



Gisela Breitling  
Die Schwere und die Leichtigkeit der Körper  
Über Christa Biederbick-Tewes

*„Der Stein weint, halten Sie das nicht für eine Metapher. Über die Gesichter der steinernen Mädchen sind Tränen geströmt, die sie zerfressen haben. Etwas, stärker als Kummer, hat sich in diese schönen Wangen eingegraben... Mögen diese Gesichter ehemals blick- und ausdruckslos gewesen sein – unser Jahrhundert hat ihnen seinen Ausdruck aufgenötigt, den der Trauer, der, als bekäme ich von innen einen Stoß, in mir ein Echo findet...“*  
(Christa Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra)

Es versteht sich, daß solcher Ausdruck nur einer gegenständlichen Skulptur zuteil werden kann. Die optisch reizvollen Gebilde gegenstandsloser Plastik, die sich der Untersuchung von Material – Metall, Stein, Holz – verdanken,

verwandeln sich durch Erosion, durch die Spuren der Zeit, zurück in die Materie, aus der sie bestehen. Manche dieser experimentellen Werke verlieren ihre Kunst-Aura bereits in dem Moment, wo sie den Schutzraum einer Ausstellungshalle verlassen. Solche Plastik bedarf in den meisten Fällen eines magischen Zirkels von Unberührbarkeit, makelloser Neuheit, muß abgelöst und herausgenommen bleiben aus allen Beziehungen oder Einwirkungen, muß geschützt werden vor allen Verbindungen, da sie das Unverbundene, auch Ungebundene thematisiert, und dabei das Risiko eingeht, unverbindlich oder bloß dekorativ zu sein.

Wie Christa Biederbeck-Tewes ihre Bildentwürfe vom Abstrakten zum Gegenständlichen hin entwickelte, so veränderte sie später Zug um Zug ihre Beziehung zum Material. Entsprechend der Auffassung vom Gegenstand, der in den späten 60er und bis Mitte der 70er Jahre vom Abbild der Wirklichkeit durch die Fotografie geprägt war, verwendet sie zunächst Polyester, das durch Bearbeitung und Färbung und auch durch die Glätte der Oberfläche seine Nähe zum Fotorealismus erkennen läßt, besonders bei den Figurengruppen der Eishockey-Spieler, wo Geschwindigkeit und Bewegung, zu monströsem Stillstand gebannt, eine irritierende Wirkung erzeugen. Die unter voluminösem Mummenschanz verschwundenen Akteure eines grotesken Sportkriegs sind zum Standbild erstarrt, verbannt in ihre Verkleidung.

Anders die Rocker, deren regungslose Angriffshaltung die bedrohliche Ruhe vor dem Ausbruch der Aggression signalisiert, wie bei jenen klassischen Szenen im Western, wo die Männer in unendlicher Langsamkeit aufeinander zugehen und dann stehen bleiben, bis die schnelle Geste der weggeworfenen Zigarette das Signal gibt zum ersten ausholenden Schlag. Gepanzerte ritualisierte Männlichkeit, Drohgebärde, die Angst auslöst und Gefahr spüren läßt, betonte Lässigkeit, Andeutung von militärischen Emblemen, Bierflaschen: hier ist auch – möglicherweise zum ersten Mal in der Kunst – die verzweifelte Angst gestaltet vor der die weibliche Identität bedrohenden Ausstrahlung viriler Aggressivität, ihre raumgreifende, besitzergreifende Dominanz. Ein anderer, fremder Blick ruht auf dieser alltäglichen Demonstration von Gewalt, einer Sphäre, die Frauen immer fremd bleiben wird, von der sie ausgeschlossen sind, auch, weil sie sich gegen das Weibliche richtet. Selbst die entlarvenden Karikaturen des Militarismus, seiner Hierarchien und brutalisierten Sklaven, wie sie von George Grosz und Otto Dix dargestellt wurden, besitzen noch etwas von der Intimität und Nähe, die die Männer bei aller Kritik an ihren Exzessen eint – hier aber hat eine mit dem Blick des befremdeten Erstaunens gesehen und festgehalten, genau und kühl, ohne Zorn, aber mit der Schärfe, die nur aus Distanz möglich ist.

Sie hat den „Fleck am Hinterkopf“ gesehen, um mit Virginia Woolf zu reden, die gesagt hat, es sei einer der guten Dienste, die ein Geschlecht dem anderen leisten könne, diesen marktstückgroßen Fleck zu beschreiben: „Ein wahres Bild des Mannes als einem Ganzen kann niemals gesehen werden, bevor nicht eine Frau diesen marktstückgroßen Fleck beschrieben hat.“ Christa Biederbeck-Tewes tat dies nach allen Regeln der Kunst, die Virginia Woolf gefordert hat: nicht in der Absicht der Verachtung oder des Spotts, sondern in der der Wahrhaftigkeit.

Diese Wahrhaftigkeit, der Blick aus der Distanz, macht auch die Qualität der Gruppe „Paar“ von 1976 aus: das erstarrt-teilnahmslose Stillhalten der jungen Frau, die angedeutete Geste der Abwehr, mit der sie ihren wehenden Rock festhält, sich schützend, nicht nur vor dem Wind, ihre geschlossenen Füße, und der Mann, der breitschultrig, massiv, mit Beinen und Armen um die Frau herum greift, seine geballte Faust, die zupacken will und doch zurückhält, an sich hält, als ob er das Unzulässig-Einseitige seines Übergriffs spüre und im selben Augenblick zurücknehmen wolle, so daß der Kuß, der hier nicht getauscht, sondern gegeben, genommen und erschrocken hingenommen wird, die Schulter trifft und nicht den Mund. In diesem Paar wird auf vorsichtige Weise die Ungleichheit der Geschlechter dargestellt, Ungleichheit gerade dort, wo sie einander am meisten gleichen könnten, weil sie ein und dasselbe voneinander wollen und einander geben könnten, wenn sie nicht zwei so unvereinbar weit voneinander entfernten Bildern entsprechen müßten: das schwache Weib und der starke Mann. Hier wird nichts entlarvt und hier wird auch nichts „mit schonungsloser Offenheit“ angeprangert. Das „Paar“ zeigt den „anderen Blick“ der Frau, der Künstlerin, ihre andere Erfahrung von Sexualität – nicht weil Frauen „anders“ sind, sondern weil ihre Erotik sich nicht selbstbestimmt äussern darf. Noch nirgendwo ist – jedenfalls meiner Kenntnis nach – dieser Aspekt von Erotik aus weiblicher Perspektive bisher dargestellt worden. Camille Claudels Sakuntala-Gruppe oder ihr „Walzer“ zeigen eine Vereinigung, die von beiden gewollt wird und bei der das weibliche Begehren aus seiner Dienstbarkeit und Unterordnung befreit ist. Rodins Kuß oder seine Gruppe „Der ewige Frühling“ überhöhen die weibliche Hingabe, auch bei seiner Gruppe „Das ewige Idol“ ist die Frau die Fremde, Andere, Gefäß und inkarnierte männliche Leidenschaft. Außer vielleicht in Artemisia Gentileschis Bild von Susanna und den beiden Alten, wo bei diesem Thema zum ersten (und einzigen) Mal die Frau als von männlicher Schaulust bedroht erscheint, bleibt bislang in der Kunstgeschichte ein blinder Fleck, und die Verbindung von Mann und Frau kennen wir aus all den Darstellungen nur als Abbild der Beziehung, die der Mann zur Frau hat, nicht aber auch als Abbild der Beziehung der Frau zum Mann. Christa Biederbeck-Tewes' Paar läßt die Spekulationen über weibliche Ästhetik, die sich bisher fatalerweise an der Machart aufhalten, an Behauptungen über weiblichen Umgang mit dem künstlerischen Material, gegenstandslos werden, denn ihre Aufmerksamkeit gilt ungeteilt dem künstlerischen Thema, der Lösung von Formproblemen, die die Gruppe stellt, den Massen und Überschneidungen, den unterschiedlichen Abmessungen der Volumina und ihrer Dynamik. Was sie zu

sagen hat, sagt sie vermittelt der Sprache der Bildhauerei, die in ihrer Nüchternheit und in ihrem Realismus sehr alten Gesetzen folgt. Obwohl mit den Materialien des 20. Jahrhunderts, dem Kunststoff und seinen sehr neuen Methoden der Behandlung hergestellt, gibt es doch erstaunliche Ähnlichkeiten mit manchen spätmittelalterlichen bemalten Holzplastiken und ihrem damals zeitnahen Realismus, mit dem etwa die Szenen des neuen Testaments in die Zeitsprache übersetzt wurden. Diese Sprache der Kunst ist unabhängig vom Geschlecht, wollten wir nicht behaupten, das weibliche Sehvermögen selber unterscheidet sich vom männlichen. Die Trennungslinie zwischen den Geschlechtern verläuft auf der gesellschaftlichen, der sozialen Ebene, weswegen ja der „weibliche Blick“ eine neue gesellschaftliche Perspektive eröffnet und nicht auf ein „anderes“ Sehen der künstlerischen Materie verweist.

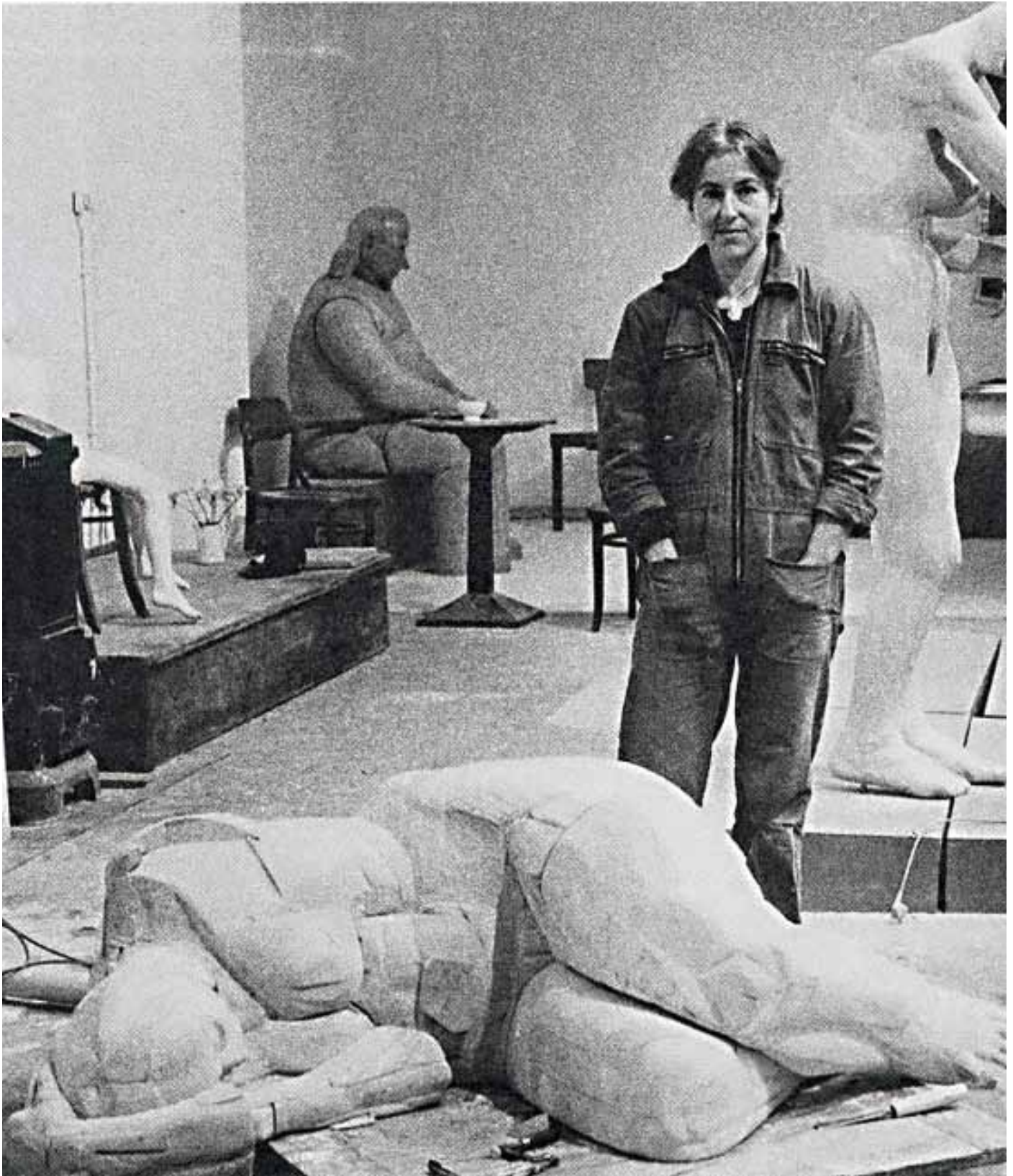
Die Frage, ob Christa Biederick-Tewes' Realismus einer bewußten Auseinandersetzung mit spätmittelalterlicher Plastik entscheidende Impulse verdankt, mag hier offen bleiben, doch läßt sich das vielfigurige Projekt „Prozession“ ohne eine solche Auseinandersetzung kaum erklären, und es scheint mir nur folgerichtig, daß sie sich anschließend der Holzplastik zuwendet. Die große Linie, die strenge Vereinfachung, in den Polyesterplastiken erprobt und durchgearbeitet, gewinnt jetzt, im Zusammenhang mit dem anderen Material eine neue, spröde Qualität. Das Thema sitzende Figur, bei Signora Merlino“, in Polyester ausgeführt, wird erneut aufgegriffen, ein massiger Mann diesmal, der, „auf einem niedrigen Steinquader sitzend, in seiner Schwere und Resignation ganz da – und sonst nirgends zu Hause“ ist, wie Hans Theodor Flemming gesagt hat.

in der Gruppe der Badenden erscheint die monumentale sitzende Figur noch einmal, nunmehr ganz in Holz gearbeitet, ebenso die Stehende. Bereits 1971 – Mädchen auf rotem Tuch – als Polyesterfigur entstanden, findet sie sich nun bewegter, mit seitlich nach vorn geneigtem Kopf, ihr Haar trocknend. Der stumpf-helle Rotton von Haar oder Tuch, spannungsvoll mit dem abgetönten Weiß des Körpers kontrastierend, zeigt eine Farbigkeit, die auch bei dem schon erwähnten „Paar“ verwendet wurde, dort aber mit Schwarz kombiniert. Zur Gruppe der Badenden gehört auch eine „Liegende“, nach der Seite gedreht, mit angewinkelten Beinen, den Arm um den Kopf gelegt. Die Schwere dieser Figuren, die alle für sich und ganz bei sich sind, eingeschlossen in ihre Körper: In ihrem Ruhen oder Stehen kommt etwas vom Geheimnis der Plastik in nuce zum Ausdruck. Es ist das In-sich- und Bei-sich-Sein der Körper, die im Ablauf einer Bewegung inne gehalten zu haben schei-

nen, in dem Augenblick, wo ihre Bewegung diesen Ablauf am konzentriertesten und deutlichsten beschreibt, so daß sie beim Betrachten immer mit vollzogen wird.

Anders der Ausdruck und die Spannung der beiden Figuren „Frau am Tisch“ von 1975/76 und „Sitzendes Mädchen“ von 1981, beides Polyesterplastiken. Der Plexiglas-Tisch der einen und der hölzerne Stuhl der anderen, Attribute aus der Alltagswelt, die dem Kunstwerk beigegeben wurden, oder in die die Kunstfiguren eingefügt worden sind, Alltagsgegenstände, die so – ähnlich wie die Bank bei der Gruppe „Rocker“ – zu Plastiken geworden sind, ohne dabei eine Aura zu beanspruchen, wie etwa ein Readymade und ohne andererseits ihren Charakter als Gebrauchsgegenstände zu verlieren. Und doch besitzen sie eine andere Qualität als bei den Plastiken des Hyperrealismus, wo sie ihren alltäglichen Wirklichkeitsbezug behalten, da sie, statt von einem realen Menschen, von einer täuschend echten Imitation „benutzt“ werden. Christa Biederick-Tewes läßt uns bei allem Realismus nicht darüber im Zweifel, daß ihre Figuren Kunstwerke sind. Sie spekuliert nicht mit dem peinlichen Effekt, der uns zögern läßt, sie zu betrachten, wie das bei hyperrealistischen Plastiken der Fall ist, wo wirkliche Haar und wirkliche Kleidung verwendet werden, und wo wir, etwas verblüfft, beim zweiten Blick feststellen, daß die Figur, die da an einer Säule lehnt, nicht zu unserer Museums-Besuchergruppe gehört oder die Putzfrau links neben dem Eingang weder ein Trinkgeld von uns erwartet noch eine Auskunft erteilen wird.

Der ins Kunstwerk einbezogene Alltagsgegenstand ist nicht mehr und nicht weniger als ein zweckmäßig und ökonomisch eingesetztes Ding, dessen die plastische Figur bedarf. Der durchsichtige Plexiglas-Tisch mit seinem kalten und gläsernen Ausdruck von Funktionalität bewirkt eine eisige Isolierung des Akts, seine Glätte und Transparenz wird zur Formel für Einsamkeit in einer technisch perfekten Welt. Eine Desperatio des 20. Jahrhunderts ist diese weibliche Figur. Ihr Körper hat nichts von der Schwere der Badenden und ihrer selbstverständlichen Ruhe. Auf der Spiegelfläche des Tisches scheint er sich eher aufzulösen. Leichtigkeit und Spannung, auch die Helligkeit des Hauttons vermitteln eine untergründige Beunruhigung. Nacktheit verbindet sich hier nicht mit Erotik, sondern che Figur. Ihr Körper hat nichts von der Schwere der Badenden und ihrer selbstverständlichen Ruhe. Auf der Spiegelfläche des Tisches scheint er sich eher aufzulösen. Leichtigkeit und Spannung, auch die Helligkeit des Hauttons vermitteln eine untergründige Beunruhigung. Nacktheit verbindet sich hier nicht mit Erotik, sondern mit Fragilität und Gefährdung, die nicht mit



der körperlichen, sondern der psychischen oder geistigen Sphäre in Beziehung steht. Auch das „Sitzende Mädchen“ zeigt einen solchen Aspekt von weiblicher Nacktheit. Und das ist bislang noch immer neu und ungewohnt. Außer von den Zeichnungen und Bildern Suzanne Valadons oder Mary Cassatts kennen wir in der Kunst keine Bilder heranwachsender Mädchen, die nicht versteckt oder offen etwas Lolitaft-Kokettes an sich haben und in denen eine Kunstbetrachterin sich kaum wiederfindet. Christa Bie-

derbick-Tewes zeigt im Weiblichen das Allgemeine und im Männlichen das Fremde. Ihre Plastiken reflektieren daher absichtslos und selbstverständlich, was die feministische Ästhetik-Theorie bisher kaum ansatzweise zu formulieren gewagt hat.

© 1989 by Christa Biederbick, Berlin, Gisela Breitling, Berlin, und Galerie Rose, Hamburg  
Alle Rechte vorbehalten.  
Galerie Rose, Großer Burstah 36, 20457 Hamburg