

## 2. Vielfalt der Medien – Informelle Malerei, Spritzpistolenbilder, Papierchromatografien und „Rapidogramme“

### 2.1. Informelle Malerei

Im Bereich der freien Kunst feiert Betha Sarasin ihre größten Erfolge mit geometrisch-konstruktiven Arbeiten.<sup>2</sup> Diese entstehen von 1969 an, doch schon zuvor fertigt die Künstlerin Gemälde und Zeichnungen, deren Herstellungsprozess sie in Abgrenzung zur systematischen Herangehensweise späterer Werke als „ohne festen Plan“ (Betha Sarasin) charakterisiert.<sup>3</sup>

Ein Gemälde von 1959, „The Flying Dutchman“<sup>4</sup>, zeigt zunächst noch Gegenständliches. Hier hat die Künstlerin ein Segelschiff, ein Haus und überdimensionierte Blüten auf lasierend aufgemalte Farbflächen gezeichnet, die vor einem weißen Hintergrund zu schweben scheinen. Die collagenhaft nebeneinandergesetzten Sujets sind mit dicht liegenden, schraffurartigen Linien ausgeführt und überschneiden sich, so dass sich ein kompaktes Motivgefüge ohne kompositorisches Zentrum bildet.



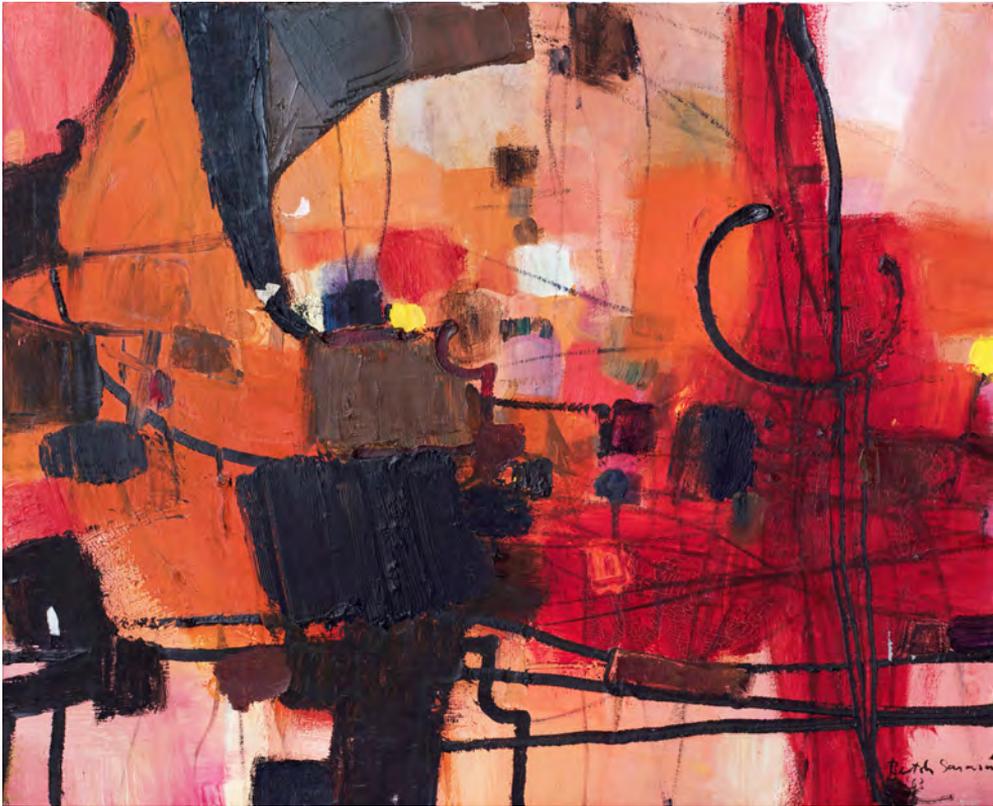
Betha Sarasin, The Flying Dutchman, 1959

Solche figurativen Darstellungen werden von Betha Sarasin im Verlauf der 1960er-Jahre zunächst überwunden. Stattdessen entstehen nun Gemälde im Stil des Informel. Neben dem Verzicht auf Gegenständlichkeit ist hierbei eine bewegte Malweise charakteristisch, die der spontanen, emotionalen Künstler-eingebung folgt. Obwohl sich die neuen Bilder dadurch im Kern wandeln, bleiben ihnen diverse formale Eigenheiten früherer Werke wie des „Flying Dutchman“ erhalten. Dazu zählen sich überlappende Bildpartien sowie über Farbflächen aufliegende Liniengeflechte.

Innerhalb dieser informellen Phase entsteht 1962/63 eine Bilderserie, für die der Einsatz stark verdünnter, flüssiger Farbe besonders charakteristisch ist. Er bewirkt etwa in „Rough plans“<sup>5</sup> (1963) neben sichtbaren Pinselspuren ebenso Lasierungen, durch welche die tieferliegenden Ebenen durchscheinen. Dadurch rückt Betha Sarasins Malprozess als sukzessives Auftragen übereinanderliegender (Farb-)Schichten vermehrt ins Bewusstsein – ein Ansatz, der sich in ihrer späteren Werkgruppe der Übermalungen wiederfinden wird. Daneben ist eine Vielzahl senkrecht herablaufender Farbtropfen die Folge, deren Silhouetten an Stalaktiten erinnern. Von Farbflächen oder waagerechten Pinselstrichen hinabgeronnen, ist eine oft netzartige Struktur das Ergebnis, die etwa in „Everything is interconnected“<sup>6</sup> (1963) weite Bereiche des Bildgrundes überlagert.

Das Agieren mit tropfend-verlaufender Farbe ist innovativ, findet sich in zeitlicher Nähe zu Betha Sarasin jedoch auch bei anderen Kunstschaaffenden. Zu nennen sind etwa Öl- und Lackgemälde des Mailänders Enrico Baj aus den 1950er-Jahren, zu denen auch motivische Parallelen existieren.<sup>7</sup> Zudem können neben Tusche-Arbeiten Oskar Holwecks auch „Schießbilder“ ihrer Bekannten Niki de Saint Phalles aufgeführt werden, die Anfang der 1960er-Jahre für Furore sorgen. Ihnen allen ist gemein, dass das Ergebnis nur bedingt steuerbar, demnach nicht gänzlich vorherzusehen ist, wodurch dem Zufall eine Rolle als künstlerischem Mitgestalter eingeräumt wird. Tatsächlich erfährt das Arbeiten mit dem Zufall gerade in der Avantgarde der 1950er- und 1960er-Jahre eine erhöhte Popularität, insbesondere im Zuge einer gesteigerten John-Cage-Rezeption. Was Betha Sarasin zur Integration des Zufalls bewegt, ist indes nicht überliefert.

Das Prinzip eingeschränkter Kontrolle prägt die Kompositionen dieser Werkgruppe darüber hinaus in anderer Weise. Denn sie sind unter dem Einfluss starker Analgetika entstanden, die, ursprünglich gegen chronische Schmerzen verschrieben, psychotrope Nebenwirkungen zur Folge haben.<sup>8</sup> Derartig handelt es sich, wenn auch eher unprogrammatisch, um frühe Beispiele psychedelischen Kunstschaffens. Erhellend scheinen diesbezüglich Vergleiche mit ähnlich entstandenen Bildern anderer Künstler. Zu nennen ist etwa Friedensreich Hundertwassers „Erstes Bild unter der Einwirkung von Philocybine“<sup>9</sup> [sic] (1958), bei dem sich diverse formale Parallelen etwa zu Sarasins „Spirit of departure“<sup>10</sup> (1963) finden lassen.



Betha Sarasin, Spirit of Departure, 1963

Die Künstlerin selbst spricht in Bezug auf diese Arbeiten unter anderem von „Japanbildern“, einem Land, das sie neben Hongkong um 1962 bereist hatte.<sup>11</sup> Tatsächlich weisen einige von ihnen eine asiatische Ästhetik auf, die unter anderem durch die insbesondere für die japanische Kunst charakteristische Vergitterung des Bildraumes hervorgerufen wird.<sup>12</sup> Dadurch, dass sich in vielen dieser Bilder (lange) senkrechte und (kurze) waagerechte Linien mit Kreisbögen überschneiden, bilden sich etwa Konfigurationen, die an Silhouetten von Geistern oder wie in „Fighting with tricks“<sup>13</sup> an fernöstliche Schriftzeichen erinnern. Während diese linearen Kompositionen bisweilen nur latent in Erscheinung treten, formen sie geradezu herausgehoben das Hauptmotiv auf einem Ausstellungsplakat von Betha Sarasin aus dem Jahr 1963. Insbesondere hier ergibt sich eine formale Parallele zu Gemälden von Georges Mathieu, dessen „Lyrische Abstraktion“ ebenfalls mit ostasiatischen Kalligraphien in Verbindung gebracht wird.

Darüber hinaus legen diese linearen Motive auch das Fundament für Betha Sarasins spätere geometrisch-konstruktive Formensprache. So entstehen in Gefolgschaft von Kreisbögen oder als deren Weiterentwicklung diverse Gemälde mit Kreisflächen, die wie in „Japanische Impression“ (1962) eine zentrale Rolle innerhalb der Komposition einnehmen können. Daneben antizipieren einige der frühen Werke kleine Quadrate und Rechtecke, wobei diese wegen ihrer Ausmaße noch nicht als zentrale Motiv agieren („Spirit of departure“<sup>14</sup>, 1963).

1964 ändert sich Betha Sarasins Malweise. Es entstehen fortan zwei unterschiedliche neue Werkgruppen, die jedoch gestalterische Schnittmengen aufweisen. In beiden gibt die Künstlerin die tropfenden Stalaktitenformen sowie die nervös-unkonzentrierte Kleinteiligkeit auf. Zudem gehen tendenziell die skripturalen Elemente, die netzartig über der Farbkomposition liegen, zurück.

Was die erste der beiden hier vorgestellten neuen Werkgruppen betrifft, erklärt möglicherweise der nun einsetzende Gebrauch eines relativ breiten Spachtels für den Farbauftrag diese Entwicklung. Er könnte auch als Grund dafür herhalten, dass Kompositionen wie beispielsweise „Steingärtner“<sup>15</sup> (1964) oder „Erinnerungsfetzen I“<sup>16</sup> allesamt aus primär eckigen Formen gebildet sind. Dabei bleibt die Idee des Bildes, das sich aus Schichten konstituiert, nach wie vor zentral: Während sich die Formen ohnehin nur partiell überdecken, belässt die Künstlerin beim Überspachteln der Farbe tieferliegende Sedimente sichtbar.

Trotz der im weitesten Sinne geometrischen Formensprache sind diese Kompositionen noch weit entfernt von der strengen, kühlen Wirkung ihrer späteren konstruktiven Arbeiten. Eher weisen die Bilder – auch durch die Spachteltechnik – in einigen Fällen Ähnlichkeiten zum Schaffen Nicolas de Staëls in den 1950er-Jahren auf. Es bleibt allerdings neben einem weniger pastosen Farbauftrag der fundamentale Unterschied, dass Betha Sarasins damalige Werke nie Gegenständliches als direktes Vorbild haben. Dies gibt der Künstlerin auch bezüglich der Farbverwendung eine größere Freiheit. So sind ihre Spachtelbilder von denen de Staëls auch darin verschieden, dass in ihnen jeweils ein bestimmter Farbton vorherrscht. In unterschiedlichen Abstufungen appliziert, dominiert etwa Blau in „Once in a blue moon“<sup>17</sup> (o. J.) oder Grün im „Steingärtner“<sup>18</sup> (1964). Derartig spiegeln diese Arbeiten auch die in den frühen 1960er-Jahren durch Monochromie und Farbfeldmalerei aufgekommene Tendenz, sich, vom Zwang zur gegenständlichen Darstellung befreit, der Farbe als künstlerischem Thema zuzuwenden.

Dementsprechend ändert sich auch in einigen Bildern der zweiten, ab 1964 entstandenen Werkgruppe Betha Sarasins Gebrauch der Farbe. So werden die einzelnen Farbflächen innerhalb einer Komposition größer, so dass die Farbe – nun nicht mehr dunkel und getrübt, sondern bisweilen leuchtend („Lichtstille“<sup>19</sup>, 1964) – mehr zur Geltung kommen kann. Obgleich nach wie vor Gemälde mit lasierendem Farbauftrag entstehen („Moskstraumen“<sup>20</sup>), führt die Künstlerin einige auch deckend aus, woraus klar voneinander abgegrenzte Formen resultieren.

In der Summe ergeben sich so latent Parallelen zu Werken der Hard-Edge-Malerei, etwa zu geschwungenen Kompositionen Al Helds. Diese Kunstrichtung, der 1965 in der Kunsthalle Basel die Ausstellung „Signale“ gewidmet war, gewinnt damals zunehmend an Bedeutung. An diese angelehnt, gemahnen etwa großflächige, ungetrübt Farbpartien, wie sie in Sarasins „Lichtstille“ und „Schattenwind“<sup>21</sup> (1964) zur Geltung kommen. Allerdings sind ihre Bilder im Vergleich zu Hard-Edge spontan-bewegter in der Ausführung und weisen, weniger reduziert, noch einige kleinere Kompositionselemente auf.

Von Betha Sarasins ebenfalls 1964 begonnener ersten Werkgruppe unterscheidet sich ihre zweite dadurch, dass diese nicht mehr durch eckige, sondern durch organisch-runde Formen gekennzeichnet ist. Dies erklärt sich auch dadurch, dass statt eines Spachtels nun ein Pinsel verwendet wird, wobei sich – durchgängiges Merkmal ihres Schaffens – die aufgetragenen Motive überlagern oder überlappen. Auf vielen Bildern kreuzen geschwungene Bänder, die sich wie ein Flusslauf durch das Bildgefüge winden oder Tentakel-artig in dieses hineinragen, die Komposition. Ähnlich Max Ernst oder Jackson Pollock lässt die Künstlerin zudem Farbe in einem dünnen Strahl über die Komposition laufen. Dabei trägt sie die kontinuierlich fließende Linie in mäandernden oder spiralförmigen Bewegungen auf („Mahlstrom“<sup>22</sup>, „Moskstraumen“<sup>23</sup>), was die dynamische Wirkung der Bilder verstärkt.

## 2.2 Spritzpistolenbilder der 1960er-Jahre

Wohl um 1967 nutzt Betha Sarasin in ihrer Malerei ein neues Werkzeug für den Farbauftrag: die Spritzpistole. Auch diese eignet sich durch lasierendes (Über-)Sprühen dazu, Farbe in Schichten aufzutragen und dabei die tieferliegende Ebene (latent) sichtbar zu belassen. Während einige Bilder ausschließlich in dieser Technik hergestellt sind, existieren auch solche, in denen sie das Sprühen mit dem Malen, Zeichnen oder der Technik der Papierchromatografie verbindet („Épreuve d'artiste“<sup>24</sup>, „Floating islands“<sup>25</sup>).



Betha Sarasin, Floating islands, 1967

Die in dieser Zeit aufgesprayten Motive sind ausnahmslos geometrisch. Entweder handelt es sich um gerade, lineare Bänder oder aber um Kreisformen. Häufig liegen letztere, sich progressiv vergrößernd, in Reihen nebeneinander. Sie nutzt hierfür Schablonen, wobei jene für die anwachsenden Rundformen eine handelsübliche Kreisschablone ist, wie sie zur gängigen Ausstattung von Grafik- und Architekturbüros gehört. Neben Rapidographen und Transferschriften, die in ihren Zeichnungen eine Rolle spielen, ist dieses Instrument somit ein weiteres, das sie zur künstlerischer Handhabung ihrem direkten damaligen Arbeitsbereich entlehnt. Sind freihändig ausgeführte Kreisbögen und -formen schon seit den frühen 1960er-Jahren eine Konstante in ihren Bildern, so wird durch den Einsatz der Schablone Betha Sarasins Weg zur präzisen geometrisch-konstruktiven Kunst weiter geebnet.

## 2.3 Papierchromatografie

Kreisformen spielen nicht nur in den Spritzpistolenbildern, sondern auch in einer weiteren experimentellen Werkgruppe eine Rolle, die 1966 ihren Anfang nimmt<sup>26</sup>: die Chromatografie auf Papier. In dieser Technik schafft Betha Sarasin originäre Arbeiten, die frei von bekannten Vorbildern sind.<sup>27</sup> Durch Conrad Georg Honegger-Zschokke, Professor für Biochemie der Universität Basel, lernt sie dieses chemische Prinzip kennen.<sup>28</sup> Mittels Lösungsmittel werden hierbei Farben in ihre Einzelkomponenten zerlegt. Punktförmig aufgetragen, führt dies etwa zu annähernd konzentrischen Farbringen, wobei sich durch die Verwendung von Flüssigkeit ineinander verlaufende Konturen bilden. Analog zu dem Kreisschablonen-Motiv ihrer Sprühtechnik, erstellt Betha Sarasin mit diesem Verfahren vor allem lose Strukturen oder Cluster aus neben- und ineinanderliegenden Kreisformen unterschiedlicher Größe. Chromatisch dominieren hierbei neben Rot oft kräftig leuchtende, für diese Technik typische Magenta- und Violetttöne.

Die eigentliche Hauptphase der Papierchromatografien dauert von 1966 bis 1971.<sup>29</sup> Die Künstlerin greift aber noch 1979 auf dieses Verfahren zurück, um eine streng geometrische, am Computer des Fraunhofer-Institutes erstellte Würfelzeichnung mit gekleckst wirkenden irregulären Rundformen zu kontrastieren.<sup>30</sup> Trotz dieses kompositorischen Gegensatzes belegen letztlich beide Formensprachen nicht nur Betha Sarasins Experimentierfreudigkeit, sondern auch ihre Offenheit, selbst im Bereich der kunstfernen Naturwissenschaften nach Verfahren und Mitteln für ihre Kunstproduktion zu suchen.

## 2.4 „Rapidogramme“

In der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre scheint im Schaffen Betha Sarasins die informelle Malerei mit Spachtel und Pinsel in den Hintergrund zu rücken. Stattdessen experimentiert sie nicht nur mit der Spritzpistole und der Papierchromatografie, sondern nutzt vermehrt auch das Zeichnen als Technik, um sich vielfältig auszudrücken. Gerade in der Zeit von zirka 1966 bis 1973 entsteht eine Vielzahl von Blättern.

Eine Besonderheit ist dabei Betha Sarasins Gebrauch des Rapidographen – ein Tuschefüller, der primär für Konstruktionszeichnungen, etwa im Bereich der Architektur, Verwendung findet. Dieses Zeicheninstrument existiert mit unterschiedlich breiten Spitzen, so dass die Künstlerin verschiedene Strichstärken zu nutzen weiß („A delicate creature“<sup>31</sup>, 1966). Dementsprechend bezeichnet sie die Zeichnungen in Anspielung auf das Ausführungsmedium anfänglich als „Rapidogramme“.<sup>32</sup>

Daneben kommt der Rapidograph auch Betha Sarasins immer stärker sich manifestierender Vorliebe für geometrische Formen entgegen, die, oft in perspektivischer Darstellung, das Gestaltungsvokabular dieser Serie bilden. Denn weniger sind diese Tuschfüller für das Freihandzeichnen konzipiert, als dafür, in Kombination mit Lineal, Zirkel oder Schablone am Reißbrett angewandt zu werden. So kann die Künstlerin etwa in „A delicate creature“ (1966) die ineinanderliegenden Kreisformen mit Hilfe von Zirkel oder Schablonen auftragen, während ihr in „Particolare (von einem Ganzen?)“ (1969) ein Lineal für gerade Linien dient. Dabei ergeben in letzterem Blatt die dicht nebeneinanderliegenden Geraden – durchaus überraschend – in ihrer Summe als Schraffur Kreis- und Zylindermotive. Tatsächlich sind in diesen „Rapidogrammen“ die geometrischen Motive der Zeichnungen fast immer flächenfüllend mit unterschiedlichen Strukturmustern versehen, wie ein Schachbrett, parallele oder sich kreuzende Linien. Die dichten Schraffuren prägen die Ästhetik von Betha Sarasins Zeichnungen maßgeblich mit. Dabei lässt die Vielzahl der sie konstituierenden Striche einen ebenso selbstversunkenen wie obsessiven Schaffensprozess erkennen. Sie selbst äußert sich hierzu in typischerweise kurioser Weise: „Das Zeichnen ist eine Droge. Es versetzt mich in glückliche Welten. Ich meine das Fließen-Lassen hauchfeiner Linien auf schönem Papier zu Musik oder endlosen TV-Übertragungen von Tennisturnieren.“<sup>33</sup>

Wie in vorangegangenen Werkreihen, sind auch in den „Rapidogrammen“ die Motive durch Überlagerungen oder Überschneidungen charakterisiert. Dieses Prinzip hat sie innerhalb ihrer Zeichnungen auch auf die Schraffuren ausgeweitet, wie in „Particolare (von einem Ganzen?)“<sup>34</sup> (1969) sichtbar. Dies gilt besonders für die frühen Blätter: Auf ihnen scheinen die Schraffuren die Strenge der sie fassenden geometrischen Grundformen konterkarieren und aufsprengen zu wollen, denn sie sind im starken Maße durch Irregularitäten oder die Missachtung der sie begrenzenden Konturlinien gekennzeichnet. Sichtbar wird dies etwa in einer unbetitelten Tuschzeichnung<sup>35</sup> von 1967 aus dem Besitz der Universitätsbibliothek Basel, in der das anarchische Element durch die ungeordnete Applikation von Transferschriften gesteigert wird. So fügt die Künstlerin den linearen Schraffuren, die bisweilen an Notenlinien erinnern, Lettern, Buchstaben-Fragmente und typografische Zeichen in freier Anordnung hinzu.

In der Summe ähnelt dieses Blatt dadurch einer als grafische Notation ausgeführten Partitur der damaligen Musik-Avantgarde. Exemplarisch sei hier Georges Aperghis' „Labyrinthos“ von 1968 genannt, das diverse Übereinstimmungen mit Betha Sarasins Blatt aufweist.<sup>36</sup> Bezeichnenderweise hat sich auch die Anekdote überliefert, dass John Cage im privaten Rahmen eine Zeichnung Betha Sarasins zur Hand nahm, um sie wie eine Partitur zu singen.<sup>37</sup>

Betha Sarasins Gebrauch von Transferschriften ist innovativ und geht mit der Integration kleiner Sätze oder Texte einher, welche die Künstlerin handschriftlich in die Komposition einbettet. Häufig sind diese Schriftpassagen von Linien durchzogen, wie in „Les recherches polémiques“<sup>38</sup> (1969). Derartig nur noch bedingt lesbar, bewahrt die Schrift zwar eingeschränkt ihre Funktion als Übermittlerin einer semantischen Botschaft. Sie kann dadurch aber auch rein formal als zusätzliche Schraffur-Variante genutzt werden. Ab 1969/70 scheinen diese Flächenmarkierungen verstärkt innerhalb ihrer Begrenzungslinien zu bleiben. Sie dienen jetzt eher der Differenzierung der verschiedenen Teilflächen, aus denen die geometrischen Grundformen gebildet sind („Miniaturen“<sup>39</sup>, 1969). Dabei zeigen die Blätter nun vermehrt konzentrische Viertelkreise, Röhren sowie Kreise und Ovale, die Assoziationen an Augen oder Augäpfel wecken. Häufig dreidimensional dargestellt, sind sie im stärkeren Maße das Ergebnis einer geplanten Konstruktion als ältere Zeichnungen wie das Partitur-ähnliche von 1967, das noch viel stärker aus der spontanen Improvisation heraus entstanden zu sein scheint.

Diese Entwicklung mag Betha Sarasins seit 1969 erfolgter Hinwendung zur geometrisch-konstruktiven, dabei zugleich plastischen Kunst geschuldet sein. Schließlich geht sie zu Beginn der 1970er-Jahre auch dazu über, mit dem Rapidographen zunehmend Arbeiten anzufertigen, die gänzlich in den Bereich ihrer konkret-konstruktiven Kunst fallen. Hierzu zählen etwa Würfel-Konfigurationen in Trompe-l'œil-Technik oder die Zeichnungen „Fragen an den Computer“<sup>40</sup> von 1978. Gerade letztgenannte Serie ist nun in der Gestaltung bedeutend ruhiger, verzichtet Betha Sarasin doch hierbei auf eine große Anzahl an Kompositionselementen und auf einen überbordenden Schraffuren-Mix. Ein solches Streben nach Reduktion spiegelt sich in vielen Zeichnungen der Künstlerin der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre.

Wie immer verweigert sich Betha Sarasin jedoch sowohl künstlerischem Dogmatismus als auch einer Beschränkung auf ein einziges künstlerisches „Glaubensbekenntnis“. So kreierte sie, zeitgleich zu geometrisch-konstruktiven Arbeiten, mit dem gleichen Vokabular auch Zeichnungen, die zur Idee der Konkreten Kunst geradezu konträr stehen, da diese Gegenständliches abstrahieren. Aus dem Jahr 1970 stammt etwa die Zeichnung „Die drei Derwische / Dancing dervishes“<sup>41</sup>, die drei tanzende Derwische zeigt, die aus lose angeordneten Kreisbögen und Ovalen zusammengesetzt sind. Zwar stellen sich bei derartigen Bildern Assoziationen an Bauhaus-Figurinen von Oskar Schlemmer oder Malereien von Paul Klee ein, doch Sarasins Kreaturen sind durch einen weit surrealistischeren, bisweilen befremdlich-verstörenden Zug geprägt. Diesbezüglich erinnern sie eher an die Marionetten von Sophie Taeuber-Arp, die Betha Sarasin sehr schätzte.

Was sich schon 1978 im Blatt „Verknüpfung mit Susy“<sup>42</sup> andeutet, das neben einem Würfel-Trompe-l'œil eine barock gekleidete Frau zeigt, wird von den 1980er Jahren an für die Kunst Betha Sarasins charakteristisch: Die Vermengung unterschiedlicher Stile innerhalb einer Arbeit. Zwar sind in vielen dieser jüngeren Kompositionen nach wie vor geometrische Elemente, Schraffur-Muster und, nun verstärkt, Schrift zu finden. Neu sind jedoch die freihändige Figuration, die sich hauptsächlich in der Darstellung von Frauen äußert, und der damit einhergehende Verzicht auf Hilfsmittel wie Lineal und Zirkel, deren ausschließlicher Gebrauch die Ästhetik vieler älterer Zeichnungen maßgeblich bestimmt hatte.



Betha Sarasin, Die drei Derwische, 1970