

INHALT

| | | |
|---------------------|---|-----|
| BETTINA GOCKEL | VERLORENES PROFIL – ZUR PORTRAITIERUNG DER KÜNSTLERIN ERNA YOSHIDA BLENK | 6 |
| MATTHIAS FISCHER | ERNA YOSHIDA BLENK – LEBEN UND WERK | 11 |
| | Die frühen Jahre | 13 |
| | Illustrationen und Druckgrafik | 34 |
| | Das malerische Werk | 71 |
| | Ausstellungen und Öffentlichkeit | 185 |
| | Die späten Jahre | 201 |
| ANNELISE ZWEZ | STAND DIE KÜNSTLERIN IM SCHATTEN DES MANNES? | 217 |
| | ERINNERUNGEN | |
| PETER FRÜH | Meine Tante Yoshida | 227 |
| MARGRITH BARMETTLER | Die Nachbarin | 228 |
| ROSINA KUHN | Yoshida – Freundin der Eltern und spätere Kollegin | 229 |
| | ANHANG | |
| | Biografie Erna Yoshida Blenk | 231 |
| | Bibliografie | 235 |
| | Werke in öffentlichen Sammlungen | 241 |
| | Namensregister | 242 |
| | Autor und Autorinnen | 245 |

VERLORENES PROFIL – ZUR PORTRAITIERUNG DER KÜNSTLERIN ERNA YOSHIDA BLENK

BETTINA GOCKEL

I.

Kunstkritiker meinten, Erna Yoshida Blenk eine angeborene Fähigkeit zur Erfassung zarter Farben und Formen attestieren zu können, um damit ihre vermeintlich natürlich begründete exotisch-asiatische Identität zu betonen. Tatsächlich erscheinen ihre japonistischen Darstellungen als Ausdruck künstlerischer Trends, welche sich vom 18. Jahrhundert bis in die Klassische Moderne im Westen verfolgen lassen. In Japan konnten sie als Mischform westlicher und östlicher Ästhetik und Kunstgestaltung besonders hinsichtlich des Frauenbildes retrospektive, modernistische und groteske Formen annehmen. Das verdeutlicht eine Ausstellung im National Museum of Modern Art, Tokio (<https://www.momat.go.jp/english/am/exhibition/ayashii/>), die unter anderem Werke des Nihonga-Künstlers Kainosho Tadaoto **Abb.2** zeigte, der interessanterweise mit Blenk nicht allein die Ausbildung im Kunsthandwerk und in der Malerei teilt, sondern wie sie die Hochkunst der Malerei betrieb und ein künstlerisches Engagement für Designs und Kostümentwürfe umsetzte. Die Kunstgeschichtsschreibung westlicher Prägung hat sich bislang kaum auf einen Vergleich mit solchen modernistischen Tendenzen in Japan um und nach 1900 eingelassen und lediglich darauf hingewiesen, was seinerzeit dort adaptiert wurde. Für das Ver-

ständnis von Blenks Werk wäre es hingegen aufschlussreich, ihre moderne Formgestaltung japanischer Provenienz mit der hybriden Ästhetik der Meiji-Periode (1868–1912) zu vergleichen. Dabei wäre hinsichtlich des künstlerisch-kulturellen Wechselspiels nicht die (zweifelloso vorhandene) Traditionsanbindung an den Japonismus zu betonen, sondern die Originalität kultureller Hybridität und deren spezifische Ausdrucksästhetik.

II.

Ein grossformatiges Pastell **Abb.3** von William Merritt Chase aus der Zeit um 1889 zeigt eine kostbar in einem rotorangen Gewand gekleidete Frau, deren Körper fast vollständig verborgen wird unter dem mit Blüten und abstrahierenden Landschaftsanmutungen dekorierten Kleidungsstück. Aus dem halbhohen Kragen ragt ein langer, weisser Hals. Das Gesicht bleibt weitgehend unsichtbar, weil es in der Formel des verlorenen Profils gehalten ist. Der Kopf wird von hochgesteckten schwarzen Haaren geprägt, die das Ohr freilassen. Fast unmerklich werden Betrachtende erahnen, dass die Frau, die selbst wie eine Blume erscheint, an den grossen Blüten riecht. Sie scheint davon so berückt zu sein, dass sie ihren rechteckigen



2 Kainosho Tadaoto, Yokogushi (Ein Kamm im Seitenhaar), um 1916, The National Museum of Modern Art, Kyoto

2

Fächer in der linken Hand hat sinken lassen und nur noch locker hält, allein vom Zeigefinger fixiert. Das gesamte Bild stellt eine Komposition aus Rot, Weiss und Grün dar, und es wird wesentlich bestimmt durch die Formen der weiblichen Figur und das grosse Blumenbouquet. Eine einzelne Blüte, intensiven Duft ausstrahlend, reckt sich dem zart profilierten Kopf und der Kinnpartie des unsichtbaren Gesichts der Frau entgegen. Eigentlich wirkt das Gemälde recht abweisend. Es verweigert Einblicke in das Seelen- und Gefühlsleben der Frau. Und der Maler gibt Betrachtenden nicht vor, was sie empfinden sollen. Trotz der auf den ersten Blick offenkundigen Sinnlichkeit des Dargestellten – Blumen, Frau, Farben – handelt es sich um ein eher kaltes, rationales Bild, welches das Klischee der exotischen Szene nutzt, um Opulenz mit moderner Bildrhetorik zu verbinden.

Chase war ein amerikanischer Eklektiker. Vom Impressionismus kommend, verstand er es, diverse Impulse zwischen Tradition und Moderne zu fusionieren und dabei auch noch eine asiatische Note einzufügen, was insbesondere in seinen Stillleben und Genreszenen deutlich wird. Deshalb ist es vielleicht vorstellbar und aufschlussreich, die Frauenfigur aus seinem Pastell mit der Künstlerin Erna Yoshida Blenk zusammen



3

3 William Merritt Chase, Frühlingsblumen (Päonien), um 1889, Pastell auf Papier, 121,9 × 121,9 cm, Terra Foundation for American Art, Chicago *

zu sehen, die es zeitlebens verstand, sich einer Inspektion ihres Inneren und ihres Charakters zugunsten eines eurasischen Idioms zu entziehen. Sie selbst bediente das ost-westliche, japanisch-schweizerische Hybrid, welches ihr in Kunstkritiken geradezu unermüdlich zugesprochen wurde. Ihr Widerstand gegen die offenkundigen Klischees, die sie trotz allem verkörperte, dürfte indes in diesem kühlen Entzug jedweder Interpretierbarkeit und Positionierung liegen: «Ich bleibe eure Projektionsfläche», scheint sie auf vielen Fotografien zu sagen, in denen sie modern und verschlossen auftritt.

III.

Es ist für die Portraitierung von Blenk aufschlussreich, die Pressemitteilung des MoMA (9. Mai, 1957, no. 36) anlässlich der International Art Exhibition of Japan in Tokio, an der auch Yoshida Blenk vertreten war, zu lesen. Als Auswahlkriterien dienen nicht nur abstrahierende Idiome, sondern auch Asso-

* William Merritt Chase, Spring Flowers (Peonies), by 1889, Pastel on paper, prepared with a tan ground, and wrapped with canvas around a wooden strainer, 48 × 48 in., Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra Collection, 1999.32. Photography © Terra Foundation for American Art, Chicago

ziationen mit dem Fernen Osten, der gestalterisch vor allem mit der Kalligrafie verknüpft wird: So wird die «calligraphic abstraction of Cy Twombly» genannt.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden im Westen wie auch im Osten Abstraktion und Figuration als Grundausrichtungen eines zeitgenössisch adäquaten Kunstverständnisses verhandelt. Deshalb bewegten sich hinsichtlich dieser diametral entgegengesetzten Kategorien die internationale Ausstellung in Tokio und die «documenta» in Kassel in den späten 1950er Jahren global auf einer Augenhöhe. Blenks Werke passten in eine solche Optik. Es war ein grosser Erfolg für die Künstlerin, in einer Zeit, in der Frauen in solchen weltweit bedeutenden Ausstellungen wenig vertreten waren, an «one of the most important modern art events in the Far East» teilzunehmen. Diese Erfolgsgeschichte zu Lebzeiten von Frauen ist bis heute so gut wie unsichtbar geblieben.

Erna Yoshida Blenk bewegte sich gemeinsam mit ihrem Mann Eugen Früh in einem überschaubaren künstlerischen Milieu moderner Kunst in Zürich. Beide suchten, wenn überhaupt, dann recht selten direkten Anschluss und Austausch mit der internationalen Avantgarde, obgleich sie die Werke der international erfolgreichen Meister der Klassischen Moderne durchaus kannten, nicht zuletzt aufgrund ihrer extensiven Reisen und Museumsbesuche. Die amerikanische Kunsthistorikerin Lauren Kroiz hat mit Blick auf eine frühere Periode amerikanischer moderner Kunst von einer hybriden Moderne gesprochen, welche die Forschung noch kaum in den Blick genommen habe. Die weniger bekannten Protagonisten dieser hybriden Moderne zeichnen sich Kroiz zufolge durch eine Diversität aus, die sich aus der Vielfalt der kulturellen und sozialen Herkunft erklärt. Dementsprechend bildeten sich Zirkel gemässigt moderner Künste heraus, deren Mitglieder mit ganz unterschiedlichen Profilen dort eher den Zutritt erhalten hatten als zum etablierten System der Künste mit herrschenden Künstlern und starken «Playern» der Kunstgalerie- und Kunstkritikerszene. Übertragen auf die Kreise, in denen Blenk aktiv war, könnte es sich dabei ebenfalls um in ihrem Wollen und Wirken eher zurückhaltend moderne Zirkel gehandelt haben, die für eine begabte Künstlerin die nötigen förderlichen Strukturen aufwiesen. Solche Strukturen zeichneten sich dadurch aus, dass die seinerzeit gängigen und allen Mitstreitern im künstlerischen System bekannten Formeln der Spannung zwischen Figuration und Abstraktion behandelt wurden, aber eben nicht mit dem Druck und der Dominanz einer vorherrschend männlichen Kunstgeschichte. Anders formuliert: Die

Kräfteverhältnisse in moderat modernen Kreisen der Zürcher und Schweizer Kunst boten eine bestimmte Bewegungs- und Entfaltungsfreiheit, die eine Frau mit aussereuropäischer Herkunft für ihre eigene west-östliche Profilierung nutzen konnte, ohne als bedrohliche Konkurrenz wahrgenommen zu werden. Zwar lässt sich eine inszeniert androgyne Postur, wie sie in intellektuellen, politischen und künstlerischen Gruppen von vielen Frauen während der 1920er und 1930er Jahre im Sinne des Widerstands gegenüber bürgerlichen und grossbürgerlichen weiblichen Rollen eingenommen worden ist, auch bei Blenk erkennen, aber eine dezidierte feministische Haltung, welche sich zum Beispiel in aktionistischer Weise Bahn gebrochen hätte, ist bei ihr nicht ausmachen. – Denken wir aus unserer eigenen Gegenwart heraus beispielhaft an die internationale Erfolgsgeschichte von Pipilotti Rist als Schweizer Künstlerin, der feministische Dynamiken zugeschrieben werden, dann wäre im Licht der Wiederentdeckung von Blenk zu fragen, ob die Schweizer Kultur nicht auch manch andere Künstlerin dazu veranlasst hat, ausgesprochen moderat vorzugehen, und inwiefern dabei die Selbstzensur eine Rolle gespielt haben könnte. War (und ist) auch Pipilotti Rist in ihrer Videokunst mitunter allzu moderat? In einem ihrer Video-Werke, «Ever is Over All» (1997), lässt sie mit einer grossen Blume, einer Fackellilie, Autoscheiben von einer unbeschwert erscheinenden Frau (gespielt von Silvana Ceschi) einschlagen. Das farbenfrohe Video erklärt Rist auch mit ihren Überlegungen zur Gefährlichkeit von Farben, die in unserer Gesellschaft als irrational und unkontrollierbar wahrgenommen werden. Die Aggressions-Ästhetik in «Ever is Over All» erinnert zwar an die politischen Gewaltaktionen der Suffragetten, die Schau-fenster einschlugen und Sportereignisse stürmten, doch bleiben im Kunstwerk die Wirklichkeiten der Unterdrückung und des Protests vielleicht allzu verspielt postmodern. Wie sich Erna Yoshida Blenk zwischen Anpassung und Widerstand positionierte, wissen wir (noch) nicht genau. Jedenfalls sollte Blenk in diesen überschaubaren Abschnitt feministischer Kunstgeschichte in der Schweiz eingereiht werden. Das wäre eine Aufgabe für die zukünftige Forschung.

IV.

Zur Tragfähigkeit der regional begrenzten, aber umso stabileren Lebens- und Arbeitsstrukturen von Blenk wird auch das familiäre Umfeld ausgehend von der Kern- und Künstlerfamilie Früh beigetragen haben. Es verhiess sicherlich gerade für eine Person, die zwischen China und der Schweiz – mit

deutlich japanischem Hintergrund – aufgewachsen war und dann getrennt von ihren Eltern in der Schweiz erzogen wurde, zur Schule ging und ihre Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Zürich erfuhr, grosse soziale Sicherheit und Inklusion.

Die Bereitschaft, auf die Erwartungen einzugehen, die sich mit ihr als einer anziehend schönen Exotin verbunden haben mögen, könnten durch die interkulturelle und soziale Dynamik forciert worden sein. Auch wenn sich die Künstlerin dieser Rolle sehr bewusst war. Diese ambivalente Haltung mag dazu beigetragen haben, dass sich Blenk einer Mischung von eigenen Vorstellungen über ein gestalterisches Asien-Idiom und einer etablierten japonistischen Note zuwandte, die wie bei den bekannten Japonisten Monet und van Gogh im utopisch Imaginären verhaftet blieb. Insofern wird das politische Engagement im Früh-Zirkel nicht auf das ästhetisierte künstlerische Japan/China-Bild abgefärbt haben, das ohnehin unberührt blieb von realen gesellschaftlichen Prozessen, wie etwa den west-östlichen Konflikten und dem Aufstieg Japans zur Welt- und Kolonialmacht.

Das Profil der künstlerischen und wohl auch sozial-gesellschaftlichen *persona* Blenk war also durch das bestimmt, was im postkolonialen Forschungsdiskurs «Othering» (Gayatri Chakravorty Spivak) genannt wird: Die Distanz, die sich aus der Zuschreibung an die schöne «Anderer» ergab, verkörperte sie notwendigerweise selbst. Und so setzte sie sich mit dieser Konstruktion zeitlebens immer wieder produktiv auseinander. Gleichzeitig besteht der Eindruck, dass die Künstlerin asiatische Formen und Farben beziehungsweise solche, die dieser Anmutung westlichen Vorstellungen zufolge zu eigen sei, nicht einfach als formale Reserven für ihre Arbeiten benutzte. Vielmehr strebte sie eine eigene Ausdrucksqualität an, die eben hybrid ist, der westlichen Formel entgegenkommend und dem Eigenen zugleich entsprechend: Eine «Gleichzeitigkeit des Anderen» (Jürgen Glaesemer), die nicht einfach entschlüsselt sein wollte und aus der Blenk wohl auch die Kraft schöpfte, künstlerisch kontinuierlich bis ins hohe Alter aktiv zu bleiben, anstatt sich selbst als blossen Ableger ihres Mannes und ihrer Lehrer zu sehen.

Fazit

So zurückhaltend und undurchsichtig bis unsichtbar Blenk als Künstlerin retrospektiv erscheinen mag, sie besass durchaus ein Profil in der internationalen Moderne, auch wenn dies kunsthistorisch zunächst verloren gegangen ist, was sicherlich auch darin begründet sein mag, dass sie und ihr Mann offen-

bar entschlossen waren, unter dem Radar einer druckvoll kompetitiven Szene moderner Kunst zu fliegen und ihr Leben zu geniessen.

Wie das System der Künste funktioniert, hat Erna Yoshida Blenk allerdings recht gut verstanden. Denn sie archivierte akribisch das Werk ihres Mannes und auch das eigene. Ihre buchhalterisch-dokumentarischen Fähigkeiten zeugen von dem Bewusstsein, dass das sogenannte künstlerische Genie verwaltet werden muss, um die Zeiten überdauern zu können. Auch wenn ihre eigene Schaffenskraft im Alter nachliess, so war es doch das Ergebnis dieser grundlegenden Überzeugung und Einsicht, aus der heraus sie die Idee, eine Stiftung zu gründen, um ein möglichst langes künstlerische Nachleben zu garantieren, noch kurz vor ihrem Tod realisierte. Die Vorstellung vom künstlerischen Nachleben bis in alle Ewigkeit war ihr wichtig, auch wenn sie diese zunächst gewissermassen im Mantel ihres 1975 verstorbenen Mannes Eugen Früh verfolgte. Schlussendlich hat sie selbst aber auch ihren eigenen Willen umgesetzt und Präsenz erhalten, so wie die Frau auf dem Bild von Chase – entrückt, aber nicht sentimental, gross, aber nicht subjektiv, still und doch herausfordernd für die Betrachtenden. Sie war bei sich und ist nun neu unter uns, vielleicht sogar mit einem nicht mehr verlorenen, sondern wiedergewonnenen kunsthistorischen Profil, erstmals.



4

4 Doris Gattiker, Erna Yoshida Blenk
an der Staffelei, 1949, Fotografie