

Barbara Camilla Tucholski: «Vangerin-Zyklus», 1990

Räumlichkeit der Zeichnung

Im Zentrum des Werkes von Barbara Camilla Tucholski steht die Zeichnung; sie erfüllt dabei nicht nur ein künstlerisches Anliegen, sondern auch ein mediales Erfassen einer Situation und erscheint so als Teil eines übergeordneten Ganzen. Der persönliche Blick der Zeichnerin steht im Vordergrund; nicht ein naturgetreues Abbild, sondern das atmosphärisch Erfahrene und Gespürte werden in die Zeichnung überführt. Die Zeichnungen werden damit zu Zeugnissen, welche die individuelle Sichtweise, Perspektive und Betrachtung der Künstlerin belegen und hinter denen die tatsächliche Situation zurücktritt. Weit über das Dokumentarische hinaus werden Empfindung, Erfahrung und Erleben einer bestimmten Situation seismografisch nachgezeichnet. Dem Ort und der Räumlichkeit einer Situation kommt dabei besondere Bedeutung zu: Ihnen gilt der Blick der Zeichnerin. Sie bilden gleichsam die Rahmung des Erlebten.

«Barbara Camilla Tucholski hat einen großen Teil ihres Werkes der systematischen Recherche auf dem Gebiet der Zeichnung gewidmet. Ihre Zeichnungen, von großer Dichte und suggestiver Kraft, lassen ein sicheres Gespür für das Gesehene und das daraus Extrapolierte erkennen.»¹

Den Bezugspunkt für diese zeichnerische Exploration bildet die persönliche Erfahrung und Empfindung der Zeichnerin. Aufgrund der Wahl des Blickpunkts und des Negierens klassischer Perspektivregeln erscheinen die Zeichnungen darin jedoch keineswegs exklusiv oder intim, sondern öffnen die gezeichnete Situation buchstäblich für den Betrachter. Die Korrespondenz zwischen Zeichnerin und Umwelt wird mit der perspektivischen Öffnung des Bildraumes so erweitert, dass sie es vermag, den Betrachter miteinzuschließen. Die reflexive Beziehung, die sich dadurch zwischen Zeichnung und Betrachter ergibt, besteht häufig ebenfalls für die Ursprungssituation und deren zeichnerische Fassung: In Installationen und dem ensemblehaften Zusammenwirken von Raum, Malerei und Zeichnung arrangiert Barbara Camilla Tucholski Situation und Interpretation zu sich wechselseitig bedingenden und ergänzenden Gegenübern. Denn wenngleich die Zeichnung im Zentrum ihres Werkes steht, so ist sie mitnichten ihr einziges Medium, sondern das Spektrum ihrer Tätigkeit schließt Malerei, installative und skulpturale sowie raumbezogene Arbeitsweisen und Kunstformen

1 Berswordt-Wallrabe, Kornelia von, in: Tucholski, Barbara Camilla: 2010.

mit ein. Bisweilen inszeniert sie ihre zeichnerische und malerische Lesart zurück an den eigentlichen Ort, sodass sich aus Vorhandenem und Erlebtem eine Resonanzbeziehung ergibt, die den Betrachter ganz beiläufig einzuladen scheint, sich der Situation mit dem Blick der Künstlerin anzunehmen.

«Die vielfältige Durchdringung von physischem und imaginiertem Raum kommt bei Barbara Tucholskis Inszenierung in ihrem Geburtshaus immer wieder wie in einer Echo-kammer zum Ausdruck. Besonders sinnfällig ist dabei die Präsentation von Gemälden und Zeichnungen in den Zimmern, die sie wiedergeben: entweder als planartige Gesamtansicht wie aus der Vogelperspektive oder als fokussierter Ausschnitt. Direkt auf die Wände aufgebrachte Zeichnungen hängen wie Spinnweben in den Ecken der Räume und werden zur Metapher für das Anhaften der Gedanken und Erinnerungen in diesen Räumen.»²

Besonders deutlich wird dieses reflexive Ineinandergreifen konkret räumlicher Situation, zeichnerischer Interpretation und persönlicher Erinnerung am Beispiel von «Schloss meiner Erinnerung», aus dem Jahr 2007. Hier kehrt Barbara Camilla Tucholski in ihr Elternhaus der ersten Lebensjahre zurück. Die Rückkehr an den Ort ihrer frühen Kindheit findet dabei eine Korrespondenz in der Zeitlichkeit, welche die Künstlerin dem Ort durch das Einnehmen ihrer kindlichen Perspektive und die Integration von Abbildungen ihres fünfjährigen Selbst ebenso verleiht, wie durch ihren gegenwärtige Blick auf die Räume, der sich in Zeichnungen und Malereien gewissermaßen als Raum im Raum zeigt.

«In der Wanderung durch die derart sparsam wie konsequent behandelten Räume stellt sich Stille und Verwunderung ein. Aus dem Nachwirken dieser Stille resultiert eine erfahrbare, existenziell wahrnehmbare Dehnung von Zeit. Der Gleichklang der Räume mit der zeichnerischen Wiedergabe der alten Kinderphotographie auf der gemalten Tapete des Raumes, die stille, farbige, lichte Raumabwicklung auf den Gemälden und die immer gleiche Verschleierung der Schlafstatt mit Tüll lassen im Betrachter ein Gefühl arretierter Zeit entstehen. In der Erfahrung dieser vehementen Beklemmung gerinnt das Gesehene zur Wahrnehmung einer aktiven Zeiterfahrung. Der Künstlerin gelingt es, Räume zu entwickeln, deren vitale Kraft in der schütterten Balance einer endlosen Vergangenheit und einer scheinbar unendlich erkalteten Gegenwart angesiedelt ist. Die Wirkung auf den Betrachter, als Wucht der Empfindung, ist ergreifend und erschütternd. Tatsächlich schafft Tucholski in der Arbeit [...] Andachtsräume von großer Eindringlichkeit.»³

Das kindliche Erleben, die Erinnerung an längst Vergangenes und der gegenwärtige Blick auf das Vorgefundene, vor dem Hintergrund der erinnerten Erfahrung, verweben sich zu einem komplexen Raum-Zeit-Gefüge, dessen Versatzstücke sämtlich von der Künstlerin beobachtet, gezeichnet oder hinzugefügt werden. Sie führt gewissermaßen Regie über das Erinnerte und lässt doch vieles offen für die Lesart des Betrachters.

2 Seyfarth, Ludwig, in: Tucholski, Barbara Camilla: 2010.

3 Berswordt-Wallrabe, Kornelia von, in: Tucholski, Barbara Camilla: 2010.

«Aber Barbara Tucholskis komplexes Werk ist, bei aller Zuwendung zur eigenen und kollektiven Vergangenheit, in der heutigen Kunstgeschichte situiert, auch wenn die Einordnung ihres originellen Vorgehens [...] nicht einfach ist. Aber als Gesamtensemble ist es wohl doch am ehesten im Kontext der Installationskunst zu sehen, die sich von einzelnen Vorläufern abgesehen, in den 1960er und 1970er Jahren entwickelt hat und auf die Inszenierung ganzer Räume abzielt. [...] Sie schließt das direkte Erlebnis der Rauminstallation für ein größeres Publikum aus, das statt dessen auf die Erfahrungen verwiesen wird, die anhand der Photos in der vorliegenden Publikation möglich sind. Der physische Einbezug wird verwehrt, dafür die Imagination angeboten.»⁴

Es ist das ebenso feine wie präzise Zusammenwirken von Bildhaftem und Realem, das deren Ineinandergreifen und Verwobensein aufzeigt und die räumliche Situation aus ihrer determinierten Verortung in Raum und Zeit befreit und in das Imaginäre und Traumhafte überführt.

Transformation von Körper und Raum

In der Zeit von Mai 1986 bis April 1987 begleitete Barbara Camilla Tucholski eine alte Frau zeichnerisch mit über siebenhundert einzelnen Arbeiten in ihrer letzten Lebensphase. Bereits vor dem Umzug der Frau aus ihrer Wohnung in das Altenheim hatte die Künstlerin sie gezeichnet und dabei die Bekanntschaft und offenbare Vertrautheit aufgebaut, welche die erkennbare Grundlage dieses Zeichnungszyklus bilden. Der Blick der Zeichnerin scheint dabei weit über das Gesehene und Beobachtete hinauszureichen und das Wahrgenommene, Empfundene und Erlebte der Situation einzufangen und zeichnerisch zu umreißen. Barbara Camilla Tucholskis Zeichnungen belegen vielmehr den transformatorischen Prozess der letzten Lebensphase statt ihrer äußerlich sichtbaren Gegebenheiten. In seismografischer Weise scheint sie auf Stimmungen, Regungen und Wahrnehmungen in ihrem Gegenüber und im Raum zu reagieren, die sie in fein gestimmter Entsprechung in zeichnerischen Duktus, Ausdruck und Konkretions- beziehungsweise Abstraktionsgrad überführt. Der Transformationsprozess des Sterbens zeigt sich als Wandlung der Zeichnungen, ihres Ausdrucks, ihres Duktus und ihres Abstraktionsgrades.

Betrachtet man die einhundert zur Veröffentlichung ausgewählten Zeichnungen in der Chronologie ihrer Entstehung – welcher die Reihenfolge im Buch entspricht –, so scheint es, als würde die Zeichnerin stetig ihre Position zwischen Beobachtung und Einfühlung variieren. Die Veränderungen, welche die alte Frau über den Zustand von Gebrechlichkeit, Bettlägerigkeit bis hin zum Sterben durchlebt, nehmen unmittelbar Einfluss auf die Zeichnungen und finden darin eine direkte Entsprechung: Zunächst erscheinen die Zeichnungen wie Studien des Vorgefundenen; die liegende Frau in ihrem Bett, Porträts oder Abkürzungen ihrer Hände, welche die Zeichnerin bereits in vorangegangenen Zeichnungen studiert hatte, lassen den Blick gleichsam schweifen und ein bestimmtes Augenmerk auf einen Gesichtsausdruck, die Gestik der Hände oder deren Greifen nach dem Haltedreieck, ihr Festhalten und Gestikulieren legen. Im weiteren Verlauf tritt das Aufzeigen des Gesehenen zunehmend hinter einem si-

4 Seyfarth, Ludwig, in: Tucholski, Barbara Camilla: 2010.



Barbara Camilla Tucholski: «Vangerin-Zyklus», 1990, Blatt III, 61.
 Blattmaß 24 x 29,9 cm © Kunsthalle zu Kiel, Foto: Sönke Ehlert, Kiel

tuativen Nachspüren zurück; die Flüchtigkeit, mit der die Linien gezeichnet zu sein scheinen, lassen Unruhe und Bewegung erahnen. Der sich gegenüber der Filigranität des Frauenkörpers erhebende Decken- und Kissenberg zeugt von einem darin Einsinken ebenso wie von Getragenwerden. Mit suchenden Linien beginnt Barbara Camilla Tucholski einen Zustand von Ungewissheit und Verunsicherung zu umkreisen, der sich aus dem Ortswechsel von privaträumlicher Wohnung in den Kontext des Pflegeheimes ebenso ergeben mag wie aus dem Schwinden der eigenen Kräfte und dem suchenden, schweifenden Blick der Liegenden. Einen Wendepunkt in der Folge der Zeichnungen markiert das «Blatt III, 61». Während dem umgebenden Raum und den sich darin befindlichen Dingen bisher nur eine sekundäre Rolle als situative Rahmung zukam, bilden sie hier ein präsentes Gegenüber und spannen einen Zwischenraum zwischen Frau M., den sie umgebenden Dingen und der Zeichnerin auf. Nähe und Distanz, die in der Ausstrahlung der alten Frau ebenso changieren wie in ihrer Bezugnahme auf die Umgebung, schlagen sich als Weite und Dichte in der Zeichnung nieder.

«Während dieses Jahres unterliegt nicht nur der Körper von Frau M. einer Verwandlung. Auch die Gegenstände verändern sich in dieser Zeit, so wie sich unsere Umgebung verändert, sich in ihrer physikalischen Beschaffenheit beginnt aufzulösen, wenn wir durch die geschlossenen Augenlieder blinzeln. Vor dieser auflösenden Veränderung liegt die Überschärfe. Kopf, Hände und Apfelsinen auf dem «Blatt III, 61» sind in ihrem isolierten Dasein in einer Weise ausdrucks-gesättigt, wie es nie in einem logischen Gebrauchszusammenhang entstehen könnte.»⁵

Diese Auflösung physikalischer Beschaffenheit und die Vereinzelung der verbleibenden Fragmente – wie Hände, Kopf, Gesicht, Uhr, Haltedreieck, Deckenleuchte oder Sessel – durchziehen die Zeichnungen und beschreiben in deren zunehmender Isolation und Abstraktion die Transformation im Sterbeprozess.

Die Präsenz der liegenden Frau verflüchtigt sich teilweise, ihr Körper löst sich auf und verliert seine konkreten Konturen, die gesamträumliche Situation wird sichtbar

5 Bischoff, Ulrich, in: Kunsthalle zu Kiel | Städtische Galerie Albstadt | Bonner Kunstverein (Hrsg.): 1989.



Barbara Camilla Tucholski: «Vangerin-Zyklus», 1990, Blatt V, 29.
 Blattmaß 31,8 x 24 cm © Kunsthalle zu Kiel, Foto: Sönke Ehlert, Kiel

und zerfällt erneut in die sie konstituierenden Elemente. Die Zeichnungen erfassen das Weiten und Fokussieren des Blickes aus dem Bett heraus bis hinaus vor das Fenster, wo er einer Fliege folgt «Blatt IV, 33», sie setzen Gefäße und Blumen mit besonderer Prägnanz als vereinzelte Anhaltspunkte in den ansonsten in Auflösung begriffenen Bildraum.

«Auf dem «Blatt V, 29» bilden Abbreviaturen von Händen und Kopf und Blumen ein magisches Kraftfeld, das trotz aller fehlenden Verbindungslinien zu einem Zentrum des Geschehens geworden ist. Vögel, Blumen und vor allem der vor dem Fenster stehende Baum werden zu sprechenden Attributen, die im Laufe des einjährigen Geschehens an Genauigkeit in ihrer Bildstruktur und an Bedeutung zunehmen. Einprägsam ist auch die Funktion der Zimmerleuchte als dem immer wichtiger werdenden zentralen Bezugspunkt von Frau M. Beginnend mit dem «Blatt VI, 37» fällt der Deckenleuchte die Rolle zu, der Blickrichtung und damit der fast einzigen Lebensäußerung der Sterbenden Ausdruck zu geben. Als runde Form und als Mond hat sie schließlich die Rolle der Uhr verdrängt.»⁶

Die statische Position der Dinge im Raum, die Grundordnung des Raumes selbst und die Differenzierung in Innen und Außen wird brüchig. Mit dem schweifenden Blick geraten unterschiedliche Teilstücke miteinander in stets neue Beziehungen; Sessel, Leuchte, Uhr und der Baum vor dem Fenster wandern innerhalb des gezeigten Bildraumes umher, treten teils miteinander, teils mit der liegenden Frau in Relation. Die Prägnanz einzelner Elemente im Raum weicht dabei zunehmend der Auflösung des Gesamtgefüges hin zu dessen vollständiger Fragmentierung. Und doch bleibt die Abgeschlossenheit der räumlichen Situation – des Bettes und des Zimmers – in der Zeichnung erhalten beziehungsweise wird gleichsam zeichnerisch umfahren. Wenige, in einem Zug gezeichnete Linien bilden die Rahmung, die den liegenden Körper einfasst und die räumliche Perspektive aufspannt. Sie bilden die konkret räumliche Um-

6 Ebd.



Barbara Camilla Tucholski: «Vangerin-Zyklus», 1990, Blatt VI, 37.
 Blattmaß 32 x 24,1 cm © Kunsthalle zu Kiel, Foto: Sönke Ehlert, Kiel

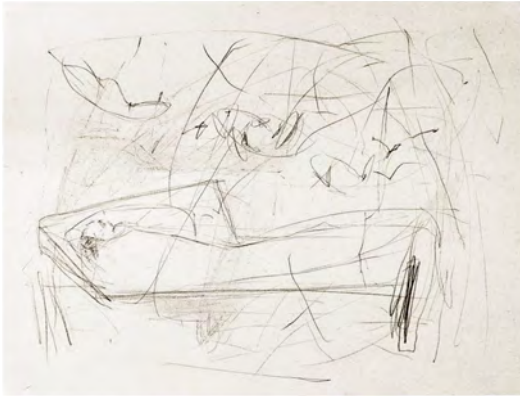
friedung, wie sie Charlotte Uzarewicz in Anlehnung an Hermann Schmitz beschreibt⁷ und umfrieden den Bildraum, fassen die gezeichnete Situation. In der zunehmenden Reduktion des Lineaments umhüllen diese wenigen Linien auch den Körper der Liegenden; seine Plastizität und Prägnanz tritt hinter der Feinheit einer linearen äußeren Kontur zurück.

«Dem völligen Verzicht auf Modellierung des Körpers auf der einen Seite entspricht eine behutsame Raumauflösung auf der anderen Seite. Deutlich wird dieser Auflösungsprozess vor allem dadurch, dass die Zeichnerin mit fortschreitender Häufigkeit ihre Standorte und damit die Blickwinkel ändert. Zunehmend gibt sie ihren Platz am Fußende auf und geht um das Bett herum. Nun entstehen viele Bilder in Seitenansicht, und auch der Blick vom Kopfende des Bettes über die Frau hinweg tritt ergänzend hinzu. [...] [Es] genügt häufig eine einzige schnell niedergeschriebene Umfassungslinie. Andererseits findet man auch heftige Strichlagen, die einer Schraffur vergleichbar sind. Unregelmäßiger jedoch als übliche Modellierschraffuren sind die Strichbündel auf diesen Zeichnungen dazu geeignet, Kräfte zu vergegenwärtigen, die aus der sonst eher ruhigen Anteilnahme an einem unvermeidbaren Geschehen zu verstehen sind, Kräfte des Aufbäumens. Am deutlichsten wird die intuitive Reaktion auf das Nachlassen der Kräfte von Frau M. beim Nachdruck, mit dem die Künstlerin den Bleistift auf dem Papier aufsetzt. Der mit weniger Kraft aufgesetzte Zeichenstift vermeidet kratzende Geräusche im Sterbezimmer.»⁸

Die letzten Zeichnungen des Zyklus variieren zwischen feiner, reduzierter Linearität weniger Konturen und einem dichten, zu Schraffuren verdichteten Strich. Aufbäumen, Auflösen und Verblassen lassen sich gleichermaßen aus diesen Verdichtungen des Lineaments herauslesen wie aus dem Gezeigten. Manche der akkumulierten Striche überzeichnen die gesamte räumliche Situation, sie scheinen bisweilen das räumliche Gefäß zu füllen oder die darin befindlichen Menschen und Dinge zu umgarnen.

7 Vgl. hierzu Uzarewicz, Charlotte, in: Becker, Heinz (Hrsg.): 2013, S. 206.

8 Bischoff, Ulrich, in: Kunsthalle zu Kiel | Städtische Galerie Albstadt | Bonner Kunstverein (Hrsg.): 1989.



Barbara Camilla Tucholski: «Vangerin-Zyklus», 1990, Blatt VII, 84.
 Blattmaß 24,1 x 32 cm © Kunsthalle zu Kiel, Foto: Sönke Ehlert, Kiel

Andere scheinen Stimmungen, Regungen, eine diffuse Unruhe, ein Schwirren und Erzitern der raum-zeitlichen Stabilität, wie beispielsweise auf «Blatt VII, 84», zu belegen oder gar die stetig wachsende Differenz von körperlicher Verpuppung und Einkehr gegenüber der sich immer diffuser auflösenden Außenwelt zu thematisieren, vergleiche hierzu «Blatt VII, 85». Barbara Camilla Tucholski umreißt in der Zeichnung die Transformation im Alterungs- und Sterbeprozess. Ausgehend von der Bettlägerigkeit der alten Frau lässt sie den Blick schweifen und folgt in der Betrachtung der sich stetig neu austarierenden Nähe und Distanz, Intimität und Fremdheit zu den Dingen und der Räumlichkeit des Zimmers.

Anhand wiederkehrender Motive und der Wiederholung bestimmter Formen lassen sich Leit motive erkennen, zu denen der Blick der Liegenden immer wieder zurückkehrt: Die runde Form der Uhr oder der Leuchte, der Baum vor den Fenstern oder die Gestalt des Sessels sind wiederkehrende Motive. Darin lässt sich eine Allgemeingültigkeit erkennen, hinter der das Eigene des Prozesses zurückzutreten scheint. Man ist versucht, das Haftenbleiben des suchenden Blicks auf klar umreißbaren Gegenständen, das Innehalten bei zentrischen, geometrischen Formen oder das Schweifen des Blicks in die Weite jenseits des Fensters als universelle Prinzipien der Weltsicht am Lebensende zu begreifen. Die unterschiedlichen Veränderungen und Wandlungen während des Sterbeprozesses, die Elisabeth Kübler-Ross in ihrem Phasenmodell des Sterbens zu systematisieren versucht, zeigt Barbara Camilla Tucholski in der zeichnerischen Begleitung von Frau M. in ihrer subjektiven Individualität auf.

Zeichnen als Resonanzerfahrung

Die Zeichnungen des «Vangerin-Zyklus» geben in besonders empathischer Weise Einblick in die Intimität der letzten Lebensphase. Die Abstraktion der teils präzise modulierten, teils skizzenhaften Bleistiftzeichnungen lässt einen Einblick zu, der ohne jedwede Scham oder Peinlichkeit eine offene und innige Begegnung zulässt zwischen dem Sujet der Zeichnungen und dem Betrachter.

«Die ursprünglich als private Notizen gemeinten Aufzeichnungen werden mit dieser Publikation [Vangerin-Zyklus]. Zeichnungen von Barbara Camilla Tucholski, 1989] und den sie begleitenden Ausstellungen öffentlich zugänglich gemacht. Hinter diesem Schritt verbirgt sich der Anspruch, dass hier etwas Form gefunden hat, was über das Persönliche, das Private und Intime einer einzelnen Frau hinausgeht, etwas, was mit seiner ungeschönten Menschlichkeit uns alle angeht. Dieser Anspruch auf Allgemeingültigkeit lässt sich nicht nur von der inhaltlichen Seite begründen; – vielleicht ist diese Unterscheidung von Form und Inhalt heute schon und zukünftig eher zunehmend fragwürdig – vielmehr machen die Bilder deutlich, dass ihre Autorin nicht nur über eine genaue Beobachtungsgabe, sondern vor allem über das verfügt, was den Unterschied zwischen einer guten Sachzeichnung und einem Kunstwerk ausmacht: die Konzentration auf das Wesentliche, die Kunst des Weglassens.»⁹

Die Zeichnungen von Barbara Camilla Tucholski scheinen die Resonanzbeziehung der Zeichnerin zu dem von ihr Erlebten abzubilden und drücken damit weit über das Dokumentarische einer Sachzeichnung hinaus in atmosphärischer Dichte die Gestimmtheit der Situation aus. Darüber hinaus gelingt es Barbara Camilla Tucholski, die Prozesshaftigkeit dieses zeitlichen Verlaufs physischer und mentaler Veränderung und Verwandlung aufzuzeigen; die einzelnen Blätter des Zyklus erscheinen keineswegs als Momentaufnahmen, die eine bestimmte Zeitlichkeit festhalten, sondern erwecken den Eindruck, je unterschiedliche Aspekte eines kontinuierlich fortlaufenden Prozesses zu erfassen. Diese Agilität und Bewegung, die auch noch aus den ruhigsten und reduziertesten Zeichnungen zu sprechen scheint, durchwebt den Zyklus wie ein steter Atem. Vor diesem Hintergrund erscheint es folgerichtig, dass Barbara Camilla Tucholski nicht den toten Körper der Verstorbenen zeichnet, sondern selbst die letzte Zeichnung des Zyklus die Dynamik letzten Atems spüren lässt.

«Kunsthistorisch lässt sich der Vangerin-Zyklus ohne Weiteres in die Reihe der Todebilder»¹⁰ stellen, die zuletzt im Hamburger Kunstverein 1983 in Ausschnitten gezeigt worden sind. Neben den Vorläufern wie Edvard Munch und Ferdinand Hodler wurden in Hamburg Werke von Ben d'Armagnac, Joseph Beuys, Günther Brus, Jochen Gerz, Hetum Gruber, Alfred Hrdlicka, Werner Knaupp, Arnulf Rainer, Ulrike Rosenbach und Rudolf Schwarzkogler gezeigt. Bezeichnenderweise bringen die flüchtigen Todebilder von B. C. Tucholski einen anderen neuen Klang in diesen Zusammenhang. Im Unterschied zu den meisten in Hamburg ausgestellten Arbeiten knüpft B. C. Tuchol-

9 Bischoff, Ulrich, in: Kunsthalle zu Kiel | Städtische Galerie Albstadt | Bonner Kunstverein (Hrsg.): 1989.

10 Vgl. hierzu Ausstellung im Hamburger Kunstverein, «Todebilder in der zeitgenössischen Kunst mit einem Rückblick auf Hodler und Munch», 1983.

ski mit ihren Blättern wieder an die alte Zeichentechnik von Munch und Hodler an, d. h. sie arbeitet wieder mit dem unmittelbarsten Medium, dem Bleistift. Während Ben d'Armagnac das Medium der Performance,¹¹ Jochen Gerz die Gegenüberstellung von Text und Foto,¹² Arnulf Rainer Fotos von Toten als Vorlage, Ulrike Rosenbach aus Stimme, Videofilm, Fotos und Objekten eine ganze Installation zur Darstellung benutzen, also eher den Umweg der Mittelbarkeit vorziehen, weil ihnen das direkte Geschehen zu nah ist, wagen sich die Zeichnungen des «Vangerin-Zyklus» in ihrer sperrigen, manchmal ungelenken Bildsprache ganz nah an den Tod heran. [...] Wenn Künstler wie Edvard Munch oder Max Beckmann das Thema des Todes zum Beispiel in ihren Sterbezimmerbildern aufnehmen, so ist deutlich der Versuch wahrzunehmen, mit ihrer Kunst eine beinahe kultische Wirkung auszuüben: diesen Arbeiten ist in Komposition und Duktus die Anstrengung anzusehen, mit der versucht wurde, den Tod im Bild zu bannen.»¹³

Der «Vangerin-Zyklus» unterscheidet sich insofern markant von diesen «Todesbildern», als dass der Tod keineswegs das Sujet dieser Blätter zu sein scheint: Einerseits wird das anhand die Prozesshaftigkeit der Zeichnungen deutlich, welche durch deren vorbeschriebene agile Beweglichkeit bis zuletzt erhalten bleibt, andererseits zeugt der «Vangerin-Zyklus» insofern von Alltäglichkeit, als dass es sich hier zunächst um die zeichnerische Dokumentation eines Ortswechsels mit noch offenem Ausgang zu handelt; eine alte Frau zieht aus dem privaträumlichen Umfeld in eine pflegerische Einrichtung, die Dauer des ihr verbleibenden Lebens und ihres Aufenthalts an diesem Ort sind ungewiss. Demgegenüber rücken die Todesbilder meist den Toten – und nur in seltenen Einzelfällen den sterbenden Menschen – ins Zentrum der Betrachtung und entbehren somit zumeist dieser Dynamik des Prozesshaften. Die Lebendigkeit, welche als feiner, letzter Hauch die fragil gewordene Hülle der zunehmend verpuppten alten Frau in ihrem Kokon der Metamorphose am Lebensende durchwebt, macht die Zeichnungen vielmehr zu «Bildern der letzten Lebensphase», deren Gegenstand die Prozesshaftigkeit im Sterben und nicht die statische Fixierung auf den Tod bildet.

«Parallel zu den in ihrer Eindringlichkeit kaum zu übertreffenden Studien der sterbenden Valentine Godé-Darel, der Geliebten von Ferdinand Hodler, sind an gleicher Stelle im Sterbezimmer Landschaftsbilder entstanden, die gewissermaßen als schöpferische Antwort auf den Tod, als kraftvolle Aktion gegen ihn zu deuten sind.»¹⁴

Eben diesen Charakter der Landschaftsbilder als Ausdruck und lebendige, schöpferische Gegenposition zum Tod lässt sich im «Vangerin-Zyklus» am Ausweiten des Bildraumes auf die äußere Welt – den Baum und die Fliege vor dem Fenster, die Räumlichkeit des Sterbezimmers in ihrer Gesamtheit aus der Vogelperspektive – ebenso ablesen wie an dem seismografischen Nachzeichnen von Regungen, Gefühlen und Stimmungen im Raum als emotionales Terrain.

11 Vgl. hierzu Ben d'Armagnac: Performance mit einem Krankenhausbett, Bonnefantenmuseum, Maastricht, 1972.

12 Vgl. hierzu Gerz, Jochen: «Le Grand Amour #2», 1980|81.

13 Bischoff, Ulrich, in: Kunsthalle zu Kiel | Städtische Galerie Albstadt | Bonner Kunstverein (Hrsg.): 1989.

14 Ebd.

Der «Vangerin-Zyklus» steht am Beginn des Werkes von Barbara Camilla Tucholski und markiert den Auftakt für ihre originäre Arbeitsweise der empathischen zeichnerischen Beobachtung. Ihre situativen Zeichnungen und Zeichnungszyklen erscheinen als Resonanzbeziehungen zur Umwelt. Erfahrenes und Erlebtes wird erfasst und findet in Ausdruck, Gestus und Duktus des Gezeichneten eine Entsprechung. Dabei wird die Zeichnung zum Werkzeug für die Regulierung von Nähe und Distanz, Einfühlung oder Wahrnehmung.

«Da besucht eine junge Frau eine alte im Altersheim und begleitet über ein Jahr hin zeichnend deren Leben und Sterben. Gewiss, das Altern und wie wir damit umgehen ist heute eine bisher ungelöste Frage, die uns in Zukunft in noch viel bedrängender Weise beschäftigen wird, denn in unseren europäischen Gesellschaften fordert das Altwerden einen immer größeren Anteil unseres Zusammenlebens ein. Und keiner weiß bisher, wie wir diesem Problem mit Menschenwürde – und wenn es denn gesagt sein muss: Mit Liebe begegnen können.»¹⁵

Damit nimmt sich die Künstlerin einer der großen Herausforderungen des Zusammenlebens am Lebensende im Kontext pflegerischer Einrichtungen an. Ihr Blick richtet sich dabei jedoch weder auf die Institutionalisierung als solche, noch auf die Gemeinschaft unterschiedlicher Protagonisten, sondern gilt einzig der ebenso fragilen wie intimen Individualität dieser einen alten Frau, die sie begleitet:

«Barbara Camilla Tucholski hat sich diesem Problem gestellt. Ihre zarten, zögernden Zeichnungen umkreisen das Thema leise und unerbittlich. Das Gesicht, die Gestalt, das Bett, das Zimmer: Zuletzt baumelt der Galgen, an dem sich die Gebrechliche hochzog, verloren über der leeren Bettstatt. Ein menetekelhaftes Zeichen ist diese Vorrichtung, denn wir alle wissen, dass wir alt werden, älter als die Generationen vor uns, und wir tun alles, um dieses Wissen nicht in unserem Leben wirklich werden zu lassen. Vielleicht würde uns der Einbruch dieser wahren Realität auch unfähig machen, weiter zu reden, zu handeln, zu arbeiten, zu sterben.»¹⁶

Und doch gelingt es ihr in besonderer Weise, das zutiefst Persönliche und Eigene in seiner Universalität zu zeigen. Die Empathie, mit welcher sie sich zeichnend in die Situation und die Lage der Frau einzufühlen scheint, erlaubt dem Betrachter ein ebensolches empathisches und sympathisches Sicheinlassen auf die Situation und ein daraus Rückschließen auf sich selbst. Es ist dieses Zugänglichmachen von Individualerfahrung für den Blick des Außenstehenden und das Aufzeigen universeller Grundbedürfnisse, Lebens- und Gefühlsregungen, die das Herauslesen des Allgemeingültigen aus der spezifischen Situation der Einzelnen erlauben und den «Vangerin-Zyklus» zum Zeugnis für eine empathische Auseinandersetzung mit den Bedürfnissen von Menschen am Lebensende machen.

15 Jensen, Jens Christian | Smitmans, Adolf | Pohlen, Annelie, in: Kunsthalle zu Kiel | Städtische Galerie Albstadt | Bonner Kunstverein (Hrsg.): 1989.

16 Ebd.

«Die Zeichnerin hat sich behutsam an ein Thema gewagt, das uns alle betrifft und das wir täglich verdrängen. Ihre Behutsamkeit überzeugt, denn sie nimmt dieses Unausweichliche zurück in einen gestalterischen Erfahrungsraum, der die Ängste nicht zudeckt, sondern auf mitliebende Weise umkreist. Die Offenheit dieser Zeichnungen ist ihre Qualität, denn die aufkeimenden Fragen werden nicht beantwortet, sondern in jedem Stück, in jeder Linie gestellt. Die Antworten bleiben ausgespart wie der Lineatur letzte Bestimmtheit fehlt.»¹⁷

Diese Auslassungen geben Raum, um nachzuvollziehen, Mitgefühl zu entwickeln und Erkenntnisse aus der spezifischen Situation der Zeichnung für die eigene und mitunter die allgemeine Vision für das Lebensende zu gewinnen. Es sind diese Fehlstellen innerhalb des ansonsten konsistenten Geflechts, welche eine individuelle Aneignung des Gesehenen ermöglichen und ein In-Relation-Setzen der Zeichnungen zur eigenen Erfahrung und dem eigenen Leben zulassen. Darin erscheint der «Vangerin-Zyklus» als ein wertvolles mögliches Äquivalent der architektonischen Bedürfnisse am Lebensende; eine beständige Struktur, wiederkehrende Motive, allgemeingültige elementare Formen, Ankerpunkte für einen schweifenden Blick und das Offenlassen von Fehlstellen und Interpretationsfreiräumen machen die Zeichnungen für einen jeden Betrachtenden zugänglich und eindringlich. Sie sind nah- und aneignbar aufgrund der Offenheit, die sie wahren und der Prägnanz, mit der sie die Unmittelbarkeit des Gezeigten vermitteln.

Der Blick der Künstlerin gilt jedoch bei allem Aufzeigen der situativen und räumlichen Fassung des Geschehens stets ausschließlich der Frau im Zentrum des Zeichnungszyklus, ihrer Transformation und Metamorphose.

«Auf ihrem Weg von «Blatt I, 11», gewissermaßen der ersten prosaischen Vergewisserung, der Bestandsaufnahme, zu «Blatt VII, 85», der Einhüllung des menschlichen Körpers in eine zarte Verpuppung, bei der das Kissen zur würdigen Rahmung des von einem heftigen Bleistiftsturm angerührten Kopfes gerät, ist der Künstlerin beinahe unmerklich eine Verwandlung gelungen. Als Annäherung an den Tod kann diese Verwandlung keineswegs darüber hinwegtäuschen, dass die Kunst dem Tod gegenüber macht- und hilflos ist. In dem Kokon, dem Wiegentuch, das aus der alten Frau ein kleines Kind macht, deutet sich die Kraft der Kunst an, im Bild des Todes eine Versöhnung herzustellen, die uns das Unvermeidbare annehmen lässt.»¹⁸

Barbara Camilla Tucholski findet Formen des zeichnerischen Beschreibens für die Schwellensituation zwischen Leben und Tod, für den Passagenzustand am Lebensende. Sie schreibt die sich vollziehende Transformation und Verwandlung in Duktus und Machart in die Zeichnung ein: Mit suchenden Linien nähert sie sich der konkreten Form an, umgarnt das Erlebte mit einem feinen, vielschichtigen Lineament, als verpuppte sie das Wahrgenommene und Erspürte für eine Metamorphose des Erlebten in die Sichtbarkeit der Zeichnung. Andere Zeichnungen der Serie umreißen das Gesehene mittels weniger, gezielt gesetzter Kontur- und Umrisslinien. Hier wird das Innere ausgespart, und einzig von der Hülle weniger Linien separiert sich ein Innen

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Bischoff, Ulrich, in: Kunsthalle zu Kiel | Städtische Galerie Albstadt | Bonner Kunstverein (Hrsg.): 1989.



Barbara Camilla Tucholski: «Vangerin-Zyklus», 1990, Blatt I, 11.
 Blattmaß 32 x 24,1 cm © Kunsthalle zu Kiel, Foto: Sönke Ehlert, Kiel

von einem Außen. Häufig schwenkt der Fokus von der Person, der geteilten, erlebten Erfahrung mit dem anderen Menschen, hin zu dem umgebenden Raum. Die Dinge um sie herum fassen die bettlägerige Frau, rahmen sie ein; das Außen umschließt den Körper, die Figur des Frauenkörpers wird eingebettet in die zeichnerische Dichte des umgebenden Bildraums, und auch die Welt vor dem Fenster, das Jenseits des eigenen Zimmers, wird sichtbar und explizit gemacht:

«Je weniger die Frau auf den Zeichnungen wird – als handelndes, eigenständiges Wesen tritt sie zurück, ist fast nur noch Kopf im Lakenmeer –, desto stärker wirkt der sie umgebende Raum. Das einzige Lebendige, Bewegliche bleibt ihr Blick. Ihm zu folgen, im Umherirren in der immer gleichen Umgebung, unternimmt der Zeichenstift, und entwickelt ein sich verselbständigendes Liniengespinnst, das von der Frau immer weiter fortführt und einen eigenen Wert erhält. Dieses Eingespinnensein, Eingesperrtsein in die Formen der Zeichnungen verdeutlicht die Grenzen des realen Raumes, lässt ihn zu einem Gefängnis werden.»¹⁹

Die Interpretation der Rezipienten stellt den «Vangerin-Zyklus» in die lange Folge künstlerischer Traditionen christlicher Ikonografie und der Todes- und Totenbilder unterschiedlicher Kunstrichtungen und -epochen. Die Andersartigkeit des Zeichnungszyklus gegenüber vorangegangener Bildtraditionen argumentieren sie aus dem Entstehungskontext und dem gesellschaftlichen Wandel zu Auseinandersetzung mit Sterben und Tod:

«Unwillkürlich denkt der Betrachter vor allem bei den Zeichnungen im Profil, die den hochgebetteten Oberkörper deutlich zeigen, an Bilder christlicher Thematik der Vergangenheit, an Bilder des aufgebahrten Leichnams Christi, etwa in der Predella spätmittelalterlicher Altäre. Nur ist hier alles alltäglicher und auch bedrückender. Zum einen fehlt die Gewöhnung des Betrachters durch eine lange Darstellungsgeschichte in der Bildtradition und zum anderen wirken diese Zeichnungen so unmittelbar, da das

19 Peters, Anne, in: Kunsthalle zu Kiel | Städtische Galerie Albstadt | Bonner Kunstverein (Hrsg.): 1989.



Barbara Camilla Tucholski: «Vangerin-Zyklus», 1990, Blatt VII, 85.
Blattmaß 32 x 24,1 cm © Kunsthalle zu Kiel, Foto: Sönke Ehlert, Kiel

Thema, so weit es jeder auch wegschieben möchte, jeden betrifft. Früher haben Künstler nur berühmte Leute, vielleicht noch Kollegen, Familie, Freunde oder die Eltern auf dem Totenbett gezeichnet. Doch war damals das Sterben etwas Dazugehöriges, da es innerhalb der Familie geschah. Indem wir heute den schleichenden Verfall eines Menschen in Pflegeheim und Wohnstift abschieben, hat der langsame Tod nichts Selbstverständliches mehr für uns, bereitet Unbehagen, gar Angst, ist mit einem Tabu belegt.»²⁰

Die Fremdheit des Sterbens, sein Herauslösen aus dem privaträumlichen Wohnumfeld und dem Kontext naher Angehöriger bedingt, dass Sterben und Tod gegenwärtig für viele Menschen unsichtbar ist. In den Zeichnungen des «Vangerin-Zyklus» sind die Veränderungen am Lebensende, physische wie mentale, ebenso sichtbar wie die sich wandelnde Präsenz der Sterbenden. Die Offenheit der Perspektive – zeichnerisch wie inhaltlich – ermöglicht es dem Betrachter der Zeichnungen, gleichzeitig die Sicht der Zeichnerin wie diejenige der bettlägerigen Frau einzunehmen und nachzuvollziehen, sodass sich eine gewisse Entscheidungsfreiheit für das Einfühlen in den Bildraum ergibt, die noch jenseits des Bildraums eine Teilhabe an dem Erleben der gezeigten Situation ermöglicht. Die Fremdheit von Sterben und Tod wird in dem sehr unmittelbaren Einwirken der Zeichnungen auf den Betrachter gleichsam überbrückt; das Eingebundensein in den Bildraum während der Betrachtung dient als Grundlage für ein neues Nachdenken über das Sterben, da es Intimität und Berührungspunkte mit dem Sterben und der Sterbenden ermöglicht, die andernfalls im gegenwärtigen Umgang damit eher negiert werden oder entfallen. Darin liegen Bedeutung und Relevanz des «Vangerin-Zyklus» als Referenz für das Nachdenken über die Räumlichkeit des Sterbens ebenso wie über diesen individuellen und doch allgemeingültig für jeden wirksamen Prozess am Lebensende.

Im Zentrum des Lebens und Sterbens eines bettlägerigen Menschen steht das Bett selbst. Es zeigt sich mal als räumliche Umfriedung, mal als einschränkende Fessel, ist exponiert in der Mitte des Raumes oder wirkt als bergender Deckenberg oder weit-

²⁰ Ebd.

läufiges Lakenmeer. Jenseits dieses nächsten Umraums besteht ein heterogenes Gefüge aus Begrenzung und Weite, Besetzung und Leere. Ausblicke und Bezugspunkte lenken den Blick, lassen ihn in die Ferne schweifen oder fokussieren ihn in der Nähe. Die Empfindungen, Wahrnehmungen, Regungen und Veränderungen der Sterbenden nehmen unmittelbar Einfluss auf den sie umgebenden Raum. Sie bedingen, dass dieser ihr anders erscheint und haben zur Folge, dass er auch von Dritten – in diesem Fall von der beobachtenden Zeichnerin – als veränderlich, unterschiedlich und in Transformation begriffen erlebt wird. Die statische Beständigkeit architektonischer Räume gerät hier ins Wanken und steht zur Disposition. Es handelt sich keineswegs um einen Totenraum, weder ist die Liegende eine aufgebahrte Tote noch der Raum eine Totenkammer. Als Sterbezimmer und letzter Umraum einer Frau an deren Lebensende ist dieser Raum von Veränderung, Transformation und Prozesshaftigkeit, also von zutiefst Lebendigem durchsetzt. Bewegung, Dynamik und Gestik lassen sich aus dem Duktus der Linienführung erahnen.

«Alle Lebensbewegungen und Lebensvollzüge sind als räumliche Transformationen wirksam. Deshalb kann alles Existieren, einschließlich den von der Psychologie ins Subjekt eingeschlossenen Empfindungen und Gefühlen, als in verschiedenen Räumen und auf verschiedene Wirklichkeitsniveaus tätig erkannt werden. Das hat zur Konsequenz, dass Phänomene wie Angst, Freude, Hoffnung, Glück, Erinnerung, Vorstellen, Zuneigen, Abneigen, Ausstehen, Aushalten und so weiter Bewegungen unseres gesamten Lebensraums sind. Deshalb sind Angst und Freude nicht bloß subjektive Gefühle, sondern wirkliches Enger- und Weiterwerden, Dunkler-, Schwerer-, Dichter-, Heller-, Leichter- und Klarerwerden unseres gesamten Lebensraums. Deshalb kann Wittgenstein sagen: «Die Welt des Glücklichen ist eine andere als die des Unglücklichen» [L. Wittgenstein: *Tractatus logico – philosophicus*, 6.43]. Wir leben in keinem homogenen Raum. Vielmehr wechselt je nach Lebensweise die gesamte Räumlichkeit. Innen-außen, nah-fern, hoch-tief, eng-weit etc. verändern und gewichten sich ständig neu.»²¹

Nach Baiers Raumbegriff ist dieser nicht länger starre äußere Hülle und bergendes Gefäß, sondern wird als Lebensraum selbst veränderlicher Teil der sich darin vollziehenden Prozesse. Die Beziehung zwischen Lebensräumen und Lebensbewegungen sind dabei reflexiv, sodass umgekehrt ebenso der Raum beeinflusst wie darin gelebt und gewohnt wird:

«Lebensräume reichen durch uns, die Umgebung, die Dinge hindurch. In ihnen ist uns die allgemeine Wirklichkeit in jeweils unterschiedlichen Weisen erschlossen und sie machen so erst etwas zugänglich, betreffbar und als Lebenssituation lebbar. Lebensräume zeichnen Verhaltensweisen und Sichtweisen vor und sind unmittelbar mit der menschlichen Identität verknüpft.»²²

Entsprechend prägen ebenso die Räume im Leben und am Lebensende die Prozesse und Lebenssituationen, welche sie beherbergen, wie sie von diesen selbst verändert und geprägt werden. Diese Wechselwirkung wird anhand der Zeichnungen von

²¹ Baier, Franz Xaver: 2000, S. 8.

²² Ebd.

Barbara Camilla Tucholski für die letzte Lebensphase mit besonderer Intensität greifbar. Erst mit Eintreten des Todes und der nachfolgenden Gegenwart des Leichnams gerät dieser lebendige Austausch von Selbst und Welt, Mensch und Lebensraum ins Wanken und der Lebensraum scheint die Grenzen seiner Örtlichkeit zu sprengen:

«Die Gegenwärtigkeit des Leichnams stiftet einen Bezug zwischen hier und nirgendwo. Im Sterbezimmer und auf dem Totenbett zeigt die zu wahrende Ruhe zunächst, wie fragil die Lage par excellence ist. Hier ist der Leichnam, aber Hier wird seinerseits Leichnam: «hier-unten», absolut gesprochen, ohne ein hochfahrendes «da-oben». Der Ort, an dem man stirbt, ist nicht irgendein Ort. Man transportiert diese Hülle nicht gerne von einem Ort zu einem anderen: Der Tote nimmt eifersüchtig seinen Platz in Beschlag und vereinigt sich mit ihm bis auf den Grund, derart, dass die Gleichgültigkeit des Platzes, die Tatsache, dass er trotzdem nur irgendein beliebiger Platz ist, zur Unergründlichkeit seiner Gegenwärtigkeit als Toter wird, zum Träger der Gleichgültigkeit des aufklaffenden Innersten eines unterscheidungslosen Nirgendwas, das man dennoch hier verorten muss. Bleiben ist dem Sterbenden verwehrt. Der Verstorbene, sagt man, ist nicht mehr von dieser Welt, er hat sie hinter sich gelassen, doch hinten liegt eben dieser Leichnam, der obwohl er hier ist genauso wenig von dieser Welt ist, der vielmehr hinter der Welt ist, das, was der Lebende – und nicht der Verstorbene – hinter sich gelassen hat und was, von hier aus, nun die Möglichkeit einer Hinterwelt, einer Rückkehr, eines unbestimmten, unentschlossenen, unbekümmerten Fortbestehens behauptet, von dem man nur weiß, dass die menschliche Wirklichkeit, wenn sie endet, die Gegenwärtigkeit und die Nähe herstellt. Das ist ein Eindruck, den man geläufig nennen kann: Derjenige, der gerade gestorben ist, ist zunächst am ehesten von der Beschaffenheit eines Dings – eines vertrauten Dings, mit dem man hantiert und dem man nahekommt, das einen nicht auf Distanz hält, und dessen geschmeidige Duldsamkeit nur von der traurigen Ohnmacht kündet.»²³

Die Zeichnungen des «Vangerin-Zyklus» enden vor Eintreten des Todes, sodass das Sperrige, Befremdliche, schwer Greifbare der Präsenz des Leichnams darin ausgespart bleiben. Damit sind sie allein Zeugen der letzten Lebensphase und zeigen das Sterben als einen Teil des Lebens und dessen letzten dynamischen, transformativen und zutiefst lebendigen Prozess. Sie schärfen den Blick für die Lebendigkeit des Sterbens und der Sterbenden und ermutigen damit auf sehr eindrückliche Weise dazu, die Architektur von Sterbeorten als Räumlichkeiten für die Lebenden und als Lebensräume am Lebensende zu denken.

23 Blanchot, Maurice, in: Macho, Thomas | Marek, Kristin (Hrsg.): 2007, S. 27 f. (frz. Orig. 1951).



Sasha Waltz & Guests: «noBody», 2002.

Foto: Bernd Uhlig