

Elke Bippus

Geste des Zeich(n)ens

Verzeichnungen von Biografischem im Werk Eva Hesses

Die Zeit, in der Eva Hesse während ihres Aufenthaltes in Deutschland (1964/65) zahlreiche Reisen mit Freunden und Bekannten aus der Kunstszene und ihrem Ehemann, dem Bildhauer Tom Doyle, quer durch Europa unternahm, wird allgemein als Wendepunkt in ihrem Werk, als Übergang von zwei- zu dreidimensionalen Arbeiten beschrieben.¹ Eine solche Gliederung greift allerdings zu kurz beziehungsweise übergeht die Zeichnungen Hesses zugunsten der großen Gattungen Malerei und Skulptur. Gerade durch die Zeichnungen treten die Verflechtungen in Hesses künstlerischer Produktion hervor: sie verwarf Verfahrens- und Darstellungsweisen, führte andere fort und nahm Verworfenes in transformierter Weise wieder auf.

Die hier vor allem diskutierten Arbeiten entstanden im Zeitraum von Juni 1964 bis August 1965. Sie artikulieren Übergänge von einer gestischen Malerei des Ausdrucks zu einer Kunst der Geste. Im Folgenden soll dies durch Verschränkungen von Eva Hesses Kalender- und Tagebuchnotizen² mit ihren Zeichnungen, ihrem maschinellen Verfahren, ihrer Auseinandersetzung mit Fragen der Darstellung und Überlegungen zur Geste von Giorgio Agamben dargelegt werden.

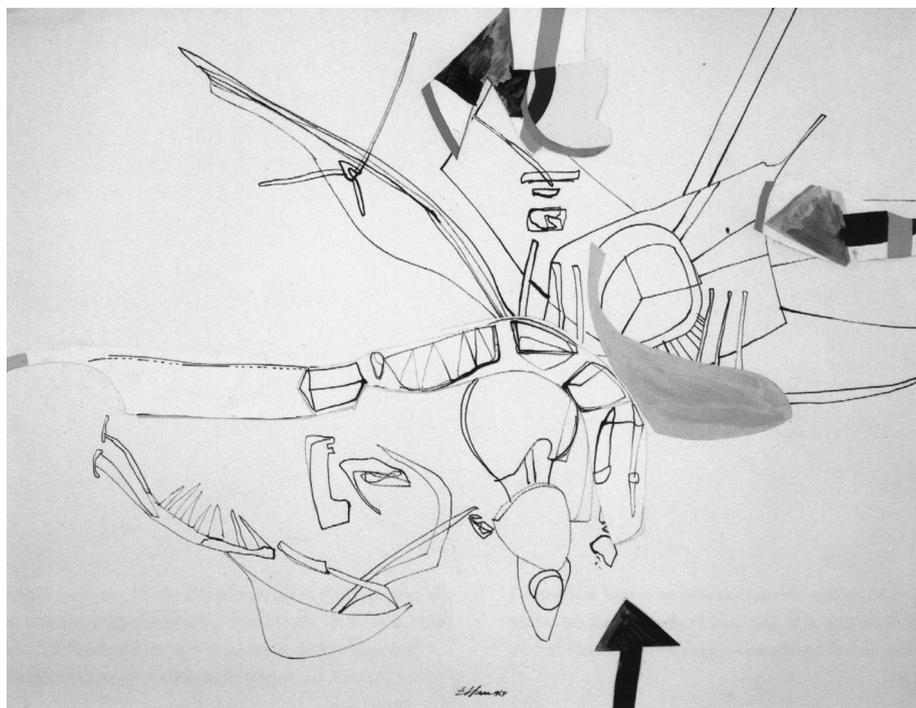
Domestizierungen

Eva Hesse setzt sich während ihres Aufenthaltes in Kettwig mit komplexen Fragen auseinander, die ihre Vorstellung von Kunst nachhaltig bestimmt haben, und die sie zurecht als eine postminimalistische Künstlerin bezeichnen lassen, wenn damit gemeint ist, daß der Postminimalismus nicht allein den/die Betrachter/in explizit als ein soziales, historisch und kulturell situiertes Subjekt zu denken gibt, sondern auch das Objekt, welches in seinen Form- und Materialkonnotationen nicht jenseits der Geschlechterdifferenz zu verstehen ist. Mit einer Tagebuchnotiz vom 19. Juni 1964, ein Tag, der in den Kalendaraufzeichnungen lapidar mit dem Vermerk »Atelier« festgehalten ist, formuliert Hesse ihre Reflexionen und Anforderungen an ihre künstlerische Arbeit in Anlehnung an den Abstrakten Expressionismus und spricht zugleich den Zwiespalt aus, in dem sie sich aufgrund ihres Wunsches nach »Persönlichem« befindet: »Habe 2 winzige, sehr expressionistische Bilder gemalt. Bin ziemlich begeistert, weil sie mir Spaß gemacht haben und mir echt vorkamen. [...] Worauf es am meisten ankommt, ist Engagement, und damit es dazu kommt, muß man bereit sein, viel zu geben. [...] Mir scheint einfach das »Persönliche« in der Kunst, wenn es einem echten inneren Drang entspringt, die wertvollste Eigenschaft zu sein und das, was ich unbedingt in mir und für mich finden möchte. [...] Ich muß wirklich lernen, alles und jeden zu vergessen, und den Dingen auf der Leinwand einfach ihren Lauf lassen.«³

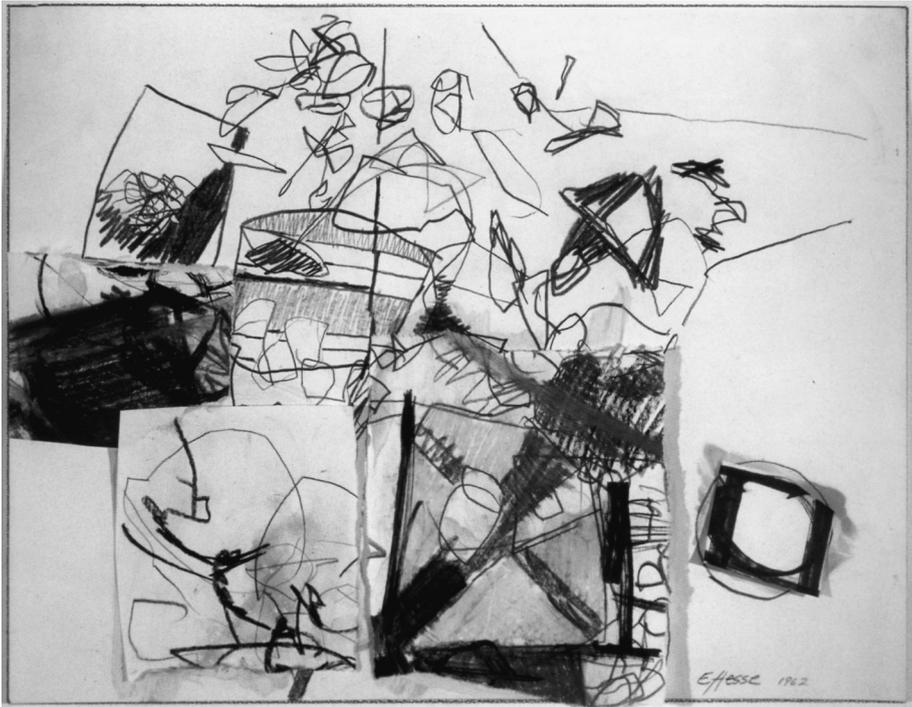
Mit »Engagement«, das »Persönliche« und den »echten inneren Drang« wählt Hesse Begriffe, die in den 1950er Jahren immer wieder für den Abstrakten Expressionismus ins Feld geführt worden sind, und im emphatischen Sinn für Individualität und Integrität standen. Der Glaube an die gestische Malerei als adäquates Mittel,

um das Persönliche zum Ausdruck zu bringen, wurde jedoch durch die Annäherung von High & Low empfindlich getroffen und das Selbstverständnis des Künstlers stand zur Disposition. Neben den Mythos des Künstlers als Garant von Individualität und Integrität und als Außenseiter der Gesellschaft, der sich den profanen Forderungen derselben erfolgreich widersetzt, trat der Mythos der ironisch kritischen Affirmation, wie sie von Vertretern der Pop Art verkörpert wurde. Die Vorstellung, der Künstler kehre auf der Leinwand seine Seele nach außen wurde als humanistisches Klischee entlarvt. In Eva Hesses Arbeiten scheint angesichts dieses Dilemmas, das von Donald Kuspit als alternativloses entweder – oder charakterisiert wird,⁴ eine bemerkenswerte Möglichkeit auf. Mit dem Anliegen, das Persönliche zu artikulieren und zugleich den Darstellungsmitteln freien Lauf zu lassen, geriet Hesse gleichsam zwischen die Paradigmen von Abstraktem Expressionismus und Minimal Art. Jene hat mit der gestischen Malerei ein Ausdrucksmittel des Persönlichen herausgebildet. Demgegenüber negierte diese mit und gegen den Modernismus jeglichen Ausdruck zugunsten eines mit sich selbst identischen, spezifischen Objektes. Hesse praktizierte nun eine Darstellungstechnik zwischen Ausdruck und Selbstreferenz.

Zeichnungen wie »Untitled« von 1964 (Abb. 1), die im Wiener Ausstellungskatalog dem Begriff »Wilder Raum«⁵ zugeordnet werden, zeigen eine an die expressiv gestische Malerei erinnernde Bildsprache. Allerdings lohnt es sich, das ex-



1 Untitled, 1964. Collage, Tusche, Wasserfarbe und Gouache auf Papier. 49,8 x 64,8 cm. In: Eva Hesse. Transformationen (wie Anm. 1), S. 69.



2 Untitled, 1962. Collage, Ölkreide, Farbstift, Filzstift und Graphit auf Papier. 21,2 x 27,7 cm. In: Eva Hesse. Wiesbaden 2002 (wie Anm. 5), S. 65.

pressive Moment genauer unter die Lupe zu nehmen. Biomorphe Elemente bewegen sich in der Fläche, überlagern sich, bilden energiegeladene Bewegungsrichtungen und Konzentrationsfelder aus. Die farbig angelegten und eingeklebten Flächen stellen eine zweite Ebene her, die das Bildgeschehen beruhigt. Diese Zeichnung kann als Weiterentwicklung solcher Ablösungsprozesse von der gestisch expressiven Bildsprache beschrieben werden, wie sie bereits in den Zeichnungen aus dem Jahr 1962 anklingen, die der Bildsprache Arshile Gorkys oder Willem de Koonings verpflichtet sind, Künstler, die Eva Hesse sehr geschätzt hat. In der Collage »Untitled«, 1962 (Abb. 2) wird beispielsweise das linksch, kindliche Durcheinander feiner und kräftiger Linienkritzeleien durch eingeklebte Papiere sowie durch vertikale und horizontale Bildunterteilungen gebändigt und systematisch in eine geometrische Komposition integriert, die von drei rechteckigen Flächen und einer vertikalen Bildaufteilung bestimmt ist. Diese Domestizierung des expressiven Gestus erfährt in der Serie von Arbeiten mit dem Motiv der »Box« eine Steigerung. Auf diesen Blättern wird der Raum durch kubische und quadratische Formen strukturiert. Die flächige Aufteilung in »Untitled«, 1964 (Abb. 3), nimmt Muster von Wohnungs- oder Stadtgrundrissen auf und stellt Räume her, die aneinandergrenzen und sich berühren, jedoch klar voneinander geschieden bleiben. Die rechteckigen Felder öffnen Einblicke in heterogene Farbräume oder in solche mit skurrilen, teilweise ma-



3 Untitled, 1964. Collage, Aquarell und Tusche auf Papier. Zirka 55 x 75 cm. In: Eva Hesse. Wiesbaden 2002 (wie Anm. 5), S. 75.

schinenähnlichen Figurationen, die – eingefügt in das Bildgeviert – gebändigt und beruhigt werden. Die beiden Blätter gehen der Collage »Untitled« von 1964 (Abb. 1) voraus, die im gleichen Zeitraum wie die von Hesse im obigen Zitat angeführten »expressionistische[n] Bilder« entstanden ist. Aus den Linienkritzeleien von 1962 sind nunmehr biomorphe, zeichenhafte Elemente geworden, die nur auf den ersten Blick wirken, als bewegten sie sich wild im Raum. Sie sind in einen Bewegungsfluss eingebunden, der aus dem Nebeneinander der Elemente auf der Fläche resultiert. Jede Figur steht mit der nächsten in Beziehung, oder Kadrierungen beziehungsweise kompositionelle Formungen halten die Elemente zusammen. Im Unterschied zu den etwa zur gleichen Zeit entstehenden Zeichnungen, die an Bilderrätsel erinnern und das Motiv der Box zum Organisationsprinzip der Fläche erheben, ist die Leserichtung nicht eindeutig festgelegt, sondern fordert den/die Betrachter/in zu einer multiplen Lesart auf.⁶

Nichts desto trotz zeigt auch das dem »wilden Raum« verpflichtete Blatt Spuren der Domestizierung des Gestischen, wie sie Hesse durch die Einbindung ihres Formenrepertoires in kubische Flächen vornimmt. Die Lineaturen vermitteln sich nicht als unkontrollierte wilde Kritzeleien, sondern erweisen sich als gefügt, sie folgen dem »Lauf der Dinge« auf dem Papier, der aus einem Wechselspiel von zeichnerischer Handlung, Kontrolle und Darstellungsmustern entsteht.

Hesses Zeichnungen zeugen von den Versuchen, Techniken zu entwickeln, mit denen sie sich aktiv von der gestischen Malerei ablöste, ohne jedoch den Anspruch auf das »Persönliche« aufzugeben, das einem »echten inneren Drang entspringt«.

Identität Künstlerin

Im Unterschied zu den von ihr bewunderten Vorbildern war die junge Künstlerin mit konventionalisierten Rollenerwartungen konfrontiert, die im Widerspruch zu tradierten Vorstellungen vom Künstler-Subjekt standen. In ihren Kalendernotizen drängt sich die Selbstverständlichkeit der Rollenverteilung zwischen Mann und Frau durch die Banalität der Notizen nachhaltig auf. Dort heißt es etwa:

»DIENSTAG, 16. JUNI

Atelier – zuerst mache ich morgens Einkäufe. Jeden Diens(tag) + Freitag zum Markt im Freien. Macht Spaß, ist aber auch mühsam, weil ich so oft einkaufen gehe. [...]

DIENSTAG, 7. JULI

Wäsche gewaschen + eingekauft + gekocht + abgewaschen.

Wenig gearbeitet.

Abends konnte ich nicht ins Atelier, weil Beine es nicht dorthin geschafft haben. [...]

FREITAG, 10 JULI

Habe Haare gewaschen, Tom Schuhe + Hemden gekauft.

Ging ins Atelier. Habe gearbeitet, aber nichts zustande gebracht.«⁷

In ihren Tagebuchaufzeichnungen reflektiert sie diese Situation: »Ich kann nicht so viel auf einmal sein ... Frau, schön, Künstlerin, Ehefrau, Haushälterin, Köchin, Verkäuferin – all dies zusammen. Ich kann nicht einmal ich selbst sein, kann auch nicht wissen, was ich genau bin. Ich muß etwas Klares, Stabiles und Ruhiges in mir selbst finden. [...] Es ist tatsächlich so schwer, wie man immer sagt, gleichzeitig die Frau eines Künstlers und selbst Künstlerin zu sein. Es ist alles andere als das ›freie Leben‹ doch nicht immer aus den Gründen, die man sich vorstellt.«⁸

Die in den 1950er Jahren existierende Möglichkeit, sich als Künstler entweder den profanen gesellschaftlichen Forderungen zu widersetzen und sich auf einen Fundamentalismus zurückzuziehen oder die gesellschaftlichen Bedingungen kritisch affirmativ in Anspruch zu nehmen, scheint angesichts des von Hesse beschriebenen Konflikts wenig erfolgsversprechend. Die Rolle des Künstlers als Außenseiter war für Frauen tabu,⁹ und die Rolle der Hausfrau zu bejahen, hätte wahrscheinlich zu dieser Zeit wenig ironisches und entlarvendes Potential entfalten können.

Hesse trennte sich Ende des Jahres 1965 von Doyle und bildete eine künstlerische Sprache aus, die am Persönlichen festhält, auch wenn diese sich nicht an einem authentischen Ausdruck maß. Sie konzentrierte sich, ohne formalistisch zu werden, »ganz auf die abstrakten Eigenschaften, auf das Material, die Form, die eine Arbeit annimmt, auf die Größe, das Format, die Positionierung und die Ausrichtung im Raum«¹⁰ und entwickelte ein Verfahren, welches das Persönliche als Möglichkeit mitteilt. In diesem Widerstreit der Fokussierung auf formale und materielle Eigenschaften einerseits und eine Kunst des Ausdrucks andererseits vollzog Hesse die Entwicklung von einer an Vorbildern orientierten, gestisch-expressiven Darstellung hin zu einer Geste des Persönlichen im Medium der Zeichnung und deren Verkettungen.

Im Unterschied zur gestischen Malerei ist mit der Geste eine doppelte, sich scheinbar widersprechende Bedeutung verknüpft. Sie ist als symbolisch stilisierter Kommunikationsakt zeichenhaft und sie ist ein Zeigen dessen, was sich nicht zeigen läßt.¹¹ Auf diese Spannung zwischen Kodifiziertem und Nicht-Kodifizierbarem bezieht sich Giorgio Agamben in seinen »Noten zur Geste«. Er denkt die Geste nicht statisch, sondern bewegt, nicht ästhetisch, sondern ethisch-politisch. Die Geste bezeugt ihm zufolge den veränderten Status des Bildes in der Moderne, dessen mythische Starre zerstört sei. Neben dem Aspekt der Bewegung, der im Folgenden in Hesses Verzeichnungen des Biografischen verfolgt wird, ist für die hier auszuführenden Überlegungen insbesondere die Bestimmung der Geste als »*Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbar-Werden des Mittels als eines solchen*«¹² aufschlussreich. Nach Agamben sprengt die Geste die auf Aristoteles zurückgehende oppositionale Konstruktion auf zwischen »*Poesis*« – verstanden als eine Hervorbringung auf ein Endziel hin, auf einen Zweck außerhalb seiner selbst – und der »*Praxis*« als einem wertvollen Handeln, das seinen Zweck in sich selbst findet. Die Geste präsentiert Mittel, so Agamben, »die sich *als solche* dem Bereich der Mittel entziehen, ohne deshalb zu einem Zweck zu werden.«¹³ Die Geste »bringt das In-einem-Medium-Sein des Menschen zur Erscheinung.«¹⁴ Da aber genau dieses In-der-Sprache-Sein nicht ausgesagt werden kann, ist die Geste verknüpft mit Versuchen, die Unmöglichkeit des Sprechens zu überbrücken. Sie ist »Mitteilung einer Mittelbarkeit. Sie sagt nicht eigentlich etwas, sondern zeigt das In-der-Sprache-Sein des Menschen als reine Mittelbarkeit.«¹⁵

Hesse faßt das Persönliche durch die Verschränkung von Domestizierung und freiem, dem Medium gemäßen Fluss weder in einer Form noch mit den Mitteln des Gestischen, sondern es wird als etwas zu denken gegeben, das sich der Repräsentierbarkeit entzieht: Nach dem Verlust der Glaubwürdigkeit der gestischen Malerei, bleibt das Persönliche allein als Ausdrucksloses mittelbar, als das Unausprechliche wird es bewahrt und vor dem Vergessen geschützt.

In ihrer Suche nach einer persönlichen Bildsprache durchquert Hesse unterschiedlichste Traditionen. So wiederholt sie beispielsweise die Bildsprache des Abstrakten Expressionismus als eine historische Darstellungstechnik, um sie »zu vergessen und den Dingen [...] ihren Lauf zu lassen.« Die Darstellungsmittel erscheinen dabei nicht als bloße Mittel zum Zweck, noch stehen sie für einen willkürlichen freien Akt. Hesses Verfahren macht die künstlerische Produktion vielmehr als eine performative Handlung sichtbar, die ein Ideal zitiert, es erneut autorisiert und es, geht man von einer differentiellen Struktur der Wiederholung aus, immer verfehlen wird. In der Verfehlung aber liegt zugleich das Potential einer Veränderung. Das Performative betrifft allein den symbolischen, konventionalisierten Anteil der Geste; in Wiederholungen wird das Mittel als ein solches sichtbar. Eingeschrieben als Geste, d.h. als das, was in jedem Ausdruck ohne Ausdruck bleibt, ist diesen Wiederholungen Hesses Anliegen, das Persönliche zu artikulieren.

Die Werke aus der Zeit in Kettwig sind so gesehen nicht deshalb wichtig, weil sie noch Zeugnisse einer frühen expressiven malerischen Phase sind, von der sich die Künstlerin abgewendet hat, sondern deshalb, weil in ihnen eine Darstellungsform manifest wird, in welcher der performativ vorgetragene Ausdruck mit einer

Ausdruckslosigkeit verschränkt ist. Jene läßt die Rolle der Künstlerin in ihrer historischen und sozialen Verwobenheit lesbar werden, diese verweist mit der Präsentation der Mittel selbst auf das Persönliche als Unaussprechliches.

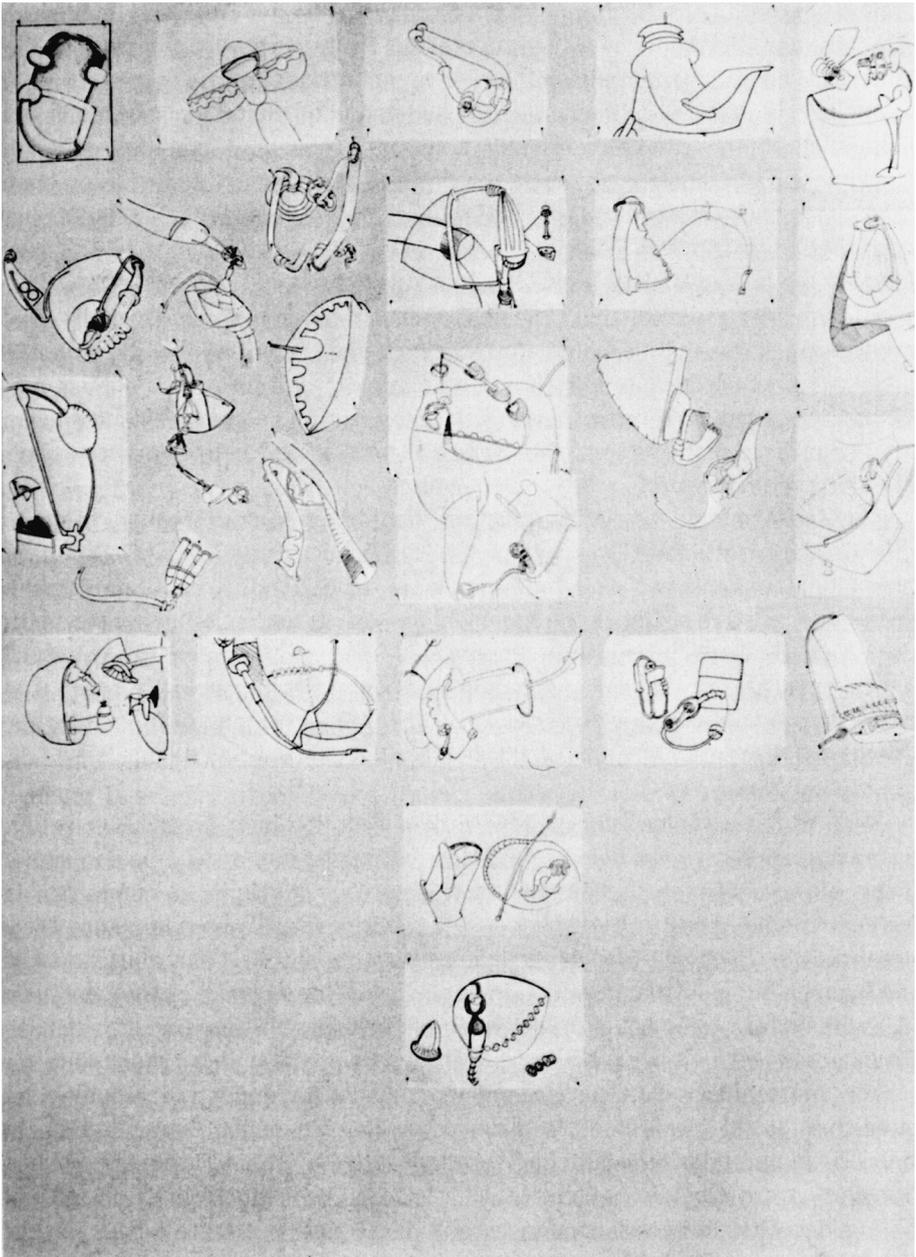
Maschinenzeichnungen und maschinelle Verfahren

In einem Brief vom März 1965 an Sol LeWitt klassifiziert Hesse ihre künstlerische Produktion in drei Phasen und schreibt über die Maschinenzeichnungen: »Drittes Stadium. Zeichnungen – sauber und klar – aber verrückt, wie Maschinen, die Formen größer und mutiger, klar artikuliert. Es ist irgendwie sonderbar. Es entsteht realer Nonsens.«¹⁶

Hesse überlagert die gestische Malerei als Expression des Persönlichen und des kreativen Prozesses eines Individuums mit dem Motiv der Maschine und schließt daran eine Maschinenanatomie an.¹⁷ Das Gefüge der Maschinerie wird auseinander genommen, zerlegt und einer Analyse unterzogen. Die fantastischen, linear konturierten Maschinenzeichnungen hat Hesse 1965 im Gewächshaus der Firma Scheidt in Kettwig ausgestellt. Sie hat hierfür die Linienzeichnungen teilweise ausgeschnitten und auf eine weiß bemalte Platte neben- und untereinander präsentiert (Abb. 4). Die Blätter und Formen gewannen in dieser Präsentation den Charakter von Diagrammen oder Schriftzeichen. Die kryptischen Zeichen werden wie Hanne Loreck treffend schreibt »zu einem surrealen Alphabet der leer laufenden Begehrensmotorik«¹⁸ zusammensetzbar. Diese Zeichnungen und Hesses Beschäftigung mit Maschinenformen dürften durch die in der Textilfabrik herumliegenden Maschinenteile angeregt worden sein, aber auch durch Auseinandersetzungen mit Künstlern wie Marcel Duchamp, Ferdinand Léger und Jean Tinguely.¹⁹

Optisch sind die Maschinenformen in den Arbeiten nach 1965 verschwunden, allerdings läßt sich sagen, daß Hesses Arbeitsweise selbst maschinelle Züge aufweist und einer Produktionsform verpflichtet scheint, wie sie später LeWitt in seinen 1967 erschienenen »Paragrafen über konzeptuelle Kunst« charakterisiert: »Bei konzeptueller Kunst ist die Idee oder die Konzeption der wichtigste Aspekt der Arbeit. Wenn ein Künstler eine konzeptuelle Form von Kunst benutzt, heißt das, daß alle Pläne und Entscheidungen im voraus erledigt werden und die Ausführung eine rein mechanische Angelegenheit ist. Die Idee wird zu einer Maschine, die die Kunst macht.«²⁰ Eine gewisse Mechanik vermittelt sich nicht nur, wenn Hesse die 35.000 Gummiröhrchen nahezu in Alleinarbeit durch die Löcher ihrer fünfteiligen Serie »Accession« zieht, sondern auch durch die verschiebenden Wiederholungen, welche die Arbeiten Hesses über die üblichen Werkzusammenhänge hinaus verkettet. Durch die Verkettung wird die geschlossene Starre des Bildes aufgebrochen und die Rezeption gerät in eine Maschinerie des Wiedererkennens, Differenzierens und Herstellens von Relationen. Dies kann – werden die Wiederholungsmomente in all ihren Variationen aufgespürt – zu einem Taumel führen.

So gehören Halbkugel, Linie, Quadrat, Kreis und Kubus zu den von Hesse bevorzugten Körpern für ihre Arbeiten ab 1966. Durch stetige Wiederholung werden Ähnlichkeiten und Differenzen hervorgehoben. Die Metaphorik einzelner in sich ruhender, oppositional charakterisierbarer Formen wird, indem zwischen ihnen Übergänge ausgebildet werden, in eine metonymische Bewegung überführt.²¹ Dieses



4 Installation der Maschinenzeichnungen Mai 1965, Ausstellung im Gewächshaus F. A. Scheidt, Kettwig.
In: Brigitte Reinhardt und Ulmer Museum (wie Anm. 1), S. 30.

Verfahren bewirkt ein Doppeltes: Es löst zum einen die Geschlossenheit eines Objekts oder einer Zeichnung zugunsten der Bewegung auf und läßt den konstitutiven Part des/der Betrachter/in offenbar werden. Des Weiteren wird die Darstellung als eine Operation mit und in den Signifikanten der Darstellung selbst markiert. So hat Hesse während des malerischen Prozesses – dies wird an den Farbspuren ihrer Bilder ablesbar – die Leinwände hin und her gedreht, um den »Dingen auf der Leinwand einfach ihren Lauf« zu lassen.

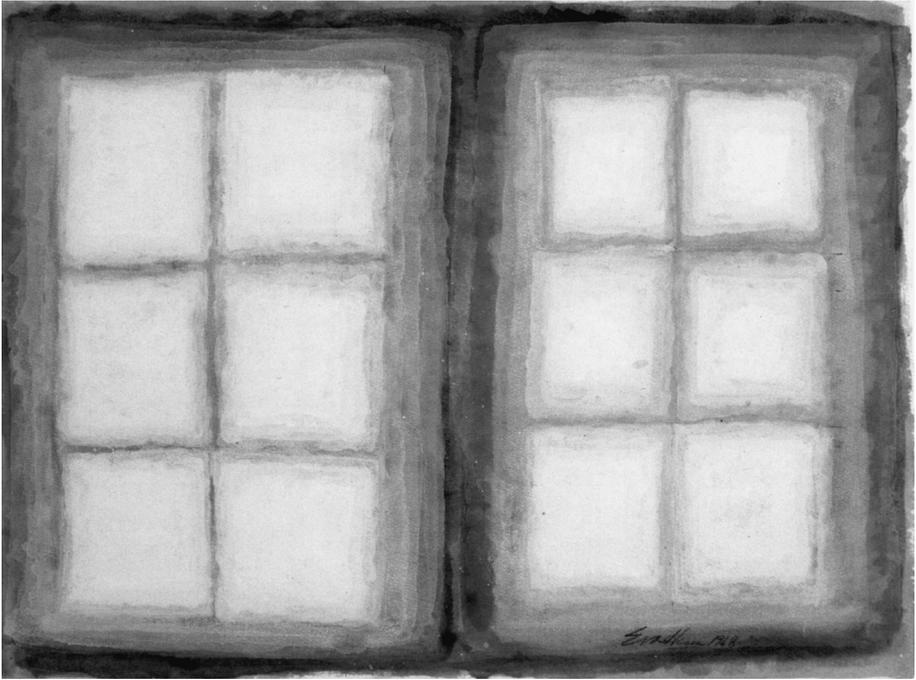
In den mit Cindy Nemser 1970 geführten Interviews wiederholt Hesse ihr 1964 in den Tagebuchnotizen niedergeschriebenes Anliegen, mit ihrer künstlerischen Arbeit etwas Persönliches zu schaffen: »Tatsache ist, daß ich alles los werden will, was ich gelernt habe und was man mir über all diese Dinge beigebracht hat, denn ich will etwas anderes finden. Etwas, das zwangsläufig mein Leben ist, mit meinen Gefühlen und meinen Gedanken zu tun hat.«²² Hesse verzeichnet Biografisches in einer performativen Handlung, indem sie historische Darstellungstechniken von einem spezifischen sozio-kulturellen Kontext aus bedenkt und in der Wiederholung zuallererst das hervorbringt, was auch sie selbst repräsentiert. Dies soll nun abschließend durch die »Window Drawings« von 1968–1970 vorgestellt werden.

Die Verschiebung des Anfangs

Mit den »Window Drawings« greift Hesse einen Bildtopos auf, der die repräsentative Funktion von visuellen Darstellungen in einer Spannung von Repräsentation und Selbstreferentialität thematisiert. Hesse geht dabei über die im Modernismus gültige Negation der repräsentativen Funktion von Bildern hinaus, die in Frank Stellas Diktum »What you see is what you see« ihren paradigmatischen Ausdruck gefunden und eine Entwicklung zu Ende gebracht hat, die um 1800 begann.²³ Bereits in den 1960er Jahren wurde das Scheitern der modernistischen Reduktion auf eine objektive, selbstreferentielle Form an den minimalistischen Arbeiten evident. Semiotische Konzeptionen wurden formuliert, die anstelle eines essentiellen Fundamentalismus die produktive Funktion von Differenzen als konstitutiv für »Etwas« setzten, und eine Praxis forderten, die sich als »produktiv-transformationelle Artikulation«²⁴ zu sehen gibt. »Bild« und »Malerei« waren Metaphern, welche diese gegensätzlichen Konzeptionen bezeichneten: Das »Bild« stand für die klassische Repräsentation und für die Unterordnung unter die Sprache, wohingegen die »Malerei« als ein transformierendes und insofern nicht-abbildendes Verfahren aufgefaßt wurde. Die Starre des »Bildes« sollte durch die Bewegung der »Malerei« abgelöst werden. Mit ihr war eine Methode des Lesens verknüpft, die nichts repräsentiert, sondern ihre Aktivität vergegenwärtigt.

Eva Hesses künstlerische Produktion ist mit diesem Modell vereinbar, das Darstellung als Bejahung einer Geschichte und als transformierende Differenz auffaßt. In verschiedenen Papierarbeiten hat sie mal mehr oder mal weniger konkrete Abbildungen von Fenstern gezeigt, mal abstrahierende Visualisierungen, mal konstruktive modulare Zusammenfügungen.

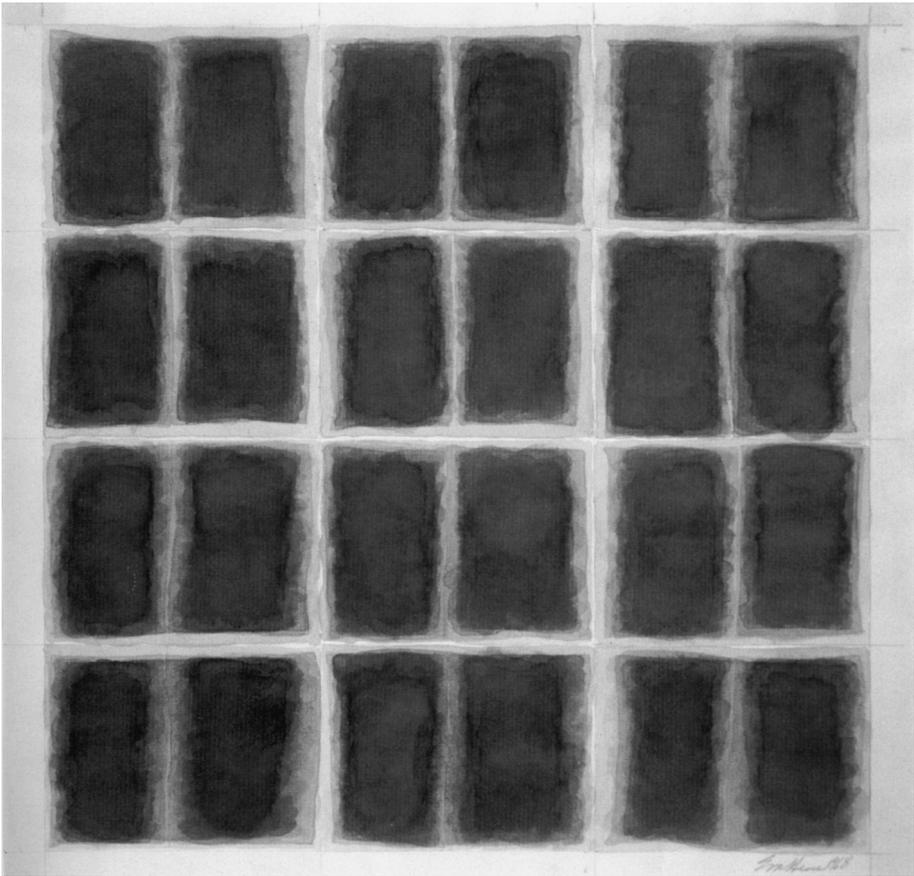
Die beiden nebeneinanderliegenden Sprossenfenster von »Untitled«, 1968 (Abb. 5) sind von weißen Lasuren überdeckt. Die Lasur versieht das Motiv der Fensterscheiben mit einer Materialität, welche die Fenster zu Farbflächen werden läßt,



5 Untitled, 1968. Gouache, Tusche und Graphit. 28 x 38 cm. In: Eva Hesse. Wiesbaden 2002 (wie Anm. 5), S. 226.

den »Boxes« in Untitled, 1964 vergleichbar. Durch die Flächenschichtung oszilliert die Zeichnung zwischen einer abstrakten und einer abbildhaften Darstellung. Die Farbdichte verleiht dem Dargestellten eine gewisses Volumen – die Leibung und der Sims des Fensters werden angedeutet – zugleich hält sie das Motiv in der Fläche. Der Blick durchdringt malerische Schichten und trifft scheinbar auf das Motiv des Fensters, das sich zugleich als undurchdringliche strahlend weiße Farbschicht zeigt. Die Lasurtechnik unterstreicht das malerische Verfahren. In »Untitled«, 1969 (Abb. 6) bewirken die Farbigkeit, die rechteckigen Grundformen, die Wiederholungsstruktur und die gestalterische Integration des Trägermaterials eine Entfernung vom Motiv Fenster zugunsten einer Konstruktion modularer Einheiten.

Hesses Zeichnungen negieren Darstellung jedoch nicht, sie verändern vielmehr die Vorstellung von Repräsentation. Marcel Duchamp hatte das Dilemma zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion durch seine Ready-mades und Wortspiele gelöst. In seinem Bildobjekt »Fresh Widow« von 1920 bespannte er die Scheiben seines Objekts mit dunklem gewachstem Leder und verweigerte damit explizit eine Sicht in die Welt. Nachdrücklich verabschiedet »Fresh Widow« auf der optischen Ebene die Funktion des Bildes als einer Vermittlung zur Welt und mehr noch das Bild als bildgewordenen Ausdruck des Künstlers. Die Betrachter stehen vor dem Fenster, das sich nach außen öffnet. Der Künstler ist so gleichsam hinter dem Fenster, das von keinem Blick durchdrungen werden kann. Im Unterschied dazu rückt



6 Untitled, 1969. Tusche und Graphit auf Papier. 33,1 x 33,1 cm. In: Eva Hesse. Wiesbaden 2002 (wie Anm. 5), S. 227.

Hesse in ihrer Verklammerung von Fenster und Bild auch die sinnproduzierende Seite visueller Darstellungen in den Vordergrund, die wirksam wird in kommunikativen Prozessen, in denen das Visuelle diskursiv in eine konventionelle Bildsprache eingebunden wird. Zugleich behaupten sich ihre Zeichnungen, werden sie in ihrem mechanischen Wiederholungsspiel oder anders gesagt in ihrer »Malerei« betrachtet, als ein »Non-Nothing«.²⁵

In diesem Zusammenhang möchte ich abschließend auf Hesses »Hang Up«, 1966²⁶ zu sprechen kommen. Diese skulpturale Arbeit ist der visuellen und diskursiven Funktion von Bildern verpflichtet, durch die wir sehen und gesehen werden. Das Wandobjekt »Hang Up« zeigt einen mit Stoffstreifen bandagierten Rahmen, der sorgfältig mit Acrylfarbe in Farbnuancen von hellgrau bis dunkelgrau bemalt ist. Aus dem Rahmen springt oben links ein ebenfalls mit Stoffbahnen umgebenes und bemaltes Stahlrohr, das rechts unten wieder in den Rahmen zurückgeführt wird. Im Bildgeviert des Rahmens wird die rohe Wand des jeweiligen Ausstellungsraumes

präsentiert. Das Tafelbild als *finestra aperta* wird aufgerufen und zugleich zugunsten einer Selbstreferentialität verworfen. Anne M. Wagner schreibt über »Hang Up«: »The work is both picture frame and window frame, [...]. And the frame is both full and empty: full of the void, full of the literal world, and full of the emptying desire to see beyond it. Its very emptiness means that the old pictorial protocols have been turned inside out. The space which ought to be behind the frame is now before it, delimited by the scooping arc of the wire jutting from it. The wire threatens to catch the viewer up into its new, materialized pictorial space.«²⁷

»Hang Up« kann dann als Fenster- und Bildrahmen gesehen werden, wenn es in Relation gesetzt wird zu Hesses vor allem zwischen 1968/69 entstandenen »Window Drawings«, die selbst eine differentielle Wiederholung des Motiv Box darstellen.²⁸ Insofern sich das Objekt zwischen Fenster- und Bildrahmen bewegt, steht es in Korrespondenz zu zwei konträren Repräsentationsmodellen – dem abbildhaften, das die Korrespondenz zwischen Innen und Außen, zwischen Bild und Vorbild, zwischen Bild und Seele einerseits behauptet und dem reiner Sichtbarkeit einer modernistischen Reduktion andererseits. In seinen Dimensionen der Explikation ist es – auch wenn es nichts abbildet – auf alle möglichen sprachlichen Referenzen hin offen, zugleich setzt es den buchstäblichen Raum in Szene, mit dem die Erwartung verknüpft war, dem diskursiven Zugriff zu entgehen. Mit anderen Worten es ist erzählend und nimmt, indem es den modernistischen, visuellen nonverbalen Topos aufgreift, das Unaussprechliche in einer unüberbrückbaren Differenz in Anspruch.²⁹ In einem Zusammenspiel von biografischen und kunsthistorischen Verweisen³⁰ wird dieses Objekt als Geste lesbar, welche das Mittel zweier gegensätzlicher Repräsentationsmodelle offenbart und diese in einer Spannung hält.

Hesses Arbeiten sind häufig binär angelegt. Oppositionale Darstellungstechniken werden zitiert, kombiniert und neue Konstellationen entworfen. Ihr Verfahren setzt auf Veränderbarkeit, bezieht die Betrachter/innen in konstitutiver Weise ein und setzt sich durch Formwiederholungen in Relation zu disparaten kommunikativen Feldern. Brüche, Sprünge oder Lücken werden bedeutsam. Sie lassen die sinnbildenden Prozesse, die transformierenden Übersetzungen lesbar werden und markieren zugleich eine nicht zu schließende Kluft. Hesse kennzeichnet die Problematik des Ausdrucks, indem sie die künstlerische Produktion als eine Geste sichtbar werden läßt, die auch das, von dem sie scheinbar getragen wird, mitproduziert – das Persönliche.

Anmerkungen

1 Der Textilfabrikant und Kunstsammler Friedrich Arnhard Scheidt hatte Tom Doyle und Eva Hesse nach Deutschland eingeladen. Beide arbeiteten in einem seiner Fabrikgebäude in Kettwig an der Ruhr. Das künstlerische Schaffen ab der Rückkehr nach New York (September 1965) gilt als das reife, plastische Werk. Mit ihm firmierte Eva Hesse zu einer Hauptvertreterin des

Postminimalismus. In Überblicksdarstellungen wird Hesse vor allem mit Arbeiten aus dieser Phase repräsentiert. Das Frühwerk hingegen wird übergangen, obwohl es – vor allem seit den 1990er Jahren – in zahlreichen Galerie- und Museumsausstellungen bearbeitet wird. Vgl. z.B. Max Kozloff: Eva Hesse. Paintings 1960–64. Robert Miller Gallery. New York 1992; Bri-

- gitte Reinhardt und Ulmer Museum (Hrsg.): Eva Hesse. Drawing in Space – Bilder und Reliefs. Ulmer Museum. Ostfildern-Ruit 1994; Kunsthalle Wien, Sabine Folie und Gerald Matt (Hrsg.): Eva Hesse. Transformationen – Die Zeit in Deutschland 1964/65, Kalendernotizen 1964/65 (2 Bde.). Köln 2004.
- 2 Hesse hat das Schreiben von Tage-, Notiz- und Skizzenbüchern zur Reflexion ihrer künstlerischen Arbeit und ihrer Identitätsfindung genutzt. In Kettwig hat sie – neben ihren Tagebuchaufzeichnungen – deutsche Kalendarien geführt, um Verabredungen zu notieren und ihre Tagesabläufe stichwortartig festzuhalten.
 - 3 Eva Hesse, Tagebuchaufzeichnung 19. Juni 1964 zit. nach Helen A. Cooper: Aus der Chronologie. Eva Hesse in Deutschland 1964/65. In: Brigitte Reinhardt und Ulmer Museum (Hrsg.) (wie Anm. 1), S. 99.
 - 4 Nach Kuspit stand dem amerikanischen Künstler im Kontext der von Clement Greenberg und Harold Rosenberg geprägten Kunstkritik zur Wahl, entweder ein »wahres« Ich zu haben, sprich avantgardistischer Künstler zu sein, der sich auf einen Fundamentalismus zurückzieht, oder die Rolle eines »falschen« Ich zu erfüllen und kitschiger Künstler zu werden, der die amerikanische Gesellschaft bejaht. Donald Kuspit: Kunstkritiker. In: Christo M. Joachimides und Norman Rosenthal (Hrsg.): Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993. München 1993, S. 179–184, v.a. S. 179f.
 - 5 Kunsthalle Wien, Sabine Folie und Gerald Matt (Hrsg.): Transformationen (wie Anm. 1), S. 57. Eva Hesse hat Zeichnungen aus den Jahren vor 1962, die unter dem Eindruck des Besuchs einer Klee-Ausstellung entstanden sind, als wilder Raum bezeichnet. Siehe dazu: Renate Petzinger: Eva Hesse – Gedanken zum Frühwerk 1959–1965. In: Eva Hesse. Wiesbaden 2002, S. 17–32, hier S. 24. Nach Petzinger hat Hesse diese Bildsprache – womöglich motiviert von den Eindrücken einer Cy Twombly-Ausstellung – wieder aufgenommen. Ebd., S. 26.
 - 6 Hesse hat ihre Bilder ungerne auf eine bestimmte Leserichtung festgelegt. So überließ sie es beispielsweise dem Käufer einer ihrer Bilder, die Ausrichtung zu bestimmen. Vgl. hierzu Georgia Holz: »Thoughts made Visible«. Eva Hesses Sprachgebrauch in ihren Arbeiten. In: Kunsthalle Wien, Sabine Folie und Gerald Matt (Hrsg.): Transformationen (wie Anm. 1), S. 31–35, hier S. 32. Dagegen scheinen die häufig maschinenartigen, schwarz umrandeten und in »Boxes« gefügten Formen auf die Entzifferung ihres – an der Schrift orientierten – linearen Nacheinandern zu warten. Vgl. die Abbildungen in: Eva Hesse. Wiesbaden 2002 (wie Anm. 5), S. 87–95.
 - 7 Eva Hesse in: Kunsthalle Wien, Sabine Folie und Gerald Matt (Hrsg.): Kalendernotizen (wie Anm. 1), S. 23, 29 und 31.
 - 8 Eva Hesse zit. nach Helen A. Cooper (wie Anm. 3), S. 98. Die Aufzeichnungen sind mit dem 4. Januar und den 20. April 1964 datiert.
 - 9 Vgl. hierzu Barbara Paul: Kunstgeschichte, Feminismus und Gender Studies. In: Hans Belting u.a. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. 6., überarbeitete Auflage. Berlin 2003, S. 297–327.
 - 10 Eva Hesse zit. nach Cindy Nemser: Ein Interview mit Eva Hesse. Ins Deutsche übertragen und kommentiert von Annette Tietenberg. In: Eva Hesse. Wiesbaden 2002 (wie Anm. 5), S. 252.
 - 11 Mit Pathosformel bezeichnet Aby Warburg jene im Bild dargestellte Geste, in welcher der Ausdruckswert kulminiert. Er begreift die Geste nicht als individuellen künstlerischen Ausdruck, sondern als ein kollektives Symbol, das auf der Ebene der Bedeutung veränderbar ist, und mit dem sich ein kulturelles Gedächtnis artikuliert. Aber auch das Unbestimmte wird an die Geste geknüpft: Die Geste des Künstlers, die sich als Spur im künstlerischen Material zeigt.
 - 12 Giorgio Agamben: Noten zur Geste. In: Jutta Georg-Lauer (Hrsg.): Postmoderne und Politik. Tübingen 1992, S. 97–107, hier S. 103 [Hervorhebung im Zitat].
 - 13 Ebd., S. 102 [Hervorhebung im Zitat].
 - 14 Ebd. S. 103.
 - 15 Ebd.
 - 16 Eva Hesse in: Eva Hesse. Wiesbaden 2002 (wie Anm. 5), S. 79.
 - 17 Ihre Maschinenzeichnungen können eingeteilt werden in solche, die aus mehreren ineinander spielenden Maschinenteilen beste-

- hen, und in solche, die den Charakter von Detailstudien haben. Vgl. die Abbildungen in: Kunsthalle Wien, Sabine Folie und Gerald Matt (Hrsg.): Transformationen (wie Anm. 1), S. 79–86.
- 18 Hanne Loreck: Der einverleibte Körper. In: Brigitte Reinhardt und Ulmer Museum (Hrsg.) (wie Anm. 1), S. 63–69, hier S. 67.
- 19 Hesse kann 1961 auf der Ausstellung »The Art of Assemblage« im Museum of Modern Art in New York Arbeiten von Marcel Duchamp gesehen haben. Am 3. Oktober 1964 vermerkt sie in ihrem Kalender: »Museum Basel – wunderbarer, ausgezeichnete Léger« und am 24. Oktober war sie bei der Ausstellungseröffnung von Jean Tinguely in der Handschin Galerie. Vgl. Eva Hesse in: Kunsthalle Wien, Sabine Folie und Gerald Matt (Hrsg.): Kalendernotizen (wie Anm. 1), S. 55 und S. 61. Tinguely hat 1956 mit der Herstellung von »Meta-Matics« begonnen, mit kunstproduzierenden Zeichenmaschinen, die in einer Kooperation zwischen Mensch und Maschine Zeichnungen herstellen.
- 20 Sol LeWitt: Paragraphen über konzeptuelle Kunst. In: Gerd de Vries (Hrsg.): On Art/Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965. Köln 1974, S. 177–185, hier S. 177.
- 21 Vgl. hierzu Elke Bippus: Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Postminimalismus, Conceptual Art. Berlin 2003, v.a. S. 136–139.
- 22 Eva Hesse zit. nach Nemser (wie Anm. 10), S. 252.
- 23 Seit der Romantik wurde die in der Renaissance gültige Konvergenz zwischen visuellen Regeln und Textvorlage zugunsten der ikonischen Potenz aufgegeben. Fortan wurde die Sprachfähigkeit der Malerei selbst befragt. Die bildnerischen Mittel rückten ins Zentrum und die Aufmerksamkeit richtete sich darauf, wie sprachlicher Sinn visuell modelliert und gedeutet wird.
- 24 Siehe zu dieser Konzeption Marcelin Pleynet: Malerei und »Strukturalismus«. In: Gregor Stemmerich (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden 1995, S. 418–443, hier S. 430 [Erstpublikation: »Peinture et ›Structuralisme««. In: Art International, Vol. 12, No. 9, 1968, S. 29–34].
- 25 In dem Katalog zur Ausstellung »Art in Progress« IV im Finch College 1969 wird folgende Äußerung Hesses wiedergegeben: »Ich erinnere mich daran, daß ich zu einer Nicht-Kunst wollte – zum Nicht-Bedeutenden, Nicht-Menschenähnlichen, Nicht-Geometrischen, nicht Nichts; alles, aber eben von ganz anderer Art, anderem Aussehen und anderer Klasse.« In dieser Äußerung wird deutlich, wie sehr Hesse sich mit aktuellen kunsttheoretischen Debatten befaßt hat, die auf dem oppositionalen Begriffsraster von Geometrie versus Anthropomorphie und Abbildung versus modernistische Reduktion basierten. Eva Hesse in: Eva Hesse 1936–1970. Skulpturen und Zeichnungen. Hannover 1979, S. 26.
- 26 »Hang Up«, 1966. Acryl auf Stoff, Holz und Stahl. Gesamtmaß 182,9 x 213,4 x 198,1 cm. The Art Institute of Chicago. Abbildung in: Lucy Lippard: Eva Hesse. New York 1976, S. 57.
- 27 Anne M. Wagner: Another Hesse. In: October 69 (Summer) (1994), S. 49–84, hier S. 73.
- 28 Vgl. die Abbildungen 200 bis 205 in Lippard (wie Anm. 26).
- 29 Das Unaussprechliche ist nicht an das visuelle Medium geknüpft, es gilt vielmehr auch für das sprachliche Zeichen, das etwas bezeichnet: Im Sagen gibt es immer auch ein »Anderes des Sagens«, das sich zeigt. Vgl. hierzu Dieter Mersch: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München 2000, insb. S. 240–255.
- 30 Neben den eher kunsttheoretischen Fragestellungen der Repräsentation kann das Objekt in Beziehung gesetzt werden zum Selbstmord von Hesses Mutter, die sich durch einen Sprung aus dem Fenster das Leben genommen hat. Vgl. hierzu Wagner (wie Anm. 27), S. 46.