

3. Formen konkret-konstruktiver Kunst – Spielobjekte, Würfel, Konkrete Malerei und Zeichnung, Trompe-l'œil

3.1 Spielobjekte

Im Jahr 1969 entwirft Betha Sarasin diverse mehrteilige Metallskulpturen in Gestalt handlicher Auflagenobjekte, welche die Künstlerin später „Stealth“⁴³, „Passanten“⁴⁴ oder „Eine feste Burg“⁴⁵ betitelt⁴⁶. Sie sind dadurch charakterisiert, dass alle Einzelpartien einem einzigen Körper entstammen, der vertikal in Komponenten mit polygonaler Grundfläche zerschnitten worden ist. Die zehn Prismen des „Panettone oder San Marco“⁴⁷ etwa resultieren aus der Zerlegung einer dem gleichnamigen Kuchen/Kuppelbau ähnelnden Ausgangsform. Teil des künstlerischen Konzepts ist, dass das Publikum die Teilstücke eines solchen Spielobjekts immer wieder zu neuen Konstellationen umstellen kann.⁴⁸



Betha Sarasin, Panettone oder San Marco, 1969

Derartig geht das Jahr 1969 mit zwei wichtigen Neuerungen im Schaffen Betha Sarasins einher: Durch die Herstellung von Skulpturen arbeitet sie zum einen in einer für sie neuen Kunstgattung. Zum anderen fallen ihre Resultate nun in den Bereich konkret-konstruktiver Kunst – einer Richtung, die generell ab dem Ende der 1960er-Jahre große Popularität erfährt und in der die Künstlerin zuvor nicht gewirkt hat.

Gerade in Anbetracht ihrer vorangegangenen gestisch-intuitiven Malerei mag man ob dieser Entwicklung überrascht sein. Doch lassen sich schon in ihrem vorangegangenen Werk Vorläufer einer geometrischen Formensprache finden. So zeigen ihre 1966 begonnenen „Rapidogramme“ zwar unsystematische Kompositionen, die jedoch bereits Würfel, Kugeln oder Zylinder aufweisen. Und selbst einige von Sarasins Gemälden des Informel von 1962/63 beinhalten, wenn auch noch gestisch gepinselt, Bogen- oder Kreismotive.

In einem Publikationsbeitrag von 1971 schreibt Gingi Beck, der Übergang zur geometrisch-konstruktiven Kunst resultiere aus Betha Sarasins Beschäftigung mit „Strukturen chemischer Elemente“ (Beck), auf welche die Künstlerin im Zuge ihrer 1966 begonnenen Papierchromatografien gestoßen sei.⁴⁹ Möglicherweise sind hiermit chemische Strukturformeln gemeint, bei denen etwa Hexagone zur Darstellung der atomaren Zusammensetzung eines Moleküls genutzt werden. Denn zu den frühesten Spielobjekten der Künstlerin gehört das in Auflage produzierte „Passanten“, das zusammengesetzt einen Körper auf Basis eines Sechsecks bildet.⁵⁰ Zumindest könnte Becks zitierte Anregung die Mehrteiligkeit der Plastiken und deren Eigenheit, zwar aus Einzelementen zu bestehen, in ihrer Summe jedoch ein übergeordnetes (ursprüngliches) Ganzes zu ergeben, erklären.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass diese Arbeiten in ihrem Aufbau veränderlich sind und dem Betrachter eine Rolle als aktivem Mitgestalter eingeräumt wird. Ein solcher Ansatz ist für das breite Publikum um 1969 noch relativ neu. Gerade in dieser Zeit befassen sich jedoch diverse Künstler wie etwa Nicola Carrino oder Peer Clahsen mit solch „komponierbaren“⁵¹ (Betha Sarasin) Kunstwerken, für die sich unter anderem der Begriff „Spielobjekte“ etabliert.⁵² Auch in Basel fertigen neben Sarasin noch Karl Gerstner, Paul Talman, Rolf Rappaz oder Mary Vieira derartige „Partizipationsobjekte“⁵³ (Gerstner). Gründe hierfür sind unter anderem der Wunsch nach Hierarchielosigkeit in der Beziehung zwischen Künstler und Publikum, die Integration von Zeit und Bewegung in die Kunst sowie das Bedürfnis, Menschen zum selbstbestimmt-schöpferischen Handeln anzuregen.⁵⁴ So begründet auch Betha Sarasin die Variabilität ihrer Arbeiten ähnlich, wenn sie bekundet, sie wolle „[...] dem Betrachter keine fixe Vorstellung aufdrängen, möchte ihn zum kreativ-spielerischen Umgang damit animieren.“⁵⁵ Obwohl sich viele dieser Kunstschaffenden in Gruppen oder losen Gruppierungen vernetzten, agiert Betha Sarasin eher als Solitär. Davon unabhängig wird eines ihrer Spiel-

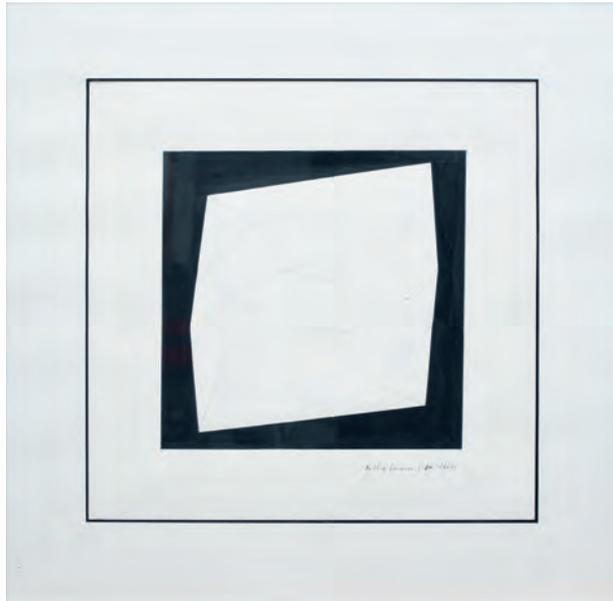
objekte 1970 in der Galerie Paolo Barozzi in Venedig mit Werken von Künstlern der renommierten Pariser Galerie Denise René wie etwa Julio Le Parc ausgestellt.⁵⁶

Im Verlauf der frühen 1970er-Jahre ändern sich die Charakteristika von Betha Sarasins variablen Arbeiten. Die Skulpturen setzen sich nun tendenziell aus weniger Elementen zusammen, wie bei ihrem dreiteiligen „Würfelnkubus“⁵⁷ (1971) ersichtlich. Dafür nehmen diese an Größe zu.⁵⁸ Ihr Gebrauch von gewichtigem Eisen oder Marmor („The Wall“⁵⁹, 1972) für solche Großformate legt nahe, dass hier die leichte Handhabung durch das Publikum eine eher sekundäre Rolle spielt. Vielmehr scheint die Künstlerin die Veränderbarkeit nur noch als theoretische Möglichkeit zu reizen, welche diesen Arbeiten als latentes Potenzial eingeschrieben ist. Hinzu kommt, dass nun seltener alle Skulptur-Komponenten durch Zerlegung einer einzigen Ursprungsform entstanden sind. Eher kreiert Betha Sarasin mehrere autonome Körper, die einen losen Verbund bilden. Dennoch bleiben diese, trotz leichter Abwandlungen wie der Größe, durch die gleiche Grundform, meist den Würfel oder Halbwürfel, „familiär“ miteinander liiert („Stufenwürfel“⁶⁰, 1971). Bisweilen sind in einer Skulptur sogar alle Elemente identisch („Gin + John“⁶¹, 1970).

Die Reduktion der Anzahl variabler Elemente führt ab 1976 zur einteiligen Skulptur („Treppenwürfel“⁶², 1976).⁶³ Logische Folge dessen, können diese Plastiken nicht mehr verändert werden. Obwohl Betha Sarasin in den 1990er-Jahren mit Arbeiten wie „Würfel mit schrägem Kurvenschnitt“⁶⁴ (1993) die „Komponierbarkeit“ als Konzept wieder aufgreift, ist sie Mitte der 1970er-Jahre mit der (temporären) Aufgabe der Spielobjekt-Idee nicht allein. Mangelnde Anerkennung als Kunst führt unter anderem dazu, dass sich viele Protagonisten von dieser speziellen Kunstform abwenden.⁶⁵

3.2 Der Würfel

Während die Spielobjekte von 1969 hauptsächlich aus länglichen Prismen bestehen, ändert sich dies spätestens 1971. Von nun an werden Würfel und Halbwürfel zentral. Betha Sarasin begründet dies wie folgt: „Der Würfel ist eine zeitlose, perfekte dreidimensionale Form, [...]. Wieso sollte ich versuchen, etwas zu machen, das die Natur viel besser kann?“⁶⁶ „[...] Er kann für sich stehen, auf seinesgleichen geschichtet, in einer Reihe gefügt, als Geviert oder Turm, als präzise formulierte Gross- oder Kleinplastik. Die einfache Grundform lädt zum Spielen ein.“⁶⁷ Betha Sarasin nutzt dabei den Würfel als Ausgangsform, den sie durch meist gerade Schnitte bearbeitet. Analog zu den Kleinplastiken von 1969 zerlegt sie ihn wie in „2 Kuben, schräg und gerade geschnitten“⁶⁸ (1972) in Einzelpartien. Dieses Verfahren, das sie Anfang der 1990er-Jahre mit gekurvten Schnitten wieder aufgreift („2 Kurvenschnitte“⁶⁹, 1993), rückt jedoch zu Beginn der 1970er-Jahre zugunsten einer anderen Herangehensweise in den Hintergrund: Vornehmlich „schneidet“ sie nun geometrisch geformte Teilstücke aus (Halb-)Würfeln heraus.



Betha Sarasin, Der Cubus ist meine Fahne, 1978

Zu einem eigenen Erkennungszeichen wird dabei ihre Bearbeitung einer Körper-ecke. So entnimmt sie beispielsweise den Hohlwürfeln im „Würfelkubus“¹⁷⁰ (1971) jeweils an vier Extremitäten drei Quadratflächen/virtuelle Kuben, während sie beiden aufeinandergetürmten „Würfeln mit abgerundeter Ecke“¹⁷¹ (1975) eine Ecke rundschleifen lässt. Eine völlig originäre Form entwickelt die Künstlerin dabei mit dem auf Kubus oder Halbwürfel basierenden sogenannten „Zweieck“. „Das Zweieck ist meine meistverwendete und eine nicht verbesserbare Form, die bis heute aktuell geblieben ist“, so Betha Sarasin.⁷² Es bildet die Grundlage vieler Skulpturen (u.a. „The Wall“¹⁷³, 1972), ebenso grafischer Arbeiten („Tuschezeichnung“¹⁷⁴, 1977) und Gemälde („Vier Zweiecke“¹⁷⁵, 1973). Kennzeichen des „Zweiecks“ ist ein fehlendes Eckstück, das die Form eines diagonal geteilten Kubus/Rechtecks aufweist.

Ab 1976 werden die Schnitte am Würfel länger und die Formen der oft keilförmigen Fehlstellen komplexer. Diese Tendenz verstärkt sich ab 1978 – dem Jahr, in dem Betha Sarasin den Computer für ihre künstlerische Arbeit einsetzt. Nach wie vor bleibt jedoch mindestens eine Ecke in den Schnittprozess involviert („Würfel mit V“¹⁷⁶, 1976), oder eine Ecke bildet den Ausgangspunkt der vorgenommenen Operation („Computer Recherche 3 Kuben für Paris“¹⁷⁷, 1979).

Neben Betha Sarasin finden sich weitere Protagonisten im Bereich konkret-konstruktiver Kunst wie etwa Erwin Heerich, Klaus Müller-Domnick oder Max Bill, die künstlerisch mit Würfel-Schnitten arbeiteten.⁷⁸ Letzterer etwa gewinnt in den 1960er- und 1970er-Jahren Plastiken durch unterschiedlich vorgenommene Teilungen von Kuben in zwei formgleiche Hälften; verblüffend ist jener Schnitt, der wie im „halben kubus“ (1966) zu einer Sechseck-Fläche führt.⁷⁹ Gerade ein Vergleich mit Bill erlaubt es, einige Besonderheiten von Betha Sarasins Würfelschnitten zu verdeutlichen. Bei beiden bleibt zwar das fehlende Teilstück als negatives Volumen virtuell präsent, bei Sarasin erfordert die Visualisierung der fehlenden Form jedoch einen abstrakteren Denkprozess. Zudem folgt ihre Reihe der ausgeführten Würfelschnitte weniger einem objektiven Programm. Eher ist der Kubus für sie Ausgangsform einer zwar systemgenerierten, doch subjektiv ausgewählten Komposition, die auf dem Wechselspiel von perfekter Ausgangsform und konterkarierendem Eingriff basiert.⁸⁰ Konträr zum rigoros agierenden Bill steht schließlich auch das zurückhaltende Ausmaß ihrer Eingriffe: „Der Würfel als Grundform – Perfektion. [...] eigentlich schade, ihn anzuschneiden. Ich habe versucht, dies möglichst behutsam zu machen. [...]“⁸¹ (Betha Sarasin)

3.3 Konkrete Malerei und Zeichnung

Neben konkret-konstruktiven Plastiken entwirft Betha Sarasin auch Gemälde oder Zeichnungen in derselben Formensprache. Generell entstehen ihre zweidimensionalen Arbeiten „fast immer als Reduktion meiner [konkret-konstruktiven, d. Verf.] Skulpturen“⁸² (Betha Sarasin). Tatsächlich lassen sich auf ihnen einige von den Plastiken bekannte Formen wiederfinden, insbesondere ihr zum Erkennungszeichen gewordenes „Zweieck“. Eine flächige Abwandlung dessen bildet etwa im Jahr 1977 die modulare Grundlage zweier Tuschzeichnungen⁸³, die möglicherweise im Zusammenhang mit Betha Sarasins Wandgestaltung für das Altersheim Hofmatt in Münchenstein entstanden sind⁸⁴. Indem die Künstlerin die identischen, auf Quadraten basierenden „Zweieck“-Elemente innerhalb eines Rasters unterschiedlich flächenfüllend ausrichtet, ergeben sich Parallelen zu Arbeiten anderer seriell-systematischer Kunstschaffender wie etwa Reiner Kallhardt oder Milos Urbasek, in deren Schaffen das Prinzip der Permutation zentral ist.

Diverse ihrer aus der Kombinatorik gewonnenen Kunstwerke dienen Betha Sarasins zudem als Vorlage für ihre Kirchenfenster. Diesbezüglich besonders überzeugend gestalten sich diejenigen der Neuapostolischen Kirche in der Breisacher Straße in Basel (1972)⁸⁵, auf denen innerhalb eines Quadratrasters einfache geometrische Grundformen in verschiedenen formalen Varianten und Zusammenstellungen durchgespielt werden. Vorteil einer solchen Arbeitsweise ist neben ihrer Ökonomie eine zugleich einheitliche, dabei jedoch abwechslungsreiche Gesamtgestaltung. Dass Betha Sarasin überhaupt die Kombinatorik künstlerisch

anwendet, kann möglicherweise auf ihre Arbeit im Bereich des Designs zurückgeführt werden: Bereits die variabel zusammensetzbaren Glasleuchter(-Elemente), die sie in den 1960er-Jahren mit ihrem Mann Teff Sarasin entwickelt hat, sind durch diese Entwurfsmethode gekennzeichnet.

3.4 Trompe l'œil

Neben der Kombinatorik sind diverse von Betha Sarasins damaligen Zeichnungen und Gemälde durch eine weitere Eigenheit charakterisiert: die optische Täuschung. Sie erklärt hierzu: „Mit dem Suchen nach mehrdimensionalen Wirklichkeiten habe ich viel Zeit verbracht. Ich habe sie gezeichnet in Form von Trompe-l'œil-Situationen auf der Würfelkante.“⁸⁶ Ein Beispiel dessen ist das Gemälde „Vier Zweiecke“⁸⁷ (1973). Bereits jedes der vier dargestellten Zweiecke ist gemäß der Wahrnehmungspsychologie eine „Kippfigur“ und kann als solche ambivalent gelesen werden: Entweder als „Zweieck“ und somit als Würfel, dem an einer Ecke ein keilförmiges Teilstück fehlt; oder, genau invers, als offener quadratischer Raum, in dessen Ecke ein Keil sitzt. Hierzu kommen in diese Bild weitere Besonderheiten: Fehlende Konturlinien etwa bewirken eine optische Verschmelzung räumlich zueinanderstehender Würfelseiten zu einer ebenen Fläche. Mit der Axonometrie als Perspektive können wiederum die Würfelkomponenten von unterschiedlichen Blickwinkeln aus innerhalb einer einzigen Komposition dargestellt werden. Die Zweiecke sind dabei auf verschiedenen tiefen Bildebenen zu einem physisch nicht ausführbaren Gefüge zusammengestellt, wodurch es sich hier um eine sogenannte „Unmögliche Figur“ handelt⁸⁸. Letztlich entsteht in der Summe ein vielfach irritierendes Bildmotiv, das die gewohnte Wahrnehmung in Frage stellt und zugleich zum Entschlüsseln des Dargestellten animiert.

Mit derartigen Arbeiten auf Basis optischer Phänomene wird Betha Sarasin zu einer Vertreterin der Op(tical)-Art. Insbesondere ab der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre erfährt diese bis in die frühen 1970er-Jahre hinein eine große Popularität. Visuelle Kippfiguren existieren denn auch im künstlerischen Werk anderer Künstler, die der Op-Art zugerechnet werden, wie Josef Albers oder Marc Adrian; gleiches gilt für Irritationsmomente auf Basis isometrischer Darstellungen, die unter anderem bei Edna Andrade, Herbert Aulich oder Thomas Lenk zur Anwendung kommen. Parallelen zu Betha Sarasin lassen sich insbesondere im Œuvre des damals bekanntesten Vertreters dieser Kunstrichtung, Victor Vasarely, finden.⁸⁹



Betha Sarasin, 2 Cous(s)ins, 1978

Originär ist eine von Betha Sarasins daran anknüpfende Weiterentwicklung. Um 1974 geht sie mit dem „Faux Marbre“ dazu über, eine jahrhundertealte Technik aufzugreifen und einigen Flächen ihrer Kompositionen künstliche Marmorstrukturen aufzumalen, wie in „6 Elemente auf türkischem Marmor“⁹⁰. Ihr Gebrauch einer verfälschenden Dekorationstechnik galt der aufklärerischen und puristischen konkret-konstruktiven Kunst als Affront. Er erklärt sich zum einen aus Betha Sarasins genreübergreifender Faszination für Trompe-l'œuils, zu denen etwa neben „Kippfiguren“ und Marmor-Skulpturen in Kissenform („2 Cou(s)sins“⁹¹, 1978) eben auch der „Faux Marbre“ gehört. Zum anderen führt sie mit ihrem ebenso wertschätzenden wie ironischen Rückgriff auf eine historische Handwerkstechnik die damals stagnierende konkret-konstruktive Kunst auf eine neue, geradezu postmoderne Ebene. So nimmt etwa der falsche Marmor prinzipiell die Anfang der 1980er-Jahre provokativ zur Schau gestellte Vorliebe der Postmoderne für vorgeblendete Musterlaminat im Design vorweg⁹² – einem Material, das die Moderne mit ihrer ehrlichen „Guten Form“ noch ablehnend gegenüberstand. Gerade zu Beginn der 1990er-Jahre wird Betha Sarasin dieses Prinzip weiterführen. Möglicherweise angeregt durch ihre zeitgleichen Überarbeitungen älterer Werke, geht sie dazu über, in diversen hochformatigen Gemälden geometrische Kompositionen mit unterschiedlichen Mustern und Strukturen zu versehen, die einen postmodernen „Pattern-Mix“ erzeugen.