

9. Schrift als bildnerisches Medium

Die Tendenz, Schrift als künstlerisches Medium zu gebrauchen, ist für das 20. Jahrhundert charakteristisch. Bereits im Kubismus, Futurismus und Dadaismus finden sich Protagonisten wie etwa Filippo Tommaso Marinetti („Parole in libertà“, 1913), die Worte und Buchstaben jenseits typografischen Korsetts und semantischer Funktion künstlerisch zu nutzen wissen. In der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts findet diese Entwicklung eine Fortsetzung, und so zählt neben Gastone Novelli, Günther Uecker, Cy Twombly und anderen auch Betha Sarasin zu jenen Namen, die zu eigenen Formen künstlerischen Schriftgebrauchs findet.

Als Vorstufe zu Betha Sarasins bildnerischer Integration von Schrift können bereits einige ihrer informellen Gemälde gewertet werden. Dazu zählt jenes auf dem Plakat ihrer Einzelausstellung 1963 der Züricher Galerie Staffelei. In breiten Pinselstrichen ausgeführt, setzt sich dessen Motiv aus geschwungenen Bögen und Balken zusammen. So ähnelt es Kunstwerken der Lyrischen Abstraktion, die wie etwa jene von Georges Mathieu mit ostasiatischer Kalligraphie assoziiert werden.²⁸¹

Der Übergang zu realer Schrift erfolgt schließlich in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre. Aus dem Jahr 1967 etwa datieren einige ungegenständliche Zeichnungen, in die Betha Sarasin Zahlen und Buchstaben in Form von Transferschriften setzt. Durch den Hersteller Letraset waren diese 1961 als trocken von einem Vorlagebogen aufzureibende Elemente auf den Markt gekommen. Den stark dynamischen Zeichnungen vermögen die von der Künstlerin aufgetragenen Schriftzeichen latent ein wenig Struktur entgegenzusetzen, übernimmt die Künstlerin doch die auf dem Letraset-Bogen vorgegebene Buchstabenanordnungen in Teilen. So liegen die typografischen Elemente linear und gleichabständig nebeneinander, zudem sind mehrere Exemplare gleicher Buchstaben seriell hintereinander gereiht. Tatsächlich aber wird die Ordnung der Vorlagenbögen von der Künstlerin im Moment des Auftragens größtenteils wieder konterkariert, verteilt sie doch die Schriftzeichen jenseits eines Systems rein kompositorisch in alle Richtungen auf der Zeichnung. Zudem sind die collagehaft applizierten Typen oft unvollständig oder von Fehlstellen durchzogen, wodurch sich eine die Unruhe der Zeichnung verstärkende kaputt-zerrissene Ästhetik ergibt. Nicht nur diesbezüglich scheinen diese Arbeiten das etwa zehn Jahre spätere Punk-Design vorwegzunehmen, ebenso avanciert in diesem just Letraset zu einem zentralen Do-it-yourself-Gestaltungsmedium.

Was Sarasins künstlerischen Gebrauch von Transferschriften erklären könnte, ist die Tatsache, dass diese in den 1960er-Jahren zunehmend zur Grundausstat-

tung im Grafikdesign gehören – einem Bereich, in dem sie zuvor tätig war. So sei hierzu in Erinnerung gerufen, dass sie auch ihre Zeichnungen mit einem Grafiker- (und Architekten-)Werkzeug, nämlich dem „Rapidograph“- Tuschezeichner, ausführt. Daneben lassen sich ihre Arbeiten auch von der bildhaften Verwendung typografischer Elemente innerhalb der Konkreten Poesie ableiten, die parallel zur Konkreten Kunst in den 1960er-Jahren den Höhepunkt ihrer Popularität erlangt.²⁸² Neben Künstlern wie Ferdinand Kriwet oder Hansjörg Mayer sei hier insbesondere Timm Ulrichs genannt, der als Urheber konkreter Kunst und Poesie 1962–1967 für seine Lettern-Bilder „Schriftstücke“ ebenfalls Transferschriften gebraucht.²⁸³

Werden in Betha Sarasins Letraset-Werken Buchstaben und Ziffern fern einer semantischen Botschaft rein formal gebraucht, so finden sich ab der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre auch Zeichnungen, in denen sie handschriftlich ganze Worte oder Sätze integriert. Dies gilt insbesondere für die Zeit um 1969/70, wobei ihre zeitgleich entstehenden konkret-konstruktiven Gemälde und Plastiken von dieser Entwicklung noch ausgenommen bleiben. Zwar basieren besagte Zeichnungen ebenfalls auf geometrischen Kompositionen, jedoch sind sie viel freier und verspielter, bisweilen geradezu überbordend gestaltet. Typografische Elemente, Wörter und Texte finden sich dabei in einigen der Teilflächen der mit einem Tuschkübel ausgeführten Konstruktionen, sie sind ihnen buchstäblich eingeschrieben.

Beispiele dessen finden sich im Blatt „Les Recherches Polémiques“²⁸⁴ aus dem Jahr 1969. Auf diesem ist in einem dichten geometrischen Gefüge eine annähernd quadratische Form mit Zahlenreihen gefüllt, deren Lesbarkeit jedoch durch eine aufliegende Gitterschraffur beeinträchtigt wird. Gleiches gilt für einen vierzeiligen Textverbund in der oberen Partie: Einzelne Bereiche, etwa eine Datumsangabe oder singuläre Begriffe, sind zwar zu entziffern. Doch betrifft dies nicht alles Geschriebene, da dieses von parallelen Linien gekreuzt wird.

Dies erlaubt den Schluss, dass es der Künstlerin nicht ausschließlich – möglicherweise sogar nicht primär – um die Lesbarkeit der Texte geht. Da sie fast sämtliche Elemente der Komposition mit Linien oder Gittern unterschiedlich schraffiert, scheint es vielmehr, als nutze sie Schrift auch rein formal zur ornamentalen Differenzierung und Gestaltung der Teilflächen. Außer Frage steht jedoch, dass die Künstlerin zugleich die (potenzielle) Entzifferbarkeit als zusätzliche Ebene der Kunstrezeption mit einkalkuliert, ja geradezu mit der Neugierde des Publikums spielt und so eine intensivere Beschäftigung mit dem Bild erreicht.

Ab der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre rückt das Arbeiten mit Schrift in den Hintergrund, es manifestiert sich jedoch, nun sogar in verstärkter Masse, wieder in den 1980er-Jahren. Bis in die 2000er-Jahre prägt es ihr Schaffen und findet in der Folge auch in Gemälden seinen Niederschlag („Signe“²⁸⁵, 2000, u. a.). Hat die Künstlerin zuvor nur geometrische Formen handschriftlich mit Texten ausgefüllt, geschieht dies nun auch bei gegenständlichen Motiven. Dies ist etwa in der

Tuschzeichnung „Acca intrigiert“²⁸⁶ (1987) der Fall, bei der sie Teile des Beinkleids einer Figur flächendeckend mit einem – nun in Gänze lesbaren – Text versieht, der sich auf das dargestellte bezieht.

Auch in anderen Beispielen werden ab den 1980er-Jahren die geschriebenen Passagen zunehmend dechiffrierbar und länger, während sich die Schrift tendenziell vergrößert. Beispiel dessen ist das vorwiegend aus geometrischen Formen gebildete „Wortrad einer schlaflosen Nacht“²⁸⁷ (1984), bei dem Betha Sarasin einigen Flächen einen tagebuchartigen Eintrag einschreibt. Weiterhin konterkariert die Künstlerin dabei aber sporadisch die Lesbarkeit. So sind in diesem Blatt neben Schraffuren, welche in drei Bereichen die Schrift überdecken, einige Partien in Spiegelschrift notiert. Zu dieser schon in den 1960er-Jahren angewandten Technik,²⁸⁸ die auch Leonardo da Vinci beherrschte, erklärt sie: „Als Linkshänderin kann ich mit beiden Händen gleichzeitig normal und Spiegelschrift schreiben. Nach intensivem Training gelingen mir auch synchron Texte in zwei verschiedenen Fremdsprachen.“²⁸⁹ Bezüglich dieser besonderen Fähigkeit sei auf weitere Kunstschafterinnen verwiesen, die mit Spiegelschrift arbeiten. Zu nennen ist neben Jochen Gerz insbesondere Mary Bauermeister, die – diesbezüglich prinzipiell mit Betha Sarasin vergleichbar – seit den 1960er-Jahren die Lesbarkeit von Schrift in ihren Werken bewusst beeinträchtigt, um eine bivalente Rezeption als semantische Information oder als kompositorisches Bildelement zu ermöglichen.²⁹⁰

In den bisherigen Werken hat Betha Sarasin zunächst Motive in Konturen ausgeführt und diese nachträglich mit Schrift gefüllt. Folge dessen ist, dass die Textflächen stets linear eingefasst sind. Dies ändert sich häufig ab den 1990er-Jahren. In einigen ihrer Spraybilder etwa sprüht sie Text einfach über bestehende Kompositionen, was Erinnerungen an ihre Werkgruppe der Übermalungen weckt.

Daneben entsteht in dieser Zeit ein neuer Typus Schriftbild, von dem sie insbesondere in der Mitte der 2000er-Jahre diverse ausführt. Es handelt sich hierbei um Arbeiten, die als reine Schriftbilder nun ausschließlich aus Schrift gebildet sind. Auf meist weißem Grund werden dabei mittels Tuschkübel oder breitem Pinsel Textzeilen in schwarzer Farbe untereinander geschrieben, die sich selbst ohne Konturlinien rein optisch zu geometrischen Flächen verbinden. Da die durchgehende Schreibschrift sehr bewegt ist und sich auch die Ober- und Unterlängen häufig überlappen, ist in dieser Werkgruppe die Lesbarkeit erneut stark eingeschränkt (u. a. „Words solidify into scriptures“²⁹¹, o. J.).



Betha Sarasin, Words solidify into scriptures, undatiert

Dieser Umstand wird durch den partiellen Einsatz von Spiegelschrift und durch nachträgliche Überschreibungen von bereits Geschriebenem verstärkt. Letztgenannte Technik nutzt die Künstlerin in manchen Werken wiederum, um analog zu einer Schraffur ausgewählte Partien dunkler zu gestalten. Mit dem so gewonnenen Hell-Dunkel-Repertoire gelingt es ihr sogar, geometrische Kompositionen zu bilden, die ausschließlich aus Schriftzeilen bestehen.

Dass Betha Sarasin in den 1980er-Jahren die Schrift vermehrt künstlerisch einsetzt, ist wohl auch ein Resultat ihrer damaligen Konzentration auf die schriftstellerische Tätigkeit – 1988 erscheint das von ihr mitverfasste Buch „Die Reise zu den Seen“ (1988). Hat sie zwar schon zuvor Buchstaben und Worte in ihre Kunst integriert, so ist es auch ihr Mit-Autor Markus Ganz, der die Künstlerin auf die pikturalen Qualitäten ihrer geschriebenen Texte explizit hinweist und so Betha Sarasin indirekt darin bestärkt, reine Schriftbilder anzufertigen.²⁹²

Als Autorin wiederum verfasst Betha Sarasin noch eine ganze Reihe weiterer Bücher, die sie neben Texten auch mit Bildern füllt.²⁹³ Sie bleiben laut Künstlerin nur deshalb Einzelstücke, weil sie in zu schneller Abfolge entstehen. Während man Betha Sarasin im Grunde als typisches Beispiel einer literarischen und künstlerischen Doppelbegabung klassifizieren könnte, wie sie auch andere Kreative wie etwa Henri Michaux charakterisiert, bringt sie ihre eigenen schriftstellerischen Leistungen in der ihr eigenen Mischung aus provokativem Humor und trockener Nüchternheit wie folgt auf den Punkt: „Ich bin ein Poète de dimanche.“²⁹⁴