

Annemarie von Matt – Sonja Sekula: Wie Bilder zur Sprache kommen

von Roman Kurzmeyer

Als Sonja Sekula mit ihren Eltern 1936 Luzern verliess, um sich mit ihnen in New York niederzulassen, war sie 18 Jahre alt. Annemarie von Matt lebte vor der Heirat mit dem Bildhauer Hans von Matt 1928-1935 ebenfalls in Luzern, danach in Stans. Der Luzerner Künstlerkreis, zu dem auch der Stanser Hans von Matt zählte, war überschaubar. Hans von Matt und Annemarie von Matt kannten Bertie Sekula. 1928 beauftragte sie Hans von Matt mit dem Bildnis ihrer Tochter Sonja. Ob Annemarie von Matt später Sonja Sekula als Künstlerin wahrnahm ist ungewiss, aber doch eher unwahrscheinlich. Von Matt war eine damals in der Region durch ihre Marienbilder bekannte Malerin, deren Name aber in den vierziger Jahren, als Sekula im Kreis der im amerikanischen Exil lebenden Surrealisten um André Breton verkehrte und in New York auszustellen begann, selbst vor Ort schon wieder am verblassen war. Sekula konnte ihre Werke in zwei der bedeutendsten Avantgardegalerien New Yorks ausstellen, beide von Frauen gegründet und geleitet, zunächst ab 1943 in Peggy Guggenheims *Art of This Century* und später in der Galerie von Betty Parsons, in der sie neben einigen heute legendären Figuren des amerikanischen abstrakten Expressionismus wie Barnett Newman oder Mark Rothko und vielen weiteren, heute ausserhalb der Vereinigten Staaten vergessenen Künstlerinnen und Künstlern ausstellte. Unter diesen Vergessenen der Formierungsjahre des abstrakten Expressionismus sind besonders viele Künstlerinnen wie Gertrude Barrer, Perle Fine, Elaine de Kooning, Lee Krasner, Jeanne Miles, Anne Ryan, Ethel Schwabacher, Janet Sobel oder Hedda Sterne.¹ Mit Annemarie von Matt und Sonja Sekula stehen hier zwei Künstlerinnen zur Diskussion, die aus demselben lokalen Künstlerkreis stammten, aber aus verschiedenen sozialen Schichten und in völlig unterschiedlichen und unverbundenen künstlerischen Milieus arbeiteten. Während Sekula, die mit ihren vermögenden Eltern in New York lebte, in einer Metropole den Anfang einer neuen, weltweit wirkenden künstlerischen Bewegung miterlebte und selber mitgestaltete, in dem sie Gemälde schuf, die diese neue künstlerische Haltung überzeugend zum Ausdruck brachten, erlebte Annemarie von Matt nach den auch in Luzern experimentellen, aufgeschlossenen zwanziger Jahren im ehelichen Haushalt im kleinen Stans ab den dreissiger Jahren die zunehmende Isolierung und Erstarrung der Schweiz im Zuge der geistigen Landesverteidigung.

Annemarie von Matt und Sonja Sekula werden als Künstlerinnen erinnert, beide haben aber auch, und dies ist eine weitere Gemeinsamkeit, die uns hier besonders interessiert, seit ihrer Jugend geschrieben. Sie sind auch Autorinnen. Und als Autorinnen sind sie erst noch zu entdecken: Beide haben literarische Texte verfasst, die aber mit Ausnahme des surrealistischen Gedichtes „Womb“ (1943) von Sonja Sekula nicht publiziert wurden², und sie verwendeten Wörter und Texte

1 Vgl. Ann Eden Gibson, *Abstract Expressionism: Other Politics*, New Haven / London 1997.

2 Sonia Sekula, „Womb“, *VVV*, Nr. 2-3 (March 1943), S. 67.

in ihrer bildnerischen Arbeit. In beider Schaffen gibt es neben den literarischen Manuskripten zusätzlich viele Werke, für die keine klassische Disziplin zuständig ist, da diese Arbeiten *zwischen* Literatur und bildender Kunst anzusiedeln sind. Kunstgeschichtlich betrachtet wäre das Terrain, um die Bild-Text-Montagen der beiden Künstlerinnen zu diskutieren, seit den zwanziger Jahren vorbereitet gewesen. Trotzdem steht eine angemessene Rezeption sowohl dieser Bild-Text-Montagen als auch des literarischen Schaffens von Sekula und insbesondere von Annemarie von Matt bis heute aus.

Was meine ich, wenn ich von einem vorbereiteten Terrain spreche? Ich denke an die klassischen Avantgarden, also vor allem an den Kubismus, den Futurismus, den Dadaismus und den Surrealismus, in denen sich Wort und Bild, Literatur und bildende Kunst, und damit zwei vormals getrennte Gattungen wechselseitig durchdringen und bereichern. Bereits in den zehner und zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts waren die grundsätzlichen, bis heute gültigen Fragen zur Bild-Text-Integration gestellt und in künstlerischen Werken thematisiert und beantwortet.³ Es gab Vorläufer im ausgehenden 19. Jahrhundert, in erster Linie in der Literatur. Worte werden beispielsweise bei Stéphane Mallarmé in „Un coup de dés“ Bilder. Von Guillaume Apollinaire sind die „Poème à voir“ bekannt. Seine „Poèmes-conversation“ sind Gedichte, in die er Sätze aus Gesprächen mit Freunden oder Zitate aus Zeitungen und von Werbeplakaten einfügt. Apollinaire ist einer jener Dichter, die Sekula gelesen und kommentiert hat.⁴ Aus dem Futurismus kennen wir die „Parole in libertà“ von Filippo Tommaso Marinetti. Im Unterschied zu Apollinaire zerstört Marinetti die syntaktischen Zusammenhänge der verwendeten Texte. Denken wir an den Dadaismus, so ist an die Simultangedichte von Richard Huelsenbeck zu erinnern. Das Gemeinsame dieser neuen, am Visuellen orientierten Literatur ist nach Wolfgang Iser die „Ikonisierung der Sprache“.⁵ Umgekehrt beobachtet er im Bereich der Bildenden Kunst eine „Lingualisierung“: Sprache kann beispielsweise im Kubismus oder Surrealismus zum Medium der bildenden Kunst werden, indem einzelne Buchstaben oder Zeitungsausschnitte in das Bild integriert werden. Sprache kann in der abstrakten Kunst als komplementärer Kommentar auftreten. Man denke hier beispielsweise an Kandinskys Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ (1912), die der Künstler seiner Malerei als erläuternde Theorie beordnete. Schliesslich kann die Sprache seit den späten sechziger Jahren in der Konzeptkunst an die Stelle des Kunstwerks treten. Wegweisende Künstler sind hier Joseph Kosuth, Lawrence Weiner oder die Gruppe Art & Language. Annemarie von Matt und Sonja Sekula sind in ihren Interessen für sprachlichen, und zwar literarischen, genauer: poetischen und nicht theoretischen Ausdruck keine Ausnahmerecheinungen in der Kunst ihrer eigenen Zeit.

3 Vgl. das Standardwerk von Wolfgang Iser, *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, München 1977.

4 Vgl. André Billy, *Guillaume Apollinaire*, Editions Pierre Seghers (= Poètes d'Aujourd'hui 8) mit Notizen und Kommentaren zu den Gedichten von der Hand Sonja Sekulas. Sammlung Gérard Charrière im Kunstmuseum Luzern.

5 Iser, a.a.O., S.

Die Gründe für die verzögerte oder fehlende Rezeption der beiden Schweizer Künstlerinnen sind vielfältiger Art. Einige sollen nun zur Diskussion gestellt werden, um ein besseres Verständnis der spezifischen Eigenschaften der von ihnen eingeschlagenen künstlerischen Wege zu entwickeln. Zunächst: Beide Künstlerinnen nehmen gegenüber dem künstlerischen Feld eine ambivalente Haltung ein. Beide sind Doppelbegabungen. Während sich diese Unentschiedenheit bei Sekula im Verlauf ihres Lebens verstärkt, klärt sie sich bei von Matt. Annemarie von Matt lebt und arbeitet zuletzt ausserhalb des künstlerischen Feldes. Diese Unsicherheit und Unentschiedenheit hängt mit ihrer beider Vorstellung von Kunst als einer autobiographischen, auf Selbsterkenntnis ausgerichteten Aktivität zusammen. Gisela Steinlechner spricht denn auch von „diarischen Produktionsweisen“ und meint damit das Selbstgespräch und den Vorrang des künstlerischen Prozesses vor dem vollendeten Werk im Schaffen beider Künstlerinnen. Kunst wird zum „Terrain der (Selbst-)Gestaltung“.⁶ Aufschlussreich ist diese Beobachtung sowohl im Vergleich von Sonja Sekula mit John Cage, dessen künstlerische Nähe sie in den späten vierziger Jahre zu suchen beginnt, als auch bezogen auf Annemarie von Matt, die ab ungefähr 1940 keine autonomen Werke, vielleicht sogar überhaupt nach damals gängigem Verständnis keine Kunst mehr herstellte, sondern ihr eigenes Leben fiktionalsierte. Auf beides werde ich noch zu sprechen kommen. Nicht auszuschliessen ist, dass diese strukturelle Unschärfe in der Werkauffassung mit ein Grund ist, sowohl für den Unterbruch der Rezeption bei Sekula, wie umgekehrt auch für die Neubewertung ihrer beider Werke in neuerer Zeit. Ich spreche Annemarie von Matts „zeitunabhängige Methode“ besonders an, schreibt beispielsweise der Kunstkritiker Theo Kneubühler im Katalog zur Einzelausstellung 1973 in der Galerie Raeber in Luzern, mit der die postume Wirkungsgeschichte der Künstlerin einsetzt. Diese Künstlerin habe nicht Kunst im Sinn gehabt, heisst es weiter, sondern sie habe versucht, „ihre Existenz in ein Ding umzusetzen“.⁷ Der Kritiker spricht vom Alleinsein als von einem durch die Künstlerin „bewusst gewählten Für-sich sein“, von einer Methode also. Kneubühler spitzte damit einen Gedanken zu, der sich schon bei Hans von Matt findet: Dieser beschreibt seine Frau in seiner Monographie von 1969 als eine „ungemein eigenrichtige Person“ und erwähnt ihren unbedingten Hang zu Freiheit und Selbständigkeit, dem sie in ihrer Kunst und in ihrem Schreiben nachgelebt habe.⁸

6 Gisela Steinlechner, „Tägliche Übung mit *Mehr-Zweck-Waffe*: Diarische Produktionsweisen bei Annemarie von Matt und Sonja Sekula“, in: *Dunkelschwestern: Annemarie von Matt - Sonja Sekula*, hg. von Roman Kurzmeyer und Roger Perret, Zürich 2008, 250-256.

7 Vgl. Theo Kneubühler, „Annemarie von Matt (1905-1967)“, in: *Ausst.-Kat.*, Galerie Raeber, Luzern 1973, o.p.

8 Vgl. Hans von Matt, „Die eigenwillige Persönlichkeit“ (1969), wiederabgedruckt in *Dunkelschwestern*, a.a.O., S. 257-259.

Annemarie von Matt:

Ein Monolog ist ein Dialog für eine Person

Das bildnerische und literarische Werk, das Annemarie von Matt hinterliess, wurde in den siebziger Jahren erstmals als eigenständiger Beitrag zur Schweizer Kunst gewürdigt. Theo Kneubühler bezeichnete ihr Schaffen damals in der schon zitierten Werkdarstellung als Ausdruck einer „individuellen Spiritualität“.⁹ Damit war eine Spur gelegt für ein Verständnis dieses Schaffens als Ausdruck einer Kultur der privaten Frömmigkeit. Diese Einschätzung kommt nicht ganz von ungefähr, denn ein zentrales Motiv ihres frühen, stilistisch an religiöser Volkskunst orientierten Schaffens ist die Madonna mit dem Kinde. Die Verwurzelung in der katholischen Volkskultur, die das Interesse für Magie, Astrologie und Mythos miteinschliesst, ist durch ihr Leben und Werk bezeugt. Auf eine in der damaligen Zeitkunst beispiellose Art verbindet sie in ihrem Werk Elemente der sakralen, bäuerlichen Volkskultur mit einer handwerklichen, experimentellen, phantasievollen dekorativen Auffassung der Gestaltung. Früh erlebte sie in Luzern eine bescheidene Anerkennung und Förderung: Die Arbeit im kunstgewerblichen Atelier von Martha Haefeli führte sie in eine über die Gegenwartskunst informierte und zugleich das kulturelle Erbe bewahrende Umgebung. Vergegenwärtigt man sich ihre Arbeiten vor diesem Hintergrund, dann wird deutlich, dass die isolierte Stellung ihres späteren Schaffens, das uns hier besonders interessiert, mit einem anderen Verständnis von der Funktion von Kunst, sowohl der literarischen als auch der bildlichen Arbeit zusammenhängen muss. Das Kunstwerk ist für Annemarie von Matt Ausdruck des persönlichen Befindens, des subjektiven momentanen Erlebens und des eigenen Lebensprozesses, in den punktuell durchaus auch andere Menschen bewusst miteinbezogen werden.

Die Sichtung ihres schriftlichen Nachlasses durch Roger Perret brachte viele unbekannte Texte zu Tage, eine Auswahl ist im vorliegenden Buch erstmals abgedruckt. Diese Texte belegen das bislang lediglich vermutete, aber nie nachgewiesene frühe literarische Interesse und Talent von Annemarie von Matt. Zu entdecken ist nun eine belebte, politisch wache Künstlerin, die sich in Text *und* Bild anspielungsreich auf literarische Figuren bezieht und nicht etwa auf bildnerische Werke. Das ist bemerkenswert, weil ihr ab 1939 entstandenes, autobiographisches Werk nun mittels literarischer Stoffe lesbar und verstehbar wird und damit auch erkennbar ist, dass ihr Schaffen auch auf Nachahmung und Identifikation baut und nur bedingt fiktiv ist. An einer Veröffentlichung ihrer Texte arbeitete die Autorin nicht, jedenfalls fehlen entsprechende Hinweise in ihrem umfangreichen schriftlichen Nachlass und auch der Zustand der Manuskripte spricht gegen eine solche Absicht. Das Gros der Texte besteht aus Angefangenen und Fragmentarischem. 1942 schreibt sie in einem Brief: „Ich liebe (in Allem)

⁹ Zur Werk- und Wirkungsgeschichte vgl. die Werkmonographie von Marianne Baltensberger u. a. (Hg.), *Annemarie von Matt (1905-1967): „Einblick in meine Unterwelt“*, Wabern / Bern 2003.

hauptsächlich auch bei künstlerischer Arbeit DEN ANFANG, FERTIG ODER WEITER-machen ist peinigend, mich, ANFÄNGE, NEUES beginnen ist voller TAO u Geheimniss, man lässt besser schöne Dinge in ihrem möglichst langen Anfang sein u stehen. Denn Anfang ist schön.“¹⁰ Während sie in ihren textilen Arbeiten der zwanziger Jahre und den religiösen Bildern der dreissiger Jahre tendenziell hinter die Werke zurücktrat, also beispielsweise der dekorativen Qualität der Applikationen vertraute, begann sie nun ihre Texte und Zeichnungen systematisch zu adressieren und damit an ihrem persönlichen Leben zu beteiligen. Nun erweist sich retrospektiv, dass diese Verkettung von Literarischem, Bildlichem und Autobiographischem eine bildliche Qualität hat, die erst sichtbar wird, wenn, wie die folgenden Beispiele veranschaulichen sollen, grössere Teile dieses Gewebes ins Auge gefasst werden können:

Eines ihrer bekannteren Werke ist der Tonkopf „DIE NICHT ANSPRECH/BAR(e)“ (1940-1961), eine Umarbeitung der „Kellermadonna“ oder auch „Kellermarei“, die als vollplastische Darstellung von Mutter und Kind lediglich in einer Fotografie von Hans von Matt überliefert ist. Entstanden sein dürfte sie um 1940, als von Matt auch an anderen figürlichen plastischen Werken arbeitete. Hans von Matt berichtet, dass die ausgetrocknete, ungebrannte Lehmplastik im Keller zerbröckelte.¹¹ Der Marienkopf wurde vom Rumpf abgetrennt und 1961 von Annemarie von Matt bemalt, leicht modifiziert und beschriftet. Sie öffnete ihr den vorher geschlossenen Mund und schrieb auf die Stirn: „SIE SINGT AVE / SIE HEISST: die NICHT ANSPRECH(BAR)“. An die Stelle des fehlenden rechten Ohrs notierte sie: „KEIN OHR / DESWEGEN / UNHÖR(BAR) / NICHT ANSPRECHBAR“. Auf den Hals kritzelte sie: „DIESER ‚MARI‘ / DAS MAUL GEÖFFNET / MARIAE GE (unleserlich, vermutlich: BURT) 1961“. Und auf der linken Wange heisst es: „HIER / TELEPHON / OHRHÖRER“. Im Oktober 1964, drei Jahre nachdem sie die Madonna umgearbeitet hatte, schrieb sie auf eine Fotografie der „Kellermadonna“: „Weil keine Heiligen SCHEINE ist SIE nicht eine Hl. Maria - ein Zerfallenes - im Atelierkeller eingetrocknetes LEHM-WERK. Lehm = Dreck: also ein trockenes Dreckwerk mit SCHIMMEL „BEFALL“ verzieht. SODENN: EINE ZER(R)FALLENE FRAU. (Oder VERFALLENE FRAU.) So „bezeichnet“ im Anfang OKTOB?ER? 64.“¹² Theo Kneubühler interpretiert 1973 das in der Inschrift hervorgehobene „BAR“ positiv als eine Evokation von Freiheit: „Es geht ihr um das BAR als Synonym für unbedeckt, bloss, nackt, frei. Sie will ihre Unangebundenheit, ihr Alleinsein zum Ausdruck bringen.“¹³ Mit ihrem Hinweis auf das Telefon, das ihr selbstbestimmt zu kommunizieren ermögliche, ohne sich in Gesellschaft zu begeben, zeige Annemarie von Matt eine der unabdingbaren Voraussetzungen für ihr Alleinsein.

10 Kantonsbibliothek Nidwalden, Nachlass Annemarie und Hans von Matt. Brief an Hauptmann O. Hans, Eidg. Böttig. Bettag 42 [Entwurf]. Briefwechsel von AvM und HvM mit Freunden, 1906-1983, B026/001-119.

11 Kantonsbibliothek Nidwalden, Nachlass Annemarie und Hans von Matt, Notiz zur „Kellermadonna“ von Hans von Matt.

12 Kantonsbibliothek Nidwalden, Nachlass Annemarie und Hans von Matt, Photo AvM neuere.

13 Vgl. den Beitrag von Theo Kneubühler in: *Annemarie von Matt*, Katalog, Luzern: Galerie Raeber, 1973, o. p.

Die Arbeit „verdeutlicht die Kommunikationsproblematik“, schreibt Christoph Lichtin dreissig Jahre später.¹⁴ Beides trifft zu, die Autoren verfehlen allerdings mit ihrer Deutung einen zentralen Aspekt ihrer künstlerischen Absicht, nämlich das Werk durch die Umarbeitung und die schriftliche Erläuterung in die Gegenwart zu holen. Dieser Prozess setzte mit dem überhöhten, im Geist der dreissiger Jahre modellierten Bild von Mutter und Kind ein und führte über die Umarbeitung der Plastik hinaus bis ins Jahr 1964, als sie deren Verfall auf einer Fotografie der Kellermadonna kommentierte. Dieser Prozess blieb, solange die Künstlerin am Leben war, unabgeschlossen. Ihre Werke befanden sich in einem ständig veränderbaren, vorläufigen Zustand.

Im selben Jahr wie die „Kellermadonna“ entstand die erste Fassung der Bleistiftzeichnung „Tante Löwenjoul“, 1944 folgte eine Replik. 1955 kommentierte sie die erste Fassung. Neben diesen Zeichnungen sind ein Notizbuch, das sog. „rote Buch“, mit längeren literarischen Texten u. a. vom 19. Oktober 1940, 15. Dezember 1940, 27. Dezember 1940 und 5. September 1945 sowie verschiedene Zettel u. a. aus den frühen vierziger Jahren erhalten geblieben, in denen sich Annemarie von Matt mit dem Motiv der Tante Löwenjoul befasst. Aus den Eintragungen in ihrer Agenda geht hervor, dass von Matt ab dem 15. Dezember 1940 bis Jahresende viel und vor allem bis spät in die Nacht schrieb. Am 19. Dezember 1940 entstand die Collage „Das ist ein Zerrbild meiner“ und am 29. Dezember die Tuschzeichnung „Iselin“ in einer ersten kleinen Fassung. Am 30. Januar schickte sie einen leidenschaftlichen „Silvesterbrief“ an Josef Vital Kopp. Der letzte Eintrag in ihrer Agenda im Jahre 1940 lautet „ADIEU DEM SCHÖNEN JAHRE“, der erste im folgenden Jahr 1941 hält fest, dass Josef Vital Kopp am 1. Januar anrief, um die Verabredung für den folgenden Tag abzusagen.

Löwenjoul ist eine Figur aus Thomas Manns 1909 erschienenen Roman „Königliche Hoheit“. Im Roman handelt es sich um eine wahnsinnige deutsche Gräfin, die als Gesellschafterin von Imma Spoelmann, der Tochter des deutsch-amerikanischen Milliardärs Samuel N. Spoelmann, Vater und Tochter Spoelmann zur Kur in eine kleine deutsche Residenzstadt begleitet. Dort treffen sie auf den Prinzen Klaus Heinrich, den späteren Ehemann von Imma Spoelmann. Klaus Heinrich erfährt von Imma, dass Löwenjoul seit drei Jahren ihre Gesellschafterin sei. Gräfin sei sie durch ihre Heirat mit dem Grafen Löwenjoul geworden, einem Reiterhauptmann und Lebemann, der sie schamlos betrogen habe. Der Ruf eines Lebemannes sei ihm voraus gegangen und gerade deshalb habe sie sich von ihm so angezogen gefühlt. Zwei Kinder habe sie von ihm bekommen, die beide in den ersten Wochen ihres Lebens verstorben seien. Selbst die Mitgift der Gräfin und später das Erbe ihrer Eltern habe er verspielt. Verschuldet sei er nach Amerika geflüchtet, wohin ihm die Gräfin gefolgt sei. Als auch das Geld ihrer Verwandten ausblieb, habe er sie verlassen.

14 Christoph Lichtin, „Eine Ordnung der Dinge: Zu Annemarie von Matts plastischem Werk“, in: Marianne Baltensberger u. a. (Hg.), *Annemarie von Matt (1905-1967): „Einblick in meine Unterwelt“*, Wabern / Bern: Benteli Verlag, 2003, S. 75.

In dieser Situation der Ausweglosigkeit habe sich ihr Geist verwirrt, damit sie sich gehen lassen durfte: „Mit einem Worte, die Wohltat war, dass sie wunderbar wurde.“¹⁵ Der Wahnsinn wird von Thomas Mann in der Figur der Gräfin Löwenjoul als positive Kraft gedeutet, um in einer unbewältigbaren Lebenssituation nicht zu verzweifeln. Löwenjoul ist sich ihrer bewusst und setzt sie kontrolliert ein: „Die Wunderlichkeit ist eine wohltuende Verwirrung, deren sie gewissermassen Herr ist und die sie sich erlaubt“.¹⁶ Annemarie von Matt macht aus der Gräfin in ihren fragmentarischen literarischen Notizen Marie Caroline Löwenjoul, die Tante von Rosine, und entwickelt eine eigene, von der Romanvorlage unabhängige Geschichte, in die sie unverkennbar autobiographische Erlebnisse einbaut und die beiden Hauptfiguren, die junge, dreissigjährige Rosine und die ältere Tante immer wieder ineinanderübergehen lässt. Löwenjoul liebt wie Annemarie von Matt Militärmusik, Soldaten und Trommelwirbel, trinkt, „alles nach und durcheinander“, Kaffee, Wein und Kraftelixiere. Sie besitzt „eine Unmenge kurzweiliger Dinge“, „verwahrt in vielen Schachteln schöne Federn und Tülle, alte, in Farben aus früheren Tagen“ und wird „wild und böse“, wenn ihr zugemutet wird, „lange Stunden unter Publikum zuzubringen“. Die beiden Zeichnungen wurden von Annemarie von Matt handschriftlich mit Inschriften versehen. Auf der ersten Fassung heisst es: „Marie Caroline / TANTE LÖWENJOUL / Rosine“ und durchgestrichen: „Ekstase, Askese und Theurgie“. Oben links heisst es: „Haare oben hohes / Band / sie jünger“. Unten rechts datiert: „1940“, und unten links in Klammer: „Diese ist besser 1955 gewusst“. Auf der Replik, einer kolorierten Federzeichnung, heisst es: „Tante Löwenjoul nach der Zeichn. von 1940 später gezeichnet“. Künstlerisch interessant sind die beiden Brustbildnisse als Paar. Für sich genommen handelt es sich lediglich um Skizzen aus einem grösseren, un abgeschlossenen Arbeitszusammenhang. Erst in der vorliegenden Konstellation, die einen Zeitraum von ungefähr 15 Jahren umspannt, beginnen die beiden Zeichnungen wegen den handschriftlichen Kommentaren der Künstlerin und durch die bewusste Wiederaufnahme des Motivs von der Präsenz und Aktualität dieser Figur im Leben von Annemarie von Matt zu erzählen. Das Zeichnen diente der Selbstvergewisserung und Fremdidentifikation über das literarische Rollenbild. Annemarie von Matt wandte sich mit diesen beiden Zeichnungen in erster Linie an sich selber.

Von der Federzeichnung „Mariquita“ sind zwei Fassungen bekannt, wahrscheinlich ist nur eine dieser beiden Arbeiten noch erhalten. Es handelt sich bei dieser Zeichnung um ein Blatt aus dem Jahre 1941 mit den handschriftlichen Inschriften oben: „Mariquita in Andreas“, und unten links: „Andreas erschien am 18. IV. 41 im Wighus“. Das Bild zeigt eine weibliche Halbfigur mit nacktem Oberkörper, einen Schleier im ungekämmten Haar. Pflanzen und Gräser sind angedeutet, als ob man sich die Frau knieend in einer hochgewachsenen Wiese vorstellen könnte, über dem linken, mit einem Reif geschmückten Arm ein Tuch.

15 Thomas Mann, *Königliche Hohheit: Roman*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989, S. 252.

16 Ebd.

Der schöne Mund, der schlanke Hals, Ohr, Wangen, Augen und Brüste sind rot markiert. Sie wirkt entspannt.

Mariquita ist eine Figur aus der Erzählung „Andreas“ von Hugo von Hofmannsthal. Es handelt sich bei dieser Erzählung um Fragmente aus den Jahren 1907-1927, die 1932 erstmals erschienen sind. Hans von Matt berichtet, dass er und Annemarie von Matt durch den Schriftsteller Meinrad Inglin auf dieses Buch aufmerksam wurden. Inglin besuchte sie im Frühjahr 1941 und überliess ihnen das Buch zum Lesen. Annemarie von Matt sei vom Stoff so fasziniert gewesen, berichtet Hans von Matt, dass er es lange nicht zurückschicken konnte. Als Inglin erfuhr, weshalb er so lange auf das Buch warten musste, schenkte er es Annemarie von Matt. Sie erhielt es am 18. April auf dem verschneiten Brünig, wo sie sich seit dem 15. April aufhielt. Neben ihrem Ehemann ist auch Josef Vital Kopp bei ihr im Wighus. Am 12. Mai 1941 verdankte Annemarie von Matt das Geschenk, entschuldigte sich bei Inglin für die Verzögerung und schreibt zur Bedeutung, die dieses Buch inhaltlich für sie hat: „Es ist wohltätig-gewalttätig, dieses Buch.“¹⁷ Die Erzählung schildert die Begegnung des jungen Andreas von Ferschengelder mit Maria, von Hofmannsthal als „Dame“ bezeichnet, und Mariquita, einer Cocotte, im Venedig des 18. Jahrhunderts. Es handelt sich bei den beiden Frauen, wie der Autor schreibt, um „Spaltungen ein und derselben Person“.¹⁸ Hofmannsthal bezieht sich auf eine psychiatrische Fallgeschichte, die 1906 in New York von Morton Prince veröffentlicht wurde und von der er 1907 erfahren hat.¹⁹ Maria und Mariquita bilden ein Gegensatzpaar. Andreas empfindet in Gegenwart der beiden Frauen sehr unterschiedlich: „Marias Nähe beglückt ihn, macht ihm die Welt schöner; Mariquita macht ihn finster, sich anspannend, wild, - nachher verdrossen, ermüdet.“²⁰ Maria ist eine Ästhetin voller Lebensangst, bei ihr ist „die Seele wie ein Schleier über dem Leib“.²¹ Erst das Begehren von Andreas ermöglicht das Erscheinen von Mariquita. Ihre Hände sind nicht kalt wie diejenigen von Maria, sondern „immer wie von flüssigem Feuer durchströmt“.²² Mariquita ist „intrigant, scharfsinnig, cynisch, ruhelos, gottlos“.²³ Sie liebt das Abenteuer, den Schwindel, die Ekstase. Sie ist als Körper im Text: „An Mariquita ist es jedes körperliche Detail, was einzig und ewig scheint: das Knie, die Hüfte, das Lächeln. Sonst kümmert sie sich wenig um Einzigkeit; sie glaubt nicht an die Unsterblichkeit der Seele. Ihr Reden, ihr Argumentieren, ihr Denken selbst ist ganz Pantomime, ganz potentielle Erotik, kein Wort darin über den Moment hinaus gemeint, - sie buhlt immerfort mit allem was sie umgibt“.²⁴

17 Kantonsbibliothek Nidwalden, Nachlass Annemarie und Hans von Matt, Typoskript „Andreas“ von Hans von Matt.

18 Vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke: Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, S. 274.

19 Ebd., S. 670.

20 Ebd., S. 279.

21 Ebd., S. 280.

22 Ebd., S. 276.

23 Ebd., S. 277.

24 Ebd., S. 275.

Mariquita ist, schreibt Hofmannsthal, „Heidin, sie glaubt an den Moment, an sonst nichts.“²⁵ Hans von Matt erinnert sich, dass seine Frau Mariquita mehrmals zeichnete. Eine Fassung verschenkte sie. „Die andere“, schreibt er, „war jahrelang in der Küche aufgeheftet bis sie dunkel und brüchig wurde vom fettigen Dampf und vom Zigarettenrauch. Als Annemarie sie schliesslich ablöste, um sie zu retten, schrieb sie auf die Rückseite: ‚Nicht Maria sondern Mariquita. 21. 11. 41 gezeichnet. Freitag 29. Juli 49 aus der Küche entfernt. Ich acht Jahren ver(zer)störte sich Mariquita gleich viel wie ich in der gleichen Zeit und in derselben Küche‘“.²⁶ Wiederum ist es die Verwendung einer Arbeit durch die Künstlerin, die über den künstlerischen Wert entscheidet: Das eine Blatt schenkte sie Dora Troller, mit der sie eine leidenschaftliche, über Briefe und Telefongespräche geführte Freundschaft verbindet. Das zweite Blatt hängt sie in die Küche, um an jenem Ort, mit dem sie als Frau, wie die wütenden Eintragungen in ihrer Agenda belegen, zuletzt identifiziert werden wollte, stets an die Freiheit erinnert zu werden.

An anderer Stelle habe ich geschrieben, man müsse die Analyse des Werkes von Annemarie von Matt von dem vielleicht unmöglichen Anspruch befreien, die Objekte, Zeichnungen, Notizen, Texte, Korrespondenzen und nicht zuletzt den Rückzug in die «eigene» Welt und das damit verbundene allmähliche Verstummen einzeln zu beschreiben und kunstwissenschaftlich zu bewerten.²⁷ Ein solcher Anspruch sei, so schrieb ich damals, deshalb kaum zu erfüllen, weil die überwiegende Mehrzahl dieser Arbeiten Skizzen, Fragmente, Zitate oder Ideen zu sein scheinen, deren Status ungeklärt ist und die oft zusätzlich in zeitlich weit auseinanderliegenden Arbeitsschritten miteinander vernetzt, verändert oder kommentiert worden sind. Diesem ungewöhnlichen und erklärungsbedürftigen prozessualen Verständnis künstlerischer Arbeit, das in unmenschlicher Konsequenz die Existenz der Künstlerin selbst erfasste, sei so gesehen nur die Rekontextualisierung aller überlieferten Informationen, Arbeiten und Dokumente angemessen. Die biographischen Recherchen für das vorliegende Buch zeigen, dass sich bei genauerer Kenntnis der Lebensumstände tatsächlich eines ins andere zu fügen beginnt und die erzählerische, auch im Bildlichen meistens literarische Dimension ihres Schaffens in den Vordergrund tritt.

Es ist daher auch nicht überraschend, dass die Rezeption ihres Gesamtwerkes erst in den siebziger Jahren einsetzte. Es liegt in der Logik dieser offenen, prozessualen Werkstruktur, dass das Gesamtwerk abgeschlossen sein muss, bevor es öffentlich diskutiert werden kann. Es bedurfte aber wie bei Sonja Sekula auch der Veränderung des Kunstbegriffs und der Entwicklung der Konzeptkunst in den späten sechziger Jahren, um ihr seit den vierziger Jahren entstandenes intermediales Werk (Zeichnungen, Notizen, Lebenslosungen, Handlungsanweisungen) überhaupt als Kunst an zu erkennen. Diese Ungleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption,

25 Ebd., S. 276.

26 Kantonsbibliothek Nidwalden, Nachlass Annemarie und Hans von Matt, Typoskript „Mariquita“ von Hans von Matt.

27 Verf., „Normen“, in: Baltensberger, *Annemarie von Matt, a.a.O.*, S. 126.

die uns heute, in einer Zeit, in der auch kulturelle Leistungen dem Zwang zur sofortigen Verwertung unterliegen, unzeitgemäss erscheinen mag, war für Annemarie von Matt, wenn ich eine späte Notiz der Künstlerin richtig verstehe, eine Selbstverständlichkeit: „Freue mich wenn Ihr Einblick tun werdet eines Tages in meine Unterwelt wundersam / reich geheimnissvoll / und pauvre / geheimnissvoll“²⁸.

Sonja Sekula:

In verschiedene Richtungen arbeiten

Sekula lebte in New York in einem Kreis von Freunden, die an der Neubestimmung des Verhältnisses von Wort und Bild massgeblich beteiligt waren. Man denke an die heute klingenden Namen von André Breton, Roberto Matta, Marcel Duchamp, Joseph Cornell und insbesondere John Cage, oder erinnere sich daran, dass Gertrude Stein und James Joyce in den vierziger Jahren zu Sekulas bevorzugten Autoren gehörten. Sonja Sekula entwickelte ihre künstlerische Arbeit in New York während der Frühzeit des amerikanischen abstrakten Expressionismus und im direkten Austausch mit Künstlern dieser Bewegung. Sie schuf abstrakte Bilder, die durch den Einbezug von figurativen Elementen und von Schrift die Nähe zum Surrealismus unterstreichen, den die europäischen Künstler während der Kriegsjahre ins amerikanische Exil mitbrachten. Auf den Spuren der surrealistischen Künstler bereiste Sonja Sekula Mexiko. Der „Automatismus“ Bretons spielte im Kreis der jüngeren New Yorker Maler als kollektive künstlerische Methode eine zentrale Rolle. Vielleicht hörte Sekula nicht erst in der Exilgemeinde der europäischen Künstler, sondern schon in der Schweiz erstmals davon, denn 1934 zeigte das Kunsthaus Zürich die Ausstellung „Was ist Surrealismus?“, in der es Arbeiten von Hans Arp, Alberto Giacometti, Julio Gonzalez, Joan Miro und Max Ernst zu sehen gab. Ernst gestaltete auch das Plakat und schrieb das Vorwort zum Ausstellungskatalog.²⁹ Wie Breton, der 1924 das Surrealistische Manifest verfasste und damit die literarisch-philosophische Theorie zum Surrealismus geliefert hatte, benennt Ernst als eines der zentralen surrealistischen Bildfindungsverfahren die freie Assoziation, obschon es sich dabei ursprünglich um ein dichterisches Verfahren handelte: „Für Maler und Bildhauer schien es anfangs nicht leicht, der ‚écriture automatique‘ entsprechende, ihren technischen Ausdrucksmöglichkeiten angepasste Verfahren zur Erreichung der poetischen Objektivität zu finden, d. h. Verstand, Geschmack und bewussten Willen aus dem Entstehungsprozess des Kunstwerks zu verbannen“.³⁰ Das künstlerische Experiment und nicht theoretische Überlegungen hätten aber bald gezeigt, „dass die Annäherung von zwei (oder mehr) scheinbar wesensfremden

28 Vgl. in Dunkelschwestern, a.a.O., S. 137.

29 Die Illustrationsvorlage zum Plakat der Ausstellung *Was ist Surrealismus?* ist abgebildet in: Werner Spies, Sigrid und Günter Metken (Hgg.), *Max Ernst: Werke 1929-1938*, Köln 1979, S. 293.

30 Max Ernst, „Was ist Surrealismus?“, in: *Ausstellung: 11. Oktober bis 4. November 1934*, Katalog, Kunsthaus Zürich, 1934, S. 3-7.

Elementen auf einem ihnen wesensfremden Plan die stärksten poetischen Zündungen“ hervorrufe. Die Methode diene, so Max Ernst, der Erforschung und Überwindung der „Grenzen zwischen der sogenannten Innenwelt und der Aussenwelt“. Der Surrealist zeichne also nicht seine Träume auf, sondern bewege sich entlang eben dieser Grenze zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten und registriere, was er dabei sehe und erlebe. Max Ernst bezieht sich in diesem Text ausdrücklich auf die „écriture automatique“ und damit auf ein literarisches Verfahren, doch für ihn ist die freie Assoziation ein Bildfindungsverfahren und keine Malmethode wie etwa bei André Masson. Sekula lernte Max Ernst, der zum Freundeskreis von Roberto Matta gehörte, spätestens 1942 während ihrer Sommerferien in Wellfleet auf Cape Cod kennen. 1943 publizierte die Zeitschrift VVV eine Gemeinschaftsarbeit von Max Ernst, André Breton, Kurt Seligmann, Roberto Matta, Marcel Duchamp und Sonja Sekula.³¹ Diese Arbeit, die als „Dessin successif“ bezeichnet ist, umfasst sechs nacheinander entstandene Skizzen von den am Spiel beteiligten Künstlern, jede ist der Versuch, die Zeichnung des Vorgängers, die nur 5 Sekunden zu sehen war, zu reproduzieren. Im selben Jahr, in dem diese Gemeinschaftsarbeit entstand, nahm Sekula erstmals an einer Ausstellung in der Galerie von Peggy Guggenheim, der damaligen Freundin von Max Ernst teil. Mit den New Yorker Künstlern ihrer Generation teilte Sekula auch das Interesse an der Kunst der Indianer Nordamerikas.³² Visuell fassbar wird dieses Interesse in ihrem eigenen Werk 1946 nach einem Aufenthalt in New Mexico, wo sie Kunstwerke der Navajo Indianer kennen lernt und ein „sand-painting“ sieht. Sie berichtet auch in ihren Briefen, beispielsweise an den Maler Robert Motherwell, von ihrer Begegnung mit der Kunst der Indianer. Wie wichtig dieser Einfluss neben dem Surrealismus generell in den vierziger Jahren war, mag der Umstand zeigen, dass Betty Parsons 1946 ihre Galerie in New York mit der Ausstellung Northwest Coast Indian Painting eröffnete, die von Barnett Newman zusammengestellt wurde.³³ Er schreibt zu seiner Werkauswahl im Katalog: „Es ist unsere Hoffnung, dass diese grossen Kunstwerke, ob an Hauswänden, zeremoniellen Schamanengewändern und Schürzen oder als sakrale Decken um ihrer selbst willen Gefallen finden. Es wäre jedoch falsch, sie als bloss dekorative Erzeugnisse einzustufen, denn sie verkörpern einen hochentwickelten Gestaltungswillen. Die Gestaltung nach geometrischen, ungegenständlichen Mustern war ausdrücklich die Aufgabe der Frauen. Es sind sakrale Malereien. Sie sind Ausdruck der mythologischen Anschauungen dieser Völker, ausgeführt auf zeremoniellen Objekten, aus dem einfachen Grund, weil diesen Völkern die formale Kunst der Staffelmalerie auf Leinwand unbekannt war. (...) Diese Werke sollten all denjenigen als Beispiel dienen, die die moderne abstrakte Kunst als esoterische Übung einer snobistischen Elite abtun, denn unter diesen einfachen

31 Vgl. die Abb. in *Sonja Sekula (1918-1963)*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur / Swiss Institute New York 1996, S. 19.

32 Schon 1931 lag mit *Introduction to American Indian Art* ein Buch vor, das die Kunst der amerikanischen Indianer nicht unter ethnologischen Gesichtspunkten vorstellte, sondern wegen deren ästhetischen Wert.

33 Barnett Newmann hatte schon 1944 im Auftrag von Betty Parsons die Ausstellung „Präkolumbische Steinskulptur“ organisiert, vgl. dazu *Barnett Newman. Schriften und Interviews 1925-1970*, hg. von John O'Neill und Richard Shiff, Bern / Berlin 1996, S. 79ff.

Völkern war die abstrakte Kunst eine selbstverständliche, wohlverstandene, weitverbreitete Tradition.“³⁴ Dieser Rückbezug auf die indianische Kunst stellte für die Künstler der Ostküste eine Möglichkeit dar, ihre eigene, abstrakte Kunst zu legitimieren und zugleich gegen die europäische Tradition abzugrenzen.

Der Kunstkritiker Jed Perl schreibt, das bestimmende Merkmal der New Yorker Malerei jenes Jahrzehnts sei „eine brennende Dunkelheit“ gewesen.³⁵ Verantwortlich dafür waren eine seltsame Mischung aus allgemeiner Angst, die mit der unsicheren weltpolitischen Lage im „Kalten Krieg“ zusammenhing, und einem ausgeprägten Sendungsbewusstsein. Es war die Zeit, in der Jackson Pollock seine schon 1949 berühmten grossformatigen Drips malte, indem er auf die vor ihm liegende Leinwand synthetische Farben und Lacke tröpfelte, spritzte und schleuderte. Entstanden sind Gemälde, deren dichte Struktur, einen Nachvollzug des Malprozesses, beispielsweise der Reihenfolge und Schichtung der Farbe nicht mehr ermöglicht, und dadurch jede relationale Struktur des Gemäldes negiert. Das Ergebnis des All Over ist ein statisches Bild, das auf einen bewegten, gestischen Malakt hinweist. „Die Radikalisierung des Bewegungsausdrucks in der bewusstsbewusstlosen Aktion des Dripping“, schreibt Regine Prange, „materialisierte das Bild, machte es endgültig undurchsichtig“.³⁶

1948 wechselten Jackson Pollock und mit ihm u. a. auch Rothko und Clifford Still von Peggy Guggenheim, die ihre New Yorker Galerie schloss, zu Betty Parsons. Im selben Jahr nahm Betty Parsons auch die damals 30jährige Sekula unter Vertrag. Es wäre falsch zu behaupten, die Kunst von Sonja Sekula sei in den vierziger Jahren in New York nicht sichtbar gewesen. Sekula stellte nicht nur aus und verkaufte, sondern sie kaufte auch Werke von Künstlerinnen und Künstlern, die ihr besonders nahe standen, so u. a. von Joseph Cornell³⁷ oder von Alice Rahon, und sammelte auf ihren Reisen auf dem amerikanischen Kontinent wie viele andere Künstler ihrer Generation Werke der indianischen Kultur. Und doch blieb sie in den Worten von Betty Parsons „eine einsame Wölfin“.³⁸ Ann Gibson schildert in ihrer anderen Geschichte des abstrakten Expressionismus nicht nur, wie in den späten vierziger Jahren lesbische, homosexuelle und farbige Künstler mehr und mehr marginalisiert wurden, sondern sie erinnert auch daran, dass Sonja Sekula erkannte, dass Pollock neue formale Maßstäbe gesetzt hatte, die sie nicht erfüllen wollte. Diese Einsicht in den systemischen Zusammenhang der Kunst unterscheidet Sekula grundsätzlich von Annemarie von Matt. Gibson zitiert den entsprechenden Brief Sekulas an Parsons von 1956, indem sie darlegt, dass sie dem Wunsch des amerikanischen Publikums nach grossen Formaten nicht entsprechen wolle, obschon sie die Malerei von Pollock liebe: „I stick to my

34 Ebd., S. 151.

35 Jed Perl, *New Art City: Manhattan und die Erfindung der Gegenwartskunst*, München / Wien 2006, S. 237.

36 Regine Prange, „'Jack the Dropper' oder Pollock und 'The American Sublime'“, in: *kritische berichte* 1/1993, S. 37.

37 Vgl. Susan Davidson / Philip Rylands (Hg.), *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The Story of Art of This Century*, New York / Venice / Vienna 2004, S. 290.

38 Betty Parsons zitiert nach: Nancy Foote, „Who was Sonia Sekula?“, in: *Art in America*, Vol. LIX, Nr. 5 (September-October 1971), S. 79.

own need and prefer to work small scale for outward and moral reasons. More tranquillity, more hope and just as much time put into it. ”³⁹

Sonja Sekulas Arbeit entwickelte sich im Unterschied zu derjenigen von Annemarie von Matt immer in Berührung und Auseinandersetzung mit den ambitioniertesten künstlerischen Positionen ihrer Zeit und ist dennoch ein Gegenmodell zur produkteorientierten Kunstpraxis. Sie arbeite bewusst in verschiedene Richtungen, notierte sie 1957 auf eines ihrer Werke.⁴⁰ Immer und immer wieder kommt sie in ihren Notizen auf die Uneinheitlichkeit ihres Werkes zu sprechen. Während Künstler aus ihrem Umfeld wie Pollock, Rothko, Motherwell oder Ad Reinhardt repräsentative Bildformeln prägten und der Automatismus ein Stil geworden war, bestand sie weiterhin auf ihrer experimentellen Arbeitsweise, für die Stilvielfalt Ausdruck von Freiheit war. Im Komponisten John Cage fand sie einen Künstler der nächsten Generation, der diese Offenheit zum Prinzip seiner Kunst machte. Eine zentrale Kategorie im Werk von John Cage ist der Zufall und das Absehen vom Ich. Cage begann 1950 mit Zufallsoperationen zu komponieren. Zwar spielt der Zufall auch im abstrakten Expressionismus eine wichtige Rolle, insofern nämlich, als der Einbezug des Zufalls in den bildnerischen Prozess als Möglichkeit aufgefasst wurde, das Bild für das Unterbewusstsein des Malers zu öffnen und der Kontrolle des Malers tendenziell zu entziehen. Pollock soll gesagt haben, er male nicht nach der Natur, denn er sei selber Natur: „I am nature“.⁴¹ Cage suchte nicht nach einer authentischen Form von subjektivem Ausdruck.⁴² Ihm war nicht daran gelegen, „vorhandene Ideen, Ideensysteme oder ganze Ideologien auszuführen, zu behandeln, sondern darum, beim Arbeiten neue Ideen zu bekommen.“ Er interessierte sich für eine „offene, nicht zielgerichtete Produktivität“, die nach vorne ausgerichtet war.⁴³ Das ist auch ein Grund dafür, weshalb John Cage sich von Marcel Duchamp und dessen Idee des Ready-made faszinieren liess.⁴⁴ Sonja Sekula lebte ab 1947 an der Grand und Monroe Street, Lower East Side, in New York im selben Haus gegenüber von John Cage und Merce Cunningham. In ihrer kleinen Wohnung malte sie einige ihrer wichtigsten und bekanntesten Gemälde wie „Williamsburg Bridge“ (1948) oder „Town of the Poor“ (1951). Rückblickend wird sie schreiben, sie sei für das „Durchsichtige bekannt“ gewesen, für „flüssige Linien“ und für „noch flüssigere Farbströme“.⁴⁵

39 Gibson, *Abstract Expressionism*, a.a.O., S. 129-131.

40 Vgl. Abb. In: *Dunkelschwestern*, a.a.O., S. 228.

41 Zit. nach Prange, *Pollock*, a.a.O., S. 20.

42 Vgl. Calvin Tomkins, *Ahead of the Game: Four Versions of Avant-garde: John Cage, Marcel Duchamp, Jean Tinguely, Robert Rauschenberg*, Ringwood, Victoria, 1968, S. 108.

43 Ulrich Bischoff, „Kunst als Grenzbeschiebung. John Cage und die Moderne“, in: *John Cage*, Ausst. Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen Neue Pinakothek, München 1991, S. 18.

44 Vgl. „Marcel Duchamp spricht über Ready-mades: Interview von Philippe Collin mit Marcel Duchamp in der Galerie Givaudan, Paris, 21. Juni 1967“, in: Dieter Daniels, „Marcel Duchamp - der einflussreichste Künstler des 20. Jahrhunderts?“, in: *Marcel Duchamp*, Ausst.-Kat. Museum Jean Tinguely, Basel 2002, S. 37f. sowie *Etant donné Nr. 6, Marcel Duchamp & John Cage*, Paris 2005.

45 Vgl. in *Dunkelschwestern*, a.a.O., S. 230.

Mit Earle Brown, Morton Feldman, David Tudor und Christian Wolff veranstaltet Cage 1950-54 in seinem Loft Abendeinladungen, zu denen nicht nur Musiker sondern auch viele Maler kamen. 1951 malte Sekula mit „Silence“ ein Schlüsselwerk nicht nur ihres eigenen Schaffens, sondern auch innerhalb der Kunst der fünfziger Jahre. Sekula bezieht sich mit „Silence“ auf einen zentralen Begriff aus dem Kreis um John Cage, den sie in Anführungs- und Schlusszeichen auf die Leinwand schreibt und damit als Zitat ausweist.⁴⁶ Im folgenden Jahr widmete John Cage Sonja Sekula eines seiner „Seven Haiku“ für Klavier. Im selben Jahr komponierte er seine heute berühmte Komposition „4'33““. Das Stück verlangt, dass der Pianist auftritt, ohne zu spielen. Seine Stille während der vier Minuten und dreiunddreissig Sekunden ermöglicht dem Publikum im Konzertsaal die Wahrnehmung der Umgebungsgeräusche. Die Stille in seinen Kompositionen bildet die Voraussetzung, um die Welt zu hören. Cage entzog die Musik der Kontrolle des Komponisten. In vergleichbarer Absicht arbeitete Sekula in einem paradoxerweise immer einsameren Zwiegespräch mit ihrem Werk an offenen, fließenden, rhythmisch gegliederten Bildstrukturen. „Silence“ meint dabei in programmatischer Hinsicht sowohl das Versagen der Sprache, das Verstummen und die Stille, als auch ganz bei sich zu sein und ist innerhalb der deutschen Literatur seit Hofmannsthals „Chandos-Brief“ ein Topos für die Sehnsucht des modernen Menschen nach einer begriffslosen direkten Erfahrung der Dinge. Dieser mediumistischen Auffassung von der Aufgabe des Künstlers, die sich auch bei Annemarie von Matt findet, entspricht ihr prozessuales, stilkritisches und gegen das repräsentative Bild gerichtete Schaffen.

1952 reiste Sekula in die Schweiz, um sich im Sanatorium Bellevue in Kreuzlingen einer längeren Behandlung zu unterziehen. Zwischen ihrer ersten Hospitalisierung nach einem versuchten Suizid kurz nach ihrer Ankunft in New York 1939 und dem Aufenthalt in Kreuzlingen liegen die künstlerisch fruchtbarsten und vielleicht auch die glücklichsten Jahre ihres kurzen Lebens. Die Sekulas sahen sich wegen den hohen Behandlungskosten genötigt, New York 1955 mit ihrer inzwischen 37 Jahre alten Tochter zu verlassen. Sonja Sekula war damit von allen ihren ausgezeichneten Verbindungen in der damals international einflussreichen New Yorker Kunstszene abgeschnitten. 1957 beschickte sie aus der Schweiz ein letztes Mal eine Ausstellung in der Betty Parsons Gallery. Kuraufenthalte, nicht nur in Kreuzlingen und einsame Atelierarbeit wechselten sich in der Folge gegenseitig ab. Erst jetzt begann sie sich eingehend mit den Schriften von Jung, Suzuki, Graf Dürckheim, Alan Watts und Eugen Herrigel zu beschäftigen. „Discouraged? Vain? Wanting to make a name? No, not really - I feel that *Zen* is a good answer to my work“, notiert sie am 11. April 1958 in ihr Tagebuch.⁴⁷

Im Unterschied zu Sekulas 1945 entstandenen Zeichnungen, in denen das Zeichnen und Schreiben dem gleichen Prozess der freien Assoziation unterworfen

46 John Cage publizierte 1961 unter dem Titel „Silence“ Texte und Vorträge, u. a. auch seinen „Vortrag über nichts“, den er 1949 im Künstler-Club in New York vorgetragen hatte. Vgl. die deutsche Ausgabe: John Cage, *Silence*, Frankfurt am Main 1987.

47 Vgl. in Dunkelschwestern, a.a.O., S. 230.

ist, wirkt der bildnerische Prozess in den fünfziger Jahren kontrollierter und programmatischer, vor allem aber wird die Arbeit immer autobiographischer. Das Absehen vom Ich ist auch ihr ein künstlerisches Anliegen, doch bleibt es ein Postulat, das als solches in ihrem Werk formuliert werden muss, da sie keine für sie geeignete Methode findet, es zu leben: „I look desperately for new forms. I dont find any in the / head. So I draw unknowingly the forms that are somewhere / hidden or maybe further than the head. I want to draw / women forms, but the buttocks and the elbows and the neck / or the hands dont really interest me. So I look for forms. / Square or round or dots or a line or two lines and / then I want to draw a man. Well, a man with his arms / up skyhigh is just a few lines left and right and the / sky has no form at all. So I stop thinking and just / play at telefondoodling with a pencil on a paper and so I / forget about still wanting to find something to find something new, its / all a bit alike to me.“ Während Cage den Begriff der Musik und jener der Kunst auf eine neue Grundlage stellte und neuartige Verfahren einzuführen begann, die eine völlig neue Struktur des Kunstwerks erkennen liessen, wird Sekula durch ihre persönlichen Krisen derart gefangengenommen, dass sie viele der ebenfalls dem Zen entnommenen Losungen nur ausrufen oder zitieren, aber nicht künstlerisch einlösen kann. Die künstlerische Arbeit wird ab den mittleren fünfziger Jahren immer privater, immer dokumentarischer.

Botschaften:

Eine Form. Dann noch eine

Uns interessiert an Annemarie von Matt und Sonja Sekula, wie Bilder zur Sprache kommen, also wie Sprache in ein Bild eintreten kann, aber auch weshalb bestimmte Bilder besprochen werden und andere dem Vergessen anheimfallen. Gelingen und Scheitern liegen bei beiden nahe beieinander. Die Gründe sind vielfältig und nicht eindeutig. In beider Schaffen gibt es eine strukturelle Unschärfe, die es erschwert, das Gesamtwerk in den Blick zu nehmen. Im Spiel ist zudem eine zweifellos faszinierende autobiographische Dimension, die schon von den Zeitgenossen der beiden Künstlerinnen wahrgenommen wurde, und für das Verständnis ihres Schaffens bedeutsam ist, welche aber die Autorität des einzelnen Werkes schwächen kann. Annemarie von Matt und Sonja Sekula thematisieren im bildnerischen und literarischen Werk ihr Frau-Sein und die entsprechenden Handlungsspielräume. In formaler Hinsicht äussert sich das Autobiographische sehr verschieden. Während Annemarie von Matt ab 1939 literarische Rollenmodelle aufgreift, also mimetische Verfahren anwendet, um ihre eigene weibliche Existenz zu fiktionalisieren, befragt Sonja Sekula in ihrer Dichtung obsessiv, direkt und schutzlos ihr Selbst, gerade auch dann, wenn sie im Text vorgibt, von sich abzusehen. Der New Yorker Künstler und Kunstkritiker Brian O'Doherty spricht bei Sekula von einer „fast theatralischen Masslosigkeit“ im Umgang mit sich selbst.⁴⁸ Ihrem Selbstverständnis nach war Sekula keine Outsiderin. In New

48 Vgl. den Beitrag von Brian O'Doherty in: *Dunkelschwestern*, a.a.O., S. 280-283.

York lebte sie in einem internationalen Kreis von befreundeten Künstlerinnen und Künstlern sowie in einem gesellschaftlich und künstlerisch aufgeschlossenen Umfeld. Es sind ihre fruchtbarsten und erfolgreichsten Jahre. Nach ihrer Rückkehr in die Schweiz litt sie unter der persönlichen Einsamkeit und der künstlerischen Missachtung, obschon sie 1961 in ihren Aufzeichnungen festhält, es genüge, sich anonym schöpferisch zu betätigen, und öffentliche Anerkennung sei unwichtig.⁴⁹ Sekula folgte zunächst in den Texten auf den Zeichnungen der vierziger Jahre dem surrealistischen Prinzip der freien Assoziation. Auf den Gemälden der späten vierziger Jahre finden sich manchmal Kurztexte, die sich wie Bildlegenden lesen lassen. Arbeiten, in denen sprachliche Elemente bildliche ersetzen, wie sie seit den vierziger Jahren für Annemarie von Matt typisch sind, finden sich bei Sekula selten. Eine Ausnahme bilden die Streichholzmeditationen aus dem Spätwerk. Die beschrifteten, geschmückten, bezeichneten Zündholzschächtelchen von 1961 enthalten neben kleinen Objekten wie bemalten Steinchen und Zündhölzern auch beschriebene Zettel. „Ein Wunsch und meine Hoffnung waren,“ notiert sie am 31. August 1962, „dass diese Arbeiten einmal reisen, dass etwas von mir in ihnen 'auf die Reise kann'“.

Annemarie von Matt und Sonja Sekula sind Doppelbegabungen. Als Autorinnen sind sie Meisterinnen der knappen Form. Beide schreiben schon als junge Frauen, treten aber zunächst als Malerinnen an die Öffentlichkeit. In dieser Frühzeit ist der Brief für beide ein wichtiges Medium, um sich literarisch zu formulieren - und bleibt es zeitlebens. Der Liebesbrief steht bei beiden im Zentrum. Die Zeichnungen und Texte im „Manina Blumen Buch“ (1951) von Sonja Sekula sind an ihre Freundin Manina Thoeren gerichtet. Annemarie von Matt schrieb für Josef Vital Kopp und Hans von Matt einige ihrer schönsten Texte. Das persönlich adressierte Werk wird bei Annemarie von Matt in den vierziger Jahren zur Regel. Text und Bild gehen bei ihr vielfältige Verbindungen ein, bei denen unklar bleibt und vielleicht auch unerheblich ist, ob nun Schrift und Sprache in die malerische und plastische Gestaltung eingedrungen sind oder bildliche Elemente sprachliche ersetzen. Die meisten Werke bleiben in einem fragmentarischen, unvollendeten, vorläufigen Zustand. Eine Ausnahme bilden die Reinschriften ihrer Briefe. In den späten Zetteln tritt die Sprache an die Stelle des Kunstwerks. Das Kunstwerk ist nun eine Möglichkeitsform: Losung, Anweisung, Feststellung, und wendet sich an die Vorstellung. Es bedurfte der Konzeptkunst der sechziger Jahre, um ihre in der Selbstisolierung entstandenen Arbeiten, die im Verständnis ihrer Zeit keine Kunstwerke waren, als solche wahrzunehmen. Während sich bei Annemarie von Matt in den vierziger Jahren das Schreiben und das Malen zu einer einzigen Ausdrucksform verbinden, bleiben sie bei Sekula getrennte Disziplinen. Bild und Text können sich inhaltlich berühren, gehorchen aber doch weitgehend der jeweils eigenen Logik des Mediums.

Erstveröffentlichung in: *Dunkelschwestern: Annemarie von Matt - Sonja Sekula*, hg. von Roman Kurzmeier und Roger Perret, Zürich 2008, S. 13-28.

49 *Dunkelschwestern*, a.a.O., S. 242.