

Zeitschrift:	Aarauer Neujahrsblätter
Herausgeber:	Ortsbürgergemeinde Aarau
Band:	68 (1994)
Artikel:	Mythologie entsteht im Menschen : zum künstlerischen Schaffen von Maria Dundakova
Autor:	Zwez, Annelise
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-559184

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Mythologie entsteht im Menschen

Zum künstlerischen Schaffen von Maria Dundakova

*Der Mythologische Raum ist kein statischer Begriff – er wandelt sich wie die Menschheit selber.
Gefühl ist seine Maßeinheit.*

M. D.

Die Kunst Maria Dundakovas ist ebenso eine visuell-ästhetische wie eine philosophische. Ihr Werk verstehen heißt ebenso den Wandel des Bildhaften verfolgen wie die geistige Entwicklung nachvollziehen. Das gültige Schaffen beginnt um 1968 mit textilen Raum-Arbeiten und «weicher Malerei», setzt später Akzente im Graphisch-Kommunikativen und wendet sich dann dem Austausch zwischen Mensch und Natur in Raum und Zeit zu; Abdrucke, Körper-Gesten und Erd-Zeichen treten ins Zentrum. Auch die Malerei gewinnt wieder an Bedeutung. Der Bogen vom Damals zum Heute umspannt 25 Jahre. Eine enorme Fülle an Werken, an Techniken, an gedanklichen Konzepten hat die Künstlerin in dieser Zeit erarbeitet. Auch geographisch-kulturell ist die Spannweite groß: Von Bulgarien führt der Weg 1968 in die Tschechoslowakei, dann wieder zurück nach Sofia und weiter nach Polen. Mit einem «Sprung» setzt die durch Heirat Schweizerin gewordene Maria

Dundakova Hagmann 1971 nach Paris über und kommt schließlich über Luzern nach Aarau (1974).

Maria Dundakovas Schaffen ist im internationalen Kontext erfolgreicher als bei uns. Vielleicht, weil bisher niemand den kulturellen Kontext ihres Werkes gültig ausgelotet hat. In einer Zeit, da enorme Migrationsbewegungen die Weltbevölkerung herausfordern, ist solches nicht statthaft. Es kommt nicht von ungefähr, daß die diesjährige Biennale von Venedig die Künstler-Nomaden, die Reisenden zwischen den Kulturen, ins Zentrum gestellt hat. Koexistenz heißt nicht Nebeneinander, sondern Miteinander. «Gratis» ist das nicht. Dieser Text über Maria Dundakova ist nicht nur die verdiente Würdigung des Werkes einer seit 20 Jahren in der Schweiz lebenden bulgarischen Künstlerin, sondern auch ein Beitrag zum besseren Verständnis der europäischen Vielfalt.

Das Wunder der Stimme

Maria Dundakova ist im Dezember 1939 in Sofia geboren. Bulgarien ist zu dieser Zeit ein Königreich christlich-orthodoxer Prägung. Mit dem Zusammenbruch des Osmanischen Reiches gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatte das Land nach fast 500jähriger Besetzung durch die Türken seine Selbständigkeit wiedererlangt. Als Reaktion auf die Vergangenheit orientiert

sich Bulgarien im 20. Jahrhundert einerseits stark nach Westeuropa (sogar der König ist deutscher Abstammung), andererseits besinnt es sich auf seine eigene, kulturell ebenso mit dem Balkanraum wie mit Byzanz verbundene, altblгарische Kultur. Der «Grieche» Orpheus z. B. war – geographisch gesehen – ein Bulgar, und noch heute spricht man in bezug auf bestimmte Regionen des Landes vom «Wunder der Stimme». Maria Dundakovas Mutter war in jungen Jahren eine begnadete Sängerin. Später studierte sie Agronomie und arbeitete nach dem Zweiten Weltkrieg im Ministerium für Agrikultur. Der Vater der Künstlerin hatte in Prag Architektur studiert und war später Professor für Urbanistik an der Universität von Sofia. 1947 stirbt er. Die Familie – und das sind, wie in den südlichen Ländern üblich, mehrere Generationen – bleibt indes zusammen. «Herrin» ist die warmherzige Großmutter. Die Frage, wie sie denn unter dem kommunistischen Regime gelebt hätten, ist wohl eine typisch westliche. Die Künstlerin geht nicht darauf ein. Sie ist in die Realität ihrer Zeit hineingewachsen und hat gelernt, damit umzugehen. Sie sieht sich nicht politisch geprägt, sondern versteht sich der Tradition ihrer Herkunft entsprechend als Humanistin: «Weder die 500 Jahre unter türkischer Herrschaft noch die 45 Jahre Kommunismus haben die bulgarische Kultur zerstören können. Also lebt sie, und das ist entscheidend.»

Unterdrückung des Subjektiven

Maria Dundakova erhält eine gute und breite Ausbildung. Wie ihr um vier Jahre älterer Onkel und wie ihr um vier Jahre jüngerer Bruder besucht sie nach der Matura die Kunstakademie. Diese ist, dem politischen Umfeld entsprechend, in den 60er Jahren immer noch streng traditionell ausgerichtet. Die Kurse in Philosophie und Ästhetik sind geprägt von der Geschichte, insbesondere der griechischen, aber auch der ägyptischen und der europäischen ganz allgemein. Was zählt, sind die objektiven Gegebenheiten. Subjektive Interpretationen werden von den Professoren unterdrückt. Die individuelle Persönlichkeit der Studierenden steht nicht zur Diskussion. Heroisches ist Trumpf, Erotik verfemt. Ein ähnlich akademischer Stil beherrscht die Ausbildung in den verschiedenen künstlerischen Techniken. Während des Studiums hat Maria Dundakova im Rahmen osteuropäischer Austauschprojekte erstmals Gelegenheit, ins Ausland zu reisen. Die Aufenthalte in Prag und Budapest hat sie in bester Erinnerung, da an diesen Akademien freie Diskussionen möglich waren. Die Reise nach Dresden (DDR) hingegen habe sie erschüttert, sagt sie, der Drill, der an der Akademie und selbst in den Studentenheimen herrschte, habe sich als Feindbild eingeschrieben. Für uns, die wir meist wenig über die Lebensformen im ehemals kommunistischen

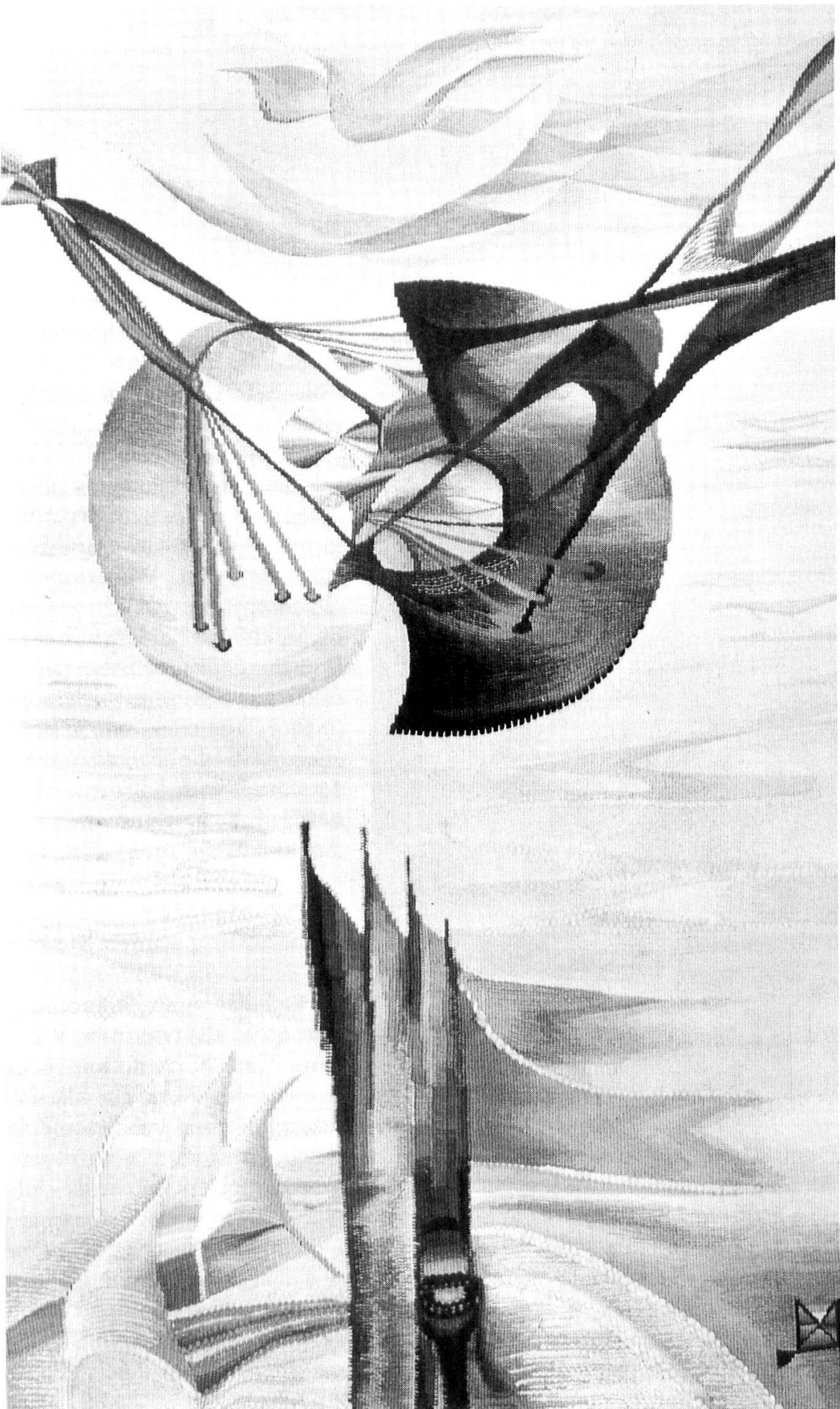
Osteuropa wissen, ist diese differenzierte Erlebnisstruktur aufschlußreich. Die Künstlerin sagt mit Recht: «Die Mauer stand im Westen, nicht im Osten.» Mit anderen Worten, wir wußten bis vor kurzem wesentlich weniger über Osteuropa als die Osteuropäer über uns, auch wenn ihr Blick nach Westen stets ein idealisierter (weil verbotener) war.

Von der Akademie suspendiert

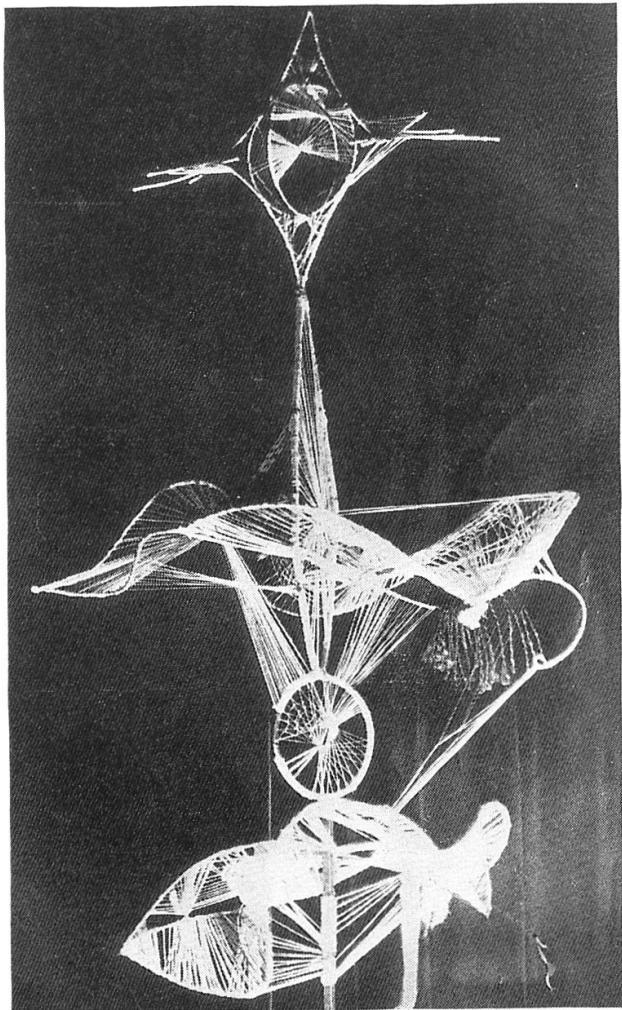
Je größer der Erfahrungshorizont wird, desto mehr beginnt Maria Dundakova unbequeme, philosophische Fragen zu stellen. Sie wird Gründungsmitglied der ersten progressiven Vereinigung junger Künstler. Als der Protest in der Sicht ihres Lehrers, Professor Bogdanov, rebellische Züge annimmt, wird sie (1965), zusammen mit Kollegen und Kolleginnen, für ein Jahr von der Akademie suspendiert. Sie macht indes aus der Not eine Tugend: Sie nimmt Kurse in Pantomime und arbeitet zusammen mit Schauspielern, Künstlern, Musikern und Filmern¹ an multimedialen Projekten. Die medienübergreifende Arbeitsweise, die Annäherung an eine Thematik aus verschiedenen Blickwinkeln wird später zu einem Charakteristikum ihres Kunstschaffens. Das Kommunizieren, das Vernetzen von allem mit allem, das der Künstlerin so wichtig ist, nimmt in diesem unfreiwilligen Zwischenjahr seinen An-

fang. 1966 heißt es an die Akademie zurückkehren und das Diplom vorbereiten. Maria Dundakova hat sich von Anfang an auf die Studienrichtung «Kunst am Bau» konzentriert. Dieser Begriff ist nicht westeuropäisch zu verstehen, sondern eher im Sinne künstlerischer Gestaltung von Innen- und Außenräumen mittels Malerei, Bildhauerei (Relief), Farbgestaltung usw. Wesentlich ist der Künstlerin im Rückblick der Aspekt von Kunst, die nicht ausgestellt, sondern in den Raum integriert ist. Unter Einbezug späterer Erfahrungen in Paris und in der Schweiz sieht sie ihre Akademie-Zeit trotz der traditionellen Lehrmethoden nicht mehr negativ, denn «Gesetze kann man nur zerstören respektive erneuern, wenn man sie kennt» (M. D.).

Im Anschluß an das Diplom beteiligt sich Maria Dundakova 1967 zusammen mit einem befreundeten Textilkünstler an einem öffentlichen Wandteppich-Wettbewerb. Der heimliche Ehrgeiz, bei dieser Gelegenheit die konservativen Kräfte der Akademie, die teilweise selbst Entwürfe einreichen, in den Schatten zu stellen, gelingt; das Duo gewinnt den 1. Preis. Mit diesem Leistungsausweis erwirkt sich Maria Dundakova in zähen Verhandlungen mit dem Ministerium für Kultur in Sofia ein 3-Monate-Stipendium für textile Weiterbildung in Prag. Mit großen Erwartungen reist sie anfangs 1968 in die CSSR: «Endlich frei arbeiten, endlich frei denken.»



2 „Crucifixion“, gewobener Wandteppich,
Valaski Mesirizi, 1968, 87 × 185 cm.



Doch schon nach drei Kurswochen an der Akademie für angewandte Kunst steht sie mit Professor Kibal auf Kriegsfuß. Textile Raum-Arbeiten mit futuristischen Rhythmen, wie sie Maria Dundakova in dieser Zeit entwickelt, stehen nicht auf seinem Programm, und die aus bulgarischem Empfinden schöpfende farbige, sinnliche

und naturbezogene Sprache widerspricht zusätzlich dem zurückhaltenden Prager Ton-in-Ton-Diktat der Zeit. Er schilt sie eine Anarchistin, und sie kontert: «Ich mache keine Gräber.»² Sie packt ihre Sachen und fährt ins abgelegene Valaski Mesirizi, einem tschechischen Zentrum für Textilkunst. Am Hochwebstuhl erarbeitet sie mit mehreren Weberinnen ihre ersten Wandteppiche und schreibt ihre ersten Gedichte. Nebenbei lernt sie die tschechische Sprache. Stilistisch nähert sie sich dem Surrealismus. Es zeigt sich sowohl in den „Space Tapestries“ wie in den Wandteppichen, daß die Facetten der «klassischen Moderne» in den Kunstszenen Osteuropas heftig diskutiert und auch auf persönliche Art und Weise umgesetzt werden.

Annäherung an den Surrealismus

Typisch für diese Zeit ist der hochformatige, 87 × 185 cm große Wandteppich mit dem Titel „Crucifixion“.³ Einerseits behandelt das Werk ein klassisches Thema, das im Westen zu dieser Zeit kaum auftaucht. Andererseits wird es unkonventionell dargestellt. Anstelle des Kreuzes ist eine aufgebrochene Vertikalform zu sehen, an der eine Art Flaggen befestigt zu sein scheinen: im Wind bewegte Formen, die sich in die Landschaft hinein fortsetzen, sich fast unmerklich in Vögel und Wolken verwandeln. Im Kreuz-Punkt, im Zen-

trum, ist statt der Körperform Christi eine Begegnung zwischen Sonne und Mond, zwischen Tag und Nacht, zwischen Yin und Yang zu sehen. Die helle und die dunkle Gestirnsform sind in der Senkrechten des fast unsichtbaren Kreuzes komplex ineinander verwoben. Von diesem Zentrum des Geschehens aus weiten sich geschwungene Lineamente nach rechts und links. Es sind die aufgelösten Balken des Kreuzes. Andeutungsweise ist in dieser, hier noch dem Surrealismus verwandten Arbeit bereits vieles von späteren, großen Projekten (Sinai, Dublin, São Paulo, Rio) enthalten; insbesondere die gesetzmäßige Verbundenheit von Tag und Nacht als Symbol der Einheit von Kommen und Gehen. Es wundert nicht, daß diese vielschichtige Arbeit auf großes Echo stößt, als Maria Dundakova im Frühling nach Prag zurückkehrt. Sie trifft mit der Auflösung und Wandel betonenden Darstellung des jedermann vertrauten, christlichen Themas den Geist des Prager Frühlings. Die Geschehnisse jagen sich. Vom Prager Künstlerverband erhält sie ein «wunderbares» (M. D.) Atelier. In der Ausstellung «Les Nouveaux Surréalistes» trifft sie auf Künstler von Weltformat, deren Ausstrahlung sie im Gespräch zutiefst beeindruckt. Ihr künstlerischer und philosophischer Einsatz für den Traum einer sozialen Gesellschaft wird für Maria Dundakova zur eigenen Welthaltung. Sie arbeitet mit höchster Intensität und schlägt die Briefe aus Sofia,

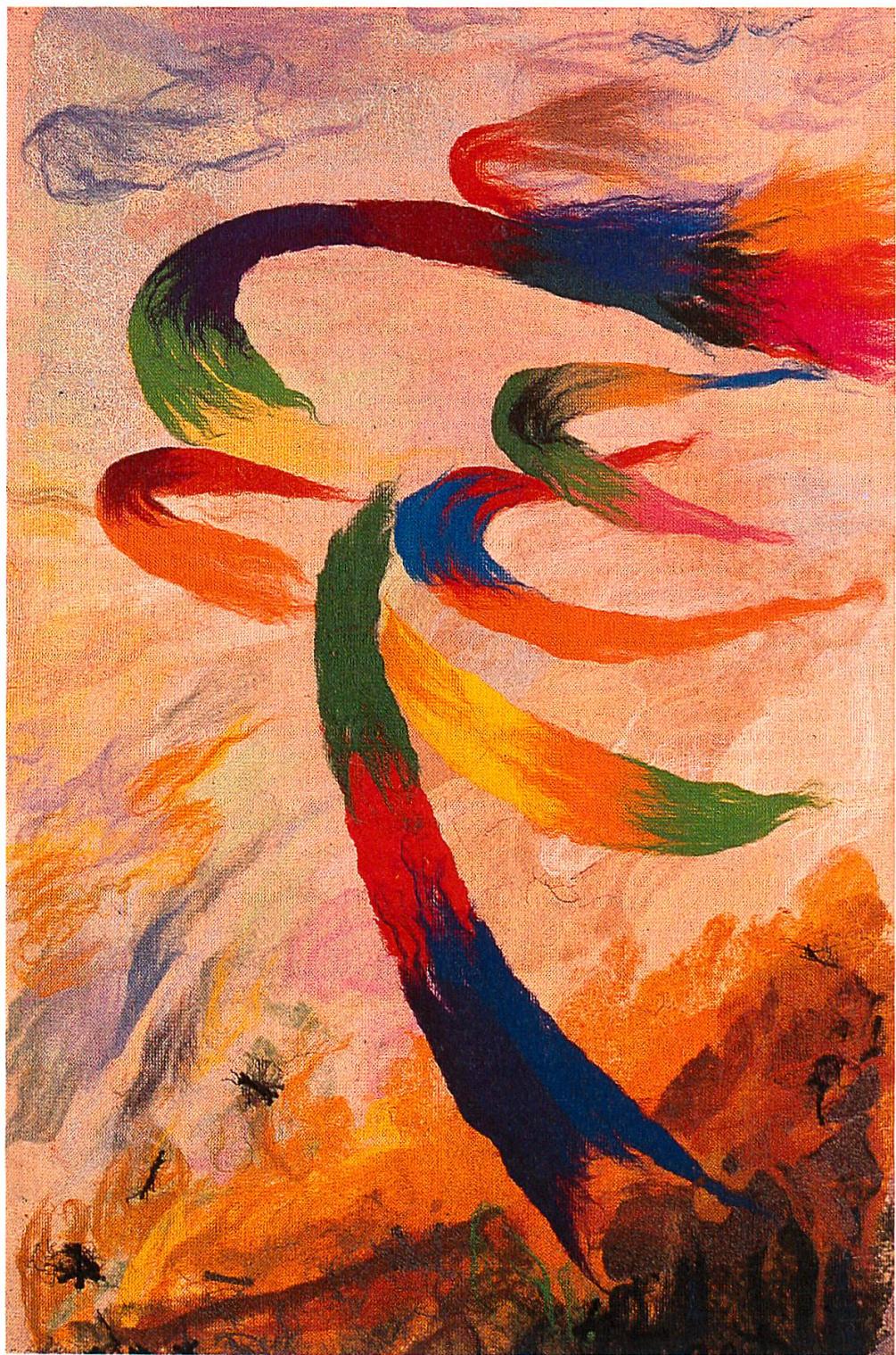
wonach sie postwendend zurückzukehren und über ihre Kurse Bericht abzustatten habe, in den Wind. Sie zeichnet, mit Bleistift und Pastellkreide, sie arbeitet an ihren textilen Raum-Visionen, sie entdeckt die «weiche Malerei» der «art protis». In der «Galerie des jeunes artistes» kann sie ihre erste Einzelausstellung realisieren. Unter den Vernissage-Gästen befindet sich auch der Schweizer Bernhard Hagmann, der im Rahmen eines Ingenieur-Studenten-Austauschs in Prag weilt. In einer Besprechung der Ausstellung heißt es unter anderem:

La création de Mlle Dundakova joue un rôle important dans le contexte de l'art bulgare contemporain. Ceci s'explique par sa recherche d'une création artistique ouverte aux nouvelles possibilités d'une création qui, dans le cadre des traditions jusqu'ici purement populaires, était enchaînée par les limites restrictives de l'art abstrait ornemental. La contribution de l'artiste peut être résumée dans sa conception hautement humaniste, dans le désir d'exprimer le dynamisme de la vie, dans la conviction de l'élan de la conception graphique progressiste au service de l'homme.⁴

«art protis»

Neu sind in dieser Ausstellung insbesondere die Textilmalereien, die als spezifisch tschechische Technik bis heute unter dem Namen «art protis» bekannt sind. Es han-

3 Die «weiche Malerei» der «art protis», um 1971.



delt sich um ein Verfahren, bei dem zunächst verschiedenfarbige, verformbare Wollvliese auf einem textilen Untergrund der Malerei ähnlich an- und ineinandergefügt werden und dann in einer Textilfabrik in Vlnena bei Brno zu einer filzhähnlichen Fläche verschmolzen werden. Maria Dundakova arbeitet bis gegen Mitte der 70er Jahre immer wieder in dieser Technik und stellt sie über verschiedene Institutionen auch international aus (was ihr den täglichen Unterhalt sichert). Was sie daran liebt, ist einerseits die – im Vergleich zum Webstuhl – schnelle, in gewissem Sinn industrielle Arbeitsweise, andererseits die freien malerischen Formmöglichkeiten in Kombination mit der spezifischen Ausstrahlung des weichen Materials. Auffallend bei vielen dieser weitgehend ungegenständlichen Arbeiten ist das Moment der aufwärtsstrebenden Bewegung, des Schwungs oder des Schweifs, wie er sich aus der Kraft des Arms heraus formt. Es ist das, was der Kritiker wohl mit «Energie des Lebens» meint. Das Gefühl, das die temperamentvolle Künstlerin in dieser Aufbruchzeit beflogt, wird zum Thema ihrer Vlies-Bilder. Sie bringen einen von Farbe beseelten Glauben an die Kraft der Erneuerung sowohl in einem naturhaften, sinnlichen wie auch einem gesellschaftlichen Kontext zum Ausdruck. Die Formate wachsen, erreichen 1972 in dem für die Banque Nationale de Paris geschaffenen Werk die Maße von $5 \times 2,25$ Meter.

Maria Dundakova fühlt sich im Prag der politisch-gesellschaftlichen Öffnung getragen wie nirgendwo zuvor. An einem internationalen Symposium der Textilkunst in Prag soll sie einen Vortrag halten und dabei ihre Arbeiten vorstellen. Die Tagung ist angesetzt auf den 21. August: Als sie am Morgen erwacht, ist in den Straßen Lärm: Panzerkolonnen – der Einmarsch der Warschaupakttruppen. Schock. An ein Symposium ist nicht mehr zu denken. Per «Panzer-Stopp» sammelt sie ihre auf verschiedene Ateliers und Ausstellungen verteilten Arbeiten zusammen; im November kehrt sie nach Bulgarien zurück. Durch Vermittlung von Freunden kann sie im staatlichen Filmstudio von Sofia an Dokumentarfilmen, z.B. über das «Atomzeitalter», mitwirken. Das Erleben von Kunst als dramatisches Geschehen wirkt sich nachhaltig auf ihre künstlerische Erfahrung aus.

Der Sprung nach Paris

Unter dem Vorwand, noch Werke in der CSSR abholen zu müssen, erwirkt sie sich 1970 die Bewilligung für eine erneute Reise nach Prag. Sie reist jedoch gleich weiter zu Freunden nach Polen. Sie erhofft sich von der reichen polnischen Textiltradition neue Anregungen. Mit der ihr eigenen Hartnäckigkeit gelingt es Maria Dundakova, in kurzer Zeit Ausstellungsmög-

lichkeiten zu finden sowie an der Ausstellung «Konfrontationen – 5 Aspekte der Textilkunst» im Kunstmuseum von Lodz teilzunehmen. Mitten im hektischen Hin und Her zwischen Polen und der CSSR taucht der Luzerner Bernhard Hagmann in Warschau auf. Die beiden heiraten. Bis 1972 lebt Maria Dundakova (die ihren Namen konsequent beibehält) mehr in Paris als in der Schweiz. Bereits von Prag und von Warschau aus nahmen Freunde Werke der Künstlerin nach Paris mit, so daß gewisse Kontakte schon bestehen, wenn sie in der französischen Metropole ankommt. Paris ist begeistert von der «weichen Malerei»⁵ Maria Dundakovas. Bereits im Jahr ihrer Ankunft (1970) erhält sie die Bronzemedaille des «XI. Salon international du Paris-Sud» und im Jahr darauf die «Médaille d'argent de la Ville de Paris». Sie arbeitet nun mit Annick Le Moine und Doris Linz-Einstein zusammen, die ihr Wege zu Galerien und großen Kollektivausstellungen ebnen und auch Aufträge für Innenraumgestaltungen bringen. Sie arbeitet im Bereich der Soft-Sculpture, wobei jedoch die Wand Trägerin der Kunst bleibt. Ebenso wichtig wie die handwerkliche Entwicklung hin zu bauchigen, geätzten Formen ist die Reduktion des Geschehens auf einfache Zeichenhaftigkeit. Sie trägt hier oft weiblich-erotische Züge. Das Zeichen als Medium der Kommunikation wird in später immer komplexerer Struktur zu einem zentralen Moment der

Auseinandersetzung im Werk von Maria Dundakova. Zweifellos spiegelt sich darin die Herausforderung der neuen Umgebung mit ihrer verwirrenden Reizfülle. Maria Dundakova lässt sich einerseits von Paris tragen, freut sich am Erfolg und ist doch enttäuscht. Gerade in philosophischer Hinsicht hat sie mehr vom Westen erwartet und staunt – im negativen Sinn – über mangelndes historisches Wissen. Vieles empfindet sie als oberflächlich, der kreative Geist des Prager Frühlings fehlt. Von den «Nouveaux Surréalistes», die sie in der CSSR kennengelernt hat, findet sie niemanden mehr – die Galerie, die sie vertreten hat, ist eingegangen, und «wenn der Markt kein Interesse mehr hat, verschwinden die Künstler». (M. D.)

Auf sich selbst zurückgeworfen

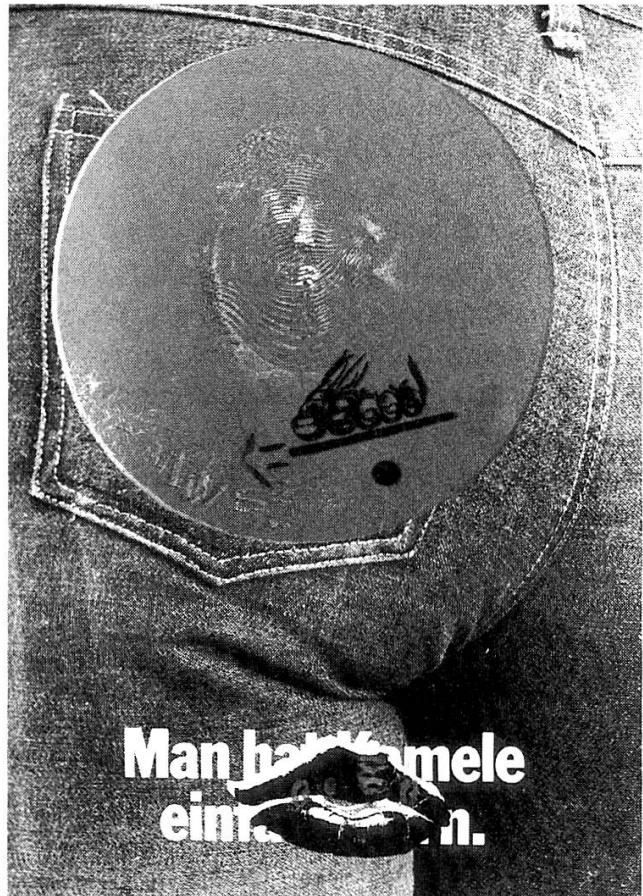
Ende 1971 stellt sich ihr die Kardinalfrage: Kind oder Karriere? Es ist mehr noch, es ist die Frage: Will sie einen Markt beliefern und sich diesem willig anpassen oder will sie auf dem beschwerlichen Weg von Kunst als fortschreitende, persönliche Erkenntnis gehen? Der Entscheid fällt ihr nicht leicht. Doch sie bleibt nun vermehrt in Emmenbrücke; im Juli 1972 wird die Tochter Christine geboren. Sie baut ihre Kontakte zu Paris ab, ohne sich indes ganz von Ausstellungsbeteiligungen zurückzu ziehen. In Walter Koch vom Gersag-Zen-

trum in Emmenbrücke findet sie einen Vermittler zur Region Luzern. Sie lernt Max von Moos, Gottfried Anliker und andere kennen. Dennoch: Die Einsamkeit in der engen Neubauwohnung ist groß. Die Künstlerin ist auf sich selbst zurückgeworfen. Sie kauft sich eine alte Druckpresse und versucht, in Lithographien unter dem konzepthaften Titel «Axiomes sur les structures réelles» die Mechanismen der westlichen Gesellschaft zu verstehen. Die emotionell-sinnenhafte (bulgarische) Ebene, die bisher im Vordergrund stand, verschwindet zugunsten einer stärker literarisch-analytischen Tendenz. Sie nimmt z.B. eine alte Landkarte, setzt einen Erdball in die Mitte und stellt davor eine Gruppe von Menschen, die durch ihre Haltung und ihre Gestik aufzeigen, daß sie rege diskutieren. Zukunftsweisend ist bei dieser Arbeit, daß Maria Dundakova dem quasi objektiven Geschehen eine subjektive Predella anfügt, auf welcher Steckdosen, Kabel, Filmstreifen, aber auch das kleine Bild ihrer Tochter malerisch ineinander verwoben sind. Es ist die heutige – ihre – Zeit, die es zu verstehen gilt. In anderen Arbeiten von 72/73 ist die Zeichenhaftigkeit deutlicher und gleichzeitig unpersönlicher, eine Struktur, die Maria Dundakova eigentlich nicht entspricht.

1974 zieht die Familie nach Aarau. 1975 wird die Künstlerin für einen Atelieraufenthalt nach Wolfsburg eingeladen. Hier beginnt sie mittels Siebdruck Werbepla-

kate zu bearbeiten, eine Arbeitsmethode, die sie bis ca. 1980 beschäftigt und ihr – als Höhepunkt – eine Einzelausstellung im Museum in Lausanne bringt. Die Neuorientierung im westlichen Europa scheint gelungen. Ob allerdings, wie in Kritiken behauptet wird, ein kritischer Ansatz wider die Macht der Werbung die Basis der «Antiplakate» bildet, ist, meiner Ansicht nach, zumindest fraglich. Wahrscheinlicher ist, daß sie die direkte Sprache der Werbung faszinierte und dabei gleichzeitig antrieb, die unpersönlichen Zeichen, z.B. durch Finger- und Lippenabdrucke, in persönliche zu verwandeln. Der Wunsch, das Kollektive zu individualisieren, das Anonyme durch «Antworten» neu zu bewerten, ist eine wichtige Konstante im Schaffen der Künstlerin. In Paris wird die Gruppe «Lettrisme et Hypergraphie», welche die Ideen des Rumänen Isidor Isou aus den 40er/50er Jahren erneuert hat, auf Maria Dundakova aufmerksam. Sie stellt mehrfach mit ihnen aus, und auch die Ausstellung in der Galerie «artarena» in Zürich steht in diesem Kontext. Peter Killer schreibt dazu im *Tages-Anzeiger* vom 30. Juni 1977:

Die stimm- und bildgewaltige Ansprache der Werbung ist hier der provozierende Ausgangspunkt... Wenn sie sich mit jenem Camel-Plakat beschäftigt, das eine Jeans-Gesäß-Partie mit aufgesticktem Kamel zeigt, sieht das Resultat folgendermaßen aus: Indem sie eine domi-



nante Kreisscheibe mit Fingerabdruck über die eine Gesäßhälfte legt, macht Maria Dundakova deutlich, daß hier an Tast- und Tätschelgelüste appelliert wird. Vielleicht aber auch an aggressive Bedürfnisse. Die aufgedruckte Fußvorderhälfte in Verbindung mit einem vorwärtsstoßenden Pfeil könnte andeuten, daß hier nicht nur erotische, sondern auch sadistische Gefühle kaufstimulierend umgewertet werden. Über die Unterschrift «Man hat Kamele einfach gern» legt sie einen riesigen Lippenab-

druck. Auch hier öffnet sich ein ganzer Komplex von Interpretationsmöglichkeiten ... Diese Interaktionen geschehen mit hohem gestalterischem Anspruch. So wichtig wie die Frage, welche Zeichen und Elemente überlagert werden sollen, ist die Frage nach ihrer Form, Farbe, Größe und kompositionellen Anordnung. Es gibt denn auch unter den gezeigten Arbeiten keine, die nicht auch in formaler Hinsicht zu befriedigen möchte.

1 m² Himmel

Im Gegensatz zum Austausch mit Zürich und Paris ist die Beziehung zu ihrem Wohnort Aarau eher schwierig. Im Einverständnis mit den Veranstaltern beteiligt sich Maria Dundakova 1976 mit Plakataktionen⁶ an der progressiven Multi-Media-«Aktion Blumenhalde». Ihrem Temperament und ihrer bisherigen Karriere entsprechend tritt sie indes nicht als unterdrückte Kommunistin auf, sondern als Vollblutkünstlerin südländischer Prägung. Mit dem Rumänen Daniel Spörri, den sie von Paris her kennt, versteht sie sich glänzend, aber die Aarauer fühlen sich offenbar bedrängt. Es kommt zum Eklat. Bis heute haben nur wenige («für mich sehr wichtige», M. D.) Menschen in der Region dazu beigetragen, die Kluft zwischen den Mentalitäten abzubauen, der Künstlerin den Weg zur Aargauer Kunstszene zu ebnen. Im April 1980 stellt Maria Dundakova auf

5 Maria Dundakova mit einem Aarauer «Ziegel»
in der Camargue, 1981.



Einladung von René Berger im Musée des Beaux Arts in Lausanne aus: "Communication Art" (Untertitel: «1 m² Himmel»). Es ist eine Papierausstellung. Was einst für den Globus, die PTT oder die NZZ warb, hängt nun als bearbeitete Serigraphien, dicht beschrieben mit verschiedensten Schrift- und Körper-Zeichen, an den Museumswänden oder liegt zerknüllt und in Haufen auf dem Museumsboden, so drapiert, daß Energie-Reizwörter wie «la vie» sichtbar bleiben. Auf niedrigen Sockeln stehen Papiertaschen, vollgestopft mit «Wünschen» (Zeitschriften, Reisekarten, Prospekte usw.). Auf der einen Seite sind sie himmelblau, auf der anderen Seite mit Buchstaben (c-i-e-l) bemalt. Etwas erhöht steht der Sack, der mißt: 1 m² Welt. Die Ausstellung zeigt über das zum Thema bereits Gesagte hinaus, wie Maria Dundakova Ironie und Ernsthaftigkeit, Lebensfreude und Gesellschaftskritik satt ineinander zu verweben mag.

Die Ausstellung bildet eine Zäsur. In der Telli in Aarau werden die Gebäulichkeiten der Färberei Jenny, wo die Künstlerin ihr Atelier hat, abgerissen. «Ein Spektakel, nur für mich!» (M. D.) Ihrer künstlerischen Arbeitsweise entsprechend, beginnt sie das unpersönliche Geschehen mit neuen Inhalten aufzuladen und damit zu einem Teil ihrer Selbst zu machen. Was sie packt, sind die Ziegel, z. B. wie sie bei den Abbruchvorbereitungen durch die Luft fliegen. Zum Symbol werden sie aber vor allem

dadurch, daß jeder einzelne Fricker Ziegel ein von Hand eingeritztes Datum trägt. Das Schützende, das Fliegende, das Persönliche, das Zeitliche bilden den emotionalen Impuls für das Projekt. Maria Dundakova ist keine Ready-Made-Künstlerin, sie nimmt nicht die gebrannten Tonziegel selbst als Basis, sondern entwickelt einevliesartige Papiermasse, die es ihr erlaubt, das Modul so abzugießen, daß jedes kleinste Detail erhalten bleibt. Sie nimmt nicht irgendwelche Ziegel, sondern bestimmt einen Quadratmeter (noch intaktes) Dach und arbeitet mit diesen persönlich gewählten Stücken. Diese energetischen – Maria Dundakova würde sagen «rituellen» – Momente sind ihr wichtig, um die Objekte zu Subjekten zu machen. Es sind nun ihre Ziegel, sie lösen sich ab vom engen Kontext «Gebäude», werden zu Zeichen, mit denen sich «spielen»⁷ läßt. Sie setzt sie der Luft aus, indem sie sie am ursprünglichen Ort wieder einsetzt. Sie läßt sie fliegen und fotografiert sie in der Luft, vor blauem Himmel. Sie legt sie an den Strand in ein markiertes Feld (1 m²) und läßt sie vom Wasser überspülen. Was die Künstlerin bereits in ihren Straßenaktionen in Paris, Aarau und Lausanne andeutete, wird hier manifest. Kunst ist für Maria Dundakova immer auch eine Art Performance. Die Filmerfahrung spielt mit. Kunstgeschichtlich gesehen kann darin auch eine Nähe zu Joseph Beuys lokalisiert werden, auch wenn sich Maria Dundakova nie näher mit

ihm auseinandergesetzt hat. Hier wie dort wurzelt manches im Glauben an energetische Kräfte, die Materie bleibend aufzuladen vermögen. Beide begreifen Mythologie nicht einseitig religiös, sondern als Summe der Momente, in denen ein Stück Unendlichkeit wahrnehmbar ist. Leider geschieht dieses Aktionshafte bei Maria Dundakova meist im Verborgenen, so daß in Ausstellungen – das Ziegelprojekt wird vor allem im Rahmen von Papierausstellungen, z. B. im Musée des arts décoratifs in Lausanne, gezeigt – das Feuer des Lebendigen für Außenstehende zum Teil schwer nachvollziehbar ist, es sei denn, Maria Dundakova veranstalte dazu gleichzeitig eine Dia-Schau (wie z. B. 1982 in der Galerie zur Hofstatt in Gipf-Oberfrick).

Die Natur als Bühne

Die Künstlerin geht auf dem eingeschlagenen Weg, der sie mehr und mehr in philosophische Bereiche führt, konsequent weiter. 1984 weilt sie in der Wüste Sinai und am Toten Meer. Das Ziegelprojekt hat sie in die Natur geführt und damit in gewissem Sinn auch zurück in ihre Kindheit in Bulgarien, wo sich die Natur als prägende Kraft eingeschrieben hat. Die Natur ist fortan die Bühne für ihre Werke, für die Dialoge zwischen Erde, Mensch und Universum. Nichts eignet sich so gut wie die Leere und Weite der Wüste, um in medita-

tiv-rituellen Handlungen die Spannung zwischen der Erde, dem Wasser, der Luft und dem Menschen in Bilder zu fassen. Die Gesten des Körpers werden zu elementaren, symbolischen Zeichen. Jeder Fußabdruck gewinnt eine mystische Dimension. Maria Dundakova spricht vom Projekt der «Blauen Grenzen». Als wichtige Neuerung führt sie die Pigmentierung in Blau und Gelb ein. In Bulgarien, so erinnert sie sich, hätten die Frauen früher dem Waschwasser stets etwas Sinka (gemahlenes Lapislazuli) beigefügt, um ihm einen (kühlen) Blaustich zu geben. Blau ist kalt, ist Wasser, ist Himmel, ist Unendlichkeit. Gelb hingegen steht für Wärme, für Licht, für Energie. Die Spannung ist gegeben. Die präzise inszenierte Farbfotografie jenseits der Illustration wird zum zentralen Medium ihrer Arbeit. Da ist die blaue, die gelbe Hand über dem spröden, gerissenen Wüsten-sand, da sind die Schritte in die Weite, an den Horizont, zur Berührungsline zwischen Erde und Himmel. Da ist aber auch die Erde allein – zwischen Blau und Gelb. Sinai als einsamer Ort der Konzentration steht komplementär zu Arbeiten, in welchen Maria Dundakova die Energien des menschlichen Alltags einzufangen sucht. Mit Papiermasse löst sie Türen, Fenster, Wände eines alten Bauernhauses ab. Es ist nicht einseitig «Spurensicherung», auch nicht «Häutung», die Maria Dundakova betreibt, sondern erneut ein Versuch, die Energie der Zeit, die Ausstrahlung der

Menschen, welche diese Türen und Fenster während Jahrzehnten geöffnet und geschlossen haben, zu bewahren und mit ihrer eigenen künstlerischen Energie zu vernetzen. Das ist es, was Maria Dundakova unter dem vielverwendeten und oft mißverstandenen Begriff «Mythologie» versteht, nicht der Geist von Göttern und Dämonen. «Mythologie ist der Atem der Dinge» notiert sie einmal. Und der Ritus – ein zweiter Begriff, der bei Maria Dundakova immer wieder auftaucht – «ist die Technik, mit welcher man den Mythologischen Raum sichtbar machen kann».

Es ist eigenartig – oder vielleicht auch symptomatisch für die Zeit –: je tiefer Maria Dundakova mit ihrer Arbeit in geistig-philosophische Dimensionen vordringt, desto inoffizieller werden die Orte, wo sie ihre Arbeiten zeigen kann. Die Künstlerin liegt quer zur Zeit. Sie wird mehr und mehr zur Einzelgängerin. Dennoch: Ein wichtiger Teil des «Bauernhaus-I»-Zyklus befindet sich heute in der Bank-Leu-Filiale in Tokio.

Le sacre du printemps

Eine weitere Ausnahme bildet 1986 der Auftrag des Schweizerischen Bankvereins in Aarau, ein großes Wandbild zu gestalten. «Wandbild»? «Bild»? – ein Projekt. Wie immer stürzt sich Maria Dundakova mit Haut und Haar in die ihr gestellte

Aufgabe. Sie findet in Strawinskys «Sacre du printemps» ein Thema, das ihrem bisherigen Schaffen entspricht und zugleich neu ist. Strawinsky besingt in seiner 1882 uraufgeführten (und Skandal erntenden) Ballettmusik nicht die Schönheit des Frühlings, sondern beschwört die Riten mit ihren Geisteraustreibungen und Hoffnungen. Stilistisch setzt sie bei der Vlies-Malerei der 70er Jahre neu an, nun aber nicht mehr textil, sondern mit Acryl auf Leinwand. Neue Techniken gültig zu erarbeiten, gehört für die Künstlerin zum Berufsalltag⁸. Maria Dundakovas graphische Techniken zu beschreiben, wäre in sich einen Text wert⁹. Diese hierzulande nicht (mehr) selbstverständliche Haltung geht zweifellos auf die Ausbildung in Sofia zurück. Beim Betrachten des 4,5 × 2 Meter großen Hauptwerkes zu «Sacre du printemps» fällt auf, wie die Künstlerin einerseits an die Tradition eines expressiven Informel anknüpft, andererseits die Erfahrung des Sinai-Projektes zu integrieren vermag. Blau und Gelb erscheinen auch hier als bestimmende Gesten im Raum. Arbeiten dieses Zyklus sind unter anderem an den Kunstmessen von Basel und Stockholm (“one-woman-shows”) zu sehen.

1988 reist Maria Dundakova ein zweites Mal in die Wüste Sinai. Sie vertieft das Begonnene und erweitert es um die Erfahrung von Strawinskys Frühlingsriten. Erneut sind die Hände die Akteure der Vision, Lebensenergie als Spannungsfeld von

Erde, Wasser, Luft (Licht) und Mensch zu visualisieren. Im Text für die «2. Internationale der Make-Up-Art» (eine Ausstellung zum Thema Körper und Malerei) in Köln schreibt die Künstlerin unter anderem dazu: «Meine blaue Hand ist ein Teil der Erdschichten, sie ist identisch mit den Bergen, sie bewegt sich in langsamem Se-

steht diesmal auch ein zukunftsweisendes Video. Wie früher schon steht der Sinai-Zyklus (Mythologischer Raum) im Gleichgewicht mit Arbeiten zum engeren Lebensumfeld (sozialer, historischer Raum). Den «Bauernhaus-Ritus II» stellt sie z. B. in der Hermes-Galerie in Solothurn¹⁰ aus, wo als interessante Erweite-

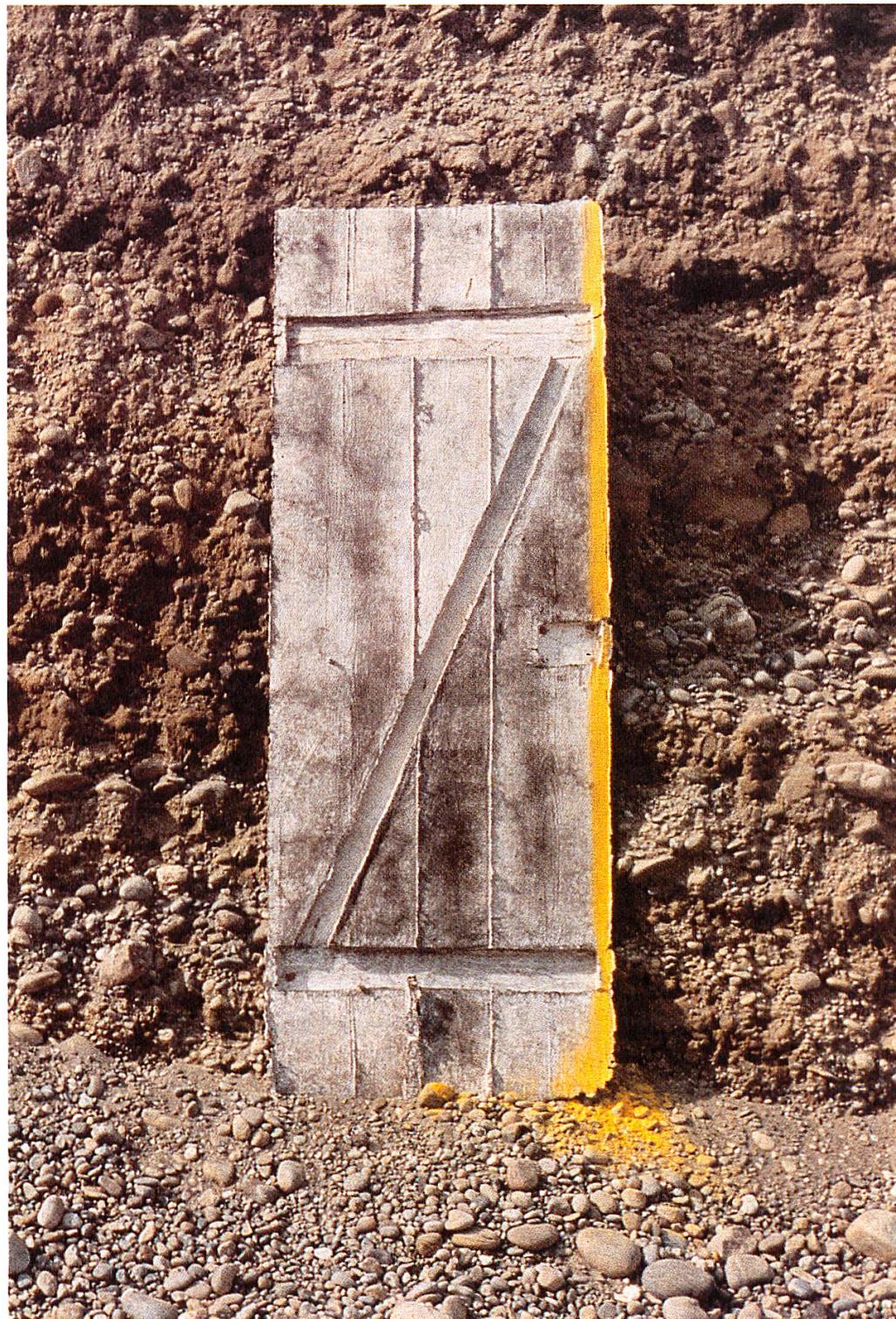


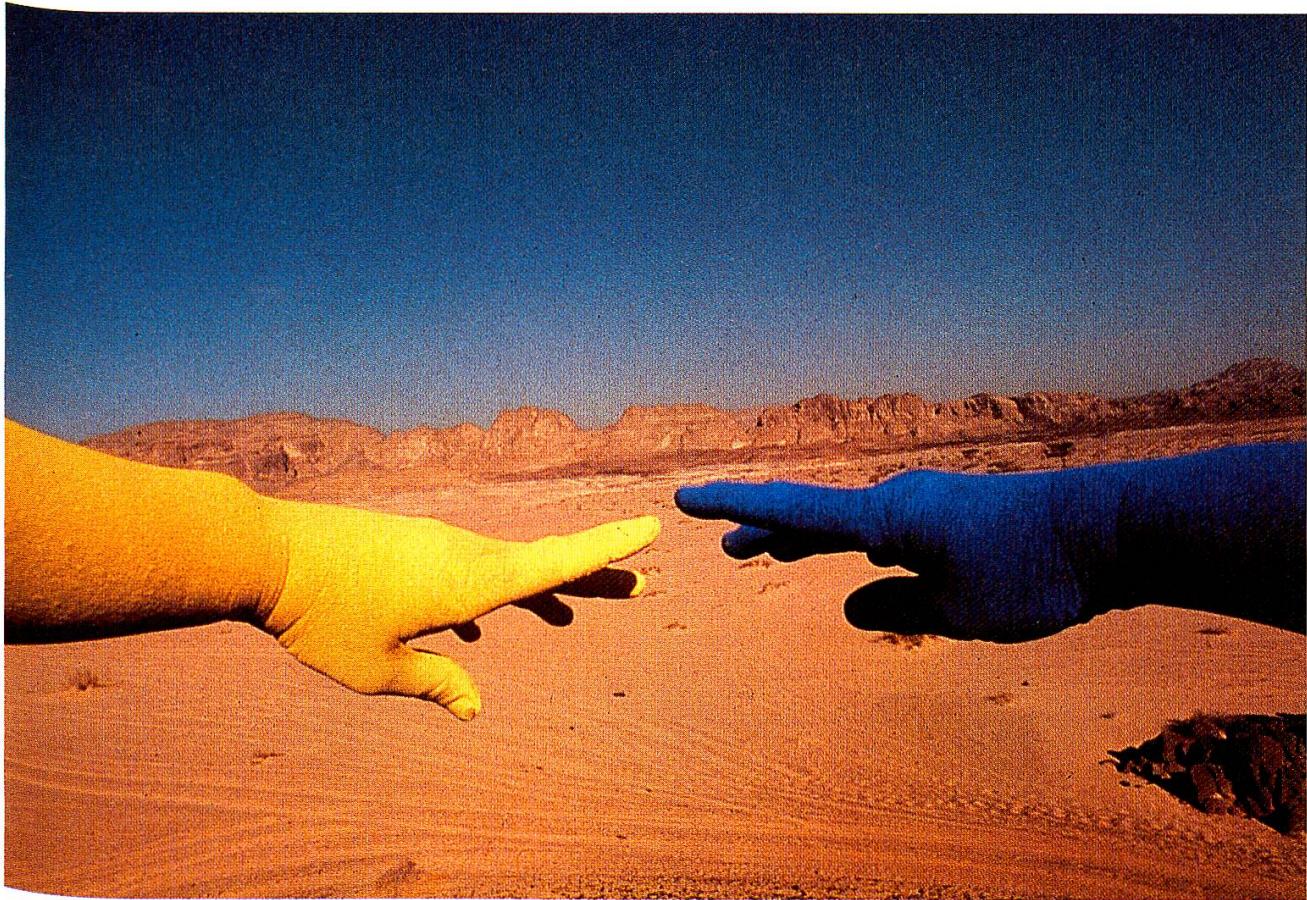
quenzen und zeichnet den Horizont, die Spannungslinie zwischen Erde und Himmel. Meine Hand ist die Nacht, die jeden Abend auf die Erde kommt und sich zurückzieht, wenn die Sonne kommt. Die gelbe Hand umarmt langsam die Erde. Der Horizont wird durch ihre Wärme verändert. Licht bringt Schatten mit sich und zeigt im Wechsel menschliche Sehnsucht.» Neben ausdrucksstarken Fotografien ent-

rung erstmals Musik von Bruno Spörri hinzukommt. Die Musik des Schweizer Komponisten geht unter anderem von vertrauten Klängen aus, die mittels Computer neu bewertet und zur persönlichen Komposition verschmolzen werden. Darin liegt eine Analogie zum Schaffen Maria Dundakovas. Ein Zyklus dieser Zeit befindet sich seit 1989 in der Sammlung des Kornhauses Bern.

7 Im «Ziegelprojekt» und in den «Bauernhaus-Riten» (1982–1989) verbinden sich menschlich-soziale und «mythologische» Ebenen.

8 Gelb und Blau, Tag und Nacht – Sinai 1988, Farbfotografie.

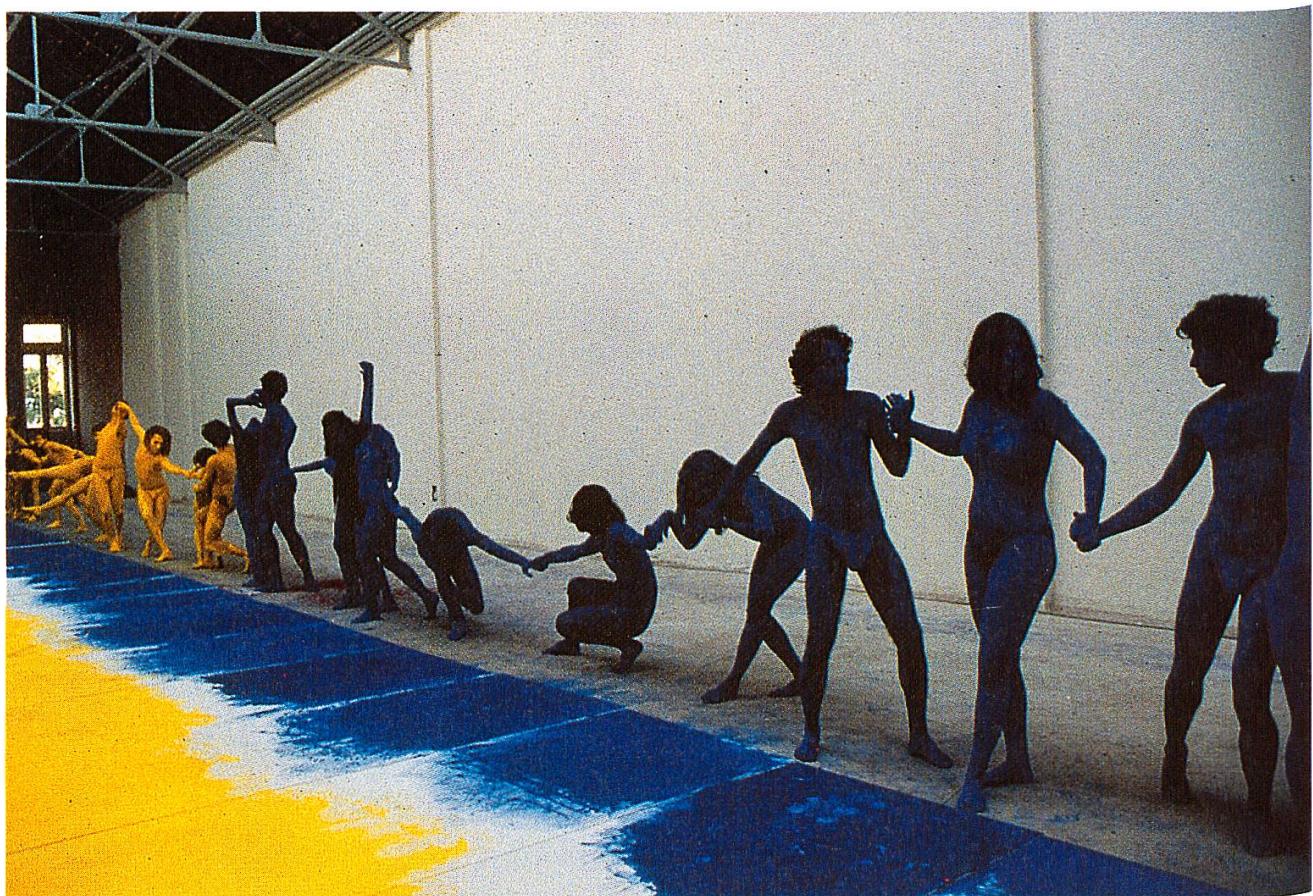




“Sun Rite for Anna Livia” – Dublin/São Paulo

Wesentlich für die Künstlerin ist 1989 die Einladung ins Frauenmuseum Bonn. “Art beyond barriers” und dann, nur ein Jahr später, die Einladung nach Dublin“, dann nach São Paulo und 1992 nach Rio de Janeiro. Ein Bann scheint gebrochen. Dublin ist 1991 europäische Kulturhauptstadt. Maria Dundakova reicht ein Projekt ein, das mythologische und soziale Räume

verbinden will. Unter dem Eindruck von James Joyces *Finnegans Wake* vernetzt sie das Sinai-Material und Aufnahmen des Flusses Liffey zum Video “Sun Rite for Anna Livia”. Parallel dazu realisiert sie Kunst-Plakat-Aktionen (mit Stand-Stills aus dem Video) entlang des Liffey im Zentrum von Dublin. Im neuen Video erhält das Wasser (als Ausdruck lebendig fliessen-



der Zeit) eine neue Zeichenhaftigkeit innerhalb des Schaffens von Maria Dundakova. Gleichzeitig akzentuiert sie mit dem Titel "Sun Rite" die Liebe zum Licht, zur Wärme als Gegenpol zur Kälte des Wassers. Die Thematik von Blau und Gelb wird in neue, erweiterte Zusammenhänge gestellt.

Auf Anregung von Freunden reicht Maria Dundakova 1991 ein Projekt für die Biennale von São Paulo ein¹² und wird von einer Jury unter vielen hundert Bewerbungen zur Teilnahme ausgewählt. Dank finanzieller Unterstützung (unter anderem des Aargauischen Kuratoriums und der Privatiniziativie des "Club of Traders of Aarau") kann die Künstlerin "Sun Rite" – eine interdisziplinäre, Fotos, Video, Male-

rei, Musik (Bruno Spörri) und Tanz umfassende Installation mit Performance – in São Paulo realisieren. Neu – und für das Schaffen von Maria Dundakova folgerichtig – ist der Einbezug zweier Tänzer, welche die in Erd-Drucken und Fotografien gebannten Natur-Energien in Bewegung und Rhythmus umsetzen und die Vernetzung der Natur mit dem Menschen versinnbildlichen. Das Echo der Brasilianer auf die üppig-sinnliche, rituelle Arbeitsweise der Bulgarin mit Schweizerpaß ist enorm. Leitartikel zur Biennale werden mit Bildern von Maria Dundakova illustriert. Das Fernsehen berichtet mehrfach, der Stapel der Presseberichte mit expliziten Verweisen auf "Sun Rite" ist groß. Die Künstlerin hat in Brasilien ein Umfeld ge-

9 «Bom Dia Copa Cabana» – Performance,
Rio de Janeiro, 1992.

10 «Echo-Wand» mit Tänzer, Performance, Biennale
São Paulo, 1991.



funden, das – ganz im Gegensatz zur Schweiz – auf ihre Liebeserklärung an die Kräfte der Natur einsteigen kann. Und so verwundert es nicht, daß Maria Dundakova aufgrund ihres São-Paulo-Beitrages eingeladen wird, „Sun Rite“ für das Kulturprogramm der Umweltkonferenz von Rio de Janeiro weiterzuentwickeln. Dank einem Förderungspreis der Schweizerischen Bankgesellschaft kann sie bereits im Dezember 1991 mit einem Tänzer am Strand der Copacabana proben. Geplant ist eine riesige Natur-Performance mit Scheinwerfern, der «Musik» der Wellen und Tänzern in Blau und Gelb, die im Morgengrauen den Wandel von der Nacht zum Tag als symbolisches Geschehen sichtbar machen soll; die Künstlerin als Regisseurin. Da sich trotz größter Anstrengungen niemand bereit findet, die Performance zu finanzieren, muß sich Maria Dundakova auf die Innenräume der Fundação Progresso (dem Kulturzentrum von Rio) beschränken. Doch auch dafür will zunächst niemand Geld aufwerfen. Die offizielle Schweiz distanzierte sich bereits im Rahmen von São Paulo¹³. Die Künstlerin ist am Rande des Zusammenbruchs, und in Brasilien versteht man die Welt (die Schweiz) nicht mehr. Ausgerechnet die Künstlerin aus einem der reichsten Länder

der Welt soll aus finanziellen Gründen nicht teilnehmen können... Da springt in letzter Sekunde die Volkart-Vision-Stiftung von Andreas Reinhardt aus Winterthur ein. Am 26. Mai 1992 findet in Rio die 1. Bild-Performance «Rito de Sol» statt. 24 Leinwände bilden am Boden einen weißen Weg. 12 blau bemalte Tänzer und Tänzerinnen bewegen sich im Rhythmus der Musik von Vladimir Ostrovski. Mit blauem Pigment bemalen sie die Leinwände halbseitig, berühren sie mit ihren Körpern: Das Spiel der Nacht. Dann 12 gelbe Figuren: Das Spiel des Tages. Maria Dundakova trägt ihnen Lehm zu. Tag und Nacht, Gelb und Blau, vermischen sich mit der Erde, werden im Tanz zum Bild des Lebens. In drei weiteren Performances erweitert die Künstlerin die Idee zur immer dichteren Vision. Mit einer Vielzahl dokumentierender Dias kehrt sie in die Schweiz zurück. Das Interesse der Öffentlichkeit hier ist bescheiden. Sie sähe die Umwelt nicht kritisch genug, wird ihr unter anderem vorgeworfen. «Nur die Liebe zur Natur als mythologischer Kraft», so die Entgegnung der Künstlerin, «wird den Menschen davon überzeugen, daß die Erde untrennbar mit dem Leben verbunden ist. Ich suche dieser Liebe Gestalt zu geben.»

Anmerkungen

¹ Viele ihrer einstigen Freunde haben seither emigriert und leben verstreut in Westeuropa oder Amerika, unter ihnen z. B. Vassil Simittchiew, der inzwischen Professor an der Kunstakademie Stockholm ist. Noch heute findet sie in seinen künstlerischen Arbeiten mehr Verwandtschaft denn irgendwo sonst. «Ich glaube, es ist die tiefe, mystische Beziehung zur Landschaft, zur Natur, die durch alles hindurch im selben Rhythmus schwingt. Man sieht das zum Beispiel auch bei Christo.» (M. D.)

² Verständigungssprache ist Russisch, das damals für alle Schüler(innen) in Osteuropa obligatorisch war.

³ Die Werktitel Maria Dundakovas sind vielsprachig, vorherrschend ist jedoch Französisch. Schon in der Schule hatte sie entsprechenden Unterricht, später war Französisch Kontaktssprache zu Paris, und noch heute ist es Kommunikationssprache mit ihrem Gatten, während sie mit ihrer Tochter bulgarisch spricht.

⁴ «Die Kunst von Mlle Dundakova spielt eine wichtige Rolle im Kontext der zeitgenössischen bulgarischen Kunst. Das wird ersichtlich in der Suche nach einer künstlerischen Sprache, die offen ist für neue Möglichkeiten, die bisher, im Rahmen der Traditionen der Volkskunst, in die engen Grenzen der abstrakten Ornamentik eingebunden waren. Der Beitrag der Künstlerin kann als betont humanistisches Konzept, als Wunsch, die Dynamik des Lebens auszudrücken, und als Überzeugung progressiver graphischer Konzeption im Dienste des Menschen zusammengefaßt werden.»

⁵ Für die Herstellung der Vlies-Malereien reist sie regelmäßig nach Vlmena in der Nähe von Brno in der CSSR.

⁶ Die Künstlerin gibt dem Publikum die Möglichkeit, Plakate mit goldenen bzw. silbernen Fuß- und Handabdrucken persönlich zu prägen. Die Aktion nimmt indirekt Bezug zu Daniel Spörri's

«merde à l'or». An einer Plakatwand können Kinder und Erwachsene ferner ihre Reaktionen auf die Produkte-Werbeträger mit farbiger Kreide einzeichnen. Und wer will, kann auf Hero-Plakaten picknicken.

⁷ Maria Dundakova benutzt den Begriff «spielen» oft. Sie meint damit nichts Kindliches, sondern – im Gegenteil – die Vielfalt der Möglichkeiten, ein Zeichen mit Energie des Wandels aufzuladen und dabei Dimensionen zu spüren, die hinter die Gegenwart und über sie hinaus gehen.

⁸ Ein weiteres Beispiel ist 1990 das Projekt mit Email-Tafeln, das sie für das Schulhaus Nord in Gränichen realisiert.

⁹ Maria Dundakova arbeitet seit 1973 kontinuierlich mit Graphik. Seit 1979 entstehen jährliche Auflagen für den Verein für Originalgraphik. 1989 entwickelt sie unter anderem eine spezielle Prägetechnik, bei welcher mehrere Farben gleichzeitig gedruckt werden können.

¹⁰ Die Künstlerin ist Bürgerin von Däniken/Solothurn und als solche seit 1975 Mitglied der GSMBG Solothurn.

¹¹ Beide Einladungen gehen auf Promotion seitens der GSBK (Gesellschaft Schweizerischer Bildender Künstlerinnen) zurück.

¹² 1991 lädt die Biennale von São Paulo erstmals eine Reihe von Künstlern aufgrund eingereichter Projekte direkt ein. Der Hauptteil wird von den sich beteiligenden Ländern delegiert.

¹³ Das Bundesamt für Kultur delegierte 1991 den Konzeptkünstler Ian Anüll nach São Paulo.

Die Autorin Annelise Zwez ist 1947 geboren, wohnt in Lenzburg und ist als freischaffende Kunstkritikerin tätig.