu, die den Subjekt-Objekt-Prozess auch nicht mehr nachvollziehen kann. Dennoch kann über sprachliche Formulierungen und Schöpfungen eine solche Art der Spurensuche versucht werden. Schließlich sollte nicht nur das Kunstwerk gelesen werden; auch der Text ist ‚lesbar‘, und nicht nur in Bezug auf seine Informationen, sondern auch hinsichtlich seiner vielfach auf einer Metaebene erst greifbaren Ästhetik.

Im Folgenden möchte ich lediglich an wenigen Beispielen das Künstlerinnen-Schreiben umreißen; vielleicht lässt sich im Vorfeld schon andeuten, wie facettenreich, vielschichtig und bunt das Panorama differenzierten Denkens und Ausdrucks im ‚künstlerischen‘ Schreiben ist. Meine folgenden Einlassungen können nur Anregungen sein; die Texte der Künstlerinnen sowie deren Kommentierungen durch die hier vertretenen Wissenschaftler_innen führen bedeutend detaillierter in das Wesen des Schreibens und der künstlerischen Arbeit hinein.

Sinnlichkeit, Genie und Wahrhaftigkeit ...

Theoriebildung am konkreten Objekt, dem Porträt, liegt uns in den *Souvenirs* der Elisabeth Vigée Le Brun vor. Besonders fasziniert die Malerin dabei die emotionale Wirkung, die ein Gemälde ausüben kann, und sie überlegt darum bis ins kleinste, liebenswerteste Detail, welches Dekor, welche Drapierung, Kleidung, Accessoires wie Schärpen, Tücher, Kopfputz, Schals, Stoffe, Gewänder usw. und natürlich welche Farben und Lichteffekte welche Wirkungen erzielen können. Auch beim Schreiben scheint sie sich über den effektvollen Einsatz gestalterischer Mittel, über die emotional berührende Wirkung eines Textes bewusst zu sein. So werden ihre ‚Theorien‘ umspielt von Episoden, Erlebnissen, Anekdoten und Ratschlägen. Nicht umsonst hält Vigée Le Brun Menschenkenntnis und Beobachtungsgabe für unverzichtbar in der Porträtmalerei; auch ihre erinnernden Aufzeichnungen legen ein beredtes Zeugnis von Menschenkenntnis und Beobachtungsgabe ab; hier offenbart sich eine Malerin mit stark ausgeprägter sinnlicher Wahrnehmung, deren Skizzen nicht zuletzt an die bezaubernden Briefe der weltberühmten Marquise de Sévigné erinnern.

Marie Bashkirtseff grenzt, als ob sie Vigée Le Brun weiterführen wollte, „wunderbare“ Malerei von „handwerklich gut gemachten Bildern“ ab. Was mit „wunderbar“ gemeint ist, wird aufgefächert, ist aber am ehesten getroffen mit dem Genie-Begriff, dessen sie sich hier bedient (2.10.1881/28.8.1882). Gemeint ist das Eindringen in die Wahrheit (der Natur), das wahre Zusammenwirken von Idee und Ausführung, wobei sie sich auch zu romantisch aufgeladenen Begriffen wie „Zauber des Pinsels“, „Poesie der Ausführung“, „göttlicher Hauch“ oder „Grazie“ hinreißen lässt. Ablehnend gegenüber steht sie dem reinen Kopieren der Natur, aber auch dem „akademisch Erkünstelten“. Ihre Formulierungen bestechen denn auch durch Originalität, so als ob es ihr ging wie dem (von ihr so bezeichneten) Genie, dem sich „gewalttätig etwas aufdrängt, ihn [sic] gefangen hält“. Wie es später ähnlich Agnes Martin, Louise Bourgeois oder Magdalena Abakanowicz zum Ausdruck bringen: „[...] man hat nicht sein Sujet, sondern das Sujet hat einen“ (28.8.1882).

Paula Modersohn-Becker geht in ihren brieflich vermittelten Gedanken noch tiefer in den Prozess des Herstellens hinein und ringt darum – und wir mit ihr –, wie zum Beispiel Farben aufgetragen, Formen gefunden werden müssen, die das „Wesenhafte“, das „Hauptsächliche“ erfassen, wie „Einfachheit“ (1903) erreicht werden kann oder wie „Schummern und Vibrieren“ den Bildern zu einer „größeren Lebenskraft“ verhelfen sollen. Aus einem immer spürbarer werdenden Drang nach schöpferischer Vollendung erfindet Modersohn-Becker auch neue Begriffe, wie z. B. „[d]as Krause“, das „sanfte Vibrieren der Dinge“, die „bewegte Oberfläche“, was heißen soll, ob und wie sich „Leben“ in Bildern abspielt (18., 20.2.1903). Ihre Briefe strahlen einiges von der persönlichen Empfindung der Künstlerin aus, die für sie auch künstlerisch die „Hauptsache“ bleibt (1.10.1902).

Diese Beispiele sind erweitert, differenziert und fokussiert auf konkrete, auch ganz persönliche Erfahrungen im Umgang mit dem Malen und mit der gesellschaftlichen Umgebung, in den Aufzeichnungen von Berend-Corinth, Hagen Schwarz und Sandmann. Immer wieder wird Farbeauftragen, Zeichnen, Form, Kolorit oder auch die Arbeit mit Modellen thematisiert – mit der Absicht, „Wirkung und Haltung in ein Bild zu bekommen“ bzw. „der Sache Geist zu geben“ (Ha-

gen Schwarz). Sandmann erfasst es mit dem Ausdruck „organisch zeichnen“, will heißen etwas „Ehrliches“, „Reines“, „Ruhevolles“ schaffen, zu „sein“ und „nicht nur tun“, „ehrlich und echt sein“. Besonders auffällig bei Letzteren ist die vehemente Distanzierung von allen Strömungen, von Futurismus über Expressionismus bis zum Konstruktivismus. Sandmann will den „Modetanz“ nicht mitmachen, kein „geistiges Chamäleon sein, um modern zu bleiben“. Sämtliche Künstlerinnen distanzieren sich vom reinen Abbilden. Was künstlerisch die Mimesis und damit Naturalismus und Realismus übersteigt – nur das ist es, was diese Künstlerinnen in ihren Aufzeichnungen bewegt.

Was letztlich alle Künstlerinnen vereint: Sie versuchen die zu leistende künstlerische Arbeit aus dem „Leben“, ihrem eigenen Leben entstehen zu lassen, so dass Leben, Schreiben und Arbeiten kongruent werden. Das Artifizielle, das Blendwerk, so eben auch die Übernahme gängiger Moden, Nachahmung, verbietet sich für sie, auch wenn sie Anregungen von außen rezipieren. Aus ihren Schriften spricht eine Treue zum Wesentlichen und Wahrhaftigen, und für alle scheinen sich mit der künstlerischen Tätigkeit Dinge zu eröffnen, die andere nicht sehen oder nicht so sehen: „It doesn't have to be an accurate drawing, but it has to stand for an observation“¹⁵.

Marianne von Werefkin verlässt ebenfalls die Idee der reinen Abbildung und entwirft dazu facettenreich und nuanciert ungewohnte Gedanken, z. B. über das Phänomen der Aufrichtigkeit (sei es eine „naive, gewollte oder bewusste“), die hier von „Beobachtung“ und „Bewusstsein“ untermauert scheint. Werefkin geht aber noch darüber hinaus, wenn Aufrichtigkeit (oder das Leben wirklich zu begreifen) für den Künstler heißen soll, „Wünsche und Sehnsüchte an die Stelle der Lebensrealität“ treten zu lassen. Hier wird ein kreatives Potenzial angesprochen, das in den „Dinge[n]“ liegt, „die nicht sind“. Die Realität scheint hier für den Künstler abgeschafft. In dieses „Nichts“ lässt Werefkin allerdings die Kunst, eine „andere Form der Denkfähigkeit“, eintreten.

Wie das Leben der Künstlerin im Werk der Künstlerin unmittelbar Gestalt annimmt, das zeigen besonders eindrucksvoll die Aufzeichnungen von Magdalena Abakanowicz, Louise Bourgeois, Agnes Martin und Barbara Hepworth. So wenn zum Beispiel Abakanowicz

ihre Kindheit textuell entstehen lässt – das Dorf, die bäuerliche Umgebung, die Familie, die Landfrauen, die Natur in allen Fasern ihrer Erscheinungen wie Bäume, Gras, Steine, Stöcke, Schlamm, Füchse, Frösche, Fledermäuse. Dieses Schreiben gleicht dem künstlerischen (auch dem textilen) Prozess, der mit minimalistischem Ausdruck und bei aller Direktheit die Atmosphäre des Wunderlichen und Befremdenden einfängt. Mit ihrer fiktional-realistischen Sicht (die Künstlerin nennt sie „poetic form“) wird die Welt auf das Dingliche und Stoffliche reduziert, die Sprache auf das absolut Notwendige. Die Gefühle sind diszipliniert, wie ausgeschaltet. Allerdings lässt diese scheinbar sachliche und äußerst verknappte Welt-Wahrnehmung in kargen Worten und einfachsten Sätzen auch eine Brutalität aufscheinen, die auf Entwurzelung und Vereinsamung hindeutet: ein unerbittliches Schreiben, eine unerbittliche Kunst, die sich die Naivität eines ersten, staunenden Blickes bewahrt hat.¹⁶

Wie Kunst gleich Text ist und Text gleich Kunst, wird besonders auch in Valie Exports *Medialen Anagrammen* (1990) deutlich – einem Essay-Gedicht/Gedicht-Essay, das von Sprech- oder Denkpausen, Irritationen oder auch Reflexionsintervallen durchzogen ist. Dabei scheinen Begriffe auf, die sowohl ihre Kunst als auch ihre Texte markieren – wie z. B. „Ausdruckssprachen, Blicksprachen, Bedeutungssprachen“. Und so lotet sie in ihrer Kunst, ihren „experimentellen und medialen Arbeiten“, nicht nur „Grenzgebiete differenter Formsprachen“¹⁷ aus – bei Valie Export betrifft ihre Durchkreuzung, Durchquerung, Subversion, Verschiebung, Erweiterung, Entgrenzung auch die Veränderbarkeit des menschlichen Körpers wie überhaupt aller Repräsentationen, und das heißt auch der festgefügtten Sprachstrukturen. Wie wir die Künstlerin von jeher kennen, bringt sie mit ihrer Auffassung von Sprache, Körper und Kunst als prozessuale Veränderbarkeiten sowie mit ihrer künstlerischen, medialen und sprachlichen Performance auch die traditionellen Geschlechterzuschreibungen ins Wanken.

Ein explizites „Schreiben über ...“ scheinen die Texte von Varvara Stepanova zu bezeugen, wenn sie „Über die ausgestellten Graphiken“, „Über das gegenstandslose Schaffen“, „Über den Konstruktivismus“ theoretisiert. Hier sollte einmal eine Künstlerin, Dichterin

und Schriftstellerin zu Wort kommen, „deren Werk“, wie die Kommentatorin sagt, „eine große Bandbreite an Textformen enthält“, deren hier vorgestellte Texte sich allerdings als rein sachliche, systematisch-akribische gerieren. Diese Kompetenz aber, ohne persönliche Gebärde und dennoch dezidiert aufzutreten, scheint nötig, um adäquat über das explosive, innovative Potenzial neuer, revolutionärer Welt- und Kunstschaungen zu urteilen – mit dem Wunsch oder dem „Versuch“, die „Kunst“ anhand eigener Anschauungen „leben“ zu können.

Staunen und Bejahung als Grundkräfte des Schreibens

Vorerst bleibt festzuhalten: Eine (bildende) Künstlerin bleibt (bildende) Künstlerin. Allerdings: Mit der Überschreitung ihrer Rolle als Kunstschaffende, als Hand-Werkerin im besten Sinne, eröffnet sich meines Erachtens ein Möglichkeitsraum zwischen Kunst und Quellentext. Zunächst erhält die mit ihm einhergehende Selbstreferentialität einen neuen Stellenwert. So impliziert die Erweiterung des Formats Künstlerinnen-Schreiben nachgerade die Erweiterung des Denkraums einer auf das Kunstobjekt bezogenen Betrachtung. Im Unterschied zum Aufweis von Doppelbegabungen lag der Schwerpunkt hier auf dem Wert und der Bedeutung einer medialen Differenzierung, d. h. einer Sicht auf einen medialen Wechsel bzw. eine Erweiterung nach den Gesetzen des neu herangezogenen Mediums.¹⁸

Herauskristallisiert hat sich dabei das schöpferische Vermögen einer *schreibenden* Künstlerin, die für das Unbegreifliche, die Kunst, zunächst keine Sprache hat, nicht aber schweigen kann oder will. So spricht sie von dem, worüber sie nicht schweigen kann und findet darüber eine Sprache, manchmal ertastend, manchmal dezidiert oder auch über die Erfindung von Neologismen. Ihre Texte zeugen von Intensität, Sprach- und Denkkraft, die aus der Unverfügbarkeit des bislang Unausgesprochenen zu kommen scheint.

Ihre Sprache zeigt viel und verbirgt viel. Aber sie benutzt die Sprache nicht (nur), sondern bewegt sich in ihr bzw. lässt sich von ihr bewegen. Die Grundkräfte ihres Schreibens sind meist das Staunen über das Phänomen Kunst wie auch die Bejahung von Kunst.

Die Künstlerin behält ihr Standbein in der Kunst, aber mit dem Spielbein bewegt sie sich in ein anderes Medium.¹⁹ Sie betritt die Bühne der Sprache, sie „schreibt“. Mitunter vermittelt sich sogar der Eindruck, dass ihr der Schreibgestus in dem Sinne „ich schreibe“²⁰ auch ganz bewusst ist.

Anmerkungen:

- ¹ Stefan Ripplinger nennt in seiner zweiseitigen Aufzählung jener „Künstler, die schreiben“ auch Bourgeois, Export und Martin sowie unter der Rubrik „Künstlerschriftsteller oder Schriftstellerkünstler“ auch Modersohn-Becker, vgl. Stefan Ripplinger: *Schiefe Bahn. Künstler, die schreiben*. Berlin 2013, S. 5–6, 7. Seine Studie mit intermedialem Schwerpunkt kommt allerdings auch zu der Feststellung, dass „der weitaus größte Teil ihrer [der Künstler] Schriftstellerei nicht aus Mischwerken [besteht], sondern aus den ihre Kunst „begleitenden Arbeiten“ (S. 19).
- ² Luce Irigaray: *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris 1977.
- ³ Sie entwirft in der Folge das Prinzip eines binären weiblichen Geschlechts.
- ⁴ Hier seien stellvertretend zwei herausragende Studien genannt, die ausschließlich Künstler in den Blick genommen haben wie (von Marcel Duchamp bis Antonio Tàpies) Jürgen Claus: *Theorien zeitgenössischer Malerei in Selbstzeugnissen*. Reinbek bei Hamburg 1963; 1967 sowie (für den Zeitraum von 1885 bis etwa 1925) Walter Hess: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*. Reinbek bei Hamburg 1956. Auf den (androzentrischen) Kanon vom 14.–20. Jahrhundert konzentrieren sich auch Robert Goldwater/Marco Treves: *Artists on Art. From the XIV to the XX Century*. New York 1945.
- ⁵ Einen ähnlichen Ansatz hatte schon Candace Jesse Stout vertreten, der in seinen Seminaren über bildende Kunst statt auf Sekundärliteratur ausschließlich auf „Primärquellen“ rekurrierte und von daher das Kunstverständnis der Studierenden um einschneidend neue Perspektiven bereicherte: „Artists as Writers. Enriching Perspectives in Art Appreciation“, in: *Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research* 40,3 (1999), S. 226–241.
- ⁶ Roland Barthes: „Schriftsteller und Schreiber“, in: Roland Barthes: *Literatur oder Geschichte*. Frankfurt a. M. 1969, S. 44–53.
- ⁷ Hier liegt zwar die Idee der künstlerischen Doppelbegabung nahe, allerdings geht diese von anderen Prämissen aus, u. a. von Simultaneität, Ambivalenz, Symbiose, Intermedialität, vgl. hier z. B. Herbert Günther: *Künstlerische Doppelbegabungen*. München 1938/1960; Ernst Scheidegger: *Dichtende Maler, malende Dichter*. Zürich 1957; Kurt Böttcher/Johannes Mittenzwei: *Dichter als Maler*. Leipzig 1980; Serge Faucherau: *Peinture et dessins d'écrivains*. Paris 1991; Nico-

las Baerlocher/Martin Bircher (Hg.): *Auf einem anderen Blatt. Dichter als Maler*. Zürich 2002; Donald Friedman/John Updike (Hg.): *Und ich mischte die Farben und vergaß die Welt ... Malende Dichter*. München 2008.

- ⁸ An dieser Stelle wird auch deutlich, wie sich unsere Fragestellung vom Ansatz der Künstlerbücher abhebt.
- ⁹ Zit. nach Ripplinger 2013, S. 8. Stefan Ripplinger stellt sich in diesem Zusammenhang auch die Frage, wo ein Schriftsteller denn anfängt, „bei der Schrift, beim Wort, bei der Erzählung?“, S. 8.
- ¹⁰ So fragt Ripplinger 2013, S. 20.
- ¹¹ Einen hervorragenden Sammelband, der auf diese Thematik abhebt – am Beispiel der Originalschriften zahlreicher Künstler_innen (darunter auch Louise Bourgeois) –, hat Françoise Levaillant (Hg.) vorgelegt: *Les écrits d'artistes depuis 1940*. Actes du colloque international Paris et Caen, 2002. Paris/Caen 2004.
- ¹² Das Interesse an Texten von Künstlern zeigt sich mittlerweile auch mehr und mehr an Sammlungen wie der von Kristine Stiles/Peter Selz: *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley/Los Angeles 1996 bzw. Peter Selz/Joshua C. Taylor: *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley/Los Angeles/London 1968. Eine Fülle von Künstlerpublikationen sind auch im Studienzentrum für Künstlerpublikationen in Bremen versammelt.
- ¹³ Ähnlich argumentierte bereits die berühmte chilenische Künstlerin Cecilia Vicuña. Sie sieht Kunstobjekt (das Visuelle) und Ausdruck der Künstlerin (die Sprache) in unmittelbarer Beziehung zueinander, vgl. Cecilia Vicuña: „Palabramas“, in: *Voicing Today's Visions. Writings by Contemporary Women Artists*. Hg. v. Mara R. Witzling. New York 1994, S. 326–327 (erste Veröffentlichung 1984).
- ¹⁴ Der Aspekt der Vernachlässigung dieser „Nebenprodukte“ – in Anlehnung an Gérard Genettes Begriff der Paratexte – ist auch Ausgangspunkt des von Michael Glasmeier besorgten Sammelbands: *Künstler als Wissenschaftler, Kunsthistoriker und Schriftsteller*. Schriftenreihe für Künstlerpublikationen. Bremen 2012. Der Herausgeber macht in seiner Einleitung „Künstler schreiben“ (ohne Bezug auf Roland Barthes) überzeugend deutlich, wie sehr sich Künstlertexte in einer Randposition befinden, aus der sie im Hinblick auf ihren wissenschaftlichen, kunsthistorischen oder auch schriftstellerisch herausragenden Beitrag befreit werden könnten; gemeint ist damit der Weg von der ‚parapikturalen‘ Bildbestätigung hin zur Autorität einer eigenständigen Textform.
- ¹⁵ So hat es ganz aktuell William Kentridge gefasst: *On His Drawings*. Im Rahmen der Berliner Ausstellung im Gropius-Bau: *Not it is*. August 2016.
- ¹⁶ Ein Vergleich lohnt sich mit der Autorin Agota Kristof, die mit ihren Romanen zu einer ähnlich starken Aussagekraft gelangt. Beide haben den Zweiten Weltkrieg, haben Verstümmelung und tote Körper noch als Jugendliche erlebt.

- ¹⁷ In ihrem Vortrag 1996 wiederholt sie diese Aussage noch einmal, siehe jeweils den Textteil.
- ¹⁸ Vgl. Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. München 1992.
- ¹⁹ Auch hier wird noch einmal klar, dass es sich bei den Künstlerinnen nicht um sog. „Doppelbegabungen“ handelt, die gewissermaßen zwei Standbeine haben.
- ²⁰ Und nicht „ich schreibe über...“.