

TEIL 1

SKULPTUREN & PLASTIKEN

PART 1

SCULPTURES & PLASTICS

Wenn eine Frau redet: Helga Kreuzritter und ihre Skulpturen und Plastiken

Der Teil „Plastik und Skulptur“ umfasst Werke, die in einem Zeitraum von etwa fünfzig Jahren entstanden sind. Der Hauptpunkt in diesem Teil ist ihr Versuch, den zitternden Zustand des menschlichen Daseins darzustellen. Deshalb ist die Hauptfigur der Plastiken und Skulpturen ein Mensch, sowohl männlich als auch weiblich. Der Mensch, den sie hier wie anderswo erschafft, ist eine Figur mit hässlichen Gesichtern, schmutzig, traurig und dunkel in Material und Farbe. Es geht ihr also mehr um den Menschen und seine Lebenssituation, die unter den Auswirkungen des Krieges und seiner Folgen, der Industrialisierung und der Modernität im Allgemeinen keineswegs stabil und vertrauenswürdig ist.

Technologischer Fortschritt, Industrialisierung und Maschinerie als Geschenke des modernen Lebens haben den Menschen geschwächt, anstatt ihn zu stärken. Es spielt keine Rolle, ob man ein Mann oder eine Frau ist; man liegt unter den Fesseln der Medien, der neuen Krankheiten, der politischen Ideologien und des Konsumismus. In diesem verletzlichen Zustand macht Kreuzritter keinen Unterschied zwischen Mann und Frau, obwohl sie, wie ich zeigen werde, an den patriarchalischen Aspekt der Kultur glaubt. Um einen Überblick über einige der Hauptthemen von Kreuzritters Skulpturen und Plastiken zu erhalten, hier eine Zusammenfassung der Werke.

Hope ist ein plastisches Kunstwerk, das ein Schiff zeigt, das eine Gruppe verzweifelter schwarzer Menschen scheinbar nach Europa bringt (auf

When A Woman Talks: Helga Kreuzritter and her Sculptures and Plastics

Dr. Sohrab Tavousi

The part called 'Plastic and sculpture' works made in a period of about fifty years. The main point in this part is her attempts to depict the trembling condition of human being in existence. That is why the main character of plastics and sculptures is human, both male and female. The human she creates here, as elsewhere, is a character, who is ugly-faced, dirty, sad and dark in material and color. Therefore, what concerns her more is human and his condition in life, which under the effect of war and its aftermath, industrialization and modernity in general, is by no mean stable and trustworthy.

Technological advances, industrialization, and machinism, as gifts of modern life, have weakened human condition instead of making it stronger. It does not matter if you are a man or a woman; you are under the chains of media, new diseases, political ideologies, and consumerism. In this vulnerable condition, Kreuzritter does not make a difference between man and woman, although, as I will show, she believes in patriarchal aspect of culture. To have a panoramic view of some of the main themes of Kreuzritter's sculptures and plastics, here is a summary of works.

Hope is a plastic artwork which depicts a ship carrying a group of desolate black people seemingly to Europe (the phrase 'to Europe' is seen written on the sailcloth). All people on the ship are pathetically devastated; some lying, some sitting with their heads down, some seem to be vomiting. The title is ironic seems the last



Hope
Plastik / Plastic
H: 45 cm / 2006

dem Segeltuch steht der Satz „to Europe“). Alle Menschen auf dem Schiff sind erbärmlich am Boden zerstört; einige liegen, andere sitzen mit gesenktem Kopf, einige scheinen sich zu übergeben. Der Titel ist ironisch, denn das letzte, was man in diesem Kunstwerk sieht, ist Hoffnung. Oder in *Thrill* ist eine Gruppe von Menschen zu sehen, die alle schwarz gekleidet sind und einen Berg erklimmen, aber alle scheinen allein zu sein. Das macht ihren Zustand schwach und verletzlich. Das vielleicht beste Beispiel für Verwundbarkeit ist *Verstrickung*. Darin sieht man eine dunkelhäutige Figur, die in einem gefängnisartigen Zustand verstrickt ist. Er scheint verzweifelt und hoffnungslos zu sein. *Spitzenmanager* zeigt eine Gruppe von Männern, die verschiedene vergebliche Versuche unternehmen.

Neben der Verletzlichkeit ist ein weiteres wichtiges Thema der Skulpturen und Plastiken die Kritik an der Kultur. Sie scheint die Kultur für ihren Fehler zu kritisieren, binäre Gegensätze wie Mann/Natur, männlich/weiblich, Tradition/Moderne usw. zu schaffen. Darauf wird später noch eingegangen, doch vorerst werden hier einige Beispiele genannt: *Gender I*, *Gender II*, *Anspruch und Ohnmacht*, *Aufbruch und Ziel*, *Engländer*, *Muttermal*, *Komposition*. In all diesen und vielen anderen Texten scheint sie die vom Menschen geschaffene Kultur für diese Trennung verantwortlich zu machen, die zur Entfremdung des zeitgenössischen Menschen geführt hat. Damit scheint sie anzudeuten, dass alle

thing seen in this artwork is hope. Or in *Thrill*, a group of people are seen, all in black, ascending a mountainous figure, but all seem to be alone. This, consequently, makes their conditions weak and vulnerable. Maybe, the best example of vulnerability is *Entanglement (Verstrickung)*. In it, a dark-colored figure is seen entangled in a prison-like condition. He seems to be desperately hopeless. *Top Manager (Spitzenmanager)* shows a group of men making different futile attempts.

Apart from vulnerability, another important theme of sculptures and plastics is criticizing culture. She seems to criticize culture for its fault in making the binary oppositions like man/nature, male/ female, tradition/modernism, etc. This will be discussed later, but, for now, some examples are named here: *Gender I*, *Gender II*, *Claim and Impotence (Anspruch und Ohnmacht)*, *Departure and Goal (Aufbruch und Ziel)*, *English People (Engländer)*, *Birthmark (Muttermal)*, *Composition (Komposition)*. In all these and many more, she seems to blame man-made culture for this separation which has led to alienation of contemporary man. In this, she appears to suggest that all creatures, both men and women, are equally enslaved by a soulless culture originally designed to bring happiness to men. In fact, she looks at human first as a human in general, apart from particular biological sexes, and depicts his/ her condition in a way that you feel she herself is sexless; however, when it comes to the matter of gender she has her own interpretation.

Lebewesen, Männer wie Frauen, gleichermaßen von einer seelenlosen Kultur versklavt sind, die ursprünglich dazu gedacht war, den Männern Glück zu bringen. In der Tat betrachtet sie den Menschen zunächst als einen Menschen im Allgemeinen, unabhängig von bestimmten biologischen Geschlechtern, und stellt seinen Zustand so dar, dass man das Gefühl hat, sie selbst sei geschlechtslos; wenn es jedoch um die Frage des Geschlechts geht, hat sie ihre eigene Interpretation.

Ein weiteres wichtiges Thema der „Skulpturen und Gemälde“ ist das primitive Leben, das scheinbar als metaphorisches Werkzeug zum Messen des Lebens und der Werte des modernen Menschen verwendet wird. Um nur einige verwandte Beispiele zu nennen, kann man *Der Traum vom Fliegen*, *Wetterkröte*, *50 Millionen Jahre-Frosch*, *Angekommen*, *Elch*, *Highlander* betrachten. In diesen und vielen weiteren Werken stellt sie die Existenz und Entwicklung des Lebens von Mensch und Tier auf diesem Planeten dar. Dementsprechend sind einige ihrer Werke in diesem Teil modern wie: *S-VIP*, *OCO*, *Struktur I*, *Vor der Sonne II*, *Der Auftritt*, *Tourist*. Nur in wenigen ihrer Werke können wir die Mischung aus primitivem und modernem Leben sehen, wie in *Best Ager*, wo die Brille für den modernen Menschen steht, während der Rest der Skulptur primitiv ist, oder in *Aufgehängt*, wo Leder und der rote Lippenstift aus dem modernen Leben stammen, während die anderen Teile primitiv sind. Sie stellt indirekt einen Vergleich zwischen

Another important subject matter of 'sculptures and paintings' is the primitive life which is seemingly used as a metaphoric tool to measure modern man's life and values. To have only some related examples, one can look at *The Dream of Flying (Der Traum vom Fliegen)*, *Weather Toad (Wetterkröte)*, *50 Million Years-Frog (50 Millionen Jahre alter Frosch)*, *Angekommen (Arrived)*, *Moose (Elch)*, *Highlander*. In these and many more artworks, she depicts the existence and evolution of life of man and animal on this planet. Accordingly, some of her works in this part are modern like: *S-VIP*, *OCO*, *Structure I (Struktur I)*, *Vor der Sonne II (In Front of the Sun II)*, *Performance (Der Auftritt)*, *Tourist*. Only in a few of her works can we see the mixture of primitive and modern lives like in *Best Ager* in which the eye-glasses stand for modern man while the rest of sculpture is primitive, or in *Hung Up (Aufgehängt)* leather and the red lip stick have come from the modern life while the other parts are ancient. She, in fact, indirectly makes a comparison between modern style of living and the primitive one.

The effects of World War II cannot be ignored on the life and works of Kreuzritter. She was born in 1937, and was two when the horrible was started. Consequently, her childhood passed in the terrible years of Germany after the Great War. This remained with her throughout her life and showed itself in her art. As a matter of fact, those artists who were born after two World Wars, tired of bloody streets and everyday life, went into seclusion and started to write about their inner

dem modernen Lebensstil und dem primitiven an. Die Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs auf das Leben und Werk von Kreuzritter sind nicht zu übersehen. Sie wurde 1937 geboren und war zwei Jahre alt, als das Schreckliche begann. Ihre Kindheit verbrachte sie also in den schrecklichen Jahren des Nachkriegsdeutschlands. Das hat sie ihr Leben lang begleitet und sich in ihrer Kunst niedergeschlagen. Es ist eine Tatsache, dass die Künstler, die nach zwei Weltkriegen geboren wurden, die blutigen Straßen und den Alltag satt hatten, sich zurückzogen und begannen, über ihr Innenleben zu schreiben. Und das Innenleben des Menschen war schon immer kompliziert. Deshalb sind die Künstler, die nach dieser schrecklichen Zeit ihre Werke schufen, so schwer zu verstehen. Sie legten den Schwerpunkt auf die existenziellen Schichten des menschlichen Charakters; der Charakter, der, wie Coleridge sagte, „allein, allein, ganz allein“ ist. Sie schufen so viele abstrakte, vielschichtige und komplizierte Werke, die es zu entschlüsseln galt. Das von Kreuzritter ist keine Ausnahme.

Um die Werke von Kreuzritter und alle anderen Werke der Kunst und Literatur, die speziell nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind, zu erschließen, sollten wir drei Ebenen des Werks entschlüsseln. Um dies zu verdeutlichen, habe ich einen schillernden Film als Analogie verwendet.

Giuseppe Tornatores *Malena* beginnt mit einem Jungen (Giuseppe Sulfaro), der heimlich auf die Reize von Malenas Bein starrt, während

lives. And the internal life of human being has always been complicated. That is why the artists who came to create works after that horrifying period are deeply hard to understand. They put emphasis on the existential layers of human character; the character who is, as Coleridge said, 'alone, alone, all all alone'. They created so many abstract, multi-layered and complicated works which needed to be unfolded. Kreuzritter's is no exception.

To unfold the works of Kreuzritter, and any other works of art and literature created specially after World War II, we should decipher three levels of the work. To make it more illuminated, I have used a dazzling movie as an analogy.

Giuseppe Tornatore's *Malena* opens with a boy (Giuseppe Sulfaro) gazing furtively at the charms of Malena's leg while she is putting her socks on. The boy's zealous eyes are focused on the silvery legs of Malena (Monica Bellucci) from behind the chasm on the wall of the mansion she lives with her military husband. Now, if we take the scene itself as an artistic piece apart from the whole movie, we will be allowed to criticize it in three different dimensions. As mentioned, any work of art can be interpreted from at least these three angles.

First, to describe the actual events of the narrative, the physical appearance of a sculpture, or to paraphrase of a poem. The level which is, according to Erwin Panofsky, called 'the level

sie sich die Socken anzieht. Die eifrigen Augen des Jungen sind auf die silbernen Beine von Malena (Monica Bellucci) gerichtet, die sich hinter der Mauerritze der Villa befindet, in der sie mit ihrem Militärgatten lebt. Wenn wir nun die Szene selbst als ein Kunstwerk betrachten, das sich vom gesamten Film abhebt, können wir sie in drei verschiedenen Dimensionen kritisieren. Wie bereits erwähnt, kann jedes Kunstwerk aus mindestens diesen drei Blickwinkeln interpretiert werden.

Erstens, die Beschreibung der tatsächlichen

Der Traum vom Fliegen 2

The Dream of flying 2

Plastik / Plastic

H: 55 cm / 2006



of primary, or natural, subject matter' (Panofsky, 1962, p. 23). To follow the example of Malena, we see a boy with childish complexion and gray coat who is at the edge of knowing the concepts of passion and woman, and a beautiful woman who is living alone in a big palace-like mansion. The boy has found a chasm in the wall through which he can quench his thirst of seeing the beauty. The colors, the building, beauty of the woman and her cloths, boy's eyes and woman's foot, etc. are the things we see in our text.

Second, to interpret the things intentionally utilized by the creator to help us go beneath the surface layer of the text. At this stage, the shape and size of Malena's socks, alongside other interpretations, can be seen as resembling the map of Italy, while the crack through which the boy satisfies his voyeuristic desires might, in one way or another, be likened to a vagina. Malena's turning the radio off and listening to a love song is a symbol of changing from violence of war to the beauty of love.

Third, to find out the power relations and the political-ideological context out of which the text is created. This takes into account the time and place in which the text is created, the dominant ideology, cultural style of the artist, and the needs of bazaar. This synthetic level combines data from various sources such as economical atmosphere, old and contemporary texts, and cultural themes. At this level, we come to understand the patriarchal ideology that shapes

Ereignisse der Erzählung, die physische Erscheinung einer Skulptur oder die Paraphrase eines Gedichtes. Die Ebene, die nach Erwin Panofsky „die Ebene des primären oder natürlichen Gegenstandes“ genannt wird (Panofsky, 1962, S. 23). Um dem Beispiel von Malena zu folgen, sehen wir einen Jungen mit kindlichem Teint und grauem Mantel, der am Rande der Kenntnis der Begriffe Leidenschaft und Frau steht, und eine schöne Frau, die allein in einem großen, palastähnlichen Haus lebt. Der Junge hat einen Spalt in der Wand gefunden, durch den er seinen Durst nach Schönheit stillen kann. Die Farben, das Gebäude, die Schönheit der Frau und ihrer Kleider, die Augen des Jungen und der Fuß der Frau, usw. sind die Dinge, die wir in unserem Text sehen.

Zweitens, die Dinge zu interpretieren, die der Schöpfer absichtlich eingesetzt hat, um uns zu helfen, unter die Oberflächenschicht des Textes zu gelangen. In diesem Stadium können Form und Größe von Malenas Socken, neben anderen Interpretationen, als Ähnlichkeit mit der Landkarte Italiens angesehen werden, während der Wandriss, durch den der Junge seine voyeuristischen Wünsche befriedigt, auf die eine oder andere Weise mit einer Vagina verglichen werden könnte. Dass Malena das Radio ausschaltet und ein Liebeslied hört, ist ein Symbol für den Wechsel von der Gewalt des Krieges zur Schönheit der Liebe.

Drittens geht es darum, die Machtverhältnisse

the creation of the character and the film Malena, which forcefully transforms a figure of beauty into a mere object of desire. We also recognize the need to critique a particular era in Italy's history, its past, and the unity of its people, among other things.

In coming lines, I will try to cast a look at one of Kreuzritter's sculptures, namely *Gender*, from three dimensions discussed above, and, consequently, to trace an important concept of her mind. In this way, I will illustrate the affinity of this work with her other works specially *The Performance (Der Auftritt)*, and *the Tourist*.

The Performance (Der Auftritt) is a 40-centimeter-tall sculpture. At first glance, similar to the character Malena from the film of the same name, it portrays a slender and elongated female figure with relatively prominent breasts, a single long, thin leg, two strong hands, and well-defined, shapely buttocks. The color is a mixture of brown, beige, black, and a little ray of white.

Now, we enter the second stage of criticism. She has only two hands, with no emphasis on her feet, seemingly not having feet at all, only a long axle instead of a leg made for the pedestal. Obviously, the artist has tried to lead our eyes to the character's hands rather than her foot and, by means of which, to create in our mind the old struggle happened specially during Middle Ages of Europe and continued to the Renaissance and even to the present time. According to

und den politisch-ideologischen Kontext zu ermitteln, in dem der Text entstanden ist. Dabei werden die Zeit und der Ort, an dem der Text entstanden ist, die vorherrschende Ideologie, der kulturelle Stil des Künstlers und die Bedürfnisse des Basars berücksichtigt. Auf dieser synthetischen Ebene werden Daten aus verschiedenen Quellen wie dem wirtschaftlichen Umfeld, alten und zeitgenössischen Texten und kulturellen Themen kombiniert. Auf dieser Ebene verstehen wir die patriarchalische Ideologie, die die Schaffung der Figur und des Films *Malena* prägt, die eine Schönheit gewaltsam in ein bloßes Objekt der Begierde verwandelt. Wir erkennen auch die Notwendigkeit, eine bestimmte Ära in der Geschichte Italiens, seine Vergangenheit und die Einheit seines Volkes sowie andere Aspekte zu hinterfragen.

In den kommenden Zeilen werde ich versuchen, eine von Kreuzritters Skulpturen, nämlich *Gender*, aus den oben besprochenen drei Dimensionen heraus zu betrachten und damit ein wichtiges Konzept ihres Geistes nachzuzeichnen. Auf diese Weise werde ich die Verwandtschaft dieser Arbeit mit ihren anderen Werken, insbesondere *Der Auftritt* und *der Tourist*, verdeutlichen.

Der Auftritt ist eine 40 Zentimeter hohe Skulptur. Auf den ersten Blick ähnelt sie der Figur *Malena* aus dem gleichnamigen Film und stellt eine schlanke, gestreckte weibliche Figur dar, mit relativ großen Brüsten, einem einzelnen langen, dünnen Bein, zwei kräftigen Händen und



Der Auftritt / The Performance
Skulptur / Sculpture
H: 40 cm / 2006

wohlgeformtem, ansprechendem Gesäß.

Jetzt kommen wir zur zweiten Stufe der Kritik. Sie hat nur zwei Hände, ohne Betonung ihrer Füße, scheinbar hat sie überhaupt keine Füße, nur eine lange Achse anstelle eines Beines, das für den Sockel gemacht ist. Offensichtlich hat der Künstler versucht, unseren Blick auf die Hände und nicht auf die Füße der Figur zu lenken und damit in unserem Gedächtnis den alten Kampf hervorzurufen, der besonders im europäischen Mittelalter stattfand und sich bis zur Renaissance und sogar bis in die heutige Zeit fortsetzte. Laut Laurie Schneider Adams in *The Methodology of Art* warfen Feministinnen der Neuzeit die Frage nach den „traditionellen Kategorien von Kunst und Handwerk“ auf (Adams, 2018, S. 101). Das Handwerk galt als weiblich, während die Kunst als männliche Tätigkeit angesehen wurde. Und in dieser Hinsicht wurde das Handwerk im Vergleich zur männlichen, hochgeschätzten Kunst als niedrig und trivial eingestuft. Dies ist der Grund dafür, dass die mittelalterliche Malerei, die als „Handwerk“ bezeichnet wurde (weil die Künstler mit ihren Händen arbeiteten), in der männlich dominierten Ideologie des Westens einen niedrigen Rang einnahm. Der neuere Feminismus ist der Ansicht, dass „das Handwerk aufgrund seiner Assoziation mit Frauen verunglimpft wurde“ (Adams, 2018, S. 101). Indem Kreuzritter zwei lange Hände mit kräftigen Armen und Handgelenken zeigt, betont er bewusst das Handwerk als weibliche Tätigkeit. Nun stehen ihre Hände im Gegensatz zu ihren nicht vorhandenen

Laurie Schneider Adams in *The Methodology of Art*, feminists of modern time raised the question about the 'traditional categories of arts versus crafts' (Adams, 2018, p. 101). Crafts were regarded female while art was considered a male activity. And, in this regard, craft was ranked low and trivial in comparison to the male, highly-appreciated art. This is the reason that medieval painting which was called 'handicraft' (because artists worked with their hands) had a low rank in male-dominated ideology of the West. Recent feminism believes that 'crafts have been denigrated because of their association with women' (Adams, 2018, p. 101). By showing two long hands strong in arms and wrists, Kreuzritter intentionally emphasizes on the craft as a feminine activity. Now, her hands are in opposition to her lack of decided feet. By denying feet to this lady, on the other hand, she wants to show the difficulty and disability forced upon women in the society which lead to prevention of their movement. This woman's shape made of alluvia-like bronze also expresses an important thing about her character and the character of women's movement throughout history. She is fragile and, like Edward Munch's *Scream*, trembling.

With all its ups and downs, feminism in arts, especially in sculpturing and painting, has a special quality never seen in such boldness in any other branches of this movement. That is the twofold role of woman in these arts. Feminist artists believe that women are discriminated against in two aspects, both as artists and subjects

Füßen. Indem sie dieser Frau die Füße verweigert, will sie andererseits die Schwierigkeiten und Behinderungen aufzeigen, die den Frauen in der Gesellschaft auferlegt werden und die zur Verhinderung ihrer Bewegung führen. Die Form dieser Frau aus alluvialer Bronze drückt auch etwas Wichtiges über ihren Charakter und den Charakter der Frauenbewegung in der Geschichte aus. Sie ist zerbrechlich und, wie Edward Munchs *Schrei*, zitternd.

Der Feminismus in der Kunst, insbesondere in der Bildhauerei und der Malerei, hat bei allen Höhen und Tiefen eine besondere Qualität, die in keinem anderen Zweig dieser Bewegung in dieser Kühnheit zu finden ist. Das ist die doppelte Rolle der Frau in diesen Künsten. Feministische Künstlerinnen sind der Ansicht, dass Frauen in zweierlei Hinsicht diskriminiert werden, sowohl als Künstlerinnen als auch als Subjekte der Kunst. Da es als selbstverständlich galt, dass das Malen oder Bildhauen eines nackten Körpers für eine weibliche Künstlerin unangemessen war, sollten alle Künstler, die Nacktheitskunst schufen, Männer sein und die Themen ihrer Werke mussten Frauenkörper sein. Infolgedessen entstand ein Machtverhältnis zwischen dem männlichen Künstler und dem weiblichen Subjekt. In diesem binären Verhältnis hatte der männliche Teil die Macht, dem weiblichen Teil etwas aufzuzwingen. Noch wichtiger ist, dass zwischen ihnen das Konzept des „Blicks“ entstand. In dieser Beziehung war der männliche Künstler der Beobachter, Autor und mit vertikaler Macht (dies

of art. Since it was taken for granted that painting or sculpturing a nude body was inappropriate for a female artist; therefore, all makers of nudity art should be men and the subjects of their works had to be women body. As a consequence, there was created a power relation between male artist and female subject. In this binary, the male part had the power to impose upon the female part. More importantly, there was the concept of ‘gaze’ occurred between them. In this relation, male artist was the watcher, author and with vertical power (this points also at the position of the artist which was usually perpendicular, yet the subject was usually lying), while female subject was watched, authorized upon and horizontal. The position itself, in particular, brought a kind of deactivation and limitation to the woman. The other tacit outcome of such a relation was that male artist could enjoy voyeuristically and apply this pleasure upon his text and subject simultaneously. The social situation of having such power was not possible for the female craftsmanship. Adams points out: “it was considered inappropriate for women to draw nude models” (Adams, 2018, p. 98).

On the other hand, the female subject, whose role here is to serve as the object of the artist’s gaze, also embodies a dual dimension. First, she provides the male artist with voyeuristic pleasure, enhancing his creative power to channel this pleasure into the artwork through color, light, and imagery. Second, she is transformed into an object of desire or a metaphorical sexual servant, as elements such as touch, positioning, vision,



Aufgehängt / Suspended

Plastik & Collage / Plastic & Collage

H: 53 cm / 2005

verweist auch auf die Position des Künstlers, die in der Regel senkrecht war, während das Subjekt in der Regel lag), während das weibliche Subjekt beobachtet, autorisiert und horizontal war. Vor allem die Position selbst führte zu einer Art Deaktivierung und Einschränkung der Frau. Die andere stillschweigende Folge einer solchen Beziehung war, dass der männliche Künstler das voyeuristische Vergnügen genießen und dieses Vergnügen gleichzeitig auf seinen Text und sein Subjekt anwenden konnte. Die soziale Situation, eine solche Macht zu haben, war für die weibliche Handwerkskunst nicht möglich. Adams weist darauf hin: „Es galt als unangemessen für Frauen, nackte Modelle zu zeichnen“ (Adams, 2018, S. 98). Auf der anderen Seite verkörpert das weibliche Subjekt, dessen Rolle hier darin besteht, als Objekt des Blicks des Künstlers zu dienen, ebenfalls eine doppelte Dimension. Erstens bietet sie dem männlichen Künstler voyeuristisches Vergnügen, das seine kreative Kraft steigert, dieses Vergnügen durch Farbe, Licht und Bild in das Kunstwerk einzubringen. Zweitens wird sie zu einem Objekt der Begierde oder einer metaphorischen sexuellen Dienerin, da Elemente wie Berührung, Positionierung, Blick, Nacktheit und andere mit Sinnlichkeit verbundene Merkmale präsent sind. Infolgedessen wird der Akt des Malens im symbolischen Sinne einer Art sexueller Interaktion zwischen dem männlichen Maler und dem weiblichen Subjekt gleichgesetzt – eine Dynamik, die von der westlichen Zivilisation historisch befürwortet wurde.

nudity, and other characteristics associated with sensuality are present. Consequently, the act of painting becomes, in a symbolic sense, akin to a form of sexual interaction between the male painter and the female subject—a dynamic historically endorsed by Western civilization.

This analogy is exemplified in numerous iconic works, including *Venus of Urbino* and *Rape of Lucrezia* by Titian, *The Turkish Bath* and *La Grande Odalisque* by Jean Auguste Dominique Ingres, *Odalisque in Gray Culottes* by Henri Matisse, *The Death of Sardanapalus* by Eugène Delacroix, *Portrait (Futago)* by Yasumasa Morimura, *La Fornarina* by Raphael, and *The Dream* by Henri Rousseau.

The reason beneath this binary opposition is a culture which differentiates between two genders and gives superiority to one. What if, like Taoism, someone says that these both genders are only the products of cultural manipulations of a biological phenomenon? It seems that Kreuzritter is a person who asks the similar question in *Gender*. Here, I try to give a close reading of this sculpture. In Kreuzritter's *Gender* and some other works of her this binary opposition is broken down and no lustful gaze is seen.

In the first level, *Gender* is a sculpture in which two figures are shown, a man and a woman, each entangled by his/her certain cultural sign (an arrow for men and a positive (+) for women). Man's color is blue and woman's is pink. The signs' color is

Dieses Gleichnis zeigt sich in zahlreichen ikonischen Werken, darunter *Venus von Urbino* und *Vergewaltigung der Lucretia* von Tizian, *Das türkische Bad* und *La Grande Odalisque* von Jean Auguste Dominique Ingres, *Odalisque* in Gray Culottes von Henri Matisse, *Der Tod des Sardanapalus* von Eugène Delacroix, *Portrait (Futago)* von Yasumasa Morimura, *La Fornarina* von Raffael und *Der Traum* von Henri Rousseau. Der Grund für diese binäre Opposition ist eine Kultur, die zwischen zwei Geschlechtern unterscheidet und einem Geschlecht Überlegenheit einräumt. Was wäre, wenn jemand, wie der Taoismus, sagt, dass diese beiden Geschlechter nur das Produkt kultureller Manipulationen eines biologischen Phänomens sind? Es scheint, dass Kreuzritter eine Person ist, die eine ähnliche Frage in *Gender* stellt. Hier versuche ich, diese Skulptur näher zu betrachten. In Kreuzritters *Gender* und einigen anderen Werken von ihr wird diese binäre Opposition aufgebrochen und es ist kein lustvoller Blick zu sehen.

Auf der ersten Ebene ist *Gender* eine Skulptur, in der zwei Figuren gezeigt, ein Mann und eine Frau, die jeweils durch ein bestimmtes kulturelles Zeichen (ein Pfeil für Männer und ein Pluszeichen (+) für Frauen) miteinander verbunden sind. Die Farbe des Mannes ist blau und die der Frau ist rosa. Die Farbe der Zeichen ist irgendwie schwarz. Der Mann sitzt auf der höheren Position; die Frau scheint ein wenig mehr zu leiden. Das Gesicht und der Oberkörper des Mannes sind deutlich zu sehen, während der Kopf und der Hals der Frau

somehow black. Man sits on the higher position; woman seems to be suffering a little more. Man's face and upper parts of his body are clearly seen while woman's head and neck are not visible.

Second level's reading absorbs our attention to the symbolic reading of the colors. Pink stands for femininity, romance, and sensitivity, while blue means masculinity, tranquility, and having sky-like figure. Simultaneously, black stands for the evil, death, and negativity. Two circles are the representations of limitation and imprisonment, and culture is the jailer. Some splash of white color over the dominant black of the signs represents decay and oldness.

To discuss it from the view-point of the third level, first of all, the title is not 'sex', but 'Gender', and, as we all know, according to recent feminists like Kate Millett, sex is biological while gender is a culturally-constructed term. She states that gender is "essentially cultural, rather than biological bases" that result from differential treatment (Millett, 1997: p. 28–9). The limitations, marginalization, and suppression of women make a gender that should stay behind the curtain as 'angels of the kitchen'.

The power of culture in this sculpture is seen in two strong materials which limit both genders, woman more. Their colors are black; the ideological culture which gives the higher part to man. Man sits on the higher sign and his function is to go higher, to improve. This is clearly shown

nicht zu sehen sind.

Die zweite Ebene der Lesung lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die symbolische Bedeutung der Farben. Rosa steht für Weiblichkeit, Romantik und Sensibilität, während Blau für Männlichkeit, Ruhe und eine himmlische Gestalt steht. Zugleich steht Schwarz für das Böse, den Tod und die Negativität. Zwei Kreise stehen für Begrenzung und Gefangenschaft, und die Kultur ist der Kerkermeister. Einige Spritzer weißer Farbe über dem dominanten Schwarz der Zeichen stehen für Verfall und Alter.

Um es aus der Sicht der dritten Ebene zu erörtern: Zunächst einmal heißt der Titel nicht „Geschlecht“, sondern „Gender“, und wie wir alle wissen, ist laut neueren Feministinnen wie Kate Millett „Geschlecht“ biologisch, während „Gender“ ein kulturell geprägter Begriff ist. Sie stellt fest, dass das Geschlecht „im Wesentlichen auf kulturellen und nicht auf biologischen Grundlagen“ beruht, die aus einer unterschiedlichen Behandlung resultieren (Millet, 1997: S. 28-9). Die Einschränkungen, die Marginalisierung und die Unterdrückung von Frauen machen aus ihnen ein Geschlecht, das als „Engel der Küche“ hinter dem Vorhang bleiben sollte.

Die Macht der Kultur in dieser Skulptur zeigt sich in zwei starken Materialien, die beide Geschlechter begrenzen, die Frau mehr. Ihre Farben sind schwarz; die ideologische Kultur, die



Struktur 1 / Structure 1
Kiefer & Acryl / Pine & Acrylic
H: 100 cm / 1998

dem Mann den höheren Teil gibt. Der Mann sitzt auf dem höheren Zeichen und seine Funktion ist es, höher zu gehen, sich zu verbessern. Dies zeigt sich deutlich im kulturellen Zeichen für Männer mit einem Pfeil, der in den Himmel zeigt, während die Frau auf dem unteren Teil sitzt, der an der Erde klebt, und ihr Zeichen ist (+), das sowohl Opfer als auch Positivität zeigt. Die Tatsache, dass die Frau der Erde nahe steht oder mit ihr identisch ist, findet sich sowohl in der Mythologie als auch in der Biologie. Die Frau und die Erde sind identisch, wenn es darum geht, Lebewesen zu gebären und zu ernähren. Die Frau, obwohl sie am Boden unterdrückt ist, ist positiv und hilfreich, indem sie gebiert und anderen, sogar demselben Mann, hilft, sich zu verbessern. Auf der anderen Seite verleiht der hohe Platz dem Mann einen spirituellen Heiligenschein, der ihn zu einem Gott macht.

Die Frau scheint wie ein Fötus zerknittert zu sein, was gleichzeitig auf die Fruchtbarkeit der Frau in der Gesellschaft und auf die doppelte Umschließung (Kreis und Gebärmutter) hinweist, der sie im Leben ausgesetzt ist. Es unterstreicht auch den lebensspendenden Aspekt der Frau sowie die strengereren Beschränkungen, denen sie in einer von Männern dominierten Kultur ausgesetzt ist. Es handelt sich also um ein zweifaches Zeichen für die Frau: ein positives (das ihre Kreativität, Fruchtbarkeit und lebensspendende Seite zeigt) und ein negatives (das ihre Schwierigkeiten im Leben zeigt). Und dies erinnert an die Aussage von Julie Rivkin und

in the cultural sign for men with an arrow pointing to the sky, while the woman sits on the lower part, stuck to the earth, and her sign is (+) which shows both sacrifice and positivity. The fact that woman is near to, or identical with, the earth is seen in mythology as well as in biology. Women and earth are the same in giving birth and nurturing the creatures. Woman, although suppressed at the bottom is positive and helpful in giving birth and helping others, even the same man, improve. On the other hand, being at the high place gives a spiritual halo to the man, turning him to a God.

The woman seems to be crumpled like a fetus which at the same time points at both the fertility of a woman in society, and the double enclosure (circle and womb) she faces in life. It also emphasizes the life-giving aspect of women as well as more strict limitations she faces in a male-dominated culture. Therefore, this is twofold sign for woman: both positive (in showing her creativity, fertility and life-giving aspect) and negative (in showing her difficulties in life). And, this reminds the statement by Julie Rivkin and Michael Ryan that: "Was 'woman' something to be escaped from or into?" (Rivkin & Ryan, 1998, p. 528). On the other hand, man's position seems to be suffering less. This turns to be much more significant if we keep in mind that these symbols have been made and defined by culture. They are, like gender, cultural not biological.

Still in the third level of criticism, *Gender* is close to the ideas of the famous third-wave

Michael Ryan, dass: „War ‚Frau‘ etwas, vor dem man fliehen oder in das man eindringen konnte?“ (Rivkin & Ryan, 1998, S. 528). Auf der anderen Seite scheint die Position des Mannes weniger zu leiden. Dies wird noch bedeutsamer, wenn wir uns vor Augen halten, dass diese Symbole von der Kultur geschaffen und definiert wurden. Sie sind, wie das Geschlecht, kulturell und nicht biologisch bedingt.

Noch auf der dritten Ebene der Kritik steht Gender den Ideen der berühmten Feministin der dritten Welle Elaine Showalter nahe. In „Towards a Feminist Poetics“ (Auf dem Weg zu einer feministischen Poetik) definiert sie drei Phasen für moderne Frauen in Kunst und Literatur: die weibliche Phase (1840-80), in der Schriftstellerinnen die dominierenden männlichen Schriftsteller imitierten; die feministische Phase (1840-80), in der Frauen für ihre Rechte eintraten; und die weibliche Phase (1920-heute), in der die Geschichte beginnt, die Schriftstellerinnen und Texte anzuerkennen; diejenige, die in der Gegenwart aktiv ist. Showalter definiert vier Modelle der Differenz innerhalb der dritten Phase: biologische, linguistische, psychoanalytische und kulturelle.

Mit biologischem Modell meint Showalter, wenn der Text den Körper darstellt. Reduziert dieser bestimmte Text die Frau auf einen bloßen Körper? Hat Malena nur einen schönen Körper für die Menschen in der Stadt? Mit dem sprachlichen Modell meint sie, dass Frauen die Sprache

feminist Elaine Showalter. In „Towards a Feminist Poetics“, she defines three phases for modern women of art and literature: the feminine phase (1840-80) during which women writers imitated the dominant male writers; the feminist phase (1840-80) when women advocated for their rights; and the female (1920-present) when history starts to recognize the women writers and texts; the one that is active at the present time. Showalter defines four models of difference within the third phase: biological, linguistic, psychoanalytic, and cultural.

By biological model, Showalter intends when the text represents the body. Does that certain text reduce the woman into mere body? Does Malena have only beautiful body for the people of the town? By linguistic model, she means that women speak men's language which is actually a foreign tongue with sexist intentions. The third model of Showalter, psychological, identifies the differences between the genders in both psychic as well as artistic level. Her cultural model encompasses all class, racial, national, and historical differences which can unify women all over the world. In her essay „Feminist Criticism in the Wilderness“, Showalter says, „A cultural theory acknowledges that there are important differences between women as writers: class, race, nationality, and history are literary determinants as significant as gender. Nonetheless, women's culture “forms a collective experience within the cultural whole, an experience that binds women writers to each



der Männer sprechen, die eigentlich eine Fremdsprache mit sexistischen Absichten ist. Das dritte Modell von Showalter, das psychologische, identifiziert die Unterschiede zwischen den Geschlechtern sowohl auf psychischer als auch auf künstlerischer Ebene. Ihr kulturelles Modell umfasst alle Klassen-, Rassen-, nationalen und historischen Unterschiede, die Frauen auf der ganzen Welt vereinen können. In ihrem Aufsatz „Feministische Kritik in der Wildnis“ sagt Showalter: „Eine Kulturtheorie erkennt an, dass es wichtige Unterschiede zwischen Frauen als Schriftstellerinnen gibt: Klasse, Ethnie, Nationalität und Geschichte sind literarische Determinanten, die ebenso wichtig sind wie das Geschlecht. Nichtsdestotrotz bildet die Kultur der Frauen „eine kollektive Erfahrung innerhalb des kulturellen Ganzen, eine Erfahrung, die die Schriftstellerinnen über Zeit und Raum hinweg miteinander verbindet“ (Showalter, 1981, S. 194). Wenn man Showalters Kategorisierung zugrunde legt, gehört *Gender* zur dritten Phase, die als weiblich bezeichnet wird. Es ist ein Text, der von einer Frau über einen Mann und eine Frau geschrieben wurde. Er hat eine weibliche Sprache, weil, wie ich noch erläutern werde, die Grenze zwischen Mann und Frau in diesem Text verschwimmt. Kreuzritters *Gender* widersetzt sich der männlichen Kultur, in der alles streng getrennt ist wie die Trennung von Mann und Frau. Andererseits ist die Frau in diesem Text, obwohl sie unter Druck steht, nicht besiegt. Sie ist positiv, indem sie der anderen Figur Leben einhaucht. Der Text gehört also zur dritten Phase

other over time and space“ (Showalter, 1981, p. 194).

Reading based on Showalter's categorization, *Gender* belongs to the third phase called Female. It is a text made by a woman about both man and woman. It has female language because, as I will explain, the boundary between man and woman in this text is blurry. Kreuzritter's *Gender* disobeys male culture, in which everything is strictly divided like the separation of man and woman. On the other hand, although under pressure, woman in this text is not defeated. She is positive in giving life to the other character. The text, therefore, belongs to the third phase of feminist history.

Looking at the sculpture closely will reveal that a part of woman's circle has been penetrated into the man's circle or, at least, they overlap. This, on the one hand, refers to Showalter's biological model of difference in the way that although being at the bottom of social ranks, women, by giving life and energy to the society, are the true leaders of it. That is why many important events of history have been done by a man who is supported by a hidden female figure. Many examples can be found in the history of mankind in which a woman is the cause of a man's advancement, yet she herself is invisible like Catherine de Medici, Ana Holtz, and even Lady Macbeth and Jocasta in Sophocles' *Oedipus the King*.

Something between biological and linguistic models of Showalter is the word 'mother'. The

der feministischen Geschichte.

Bei genauer Betrachtung der Skulptur wird deutlich, dass ein Teil des Kreises der Frau in den Kreis des Mannes eingedrungen ist oder sich zumindest überschneidet. Dies verweist einerseits auf Showalters biologisches Differenzmodell, wonach Frauen, obwohl sie in der Gesellschaft ganz unten stehen, die wahren Anführerinnen der Gesellschaft sind, indem sie ihr Leben und ihre Energie schenken. Aus diesem Grund wurden viele wichtige Ereignisse der Geschichte von einem Mann durchgeführt, der von einer versteckten weiblichen Figur unterstützt wurde. In der Geschichte der Menschheit gibt es viele Beispiele dafür, dass eine Frau den Aufstieg eines Mannes bewirkt hat, obwohl sie selbst unsichtbar ist, wie z. B. Katharina von Medici, Ana Holtz und sogar Lady Macbeth und Jocasta in Sophokles' Ödipus der König.

Etwas zwischen biologischen und sprachlichen Modellen von Showalter ist das Wort „Mutter“. Das Wort selbst betont die Fruchtbarkeit und den lebensspendenden Aspekt des Charakters der Frau, da das Wort „Mutter“ ein „anderes“ Wort in seinem Körper hat. Abgesehen von allen anderen Interpretationen des Wortes „anders“ in der Geschichte der westlichen Theorie, stellt die Form des Wortes eine schwangere Mutter dar. Dies wird umso anschaulicher, wenn man bemerkt, dass das Wort „woman“ (Frau) buchstäblich mit dem Wort „man“ (Mann) schwanger ist.

word itself emphasizes fertility and life-giving aspect of woman's character in that the word 'mother' has an 'other' word within its body. Apart from all other interpretations of the word 'other' in the history of Western theory, the shape of the word represent a pregnant mother. This becomes more illustrating when we notice that the word 'woman' also is pregnant with 'man'.

The blurry characteristic of *Gender*, which is like the 'mother's' word-game, can also be read from Carl Gustav Jung's point of view. He believed that man's character has a part of femininity, called Anima, within him like the male part of a female character which is Animus. This shows that gender is something strictly defined and propagated by culture; otherwise, the boundary between these two sexes is too blurry. This is also supported by Taoism and many other far-eastern philosophies.

In the new version of *Gender*, called *Gender II*, we face the same story; however, here four figures are seen, two women and two men, chained to, or by, the culture. Two new figures here are thrown out of the sign. Even here, the captivation of woman is more stressed upon, since she is nearer and bigger and, consequently, her chain appears bigger. This is not a false claim, since it is related to the main theme of this sculpture discussed above. On the other hand, in this *Gender II*, the chain is shining. It is bright and white which stands metaphorically against the black and old signs. This may show that it doesn't matter what

Geschlecht 2 / Gender 2
Holz Plastik / Wood Plastic
H: 41 cm / 2020

Das unscharfe Merkmal des Geschlechts, das dem Wortspiel der „Mutter“ ähnelt, kann auch aus der Sicht von Carl Gustav Jung gelesen werden. Er glaubte, dass der Charakter des Mannes einen Teil der Weiblichkeit, Anima genannt, in sich trägt, wie der männliche Teil eines weiblichen Charakters, der Animus. Dies zeigt, dass das Geschlecht etwas ist, das von der Kultur streng definiert und propagiert wird; andernfalls ist die Grenze zwischen diesen beiden Geschlechtern zu unscharf. Dies wird auch vom Taoismus und vielen anderen fernöstlichen Philosophien unterstützt.

In der neuen Version von *Gender, Gender II* genannt, sehen wir uns mit der gleichen Geschichte konfrontiert, allerdings sind hier vier Figuren zu sehen, zwei Frauen und zwei Männer, die an die Kultur gekettet sind oder von ihr gehalten werden. Zwei neue Figuren werden hier aus dem Zeichen geworfen. Auch hier wird die Fesselung der Frau stärker betont, da sie näher und größer ist und folglich auch ihre Kette größer erscheint. Dies ist keine falsche Behauptung, da sie mit dem oben beschriebenen Hauptthema dieser Skulptur zusammenhängt. Auf der anderen Seite leuchtet die Kette in diesem Gender II. Sie ist hell und weiß, was sich metaphorisch von den schwarzen und alten Zeichen abhebt. Dies mag zeigen, dass es keine Rolle spielt, in welcher Kultur, ob alt oder modern, man lebt, die Kultur im Allgemeinen ist unterdrückend und zerstörerisch. Im Vergleich zu den oben besprochenen Skulpturen und Plastiken, in denen das primitive



culture, old or modern, you live in, culture in general is oppressive and destructive. Compared to the sculptures and plastic discussed above in which the primitive life of human is depicted, this turns to be more meaningful. Whether these new fallen figures are the same old ones crouched on the signs is of no significance because the spirit of sculptures is the same: the destructive power of culture over people.

To continue this feminist reading, a close look is cast at another sculpture named *Tourist*. *Tourist* is a vertical sculpture in 30 centimeter made in 2006. It is the figure of a human standing with two hands and one foot on the pedestal. The structure and hairstyle of this human being tacitly suggests that it is a woman. This is verified by the tenderness of her physical appearance. It is also enhanced by her hands, her thin neck and waist. However, the main question still remains: why does not artist clarify the sex? Based on what we have so far interpreted, Kreuzritter does not intentionally spot the sex because she, trickily, wants to involve her

Leben der Menschen dargestellt wird, ist dies viel aussagekräftiger. Ob es sich bei diesen neuen gefallenen Figuren um dieselben alten handelt, die auf den Schildern kauern, ist unerheblich, denn der Geist der Skulpturen ist derselbe: die zerstörerische Macht der Kultur über die Menschen.

Um diese feministische Lektüre fortzusetzen, wird eine andere Skulptur namens Tourist näher betrachtet. Tourist ist eine vertikale Skulptur von 30 Zentimetern, die 2006 geschaffen wurde. Es handelt sich um die Figur eines Menschen, der mit zwei Händen und einem Fuß auf einem Sockel steht. Die Struktur und die Frisur dieses Menschen lassen stillschweigend darauf schließen, dass es sich um eine Frau handelt. Dies wird durch die Zartheit ihrer körperlichen Erscheinung bestätigt. Die Hände, der schmale Hals und die Taille unterstreichen dies noch. Die Hauptfrage bleibt jedoch bestehen: Warum klärt der Künstler das Geschlecht nicht? Nach dem, was wir bisher gedeutet haben, stellt Kreuzritter das Geschlecht absichtlich nicht heraus, weil sie den Leser trickreich in das Spiel einbeziehen will. Sie gibt uns einige triviale Anzeichen, die wir ignorieren können, damit wir über das Geschlecht entscheiden können. Wenn wir es als weiblich definieren, wie ich es getan habe, stehen wir in der Armee der männlich dominierten Kultur. Aufgrund der patriarchalischen Ideologie gehen wir bei einer mehrdeutigen Figur wie dieser in einem Text gerne von einem weiblichen Körper aus. Um die Wahrheit zu sagen, ist es nicht der

reader into the game. She gives us some trivial ready-to-be-ignored signs to make us decide about its gender. If we define it as a female, as I did, we will stand on the army of the male-dominated culture. Because of the patriarchal ideology, when we go to an ambiguous figure like this in a text, we like to find a female body.



Karriereleiter / Career ladder

Plastik / Plastic

H: 50 cm / 200

Betrachter, der das Geschlecht bestimmt, sondern es ist eine Kultur, die der Betrachter einatmet. Der Betrachter ist nicht mehr als ein Ort, durch den die ideologische Kultur spricht. Mit Hilfe dieser Technik zeigt Kreuzritter die Einsamkeit der Frau in dieser Welt noch grausamer. Eine Situation, in der eine Frau am Leben bleiben muss - nur am Leben, weil sie, metaphorisch gesprochen, keinen Fuß hat, um sich vorwärts zu bewegen - gegen die ganze Welt des Publikums.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Ergebnis unter Berücksichtigung der dritten Phase der Kritik und dem Vergleich dieser drei Werke als Ganzes sorgfältig durchdacht werden muss. Die Künstlerin scheint diese drei Werke in eine Art Dialog zu setzen: *Tourist* und *Der Auftritt* entstanden 2006, gefolgt von *Gender* im Jahr 2009. Unter diesen hat nur *Der Auftritt* ein klar definiertes Geschlecht, während die anderen beiden entweder geschlechtslos sind oder so miteinander verschmelzen, dass ihr Geschlecht nicht leicht bestimmt werden kann.

Könnte es sein, dass die Künstlerin nach dem ersten Werk zu einer Schlussfolgerung gelangt ist? Oder sind die beiden letzten Werke als Antwort auf das erste zu verstehen? Eine eindeutige Antwort gibt es nicht. Was jedoch offensichtlich ist, ist, dass diese drei Werke in einen Dialog treten – mehrdeutig und schwer greifbar, ganz wie ihre Strukturen.

To tell the truth, this is not viewer who decides the gender; rather, it is a culture into which the viewer breathes. Viewer is no more than a site through whom the ideological culture speaks. By the help of this technic, Kreuzritter shows the woman's loneliness in this world more horribly. A situation which a woman should stay alive – only alive because she, metaphorically, does not have foot to move forward- against the whole world of audiences.

In summary, considering the third stage of criticism and comparing these three works as a whole, the outcome requires careful reflection. The artist appears to place these three works in a kind of dialogue: *Tourist* and *The Performance (Der Auftritt)* were created in 2006, followed by *Gender* in 2009. Among these, only *The Performance* has a clearly defined sex, while the other two are either sexless or so intertwined that their sex cannot be easily determined.

Could it be that the artist reached a conclusion after creating the first work? Or are the latter two intended as responses to the first? There is no definitive answer. What is evident is that these three pieces engage in a dialogue—ambiguous and elusive, much like their structures.



Nervenkitzel / Thrill
 Skulptur / Sculpture
 H: 61 cm / 2006





Graziella

Öl auf Leinwand / Oil on canvas
100 x 140 cm / 2015

Evolution:

Ein Zeugnis des Lebens
im Tod

In *Evolution* formt Helga Kreuzritter meisterhaft eine Vision von Schöpfung und Transformation aus einem scheinbar leblosen Material – Eiche. Mit einer Höhe von 45 cm überbrückt dieses Werk die Kluft zwischen Wissenschaft, Natur und Kunst und fasst das Wesen der Evolution sowohl als wissenschaftliche Wahrheit als auch als tiefes Mysterium des Lebens zusammen.

Auf den ersten Blick ähnelt die Skulptur einer lebendigen Form, die menschliche, tierische und organische Formen zu einer einzigen harmonischen Figur vereint. Kreuzritters Manipulation des Holzes offenbart ein zartes, fast mütterliches Wesen, das aus seinem schlafenden Zustand erwacht. Das Werk ist weder eindeutig tierisch noch menschlich, sondern vielmehr eine symbolische Verkörperung der miteinander verbundenen Ursprünge des Lebens. Die Konturen sind weich und fließend, zugleich jedoch von den natürlichen Rissen und Unvollkommenheiten der Eiche geprägt, die ihre Transformation von einem unbelebten Objekt zu einem Gefäß von Schönheit und Bedeutung verdeutlichen.

Was *Evolution* besonders macht, ist Kreuzritters Fähigkeit, ein „totes“ Material – gefundenes Holz – in eine Darstellung des Wunders des Lebens zu verwandeln. Diese Wahl des Mediums ist absichtlich; Holz, mit seinen organischen Ursprüngen, symbolisiert den zyklischen Verlauf der Existenz: Wachstum, Tod und Wiedergeburt. Kreuzritter ehrt die natürliche Form der Eiche, während sie ihm neues Leben einhaucht, eine

Evolution:

A Testament to Life
in the Dead

Dr. Davood Khazaie

In *Evolution*, Helga Kreuzritter masterfully sculpts a vision of creation and transformation from a seemingly lifeless medium—oak. Standing at 45 cm, this work bridges the divide between science, nature, and art, encapsulating the essence of evolution as both a scientific truth and a profound mystery of life.

At first glance, the sculpture resembles a living form, blending human, animal, and organic shapes into a single harmonious figure. Kreuzritter's manipulation of the wood reveals a tender, almost maternal creature emerging from its dormant state. The piece is neither explicitly animal nor human, but rather a symbolic embodiment of life's interconnected origins. The contours are soft and flowing, yet marked by the natural cracks and imperfections of the oak, which highlight its transformation from an inert object to a vessel of beauty and meaning.

What sets *Evolution* apart is Kreuzritter's ability to reanimate a "dead" material—found wood—into a representation of life's miracle. This choice of medium is deliberate; wood, with its organic origins, symbolizes the cyclical nature of existence: growth, death, and rebirth. Kreuzritter honors the natural form of the oak while breathing new life into it, a metaphor for evolution itself—a process that builds on what came before, shaping new possibilities from old foundations.

The sculpture's tactile quality invites viewers to reflect on the passage of time and the



Evolution
Skulptur & Eiche / Sculpture & Oak
H: 45 cm / 1982

Metapher für die Evolution selbst – ein Prozess, der auf dem aufbaut, was zuvor war, und neue Möglichkeiten aus alten Grundlagen formt.

Die haptische Qualität der Skulptur lädt die Betrachter ein, über den Verlauf der Zeit und die transformative Kraft der Schöpfung nachzudenken, sei es durch Natur, Wissenschaft oder göttliche Intervention. *Evolution* ist nicht nur ein Kunstwerk; es ist eine philosophische Betrachtung des Daseins. Kreuzritter gelingt es meisterhaft, haptischen Realismus mit symbolischer Abstraktion zu verbinden und ein Werk zu schaffen, das sowohl geerdet als auch jenseitig wirkt.

[DKH]

transformative power of creation, whether through nature, science, or divine intervention. *Evolution* is not merely an artwork; it is a philosophical contemplation on existence. Kreuzritter excels at merging tactile realism with symbolic abstraction, offering a piece that feels both grounded and otherworldly.

[DKH]