

# Ausstellungsrezension

Gislind Nabakowski

## Eva Hesses Nonkonformismus

Zur Retrospektive von Eva Hesse, Museum Wiesbaden vom 11.6.–13.10.2002

### Erste Annäherung

Für die Retrospektive, die das Museum in Wiesbaden nach dem San Francisco Museum of Modern Art ihr mit 125 Arbeiten widmet, liegt das Interview, das Cindy Nemser 1970 mit Eva Hesse führte, in deutscher Fassung vor. Als die Künstlerin vierundreißigjährig wenig später an einem Hirntumor starb, hinterließ sie zirka 100 Skulpturen, 115 Gemälde und 850 Zeichnungen. Das Museum hat in seiner Sammlung zwölf Arbeiten von Eva Hesse, die man in einen kulturpolitischen Kontext einordnet, „eine Ankaufspolitik, die sich vorzüglich in die von mir verfolgte Sammlungskonzeption mit Werken einer von mir so genannten *Stillen Avantgarde* einfügt“<sup>1</sup>, würdigt der Museumsdirektor die museale Präsentation. Damit ist mit perfekt-repräsentativen Absichten ein klassischer Rahmen abgesteckt.

Zur Frankfurter Buchmesse 2003 sollen drei Werkverzeichnisse erscheinen, die als Rohfassungen vorliegen. Den *Catalogue Raisonné* der Skulpturen von Bill Barrette aus dem Jahr 1989, auf dem bereits viele Forschungen basieren, überarbeitete Jörg Daur. Ingrid Pfeiffer, die zur Schirn Kunsthalle wechselte, erarbeitete das Werkverzeichnis der Zeichnungen, das der Gemälde Annette Spohn.

Von teilweise „geradezu detektivischen Forschungen“ ist die Rede. Den Recherchen sei auch „der Zufall zu Hilfe“ gekommen, als vier Zeichnungen, „kleine Kostbarkeiten“<sup>2</sup> von 1961 aufgetaucht sind, deren Spur sich im Jahr 1991 verlor. Sie fielen 2002 in den Besitz der Deutschen Bank AG, als diese in Frankreich eine Bank aufkaufte. Bei den Werkverzeichnissen wird man Vollständigkeit nicht erreicht haben können. Von einem Heft mit sechs Zeichnungen, wie ein ‘Flipbuch’ rückwärts begonnen – die Künstlerin war Linkshänderin – sowie von einer ebenso signierten und datierten, großen Gouache der Gruppe *Machine Drawings* und zwei malerisch nuanciert-abgestuften *Kordelobjekten*, letztere ausgesprochen qualitätsvolle und ebenso bisher nie gesehene Raritäten, sowie weiteren Objekten, die 1965 in Deutschland entstanden, wußte man bis zum Moment, als ich Anfang Juni 2002 das Museum von meinen Funden in einer unbekanntenen Sammlung unterrichtete, noch nichts.<sup>3</sup>

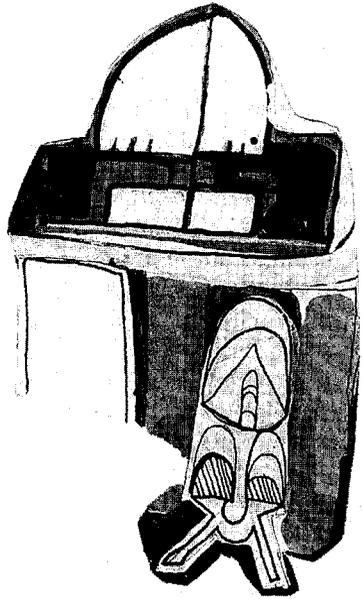
Kontraproduktiv scheint es in diesem Zusammenhang auch, den als historisches Dokument zu geltenden Film (8mm, zirka 30 Min.), den – als seinen ersten – kein geringerer als der Experimentalfilmer Werner Nekes drehte, während der

Ausstellung von Eva Hesse und Tom Doyle im Mai 1965 in Kettwig, nicht mit Wertschätzung bedacht zu haben. Da man schon im Katalogvorwort auf die Konzeption angesprochen wird „ausführlich widmet sich die Ausstellung der Zeit in Kettwig an der Ruhr“<sup>4</sup>, bleiben diese beiden sträflich unterlassenen Tatsachen umso weniger nachvollziehbar. Man erwarb stattdessen aus einem New Yorker Archiv einen – wie nur aus Bruchstücken montierten – TV-Film der Amerikanerin Dorothy Levitt Beskind, eventuell wohl von 1987 (im Ausst.-Kat. undatiert), unterlegt mit Teilen aus Off-Tonkassetten Cindy Nemser von 1970. Darin sieht man allerdings Eva Hesse im Atelier in Aktion (1967/68). Der Film entpuppt sich indessen als eine miserable Videokopie in der wohl inzwischen x-ten Generation. Er enthält neben postumen (?) Interviews mit ihrer Monographin Lucy Lippard, den Freunden Mel Bochner und Sol Lewitt, auch zerschnipselte Takes aus dem übersehenen Film von Werner Nekes von 1965. Mit Nachdruck offenbart dies eingekaufte „historische Dokument“ (Renate Petzinger) aus den USA ein Dilemma des Umgangs mit „Leben und Werk“ von Eva Hesse. Was gezeigt wird und zu sehen ist sind Momentaufnahmen und montierte Fragmente.<sup>5</sup>

Ein paar Notizen zum Hintergrund all dieser, im ganzen schon recht unverständlichen, Ausblendungen: Vor vier Jahren hatte mich die Kuratorin Renate Petzinger zu einem – ich glaube öffentlichen Gespräch – über Eva Hesse persönlich ins Museum geladen. Anwesend waren nur fünf Personen. Es war bereits die kuratorische Vorbereitungsphase. Ich hatte ihr damals offen erzählt, daß mir Werner Nekes seine Freunde Eva Hesse und Tom Doyle vorgestellt hatte. Einen längeren Hinweis gab ich zum Ort und den Umständen der Begegnung, auch darauf, daß es zwischen (damals erst einer oder wenigen) Arbeiten, die das Museum aus dieser Periode besaß und Storyboards abstrakt-avantgardistischer Experimentalfilme mit großer Sicherheit Zusammenhänge gibt. Ich spielte auf das filmadäquate Verhältnis der Teile zum Ganzen an. Aus Gründen, die mir bis heute unerklärlich sind, kam das damals von Frau Petzinger angekündigte Interview mit mir nie zustande, obwohl ich später noch 3-4 Mal umsichtig daran erinnert habe. Dem Museum, das immerhin mehr als fünf lange Jahre recherchierte, gereichen die Folgen nicht zum Ruhm.

Welchen Stellenwert Eva Hesses 1065 Arbeiten im Spiegel divergenter und konkurrierender Felder, den Spielarten von Kunstwissenschaft und Kunstkritik einnehmen soll, soll nun, noch bevor die Schau zur Tate London tourt, ein von Annette Tietenberg konzipiertes Symposium „auf der Grundlage jüngster Forschungsergebnisse diskutieren“. Angestrebt ist, bisherige Interpretationen, Deutungsmuster und Lektüreformalen einer „kritischen Revision“ zu unterziehen.

Während Annette Tietenbergs Konzeptpapier auf eine Vielzahl von Lesarten hinweist, vernachlässigt man diese im Wiesbadener Katalog so gut man kann. Tietenbergs lesenswerter Katalogtext sowie das Symposium wirken wie angehängt. In zwei langen Texten (Petzinger/Sussman) folgt man – anders als Tietenberg – der aus den USA übernommenen Sprachregelung. Dort teilt man Eva Hesses „Werk“ in zirka zwölf Jahre „Frühwerk“ plus fünf Jahre „Spätwerk“ ein. Man



1 Eva Hesse, o.T., Gouache, Tinte, Tempera auf Papier und Pappe, 1965, 8 x 14 cm; © Sammlung Werner Nekes. Im oberen Bildteil findet sich „E“ als Initiale für „Eva“.

entdeckt zwischen „Früh- und Spätwerk“ zwar einige formale Gemeinsamkeiten. Dabei folgt man allerdings fleißig der konventionellen Methode des für Ausstellungskataloge üblichen bio- und monografischen Schreibens. Doch in dem Fall verbindet sich das mit dem Dilemma, sich – selbst nach dreißig Jahren Rezeptionsgeschichte – in keiner Theorie zu positionieren, zwischen disparaten Arbeitsphasen im Werdegang auf oft ausufernde Weise strukturell-formalistische Kontinuitäten zu sichten, vor allem aber der Gefahr, Heterogenes, Disparates und Ambiguitäten bei der Lektüre weitgehend zu übergehen.

Die Künstlerin hielt sich 1964–1965 auf Einladung eines Textilindustriellen in Kettwig (Ruhrgebiet) auf. Nachdem sie nach einem abschließenden Irlandsaufenthalt aus Europa zurückgekehrt war<sup>6</sup>, begann sie sich in den USA als Bildhauerin mit Kontexten wie *Serialismus*, *Anti-Form* und *Eccentric Abstraction* bald virulent zu konfrontieren. In dieser Zeit stand die New Yorker Szene unter einem besonderen Innovationsdruck. Es sollte an dieser Stelle wohl auch betont werden, was jüngere RezensentInnen oft kaum (noch) wissen: Die Kunstwelt erwies sich in diesen Dekaden als sehr frauenfeindlich.<sup>7</sup>

Ein symbolischer Begriff hatte für Hesse damals Vorrang: Materialerkundung. Ihre raumgreifenden Skulpturen unterminieren und überarbeiten die Mainstream-Künste im damaligen New York: *Minimal Art* und *Conceptual Art*. Die eloquente Künstlerin hatte also keine Berührungsgängste. Sie unterlief den später hochdotierten Minimalismus, von dem sie allerdings sichtlich auch Anregungen bezog.

Aber wie wäre ihr „ultralebendiger“ (Lucy Lippard) Gestaltungsmodus theoretisch gegen den Mainstream abzugrenzen? Welche Theorien erscheinen als die sinnvollsten angesichts ihrer eigenen, oft doch recht sprunghaften Überschreitungen, die außer der Erkundung der Gesetze einer *Materialästhetik*, außer Unordnung und Zufällen, auch „das Potential der menschlichen Hand, die an ihre eigenen Grenzen gelangen wollte“ (Sussman), ausloten konnte?

Diesen Fragen wird allein von Annette Tietenberg, die die Ungewißheit des Kunstbegriffs Eva Hesses, die materialorientierten „Potentiale der Veränderbarkeit“ („potential change“)<sup>8</sup> präziser erforscht, konsequenter nachgegangen. Sie spürt dabei auch mit schöner Insistenz Phänomenen nach, die wegen konservatorischer Bedingungen, allerdings vielfach auch durch die aus dem institutionalisierten Raum der Museen als entnennende Gewalt auf die Sprachgeschichte der Rezeption übergreifenden Effekte, nicht als „Modell von Rezeption und Partizipation“ erhalten geblieben sind. Sie ist nicht an der Erkenntnis struktureller Gleichsetzung, an struktureller Nivellierung zwischen „Früh- und Spätwerk“, sondern an der durch einen Theoriediskurs benennbaren „Fülle des Möglichen“ und „Ungewißheit“ (Kontingenz) interessiert.

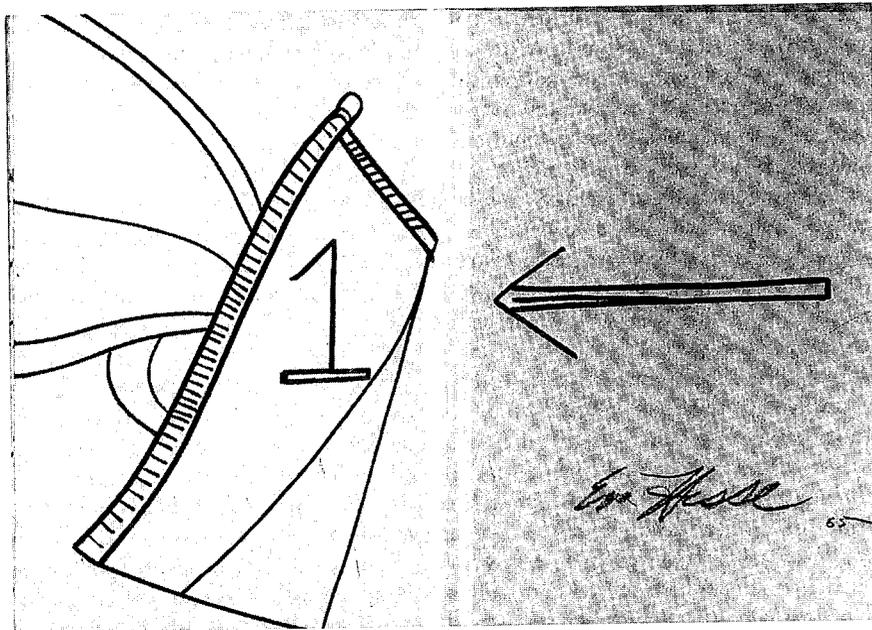
Nicht erst in den USA öffnete die Künstlerin ihre Arbeit für Irregularität/Chaos/Zufall/Disparates, doch in besonderem Maß, wozu ihr der Nachweis gelingt, für Mitwirkung von Mitproduzenten und Rezipienten. Durch Ambivalenz und Widersprüchlichkeit stellte Eva Hesse auch die Dominanz der Ästhetikgeschichte der an die Tendenzen der Industrietypisierung angelehnten, amerikanischen *Minimal Art* auf den Prüfstand: „Wo Donald Judd mit seinen anodisierten und galvanisierten Metallkuben stets ein hermetisches ‘Ding an sich’ in Szene setzt, das keinerlei Spuren von Zeitlichkeit aufweist, Stabilität signalisiert und reine Gegenwart behauptet, da lädt Hesse den Rezipienten dazu ein, in ein Zwischenreich einzutreten.“<sup>9</sup>

Ebenso geistreich und präzise weist die Autorin nach, daß Eva Hesse sich ins „begrifflich nicht faßbare ‘non-non’ oder die Grenzfigurationen des Körpers“<sup>10</sup> vorwagte. An „einer gewagten Konstruktion“, der großen Skulptur *Hang up* von 1966 (im Katalog übrigens seitenverkehrt abgebildet), belegt sie besonders schlüssig, daß die Künstlerin „die entscheidende Grenze, die Kunst von Nichtkunst trennt“<sup>11</sup>, austarierte.

In der Skulptur zeigte sie „den Bildrahmen in einem desolaten Zustand“. Denn „notdürftig zusammengeflickt und bandagiert“, zeigt er Grenzverletzungen, „mit deren Hilfe der Kunst in den sechziger Jahren ihr metaphysischer Gehalt ausgetrieben wurde. Wohl wissend, daß die Wunden, die *Conceptual Art*, *Minimal Art* und *Pop Art* der illusionistischen Malerei beigebracht haben, nicht ohne Spuren zu hinterlassen, heilen“ würden, „schafft sie eine ‘Symptom-Arbeit’, bei der das, was wir sehen [...] als Leere gekennzeichnet ist. Die illusionistische Malerei, die von der Bildfläche verschwunden ist, findet vorübergehend eine Bleibe auf dem schmalen Grat zwischen Kunst und Nicht-Kunst: auf dem Rahmen.“<sup>12</sup>

In *Hang up* umwickelte ihn Eva Hesse nicht nur mit einem leinwandähnlichen Stoff, sondern bemalte ihn obendrein in graduell abgestuften Grauschattierungen.

gen. Einen Teil der aggressiv entleert wirkenden Konstruktion setzt Tietenberg mit dem Bild des „Springseils“ oder in dem des in den Raum ragenden „Stahlrohrs“ gleich, das ebenso aktiv benutzt werden könnte. Viele Kritiker bescheinigten dieser Arbeit – wohl wegen ihrer kühnen, skulpturalen Paradoxie – humoristische Effekte. Die resultieren für Annette Tietenberg daraus, daß Eva Hesse keinem Minimalismus huldigte. Denn sie verlieh der Arbeit ursprünglich den Titel *Hang it up*, der sich als Aufforderung lesen läßt. Daran zeigt sich, daß Eva Hesse den Unterschied zwischen Sehen und Tun, richtiger gesagt, zwischen Sehen und Tasterfahrung minimalisiert hat. Mit spöttischem Unterton animierte die Künstlerin dennoch die RezipientInnen, der Konvention genüge zu tun und das, was zu sehen war, wie üblich an die Wand zu hängen, sofern noch Bereitschaft bestand, „die fragilen Überreste für ein Bild zu halten.“<sup>13</sup> Eine weitere Arbeit, mit der Eva Hesse mit poetischem Spott auf der RezipientInnen-Seite geistige Beweglichkeit einforderte und selbst dem damaligen Konventionalismus ganz den Rücken kehrte, ist die 1969 als feines Gespinst erscheinende, fast unsichtbare Skulptur *Connection*, in der dünne, wie Schoten gedehnte Luftblasen von hauchdünnem, lichtempfindlichem Fiberglas und Polyesterharz ummantelt sind.



2 Eva Hesse, o.T., (Studienbuch, signiert, datiert und rückseitig begonnen), Bleistift, Tinte/Papier und Pappe, 1965, 21 x 15 cm; © Sammlung Werner Nekes.

### Frame by Frame

Die gerade erst 1964–1965 in Deutschland entstandenen Materialcollagen, farbige Reliefs und plastische Wandobjekte sind dreidimensionale Kombinationen aus Schnüren, Maschinen- und imaginierten Körperteilen. Mit ihnen „wagte“ (Rattemayer) die amerikanische Künstlerin „den Schritt vom Gemälde zum Objekt“ (Petzinger). Collagierte Zeichnungen oder grelle „Comics“ (Sussmann) – die dieser produktiven Ära vorausgingen – wie z.B. *Boxes* oder *And He Sat In A Box* (1964) – verwendeten schon erotischen Slang. Der umgangssprachliche Begriff *Box* spielt im Amerikanischen nämlich auch auf die weiblichen Genitalien an. Vor allem aber zu Gouachen, Collagen und Zeichnungen dieser Periode in Kettwig lassen sich neue und andere Lesarten hinzufügen. Darunter befinden sich tatsächlich auch Bezüge zum Storyboard, zum visuellen Drehbuch, zum experimentell-avantgardistischen Trickfilm und zum abstrakten Experimentalfilm.

In der Kartografie, die sich die Amerikanerin Elisabeth Sussman von Deutschland macht, liegt Kettwig an der Ruhr. So gut informiert bezüglich der fremden Geografie liest es sich in der amerikanischen Textversion. In der deutschen Übersetzung des Katalogs aus San Francisco wird daraus 2002 unter der Aufsicht des Museums Wiesbaden die Hinzufügung „close to Düsseldorf“. Damit ist das damalige Kunstzentrum im Umfeld der mythischen „Leitfigur“ (Petzinger) Joseph Beuys gemeint, wo die Künstlerin einige – schon im Text der deutschen Kunsthistorikerin Maria Kreuzer von 1992 und 1996 in der Dissertation von Dirk Luckow splendid und viel präziser herausgearbeitete – Kontakte knüpfte und auch ausstellt hat.<sup>14</sup>

An einem damals kaum weniger prominenten Ort, der bisher jedoch aus dem kollektiven Bewußtsein der Eva-Hesse-Forschung ganz herausfiel, bei den Kurzfilmtagen in Oberhausen, stellte mir – im Februar 1965 – Werner Nekes Eva Hesse und Tom Doyle vor. In dieser Periode war Werner Nekes, der sie wöchentlich oder vierzehntäglich besuchte, ein naher Freund und intellektueller Partner des Künstlerpaares.<sup>15</sup> In Kettwig war Eva Hesse häufig einsam. Sie testete oft an Werner Nekes als erstem das Wirkungspotential ihrer Objekte und der phonetisch-verspielten Bildtitel. Dem Museum, das mein produktiv gemeintes Gesprächsangebot über die Jahre hin ignorant übergang, ging also nun in vielfacher Hinsicht ein kapitaler Fisch durchs Netz.

Das Duo Hesse/Doyle hatte außerdem „beste Kenntnisse vom Amerikanischen Undergroundfilm und abstrakten Experimentalfilm“, eine unbestreitbare Kompetenz, durch die der sich gerade zum Experimentalfilmer entwickelnde Nekes sogar „infiziert“ sah<sup>16</sup>. Durch beide Künstler lernte er nicht nur Namen und Arbeitsweisen international führender Experimentalfilmer kennen, sondern abonnierte bald auch die von Jonas Mekas in New York herausgegebene Zeitschrift *FILM CULTURE*.

Durch die Tatsache, daß das Museum zwar „Forschungen“ rühmt, gleichwohl aber meine Hinweise nur mit desinteressierter Gleichgültigkeit einzuschätzen

vermochte, zuguterletzt in meiner Neugier geweckt, sprach ich nun erneut mit Nekes. In Oberhausen, wo im Februar 1965 Yoji Kuris Film *Aos* (Offgesang: Yoko Ono) den Hauptpreis für den wichtigsten Trickfilm der XI. Westdeutschen Kurzfilmtage erhielt, ist dessen Sichtung – aus konservatorischen Gründen – bisher leider unmöglich.

Bereits in den USA war Eva Hesse – wie sie stets betont hat – äußerst filminteressiert. Wie aber lässt sich über einen Film sprechen, den ich vor 37 Jahren – als gerade erst Neunzehnjährige – zum ersten und letzten Mal sah? Einen Film, von dem Werner Nekes und ich meinen, daß Eva Hesse ihn ebenso sah. Persönlich erinnerte ich mich an einen abstrakten, auch an einen graphischen und sehr grotesken Film.<sup>17</sup>

Dazu habe ich neben Werner Nekes einen weiteren Experten und eine zeittypische, rezeptionsgeschichtliche Quelle des Jahres 1965 befragt. Aus der letzten geht hervor, daß Yoji Kuris Film *Aos*, zu dem einer der drei bedeutenden Trickfilmzeichner Japans, der große Taidaku Furukawa, brisante Zeichnungen fertigte<sup>18</sup>, wohl eine Rebellion gegen die Einsicht ist, daß der Mensch sich in einer Industriegesellschaft beengt fühle, „verraten und nur noch vorgefertigten Gefühlsreizen ausgesetzt.“<sup>19</sup>

Ein japanischer Rezensent dieses Experimentalfilms, K. Wakamatsu (*Geschichte hinter Wänden*) sprach damals nicht nur von „einem erheblichen Stück Emanzipation“, einem Weg, den japanische Frauen zum Zeitpunkt der Filmentstehung, bereits schon 1964 zurückgelegt hätten. In diese Sicht spielte vor allem noch die symbolische Erkenntnis hinein, daß sich die Boxen (bzw. Kuben, Käfige, Würfel, Blöcke usw.) auch als Synonyme für japanische Behausungen sehen ließen. Die Rebellion gegen die somit im Film symbolisch zitierten Formen wurden damals auch als „Korrektiv einer steril-puritanischen“ Gesellschaft, wie die Boxen selbst dann sogar gezielter als „Sackgassen einer Zivilisation“ diskutiert.<sup>20</sup> Dagegen behandelte der Japaner allerdings das Thema Sexualität – das läßt sich derzeit schon erst mal kompilieren – figurativer – nicht wie Eva Hesse weitgehend biomorph und meistens halbabstrakt.

Mechanisch und wild schnellen allerdings in dessen Zeichentrickfilm *Aos* (Dauer 10 Min.) – das Wort ist vermutlich ein unübersetzbarer Avantgardetitel, der vielleicht auf den Begriff Chaos (oder Kaos) anspielt – aus einer *Box* erotische männliche und weibliche Formen hervor. Sie entfalten ein vitales Eigenleben und verschwinden blitzschnell wieder darin.

Die vielen Motive Eva Hesses, die in Referenzen zum Storyboard stehen, nennt die kunstgeschichtliche Forschung in pragmatischer Verkürzung einfach *Mechanicals*. Nicht allein sie, sondern auch ihre später, ab 1965 entstandenen *Machine Drawings*<sup>21</sup>, sind in formaler Hinsicht vielfältiger als es der Ausstellungskatalog – trotz des Versprechens fortgesetzter Forschungen – suggeriert. In „Kreuzungen aus Körperteilen und Maschinen“ (Sussman) kodieren sie in den Texten bloß das absurde und spielerische Phänomen „Maschinenerotik“ (Petzinger).<sup>22</sup> Mit letzterem wird sogar suggeriert, daß Maschinen erotisch sind. Einige *Mechanicals* bändigen die sexuelle Darstellung tatsächlich, weil sie sie auf dem Weg der visuellen

Formulierung anonymisieren, mit frontalem Blick zeigen oder in Profilschematismen zwingen. Einige der nachfolgenden, plastischen Wandobjekte von 1965 verwenden erotische und maschinelle Formen, die emotional ebenso stark aufgeladen wie m.E. erschrocken, schockgefroren wirken. Schon auf den ersten Blick erscheinen wiederum ganz andere ihrer erotischen Motive, „gegenständlicher“, „narrativer“ und durch die Figuration organischer und differenzierter. Eva Hesse nannte das „wirklich“ (wörtlich „real like“).<sup>23</sup>

In einer Gouache aus dem aktuellen Museumsbesitz (Ausst.-Kat. 2002, Abb. S. 94), geht mal ein Phallus dann ein knallroter Hoden (oder Dudelsack) in eine zerbrochene Flöte über: zweifellos das erotische Motiv der *Liebesmusik*. Doch die Geschichte ist fragmentiert und sprunghaft konstruiert. Ihr ist mit logischen Intentionen schwer zu folgen.

Im breiten Kontext dieser sexuellen Thematik tritt widerspruchsvoll eine besonders ausdifferenzierte Mischung, ein Mit- und Ineinander von visuell Aufgesaugtem mit Überliefertem und Selbstgesehenem, überdies noch eine stete Verflechtung und grellbunte Kombinatorik des Fremden (Phallus) mit dem Eigenen (Vagina) hervor.

Nach wie vor betrifft die enge Vermischung von Begehren, Sexualität und Bildproduktion eine sehr variantenreiche und umfassende Motivphase der Künstlerin, insbesondere auch ihrer Monate in Deutschland, deren Theoriegeschichte nun noch immer einer differenzierten Betrachtung und analytischen Benennung bedarf. Es ist aber vor allem auch zum Kontext der erwähnten *Mechanicals* zu bemerken, daß sie *frame by frame* wie in einem visuellen Drehbuch, Geschichten erzählen, deren Metaphorik als parallele Erscheinung des Filmloop, praktisch aber als eine unmögliche Quadratur des Kreislaufverfahrens – ohne greifbaren Anfang und Ende – erscheint. Ein absurdes, mechanisches Ballett. Hierzu ist auch Eva Hesses Statement aus dem eingangs angesprochenen Interview mit Cindy Nemeser von 1970 zu zitieren: „Das ist nicht nur eine ästhetische Entscheidung. Wenn etwas absurd ist, dann erscheint es noch übertriebener, noch absurder, wenn es sich wiederholt.“

Auf diesen aus dem Theoriediskurs so gut wie ausgeblendeten Kontext verwies allerdings auch schon Robin Clark im amerikanischen Katalog aus San Francisco von 2002: „Ihr Gemälde *Untitled* 1964–65 und die damit verbundene, auf Januar 1965 sorgfältig datierte Zeichnung, lesen sich wie Storyboards oder narrative Erzählungen.“<sup>24</sup>

Es fällt ebenso auf, daß der Künstlerin zu diesen Arbeiten, *ganz gegen* ihre im Interview kundgetanen Geflogenheiten, *keine* Titel einfielen. Es gibt also hier eine Form von Verhüllung, Ausblendung und Entnennung. Bis auf wenige Ausnahmen dürfte eine schnelle Entzifferung schwierig sein, zumal sexuelle Motive auch davor zu schützen wären, der Willkür von interpretatorischen Projektionen durch Wissenschaft oder der musealen Unterwerfung ausgesetzt zu sein.

Am 18.3.1965 – also weniger als einen Monat, nachdem wir die Künstlerin im Kino trafen – hatte sie aus Deutschland an ihren Freund Sol Lewitt über dieses Arbeitsstadium, das Bezüge zu *Storyboards* zeigt, das der *Mechanicals* – also – ge-

schrieben: „Zweites Stadium. Es beinhaltet härtere Formen, oft in Boxen, sie werden maschinenähnlich, gleichen dem Wirklichen, als wollte ich eine Geschichte erzählen. Es folgen ähnliche Ölbilder.“<sup>25</sup>

Tatsächlich entstand dann wohl im Frühjahr 1965 in Deutschland eine wahre Flut dieser bunten erotisch-sexuellen *Mechanicals*.<sup>26</sup> Wie bei filmischen Storyboards wurden von der Künstlerin schon ab 1964 Singulärmotive in die Bildfelder gesetzt. Entgegen der heutigen Lesart schlage ich vor, diese Einzelbilder nicht formalistisch als „Kompartimente“ zu verstehen, sondern als Frames, also wie eine Abfolge von Filmbildern zu lesen. Was aber sind die Inhalte? Daß ihre Arbeiten eine enge Beziehung zum Film haben, wenn dieser „etwas mit meiner Vorstellung von der Absurdität des Lebens zu tun hat“, diese zentrale, obgleich bisher auf seine Substanz noch nie erforschte Einsicht, entlockte ihr 1970 auch ihre Interviewerin Cindy Nemser.<sup>27</sup>

Fortwährend findet sich in den Arbeiten von Eva Hesse infolge des jähren und in der Mehrheit in den letzten New Yorker Jahren teilabstrakt bearbeiteten Phänomens des *Serialismus* auch die stete Folge von Einzelbild und Einzelform, als Repetition in der Abfolge oder Reihe. Kein Wunder also, daß ihr grundsätzliches Credo außerdem noch hieß „Meine Arbeit hat wenig realistischen Gehalt. Für mich ist da zwar so etwas – aber es ist nicht sichtbar. Es ist in abstrakter Weise vorhanden. Und im Film gibt es eine engere Verbindung, obwohl ich sicher bin, daß mein Film eine sehr abstrakte Form annehmen würde“.

Im nun schon häufig angesprochenen Interview hatte Eva Hesse selbst außerdem gesagt, daß, als sie 1969 nach der für sie gefährlichen Operation erwacht ist, schon ihr „zweiter oder dritter Gedanke dem Film“<sup>28</sup> galt. Auch Annette Tietenberg erkannte am Interview den „Charakter eines kostbaren Vermächtnisses“.<sup>29</sup> Also hatte der Film und seine visuellen Phänomene doch eine immense Bedeutung für sie. Die nach jener Tumoroperation, im Sommer 1969 in Woodstock, als erstes Blatt einer ganzen Reihe entstandene, in der farblichen Bearbeitung metallische und ganz abstrakt und wie „leer“ erscheinende Gouache *For Gioa* (Ausst.-Kat. Wiesbaden, Abb. S. 230 oder San Francisco S. 102) zeigt meiner Meinung nach sogar als Vertikalmotiv einen abstrakten Filmstreifen, Einzelbilder und Perforationen. Die Freundin Gioa Timpanelli, die alle Motive einfach „Fenstern“ in Woodstock zuordnete, erinnert sich an den Entstehungsprozeß „besonders farbig, rot pink orange ... war nicht was sie wollte. Sie sagte sie sei zu einfach, zu schön, zu sehr Vergangenheit.“<sup>30</sup>

Vor allem dann in den großen, in den Raum ausgreifenden auf *Minimalismus* und *Serialismus* bezogenen Fiberglas-Skulpturen, in denen sie diese dominanten „primary structures“ subversiv unterwanderte, die zuletzt in New York entstanden, läßt sich vielfach bei Eva Hesse ein besonderes Widerspruchs- und Chaospotential gegen die Gewalt der symbolischen Purität entdecken. Diese konsequente Subversion der Logik und Methodik hat sie durch eine waghalsig krasse Öffnung der Formfindung ihrem Materialverständnis eingeschrieben – bis zuletzt. Immer wieder gilt es auf dieser Einsicht mit subtiler Deutlichkeit zu beharren.<sup>31</sup> Was aber tun mit all den Widersprüchen?

Ständige Wandelbarkeit und Ambiguität, das beharrliche ästhetische Be- und Verarbeiten von Widersprüchen, das eine sich durchsetzende klischierte Kultur der Vereinfachung nicht zuläßt, sind womöglich die impulsgebende *raison d'être* für die in der kurzen Entwicklungsgeschichte breite Zeichenhaftigkeit ihrer Arbeit. Darum blieben Purität, Serialismus etc. auch ihre großen – aber doch aus ihrer Sicht kritisch revidierten – Themen. Ist es denn angesichts einer solchen Erkenntnis überhaupt (noch) für die Rezeptionsgeschichte von Vorteil, den Formalismus ihres „Werks“ so einseitig wie in Wiesbaden geschehen zu betonen, zumal er ihr selbst doch weniger wichtig war? James Joyce, dessen Romane Eva Hesse intensiv las – zum Beispiel – galt in den 1960er Jahren als Kronzeuge der postmodernen Texterfahrung, als letzter Moderner und schon großer Modellfall poststrukturalistischer Textkritik.<sup>32</sup>

Vielleicht ist es mit den Grenzerfahrungen der beeindruckenden Arbeit der in vielen Medien arbeitenden Künstlerin Eva Hesse ja doch so, wie mit dem Spätwerk von James Joyce, speziell dem von ihr hochgeschätzten Romanopus *Finnegans Wake*, dem ein ostentatives Orientierungszentrum fehlt. Solche Kunstwerke oder Lebenswerke gibt es. Wir hatten seit den 60er Jahren genügend Erfahrungen damit umzugehen. Last but not least blieb für Eva Hesse Kunst „ein Mittelpunkt“, in dem sie versuchte, „einen unbekanntem Aspekt der Kunst und des Lebens aufzuschlüsseln“.<sup>33</sup>

Auch Referenzen zu Hannah Wilkes Objekten oder zum Werk anderer Künstlerinnen, die an Phänomenen von Materialsprachen, arbeiten, wie Lygia Clark, Louise Bourgeois, doch auch die zu Kuben, Boxen und Kisten z.B. bei Marisol Escobar, Helen Chadwick oder Valie Export hätte man ruhig in Theorien herstellen können.<sup>34</sup> Zumal man sich in Wiesbaden mit der Ausstellung „Künstlerinnen im 20. Jahrhundert“ von 1992 noch immer gerne – auch gerade erneut im vorliegenden Zusammenhang – wieder schmückt.

Welche andere Einsicht kann man aus der Äußerung des Museumsdirektors „Eva Hesse ... diese Impulsgeberin ganzer Generationen nachfolgender Künstlerinnen und Künstler“<sup>35</sup> noch herleiten, als die, daß das Museum der Ort der Traditionsverhaftung auf dem Weg der Kontrolle ist? Hier werden gleich „ganze Generationen“ im lautstarken Werbeappell aufgerufen, um sie möglichst schnell wie anonyme Schachfiguren vom Spielbrett zu werfen.

Zu erwähnen bleibt, daß mein obiger Text unter schlechten Zeitbedingungen entstand. Besonders derjenige Teil, der aus redaktionellen Gründen leider beendet werden mußte, ohne daß ich Yoji Kuris Film AOS sichten konnte, während viele meiner Notizen bei Redaktionsschluß noch nicht transskribiert waren, bitte ich als Skizze zu verstehen. Ich danke der Zeitschrift *FrauenKunstWissenschaft* und allen, die mich unterstützt haben, insbesondere Werner Nekes.

*Zur Ausstellung erschien ein Katalog (30,-). Die Präsentation der Eva-Hesse-Retrospektive ist vom 12. November 2002 bis 9. März 2003 in der Tate London zu sehen.*

- 1 Volker Rattemeyer: Zu dieser Ausstellung, (Ausst.-Kat.) Eva Hesse, Museum Wiesbaden, Juni – Oktober, 2002, S. 13.
- 2 Ebd.
- 3 Gisliind Nabakowski: Brief an Renate Petzinger, vom 4.6. und 22.6.2002. So wie mündliche und schriftliche Antworten aus dem Museum.
- 4 Rattemeyer, (wie Anm. 1), S. 14.
- 5 Bruchstücke in mehrfacher Hinsicht. Einmal suggeriert der TV-Film, der kein Dokumentarfilm ist, eine Gleichzeitigkeit des Interviews zum Zeitpunkt der aufgezeichneten Filmbilder. Er bleibt selbst auch Fragment, zumal sogar Teil einer repräsentativen, größeren Reihe „Amerikanische Kunst“. Vgl.: Wibke von Bonin gegenüber der Autorin, Mitteilung vom 5.7.2002.
- 6 Es liegt ein bis Redaktionsschluss leider nicht transskribiertes Gespräch der Autorin vom 12.6.2002 mit Werner Nekes vor, das noch Genaueres zur Beziehung der Künstlerin zum abstrakten Experimentalfilm und zu ihrer Rückkehr, auf dem langen Weg über Irland, in die USA enthält.
- 7 Dirk Luckow schreibt in seiner Untersuchung (1996/1998) zutreffend, doch leider etwas abschätzig, „Drittens war der amerikanische, männlich geprägte Kontext der Minimal Art entscheidend für Hesses Karriere in den USA. Der Minimalismus ihrer Arbeiten sowie die Berufung auf Duchamp sicherten ihr die ehrgeizig angestrebte Anerkennung ihrer Kollegen. Deshalb bezog sie sich in ihren Äußerungen in amerikanischen Foren nur auf die amerikanische Kunst.“ Dem Vorwurf des Ehrgeizes einer Künstlerin möchte ich die Frage gegenüberstellen, welche soziale Alternative sie denn hatte, und ob sie ihre Beziehung zu den „primary structures“ der US-Minimalisten nicht doch durch ihr Interesse gerade an Phänomenen wie Existenz und Material kontradiktorisch entwickelt hat? Vgl.: Luckow: Joseph Beuys und die amerikanische Anti-Form-Kunst, Berlin, 1998, S.119.
- 8 Annette Tietenberg: Alles, aber anders. Modelle von Rezeption und Partizipation bei Eva Hesse: (Ausst.-Kat.) Wiesbaden, 2002, S. 242, S. 244, S. 245, S. 246, S. 247.
- 9 Ebd., S. 243.
- 10 Ebd., S. 242.
- 11 Ebd., S. 244.
- 12 Ebd., S. 244.
- 13 Ebd., wie alle Zitate des Kontexts.
- 14 Luckow, (wie Anm. 7), S. 108-154. Und: Maria Kreutzer: The Wound and the Self, Eva Hesse's Breakthrough in Germany. In: Eva Hesse: A Retrospective, Yale, New Haven, London, 1992. Wo sich übrigens schon erstmals vor zehn Jahren (!) ein Namensverweis zu Werner Nekes findet.
- 15 Ich war damals gerade 19 Jahre alt. Zwei Monate danach begann ich in Düsseldorf mein Kunststudium, wo ich wenig später bei Beuys studierte.
- 16 Gespräche mit Werner Nekes im Mai 2002 und vom 12.06. 2002.
- 17 Diesen Film beschrieb ich aus der Erinnerung im Mai 2002 Werner Nekes. Er meinte nach einigen Recherchen bald, daß ich „auf einer heißen Spur sei“. Allerdings erinnerten sich Werner Nekes und Joachim Kreck – diese Gespräche im Mai-Juni 2002 – Aos, Yoji Kuris Film von 1964 betreffend, anders als ich, an keinen abstrakten Film.
- 18 Für diese Information danke ich Joachim Kreck, im Mai-Juni 2002. Im Kat. von Oberhausen, (Anm. 20), ist dieser Urheberhinweis noch nicht enthalten.
- 19 Zit: Bernd Schütze: XI. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen, 21.-27.2. 1965, Hrsg. von Hilmar Hoffmann, S. 50.
- 20 Ebd.
- 21 In den späteren *Maschine Drawings* scheint das sexuelle Motiv allerdings fetischisierter (Ausst.-Kat. Wiesbaden, 2002, Abb. S. 109) und prothetischer (Ausst.-Kat. Wiesbaden, 2002, Abb. S. 108) bearbeitet zu sein.
- 22 Renate Petzinger: Eva Hesse, Gedanken zum Frühwerk 1959–1965, (Ausst. Kat.) Wiesbaden, 2002, S. 29.
- 23 Eva Hesses Brief ist abgedruckt in: Eva Hesse, (Ausst. Kat.) San Francisco Museum of Modern Art, Yale University Press, New Haven and London. Hrsg. von Elisabeth Sussman, Februar – Mai, 2002, S. 149.
- 24 Ebd., S. 150.
- 25 Ebd., S. 149-150.
- 26 Auch Maurice Berger schreibt, daß Eva Hesse sich von zeitgenössischen Aktionsformen, wie Filmen und Performances angezogen fühlte. Vgl.: Berger: Objects of Liberation. In: Ausst.-Kat.: Eva Hesse. A Retrospective, Yale, New Haven, London, 1992, S. 135.
- 27 Cindy Nemser: Ausst.-Kat. Wiesbaden, 2002, S. 257.
- 28 Ebd.
- 29 Tietenberg, (wie Anm. 9), S. 242.
- 30 Gioia Timpanelli: Woodstock Paintings, (wie Anm. 25), S. 101.
- 31 Damals ließ sie ihre Posen vor der Kamera von Hermann Landshoff fotografieren, die Anna C. Chave später als „protofeminist gestures“ deutete. Vgl.: Anna C. Shave: Eva Hesse: A Girl being a sculpture. In: Eva Hesse: Ausst.-Kat., 1992. Yale, New Haven, London, 1992, S. 90-117. Desw.: Tietenberg, (wie Anm. 8), S. 246.
- 32 Vgl.: Wilhelm Füger, James Joyce, Epoche – Werk – Wirkung, München, 1994.
- 33 Zit. nach Lucy Lippard: Eva Hesse, University Press, New York, 1976, S. 5.
- 34 Auch andere wichtige Aspekte greifen in der Ausstellung zu kurz. Dazu gehört zum Beispiel auch das wegen „Authentizitätsverdachts“ und Subjektivität gegenwärtig nicht (mehr) relevante Thema Romantik. Im Text von Maria Kreutzer (Anm. 14) wird es noch partiell bearbeitet. Das Interview von Cindy Nemser zeigt 1970, daß Eva Hesse zur Romantik ein zwiespältiges Verhältnis hatte. Werner Nekes erzählte mir, daß sie in Deutschland Bücher des romantischen Dichteranarchisten David Henry Thoreau las, auch intensiv Buckminster Fullers *Nine chains to the Moon* (1938/1963), ein besonders lädiert-zerlesenes Exemplar, das er als ihr Abschiedsgeschenk noch immer besitzt, einen Bildband von C.G. Jung und immer wieder Romane von James Joyce, (wie Anm. 6).
- 35 Rattemeyer, (wie Anm. 1), S. 13.