

Publikation des Bucerius Kunst Forums  
Herausgegeben von  
Katharina Neuburger und Renate Wiehager  
für das Bucerius Kunst Forum

**In Her Hands**  
**Bildhauerinnen des Surrealismus**

Sonja Ferlov Mancoba  
Maria Martins  
Isabelle Waldberg

Hamburg 2025

BUCERIUS  
KUNST  
FORUM

Das Bucerius Kunst Forum  
ist eine Einrichtung der

ZEIT  
STIFTUNG  
BUCERIUS

**BILDHAUERINNEN DES  
SURREALISMUS**

**IN HER  
HANDS**

**SONJA FERLOV MANCOBA**

**MARIA MARTINS**

**ISABELLE WALDBERG**

Ausstellung

Kathrin Baumstark, Katharina Neuburger  
und Renate Wiehager

Idee und Konzeption

Katharina Neuburger und Renate Wiehager

Katalog

Daria Dittmeyer-Hössl, Katharina Neuburger  
und Renate Wiehager

Mit Beiträgen von

Katharina Neuburger und Renate Wiehager

Bucerius Kunst Forum, Hamburg

21. Februar bis 1. Juni 2025

**HIRMER**

**Katharina Neuburger (KN):** Sonja Ferlov Mancoba, Maria Martins und Isabelle Waldberg waren drei sehr unterschiedliche Bildhauerinnen, gemessen sowohl an ihren Werken als auch an ihren Persönlichkeiten: Mancoba, eine sehr zurückgezogen lebende Künstlerin, die ihr Werk aus einer großen Sensibilität und Verinnerlichung heraus geschaffen hat; Martins, eine schillernde und freie Persönlichkeit, die so extravagant war, im Botschaftsgebäude in Washington D. C. einen Brennofen für ihre lebensgroßen Terrakottafiguren aufstellen zu lassen; und Waldberg, eine Künstlerin, die als eine der ersten Bildhauerei-Professorinnen in Paris und inmitten der intellektuellen Bewegungen der Nachkriegsavantgarde in Frankreich wichtige Wegmarken setzte.

**Renate Wiehager (RW):** Für die Zusammenstellung der Exponate und die Recherchen zu diesem Katalog haben wir eng mit den Nachlässen, privaten Sammler:innen sowie Personen zusammengearbeitet, die sich ganz der Aufgabe des Bewahrens dieser bedeutenden Werke gewidmet haben. Nur einige wenige Museen haben sich bislang um die Positionen dieser drei Künstlerinnen bemüht.

**KN:** Die drei Bildhauerinnen sind bis heute vorwiegend in ihren Herkunftsländern ausgestellt worden, und sie wurden noch nie gemeinsam gezeigt. Mit Blick auf jedes einzelne dieser Œuvres fragt man sich unmittelbar: Weshalb tauchen sie nicht als fester Bestandteil des Kanons der Moderne auf? Wir können unser Gespräch daher gleich mit einem der häufig vorgebrachten Argumente gegen eine „Erweiterung des Kanons“ beginnen, wie wir sie hier in der Ausstellung und in unserer Arbeit zu den drei Bildhauerinnen vorschlagen. Diese Argumentation besagt, dass „vergessenen“ Werken das historische Gewicht fehle. Anders ausgedrückt: Ein am Kanon gemessen wenig rezipiertes Werk sei nur an sich bewertbar und bliebe insgesamt irrelevant für die „Große Erzählung“. Nun behaupten wir das Gegenteil und zeigen, wie diese Œuvres ein ganzes Netzwerk innerhalb der

# MANCOBA – MARTINS – WALDBERG. GESPRÄCH DER KURATORINNEN ZUM AUSSTELLUNGSKONZEPT

Moderne-Erzählung mitformten, veränderten und sich dieses auch in ihren Werken niederschlug. Mancoba, Martins und Waldberg haben nachweislich Spuren in den Arbeiten anderer Kunst- und Kulturschaffender hinterlassen; sie haben historisch wichtige Akzente gesetzt und müssen als Teil der „Großen Erzählung“ lediglich wiederentdeckt werden.

**RW:** Die „Kanon-Debatte“, die du ansprichst, ist das Ergebnis einer spezifisch definierten Sicht auf die Kunst des 20. Jahrhunderts, der Versuch einer regulatorischen Fixierung und „Ämterverteilung“ innerhalb der angenommenen Hierarchien und Abfolgen der Kunst-Ismen. Dies gilt umso mehr seit den 1960er-Jahren, als sich die Gesetze des Kunstmarktes allmählich durchsetzten und ein regulatorisches System der Wertmaximierung und Kapitalisierung nach sich zogen. Einfach gesagt: Quer durch die Domänen und Schauplätze der Kunst – Museen, Galerien, Universitäten, Akademien, den Kunstmarkt und Auktionshäuser – waren es eben fast ausschließlich männliche Protagonisten, die daran arbeiteten, den Kanon mit ihren Stars und Sternchen forciert in eine Richtung zu lenken.

**KN:** Diese Entwicklung fällt nicht zufällig genau in die Zeit der zweiten Welle des Feminismus in Europa und den USA. Spätestens zu diesem Zeitpunkt wurden von einer jungen Generation Kunstschaffender – auch im Kontext des historischen Surrealismus – „Vaterfiguren“ wie André Breton, der Begründer des Surrealismus, kritisch hinterfragt. Die Bewegungen innerhalb der Kunst- und Kulturdebatten haben sich auch in Reaktion darauf neu formiert. Kein Diktum steht sinnbildlicher für diese veränderte Wahrnehmung als Linda Nochlins Frage: *Why Have There Been No Great Women Artists?* Sie zierte in den frühen 1970er-Jahren eine ihrer Publikationen als Titel – der Essay wird bis heute kontrovers diskutiert. Zu Recht weist die Autorin darauf hin, dass es auf ihre provokante Frage historisch unterschiedliche Antworten und Reaktionen gab und gibt. Sie reichen von akademischen Beweisführungen, dass es eben doch herausragende Künstlerinnen gab, über Neudefinitionen der Bewertungskriterien, bis hin zu einer von der Autorin vorgeschlagenen Umwertung der Rolle von Institutionen. Weshalb Werke sichtbar oder unsichtbar bleiben, ist in wesentlichen Teilen durch die strukturellen Gegebenheiten des Kunstsystems bedingt.



Maria Martins in ihrem Atelier in New York City, um 1946

**RW:** Natürlich gibt es hervorragende Beispiele, wie die Wiederentdeckung vergessener und übersehener oder unterdrückter Werke von Künstlerinnen dieses System der männlichen Akteure von innen her aufgesprengt haben. Mit den abstrakt-symbolistischen Bildern von Hilma af Klimt, entstanden 1906/07, muss die Abstraktion als sogenannte männliche Erfindung neu gedacht werden; die multimedialen Werke von Surrealistinnen wie Frida Kahlo, Claude Cahun, Leonora Carrington, Leonor Fini, Florine Stettheimer und vielen anderen finden breiten Widerhall in der zeitgenössischen Kunst; Namen wie Lee Krasner oder Helen Frankenthaler sind aus der Malerei des Abstrakten Expressionismus heute nicht mehr wegzudenken; oder, letztes Beispiel: Künstlerinnen wie Charlotte Posenenske oder Lygia Clark haben der Minimal Art und dem Konstruktivismus qualitativ neue Lesarten gegeben, die in der jungen Kunst unserer Zeit ablesbar bleiben.



Das Atelier von Isabelle Waldberg in Paris, um 1960, Foto: Michel Waldberg

**KN:** Als wir uns zusammen und jede für sich mit dem Werk von Marcel Duchamp und seiner Bedeutung als Netzwerker befasst haben, war die Diskrepanz zwischen seinem Aktionsradius und dem, wie darüber geforscht wurde, auffallend groß.

**RW:** Wir haben dann mit einer Ausstellung unter dem Titel *Der Duchamp Effekt* – in Anlehnung an die gleichnamige Debatte – und mit der Publikation *Duchamp und die Frauen. Freundschaft, Kooperation, Netzwerk* (2020) fast einhundert Frauen aus Kunst und Kultur der 1910er- bis 1960er-Jahre aus Duchamps Umfeld vorgestellt. Es war eindrücklich, wie einfach es war, nicht in überholte Narrative – wie dem von Duchamps Bedeutung für die Werke der Frauen oder einem von Meister und Muse – zu verfallen, sondern aufzuzeigen, wie unvoreingenommen gegenseitiger Einfluss und Austausch über die Jahrzehnte hinweg verliefen.

**KN:** Wir sind bei den Vorbereitungen zu der Ausstellung *In Her Hands* häufiger gefragt worden: Weshalb diese drei Künstlerinnen? Eine erste Antwort: Während unserer Recherchen unter anderem für das eben erwähnte Duchamp-Projekt sind mir bestimmte Künstlerinnen und eine Lücke besonders im Gedächtnis geblieben. Maria Martins, die auch für dieses Projekt zentral ist, war eine der Künstlerinnen, mit deren Werk ich unbedingt weiterarbeiten wollte; auch über Werk und Wirken von Isabelle Waldberg wollte ich mehr erfahren. Und es ist mir aufgefallen, dass die Bildhauerinnen, die sich an das weite Feld des internationalen Surrealismus anbinden lassen, bisher insgesamt weniger beachtet wurden. Und für dich: Weshalb diese drei Künstlerinnen?

**RW:** Meine Recherchen zu Künstlerinnen der Moderne haben mich immer wieder zu den Lebenswerken dieser großartigen Bildhauerinnen zurückgeführt – die Qualität ihrer Werke war und ist die erste Motivation, sie gemeinsam zu zeigen und, wie du sagst, Forschungslücken zu schließen.

**KN:** Die Qualität der Werke ist zentral – ich erinnere mich sehr gerne daran, als ich zum ersten Mal Sonja Ferlov Mancobas Arbeiten ausgestellt gesehen habe und hin und weg war! Damit waren es drei großartige Positionen für *In Her Hands*. Und dennoch würde ich mich Linda Nochlins Skepsis anschließen, die keine Fürsprecherin davon war, weitere Solitäre zu erzeugen, also, frei mit Nochlin gesprochen, dem Geniekult neue Talente zuzutreiben. Bei der kritischen Arbeit mit dem Kanon ist es wesentlich, bei diesem selbst anzusetzen, ihn zugleich zu kritisieren und den Grund des Vergessens entgegen der eigentlichen Bedeutung herauszuarbeiten. Wir haben in Reaktion darauf bereits bei dem Buch *Duchamp und die Frauen* fokussierte Werkbiografien verfasst, die die Künstlerinnen und kulturellen Akteurinnen aus ihren gesellschaftlichen Kontexten heraus vorstellen und ihre Werke in ihren künstlerischen und wirkungsgeschichtlichen Bedeutungen diskutieren.

**RW:** Im hier vorliegenden Katalog sind wir ebenso vorgegangen. Die ausführlichen Biografien erschließen die künstlerischen Netzwerke und vermitteln pointiert zeithistorische Wegmarken und deren Einflüsse auf einige Themen und Motive der Plastiken und Skulpturen. Unsere Werkessays hingegen fokussieren Charakteristika der künstlerischen und intellektuellen Positionen von Mancoba, Martins und Waldberg und bieten aus dieser Perspektive Lesarten einiger wichtiger Werke der Ausstellung.

**KN:** Das hat weitere Akzentuierungen zur Folge und damit verbindet sich mein Argument mit dem Stichwort „Netzwerk“ wieder mit der Frage der Auswahl. Wir wollten ein Netzwerk aufzeigen, das sich über Stile und Orte hinweg auffächern lässt, und wir wollten dort einhaken, wo sich die Bewegungen verdichten. *In Her Hands* sollte weder eine große Gruppenausstellung werden, denn wir wollten die Positionen jeweils umfänglich und in der Tiefe zeigen können, noch sollte es ein Dialog sein: Drei Positionen, die sowohl Überschneidungen zeigen als auch eigenständig für sich stehen, schienen uns ideal.

**RW:** Ein geografischer Ort dieser Verdichtungen innerhalb der internationalen Netzwerke ist die Metropole Paris, Geburtsort des historischen Surrealismus vor dem Zweiten Weltkrieg, wo sich erstmals die Werkbiografien der drei Bildhauerinnen überschneiden. Ob sie sich persönlich begegnet sind, ist nicht bekannt, dass sie sich zur selben Zeit am selben Ort befanden und ihre Werke auch gemeinsam ausgestellt wurden, ist hingegen gesichert.

**KN:** Die Brasilianerin Maria Martins, geboren 1894, ist etwa eine Generation älter als die anderen beiden Bildhauerinnen unseres Projektes. Sie reiste schon sehr jung nach Europa, immer wieder nach Paris, was mit den beruflichen Verpflichtungen ihres ersten und später auch mit denen ihres zweiten Ehemannes, Carlos



Das Atelier von Sonja Ferlov Mancoba in Paris, 1980er-Jahre, Foto: Lena Jacobsson

Martins Pereira e Sousa, zu tun hat, der dann bis in die 1950er-Jahre für die Republik Brasilien und unter Getúlio Vargas arbeitete. Sie war bereits ab Mitte der 1920er-Jahre für längere Zeitabschnitte in der französischen Hauptstadt und dann noch einmal Ende der 1940er-Jahre. Es gäbe bei ihr viele weitere wichtige Stationen zu nennen, sie reiste enorm viel. Ein Punkt ist jedoch wesentlich: Sie hat nie Kunst an einer Akademie studiert, sondern bildete sich privat weiter, und zwar an allen Orten, an denen sie länger lebte – in der Bildhauerei bei Catherine Barjansky (Paris), Oscar Jespers (Brüssel) oder auch Jacques Lipchitz (New York) sowie in der Philosophie bei Daisetsu Teitaro Suzuki in Tokio.

**RW:** Sonja Ferlov Mancoba und Isabelle Waldberg gingen 1936 zum Studium der Bildhauerei nach Paris – und beide waren ähnlich jung wie Martins in ihren ersten Pariser Jahren, etwa 25 Jahre. Die Schweizerin Waldberg kam aus Zürich, die Dänin Mancoba aus Kopenhagen. Die Einflüsse in Paris, die ihr Frühwerk prägen sollten, sind ähnlich: Beide besuchten beispielsweise das Atelier von Alberto Giacometti, den sie als Künstler schätzten und mit dem sie sich unabhängig voneinander anfreundeten. Constantin Brâncuși ist eine ähnlich wichtige „Brückenfigur“ dieser Zeit, auch ihn lernten beide kennen.

**KN:** Was bisher wenig Erwähnung fand, ist die intellektuelle Anbindung der Bildhauerinnen. Ich habe eben schon das Interesse Martins' an der Philosophie genannt – sie publizierte auch umfassend in diesem Bereich. Isabelle Waldberg ebenso; sie war mit einem wichtigen Theoriezirkel in Paris eng verbunden.

**RW:** Waldberg war im Paris der Vorkriegsjahre eine Vertraute des französischen Schriftstellers und Philosophen Georges Bataille, sie nahm an den von ihm initiierten wöchentlichen Soziologievorträgen und Diskussionen teil und wurde in den kleinen Kreis des rituellen Geheimbundes *Acéphale* aufgenommen. Nach 1945, zurück in Paris, schrieb sie für Publikationen des Kreises kurze poetische, quasi-wissenschaftliche Texte, die in der *Da Costa Encyclopédique* erschienen, an welcher beispielsweise auch Marcel Duchamp mitarbeitete.

**KN:** In die Werke der drei Künstlerinnen hat sich das historische Umfeld in Schrift und Bild eingeschrieben. Man könnte das, je nach Blickperspektive, „Zeitgeist“ oder „Wahlverwandtschaft“ nennen. Die Parallelen reichen von radikalen Gedankenexperimenten bis zum Bruch mit gesellschaftlichen Tabus von Körperlichkeit, von einer surreal-experimentellen Bildsprache weiter zu stilistischen Anleihen traditioneller Formensprache bis hin zur aktiven Koproduktion ungewöhnlicher medialer Formate wie Editionen und Schaufensterausstellungen oder der Teilnahme an multimedialen räumlichen Inszenierungen ...

**RW:** An den wiederkehrenden Motiven ist die parallel verlaufende Rezeption zeitgenössischer Phänomene und historischer Denktraditionen ebenfalls ablesbar. Alle drei Künstlerinnen interessierten sich beispielsweise für die Zeugnisse außereuropäischer Kulturen, die sie in großer Vielfalt in den Museen studieren konnten. Waldberg hatte schon 1933 bei ihrem ersten Lehrer, dem Bildhauer Hans Jakob Meyer, dessen Sammlung afrikanischer Masken und ritueller Objekte kennengelernt. Mancoba war seit ihrer Jugend in Kopenhagen mit Carl Kjersmeier und dessen Frau Amalie Kjersmeier bekannt, die eine große Sammlung afrikanischer Kunst besaßen. Durch ihren späteren Mann, Ernest Mancoba, einen südafrikanisch-französischen Künstler, wird sie sich der Kunst Südafrikas nochmals intensiv widmen.

**KN:** Diese Bewegungen einzuordnen ist nicht ganz einfach. Maria Martins' Werkbiografie beispielsweise reflektiert die Auseinandersetzung mit außereuropäischen Mythen in Form einer durchaus komplizierten Perspektive darauf: Mit Carlos Martins erwarb sie Mitte der 1920er-Jahre, als die beiden in Ecuador lebten, Artefakte präkolumbischer Herkunft, die sie später an ein örtliches Museum gaben. Auf Martins' Werk hatte diese im Sammeln sichtbar werdende Begeisterung zuerst jedoch keinen unmittelbaren Einfluss.

**RW:** Bei ihr war die Verbindung zu den unterschiedlichen Kulturen ihres Herkunftslandes anders situiert.

**KN:** Sie näherte sich ihnen über einen Umweg an. Es gibt dazu eine für mich sehr eindrückliche Anekdote: 1942 reisten Martins und ihr Mann von den USA aus nach Brasilien. Sie flogen auf dieser Reise über das Amazonasgebiet. Erst danach wurden Mythen des Amazonas und, spezifischer, der afro-brasilianischen Candomblé-Religion Teil von Martins' Werk. Sie machte für sich die Entdeckung des Amazonas aus der Vogelperspektive, also aus der Distanz, die vielleicht auch ihre Distanz widerspiegelte. Danach erst sollte das Ineinanderwirken sogenannter westlicher und afro-brasilianischer Einflüsse bewusst gestalte-

ter Teil ihrer bildhauerischen Sprache werden. Mit den Werken, die nach 1940 in New York entstanden, ist diese Veränderung beobachtbar. Eine ihrer wichtigsten Ausstellungen fand vom 22. März bis 10. April 1943 in der Valentine Gallery in New York unter dem Titel *Maria. New Sculptures* statt. Zu sehen waren genau solche Werke, die auch erst kurz zuvor entstanden waren, also nach ihrer Brasilienreise. Sie tragen Titel von mythischen Figuren: *Amazônia, Aioká, Boiuna, Boto, Cobra grande, Iacy* (Abb. S. 16), *Yara, Yemenjá, Babassú*.

**RW:** Da in der Galerie parallel die Ausstellung *Mondrian. New Paintings* gezeigt wurde, kam die Avantgarde des New Yorker Exils dorthin.

**KN:** Und sie alle sahen Maria Martins' ungewöhnliche Bronzen. Personen wie Breton oder auch Duchamp waren hingerissen. Es ist der Moment, an dem die Künstlerin mit ihrem Werk dort ankommt, wo wir heute den Kanon verorten.

**RW:** Also kann man sagen, die drei Künstlerinnen verarbeiteten um 1940 in ihren Werken einerseits die durchaus zeitgeistige Faszination für außereuropäische Kulturen – andererseits geschieht dies in werkbiografisch und stilistisch jeweils spezifischer und damit kaum miteinander vergleichbarer Art und Weise.

**KN:** Es ist spannend nachzuvollziehen, wie sie vorgehen, wie sie unterschiedliche Kulturen in ihren Werken in Beziehung zueinander und zu sich selbst setzen. Das hat sicher damit zu tun, dass die Impulse, die wir zeitgeistig genannt haben, in ihren von Politik und einschneidenden historischen Ereignissen geprägten Biografien immer auch ablesbar blieben. Der internationale Surrealismus, der zu dieser Zeit in vollem Gang ist, gibt diesen heterogenen Einflüssen und Ansätzen eine Klammer. Und die Motive ...

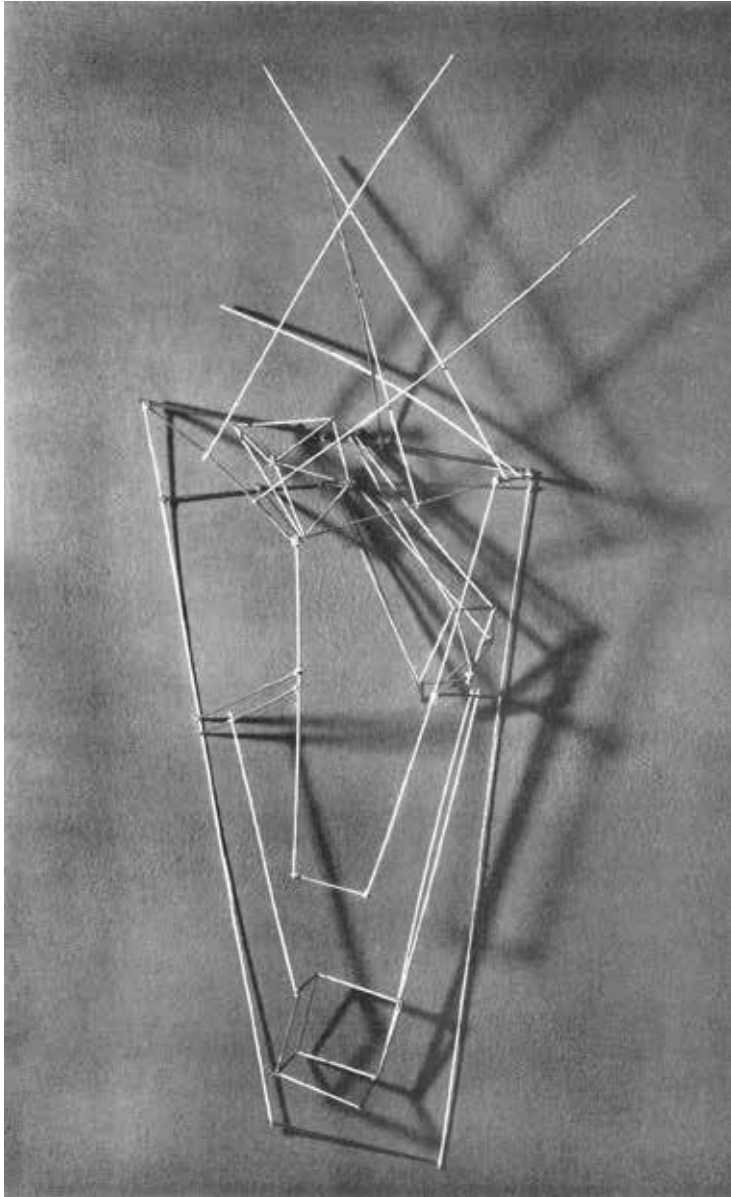
**RW:** ... Masken und archaisch anmutende, abstrahierte Figurationen, anthropomorphe Wesen, vegetativ-verschlungene Gestalten finden sich in den Werken aller drei Künstlerinnen. Sie entfalten eine Bild- und Materialsprache, die unmittelbar für surrealistische Lesarten und Kontexte anschlussfähig ist. Für Martins und Waldberg wirkt sich dies ganz direkt aus, auch hinsichtlich ihrer institutionellen Einbettung. Martins wird in den USA zunächst zu Ausstellungen zeitgenössischer lateinamerikanischer, dann zu solchen mit surrealistischer Kunst eingeladen und bereits 1941 mit einer Einzelausstellung in der Corcoran Gallery in Washington D. C. vorgestellt. Du hast ihre kurz danach stattfindende Ausstellung in der damals berühmten Valentine Gallery in New York bereits erwähnt. Das ist nur ein kleiner Ausschnitt.

**KN:** Damit sind wir bereits an einem weiteren Ort angekommen, an dem sich die Erzählung erneut verdichtet. Isabelle Waldberg gelang 1942 die Überfahrt nach New York.

**RW:** Sie erreichte die Metropole im Sommer und war sofort mit ihren dort entstehenden, abstrakten Skulpturen, den *Constructions / Konstruktionen*, in wichtigen Ausstellungen und Projekten der surrealistischen Bewegung präsent. Wenn wir uns hier dieses energiegeladene künstlerische Terrain in New York knapp vor Augen führen, dann muss die Situation Sonja Ferlov Mancobas in Paris davon deutlich abgegrenzt werden. Sie lebte während der Kriegsjahre in äußerst prekären Verhältnissen, dann von 1945 bis 1952 zunächst mit ihrem Mann und dem gemeinsamen Sohn in Dänemark und schließlich, nach Frankreich zurückkehrt, in einem Dorf nördlich von Paris. Die institutionelle Verankerung erfolgte erst ab 1960 und zögerlich. Heute ist Mancoba als eine der bedeutenden Bildhauerinnen in Skandinavien anerkannt.

**KN:** Wir haben bis hierher mit einigen wenigen Stationen und Protagonist:innen ein tatsächlich sehr viel größeres Netzwerk umrissen, zu welchem noch weitere wichtige Personen aus den Feldern der Anthropologie, Kunsttheorie oder Philosophie und Literatur zählen. – Weil du eben die *Constructions* von Isabelle Waldberg angesprochen hast: Es ist sehr wahrscheinlich, dass es der in New York lehrende Ethnologe Claude Lévi-Strauss war,

der Waldberg und Kolleg:innen aus ihrem Umfeld die historischen Stabkarten gezeigt hat, die auf den Marshallinseln als Seekarten benutzt wurden (Abb. S. 121). Sie waren in amerikanischen Museen zugänglich und haben ohne Frage die Werkgruppe der *Constructions* von Waldberg inspiriert. Es gibt auch die Erzählung, dass Breton und Lévi-Strauss von Marseille aus gemeinsam nach New York flüchteten und Ersterer so über die anthropologische Sammlung von Letzterem bei der Ankunft bereits bestens informiert war. Breton war auch in New York ein wichtiger Vermittler dieses Wissens. In diesem Kontext müssen wir dann auch noch eine weitere Persönlichkeit der Zeit beim Namen nennen: Peggy Guggenheim ...



Isabelle Waldberg: *Construction (Mask) / Konstruktion (Maske)*, vor 1943, Verbleib unbekannt, Abb. in: Robert Lebel: *Masque à lame*, New York 1943

**RW:** ... eine glänzende Vermittlerin, Kunstsammlerin und Galeristin. Sie hatte um 1940 von Südfrankreich aus aktiv mitgewirkt, Künstler:innen, vor allem des Pariser Surrealismus-Umfeldes, den Weg ins Exil zu ermöglichen. Selbst dort angekommen, eröffnete Guggenheim dann im Oktober 1942 in New York ihre Galerie Art of This Century – ein Hotspot der Avantgarde, in dem Werke von Isabelle Waldberg vorgestellt wurden. Ein rückblickendes Statement von Waldberg bringt die Bedeutung von Guggenheim für die New Yorker Exilant:innen zum Ausdruck: „Wenn man von Peggy spricht, spricht man eigentlich von einer Zeit, einer Epoche. Unsere Freundinnen und Freunde waren alle Surrealisten. Ich war die letzte Exilantin, die in New York ankam, das war im Juli 1942. Peggys Galerie war fantastisch, und da ich in der East Fifty-Seventh Street nahe der Madison Avenue wohnte, ging ich jede Woche hin.“

**KN:** Waldberg hatte kurz nach ihrer Ankunft in New York 1942 den Kunsthistoriker Patrick Waldberg geheiratet. Er war eine wichtige Figur im Kontext des Surrealismus, ebenso wie der französische Kunst- und Literaturkritiker Robert Lebel, mit welchem Waldberg seit den frühen New Yorker Jahren eng befreundet war. Mit Personen wie Breton, Guggenheim, den Lebels, den Waldbergs ...

**RW:** ... ist dieses wichtige Netzwerk im Exil gut fassbar. Aber wir müssen an diesem Punkt nochmals den Blick von der ereignisreichen Zeit im New York der 1940er-Jahre zurückwenden und nach Frankreich schauen: Geradezu konträr zu den Bewegungen von Waldberg und Martins verlief in diesen Jahren der Lebensweg von Mancoba. Sie hatte in Paris 1939 den schon erwähnten Maler Ernest Mancoba kennengelernt, den sie später heiratete. Nach Kriegsausbruch wurde er interniert. Sie lebte und arbeitete bis 1945 durchgehend in Paris, in völliger Isolation und Mittellosigkeit. Gleichwohl – in dieser Zeit entstand eine ihrer wichtigsten Skulpturen, die von heute aus gesehen zu den herausragenden Beispielen der surrealistischen Bildhauerei gerechnet werden kann.

**KN:** Natürlich denkst du jetzt an dieses wunderbare Werk ohne Titel, entstanden 1940 bis 1946, genannt *Skulptur 1940–1946* (Kat. 7).

**RW:** Über die gesamten Kriegsjahre hat sich Mancoba fast ausschließlich mit dieser komprimierten Form beschäftigt, ein raumgreifendes, keilförmiges Volumen, das durch eine obere Öffnung, ähnlich einem magischen Stirnauge, eine kreatürliche Anmutung bekommt. Es ist beeindruckend, vor diesem Werk zu stehen. Ich lese Mancobas plastische Bildfindung im Kontext der zentralen abstrakten Skulpturen von Constantin Brâncuși und Alberto Giacometti der 1920er- und 1930er-Jahre – schon dies signalisiert den Stellenwert, den ich diesem Werk zumesse.



Kat. 21  
Sonja Ferlov Mancoba: *Maskeskulptur / Maskenskulptur*, 1939,  
Estate Ferlov Mancoba

**KN:** Eben sagte ich „vermeintlich unscheinbar“, ich stimme dir zu und möchte mutmaßen, dass die Arbeit auch ihren Titel hat, weil sie *die* Skulptur für Mancoba in diesen Jahren ist. Es ist eines ihrer Werke, das inzwischen einen festen Platz in der Dauer Ausstellung des Statens Museums for Kunst in Kopenhagen hat.

**RW:** Es ist interessant nachzuvollziehen, welchen Weg die Rezeption des Gesamtwerkes von Mancoba genommen hat. Nach diesen bis ans Existenzielle gehenden Jahren wurde ihr Werk nach 1960 zunächst von der jungen skandinavischen Kunstwissenschaft entdeckt und publiziert, gefolgt von ersten Ankäufen für dänische Museen und Sammlungen. Später erhielt sie Preise und vereinzelt Förderung von privaten Sammler:innen. Heute hat, wie du sagst, ihr Œuvre in Skandinavien eine etablierte Position.

**KN:** Ab den 1970er-Jahren wurde ihr Werk als Beitrag zur Gruppe *CoBrA* entdeckt, einer wichtigen Bewegung um 1950 in Europa.

**RW:** Diese Anbindung ist ein wichtiger Anstoß der Rezeption, wengleich ihr Werk über die Grenzen der Bewegung hinausgeht. Eine schöne, späte Würdigung: Wenige Jahre vor ihrem Tod 1984 sieht sie ihre Arbeiten noch in Einzelausstellungen in Kopenhagen, das dänische Fernsehen stellt sie in einer Dokumentation vor – und damit einem großen Publikum. Jüngst erschien zudem ein Roman über ihr Leben von Hanne-Vibeke Holst.

**KN:** In die Zeit von *Skulptur* datiert auch Maria Martins' Werk *The Impossible / Das Unmögliche* (vgl. Kat. 33), eine vergleichbar ikonische Arbeit. Sie entstand in den USA und wurde bald nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in Paris gezeigt: Am 7. Juli 1947 eröffnete dort eine der heute bedeutsamsten Ausstellungen der Surrealismus-Bewegung, die *Exposition internationale du surréalisme en 1947* in der Galerie Maeght. In der berühmt-berüchtigten *Salle de pluie* (Regenraum) wurde Martins' Skulptur *The Road; The Shadow; Too Long, Too Narrow / Die Straße; Der Schatten; Zu lang, Zu eng* beregnet (Abb. S. 84) und *The Impossible* wurde auf einem Billardtisch ausgestellt (Abb. S. 95). Beide Werke waren in Relation zu den ebenfalls gezeigten *Constructions* von Isabelle Waldberg platziert. Hier ist also eine Begegnung der Werke verbrieft.

**RW:** Die Ausstellung lebte von angedeuteten wie expliziten Motiven von Sexualität. Der *Regenraum* ist eigentlich immer vor diesem Hintergrund gedeutet worden. Das Thema der Sexualität zieht sich auch – in höchst unterschiedlicher Weise – durch Themen und Motive der Werke der drei Künstlerinnen in unserer Ausstellung. Isabelle Waldberg ist – wie bereits erwähnt – um 1939 Mitglied von Batailles Geheimbund *Acéphale*. Hier wird sie philosophisch wie auch in gemeinsamen rituellen Handlungen an ein Menschenbild und eine Selbsterfahrung herangeführt, die geprägt sind von Instinkt, Intuition und der Konfrontation mit verdrängten sexuellen Energien. In ihrem künstlerischen Werk bleibt dies, von den 1940er-Jahren bis in das Spätwerk, an teils explizit erotischen Darstellungen ablesbar.



Maria Martins: *Iacy*, 1943, MFAH / The Museum of Fine Arts, Houston, Gift of Colonel J. W. Flanagan through Mrs. Jesse Jones

**KN:** Es ist sicher kein Zufall, dass sich der Surrealismus zwischen den Kriegen formiert. Die Vehemenz, mit der die Künstler:innen Tabus brechen, ist auch eine Reaktion auf die verheerende Zeit, in die sie sich geworfen sahen. Zum Thema der Sexualität, Begierde und Sehnsucht in Waldbergs Werk denke ich gleich an eine Meditation von 1939, die Georges Bataille an sie richtete, und die Knut Ebeling jüngst in seinem Buch *Krieg im Kopf* ins Deutsche übersetzt hat. Darin heißt es: „Ich stelle mir vor – bis mir übel wird –, dass sich die Erde in schwindelerregender Geschwindigkeit am Himmel dreht. Ich stelle mir vor, dass sich der Himmel selbst dreht und explodiert. Sonne, Flamme, Alkohol, blendendes Licht. Alles dreht sich mit geschlossenen Augen und so blendend, dass man den Atem verliert.“ Eine intensiv gelebte Sexualität ist eine Möglichkeit, durch den Irrsinn zu gehen.

**RW:** Und auch das Gegenteil erzählt diese Geschichte des „Irrsinns“, wie du sie nennst, im anderen Extrem: Für Mancoba kann man von einem radikal verinnerlichten Werk und einer sublimierten Erotik sprechen, die sich in Bildformen archaischer Reduktion ausspricht, die an Kultgegenstände denken lassen. Vor ihren Masken und Figuren wird man unsicher – werden hier böse Energien abgewehrt oder positive Naturkräfte beschworen? Es gibt in ihrem Werk zahlreiche Doppelfiguren, die körperliche Verbundenheit und sinnliche Nähe zum Ausdruck bringen. Andere Skulpturen thematisieren in übergreifender Weise menschliche wie auch gesellschaftliche Gesten und Haltungen der Solidarität.

**KN:** Maria Martins bildet einen dritten Ansatz heraus, dem ein teils selbst geschaffener Aspekt von Freiheit zugrunde liegt. Zum einen: Sie konnte sich durch ihre soziale und finanzielle Stellung anders bewegen als Mancoba oder auch Waldberg.

**RW:** Dank ihrer Herkunft und ihres Status als Ehefrau eines Diplomaten war sie ungleich weniger von den Kriegsjahren betroffen.

**KN:** Natürlich! Zum anderen: Martins war gebunden an ausformulierte soziale Aufgaben. Umso erstaunlicher ist es, wie frei sie sich künstlerisch ausdrückte. Das weibliche Geschlecht, weibliche Sexualität und das Erkunden derselben mithilfe von Gegenformen sind Kernelemente. Die ersten Bronzen setzen

sich aus jeweils zig Teilen zusammen, die sich anziehen und abstoßen, sich gegenseitig umwickeln, strangulieren, etwas verschlingen oder ausstülpen. Selbst als sich die Formen wie bei *The Impossible* verdichten und kompositorisch ruhiger werden, sind Lust und Begierde noch immer zentrale Themen. Darauf haben Künstler:innen des Surrealismus begeistert reagiert. Die Übergangsformen von menschlichen Figuren zu abstrahierten Organismen finde ich für unsere Zeit besonders interessant. Ich denke sofort an Donna Haraways ungewöhnliche, bis heute so wichtige feministische Schrift *Cyborg Manifesto*, in der sie „Geschöpfe“, zusammengesetzt aus sozialer Realität und Fiktion, mit ironischem Unterton behandelt.

**RW:** Martins hat das erkannt. Sie unterschied ja ihre repräsentativen und die künstlerischen Rollen auch durch den Einsatz ihres Namens: „Maria Martins“ als Frau des Botschafters, einfach „Maria“ als Künstlerin.

**KN:** Ein für uns heute auch negativ besetzter Vorgang. Bewusst oder unbewusst werden Frauen bis in die Gegenwart hinein oft nur mit dem Vornamen genannt. Und viele haben sich vergeblich dagegen zur Wehr gesetzt. Die Theoretikerin Hannah Arendt hat eine wichtige Beobachtung formuliert: Sie erkennt darin eine ge-

ellschaftliche Symptomatik, die das Öffentliche und Private vermischt, um in den intimen Raum der Individuen einzudringen. Wenn Maria Martins dies kalkuliert tut, dann ist sie sich ohne Zweifel der Überschreitung einer Grenze bewusst. Sie kultiviert zwei gesellschaftliche Versionen ihrer selbst, die sich gegenseitig auch hilfreich sind.

**RW:** Ihre politische Rolle ließ sie zu einer wichtigen Akteurin bei der Gründung und Ausrichtung der ersten *São Paulo Biennale* werden, und sie hat sich auch, nachdem ihr Mann in den Ruhestand trat und beide in den 1950er-Jahren wieder in Brasilien lebten, für Museen und für die Förderung von Sammlungen zeitgenössischer Kunst in Brasilien eingesetzt. Hat sie nicht auch beispielsweise daran mitgewirkt, Pablo Picassos *Guernica* auszustellen?

**KN:** Ja, das war bereits für die zweite Ausgabe der *São Paulo Biennale*. Sie hat in den 1950er-Jahren engagiert eine Mittlerinnenrolle eingenommen – zwischen europäischen und amerikanischen Positionen sowie jenen in Brasilien. Es ist dabei wichtig zu erwähnen, dass ihr Werk in Brasilien kritisch rezipiert wurde. Abstrakte Tendenzen der Kunst hatten schon zu Lebzeiten Martins', genauer gesagt zum Ende von Vargas' Präsidentschaft,



Yves Tanguy, Kay Sage, Maria Martins, André Breton, Marcel Duchamp und Frederick Kiesler vor Tanguys Haus in Woodbury, 1948

mehr Gewicht bekommen, darunter beispielsweise Werke wie das von Lygia Clark – du hast sie zu Beginn unseres Gesprächs schon einmal erwähnt – und Lygia Pape. Die beiden entwickelten den einflussreichen Stil Neoconcretismo, der sehr wichtig war und tatsächlich denkbar weit entfernt ist von den Möglichkeiten der Kunst, wie Martins sie mit ihrem Werk repräsentiert.

**RW:** Als Folge von umfassenden Einzelausstellungen des Werkes von Maria Martins in Brasilien in den letzten etwa zehn Jahren, aber auch mit der Präsentation ihrer Skulpturen auf der *documenta 13* in Kassel 2012 rezipiert man ihre Arbeit inzwischen sehr umfassend und wesentlich aufmerksamer als zum Ende ihres Lebens.

**KN:** Heute zählt sie ohne Frage zu den bekanntesten Künstlerinnen Brasiliens. Auch auf der letzten *Biennale* von Venedig war eine Skulptur zu sehen, eine Bronze aus der sogenannten *However*-Gruppe. Sie stammt noch aus der New Yorker Zeit, aus dem Jahr 1944.

**RW:** Isabelle Waldberg war nach 1960 ebenfalls als kulturelle Netzwerkerin präsent – allerdings wirkte sie nicht, wie Martins, mit kulturpolitischen Großformaten, sondern eher direkt in die Communities hinein, vornehmlich in Paris. Sie hat in zahlreichen Galerien und Museen ausgestellt und auch selbst Ausstellungen kuratiert. Ihr Werk wurde in ihrer Heimat, der Schweiz, mit Ausstellungen und Preisen geehrt. Auf diese Weise wurden einige Werke in öffentlichen Sammlungen bewahrt, andere konnten privat überdauern. Waldberg war mit vielen Autor:innen befreundet, verkehrte in kulturpolitisch einflussreichen Kreisen und nach Antritt ihrer Professur im Fach Bildhauerei an der *École des Beaux-Arts* in Paris im Jahr 1973 hat sie mehrere Generationen junger Studierender geprägt.

**KN:** Für den Erhalt ihres Werkes war und ist ihre Familie zentral. Ihr Sohn Michel Waldberg verwaltete zunächst mit seiner Ehefrau Corinne Waldberg den Nachlass. Nach seinem Tod hat sie diese Aufgabe übernommen und arbeitet unter anderem derzeit an einem Werkkatalog. Der Nachlass umfasst Werke in Bronze, aber auch Gipse und Gussformen, Zeichnungen und Fotografien. Wer sich schon einmal mit Nachlässen von Künstler:innen beschäftigt hat, weiß, was für ein enorm aufwendiges Unterfangen es ist, ein künstlerisches Werk zu bewahren, vor allem eines der Bildhauerei.

**RW:** Für das Werk von Sonja Ferlov Mancoba möchte ich auf den nachhaltig bedeutsamen Einsatz des Kopenhagener Galeristen Mikael Andersen hinweisen. Er hat nach ihrem Tod den Bestand des Pariser Ateliers aufgearbeitet, mit Ernest Mancoba und dem gemeinsamen Sohn Wonga posthume Bronzen editiert, Museen und Sammlungen eingebunden und den wunderbaren Entwurf eines Museums initiiert, welches zukünftig das Werk Mancobas auf Bornholm beheimaten wird.

**KN:** Martins' Werk konnte im Wesentlichen ebenfalls Dank der Nachkommen überdauern, auch durch Sammler:innen wie beispielsweise Jean und Geneviève Boghici. Paul Jenkins und die Galerie Almeida & Dale in São Paulo leisten darüber hinaus international weitreichende Vernetzungsarbeit. Zum Bewahren gehört schließlich auch die Aufgabe der Vermittlung der Werke.

**RW:** Jetzt sind wir in unserem Gespräch in einem großen Bogen durch das 20. Jahrhundert bis in die Gegenwart und sogar zwischen den Kontinenten „gereist“. Was ist der Ausblick, den wir geben können? – Wir stellen die Künstlerinnen und ihre Werke als erkenntnisreichen Aspekt der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts vor, sie repräsentieren zentrale kunsthistorische und soziokulturelle Verbindungen. Die über Jahrzehnte entwickelten skulpturalen Positionen von Mancoba, Martins und Waldberg sind für die internationale Rezeption neu zu entdecken. Dazu braucht es Ausstellungshäuser mit Reichweite, die sich darauf einlassen, nicht nur zu zeigen, was schon weithin sichtbar ist, sondern offen sind für einen innovativen Umgang mit den historischen Narrativen. Kathrin Baumstark geht als Leiterin des Bucerius Kunst Forums diesen Weg.

**KN:** *In Her Hands* kann man als Ausstellungsprojekt im Kontext eines spezifischen Interesses lesen. In der Ausstellung *Surrealism Beyond Borders*, die 2021 zuerst am Metropolitan Museum of Art in New York und dann in der Tate Modern in London zu sehen war, wurde bereits der interessante Vorschlag gemacht,

surrealistisch inspirierte Kunst als Ausdruck einer Kulturen und Zeiträume übergreifenden Haltung zu verstehen. Der Surrealismus ist so nicht mehr nur als zeitlich gebundener „Ismus“ und als Netzwerk zu verstehen, das sich zwischen den Weltkriegen in Europa entwickelt und dann internationalisiert. Die „Vaterfigur“ André Breton hatte 1924 den Surrealismus als eine gegen den Kontrollsinne gerichtete Bewegung gegründet, welche stattdessen das Unbewusste und einen radikalen Freiheitssinn ansprach. In diesem Geist kann der Surrealismus bis heute, so der Vorschlag von *Surrealism Beyond Borders*, als ein sich ständig erweiterndes Prinzip freien Ausdrucks jenseits moralisierender Kleingeistigkeit verstanden werden.

**RW:** Im Zentrum unserer Ausstellung steht die überraschende Erkenntnis, dass sich die drei präsentierten künstlerischen Positionen zu einem augenöffnenden Bild einer interdisziplinären und Kontinente übergreifenden Zeitgenossenschaft verbinden, deren Kernanliegen heute so relevant sind wie damals. Alle drei Künstlerinnen zeigen in ihrem Werk einerseits eine intensive physische wie geistige Nähe zu ihren Medien. Sie „dachten“ künstlerisch in Werkstoffen, Linien, Volumina, Raum und Ausdrucksgesten. Andererseits formten sie ihre gesellschaftliche Rolle als Künstlerinnen in Bezug zu ihrem Werk mit unerhörtem Freiheitssinn. Der Titel der Ausstellung fasst diese zwei Bewegungen zusammen: *In Her Hands. Bildhauerinnen des Surrealismus*.



Gruppenbild der Teilnehmer:innen der Ausstellung *Exposition internationale du surréalisme* in der Galerie Maeght, Paris, 1947, im Hintergrund eine *Construction* von Isabelle Waldberg