

Fragmente

von Krassimira Drenska

"Nicht empfindlich genug, meine Sinne, um dieses so feine oder tiefe Gewirke, das die Vergangenheit ist, aufzulösen; nicht empfindlich genug, um zu erkennen, dass dieser Ort oder diese Mauer, mag sein, nicht mit dem identisch sind, was sie einst waren."

Paul Valery, Monsieur Teste

Boyana - Sofia: 1954 – 1978

Ich erinnere mich an Boyana. Zwei kleine Kinder spielen im Garten. Das bin ich und mein Bruder. Meine Hände sind dreckverschmiert. Ich knete aus Lehm Formen und lege sie auf der Erde aus. Mein kleiner Bruder fragt: „Was ist das?“ – „Ein geheimer Garten“, antworte ich. Ich muss sieben oder acht Jahre alt gewesen sein.

Unsere Sommer waren voller wilder Abenteuer. In einer Schlucht unweit von unserem Haus spielten wir unsere Streiche. Das war strikt verboten. Ich sehe mich noch, wie ich den steilen Hang hinauf haste, Tränen laufen mir über die Wangen, hin- und hergerissen zwischen Vaters Zorn und dem, was ich gerade erlebt habe. Unser Vater nimmt mich oben am Hang in Empfang, seine imposante Gestalt wirkt mehr und mehr bedrohlich. Oben an der Schlucht hängt mein kleiner Bruder, verhakt mit seinem zerfetzten T-Shirt, am Ast eines Baums. Mein Vater stürzt hinzu, bevor der Kleine fällt und sich den Hals bricht. Unnötig zu sagen, dass er uns wegen der Übertretung des Verbots eine Standpauke hält, speziell mir: Ich bin die Ältere und hätte es besser wissen sollen.

Ich erinnere mich, dass einer von uns, mit Vaters Gürtel fachmännisch an den Ast gefesselt, dort zurückgelassen wurde. Ich denke nicht, dass es mein Bruder war ...

Ich bin dreizehn und muss mich für eine Berufsrichtung entscheiden, wie es das Schulsystem vorsieht. Mein Traum ist es, Künstlerin zu werden. Es gibt nur eine Kunstschule in Sofia, und alle Kandidaten müssen eine Zulassungsprüfung machen, bei der uns weit mehr abverlangt wird, als es unserer Vorbereitung entspricht. So bestand die einzige Hoffnung darin, einen Vorbereitungskurs zu besuchen. Meine ersten Erinnerungen an den Kunstunterricht sind mit Fräulein X verknüpft. Sie war ebenso tough wie ich schüchtern und feige war. Sie eröffnete keine neue Sicht, ließ der Phantasie keinen Raum, aber lehrte uns die Grundlagen der Perspektive und die Darstellung des Volumens dreidimensionaler Objekte. Im Rückblick denke ich, ich hab etwas sehr Wichtiges gelernt: Unbeschwertheit in der Kunst entweicht durchs Fenster, wenn die Perspektive zur Tür hereinkommt; sogar Streichholzsachteln kann man wie Wolkenkratzer aussehen lassen, wenn man den Fluchtpunkt richtig wählt; ich bin nicht sicher, was ich mehr hasse: Fluchtpunkte oder penibel die Seiten irgendeines Kruges zu schattieren. Ich bestehe die Prüfung.

Meine goldenen Jahre sind die Zeit an der Kunstschule. Alles war neu und aufregend: zeichnen und modellieren, die Geschichten über die Alten Meister, unsere Lehrer – jeder von ihnen eine ganz eigene Persönlichkeit –, meine Mitschüler, manche von ihnen sind immer noch meine Freunde. Aus dem Teenageralter hinein in eine Welt voller Versprechen – die Welt der Kunst. Mit einer Aufgabe und einem Ziel wurde das Leben farbig. Die noch unerfahrene Hand konnte dem gierigen, ungeduldigen Auge kaum folgen, aber das Lernen hatte den Geschmack von

Freude. Das Modellieren mit Ton erwies sich als sehr hilfreich für die Entwicklung zeichnerischer Fähigkeiten. Um zum Beispiel die Beziehung zwischen den verschiedenen Teilen des Körpers begreifen zu können, musste man um ihn herum gehen und ihn von allen Seiten betrachten. Indem so der eigene Körper in den Prozess involviert war, sandten die Finger auf mysteriöse Weise Signale ans Gehirn: Die lebendige Form ist nicht nur ein Umriss – sie ist ein Volumen und sollte sich auf den eigenen Körper beziehen! Die folgende Geschichte stammt wahrscheinlich aus dieser Periode:

Ein junger Lehrling arbeitet an einer Heiligenskulptur für eine Nische in einer Kirche. Kommt sein alter Meister: „Junger Mann, mit der Figur scheint etwas nicht zu stimmen.“ – „Aber Meister, ich habe jede einzelne Falte, jedes Detail des Gesichts exakt so gemacht, wie Sie es mir beigebracht haben.“ Der alte Meister lässt seine Hand über die Rückseite der Skulptur wandern. „Und warum hast du Rückseite ausgelassen? Daran hast du überhaupt nicht gearbeitet.“ – „Aber Meister, die Rückseite wird nie jemand sehen, die ist zur Wand.“ – „Gott wird sie sehen. Arbeite an ihr.“

Wenn ich heutzutage eine gotische Kathedrale besichtige, frage ich mich, wie genau Gott die Rückseite all der Statuen sehen kann.

Jetzt geht es an eine andere Prüfung – die Aufnahme in die Akademie der schönen Künste. Fieberhaft mustern die jungen Kandidaten die Liste der Angenommenen, die an den berühmten roten Wänden der Akademie hängt. Ich bin für Bildhauerei angenommen, obwohl Druckgrafik und Buchgestaltung meine erste Wahl waren. Als einzige Studentin in diesem Kurs muss ich im ersten Jahr den rüden Umgangston des Professors, eines ehemaligen Offiziers, aushalten und werde von all den Jungs in der Klasse gehänselt. Bald wird mir klar, dass ich hier nicht richtig bin. Ich schaffe es, zur Druckgrafik zu wechseln. Professor Staikov führt uns in die Kunst des Holzschnitts ein, was mein Faible werden wird.

Das Einfärben der Metallplatte, die Alchemie des Tiefdrucks, die ganze geheime Küche hinter den Techniken war schon faszinierend genug, aber am allermeisten mochte ich die polierten, schweren Platten aus Birnbaumholz, sorgfältig mit einer schwarzen Schicht bedeckt, damit ich mit meinem Stichel den „Pfad des Lichts“ freilegen konnte. Ich habe immer den Widerstand des Materials gebraucht: die Anstrengung, jede Linie mit dem Holzschnittmesser herauszuarbeiten, brachte das Gefühl zurück, dass Zeichnen eine Form des Modellierens ist.

Wenn ich die Arbeiten dieser Periode durchblättere, realisiere ich, dass ich für meine größeren Holzschnitte nie Entwurfsskizzen angefertigt noch von meinen Zeichnungen als Ausgangspunkt für die Kompositionen Gebrauch gemacht habe – sie scheinen direkt aus der Bearbeitung des Holzes mit seinem charakteristischen Widerstand erwachsen zu sein.

Licht, ein filigranes Leuchten, findet seinen Weg zwischen den Schatten und erlaubt es den Formen, aus dem Dunkel zu treten. Selbst wenn die eigene Materialität des Holzes eine Ewigkeit von Licht zu enthalten scheint, fungiert es als Schleier – das Licht scheint immer von dahinter zu kommen.

Paris: 1978 -1979

Dank eines Stipendiums der französischen Regierung ging ich für eine Graduierten-Weiterbildung nach Paris. Das erwies sich als Wendepunkt meiner künstlerischen Laufbahn. Seltsamerweise realisierte ich das nicht gleich. Erst als ich nach Bulgarien zurückkehrte, war ich mit der Tatsache konfrontiert, dass sich meine Wahrnehmung

des existierenden Systems verändert hatte ich dass ich nicht länger bereit war, mein Leben einem vorbestimmten Weg zu überantworten.

Paris kam mir gefährlich vor: Ohne mein familiäres Netz wurde mir meine eigene Bedeutungslosigkeit und Verletzlichkeit schmerzlich bewusst; doch gleichzeitig vibrierte Paris und war unwiderstehlich anziehend! Im Atelier 17, wo mich S. W. Hayter in einem Kurs in die neuen Entwicklungen des Tiefdrucks einführte, fand ich mich in einer interessanten Gruppe von Druckgraphikern aus aller Welt. Amerikaner, Kanadier, Lateinamerikaner und ein paar Japaner, alle begierig, soviel wie möglich von dem aufzuschnappen, was das Atelier und Paris bot. Ich galt als exotischer Vogel, der erste und einzige Mensch aus Bulgarien, der je die Schwelle des Ateliers überschritten hatte. Da ich finanziell chronisch klamm war, war das tägliche Leben nicht leicht, aber ich war jung und hatte Energie und machte das Beste daraus. Ich wurde ein richtiger Kinofreak. Im Quartier Latin, wo ich lebte, zeigten drei oder vier Kinos regelmäßig alte Schätze der siebten Kunst, Tickets waren zu Studentenpreisen erschwinglich. Museen, Buchhandlungen und Bibliotheken, virtuelle Labyrinth der Kultur, wurden mir Orte nicht endenwollenden Vergnügens. Gemächliche Wochenend-Streifzüge über die berühmten Pariser Flohmärkten verschafften Träumereien reichlich Nahrung.

Das Atelier 17 war immer ein privilegierter Begegnungsort für Künstler gewesen. Erst vierzig Jahre zuvor hatten Max Ernst und Joan Miro an denselben Tischen gesessen und sich im Radieren erprobt! Alberto Giacometti war auf einen gelegentlichen Schwatz mit Hayter vorbeigekommen. Als das Atelier im Zweiten Weltkrieg nach New York übersiedelte, arbeiteten dort Jackson Pollock und Alexander Calder.

Umso erstaunlicher, dass niemand, obwohl man auf diese Dinge stolz war, übermäßig mit dieser glorreichen Vergangenheit angab, am allerwenigstens die Hauptfigur – S. W. Hayter selbst.

Das Atelier lag auf zwei Etagen. Die unteren Räume waren für Anfänger wie mich reserviert, die nur schwarzweiß drucken durften, bis sie in Hayters spezieller Methode des Farbdrucks eingeführt waren. Erst wenn er erfolgreich die Probe der „Verwandlung der Radierplatte“ bestanden hatte, war der Anwärter zu den höheren Sphären fortgeschrittenen Druckens zugelassen und bekam Zugang zur Hauptetage, wo die große, majestätische Druckpresse stand. „Verwandlung“ bedeutete bei Hayter extensives Arbeiten an der Platte mit allen drastischen Mitteln, was vom Originalbild allenfalls ein geisterhaftes Etwas übrigließ. Aus den Ruinen erstand ein neues, ganz anderes Bild. „Die Endform ist an sich weder interessant noch das Ziel und die Krönung unserer Bemühungen. Der verschlungene Weg dorthin, auf den muss man achten!“ Dieser Angang, selber Resultat opferreichen, langen, leidenschaftlichen Arbeitens, half mir konsequent, eine beweglichere Haltung zum kreativen Arbeiten zu entwickeln.

Basel: 1979 – 1989

1979 kam ich in die Schweiz und schrieb mich für eine weitere Spezialisierung an der Schule für Gestaltung in Basel ein. Die fünf Jahre als Studentin ermutigten mich, angstfrei verschiedene Gedankengänge auszuprobieren. 1980 heiratete ich Dadi Wirz, einen bekannten Schweizer Künstler. Es markierte den Beginn einer wunderbaren beruflichen wie auch privaten Partnerschaft. Wir bezogen ein altes Studio-Apartment an der Lohnhofgasse im mittelalterlichen Teil Basels nahe einem früheren Gefängnis, dem „Lohnhof“.

1985 begann ich meine Karriere als Dozentin in der Abteilung für Druckgraphik an der Basler Schule für Gestaltung. Eine interessante Periode begann: Ich war etwa gleich alt wie meine Studenten und sprach noch nicht fließend deutsch. Jeder Arbeitstag forderte mich neu heraus. Wieder war ich der „exotische Vogel“ – eine Aus-

länderin und dazu eine Frau in einer männlich dominierten akademischen Welt. Heute klingt es fast wie Ketzerei zu behaupten, dass damals eine Karriere als Kunstdozentin nach geläufiger Ansicht, zumindest in der Schweiz, für eine Frau keine gute Wahl war. Es wurde nicht laut gesagt, aber die meisten Leute glaubten, dass Kunstdozentinnen mit ihren männlichen Kollegen nicht mithalten konnten. Die Vorstellung datierte wahrscheinlich aus dem späten 19. Jahrhundert, als sogar Hodler, ein hochgeschätzter und einflussreicher Maler, überzeugt war, weibliche Künstler sollten bei Wasserfarben und Häkeln bleiben. Weibliche Mitglieder waren in der Schweizerischen Künstlervereinigung, gegründet 1866, nicht zugelassen. Deswegen waren die Künstlerinnen gezwungen, ihre eigene Vereinigung zu gründen. Während heute die Schweizer Künstlervereinigung Visarte ebenso viele männliche wie weibliche Mitglieder zählt, ist sein Gegenstück, die „Schweizerische Gesellschaft Bildender Künstlerinnen“, gegründet 1902, bis heute für Frauen reserviert.

Trotz einiger Hürden, die ich überwinden musste, genoß ich das Unterrichten ungeheuer und kann nun mit Freude und einem Gefühl der Befriedigung auf die 23 Jahre meiner Karriere zurückblicken.

Diese Periode war eine Zeit tiefer Zweifel und begeisterter Entdeckungen, von neuen Freundschaften und vielen Reisen. In Dadis „Fourgon H“, diesem alten Citroën-Combi, der uns als Wohnwagen diente, reisten wir kreuz und quer durch Europa. Reisen verschafft Abstand und bewahrt vor Routine. Es war eine Lebensweise und eine Form der Weltaneignung. Hintereinander verliebte ich mich in Italien, Spanien und Portugal. London wurde sehr wichtig: viele Stunden erkundeten wir es zu Fuß, gingen in die Museen und durchstöberten die Buchhandlungen. London ist zur zweiten Heimat geworden, in gewisser Weise nahm es in meinem Herzen die Stelle von Paris ein.

Reinach bei Basel, USA, London: 1982 – 2012

1982 entschieden wir, unsere Basler Wohnung aufzugeben und nach Reinach außerhalb Basels in das Haus von Dadis Familie zu ziehen; sein Vater, ein berühmter Schweizer Anthropologe, hat es in den dreißiger Jahren zwischen Wald und Wiesen gebaut; heute ist es von einem üppigen Garten umgeben – mein ganzer Stolz.

Die Übergangsperiode der Achtziger bedeutete eine schrittweise, aber stetige Veränderung in meinem künstlerischen Schaffen. Experimente mit einer Vielzahl von Medien und Methoden hinterließen ihre Spuren. Schrittweise löste der Siebdruck den Holzschnitt als meine bevorzugte Technik ab. Ich strebte formale Einfachheit an. Mit einem Minimum an Formen und Farben versuchte ich, zu Kompositionen ohne jede figurative Konnotation zu kommen – nur Vibrationen des Raums. Rhythmen von reinen Linien, Zeichen, auf die Bildfläche gesetzt. Das Raster als eines der fundamentalen Prinzipien der Raumorganisation hielt mich in Bann. Meine Bewunderung galt der Arte Povera, dem Minimalismus und der Concept-Art, Richtungen, die damals in Basel hoch geschätzt wurden. Als Tribut an diese wichtige Periode der Kunst des 20. Jahrhunderts beherbergt das Museum für Gegenwartskunst in Basel eine hervorragende Sammlung. Die Serien Southern Belle entstanden in dieser Arbeitsperiode, gefolgt von Magical Museum und FlugSandFlug, zwei größere Serien, die einige Jahre zur Fertigstellung benötigten und meine Leidenschaft für die formale Einfachheit von archaischen Idolen und Werkzeugen reflektierten.

1996 ermöglichte mir ein Stipendium des Basler Erziehungsdepartements, an der University of Texas San Antonio Forschungen auf dem Gebiet der photographischen Techniken des 19. Jahrhunderts zu betreiben. Zu jener Zeit war Photographie noch offen für Entdeckungen. Lange bevor sich Silberbromid als Hauptmittel für den Schwarzweiß-Druck durchsetzte, hatte man mit einer Vielzahl anderer chemischer Prozesse experimentiert. Aus

jener Frühzeit datieren die Cyanotypie und die Van Dyck-Methode. Die Drucktechniken des photographischen Bildes waren denen des Kunstdrucks ähnlich, beide erfordern schweres, tiefdrucktaugliches Papier. Das Papier musste von Hand mit Substanzen beschichtet werden, die es lichtempfindlich machten, das Negativ gleich groß wie das endgültige Bild. Dieses wies tiefe weiche Schatten auf, die Licht zu absorbieren schienen, die scharfen Umrisse schluckten, Details unscharf machten und den Kontrast hervorheben – Qualitäten, die nur auf diese Art zu erzielen sind. Als ich in diesem Stil fortfuhr, wurde mir schrittweise ein zweiter Charakterzug bewusst, den meine Freunde später meine „barocke Seite“ taufte – der Hang, über die dunkleren Seiten des Sichtbaren zu reflektieren, und ein bis dahin schlummernder Geschmack am Erzählen. Fast wie um das Gleichgewicht wiederherzustellen, gebe ich ihm nach.

Ende der neunziger Jahre bekam Photographie eine ziemliche Bedeutung in meinem Werk. Besonders interessant wurde dabei natürlicherweise das Stilleben. Ich begann, die banalen Gegenstände in meinem Atelier zu ‚inszenieren‘. Von Zeit zu Zeit brachte ein bizarres, anthropomorphes Objekt ‚Anekdoten‘ in diese Szenen, doch meist waren diese frühen Stilleben bewegungslos und aufgehoben in der Zeit: Tische wurden zur Bühne, die Objekte zu stummen Darstellern; in der Leere zwischen ihnen waren Spuren gelegt, denen der Blick gemächlich folgen konnte. Ein Blick, der fließt und sich Zeit lässt, ist die Kraft, die die verkapselte Zeit zurückbringt und sie in der Gegenwart neu positioniert. Eine Anekdote oder eine Erzählung überträgt die Wahrnehmung von Ereignissen in eine Abfolge von Momenten: diese Stilleben sind ‚gefrorene Zeit‘. Ich begann die Form des Ablaufs zu benützen, die es meiner Ansicht erlaubt, einer wesentlich statischen Kunstform eine Zeitdimension zu gewinnen – eine Serie kreist um ein Grundthema, gibt ein Motiv auf oder kommt zu ihm zurück.

In den neunziger Jahren gab es einige wesentliche Ausstellungen, in der Schweiz wie im Ausland, allein oder zusammen mit Dadi Wirz. Sie boten uns mehr Gelegenheiten, zu reisen und Zeit in den USA, Mexiko und Brasilien zu verbringen.

Im Jahr 2000 fand noch ein anderer Zug seinen Ausdruck. Auf einer Reise nach Papua Neuguinea, als wir eine Filmcrew begleiteten, die einen Film über Dadis Vater Paul Wirz drehte, wollte ich eine Gruppe Papua-Mädchen und -Frauen dazu animieren zu zeichnen, die, wie man mir erklärte, nie zuvor Zeichenpapier und Stifte benützt hatten. Ich gab ihnen Buntstifte und Schnüre. Die Stifte wurden abgelehnt, aber zu meiner freudigen Überraschung produzierten die Frauen die schönsten Zeichnungen und Muster, indem sie die traditionellen Methoden des Korb- und Taschenflechtens benützten. Auf der Grundlage ihres traditionellen Gespürs und Handwerks ersetzten sie spontan das virtuelle Raster durch ein anfassbares aus geknoteten Schnüren, das in sich ein räumliches Bild darstellte. Das war eine Offenbarung.

Inspiration kommt zuweilen aus den unorthodoxesten Quellen. Und so folgten die Serien Cyan Drawings, 2005 – filigrane hängende Netze, Lineamente, die scheinbar einem eigenen Willen folgten, und viel später – Appropriations. Diese Serie, geschaffen 2008/9, zeigt eine üppige Wucherung von Formen, ähnlich einer exotischen Vegetation, die auf die Herbarium-Serien von 2007 zurückgeführt werden konnte. So kamen auf mäandernde Weise ‚Werkfamilien‘ zustande.

Beim Versuch, auf unkonventionelle Weise den Reichtum verborgener Möglichkeiten zu nutzen, halte ich an den ‚klassischen‘ Druck- und Phototechniken fest, probiere aber immer begeistert neue Wege aus.

Ich finde auch in den etablierten Genres der Vergangenheit neue Impulse. Die letzten Serien Ombres et Vanités widmen sich eingehend dem bekannten Vanitas-Thema im Stillleben. Vielleicht unbewusst und fast als Abwehr der ‚Folter des Fluchtpunkts‘, die meine erste Lehrzeit beim Zeichnen bestimmt hatte, wählte ich wieder die Nahaufnahme, den Fokus auf ein nahes Sujet, das unter Kontrolle und in Greifweite ist. Anstelle von tiefen Durchblicken und weiten Horizonten ist der Raum auf eine Ecke meines Ateliers reduziert und in Dunkel getaucht. Gegen diesen Hintergrund gesetzt, fangen schimmernde Seidendraperien und Glasobjekte das Licht ein. Meine Fingerspitzen können das Weiche oder das Raue fast spüren, wie Dunkel und Licht sich in wechselseitiger Erregung halten. In sich abgeschlossen, kann uns das Visuelle zu einem Punkt darüber hinaus führen.

Manche sagen: „Alles, was wir je kennen werden, ist diese Welt und die Dinge dieser Welt.“

Als ein Weg, die Spur des Lebensverlaufs zu halten, und im ‚Unperfekten des Subjektiven‘ versuche ich, mein Gefühl für die Dinge der Welt zu vermitteln.

Übersetzung aus dem englischen: Andres Müry, Salzburg