

Christine Lederer

Gespräch Donnerstag 6. Mai 2021, Bildraum Bregenz 18:00

Wäsche-Spindel oder -Ständer: die sprachliche Wahl belegt die geschlechtliche Zuordnung. Jede und jeder kennt diese Gegenstände, die für reizarme Tätigkeiten im Haushalt stehen. Wäscheleinen im öffentlichen Raum – wie in mediterranen Städten oder im kommunalen Wohnbau – sind seltener geworden. Wäschespindeln sind privaträumliche Hängevorrichtungen, Alltagsobjekte, die nur bei Gebrauch hervor geräumt, sonst aber klammheimlich in Raumnischen verstaut werden. Sie zeigen die Niederungen des Alltags, die dröge, routinehafte Existenz. Hier sind sie zweckentfremdet, nobilitiert zu Kunstwerk und Schaustück, dafür zugleich symbolisch missbraucht. Sie sind verletzt, geknickt, deformiert und demoliert. Zudem stehen die Spindeln nicht auf dem Boden, sondern sind an die Wand montiert. Derart werden sie zu architektonischen Wandreliefs wie bei Tatlin, zugleich zu einem sperrigen Altar in Augenhöhe, allerdings reduziert auf Rahmenwerk, filigrane Armierung und grafisches Gestänge. In der Religion dienen Altäre der Darstellung von Leid und Heilung, in der revolutionären Kunst sind Reliefs Vorboten des Neuen. Beide sind Verwandlungsorte, die saisonal oder epochal, verschieden gebraucht werden, aber stets das Ende des Ungenügens bezeichnen. Während die Kunstwerke der Oktoberrevolution Sinnbilder für eine neue Gesellschaft werden, sind Altäre Türschwellen zum Transzendenten, verschlossene Schätze und anbetungswürdige Planschränke für prekäre Gestimmtheiten.

Bei Christine Lederer sind die Spindeln aber nicht nur Altäre oder soziale Modelle, sondern Blockaden. Sie erinnern an Gerüste, Zäune und Straßensperren. Die Gestelle und Gitter gemahnen an die Skulpturenstapel ihres Lehrers an der Münchner Akademie, Olaf Metzger, mehr noch aber an die Kunst von Cady Noland. Die US-Amerikanerin lässt jahrzehntelang keine Ausstellungen zu, vor einigen Jahren zeigt sie eine Auswahl ihrer Werke im Museum Moderner Kunst in Frankfurt. Noland verwendet eine ähnliche silbrige Glätte, doch weniger Haushaltsinventar. Ihre Installationen versetzen in den Außenraum und in die Gewaltszenarien der Straße. Noland nimmt Autoreifen und Handfesseln hinzu, ihre Gitter erinnern an Hinterhöfe und

Polizeiabsperungen. Lederer bleibt dezenter, sie integriert Sprache ins Bild. Bei den Spindeln erscheinen Worte hinter den Objekten. Lederer malt sie direkt mit dem Pinsel auf die Wand, wie in einem groben Graffiti. *“Optimismus bis zum Rand”* steht da zu lesen. Die bizarren Schatten der Spindel durchkreuzen die Schrift. Die Texte werden von einer Lineatur wie in einem Notizbuch strukturiert, das Lederer gerne benutzt, mal unterstreichend, mal in vertikalen Kolumnen schraffiert. *“Tapfer ohne müde”*. Das sind Slogans, Maximen, fast Parolen, die sich Menschen zuwerfen, die Zuspruch brauchen und sich aufrichten wollen. *“Nie dramatisch”*, das ist der dritte in dieser Reihe von persönlichen Psalmen. Ist *“nie dramatisch”* die Einschätzung einer Lage oder ein Hinweis, die Wallungen des Gemütes im Zaum zu halten? Lederer entnimmt das Zitat einem Buch von Sandra Konrad, »Warum sie will was er will«, dessen eigentlicher Titel »Das beherrschte Geschlecht«, die kritische Auseinandersetzung mit den Geschlechterrollen in der Sexualität vorantreibt. Das Buch ist ein Ratgeber zur Hierarchieumkehr, ein Text gegen bedenkenlose Unterwerfung.

Im Zentrum des Raumes steht ein großes, fast deckenhohes Bild. Zu sehen ist eine Figur, die sich in der Talsohle einer mächtigen Berglandschaft postiert. Sie trägt eine Fahne über der Schulter. Die aufgehende Sonne wird bald das Tal erhellen, durch das ein reißender, aber flacher Fluss schießt. Keine Morgenröte wie bei Nietzsche, eher ein kaltes Blau ist bestimmend, doch die Haltung des Schattenrisses zeigt sich in einer ähnlich heroischen Geste. Das Bild zielt auf ikonische Eindringlichkeit, kaum erlaubt es Ablenkung von seiner unmissverständlichen Botschaft, nur wer dieser nicht folgen will, verliert sich in den Raffinessen fotografischer Details, den Spiegelungen im Wasser und lichten Facetten der schneebedeckten Gipfel. In ihnen findet sich noch Lebendigkeit, Wandlungsfähigkeit und spontane Impression. Die Figur dagegen stemmt sich gegen die Zeit, sie steht aufrecht wie eine Statue. Der Kopf ist geschoren. Die Kahlheit deutet auf den Widerstand, auf eine Bereitschaft zur Mobilisierung, auf Zäsur und Veränderung. Kaum folgt sie dem mäßigenden Einwand: sei *“nie dramatisch”*. Im Gegenteil, anstelle der Ratgeberfibel nimmt sie die Selbstbeauftragung, die Wut und eigene Prophezeiung an, zieht in den Morgen mit einer festen Parole, über den Fluss, in die Höhen, gen Himmel. Der theatralische Auftritt gleicht dem Moment, bei dem Nietzsches Priester

aus der Höhle heraustritt *“glühend und stark wie die Morgensonne”* und sich der Zukunft stellt. Das passive Erdulden ist vorbei. Vieles erinnert an Bilder, die politische Gefolgschaft einmahnen. Zum Beispiel an die revolutionären Kämpfe, die Delacroix malt: eine halbnackte Frau, die Männer über die Barrikaden führt, mit einer Flagge in der Hand. Oder das Denkmal, das die Sowjetunion an der Pariser Weltausstellung gegen das Mahnmal der Nazis stellt. Vera Muchina setzt einen Arbeiter und eine Kolchosbäuerin auf einen riesenhaften Sockel, ohne Fahne, dafür mit Hammer und Sichel und unverdrossen vorwärts stürmend. Die Dynamik des Umsturzes fehlt bei Lederer, sie ist jedoch zu erwarten. Was kommt nach dem Aufbruch, was wird der Mittag bringen, den Nietzsches Zarathustra preist? Vielleicht deutet sich in der Verlassenheit schon das Scheitern an. Hat dieses Projekt weiblichen Widerstands eine Chance? Ähnlich wie Dürers Denkmal für einen Bauernaufstand, das mehr Ernüchterung versinnbildlicht als die Hoffnung auf eine gerechte Welt? Lederer zeigt auch nicht den Vorwärtsdrang, den unerbittlichen Glauben an die klassenlose Gesellschaft wie Muchina im Jahr 1937, wohl aber die Selbstermächtigung der Frau. Ihre Arena ist nicht die revolutionäre Gemeinschaft, sondern – nicht ohne bittere Selbstironie – die Lebenswelt der so genannten Hausfrau. Die Fahne, die sie über der Schulter trägt und durch die das Sonnenlicht durchscheint, ist aus Geschirrtüchern genäht. Neuerlich ein Attribut des Gewöhnlichen, ein Hinweis auf die niedrigen Dienste, den ungeschönten Alltag und die reizlose Routine. Wer die Geschirrtücher ansieht, der erkennt, dass sich ihre Musterung historisch aus der weiblichen Arbeit, der Monotonie der Webstuhlarbeit, herleitet. Zugleich wirkt das Bild der Fahne wie eine Reminiszenz an die Avantgarde. Sind die Tücher blass gewordene Abdrücke jener Visionen, mit denen die Abstrakten des vergangenen Jahrhunderts gegen die Lebensverhältnisse ihrer Zeit zu Felde ziehen? Dass die Kunst zum Leben wird, wird der Avantgarde zum Credo. Ihr markantester Verfechter in der westlichen Welt ist Piet Mondrian. Im Ausgleich von farbigen Flächen und einem schwarzen Linienraster findet er eine real existierende Gerechtigkeit. Mondrian deutet seine Bilder als Zeichen für gelungene Gleichheit. Und doch ist er überzeugter Frauenfeind. Ein Künstler (sic) ist stets zugleich Mann und Frau und bedarf des anderen nicht, meint er.

In Lederers Flaggencollage deuten sich erneut die Gitter an, und die Rahmen, doch diesmal, wo sie vielleicht zu erwarten wäre, fehlt die textliche Botschaft. Die Geschirrtücher sind Zeichen ihrer selbst. Bezeichnend ist, dass sich in der martialischen Pose das Geschlecht verhüllt. Lederer verwandelt sich in eine androgyne Figur, deren Schattenriss die Zuordnung verschleiern. Umso mehr vermittelt sich ein heraldisches Signet, ein/e Standartenträger*in, ein/e selbsternannte/r Söldner*in für die gute Sache, ein/e Demonstrant*in einer alpinen Einzelpersonen-Bewegung. Und doch bleibt Lederer zu erkennen, die Statue ist ein Selbstbildnis, auch wenn sie den Habitus eines Mahnmals annimmt. Lederer ist schlecht, ja spärlich ausgerüstet, schlank und kaum gewappnet, weder gegen die Bedrohungen der Natur noch gegen die Widerstände, die ihrer politischen Idee begegnen. Nur die Flagge wird ihr zur Waffe. Nur der stumme Schwur verleiht die Energie. Es sind die Nähte, die den Aufbruch, den Zusammenschluss, die Gemeinschaft und eine feministische Vision andeuten. Die Tücher sind aus Fetzen gestückelt wie bei Bauernaufstand oder Kinderkreuzzug, und doch zeigen sie mehr als nur Fahmentreue, sie sind ein Ergebnis eines Patchwork, in den Kampf geführt von einer Alleinerzieherin.

In einem anschließenden Raum sind Stelen zu sehen, schlanke Sockel, die auf einem weißen Feld Aufstellung finden. Auf den Piedestalen befinden sich Gläser in Gruppen platziert, durchwegs dünnwandige Wein- oder Schaumweingläser. Sie sind mit bunten Flüssigkeiten gefüllt, in Blau, Orange, Rot, Türkis, Gelb und Grün, ähnlich wie bei exotischen Cocktails. Die Inhalte sind ölig, die meisten der Gläser zersplittert. Die Farbe trüpfelt in klebrigen Rinnsalen hinab. Der weiße Boden unter den Sockeln ist benetzt. Lederer benutzt Wasch- und Spülmittel. Neuerlich setzt sie Gegenstände des häuslichen Alltags ein, arrangiert sie wie auf einer Party oder einem schicken Empfang, um sie danach mit einer Spielzeugpistole zu beschießen. In den Raumecken liegen Plastikgeschosse, an der Wand hängt das Corpus delicti, eine schwarze Spielzeugpistole. Bei meinem Besuch in der Ausstellung führt sie die Attacke vor. Verletzung wird sichtbar, die Aggression und Herausforderung der Dominanzverhältnisse, aber auch die ästhetischen Klischees von Reinigungsmitteln, die eingefärbt sind, um letztlich Reinheit zu ermöglichen. Der "*Optimismus*" ergießt sich über den "*Rand*". In der Ausstellung triefen die Farben wie Schmutz, zuweilen

werden sie zu Stellvertreterinnen organischer Säfte. Niki de Saint Phalle ist jene Künstlerin, die mit starken autobiografischen Bezügen eine ähnliche feministische Agenda verfolgt. Anfang der 60er-Jahre entwickelt Niki de Saint Phalle ihre sogenannten Schieß-Bilder, eine Mischung aus Assemblage und Collage. Die Besucher*innen vollenden ihre Bilder, indem sie mit einer Schrotflinte auf weiße Leinwände und die unter ihnen verborgenen Farben feuern. Später schießt sie mit Vorliebe eigenhändig – ähnlich wie Lederer – auf die bunten Werke. Es sind keineswegs Spiele mit dem Westerngenre wie bei Warhol, sondern symbolische Tötungsakte, in denen Gewalt und Zerstörung einen kreativen Neuanfang bezeichnen. Wie bei Lederer tauchen Motive eines Revanchismus auf, Gesten der künstlerischen Satisfaktion für erlittene gesellschaftliche und private Schäden. Es geht darum, das Trauma patriarchaler Unterdrückung über künstlerische Aggressionsabfuhr los zu werden. Dabei vollzieht sich der Befreiungsschlag als kathartischer Revanchismus.

An der Wand hängen Pizzastücke. Die ausgehärteten Randstücke sind Ready-mades, wie so oft im Werk von Lederer, zugleich Belege einer improvisierten Haushaltsführung im Zeitalter krisenhaften Alltagsmanagements. Die meisten der Pizzastücke stammen von diversen Pizzaservices, andere sind "to go". Für Lederer werden Pandemie und Homeschooling zur Herausforderung. Warme Mahlzeiten müssen geordert werden, zugleich zieht der Junior die Fastfood-Angebote der mütterlichen Küche vor. Doch nicht nur gesundheitliche Konsequenzen sind hier bedenklich. Kein Produkt aus dem nationalen Warenkorb weist 2020 eine höhere Preissteigerung auf wie der Hamburger. Die Lieferanten wissen um die gesteigerte Nachfrage. Wie stets im Kapitalismus nützen sie die Not, und verdienen an jenen Zwangslagen, gegen die Lederer künstlerisch mahnend vorgeht.

tdt, Bregenz 5. Mai 2021