Sigrid Schade

Die Strategie des Vielfältigen – die Vielfalt der Strategien: Zu den "Topologischen Tüchern" von Silke Radenhausen¹

"Die in den Werken der Vergangenheit zu entdeckenden Principien gehören uns wohl an, doch nicht die Ergebnisse derselben. Das hiesse den Zweck mit den Mitteln verwechseln." Owen Jones, 1856²

Die Kunst der Moderne als Folie

- Die Arbeitsfelder der Künstlerin Silke Radenhausen umfassen sowohl die eigene künstlerische Produktion als auch die Organisation von Ausstellungen, die Kunstvermittlung³ und das Schreiben über andere Künstlerinnen und Künstler.⁴ Die in und zwischen diesen Feldern gewonnenen Einsichten gehen wiederum in ihre eigenen Arbeiten ein als unaufhörlicher Kommentar zur Kunstproduktion selbst, der nicht nur als Selbstkommentierung missverstanden werden darf, sondern die Gesamtheit der Bedingungen von Kunstproduktion der Moderne und Nachmoderne in der westlichen Welt aufruft.
- Silke Radenhausen hat mit dem 1984 begonnenen Projekt der "Topologischen Tücher" eine Auseinandersetzung mit den konstitutiven Voraussetzungen der Bildfindungen der Moderne bis hin zur sich selbst als kritische Position gegenüber der Moderne verstehenden Minimal- und Konzept-Kunst eröffnet, die ihre unausgesprochenen Ausschlüsse, ihre Widersprüchlichkeit und ihre pathetische Selbstinszenierung thematisiert. Darin eingeschlossen sind auch die immanenten, unausgesprochenen Auf- und Abwertungen in der Hierarchie der Gattungen, in der Geltung von Produktionsformen und in der Zuschreibung von Kompetenzen oder Mängeln bezogen auf die Differenz der Geschlechter.
- Dies betrifft vor allem die heroische Entwicklungsgeschichte der Moderne zur angeblich von allen materiellen Verschmutzungen gereinigten, autonomen und selbstbezüglichen Leinwandober-

- 1 Bei diesem Text handelt es sich um die erweiterte Fassung des Aufsatzes mit gleichem Titel in: Katalog der Ausstellung: Silke Radenhausen. The Grammar of Ornament, Kiel 1997 (1. Aufl.), S. 38 ff.
- 2 Owen Jones: Die Grammatik der Ornamente, Köln 1995, S. 8; Proposition 36
- 3 Z.B. Umrisse, Kunsthalle Kiel 1979; Theresa Georgen, Ines Lindner, Silke Radenhausen (Hg.): Ich bin nicht ich, wenn ich sehe. Dialoge – ästhetische Praxis in Kunst und Wissenschaft von Frauen, Berlin 1991
- 4 Siehe die Publikationsliste in: Ich bin nicht ich, wenn ich sehe a.a.O., S. 199 und Katalog der Ausstellung: Andere Körper – Different Bodies, hrsg. v. Sigrid Schade, Offenes Kulturhaus Linz, Wien 1994, S. 179

fläche als Bild, die in der Auseinandersetzung der voranschreitenden Abstraktion mit dem allegorischen Erbe der traditionellen Kunstgeschichte, der Salonmalerei und des Ornaments und mit den neuen Bildtechniken der Fotografie propagiert worden war, um an einem Produktionsbegriff des reinen Genies festhalten zu können.⁵

Die Weise, wie Radenhausen auf die unausgesprochenen, aber konstitutiven Elemente der Moderne aufmerksam macht, sie zum Gegenstand der künstlerischen Reflexion macht, - und dazu gehören auch die institutionellen Rahmenbedingungen von Kunst, nämlich das Museum, der Sockel und die weiße Wand - lässt den Begriff des "Parergon" für ihre Arbeiten zu, wie Theresa Georgen mit Bezug auf Derridas Kant Lektüre am Beispiel einer Leinwand-Installation Radenhausens im Rahmen der Aktion "Gegenseitig" in der Kunsthalle Kiel 1993 gezeigt hat. Derrida fasst das Parergon als "Ergänzung, Nebenarbeit, Rest" auf: "Das Parergon tritt dem ergon, der gemachten Arbeit, der Tatsache, dem Werk entgegen, zur Seite und zu ihm hinzu, aber es fällt nicht beiseite, es berührt und wirkt, von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit; weder einfach außen noch einfach innen."7 Der Kommentar, den die Arbeiten Radenhausens zur Kunstgeschichte, zur Moderne, zur Nachmoderne und zu den Institutionen der Kunst liefern, ist also nicht nur eine hinzukommende Interpretation, sondern formuliert ein Inneres der Kunst selbst: "Das Parergon schreibt etwas ein, das äußerlich zum eigentlichen Feld ... hinzu kommt, aber dessen transzendente Äußerlichkeit die Grenze selbst nur in dem Maße umspielt, säumt, streift, reibt, bedrängt und ins Innere eindringt, wie das Innere fehlt."8 Das, was "im Inneren fehlt", ist zunächst das um der Vorstellung von Autonomie willen geleugnete Feld des Ausgeschlossenen.

Silke Radenhausen gehört zu einer Generation von Künstlerinnen und Künstlern, die die Entwicklung der Kunstszenen der Nachkriegszeit fast vollständig miterlebt hat. Die Rehabilitation und Rezeption der Moderne nach 1945 hat besonders in Deutschland Ausschlüsse von Elementen und Fragestellungen der Moderne verdoppelt, nicht selten ins Extreme gewendet und schließlich

Künstlerische Produktion als "Nebenarbeit"

⁵ Vgl. Sigrid Schade: Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung der Fotografie, in: Birgit R. Erdle, Sigrid Weigel (Hg.): Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste, Köln, Weimar, Wien 1996, S. 65 ff.

⁶ in: Theresa Georgen, Silke Radenhausen, Gudrun Wassermann: Inkarnat und Projektion, Kiel 1994

⁷ Jacques Derrida: Die Wahrheit in der Malerei, Wien 1992, S. 74

⁸ Ebd. 5.76

9 Dies belegt insbesondere die Geschichte der documenta-Konzeptionen von Haftmann, Bode u.a. Vgl. dazu Walter Grasskamp: "Entartete Kunst" und documenta I. Verfemung und Entschärfung der Moderne, in: ders.: Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, München 1989, S. 76 ff. und Harald Kimpel: documenta. Mythos und Wirklichkeit, Köln 1997, S. 248 ff. und S. 256 ff.

10 Vgl. Sigrid Schade: Künstlerinnen und "Abstraktion". Anmerkungen zu einer unmöglichen Beziehung in den Kon struktionen der Kunstgeschichte. in: Katalog der Ausstellung: Der Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914, Sprengel Museum, Hannover, Berlin 1997, S. 37 ff; dies.: Ästhetiken und Mythen der Moderne, Hegels Erbe in der Selbstbegründung nicht-gegenständlicher Malerei, in: H.M. Bachmayer, D. Kamper, F. Rötzer (Hg.): Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins, München 1992, 191 ff.; Susanne Deicher (Hg.): Die Linie, Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian, Berlin 1993

11 Diese oft eher implizite denn explizite Verknüpfung arbeitet Silke Wenk z.B. an Yves Klein u.a. heraus in dem Kapitel über "Nike in Blau. Yves Kleins Transformationen des Weiblichen in: dies.: Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne, Köln, Weimar, Wien 1996, S. 269 ff.; vgl. auch Katja von der Bey: Künstlermythen der Nachkriegszeit im Spannungsfeld zwischen ,hoher' Kunst und Wirtschaftswunder, in: Kathrin Hoffmann-Curtius, Silke Wenl (hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit, Marburg 1998

eigene Ausschlüsse erzeugt, die mit dazu beigetragen haben, dass die Vorstellungen vom künstlerischen (männlichen) Genie, von der entmaterialisierten Produktion und vom Triumph des kontemplativen Geistes so wenig infragegestellt wurden, wie in kaum einem anderen Land. Nach 1945 wurde die gegenstandslose Moderne als universale Sprache zum willkommenen Anknüpfungspunkt für die Reintegration (West) Deutschlands in eine umfassende "Weltkultur". 9 Dabei wurde die Abstraktion in der Rezeption vom Legitimationsballast der Gründerväter (Kandinsky, Itten, Malevich, Klee etc.) befreit und zur scheinbar referenzlosen Referenz für den historischen Höhepunkt einer Entwicklung hin zu (westlich-demokratischer) Freiheit, Individualisierung und künstlerischer Kompetenz. Bereits die historische Avantgarde-Konzeption schloss die Partizipation von Frauen als einzelne zwar ein, den Konnex zwischen Weiblichkeit und Abstraktion aber aus, ja die Abstraktion wurde gewissermaßen zum Zeichen der Überwindung des Weiblichen selbst. 10 In der Nachkriegszeit greifen die Künstler auf das Konzept der Überwindung von Materie und Materialität, die immer auch mit Weiblichkeit gleichgesetzt wird, zurück und setzen diese Traditionslinie fort. 11

Insofern ist Radenhausens Intervention sowohl ein Plädoyer gegen diesen Ausschluss, als auch ein Sichtbarmachen der Konstruktionen, innerhalb derer er funktionierte. Zu Recht kann man sie als feministische Intervention bezeichnen in dem Sinne, dass die von feministischen Wissenschaftlerinnen und Künstlerinnen entwickelten Analysen der in diesen Konstruktionen der Bildenden Kunst wirksamen Muster der Geschlechterdifferenz in die Überlegungen Radenhausens eingegangen sind. 12 Auf persönlicher Ebene gerät die Anerkennung dieses künstlerischen Verfahrens von der Kunst-Kritik - wie für viele Künstlerinnen dieser Generation - zum Louise Bourgeois- oder Maria-Lassnig-Syndrom 13, nämlich zu einer nachträglichen Anerkennung spezifischer Blindheiten des Kunstmarktes und der Kunstkritik, und der blinden Flecken in den Kunstkonzeptionen der letzten 50 Jahre, die es verunmöglicht hatten, die spezifischen Potentiale einer konträr zum jeweiligen Zeitgeist stehenden künstlerischen Produktion entsprechend zu integrieren und zu würdigen.

Silke Radenhausen bezieht sich mit ihren Arbeiten vor allem auf Minimalismus und Konzeptkunst, die sich beide mit strengen moralischen und politischen Legitimationsfiguren begründeten und selbst eine radikale Kritik an der Konsumierbarkeit und Integrierbarkeit des Kunstwerks in der Unterhaltungsindustrie oder der Werbung formulierten. Diese Kritik schien absolut zu sein und die Sphäre außerhalb des Konsums nur dadurch garantiert werden zu können, dass das "Empire of Art" (Irit Rogoff) absolut "rein" gehalten wurde, was in der westlichen Kultur wiederum heißt: rein von der Sphäre der Reproduktion, dem Materiellen, dem Weiblichen.

Manche der strategischen Mittel des Minimalismus und der Konzept-Kunst finden sich auch in den Arbeiten Radenhausens, sie werden jedoch sozusagen auch gegen sich selbst gewendet. Das künstlerische Verfahren, das Silke Radenhausen "topologische Operation" nennt, lässt sich zunächst nüchtern beschreiben und steht doch in spannungsreichem Kontrast zu den auf diese Weise entstandenen Leinwand-Objekten, die man mit Deleuze als "Objektile" bezeichnen möchte. Wer eines oder mehrere dieser an die haptische Wahrnehmung appellierenden Objekte vor Augen hat, würde zunächst - überwältigt von sinnlicher Fülle und formaler Vielfalt - kaum vermuten, dass sich die in und aus den gespannten oder ungespannten Leinwänden heraus scheinbar willkürlich entfaltenden und einfaltenden Stoffmengen streng kalkulierten und mathematisch konzipierten Operationen verdanken. Die geometrischen Grundfiguren Dreieck, Rechteck, Kreis und Ellipse sind so in die Leinwände hineingenäht, daß der eventuell durch Keilrahmen gespannte, gestützte oder durch Nähte gehaltene Stoff je verschieden im Fallen aufgehalten wird, und sich deshalb in Verwerfungen und Faltenbildungen Raum sucht und gleichzeitig Raum schafft. Einen Raum, der - Zwitter zwischen Oberfläche und Tiefe - zur unendlichen Ausdehnung wird. Die geometrischen Operationen, eigentlich der euklidischen Welt angehörend, erzeugen Formen, denen das Geometrische nicht mehr anzusehen ist. Das konzeptuelle Verfahren, das sich fast formelhaft beschreiben lässt (z.B.: 10 doppelte Halbkreise in senkrechten Nähten, 16 Halbkreise in geraden Nähten, 6 und ein halber Kreis in 7 geraden Nähten ...) ist gleichzeitig ein experimentelles: die Veränderungen von einzel-

Die topologische Operation

- 12 Val. dazu für die englische Literatur vor allem Roszika Parker und Griselda Pollock Old Mistresses, Women, Art and Ideology, London 1981, Roszika Parker, Griselda Pollock (Hg.): Framing Feminism. Art and the London 1987; für die deutsche feministische Analyse: Sigrid Schade, Silke Wenk: Inszenie rungen des Sehens: Kunst. Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Hadumod Bußmann Renate Hof (Hg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, 5.340-407
- 13 Die Rehabilitation von Louise Bourgeois und Maria Lassnig ist nicht zuletzt auch der feministischen Revision der Kunstgeschichte der Moderne zu verdanken, selbst wenn diese Künstlerinnen sich lich trägt auch die Neubewertung surrealistischer Verfahren in den letzten Jahren zu einer solchen Revision bei. Wie verhängnisvoll der Bezug auf feministische Analysen für Künstlerinnen allerdings sein kann, zeigt sich schon daran, dass aus dem Aufbruch von feministisch orientierten Künstlerinnen der 70er Jahre eigentlich nur eine geblieben ist, die sich als feministisch selbst bezeichnet, sicher auch deshalb weil sie inzwischen eine unantastbare Position als Künstlerin erreicht hat: Valie Export

14 Ines Lindner: Die Leinwand als paradigmatischer Ort, in: Katalog der Ausstellung: Silke Radenhausen. The Grammar of Ornament, Kiel 1997 (1. Aufl.), S. 30, 2001 (2. Aufl.), S. 38

15 Die ausführlichste Analyse in diesem Zusammenhang: Roszika Perker: The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine, London 1986

nen Parametern führen zu völlig anderen Objekten. Die Veränderungen der Parameter und die Objekte sind zählbar. Sie gewinnen einen Teil ihrer Bedeutung gerade dadurch, dass sie gezählt werden können, dass wir das Verfahren als serielles erkennen, in dem der Witz in der Wiederkehr des Überraschenden eine große Rolle spielt. Potentiell unendlich werden die Objekte nie langweilig: die Grundlage des Verfahrens in der Geometrie zu erkennen, heißt nicht, es ein für allemal ad acta legen zu können, im Gegenteil, das Überraschende, die Vervielfältigung von Differenzen weckt die Neugier auf jedes neue Objekt als Ausgeführtes. Insofern handelt es sich bei dieser Produktion um eine Überschreitung des konzeptuellen Verfahrens, oder besser: das Konzept schließt die Notwendigkeit der sinnlichen Anschauung mit ein. Das heißt, Radenhausen führt eine ausgeschlossene Folie der Moderne und Nachmoderne, nämlich den als weiblich konnotierten Umgang mit Stoffen als kritisches Potential wieder ein, nicht aber, um dessen Eigenansprüchen zur Wahrheit zu verhelfen, sondern um ihn ebenfalls zu ironisieren, wie Ines Lindner es formuliert: "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 Flicken' ins Herz, die vorschreiben, daß jede Fehlstelle ordentlich, das heißt möglichst unauffällig, auszubessern sei ... Säume fransen, Fäden flattern. Da, wo sich die Fläche glatt schließen sollte, als habe es 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 am Zeug zu flicken, wird bei dieser Kunstübung kritisch auf die eigenen Zwänge zurückgewendet ... Radenhausens feministisches Projekt ist es nicht, Zuschreibungen von Weiblichkeit zu affirmieren. Sie werden bloß benutzt, um das Futter der brav exerzierten, männlichen Logik des Absoluten nach vorn zu kehren." 14 Das ironische Zitieren des der Reproduktion zugeschriebenen Flickens und Nähens erhält sein subversives Potential durch die damit infragegestellte Hierarchie der Gattungen und Medien, der Zuordnung von High und Low im Kontext eines Paradigmas von künstlerischer Produktion als creatio ex nihilo. 15

Die Umformung - und Umformulierung - der klassischen Maler-Leinwand, die in der abendländischen Kunst-Tradition als übersehener Träger und Produktionsfläche illusionistischer Malerei fungierte und darin ihre materiale textile Herkunft vergessen machte, und die als gegenstandslose "reine", da angeblich projektionslose Oberfläche in der Nachmoderne auftrat, in einen plastischen Körper als gefaltete Oberfläche zielt auf eine Veränderung der perspektivischen Wahrnehmung, innerhalb derer Subjekte in unserer Kultur sich selbst in der Welt zu sehen gewöhnt sind. Diese Perspektive, die durch die traditionellen von Gegensätzen geprägten und darin fixierten Vorstellungen des Verhältnisses von Raum und Zeit gehalten wird, wird durch die anamorphotischen Qualitäten von Radenhausens Leinwand-Objekten entstellt. "Da es keine klare Grenzziehung zwischen einem illusionistischen Bildraum und dem autonomen Betrachterraum gibt, werden die bildnerischen Kategorien des traditionellen Staffeleibildes ebenso außer Kraft gesetzt, wie diejenigen des Reliefs. Silke Radenhausens Arbeiten sind Objekte, die Raum nicht länger repräsentieren, sondern ihn in den Faltungen erzeugen." 16

Das Spiel mit der Falte, aus denen die Objekte hervorgehen, wird gegenwärtig nicht nur in der bildenden Kunst sondern auch in der Philosophie und der Architekturtheorie als metaphorische Veranschaulichung eines neuen Raum-Begriffs mit Rückbezug auf den Barock diskutiert, so z.B. auch von Gilles Deleuze: "Die Einheit der Materie, das kleinste labyrinthische Element, ist die Falte, nicht der Punkt, der nie ein Teil, sondern immer nur das einfache Ende einer Linie ist. Darum sind die Teile der Materie Massen oder Aggregate, als Korrelat der elastischen komprimierenden Kraft. Das Entfalten ist also nicht das Gegenteil der Falte, sondern folgt der Falte bis zu einer anderen Falte." 17 Die damit verknüpften Vorstellungen des Entfaltens als eines Abenteuers in der Fläche - das Verfolgen der Falten in Radenhausens Objekten stellt sich als ein solches Abenteuer zwischen Grund und Figur, zwischen Verstecken und Offenlegen, zwischen Einblick und Ausblick dar können somit auch zu einer Theorie des Ereignisses, einem Denken, das sich in der Fläche ausbreitet, in Beziehung gesetzt werden: zu einer "Vorstellung der Falte als eines nicht-dialektischen dritten 16 Uwe Hauptenthal: Frascati, in: Katalog der Ausstellung: Frascati, Denkbilder eines Gartens. Elisabeth Arit, Silke-Radenhausen, Niebüll 1996

17 Gilles Deleuze: Die Falte, Leibniz und der Barock, Frankfurt a.M. 1995, S. 16. 18 Peter Eisenmann: Die Entfaltung des Ereignisses, in: Arch + Nr. 119, 120, 1993, S. 50 ff., hier S. 52 Zustandes, der zwischen Grund und Figur liegt, gleichzeitig jedoch das Wesen beider neu bestimmt ... " 18

Die Vorstellung eines "nicht-dialektischen" Zustandes hält die Metaphorik der Falte nicht allein für die Opposition Grund und Figur, also Vorder- und Hintergrund, bereit, sondern auch für weitere traditionelle Oppositionen, die in der bildenden Kunst die Wahrnehmung strukturierten: Außen und Innen, Zählung und Erzählung, Abstraktion und Allegorie, Ornament und Symbolisierung, Bezeichnung und Bezeichnetes.

Es gilt also auch für das Zählen: wenngleich die Arbeiten Radenhausens sich zunächst nur zählen lassen – die Titel sind einfach chronologisch durchnummeriert – so ist z.B. das Erzählen nicht ausgeschlossen. Im Gegensatz zur Intention der nicht-gegenständlichen Moderne, die Erzählung, das Narrative zu unterbinden, finden wir in den Objekten eine Unzahl von Möglichkeiten, ins Erzählen zu geraten. Für die Künstlerin ist also kein Problem sondern willkommener Anlass, wenn die Gelegenheit sich ergibt, Arbeiten für einen spezifischen Kontext herzustellen. Der Kontext der Entstehung oder einer Relevanz des "Site-Spezifischen", also der Ortsgebundenheit, wird in vielfältigen Verweisungen aufgegriffen, ohne dass der Reihencharakter der Arbeiten insgesamt infragegestellt würde. Auf zwei solcher Werk-Gruppen möchte ich an dieser Stelle zu sprechen kommen.

VII - XVIII/94 (Marlen Haushofer)

19 Katalog der Ausstellung Andere Körper a.a.O., S. 153 – 162 Anlässlich der Ausstellung "Andere Körper – Different Bodies" im Offenen Kulturhaus Linz 1994¹⁹, dem Schulgebäude eines ehemaligen Ursulinen-Klosters, hatte Silke Radenhausen ebenso wie die anderen eingeladenen Künstlerinnen und Künstler einen Raum für eine Installation zur Verfügung. Sie installierte in dem fast unverändert gebliebenen Klassenraum sechs große, schwarz gefärbte, sich zu einer Tafel verbindenden Leinwände (je 260 x 130 cm), die den Raum und die Betrachter mit ihrer formalen Präsenz dominierten. Gegenüber und im rechten Winkel dazu waren fünf weitere in Inkarnattönen gefärbte Leinwand-Objekte, drei hochformatige (200 x 130 cm) und zwei quadratische (130 x 130 cm) angebracht. Während die großen schwarzen Teile durch das Einnähen von je zwei Halbkreisen in die senkrechten Nähte der unteren Hälfte eine

stoffreiche architektonische Sockelzone (Herrscherknie) erhielten, waren die fünf anderen Objekte nicht nur in der Farbe sondern auch im Schnitt unterschiedlich gestaltet. Obgleich auch bei ihnen durch das Einnähen von farblich abgesetzten Rechtecken, Kreisen und Halbkreisen in waagrechte, kreisförmige und dreiviertelkreisförmige Nähte Volumen erzeugt wurde, waren die Stoffe eher knapp bemessen, stärker gespannt und nach innen gewendet. Zwischen beiden Seiten entstand ein Gefälle von Projektionen.

Die Inszenierung von Macht und Autorität durch strenge Kleiderordnungen hat immer einen doppelten Effekt: einerseits sind diejenigen, die sich ihr unterwerfen müssen, scheinbar entkörperlicht, gleichzeitig repräsentieren sie als Gruppe in Uniform (Soldaten, Polizisten, Geschäftsleute, Nonnen, Mönche ...) eine Machtfülle, die aus der Sicht der außenstehenden faszinierende Züge annehmen können. Die Wirkungen und symbolischen Deutungen von Gewändern, Schleiern, drapierten Tüchern u.a. in spezifischen Kleiderordnungen stellen ein besonders exponiertes Feld der Kulturforschung dar. ²⁰ Dabei geraten einerseits Kulturtechniken und u.a. geschlechtsspezifische Arbeitsteilungen in den Blick, andererseits die Funktion von Kleidung in Begehrensstrukturen. Aus einer Foucaultschen Perspektive würde man formulieren, dass u.a. auch durch Kleiderordnungen im Körper etwas realisiert wird, wodurch der Körper selbst real oder substantiell wird.

Silke Radenhausens Installation nahm Bezug auf die Passage in Marlen Haushofers Roman "Eine Handvoll Leben", in der die Schülerin des Ursulinen-Klosters in Linz zu sündigen glaubt bei der Vorstellung, daß die Oberin statt der erlaubten vier schwarzen Unterröcke deren sechs trage. Diese Passage zeugt von den Effekten der Macht, die im Spiel zwischen An- und Abwesenheit und dem Täuschen und Verstellen zu finden sind, die die Vorstellung verborgener Potenzen ermöglichen. Und sie zeugt davon, dass erotische Phantasien vom Körper selten auf den entblößten Körper zielen, sondern Vergnügen in der Fetischisierung überflüssiger Hüllen finden, wobei hier das Thema der Mädchen-Liebe zur Lehrerin anklingt.

Die sechs die "Oberinnen" repräsentierenden Leinwand-Objekte stehen mit ihrer schwarzen Stoff- und Machtfülle den knapp über 20 Silke Radenhausen hat in ihrem Katalog-Beitrag zu ihrer Installation in Linz selbst den Bezug zu einer solchen Kultursie Fotos und einen Text aus Gaetan Gatian de Clérambault: Klassifizierungen drapierter Gewänder, in: Tumult Nr. 12. München 1988, S. 21, 22, 34 u. 35 reproduzierte. Die Tradition der Darstellung von Gewändern in der Kunst geschichte stellt ein weiteres Feld der Bezugnahme dar. Silke Radenhausen verweist u.a. auf den Katalog der Ausstellung: Leonardo da Vinci. Die Gewandstudien, München, Paris, London 1989/90 und Carlo Pedrettis Text darin: Les Drape ries Habitées

den Rahmen gezogenen "Schülerinnen" in Inkarnattönen gegenüber, die Situation entbehrt nicht einer gewissen Komik. Die narrative Einbindung in die von Marlen Haushofer erzählte Geschichte ermöglicht die Erkenntnis der Zusammenhänge der Verhüllung von Macht und der phantasmatischen Halluzination ihrer Fülle und damit ihrer Ambivalenz zwischen Bedrohung und Faszination in einem Augenblick, der einem ungeheuren Witz gleichkommt. Diese Installation kann bezogen auf den Ausstellungskontext als "site-specific" bezeichnet werden, gleichwohl stellen die Arbeiten sich als zur Reihe der topologischen Tücher gehörend dar, in der sie chronologisch mitgezählt werden.

Grammar of Ornament

Mit den so genannten "Paraphrasen" zu Owen Jones' Kompendium "Grammar of Ornament" 1856 ²¹, die sie zuerst 1997 in der Stadtgalerie Kiel ausstellte, greift Silke Radenhausen eine Figuration auf, die einen der Ausgangspunkte bildet, von denen der Aufbruch in die Moderne der ungegenständlichen Bildgestaltung ausging. Indem sie den Prozess der "Entkörperlichung" und Abstraktion des Ornaments umkehrt und ihm wieder zu einem "Körper" verhilft, der allerdings keine Restitution bedeutet, weist sie auf die widersprüchliche Funktion hin, die das Ornament in der Diskussion um die Abstraktion einnimmt.

Das enzyklopädisch angelegte Werk von Owen Jones, ein Musterbuch, das die Ornamente aller Weltkulturen nicht nur von den Gegenständen und Architekturen abzog, sondern auch von ihrer spezifischen Zeichen-Funktion im Kontext von Ritualen, Bräuchen und Religionen, kann als Symbol und Symptom des großen historistischen Projektes im Zeitalter der industriellen Selbstdarstellung der Weltausstellungen gelesen werden. "Jones' globale Erfassung ornamentaler Kultur war noch abendländisch legitimiert. Seine Publikationen fallen zusammen mit der Gründungszeit bürgerlicher Museen und dem Bewußtsein des liberalen Herrschaftskapitalismus, daß unter seiner Herrschaft sich noch das Fremdeste abendländisch geborgen fühlen dürfte – wenn es sich nur assimilierte. Jones' Ornament-Kompendium ist nicht denkbar ohne die Vorstellung einer gigantischen Erbschaft, in deren Folge einem der gesamte Globus zufällt, wie durch ein Lottospiel" 22

²¹ Owen Jones: The Grammar of Ornament, London 1856, deutsche Ausgabe 1865, Reprint der deutschen Ausgabe: Die Grammatik der Ornamente, Köln a.a.O.

²² Knut Nievers in: Katalog der Ausstellung: Silke Radenhausen: Grammar of Ornament, Stadtgalerie Kiel, 1997 (1. Aufl./2. Aufl.), S. 13

Die von Jones zusammengestellten Tafeln von Ornamenten verschiedener Zeiten und Kulturen, auf die Radenhausen Bezug nimmt, verdoppeln durch ihre Anordnung in einem bestimmten Format in der Tradition wissenschaftlicher Schautafeln das Ornamentale selbst, also die Gestaltung in der Fläche, und erzeugen eine Konstellation der Beliebigkeit, die gerade noch den einen Zusammenhang zulässt, nämlich die Zuordnung zu spezifischen historischen (Antike, Mittelalter) oder kulturellen (Wilde Völker) Stilen. Die Ordnung, die dadurch scheinbar in das Chaos der Ornamentstile gebracht wurde überzeugt ausschließlich als formale Logik einer "Grammatik" – und zwar – so wird im Kolonialismus behauptet – letztlich als universale Sprache, in der die lokalen Differenzen als Deklinationen einer gemeinsamen Struktur aufgehen. ²³

In der Geschichte der Moderne spielt das Ornament eine paradoxe Rolle. Einerseits entfaltet es sich in der Gestaltung der Fläche, es beantwortet die Frage von Hinter- und Vordergrund in einem nicht-räumlichen Sinn und bietet sich gewissermaßen allein schon deshalb als Bezugspunkt für die abstrakter werdende Bildgestaltung in der bildenden Kunst gegen Ende des 19. Jahrhunderts an. Andererseits nimmt es in der Hierarchie der Gattungen eine untergeordnete Position ein, das Ornament generiert sich reproduktiv nachahmend, seine formale Gestaltung eignet sich nicht für eine Vorstellung von autonomer genialer Produktion, zudem gehört es zu den eher dem Weiblichen zugesprochenen Verfahren oder Produktionsfeldern, insbesondere im textilen Bereich. Diese Zuordnung erfährt mit dem Jugendstil einen Höhepunkt und gerade deshalb muss Adolf Loos die These seiner berühmten Schrift von 1910 "Ornament und Verbrechen" auch auf diesen Aspekt beziehen. In einer Entwicklungsgeschichte der Kulturen im Kontext ihrer Industrialisierung sieht er keinen Platz mehr für das Ornament, das Ornament wird sogar zum Zeichen für eine als niedrigstehend eingeschätzte Kultur (Rückfall in die Barbarei) oder für ein retardierendes Moment in dieser Entwicklungsgeschichte: die Frau. 24 Denn "alle dinge die wir modern nennen, haben kein ornament. Bis auf die dinge, die der frau gehören."25 Der zentrale Begriff der Abstraktion, nämlich der der "Entmaterialisierung" kann schon deshalb nicht auf das Ornament bezogen werden.

23 Silke Radenhausen dazu: Mich interessieren die Art und Weise seiner Aufmachung Alle Ornamente, gleich welcher Herkunft, werden durch Farb und Formbehandlung eingeebnet und eingebettet, gleichbehandelt. Grundmuster sind die Flache, das Rechteck, reduzienungen der Einzelelemente in rechten Winkeln, Kreisen etc. Mir scheint sich hier ein europä Isches Adaptions- und Affirmationsmuster zu spiegeln . zit, n. d. Informationsblatt der Stadtgalerie Kiel zur Ausstel-Grammar of Ornament a.a. O.

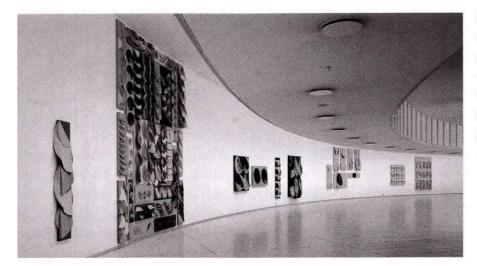
24 Siehe Monika Wagner: Gustav Klimts, verruchtes Ornament', in: Susanne Deicher (Hg.): Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian, Berlin 1993, S. 27 ff.

25 Adolf Loos zit. n. Monika Wagner ebd. 26 Sigrid Schade: Ästhetiken und Mythen der Moderne. Hegels Erbe in der Selbst-Begründung nicht-gegenständlicher Malerei a.a.O., S. 204 ff.

"Die Ornamentgestaltung und die textile Gestaltung, die gerade deshalb für ungegenständliche Künstler interessant waren, weil sie eine lange Tradition der Auseinandersetzung mit der Fläche aufzuweisen hatten, galten im 19. Jahrhundert als reproduktive und zudem den Frauen zugeordnete, repetitive und unkreative ästhetische Gestaltung ... Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Künstler wie Kandinsky und Malewitsch große legitimatorische Anstrengungen unternahmen, das Kunsthandwerk abwertend zu klassifizieren und die eigene nicht-gegenständliche Kunst als völlig unabhängig darzustellen, obwohl z.B. Kandinskys Bildformulierungen auch Tische und Stühle seines Hauses in Murnau zierten und Malewitschs Quadrate zum erstenmal als Theaterdekoration Verwendung fanden, er und seine Schüler laut zeitgenössischen Berichten die Stadt Witebsk mit suprematistischen Motiven überzogen und er zusammen mit Nadeschda Udalzowa das Textil-Atelier der Höheren Künstlerisch-technischen Werkstätten in Moskau leitete." 26

Diese Widersprüchlichkeit des Ornaments – einerseits selbst Abstraktion, andererseits von der Abstraktion als Erbe ausgeschlagen – tritt in den Umformulierungen Silke Radenhausens zutage. Einerseits wird in dem konzeptuellen Verfahren der Serie eine "Grammatik" unterstellt, die geometrischen Formeln werden jedoch unterlaufen in der "Verstofflichung", der Materialisierung als dreidimensionales Objekt. Die Assoziationsvielfalt der entstehenden Formen lässt sich nicht vollständig vorhersehen, planen oder konstruieren.

In dieser Formenvielfalt wird die grundsätzliche Struktur der allegorischen Beziehung sichtbar: Radenhausen kommentiert die Tradition des Tafelbildes, dessen allegorisches Erbe die Leinwand zum Synonym für den weiblichen Körper gemacht hatte, und sie kommentiert die Tradition der Moderne, die sich als Kritik dieser Konnotation etablierte, indem sie dem imaginären Schirm der Wahrnehmung selbst einen "Körper" verleiht. Sie kommentiert die Hierarchie der Gattungen, die zwischen der genialen Idee und der reproduktiven Ausführung, zwischen Inhalt und Ornament, zwischen Kunst und Kunsthandwerk unterscheidet und bezeichnet sie als Machtfiktion. Die Leinwand-Objekte verweisen mit ihrer Faltenbildung auf die Struktur von Sprache, Gedächtnis und Er-



Blick in die
Ausstellung
»Grammar of
Ornament« in der
Stadtgalerie
im Kulturviertel/
Sophienhof
Kiel 1997

kenntnis und auf die dynamischen, metonymischen Beziehungen, die sich als gefaltete immer wieder neu herstellen. Um mit Foucault zu sprechen: der Weg des Lichts bildet ein gewundenes Schneckenhaus, das Singularitäten sichtbar werden läßt und sie zu ebensovielen Splittern und Spiegelungen in einen vollständigen "Zyklus" der Repräsentation macht. "Die Schichten (strates) sind historische Formationen, Positivitäten oder Empirizitäten. Sie sind ,sedimentäre Überlagerungen', gebildet aus Dingen und Wörtern, aus Sehen und Sprechen, Sichtbarem und Sagbarem, Zonen der Sichtbarkeit und Feldern der Lesbarkeit, Inhalten und Abdrücken." ²⁷ In diesem Sinne changieren die Leinwand-Objekte in ihrer Figuration zwischen dem Bezeichneten und dem Bezeichnenden, ohne dass eine der Funktionen fixiert werden könnte. Insofern ist Silke Radenhausens Verfahren der "topologischen Tücher" ein höchst intelligenter und zugleich höchst anschaulicher Kommentar zur westlichen Kultur der Bilderwelt, zu den Rahmenbedingungen der künstlerischen Produktion und zu den Werthierarchien, die mit diesen Produktionsformen - und zwar zumeist auch geschlechtsspezifisch - verbunden sind. Dieser Kommentar hat zudem einen Witz, der das Vergnügen der Betrachtung und des Nachdenkens zu verdoppeln, und ein Erlebnis auszulösen vermag, in dem die westliche Kultur und ihr Prestige-Objekt, das fetischisierte Tafelbild, einem großen Gelächter preisgegeben wird.

27 Gille Deleuze: Foucault,