

Konrad Bitterli*Silvia Bächli - Im Raum. Eine Werkskizze*

Text in catalogue *far apart – close together* at Kunstmuseum, 1. Februar bis 13. Mai 2012

Eine Konstante besteht seit dem Anfang: Raum. Gute Zeichnungen sind grösser als das durch den Blattrand begrenzte Format. Die Blätter sind wie Skulpturen, sie ragen unterschiedlich weit in den Raum hinein, in dem wir uns bewegen. Die weissen Wände, der Raum gehören untrennbar zum Bildfeld. – Silvia Bächli

„Es ist verlockend, SBs Zeichnungen als Hieroglyphen zu denken, als Bildzeichen für die Dinge der Welt. Sie stehen nicht für sich, sondern für etwas ausserhalb ihrer Realität.“¹ Mit dem Verweis auf die ägyptische Hieroglyphenschrift rückt Ulrich Looock Silvia Bächlis zeichnerisches Schaffen in den Bereich des Sprachlichen und deutet ihre Formensprache als „bildliche Konzentrate“², um in einem weiteren Schritt exemplarisch einzelne der elementaren Bildzeichen zu analysieren: Augen, uneinheitliche Körper, Verdoppelungen, Kleider, Architekturen, Strukturen... Seine Aufzählung erfasst wesentliche Formulierungen, will indes keineswegs Vollständigkeit vortäuschen. Beispielhaft verdeutlicht Looocks konziser Text, welche Ansätze und Fragestellungen den Diskurs zu Silvia Bächlis offener Bildsprache bis dato prägten. In zahlreichen Publikationen diskutiert, reicht das Spektrum der Beschäftigung von einer klassischen Ikonographie über die Beschreibung ihrer zeichnerischen Annäherung an die Wirklichkeit oder die spezifische Verwendung des Mediums und seiner formalen Bestimmung bis hin zu einzelnen Entwicklungsschritten innerhalb ihres Œuvres.

Im Rückblick ist mitzuverfolgen, wie konsequent die Künstlerin ihr Werk vorantreibt, es scheint „von einer grossen Kontinuität mit wenigen, oft unterschwelligem, aber nachhaltigen Veränderungen in der Zeichnung geprägt“.³ Dazu bemerkt Silvia Bächli selbst: „Immer wieder etwas Anderes machen als vorher, ohne das Vorausgehende aufzugeben, alles mitnehmen und langsam weiterführen: dies ist eines der Prinzipien über die Jahre. Ich will vergessen, wie das Blatt mit dem Bein von gestern aussieht - deshalb kann man es nochmals versuchen. Wie sieht es wirklich aus? Wie fühlt es sich an von innen - wie sehe ich es bei anderen?“⁴ Damit verweist die Künstlerin zum einen ganz konkret auf die Ateliersituation und das immer wieder

¹ Ulrich Looock, „Der Körper ein Werden“, in: *Silvia Bächli*, Kunsthalle Bern, 1996, p. 9.

² Ibid., p. 10.

³ Hans Rudolf Reust, „Woraus bestehen die meisten Minuten?“, Manuskript, s.a., s.p.

⁴ Ibid. p. 143

neue Herangehen ans leere Blatt mit dem Versuch einer unvoreingenommenen Weiterführung der zeichnerischen Arbeit, zum andern ist ihr Statement im übertragenen Sinne zu verstehen als permanentes Überprüfen des eigenen Schaffens und als kontinuierliches Fortschreiten von einer Werkphase zur nächsten.

Werkschritte

Die Künstlerin hat ihr frühes Werk, dessen expressive Körperdarstellung zeittypisch in der Neuen Figuration der 1980er Jahre wurzelt, eigenständig weiterentwickelt: Der heftige Duktus und der vehemente Zugriff auf die weibliche Körperlichkeit weichen einer beinahe introspektiv zu nennenden Sicht auf die Wirklichkeit. So bildet die alltägliche Wahrnehmung, das oft beiläufige Sehen den eigentlichen Ausgangspunkt für den künstlerischen Prozess, in dessen Verlauf die vertrauten Dinge auf dem Papier autonome zeichnerische Form erlangen. Ihre charakteristischen Bildmotive – der (Frauen-)Körper als Ganzes oder in ungewöhnlichen Ausschnitten und Fragmenten, Alltagsgegenstände, Mobiliar, Architekturen, Landschaften, aber auch abstraktere Themen wie zurückgelegte Wege, Worte, Texte oder Textfragmente, ja sogar Geräusche und Bilder innerer Vorstellungen – und ihr Vorgehen waren folgerichtig Gegenstand kunsthistorischer Analysen, genauso wie die frei gesetzten Rasterstrukturen oder die ausholenden Blumenformen und Girlanden ihrer grossformatigen Zeichnungen als Themen Eingang in die Fachliteratur fanden.

Die Reihe der anfänglich in Büchern und Heften vom Format A4, in oft expressiven Gesten hingeworfenen tagebuchähnlichen Tintezeichnungen bricht die Künstlerin 1982 abrupt ab. Darauf folgen die mit Ölkreide, Ölpastell oder Pinsel und Gouache geschaffenen, meist kleinformatigen Blätter. In anhaltender Auseinandersetzung mit dem zeichnerischen Medium nimmt sich die Künstlerin naheliegender Dinge an. Die Beschränkung der Mittel erlaubt es ihr, Beobachtungen sparsam zu verdichten. Striche, Linien und Flecken gerinnen zu konzentrierten visuellen Ereignissen: Momente der Erinnerung, die manchmal am Körper, manchmal an Horizontlinien, manchmal an offenen Strukturen Mass nehmen. Ihre Arbeiten entstehen vorerst als Einzelblätter oder in kleinen Serien, ab 1983/84 beginnt Silvia Bächli, diese zu grossen, mehrteiligen Kompositionen auf der Wand zusammenzufügen, zu sogenannten *Ensembles*: „Die fertigen Zeichnungen werden in unterschiedlichen Höhen aufgehängt, eine dichte, eng zusammengefügte Notation von Tönen an den Wänden. Diese Cluster erinnern mich an die Notenschrift von gregorianischen Gesängen. Diese Gleichzeitigkeit von Dingen, Zuständen, Schwingungen etc. entspricht dem, wie ich mein Ringsum und Innendrin wahrnehme: verschiedene Ebenen, die sich gegenseitig verfärben.“⁵ Einmal fixiert, werden die Ensembles vermasst, mit einem detaillierten Hängeplan versehen und erhalten teils sachliche, teils poetische Titel wie *alles weg, twelf, uma, left sleeve, L., indisch, Ammassalik, Tibet, Ida, quittengelb...*

Bei den *Ensembles* handelt es sich im Grunde um offene Strukturen, nicht um lineare Erzählungen, die einer narrativen Logik folgen würden. Sie sind als ein Ganzes konzipiert, der Blick wird sich jedoch in den Einzelteilen der Arbeit verlieren, zwischen den Elementen hin-

⁵ Ibid. p. 142

und herschweifen, sich am singulären Blatt aufhalten: „Erzählbare Geschichten mit Anfang und Ende interessieren mich immer weniger. Das Flüchtige zwischen den Geschichten, deren Tonfall wird mir wichtiger, mit allen Lücken, dem Nichtgesagten, den Andeutungen, den Pausen, die Geschichten ohne Anfang und Ende, die nicht mit Worten zu bändigen sind. Von einer ganzen Figur geht mein Interesse immer näher zur Haut. Die Distanz wird immer kleiner.“⁶

1994 wandelt sich Silvia Bächli Schaffen erneut. Sorgsam erweitert sie die Möglichkeiten des zeichnerischen Mediums einerseits und reflektiert andererseits ihr bisheriges Werk: Silvia Bächli beginnt Zeichnungen, die sie zuvor als misslungen aussortiert hat, zu überarbeiten – und zwar nicht in einem Prozess des Übermalens, sondern eher als Auslöschen, Verwischen oder Verwaschen des Vorhandenen: „Die alten Spuren werden im Wasser ertränkt und mit neuen Spuren zugedeckt. Durch diese Re-Aktion auf etwas schon Dagewesenes entstehen viel abstraktere Liniengebilde, als ich sie je gewagt hätte. Spielerisch entdeckte ich gegenstandsunabhängigere Formen, denen ich traue.“⁷ Im Akt des Re-Aktivierens bestehender Bilder beginnt sich ihr Werk von figurativen Traditionen zu lösen und sich in zunehmend freieren zeichnerischen Strukturen zu verdichten.

Für die Kunsthalle Bern entsteht 1996 die erste raumgreifende Tisch-Installation. Bis zu fünfzehn Blätter aus dem umfangreichen Fundus werden archivartig in flachen Vitrinen zu kleinen Sammlungen vereint, geordnet nach „Familien“, wie sie die Künstlerin nennt. Die Tische selbst durchlaufen in den folgenden Jahren Modifikationen in Aussehen und Format, viel entscheidender wird indes die Art und Weise der Anordnung der Zeichnungen, die sich von einer einheitlichen Ausrichtung zur komplexen Mehrsichtigkeit verschiebt und die Wahrnehmung zur physischen Bewegung um den Tisch erweitert. 2001, nach einer Phase der intensiven Beschäftigung mit ihrem abgelegten Konvolut von Zeichnungen für das Künstlerbuch *Lidschlag*, setzen die bereits erwähnten grossformatigen Papierarbeiten mit sich überlagernden, feingliedrigen Lineamenten ein: „Grosses Papier (200 x 150 cm) verlangt einen ganz anderen körperlichen Einsatz. Die zwei Meter Länge erlauben einen durchgehenden Strich, ohne abzusetzen. Eine noch längere Bewegung wäre nur mit einem Schritt und damit einem sichtbaren Anhalten der Linie zu machen. Jede Linie muss gefüllt sein mit Präsenz, wie eine gute Tänzerin, die auch über die Fingerspitzen hinaus in den Raum reicht.“⁸ Den eher strengen Rasterstrukturen waren bereits ab 1998 florale Bildfindungen vorausgegangen, wilde Girlanden zuerst, später dann reduziert auf Blumenstiele und Blütenköpfe.

Parallel zur Entwicklung der zeichnerischen Möglichkeiten schiebt sich als weiteres künstlerisches Medium die Fotografie in Silvia Bächli Werk, vorerst als Ausschnitte von Zeitungsbildern, die sie fotokopiert und in *Ensembles* integrierte, später dann werden Medienbilder in graphischer Umsetzung als Siebdrucke realisiert. Reisefotos finden als

⁶ Ibid. p. 142

⁷ Ibid. p. 142-143

⁸ Ibid. p 144

Einladungskarten Verwendung, während Atelieraufnahmen zur Dokumentation und Überprüfung provisorischer Hängungen für geplante Ausstellungen dienen. Zunehmend jedoch tritt sie als autonomes Medium in Erscheinung: Die Künstlerin erkundet ihre Umgebung auf Reisen. Einzelne Aufnahmen, wie die Papierarbeiten in Plexiglasrahmen gefasst, werden in Zeichnungsinstallationen integriert. Oder sie werden als zusammenhängende Serien auf einem langen Tischen ausgelegt wie in *Hafnargata* (2011), einer Kooperation mit ihrem Lebenspartner Eric Hattan, mit dem zusammen sie auch eine Reihe von Collagen schafft. Zusammen mit ihm ist eine Videoarbeiten entstanden: *Snowhau* (2003).

Aspekte des Räumlichen

Jeder Aspekt des gleichermassen konzentrierten wie vielfältigen Schaffens von Silvia Bächli wurde in der Vergangenheit entweder einzeln oder in sinnstiftender Verbindung mit anderen Werksträngen thematisiert. Nie jedoch sind die unterschiedlichen Präsentationsmodi ihres künstlerischen Œuvres als Grundlage für ein Ausstellungsprojekt genommen worden. *Far apart – close together*: Die umfassende Ausstellung im Kunstmuseum St.Gallen wird erstmals die Breite der über die Jahre erprobten Präsentationsformen aufarbeiten – und zwar weniger im Sinne einer Retrospektive als chronologischer Abfolge von Entwicklungsschritten denn als konzise Auslegeordnung installativer Momente ihres zeichnerischen Schaffens. Dabei offenbart sich das Werk nicht als reine Zeichnungsarbeit, sondern vielmehr als sorgfältige Raumgriffe und eigentliche Schule des Sehens. Laden Silvia Bächlis kleinformatige Blätter zur konzentrierten Wahrnehmung mit dem Bild als intemem Gegenüber ein, so zwingen die frühen Skizzenbücher den Betrachter zum Handeln, zumindest zum Durchblättern, in dessen Verlauf sich Sinn im Nacheinander der Bilder konstituiert und am ehesten noch eine tendenziell narrative Lektüre nahelegt. Dieses Moment linearer Wahrnehmung unterläuft die Künstlerin in mehrteiligen *Ensembles* in Form fein ausbalancierter Wandkompositionen, vor denen der Betrachter hin- und herschreitet und in der eigenen physischen wie visuellen Bewegung für sich immer wieder neue Lektüreansätze generiert, verwirft... Mit ihren Tischinstallationen besetzt die Künstlerin den Raum dann ostentativ und fordert vom Betrachter einen grundlegend anderen Blick auf das Werk, beinahe so etwas wie einen Überblick über ein zeichnerisch behandeltes Thema. Demgegenüber gewinnen ihre grossformatigen Arbeiten auf Papier die Präsenz eines Tafelbildes, das dem Betrachter unmittelbar physisch entgegensteht. Deutlich wird bei allen Modi der Präsentation, dass es Silvia Bächli nie um traditionelle Kategorien des Zeichnerischen, schon gar nicht um vordergründige Virtuosität geht. Ihr künstlerischer Ansatz ist entschieden umfassender und integriert skulpturale und installative Dimensionen, indem zum einen einzelne Werkstränge in den Raum ausgreifen, man sich zum andern als Betrachter vor den Arbeiten und durch die Arbeiten bewegt.

Dies manifestiert sich nicht zuletzt in Ausstellungen, die sich grundlegend von üblichen, mehr oder minder sinnstiftenden Werkzusammenstellungen absetzen. Minuziös bereitet sie ihre Präsentationen vor, indem sie den Ausstellungsort aufsucht, um als erstes ein Gefühl für den Raum zu erhalten. Dann baut sie ein Modell, um die Ausstellungsstruktur festzulegen, die

Werkauswahl zu bestimmen und immer wieder zu überprüfen. „Die Suche nach den richtigen Nachbarn ist jedoch nicht nur bei den Ensembles mein Interesse, sondern bei jeder Ausstellung. Ich komme nicht einfach mit einigen Arbeiten dahin. Im Atelier kläre ich schon vorher die Möglichkeiten von Abfolgen und Verbindungen. Im Modell 1:50 ist die ganze Ausstellung schon eingerichtet, und vor Ort wird nur noch überprüft, ob mein Vorschlag in der Realität auch stimmt. Mein Interesse an Zwischenräumen, Rhythmen, Synkopen, Verdichtungen, an Lautstärke, Gewicht, Leere hat sich nicht verändert, sei es nun innerhalb eines Ensembles oder in einem ganzen Raum mit lauter Einzelblättern.“⁹ Im Grunde geht es der Künstlerin beim Ausstellen in Analogie zur Musik um ein Komponieren im Raum – und zwar mit ihren eigenen zeichnerischen Mitteln als Noten einer zu realisierenden dreidimensionalen Partitur – oder, um auf Ulrich Loochs Begriff zurückzukommen, um ein Setzen bildlicher Konzentrate im räumlichen Zusammenhang.

Text und Kontext / Rezeption und Gegenwart

Der weitgehend unterdrückten Fragestellung des räumlichen Aspekts im Werk geht auch die zur Ausstellung erscheinende Werkmonographie nach. Angelegt als eigentliches Lesebuch, beleuchten Essays von langjährigen Begleitern des künstlerischen Schaffens die unterschiedlichen Präsentationsmodi. Ergänzt werden sie durch Reprints ausgewählter Texte aus der Entstehungszeit einzelner Arbeiten, wobei das Spektrum von einem 1991 verfassten Text zu den *Ensembles* reicht, den Roman Kurzmeyer eigens für die aktuelle Publikation überarbeitet hat, bis zu zwei Beiträgen, die ihre Zeichnungsinstallationen als Topographien bzw. Landschaft verstehen: Hans Rudolf Reust zur Installation an der Biennale von Venedig und Catherine Pavlovic mit einem grundlegenden Beitrag zur räumlichen Inszenierung der Zeichnung. Dasselbe Thema streift Kristin Schmidt, indem ihre Betrachtung gleichermassen dialogisch wie dialektisch die Pendelbewegung zwischen dem einzelnen Blatt und der gesamten Installation nachzeichnet. Der Reprint von Markus Stegmanns Essay zu den *Linien*-Zeichnungen widmet sich den grossformatigen Papierarbeiten, während ein überarbeiteter Beitrag des Verfassers die Tisch-Installationen seit 1996 thematisiert. Erstmals überhaupt bearbeitet Nadia Veronese Silvia Bächlis Künstlerbücher, vor allem die von Lars Müller herausgegebene Zeichnungssammlung *Lidschlag. How It Looks*. Roland Wäspe wiederum diskutiert in seinem Essay *Raumrasterwandel* das aktuelle Schaffen der Künstlerin, indem er ihre Grid-ähnlichen Strukturen in Bezug setzt zum Werk von Agnes Martin oder Donald Judd. Ergänzt werden diese Darstellungen durch ausgewählte werkmonographische Texte von Jürg Halter und Maja Naef, die exemplarisch je unterschiedliche Lektüremöglichkeiten einzelner Blätter vorschlagen.

Obwohl sich die vorliegende Publikation auf das Schaffen von Silvia Bächli konzentriert, sei abschliessend ein kleiner Ausblick gewagt, hat doch die zeitgenössische Kunst dem Medium Zeichnung einige Aufmerksamkeit gewidmet: „Auf internationalen Kunstaustellungen und Biennalen der letzten Jahre hat die Zeichnung zunehmend grösseren Raum eingenommen.

⁹ Ibid. p. 147

Obwohl die Bedeutung der Zeichnung in der Kunstgeschichte im Grunde nie vernachlässigt wurde, erhielt sie selten den Stellenwert, den sie unter Künstlern der jüngeren Generation genießt. Wie die vorgestellten Arbeiten vermitteln, beschränkt sich das Zeichnen heute weder auf Skizzenbücher und Entwurfsskizzen noch auf Papier und Bleistift.“¹⁰. Die Einleitung zu *Vitamin Z*, einer enzyklopädischen Auslegeordnung des zeichnerischen Schaffens der Gegenwart in Buchform, verweist auf die Erweiterung des Mediums, wie sie sich in den 1970er als konsequente Abwendung von der traditionellen Handzeichnung ankündigte. In der Tat begann die Zeichnung die Grenzen des Blattgevierts zu sprengen, es entstanden Wandzeichnungen und eigentliche Zeichnungsenvvironments bzw. umfangreiche Zeichnungsblöcke, bei denen einzelne Blätter zu grossflächigen Inszenierungen kombiniert wurden. Impulse hierzu gingen von Künstlerinnen wie Hanne Darboven (1941-2009) aus. In den 1980er Jahren wiederum, im Umfeld der Neuen Wilden Malerei, wurde die Zeichnung ins Expressive gesteigert und besetzte zugleich den Raum, wofür exemplarisch das Werk von Martin Disler (1949-1996) stehen mag, dessen Zeichnungen oder gemalte Papierarbeiten den Betrachter zuweilen physisch umfassen oder als monumentale Bahnen in den Raum auslaufen: *Die Mauer fließt* (1983). Wegweisend für die Generation von heute hingegen ist der kalifornische Künstler Raymond Pettibon (*1957). Weniger die radikale Dekonstruktion von Stereotypen des American Dream als seine über alle Wände ausgreifenden collageartigen Kombinationen unzähliger ungerahmter, klein- und mittelformatiger Blätter eröffnen in ihrer inszenatorischen Gesamtgewalt eine zersplitterte Sicht von Welt. An solche Strategien knüpfen zahlreiche Künstler an mit strip-, block- oder rhizomartig auf den Wänden verteilten Zeichnungsreihen, so Marlene Dumas (*1953) mit ihren Gesichtern, Nedko Solakov (*1957) mit seinen absurden gezeichneten politischen Narrationen oder Marcel van Eeden (*1965) mit seinen Film Noir-Serien, die er in präzise Gesamtinstallationen wie *The Darkest Museum in the World* (2011) umsetzt. Einen eigenen Charakter weisen die systematisch gegliederten Werkblöcke auf, wie die Schreibzeichnungen der bereits erwähnten Hanne Darboven oder die Arbeiten von Fernando Bryce (*1959), dessen *Atlas Peru* (2000/01) mit seinen 495 Tuschepinselzeichnungen sich zu einem Geschichtspanorama seiner Heimat ausbreitet. Solche Strategien verbinden den zeichnerischen Ansatz mit der konzeptuellen Idee der Enzyklopädie bzw. der Sammlung, worin wiederum die Vorstellung des Ordners und Strukturierens anklingt, dem wir bereits in Silvia Bächlis Tischen in eigenständiger Form begegnet sind.

Trotz der eindrücklichen Präsenz der Zeichnung in der Gegenwartskunst wird den Präsentationsmodi in der Rezeption wenig Bedeutung beigemessen, wie denn auch Emma Dexters Einführung zu *Vitamin Z* diesen Ansatz nicht weiterverfolgt. Im Gegenteil ortet die Autorin zwei Entwicklungstendenzen innerhalb der zeitgenössischen Zeichnung, eine post-konzeptuelle und eine neo-romantische. „Im Zeichnen fanden die Künstler jenen Zufluchtsort, der sie von der Rigidität des Konzeptualismus, des Poststrukturalismus und der kritischen Theorie schützte. Seither erfährt die Zeichnung, deren Ästhetik auf einer evidenten Rückkehr zur Emotion, zur Erfahrung und zum Gefühl beruht, einen ungeheuren Aufschwung. Dies zeigt

¹⁰ Emma Dexter, „Vorwort“, in: *Vitamin Z*, Phaidon, Berlin, 2006, p. 5.

sich unter anderem im Werk von Silvia Bächli [...]“¹¹ Damit wird Silvia Bächlis zeichnerisches Schaffen, gleichsam konservativ, in neo-romantischen Traditionen verortet und mit Begriffen wie Authentizität oder Narration verbunden, während zugleich die evidenten konzeptuellen oder gar skulpturalen Aspekte gänzlich unterdrückt bleiben. Doch gerade in diesem gedanklichen und inszenatorischen Aspekt ihres Schaffens manifestiert sich neben dem eigenen Zugang auf die alltäglichen Dinge Silvia Bächlis grundlegender Beitrag zum Thema Zeichnung. Er lässt in der Kunst der Gegenwart so etwas wie eine andere Sicht auf die Dinge anklingen – mit der Konsequenz einer grundlegend veränderten Wahrnehmung nicht nur der Kunst.

¹¹ Emma Dexter, „Einleitung“, in: *ibid.*, p. 9.