

emalg gestickt
auf feinen Linnen
gestochen scharf
das U + A stand
für Zwilling'sleere
fest unsichtbar

„Ich und die anderen“: Überlegungen zur Kunst von Gesine Probst-Bösch

„Vielleicht sind Hauptwege Umwege, die Nebenwege zu Hauptwege [sic] zu machen? Sollte aber nicht jeder Weg so begangen werden, als sei er der Hauptweg und als sei der Gehende ohne Schuhwerk?“

Das notiert Gesine Probst-Bösch auf einem maschinengeschriebenen Blatt, auf dem sie ihre künstlerische Biografie schildert.¹ Darin wechselte sich Literatur mit bildender Kunst ab: Nach dem Malereistudium schrieb sie Gedichte, Prosa und Hörspiele. Später schuf sie, in nur wenigen Jahren gegen Ende ihres Lebens, Gemälde und Zeichnungen. Sie zeichnen sich durch formale Reduktion aus, aber auch durch ihre Komplexität und einen Hang zur beinahe surrealen Kombination ungewöhnlicher Motive. Ein beträchtlicher Teil ihres Œuvres dreht sich um den menschlichen Körper.

Es ist nicht ganz einfach, sich der bildenden Kunst von Probst-Bösch zu nähern. Nur wenige Aussagen der Künstlerin selbst dazu sind schriftlich überliefert, und bisher setzte sich die Kunstgeschichte nur selten mit ihrem Werk auseinander. So beleuchtet dieser Text einzelne Motive, die sich durch ihr Werk ziehen. Wie sich zeigen wird, vereint Gesine Probst-Bösch in ihrer bildnerischen Arbeit ein Grundthema: die Beziehung zwischen dem Subjekt und seiner Umgebung, zwischen dem Ich und dem Du.

Fragmentierte Körper

In vielen Zeichnungen und Gemälden der Künstlerin kommen Fragmente von Körpern vor, häufig in Kombination mit anderen Körperteilen: Ein Kopf, der nur einen Mund besitzt, schwebt auf weißem Grund. An Stelle des Ohrs trägt er eine Hand, die den Daumen aufwärts streckt. Brüste umzingeln ihn von drei Seiten (Abb. 1). Anderswo schlängelt sich eine Linie zwischen einem Fuß und einer Hand. Daneben schwebt eine mandelförmige Form; als Auge aufgefasst, deutet sie ein Gesicht an. Ein weiteres Auge am unteren Bildrand umrahmt dramatische Wimpern (Abb. 2). In einer weiteren Zeichnung ragen zwei Paare Arme empor, sie sind U-förmig miteinander verbunden – eine Geste des Jubelns oder eine des Schutzes (Abb. 3)? Welche Form ist es, die in Abb. 4 an einer Angel hängt, gehalten von einem Torso? Ist es ein inneres Organ? Ein Darm? Oder handelt es sich gar nicht um eine Angel, sondern um den Schnabel eines Vogelwesens, das die Figur angreift? Mit sicherem Strich skizziert Probst-Bösch teils surreale Formationen. Wie Vexierbilder bieten sie unterschiedliche Lesarten an.

Noch etwas fällt auf: Oft sind es die Extremitäten, die Probst-Bösch absondert: Hände, Füße, Finger. Es sind jene Teile des Körpers, mit denen wir andere berühren, die uns Halt und Erdung geben, die uns physisch mit den Mitmenschen, mit der Welt verbinden. Sie ragen ins Leere, haben den Kontakt verloren, sind isoliert von der Umwelt – und auch von dem Subjekt, dessen Teile sie einst waren.

Das Fragmentieren von Körperteilen – insbesondere weiblichen – spielt eine wichtige Rolle in der feministischen Kunstgeschichte. Der männliche Blick nahm traditionell einzelne Körperteile von Frauen ins Visier; Surrealisten wie René Magritte reproduzierten ihn. Gerade feministische Künstlerinnen mokierten sich darüber: Wenn etwa Orlan Fotos ihrer Körperteile mit Preisschildern versah und zum Kauf anbot,² oder Valie Export ihren Busen vor den Augen der Öffentlichkeit begripschen ließ.³ Doch der fragmentierte Körper hat noch eine andere Dimension, wie die Kunsthistorikerin Sigrid Schade schreibt: „Ein wesentlicher Zug fragmentarischer Bilder [...] ist, dass sie den Spiegelbezug verweigern und Identifikationswünsche zumeist stören, wenn nicht ignorieren“.⁴ Dadurch verweigern sie sich der Vorstellung eines „ganzen Körpers“, so Schades Überlegung. Mit Verweis auf die Kunstgeschichte schreibt sie weiter: „Wo sich Teile verselbständigen und isoliert werden, werden sie austauschbar und ersetzbar. Die Monstrositäten Boschs und Bruegels haben sich auf das unendliche Spiel der Austauschbarkeiten eingelassen.“ Bei Probst-Bösch ist das „Spiel der Austauschbarkeiten“ zum künstlerischen Prinzip geworden – wie sich auch in den Amalgamen von Körpern und Objekten zeigen wird.

Der Körper und das andere

Einen besonderen Stellenwert nehmen jene Arbeiten ein, in denen Körper und Objekte miteinander verschmelzen. Oder verschlingen sie einander? Eine Figur trägt einen Gegenstand – vielleicht eine Wassermelone? – auf dem Kopf (Abb. 5); zwei andere scheinen mit Bäumen oder Stühlen – oder sind es Gefährte? – zu verwachsen (Abb. 6). Hybride aus Penis und Früchten ordnen sich patternartig auf der Bildfläche an (Abb. 7). Eine Figur mit verschränkten Armen und behaartem Oberkörper wird Teil eines Gerüsts, das eine Schlafstatt sein könnte (Abb. 8).

Ebenso stoßen anthropomorphe und geometrisch-abstrakte Gestalten aufeinander, fordern einander zum

1 Nachlass Gesine Probst-Bösch, Privatbesitz; das Blatt befand sich in einer der für die Ausstellung übernommenen Mappen.

2 Siehe dazu Camille Morineau, Orlan. Entblößter Körper, feilgebotener Körper, in: Gabriele Schor (Hg.), Feministische Avantgarde. Kunst der 70er-

Jahre. Sammlung Verbund, Wien 2019, S. 324–329.

3 Siehe dazu Valie Export, TAPP und TASTKINO 1968, https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=1956 (Zugriff: 20.8.2021).

4 Sigrid Schade, Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: Ilsebill Barta u. a., Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987, S. 239–260, hier S. 242.



Abb. 1: „Brustbild“, 1994
Mischtechnik, 24,6 × 24,6 cm



Abb. 2: „Augenauswischerei“, 1.2.1989
Kohle, 31 × 22,5 cm



Abb. 3: „Handhalten 2“, 1989
Kohle und Rötel, 22,5 × 31 cm

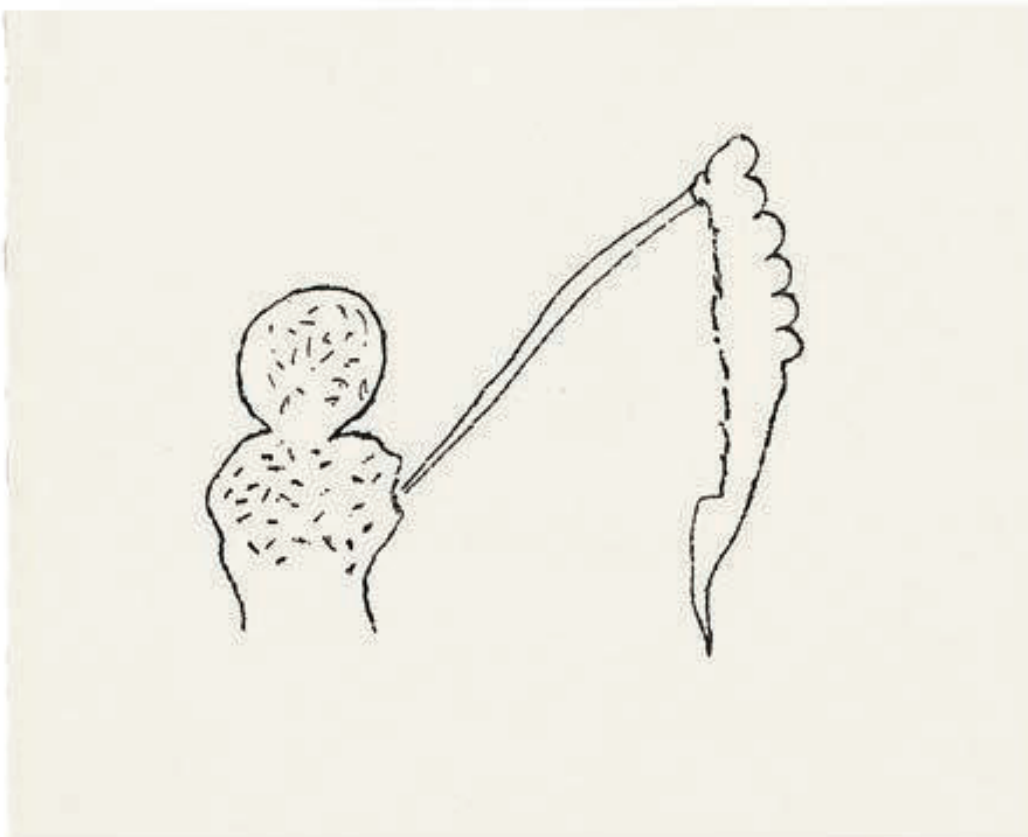


Abb. 4: o. T., 1990
Tusche, 12,9 × 16 cm



Abb. 5: o. T., 1991
Tusche, laviert, 31 × 22,5 cm



Abb. 6: „Königspaar mit Hexe“, 1989
Kohle, Rötel, Tusche, laviert, 22,5 × 31 cm

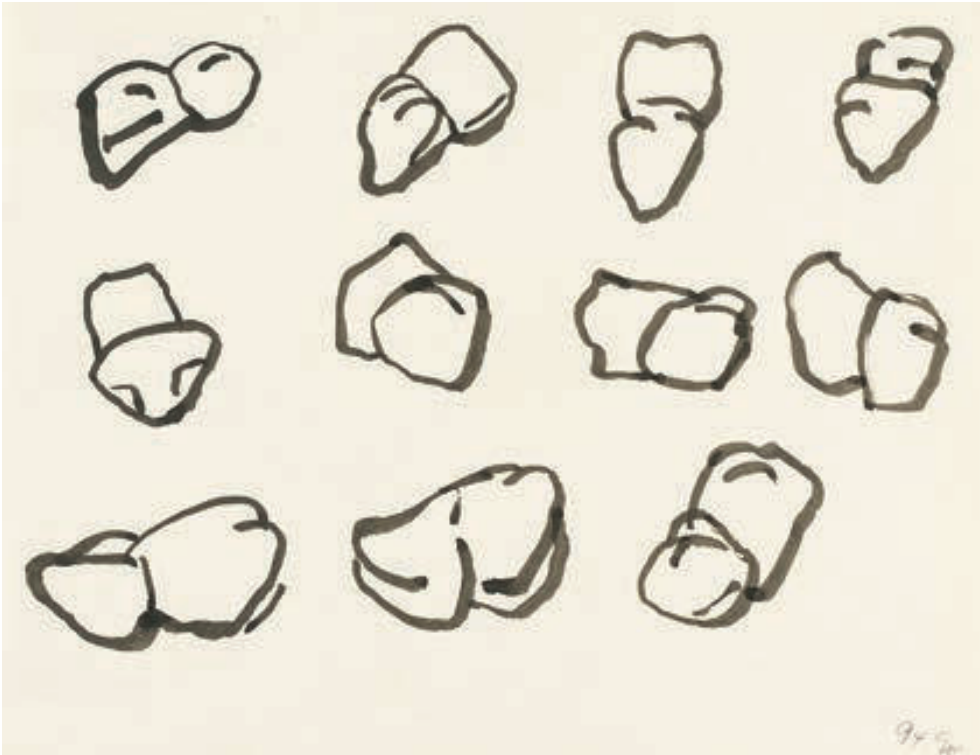


Abb. 7: o. T., 1994
Gouache, 30,5 × 40 cm

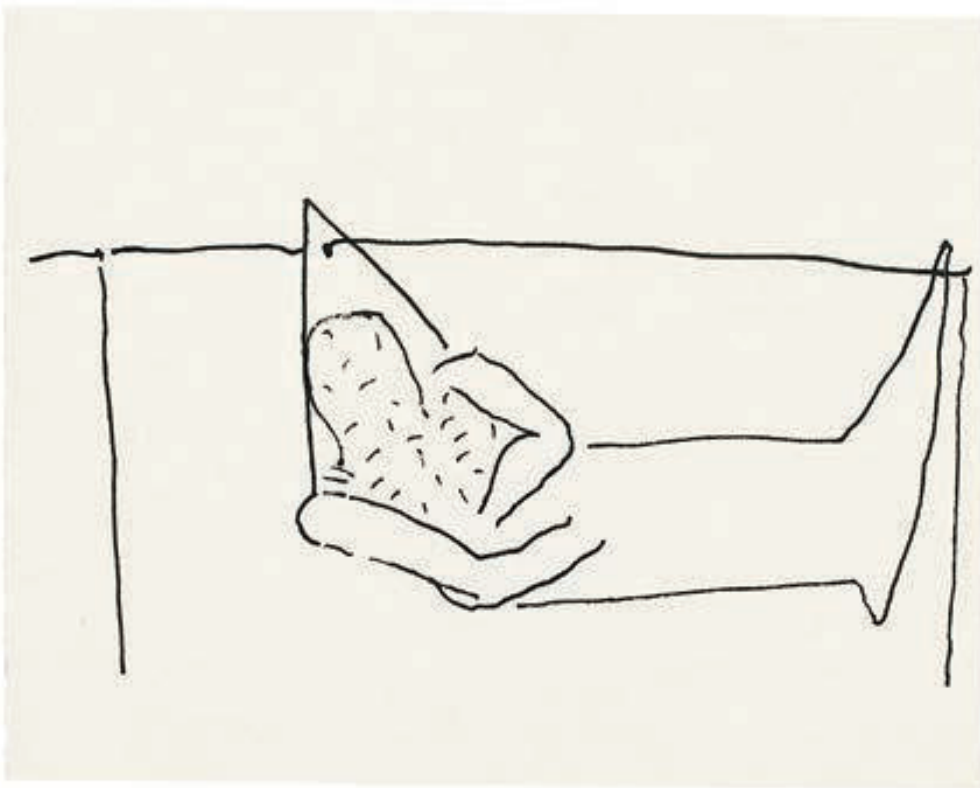


Abb. 8: o. T., 1990
Tusche, 12,9 × 16,1 cm

Tanz heraus, geraten gemeinsam in einen Wirbelsturm und entfernen sich wieder voneinander. Ganze Szenarien konfrontieren Körper und Körperfragmente mit abstrakten Formen, die viel Interpretationsspielraum zulassen: Auf Abb. 9 etwa könnte man links einen abgewinkelten Arm sehen, unter dessen Ellenbogen eine Art Schraube herausragt. Darunter erkennt man eine abstrahierte Figur, die sich an einer Linie hinaufbewegt und dort auf eine zweite stößt. Am Ende der Linie wiederum könnte man eine Sitzgelegenheit identifizieren, darunter einen Fuß, dazwischen drei Brüste.

Diese Arbeiten erinnern an Werke von Maria Lassnig. Auch sie verschmolz Körper mit Stühlen, Gesichter mit Gegenständen. Wenn sich der Körper mit der Umgebung vereint, von ihr in Besitz genommen wird: Ist das die Auflösung des Selbst? Ein Angriff auf die Identität? Über Lassnigs „Sessel-Selbstporträts“ schreibt die deutsche Kunsthistorikerin Antje von Graevenitz:

„Der Sessel wird menschlich, wiederum eine Hybris. Das Interieur existiert nur kraft des Menschen, es gehört ihm rein leiblich, ja es ist sein Leib. Oder umgekehrt: Der menschliche Leib wird hölzern und gleicht sich als platt ausgesägtes Wesen der Stuhllehne an [...]. So übermannt das Interieur den Menschen und verleiht ihm sich ein – eine schauerliche Paarung auf dem Wege vom Subjekt zum toten Objekt.“⁵

Vorformen dieser Objekt-Subjekt-Amalgame finden sich bei Hieronymus Bosch im Weltgerichtstriptychon: Höllenwesen, die sich aus menschlichen und dinglichen Elementen zusammensetzen. Ähnlich arbeiteten sich surrealistische Künstler:innen an diesem Grundmotiv ab: von René Magritte, der in dem Gemälde „Le Modèle Rouge“ ein Paar Schuhe mit nackten Füßen verwachsen lässt, über Valentine Penrose, in deren Grafiken weibliche Köpfe aus Gräsern und ein Torso aus einem protzigen Möbel wachsen,⁶ und Dorothea Tannings „Birthday“, ein Selbstporträt, in dem der Körper der Künstlerin sich in Wurzelwerk zu verwandeln scheint.⁷ Ihren Ursprung haben diese Verwandlungen in Ovids Metamorphosen; ein Gemälde von Meret Oppenheim, „Daphne und Apoll“ von 1943, belegt das Interesse an dieser Materie.⁸

Im feministischen Kontext ist Louise Bourgeois’ „Femme Maison“, seit 1946 in unterschiedlichen Techniken und Fassungen ausgeführt, ein Schlüsselwerk: ein nackter Frauenkörper, dessen Oberkörper von einem Miniaturhaus ersetzt wird – der Topos einer Amalgamierung von weiblichem Körper und Architektur taucht später in feministischen Arbeiten, etwa von Valie Export, immer

wieder auf. „I consider this perfect ... it brings the personal together with the environment ... it is a symbiosis of one with the universe ... it is a kind of acceptance“, so Bourgeois über ihr Werk, das für sie gleichzeitig die sexuelle Unbefriedigtheit, ja Unwissenheit der – hier im wahrsten Sinne des Wortes – Haus-Frau darstellt.⁹

Bemerkenswert an Probst-Böschs Verschmelzungen von menschlichen Körpern und Gegenständen ist, dass sich Abstraktes dazu gesellt. Es sind Andeutungen von Gerätschaften oder Meublagen, von Räumen oder Flöralen (wie in Abb. 10), die sich aber letztlich einer Deutbarkeit entziehen. Wenn bei Lassnig Subjekt und Objekt eins werden, bei Bourgeois das Ich und das Universum, so könnte es bei Probst-Bösch so sein, dass der Körper seine Ergänzung im Fantastischen, Abstrakten – Nichtexistenten? – findet. Im Gegensatz zu den meisten der genannten Beispiele lässt sich bei Gesine Probst-Böschs Amalgamen oft nicht exakt definieren, wo der Körper anfängt und wo der Gegenstand, genauer gesagt vielleicht: das andere, aufhört. Würde man versuchen, eine Linie zwischen diesen beiden Kategorien zu ziehen, so scheiterte man in vielen Fällen. „Ich ist ein anderer“, das berühmte Rimbaud-Zitat, ließe sich abwandeln: „Ich ist ein anderes“.

Blasen, Hüllen, Gehäuse: drinnen und draußen

In einer Gouache (Abb. 11) dringen drei blasenartige Formen in einen Ovalen sitzen, in einen rötlich grundierten Raum vor. Anderswo kauert ein zartes Wesen in einer Form, die den Umriss eines Kopfes andeutet (Abb. 12). In Abb. 13 beherbergt eine Höhle ein ganzes Szenario, in dem ein Vogel, Körper, Flüssigkeiten, ein wolkiges Gebilde und ein Gefäß aufeinanderstoßen. Die Höhle ist von Strahlen umgeben, ähnlich wie die Figur in Abb. 14. Die Höhle, die Hülle, die Blase, das Gehäuse bieten Schutz, können aber auch die Freiheit rauben. In Marlen Haushofers Roman „Die Wand“ (1963) bewahrt eine unsichtbare Glashülle die Protagonistin zwar vor einer tödlichen Erstarrung, schließt sie aber auch ein. In Gesine Probst-Böschs Hörspiel „Benjamin“ von 1985 bewegen sich die Figuren zwischen Innen- und Außenraum. Es beginnt mit dem Aufriss der Szenen.¹⁰ Auf der ersten, unpaginierten Seite des Texts heißt es: „Szene I: Draußen / Szene II: Drinnen / Szene III: Draußen / Szene IV: Drinnen / Szene V: Draußen / Szene VI: Vor dem Haus des Großvaters und im Haus / Szene VII: Drinnen / Szene VIII: Draußen / Szene IX: Drinnen. Das eigentliche Spiel.“ Die Protagonist:innen suchen im Haus Schutz vor Regen. Einmal möchte die Hauptfigur Erich seine Freundin Susa deswegen ins Haus

5 Antje von Graevenitz, Paarungsstrategien von Maria Lassnig, in: Maria Lassnig. Körperporträts, Ausstellungskatalog, Museum für Gegenwartskunst Siegen, Siegen 2002, S. 61–96, hier S. 65.

6 Siehe dazu Ingrid Pfeiffer (Hg.), Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida

Kahlo, Ausstellungskatalog, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt a. M. 2019, S. 172–177.

7 Ebd., S. 224.

8 Ebd., S. 77.

9 Louise Bourgeois, zit. nach Deborah Wye u. Carol Smith, The Prints of Louise Bourgeois. The Museum of Modern Art, New York 1994, S. 148,

https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/object/object_objid-136096.html (Zugriff: 17.8.2021).

10 Das Hörspiel ist als Typoskript im Nachlass von Ernst Jandl im Literaturarchiv Wien erhalten: Beilage zu Brief von Gesine Probst-Bösch an Ernst Jandl vom 20.5.1985, 139/B 1098, Werke anderer 4.2.1.1.

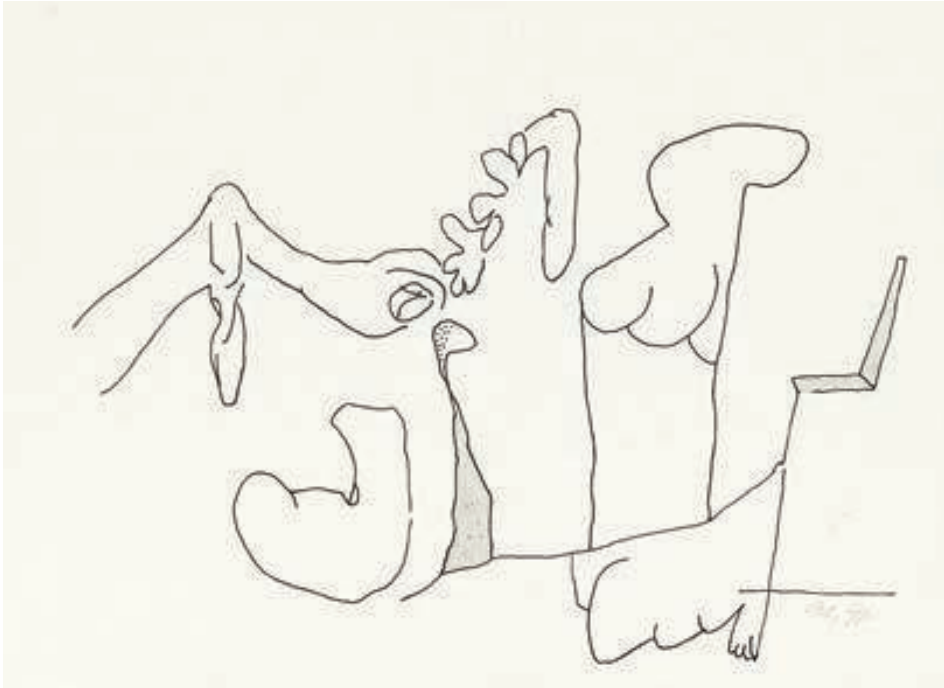


Abb. 9: „Anbetung, gegenseitig“, 1991
Tusche, laviert, 22,5 × 31 cm



Abb. 10: „Augenhelm“, 1990
Gouache, Bleistift, 48,5 × 34,8 cm



Abb. 11: o. T., Mai 1993
Mischtechnik, 62 × 56 cm



Abb. 12: o. T., 1991
Mischtechnik, 41 × 31 cm



Abb. 13: o. T., 1990
Mischtechnik, 44 × 60 cm

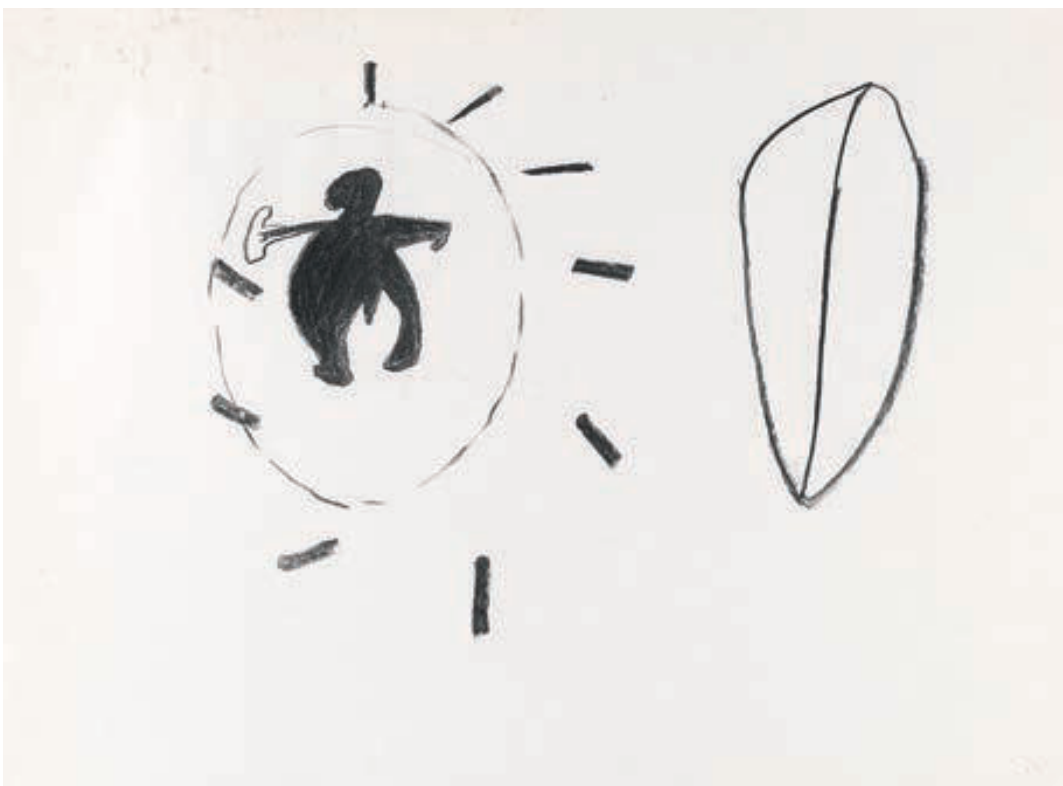


Abb. 14: „Immer wieder“, o. J.
Kohle, 44 × 60 cm



Abb. 15: „Mutter-Kind-Serie“, Januar 1989
Kohle, Rötels, 22,5 × 31 cm



Abb. 16: „Mutter-Kind-Serie / Die abgehobene Mutter“, 11.1.1989
Bleistift, Buntstift, 22,5 × 31 cm



Abb. 17: „Mutter-Kind-Vater“, Januar 1989
Kohle, Rötel, 22,5 × 31 cm

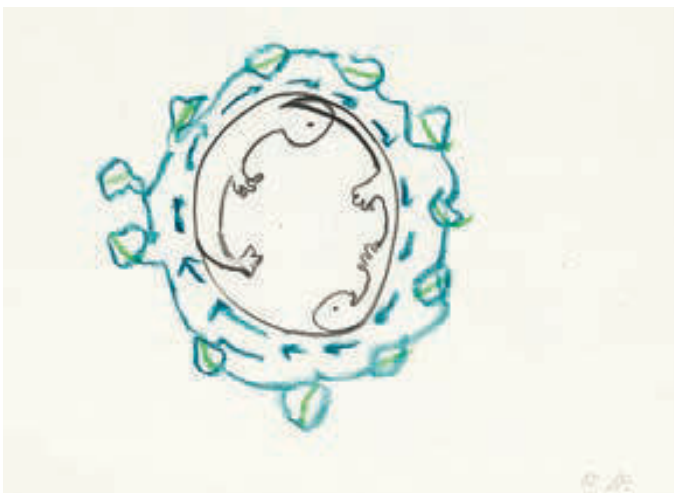


Abb. 18: „Geschwister“, Januar 1989
Kohle, Wachsstift, 22,5 × 31 cm



Abb. 19: „Das Schiefkind“, 1989
Kohle, Rötel, 22,5 × 31 cm

holen; doch sie will lieber draußen bleiben. Probst-Bösch schickte das Hörspiel an Ernst Jandl und schrieb in einem Begleitbrief: „Bin mehr Susa als Erich“.¹¹ Sie identifiziert sich also mit der Figur, die sich den Gefahren des Draußen stellt, aber auch dessen Freiheiten – und dem Weg zur Erkenntnis: zumindest vor dem Hintergrund des Höhlengleichnis' von Platon betrachtet. Darin muss der Weg zur Philosophie aus der Höhle herausführen, in der Menschen gefangen und gefesselt sind, ein durchaus unangenehmes Unterfangen.¹²

Die Abgeschlossenheit, die Separierung in einem eigenen Raum korrespondiert bei Probst-Bösch mit ihrer Erfahrung der Abgeschlossenheit in der Valduna, einer psychiatrischen Anstalt in Rankweil, wo sie 1988 war.¹³ Eingeschlossen, geschützt, beides? Eine Ambivalenz, die sich auch in den Arbeiten beobachten lässt. In Abb. 14 scheint die Figur frei innerhalb einer ovalen Hülle zu agieren. Die Szenerie in Abb. 13 wirkt dagegen eher gedrängt: Während also im ersten Fall die Höhle schützt, so scheint sie im zweiten die Elemente einzusperren.

Für den französischen Philosophen Michel Foucault waren Psychiatrien „Abweichungsheterotopien“, wie er in seinem Text „Andere Räume“ schreibt: „In sie steckt man die Individuen, deren Verhältnis abweichend ist im Verhältnis zur Norm.“¹⁴ Als Heterotopien definierte er „wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte.“¹⁵ Zu „wirklichen Plätzen“ steht die Heterotopie also in einem komplexen Verhältnis. Die Zeichnung Abb. 13 könnte man vor dem Hintergrund von Probst-Böschs Psychiatrieerfahrung als „Gegenplatzierung oder Widerlager“ auffassen – ein Ort außerhalb der Gesellschaft, in der diese sich auf widersprüchliche Art gespiegelt sieht.

Abnabelungsprozesse: Schwangerschaft und Geburt
Schwangerschaft und Geburt nehmen im umfangreichen Œuvre von Gesine Probst-Bösch eine besondere Stellung ein. Zahlreiche Zeichnungen zeigen Geburtsvorgänge: Abb. 15 und Abb. 16 etwa lassen ein Baby direkt aus der Vagina der Mutter stürzen oder purzeln; die Nabelschnur ist noch angedeutet. In Abb. 17 liegt eine größere neben einer weitaus kleineren Figur – Mutter und Kind? Die Figur

in der Zeichnung Abb. 14 ist als Fötus in der Fruchtblase zu lesen, in Abb. 18 bewegen sich zwei Babys (oder Embryonen?) in einer kreisförmigen Höhle, angetrieben von Pfeilen – auch das die Andeutung einer Schwangerschaft.

Geburt und Schwangerschaft sind in der Kunstgeschichte wenig aufgearbeitete Themen; obwohl Darstellungen von Geburten bereits aus der Antike bekannt sind, hat diese meines Wissens noch keine größer angelegte Kunstausstellung beleuchtet. Die – kulturhistorisch angelegte – Schau „geburtskultur. vom gebären und geboren werden“ im Frauenmuseum Hittisau zeigte 2021 einige Kunstwerke dazu.¹⁶ In Zusammenhang mit Probst-Bösch lohnt sich ein Blick auf die dort präsentierte Arbeit von Annegret Soltau: In ihrer Fotoserie „Symbiose“ liegt eine Mutter neben ihrem Kind nackt und unbehaust am Boden. Nach und nach werden beide von Linien überwuchert, bis sie zu einem schwarzen, abstrakten Körper verschmelzen.¹⁷ 1980, also einige Jahre vor Probst-Böschs Arbeiten entstanden, finden wir hier ein ähnliches Setting: Mutter und Kind liegen – oder schweben – übereinander. Wenn sich bei Soltau die beiden nach der Geburt erneut zu einem großen Ganzen vereinen und darin verschwinden, so nabeln sich die Kinder bei Probst-Bösch allerdings ab. Diesen Vorgang unterstreicht sie mit der formal reduzierten Linearität ihrer Zeichnungen, zudem setzt sie die beiden Körper auch farblich ab. Im Gegensatz zu Soltau bilden Mutter und Kind nicht eine Einheit, in der die Mutter vom Nachwuchs regelrecht verschlungen wird – sondern grenzen sich voneinander ab. Gesteigert wird das noch in der Zeichnung Abb. 19: Mit dem rechten Arm nimmt die Mutter noch Kontakt auf zu einem schwebenden Kind, das durch Striche von ihr abgetrennt ist. Wo beginnt das Ich, wo das andere? Wann wird das Kind eigenständig? Wo trennt es sich von der Mutter?

Im schon erwähnten Hörspiel „Benjamin“ entspinnt sich ein Dialog zwischen zwei Frauen, Susa und Ingrid. Er dreht sich darum, dass Susa – wie die Autorin selbst – zu malen begonnen hat. „Susa: Wenn es nur ums Verständlichmachen ginge, würde niemand malen. – Ingrid: Worum geht es dann? – Susa: Vielleicht ums Befremden.“ Das Befremden gegenüber sich selbst, gegenüber der Umgebung: Eben das zeigt sich auch in den Kunstwerken von Gesine Probst-Bösch.

Nina Schedlmayer

11 Literaturarchiv Wien, Brief von Gesine Probst-Bösch an Ernst Jandl vom 20.5.1985, 139/B 1098, Werke anderer 4.2.1.1.

12 Bernhard Kytzler (Hg.), Das Höhlengleichnis: sämtliche Mythen und Gleichnisse, Frankfurt 2009.

13 Siehe dazu den Text von Kathrin Dünser in dieser Publikation ab Seite 12.

14 Michel Foucault, Andere Räume, in: Karlheinz

Barck u. a. (Hg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1992, S. 34–46, hier S. 40.

Ebd., S. 39.

15 Siehe auch geburtskultur. vom gebären und geboren werden, Frauenmuseum Hittisau, 5.7.2020 – 31.10.2021, <https://www.frauenmuseum.at/geburtskultur> (Zugriff: 20.8.2021). Eine ähnliche Ausstellung zeigte 2002 das

17

Volkskundemuseum Wien: „Aller Anfang. Geburt – Birth – Naissance, Volkskundemuseum Wien“, 20.4.2002 – 6.10.2002, https://volkskundemuseum.at/aller_anfang (Zugriff: 25.8.2021). Siehe auch Nina Schedlmayer, Wo bleibt die Geburtsausstellung, in: Artemisia. Kunst und Feminismus, 12.6.2021, <https://artemisia.blog/2021/06/12/wo-bleibt-die-geburtsausstellung/> (Zugriff: 17.8.2021).