

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 »Karibikpommestuben«, *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 Verbindungen² 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 Felpieces von Robert Morris, zwei Antiform-Objekte³, 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 bössartig. 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-Étalons* 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 2007⁹ 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, Hosenseine, 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).

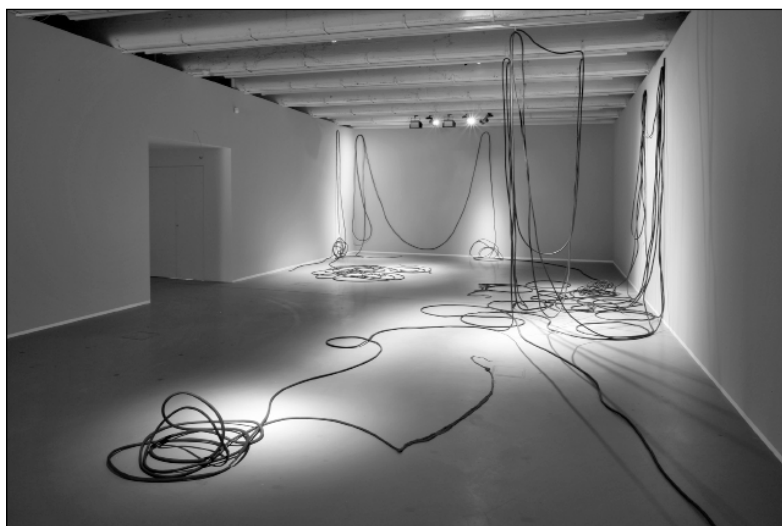


Abb. 4: Sheela Gowda, *And ...*, 2007, Kordeln, Nadeln, Faden, Pigment und Klebstoff, Installationsmaße variabel, Ausstellungsansicht

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 Kunstmarktkunst 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« (Buerger). 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 Dragset).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 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 Rohrschachttests 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 »Klecks«¹⁷. 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/Ingmar Dragset: *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.

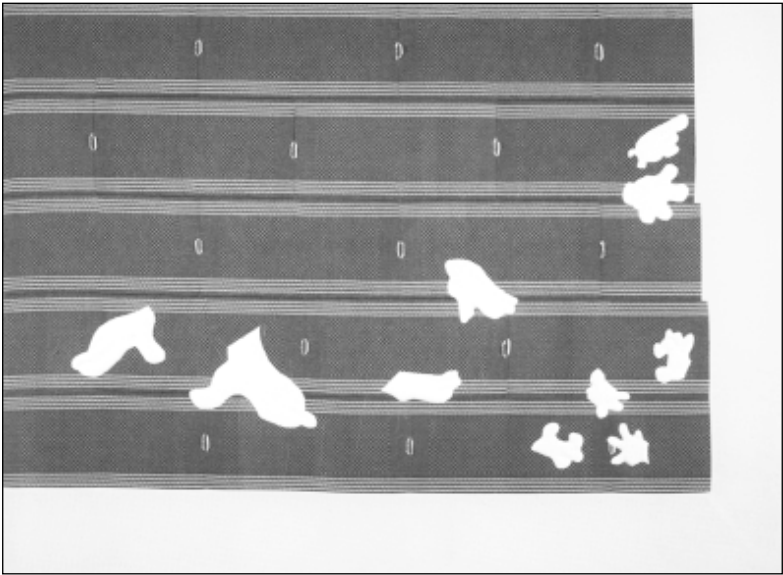


Abb. 7: Cosima von Bonin, In The Grip of the Lobster, 2006, Mixed Media auf Baumwolle, 290 x 396 cm

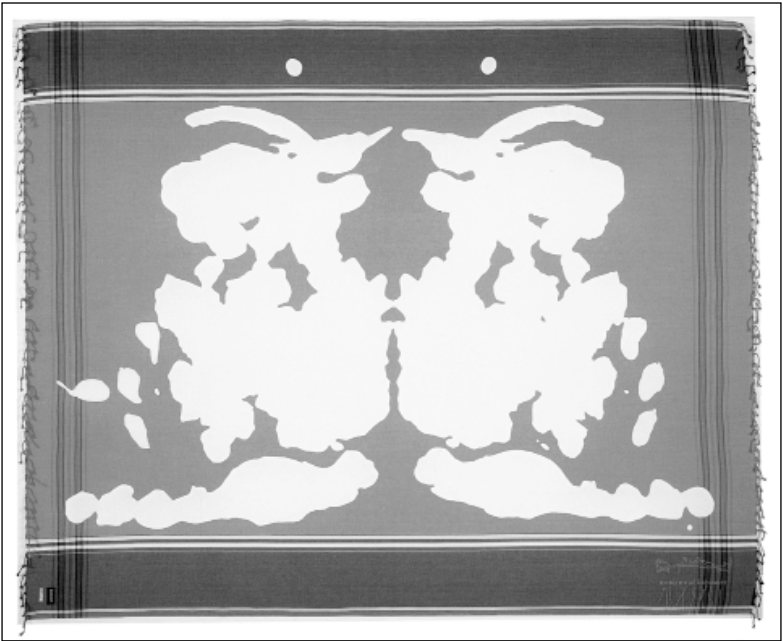


Abb. 8: Cosima von Bonin, Rohrschachtest # 4, 2006, Mixed Media auf Baumwolle, 228 x 282 cm

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 recurriert 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 Zeigespiels 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 Lese-
stoff.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 angelegene 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 »biegeschlaaffe« 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. Buergel²³ 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 Xiaoyuan, *The Keepsake I cannot give away*, 2005, Fridericianum
Hu Xiaoyuan, *The Times*, 2006, Neue Galerie
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 Gallery, 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.

