

Woraus bestehen die meisten Minuten? – Fragen an und von Silvia Bächli

Hans Rudolf Reust im Email-Dialog mit Silvia Bächli, publiziert in: Prix Meret Oppenheim 2003, Interviews, Hrsg. Bundesamt für Kultur, Bern 2007, S. 19–26.

Die folgenden Fragen an Silvia Bächli wurden per Mail gestellt und beantwortet. Am 10. November 2006 kam es in einem Strandcafé von Porto zu einem längeren Gespräch. Danach wurden die Texte überarbeitet.

Dein Werk, über einen längeren Zeitraum betrachtet, scheint von einer grossen Kontinuität mit wenigen, oft unterschwellig, aber nachhaltigen Veränderungen in der Zeichnung geprägt. Umso mehr stellt sich die Frage, ob nicht an vereinzelt Punkten doch ein Paradigmenwechsel auszumachen wäre. Zum Beispiel beim Wechsel von der Konstellation kleinerer Einzelblätter zu grossen, als Einzelbilder auftretenden Formaten. Gibt es „Schlüsselwerke“, an denen sich bedeutende Entwicklungen darstellen lassen?

Du hast recht: Veränderungen bahnen sich bei mir unscheinbar an, schleichen sich ein... Oft erst im Rückblick sehe ich die Vorboten. Mein Werk entwickelt sich in Spiralförmigkeit. Motive tauchen langsam auf, werden häufiger, haben eine Hoch-Zeit und verblassen langsam - und kehren, meist leicht verändert, nach ihrem Winterschlaf ähnlich wieder. Es gibt keine harschen Brüche - und doch, einen gibt es: 1982 beschliesse ich von einem Tag auf den andern, keine tagebuchähnlichen Tintenpinselfzeichnungen in Bücher vom Format A4 mehr zu machen, die jeweils in sich abgeschlossene Geschichten oder Beobachtungen erzählen und geometrisch zu rechteckigen Blöcken angeordnet werden. Es geht einfach plötzlich nicht mehr, ich muss diese Praxis abbrechen. Sie ist zu einseitig, zu narrativ geworden. Es kommt zu abnützenden Wiederholungen. Die Bildideen sind nur noch Hülle, gemacht ohne innere Frage.

Grundsätzlich scheint mir aber das Arbeiten in Perioden (rosa, blaue, kubistische etc) als etwas völlig Widersinniges. Die Fokussierung auf ein einziges Ziel behagt mir nicht. Es kommt mir wie eine Verengung vor, einen Anfang zu machen, folgerichtig zu Ende zu führen, abzuschliessen, dann erst den nächsten Schritt zu tun. Meine Arbeit kann ich nie so abgeschlossen sehen; da kann man nichts zu Ende bringen, höchstens schauen, wohin es einen trägt und wie lange man es damit aushält, wie lange es spannend sein kann. Es kann plötzlich zuende sein, wie mir die Erfahrung mit den A4 - Büchern gezeigt hat. Ich will das ganze Spektrum ringsum, mich um die eigene Achse drehen können. Überall, in jeder Richtung gibt es Interessantes aufzulesen.

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.

Nach dem Einschnitt von 1982 verwende ich nun verschiedene weisse und gelbliche Papiere in unterschiedlichen, meist kleinen bis mittleren Formaten. Alle Schwarzweiss-Techniken sind möglich. 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.

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.

1994 finde ich ein anderes, etwas dickeres Papier. Das gibt mir die Idee, den misslungenen Zeichnungen eine zweite Chance zu geben, indem ich sie mit Wasser ganz einstreiche. 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 entdecke ich gegenstandsunabhängigere Formen, denen ich traue. Diese Arbeiten können keine Cluster-Verbindungen untereinander aufnehmen, sie sind sich zu ähnlich. Deshalb hängen sie immer ganz klassisch in einer Reihe nebeneinander. Diese Arbeiten kommen wie eine Erweiterung der Möglichkeiten zu den andern hinzu.

1996: Im zentralen Raum der Kunsthalle Bern stehen Tischvitrinen, in denen Zeichnungen aus verschiedenen Jahren nach Familienzugehörigkeit versammelt werden: der Versuch einer Ordnung mit unscharfen Rändern. Dieser neue Blick auf meine Sammlung legt Ähnlichkeiten nahe, offenbart aber auch die grossen Unterschiede im vermeintlich Gleichen. Die immer wiederkehrenden "Motive" zeigen, so nebeneinandergelegt, wie ungleich sie sind. Fragen an die Zeichnungen können nach inhaltlichen Kriterien gestellt werden (z.B. alle „Kleider“), aber auch nach malerischen („ausgefranst“), nach technischen (rein „lineare Zeichnungen“) oder aufgrund von Formähnlichkeiten („überkreuzt“ oder „Schlaufen“).

Auch wenn es bei den kleineren Zeichnungen verwandte Motive gibt, entsteht Ähnliches nie gleich nacheinander. Ich hüpfte von einem Gedanken zum nächsten, jedes Blatt ist etwas anderes als das vorhergehende. Es scheint mir total unmöglich, bei einem einzigen Thema zu verweilen. Etwas zu wiederholen heisst, etwas erzwingen zu wollen, was man eher geschehen lassen soll. Die Gedanken würden festsitzen und sich abmühen. So ist zumindest meine lange - von 1983 bis 2000 - gehegte Vorstellung, mein Dogma. Mich nur auf ein Gebiet, nur auf eine Möglichkeit zu fokussieren, scheint mir unmöglich. Bei den kleinen Zeichnungen spiele ich immer wieder mal Spiele mit mir: nach einer hellen muss eine dunkle Zeichnung gemacht werden oder eine mit unterbrochenen Linien. Genaue Beobachtung muss sich abwechseln mit den schleifenden Linien eines Geräusches: 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?

2003 arbeite ich zusammen mit dem Verleger Lars Müller an „Lidschlag“. Dieses Buch besteht aus zweihundert Zeichnungen aus den Jahren 1983 bis 2003. Aus dem "Bestand" habe ich jedes Jahr 50–150 Blätter in meine eigene Sammlung "Einsame Insel" weggelegt. Es sind Zeichnungen, die in Ausstellungen ihren Platz nicht fanden oder so widerborstig sind, dass ich sie behalten wollte und Arbeiten, die für mich eine besondere Bedeutung haben.

Die grosse Herausforderung besteht nun für mich darin, dieses Konvolut von 2000 Blättern zu sichten und eine Anzahl von 200-300 Zeichnungen auszusuchen, um die Zeitspanne von 1983–2003 in chronologischer und linearer Reihenfolge als langsame Veränderung – ein Blättern durch die Zeit – sichtbar werden zu lassen. Filmisches Denken, Spannungsbögen, Lesegeschwindigkeit, Vor- und Rückwärtsbewegungen, Pausen, Bezugsnahme auf vorhergehende Blätter, stockende Wirbel und ruhiges Dahinfließen: Eine Bild-Montage über 21 Jahre. Dieses Projekt umfasst für mich eine ganz andere, neue (Zeit)–Dimension mit unendlich viel mehr 'Wörtern' die zum 'Text' werden sollen. Was hat sich verändert im Laufe der Jahre, was ist gleich geblieben? Was habe ich wieder vergessen, fallenlassen? Was kam neu dazu? Sind die Tonlagen über die Jahre verschieden? Welche Geschichte, welche Geschichten lassen sich damit erzählen?

Neben den Originalzeichnungen sind die über die Jahre entstandenen fotografischen Atelieraufnahmen ein wichtiges Moment der Arbeit. Auf den Fotos sind ephemere Konstellationen festgehalten und Blattbeziehungen nebeneinander sichtbar, die z.T. nur für die Dauer einer Arbeitssituation Bestand hatten. Die Sammlung meiner Negativstreifen gilt es durchzusehen und informative Ansichten herauszusuchen.

Das fertige Buch in der Hand, mache ich mich mit diesem Rückblick auf den Weg. Ich habe Vieles entdeckt, was angefangen war, was man weiterführen könnte. Es reizt mich plötzlich, das Unmögliche dennoch zu versuchen und eine grössere, aber wiederholbare Geste zu wagen. Grosses Papier (200cm 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. Plötzlich kann ich diese für mich neue Arbeitsmethode schätzen und ich empfinde die Wiederholung, Ähnliches nochmals und nochmals zu zeichnen, alles andere als einschränkend. Blütenstengel werden zu Linien, zu sich überkreuzten Liniengeflechten, zu parallelen Linienbündeln. Agnes Martin kannte ich mit 22 - schätzen habe ich sie erst später gelernt.

Auch wenn meine Zeichnungen heute öfter ein nichtfiguratives Gesicht haben - sie sind immer noch eng mit dem Körper verknüpft. Überkreuzte Linien können Handliniensterne sein, übereinander geschichtete Linien sind warme Decken (Schneedecken, Wolkendecken), Rechtecke und eine geschlängelte Linie sind Häuser und Wege, waagrechte und senkrechte Linien eröffnen einen Raum zum Durch-sehen, Durch-schreiten, eine unscharfe Grenze, eine Passage. Man denkt an Figürliches, obwohl keine Zeichen sicher darauf hinweisen.

Deine kontinuierliche zeichnerische Praxis scheint geleitet von einer ganz bestimmten, eingestimmten Aufmerksamkeit auf die Welt, und nicht die unüberblickbare, eher die überschaubare Welt in deinem näheren Umfeld. Diese Aufmerksamkeit gerinnt in unverrückbaren Bildern, in stills anderer, innerer, jedenfalls unsichtbarer Bewegungen? Welcher?

Das Gewöhnliche, das Normale scheint mich immer wieder zu irritieren, scheint immer wieder neue Fragen bereit zu halten: Wie sehen Finger aus? (genaue Beobachtung) Wie schauen Füsse aus unter dem Stuhl? (sich etwas vorstellen, ohne es zu sehen) Am besten gelingen mir Zeichnungen, wenn ich mich körperlich in die Wahrnehmung hineinversetzen kann, wenn ich es nachspüren kann. Wo gibt es

da Stellen, die nicht ausgefüllt werden können? Wie fühlt sich der Rücken an? (von innen schauen) Wo bin ich gestern durchgelaufen? (Einen Weg erinnern, gehen und stillstehen) Wie sehen diffuse Gedanken aus? (Tasten im Nebel) An was erinnert man sich und wo sind die weissen Stellen? Wo fängt das Neuland an? Was ist darstellbar unter Vermeidung des Sensationellen? Was bleibt ohne TV-Realität, ohne Gipfeltreffen und ohne Frau mit Herz? Woraus bestehen die meisten Minuten?

Meine Zeichnungen sind Streiflichter über unbedeutende achtlose Bewegungen, Verschmelzungen von Gegenständen, Übermalungen von angefangenen, wieder verworfenen Figurationen, Geräuschen, Vorstellungen, Kontinente zwischen dem Naheliegendsten. Das Gegensätzlichste lasse ich nebeneinander stocken und verfließen. Zeichnen ist Versuchen, Tasten und Spielen. Meine Arbeit ist wie Laut-vor-sich-hin-sprechen. Man probiert aus, ändert die Betonung, versucht es mit einer anderen Wortreihenfolge, einer anderen Lautstärke. Manchmal sitzt ein Satz, er trifft das, was man vage geahnt hat. Im besten Fall entdeckt man etwas, das richtiger, überraschender ist als die eigene Vorstellung. So ist es möglich, dass sich Worte auch buchstäblich ins Bildgeschehen einmischen, wie in einer Zeichnung von 2001: „was / wie ist / nochmals / wie noch / nochmals / noch einmal / und nocheinmal“ oder in einer Gouache von 2005: „neue ufer / - / alte deiche / horizontstreifen / wolkenberge“ oder in einer anderen Gouache aus demselben Jahr: „alles weg / nichts / meer da /-/ wohin / - / komm zurück /setz dich / bleib da“.

Die Arbeiten müssen "losgelöst, aber aufs Intimste persönlich sein" (Eva Hesse). Oft spielt sich das Zentrale nicht auf dem Blatt ab, sondern eher etwas daneben, vorher oder nachher. Es geht um Spuren einer Anwesenheit, die im Augenblick ihrer Wahrnehmung schon wieder flüchtig werden.

Das Vergessen ist dabei eine wichtige Voraussetzung. Nur dank der Unmöglichkeit, jedes Detail zu erinnern, können ähnliche Fragen nochmals gestellt werden, und so auch immer wieder andere Aspekte zum Vorschein kommen. Jede Arbeit muss etwas Unfertiges behalten, eine Möglichkeit für den Betrachter mitzutun, hineinzuschlüpfen, weiterzuspinnen. "Zeichnen ist Suche nach dem richtigen Ton, nach einer Formulierung, die stimmt, von der ich vorher nicht genau weiss, wie sie aussieht" - ein leicht abgeändertes Zitat von Fernando Pessoa.

Du schreibst in deiner Frage von "unverrückbaren" Bildern. Meinst du damit wohl "treffende" Bilder, solche, die so sein müssen - oder meinst du unbewegte? Mir kommen meine Bilder eher so vor, als könnten sie, ähnlich unstemem Wetter, gleich wechseln, nicht mehr genau die gleichen sein wie vorher, sobald man kurz nicht hinschaut. Was eben noch klar schien, wird plötzlich zweifelhaft.

Das Zeichnen ist in deiner Arbeit der erste, der wichtigste Schritt. Dann aber beginnst du sogleich mit einer zweiten Bewegung: dem Betrachten und Auswählen, später dann dem Verbinden von Bildern zu Konstellationen.

Bei den kleinen Zeichnungen gehe ich immer noch gleich vor: zeichnen, trocknen lassen, einsammeln und pressen, dann Durchsicht: die guten werden an die Wand gehängt, die flauen weggeworfen. Die Mittelprächtigen kommen in die b-Mappe. Mit der Zeit wandern einige aus b in die a-Kategorie, an die Wand, einige aus b in den Papierkorb, einige aus a werden zu b oder direkt zu c. Dieses Verfahren lässt mich meine Arbeiten mit mehr kühler Distanz anschauen und beurteilen.

Ensembles, feste Konstellationen von Zeichnungen, mache ich nur eine bis zwei pro Jahr, mehr scheint mir nicht möglich. Wenn sie zeitlich zu nahe aufeinander folgen, werden sie zu ähnlich. Das

scheint mir nicht sinnvoll. Der Entstehungsprozess eines Ensembles dauert im Atelier oft über mehrere Wochen. Die ersten drei bis vier aufgehängten Zeichnungen geben der Arbeit eine Richtung - es gibt plötzlich einen roten Faden, auch wenn die angestimmte Melodie am Anfang noch sehr undeutlich und verschwommen ist. Fertiggestellt ist eine feste Konstellation mit dem Hängeplan, in dem die Höhen und die Abstände bis auf einen halben Zentimeter genau festgelegt sind. Jedes Ensemble bekommt am Schluss einen Namen: „alles weg“, „Solilja“, „twelf“, „uma“, „left sleeve“, „Drift“, „L.“, „indisch“, „abrikosentraeerne findes“, „Karola“, „belonging“, „Ammassalik“, „fö“, „Tibet“, „Ida“, „quittengelb“ etc.

Da ich diese Konstellationen meist für ganz bestimmte Räume gemacht habe, ergibt sich später oft ein grosses Problem mit der Dimension. Die Raummasse an einem andern Ort stimmen nie mit dem idealen Raum überein, auch wenn man die grossen Gruppen an einzelnen Stellen knicken kann. Oft ist es unmöglich ein Ensemble aufzuhängen, da die Wand zu kurz ist.

Bei den neueren Grossformaten, die autonomer in sich selbst spielen, mag diese zweite Bewegung des Zusammenstellens nicht mehr so wichtig sein....

Mit den grossen Zeichnungen lassen sich auf alle Fälle keine Konstellationen mit verschiedenen Höhen bilden. In dem Sinn hast du recht: Hier bleibt es beim Machen und Aufgehängt-lassen für eine gewisse Zeit, um sicher zu sein, dass die Blätter auch Zeit aushalten können. In Ausstellungen gehen sie jedes Mal andere Nachbarschaften ein, haben in jeder neuen Ausstellungssituation andere Partner. 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.

Wenn man meine Arbeiten stur in gleichen Abständen aufhängt, fehlt etwas. Die Zeichnungen sollen eine Entsprechung haben in dem, wie sie gezeigt werden: langsame und schnelle Striche, verharrend und tanzend, angespannt und fliessend.

Die Zeichnungen gehen über den Blattrand hinaus - so auch die Präsentation.

Genau fixierte Pläne erachte ich immer noch als eine unumgängliche Hilfe, wenn es um kleinteilige, mehr-etagige Ensembles geht. Diese Präzision ist nicht Beiwerk, sondern die nötige Schärfe. Im Umgang mit grösseren Formaten reichen einige Empfehlungen: asymmetrische Hängung, und unterschiedliche Abstände zwischen den Zeichnungen.

Personen, die mit dem Werk vertraut sind und einen Blick nicht nur auf das Papier, sondern auch auf die ganze Wand und den ganzen Raum haben, werden gute Lösungen finden.

Die Konstellationen von kleinen Zeichnungen auf den Wänden sind also fest. In der Kunsthalle Bern hast du Tische aufgestellt, die je einem eigenen Ordnungsprinzip folgten. Sind in demselben Fundus von Zeichnungen auch verschiedene, gleichwertig nebeneinander bestehende Ordnungen möglich?

Ensembles, einmal zusammengestellt und mit einem Hängeplan versehen, taste ich nicht mehr an. Es gibt zwei Ensembles, die zwei verschiedene Hängeanordnungen haben: „Ammassalik“ und „L.“. Die vielen Einzelzeichnungen, die ja neben den Ensembles noch bleiben, können als Linien nebeneinander gehängt oder in Tischvitrinen nach Familienzugehörigkeit geordnet werden. Die Ordnung auf den Tischen ändert immer wieder mal, und wird erst bei einem Verkauf endgültig. Je nach Fragestellung könnte das gleiche Blatt im Tisch "überkreuzte Linien" (bspw: Beine mit Karo-Kniestrümpfen) und später im Tisch „Kleider“ wieder vorkommen. Für einen neuen Ausstellungsort entwickle ich oft andere Familien aus dem gleichen, etwas erweiterten Material.

Die Liste der Gesichtspunkte, die zwischen freien formalen („ausgefranst“) und figurativen Ansätzen („Finger“) wechseln, ist aufschlussreich. Könntest du diese Liste noch etwas ausführen? Gibt es noch mehr solche Ansätze?

Ja, man kann zu den frei formalen noch andere Beispiele hinzunehmen: spröd / splittrig, wolkig, Schattenrisse, Figur und Grund: der Wechsel von Figur als wichtigstem Element zu weissem Grund als Hauptdarsteller, überkreuzte Linien, Achten (Kringel in Form einer 8), nach innen drehend, Schlaufen. Oder inhaltliche Beispiele: Kleider, Arme und Finger, Zoo, Schrift, Wege, zerren, Codes, Augen... In "les ingrédients" gehe ich anders vor: Ich nehme eine Zeichnung als Ausgangspunkt, zerlege sie in ihre verschiedenen Teile (gewellte Linien, Knopfaugen, parallele Linien, Schnittpunkte, lange fließende Linien), und suche zu jedem Teil eine passende neue Zeichnung. Die Tische haben offene Enden: Es braucht einfach lesbare und auch sehr entfernte Formen, die man nur schwer noch als zugehörig lesen kann. Diese "Weitaussenverwandten" müssen mit dabei sein, um eine geschlossene Schublade zu vermeiden. Die Zeichnungen sollen ihr Potenzial zu "changieren" behalten.

Es ist üblich, nach Affinitäten zu anderen Künstlerinnen und Künstlern zu fragen. Dabei ist klar, dass sich vor allem unsere Generation nicht in programmatische Auseinandersetzungen verstricken will. Gerade deswegen interessiert mich aber doch, was du an Kunst entschieden nicht magst, was du ablehnst, wo du im Verständnis Grenzen ziehst.

Was ich entschieden ablehne, ist Kunst, die nur virtuos sein will: gekonnt, aber hohl und leer in ihrer Machart. Diese oberflächliche Könnerschaft weiss zuviel im Voraus. Und Pathos mag ich nicht, oder das platte Wiederkauen von Medienrealitäten, Sex and Crime, auch Schlagzeilen und Tagesaktualitäten interessieren mich wenig. Ebenso wenig mag ich mich mit Kitsch mittels Kunst auseinandersetzen. Kunst muss mich nicht physisch überwältigen. Expressives Schreien muss dem dargestellten Inhalt standhalten. Wo es mich richtig graust? Beim Einsetzen von Menschen, die anscheinend freiwillig bestimmte Handlungen ausführen, die sie sonst nie begehen würden; bei Kunst, die uns zeigen will, wie niederträchtig wir anscheinend miteinander umgehen können; bei Voyeurismus, vorgekaut und im geschützten Kunstraum gezeigt.

Wo ich ganz kribbelig werde: Bei dieser meist rundovalen, organischen, abstrakten Allerweltssprache. Dieses Idiom gibt es seit langem und immer wieder taucht es auf: wattiert, harmonisch, beige, leicht melancholisch, aber mit einer grossen Portion Behaglichkeit; bei allgemein

gehaltenem, undeutlichem, unpräzisem Vor-sich-hin-reden.

Das "Wie" ist ausschlaggebender als das "Was". Wie etwas gemacht ist, welche Haltung dahinter steckt, entscheidet mehr als der gewählte Inhalt. Mir steht eine romanische Kapelle näher als die sixtinische. Weite karge Landschaften – Island zum Beispiel - mit ihrer elementaren Leere faszinieren mich weit mehr als tropische Gegenden. Zeichnen heisst weglassen: eine Winterlandschaft mit Schnee.