Zeitschrift: Schweizer Monat : die Autorenzeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur

Band: 101 (2021)

Heft: 1089

Artikel: Die solitäre Kreative

Autor: Gockel, Bettina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-958255

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 27.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die solitäre Kreative

Innovativ, vorwärtsgewandt und eklektisch: Erna Yoshida Blenk erarbeitete zwischen Zürich und Tokio ein malerisches und gestalterisches Werk. Ihre damals völlig neuartigen Anleihen an ostasiatischen Stilen machten sie zu einer Ausnahmeerscheinung, die Kategorien sprengte.

von Bettina Gockel

Erna Yoshida Blenk (1913–1996) sitzt am 26. Juni 1980 um 20 Uhr vor dem Fernseher und schaut einen Film über die Verfilmung von Gustave Flauberts «Madame Bovary»: eine Szene, die von der Kunstkritikerin Annelise Zwez im ersten Buch, das der Künstlerin gewidmet ist und dieser Tage erscheint, erzählt wird. Die Galerie Wolfsberg hatte seinerzeit Blenk gerade eine erste Einzelausstellung bereitet. 1980 und 2021 – das ist für erste Würdigungen im Ausstellungsbetrieb und in der Wissenschaft ein erstaunlich weiter Zeitspagat. Blenk war keine rebellische Emma Bovary. Und sie schluckt auch kein Arsen, sondern hat sich zeitlebens auf ihr Werk konzentriert, durchaus abgelenkt von den Rollen, die zu erfüllen waren – Künstlergattin, Künstlerwitwe, Stiftungsgründerin. Hätte es andere Rollen gegeben? Ausbruch, Überschwang, spektakulärer Niedergang? Womöglich. Und hätten diese den Erfolg als Künstlerin eher manifestiert? Sicher.

Zwischen Asien und Europa – so könnte man das Lebenswerk von Erna Yoshida Blenk verorten, die als Tochter des Winterthurer Kaufmanns Werner Blenk (1883–1957) und der Japanerin Chiyono Yoshida (aus Nagasaki) zuerst in China und Japan und dann ab ihrem 13. Lebensjahr in Winterthur beim Bruder ihres Vaters aufwuchs. Aber wie viel «Asien» ist eigentlich in ihrem Werk vorhanden? Da ist zum Beispiel ein Bild wie «Melone» (1968). Blenk dürfte klar gewesen sein, dass Melonen in Japan bis heute ein hochpreisiges Statussymbol sein können. Japanische Schriftzeichen sind mit der geradezu architektonisch wirkenden Komposition eines Früchtestilllebens verschränkt. Manches Schriftzeichen wird konkret etwas bedeuten (zum Beispiel «Glück»), andere bleiben konkret-fiktional gemischt. Es sind Ideogramme, welche via Zeichen einen Begriff oder eine Idee vermitteln. Damit wird die Bildwelt von Yoshida Blenk reicher, aber auch weniger klar einordbar. In gewisser Weise war sie eine innovative, vorwärtsgewandte Eklektikerin, welche die westliche Erwartungshaltung an das künstlerische Schaffen einer in China geborenen und mit Japan-Erfahrung ausgestatteten Frau erfüllte – im Sinne des europäischen, vor allem französischen Japonismus. Sie verknüpfte dieses ästhetische Element mit der Formensprache moderner Idiome der bildenden Kunst von Jean Siméon Chardin bis Paul Cézanne eigenständig. Ihre Stillleben und die Darstellungen japanischer Frauen im Kimono wirken oft wie Collagen, in denen es um die Beziehung zwischen Form und Farbe als Elemente des «Bildbaus» (Yoshida Blenk) geht. Trotz der oft beschriebenen Stille ihrer Werke ist eine formale und inhaltliche Spannung spürbar, die die Aufmerksamkeit des Betrachters für das Bild an sich zu fesseln vermag. Es scheint diese vielschichtige, hybride Struktur ihrer Werke zu sein, die Yoshida Blenk dann doch wieder mit der japanischen Spielart modernistischer und zugleich traditioneller Kunsttechnik, Komposition und Motivik vergleichbar erscheinen lässt: der Nihonga-Malerei, die eigenständig eine national geprägte, aber bis heute auch international erfolgreiche kulturelle Hybridität hervorbrachte und wie Yoshida Blenk ein Bildideal der Schönheit verfolgt.

Mit ihrem Mann Eugen Früh, den sie beim gemeinsamen Malerei- und Grafikstudium an der Kunstgewerbeschule Zürich ab 1930 kennenlernt und heiratet, unternahm sie zahlreiche Reisen. Westliche Kunstausstellungsereignisse wie die Biennale in Venedig oder der Besuch des Museum of Modern Art in New York stehen dabei im Fokus. Blenks zweimalige Teilnahme an der International Art Exhibition of Japan (1955 und 1957), auch Tokyo Biennale genannt – dem bedeutendsten Event für moderne Kunst in Asien nach dem Zweiten Weltkrieg –, positionieren sie in der modernen Auseinandersetzung zwischen Figuration und Abstraktion. Dabei werden asiatische Allusionen zu integralen Bestand-

Ein Bildnis der Künstlerin, gemalt von Eugen Früh (oben links), die Arbeit «Die Melone» (1958, rechts) sowie zwei undatierte Porträtaufnahmen von Erna Yoshida Blenk
© Eugen-und-Yoshida-Früh-Stiftung, Zürich.

«Die Wiederentdeckung von Künstlerinnen geht häufig mit ausgiebigen biografischen Schilderungen der Personen und ihrer Lebensumstände einher. Aus dem Schaffen wird dann schnell ein Schicksal, das die Eliminierung aus der Geschichte erklären soll: zu verheiratet, zu lesbisch, zu süchtig, zu labil – *you name it*, insgesamt einfach zu weiblich.»

Bettina Gockel

teilen einer letztlich global ausgerichteten Kunst. Nimmt man noch die Inkludierung in die Zürcher und Schweizer Kunstszene hinzu, die vom Ehepaar Blenk-Früh genossen und genutzt wird, zeichnet sich das Bild einer Künstlerin ab, die doch mehr hier, in einer moderaten Schweizer Moderne, zu Hause war, als dass sie in der Ferne Chinas und Japans ihre Identität gesucht hätte. Stellt sich die Frage, weshalb eine so facettenreiche und auch theoretisch, weil interkulturell, so interessante Figur der Kunstgeschichte bislang fast vergessen gegangen ist.

Künstlerisches Schaffen als Schicksal

Die Wiederentdeckung von Künstlerinnen geht häufig mit ausgiebigen biografischen Schilderungen der Personen und ihrer Lebensumstände einher. Aus dem Schaffen wird dann schnell ein Schicksal, das die Eliminierung aus der Geschichte erklären soll: zu verheiratet, zu lesbisch, zu süchtig, zu labil – you name it, insgesamt einfach zu weiblich. Disparat sind die Diagnosen, durchschlagend die Argumente, die es erlauben, historisch verbürgte Erfolgsgeschichten als problematische Eintagsfliegen darzustellen, nicht selten mit dem kennerhaft-wissenschaftlich gefärbten Gestus eines stilistisch doch eigentlich schmalen und schwachen Œuvres. Umfassende historische Umstände, in denen ein Werk entstand, liefern dagegen häufig antiideologische, aufschlussreiche Erklärungen dafür, welchen Charakter und Verlauf ein Gesamtwerk hatte. Tatsächlich waren Künstlerinnen etwa seit 1900 bis in die 1930er-Jahre ausgesprochen erfolgreich. Diese Karrieren waren angetrieben von Emanzipationswellen, die sich zuerst am Ersten Weltkrieg und dann endgültig am Zweiten Weltkrieg brachen und zum Rinnsal beschränkter fraulicher Freiheit gerieten, um dann ab den späten 1960er-Jahren und mit noch mehr Dynamik ab den 1980er-Jahren wieder an Fahrt zu gewinnen, nicht zuletzt gekoppelt mit dem Aufbau eines bis heute stetig anschwellenden wissenschaftlichen Theorieapparats. Es ist dieser lange, unabgeschlossene historische Prozess, in dem die inzwischen bis nach China vorgedrungene #MeToo-Bewegung erklärbar wird, nämlich als Folge einer immer wieder unterbrochenen Freiheitsbewegung. Gleichberechtigung, rechtlich-gesellschaftlich uneingeschränkte persönliche Entfaltung, darum ging es damals wie heute, globaler denn je.

Im Orkus männlicher Narrative

Nicht nur die Kunstgeschichte, sondern zum Beispiel auch die Literaturwissenschaften ringen bis heute mit der Tatsache, dass namhafte Künstlerinnen im Orkus männlicher Narrative verschwanden. Die New Yorker Kunsthistorikerin und Feministin Linda Nochlin analysierte nüchtern und ganz ohne Moralismus, dass es sich schlicht um wissenschaftliche Fehler einer fast ausschliesslich von Männern geschriebenen Geschichte handle, und

nicht um die Frage, ob Männer oder Frauen talentierter seien. Die gerade erschienene Untersuchung zum malerischen und grafischen Werk von Erna Yoshida Blenk gehört in diese schon lang andauernde und durchaus zähe Korrekturphase der Kunstgeschichte der Moderne. Die Wiederentdeckung von zu ihrer Zeit erfolgreichen kreativen Frauen der Schweizer Kunst- und Kulturszene, wie der Malerin und Schriftstellerin Adelheid Duvanel und der Fotografin Annemarie Schwarzenbach, ist von Verweisen auf deren Kranken- und Suchtgeschichte geprägt, übrigens durchaus typische biografische Krankenstationen für unzählige Künstler und Wissenschafter. Für Männer führt dies zur Genie-Codierung ihrer Werke, die Werke von Frauen lässt dies jedoch zu psychisch belastetem Material mutieren. Yoshida Blenk passte sich einem anderen Stereotyp an, das Frauen langfristig ebenso wenig guttat: dem der Exotin.

Erwartung als Haltung

Die fotografischen Aufnahmen von Erna Yoshida Blenk, die sie in Künstlerkreisen in Zürich zeigen oder als Einzelporträt, vermitteln wie ihre Werke eine hybride Haltung: Da ist der Eindruck einer zarten Exotin, als die sie in der Kunsthochschule von Mitstudierenden und ihrem Lehrer Ernst Gubler und nicht zuletzt von Max Frisch verehrt wurde; da ist gleichzeitig der Typus der emanzipierten Frau mit Unisex-Kleidung und Prinz-Eisenherz-Frisur. Die Durchgängigkeit dieser Performanz der Persönlichkeit lässt auf eine bewusste Idee von sich selbst schliessen, welche die Rolle der Künstlergattin, die Yoshida Blenk ab 1934 spielte, durchaus ambivalent erscheinen lässt. Auch wenn von Lily Klee über Duvanel bis zu «Quappi» Beckmann unzählige Frauen ihr künstlerisches Schaffen bis zur totalen kreativen Selbstaufgabe ganz einstellten, zum Lehrerberuf machten oder das Medium wechselten, meistens auf Geheiss ihrer Männer, lässt sich das für Blenk nicht sagen. Exzellent ausgebildet und zweifellos ehrgeizig, verfolgte die Künstlerin den Aufbau ihres Œuvres und gab ihre «Opus-Phantasie» (Peter von Matt) ganz offenkundig nie auf. Davon zeugen auch ihre zahlreichen Ausstellungsbeteiligungen im Zürcher Helmhaus zwischen 1943 und 1952 und in den Präsentationen der 1902 gegründeten Gesellschaft Schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen (GSMBK), in der sie ab 1948 Mitglied war.

Bild und Schrift

Ob die in Schanghai geborene Yoshida Blenk tatsächlich aus einem asiatischen Bilderreservoir ihrer Kindheit und Jugend schöpfte, darf bezweifelt werden. Aber Blenk bediente diese Legendenbildung, die ihrer Positionierung und Profilierung innerhalb der Kunstszene förderlich war, sie aber auch isolierte. Anders sein zu müssen konnte auch heissen: Das «Andere» zu inkorporieren und als Wertschöpfung zu nutzen, ein komplexes «Othering» also, wie es die Vertreterin postkolonialer Theorie, Gayatri Chakravorty Spivak, analysiert hat. Zwar gibt es Fotoalben im Nachlass, die zeigen, dass Blenk sich ihrer transkontinentalen Herkunft bewusst war. Aber die Integration von Ideogrammen in ein malerisches Werk oder in eine Grafik, insbesondere auch mit der Referenz auf japanische und chinesische Schriftzeichen, war durchaus nicht ungewöhnlich oder gar abhängig von direkten Lebenserfahrungen. Zu sehr waren asiatische Zeichen, Kompositionen und Motive schon seit dem 19. Jahrhundert in die europäische Kunst quasi eingewandert. Eine Art bildliche Kolonisation fand statt, ohne Reflexion der tatsächlichen ausbeuterischen Kolonisierung und deren Nutzniesser. Die Künste wurden selber zu Kolonisatoren, produzierten quasi ihre ganz eigene Raubkunst, indem sie die Kunstgeschichte annektierter indigener Kulturen beträchtlich als Innovationsquelle nutzten, die ökonomisch schon längst im Wahrnehmungswesen der europäischen Staaten verankert waren. Wirtschaftliche und künstlerische Werte konnten so ein bequemes, wenngleich originell erscheinendes *Joint Venture* eingehen, um symbolisches Kapital zu schaffen – vermeintlich ganz der Harmonie und der Schönheit gewidmet, wie die Künstlerin und ihr Ehegatte dies meinten.

Kollektiv mit Solitär

Künstlerbewegungen waren seit dem letzten Drittel der 19. Jahrhunderts in Mode, mochte man doch kollektiv, oft auch lebensreformerisch und zeitweise auch ideal-kommunistisch unterwegs sein, wie jüngst der Kinofilm «Der Rausch der Freiheit» über den Monte Verità nachvollziehen liess. Aber schon die Innovationsgestalt der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, Marcel Duchamp, konnte sich mit Gruppen nicht anfreunden und liebte daher das althergebrachte, seit der europäischen Antike etablierte Geniekonzept, das jedem Ego, welchen Geschlechts auch immer, entgegenkommt. Blenk gehörte einerseits in die familiale Struktur der linksorientierten Künstlerfamilie Früh, aber als «andere» Persona und mit ihrem Geschlecht nicht. Insofern war sie, die bis an ihr Lebensende als Solitär kreativ war, selbstbestimmt und deshalb in dreierlei Hinsicht innovativ: Erstens wollte sie zu Lebzeiten ihre Rechte an ihren Werken keiner Stiftung übergeben, zweitens errichtete sie diese kurz vor ihrem Tod, um ihr Nachleben zu schützen, und drittens verabschiedete sie sich von familialen und familiären Künstlerkollektiven historisch schneller als die Männer in ihrem Umfeld zugunsten einer Haltung als Solitär – und als solcher ist sie nun, ja einmal mehr, wiederzuentdecken. Ein weibliches Genie also? Um dieses Erfolgslabel zu erhaschen, hätte sie vielleicht doch Emma Bovary sein müssen. ‹

Bettina Gockel

ist Ordinaria für Geschichte der bildenden Kunst an der Universität Zürich. Sie leitet die Lehr- und Forschungsstelle für Theorie und Geschichte der Fotografie am Kunsthistorischen Institut. Jüngst ist ihr Buch «The Colors of Photography» (De Gruyter, 2020) erschienen.