

Der Ort

Ulrich Loock

Bei meinen Überlegungen zu den neueren Plastiken von Renata Bünter ignoriere ich nicht, dass es auch ein umfangreiches zeichnerisches Werk gibt und dass Texte, die Bünter auf einer alten elektrischen Schreibmaschine oder auch mit der Hand niederschreibt, gleichfalls zu dem Œuvre gehören. Manchmal bringt sie Zeichnungen und Schriften auf Materialstücken an, die in eine plastische Konstruktion eingefügt werden können. Auf der anderen Seite haben die Plastiken einen graphischen, den Zeichnungen und Schriften verwandten Zug. Stäbe, die den Raum durchschneiden, flache Materialstücke, die in der Art von Wand-, Boden- oder Deckenteilen in den Raum eingezogen sind, und dünne Folien, die wie kollabierte Zellwände innere von äusseren Zonen trennen, sind prägende Elemente. In den verschiedenen plastischen Formen lässt sich eine Entsprechung zu Strichen, ausgefüllten Flächen und chaotisch kurvigem Gekritzeln auf Papier sehen – bemerkenswerterweise gehen Bünters Zeichnungen jedoch nicht auf dieses Repertoire zurück; oft sind ihre zeichnerischen Mittel noch einfacher, oft sind die meist kleinen Zeichnungen aus Punkten gebildet, die geduldig und selbstverloren nebeneinandergesetzt werden, bis eine Figur hervortritt. Die Plastiken als Einzeichnungen in den Raum anzusprechen, unterstreicht vor allem, dass es keine raumverdrängenden Körper sind. Manche von ihnen sind so filigran, dass sie wie die Materialisierung einer Energie anmuten.

Wenn der Gedanke eines durchlaufenden Graphismus, den verschiedene Realisierungsformen verkörpern, auch dabei hilft, den Zusammenhang des Œuvres zu sehen und einen bestimmten Charakter der plastischen Formulierung zu benennen, stelle ich dennoch die Diskussion der Plastiken selbst in den Vordergrund, um nicht Gefahr zu laufen, deren Besonderheit und Vielschichtigkeit zu vernachlässigen. Bei aller Fragilität, Zartheit und Durchlässigkeit für den Raum stehen die Plastiken¹ von Renata Bünter für sich – sie verbinden sich nicht mit der Landschaft oder der Architektur², sondern sind eindeutig von anderen Dingen des Raums abgegrenzt. Dabei ist der gegebene Bau das bedeutendste unter den «Dingen des Raums». Die Abgrenzung gegen die Architektur ist so entschieden, dass es schwerfällt, sich für einzelne Plastiken oder gar ein Ensemble von ihnen den «richtigen Ort» vorzustellen. Cum grano salis lässt sich sagen, sie könnten überall und nirgends einen Platz einnehmen. Damit erfüllen sie das Kriterium der nomadischen Verfassung von skulpturalen Werken der Moderne³. Nicht einmal die Tatsache, dass die Plastiken aus unterschiedlichen Materialien in flachen, unkörperlichen Formen zusammengesetzt sind und Farben eine überragende Bedeutung haben, verursacht besondere Probleme der Kategorisierung. So wie es zu keiner Vermischung mit den Dingen des Raums kommt, kommt es auch zu keinem Übergang zur Malerei.

1 Innerhalb dieses Artikels lasse ich mich auf keine terminologische Diskussion über «Plastik» und «Skulptur» ein, wenn ich auch den Begriff der Plastik für die Arbeiten von Renata Bünter bevorzuge, um anzuzeigen, dass sie sich additiven Prozessen verdanken.

2 Vgl. den viel zitierten Artikel von Rosalind Krauss, in dem sie ein «erweitertes Feld» für die Skulptur konzipiert, das nicht nur den autonomen Werken der Moderne Platz bietet, sondern auch (postmodernen) Werken, welche durch die Verbindung mit und von Landschaft und Architektur bestimmt sind, Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, October No. 8, 1979.

3 Vgl. *ibid.*

In diesem Artikel gehe ich der Frage nach, welche besondere Stelle die Plastiken von Renata Bünter in der Kategorie «Skulptur der Moderne» einnehmen und was überhaupt ihr Ort ist, wenn sie überall und nirgends sein können.

Während die Plastiken nomadisch verfasst sind, zeichnet die meisten von ihnen die Nähe zum Boden aus. Nur wenige, kleinere Stücke werden auf einem Sockel präsentiert. Die anderen stehen nicht nur direkt auf dem Boden, sondern betonen diese Position, diese Berührung in besonderer Weise – die Ausdrücklichkeit der Beziehung der Plastiken zum Grund lässt sich als Indikator dafür nehmen, dass der Grund nicht mehr fraglos gegeben, sondern unsicher geworden ist. Bestimmte Plastiken stehen auf einer Vielzahl von Stäben, oder vier etwas breitere Brettchen berühren den Boden nur an jeweils einem Punkt, da sie schräg gestellt sind. Oder lange, leicht federnde Holzstreifen biegen sich über eine aufrecht stehende, rot bemalte Schaumstoffplatte und liegen mit ihrem fernen Ende leicht auf dem Untergrund auf. Vollends explizit aber wird die Beziehung zum Boden in verschiedenen horizontalen Arbeiten, die durch die Frage motiviert scheinen, wie sich etwas vom Boden abheben lässt – im ausdrücklichen Unterschied zur Bodenhaftung horizontaler Plastiken wie der von Carl Andre. Wie lassen sich fünf und noch einmal fünf liegende, fächerförmig angeordnete, blau gefärbte Stäbe anheben, wie lässt sich ein Hula-Hoop-Reifen vom Boden lüpfen? Im einen Fall ist die Antwort der Plastik: indem man das eine Ende der Stäbe an einem Doppel von Kanthölzern hochbindet. Im anderen Fall lautet sie: indem man in regelmässigen Abständen zusammengerolltes Packpapier um den Reif legt und es mit Bindfaden an ihm befestigt, als tanze der Reif auf achtzehn schwachen Doppelbeinen im Kreis. In beiden Fällen ergeben sich hauptsächlich Elemente der plastischen Konstellation aus Bünters Antwort auf die selbstgestellte Frage, wie der Erdbindung entgegenzuwirken sei. Anders gesagt, wird die Plastik konstruiert, als bestimme und legitimierte der Impuls gegen die Gravitation ihre Form.

Bünters Plastiken realisieren ihre nomadische Verfassung in der tastenden Suche nach einer Standfläche und dem gleichzeitigen Bestreben, den Boden zu verlassen. Vielleicht am deutlichsten verkörpert die Arbeit Meer von 1997 die Doppelnatur der nomadischen Plastik, ihre grundsuchende Bewegung auf den Boden zu und die aerophile Lösung von ihm, Ausdruck des modernen Überall und Nirgends. Die Arbeit besteht aus einer dünnen blauen Plastikfolie, die auseinandergewirbelt wird, um dann als faltig bewegtes, Luft einschliessendes Volumen in ein vorbereitetes rechteckiges Gatter gebettet zu werden. Da der pneumatische Körper mit der Zeit in sich zusammenfällt, muss die Folie täglich wieder aufgeschüttelt werden. Die Erde und der Himmel sind die Regionen, zwischen denen die Plastik hin- und herschwankt. Mit seiner Farbe gehört das Meer zum Himmel, mit seiner Materialität zur Erde – diese Ambivalenz der örtlichen Bindung durchzieht alle Arbeiten von Renata Bünter.

Der Begriff der Bricolage ist hilfreich, um das Prinzip von Bünters Materialverwendung zu bestimmen. Gemäss der berühmten Erläuterung von Claude Lévy-Strauss steht dem Bastler ein bestimmtes Projekt vor Augen, für dessen Verwirklichung er alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel und Materialien einsetzt.⁴ Dabei nimmt er weder ästhetische Rücksichten noch kümmert er sich um den ursprünglichen Verwendungszweck seiner Ressourcen. Auch Bünter verwendet heterogene Materialien in Funktionen, die weit von deren gewöhnlichem Gebrauch abweichen können: Gerolltes Papier trägt einen metallenen Reif, Schaumstoff wird mit einer Farbhaut überzogen oder mit Holzklötzen fixiert oder filziges, saugfähiges Haushaltspapier wird mit Gips versteift, um eine Kartenhausstruktur bilden zu können. Doch es fehlt die grundlegende Vorgabe eines umfassenden Projektes, an dessen Verwirk-



4 Vgl. Claude Lévy-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main 1973 (= stw 14), S. 29 ff.

lichung zielgerichtet gearbeitet werden kann. Vielmehr hat die zu realisierende Plastik die Aufgabe, Eigenschaften des Materials zu manifestieren, die Bünter etwas bedeuten und die weit von den Erwartungen an herkömmliche Funktionalität abweichen können. Die plastische Konstruktion bringt besondere Qualitäten der Materialien unter der Bedingung zum Vorschein, dass diese der Plastik zur Existenz verhelfen. Diese Struktur wechselseitiger Konsequenz übersetzt die Unabhängigkeit des Werkes von externen Bedingungen – sein Nomadismus und seine Autonomie sind zusammenhängende Kriterien der Modernität.

Der scheinbar abwegige Gebrauch der Materialien hat seine eigene Logik, eine träumerische Richtigkeit. Bünter sammelt in ihrem Atelier Dinge, die für eine spätere Verwendung in Frage kommen. Bevor sie sich daranmacht, eine bestimmte Plastik zu realisieren, sorgt sie dafür, dass ihre Vorräte aufgefüllt sind. Wenn zu wenig Material vorhanden ist, geht sie dorthin, wo sie finden kann, was fehlt. Es soll viel Holz da sein, es soll viel Schaumstoff da sein. Wo Bünter sich mit Material eindeckt, ist es auch immer möglich, dass sie auf Dinge stösst, die unerwartet ihre Aufmerksamkeit auf sich ziehen und die sie ebenfalls mitnimmt. Freunde bringen ihr manchmal etwas, von dem sie annehmen, Bünter könne es gebrauchen. Ihre hauptsächliche Tätigkeit dann im Atelier kann man sich so vorstellen, dass sie Materialien hervornimmt, zu denen auch frühere, bis anhin missglückte Versuche, eine Plastik zu machen, gehören können, dass sie diese Materialien an geeigneter Stelle hinlegt oder -stellt, sie anschaut, umherbewegt, wieder verräumt, andere hervorholt, sie zusammensetzt, einzelne Teile bearbeitet, zum Beispiel ein Stück Schaumstoff mit einem Überzug von roter Farbe versieht, auf einem Stück Holz schreibt oder eine Zeichnung macht, all das ohne Plan und ohne Ziel, in einem Zustand «gleichschwebender Aufmerksamkeit», wie Sigmund Freud die unerlässliche Disposition des Analytikers im psychoanalytischen Prozess bezeichnet hat. Wenn man zu früh zu einer Scharfstellung der Aufmerksamkeit kommt und das dargebotene Material auswählt und ordnet, «ist man in der Gefahr, niemals etwas anderes zu finden, als man bereits weiss. (...) Die Regel für den Arzt lässt sich so aussprechen: Man halte alle bewussten Einwirkungen von seiner Merkfähigkeit ferne und überlasse sich völlig seinem «unbewussten Gedächtnisse», oder rein technisch ausgedrückt: Man höre zu und kümmerge sich nicht darum, ob man sich etwas merke.»⁵ Bünter schaut, vielleicht aber hört sie auch oder erinnert sich. Sie selbst formuliert diesen Prozess so, dass sie das Material umkreist. Irgendwann wirklich eine Plastik zu machen, kann ganz schnell gehen, aber auch misslingen.

Es sind nicht sehr viele verschiedene Materialien, mit denen sie umgeht, und selten sind es zu eigentlichen Gegenständen verarbeitete Dinge. Dass eine Arbeit von 2003 ein Objekt wie einen Holzfuß, eine Passform aus einer orthopädischen Werkstatt, einschliesst, ist eine Ausnahme. Diejenigen Materialien aber, für die sie sich interessiert, kommen in unterschiedlichen Qualitäten, Farben und Abmessungen vor: Holz, Schaumstoff, Plastikfolie, Papier, Gips, Farbe, Schnüre und Bänder. Neben den taktilen Qualitäten der Dinge sind deren chromatische Eigenschaften wichtig – vor allem die dünne blaue Plastikfolie hat den Charakter eines Stückes beweglicher Farbe. Bünter achtet darauf, dass sie selbst ohne grossen Aufwand ihre Materialien trennen, einfärben und zusammenfügen kann. Verbindungen sind gewöhnlich nur so fest wie gerade nötig, um eine Konstruktion zu stabilisieren. Häufig werden die Dinge zusammengebunden oder ineinandergesteckt, manchmal nur aufeinandergelegt. Gelegentlich konstruiert Bünter besondere Vorrichtungen, um ein Element an seinem Platz zu



⁵ Sigmund Freud, *Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung*, GW 8, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1990 (8^o), S. 377 f.

halten, ohne eine feste Verbindung zu benötigen. In solchen Fällen bestimmt die Notwendigkeit der Fixierung die formale Ausprägung einer Plastik. Bei den einzelnen Plastiken ergänzt der Eindruck einer ephemeren Konstruktion die Fragilität der Materialien, aus denen sie besteht.

Gewöhnlich bezeugen die Plastiken Verhältnisse des Ausgleichs, die Bünter als ein Streben der Materialien selbst bezeichnet. Bei den Konstruktionen befolgt sie, «wie sich das Material zusammensucht»⁶. Verschiedene Dinge werden in einem einheitlichen Zusammenhang miteinander verbunden, ohne einem Anspruch auf Totalisierung zu gehorchen. Die Materialien brauchen einander, ihr neuer Zusammenhalt muss dennoch offen bleiben. Mehrere Arbeiten sind symmetrisch oder in der einen oder anderen Weise seriell organisiert. Die Beachtung von Prinzipien der Wiederholung und der Balance sorgt für die in sich ruhende Präsenz der Plastiken. Sie schliesst Unregelmäßigkeiten und Abweichungen nicht aus, sondern lässt im Gegenteil jedes Moment der Differenz gegenüber einem Idealzustand der Beachtung wert erscheinen. Auch wenn Arbeiten stärker unregelmässig strukturiert sind, können sie gewöhnlich doch als «Gestalt» wahrgenommen werden, als die Figur einer differenzierten Ganzheit. Bünter hat von ihrem Wunsch gesprochen, ein Gegenüber zu schaffen, und in der Tat tragen manche Stücke anthropomorphe Züge. Dabei geht es nicht um das Ziel, das Abbild eines menschlichen Körper zu formen, sondern dessen allgemeine Form und dem Körper eigene Proportionen fungieren als Matrix, die es ermöglicht, das Chaos der heterogenen Materialien zu ordnen und Verbindungen des Nichtzusammengehörenden herzustellen.

Ausgleich wird auf jeder Ebene der plastischen Konstellation gesucht. Dem warmen, natürlichen Material Holz stellt Bünter synthetisches Schaumstoffmaterial gegenüber; die offene Form einer filigranen Konstruktion aus dünnen Stäben wird mit der geschlossenen Form einer wolkenförmigen, aus dünner Plastikfolie bestehenden Haube verbunden; der Kalt-warm-Kontrast bestimmt die Verbindung von rot gestrichenen Holzklötzen mit blauen Streifen von Schaumstoff; Schaumstoff wird mit einer Farbhaut überzogen, Materialverhältnisse überkreuzen sich mit Farbverhältnissen. Einen Ausgleich für die plastisch-chromatische Materialkonstruktion insgesamt findet Bünter in Texten, die sie mit einzelnen Plastiken verbindet. Auf einer Latte, die zu einer aussergewöhnlich komplexen Arbeit gehört, findet sich der Satz: «Die Frau mit dem hellblauen Schal ruft komm der Hund läuft sicher nicht davon Sie gehen auf die rote Fahne zu die». Die fehlenden Worte «im Wind weht» sind nicht mehr zu lesen, da die Latte mit dem betreffenden Ende in der tragenden Schaumstoffplatte steckt. Zu einer anderen Arbeit, einer Wand aus rot getränktem Schaumgummi und Bögen aus schmalen Leisten in derselben Farbe, gehört als Titel der Satz «auch hier wächst Glücksklee». In diesem Fall balanciert die Vorstellung von Grün, der Farbe des Klees, das starke Rot aus. Oder der Satz «ein wenig lärmt es noch nach» fügt der Plastik die Vorstellung eines sich verlierenden Tons hinzu. Die Texte öffnen eine weitere Dimension der Plastiken. Sie sind nie dokumentarisch, sondern liefern ein neues, zusätzliches Bild und führen in eine andere Szene ein. Nicht alle Arbeiten aber bedürfen eines Titels oder ihnen gewidmeten Textes.

Alle Arbeiten von Bünter sind in sich differenziert und aus mehreren Teilen zusammengesetzt, es gibt keine unitären Gebilde. Oft aber umfassen die einzelnen Plastiken zwei Pole. Nur wenige Arbeiten bestehen aus mehr als zwei hauptsächlichen Einheiten. Bei den Kontrasten jedoch, die einen ausgeglichenen Zusammenhang von unterschiedlichen Elementen bilden, handelt es sich weder um polare Kontraste noch um Kontraste, die auf den Ebenen des Materials, der Form und der Farbe gleich-



6 Gespräch mit dem Autor vom 14. Mai 2012.

wertig sind. Alle einheitsbildenden Differenzen werden von Bünter mit grosser Finesse austariert. Als Niederschlag einer idiosynkratischen, unregelten ästhetischen Sensibilität erhalten die Plastiken ihre Besonderheit. Diese Sensibilität lässt zwar keinen gewaltsamen Bruch mit der gegenseitigen Anziehung der verschiedenen Elemente einer Plastik zu, sie erlaubt aber auch Momente gezügelter Gewaltbarkeit.

Die Beobachtung, dass die Kontrastverhältnisse der Plastiken ausserhalb eines Regelwerks bestimmt und gemäss einer Ästhetik des Ausgleichs im Einzelnen ausbalanciert werden, muss mit der Haltung «gleichschwebender Aufmerksamkeit» zusammen gedacht werden. Durch das «Umkreisen» des Materials und seine Integration in ephemere und fragile Plastiken gelingt es Bünter nicht nur, besondere Qualitäten der einzelnen Elemente zum Vorschein zu bringen, sondern auch Zugang zu verborgenen Inhalten der eigenen Psyche zu gewinnen. Dabei handelt es sich aber weniger um Momente eines individuellen Traumas, denen die Arbeit der Psychoanalyse gilt, sondern eher um Kindheits-erinnerungen – nicht einmal besonders aussergewöhnliche oder problematische Erinnerungen, sondern eher einfache und allgemeine, damit auch mitteilbare Erinnerungen: die Erinnerung daran, in einer Schreinerei aufgewachsen zu sein, wo Hölzer mit Bleistift markiert wurden, wie sie es selbst tut, wenn sie Zeichnungen oder Texte auf Holzstücken anbringt; die Erinnerung an Tiere und die Weite der Landschaft. Der Umgang mit den Materialien in einer Haltung der «gleichschwebenden Aufmerksamkeit» gibt solchen Erinnerungen einen Ort, sie heften sich an die Materialien und werden mit diesen zusammen aufgesucht. Auf diese Weise gibt es keinen Widerspruch zwischen der oben bemerkten Autonomie der Plastiken, das heisst dem Zirkelschluss zwischen Materialqualitäten und plastischer Gestalt, und ihrer Referenzialität. Die Referenzen sind nicht mimetisch gebildet, sondern kommen durch Verhältnisse der Anbindung und Berührung zustande.

Solche Kopräsenz von Materialien und Erinnerung verhindert nicht die figürliche Anschauung von einzelnen Arbeiten. Aus fünf gleichen, rot gestrichenen Brettern zusammengesetzt, stellt *Rotes Tier* von 1997 dar, was der Titel angibt. In der Arbeit mit dem hinzugefügten Text «ein wenig lärmt es noch nach» lässt sich die von fünf Stäben durchstossene Schaumstoffplatte als die Fläche einer Landschaft sehen, die Fetzen blauen Plastiks auf den Enden der Stäbe als Wolken über dem Land. Oder es ist an einen Unterschlupf, an ein Kleid zu denken. Kürzlich hat Bünter einen Film fertiggestellt, der das präzise Bild einer Kindheits-erinnerung entwirft. Was die Plastiken betrifft, ist aber die Erinnerung an eine Befindlichkeit und eine Wahrnehmungsverfassung, die Renata BünTERS Kindheit geprägt hat, wichtiger als einzelne Inhalte. Sie erzählt, die ersten sieben Lebensjahre habe sie fast überhaupt nichts gesehen, bis sie schliesslich eine Brille bekommen habe und ihr schlagartig deutlich geworden sei, dass sich die Dinge ganz anders verhielten, als sie es bisher gemeint hatte. Schon früh muss es die Erinnerung an eine vorangehende Zeit gegeben haben, die nicht ohne weiteres mit den gegenwärtigen Wahrnehmungen zu verbinden war. Sie hat komische Sachen gemacht, hat andere Leute beobachtet, hat Tiere und Orte nicht so sehr visuell, sondern körperlich, gefühlsmässig wahrgenommen. In den Plastiken manifestiert sich die Erinnerung an einen Zustand der Schweben und der Zwischenwelt, der aufgegebenen Kontrolle und fehlenden Zielorientierung.⁷

Es tritt die Erinnerung an eine einfache, ländliche Kindheit und ein Glück zutage, das Bünter nie ganz verlassen hat. Umgekehrt bilden diese Erinnerungen den Ort für die Plastiken.

7 Gespräch mit dem Autor vom 4. Juli 2012.