

Ramona Heinlein

**UNTERWEGS ZUR ZEICHNUNG –
ÜBER DIE INSTALLATION
DAS (TO INGER CHRISTENSEN)
VON SILVIA BÄCHLI***

Erschienen 2020 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-70751

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/7075>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007075>

CURATORIAL STUDIES – STATEMENTS

Goethe-Universität Frankfurt am Main

Hochschule für Bildende Künste–Städelschule

* Der vorliegende Essay ist Teil der Publikationsreihe CURATORIAL STUDIES – STATEMENTS. Dabei handelt es sich um Essays, die auf hervorragende Masterarbeiten zurückgehen. Die 2017 eingereichte Arbeit wurde von Christian Spies und Viola Hildebrand-Schat betreut.

ABSTRACT: Das Werk *das (to Inger Christensen)* von Silvia Bächli ist von einer besonderen Prozessualität geprägt. Dieser soll ausgehend von der Beobachtung, dass die Installation die subjektive Handzeichnung in den Vordergrund rückt, einem autorzentrierten Werk aber entgegensteht, nachgespürt werden. So hält Bächli am ‚Objekt‘ Bild fest, um dieses gleichzeitig für einen antiobjektivistischen Werkbegriff nutzbar zu machen. Sie beharrt auf der individuellen Geste, um ihre Arbeit zugleich in den Raum und zu den Betrachtenden hin zu öffnen. Die Überlegungen knüpfen an die Frage an, wie mit zeitgenössischen Praktiken umzugehen ist, die sich der zeichnerischen Spur verschreiben, ohne diese im Sinne einer Rückbesinnung auf ein reaktionäres Modell von Ausdruckhaftigkeit zu verorten.

SCHLAGWÖRTER: Silvia Bächli – Zeitgenössische Zeichnung – Bildtheorie

ABSTRACT: One of the marking traits of Silvia Bächli's work *das (to Inger Christensen)* is an exceptional form of processuality. This is to be traced from the observation that the installation puts the subjective nature of a drawing by hand into the foreground while also being opposed to a work centered on the author. Bächli maintains the 'object' image so that it can also be used for a concept of a work that is anti-objectivist. She insists on the individual gesture so as to open up her work to the space and to the viewer. Such considerations are rooted in questions about how to deal with contemporary practices committed to the vestiges of drawing without placing them in a context that suggests a return to a reactionary model of expressiveness.

KEYWORDS: Silvia Bächli – Contemporary Drawing – Image Theory

Zum Werk

Das. Das war es. Jetzt hat es begonnen. Es ist. Es währt fort. Bewegt sich. Weiter. Wird. Wird zu dem und dem und dem. Geht weiter als das. Wird andres. Wird mehr. Kombiniert andres mit mehr und wird fortwährend andres und mehr. Geht weiter als das [...].¹

Ein Raum voller Zeichnungen – und zugleich eigentümlich leer. Die zurückhaltenden Papierarbeiten der 33-teiligen Installation *das (to Inger Christensen)*, die Silvia Bächli (geb. 1956) erstmals 2009 im Schweizer Pavillon der 53. Internationalen Biennale in Venedig zeigte (Abb. 1),² nehmen nur einen Bruchteil des jeweiligen Blattes ein. Es handelt sich um sparsame Setzungen, auf wenige Gesten, Figuren und Formen reduziert, die zu einer diffizilen Installation arrangiert sind.

Der Titel der Arbeit bezieht sich auf den 1969 entstandenen Gedichtzyklus *det* der dänischen Lyrikerin Inger Christensen. Der Auszug, der im Begleitkatalog zur Ausstellung zitiert wird, evoziert eine abstrakte Bewegung des Werdens, des andauernden Wachsens und Vergehens. In seiner Flüchtigkeit und Prozessualität vermag er anzudeuten, wie es sich anfühlt, in einer der Installationen Bächlis zu stehen und nach Worten

¹ Inger Christensen, *det/das*, zit. nach Ausst.Kat. Venedig 2009, S. 5.

² Teil der Installation sind auch Tischvitrinen mit Zeichnungen, die jedoch in dieser Abhandlung nicht berücksichtigt werden.



Abb. 1: Silvia Bächli, *das (to Inger Christensen)*, 2008–2009, 33-teilig, 25 Gouachen, 1 Ölkreide auf Papier, 7 Fotografien, Schweizer Pavillon, 53. Biennale di Venezia, 2009, Sammlung Kunstmuseum St. Gallen; Foto: Silvia Bächli

für die Zeichnungen und ihre Zusammenhänge zu suchen. Aber was macht die besondere Prozessualität von *das (to Inger Christensen)* tatsächlich aus?

Vier Monate hat Bächli im isländischen Seyðisfjörður gelebt und die Arbeit anschließend in ihrem Baseler Atelier zu Ende geführt. Dabei folgte auf das alltägliche Zeichnen ein Prozess der Betrachtung, Beurteilung und Selektion. Diejenigen Zeichnungen, die diesen überstanden, wurden anschließend im Atelier in eine ortsspezifische Installation verwandelt.³

Die Zeichnungen von *das (to Inger Christensen)*, denen auf den ersten Blick ein konkretes gegenständliches Motiv anzusehen ist, zeigen in rudimentärer Darstellungsweise verschiedene Ausschnitte und Details der menschlichen Figur: zwei im Lauf gefasste Beine, eine stehende und eine liegende Gestalt im Profil, sich berührende Finger, zwei nebeneinandergesetzte Kreise, die an Augen oder Brustwarzen erinnern. Diese starke bildliche wie formale Reduziertheit gilt auch für die abstrakt anmutenden Linienzeichnungen, die den Großteil der Arbeiten ausmachen. Die Kompositionen sind auf nur wenige Spuren verdichtet, schon die leichte Biegung eines Pinselzugs oder die Berührung zweier Linien wird hier zum Ereignis. Mit den feinen Farbabstufungen der Gouache zeugt der zeichnerische Strich eher von malerischer Qualität als von grafischer

³ Vgl. Pavlovic 2012, S. 114.

Präzision. So handelt es sich bei den Linien um differenzierte Farbflächen, die in ihrer materialen Substanz hervortreten, ja selbst geradezu volumenhaft wirken, anstatt nur eine spezifische Form, ein Volumen zu umreißen.⁴ Mehrheitlich in schwarzer Gouache ausgeführt, sind die wenigen Farbklänge vorsichtig gesetzt: Rostrot, erdiges Dunkelbraun, gedecktes Graugrün, leuchtendes Blau.

Bächlis Zeichnungen entstammen einer fast täglichen, dezidiert subjektiven Auseinandersetzung der Künstlerin mit ihrer Umgebung. Beiläufiges, aus dem Augenwinkel Gesehenes, der eigene Körper finden Eingang in ihre Kompositionen.⁵ Die Arbeiten sind eng gebunden an die Perspektive, an die Wahrnehmung der Zeichnenden und verfügen so über eine besondere Direktheit und Intimität, eine eigentümliche „Ich-Form“⁶. So scheinen die Zeichnungen, die mit ihrem Farbverlauf die Richtung des Striches festhalten, wie im Entstehen begriffen zu sein, ja das Zeichnen selbst, das Ziehen der Linie, das Aufsetzen des Pinsels auch im fertigen Bild noch präsent zu halten.

Den Moment der Genese stellt die Künstlerin einmal mehr in den Fokus, indem sie zwischen den Zeichnungen sieben Fotografien positioniert, die mit dem Atelier und der Landschaft Islands den konkreten Produktionsort und -kontext der Arbeiten vor Augen führen: weiße Schneelandschaften, hellblaue Flüsse, ein Gebäude oder ein holzvertäfelter Raum. Die begleitende Publikation zeigt keine Installationsansichten von *das (to Inger Christensen)*, sondern ausschließlich Fotografien aus dem Inneren der Arbeitsräume. Diese halten das Werk inmitten seiner Entstehung statt in seiner endgültigen Form fest, um mit dem Topos der Atelieraufnahme zugleich eine starke Nähe zum Arbeitsprozess und zur persönlichen Wirkungsstätte der Künstlerin zu suggerieren (Abb. 2, 3).

Die Unmittelbarkeit und Intimität, die Bächlis Zeichnungen und die von der Künstlerin gewählte Präsentation und Kontextualisierung evozieren, gehen mit einer grundsätzlichen Offenheit der Bildsprache einher. Das Gezeigte ist stets lückenhaft – es wird angedeutet, nicht zu Ende erzählt. So zeugen die wenigen figürlichen Motive von einer enorm fragmentarischen Darstellungsweise, bleiben schemenhaft.⁷ So wie man bei den gegenständlichen Zeichnungen zudem immer wieder dazu tendiert, die darstellende

⁴ Vgl. dazu Semff 2014, S. 11.

⁵ Vgl. dazu Pavlovic 2012, S. 116.

⁶ Hauer 1995, S. 6.

⁷ Vgl. Stegmann 2005, S. 23 sowie Pavlovic 2012, S. 116.



Abb. 2: Silvia Bächlis Atelier in Seyðisfjörður, Island, während der Arbeit an *das (to Inger Christensen)*, 2008–2009; Foto: Silvia Bächli

Funktion der Gouache-Linien zugunsten ihrer materiellen Qualität zu vernachlässigen, ist man andersherum geneigt, auch in den wenigen Strichen der scheinbar abstrakten Linienzeichnungen gegenständliche Anklänge wiederzufinden: den Wellenschlag einer Pfütze, einen Flusslauf, den Grundriss eines Hauses? Gerade in der Korrespondenz mit den sieben Fotografien ergeben sich figürliche Assoziationen – und doch lassen sich die Zeichnungen nicht im Sinne eines eindeutigen Bildzeichens auf einen bestimmten Gehalt festlegen.⁸

So unabgeschlossen die einzelnen Zeichnungen wirken, so offen ist auch ihre Präsentation im Raum. Mal zu einer clusterartigen Gruppe oder einem engen Nebeneinander verdichtet, dann wieder locker gestreut oder für sich stehend treffen in der Installation die unterschiedlichsten Hoch- und Querformate aufeinander – von postkarten-klein bis hin zu tafelbild-groß. Alle Zeichnungen sind ungefähr auf Augenhöhe angebracht. Vier monumental große Werke mit dicht nebeneinandergesetzten, vom oberen Bildrand herabhängenden Strichen tauchen immer wieder in unregelmäßigem Rhythmus auf und wirken wie ein fester Grundton der Installation.⁹ Manche Zeichnungen sind in dezente weiße Rahmen gefasst, andere nur durch eine Plexiglasscheibe ge-

⁸ Semff spricht von „eine[r] suggestive[n] Strahlkraft, die beide Gattungen wechselseitig erhellt“ (Semff 2011, S. 30).

⁹ Vgl. dazu auch Semff 2011, S. 30.

schützt. In ihren variierenden Höhen, Formaten und Abständen zueinander vollziehen die Zeichnungen eine unregelmäßige an- und wieder abschwellende Bewegung, die lebendig wirkt statt rechnerisch konstruiert und die organische Pinselführung des einzelnen Blattes auf der Ebene der Installation spiegelt. Auch wenn die Positionierung der Zeichnungen akribisch festgelegt ist, bietet *das (to Inger Christensen)* keinen klaren Anhaltspunkt, wo mit der Betrachtung zu beginnen oder zu enden, ja welche Laufrichtung die ideale wäre. Anstatt die Zeichnungen in einen klaren sinnstiftenden Rahmen einzubinden und einen festen Parcours durch den Raum vorzugeben, werden mit der Installation die ersehnten Antworten zu den einzelnen Zeichnungen nicht geliefert, sondern umso mehr Fragen gestellt – und zwar dezidiert an die Betrachtenden. So sind es die Rezipierenden, die sich in dem Zeichnungsgefüge bewegen, Beziehungen zwischen den Arbeiten knüpfen und dabei ihren individuellen Weg wählen müssen.¹⁰

Die beschriebene Ich-Form der Zeichnungen provoziert so schließlich eine besonders starke Ich-Form der Betrachtenden – eine Gemengelage, die es im Folgenden zu entschlüsseln gilt. Dazu soll *das (to Inger Christensen)* hinsichtlich der gängigen Narrative der Zeichnung als individuelles Ausdrucksmedium einerseits und ihrer radikalen Entgrenzung aus der Subjektivität der Künstlerin in den Raum andererseits verortet werden, um die Prozessualität von Bächlis Handzeichnungen und ihrer installativen Präsentation herauszuarbeiten. Dabei wird vor allem die spezifische Körperlichkeit der Zeichnungen und ihre Entwurftbarkeit, die vom einzelnen Blatt bis in den Raum reicht, in den Fokus gestellt.

Der unmittelbare Ausdruck oder: Tradition und Entgrenzung der Zeichnung

Eng gebunden an das subjektive Erleben der Künstlerin ruft die Praxis Bächlis einen Topos auf, mit dem kein Darstellungsmittel so stark verknüpft ist wie die Zeichnung: die Unmittelbarkeit des Ausdrucks.¹¹ Im Sinne der Zeichnung als *das* Medium künstlerischer Subjektivität par excellence erfahren die Zeichnenden immer auch sich selbst und ihre Fähigkeit, die eigene Wahrnehmung, ihre Gefühle und Erfahrungen *unmittelbar* zu Papier zu bringen – ‚auszudrücken‘.¹² Mit seinen vergleichsweise einfachen bildnerischen Darstellungsmitteln, wo der weiße Grund und jeder erst einmal gezogene Strich sichtbar bleiben, ist das Medium der Zeichnung von dem Eindruck einer außerge-

¹⁰ Auf die starke Einbindung der Betrachtenden verweist auch Pavlovic 2012, S. 126, 130.

¹¹ Vgl. Reust 2012, S. 109.

¹² Zum Topos der Unmittelbarkeit vgl. Meinhardt 2004, S. 33.

wöhnlichen Spontaneität und Flüchtigkeit geprägt. Der künstlerische Schöpfungsprozess scheint auch im abgeschlossenen Bild nachvollziehbar,¹³ gewissermaßen „noch von der Hitze der zugrunde liegenden Phantasie aufgewirbelt“¹⁴ zu sein.

Die Vorstellung von einer direkten Verbindung der Zeichnung zum Inneren ihrer Schöpferin oder ihres Schöpfers ist bereits für die neuzeitliche Kunsttheorie zentral und bleibt auch Grundlage für die moderne Genieästhetik.¹⁵ Im neuzeitlichen Disegno wird die Zeichnung gebunden an die Einbildungskraft des sich selbst entwerfenden Subjekts nach cartesianischem Modell, wo Erkenntnis und Subjektivierung nach dem berühmten Diktum des *cogito, ergo sum* gerade als geistige Fähigkeit eines transzendentalen denkenden Ichs und damit eines reinen, von der Außenwelt abgegrenzten Bewusstseins verortet wird.¹⁶ Diese Konzeption der Zeichnung fußt auf dem Ideal der Voraussetzungslosigkeit der allein aus sich heraus schöpfenden Künstlerin. Das Weiß des Blattes fungiert dabei als metaphysische Leere, die gefüllt wird mit der Linie als unmittelbarer Artikulation aus dem Inneren des Subjekts.¹⁷

Die klassische Vorstellung vom Ausdruck des Künstlersubjekts und seinem monadisch geschlossenen Werk wird spätestens mit den Entgrenzungstendenzen der Kunst seit den 1960er Jahren durch performative, ortsspezifische, interdisziplinäre, partizipative und prozessorientierte Werkformen deutlich zurückgewiesen. Die entsprechende Subjekt- und Werkkritik richtet sich dezidiert gegen die Frontalität sowohl des reinen cartesianischen Bewusstseins als auch des illusionistischen Bildes, das den Betrachtenden, eine zweite Wirklichkeit bildend, gegenübersteht.¹⁸ Dabei scheinen die entsprechenden künstlerischen Praktiken und der daran angeschlossene theoretische Diskurs oftmals gerade auf die radikale Auflösung des modernistischen Werk- und Künstlerverständnisses zu zielen und etablierten damit einen Dualismus, der bis heute nachwirkt: Auf der einen Seite stehen die Darstellungsmittel der klassischen Gattungen, autonome Werkhaftigkeit und geniehafte Autorschaft, die mit der schöpferischen Geste

¹³ Vgl. Meinhardt 2004, S. 32.

¹⁴ Bryson 2009, S. 30.

¹⁵ Vgl. Meinhardt 2004, S. 34f.

¹⁶ Vgl. Hildebrandt 2014, S. 60.

¹⁷ Vgl. Meinhardt 2004, S. 34f. sowie Pichler, Ubl 2007, S. 241.

¹⁸ Der Angriff auf einen cartesianischen Bild- und Subjektbegriff wird historisch häufig in der Minimal und Conceptual Art der 1960er und 1970er Jahre verortet. Vgl. Krauss 2007, S. 288–291 sowie Buchmann 2007, S. 310f. Mit ‚entgrenzten‘ Kunstformen sind Werke gemeint, die die Grenzen zwischen Kunst und Nichtkunst sowie zwischen den traditionellen Gattungen destabilisieren und die Erfahrung der Betrachtenden in den Fokus rücken. Vgl. dazu Rebetisch 2013, S. 25–40. Zu den Entgrenzungstendenzen der Zeichnung in den 1960er und 1970er Jahren vgl. Hildebrandt 2017.

eng an Vorstellungen von Innovation, Unmittelbarkeit und Originalität gebunden sind. Auf der anderen Seite steht die Auflösung von Objektivität zugunsten einer auf den realen Raum geöffneten ‚Situation‘ und der Destruktion von Handschriftlichkeit und Expressivität der Künstlerin oder des Künstlers zugunsten einer Aufwertung der Rolle der Rezipierenden.¹⁹ Daran anschließend zeigen sich auch mit Blick auf die gängigen Narrative zur Bestimmung der zeitgenössischen Zeichnung nicht selten zwei Extreme: Eine ‚Rückkehr‘ zur intimen Handzeichnung verstanden als Vehikel der inneren Kräfte der Künstlerin bzw. des Künstlers, die als in sich geschlossenes Werk einen bildimmanenten Sinn birgt, steht in Opposition zur ‚Befreiung‘ der Zeichnung, die mit dem Streben nach einer rein materiellen Buchstäblichkeit der Linie sowohl die Handschriftlichkeit der Künstlerin bzw. des Künstlers als auch jede metaphorische Bedeutung und Bildhaftigkeit aufgibt, um sich in den realen Raum der Betrachtenden zu entgrenzen.²⁰

Angesichts dieses Dualismus stellt sich die Frage, wie mit zeitgenössischen Praktiken, die an der subjektiven Handzeichnung festhalten, umzugehen ist, will man diese nicht im Sinne einer neoromantischen Rückbesinnung auf überkommene Konzepte von Unmittelbarkeit und Expressivität verorten.²¹ Was Bächlis Werk *das (to Inger Christensen)* nun so interessant macht, ist, dass es sich gegen eine klare Einordnung bezüglich der beschriebenen Pole von Tradition und Entgrenzung der Zeichnung gerade sperrt. Schließlich verfügt es über eine produktionsästhetische Emphase für die subjektive Geste der Handzeichnung, um gleichzeitig eine Situation zu schaffen, die sich weg vom selbstgenügsamen, autorzentrierten Werk dezidiert in den Raum und zu den Betrachtenden hin öffnet. Diesem entgrenzenden Potenzial des Werkes soll im Folgenden nachgespürt werden.

¹⁹ Vgl. Bach, Pichler 2009b, S. 10. Heinzlmann 2004, S. 13. Darauf, dass es sich bei der Entgrenzung der Kunst tatsächlich nicht um einen radikalen Bruch mit der Moderne handelt, sondern um das Projekt einer „sich kritisch selbst transformierenden, einer deshalb als wesentlich unvollendet zu denkenden Moderne“, verweist unter anderem Rebentisch 2013, S. 20.

²⁰ Die beiden Pole einer radikalen Entgrenzung der Zeichnung und ihrer Rückbesinnung auf ihre klassische Rolle als subjektives Ausdrucksmedium, von ‚Konzeptualität‘ gegenüber ‚Expressivität‘, werden auch in der sich als Standardwerk verstehenden Publikation *Vitamin Z. Neue Perspektiven in der Zeichnung* zugespitzt aufgerufen (vgl. Dexter 2006, S. 6–9). Vgl. außerdem Bach, Pichler 2009b, S. 10.

²¹ Dexter verortet die Zeichnungen Bächlis im Kontext einer neoromantischen, vermeintlich diskursfernen Strömung der Zeichnung (Dexter 2006, S. 9).

Der Leib des Bildes oder: Zeichnen ist Tasten und Suchen

Von Beginn an finden sich in Bächlis Schaffen Darstellungen, die ein körperliches Sehen thematisieren. Dabei sind Augen nicht nur – wie gewohnt – im Gesicht, sondern auch am Körper, zum Beispiel anstelle von Nabel und Brustwarzen positioniert. Der Körper als „Organ des Sehens“²², der nicht nur als Objekt betrachtet wird, sondern selbst zurückblickt, wird hier in seiner Doppelstruktur eines sehenden und zugleich sichtbaren Leibes herausgestellt.²³ Diese Vorstellung eines leiblichen Subjekts, das nicht als in sich geschlossenes cartesianisches Bewusstsein *vor*, sondern *inmitten* der Welt steht, ja reziprok mit ihr verbunden ist, steht im Zentrum eines phänomenologischen Subjekt- und Bildbegriffs.²⁴ Dieser zeigt sich nicht nur auf motivischer Ebene im Œuvre Bächlis, sondern auch im Bildaufbau der Linienzeichnungen. Eine Vielzahl von Bächlis Arbeiten scheint von den Rändern her komponiert zu sein. Die meisten berühren diese mindestens an einer Stelle. Nicht selten erwecken sie den Eindruck, als würden sie sich über ihr Format hinwegsetzen und eine klare Grenze zum Umraum verunsichern.²⁵ Gerade durch ihre Ausschnitthaftigkeit wirken die Zeichnungen nicht überschaubar, so als wären die Betrachtenden zu nah dran, um die Position der überblickenden Außenstehenden einzunehmen, die Form im Ganzen zu sehen.

Das gilt auch für eine Zeichnung aus fünf schwarzen Linien, die sich über das Papier hinaus fortzusetzen scheinen (Abb. 3). Ihre sternartige Formation lässt zwar eine geometrische Struktur anklingen, wirkt jedoch zugleich wie aus dem Metrum gerutscht. Schließlich befindet sich der Knotenpunkt der Linien nur *fast* in der Mitte des Blattes und ist bei genauem Hinsehen eher eine Knoten*gegend*, in der die verschiedenen Linien einander leicht versetzt überschneiden. Dabei kann die Abweichung von den idealen Koordinaten des geometrischen Formats als Hinwendung zu den leiblichen Koordinaten der Künstlerin und ihrer taktilen, sensorischen Auseinandersetzung mit dem Material verstanden werden.²⁶

Die unterschiedlichen Farbverläufe der wässrigen Gouache machen auch im abgeschlossenen Bild noch die Reihenfolge und Richtung, in der die fünf Linien gezogen

²² Loock 1996, S. 11.

²³ Vgl. Gronert 1997, S. 24f. Vgl. auch Vogt 2019.

²⁴ Vgl. dazu Merleau-Ponty 1974, S. 7 sowie Boehm 1986, S. 291–296.

²⁵ Vgl. auch Hauer 1995, S. 15 sowie Reust 2014, S. 117.

²⁶ Vgl. auch Pavlovic 2012, S. 126.



Abb. 3: Silvia Bächlis Atelier in Basel, Schweiz, während der Arbeit an *das (to Inger Christensen)*, 2008–2009; Foto: Silvia Bächli

wurden, und damit den Prozess des Zeichnens sichtbar. Die Eigendynamik der Farbe und des Zeichenwerkzeugs wird dabei in der Zeichnung nicht verdeckt, sondern durch die Reduziertheit der Darstellung umso mehr in den Fokus gestellt. So ist jeder Strich einzigartig, keiner schnurgerade, keiner so schwarz wie der andere. Bei genauem Hinsehen sind die kleinsten Details und Unregelmäßigkeiten erkennbar. Dabei sind Linie und Träger keineswegs als voneinander getrennte Entitäten zu begreifen. Vielmehr ist das Weiß des Papiers in die Gouache integriert, wird „ebenso zum formbaren Material wie die aufgetragene Farbe“.²⁷ So ist die Linie nicht einseitig als Artikulation der Zeichnerin auf einem passiven, präexistenten Hintergrund zu verstehen. Im Sinne einer phänomenologischen Verschränkung von Subjekt und Außenwelt, des Körpers der Künstlerin mit dem des Bildes, ergibt sich die Linie stattdessen aus dem Zusammenspiel von Farbe und Träger, aus dem Ineinandergreifen der künstlerischen Setzung und der Eigendynamik des Materials. So widersetzen sich Bächlis Zeichnungen einer vollständigen Kontrolle eines auktorialen Subjekts. Sie sind grundsätzlich offen für die Unvorhersehbarkeit der Formbildung.²⁸

²⁷ Hauer 1995, S. 5.

²⁸ Vgl. Reust 2014, S. 117 sowie Schmidt 2012, S. 159. Sicherlich ist festzustellen, dass die Verflechtung von Linie und Träger, von Künstlerin und Material, die in Bächlis Zeichnungen besonders deutlich wird, für *jede* Zeichnung gilt und dass die Vorstellung, dass die Künstlerin oder der Künstler aus ihrem oder seinem Inneren heraus auf das neutrale, leere Blatt projiziert, ein grundsätzliches Missverständnis darstellt. Vgl. auch Bryson 2009, S. 35.

Während die klassische Unmittelbarkeit der Zeichnung die Lesbarkeit eines bildimmanenten Sinnes statuiert, der rückwärtsgewandt direkt auf das Innere der Künstlerin oder des Künstlers und auf deren oder dessen Idee oder Impuls verweist, ist das Präsenthalten der Entstehung, wie sie Bächlis Werk prägt, grundsätzlich zukunftsgerichtet – gemäß dem von Jean-Luc Nancy formulierten Credo „auf das eine Form erscheine“²⁹. Wenn Nancy von der „Lust an der Zeichnung“ schreibt, meint er keinen konsumierenden Genuss mit dem Ziel der Befriedigung, sondern begreift Lust als Begehren, das sich selbst stetig aufrechterhält. Die Spezifik der Zeichnung ist, folgt man Nancys radikal prozessual angelegter Entwurfsästhetik, nicht das Vollenden, das Erreichen der Form, sondern ihre Unfertigkeit, das immer wieder aufs Neue ansetzende ‚Öffnen‘ der Form, das keine Zufriedenstellung kennt.³⁰ Das fertige Werk kann daher immer nur ein vorläufiger „Grenzpunkt der Kunst“³¹ sein. Anstatt als Übertragung einer bereits fertigen Idee oder eines vollzogenen Impulses ist das Zeichnen Bächlis somit als andauerndes Entwerfen, als Tasten und Suchen zu verstehen; ein Suchen, das nicht nur zwischen der Künstlerin und dem Bild stattfindet, sondern sich auch auf die Betrachtenden und das Zeichnungsgefüge im Ausstellungsraum überträgt.

Die ‚Lust‘ der Betrachtenden oder: der Anfang und die Instabilität der Bedeutung

Während sich Nancy in erster Linie auf die ‚Lust‘ der Zeichnenden bezieht, sind es zugleich auch die Betrachtenden, die durch die spezifische Entwurfhaftigkeit der Zeichnung in ihrer ‚Lust‘ an der Zeichnung aktiviert werden. Schließlich ist die Sinnengese nicht mit dem Absetzen des Pinsels durch die Künstlerin oder den Künstler beendet. In dem Übermaß, in dem Bächlis Zeichnungen ihre eigene Anfänglichkeit, den Moment ihres Erscheinens, ihre Prozessualität zelebrieren, steigern sie mit ihrer fragmentarischen Darstellung, ihrem steten Changieren zwischen gegenständlicher Andeutung und abstraktem Materialspiel die Unvollständigkeit der Zeichnung. Indem der Bildaufbau zumeist ausschnitthaft angelegt ist und ein Großteil des Blattes weiß bleibt, werden die Zeichnungen als Möglichkeitsraum und als Leerstelle zugleich markiert.³² Das damit einhergehende Nichterreichen eines finalen, bildimmanenten Sinnes fordert die Betracht-

²⁹ Nancy 2011, S. 13.

³⁰ Vgl. Nancy 2011, S. 40–42.

³¹ Nancy 2011, S. 42.

³² Vgl. Schmidt 2012, S. 147 sowie Reust 2014, S. 121.

tenden immer wieder aufs Neue zum Suchen, zum Assoziieren und zum Verknüpfen heraus.

Dieses andauernde ‚Unterwegssein zum Werk‘³³, das seinen Ausgangspunkt in der einzelnen Zeichnung hat, trägt Bächli in die Ebene der Installation, wo die Betrachtenden die eigene körperliche und imaginative Bewegung umso mehr am eigenen ‚Leib‘ erfahren.³⁴

das (to Inger Christensen) fordert durch die spezifische Kombination der einzelnen Zeichnungen zu einem ständigen Wechsel der Perspektiven und Rezeptionsmodi heraus. Während das Nebeneinander ähnlich großer Zeichnungen eine eher fließende Bewegung des Betrachtens ermöglicht, inszeniert die Installation an anderen Stellen mit dem Aufeinandertreffen stark variierender Formate ein Wechselspiel zwischen Nähe und Distanz, Detailansicht und Überblick. Die Betrachtung erfolgt damit nicht nur in einem Hin und Her, sondern auch in einem Vor und Zurück. Ebenfalls Einfluss auf die Rezeption nimmt die Rahmung der Zeichnungen. Während die gerahmten Arbeiten immer auch eine stärkere Konzentration auf die einzelne Zeichnung suggerieren und den Blick auf das Zentrum des Blattes ziehen, verstärken die nur von durchsichtigem Plexiglas bedeckten Arbeiten gerade die Öffnung des Werkes hin zu seinem Umraum. Der Blick wird über die Ränder des Blattes hinaus auf die entsprechende Nachbarschaft zu anderen Zeichnungen gelenkt.

Durch diese Verschränkung von Bild- und Realraum ist auch die Trennung zwischen Zeichnung und Umraum nicht statisch, sondern in Bewegung. Genauso wenig wie die Linie selbst als fest umrissene Gestalt vor einem neutralen Hintergrund missverstanden werden darf, ist auch die einzelne Zeichnung nicht als abgeschlossener Körper in einem präexistenten Raum greifbar. Das Verhältnis zwischen Zeichnung und Wand ist vielmehr das eines miteinander korrespondierenden Gewebes.³⁵ Je nachdem, in welcher Reihenfolge und in welchem Rhythmus sich die Betrachtenden den einzelnen Arbeiten nähern, ergeben sich neue Perspektiven, Beziehungen und Bedeutungen.³⁶

³³ Gottfried Boehm spricht in Bezug auf die andauernde Unfertigkeit der Zeichnung von einem „Unterwegssein des zeichnerischen Prozesses“ (Boehm 2009, S. 46).

³⁴ Vgl. auch Pavlovic 2012, S. 126.

³⁵ Vgl. Reust 2014, S. 119 sowie Hauer 1995, S. 9.

³⁶ Vgl. dazu auch Gronert 1997, S. 22 sowie Schmidt 2012, S. 159. Die Abhängigkeit eines Werkes von der interpretierenden Perspektive der Betrachtenden gilt gemäß einer erfahrungsästhetischen Bestimmung von Kunst letztlich für jedes Werk (vgl. Rebentisch 2013, S. 26–29). Bächlis Arbeit kehrt die konstitutive Funktion der Betrachtenden durch die spezifische Offenheit der Zeichnungen und ihre Präsentation im Raum besonders heraus.

So könnte zum Beispiel die Darstellung einer Figur im Profil (Abb. 3), die nahe der Mitte der frontalen Wand angebracht ist, als Ausgangspunkt eines Narrativs betrachtet werden. In einer Zickzackbewegung durch den Raum wäre diese in Relation zu den verschiedenen Körperfragmenten zu setzen. Dabei mag gerade die Verhüllung der Augen mit der vor dem Gesicht hängenden Linie als Referenz auf das körperliche, taktile Moment des Wahrnehmens erscheinen. Dadurch, dass sich die Figur ihre eigene Umrisslinie über den Kopf zu ziehen und sich so im übertragenen Sinne selbst zu zeichnen scheint, könnte die Arbeit auch als Referenz auf die Künstlerin und den Prozess des Zeichnens selbst gelten. Damit ergeben sich Verbindungen zur Fotografie des Ateliers als Ort ihrer Produktion. Zudem kann die Arbeit als Kommentar auf die unterschiedlichen Erscheinungsformen der Linie – als bezeichnende Umrisslinie oder aber als selbstreferenzieller Farbverlauf – verstanden und in Bezug zu den Linienzeichnungen gesetzt werden. Dieses Spiel der Assoziationen ließe sich noch unendlich fortsetzen, denn jede neue Zeichnung verändert das Gefüge, erzählt eine andere Geschichte, greift in der Bedeutungsproduktion in alle Richtungen. Im Akt des ‚Lesens‘ einer Zeichnung ergibt sich Sinn so nie als fertiger, nie als Endaussage, sondern immer nur unter Vorbehalt, im Prozess begriffen. Bezogen auf alle vorherigen und potenziell nachfolgenden Bilder der individuellen Routen, die sich die Betrachtenden durch die Installation bahnen, unterscheidet sich die Zeichnung immer wieder von sich selbst.

So hält Bächli mit *das (to Inger Christensen)* am ‚Objekt‘ Bild fest, um dieses gleichzeitig für einen antiobjektivistischen, prozessualen Werkbegriff nutzbar zu machen, der anstelle von monadischer Geschlossenheit gerade die ‚öffnende‘ Kraft der Zeichnung betont und ihre Grenzen zum Ausstellungsraum destabilisiert. Sie beharrt auf der individuellen händischen Geste und der eigenen subjektiven Wahrnehmung, um zugleich ein Werk zu produzieren, das die Offenheit der einzelnen Zeichnung für die Prozesse der Bedeutungsproduktion durch die Rezipierenden in besonderem Maße ins Bewusstsein rückt. Die Bewegung des Pinselzugs wird dabei genauso in den Fokus genommen wie die Bewegung der Betrachtenden durch die Installation im Raum. So überträgt sich das ‚Begehren‘ der Zeichnerin einmal mehr auf die Rezipierenden.

Während die Negation der schöpferischen Geste genauso Gefahr laufen mag, ihr ‚öffnendes‘ Potenzial aus dem Blick zu verlieren wie ein unkritisches Rückbesinnen auf

die Tradition der Unmittelbarkeit der Zeichnung,³⁷ gelingt Bächli die Entgrenzung aus einem reaktionär gewordenen Modell der Ausdruckhaftigkeit, ohne dabei die Möglichkeit der subjektiven zeichnerischen Bildproduktion preiszugeben. Was zunächst noch wie zwei unvereinbare Narrative erschien – der Ausdruck der künstlerischen Geste einerseits und die Lösung der Zeichnung aus den Fängen der Handschrift der Künstlerin andererseits – zeigt sich bei *das (to Inger Christensen)* als Arbeit an ein und demselben Projekt: als ein In-Bewegung-Setzen von Körper, Auge und Bedeutung: „Das. Das war es. Jetzt hat es begonnen. Es ist. Es währt fort. Bewegt sich. Weiter.“³⁸

³⁷ Vgl. dazu Bach, Pichler 2009b, S. 12.

³⁸ Inger Christensen, *det/das*, zit. nach Ausst.Kat. Venedig 2009, S. 5.

LITERATURVERZEICHNIS

- Ausst.Kat. Baden-Baden 2004** Ausst.Kat. Gegen den Strich. Neue Formen der Zeichnung, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 17.07.–26.09.2004, hg. v. Markus Heinzelmann u. Matthias Winzen, Nürnberg 2004.
- Ausst.Kat. München 2014** Ausst.Kat. Silvia Bächli. Brombeeren, Staatliche Graphische Sammlung München, Pinakothek der Moderne, 26.03.–15.06.2014, Köln 2014.
- Ausst.Kat. St. Gallen 2012** Ausst.Kat. Silvia Bächli. *far apart – close together*, Kunstmuseum St. Gallen, 11.02.–13.05.2012, hg. v. Konrad Bitterli, Nürnberg 2012.
- Ausst.Kat. Venedig 2009** Ausst.Kat. Silvia Bächli. *das*, Schweizer Pavillon, 53. Internationale Kunstbiennale, Venedig, 07.06.–22.11.2009, Baden 2009.
- Bach, Pichler 2009a** Friedrich Teja Bach, Wolfram Pichler (Hg.), *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, Paderborn 2009.
- Bach, Pichler 2009b** Friedrich Teja Bach, Wolfram Pichler, *Ouvertüre*, in: Bach, Pichler 2009a, S. 9–26.
- Bitterli 2012** Konrad Bitterli, Silvia Bächli – Im Raum. Eine Werkskizze, in: Ausst.Kat. St. Gallen 2012, S. 7–22.
- Boehm 1986** Gottfried Boehm, *Der stumme Logos*, in: Alexandre Métraux, Bernhard Waldenfels (Hg.), *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, München 1986, S. 289–304.
- Boehm 2009** Gottfried Boehm, *Spur und Gespür. Zur Archäologie der Zeichnung*, in: Bach, Pichler 2009a, S. 43–59.
- Bryson 2009** Norman Bryson, *Ein Spaziergang um seiner selbst willen*, in: Bach, Pichler 2009a, S. 27–42.
- Buchmann 2007** Sabeth Buchmann, *Serielle Zeichnungen – Zum Entwurf der Wall Drawings von Sol LeWitt*, in: Busch u. a. 2007, S. 303–324.
- Busch u. a. 2007** Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister (Hg.), *Randgänge der Zeichnung*, München 2007.
- Dexter 2006** Emma Dexter, *Zeichnen ist menschlich*, in: Vitamin Z. *Neue Perspektiven in der Zeichnung*, Berlin 2006, S. 6–10.
- Gronert 1997** Stefan Gronert, *Streiflichter*, in: Ausst.Kat. Silvia Bächli, Kunstmuseum Bonn, 21.03.–19.05.1997, Bonn 1997, S. 11–27.
- Hauer 1995** Stefanie Hauer, Silvia Bächli, Stuttgart 1995.
- Heinzelmann 2004** Markus Heinzelmann, *Vernähte Perspektiven. Erzählung und Konzeptionalität in der aktuellen Zeichnung*, in: Ausst.Kat. Baden-Baden 2004, S. 10–17.
- Hildebrandt 2014** Toni Hildebrandt, *Die Zeichnung als Öffnung der Form. Entwurf der Linie, Gegenwurf des Bildes*, in: David Espinet, Toni Hildebrandt (Hg.), *Suchen, Entwerfen, Stiften. Randgänge zum Entwurfsdenken* Martin Heideggers, Paderborn 2014, S. 55–70.
- Hildebrandt 2017** Toni Hildebrandt, *Entwurf und Entgrenzung. Kontradispositive der Zeichnung 1955–1975*, München 2017.
- Krauss 2007** Rosalind Krauss, *Linie als Sprache. Sechs Künstler zeichnen*, in: Busch u. a. 2007, S. 283–302.
- Kurzmeier 2012** Roman Kurzmeier, Silvia Bächli – Sichtbarkeit als Prozess, in: Ausst.Kat. St. Gallen 2012, S. 81–103.
- Loock 1996** Ulrich Loock, *Der Körper ein Werden*, in: Ausst.Kat. Silvia Bächli, Kunsthalle Bern, 21.09.–10.11.1996, Bern 1996, S. 7–15.

- Meinhardt 2004** Johannes Meinhardt, Spätmoderne Zeichnung. Untersuchung von Intentionalität, Hand und Lesbarkeit, in: Ausst.Kat. Baden-Baden 2004, S. 32–41.
- Merleau-Ponty 1974** Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1974.
- Nancy 2011** Jean-Luc Nancy, Die Lust an der Zeichnung, Wien 2011.
- Pavlovic 2012** Catherine Pavlovic, *Das* – Silvia Bächli's Installation as Fragmented Landscape, in: Ausst.Kat. St. Gallen 2012, S. 113–131.
- Pichler, Ubl 2007** Wolfram Pichler, Ralph Ubl, Vor dem ersten Strich. Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst, in: Busch u. a. 2007, S. 231–255.
- Rebentisch 2013** Juliane Rebentisch, Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Hamburg 2013.
- Reust 2012** Hans Rudolf Reust, Einführung zum Schweizer Pavillon, Venedig 2009, in: Ausst.Kat. St. Gallen 2012, S. 105–109.
- Reust 2014** Hans Rudolf Reust, Über die Vorwegnahme von Ereignissen, in: Ausst.kat. München 2014, S. 114–123.
- Schmidt 2012** Kristin Schmidt, Farbzeichen im weissen Raum, in: Ausst.Kat. St. Gallen 2012, S. 147–161.
- Semff 2011** Michael Semff, Silvia Bächli in Venedig, in: Ausst.Kat. Silvia Bächli Eric Hattan. Schnee bis im Mai, Kunsthalle Nürnberg, 19.02.–01.05.2011, Köln 2011, S. 29f.
- Semff 2014** Michael Semff, Flüchtige Spuren von Anwesenheit, in: Ausst.Kat. München 2014, S. 8–24.
- Stegmann 2005** Markus Stegmann, Augen der Zeit. Zur Werkgruppe Linien von Silvia Bächli, in: Ausst.Kat. Silvia Bächli – Linien, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, 20.02.–17.04.2005, hg. v. Markus Stegmann, Nürnberg 2005, S. 23–26.
- Vogt 2019** Kirsten Claudia Vogt, Bewegungen im Dispositionsraum, in: Ausst.Kat. Silvia Bächli. shift, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 13.07.–29.09.2019, hg. v. Kirsten Claudia Vogt, Bielefeld, Berlin 2019, o. S.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–3: © Silvia Bächli.