

Flickarbeiten an der Moderne.

Zu Silke Radenhausens *Patch-Collection*¹

KAREN ELLWANGER

I

»Wir sind alle aus lauter Flickern und Fetzen und so kunterbunt und unförmlich zusammengesetzt, dass jeder Lappen jeden Augenblick sein eigenes Spiel treibt.«²

Patch-Collection nennt Silke Radenhausen ihr aktuelles Projekt, an dem sie seit 2004 arbeitet. »Patch« verweist auf die Herstellungsweise des Aneinander-, Ineinander- und Aufeinander-Nähens von Stoffteilen, die Bezeichnung entstammt dem Fundus der angewandten und textilen Verfahren – im Unterschied zur Collage, die technisch gesehen in der Regel auf ein durchgängiges Trägermaterial, z. B. Papier, aufgebracht wird und mit »Kunst«³ konnotiert ist.

Patch-Collection: unüberhörbar ist die ironische Anspielung auf die Sammlung Flick. Die Friedrich Christian Flick Collection, berühmt als »eine

-
- 1 Ich danke Silke Radenhausen für den Einblick in ihre Arbeiten einschließlich der stofflichen und konzeptuellen Bezugsmaterialien und für die wunderbaren Gespräche, die ich mit ihr in ihrem Atelier (und nicht zuletzt ihrer Küche) drei Tage lang im Januar 2008 führen durfte. Sie sind Grundlage für den folgenden Aufsatz.
 - 2 Montaigne-Zitat, von Silke Radenhausen auf die Rückseite einer Bildkarte (Flickmustertuch) montiert, ausgelegt bei der Ausstellung ihrer prämierten Arbeiten im Landes pavillon Kiel 2007.
 - 3 Die textile Entsprechung des Aufbringens und ggf. Zusammenfügens von Einzelteilen auf einem Trägerstoff würde bemerkenswerterweise nicht als »Collage«, sondern als »Applied-Work« bezeichnet.

der herausragenden zeitgenössischen Kollektionen der Welt«⁴ und berüchtigt seit ihrer Ausstellung zur Nobilitierung der neuen deutschen Bundes-Hauptstadt, weil die Gelder, von denen die Kunstwerke gekauft wurden, auch durch Zwangsarbeiter in Rüstungsbetrieben während des NS erwirtschaftet wurden, umfasst rund 2500 Werke; die *Patch-Collection* bislang 21, open end (vergleiche das Insert in diesem Band und *Abb. 1*).



Abb. 1: Detail aus Silke Radenhausen, Patch-Collection Nr. 21 (2007)

Radenhausen nähmt sich ihren Matisse, Warhol oder Katz, das dauert. Die Flick Collection ist eine vergleichsweise junge Sammlung, die erst seit den 1980er Jahren zusammengetragen wurde. Gleichwohl bedient sie ungebrochen die etablierten Strukturen, investiert in Originale autorisierter Hochkunst und »belegt« die Qualität der Sammlung, so lässt uns die Flick-Kunstverwaltung via Internet wissen, durch den Besitz »repräsentativer Hauptwerke aller Gat-

4 Vgl. F. Ch. Flick-Kunstverwaltung GmbH, <http://www.friedrichchristianflick-collection.com/> [11.03.2008].

tungen«. Genannt werden, in absteigender Reihenfolge, Malerei, Skulptur, Fotografie, Video und Installation.⁵ Solche Sammlungen und die mit ihnen verbundenen großen Ausstellungen stehen in engem Wechselverhältnis mit »Meisterwerken« unterschiedlicher Spielformen der Moderne, die dadurch bekanntermaßen als solche bestätigt werden, weiter an Wert gewinnen und sich andererseits – darauf kommt es Radenhausen an – über die allgegenwärtige Verbreitung ihrer Abbildungen in Katalogen, im Netz und auf Plakaten längst in unser kulturelles Bild-Gedächtnis einprägt haben. Silke Radenhausen kommentiert solche Ikonen der Moderne und unser Verhältnis zu ihnen nicht mit Worten, sondern mit bildnerischen Mitteln. Zugleich eignet sie sich ausgewählte Bilder als Sehnsuchtobjekte auf spektakuläre Weise an, als Teil ihrer eigenen »Sammlung«, ihrer *Patch-Collection*.

II

Die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Erbe der Moderne zieht sich als roter Faden durch Silke Radenhausens Arbeiten; immer geht es um konzeptuelle und dabei ausgesprochen materialgesättigte und sinnliche Stellungnahmen. Ihre anhaltende Aufmerksamkeit gilt der Grundlage der Malerei im buchstäblichen Sinne der gespannten Leinwand als Bildträgerin in der westlich-illusionistischen Kunst. Mithin inspiziert Radenhausen die Instrumente ihres Handwerks, die materiellen Bedingungen ihrer künstlerischen Arbeit, prüft sie auf Voraussetzungen und Wirkungen – und kommentiert die mit ihnen verbundenen Absichten: »Die Anforderung, dass ich mich durch Kunst erheben lassen soll, lehne ich ab.«⁶

Nach einem ersten Projekt, das noch im Kontext von Spurensicherung und Alltagskultur stand, der *Arbeit mit geerbten Tüchern* (ab 1978), folgt mit *Topologische Tücher und Leinwandobjekte* (ab 1984) eine langjährige und vielfältige Projektreihe, mit der Radenhausen bekannt geworden ist. Topologie bezieht sich hier nicht auf Ortslage bzw. Lokalität – eben deren Absenz wird mit trockenem Witz gestreift –, sondern auf einen Bereich der Mathematik, der sich mit gekrümmten Flächen befasst. Die abstrakte Kunst der Moderne, insbesondere die nur geometrischen, ungegenständlichen Formen des Minimalismus, können ihre auratische Wirkung nur auf der gespannten Fläche einer durch Grundierung scheinbar entmaterialisierten Leinwand entfalten. Radenhausen stellt die damit verbundene Bildauffassung, die auch die Betrachter entkörperlicht und Kunstgenuss als höchste Transzendenz zelebriert, auf die Füße. Wie einige andere zeitgenössische Künstler/-innen nimmt sie die

5 Vgl. ebd.

6 S.R. im Gespräch mit K.E., Januar 2008.

Leinwand als das Ernst, was sie eben auch ist: ein leinwandbindiges Gewebe, Stoff, den sie zunächst frei, also unaufgespannt, herunterhängen lässt. Zum Markenzeichen Radenhausens geworden ist allerdings ein weitergehendes Verfahren, das sie als »geometrisch-topologische Operation« bezeichnet: die Leinwand wird durch Schnitte geöffnet, deren Ränder mit einem in geometrischen Grundformen ausgeschnittenen weiteren Leinwandstück vernäht werden – ggf. wiederholt sich dieser Vorgang mehrfach in den Implantaten. Dies ergibt überraschend chaotisierende plastische Effekte, »gekrümmte Flächen«, die die pathetische Reduktion des Minimal verspotten – und zugleich wunderschön sind. Entwickelt hat sie das Verfahren durch praktische Experimente mit Stickmüstertüchern: »als ich das erste Mal ein Quadrat auf eine plane Fläche »falsch« eingesetzt habe und zunächst nicht wusste, was passiert«⁷ – und parallel dazu, typisch für Radenhausens mehrdimensionale Herangehensweise, in intellektuellem Austausch mit den ungefälligen Arbeiten der Modedesignerin Rei Kawakubo, die in den frühen 1980er Jahren mit einer vergleichbaren Schnitttechnik kulturell unterschiedliche Körperkonzepte vestimentär thematisierte und deren Abweichungen von der jeweiligen Norm bei aller Eleganz als Störung sichtbar bestehen ließ.⁸

Radenhausens viel beachtete zentrale Werkreihe *Grammar of Ornament*, in der sie die Bildtafeln aus Owen Jones' Musterbuch von 1854 in Leinwand »paraphrasiert«, entfaltet die Machart der geometrisch-topologischen Operation virtuos. Allerdings sind die Formate entsprechend der nachgenähten Mustertafeln jetzt so angelegt, dass sie auf einen rechteckigen Rahmen passen.⁹ In diesem Projekt interessiert Radenhausen sich für die typische Art des Umgangs kolonialistischer Industriegesellschaften mit dem Ornament bzw. mit dessen Klassifizierung, die darauf beruht, dass alle Ornamente, gleich welcher Herkunft, entkontextualisiert, eingeebnet und in gleiche Formate gebracht werden; Voraussetzung für deren je spezifische Aneignung im Kunstgewerbe und in der Kunst einerseits wie auch für die später rückprojizierte Illusion, »das Ornament« sei Grammatik einer universalen Sprache, andererseits.¹⁰

7 Ebd.

8 »Die erste Toga Kawakubos Anfang der 1980er Jahre beruhte auf nichts anderem als einer eingesetzten Ecke; sie hat Schneidertraditionen japanischer Zwei-Dimensionalität mit solchen europäischer Drei-Dimensionalität in Bezug gesetzt, einfach durch den Akt des Anders-Zusammennähens«, ebd. Solche Beobachtungen Radenhausens verdanken sich einer für Künstlerinnen ihrer Generation eher ungewöhnlichen Aufmerksamkeit gegenüber der Mode.

9 Lapidar kommentiert Radenhausen einen Nebeneffekt dieser Modifikation: »Verkaufen ließen sich meine Arbeiten erst mit Rahmen, das ist doch immer wieder erstaunlich«, ebd.

10 Vgl. hier Sigrid Schade: »Das Ornament als Schnittstelle. Künstlerischer

Ein erster Hinweis auf eine gegenständliche Perspektive findet sich bereits in den *Topologischen Tüchern*. Radenhausen transponiert im Rahmen ihres Beitrags zur *Flexible 4: Identities* einen literarischen Text von Marlen Haushofer in das textile Medium und stellt Bezüge zum ehemaligen Haus der Klosterschule im Handlungs- (und Ausstellungs-)Ort Linz her.¹¹ Die ausgefaltete Leinwand spielt mit Assoziationen zu Kleidung und Haut und konterkariert damit Auffassungen von Körpern und ihren Oberflächen, z. B. die Darstellung weiblicher Haut, in der Tradition des Tafelbilds.

Das Projekt *Hybride Topographien. Leinwandobjekte einer Reise nach Tübingen zu den Shipibo-Coniba* setzt sich, wie gewohnt im Medium der ungroundierten Malerleinwand, mit der Repräsentation eines Indianerstamms in der ethnologischen Dauerausstellung einer süddeutschen Universitätsstadt auseinander.¹² Dabei bezieht Radenhausen nicht nur die Shipibo-Ornamente und die ihr ebenfalls fremd und pittoresk erscheinenden Fachwerkmuster der benachbarten Tübinger Gebäude in der Formensprache wechselweise aufeinander, sondern reflektiert auch die unterschiedlichen Ordnungssysteme der beiden Gesellschaften – auf Augenhöhe. So verweist sie die dem Ausstellungsort als frühem Vermessungsturm verbundenen Zeichen und Symbole aus der Geschichte westlicher Kartografie¹³, die »unsere« Aufschreibe-Systeme untergründig prägen, an das obere Drittel der Leinwandobjekte, entsprechend dem Ort der linearen Geisterreisen der Shipibo auf den »ethnologischen« Objekten. Sigrid Schade hat darauf hingewiesen, dass auch in diesem Projekt nicht vorgegeben wird, eine Rematerialisierung »fremder« oder in unserer

Transfer zwischen den Kulturen«, in: dies./Christoph Tholen/Thomas Sieber (Hg.), *SchnittStellen. Basler Beiträge zur Medienwissenschaft*, Bd. 1, Basel: Schwabe 2005, S. 169-195, hier S. 179f.

- 11 Vgl. den Katalog der Ausstellung: *flexible 4. identities*, hg. v. Oberösterreichischen Landesmuseum Linz, Bibliothek der Provinz, Weitra 2004, S. 104ff. Es handelt sich um Nr. VII-XVII/94 der *Topologischen Tücher*. Diese Arbeit wurde zuerst entwickelt für die Ausstellung: *Andere Körper – Different Bodies*, hg. v. Sigrid Schade, Offenes Kulturhaus Linz, Wien: Passagen Verlag 1994, S. 153ff.
- 12 Vgl. die Ausstellungskataloge: Bd. 1, Volker Harms/Silke Radenhausen: *Silke Radenhausen, Hybride Topographien. Leinwandobjekte einer Reise nach Tübingen zu den Shipibo-Coniba*, hg. v. Museum Schloss Hohentübingen, Völkerkundeabteilung, Tübingen, Kiel 2001; Bd. 2, hg. v. d. Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, FB Kommunikation, Karen Ellwanger, Silke Radenhausen, Kiel 2002.
- 13 Vgl. hier Karen Ellwanger: »Kartenkunst«, in: ebd., S. 23ff. Auch das Nachfolgeprojekt »Im freien Fall« am Kunsthistorischen Seminar der Universität Hamburg arbeitet an diesen Voraussetzungen westlichen Raumverständnisses.

eigenen Alltagsumgebung fremd gewordener Zeichen ließe ursprüngliche Kontexte wiederherstellen, gar durch Stofflichkeit versöhnen; die »grundlegende Unzugänglichkeit der fremden und die potentielle Fremdheit der eigenen Kultur«¹⁴ bleiben als sichtbare Differenz bestehen. Eine Auffassung, die in der *Patch-Collection* im Hinblick auf die Nichterreichbarkeit des Originals weitergetrieben wird. Vom Verfahren her sind die *Hybriden Topographien* rückblickend als Übergangprojekt zu bezeichnen; noch »topologisch« (ein zentrales hängendes Objekt), aber die meisten Arbeiten sind aufgespannt, gepatcht und bereits bestickt.

III

Auf den ersten Blick sieht die *Patch-Collection* ganz anders aus als alle früheren Projekte Radenhausens. Es handelt sich um Tafelbilder, alle im gleichen Format 140 x 90 cm¹⁵, alle gegenständlich, alle bunt.

Die konsequente, bei Radenhausen ungewohnte Gegenständlichkeit und die durchgängig auf Keilrahmen gespannte Leinwand erweisen sich auf den zweiten Blick als flirrend. Sind doch nicht einfache Dinge, Personen oder Landschaften zu sehen, sondern bekannte gegenständliche Bilder, die in ein anderes Medium transponiert worden sind: die aus den Vorgängerprojekten bekannte, grobe, gewaschene Malerleinwand, jedoch hier meistens durchgefärbt, mit viel nuancierteren Linienverläufen als in den Vorgängerprojekten bestickt und, das sticht als Erstes ins Auge, nun farbenprächtig kombiniert mit eingefügten historischen oder aktuellen Stoffen. Die Werke der *Patch-Collection* wirken dadurch unwirklich und berührbar zugleich; ihren berühmten Vorbildern irritierend ähnlich und doch fremd; einzigartig und dabei eigenartig vergleichbar. Tatsächlich handelt es sich um Silke Radenhausens persönliche Bildergalerie der Moderne. »Ich kann mir keinen Matisse leisten, also nähe ich mir einen« – so Radenhausen gewohnt lapidar. Nachgenäht bzw. zitiert sind bekannte Kunstwerke unterschiedlicher Phasen insbesondere des 20. Jahrhunderts, die meisten so populär, dass man sie unausweichlich immer wieder auf Postkarten findet; ein Format, das erlaubt, sie in Radenhausens Atelier auf dem Fensterbrett auszubreiten wie ein Memory-Spiel. Daneben finden sich einige Arbeiten von Künstlerkolleginnen und -kollegen der Gegenwart, die weniger auf jenen berechenbar dauerhaften Bahnen des institutionellen und marktkonformen Bild-Gedächtnisses kreisen, als dass sie im Arbeitsspeicher kollegialer und freundschaftlicher Beziehungen Radenhausens ihren Ort fanden.

14 Vgl. S. Schade: *Das Ornament als Schnittstelle*, S. 187.

15 Die 6-teilige Werkgruppe *Der Tanz*, die als eine Art Exkurs innerhalb der *Patch-Collection* zu verstehen ist, weicht von diesem Format ab.

So ist ein Porträt, das die Künstlerfreundin Ulrike Andresen von ihr machte, Ausgangspunkt der ersten Werkgruppe, in der sich Radenhausen situiert (»Selbst«).¹⁶ Allein die Tatsache, dass die Zitations-Gesetze der *Patch-Collection* auch vor dem Selbstporträt nicht halt machen, dass folglich das Bild, das sich jemand von einem gemacht hat, Grundlage des eigenen Bildes wird, unterminiert im Spiel von »Me« und »Ich«¹⁷ auf erfrischende Weise das Genre des klassischen Künstler-Selbstporträts und die dort aufgerufene, mittlerweile notorische Autorschaft¹⁸ scheinbar allein aus sich selbst schöpfender »Meister«. Gesteigert wird diese Brechung durch die Vervielfältigung in den fünf Varianten des Porträts.¹⁹ Die allererste, *Selbst bei Matisse*, mit drei am unteren Bildrand eingefügten »Matisse«-Äpfeln nennt gleich die wichtigste Bezugnahme der *Patch-Collection*. Die zweite, *Selbst mit Ready-Made*, weist mit einem eingepatchten Flohmarkt-Deckchen gleichermaßen ironisch und selbstironisch auf einen Mythos der Moderne und die eigene Künstlerinnenbiografie hin, darauf, dass die Bedingungen für den Einzug ins Museum so gegendert sind wie ein Urinal und ein Deckchen.

Bereits diese Beispiele zeigen die komplexen Ambivalenzen zwischen sarkastischer Distanz und Hommage, zwischen dem gewitzten Aufdecken der Voraussetzungen moderner Kunst und dem Anspruch, sich mit selbstverständlicher Leichtigkeit selber einzuschreiben, zwischen dem Wissen über die Unmöglichkeit ungebrochener Nähe und der Sehnsucht, sich dennoch etwas Bewundernswertes anzuverwandeln.

Die *Patch-Collection* lässt sich sehr grob in vier Gruppen einteilen, die keiner genauen Chronologie folgen. Nach den »Selbst«-Bildern (und deren Spiegelung in drei Arbeiten über ein Selbstporträt Andresens) folgt mit den Arbeiten zu Utamaro²⁰, der Adaption eines Fotos von Fahrgästen in Tokio²¹ sowie der Werkgruppe *Shonibares pug dog*²² – es handelt sich um Variationen

16 *Patch-Collection* Nr. 1-5.

17 Im Sinne des Interaktionismus bzw. George Herbert Meads.

18 Vgl. Irit Rogoff: »Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne«, in: Ines Lindner/Sigrid Schade/Silke Wenk (Hg.), *Blick-Wechsel: Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte* [Vorträge der 4. Kunsthistorikerinnen-Tagung, September 1988 in Berlin], Berlin: Dietrich Reimer 1989, S. 21-40.

19 »Ich glaube es gibt keine eigene Identität. Das Ich ist aufgesplittert, deshalb ist auch jeder Kopf anders.« S.R. in einem Zeitungsinterview 2007.

20 *Patch-Collection* Nr. 12. Preisgekrönte Arbeit der Landesschau in Kiel 2006 (im Besitz von DaimlerChrysler, Kunstsammlung Contemporary), die sich auf einen erotischen Holzschnitt des Japaners Utamaro von 1788 bezieht.

21 *Patch-Collection* Nr. 9. Die Vorlage entstammt einer deutschen Tageszeitung.

22 *Patch-Collection* Nr. 15-19. »Pug Dog« ins Deutsche übersetzt: Mopshund.

über Yinka Shonibares *Leisure Lady* von 2001 – die Fortführung der Auseinandersetzung mit kolonialen und postkolonialen Positionen in der Kunst. Mit Utamaros erotischem Holzschnitt wird ein Genre aufgerufen, das unter der Bezeichnung »Kissenbild« – so die wörtliche Übersetzung, die Radenhausen augenscheinlich goutiert – schon Ende des 18. Jahrhunderts für den ausländischen Markt produziert wurde. In ihrer Verwendung von *Dutch Wax Prints* sowohl in der Arbeit *Japan Rail Line, Tokio* als auch bei zwei Varianten des *pug dog* bezieht sie sich auf Stoffe, die seit dem 19. Jahrhundert von der holländischen Textilindustrie für die damaligen Kolonien produziert wurden und wegen ihrer Verwendung vor allem in afrikanischen Ländern bis heute gerade von westlichen Touristen als genuin »afrikanisches« Kunsthandwerk wahrgenommen werden. Silke Radenhausen spielt mit den Implikationen dieser Stoffströme und führt damit die spätestens durch Shonibares Arbeiten etablierte künstlerische Auseinandersetzung mit ihnen weiter.²³

Eine dritte, sehr offene Gruppe, die sicherlich weitergeführt werden wird, zitiert in Einzelarbeiten unterschiedliche Ikonen der Moderne. Eine besondere Rolle spielt Matisse, der die Kunst seit der Pop-Art beeinflusste und den Radenhausen als Begründer »ihrer« Moderne sieht: jener künstlerischen Strömung, die sich am wenigsten in die, wie sie es nennt, »Großkünstlergesten« einmauert und darum am ehesten offen ist für Weiterentwicklungen und Einschreibungen. Matisse hat nicht allein zwei Arbeiten direkt inspiriert²⁴, er spielt auch in einer vierten Werkgruppe, dem *Tanz*, als Namensgeber eine bedeutende Rolle. Dieser 6-teilige Exkurs versammelt die Charakteristika der *Patch-Collection* gleichzeitig; es »tanzen« paraphrasierte Objekte von Lichtenstein und Warhol, die wiederum auf Matisse Bezug nehmen, mit konkreten Arbeitsgegenständen durch die Büroräume, aus dem und in das alltägliche Bildgedächtnis.

Welche Künstler sind es nun, die Silke Radenhausen in ihre Bildergalerie der Moderne aufgenommen hat? Welches sind die Kriterien?

Dass Radenhausen es nicht dabei belässt, das künstlerische Erbe der westlichen Moderne kritisch zu hinterfragen, sondern als Künstlerin zugleich ihren Anteil daran erfolgreich einfordert, heißt selbstverständlich keineswegs, dass sie eine Erbmasse antreten wollte, die zwar in der kulturellen Ökonomie hochstehend sein mag, sich aber letztlich doch als unfruchtbare Last erweist, totes Kapital, mit dem man nicht arbeiten kann. Es geht um das Produktivvermögen. Als Kunstproduzentin bedarf sie der beflügelnden Kraft der Faszina-

23 Mit Shonibare und seinen Arbeiten hatte Silke Radenhausen bereits im Rahmen der *Flexible 4 Kontakt*, eine Ausstellung, auf der sie beide ausgestellt haben.

24 *Patch-Collection* Nr. 14 und Nr. 21.

tion, vitaler Anknüpfungspunkte und offener Bezüge, die »Kunst« nicht von außerhalb ihres Bereichs liegenden Einflüssen einschließlich des Handwerks abgrenzen; als »Sammlerin« und damit Geschichtsproduzentin sucht sie nach Vorläufern ihrer eigenen künstlerischen Positionen. Radenhausens Aufmerksamkeit gilt deshalb Künstlern, »die erstens nicht vorgeben, es gäbe eine voraussetzungslose Moderne, und die zweitens nicht am illusionistischen Raum interessiert sind.«²⁵

Dies erklärt ihr Interesse insbesondere an Matisse, Warhol und Lichtenstein. Neuere Arbeiten zu Matisse stellen dessen frühe Prägung durch die technisch und gestalterisch avancierte Weberei der Handwerker seines Herkunftsdorfs und Familienbetriebes in den Vordergrund²⁶, die Matisse's zunächst befremdliche Innovationen in der Farb- und Flächen-Komposition erst ermöglichten.²⁷

Wie Roy Lichtenstein »mag« Radenhausen die Künstler, deren Arbeiten sie paraphrasiert.²⁸ Und wie bei Lichtenstein reicht das nicht, denn grundlegend für die Aufnahme in die *Patch-Collection* ist, dass sie mit Radenhausens Handschrift, ihrer Arbeitsweise kompatibel sind; Radenhausen definiert sich

25 S.R. im Gespräch mit K.E., Januar 2008.

26 »Throughout Matisse's boyhood and youth, the weavers of his home town prided themselves on outstripping all rivals at modernity's cutting edge. [...] Their open-mindedness contrasted sharply with the academic approach that drove Matisse to despair at art school.« Hilary Spurling: »Material World: Matisse, His Art and His Textiles«, in: Ann Dumas (Hg.), *Matisse, His Art and His Textiles. The fabric of dreams*, London: Royal Academy of Arts 2004, S. 14-33, hier S. 20.

27 »Contemporaries who criticised him for plying his colours like a weaver, or saturating his canvases in pigment like a dye-merchant, confused means with ends. Even fellow painters were baffled to find Matisse experimenting with classic weavers' techniques like pinning tracing paper to his canvases, or trying out the same composition in different colour combinations. [...] Matisse [...] never worried that it was beneath his own dignity as a painter to subvert old weavers' tricks for his own alien purposes«, ebd., S. 17.

28 »FOCUS: Sie zitierten eine zeitlang Bilder von Matisse, Picasso und Léger. Ist das nicht eine respektlose Haltung? Lichtenstein: Im Gegenteil, fast alle Künstler, die ich zitiert habe, mag ich sehr. Ich habe ihre Bilder ausgewählt, weil sie gut aussehen. Ein Werk von Monet ist doch für meine Rastermethode wie geschaffen. Ich mache sozusagen den industriellen Impressionismus.« Interview von Annette Schipprack, FOCUS, 17.10.94, http://www.focus.de/kultur/medien/kultur-cowboys-und-indianer_aid_150403.html [10.07.2008.].

als Künstlerin nicht durch die Geste der Aneignung an sich: »Man kann nicht ewig Künstler suchen, die so malen, dass man es nähen kann.«²⁹

IV

Silke Radenhausen arbeitet mit Stoffen. Sie wäscht und färbt sie. Sie näht sie aneinander und ineinander, sie bestickt sie. Jedoch ginge es an der Sache vorbei, diese Verfahren entweder als Neue Handarbeit³⁰ oder als Fortführung textilkünstlerischer Traditionen zu verstehen.

Die Malerleinwand wirkt in aufgespanntem Zustand eher zufällig textil, im Projekt *Patch-Collection* geht es augenscheinlich ebenso wenig wie um die traditionelle Bildträgerschaft um die Biegeschlaffheit, die »Weichheit« des Materials per se. Dessen Farbigkeit erweist sich als Ergebnis fast laborsystematisch durchgeführter Experimentreihen mit synthetischen Farben, maschinengefärbt in der Waschmaschine. Der höchst präzise Zuschnitt erfolgt teilweise anhand von Schablonen³¹ und in der Regel auf der Basis von Markierungen direkt an der Leinwand, die im Prozess des Schneidens ausgelöscht werden. Genäht wird auf einer Industrienähmaschine par excellence, der »Bernina« (Abb. 2).

Dieser robuste Nähmaschinentyp, jahrzehntelang in der Uniformschneiderei für die Bundeswehr im Einsatz, produziert in Radenhausens Hand nicht allein die verbindenden Steppnähte, sondern auch die zeichnerisch eingesetzten, in schwungvollen Linien verlaufenden Maschinenstickereien im Zickzack-Stich, die durch ein hochkomplexes Schieben der Leinwand in unterschiedlichen Geschwindigkeiten im Sinne virtuos drehender Vor- und Rückwärtsbewegungen erzeugt werden.

Die malerisch eingesetzten Stoffe (Abb. 3, vgl. hier auch die Farbabbildungen im Insert), entstammen, ob historisch oder aktuell, dem Konfektionsbedarf. Dies gilt, wie beschrieben, explizit auch für die exotisch erscheinenden *Dutch Wax Prints*. Nicht zuletzt aufgrund ihres Bezugs zu Lichtenstein, Warhol oder Katz arbeitet Radenhausen gern mit leuchtend bedruckten Baumwoll-

29 S.R. im Gespräch mit K.E., Januar 2008.

30 Die Emphase, mit der Stroud et al. aus der gegenwärtig zunehmenden Verwendung textiler Materialien und Techniken in der Kunst auf ein »Neues Medium«, eine »Neue Handarbeit« schließen, teilt Radenhausen augenscheinlich nicht. Marion Boulton Stroud/Kelly Mitchell/Takaaki Matsumoto: *New Material as New Media: The Fabric Workshop and Museum*, Cambridge/Mass.: MIT-Press 2002.

31 Vgl. hier die *cut outs* aus Pappe als Schnittvorlagen in der Paraphrase der Bilder Andresens – diese Technik liebäugelte bereits mit Matisse's Scherenkunst.

stoffen oder auch Seiden der 1960er und 70er Jahre, unverschämt farbenfroh, zuweilen dreist *op-art* gemustert, aber auch mit historischen oder aktuellen floralen Mustern und Camouflage-Stoffen. Daneben verwendet sie Chintz, modernen Gazestoff oder synthetischen Samt. Radenhausen hat nicht wenige dieser Materialien in den Stoffabteilungen gängiger Kaufhäuser erstanden und kombiniert sie mit historischen Stoffen mit maschinell aufgenähten Pailletten, deren reliefartig strukturierte Oberflächen die umgebenden Farben teils zurückwerfen, teils durchschimmern lassen und so neue Farbigkeiten und Muster erzeugen.

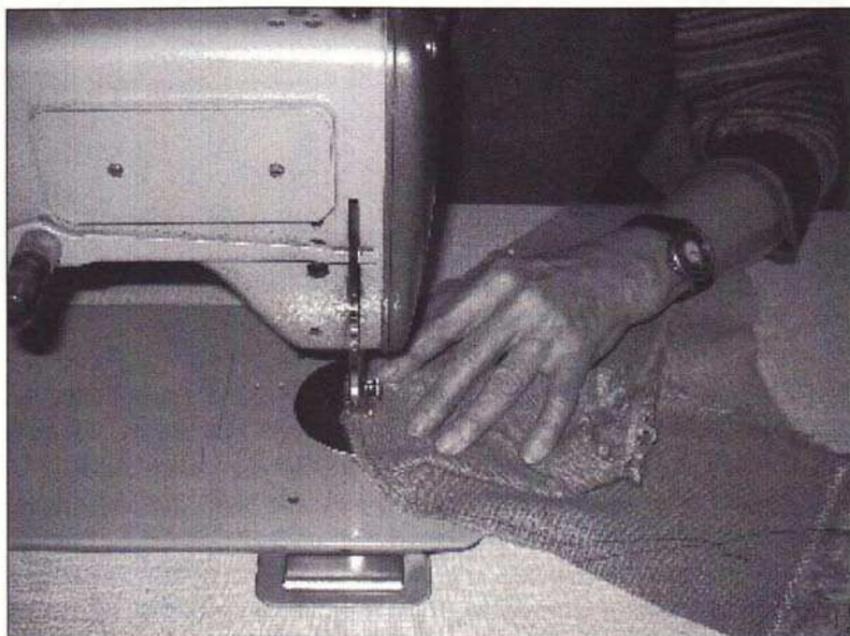


Abb. 2: Bernina Industrial

Vor diesem Hintergrund möchte ich Radenhausens Herstellungsverfahren zunächst als »industriell informiertes Handwerk« bezeichnen. Dabei habe ich nicht den Eindruck, in der *Patch-Collection* würde traditionell »Handgemachtes« bedeutungsvoll mit neuen Techniken verbunden, wie es Shu Hung und Joseph Magliaro in ihren Überlegungen zur Bedeutung des (Kunst-)Handwerks in der zeitgenössischen Kunst nahelegen.

»In many instances, the work does not ignore technology but embraces it and employs it strategically with the handmade.«³²

32 Shu Hung/Joseph Magliaro (Hg.): *By Hand. The Use of Craft in Contemporary Art*: Princeton Architectural Press 2007, S. 13.



Abb. 3: Vorrat historischer Stoffe

Radenhausens Verfahren sind synchroner, es geht weder um eine Kontrastierung noch um eine »Umarmung« von Tradition und Technologie; vielmehr referieren die angewandten Techniken quasi in gleicher Tonhöhe und aus gleicher Distanz bzw. Nähe auf die anhaltend prägende Phase der industriellen Moderne. Damit entfallen industriearchäologisch nostalgische wie digitale Beeindruckungseffekte, entscheidend sind unspektakuläre, maschinell niederkomplexe, dezentral verfügbare und mobile Techniken, die bis heute effizient nutzbar und gängig sind (genau wie die zitierten Bild-Ikonen der Moderne in der Gegenwart aktiv und zugleich beiläufig im Bildgedächtnis kreisen).

Dass diese Techniken eben durch ihre – bei allem Zeitbedarf in Aneignung und Ausführung – potentielle Zugänglichkeit insbesondere für Frauen der Künstlerinnen-Generation Radenhausens in den dominant kunstmarktprägenden Kreisen der Gesellschaft anhaltend »weiblich« codiert sind, nimmt Silke Radenhausen eher in Kauf³³, als dass sie damit ihr politisches Bewusstsein ausdrücken will. Tatsächlich sind, so lautet seit einigen Jahren die Klage von Textillehrerinnen in den Schulen, textile Verfahren gegenwärtig im Alltagsleben vieler Mädchen und Frauen westlicher Gesellschaften nicht mehr präsent, sie müssen von Grund auf gelernt werden wie andere künstlerische Verfahren

33 »Dass ich mir dadurch [durch die Verwendung von Textilien, K.E.] ein Bein stelle, ist mir bewusst. Aber das hat Matisse auch gewusst.« S.R. im Gespräch mit K.E., Januar 2008.

auch. Entsprechend verbinden Künstlerinnen der jüngeren Generation Textilien von sich aus selten mit Traditionen des ›Weiblichen‹. Umgekehrt verweist die erstaunlich lautstarke Rezeption der Ausstellung *Boys Who Sew*, die 2004 in der Londoner Crafts Council Gallery stattfand, nicht grundsätzlich in eine andere Richtung, wenngleich sie gerade in der Verneinung von Geschlechterzuschreibungen via textile Technik bei gleichzeitig stabilisierend aufgerufener Grenzüberschreitung zwischen ›art‹ und ›craft‹ befremdet:

»Taken together, the most interesting thing about these boys who sew is not that they are boys, but that they are artists.«³⁴

Silke Radenhausen sieht sich selbst nicht als ›feministische‹ Künstlerin (schon gar nicht als ›Textilkünstlerin‹) und ist sich zugleich der Kalamitäten dieser Distanzierung bewusst, die von den – mit Blick auf die Funktionsweise des Kunstmarkts sehr nachvollziehbaren – Selbstbehauptungsstrategien ihrer Künstlerinnengeneration geprägt ist. Nach Radenhausens Überzeugung kann und soll die Wahl künstlerischer Materialien und Verfahren weder Auftrag noch Ausdruck politischen Handelns bzw. feministischer Zugehörigkeit sein, sondern muss die bestmögliche Artikulation künstlerischer Positionen ermöglichen. Was bei Radenhausen bekanntermaßen sowohl das Ausloten der Ansätze und der mit ihnen verbundenen Arbeitsmittel und -techniken geschätzter Künstler/-innen der Moderne als auch die theoriegesättigte Reflexion über diese Moderne und die eigene Position darin einschließt. Faktisch trennt Radenhausen mehr und mehr zwischen ihrer künstlerischen Arbeit und ihren gesellschaftspolitisch orientierten Aktivitäten im Verbund mit Künstlerkolleginnen und -kollegen und früh auch im Austausch mit Kunstwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern und anderen Theoretikerinnen und Theoretikern.

»Es gibt keine ›feministische‹ Kunst, nur feministische Denkformen und Programme.«³⁵

Aufgrund der Wechselwirkung zwischen diesen Feldern bezeichne ich Radenhausens Ansatz als ›feministisch informierte‹ Kunst, die sich des ›industriell

34 So Katharine Hibbert, die bemerkenswerterweise die Arbeit eines der »boys« wie folgt charakterisiert: »As craft, his work is dull (the uniforms are shop-bought and the sewing was done on a machine), but since he clearly intends it to be art, that doesn't matter.« Auch im Hinblick auf ein anderes Mitglied der Gruppe tariert sie das Verhältnis von Kunst und Handwerk – doch wieder – so aus: »even less skilled as craft – but more successful as art«. Katharine Hibbert: *New Statesman – Knit wits*, veröffentlicht 01.03.2004 unter <http://www.newstatesman.com/200403010038> [03.03.2008].

35 S.R. im Gespräch mit K.E., Januar 2008.

informierten« Handwerks nicht allein bedient, sondern von den Dynamiken zwischen den verwendeten Materialien, Techniken, Konzepten und Denkformen lebt.

V

»Hat jemand schon mal eine Bürolandschaft gemalt?«
(Andy Warhol).

In der Werkgruppe *Der Tanz* (siehe Insert; Details und Vorlagen dazu *Abb. 4-8*), die Silke Radenhausen für die Ausstellung in einer Kieler Firma³⁶ geschaffen hat, tut Radenhausen genau dies. Folgerichtig hat sie sich in diese Arbeit mit einem bislang letzten Selbstporträt eingeschrieben: einem Zitat zu Warhols Selbstporträt in *Camouflage*. *Der Tanz* wendet alle Verfahren der *Patch-Collection* an und treibt sie noch ein Stück weiter. Die Arbeit besteht aus sechs Tafeln in verändertem, weil den Räumlichkeiten vor Ort angepasstem schlankeren Format; insgesamt ca. 160 x 260. Material und Techniken sind gleich geblieben: Radenhausen verwendet gewaschene und durchgefärbte Leinwand, in die andere Stoffe – in diesem Fall bedruckte zeitgenössische Baumwollstoffe, wieder alles fertig gekaufte Konfektionsware – eingepatcht sind, auffallend sind die Maschinenstickereien.

Obwohl klar war, dass es sich weder um eine Auftragsarbeit noch um einen später beabsichtigten Ankauf, sondern um eine zeitlich befristete Wechsellausstellung handelte, entwickelte Radenhausen ihre Arbeit in dichten lokalen Bezügen – faktisch als *Site-Specific-Art* –, um dort eben die »passagere Situation künstlerischer Werke in einer Arbeitswelt«³⁷ zum Thema zu machen. Grundlegend hierfür ist die Bewegung des Tanzes³⁸, die sich über alle sechs Tafeln zieht und diese zueinander in eine dynamische Beziehung setzt; unter-

36 Take Maracke, ein großes Rechtsanwalts- und Steuerbüro mit kunstsinnigem Chef, der den Eingangsbereich, Flure und Konferenzräume regelmäßig für Ausstellungen nutzt und den Ort mittlerweile als ein Forum für zeitgenössische Kunst zu bestimmten Zeiten öffentlich zugänglich und damit bekannt gemacht hat.

37 S.R. aus dem Begleitblatt zu *Der Tanz*, ausgelegt während der Ausstellung bei Take Maracke 2007.

38 Zur konstitutiven Bedeutung der Bewegung des Tanzes bereits bei Matisse siehe Gabriele Brandstetter: »SchnittFiguren. Intersektionen von Bild und Tanz«, in: Gottfried Boehm/Gabriele Brandstetter/Achatz von Müller, *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, Zürich: Wilhelm Fink 2006, S. 13-32. Die Auseinandersetzung mit neueren Forschungen zu Matisse ist eine wichtige Inspirationsquelle für Silke Radenhausen.

gründiger Ausgangspunkt war Henry Matisse's Arbeit *La danse* (Abb. 4, hier in der Variante *La danse I*), die Lichtenstein in der Darstellung seines Ateliers zitiert (Abb. 5).

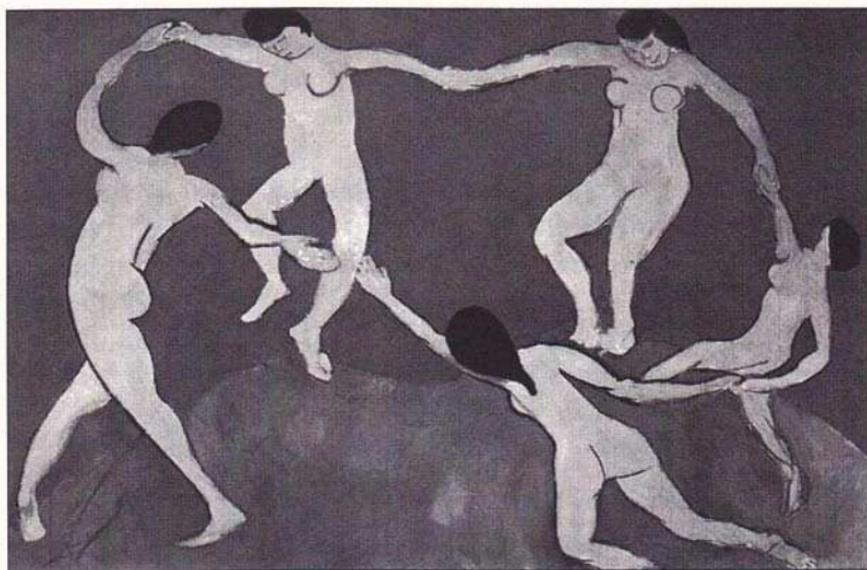


Abb. 4: Henri Matisse, *Der Tanz I*, 1909, Öl auf Leinwand, 259,7 x 390,1 cm



Abb. 5: Roy Lichtenstein, *Künstleratelier, der Tanz*, 1974, Öl und Magna auf Leinwand, 243 x 325,1 cm

In dieser bereits bearbeiteten Form greift Radenhausen die Figuren des Tanzreigens auf, um sie nun ihrerseits nachzunähen und in den neuen Kontext der Büroumgebung zu platzieren (*Abb. 7*).

»Alles scheint sich zu bewegen und zu drehen. Die Dinge und Akten auf den Arbeitsplätzen und die Teile der Bilder werden wieder verschwinden: hinaus, nach unten, nach oben.«³⁹

Als Voraussetzung für die eingehende Beschäftigung mit der Arbeitswelt vor Ort und den Büro-Objekten, die sie nachnäht, betreibt Radenhausen zunächst aufwändige Recherchen und dokumentiert die Arbeitsplätze (*Abb. 6*).



Abb. 6: Bürorecherche

39 Ebd.

An den Bürowänden findet sich übrigens auch Kunst – ein Grund, weshalb nicht nur z. B. Lichtensteins Teetasse, sondern auch eine konkret vorgefundene *Schöne Schleife*⁴⁰ im Reigen mitschwingt. Bemerkenswert ist, dass Radenhausen ausgeschaltete Computer wählt, die auch in ihrer Bearbeitung leer und dunkel bleiben (*Abb. 7 und 8*) – wenn populäre Bildmotive aus dem visuellen Gedächtnis heraustanzen und in unserem Bewusstsein kreisen, wirken sie, so legt es Radenhausen nahe, stärker als die alltäglich bildgebenden Verfahren, und diese werden für einen Moment ausgesetzt.

Interessant ist *Der Tanz* auch in seinen technischen Details (*Abb. 8*); hier wird besonders deutlich, wie Radenhausen mit ihrer Nähmaschine zeichnet. Zu sehen ist der Übergang vom harten Rand eines PC zu einem »durchsichtiger«, weicher umrandeten Wasserglas, links dahinter sind die beweglichen Umrissse von teils abgefallenen Blättern der Topfpflanze zu erkennen. Radenhausen verdichtet den Zickzackstich, um zu schattieren. Offenbar hat sie sich in dieser Arbeit auf ihre Kunstausbildung besonnen, die sie nun auf unerwartete Weise für sich produktiv machen kann.

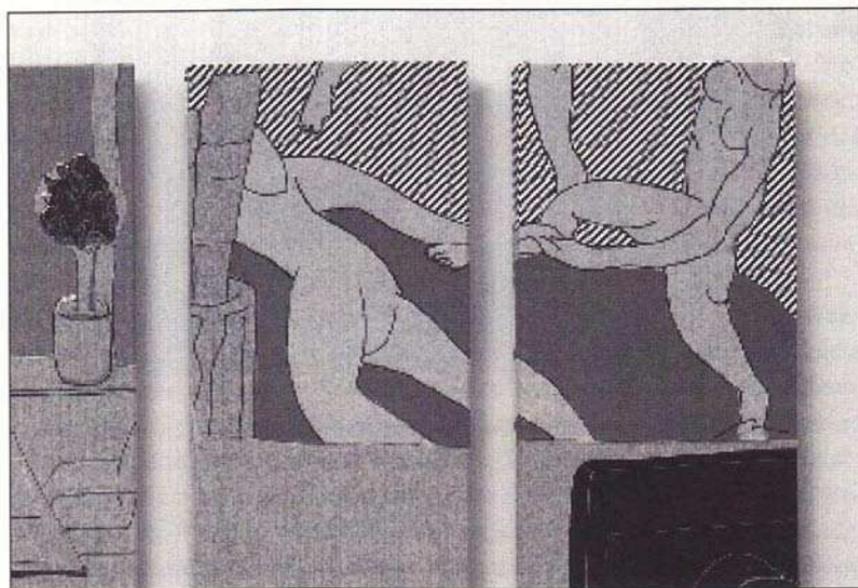


Abb. 7: Detail aus Silke Radenhausen, Der Tanz, 2007

⁴⁰ *Schöne Schleife* von Volker Tiemann, 2005, Holz, Lackfarbe.

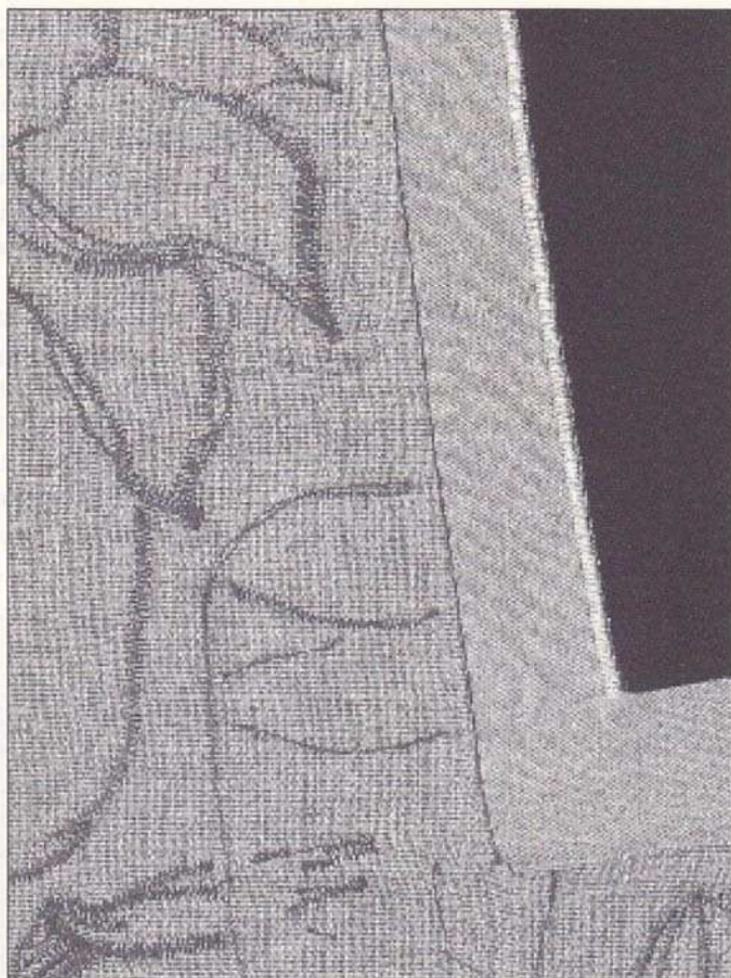


Abb. 8: Detail aus Silke Radenhausen, *Der Tanz*, 2007

VI

Radenhausen befragt ihr eigenes Verfahren danach, »ob und wieviel von der Aura der Bilder – ohne gemalt zu sein – durchschimmert und für die Betrachter unzerstörbar zu bleiben scheint«⁴¹ – »mehr als ich gedacht hatte, das kollektive Gedächtnis ist stark«⁴², sagt sie nachträglich. Was aber geschieht im Prozess der Aneignung, was unterscheidet die Vorlage und ihre Repräsentation in der *Patch-Collection*?

41 S.R., aus dem Begleitblatt zu *Der Tanz*.

42 S.R. im Gespräch mit K.E., Januar 2008.

Art und Intensität der Umarbeitung der jeweiligen Bezugsbilder variieren stark, dies möchte ich an drei Beispielen kurz skizzieren.

Das Utamaro-Motiv von 1788 hat Radenhausen stark vergrößert und, aufgeteilt in zwei hochgestellte Leinwände, dem Format der *Patch-Collection* angepasst (siehe Insert). Dadurch verschieben sich die beiden Köpfe der Liebenden auf das rechte Bild, wogegen das linke die Eigendynamik einer stark bewegten Fläche aus drapierten Textilien, der Stoff gewordenen Haut eines lagernden weiblichen Schenkels und dem aufgespreizten Fächer zeigt. Interessant für eine Bildergalerie der Moderne aus Künstlerinnen-Perspektive ist Utamaros Vorlage unter anderem wegen der direkten Effekte des Japonismus im Hinblick auf »moderne« Reduktion und Flächigkeit und zugleich durch den anhaltenden Gebrauch als Projektionsfläche des Weiblichen und Exotischen. Radenhausen betont beide Aspekte, zum einen durch die eingepatchten bedruckten Seidenstoffe aus den 1970er Jahren, die in der damaligen Mode mit der Aneignung »östlicher« Ferne konnotiert waren, zum anderen durch die Beschneidung des rechten Bildrandes um alle dort ursprünglich platzierten Interieur-Objekte. Damit geht nicht allein eine Wendung nach links, zur Stofflichkeit der beiden Körper, einher, sondern zugleich die Verschiebung eines japanisch markierten Raums vor eine abstrahierende Horizontlinie. Diese durch einen eingesetzten dunklen Leinwandstreifen und unterstreichende Nähte sehr betonte Waagrechte hinter den beiden aufragenden Köpfen des Paares ergibt zusammen mit dem Zwischenraum zwischen den beiden Bildhälften ein starkes grafisches Element und fügt mit den nun prononciert abgeteilten oberen Bildteilen eine Leerstelle hinzu, eine hellgraue »Oberwelt«, nicht unähnlich jener des Shipibo-Projekts.

Rein formal erfährt Shonibare die größte Verschiebung (siehe Insert). Während er seine lebensgroße *Leisure Lady* in kolonial markierte Stoffe einkleidet und ihr lediglich als Accessoires drei in Glasfiber naturalistisch nachgebildete kleine Hunde, chinesische Möpfe, an die Leine gibt, verlagert Radenhausen ihre Aufmerksamkeit ganz auf den Mops. Er interessiert sie einerseits als Verweis auf ein hochartifizielles Sujet, das Tierbild, das neben Schlachtenbild, Landschaft und Brustbild in der Kunstgeschichte durchdekliniert wurde. Dabei ist andererseits der »traurige« chinesische Mops des 18. Jahrhunderts selber ein extremes Beispiel für Züchtung, ein »Kunstprodukt«⁴³, das, von Radenhausen wechselweise einkleidet in die holländischen Wachsstoffe und in zeitgenössische bedruckte Baumwolle, die »kulturkoloniale Geste der Europäer«⁴⁴ zurückbiegt. Radenhausen verschleift die figürlichen Umrissse, die Grenzen zwischen Gegenstand und Hintergrund, was das Bild als ornamentierte

43 S.R.

44 S.R.

Fläche erscheinen lässt; *Suchbilder mit Mops* nennt Sabine Tholund⁴⁵ diese Werkgruppe. Die wechselseitigen Einflüsse kolonialer und postkolonialer Bezüge in der Kunst werden so erkennbar.

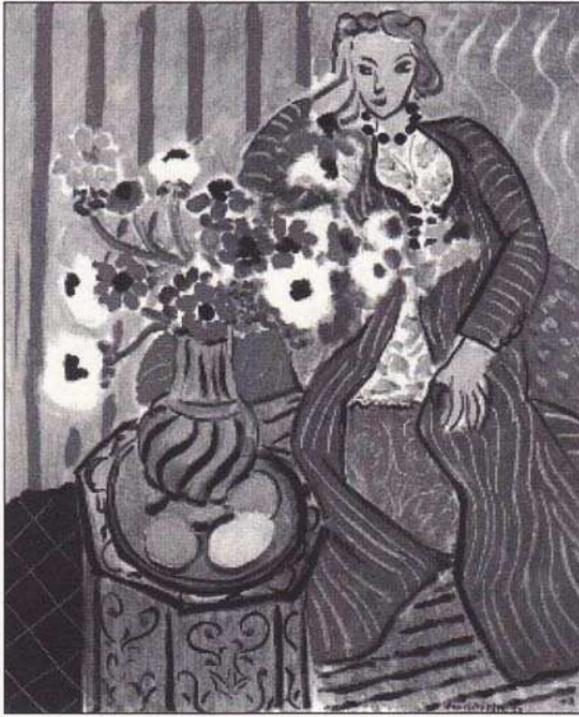


Abb. 9: Henri Matisse, *Purpurmantel und Anemonen*, 1937, Öl auf Leinwand

Die Aneignung von Matisse⁴⁶ ist durch größtmögliche Ähnlichkeit gekennzeichnet. Allein die Auswahl von *Purpurmantel und Anemonen* (Abb. 9) verweist auf ein Werk, das bereits 1937 von Matisse selbst parallel zu einer *Odaliske mit persischem Mantel und Anemonen* angelegt worden ist, im Bildaufbau sind beide Bilder bis auf kleine Unterschiede in der Pose fast identisch, in der Farbverwendung unterschiedlich.⁴⁷

Radenhausen wählt mit dem *Purpurmantel* die zurückhaltendere, im Farbton kühlere Variante, die sie jedoch durch die leuchtenden Farben der von ihr verwendeten historischen Stoffe, die Matisse's Stoffsammlung, seiner legen-

45 Sabine Tholund in ihrem Artikel zur Ausstellung Radenhausens im Brunswiker Pavillon in Kiel, Kieler Nachrichten vom 16.04.2007.

46 Hier beziehe ich mich auf die zweite Paraphrase zu Matisse, *Patch-Collection* Nr. 21.

47 Vgl. hier Matisse's Erfahrungen mit unterschiedlichen Farbvarianten von Webmustern.

dären »working library«⁴⁸ entstammen könnten, wieder anheizt (siehe Insert). Augenfällig ist die durch die Verwendung von Pailletten und den Verzicht auf den schwarzen Mittelpunkt der Blüten gesteigerte, überwältigende Pracht der Anemonen. Durch das Einpatchen der unterschiedlich texturierten, gefärbten und bedruckten Stoffe selbst – statt ihrer malerischen Umsetzung, die in gewisser Weise vereinheitlicht – radikalisiert Silke Radenhausen Matisse's Ansatz⁴⁹, mit den kulturellen Verweisen disparaten Materials und dessen Wechselwirkungen zu arbeiten und diese zum Ausgangspunkt jeweiliger Assoziationsketten, ja, der Bedeutungsstruktur des Bildes zu machen.

Zugleich beschneidet Radenhausen Matisse's Bild leicht an den Seiten und gleicht es an das schmalere Format der *Patch-Collection* an; die Protagonistin rückt dadurch mehr in die Mitte, der Bildaufbau ist symmetrischer. Radenhausen betont die Denkerpose der weiblichen Figur, indem sie nur deren an den Kopf⁵⁰ gelegte Hand farblich hervorhebt, während die andere, auf dem Schoß abgelegte Hand durch Verwendung desselben Stoffs der Robe zugehörig gemacht wird.

Von beiden Bildern Matisse's ist das mit weniger kräftigen schwarzen Umrandungen und schmalere Pinselstrich ausgeführte gewählt worden, durch die Transformation der Pinselstriche in Nähte werden die Linien noch schmaler (*Abb. 1*). Die zentrale Differenz besteht darin, dass zugunsten der Naht und der bunt gemusterten Stoffe auf das Zeichnerische einerseits und das Flächige andererseits verwiesen wird. Was verschwindet, ist der malerische Duktus von Matisse. Dieser Verlust ist in den Augen Radenhausens erheblich, ein Grund zu trauern.

48 H. Spurling: *Material World*, S. 17, gemäß einer Selbstaussage von Matisse.

49 Vgl. Pia Müller-Tamm: »Henri Matisse. Figur Farbe Raum«, in: dies. (Hg.), *Henri Matisse. Figur Farbe Raum. Katalog K 20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*, Düsseldorf: Hatje Cantz 2005, S. 17-43.

50 Der Kopf wird durch feinere Kettenglieder statt durch derbe Klunker vom Körper getrennt, auch hier ist das – ursprünglich mit den Anemonen korrespondierende – Schwarz zurückgedrängt.

VII

»Gedächtnisbilder können einmal der Ort sein, an dem man sagt:
das ist es, und einmal der Ort, an dem man sagt: es ist verloren.«
(Walter Benjamin)

»I want to be Matisse«
(Andy Warhol)⁵¹

Silke Radenhausen schildert, dass viele Besucher/-innen, die ihre Arbeiten zum ersten Mal sehen, glauben, es mit Malerei zu tun zu haben. Erst beim näheren Hinsehen würden sie die durchgefärbten Leinwände mit ihren Nähten und gestickten Zeichnungen erkennen. Wenn sich ihnen dann noch ein berühmtes, zum Kanon der Moderne gehörendes Motiv (wie etwa Matisse) zeige, verstärkte sich ein visuelles Spiel mit der Nachahmung, das letztlich beunruhigend sei.

Denn die vermeintliche Annäherung der nachgenähten Bilder an die Originale erweist sich, je näher man kommt, als unhintergehbare Distanz. Aus dieser Perspektive wird die *Patch-Collection* zum Sehnsuchtsprojekt, in gewisser Weise vielleicht sogar zum Souvenir⁵² der Moderne, das diese zwar nach eigenen Kriterien ordnet, handhabbar macht und aneignet, aber zugleich immer auch eine Leerstelle produziert, eine »Entsagungsfigur«, wie Radenhausen es formuliert.

»Die Malerei ist abwesend und doch scheint sie auf, ist anwesend. Die Leinwände von *Patch-Collection* leben dadurch, dass sie Abwesenheit figurieren, um das Begehren nach dem Abwesenden dauern zu lassen. Das Begehren nämlich nach der »großen« klassischen Malerei der Moderne, wie sie uns heute versagt bleibt. Oszillation zwischen Abwesenheit und Anwesenheit auratischer Kunstwerke verleiht den Bildern ihren Inhalt. Diese Dialektik des visuellen Spiels ist eine des Entzugs und der Entfremdung,

51 Zitiert nach Calvin Tomkins im *Raggedy Andy*, in: John Caplans »Andy Warhol«, New York, New York Graphic Society, 1971, S. 10. Für diesen Hinweis danke ich Silke Radenhausen, zitiert nach dem Handout für Doris Hansen, die das Bild *Patch Collection* Nr. 21/2007 (nach Henri Matisse, *Purpurmantel und Anemonen*, 1937) gekauft hat. Auch das Benjamin-Zitat ist hier zu finden, aus: *Das Passagenwerk*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. V, I, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S. 577.

52 Vgl. Susan Stewart: *On Longing. Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*, Durham, London: Duke University Press 1993.

und sie verleiht den Bildern eine gewisse Poesie, die mit der Leere arbeitet. Die Malerei von Matisse ist aller Verfügbarkeit entzogen, wir können sie jedoch visuell denken.«⁵³

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 Detail aus: Insert in diesem Band, Foto: Helmut Kunde.
Abb. 2 Foto: Ilse Becker.
Abb. 3 Foto: Karen Ellwanger.
Abb. 4 In: VERNISSAGE Nr.16/05, Heidelberg, S. 38.
Abb. 5 In: Jack Cowart/Roy Lichtenstein: Roy Lichtenstein. 1970-1980, München: Prestel 1982, Frontispitz.
Abb. 6 Foto: Silke Radenhausen.
Abb. 7 Detail in: Insert, S. in diesem Band, Foto: Helmut Kunde.
Abb. 8 Detail in: Insert, S. in diesem Band, Foto: Helmut Kunde.
Abb. 9 In: Ann Dumas/Jack Flame/Remi Labrusse (Hg.): Matisse, His Art and His Textiles. The Fabric of Dreams, London: Royal Academy of Arts 2005, S. 130.

Bildrechte der Arbeiten Silke Radenhausens: Silke Radenhausen

53 Silke Radenhausen im Handout für Doris Hansen, Fn. 46.