

Wenn der Mensch den Narren in  
sich erstickt, wird er nicht einmal  
mehr ein normales Wesen sein,  
er wird weniger sein als nichts,  
nur eine Mechanik, nur eine Routine.

Marianne Werefkin, 1903

## **GNADENLOS**

Künstlerinnen und das Komische

**WIENAND**

# Inhalt

7	<b>Vorwort</b> Marc Gundel, Frank Laukötter	188	<b>Dürfen Frauen lachen?</b> Verbal, verkörpert, verdinglicht: Strategien des Komischen in der zeitgenössischen Kunst Kirsten Claudia Voigt
10	<b>Das vielfache Echo der Thrakerin ...</b> Betrachtungen zu einem ignorierten Gegenstand Rita E. Täuber	210	Rosemarie Trockel
32	<b>Die Filmpionierin Alice Guy Blaché (1873–1968)</b> »Alles war fröhlich und lebendig«. Ein Porträt Claudia Walkensteiner-Preschl	216	Mona Hatoum
40	Marianne Werefkin	222	Sylvie Fleury
46	Hannah Höch	226	Sarah Lucas
56	Jeanne Mammen	230	Pipilotti Rist
62	Hanna Nagel	236	(e.) Twin Gabriel
68	Meret Oppenheim	238	Anke Eilergerhard
76	<b>Die Maid auf dem Feldherrenhügel</b> Von der Ironie im Werk der Avantgardekünstlerinnen Karoline Hille	244	Andrea Fraser
92	Maria Lassnig	249	Dank
100	Romane Holderried-Kaesdorf	251	Verzeichnis der ausgestellten Werke / Bild- und Fotonachweis
108	Elaine Sturtevant	256	Impressum
112	Yoko Ono		
118	Charlotte Moorman		
124	Eleanor Antin		
130	Anna Blume		
140	VALIE EXPORT		
148	Martha Rosler		
156	Lili Fischer		
166	Christiane Möbus		
174	Guerrilla Girls		
180	Birgit Jürgenssen		



## Vorwort

In den Medien stehen Comedians hoch im Kurs. Die Facetten von Humor und Komik sind vielfältig, unabhängig von deren Niveau. Auffallend erfolgreich agieren weibliche Akteure wie etwa Anke Engelke, Monika Gruber, Maren Kroymann oder Hella von Sinnen. Daher ist es wenig überraschend, dass sowohl Künstler als auch Museen in den vergangenen Jahren Humor und vor allem Ironie für sich entdeckt haben. Dies war überfällig, auch wenn sich der Fokus hier auf die zeitgenössische Kunst richtete. Über das 20. Jahrhundert gesehen, fanden Humor und das Komische nur aus bestimmten Blickwinkeln statt. In erster Linie sind Dadaisten und Surrealisten zu nennen, von ihnen lässt sich eine direkte Entwicklungslinie zum Happening und der Fluxus-Bewegung ziehen. Wenn Künstler wie beispielsweise Marcel Duchamp oder René Magritte Humor und Komik als Strategie für sich entdeckten, war ihr Gelächter so homerisch und umfassend, dass dies abschreckend gewirkt haben mag. Da sich selbst männliche Künstler nur ansatzweise mit diesem Thema beschäftigten, stellte sich die Frage nach Humor und dem Komischen im Werk von Künstlerinnen nicht.

An dieser Stelle möchten wir mit der Übersichtsausstellung *Gnadenlos – Künstlerinnen und das Komische* ansetzen und exemplarisch Akzente setzen. Auch wenn Protagonistinnen der Kunst des 20. Jahrhunderts – von Marianne Werefkin und Hannah Höch über Meret Oppenheim, VALIE EXPORT und Maria Lassnig bis Rosemarie Trockel – nicht fehlen: Die Liste der an unserem Ausstellungsprojekt beteiligten Künstlerinnen erlaubt zahlreiche Neu- und Wiederentdeckungen und veranschaulicht eine immense Fülle von materiellen und stilistischen Ausdrucksformen.

Bei näherer Betrachtung gibt sich ein Merkmal zu erkennen, das bis in die 1970er Jahre hinein generell für die Kunst von Frauen gilt: Sie machten und machen sich abseits etablierter und festgelegter Ausdrucksformen neue, unverbrauchte Medien wie Film, Foto oder Performance zu eigen, um damit zu experimentieren und Neuland zu betreten. Und in Bezug auf das Ausstellungsthema zeichnet sich eine markante Gemeinsamkeit ab: Bei Humor und Komik ist den Künstlerinnen der Kontext seiner Entstehung besonders wichtig, unabhängig von individuellen Positionen. Die Künstlerinnen widmen sich dem historischen, gesellschaftlichen, sozialen oder situationsbedingten Kontext und Rahmen, in dem das Komische greift – oder ins Leere läuft. Insofern sind Humor und das Komische gerade bei Künstlerinnen immer auch Ausdruck einer Haltung: gegenüber sich selbst, gegenüber dem eigenen und anderen Geschlecht, gegenüber der Gesellschaft, gegenüber der Welt.

Die Idee zu diesem ungewöhnlichen und mutigen Projekt hatte Rita Täuber, Kuratorin der Städtischen Museen Heilbronn/Kunsthalle Vogelmann. Sie ist zu keinem Moment der Gefahr einer

Unterdrückten gegen ihre Unterdrückerinnen, und die real existierenden Verhältnisse werden wiederhergestellt. Dem Publikum boten sich somit gleich mehrere Möglichkeiten der Rezeption: Konnten Männer daraus ableiten, dass man den Frauen in Zukunft womöglich zu viele Rechte einräumt, hätten Frauen sich umgekehrt zur Revolte aufgerufen fühlen können, denn schließlich waren sie es, die sich doch am allerbesten in die Rolle der geknechteten Männer versetzen konnten. Zu gerne wüsste man, wie sich die Geschichte sechs Jahre später in einem verloren gegangenen Remake dieses Films darstellt, den Alice Guy Blaché unter dem Titel *In the Year 2000* in ihrer US-amerikanischen Produktionsfirma Solax herausbrachte.

### Das Komische und die Künste

Die Zielsetzung und Programmatik der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts formierenden Kunst des Expressionismus bot dem Komischen dagegen noch keinen Raum. Die komische Filmkunst des frühen Erzählkinos und damit vergleichbar anarchische Manifestationen gegen gesellschaftliche und kulturelle Ordnungssysteme sollten sich erst mit dem Futurismus, Dadaismus und schließlich Surrealismus auf die Bildkünste auswirken. »Reiner und handfester Humor«, so bemerkte André Breton im Vorwort zu seiner 1939 erschienenen *Anthologie des Schwarzen Humors*, »triumphiert in der bildenden Kunst, wie uns scheint, erst in einer uns näheren Zeit [...]«. <sup>35</sup> »Das Kino«, so stellte er weiter fest, »das nicht wie die Dichtung die aufeinanderfolgenden Situationen des Lebens darstellt, sondern deren Verkettung Rechnung tragen will; das, um die Gemüter zu bewegen, gar nicht anders kann, als nach extremen Lösungen zu suchen, musste fast auf Anhieb auf den Humor stoßen.« <sup>36</sup>

Orientiert am bedrohlich empfundenen Wandel einer sich industrialisierenden Lebenswelt, antworteten Künstlergemeinschaften wie die *Brücke* oder der *Blaue Reiter* mit einem melancholisch geprägten Rückzug in die Natur und zum Geistigen, um damit die verloren gegangene Harmonie von Mensch und Welt, Kunst und Leben wiederherzustellen. Umso bemerkenswerter sind daher eine ganze Reihe anders gearteter Werke von Marianne Werefkin. Die malende Baronin mit dem von vielen bewunderten messerscharfen Intellekt hatte die Ausführungen zu *Humor und Komik* des von ihr »hochgeschätzten« Philosophen und Psychologen Theodor Lipps, die schon Freud als Anregung seiner eigenen Recherchen diente, bestens studiert. <sup>37</sup> Denn »in jedem von uns ist die Möglichkeit zum Mehr, steckt ein Narr«, vertraute sie 1903 ihrem Tagebuch an. <sup>38</sup> »Die Vernunft und die Gewohnheit«, appellierte sie an ihr Alter Ego, »sind gleichberechtigte Elemente in uns; wirf sie über Bord, und der Narr in uns ist entfesselt. [...] Wenn der Mensch den Narren in sich erstickt, wird er nicht einmal mehr ein normales Wesen sein, er wird weniger sein als nichts, nur eine Mechanik, nur eine Routine.« <sup>39</sup>

Ihrer persönlichen »Narrheit« ließ sie mit einem außerordentlichen Gespür für das alltäglich Skurrile freien Lauf. In ihren zu allen Gelegenheiten mitgeführten Skizzenheften notierte sie

auf der Straße, in Cafés, Ball- und Konzertsälen die ihr auffallenden Absurditäten und damit die oftmals ans Tragische grenzende unfreiwillige Komik der daran beteiligten Protagonisten. Denn jedes »echte Kunstwerk« besaß für die Malerin, bevor es in Komposition und Farbgebung aufgeht, »seinen Ursprung in der Beobachtung des Lebens«. <sup>40</sup> So nimmt der Betrachter Teil an den amüsanten Peinlichkeiten des Alltäglichen, ist belustigt über die etwas tolpatschig auf die Bühne stolpernde Sopranistin oder die verkrampft am Notenblatt klebenden Sänger und der dabei tapfer und stoisch in geradezu verquälter Haltung in die Tasten greifenden Pianistin (Abb. 3, Kat. S. 42).

Jeanne Mammen erfasste solche von unfreiwilliger Komik geprägten Situationen vergleichbar intuitiv und scharf beobachtend. Eine Gabe, die ihr in den Illustrationen, Karikaturen und Gesellschaftsszenen für Witzblätter und satirische Zeitschriften im Berlin der 1920er-Jahre den Lebensunterhalt sicherte. Mit ironisch-karikierendem Unterton war sie insbesondere den Schwächen und Stärken der »Neuen Frau« auf der Spur, die mit gekürztem Haar und Rock, sportlich, mode- und offensichtlich selbstbewusst den urbanen Raum eroberte (Abb. 4, Kat. S. 61). Protagonistinnen, wie sie zu Beginn der 1930er-Jahre Irmgard Keun in ihren erfolgreichen Gesellschaftssatiren beschreiben sollte. »Eine schreibende Frau mit Humor, sieh mal an!«, hatte dazu Kurt Tucholsky hörbar überrascht notiert. <sup>41</sup> Jeanne Mammen zollte der Satiriker angesichts des »undisziplinierten Geschmiers der meisten [i] Ihrer Zunftkollegen« nicht weniger Respekt: »In dem Delikatessenladen, den uns Ihre Brotherren wöchentlich oder monatlich aufsperrten, sind Sie so ziemlich die einzige Delikatesse.« <sup>42</sup> Abseits der beißenden Satire eines George Grosz oder Otto Dix



Abb. 3: Marianne Werefkin, Sängerin, um 1907/08, Standort unbekannt



Abb. 4: Jeanne Mammen, Der neue Hut, 1929, Staatsgalerie Stuttgart



Abb. 5: Hanna Nagel, Engel, Okt. 1928, Privatbesitz

## Hannah Höch / haha<sup>1</sup> – H. H.

Hannah Höch schrieb mit der Erfindung der Fotomontage im Kreise der Berliner Dadaisten, in dem sie als einzige Frau agierte, Kunstgeschichte. Noch bis ins hohe Alter, als sie die Dada-Phase längst hinter sich gelassen hatte, nutzte sie die Technik des Collagierens und Montierens, um ihren Gedanken Ausdruck zu verleihen sowie »Sarkasmus, aber auch Trauer und Schönheit« darzustellen.<sup>2</sup> Durch die Verwendung von Fotografien wird der Bezug zur Wirklichkeit aufrechterhalten, doch die starke Fragmentierung und das absurde Nebeneinander von Realitätsschnipseln machen eine sichere Zuordnung unmöglich. Als kritische »Monteurin« gelingt es ihr auf diese Weise, Alltag und Wirklichkeit zu dekonstruieren und den Betrachter mit neu geschaffenen Welten zu irritieren.

Die Collage *Unsere lieben Kleinen* liefert gleich mehrere Gründe zur Irritation. Ziemlich schnell wird klar, dass die Proportionen nicht stimmen und wir es hier mit einem völlig deformierten Kind zu tun haben. Die im Gegensatz zum bildbestimmenden Kopf viel zu kurzen Stummelbeine lassen die Füße vermissen und können erst recht nicht darüber hinwegtäuschen, dass dieses Kind körperlos ist. Es ist nicht einmal erkennbar, ob es sich auf dem ursprünglichen Foto tatsächlich um Beine handelt. Ebenso auffällig wie die proportionalen Missverhältnisse ist die Silhouette der Figur. Betrachtet man lediglich den Umriss, könnte man eine Kinderfigur im Mantel darin sehen, doch immer wieder wird unser Blick auf den riesigen Kopf gelenkt. Die linke Gesichtshälfte endet nicht, wie rechts, in einer knuffigen Kinderwange, sondern in zwei weiblichen Brüsten: eine auf Höhe der Wange als tatsächliches Abbild, die andere auf Höhe der Stirn als Umriss. War man soeben noch im Begriff, im Geiste dem Kind ob seiner Niedlichkeit liebevoll in die Backe zu kneifen, erhielt diese Aktion auf der linken Seite eine ganz andere Konnotation – der Kniff in die weibliche Brust ist weniger freundschaftlich gemeint als vielmehr sexuell besetzt. Trotz dieses Widerspruchs lässt sich doch eine Verbindung dieser Elemente herstellen. Die Brust weist auf die Mutter als Ernährerin des Nachwuchses, zumal sich der geöffnete Mund des Sprösslings genau auf Höhe der Brustwarze befindet. Hannah Höch präsentiert uns demzufolge unsere lieben Kleinen als Dickköpfe auf zwei Beinen, die noch nicht auf eigenen Füßen stehen können und auf uns Erwachsene angewiesen sind, um zu überleben. Ein Motiv voll von ironischen Anspielungen, die typisch für die Künstlerin sind: »Ironie, die zartbittere Tochter des Humors, und nicht der bissige Sarkasmus von George Grosz oder Raouls Hausmann gründiert die aus Zeitungs- und Zeitschriftenmaterial collagierten Bestandsaufnahmen Hannah Höchs.«<sup>3</sup>

Unter der Herrschaft der Nationalsozialisten, als die Welt nichts zu lachen hatte, arbeitete Hannah Höch zurückgezogen für sich und schuf im Verborgenen Werke, in denen eine ver-

schlüsselte Kritik an dem verhassten Regime mitschwingt. Die Collage *Die lieben Leute vom Berg* könnte als Beispiel dafür gelesen werden, wie die Künstlerin das Machtgetue der Nazis in ein Puppentheater verwandelt. Die Vogelscheuchen ähnelnden Figuren zetern in einer surrealen Landschaft vor sich hin, halb Mensch, halb Tier, lauend auf der Jagd. Ins Lächerliche gezogen wird ihr barbarisches Raubtiergehebe zusätzlich durch die Baby-Strickjacken, die Höch ihnen überstülpt. »Ironie – ja – ich kann es nicht leugnen, ist mir manchmal eigen«,<sup>4</sup> so Hannah Höch.

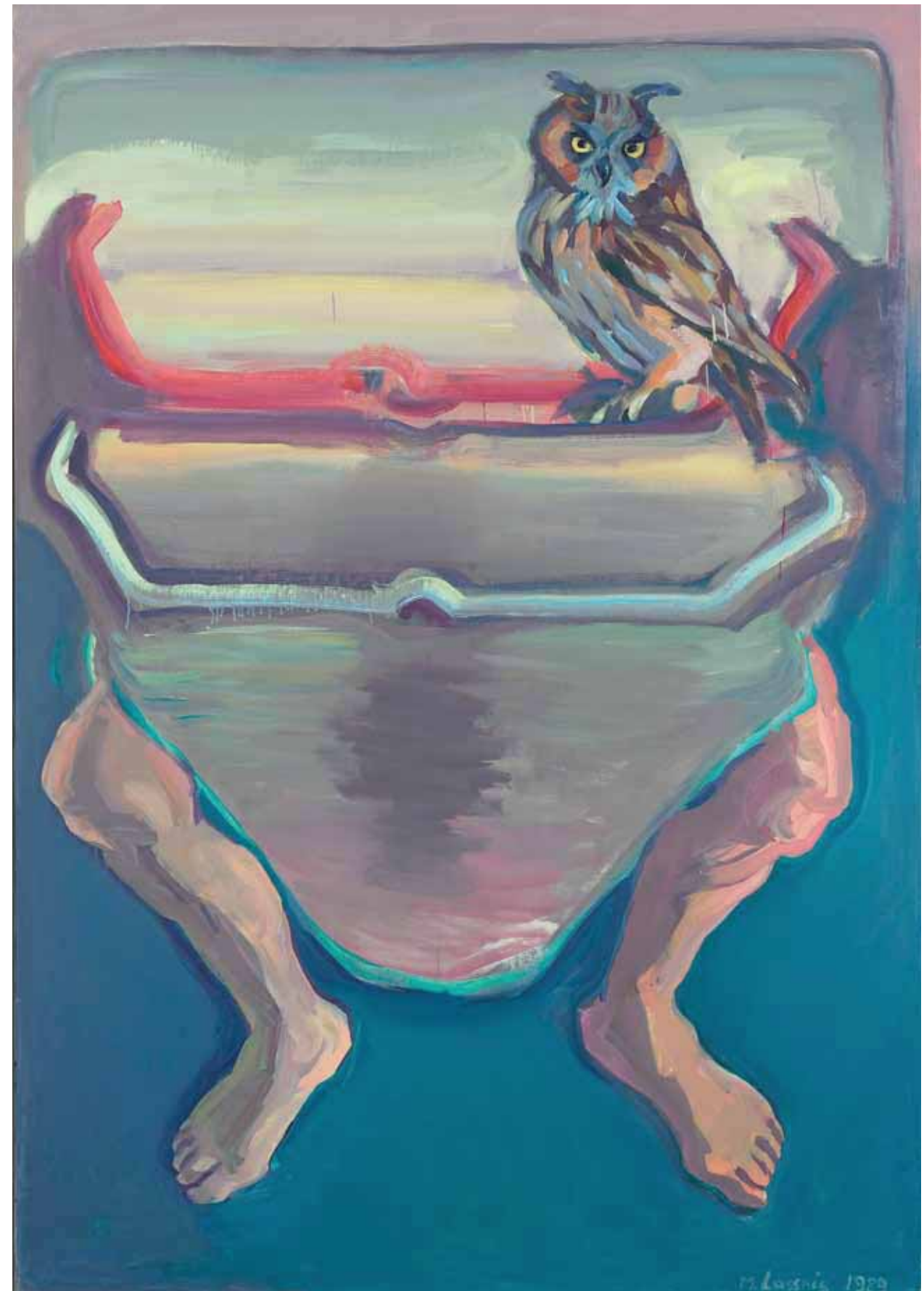
Die 1969 entstandene Arbeit *Entartet* lässt sicherlich mehrere Deutungen zu. Auf einer Ebene ironisiert sie wiederum die Ideologie der NS-Zeit. Der Titel greift den Namen der Propagandaausstellung auf, in der die Nationalsozialisten 1937 von ihnen als »entartet« degradierte Kunstwerke zeigten. Höch sah die Wanderausstellung, in der nicht nur ihre eigenen, sondern auch die Werke vieler ihrer Künstlerfreunde hingen, gleich dreimal: in München, Berlin und Hamburg. In der gleichnamigen Collage begegnet uns der Körper einer Frau im eleganten Abendkleid. Er ist kopflos, hat keine Beine und die Arm- bzw. Handfragmente wirken in ihrer Zusammenstellung mit der üppigen Schleife links neben dem Torso wie ein großes Insekt. Diese Assoziation wird durch die Libellen hervorgerufen, die als vier Fotografien unten ins Bild gesetzt sind. Ihre ausgeschnittenen Körper finden sich oberhalb des Dekolletés wieder, wo sie als flügellose Wesen über dem enthaupteten Körper fliegen. Vor dem Hintergrund der NS-Kritik werden die Libellen zum Symbol: Sie verkörpern Räuber, die auf ihrer Jagd nach anderen Insekten nahezu wahllos über alle Tiere herfallen, die sie bezwingen können, manchmal sogar Angehörige der eigenen Art.

<sup>1</sup> »liebe haha« wählte Hans Arp als Anrede in einem Brief an Hannah Höch vom 12. Dezember 1925, im Archiv der Berlinischen Galerie, [25.26], siehe *Hannah Höch. Eine Lebenscollage*, Bd. II, 1921–1945, 2. Abt., hrsg. vom Künstler-Archiv der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin 1995. <sup>2</sup> Höch, Hannah: »Etwas über Kunst und Photomontage«, Berlin, [?] Januar 1977, Manuskript, 2 Blatt, zit. nach: Hille, Karoline: »Ein Kaleidoskop der unbegrenzten Möglichkeiten. Zu Hannah Höchs Photomontagen nach 1945«, in: *Hannah Höch. Eine Lebenscollage*, Bd. III, 1946–1978, 1. Abt., hrsg. von den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin 2001, S. 155–199, hier S. 155. <sup>3</sup> Burmeister, Ralf: »Der Dada-Code. Hannah Höchs bildnerische Rhetorik des Grotesken«, in: ders. (Hrsg.): *Hannah Höch – Aller Anfang ist DADA!*, Ausst. Kat. Berlinische Galerie, Berlin, Ostfildern 2007, S. 11. <sup>4</sup> Hannah Höch im Interview mit Suzanne Pagé, Berlin 18.11.1975, in: *Hannah Höch. Collagen, Gemälde, Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen*, Ausst. Kat. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris/Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1976, S. 23–32, hier S. 27. <sup>5</sup> Hannah Höch im Interview mit Suzanne Pagé, Berlin 18. November 1975, Typoskript im Archiv der Berlinischen Galerie, [76.199], siehe *Hannah Höch. Eine Lebenscollage*, 2001 (wie Anm. 2).

---

Geboren 1889 in Gotha, 1912–14 Studium an der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule in Berlin, 1914 kriegsbedingte Rückkehr nach Gotha, 1915 Wiederaufnahme des Studiums in Berlin am Kunstgewerbemuseum, Bekanntschaft mit Raoul Hausmann und Johannes Baader sowie Kontakte zu den Künstlern der Galerie *Der Sturm*, 1916–26 Entwurfszeichnungen und Texte für den Ullstein-Verlag, 1916 Beginn der abstrakten Collagen, 1917 erste Kontakte zur aufkommenden Dada-Szene, ge-









## Dürfen Frauen lachen? Verbal, verkörpert, verdinglicht: Strategien des Komischen in der zeitgenössischen Kunst / Kirsten Claudia Voigt

### Eine Frage des Denkens

Frauen sind Körper und Materie – das ist von jeher bekannt. Anna Blume stellte 1982 im Selbstporträt mit einer Schale voller roter Früchte auf dem Kopf, kugelrundem kirschrotem Ohrschmuck und einfältigem Grinsen die Frage: »Können Frauen denken?« (Abb. 1) Der in der titelgebenden Bildunterschrift suggerierte sexistische Zweifel am intellektuellen Vermögen der Frau, der sie aus der Spezies Homo sapiens sapiens hinaus in die Abteilung Obst und Gemüse katapultiert, wurde durch die grotesk-scurrile visuelle Anordnung ironisch genährt. Der Kopf der Protagonistin mutiert zum Sockel eines surrealen Arrangements mit Fruchtbarkeitssymbolik, das den Betrachter rasch auf den Gedanken verfallen lassen kann, frau neige dazu, kognitiv Birnen mit Tomaten zu verwechseln.

Anna Blume setzt sich in einem Akt ironischer Selbstermächtigung ein Gefäß und damit eine Weiblichkeitsmetapher wie eine Krone aufs Haupt, deren strahlenförmiges 50er-Jahre-Dekor die Anmutung eines nobilitierenden Kopfschmucks unterstreicht und gleichzeitig die Historizität eines klischierten Rollenbildes indiziert. Die Obstschale, die von der zuversichtlichen Artistin balanciert wird, zweckentfremdet den Kopf zu einem Körperteil, mit dem etwas transportiert werden kann. Die haushälterische und ganz mit üblicherweise weiblichen Aufgaben der Fürsorge, des Umsorgens, des Dienens verbundene Sinn-Komponente verbündet sich mit jener der natürlichen Reproduktion und der lockenden Verführung durch die Köstlichkeit der reichlich eigentümlich dargebotenen Früchte und dem kunsthistorischen Kontext allegorisierender bildlicher Indienstnahmen der Frau: Fortuna mit dem Füllhorn, Flora mit ihrem mit Blumen gefüllten Korb, den sie gelegentlich auch auf dem Kopf trägt, oder Ceres mit den Feldfrüchten, meist in anmutig-attraktiver Leiblichkeit ausgestellt, stehen hier als lebenspendende, nährnde Mutter-Mythen Pate, zeigen die Frau als das, was sie in kulturdominierend männlicher Sicht lediglich war, als Naturwesen.

Das Lächeln dieser im engen Bildausschnitt porträtierten Frau wirkt so überzogen optimistisch und siegesgewiss, dass es ins Einfältige, weil Ungebrochene umschlägt. Was lange Zeit für Frauen verboten und undenkbar war, sich nämlich mit durch eine überstarke Mimik ins Unschöne, ins unangemessen Expressive entstellten Gesichtszügen frontal ins Bild zu drängen, wird hier offensiv inszeniert. Dürfen Frauen lächeln oder lachen, vielleicht sogar laut? Diese Frage haben Sittenkodex und Ästhetik lange negativ beantwortet, Frauenlachen für obszön erklärt. Das Lachen als unkontrolliert spontaner Körperausdruck betont Lust, Selbstbestimmung und Unbeschwertheit. Wer lacht, hat etwas erkannt – und sei es die Begrenztheit des (eigenen)

Begriffsvermögens. Das schüchtert jene ein, die Macht ausüben.

Frappierend operiert dieses Selbstporträt der Anna Blume – die, wie Peter Weibel treffend erklärte, eine philosophische Künstlerin ist, da sie mit ihren bildnerischen Arbeiten stets Arbeit am Begriff leistet<sup>1</sup> – mit mehreren Strategien des Komischen: einerseits mit dem Verstoß gegen den guten Geschmack, andererseits mit dem Kontrast zwischen Text und Bild und schließlich mit Mehrdeutigkeit. Das Bild gibt keineswegs die erwartungsgemäß klare und positive Antwort auf die dreist diskriminierende Frage, die für jedes aufgeklärte, nicht sexistische Bewusstsein eine Zumutung darstellt. Es begegnet dem Text vielmehr mit einer ausweichenden, schrillen Karikatur von Weiblichkeit, wie sie Anna und Bernhard Blume immer wieder auch in anderen ihrer *Wahnzimmer* oder in der Bildserie *Küchenkoller* inszenierten (Abb. 2).

Frau erscheint als unbedarftes, kleinbürgerliches Hausmütterchen im laut gemusterten Kleid, gegen das sich die Dinge verschworen haben, dem die Kartoffeln in so stürmischem Wirbel um die Ohren fliegen, dass ihm Hören und Sehen vergehen. Das traute Heim wandelt sich in einen schwindelerregend instabilen Ort unerklärlicher Ekstasen und Neurosen. Die gut getarnte Hysterie des Durchschnittsbürgers tritt akut in unbeherrschbaren telekinetischen Turbulenzen zutage, als emanierete das Absurde der eigenen Lebensführung, des Ausgesetztseins, des Nicht-zu-Rande-Kommens in einer Art privatem psychotischem Urknall.

Der betulichen Gefährtin, die Teil eines sorgsam möblierten und dekorierten, tödlich engen Mikrokosmos ist, der ihrer Kontrolle entgleitet und sie



Abb. 1: Anna Blume, Können Frauen denken?, 1982

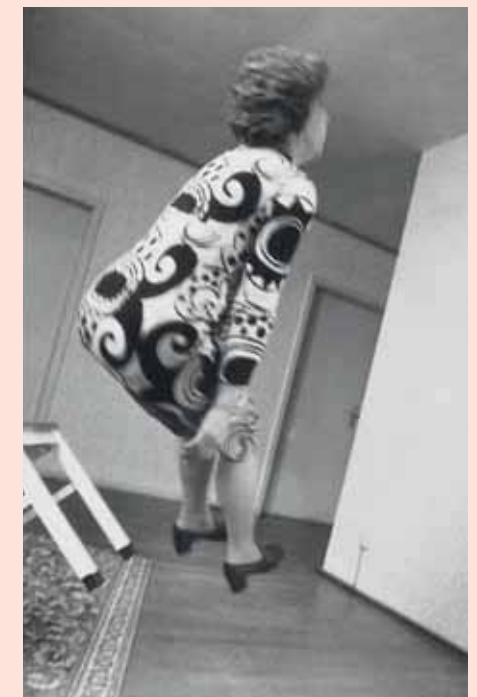


Abb. 2: Anna und Bernhard J. Blume, Trautes Heim, 1986, Großfotoserie 24-teilig



