

## Ortstermin

Es beginnt mit dem Besuch im Atelier in Bern. In der Nähe eines stillgelegten Bahngleises, umgeben von maroden Industriebauten, verwinkelten Eingängen, unzugänglichen Rampen mit schwarz-gelben Signalstreifen, grauen Fassaden, bröckelndem Putz, führt eine Treppe hoch in den ersten Stock eines gesichtslosen Gebäudes. Hier ist es stockdunkel, nur aus den Augenwinkeln nehme ich einen ungeheuren Warenlift wahr, belastbar bis acht Tonnen. Hinter Holzverschlängen öffnet sich endlich ein grosser Raum mit weiss gestrichenen Wänden. Ein Fenster, so hoch oben angebracht, dass für die Öffnung eine Drehleiter notwendig wäre, erhellt dennoch das über drei Meter hohe Atelier. Matratzen lehnen dort und warten auf die Fertigstellung ihres begonnenen, knallroten Anstrichs, Kaffeefilter, in Gips getaucht, bilden ein stabiles Gefüge wider die Schwerkraft und die eigene Fragilität. Auf den Wänden erscheinen Zeichnungen, bestehend aus winzigen Pünktchen, die sich vor dem staunenden Auge zu Phantasiegestalten verdichten. Ist das ein Hase? Die Ohren sind unnatürlich gross, aber die Dimensionen stimmen – nein, es ist doch kein Hase, oder? Ich spaziere die Wand entlang und treffe auf eine gehörnte Figur. Das ist ein – dachte ich Teufel? Aber nein, es ist ja ein Tier, aber eine Kuh ist es sicher nicht.

Ich stehe im Atelier, und ich kenne diesen hoch aufgeladenen Topos des genuinen Produktionsortes der Kreativität nur zu gut und kann mich ihm doch nicht entziehen, denn vor mir ausgebreitet liegt eine Welt, die so bekannt und doch so fremd erscheint.

## Fenster

Charles Blanc gab in seiner *Grammaire des Arts du Dessin* der Zeichnung vor der Farbe den Vorzug: «Le dessin a cet autre avantage sur la couleur, que celle-ci est relative, tandis que la forme est absolue.»<sup>1</sup> Seine Unterscheidung zwischen dem weiblichen und dem männlichen Prinzip, das er der Malerei und der Zeichnung zuordnete, lässt sich heute nur historisch betrachten. Blanc ist dennoch an dieser Stelle von Interesse, weil sich die Wertschätzung der Zeichnung und ihrer «intellektuellen» Grundzüge bis heute festgeschrieben hat. Die Fähigkeit zu zeichnen galt bereits bei Giorgio Vasari als untrüglicher Beweis grossen Talentes<sup>2</sup> und stellt noch immer ein entscheidendes Aufnahmekriterium für das Kunststudium an den Kunsthochschulen dar. Sie ist dabei ein intimes Medium geblieben, ein Fenster, durch das wir glauben, dem Blick des Künstlers am unmittelbarsten folgen zu können, um zu erfahren, wie er die Welt sieht. Bünters zeichnerisches Werk umfasst rund 400 Blätter, die sie selbst grob in zwei Kategorien einteilt: die freie Skizze und die Konstruktionszeichnung zu den von ihr entwickelten Objekten.



Abb. 1

- 1 Charles Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin. Architecture, Sculpture, Peintre*, Paris: Renouard 1867, S. 22. Die Diskussion um den Rang von Zeichnung und Farbe beschreibt Claude-Henri Watelet ein Jahrhundert vorher in seinem Artikel «Dessin» in der *Encyclopédie*, vgl. *L'Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers*, hrsg. von Denis Diderot und Jean-Baptiste d'Alembert, Paris: 1751–1772, Nachdruck New York u. a.: Pergamon Press 1969, 5 Bde., hier Bd. 1, S. 937. Vgl. auch Oskar Bätschmann, «Zeichnen und Zeichnungen im 19. Jahrhundert», in: *Zeichnen ist Sehen. Meisterwerke von Ingres bis Cézanne aus dem Museum der Bildenden Künste Budapest und aus Schweizer Sammlungen*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern, 29.03.–02.06.1996 und Hamburger Kunsthalle, 05.07.–08.09.1996, S. 24–34.
- 2 Giorgio Vasari, *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*, Zürich 1974 [Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, cultori ed architettori*, 9 Bde, Florenz 1568].

## Skizzen

Ein Paar Beine, die in der Luft hängen, schlafendes Kleinkind, Männerkopf mit Schiebermütze vor blühendem Strauch, sturmgepeitschte Palme, struppige Bürste, Objekte in Bewegung. Bleistift, Tusche oder Buntstift auf Papier, es sind die klassischen Materialien, die Bünter einsetzt. Welcher Ordnung folgen alle diese unterschiedlichen Motive, gibt es zusammenhängende Gruppen, Themenkomplexe, Erzählstrukturen? Oder bleibt nur die chronologische Ordnung mit oder ohne Implikation eines Entwicklungsgedanken?

Ich greife beschreibend zwei Skizzen heraus, um nach den Funktionen und Aufgaben der Darstellung jenseits ihrer semantischen Deutung zu fragen und um die Wirkungsweise, die mögliche Lesart der Zeichnungen zu verdeutlichen:

(Abb. 1) In der Bildmitte schauen wir auf die verwuschelten Haare einer kleinen Rückenfigur. Eingehüllt in ein grosses Tuch ist sie in Bewegung. In der für Bünter so typischen Manier entwickelt sich aus den gestrichelten Linien, der kleinteiligen Punktstruktur eine Gestalt. Die Rechtswendung des Kopfes, die dynamische Linienführung des hochgezogenen Schultertuches bilden die zeichnerischen Mittel, um das sinnliche Erlebnis einer bewegten Figur zu vermitteln. Das grafische Muster des umgehängten Tuches und seine perspektivisch getreulichen Verkürzungen unterstützen den Eindruck der Dynamik.

(Abb. 2) Drei Reihen grafische Elemente sind streng formal hintereinandergesetzt. Ihre abgerundeten Kanten erzeugen miteinander eine heftige Wellenbewegung, die verstärkt wird durch die gemeinsame Neigung gegen den linken Bildrand. Als transparente Konstruktion legt die Zeichnung die innere und äussere Struktur des Werkaufbaus offen. 21 gleichförmige Elemente lehnen sich hier gegeneinander, stützen sich gegenseitig, sorgen für eine Stabilität innerhalb der Instabilität. Die rhythmische Bewegung der gleichartigen, aber in sich starren Formen erinnert vage an Gegenstände unseres Alltags, etwa an Dachschindeln. Vertikal und mit unruhigem, unvollständigem Schriftbild ziehen sich über die Zeichnung noch die Typen der alten Brother-Deluxe-660TR-Reiseschreibmaschine, auf der Bünter jede ihrer sprachlichen Äusserungen und literarischen Artefakte schreibt, und formen die Aussage: «nicht genug».

Beide Zeichnungen stellen ein allgemeines künstlerisches Problem vor. Wie verhalten sich Figur und Fläche zueinander, und welche Bedingungen müssen erfüllt werden, um dynamische Prozesse zu visualisieren? Dies zu klären, müsste nach den im Bild herrschenden Gesetzmässigkeiten gefragt werden. Die Antworten darauf blieben allerdings dem technischen Vermögen der Künstlerin verpflichtet. Es geht hier aber nicht um systematische Dekonstruktionen, phantasievoll Kombinationen oder strenge akademische Fingerübungen. Es sind die Handlungsabläufe und deren Zielsetzungen, die im Fokus stehen. Mit ihnen lassen sich sowohl die objektgebundenen Konstruktionszeichnungen als auch die Skizzen analysieren. Ich bezeichne sie als: konstruieren, spielen und erinnern.

## Konstruieren

Sprechen wir von Konstruieren, dann liegt darin gleichzeitig das Versprechen eines zielgerichteten Aufbaus. Die Konstruktionszeichnung des Architekten dient dem Bau zum Beispiel eines Hauses, die technische Konstruktionszeichnung legt den Aufbau einer geplanten Maschine offen. Betrachten wir die Konstruktionszeichnungen von Bünter, sind auch sie zweckbestimmt. Da werden Kanthölzer geschichtet, Stangen von Bändern gehalten, Matratzen lehnen gegeneinander und bilden den stolzen Bug eines imaginierten Schiffes (Abb. 3), Platten fügen sich ineinander und lassen einen geschützten Raum



Abb. 2

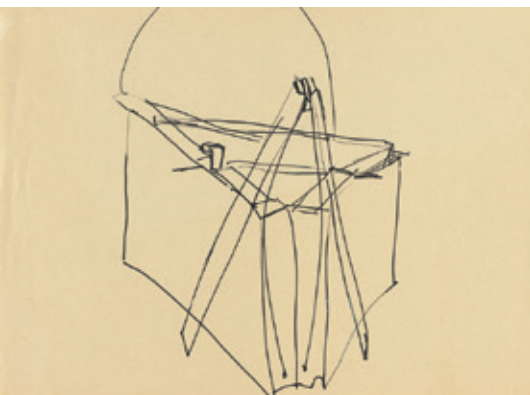


Abb. 3

entstehen. Diese Zeichnungen vermessen den Raum, prüfen Widerstände, stellen Balanceakte vor, jenseits empirischer Erfahrung. Da gibt es die Nahsicht, die Aufsicht, die Vogelperspektive und die Fernsicht. Entgegen der üblichen Vorgehensweise entstehen diese Konstruktionszeichnungen jedoch nicht vor der Fertigung der Installationen, sondern in der Regel erst danach. Zielsetzung dieser Zeichnungen ist das bildliche Erfassen, das Nachspüren der zumeist mehrteiligen Installationen und ihrer Vielschichtigkeit. Gleich einer dokumentarischen Aufnahme und dem nachträglichen Studium der geleisteten künstlerischen Arbeit. Somit erfüllt sie zwar im engen Sinne der Zielsetzung der Konstruktionszeichnung die Darlegung eines technischen Aufbaus, allerdings zeitlich verschoben. Es ist ein Paradox, dass vor der Konstruktion, vor der rationalen, formalen und kognitiven Erfassung ein anderer, wichtigerer Schritt steht: das Spiel.

## *Spielen*

«Denn, um es endlich einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*».<sup>3</sup> In Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen wurden Formtrieb und Spieltrieb als nahezu unvereinbar aufgefasst, allein im Ideal der Schönheit ins Gleichgewicht gebracht.<sup>4</sup> Das Spiel als Impulsgeber der Kunst kann heute auf eine lange Tradition zurückblicken.<sup>5</sup> Im Gespräch mit Renata Bünter wird schnell deutlich, dass das Spiel eine zentrale Antriebsfeder ihrer Kunst ist. Es stellt ganz im Sinne Schillers die grösste Freiheit dar, und Bünter befreit ihre Kunst radikal, sie überwindet im Spiel die Eigenschaften des Materials, versucht physikalische Gesetzmässigkeiten auszuhebeln. Ihre «Helden» sind aus Holz, Gips, Plastik, Gummi oder Papier. So steuert die Künstlerin das Matratzenboot über das Plastikmeer, das täglich aufgeschüttelt werden muss, und der Horizont findet sich in Holzrahmen gehalten wieder. Ihre Zeichnungen, als technisches Mittel betrachtet, um das Aufblitzen der künstlerischen Idee, eben diesen «split of a second», zu fixieren, sind Ausdruck des Dualismus von Reflexion und Dynamik. Mit ihnen wird das künstlerische Spiel angehalten oder erst in Gang gesetzt. Es ist der Ablauf einer intelligenten Handlung, bei der es zu einer «Rückkoppelungsschleife» kommt zwischen der Wahrnehmung, der zeichnenden Hand und dem auf dem Papier entstehenden Bild.<sup>6</sup> Diese enge Verknüpfung versucht Bünter aber auch immer wieder zu lösen, experimentierend durch das Zeichnen im Zustand des Halbschlafes oder mit Hilfe des zufälligen Farbleckses.<sup>7</sup>

Welche Zielsetzung wird in dieser Abspaltung vom reflektierenden und kontrollierenden Ich verfolgt? Eine Antwort liegt möglicherweise in der Bedeutung der im Werk kontinuierlich auftretenden Worte und Sätze. Gleich einem Perpetuum mobile setzen sie Gedankenketten in Gang und schaffen eine Metaebene, die der individuellen Erfahrung der Künstlerin die des Betrachters gegenüberstellt. Die offene Struktur der literarischen Aussagen, die auch typografisch angelegt ist im Verschwimmen und Verschwinden der Schrift, möchte ich in einen Zusammenhang stellen mit Wilhelm Schappys *Über-*



3 Friedrich Schiller, «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen» (Hervorhebung Schillers im Text) in: Friedrich Schiller, *Werke*, 3 Bde, hier Bd. 2, S. 481, Darmstadt 1984.

4 Schiller (wie Anm. 3) S. 482 ff.

5 *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart und Weimar 2003/2010, 7 Bde., hier Bd. 5, S. 577–618.

6 Vgl. den Aufsatz von Rebekka Hufendiek, «Draw a Distinction. Die vielfältigen Funktionen des Zeichnens als Formen des Extended Mind», in: Ulrike Feist/Markus Rath (Hrsg.), *Et in imagine ego. Facetten von Bildakt und Verkörperung [Festgabe für Horst Bredekamp]*, Berlin 2012, S. 441–466, hier besonders S. 452.

7 Vgl. Friedrich Weltzien, «Von Cozens bis Kerner. Der Fleck als Transformator ästhetischer Erfahrung», in: *Ästhetische Erfahrung. Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, hrsg. vom Sonderforschungsbereich 626 der Freien Universität Berlin 2006, S. 1–15.

legungen in seiner *Philosophie der Geschichten*. Hier betrachtet er den Menschen als in «Geschichten Verstrickten», der nicht nur in die eigene Geschichte, sondern auch in die seiner Mitmenschen verwickelt ist.<sup>8</sup> Dabei wird offenkundig, dass jede Geschichte je nach Standpunkt unbedingt mehrdeutig ist. Angewendet auf die diskutierten Satz- und Textteile in Bünters Arbeiten beginnt mit ihnen eine Erzählung, die wir gleichsam teilen können, die aber jeder Betrachter unterschiedlich rezipieren wird. Grundlage der unterschiedlichen Rezeptionsbedingungen ist die Erinnerung.

## *Erinnern*

Die Schrift ist wohl eine der ältesten Formen, um Erinnerung zu speichern.<sup>9</sup> In der damit verbundenen Verfügbarkeit ist sie gleichzeitig abruf- und kommunizierbar, vermag sich festzuschreiben. Im 19. Jahrhundert trat mit der Erfindung der Daguerreotypie ein weiteres wichtiges Medium der Konservierung von Erinnerung hinzu, die Fotografie. Aber welche Bedingungen müssen erfüllt werden, um sowohl in der Zeichnung, in der Fotografie als auch in der Sprache jene Unschärfe und Analogie von Unbedeutendem und Bedeutungsvollem<sup>10</sup>, wie sie für die Erinnerung zentral ist, visuell zu vermitteln?

In Bünters Gummiprints begegnen wir immer wieder den Rückenfiguren, jenen reflektierenden Stellvertretern der Betrachter im Bild.<sup>11</sup> Ihre entpersonalisierte Gestalt in einem verunklärten Bildraum und die Lavierungen in den verblichenen Farben einer Palette, die zu lange dem Sonnenlicht ausgesetzt war, sind Techniken der eingesetzten Memorialstrukturen. Für die Fotografien wählt die Künstlerin den Weg der drucktechnischen Manipulation. Die Dokumente aus dem Familienalbum im heute völlig unüblichen Kleinformat lassen den fotografisch fixierten Bildgegenstand faktisch unkenntlich werden. Und gleichgültig wie nah wir diesen Fotografien kommen, sie behalten ihre Distanz und teilen sich als die gescheiterten Versuche einer reproduzierten Geschichte mit. Erinnerung braucht einen Reiz. Mit den Texten schliesslich, die Passagen aus einer Erzählung gleichen, aber deren inneren, logischen Aufbau ignorieren, findet Bünter den Auslöser. Es ist nur konsequent, dass sie sich auch noch dem finalen Medium des Fixierens von Erinnerung zuwendet – dem Film.

Der vielschichtige Kanon der Erinnerung hat sich tief in das subjektive Gedächtnis eingepägt. Doch nicht die Künstlerin als Spurenleserin, als Autorin der eigenen Biografie, steht im Zentrum der Arbeiten, sondern die Annäherung an einen Gegenstand unserer Erfahrung, der als Phänomen der Vermittlung und der Ordnung bedarf.

Das künstlerische Werk, das die Überlegenheit der Kunst vor der Geschichte<sup>12</sup> in ihrem Anspruch von Unmittelbarkeit und Gleichzeitigkeit einlöst, bildet den Prozess der Erinnerung nach und lässt uns partizipieren.

---

8 Wilhelm Schapp, *Philosophie der Geschichten*, Frankfurt am Main 1981, S. 4 ff. Siehe auch das Kapitel «Die moderne Geschichtslosigkeit und die Frage nach der Zukunft des Erzählens» in: Odo Marquard, *Skepsis in der Moderne. Philosophische Studien*, Stuttgart 2007, S. 64–66.

9 Sigrid Schade/Silke Wenk, *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011, vgl. hierzu Kapitel III, «Mediengeschichte und Medialität der Geschichtsschreibung», S. 128–131, hier S. 129 ff.

10 Aleida Assmann spricht in ihrem Aufsatz «Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien» von sich verändernden Relevanzstrukturen und Bewertungsmustern, in: *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*, Kurt Wettengl (Hrsg.), Frankfurt am Main 2000, S. 21–28, hier S. 21.

11 Regine Prange, «Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur», in: Verena Krieger/Rachel Mader (Hrsg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln und Weimar 2010, S. 125–168, hier besonders S. 151 ff.

12 Vgl. Hans-Georg Gadamer, «Bildkunst und Wortkunst», in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 90–104, hier besonders S. 91.