

Ulrike Meyer Stump

**Annelies Štrba: Aschewiese, 1990**

Das Fotobuch spielt im Werk der Fotografin und Videokünstlerin Annelies Štrba (\*1947) eine herausragende Rolle. Von *Aschewiese*, das 1990 die erste Ausstellung der Künstlerin in der Kunsthalle Zürich begleitet, über die Weiterführung des Projekts in *Shades of Time* (Baden, Lars Müller Publishers, 1997) und die bunten Videostills im Buch *AYA* (Zürich, Scalo Verlag, 2002) bis zum kleinen, altmodisch in Seide eingebunden Büchlein *Frances und die Elfen* (Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2005) entwickeln die Bilder von Štrba im Buch ein ganz eigenständiges Dasein, neben ihrem grossformatigen, malerischen Auftritt auf Fotoleinwand, den die Künstlerin seit ihrer ersten Präsentation in der Kunsthalle Zürich für Ausstellungen wählt. Eigentlich ist *Aschewiese* eine Art Familienalbum, von der Mutter fotografiert, vom Vater, dem Schmuckkünstler Bernhard Schobinger, gestaltet und von den Kindern zumindest teilweise mitinszeniert. Das Vorwort des damaligen Direktors der Kunsthalle Bernhard Bürgi und eine poetische Annäherung des befreundeten Philosophen Georg Kohler lösen die Bilder aus ihrem intimen Entstehungskreis heraus und betrachten ihre Wirkung auf den unbeteiligten Betrachter, der in ihnen eine Metapher der Zeit, des Zyklischen oder auch des Endlichen erkennt. Hier erfolgt die eigentliche Entdeckung dieser stillen Fotografie, die Štrba über fast zwanzig Jahre verfolgt hat. Weltweite Beachtung findet die Fotografin dann sieben Jahre später mit der Erweiterung ihres Familienalbums in der Form einer dreifachen Diaprojektion, die sie am Fotofestival *Printemps de Cahors* zeigt und als *Shades of Time* publiziert.

*Aschewiese* hat stark autobiographischen Charakter. Die schlafenden Kinder, die Familie mit Katze am Küchentisch, die Grossmutter, die Verkleidungen der Kinder im Spiel, die Körper der heranwachsenden Töchter, aber auch die Häuser, von denen jedes im Leben der Künstlerin eine eigene Geschichte erzählt, sie alle sind Notizen im Alltag, als Tagebuch mit der Kleinbildkamera entstanden, in der Nacht von der Mutter entwickelt und dann für Jahre in Schachteln verschwunden. Unschärfe, Grobkörnigkeit, Kratzer und Staub nimmt die gelernte Fotografin in Kauf. Sie verstärken den Eindruck der Bilder als zauberhafte Erscheinung, in der das Handwerk nicht ersichtlich sein soll. Das weiche Licht auf den Schläfern (Linda mit Teddybär, 1981) und die Unschärfe in den Landschaften (Caslitt, 1984) führen zu einer Verklärung des Alltags, an dem Štrba fast verzweifelt festzuhalten versucht. Die spontanen Aufzeichnungen zeugen von der Sehnsucht nach Nähe, aber auch von der Wehmut und der Angst vor der Unzulänglichkeit einer Mutter, die noch ein anderes, ein eigenes Leben führt.

So beschreibt denn Georg Kohler die Reaktion des Betrachters gegenüber den intimen Schlafbildern nicht als Rührung, sondern als Scheu. Er wagt es nicht, diese Bilder als Ausdruck von Geborgenheit und Glück zu deuten. Vielmehr verleiten sie ihn zu Gedanken über die Flüchtigkeit der Zeit, über das Vergehen, das Älter-Werden. Das Foto von Štrbas eigener Mutter mit 9 Jahren, das die Künstlerin dem Buch voranstellt, steht sinnbildlich für das Zyklische im weiblichen Dasein, so wie das Bild vom Werden und Vergehen des Menschen aus der Hand des Jugendstilkünstlers Sigismund Righini über das Schlafzimmer der Familie wacht (Samuel, Linda, Sonja, 1977). *Aschewiese* ist nach dem polnischen Szopienice benannt, einer Ortschaft im grauen Industriegebiet Oberschlesiens, die Štrba 1984 auf einer Reise kennenlernt. Die dunklen Bilder aus Auschwitz und Birkenau verstärken neben

den Porträts des trauten Heims den Kontrapunkt des Fotobuchs, den "Schatten der Zeit", wie Štrba die zweite Präsentation ihres Bildarchivs bezeichnen wird. "Alles hängt auf dunkle Art zusammen", stellt Kohler fest, die Blumenwiese, das Aschengrab, auch die Nähe von Geborgenheit und Verwahrlosung, von Sicherheit und Angst. Das Dunkle und Böse erscheint als Ahnung in der Schuldlosigkeit des Kindes in einem von Kohler poetisch beschriebenen Theater der Existenz.

In der Ikonographie von Štrbas Fotografien finden sich Parallelen zum Werk des Malers Balthus (Balthasar Klossowski, 1908-2001), den Štrba persönlich kannte. Sie teilen sich auch das Unheimliche, das ihren Bildern innewohnt, und die Verehrung für Emily Brontë und die abgründige Fantasie der englischen Neugothik, wie sie in den *Wuthering Heights*-Illustrationen des Künstlers zum Ausdruck kommen. Štrbas Familienbilder auf eine Darstellung der Mutterliebe reduzieren zu wollen, ist darum zu eng. Ihre Bilder sind auch das Resultat einer Auseinandersetzung mit Literatur und Kunst, insbesondere mit Gesellschaftsbildern und Geschlechterrollen. Štrba hegt eine Faszination für unabhängige Frauen der Jahrhundertwende, von Fanny Reventlow bis Lou Andreas-Salomé, die über ihren sozialen Stand, ihren beruflichen Werdegang, wie auch ihre Sexualität selbst bestimmten. Es erstaunt darum nicht, dass sich in Štrbas oft piktoralistisch anmutenden Bildern (B. am Wasserfall, 1989, zum Beispiel, erinnert an Fred Holland Days und Clarence Whites Fotografien) auch immer die für den Symbolismus des Fin-de-siècle so typische Gratwanderung mit dem Kitsch, sowie eine Begeisterung für die Bohème finden lassen, die durchaus auch dem Zeitgeist der jüngeren Generation in der Schweiz nach 1968 entsprechen.

Während spätere Fotografien und Videos als pastellfarbene Märchen, Unheimliches und Romantisches aus der Welt der Geschwister Brontë oder der *Alice in Wonderland* inszenieren, ist *Aschewiese* noch ganz Annelies Štrbas eigener Wunderwelt entsprungen. Ihre frühen Bilder der Familie sind immer auch innere Bilder: "Wenn ich den Auslöser drücke, schliesse ich die Augen". Auf ähnliche Weise produziert die Fotografin Simone Kuhn-Kappeler (\*1952) die Fotoserie *Omphalos* (Nabel, Mittelpunkt) während Spaziergängen mit ihren drei Kindern, da "das Verweilen-Müssen, das Schauen-Müssen [...] in [ihr] ein Tor zur Freiheit der inneren Bilder öffnete" (Nachwort). Im Trubel der spielenden, schreienden, um Aufmerksamkeit heischenden Kinder ist eine fast existentialistische Arbeit aus Landschaften und Nahaufnahmen von Gesichtern entstanden.<sup>i</sup> In *Diana*, führt Kuhn-Kappeler 1995 ihre Arbeit fort, wobei die Diana-Kamera, eine einfache und billige Plastikkamera aus Hongkong, den unscharfen Fotografien eben jene Verklärung verleiht, die auch Štrbas Welt verzaubert.<sup>ii</sup> Vielleicht noch konsequenter in der Reduktion und der Durchführung eines Themas publiziert Cécile Wick (\*1954) in ihrem im selben Jahr erschienenen Fotobuch *Kopffall* verschiedene Möglichkeiten von Ich-Bildern: Selbstporträts, aber auch Seen, Wolken und Wasserfälle stehen als Stieglitzsche Aequivalente für einen inneren Seelenzustand.<sup>iii</sup>

Familienbilder sind in der Fotografie der 1990er Jahren von grosser Bedeutung, Štrbas *Aschewiese* macht den Anfang einer ganzen Reihe von Publikationen. International am bekanntesten sind wohl diejenigen von Sally Mann, die 1992 in den Vereinigten Staaten mit ihren verstörend schönen Bildern in *Immediate Family* einen Skandal auslöste und der Kinderpornographie beschuldigt wurde.<sup>iv</sup> Auch Nan Goldin und Tina Barney dokumentieren ihre näher oder weiter gefasste, soziale Familie. Die Schweizerin Ruth Erdt (\*1965) hingegen hat sich wohl von Štrba direkt inspirieren lassen, auch wenn

sie in *The Gang* mit ihrer Arbeit näher dran geht und auch Selbstbildnisse und posierte Porträts der Erwachsenen mit einbezieht.<sup>v</sup> Mit Stefan Banz (\*1961) wagt sich ein Vater an dieses Thema, kommt aber auf ein völlig anderes Resultat. Trotzdem wäre es falsch, die Darstellung von brutaler Jetztzeit in *Give me a Leonard Cohen Afterworld* (1995) und vor allem in *i built this garden for us* (1999) geschlechtsspezifisch zu deuten. Die Bilder entsprechen der persönlichen Begegnung des Künstlers mit der ihn umgebenden Welt, grotesk und beängstigend in ihrer Fragmentierung.<sup>vi</sup> Gerade hier liegt der Unterschied zu Štrbas *Aschewiese*: Štrbas Fotografien sind zwar nur flüchtige Notizen, bildlich festgehaltene Gedanken, aber jedes Einzelne ist in sich ein Ganzes, mehr als ein Ganzes, die Summe des Augenblicks und seiner generationenübergreifenden Geschichte.

### Abbildungsvorschläge:

6 Linda mit Teddybär, 1981

9 Samuel, Linda, Sonja, 1977

10 Caslitt, 1984

14 Oswiecim (Auschwitz), 1984

35 Sonja im Bad, 1985

Annelies Štrba, *Aschewiese*, Text von Georg Kohler, Zürich, Edition Howeg, 1990. Format 21,5 x 30 cm, 44 + 1 Abb., Leineneinband mit einer Fotografie auf der Vorderseite, ohne Schutzumschlag. Gestaltung: Bernhard Schobinger. Druck: Linder AG, Adliswil.

---

<sup>i</sup> Simone Kuhn-Kappeler, *Omphalos*, Frauenfeld, Selene, 1990.

<sup>ii</sup> Simone Kuhn-Kappeler, *Diana*, Frauenfeld, Selene, 1995.

<sup>iii</sup> Cécile Wick, *Kopffall*, Zürich, Edition Patrick Frey, 1995.

<sup>iv</sup> Sally Mann, *Immediate Family*, New York, Aperture, 1992.

<sup>v</sup> Ruth Erdt, *The Gang*, Baden, Lars Müller Publishers, 2001.

<sup>vi</sup> Stefan Banz, *i built this garden for us*, Zürich, Edition Patrick Frey, 1999.