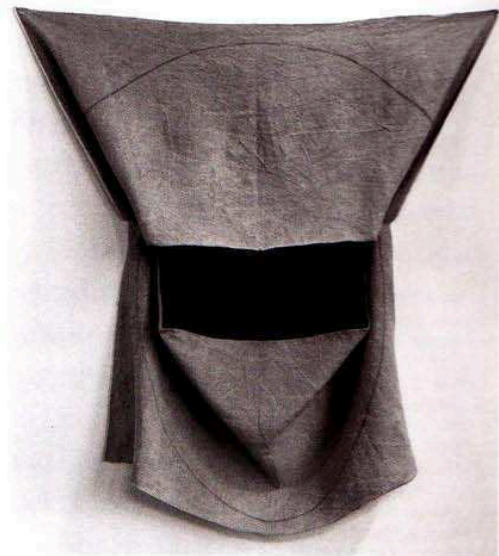
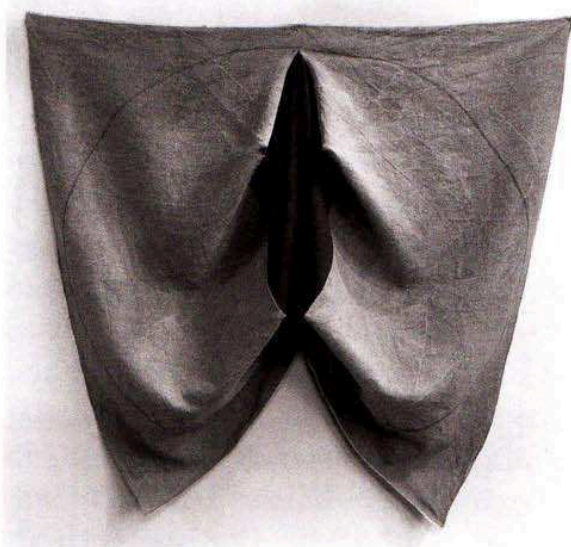


## **Die Leinwand als paradigmatischer Ort Zu Silke Radenhausens Strategie der Inversion**

Silke Radenhausens Arbeiten sind garstig. Sie sind kritisch, witzig, sinnlich, pedantisch, klug und böse. Sie sind feministisch. Sie stellen sich in die Tradition der modernen Kunst und exerzieren scheinbar brav nach ihrem Reglement. Sie nehmen Aufstellung in der Kleiderkammer, wild entschlossen die dort empfangenen Lehren hinreichend mißzuverstehen, um den Projektionen und großen Gesten der Kunst allen Schwung zu nehmen und das Innerste nach außen zu stülpen. Rehearsing the Avantgarde, das heißt, sie nach der Fibel durchnehmen und in aller Unschuld vorzuführen, was passiert, wenn man ihren Hang zur formalen Askese durch die Materialität des Bildkörpers dekliniert.

Am Ende der Moderne sind die elementaren Bedingungen, die in die Konstruktion „Bild“ eingegangen sind, lesbar geworden wie nie zuvor. Gerade Künstlerinnen, deren Position nach wie vor vom jahrhundertelangen Ausschluß aus den Tradierungszusammenhängen bestimmt ist, sind prädestiniert dafür, die Gretchenfrage zu stellen, was es eigentlich mit den unglaublich hochkodierten, fetischisierten Rechtecken auf sich hat, von denen unsere Weltwahrnehmung zutiefst geprägt ist. Die „tacked up canvas“, die gespannte Leinwand, war nach einer Fußnote von Clement Greenberg, dem Zuchtmeister der amerikanischen Nachkriegskunst, der äußerste Punkt der Selbstreflexivität. Die leere Leinwand, das war die finale Antwort auf den Illusionismus der abendländischen Malerei. Die Leinwand zeigt sich als paradigmatischer Ort.

Hier setzt Silke Radenhausen an. Sie läßt sie als materialen Ort in Erscheinung treten, indem sie eine doppelte Referenz ins Spiel bringt: Die Leinwand als Bildträger und die Leinwand als Stoff. Imprägniertes, geglättetes Leinen, das, über einen Keilrahmen gespannt, den neutralisierten Grund für die Malerei abgibt und die



Leinwand als flexibler Stoff, der für den häuslichen Gebrauch gewaschen, zugeschnitten, genäht und geflickt wird.

Dem unterschiedlichen Gebrauch entsprechen unterschiedliche Regelsysteme und unterschiedliche Techniken. In der Malerei werden Formen, Farben und Linien aufgetragen – unter anderem, um in der Fläche die Vorstellung von Körpern, von fließenden, faltenreichen Stoffen und Gewändern zu erzeugen. Der Stoff dagegen wird gefärbt, zerschnitten, zusammengesetzt und gesäumt, um in seiner Biegsamkeit sich Körpern anzuschmiegen, sie zu verhüllen oder zu bedecken.

Silke Radenhausen läßt in ihren Arbeiten die unterschiedlichen Verwendungskontexte einander kreuzen: Der Auftrag der Farbe wird durch Färben substituiert, die gemalte Form durch das Einsetzen einer Fläche, die Linie durch Schnitt und Naht. Es geht dabei nicht um eine Übersetzung des einen Systems in das andere, um Applikation des einen im anderen, nicht um die Aufhebung der Grenze. Im Hin und Her zwischen den Bezugsebenen der Leinwand als Bildträger und Stoff kommen die Differenzen zwischen den unterschiedlichen Normen, Wertigkeiten und Zuschreibungen ins Spiel. In einem Akt der Kontamination büßen beide ihre Zuständigkeit ein und verlieren eins im anderen ihren scheinbar

**I / 86**

**Quadrat in  
senkrechtem bzw.  
waagerechtem  
Einschnitt  
Leinwand  
120 x 120 cm  
1986**

Vgl. Carlo Pedretti  
Les Draperies Habitées,  
in: Leonardo da Vinci,  
Les Études de Draperies, Paris  
Louvre 1989, S. 15 ff.

Vgl. Anne Hollander  
Seeing through  
Clothes, New York 1978

natürlichen Grund. Radenhausen bedient sich beim Alphabet der geometrischen Abstraktion, entzieht ihr aber buchstäblich den Ort ihrer Ordnung. Die Verschiebung von der Oberfläche der Leinwand in den Stoff, die aus den Formen Flicker macht, reicht aus, das heroische Streben der Abstraktion, den Geist unabhängig von der Materie zu machen, in den Verwerfungen des Stoffs auflaufen zu lassen.

Diese Verwerfungen entstehen dadurch, daß die geometrischen Formen nie „passend“ eingesetzt werden. Durch diese Verschiebung wölbt sich der Stoff aus der Ebene und wirft, den Schub und Zugkräften folgend, Falten. Sie sind, mathematisch betrachtet, das Ergebnis einer topologischen Operation, das sich nicht mehr mit den Gesetzen der Geometrie der Fläche beschreiben läßt. Was Silke Radenhausen daran interessiert, ist, daß der Stoff sich als Materie in Szene setzt und mit dem Überstieg aus der Fläche in den Raum das Repertoire vorhersehbarer Formen hinter sich läßt. In der hochkomplexen Struktur der Faltungen löst sich die Objektstarre. Die Form wird als Moment in einem Zeitkontinuum lesbar, als Objekt ereignis, daß durch seine Komplexität vertraute Wahrnehmungsmuster durchbricht.

Das Ergebnis der topologischen Operation verletzt nicht nur die Prinzipien geometrischer Abstraktion und der guten Form, es trifft auch die Normen des Bezugssystems „Nähen und Flicker“ ins Herz, die vorschreiben, daß jede Fehlstelle ordentlich, das heißt möglichst unauffällig, auszubessern sei. Silke Radenhausen hält sich ostentativ nicht an die Regeln. Säume fransen, Fäden flattern. Da, wo sich die Fläche glatt schließen sollte, als habe es noch nie Loch, Riß oder Schnitt gegeben, staucht und zerrt der mal zu knappe, mal überschüssige Stoff, lappt und zippelt. Die weiblich konnotierte Praxis der Stoffverarbeitung, die eingesetzt wird, um dem System Kunst am Zeuge zu flicken, wird bei dieser Kunstübung kritisch auf die eigenen Zwänge zurückgewendet. In der Kontamination sorgsam getrennter und unterschiedlich in der kulturellen Hierarchie verorteter und bewerteter Regelsysteme wird nicht ein System zur Kritik des anderen herangezogen, schon gar nicht mit dem Effekt, in der Hierarchie kultureller Werte als „low“ klassierte Bereiche und Techniken zu nobilitieren, vielmehr wird

Vgl. Gilles Deleuze  
Die Falte, Leibnitz und der  
Barock, Frankfurt 1995

Vgl. Peter Eisenmann  
Die Entfaltung des Ereignisses,  
in: Arch+ Nr. 119/120, 1993

Vgl. Uwe Hauptenthal  
Frascati, in: Frascati, Denkbilder  
eines Gartens,  
Elsbeth Arlt, Silke Radenhausen,  
Richard-Haizmann-Museum  
Niebüll 1996

eine Destabilisierung in beide Richtungen auf den Weg gebracht. Radenhausens feministisches Projekt ist es nicht, Zuschreibungen von Weiblichkeit zu affirmieren. Sie werden bloß benutzt, um etwa das Futter der brav exerzierten, männlichen Logik des Absoluten nach vorn zu kehren.

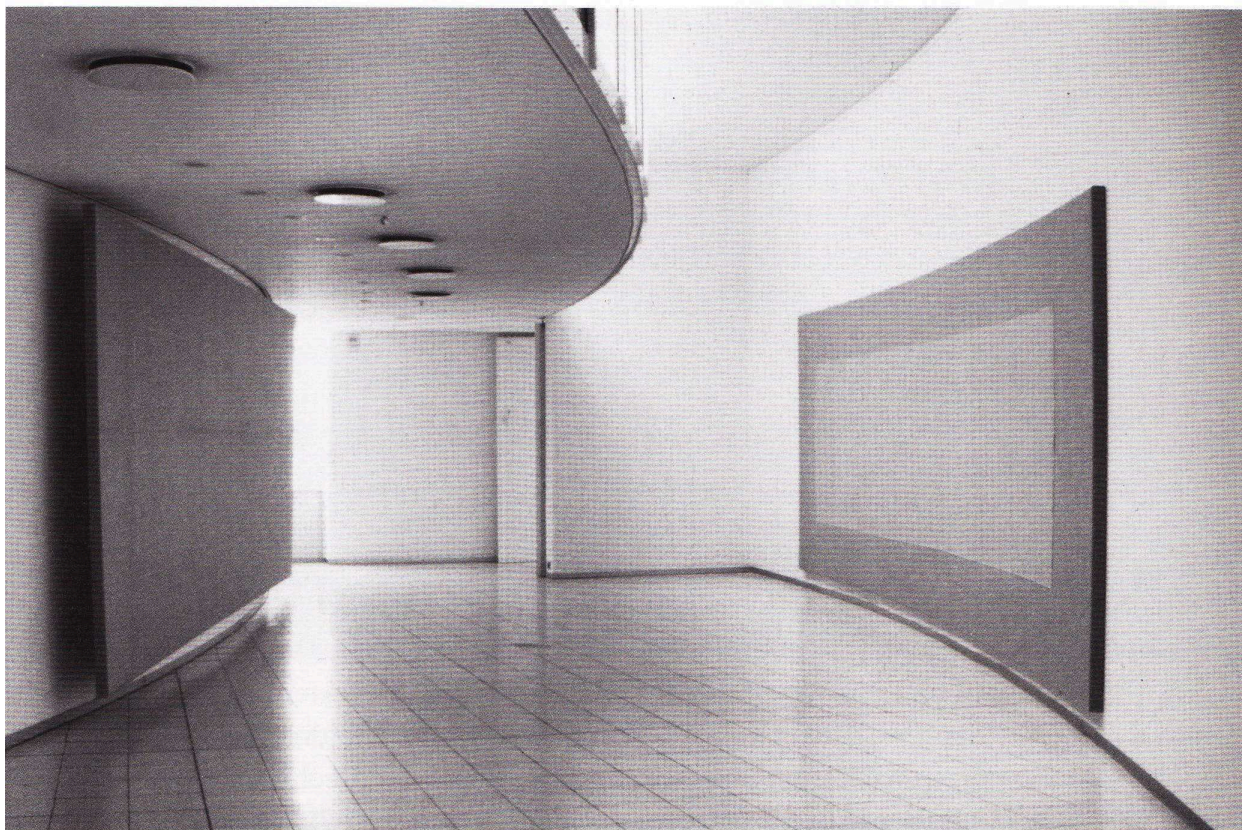
Die Zuschreibungen aufzunehmen ist nur Mittel zum Zweck, den Überblendungen von Materie, Stoff, Körper und Weiblichkeit nachzugehen. Radenhausen versucht zu zeigen, daß es sich bei diesem Phänomen nicht um eine Erfindung des jeweiligen Künstlers handelt, sondern um einen Effekt der Bildkonstitution. Die Insistenz auf die Leinwand ist deswegen keineswegs eine Manier. Die innere Spaltung oder Doppelung in Stoff und Fläche, die Radenhausen freilegt und nutzt, ermöglicht es, die metonymischen Verschiebungen sich im Stoff ein- und ausfalten zu lassen, sie vorzuführen, ohne etwas zu beglaubigen oder zu bestätigen.

1 / 91

**Den Schatten ihres  
Blicks durchlaufen**

Installation mit  
Gudrun Wassermann  
in der Stadtgalerie  
im Sophienhof Kiel  
Zwei Leinwände  
250 x 700 cm und  
250 x 800 cm

1991



1 / 91

**Den Schatten ihres  
Blicks durchlaufen**  
Installation mit  
**Gudrun Wassermann**  
in der Stadtgalerie  
im Sophienhof Kiel  
Leinwand (gekrümmt)  
250 x 800 cm  
1991

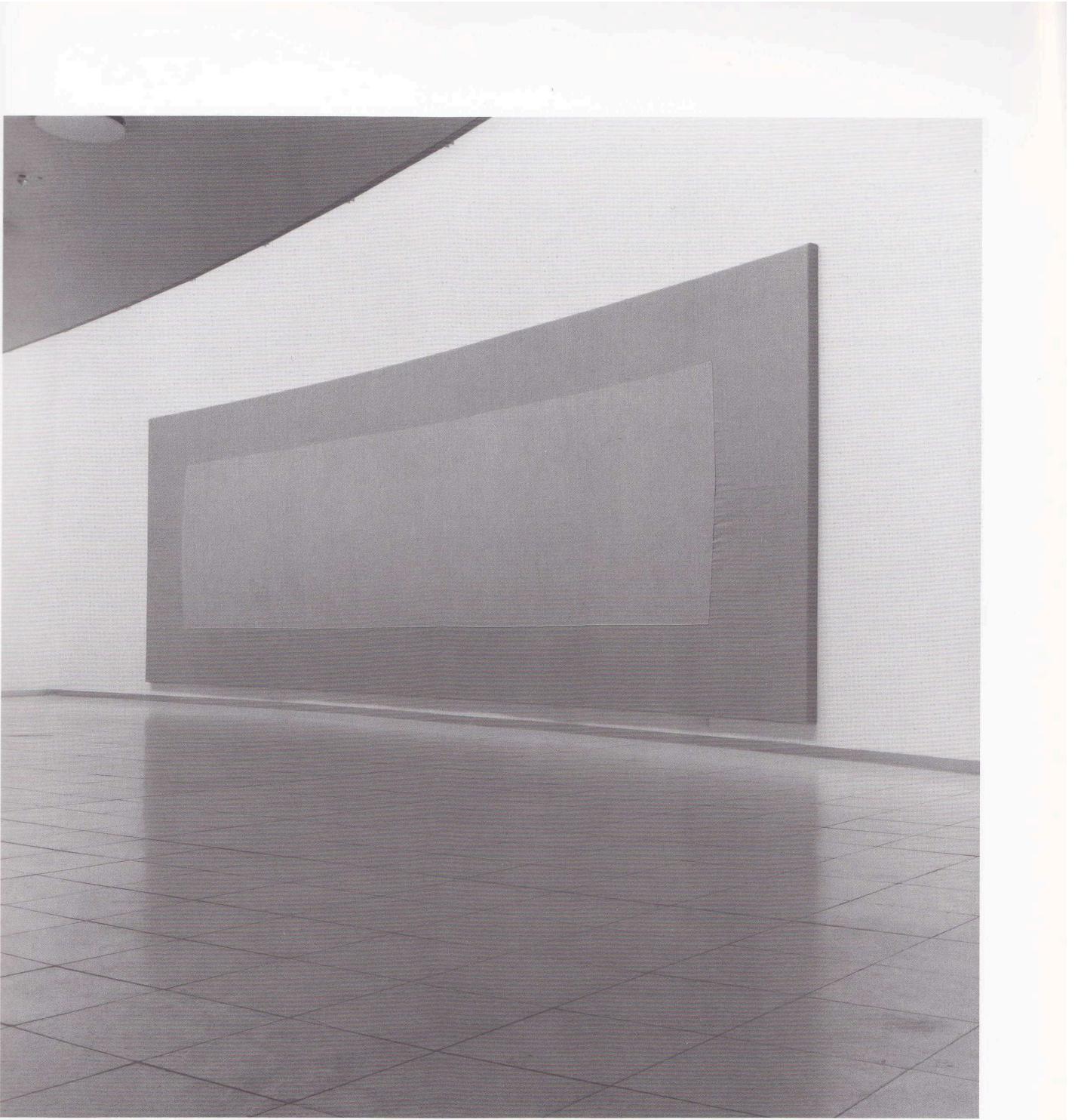
In den großen Arbeiten der letzten Jahre geht Radenhausen dem auf den Kontext der Ausstellungsorte bezogen nach. Die Arbeit für die Stadtgalerie im Sophienhof Kiel von 1991 sieht aus wie eine minimalistische Arbeit. Eine klassische kunsthistorische Einordnung würde dort die Wurzeln von Radenhausens Werk ausmachen und übersehen, daß die Anregungen weniger mit einer stilistischen Nähe zu tun haben als mit der Tatsache, daß sich die Moderne an diesem Punkt sowohl vollendet als auch bricht. Radenhausens Interesse gilt dieser „Crux des Minimalismus“ (Hal Forster) als Symptom. Die riesige, plane Leinwand gegenüber der gebogenen, die die langgestreckte Krümmung der Ausstellungswand aufnahm, weckt minimalistische Erinnerungen nur, um mit dem Mimikryeffekt zu arbeiten. Denn was sie in der Spiegelung von gezeichnetem Rechteck auf der einen, und dem eingesetzten Stück gewaschener Leinwand auf der anderen unternimmt, ist nicht allein ein von leisem Gelächter begleiteter Einspruch gegen die Neutralitätserklärung des Minimalismus mit seinen glatten Oberflächen, der angetreten war, allen Zuschreibungen und Projektionen ein für allemal den Grund zu entziehen. Die Arbeit zeigt, wie die über einen Keilrahmen gespannte Leinwand nicht aufhört als Projektionsschirm zu funktionieren, auch dann nicht, wenn (fast) nichts zu sehen ist. Die permanente Überblendung von Stoff, Materie, Körper und Weiblichkeit verschwinden nicht dadurch, daß man sie nicht (mehr) als das andere thematisiert, wie Kandinsky und Mondrian, oder als Bildgeschehen dramatisiert, wie Fontana und Yves Klein. Es ist der Effekt einer Struktur des Anschlusses, der in seiner Ausprägung variiert. Deswegen kann Radenhausen auf unterschiedliche Kontexte mit unterschiedlichen Arbeiten reagieren, ohne den roten Faden ihrer kritischen Interventionen zu verlieren.

In der Auseinandersetzung mit einem Bild der Kunsthalle zu Kiel von 1993 hat sie die Verschiebung der Leiblichkeit der fetischisierten Frauenfigur auf den rosafarbenen Grund aufgegriffen. Die Leinwand leuchtet in sinnlichen Farbwerten, während die Frau in der Kutsche durch den Schnitt ihrer Kleider und dem minutiös gepinselten Pelzbesatz zur Figurine erstarrt scheint. Die Arbeit, die Radenhausen ganz unpräzise dazugestellt hat, nimmt diesen

Vgl. Michel Serres  
Die fünf Sinne,  
Frankfurt 1993,  
S. 30 ff.

Vgl. Silvia Eiblmayr  
Die Frau als Bild,  
Berlin 1993

Vgl. Theresa Georgen,  
Silke Radenhausen,  
Gudrun Wassermann  
Inkarnat und Projektion,  
Kiel 1994



**XVI / 93**  
**Kreis in dreiviertel-**  
**kreisförmigem**  
**Einschnitt**  
**(zu I. N. Kramskoj**  
**„Die Unbekannte“**  
**um 1883**  
**Kunsthalle zu Kiel)**  
**Leinwand**  
**190 x 135 cm**  
**1993**

Vgl. Jean Francois Hirsch  
Die Schleier Clérambaults,  
in: Die Erfindung der Gegenwart,  
Frankfurt 1990, S. 277 ff.

Vgl. Tumult  
Zeitschrift für Verkehrswissen-  
schaft Nr. 12, 1988 (Themenheft  
Clérambault)

Vgl. Barbara Vincken  
Die Mode nach der Mode,  
Frankfurt 1993

Vgl. Donald Keith Hedrick  
The Ideology of Ornament:  
Alberti and the Erotics of  
Renaissance Urban Design,  
in: Word & Image Vol. 3, No 1,  
January-March 1987

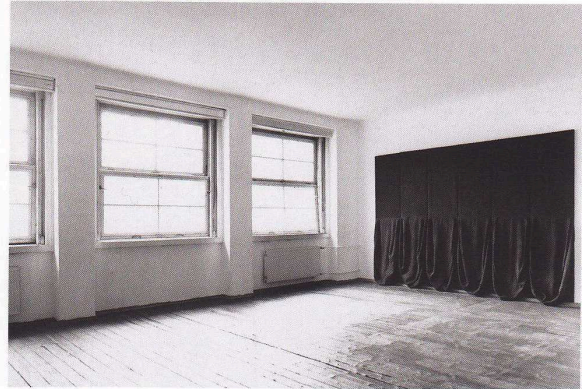
Farbton auf und gibt ihrer Leinwand durch Schnitt und eingesetzte Partie den sinnlichen Körper, den die Malweise der Frau im Bilde vorenthält.

Während die Arbeit in der Stadtgalerie im Sophienhof sich mit der Leinwand als Projektionsfläche auseinandersetzt und die Arbeit für die Kunsthalle zu Kiel die Besetzung der Leinwand als leiblich vorführt, steht in der Arbeit für das offene Kulturhaus in Linz, 1994 und in den „Kleidern der Pandora“ für die Einkaufspassage im Sophienhof 1994 die Fetischisierung des Gewands im Zentrum, hinter der sich der Körper verbirgt, zeigt und entzieht. Das Glissando zwischen Haut, Hülle, Leinwand und Gewand eröffnet Radenhausen einen Spielraum für den Überstieg geometrischer Schnitteile zu unmöglichen Gewändern, die mit ihren äußersten Ecken und Rändern auf den Rahmen festgenagelt werden, weil es immer noch um das Nachbild aller Bilder geht. Die große Owen Jones Arbeit von 1997 invertiert vielleicht endgültiger die ideologisch formierte Fläche der Bilder als jede Arbeit zuvor. Daß hier kein allen Normen des Dekorativen widersprechender Faltenwurf am Stoff zerrt und an der Wahrnehmung, verdankt sich einer Volte in Radenhausens Verfahren. Sie versucht das Ergebnis der geometrischen Operationen im Stoff abzusehen, die Teile so zu schneiden und zusammensetzen, daß sie Ornamentbänder nachahmen – allerdings mit wechselndem Erfolg. Die Ornamenttafeln finden sich keinesfalls 1:1 von der Fläche in die Leinwände übersetzt. Die gewonnene Erfahrung soll und kann keinesfalls vollständig den Eigenwillen des Stoffs disziplinieren.

Owen Jones' Musterbuch von 1856 hatte die Töpfe, Teppiche, Textilien, Randleisten und Architekturen aus aller Welt gehäutet und als Bänder in Tafeln angeordnet, um sie klassifizieren zu können. Die Reproduktion stellt die Vergleichbarkeit her, die für eine Klassifikation und Bewertung notwendig gemacht werden muß. Die Ornamente werden auf die Wiederholung geometrischer Grundformen zurückgeführt. Die so gewonnene Grammatik folgt einem abstrakten Regelkanon. Radenhausen nutzt ihn, um mit Hilfe der geometrischen Grundformen den Ornamentbändern einen Körper zu geben, einen eigenen Körper, obwohl es im Ornament immer um die Privilegierung der Fläche ging.







**VII - XVIII / 94**  
**(Marlen Haushofer)**  
 Installation im  
 Offenen Kulturhaus  
 Linz zur Ausstellung  
 „Andere Körper –  
 Different Bodies“  
 Leinwand  
 1994

**IXX, XX und  
 XXI / 94**  
**Die Kleider der  
 Pandora**  
 Eine Aktion der  
 Stadtgalerie im  
 Sophienhof Kiel  
 Drei Leinwände auf  
 Keilrahmen  
 je 290 x 160 cm  
 1994

Wieder arbeitet sie mit dem Mimikryeffekt, mit dem sie sich einem Regelkanon anschmiegt, um ihn durch ihre topologischen Operationen umzustülpen und zu entleeren. Die Position als Künstlerin, die vom Ausschluß, dem Ausschluß insbesondere von den ungeschriebenen Regeln, bestimmt ist, erzeugt einen hinreichend fremden und zugleich obsessiven Blick auf Regelsetzungen und Tradierungszusammenhänge. Sie nimmt wörtlich, ohne an den Geist des Buchstabens zu glauben.

Ich höre das unterdrückte Gelächter der Frauen, die mit gespielter Unschuld ihre Lehrmeisterinnen und Lehrmeister zur Verzweiflung treiben. Artig und fleißig sticheln sie am Totenhemd einer aberwitzig sexistischen Kultur – ohne Pathos und Pose. Silke Radenhausen ist eine ihrer intelligentesten Strateginnen, weil sie die klassischen Anschlußmechanismen nicht bloß herzeigt, noch einfach zu überspringen versucht, sondern sie zur Entfaltung einer komplexen ästhetischen Praxis nutzt. Der materiale Ort der abendländischen Kunst par excellence, die Leinwand wird bei ihr zum Terrain einer Inversion, die den Grund aller Bilder nach vorne stülpt.

