

*Annemarie von Matt (1905–1967)
und Sonja Sekula (1918–1963).*
Bilder zur Sprache bringen
Roman Kurzmeyer, 2008

Als Sonja Sekula mit ihren Eltern Bertie und Bela 1936 Luzern verliess, um sich mit ihnen in New York niederzulassen, war sie 18 Jahre alt. Annemarie von Matt hatte 1928–1935, vor der Heirat mit dem Bildhauer Hans von Matt, ebenfalls in Luzern gelebt, danach wohnte das Ehepaar in Stans. Der Luzerner Künstlerkreis, zu dem auch der Stanser Hans von Matt zählte, war überschaubar. Das Ehepaar kannte auch Bertie Sekula. 1928 beauftragte diese Hans von Matt mit dem Bildnis ihrer Tochter Sonja. Ob Annemarie von Matt Sonja Sekula später als Künstlerin wahrnahm, ist ungewiss, aber doch eher unwahrscheinlich. Von Matt war eine damals durch ihre Marienbilder regional bekannte Malerin, deren Name aber in den 1940er-Jahren, als Sekula im Kreis der im amerikanischen Exil lebenden Surrealisten um André Breton verkehrte und in New York auszustellen begann, selbst vor Ort allmählich an Bedeutung verlor. 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. Bei Parsons stellte 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 aus. Unter diesen Vergessenen der Formierungsjahre des Abstrakten Expressionismus sind besonders viele weibliche Künstler, 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 Milieus, und in völlig unterschiedlichen und unverbundenen künstlerischen Umfeldern arbeiteten. Sekula lebte mit ihren vermögenden Eltern in New York, erlebte in einer Metropole den Anfang einer neuen, weltweit wirkenden künstlerischen Bewegung und gestaltete diesen selber mit, indem sie Gemälde schuf, die diese neue künstlerische Haltung überzeugend zum Ausdruck brachten. Indessen erlebte Annemarie von Matt nach den auch in Luzern experimentellen, aufgeschlossenen 1920er-Jahren im ehelichen Haushalt im kleinen Stans ab den 1930er-Jahren die zunehmende Isolierung und Erstarrung der Schweiz im Zuge der gegen die Bedrohung durch Faschismus und Nationalsozialismus gerichteten Geistigen Landesverteidigung.

Annemarie von Matt und Sonja Sekula werden als Künstlerinnen erinnert, beide waren aber auch – und dies ist eine weitere Gemeinsamkeit, die uns hier besonders interessiert – seit ihrer Jugend schriftstellerisch tätig. Sie sind auch Autorinnen. Und als solche sind sie erst noch zu entdecken: Beide haben literarische Texte verfasst, die aber, mit Ausnahme des surrealistischen Gedichts „Womb“ (1943) von Sonja Sekula, nicht publiziert wurden,² und sie verwende-

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

2 Sonia Sekula, „Womb“, in: *VVV*, 2–3, März 1943, S.67.

ten überdies Wörter und Texte in ihrer bildnerischen Arbeit. In beider Schaffen gibt es neben den literarischen Manuskripten zusätzlich viele Werke, die sich keiner klassischen Disziplin zuordnen lassen, da sie *zwischen* Literatur und bildender Kunst stehen. Seit den 1920er-Jahren ist das Terrain für eine Diskussion der Bild-Text-Montagen der beiden Künstlerinnen im Bereich der Kunstgeschichte im Grunde bereitet. Trotzdem steht eine angemessene Rezeption sowohl dieser Montagen als auch des literarischen Schaffens von Sekula und insbesondere von Annemarie von Matt bis heute aus.

Was meine ich, wenn ich von einem bereiteten Terrain spreche? Ich denke an die klassischen Avantgarden, also vor allem an Kubismus, Futurismus, Dadaismus und Surrealismus, in denen sich Wort und Bild, Literatur und bildende Kunst, also zwei vormals getrennte Gattungen wechselseitig durchdringen und bereichern. Bereits in den 1910er- und 1920er-Jahren waren die grundsätzlichen, bis heute relevanten 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. Stéphane Mallarmé beispielsweise schuf in „Un coup de dés“ Bilder aus Worten. Von Guillaume Apollinaire sind die „Poèmes 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 Max Faust die „Ikonisierung der Sprache“.⁵ Umgekehrt beobachtet er im Bereich der Malerei eine „Lingualisierung“: Sprache kann, beispielsweise im Kubismus, oder Surrealismus zum Medium der bildenden Kunst werden, indem einzelne Buchstaben oder Zeitungsausschnitte in ein Bild integriert werden. Sprache kann in der abstrakten Kunst als komplementärer Kommentar auftreten. Man denke 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 1960er-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 also mit ihrem Interesse für sprachlichen, und zwar literarischen, genauer: poetischen und nicht theoretischen Ausdruck keine Ausnahmeerscheinungen in der Kunst ihrer Zeit.

Die Gründe für die verzögerte oder gänzlich ausbleibende 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 Wege zu entwickeln. Zunächst: Beide Künstlerinnen nehmen gegenüber dem künstlerischen Feld eine ambivalente Haltung ein. Beide verfügen über Doppelbegabungen. Während sich Sekula im Verlauf ihres Lebens immer weniger festlegt auf eine bestimmte Schaffensform, klärt sich die Position von Matts mit der Zeit. Letztere lebt und arbeitet zuletzt ausserhalb des künstlerischen Feldes. Diese Ambivalenz hängt

3 Vgl. das Standardwerk von Wolfgang Max Faust, *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 Faust 1977 (wie Anm. 3), S. XX.

mit ihrer beider Vorstellung von Kunst als einer autobiografischen, auf Selbsterkenntnis ausgerichteten Aktivität zusammen. Gisela Steinlechner spricht denn auch von „diarischen Produktionsweisen“ und meint damit das Selbstgespräch und den Vorrang des künstlerischen Prozesses gegenüber dem vollendeten Werk im Schaffen beider Künstlerinnen. Kunst wird für sie 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 1940er-Jahren 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 ein Grund ist sowohl für die Unterbrechung der Rezeption bei Sekula, wie umgekehrt auch für die Neubewertung ihrer beider Werke in neuerer Zeit. Ihn 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 spitzt damit einen Gedanken zu, der sich schon bei Hans von Matt findet: Dieser beschreibt seine Frau in seiner Monografie von 1969 als eine „ungemein eigenrichtige Person“ und erwähnt ihren unbedingten Hang zu Freiheit und Selbstständigkeit, dem sie in ihrer Kunst und in ihrem Schreiben nachgegangen sei.⁸

Annemarie von Matt: Ein Monolog ist ein Dialog für eine Person

Das bildnerische und literarische Werk, das Annemarie von Matt hinterliess, wurde in den 1970er-Jahren erstmals als eigenständiger Beitrag zur Schweizer Kunst gewürdigt. Theo Kneubühler bezeichnete ihr Schaffen damals in der schon zitierten Werkdarstellung als Transformation einer „individuellen Spiritualität“.⁹ Damit war eine Spur gelegt für ein Verständnis dieses Schaffens als Ausdruck einer Kultur der privaten Frömmigkeit. Diese Einschätzung ist durchaus begründet, denn ein zentrales Motiv ihres frühen, stilistisch an religiöser Volkskunst orientierten Schaffens ist die Madonna mit dem Kind. Die Verwurzelung in der katholischen Volkskultur, die das Interesse an Magie, Astrologie und Mythos einschliesst, ist durch das Leben und Werk der Annemarie von Matt bezeugt. Auf eine in der damaligen Zeitkunst beispiellose Art verbindet sie in ihrem Werk Elemente der sakralen, bäuerlichen Volkskultur mit einer handwerklichen, experimentellen, fantasievollen 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 ein über die Gegenwartskunst informiertes und zugleich das kulturelle Erbe bewahrendes Umfeld. Vergewärtigt man sich ihre Arbeiten vor diesem Hintergrund, so wird deutlich, dass die isolierte

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

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

8 Vgl. Hans von Matt, „Die eigenwillige Persönlichkeit“ (1969), wiederabgedruckt in Kurzmeyer/Perret (Hg.) 2008 (wie Anm. 6), S. 257–259.

9 Zur Werk- und Wirkungsgeschichte vgl. *Annemarie von Matt (1905–1967): „Einblick in meine Unterwelt“*, hg. von Marianne Baltensberger, Ausst.-Kat. Nidwaldner Museum Stans, Wabern/Bern 2003.

Stellung ihres späteren Schaffens, das uns hier besonders interessiert, mit einem anderen Verständnis von der Funktion von Kunst, sowohl literarischer als auch bildnerischer Arbeit, zusammenhängen muss. Das Kunstwerk ist für Annemarie von Matt Formulierung des persönlichen Befindens, des subjektiven momentanen Erlebens und des eigenen Lebensprozesses, in den punktuell durchaus auch andere Menschen bewusst einbezogen werden.

Die Sichtung ihres schriftlichen Nachlasses durch Roger Perret brachte viele unbekannte Texte zutage, eine Auswahl wurde 2008 erstmals abgedruckt.¹⁰ Diese Schriften belegen das bislang lediglich angenommene, aber nie nachgewiesene frühe literarische Interesse und Talent von Annemarie von Matt. Zu entdecken ist nun eine belesene, politisch wache Künstlerin, die sich in Text *und* Bild anspielungsreich auf literarische Figuren bezieht und nicht etwa auf bildnerische Werke. Das ist insofern bemerkenswert, als ihr ab 1939 entstandenes autobiografisches Werk nun mittels literarischer Stoffe lesbar und verstehbar und damit erkennbar wird, dass ihr Schaffen auch auf Nachahmung und Identifikation baut und nur bedingt fiktional ist. Um eine Veröffentlichung ihrer Texte bemühte sich 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) 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.“¹¹ Während sie in ihren textilen Arbeiten der 1920er- und den religiösen Bildern der 1930er-Jahre tendenziell hinter die Werke zurücktrat, also beispielsweise ganz auf die dekorative 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, Bildnerischem und Autobiografischem eine bildliche Qualität hat, die erst sichtbar wird, wenn grössere Teile dieses Gewebes ins Auge gefasst werden können. Dies sollen die folgenden Beispiele leisten:

Eines ihrer bekannteren Werke ist der Tonkopf *Die NICHT ANSPRECH(BAR)12* (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 das Werk um 1940, als Annemarie von Matt auch an anderen figürlichen plastischen Werken arbeitete. Hans von Matt berichtet, dass die ausgetrocknete, ungebrannte Lehmplastik im Keller zerbröckelte.¹³ Der Marienkopf wurde vom Rumpf abgetrennt und 1961 von Annemarie von Matt bemalt, leicht modifiziert und beschriftet. Sie öffnete den zuvor geschlossenen Mund der Figur und schrieb auf die Stirn: „SIE SINGT AVE/SIE HEISST: die NICHT ANSPRECH(BAR)“. An der Stelle des fehlenden rechten Ohrs notierte sie: „KEIN OHR/DESWEGEN/UNHÖR(BAR)/NICHT AN-/SPRECHBAR“. Auf dem Hals steht: „DIESER ‚MARI/ DAS MAUL geöffnet/MARIAE GE [unleserlich, vermutlich: BURT] 1961“. Und auf der

10 Vgl. Kurzmeyer/Perret (Hg.) 2008 (wie Anm. 6), S.29–137.

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

12 Von Annemarie von Matt handschriftlich mehrfach unterstrichene, umrahmte und umkreiste Buchstaben und Worte werden hier in runder Klammer wiedergegeben. Eckige Klammern markieren unsichere Lesarten und Ergänzungen des Verfassers.

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

linken Wange vermerkte die Künstlerin: „HIER/TELEPHON/OHRHÖRER“. Im Oktober 1964, drei Jahre nachdem sie die Madonna umgearbeitet hatte, schrieb sie auf eine Fotografie der „Kellermadonna“: „Weil keine HeiligenSCHEINE 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).“¹⁴ Theo Kneubühler interpretiert 1973 das von Annemarie von Matt 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.“¹⁵ 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. Dreissig Jahre später schreibt Christoph Lichtin hingegen, die Arbeit „verdeutlicht die Kommunikationsproblematik“.¹⁶ Beides trifft zu, die Autoren verfehlen allerdings mit ihrer Deutung einen zentralen Aspekt der künstlerischen Absicht Annemarie von Matts, nämlich das Werk durch die Umarbeitung und 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 Annemarie von Matt die erste Fassung. Neben diesen Zeichnungen sind ein Notizbuch, das sogenannte rote Buch mit längeren literarischen Texten u. a. vom 19. Oktober, 15. Dezember und 27. Dezember 1940 sowie 5. September 1945, und verschiedene Zettel u. a. aus den frühen 1940er-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 ihren Geliebten, den Luzerner Priester und Schriftsteller Josef Vital Kopp. Der letzte Eintrag in ihrer Agenda im Jahr 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*. Er handelt von einer wahnsinnig gewordenen deutschen Gräfin Löwenjoul, 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 Prinz 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

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

15 Vgl. den Beitrag von Theo Kneubühler in: *Annemarie von Matt*, Galerie Raeber Luzern, 1973, o. S.

16 Christoph Lichtin, „Eine Ordnung der Dinge: Zu Annemarie von Matts plastischem Werk“, in: *Ausst.-Kat. Stans 2003* (wie Anm. 9), S. 75.

dem Grafen Löwenjoul geworden, einem Reiterhauptmann und Lebeamann, der sie schamlos betrogen habe. Sein Ruf sei ihm indessen vorausgegangen, und gerade deshalb habe sie sich von ihm so angezogen gefühlt. Zwei Kinder habe sie von ihm bekommen, die beide binnen weniger Wochen verstorben seien. Die Mitgift der Gräfin und später das Erbe ihrer Eltern habe der Graf verspielt. Verschuldet sei er nach Amerika geflüchtet, wohin sie ihm gefolgt sei. Als auch das Geld ihrer Verwandten ausblieb, habe er sie verlassen. 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.“¹⁷ Der Wahnsinn wird von Thomas Mann in der Figur der Gräfin Löwenjoul als positive Kraft gedeutet, durch die sie sich in einer nicht zu bewältigenden Lebenssituation vor der Verzweiflung rettet. „Die Wunderlichkeit ist eine wohltuende Verwirrung, deren sie gewissermassen Herr ist und die sie sich erlaubt“.¹⁸ In ihren fragmentarischen literarischen Notizen macht Annemarie von Matt aus der Gräfin Marie Caroline Löwenjoul, die Tante von Rosine, und entwickelt eine eigene, von der Romanvorlage unabhängige Geschichte, in die sie unverkennbar eigene Erlebnisse einbaut und Schilderungen der beiden Hauptfiguren, die junge, 30-jährige Rosine und die ältere Tante, immer wieder so ineinander übergehen lässt, dass sie stellenweise zu einer Figur zu werden scheinen. 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 mit Inschriften versehen. Auf der ersten Fassung heisst es: „Marie Caroline/TANTE LÖWENJOUL/Rosine“ und, durchgestrichen: „Ekstase, Askese und Theurgie.“ Oben links steht: „Haare oben hohes/Band/sie jünger.“ Unten rechts datiert: „1940“, und unten links in Klammern: „Diese ist besser 1955 gewusst.“ Auf der Replik, einer kolorierten Federzeichnung, ist zu lesen: „Tante Löwenjoul nach der Zeichn. von 1940 später gezeichnet.“ Künstlerisch interessant sind diese beiden Zeichnungen im Vergleich. Für sich genommen handelt es sich lediglich um Skizzen aus einem grösseren, un abgeschlossenen Arbeitszusammenhang. Erst vor dem Hintergrund des zeitlichen Rahmens von 15 Jahren, innerhalb dessen die Zeichnungen entstanden, beginnen die Arbeiten durch die handschriftlichen Kommentare, die auf eine bewusste Wiederaufnahme des Motivs hinweisen, 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 dabei um ein Blatt aus dem Jahr 1941 mit den handschriftlichen Vermerken 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 über dem ungekämmten Haar. Pflanzen und Gräser sind angedeutet, sodass man sich die Frau knieend in einer hochgewachsenen Wiese vorstellen könnte, über dem linken, mit einem Reif geschmückten Arm trägt sie ein Tuch. Der schöne Mund, der schlanke Hals, Ohr, Wangen, Augen und Brüste sind rot markiert. Sie wirkt entspannt.

17 Thomas Mann, *Königliche Hohheit*, Frankfurt a. M. 1989, S.252.

18 Ebd.

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 seine Frau durch den Schriftsteller Meinrad Inglin darauf aufmerksam wurden. Inglin besuchte sie im Frühjahr 1941 und überliess ihnen das Buch. Annemarie von Matt sei von dem Stoff so fasziniert gewesen, berichtet Hans von Matt, dass er es erst nach langer Zeit 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, einem kleinen Holzhaus nahe der Passhöhe. Am 12. Mai 1941 bedankt sich Annemarie von Matt bei Inglin, entschuldigt sich für die Verzögerung und schreibt zu der Bedeutung, die die Erzählung für sie hat: „Es ist wohl-tätig-gewalt-tätig, dieses Buch.“¹⁹ Hofmannsthal schildert die Begegnung des jungen Andreas von Ferschengelder mit Maria, die als „Dame“ bezeichnet wird, und Mariquita, einer Kokotte, im Venedig des 18. Jahrhunderts. Es handelt sich bei den beiden Frauen, so heisst es in der Erzählung um „Spaltungen ein und derselben Person“.²⁰ Hofmannsthal greift für seinen Stoff auf eine psychiatrische Fallgeschichte zurück, die 1906 in New York von Morton Prince veröffentlicht worden war und von der er 1907 erfuhr.²¹ 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.“²² Maria ist eine Ästhetin voller Lebensangst, bei ihr ist „die Seele wie ein Schleier über dem Leib“.²³ 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“.²⁴ Mariquita ist „intrigant, scharfsinnig, cynisch, ruhelos, gottlos“.²⁵ 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“.²⁶ Mariquita ist, so Hofmannsthal, „Heidin, sie glaubt an den Moment, an sonst nichts.“²⁷ Hans von Matt erinnert sich, dass seine Frau die Figur 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‘.“²⁸ Wiederum

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

20 Vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke: Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, hg. von Bernd Schoeller, 10 Bde., Frankfurt a. M. 1979, Bd. 7, S. 274.

21 Ebd., Kommentar von Bernd Schoeller in der Bibliographie S. 670.

22 Ebd., S. 279.

23 Ebd., S. 280.

24 Ebd., S. 276.

25 Ebd., S. 277.

26 Ebd., S. 275.

27 Ebd., S. 276.

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

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 verband. 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, als allerletztes 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 ohne den vielleicht nicht einlösbaren Anspruch betrachten, 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.²⁹ Ein solcher Anspruch sei, so argumentierte 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 überdies in zeitlich weit auseinanderliegenden Arbeitsschritten miteinander vernetzt, verändert oder kommentiert worden sind. Diesem ungewöhnlichen und erklärungsbedürftigen prozessualen Verständnis künstlerischer Arbeit, das in letzter Konsequenz die Existenz der Künstlerin selbst erfasste, sei so gesehen nur die Rekontextualisierung aller überlieferten Informationen, Arbeiten und Dokumente angemessen. Die biografischen Recherchen für den vorliegenden Essay 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 des Gesamtwerkes von Annemarie von Matt erst in den 1970er-Jahren einsetzte. Es liegt in der Logik dieser offenen, prozessualen Werkstruktur, dass das Œuvre abgeschlossen sein muss, bevor es öffentlich diskutiert werden kann. Es bedurfte aber wie bei Sonja Sekula zudem einer Veränderung des Kunstbegriffs und der Entwicklung der Konzeptkunst in den späten 1960er-Jahren, um das seit den 1940-Jahren entstandene intermediale Werk (Zeichnungen, Notizen, Lebenslosungen, Handlungsanweisungen) überhaupt als Kunst anzuerkennen. Diese Ungleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption, 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 tuen werdet eines Tages in meine Unterwelt wundersam/reich geheimnissvoll/ und pauvre/geheimnissvoll“³⁰.

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. Dazu gehörten Künstler wie André Breton, Roberto Matta, Marcel Duchamp, Joseph Cornell und insbesondere John Cage, und unter Sekulas bevorzugten Autoren waren in den 1940er-Jahren Gertrude Stein und James Joyce. 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 Schrift eine Nähe zum Surrealismus aufweisen, den die europäischen Künstler ins amerikanische Exil mitbrachten. Auf den Spuren surrealistischer Künstler bereiste Sonja Sekula Mexiko. Der „Automatismus“ Bretons spielte im Kreis der jüngeren New

29 Roman Kurzmeyer, „Normen“, in: Ausst.-Kat. Stans 2003 (wie Anm. 9), S. 126.

30 Vgl. Kurzmeyer/Perret (Hg.) 2008 (wie Anm. 6), S. 137.

Yorker Maler als kollektive künstlerische Methode eine zentrale Rolle. Vielleicht hörte Sekula nicht erst in der Exilgemeinde der europäischen Künstler davon, sondern hatte das Konzept schon in der Schweiz kennengelernt, denn 1934 zeigte das Kunsthaus Zürich die Ausstellung „Was ist Surrealismus?“, in der Arbeiten von Hans Arp, Alberto Giacometti, Julio González, Joan Miró und Max Ernst zu sehen waren. Ernst hatte auch das Ausstellungspakat gestaltet und das Vorwort zum Katalog geschrieben.³¹ Wie Breton, der 1924 das „Surrealistische Manifest“ verfasst 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.“³² Das künstlerische Experiment und nicht theoretische Überlegungen hätten aber bald gezeigt, „dass die Annäherung von zwei (oder mehr) scheinbar wesensfremden 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 demnach 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 eine literarische Strategie, doch für ihn ist die freie Assoziation ein Bildfindungsverfahren und keine Malmethode wie etwa für André Masson. Sekula lernte Max Ernst, der zum Freundeskreis um 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.³³ Diese Arbeit, die als *Dessin successif* betitelt ist, umfasst sechs nacheinander entstandene Skizzen von den an diesem Spiel beteiligten Künstlern, und beruht auf dem Versuch, die Zeichnung des Vorgängers, die nur fünf Sekunden angeschaut werden durfte, zu reproduzieren. Im selben Jahr, in dem diese Gemeinschaftsarbeit entstand, nahm Sekula erstmals an einer Ausstellung in der Galerie von Peggy Guggenheim, der damaligen Lebensgefährtin von Max Ernst, teil. Mit den New Yorker Künstlern ihrer Generation teilte Sekula auch das Interesse an der Kunst der Ureinwohner Nordamerikas.³⁴ Visuell fassbar wird dies in ihrem eigenen Werk 1946 nach einem Aufenthalt in New Mexico, wo sie Kunstwerke der Navajo kennengelernt und ein „sand-painting“ gesehen hatte. 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 1940er-Jahren war, mag der Umstand veranschaulichen, dass Betty Parsons 1946 ihre Galerie in New York mit der Ausstellung „Northwest Coast Indian Painting“ eröffnete,

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

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

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

34 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 ihres ästhetischen Wertes.

die Barnett Newman zusammengestellt hatte.³⁵ 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 Völkern war die abstrakte Kunst eine selbstverständliche, wohlverstandene, weitverbreitete Tradition.“³⁶ Dieser Rückbezug auf die indigene 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 bemerkt, das bestimmende Merkmal der New Yorker Malerei jenes Jahrzehnts sei „eine brennende Dunkelheit“ gewesen.³⁷ Verantwortlich dafür waren eine seltsame Mischung aus allgemeiner Angst, die mit der unsicheren weltpolitischen Lage im „Kalten Krieg“ zusammenhing, und einem ausgeprägten Sendungsbewusstsein der Künstler. Es war die Zeit, in der Jackson Pollock seine schon 1949 berühmten, grossformatigen Drip-Paintings malte, indem er auf die vor ihm liegende Leinwand synthetische Farben und Lacke tröpfelte, spritzte und schleuderte. So entstanden Gemälde, deren dichte Struktur einen Nachvollzug des Malprozesses, beispielsweise der Reihenfolge und Schichtung der Farbe, nicht mehr erlaubt 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 bewusstlosen Aktion des Dripping“, schreibt Regine Prange, „materialisierte das Bild, machte es endgültig undurchsichtig“.³⁸

1948 wechselten Jackson Pollock und mit ihm u. a. Mark Rothko und Clifford Still von Peggy Guggenheim, die ihre New Yorker Galerie schloss, zu Betty Parsons. Im selben Jahr nahm Parsons auch die damals 30-jährige Sekula unter Vertrag. Es wäre falsch zu behaupten, die Kunst von Sonja Sekula sei in den 1940er-Jahren in New York nicht sichtbar gewesen. Sekula stellte nicht nur aus und verkaufte, sondern sie erwarb auch Werke von Künstlerinnen und Künstlern, die ihr besonders nahestanden, u. a. von Joseph Cornell³⁹ oder Alice Rahon, und sammelte auf ihren Reisen auf dem amerikanischen Kontinent, wie viele andere Künstler ihrer Generation, Werke der indigenen Völker. Und doch blieb sie, in den Worten von Betty Parsons, „eine einsame Wölfin“.⁴⁰ Ann Gibson schildert in ihrer „anderen“ Geschichte des abstrakten Expressionismus nicht nur, wie in den späten 1940er-Jahren lesbische, schwule

35 Barnett Newman 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.

36 Ebd., S. 151.

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

38 Regine Prange, „‘Jack the Dripper‘ oder Pollock und ‚The American Sublime‘“, in: *kritische berichte*, 1/1993, S. 37.

39 Vgl. *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The Story of Art of This Century*, hg. von Susan Davidson und Philip Rylands, Ausst.-Kat. Fondazione Peggy Guggenheim Venedig u. a., Ostfildern 2004, S. 290.

40 Betty Parsons, zit. nach: Nancy Foote, „Who was Sonia Sekula?“, in: *Art in America*, 59, 5, September/Okttober 1971, S. 79.

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, in dem diese darlegt, dass sie dem Wunsch des amerikanischen Publikums nach grossen Formaten nicht entsprechen wolle, obschon sie die Malerei von Pollock liebe: „Ich halte an meinen Bedürfnissen fest und bevorzuge aus äusseren und moralischen Gründen das kleine Format. Es enthält mehr Ruhe, mehr Hoffnung und braucht genauso viel Zeit.“⁴¹

Sonja Sekulas Arbeit entwickelte sich im Unterschied zu derjenigen von Annemarie von Matt stets in Berührung und Auseinandersetzung mit den ambitioniertesten künstlerischen Positionen ihrer Zeit und ist dennoch ein Gegenmodell zur produktorientierten Kunstpraxis. Sie arbeite bewusst in verschiedene Richtungen, notierte sie 1957 auf einem ihrer Werke.⁴² 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 sie war Stilvielfalt Ausdruck von Freiheit. In dem Komponisten John Cage fand Sekula einen Künstler der nächsten Generation, der diese Offenheit zum Prinzip seiner Kunst machte. Eine zentrale Kategorie in seinem Werk 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 der Einbezug des Zufalls in den bildnerischen Prozess als Möglichkeit aufgefasst wurde, das Bild für das Unterbewusstsein des Malers zu öffnen und seiner Kontrolle tendenziell zu entziehen. Pollock soll gesagt haben, er male nicht nach der Natur, denn: „I am nature“.⁴³ Cage jedoch suchte nicht nach einer authentischen Form von subjektivem Ausdruck.⁴⁴ 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.⁴⁵ Das ist auch ein Grund dafür, dass John Cage von Marcel Duchamp und dessen Idee des Ready-made fasziniert war.⁴⁶ Sonja Sekula lebte ab 1947 an der Grand Street, Ecke Monroe Street in der Lower East Side von New York, auf derselben Etage wie 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 schreibt sie, sie sei für das „Durchsichtige bekannt“ gewesen, für „flüssige Linien“ und für „noch flüssigere Farbströme“.⁴⁷ Mit Earle Brown, Morton Feldman, David Tudor und Christian Wolff gab Cage 1950–1954 in seinem Loft Abendeinladungen,

41 Gibson 1997 (wie Anm. 1), S.129–131: „I stick to my 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.“

42 Vgl. Abb. in: Kurzmeyer/Perret (Hg.) 2008 (wie Anm. 6), S.228.

43 Zit. nach Prange 1993 (wie Anm. 38), S.20.

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

45 Ulrich Bischoff, „Kunst als Grenzbeschiebung. John Cage und die Moderne“, in: *John Cage. Kunst als Grenzüberschreitung*, hg. von Ulrich Bischoff, Ausst.-Kat. Neue Pinakothek München, München 1991, S.18.

46 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*, hg. von Annja Müller-Alsbach, Ausst.-Kat. Museum Jean Tinguely Basel, Ostfildern 2002, S.37f., sowie *Etant donné*, 6, *Marcel Duchamp & John Cage*, Paris 2005.

47 Vgl. Kurzmeyer/Perret (Hg.) 2008 (wie Anm. 6), S.230.

bei denen nicht nur Musiker, sondern auch viele Maler zu Gast waren. 1951 malte Sekula mit „*Silence*.“ ein Schlüsselwerk nicht nur ihres eigenen Schaffens, sondern auch für die Kunst der 1950er-Jahre. Mit dem Titel bezog sie sich auf einen zentralen Begriff aus dem Kreis um John Cage und schrieb ihn daher mit Anführungszeichen und Satzpunkt auf die Leinwand, womit sie ihn als Zitat auswies.⁴⁸ Im folgenden Jahr widmete John Cage Sonja Sekula eines seiner *Seven Haiku* für Klavier. Im selben Jahr komponierte er seine 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 Cages Kompositionen bildet die Voraussetzung, um die Welt zu hören. Er 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, unmittelbaren Erfahrung der Dinge. Dieser mediumistischen Auffassung von der Aufgabe des Künstlers, die sich auch bei Annemarie von Matt findet, entspricht Sekulas 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 glücklichsten Jahre ihres kurzen Lebens. Die Sekulas sahen sich wegen der hohen Behandlungskosten genötigt, New York 1955 mit ihrer inzwischen 37 Jahre alten Tochter zu verlassen. Sonja Sekula war damit von 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 ab. Erst jetzt begann sie, sich eingehend mit den Schriften von Jung, Suzuki, Graf Dürckheim, Alan Watts und Eugen Herrigel zu beschäftigen. „Entmutigt? Eitel? Bestrebt, mir einen Namen zu machen? Nein, im Grunde nicht – ich glaube, *Zen* ist eine gute Beschreibung meiner Arbeit“, notiert sie auf Englisch am 11. April 1958 in ihr Tagebuch.⁴⁹

Im Unterschied zu Sekulas 1945 entstandenen Zeichnungen, in denen das Zeichnen und Schreiben dem gleichen Prozess der freien Assoziation unterworfen ist, wirkt der bildnerische Prozess in den 1950er-Jahren kontrollierter und programmatischer, vor allem aber ist die Arbeit immer stärker autobiografisch geprägt. 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, ihrer eigenen Forderung gerecht zu werden: „Verzweifelt suche ich nach neuen Formen. Ich finde keine in meinem/Kopf. Unbewusst zeichne ich daher Formen, die irgendwo sind/versteckt oder vielleicht weiter als der Kopf. Ich will/weibliche Formen zeichnen, aber der Hintern und die Ellbogen und der Hals/oder die Hände

48 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 gehalten hatte. Vgl. die deutsche Ausgabe: John Cage, *Silence*, Frankfurt a. M. 1987.

49 Vgl. Kurzmeyer / Perret (Hg.) 2008 (wie Anm. 6), S.230: „Discouraged? Vain? Wanting to make a name? No, not really – I feel that *Zen* is a good answer to my work.“

interessieren mich eigentlich nicht. Ich suche also nach Formen./Quadratisch oder rund oder Punkte oder einen Strich oder zwei Striche und/dann will ich einen Mann zeichnen. Also ein Mann, der seine Arme/bis in den Himmel streckt, braucht nur ein paar Striche links und rechts, und/der Himmel hat gar keine Form. Ich höre also auf zu denken und/mache nur Telefonkritzeleien mit einem Bleistift auf Papier und/vergesse so, dass ich noch immer etwas finden will, etwas Neues finden will, alles/erscheint mir ein wenig ähnlich.“⁵⁰

Während Cage den Begriff der Musik und jenen 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, nicht aber künstlerisch einlösen kann. Die künstlerische Arbeit wird ab den mittleren 1950er-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 zum einen in das Bild eintreten kann, aber auch weshalb zum anderen bestimmte Bilder besprochen werden und andere dem Vergessen anheimfallen. Gelingen und Scheitern liegen bei beiden Künstlerinnen 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 autobiografische Dimension, die schon von den Zeitgenossen 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 Autobiografische sehr verschieden. Während Annemarie von Matt ab 1939 literarische Rollenmodelle aufgreift und dabei 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.⁵¹ Ihrem Selbstverständnis nach war Sekula keine Aussenseiterin. In New 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 mangelnden Beachtung ihrer Kunst, obschon sie 1961 in ihren Aufzeichnungen festhält, es genüge, sich anonym schöpferisch zu betätigen, öffentliche Anerkennung sei unwichtig.⁵² Sekula folgte zunächst in den Texten auf den Zeichnungen der 1940er-Jahre dem surrealistischen Prinzip der freien Assoziation. Auf den Gemälden der späten 1940er-Jahre finden sich manchmal Kurztexte, die sich wie Bildlegenden lesen lassen. Arbeiten,

50 Vgl. die Zeichnung *Explaining (Ex-plan..ation..)* von 1951, abgebildet in: Ebd., S. 195: „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.“

51 Vgl. den Beitrag von Brian O'Doherty in: Kurzmeyer/Perret (Hg.) 2008 (wie Anm. 6), S. 280–283.

52 Kurzmeyer/Perret (Hg.) 2008 (wie Anm. 6), S. 242.

in denen sprachliche Elemente bildliche ersetzen, wie sie seit den 1940er-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 äussern, 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 ihr in den 1940er-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. Davon ausgenommen sind die Reinschriften ihrer Briefe. In den späten Zetteln tritt die Sprache an die Stelle des Kunstwerks. Das Kunstwerk ist nun eine Möglichkeitsform: Als Losung, Anweisung, Feststellung wendet es sich an die Vorstellung. Es bedurfte der Konzeptkunst der 1960er-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 1940er-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 eigenen Logik des jeweiligen Mediums.

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