

www.annelisezwez.ch Text für Katalog Beatrix Sitter anlässlich ihrer Ausstellung im Kunstmuseum Thun, 1997

Ja ist immer auch Nein

Gedanken zu Schwerpunkten und Wandlungen im Werkverlauf von Beatrix Sitter-Liver

Annelise Zwez

"Wenn die Anstrengung zur Lust wird, bekomme ich Flügel und werde zu meinem Double"

Christine Brodbeck, 1981¹

"Ja ist immer auch Nein", sagt Beatrix Sitter-Liver und verweist damit auf ihren kritisch hinterfragenden Geist und zugleich auf die treibende Kraft, sich in immer neuen künstlerischen Prozessen der Erfahrung zu nähern, in der sich das eine im andern aufhebt. Das Feld, in dem sie dabei denkt und gestaltet, ist im weitesten Sinn des Wortes die Natur. Ihre Phänomene, ihre Eigenarten, ihre Kräfte. Dies geschieht indes nie im Sinne abstrakter Forschung, sondern stets im Gespräch mit dem Menschen über Zeiten und Kulturen hinweg. Der Ort, wo sich das Beobachten, das Analysieren, das Umsetzen abspielt, ist stets der ganze Körper: das Sehen, das Fühlen, das Hören, das Riechen, das Tasten im Rhythmus von Ruhe und Bewegung, Einhalten und Weitergehen.



Die äussere Form, in welcher sich die künstlerische Suche im Laufe von mehr als 35 Jahren

ununterbrochener Arbeit manifestiert, ist ebenso von Ideenreichtum wie von Neugierde geprägt, ebenso von mannigfaltigem Talent wie von der Lust an den neuen Möglichkeiten, welche Frauen der Generation von Beatrix Sitter Schritt um Schritt miterlebt, miterlitten und miterkämpft haben. Der Weg führt von Malerei und Collage über eine zugleich erfolgreiche wie ambivalente Zeit im Bereich der

Textilkunst hin zu erweiterten Auseinandersetzungen mit Naturmaterialien. Diese treten in den letzten Jahren in einen stärker übersetzten Austausch mit den geistigen und gestalterischen Zielsetzungen der Künstlerin, werden zum Dialog mit Erde und Himmel.

In der Entwicklung spiegeln sich ebenso Zeitphänomene wie analoge, künstlerische Entwicklungen von den 60er Jahren bis heute. Das Werk Beatrix Sitters ist darin eine Zelle, ebenso das Ganze wie das Individuelle in sich tragend und ausspielend. Es gehört zu den faszinierenden Momenten des Aelter- und Reiferwerdens, dass man im Rückblick zu erkennen vermag, dass gewisse Grundprägungen - äussere und innere - in sich wandelnder Form immer wieder aufscheinen. So durchzieht das starke Moment einzelgängerischen Auf- und Ausbruchs im Wechselspiel mit pragmatischer Anpassung das Leben der Künstlerin wie ein roter Faden.

Das Kräftespiel zwischen Mann- und Frausein ist dabei als Gewicht nicht wegzudenken. Der erste Aufbruch erfolgt schon während der Gymnasialzeit in Bern; mit 18 Jahren reist Beatrix Liver als AFS-Studentin für ein Jahr nach Amerika. All die Schulfächer, die sie immer schon hasste, lässt sie ausfallen, konzentriert sich stattdessen auf Drama, Tanz, Kreatives Schreiben, Zeichnen und Malen. Die Lust, die Welt gestaltend zu begreifen, schafft sich für immer Raum. Die Machtworte des Vaters sorgen indes zunächst dafür, dass die Matura ordnungsgemäss absolviert wird. Ob er je erfahren hat, dass seine Tochter, während er in den Ferien weilte, heimlich in einem Warenhaus arbeitete, um sich damit zwei Semester Tanzunterricht zu verdienen?

Der Wunsch der gestalterisch überaus begabten Maturandin, Künstlerin zu werden und an einer ausländischen Kunstakademie zu studieren, wird jedenfalls nicht erhört. So tümpelt Beatrix Liver zwei Jahre in Bern herum, arbeitet in einem Grafikatelier, besucht Kurse an der Kunstgewerbeschule, nimmt Vorlesungen an der Universität, lernt Künstler kennen. Mit 500 Franken in der Tasche reisst sie 1960 nach Island aus. Dieter Roth holt sie am Schiffshafen ab und vermittelt ihr einen Grafikerjob in Reykjavik. Sie packt die Chance, lernt in kürzester Zeit die Sprache des Landes und wirbt für isländische Schokolade und Erbsen. Gleichzeitig lässt sie sich von der einmaligen Landschaft fangen, malt Aquarelle voller Licht und Wasser, fasst Gesten und Formen mit collagierten Einschüben. Bevor sie abreist, lässt sie mitten in der Stadt ein Zelt aufstellen und veranstaltet darin eine Ausstellung mit gegen sechzig Werken. (Abb.) Mehr als der Verkaufserfolg hat sich ihr die Erinnerung eingeschrieben, dass der Altmeister der isländischen Malerei, Johannes S. Kjerval, ohne Worte und Kommentar über Nacht einen Boden ins Zelt einpassen liess, weil es doch so regnete.

Seit frühester Kindheit ist Flerden unweit von Thusis im Kanton Graubünden ein magischer Ort für Beatrix Liver. Ihr Vater, Professor für Jurisprudenz an der Universität Bern, war daselbst als Sohn einer Bergbauernfamilie aufgewachsen und die enge Beziehung, die er zu den Menschen und der Natur der Region hatte, gab er seinen drei Töchtern während unzähliger Ferienwochen mit auf den Lebensweg. Flerden ist Kontrapunkt zu Bern, birgt in der Empfindung die Fülle, die Kultur der (eigenen) Vergangenheit. 1963 weilt die Künstlerin einmal mehr im Haus der Familie in Flerden. (Abb.) Dabei entdeckt sie im Estrich einen alten Webstuhl, auf dem einst ihre "Mütter" gearbeitet haben. Frauen aus dem Dorf zeigen ihr, wie damit umzugehen ist und schon sitzt Beatrix Liver - stets fasziniert von neuen Gestaltungstechniken - am Webstuhl und experimentiert mit der neuen Möglichkeit, "Bilder" zu kreieren. Vergangenheit, (Frauen)tradition und Gegenwart verbinden sich.

"Eigeninitiative" ist ein Begriff, der im Zusammenhang mit Beatrix Sitter-Liver - im Gegensatz zu vielen Künstlerinnenbiographien - immer wieder Bedeutung trägt. So ist es nichts Aussergewöhnliches, dass sie im Frühjahr 1964 im Atelier Theater in Bern, das in dieser Zeit für Ausstellungen gemietet werden kann, ihre neuen Arbeiten zeigt. Es sind Collagen aus Island, Aquarell- und Tuschimpressionen von Malta² und die genannten "basse lisse" Experimente in Rot, Blaugrün und Naturweiss. Dass sich die Textilkunst gerade in dieser Zeit künstlerisch entscheidend erneuert³, ist Beatrix Liver nur am Rand bewusst; ihr Ansatz ist ein ganz anderer und ihre bisherige Tätigkeit und Ausbildung in keiner Art und Weise darauf ausgerichtet.

So ist es denn eher eine Ueberraschung, dass ihre allerersten, gewobenen Arbeiten das grösste Echo auslösen. Sie tragen ihr in der Folge ein erstes Eidgenössisches Stipendium ein. Ein Stipendium für "angewandte Kunst" freilich, was die undifferenzierte (sprich: diffamierende) Haltung gegenüber der Erneuerung der Kunst mit textilen Materialien in der Biographie der Künstlerin - und mit ihr aller mit Naturfasern arbeitenden Kunstschaaffenden - von Anfang an mitschwingen lässt. Vorerst macht der Lebensverlauf jedoch eine Schlaufe. Beatrix Sitter-Liver zieht mit ihrem Mann, Beat Sitter, für ein Jahr nach Köln. Wie immer auf der Suche nach Neuem, macht sie eine Art Stage in einem Trickfilm-Atelier in Mehlem bei Bonn. Dabei entstehen auch eigene, kleine Filme. Für die Geburt ihres ersten Kindes kehrt Beatrix Sitter 1965 nach Bern zurück.

Von Rückzug an den häuslichen Herd kann jedoch keine Rede sein, zu vital ist der Wille und die Lust, Eigenes zu schaffen. Dennoch "diktieren" über Jahrhunderte eingeschriebene Muster - wir schreiben erst das Jahr 1965, die Schweizer Frauen haben noch nicht einmal ein Stimmrecht - gewisse Entscheidungen, sei es auch nur

unter der Oberfläche des Bewusstseins oder aus "organisatorischen Gründen". Durch die Familie sesshafter geworden, stellt sich ihr die Frage, ob sie den Zug "Trickfilm" oder das Experiment "Textil" weiterverfolgen will. Da der Ankauf eines Webstuhles "bequemer" (sprich: leichter kombinierbar mit Mutterpflichten) ist, stellt sie die Weichen entsprechend. Im Hintergrund pulsiert ja der Erfolg, den ihr die ersten Arbeiten gebracht haben und das Wissen, dass im Textilien zur Zeit Aufbruchstimmung herrscht.

Gleichzeitig sagt die Künstlerin im Rückblick: "Das Weben setzte meiner grenzenlosen Neugierde, immer wieder Anderes auszuprobieren, Leitplanken und das war in dieser Zeit gut so". Dieser Satz wäre nicht weiter beachtenswert, hätte nicht die andere bedeutende Berner Textilkünstlerin jener Zeit, Lilly Keller, der Schreibenden in anderem Zusammenhang nur wenige Wochen zuvor genau dasselbe gesagt auf die Frage hin, warum sie (schon in den 50er Jahren, aber im selben Alter wie Beatrix Sitter) von der Malerei zur Textilkunst gewechselt habe. Ganz offensichtlich war das Grenzen setzen und das Rückkoppeln an eine Frauentradition eine Kraft, die in einer tiefliegenden Schicht unendlich stark ins Frauen-Erwachsenensein eingraviert war.

Nun, das Grenzen setzen ist für Beatrix Sitter, ihrem Naturell entsprechend, gleich bedeutend mit dessen Ränder ausloten und sich textiltechnisch auf einen hohen Stand zu bringen. Dass sie dabei Autodidaktin ist, erspart ihr die Mühsal, Tradition abschütteln zu müssen. Bereits 1967 kauft der Kanton Graubünden eine erste Arbeit in "haute lisse" an, 1968 und 1969 erhält sie weitere Eidgenössische Stipendien und 1969 wird "Erinnerung an Askja"⁴ (Abb.) in die "IV^e Biennale Internationale de la Tapisserie" in Lausanne aufgenommen. Das Werk ist heute im Besitz der Sekundarschule Köniz. Charakteristisch für Beatrix Sitters Arbeiten ist von Anfang an das Miteinbeziehen des Zettels in die Formgestaltung.

Er ist nicht nur Träger, sondern auch Linie, Bündel, "Gitterstab". Es geht Beatrix Sitter nicht ums Bild, sondern darum, dass sich Farbe, Wolle und Webtechnik gegenseitig durchwirken und objekthaft zum Ausdruck bringen. Als Impulse im Hintergrund dienen oft Muster und Zeichen alter Kulturen, die sie auf Reisen entdeckte, zweifellos aber auch das ganze Feld der sich experimentell ausweitenden Textilkunst. Grosse Bedeutung hat dabei das Werk von Magdalena Abakanowicz, deren Schaffen ab 1965 regelmässig in der Schweiz zu sehen ist. Ihre Aussage von 1967 gilt ebenso für Beatrix Sitter: "Ich mag keine Regeln und Vorschriften, es sind Feinde der Imagination. Ich bediene mich der Techniken der Weberei, aber ich biege sie nach meinen Vorstellungen zurecht." ⁵

Ab 1970 werden weitere Momente wichtig: Zum einen die bewusste Anlehnung an "Kleidhaftes" in die nun geschlosseneren Webtechnik. Das Funktionelle eines Ponchos zum Beispiel, oder eines Gilets, wird aufgehoben, in Form und Gestaltung an sich umgesetzt und doch zum Menschen und der Tradition des Textilen als wärmende Hüllen in Beziehung gesetzt. Als Beispiel seien die "Trois Gilets" von 1971 erwähnt. (Abb.) Marksteincharakter hat zum andern "Passage privé", ebenfalls 1971, geschaffen für die "V^e Biennale Internationale de la Tapisserie" in Lausanne. (Abb.) Es ist eines der ganz frühen Werke überhaupt, die nicht mehr von der Wand in den Raum vordringen, sondern selbst Raum bilden. Einer Spirale gleich umfasst der aus zwei langgestreckten Dreiecken gebildete "Passage privé" eine Raum-Säule: man wird von aussen an eine Art Treppenaufgang erinnert, spürt im Innern ein auf- und absteigendes Raumgefühl.

Dass diese beiden wichtigen Arbeiten 1971 entstehen, ist nicht ganz Zufall; sie wirken im Rückblick wie ein Aufbäumen gegen das nun immer manifester werdende Moment der Ausgrenzung. Bis 1970 ist sich Beatrix Sitter einer Diskriminierung als Künstlerin nicht im eigentlichen Sinn bewusst. Die von ihr angewandte Technik entspricht nach Aussen dem Cliché "Frau", sie arbeitet einzelgängerisch für sich, ist also nicht direkt mit der in dieser Zeit nicht gerade frauenfreundlichen Berner Kunstszene (Stichwort: Meret Oppenheim) konfrontiert.⁶ Sie findet in ihrem Kreis Anerkennung, ist als verheiratete, junge Mutter mit zwei kleinen Kindern in die Gesellschaft integriert. Dass die Textilkunst mehr oder weniger eine Frauendomäne ist, stört sie nicht, denn "ich traf da eine Vielzahl hochinteressanter Künstlerinnen aus verschiedensten Ländern".

Dann aber bewirbt sie sich 1970 um die Aufnahme in die Gesellschaft Schweizer Maler, Bildhauer und Architekten (GSMBA), Sektion Bern, und erhält zur Antwort, man nehme keine Frauen als Aktivmitglieder auf. "Da wurde mir meine Situation schlagartig bewusst und ich begann mich kulturpolitisch dagegen zu wehren." Beatrix Sitter-Liver ist bis heute eine aktive, fraubewusste, engagierte Berner Kulturpolitikerin, die in zahlreichen Kommissionen Wesentliches geleistet hat und bei jeder Gelegenheit immer noch tut. 1970 tritt sie - nicht aus Trotz, sondern sehr bewusst - in die nur Künstlerinnen aufnehmende Berner GSMBK ein. Sie ist bis heute - ähnlich wie zum Beispiel Ingeborg Lüscher - aus kulturpolitischen Ueberlegungen Mitglied geblieben, auch wenn sie seit dem "Fall der Männerbastion" (1973) gleichzeitig Mitglied der GSMBA ist.

Zur Diskriminierung als Künstlerin tritt immer mehr auch jene als Textilkunstschaaffende und zwar in geradezu schizophrener Art und Weise. Zwar ist man in Bern - im Gegensatz zu anderen Orten in der Schweiz - nicht so verboht,

dass man textile Arbeiten nicht einmal zur Jurierung an den Jahresausstellungen in der Kunsthalle zulässt; so sind Arbeiten von Beatrix Sitter-Liver ab 1969/70 regelmässig in den "Weihnachtsausstellungen" präsent. Die Ausgrenzung kommt eigentlich von der Rezeption her; die massgebenden Kunstkritiker und Kunsthistoriker vermögen nicht zu erkennen, dass textiles Schaffen Einheit von Farbe und Material, "Malerei" mit haptischer, räumlicher, objekthafter Struktur, Raumgestaltung, Environnement sein kann und ignoriert dieses Schaffen als "Architekturdekoration" schlichtweg. Nicht ganz ohne Schmerz sagt Beatrix Sitter heute: "Es bedurfte des Zerfalls der Textilkunstszene in den 90er Jahren, um die Bedeutung des Textilen für die Kunst neu zu sehen".⁷ Dieser Diskriminierung steht in den 70er Jahren ein ungeheurer Boom im Ghetto der Textilkunst gegenüber; im Gegensatz zu vielen anderen Kunstschaffenden, können die Textilkünstlerinnen vom Verkauf ihrer Werke leben. Man fragt sich im Rückblick, wie weit in dieser abstrusen Ausgrenzung unterschwellig auch ein unschönes Eifersuchtsmoment gegenüber erfolgreichen Künstlerinnen mitschwang.

Beatrix Sitter-Liver nimmt das für sie Positive und schafft in den 70er Jahren eine Vielzahl von zum Teil grossformatigen Wandarbeiten, von denen zahlreiche in öffentlichen Bauten in Bern und der übrigen Schweiz hängen. Massgebend ist für sie ihr eigenes Empfinden, das sie 1976 in der in Hannover erscheinenden "Textilkunst" publiziert:...."Eine Tapiserie ist kein Bild. Sie teilt sich direkter, sinnlicher mit als das Bild durch ihre Präsenz im Lebensraum, dem sie Atmosphäre verleiht. Sie drängt sich dem Betrachter auf, während das Bild nur zur Betrachtung einlädt. ...Die Flexibilität der textilen Materialien und ihr hervorragender haptischer Reiz widersetzen sich aktiv dem Ueberhandnehmen eines Bildgeschehens im Werk. So haben sich meine Wandteppiche gänzlich vom Rechteck der Bildform gelöst und greifen häufig aus in die dritte Dimension. Als Objekte tragen sie ihre Eigenform und Eigenfarbe zur Schau, ohne etwas darstellen zu wollen ausser sich selbst."

Das Zitat weist zunächst auf das unmissverständlich künstlerische Selbstverständnis von Beatrix Sitter, verrät von der Wortwahl her aber gleichzeitig, dass sie die Ausstellungen mit Neuen Tendenzen in der Kunsthalle Bern seit den 60er Jahren aktiv mitverfolgt hat und ihr die amerikanischen Colorfield und Minimal Art Tendenzen keineswegs fremd sind. Das zeigen auch ihre Arbeiten: Da ist zunächst einmal das Format; kaum ein Schweizer Künstler malt in dieser Zeit Formate wie sie für Beatrix Sitter (und andere Textilkünstlerinnen) selbstverständlich sind. Grösse als Kraft, als Farb- und Formdimension in Relation zur Wand, zum Raum ist ein wichtiges Moment. Die dreiteilige Tapiserie "Nr. 35" von 1972 (Kirchgemeindehaus Bremgarten bei Bern) ist 2,2 x 5 Meter gross, "Orizon 1" von 1974 (Israelitische Cultusgemeinde Zürich) 2,3 x 4,3 Meter und "Medizinmanns

Mantel" von 1975 (Zieglerspital Bern) ist gar 3 x 6,50 Meter gross. Im Gegensatz zur grossen Geste in der amerikanischen Malerei, ist der Ausdruck in den Wandteppichen aber - ähnlich wie in der Skulptur - von Konzentration und Ausdauer, verbunden mit gefestigter Form, geprägt.

Denn anders als zu Aubusson-Zeiten, wo der Textilkünstler meist nur der Entwerfer der Kartons war, entscheidet die Textilkünstlerin der 70er Jahre über Form, Farbe, Material und Ausführung in einem. Vielleicht ist gerade dieses Ganzheitliche, Aufbruch und Tradition Verknüpfende mit ein Grund für die Dominanz der Künstlerinnen im textilen Bereich. Im Katalog zur III. Berner Kunstaussstellung in der Kunsthalle (1977), für die Beatrix Sitter mitverantwortlich zeichnet und in die sie Material-Künstler verschiedenster Ausrichtung einbringt, beschreibt sie stellvertretend, was für sie selbst gilt:

"Ob der Keramiker dem Geheimnis der Elemente auf der Spur ist, der Weber im Wirken Wachsen und Werden erfährt oder dem Glasmaler sein Werkstoff zur Traummaterie wird, immer ist es die Identifikation des Künstlers mit seinem Werkstoff, die den Weg und die Ausstrahlung des Werkes prägt. Zerebrale und emotionale Motive fallen fast ganz dahin neben der meditativen Versenkung in langwieriger, geduldiger und besessener Beschäftigung mit dem Material, das durch seine Herkunft ständig die Rückbindung zur Natur evoziert."

Sind die Wandteppiche der frühen 70er Jahre oft ausgesprochen formbetont und erinnern zuweilen in zeichnerhafter Reduziertheit, ähnlich wie die Bilder von Georgia O'Keefe, an Pflanzenformen, die sich auch als "weiblich/männlich" lesen lassen (Abb.)*, so treten in "Medizinmanns Mantel" (1975/77) neue Elemente hinzu. Sie spiegeln die weiterhin rasante Entwicklung der Textilkunst in der zweiten Hälfte der 70er Jahre pionierhaft (Abb.). Einerseits wird der "Teppich" zum "Mantel", der die Architektur gleichsam "ummantelt" und dabei in den Raum ausgreift, zum andern wird das Moment des variablen Elementes eingeführt, ähnlich wie in der Skulptur der 70er Jahre. Gearbeitet wird mit langen, gewobenen Bändern, die je nach Formintention zu "Säulen" oder "Orgelpfeifen" geformt, zu "Schrauben" gedreht, zu "Flügeln" geschwungen, zu dichten Spiralen aufgedreht werden.

Während noch bis 1980 gewobene Wollteppiche entstehen (der letzte im Format 7 mal 5,2 Meter) und Beatrix Sitter im In- und Ausland (vorallem auch in den osteuropäischen Staaten) als Textilkünstlerin ausstellt, beginnt im Abseits eine neue, experimentelle Phase. Die im wollenen Material verkörperte Verbundenheit mit der Natur wird im Sinne eines unmittelbareren Einbezugs weiterentwickelt. So legt Beatrix Sitter zum Beispiel ein Teppichfragment hinaus in den Garten, hängt ein

anderes in den See, um die Veränderungen durch Witterung und Wasser zu beobachten. Sie kombiniert Mohair-Fäden mit blattlosen Aesten, die sich in vertikale Reihung verzahnen. Gleichzeitig erweitert sie die Materialpalette der nun bereits in Anführungszeichen zu setzenden "Tapisserien" radikal.

Sie arbeitet mit Zweigen, mit Schilf, mit Gras, mit Mais, mit Blättern. Sie führt damit in aller Breite fort, was die Pionierin der Schweizer Textilkunst, Elsi Giauque, 1945 mit ihrem "Mais"-Teppich ansatzweise erkundete. Die Natur selbst wird zum Bildgewebe. (Abb.) In der Aussenform dominiert die Dreiteilung, die zugleich Assoziationen an "Altar" weckt wie auch an Rumpf und Arme (Flügel). Die Natur in ihrer faszinierenden Schönheit und ihrer auf Zerfall ausgerichteten Vergänglichkeit wird eins zu eins - ohne metaphorische Umsetzung in Zeichnung oder Malerei - zum Thema ihrer selbst. Neben den "gewebten", grossformatigen Arbeiten, entstehen, zum Teil miniaturhafte, Bildkästchen und Natur-Bücher mit Geweben aus verschiedensten Fasern, mit umrollten Zweigen, mit eingesteckten Federn. Handgeschöpftes Papier wird wichtig und in Leinen eingewebte, aquarellierte Papierstreifen schlagen den Bogen von den frühen Island-Aquarellen zur Gegenwart.

Beatrix Sitter-Liver steht mit ihrer Thematik nicht allein. Nach der Publikation der Thesen des "Club of Rome" (1972), die mit ungeschminkter Deutlichkeit auf die Endlichkeit der Naturressourcen und die damit verbundenen ökologischen Gefahren hinweisen, setzt in der Kunst - in der Malerei wie in der Objekt- und Konzeptkunst - eine starke Auseinandersetzung mit dem Thema "Natur" ein.⁸ Für Beatrix Sitter steht dabei nicht ein zielgerichtet kritisches Moment im Vordergrund, sondern viel stärker das in seiner Bedeutung akzentuierte Bewusstsein der Verbundenheit, der Einheit von Leben und Lebensausdruck unter Einbezug von Vergänglichkeit und Tod. Darum ist es ihr wichtig, die Naturmaterialien direkt ins Werk einzubringen, mit ihrer Beschaffenheit, ihren Eigenschaften, ihren Veränderungen, ihrem Verfall zu arbeiten, sie in Dialog mit dem Denken und Empfinden des Menschen zu setzen. Charakteristisch hierfür sind nicht zuletzt die zahlreichen Natur-Bücher; "Liber mutus mortuum" zum Beispiel, in dem sie je eine Seite verstorbenen Verwandten und Freunden widmet.

Obwohl zu dieser Zeit an ihrem Wohnort politisch aktiv, ist der Wandel in Beatrix Sitters Schaffen nicht einseitig politisch motiviert, sondern resultiert ebenso sehr aus dem Familienalltag, in dem sie - dem Denken der Zeit entsprechend - verstärkt auf die Natur ausgerichtet zu leben versucht, um ihren Kindern entsprechende Werte zu vermitteln. Es darf dabei nicht unterschätzt werden, dass sich auch Beat Sitter in seinen philosophischen Schriften mit Umweltthemen befasst⁹, die Diskussion somit in der Gemeinschaft wechselseitige Nahrung hat. Gedanklich nicht ausgeklammert

werden darf auch das (verständliche) Bestreben der Künstlerin, aus dem ambivalenten Ghetto der Textilkunst auszubrechen und endlich ohne "wenn und aber" als Künstlerin akzeptiert zu werden. Gerade die Bedeutung, die Beatrix Sitter-Liver als Berner Textilkünstlerin hat, macht das indes nicht so einfach, indem jeder Faden, den sie verwendet, von den über sie Schreibenden als Rückkoppelung verwendet wird.

Umsomehr als die neue, offene Ausrichtung die künstlerischen Ansätze ab den 80er Jahren in verschiedenste Richtungen ausschwärmen lässt. Die Kinder sind mehr oder weniger selbstständig, die Frau hat in der Gesellschaft an Bedeutung gewonnen, Grenzen werden nicht mehr akzeptiert. In unterschiedlichsten Gestaltungssträngen, die Altes nach vorne schieben, Neues hinzuziehen, Anderes ausprobieren, entwickelt Beatrix Sitter ihr Werk, den Instrumenten einer Partitur gleich, in die Zukunft. Der fassbarste gemeinsame Nenner ist das Gespräch zwischen Mensch und Natur im Spiegel ihrer Kulturen vom Neolithikum bis zur Gegenwart. Dass dabei der weibliche Blickwinkel, Zeichen und Ueberlegungen, welche die Bedeutung der Frau in der Vergangenheit wie in der Gegenwart spiegeln, von besonderer Bedeutung sind, versteht sich fast von selbst; so vieles ist ja noch nicht bedacht und nicht gesagt. Dass in der Vielfalt das eine oder andere Projekt in eine Sackgasse mündet, wird bewusst in Kauf genommen.

Eine wichtige Arbeit in diesem Zusammenhang sind die "Flerdner Heutücher" (1981 - 1989). (Abb.) Obwohl Beatrix Sitter die sieben, 2 x 2 Meter grossen, quadratischen Tücher, welche die Bergbauern zum Tragen von Heu und Gras von den steilen Matten hinunter in ihre Ställe verwendeten, faksimileartig nachweben muss, handelt es sich (auch wenn die Arbeit einmal mehr so rezipiert wird) nicht um Textilkunst, da es zu keinem Zeitpunkt um die Tücher als Tücher geht. Diese stehen in den damit realisierten Installationen vielmehr als Zeichen für eine Kultur, die am Aussterben ist und gegen deren Vergessen Beatrix Sitter mit ihrer Arbeit ankämpft. Sie breitet die Tücher aus, hängt sie vertikal, horizontal, Buchseiten gleich in den Kreis; sie schleift sie, als wären es Häute, sie lässt sie tanzen. Räume lassen sich bespielen damit; die Tücher singen "Die Ode an den Berg", die auch die Summe der Kindheitserinnerungen der Künstlerin selbst ist.

Nirgendwo haben sich ihr die Veränderungen der Zeit seit den 40er Jahren so drastisch gezeigt wie in Flerden. Darum hat sie den "Heutüchern" für die Ausstellungen im Rahmen von "Natura forte" in München und Paderborn (1991) 60 Siebdrucke und Fotografien beige stellt, die vom Leben der Menschen, für welche diese Heutücher zum Lebensalltag in und mit der Natur gehörten, erzählen.

In den 80er Jahren gelingt es Beatrix Sitter-Liver, sich als "freie" Künstlerin über Bern hinaus Gehör zu verschaffen; 1982 wird sie zu "Natur und Kunst", einer der ersten Schweizer Freilichtausstellungen mit ortsbezogenen Installationen eingeladen. 1983 gewinnt sie den Wettbewerb für die "Kunst am Bau"- Gestaltung der Schweizer Botschaft in Saudi-Arabien ("Farbnebel"), 1984 findet eine grössere Ausstellung im Kunsthauskeller in Biel und 1985 im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen statt.

Zwei richtungsweisende Strömungen sind in den gezeigten Arbeiten erkennbar: Zum einen tritt die Erde als wichtiges, bis heute immer wieder eingesetztes Material breit in Erscheinung, zum anderen erscheint erstmals das von der Künstlerin vielfach genutzte Zeichen der Erdgöttin Gaia, das sie 1962 (!) als Grundriss eines mehr als 4000 Jahre alten Tempels auf Malta entdeckte. Es ist die reduzierteste Form eines weiblichen Körpers, der Erde ist und Erde trägt. Hauptwerk dieser Zeit ist "Terra Madre"¹⁰, eine grossformatige Arbeit, in der ein Nessel-Tuch die Grundlage für eine Vielzahl von Papier- und Faser-Quadraten bildet, welche die Form der Gaia andeuten. Die "Aecker" sind eingeriebene Erden verschiedenster mineralischer Zusammensetzung und Farbe, aber auch aufgereichte Pflanzenteile, eine Tierhaut, Federn usw.

In anderen Arbeiten lässt Beatrix Sitter immer deutlicher aufscheinen, dass es ihr nicht um eine romantisierende Bewunderung für die Natur geht, sondern um ein Aufrütteln, um ein Bewusstmachen von Zusammenhängen und Gefahren. Diese Arbeiten erreichen indes nie ganz die innere Dichte jener Werke, in welche sich die Künstlerin selbst mit Haut und Haar einbringt, keine Mühe scheut, um dorthin zu gelangen, wo sie sich mit ihrer Arbeit eins fühlt, sich im Werk im Moment seiner Entstehung als ihr eigenes "Double" empfindet, um es mit Christine Brodbeck zu sagen. Darum sind vielleicht erst die grossformatigen Erdarbeiten der frühen 90er Jahre als gültige Fortsetzung von "Terra Madre" zu bezeichnen.

Dort allerdings, wo es Beatrix Sitter gelingt, ihr naturverbundenes Lebensgefühl über einen versteckt humorvollen Ansatz, der durchaus zu ihrer Person gehört, in kritische Statements zu wandeln, da spielt es, da sprüht es. Zum Beispiel im 52teiligen "Staub der Wochen" (1986). Dass die Form vage an die frühen "Ponchos" und, von der fasrigen Fast-Monochromie her, an Erd- und Pflanzen-Arbeiten erinnert, ist eine Falschfährte. Form und Material entsprechen dem Vlies, das Hausfrauen in regelmässigen Abständen aus dem Fasernsammler ihres Tumblers nehmen. Das nach Bequemlichkeit lechzende Konsumverhalten des modernen Menschen, der die übermässige Abnutzung seiner Kleider im Trockenapparat gedankenlos hinnimmt, findet in der Arbeit von Beatrix Sitter eine hinterlistige Aufarbeitung. Gewichtiger und in der Stringenz faszinierend tritt das Spiel um Ernst und Nichternst in den für die

Berner Kantonalbank in Biel gestalteten Schatztruhen der "Nonvaleurs" (1987/88) in Erscheinung. Als wären es Brillanten, legt sie in der Natur gefundene "Goldige Nüteli" in teure, abschliessbare Vitrinen, wobei das "Sonnenrad" nicht aus der Antike stammt, sondern die verlorene Radkappe eines schnellen Wagens ist. Skizzen und Modelle zu eigenen Arbeiten machen das Werk darüber hinaus zu einer Art "Depot" des eigenen Schaffens. Das Spielerische im Werk der späten 80er Jahre gibt auch dem Zeichenhaften, das sich in Zeit, Geist und Wind jederzeit wandelt, breiten Raum; es findet seinen markantesten Ausdruck in den 49 Windobjekten, welche die Künstlerin im Rahmen der grossen Freilichtausstellung "Repères" im Wallis (1986) zeigt wie auch im "Windspiel" für das Ausbildungszentrum des Schweizerischen Bankvereins in Thun (1988 bis 1992).

1990/91 weilt Beatrix Sitter für sechs wichtige Monate in der Cité des Arts in Paris. Endlich findet sie Zeit, sich in die brodelnden, neuen Erkenntnisse der Naturwissenschaften einzulesen, die Substanz der Chaos-Theorie zu begreifen, die Interferenzen materieller und immaterieller Energien für sich selbst zu fassen und bald darauf in neuen Arbeiten zu interpretieren. Das Werk erfährt erneut eine Verwesentlichung, die sich in den in der Ausstellung in Thun gezeigten Werken nachhaltig ausdrückt. Nichts ist in den neuen Arbeiten grundlegend anders, wohl aber in der Wandlung entwickelt, präzisiert und vielleicht sogar synthetisiert. Die mineralischen Erdarbeiten, die mit Pflanzenstengeln gemalten Idiome, die den äusseren und inneren Kosmos kartographierenden Sternbilder sind Gegenstand eines im vergangenen Jahr erschienenen Kataloges¹¹ sowie der vorausgehenden Texte in der vorliegenden Publikation, sodass dieser Rückblick mit dem Verweis auf das Ganze, das sich in "Ja und Nein", "Alt und Neu" im Fluss der Zeit von der Geburt bis zum Tod dreht und wendet, hier seinen vorläufigen Schluss findet.

Anmerkungen

¹ Christine Brodbeck ist Performance-Künstlerin; das Zitat ist dem Katalog "Fünf Künstler aus Basel", Kunsthalle Basel 1981, entnommen.

² Beatrix Sitter-Liver weilte 1962 im Auftrag von "Kümmerly und Frey" während zwei Monaten auf Malta, um daselbst Illustrationen für einen Bildband zu zeichnen. Gleichzeitig durchstreift sie die Insel mit eigenen Blicken; erstmals wird ihr dabei der in Zeichen und Formen eingeschriebene Reichtum prähistorischer Denk- und Lebensformen bewusst.

³ 1961 gründet der französische Textilkünstler Jean Lurçat (1892 - 1966) in Lausanne das Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne (CITAM), das 1962 die erste "Biennale de la Tapisserie" durchführt.

⁴ "Askja" ist ein Vulkan in Zentral-Island, dessen grosse Eruption von 1961 Beatrix Sitter vor Ort erlebt hat.

⁵ vgl. "Textilkunst 1950 - 1990", Sammlung Museum Bellerive, Zürich, 1991.

⁶ vgl. A. Zvez, "Künstlerinnen im Kraftfeld der Berner 68er Jahre" in Katalog "Suzanne Baumann", Aargauer Kunsthau, Aarau, 1992.

⁷ In der Vorbereitungszeit dieses Textes wurde in der Kunsthalle Bern eine Ausstellung der deutschen Künstlerin Wiebke Siem (geb. 1954) eröffnet, die das Kleid zur Skulptur erklärt.

⁸ Hingewiesen sei zum Beispiel auf Corsin Fontana, Ludwig Stocker, Gianfredo Comesi, Flavio Paolucci, Ueli Berger, Ilse Weber, Hilde Röthlisberger, Agnes Barmettler, Rosmarie Vogt, Ingeborg Lüscher, Lis Kocher, René Küng, Hannes Vogel, Ernst Buchwalder, Christian Rothacher usw.

⁹ Beat Sitter: "Plädoyer für das Naturrechtsdenken. Zur Anerkennung von Eigenrechten der Natur. Helbling&Lichtenhahn, Basel, 1984 (Beiheft 3 zur Zeitschrift für Schweizerisches Recht). Die gemeinsame Wort-Bild Diskussion kulminiert 1992 im Kolloquium "Culture within Nature" im Rahmen der Weltausstellung in Sevilla und der von B und B. Sitter-Liver herausgegebenen, gleichnamigen Publikation im Wiese Verlag, Basel, 1995.

¹⁰ "Terra Madre" (1984) wurde 1985 u.a. im Museum Allerheiligen in Schaffhausen gezeigt, erscheint in ähnlicher Form aber auch in der Kunst am Bau-Arbeit, welche Beatrix Sitter bereits 1983 für die Berner Gartenbauschule Oeschberg geschaffen hat.

¹¹ "Idiome", erschienen 1996 aus Anlass der Einzelausstellung von Beatrix Sitter-Liver in der Berner Galerie Ramseyer&Kaelin mit einem fundierten Text der Berner Kunsthistorikerin Marie Bättschmann.

