





"Three-dimensional objects can, I believe, return to the vocabulary of previous painting and sculpture and, by changing the syntax and accents, more fully explore avenues exhausted in two dimensions or conventional materials and scale, without risk of being unoriginal or reactionary."

L.R. Lippard in: Changing, NY 1971

Inhalt:

- S. 4-5      **Frieder Schnock**  
**Einführung**
- S. 7-9      **Bernd Nicolai**  
**Skulptur als Landschaft**
- S. 10-21    **Mircea Nichita**  
**Die Emanzipation des Bildträgers**
- S. 22-25    **Michael Münster-Schulz**  
**Zu den Plastiken von Renata Stih**
- S. 26-31    **Wolfgang Schuster**  
**Berlin, Mai 1985, in Renatas Atelier**

Frieder Schnock

## Einführung

### Notizen zu Arbeit und Umraum

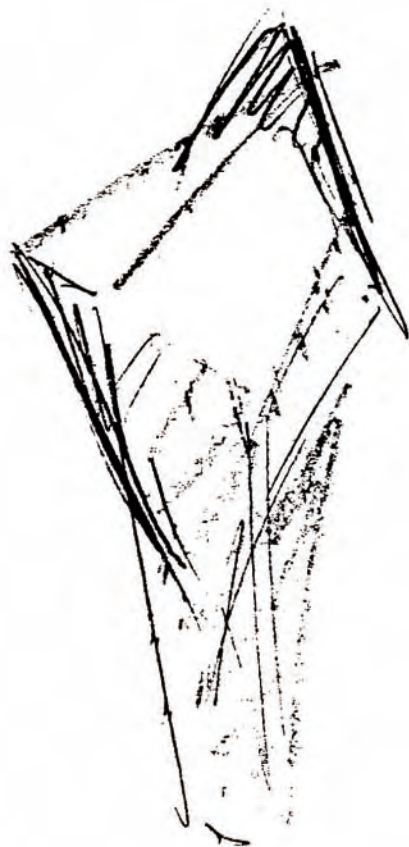
Auf dem labilsten Eckpunkt balancierend verharret eine unregelmäßig beschnittene Preßspanplatte an einen Pfeiler gelehnt in annäherndem Schwebezustand. Eine schnell gezogene schwarze Linie auf der Fläche verbindet zwei Ecken und deutet einen geplanten Schnitt an, Beginn der plastischen Konkretisierung durch Hinzufügung weiterer Teile zu einem autonomen Körper. An der übernächsten Stütze frei in der Raummitte steht das weiße Mal- und Zeichenbrett, darauf ein zwei Meter hoher Bogen Papier. Es ist sehr hell, alles in der langgestreckten Fabriketage wird überstrahlt durch die beidseitigen Fensterreihen, die kleinen Wandflächen an den Enden sind kaum wahrnehmbar. Sonnenlicht überflutet und entmaterialisiert den Boden, sodaß die überlebensgroßen im Raum präsent bemalten Konstruktionen schwerelos werden. In der Zeichnung benötigt der dargestellte Raumkörper keine Stellfläche mehr, das Spannungsfeld des hochformatigen Blatts zentriert knappe Umrißlinien und die durch dichte Pinselschraffuren ausponderierten Binnenräume. Das spitzentanzende Gebilde auf durchscheinendem Papierweiß wird von umgebenden Wolken - Abstrahlung der malerischen Konstruktion - aufgelöst und umhüllt, teilweise von starken Dunkelwerten verspannt und gehalten. Dem leichten Flug der Gedanken und des Pinsels entspricht die verwirrende Verschachtelung der vielfach geteilten, sich überlagernden und ineinander verzahnten gemalten Flächen. Gegenläufige Strichlagen erzeugen Vibration, schaukeln sich auf und zerreißen die starren Formen.

Dem Wirbel des Graphit- oder Wachsstifts und des Pinsels gehen lange Wege zwischen den älteren plastischen Arbeiten, konzentriertes Schneiden neuer Papierbögen von der Rolle und das Sitzen an den Fenstern vorraus, kleine Skizzenblätter dabei immer in Reichweite. Die Kreuzberger Mischung - Wohnen und Arbeiten dicht beieinander - ist mit ihren architektonischen Eigenheiten immer vor Augen. Verwinkelte Höfe mit vieleckigen Grundrissen und ineinan-

der geschachtelte, sich durchdringende Dächer mit bizarren Giebeln umgeben das Atelier in einem Fabrikgebäude mit klar abgegrenzten Architekturgliedern. Aus der Verdichtung dieser vielgestaltigen Anschauung ist ein Teil der plastischen Formen abzuleiten.

In der Fern- und Nahsicht entfalten vor allem die geschlossenen Großformen Reize einer eigenen Körpersprache, wobei das verträumte "I'm so blue" im Berliner Winterhalbjahr eine ganz andere Bedeutung erhält, wenn nach 16 Uhr und an den Wochenenden die Temperatur in der Etage unter 10°Celsius fällt, das Eisblau und irisierende Grün erstarrt leuchtet. Die dann erforderliche Arbeitskleidung, eine freie Interpretation von Tatlins Wärmeanzug, verweist nebenbei auf verwandte kreative Bezugfelder von Künstlern wie Exter, Popowa und Gonscharowa. Die gewagte Massenverteilung auf kleiner Stellfläche gleicht einer Frau im Anzug mit stark betonten Schultern, die sich mit ausgestellten Ellbogen energisch durchboxt, mit leichter Drehung den Ausdruck aber völlig variiert. Verstärkt wird diese Wandelbarkeit von der umkreisenden Bemalung, dem allseitigen dynamischen Auftrag kurzer Pinselschläge, die Skulptur wie ein Kreisel in Bewegung versetzend, eine Rotation, die schon beim Bau bedacht und gezielt unterbrochen wird durch starke farbliche Kontraste und konstruktive Kanten und Brüche, die sich in der Höhe fortsetzen in wegstrebenden Spitzen als Stachel im Raum.





Bernd Nicolai

## Skulptur als Landschaft

Plastische Form und Farbe  
bei Renata Stih

"Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt ..."  
Novalis

"Ich bin wie ein Godard-Film."  
R.S.

Wie Schiffsbüge sich durch Wellen pflügen, hoch aufragen, Luft und Wasser mit scharfem Grat zerteilen, blocken sich jene geschlossenen kantigen Idole, gleich Gallionsfiguren empor, die wir monolithisch nennen. Manhattan fällt einem ein oder der scharfkantige Höhepunkt des Hamburger Chilehauses, energisch himmelwärts weisend.

Architektur ist es allemal. Die Gruppe der drei Plastiken um die "Verstummte Harfe" verkörpert dieses Prinzip in seiner kristallinen Struktur am reinsten. Doch trotz der augenscheinlich klaren Form ist nichts festgeschrieben. Irritationen sind schon in der Struktur der Figuren angelegt, bevor die Farbe sie frei variiert. Eine fragil anmutende Standfläche trägt mächtige Flächen, die, nach oben sich erweiternd den Raum ergreifen. Im Umschreiten offenbart sich die Dialektik der einzelnen Ansichten. Hochaufgeschossen, schlank, dynamisch aus der neuralgischen Eckansicht, geduckt, breitgelagert flächig von der Flanke, wuchtig langsam nach oben steigend, wieder aus anderem Blickwinkel. Die Metamorphose der Ausdehnung der Figur an jedem Punkt eröffnet Zugang von allen Seiten. In der Binnenstruktur wird die permanente Verunsicherung des Betrachters fortgeführt. Ein klarer Grat ist unmerklich gestört, knickt ab. Plane Flächen brechen aus ihren Ebenen, bilden Verwerfungen im logischen Kristall. So entsteht eine Spannung, die den Anschein erweckt, als lasse sie die Figuren jeden Augenblick bersten.

Vorbereitet wurden diese großformatigen Skulpturen, an denen Renata Stih seit ca. zwei Jahren arbeitet, durch prismatische Zeichnungen, in denen klar konturierte Flä-

chen mit Überwiegend Rot- und Grautönen, dynamisch strukturiert koloriert wurden. Anhand der Skulpturen ist das Verhältnis von grafischem Aufbau und Farbe entschieden verfeinert worden, was sich in den jüngsten großformatigen Zeichnungen, als direkter Reflex auf die neue Großform der Figur, niederschlägt.

Es sind die gattungsfremden Bereiche Architektur und Malerei, die bei Renata Stih, in Skulptur verschmolzen, den neuen Reiz ausmachen. Gleich einem verspiegelten Wolkentrater - man denke an den Glaspalast der Deutschen Bank im so gutgehabten Frankfurt - in dem sich (Stadt-)Landschaften spiegeln und seine Fassadenstruktur entmaterialisieren, sind die Skulpturen mit Landschaftsbildern übergossen.

Die Farben entwickeln ihre eigenen Gesetze. Der breite Strich schafft spannungsreiche Illusionsräume, in denen mit dem kristallinen Rohling gespielt wird. Seine Struktur wird mittels Farbe unterstützt und wieder verunklärt. Höhungen suggerieren Grate, wo keine sind, farbige Flächen verdeutlichen die pralle Spannung von innen heraus. Ausblicke öffnen sich in fremde Welten, Abgründe tun sich auf. Manche Flächen sind hell, heiter oder ernst, dunkel gestaltet. Einige sind ganz in sich abgeschlossen, bei anderen wird ein Thema über zwei oder drei Seiten verfolgt. Der satten dunklen Farbigkeit des Ultramarin oder Schwarzgrüns wird eine immer leichter werdende pastose Farbgebung bis hin zu rosé und lindgrün entgegengesetzt. In dieser Gegensätzlichkeit können sich oben und unten, leicht und schwer, wie sie im Rohling angegeben sind, verkehren. Durch die Farbe entstehen verschiedene sich nach innen öffnende Raumschichten auf der äußerlich geschlossenen Raumfolie.

Mit den monolithischen Figuren gleichzeitig trat die Abwendung von der geschlossenen Skulptur ein. Taillierung, Einschnürung in der Vertikalen, zackenförmige Standflächen, additive Zweitformen, als Skulptur in der Skulptur, bedeuten eine Abkehr vom ruhigen Rhythmus der Monolithe. Die gebrochenen Flächen sind im Rohling selbst vorhanden. Die Farbe kann den Illusionismus spielerischer umsetzen, indem die Zuordnung der Flächen zueinander in Frage gestellt wird. In ihnen spiegelt sich der Prozeß des immer

wieder Veränderens deutlich wieder, wiewohl er für alle Figuren gilt. Dies betrifft sowohl die Form des Rohlings, als auch die Übermalung. Ausdruck dafür ist die unvollendete, nach einer Seite offene Figur, die den Illusionismus der geschlossenen Form, wie er in den taillierten Skulpturen begonnen wurde, auf die Spitze treibt.

Begonnen aber hat alles - wie so oft - ganz anders in den offenen segmentförmigen Figuren deren Hauptstück "Delaunay" benannt ist. Hier klingt etwas an von der romantisch-expressionistischen Idee der "Kathedrale als Wald", abstrakt umgesetzt in das kristalline Raumbild. Hinter dieser Überhöhung der Romantik verbirgt sich das Prinzip der Verschmelzung von (Kult)Architektur und Landschaft. Wie Rippen eines Gewölbes setzen die Segmente Rhythmen und Grenzen des Raums. Der definiert sich im Gegensatz zu den Monolithen im Wechselspiel von Innen- und Außenraum. Bei den Zweitstützenfiguren klingen antropomorphe Elemente an. Spielerischste Umsetzung ist die liegende Figur mit Greifern, Krebs könnte man sie nennen.

Auch diese offenen Figuren wurden begleitet von Zeichnungen. "Spinntisierende" graphische Malerei, stark auf den Kontur bezogen, den Gerüstcharakter der Skulpturen aufnehmend. Die großformatigen Zeichnungen sind hingegen erst nach den Monolithen entstanden und stellen die Fläche in den Vordergrund. In der Machart eine Umkehrung gegenüber den Skulpturen. Nicht wie bei der harten plastischen Ecke des Rohlings muß die Farbe seine Struktur erst überwinden, sondern in der Zweidimensionalität des Zeichenblatts kommt der Kontur als dunkle Schraffur begrenzend hinzu. In der Zeichnung sind Farb- und Flächenvariationen möglich, die gar nicht baubar sind. Die Zeichnungen, obwohl aus den Skulpturen entwickelt, erhalten damit eine ganz eigenständige Stellung.

Architekturen und Landschaft sind in unserer Zeit als Gegensatz benannt. Geschwindigkeit, schneller Eindruck, panoramatischer Blick, maschinenhafte Entfremdung bestimmen ihre Wahrnehmung. In den Skulpturen Renata Stih sind Essenzen dieser Erfahrungen zu Figuren verschmolzen, ohne die Gegensätzlichkeit zu harmonisieren.



Mircea Nichita

## Die Emanzipation des Bildträgers

### Versuch über Renata Stih

"Ich weiß nicht, wie lange ich an diesem Ort geblieben bin. Mein armes Gedächtnis ist weder ein Chronometer noch ein Kinoapparat noch ein Grammophon noch sonst eine perfektionierte Maschine. Es gleicht eher der Natur, mit Löchern, leeren Räumen, unzugänglichen Winkeln, mit Flüssen, die dahinfließen, damit man nie öfter als ein einziges Mal hineinsteigt..."

Raymond Queneau, "Odile"

"Atemkristall" ist eins der eigentümlich schönen Wörter, die wir von Paul Celan haben. Es nennt die Labilität des atmenden Lebens zusammen mit der petrographischen Strenge elementarer Anordnungen. Es verbindet in einem Wort, was in unserer Vorstellung auseinanderfällt. Es verleiht sich dadurch etwas ein, was man -nicht anspruchsvoll genug- als kosmogonische Spannung bezeichnet. Es spricht von einer Welt, die es über die schizoiden Welten unserer empirischen Erfahrungen setzt. Es greift durch die Empirie hindurch in ein Jenseits. Es greift ins Leere, das über diesen Zugriff begreifbar erscheint.

Von dieser Welt ist auch das Reich der Renata Stih. Anders als andere Luftschlösser sind ihre Behausungen aus Spanpreßplatten gebaut. Man hat Mühe, sich ein Material vorzustellen, das die utilitaristische Manieriertheit unseres späten Jahrhunderts besser repräsentierte. Abfallprodukte der Holzverarbeitenden Industrie, denen eine Bindemasse beigefügt wurde, werden in eine Form gepreßt, die sie als Material industriell oder handwerklich wieder interessant macht. Interessant auch für den Künstler werden sie nicht zuletzt hinsichtlich des Moments der Gewalttätigkeit, das somit in ihre neue Konstitution eingegangen ist. Amorphes wird einer Morphologie angepaßt, die unseren Vorstellungen von Brauchbarkeit

genügt. Das ist ein Vorgehen, das auch der Begriffsbildung zugrunde liegt und uns ermöglicht, die postulierte Parallele zur Dichtung durch die Wahl der Materialien zu begründen. Man erinnere sich hier an die Klagen der Dichter über das Mißgeschick, sich für ihre Schöpfungen eines gemeingebräuchlichen Werkzeugs der Kommunikation bedienen zu müssen, wie die Sprache es darstellt. Das Tun des Dichters, ein konnotatives Wirken, geht ja auch bekanntlich dahin, der Sprache zur Emanzipation von ihrem Werkzeugcharakter zu verhelfen. Renata Stih holt sich ihre Holzspanplatten aus dem Herstellungsbereich billiger Einrichtungsgegenstände, denen die Rolle zukommt, die Trivialität unseres Alltags zu Wohnlichkeit umzumünzen, und baut daraus so etwas wie einen "edenischen Gartenzaun", dessen ideale Unüberwindbarkeit mit der Sprache unserer Verbotsschilder freilich nichts mehr gemeinsam hat.

Die beschreibende Definition der "Platte" erwähnt zwei Ebenen, die ihre physikalische Beschaffenheit bestimmen. Die Platte sei ein flacher, auch flächiger Gegenstand, "von zwei Ebenen in relativ geringem Abstand begrenzt" (Brockhaus). Da Platten zugleich durch Biegefestigkeit gekennzeichnet sind, dürfen wir die Fläche als eine geometrische Konstante festhalten, um die die plastische Welt Renata Stih's gravitiert. Die Fläche als ein Konstrukt der Geometrie, theoretisch, bar jeder realen Existenz, ist genauso wenig begreifbar wie alles, was mehr- oder weniger- als dreidimensional ist. Sie begibt sich in den Existenzbereich dieser Kunst wie in einen orgiastisch gewählten Freitod. Die Ebenen werden sichtbar als Platten. Die Platten, die durch Ebenen bestimmt und begrenzt sind, machen einen Teil dessen, was sie begrenzt und bestimmt, sichtbar. Die Platte ist ein Ausschnitt, das Teil eines Ganzen, das sie vertritt, und dessen rein geometrisch bestimmbare, virtuelle Unendlichkeit sie nur in der Andeutung mit übernimmt. Die natürlichen Grenzbereiche aufeinanderstoßender Ebenen sind für diesen Prozeß der Sichtbarmachung besonders dankbar. Dort, wo zwei oder mehrere im Raum windschief zueinanderliegender Ebenen als aufeinandertreffend gedacht werden, wird man mit dem Ele-



ment der Kantung konfrontiert. Die Kantung ist das Produkt des räumlichen Zueinander sichtbar gewordener Ebenen. In ihrem Gestaltungsbereich ist der Einsatz des Künstlers durch die Gegebenheiten der Geometrie bedingt, sein Spielraum vom Spiel der Geometrie eingedämmt. Der Stellenwert, den Renata Stih der Berechenbarkeit der Grenzsituationen im schöpferisch verwerteten geometrischen Zueinander von Ebenen einräumt, ermöglicht die Andeutung eines Vergleichs ihrer Kunst mit der des Sonetts oder des Rondeaux. Die festen Formen in der Dichtung wie die geometrischen Bindungen, die Renata Stih's künstlerische Souveränität abstecken, sind als die anerkannten Spielregeln zu verstehen, die das gestaltgebende Spiel des Künstlers überhaupt erst nachvollziehbar machen. Das Schöpferische ergäbe sich dann aus Überlistung, aus dem freien Einbezug anerkannter Tatsachen, aus ihrer Infragestellung durch schleichende Deformation. Das Dilettantische hingegen weist sich aus durch die letale Negierung, durch das Tötschweigen.

Es ist erstaunlich, welcher Geschichtenreichtum von diesen Kanten ausgeht. Man könnte versuchen, sich von unnötigen kunsttheoretischen Zwängen zu befreien, und von einer Episierung der Kante in der Kunst von Renata Stih sprechen. Sie kann zunächst ein Außen oder Innen suggerieren, je nach der Faltung der Platten, die sie bestimmen und die einen Innenraum umstehen oder einen äußeren Raum ausgrenzen. Eine leichte, weitgewinkelte Faltung gibt den Blick frei auf gehügelte oder zertalte Weite. Spitzwinklig aufeinandergeführte Platten lassen dunkle, unzugängliche Winkel entstehen. Spitz in einem Punkt gebündelte Außenkanten durchstoßen gewaltsam den Raum, mit dem strahlenförmig divergierende Kanten osmotisch kokettieren.

Die Kante, als Resultat des Aufeinanderpralls von Ebenen, ist allen von Renata Stih gestalteten Objekten implizit oder explizit mitgegeben. Auch den luftigen, schlanken Anordnungen streifenförmig ausgeschnittener Flächen, deren imaginäre Fortsetzung zur gedachten Mittelachse des karg besetzten, spannungsgeladenen Existenzraums der

Komposition hin eine unsichtbare gemeinsame Kantung nachvollziehbar macht. An anderen Stellen, dort, wo die Aufstellung der Spanplatten Ebenen bezeichnet, die sich fast parallel zueinander verhalten, kommt der potentielle Kantungsbereich weit außerhalb des Aufstellungsortes der Plastik zu liegen. Es wird dadurch ein Moment der Exzentrizität geschaffen, das sowohl Monumentales als auch Labilität, Bedrohlichkeit der Form in den Raum zu zaubern vermag. Das Zueinander der Anordnung nimmt Überhand über die örtlich gebundene Anwesenheit der Gegenstände und ergreift Besitz von gewaltigen - monumentalen - Außenräumen, die es zu seinem sichtbaren Inneren hinzulegt. Zugleich stellt aber jeder Schritt außerhalb des sinnlichen Nachvollzugs einen Vorstoß ins Leere dar. Es ist wie ein Spießbrutenlaufen der Form, die sich gegen ihre materielle Fixierung wehrt, indem sie sich zurückzieht - oder vorwärtsdrängt - in das Nur-Noch reiner Bezüge. Dadurch entsteht ein gefährdetes, labiles Gleichgewicht, das es ermöglicht, Formen zu setzen, die zugleich zurückgenommen werden, wodurch ihre Dynamik, ihre Wandelbarkeit mit eingefangen wird.

Dem Element der Kante dichotomisch entgegengesetzt und verwandt stellt Renata Stih den der freien Randbearbeitung ihrer Spanpreßplatten entgegen. Die Dichotomie ist bei ihr eine physische wie philosophische Tatsache. Sie spricht von einer zweifachen Einbeziehung des Zufalls in das schöpferische Tun. Vom Zufall kann man einerseits sprechen, wenn man als Gegensatz dazu die streng geometrische Beschreibbarkeit der Kante im Auge behält, andererseits aber auch, wenn man auf den Ursprung der verwendeten Platten hinweist, die zum Teil "Fundstücke" sind: Neben- oder Abfallprodukte aus der Möbelwerkstatt. Die vorgefundene, "zufällige" Form des Materials wird an manchen Stellen durch sparsame Eingriffe weitgehend beibehalten und in das entstehende Kunstobjekt einbezogen, dessen formale Logik teilweise von der Existenz des Vorgeformten abhängig gemacht wird. Die Osmose mit den Gegebenheiten der vorgefundenen außerkünstlerischen Realität wird somit zum Programm erhoben. Ein Punkt, der die Glaubwürdigkeit dieser auf den ersten Blick eigenwillig erscheinenden Kunstgegenstände ungemein steigert.



Durch die freie Randbearbeitung gesellt sich der geometrisch unproblematischen Gerade die gebogene, kurvige Linie, die mathematisch nur noch durch das Bemühen von Hilfskonstruktionen beschreibbar ist. Während die Kante morphologisch das Kristallhafte bestimmt, das ich hinsichtlich mineralischer Vorstellungen und wegen seiner Starrheit mit dem Beiwort des Petrographischen bedacht habe, empfindet man das Gebogene, sich Biegende, das Abweichende oder gar sich Schlingende, Windende, Krümmende als bewegt - und dies nicht zuletzt auch im Sinne von "anmiert". Es gibt bei Renata Stih Kompositionen, die dieses Element in den Vordergrund stellen. Die ausgeschnittenen gekurvten Streifen, Ellipsensegmente oder Teilabschnitte von Ellipsoiden treffen an keiner oder fast keiner Stelle aufeinander und vermeiden dadurch eine sichtbare Kantenbildung. Die Gelöstheit und Weiche der Konturen zeitigt pflanzliche Assoziationen. Eine Plastik von 1984 (ohne Titel, 205 x 120 x 100 cm) ermöglicht zum Beispiel den Vergleich mit der überdimensionalen Samenkapsel einer Pflanze. Das Innerste mit der Mittelachse, von der ausgehend das Behältnis in mehrere Fächer unterteilt wurde, ist herausgeschnitten, ausgespart. Sichtbar ist nur noch ein Teil der ehemaligen Trennwände. Die Biegung dieser ausgeschnittenen Teile verrät den möglichen Verlauf einer Kapselhülle, die ebenfalls nicht in Erscheinung tritt. Die Orientierung auf eine gedachte gemeinsame Ausfächerungsachse zu spricht von der ehemaligen inneren Organisation der Samenbehälter. Annäherungen dieser Art werden der künstlerischen Realität des Werkes allerdings nur dann gerecht, wenn sie das Feld allgemeiner Suggestion nicht mit dem der figurlichen Darstellung verwechseln. Die sparsamen Andeutungen pflanzlicher, zoo- oder sogar anthropomorpher Natur dienen nur zur Darstellung eines Prinzips, das sich dem der geometrisch eingefangenen Strenge entgegensetzt, und zusammen mit diesem eine diese Prinzipien transzendierende Einheit der Erscheinung begründet.

Die zwei beschriebenen Pole - des Geometrischen und des lebendig, abweichend Gegliederten - entsprechen auf der Ebene der Raumgestaltung dem Geschlossenen, bzw. dem

Offenen. Platten, die sich von allen Seiten her um einen Innenraum legen, und ihn vom äußeren Raum abgrenzen, definieren ein geschlossenes Volumen. Die Nahtstellen zwischen den konkurrierenden Platten werden so ausschließlich durch den Flächencharakter der Platte bestimmt. Die geometrisch abweichende Randbearbeitung wird damit ausgeschlossen, die kantige Beschaffenheit des entstehenden Körpers ist der eines Kristalls verwandt. Haben wir es hingegen mit einer Mittelachse zu tun, von der aus Platten in den Raum auseinandergefächert werden, so wird dadurch zwar ein Innen suggeriert, jedoch nicht mehr als Volumen vom Außenraum abgeschirmt. Das Innere bleibt offen, das Gewicht verlagert sich in Richtung der Bloßlegung innerer Raumorganisation. Die Plastik verliert an geometrischer Geschlossenheit, an Körperhaftigkeit und Massivität und öffnet sich der Einbeziehungsmöglichkeit nichtgeometrisch randbehandelter, auseinanderstrebender Platten. Wie wir schon gesehen haben, kann auch jede Kantung grundsätzlich vermieden werden. Um dieses zu erreichen, werden die einzelnen flächigen Elemente der Figur sich zwar aufeinander bewegen und ein Zueinander um sich versammeln, nicht aber aufeinandertreffen. Das Innen und Außen der Plastik gehen unentwegt ineinander über, durchbrochene, kommunizierende Räume werden angedeutet, nicht genau abgesteckt. Die frei in den Raum hineinkeimenden, sich hochwindenden, sich reckenden oder absackenden Konturen sind - wie das an der Figur - fast völlig von jeder Geometrie gelöst. Nur fast, freilich. Denn die Ebenen, die die Gestalt der verwendeten, egal wie geometriefeindlich ausgeschnittenen Platten bestimmen, können theoretisch weiterverfolgt werden, bis zu ihrer gedachten, immer miteinbezogenen, unausweichlichen Kantung.

Diese aus einigen Blickpunkten betrachteten Konstruktionen aus Spanpreßplatten, mit ihren kantigen oder frei ausgeschnittenen Konturen, die geschlossenen Volumina oder die freien Räume, die sie definieren, die Verkörperung von Geometrie oder die körperlose Ausstrahlung des geometrischen Zueinanders, das Scharfe oder Gebogene und die damit assoziierbare Empirie, alles das, was bis-

Zum Foto:

(Skulpturen von links nach rechts)

o.T. (Südstern)

234 x 75 x 66 cm, 1985

Holz, Dispersionsfarbe

o.T.

260 x 95 x 40 cm, 1984

Holz, Dispersionsfarbe

o.T. (verstummte Harfe)

265 x 100 x 49 cm, 1984/85

Holz, Dispersionsfarbe

an der Wand:

Zeichnung

190 x 110 cm, 1985

Graphitstift, Dispersionsfarbe





her zur Sprache gekommen ist, war, strenggenommen, nur die Beschreibung der Beschaffenheit eines Bildträgers. Oder doch vielleicht all dessen, was in diesem Fall diesen Begriff transzendiert. Es ist eine unerhörte Emanzipation des Bildträgers, was hier stattfindet, hinsichtlich der Tatsache, daß Renata Stih Maler nicht weniger als Bildhauer ist.

Ob wir nun von der Plastizität des Bildträgers sprechen, oder von der Bildträgerfunktion des Plastischen, eindeutig wird darüber nur die Verwirrung der traditionellen Terminologie angesichts von Erfahrungen, die man im allgemeinen mit Kunst in unserem Jahrhundert macht, und im Speziellen mit dem Manierismus Renata Stih's. Wenn ich hier den Begriff des Manierismus bemühe, so geschieht das unter Berufung auf das Werk Gustav René Hockes, der dieses Wort zu einem inhaltsreichen, operativen Begriff entwickelt hat. Um die concettistische "maniera", die die Einbeziehung der Malerei in das Raumuniversum der Stih'schen Kunst darstellt, besser in den Griff zu bekommen, möchte ich hier mit Hocke eine Stelle aus Baudelaire zitieren. Sie besagt folgendes: "Was nicht unmerklich entstellt ist, wirkt kühl und empfindungslos; hieraus ergibt sich, daß das Unregelmäßige, d.h. das Unerwartete, die Überraschung, das Erstaunen, ein wesentliches und charakteristisches Merkmal des Schönen darstellt (aus "Raketen", 1855-1862; zit. nach G.R. Hocke, "Die Welt als Labyrinth", Hamburg, 1977)". Die "discordia concors", das manieristische Überraschungsmoment des Irregulären, ergeben sich bei Renata Stih aus der Tatsache, daß das Element der Malerei, nicht eine Fortsetzung und Unterstreichung der räumlichen Gegebenheiten der Plastik ist, sondern vielmehr eine Aufhebung der Letzteren bewirkt. Es verhält sich dem plastisch gestalteten Träger gegenüber subversiv. Berufet dessen Plastizität ab, zerrt sie ins Nichts der Illusion zurück. Freilich arbeitet sich an diesem Tun die Malerei selbst ab: indem sie ihren Träger vernichtet, bringt sie sich um ihre eigene Existenzmöglichkeit.

Das alles geschieht quasi im Stillen. Es handelt sich

zunächst um eine "unmerkliche Entstellung". Natürlich lösen sich die beschriebenen Konstruktionen nicht in Luft auf, entschwinden auch nicht dem verdutzten Auge des Betrachters. Die Auflösung, oder vielmehr Verflüchtigung, wird thematisiert. Sie wird in den Objekten sichtbar, ist durch sie gebannt, die das Fleisch gewordene Heideggerwort sind, welches besagt, das Sein sei die "äußerste Leere", die "zugleich Reichtum" bedeute.

Durch die Einbeziehung der Malerei wird das "conchetto" ins Werk gesetzt. Renata Stih benutzt Kunstfarben, Dispersionsfarben, die aufgrund ihrer guten Löslichkeit einen sehr dünnen Aufstrich ermöglichen. Sie kommt, strenggenommen, mit vier Farben aus - Weiß, Rot, Blau und Grün - aus deren Vermengung oder Überlagerung sich eine ganze Skala von Grautönungen ergibt. Die Farben des Himmels, von der Morgenröte bis zum Grau zur Zeit der Eulenflucht, lösen einander ab, gehen sanft oder schroff ineinander über, vermengen sich, um eine leichte oder tiefe Trübung, um die Bedrohlichkeit eines atmosphärischen Zustands zu suggerieren, oder Überziehen sich mit dem luftig aufgetragenen Deckweiß, das das Vorbeiziehen von Wolken heraufbeschwört. Wo immer die Farbe sichtbar wird - und sie bedeckt alle dem Auge zugänglichen Flächen der Objekte - beschwört sie etwas wie eine atmosphärische oder marine, eine elementare Gleichgültigkeit hervor, eine geballte oder lockere Bewegtheit des morphologischen Unbestimmten. Die Flächen der Platten, die von dieser chromatischen Ätherik überzogen werden, büßen ihre eigene Flächigkeit ein, geben den Blick auf Tiefen frei, auf ein ungeahntes Jenseits, dessen unvermittelter Anblick unter den Dingen der Erfahrung beim Betrachter eine Gänsehaut bewirkt, die das Bild vorüberziehender Wolken, aufziehender Stürme oder das Schäumen des Meeres festhalten. Die energische, an manchen Stellen fast gewaltsame Pinselführung bleibt sichtbar und unterstreicht die schrankenbrechende Bewegtheit der Tiefen, in die man plötzlich Einblick zu gewinnen meint. Dabei bleibt die Oberfläche der Malerei durch den verhältnismäßig dünnen Auftrag sehr eben, wodurch die Irrealität der Spiegelung unterstrichen wird. Das elementare Tun, die Bewegung von



Elementen, die kosmogonische Spannung, wie wir sie von Celan schon kennen, sind Ereignisse, deren räumliche Entfaltung die realen Gegebenheiten, die physikalischen Ausmessungen der Objekte - Skulpturen oder Bildträger, Bilder oder bemalte Flächen plastischer Gebilde - um ein Vernichtendes überbieten. Die Illusion der Tiefe überzieht die Platten mit einer korrosiven Epidermis, die die Tatsache ihrer physikalischen Existenz angreift und fragwürdig erscheinen läßt.

Die Bewegung, die sich im chromatischen Aufruhr niedergeschlagen hat, empfinden wir als sich räumlich und zeitlich vor und nach der sinnlich erfahrbaren Realität des Kunstwerks entfaltend. Sie findet, wie man eindeutig spürt, auch unabhängig von dieser statt. Die Übergänge von Hell zu Dunkel, von Grün zu Blau, von hellem Rosa zu Weiß, Schatten und Licht widerstreben ihrer Eindämmung durch die Konturen, entlang derer das Holzmaterial ausgeschnitten ist. Man erwartet es von dem natürlichen Schattenwurf spitzwinklig aufeinandergeführter Platten, daß er die gemeinsame Innenkante mit Dunkelheit ausfüllt. Doch der Schatten wird von der Malschicht geschluckt, die - wie zufällig - an solchen Stellen lichte Chromatik hissen kann. Sie erscheint über die Existenz schattenwerfender Realien erhaben. Sie transzendiert die Welt dieser Erscheinungen, wie ein Spiegel, der sich von seinem reaktiven Charakter emanzipierte, um, unabhängig von der Ausrichtung, dem Auge immer nur das eine Bild entgegenzuwerfen, das es sich ein für alle mal einverleibt hat. Die Bilder zu denen die Dispersionsfarben in Renata Stih's großen, bizarren Spiegelscherben zusammenschießen, kann man mit denen vergleichen, die schräg einfallende Sonnenstrahlen in einen leeren Raum stellen, wenn sie winzige Staubpartikelchen, die frei in der Luft schweben, in Lichtschwingungen versetzen. Schon ein Atemhauch wird an ihnen sichtbar. Die geometrische Gerade, von der Sonnenstrahlen nicht abweichen können, und die die Umrisse des Sichtbaren schroff in den Raum setzt, koexistiert mit der aufleuchtenden Bewegung in der Luft, die von außen in den erhellten Bereich der Geometrie einfällt und sich nach außen weiter fortpflanzt. Begrenzung

wird sichtbar durch Grenzüberschreitung, die grenzenüberschreitende Bewegung nur innerhalb festgesteckter Grenzen. Die Malerei, die wie das Vorüberziehen der Wolken, wie das Schäumen des Meeres ist, will nicht auf die Wolken und nicht auf das Vorbeiziehen, auf das Schäumen. Die "Künstlichkeit", der die Pastellfarben an keiner Stelle abschwören, erlaubt keinen direkten Zugriff auf die Empirie. Sie greift vielmehr durch diese hindurch, auf ein jenseitiges, theoretisches Weltmeer, das sich durch die Entstehung der ersten Makromoleküle noch nicht zur "Ursuppe" trüben ließ.

Renata Stih geht - wie mir scheint - den Weg dieser Ausführungen in entgegengesetzter Richtung: vom Noch-Nicht ihrer Ur-Chromatik zum Schon-nicht-mehr der Geometrie. Auf den Richtungssinn der Fortbewegung kommt es vielleicht gar nicht an. Was zählt, ist die Breitspurigkeit. Daß der Weg der Renata Stih zum Hohlweg wird: zum Hohlmaß, mit dem sich vieles messen läßt, am besten aber die Dickköpfigkeit eines Künstlers, dessen Lust das Wandern ist.

Und sie ist erstaunlich gut zu Fuß.



## Zu den Plastiken von Renata Stih

Dieser kurze Beitrag wird sich nicht mit der Stellung jener bildhauerischen Arbeiten als in irgendeiner künstlerischen Tradition stehende befassen. Es geht nicht um eine stilgeschichtliche und damit kunsthistorische Einordnung. Am Ende dieser Ausführung wird es jedoch zu einer Charakterisierung kommen, die bezüglich dieser Plastik Stellenwert angibt und Auskunft erteilt über die Art und Weise, wie heutige Kunst, die wir übereingekommen sind, als modern zu bezeichnen, sich der Vergangenheit verpflichtet weiß, um, in das Zukünftige ausgreifend, uns Mitteilung zu geben: über uns selbst und unsere Welt.

Der Inhalt dieser kleinen Schrift ist die Auseinandersetzung mit der Problematik von Plastik und Raum.

### I Raum

"Die Leere ist nicht nichts." Setzen wir uns mit der Leere auseinander, technisch-physikalisch oder auch philosophisch, definieren wir Raum, setzen Grenzen bis hin ins Unendliche. Der Bildhauer bestimmt mit seinem Werk Raum, erschließt ihn, und im selben Moment ist die Skulptur vom Raum umschlossen. Dies geschieht nicht mehr von innen nach außen, nicht mehr dadurch, daß die Skulptur aus dem Block befreit oder in Ton formend aufgebaut wird. Die heutigen Bildhauer orientieren sich am Raum, ihre Skulpturen sind als Auseinandersetzungen mit dem Raum zu verstehen.

Renata Stih beginnt ihr Oeuvre beinahe minimalistisch, reiht Fläche an Fläche, hochkant, treppenartig miteinander verbunden, aufsteigend und wieder fallend, manchmal fächerartig sich entfaltend, fast noch Relief - jener Zwitter zwischen Skulptur und Malerei - , vorsichtig in Farbe gesetzt, einem Pastellrose, einem Pastellbleu, ohne auffällige Binnenstruktur: erste Raumerfahrungen, erste Raumsetzungen.

### II Raum

Die Objekte krümmen sich, schwingen, beschreiben eine gebogene Linie, sind nicht mehr als rein geometrische Körper erfahrbar. Auskragungen, die an Gesimse, architektonische Motive, Stufungen, bauen zwischen sich eine Spannung auf, Raumschließung, es entsteht ein neuer Raum, ein die Skulptur direkt umschließender Raum. Dieser umschließende Raum, der bestimmt ist durch Rhythmus und Proportion, vertikalem oder horizontalem Aufbau, durch das Ausgreifen und in sich Zusammenfallen der Plastik selbst, tritt in Korrespondenz mit dem umschlossenen Raum und setzt sich in ihm fort.

### III Raum

Drei oder vier stumpf abgeschnittene Kreissegmente stehen auf der Grundfläche eines Dreiecks, Kreises, Ellipsoids oder eines unregelmäßigen Vielecks, nach innen zulaufend, streben nach oben, treffen einander, kleine auf kleine geflügt, versuchen die größeren zu erreichen. Die in breiten Pinselstrichen aufgetragene Farbe - verschiedene Blautöne, kalte und warme, ins Weiß sich aufbäumende oder auch ins Schwarz zurückfallende - drängt fächerförmig, wolkenartig nach außen, widerspricht der Rundung der Flächen, versucht sie aufzuspannen und suggeriert eine Krümmung der Flächen in sich. Vorsichtig gesetztes Rosé pointiert Kanten und Ecken, läßt an Schnittwunden denken, erinnert an die (Holz)Flächen als ausgeschnittene. Die Objekte regen unsere Phantasie an, wir sehen leuchtende Luftknospen, biomorphe Erscheinungsformen amorpher Elemente, Schöpfungen, die sich uns entziehen und ihre eigene Welt sind.

Behutsam schließen Kreissegmente einen Raum in sich ein, der in den die Plastik umschließenden aufzugehen scheint.

### IV Raum

Die Flächen, die bisher noch zueinander gestanden hatten, fügen sich aneinander, brechen gelegentlich noch aus, bilden schließlich eine monolithische Einheit. Wie Kristalle wachsen sie aus dem Boden, nach oben breiter werdend, spitz oder stumpf auslaufend. Umkreist der Betrachter die Plastiken, so erwecken sie zunächst den Eindruck



höchster Instabilität, scheinen jeden Moment zu kippen, im nächsten Augenblick evozieren sie Massivität, wirken unumstößlich. Keine Ansicht ist gesichert, jede widerspricht der schon gesehenen. Farbe ist noch kräftiger gesetzt, in einer Schraffur, die Dynamik und Rhythmik zum Einklang bringt. Farbe betont Ecken und Kanten oder hebt ihre Bedeutung auf, sie wölbt Flächen konkav und konvex, dunkles Schwarzgrau suggeriert an zierlichster Stelle Stabilität, Ausdehnung wird durch luftiges Weißblau auf ein Minimum reduziert.

Die Applikation der Farbe steht in einem Verhältnis zur Form, Form bedingt Farbe, Farbe setzt sich mit Form auseinander. Farbe ist nicht Illustration oder Dekoration, sie "erzählt" nichts.

Hatten wir festgestellt, daß der die Plastik umschließende Raum in einem von der Plastik erschlossenen, in einem umschlossenen Raum existiert, hatten wir weiterhin konstatiert, daß sich zwischen einzelnen Elementen der Plastik der von ihr einschließende Raum befindet, so müßten wir folgern, daß hier, wo die Plastik in einer fast logisch zu nennenden Entwicklung innerhalb des Oeuvres, zu einer Geschlossenheit der Form gelangt ist, von dem eingeschlossenen Raum die Rede ist. Jedoch, der Raum ist nur scheinbar eingeschlossen.

Seit Ende der fünfziger Jahre bemühen sich Bildhauer in ihrer Auseinandersetzung mit dem Raum darum, den die Volumina ihres jeweiligen Objektes ausmachenden Raum als einen eingeschlossenen sichtbar werden zu lassen. Als ein Beispiel hierfür darf Eduardo Chillida gelten: durch Negativ-, Positivkonfrontation, durch labyrinthisch anmutende Eindringungen in durchscheinendes Alabaster, durch Einritzungen symbolhafter Ornamentik, die an die versunkener Kulturen anspielen, gelingt es ihm, Volumen als eingeschlossenen Raum zu offenbaren.

Renata Stih geht einen Schritt weiter: Bei der Betrachtung ihrer Plastiken war uns aufgefallen, daß die reinen Volumina sich unserem Anschauungsvermögen entzogen hatten. In der Verbindung von reduzierter Form, die aus der persönlichen Erfahrung vom Wechselspiel des Lichtes in Architekturelementen oder organischen Strukturen gespeist wird, und Farbe, die nicht rational in der Trompe-

l'oeil-Manier verwendet wird, sondern aus dem Unterbewußtsein zu kommen scheint, wird der in den Plastiken scheinbar eingeschlossene Raum selbst sichtbar, als ein Hervortreten und Zurückweichen, als ein sich Ausdehnen und sich Reduzieren, in einer Veränderung zu erfahren durch die zeitliche Abfolge unserer Bewegungen um die Plastik.

Diese Plastik gibt nicht nur Auskunft über Raum, sie entäußert sich ihres Raumes, hebt die bekannte dimensionale Zuordnung auf, indem sie eine neue schafft. Die gewachsene, nicht nach Bauplan konstruierte Plastik entgrenzt sich dem Betrachter, bezieht ihn ein: Koexistenz und Symbiose, durch die wir unserer Rolle als Nur-Betrachter verlustig gehen.

Diese Plastik ist in ihrem Zusammenspiel von Farbe und Form zugleich amorphe und kristalline Konfiguration, Luft und Wasser, lebendige und leblose Natur, sich Bewegendes als auch stabiles; durch den Einschluß und die gleichzeitige Entäußerung jener Gegensätze hebt das Kunstwerk die Zeit auf: wir erfahren "absolute Gegenwart".

Die einzelne Plastik ist kein Modell des Raumes, sondern in ihrer Übereinstimmung des Teiles mit dem Ganzen stellt sie sich als eine außerkünstlerische Raumwirklichkeit dar.



### Berlin, Mai 1985, in Renatas Atelier

Nun sitze ich wieder auf dem, mit grauem Satinstoff überzogenen, 50er Jahre Sesselchen im Loft 44/45 in der Gneissenaustraße in Berlin.

Habe ich doch meiner Freundin Renata zugesagt, daß ich meine Zu- und Abneigung ihren Plastiken gegenüber schriftlich fixiere. Einer ihrer Plastiken, sagte sie mir. Nun bin ich seit 3 1/2 Stunden hier und obwohl sie sich selber gar nicht in ihrem Atelier aufhält, steht sie neben mir und flüstert mir unaufhörlich ins Ohr: "Mach schon, mach schon"! Einer ihrer Plastiken, sagte sie, aber welche?

In der Atmosphäre dieses Ateliers habe ich alles andere im Kopf, als hier zu sitzen und meine Gedanken über eine Plastik zu notieren. Zuerst waren es die 40 Meter-Sprints, die mir einfielen; diagonal durch die Fabriketage, hin und zurück, hin und zurück, immer haarscharf an diesen labilen Gebilden vorbei, über die ich nachdenken soll. Nach dem Ausruhen auf diesem Sessel war es das Radfahren, das mich reizte. Langsam und gemächlich drehte ich meine kleinen und großen Kreise. Wie soll ich sie beschreiben, diese entmaterialisierten Dinger, von denen ich sehr wohl weiß, daß sie aus Press-Span und Dispersionsfarbe bestehen.

Die Dämmerung machte Fortschritte, aber ein Gedanke kam mir immer noch nicht. Irgendwann mal, so dachte ich, müßte sich mein Auge an einer dieser Plastiken festbeißen.

Ich versuchte es mit weiteren Kunststoffücken - mit einem Handstand. Dabei sah ich nur Farbtupfer in einem Meer von gefärbtem Licht, das die Sonne verursacht, die sich mit ihren abnehmenden Strahlen durch die völlig verschmutzten Fensterscheiben drückte. Es war der Blick wie durch ein Mikroskop auf Blutplasma - viele kleine farbige Punkte, ohne eindeutige Farbe, in einer farbigen Masse. Sollte ich Assoziationen zur Farbe haben oder bin ich hergekommen, um über Skulptur, also Raumkompositionen, Volumen, Architektur und Ordnungskriterien nachzudenken.

Hinter einer weißen Plastikplane befindet sich der Fuß des L-förmigen Grundrisses dieser Fabriketage. Dieser Raum wird von der Hausherrin Kleiderschrank genannt. Ich ging hinein, in der Hoffnung, daß sich eine Plastik als Bild so stark in mir festsetzen würde, um dann über diese nachzudenken, und das Gedachte aufzuschreiben. Da standen sie nun, die Plastiken, die entstanden als Renata noch in der Enge und dusteren Atmosphäre ihres früheren Ateliers in der Nehrningstraße arbeitete. Sie sind kleiner, sie scheinen wie Entwürfe im Ver-

gleich zu den Plastiken, die im großen Raum stehen. Die Farben sind flächiger, monochrom aufgetragen. Die Ordnungsprinzipien, die man in ihnen festgestellt, sind fast ausnahmslos Reihungen. Aber wie war das 1982, als ich diese Arbeiten zum ersten Mal sah? Wäre ich nicht damals schon am Liebsten mit dem Rad durch den 35 qm großen Ausstellungsraum gefahren? Hätte ich nicht damals schon am Liebsten einen Sprint diagonal durch den Raum gestartet und habe ich nicht damals schon einen Kopfstand gewagt, um mir die Plastiken von unten anzuschauen? Warum steht keine dieser Plastiken aus der Ausstellung von 1982 in dem großen, schlauchartigen Raum, der wohl seine 400 qm Fläche aufweist? Warum stehen diese Plastiken im Kleiderschrank? In dem großen Raum stehen nur die Arbeiten, die Renata hier gemacht hat. Ich habe schon viele Atelierumzüge von Bildhauern erlebt, aber die Arbeiten dieser Bildhauer landeten nach dem Umzug nicht in der Kieiderrkammer. Bei den meisten anderen Bildhauern findet man eine Durchmischung der Ateliers mit älteren und neueren Plastiken und zwischen diesen wird gearbeitet. Hier nicht! Die Plastiken, die hier in den letzten 2 Jahren entstanden, weisen auch nur im geringen Maße das Prinzip der Reihung als Kompositionselement auf. Sie sind auch nicht mehr in der Ebene komponiert. Sie stehen im Raum, als wären sie Architektur-elemente selbst. Wie ein Möbel.

Draußen wirft die Sonne noch ein paar Strahlen über den Horizont. Durch die fast blinden Scheiben sehe ich auf die umliegenden Häuserwände. Mein Auge fällt unwillkürlich auf die gegenüberliegende Wand einer Schule. Ein hervorstehender Mauerpfiler wirft einen schwachen Schatten auf die Ziegelwand, der Schatten und der Mauerpfiler wirken zusammen wie ein freistehendes, prismatisches Stützelement, das dazu auch noch seine eigene Farbe aufweist. Auf dem Dach werfen drei Kamine einen Schatten auf die Giebelwand, zusammen gesehen bilden sie einen Fächer. Der abgebröckelte Putz gibt dem Schatten die Eigenfarbigkeit; das weiche, um den Kamin greifende Dämmerlicht gibt dem Schatten das "Weiß". Das Sonnenlicht gibt das Rot dazu, die Fugen sind schwarz. Da stehen sie ja, die Plastiken, über die ich nachdenken soll.

Sind das die Modelle für die hier im Raum stehenden Objekte?

Hier stehen zwar plastische Einzelelemente, aber keine in sich abgeschlossenen Plastiken!

Nur im Verband, in der Addition bilden sie Raum zueinander. Sie sind Erscheinungsformen von Architektur - Bogen, Pfeiler, Kapitell - hier stehen auf sich selbst reduzierte, unverwechsel-



bar interpretierte Ordnungsprinzipien - Achse, Reihung, Spirale. Ihr Wesen liegt jedoch nicht in ihrer Eigenständigkeit, sondern in der Zuordnung der Einzelfigur.

Mein Blick schweift von der Schule im Süden durch die Fabriketage auf die Bebauung im Norden, er fixiert sich nicht auf die plastischen Einzelelemente. Das Fahrrad, das zwischen den Plastiken steht oder die Bohrmaschine, die auf der Hobeibank liegt, sind die Punkte auf denen sich mein Auge fixiert. Kurz natürlich nur, aber es sind nicht die Plastiken.

Jetzt war ich schon so häufig hier bei Renata im Atelier. Ich habe hier getanzt, gegessen, mein Nachmittagsnickerchen gehalten, geduscht und meine Notdurft verrichtet, aber mir ist, als wenn ich das erste Mal verstanden würde, was das Loft für ein Raum ist. Ich habe Renata hier nie in ihrem Atelier besucht, sondern in ihrer Wohnung.

Der Raum, wie er sich mir darstellt, ist das Ergebnis einer zweijährigen Auseinandersetzung mit dieser Fabriketage, mit dem architektonischen Außenraum und zugleich ein Einrichtungsprozess ihres Wohnumfeldes. Ähnlich wie in dem Laden in der Nehringsstraße, den Renata nach und nach für sich okupierte, so ist auch dieser Raum nach und nach von ihr in Besitz genommen worden. Sie hat ihm ihr unverwechselbares Fluidum gegeben.

Es ist nicht das Einzelobjekt, das mich hier fasziniert, es ist vielmehr die Raumszinerierung, die fließenden Übergänge von Außen nach Innen, die tektonischen Elemente des umgebenden Stadtraumes, die hier auf eine ganz persönliche Weise interpretiert wurden, die einen architektonischen Außenraum im Inneren erzeugt haben.

Dieser Raum, der vor 2 Jahren schon ohne Renatas Plastiken in seiner Eigenwilligkeit brillierte, brilliert nun in Renatas Eigenwilligkeit. Aus dem statischen Erlebnisraum von vor 2 Jahren ist ein dynamischer Raum entstanden, der mir durch meine eigene Bewegung immer wieder neue Raumeindrücke eröffnet. Renata hat sich hier das Wohnumfeld geschaffen, das sie zum Leben braucht, ja, das ihr Leben ist. Der gesamte Raum, ihren Plastiken mit den Sitzmöbeln, mit den Pflanzen, mit der Werkbank, mit den holzbearbeitenden Maschinen und mit dem Fortbewegungsmittel Fahrrad, ist die Mittellung, die sie ihren Besuchern macht.

Eigentlich hätte mir diese Erkenntnis schon viel früher kommen müssen, denn meine Unwilligkeit, mich mit einem einzelnen Objekt von Renata auseinanderzusetzen, besteht schon seit ich Renatas Arbeiten das erste Mal vor 3 Jahren gesehen habe. Mir drängt sich hier unwillkürlich die Frage auf, was passieren würde, wenn man Renata eine Waldlichtung oder einen städtischen Platz als Lebensraum zur Verfügung stellen würde.

Auflage: 50  
Im Selbstverlag



