

Alexandra Barcal

Ouvrir les archives – Druckgraphische(s) Arbeiten von Mireille Gros

Die erste Bildsequenz überrascht auf Anhieb: die sich vor unseren Augen allmählich schliessende Türe steht nicht etwa als stimmiges Schlussbild, sondern ganz selbstbewusst im Vorspann des kurzen Filmes von Mireille Gros mit dem Titel „Taille douce“. Die gefilmte Bewegung dient hier als dramaturgischer Kunstgriff. Erhascht der Betrachter in den allerersten Aufnahmen gerade noch einen Blick in einen dunklen Innenraum, registriert er darin verwundert die fröhlich leuchtenden Tablare eines mit lauter geheimnisvollen Utensilien gefüllten Gestells, so lenkt erst die sich kurz darauf präsentierende weisse Türfläche auf den Namen dieses „Tresors“. Atelier de gravure AJAC steht auf einer schlichten Tafel an der Wand. Dann wird der Filmtitel sowie der Künstlername und das Entstehungsjahr in verspielter Schnörkelschrift eingeblendet. Jetzt taucht man gespannt ein in die Schatzkammer des Tiefdrucks.

Wachsen und Gedeihen

Das Kunstvideo hat Mireille Gros 2001 realisiert, als sie sich im Rahmen einer gross angelegten Kampagne im genannten Druckatelier in Moutier aufhielt. Während einer längeren Phase arbeitete sie hier zusammen mit der Druckerin Michèle Dillier intensiv an einer umfangreichen Serie von experimentellen Drucken. Nicht zum ersten Mal kam da die in Aarau geborene und aufgewachsene Künstlerin für einen Druckauftrag ins Berner Jura. Bereits Mitte der 1990er Jahre nutzte sie die grosszügige Ausstattung und professionelle Betreuung in dieser inzwischen wohlbekanntenen Institution an der ruhigen Peripherie: für das Badener Trudelhaus konnte sie um 1996 ein Diptychon schaffen. Bald danach entstand der Wunsch, die hierbei erprobten Abläufe erneut anzuwenden und die ertüfelten Techniken weiter zu entwickeln. Lustvoll und voll Tatendrang entschied sich MG ein Jahr später gleich eine ganze Mappe im Eigenverlag herauszugeben. Die durchkomponierte Folge mit dem sinnigen Titel „Auf Verderb und Gedeih“ umfasst zwölf inhaltlich dichte wie technisch eigenständige Blätter, die ihr interessiertes Vordringen in die Materie bezeugen. Die Drucke wirken frisch und feinfühlig zugleich, bestehen durch ihren spielerischen Zugang. Im regelmässigen Rhythmus wechseln sich bald hell leuchtende, wie still im Schnee liegende Wiesenstücke, bald dunkel funkelnde Meerestiefen, allesamt in einem samtene, grünlich-schwarzen Ton gedruckt füllen sie zusammen ein rundes Dutzend. Sind die gezeichneten Strukturen im ähnlich konzipierten Diptychon noch zaghaft, mit kindlicher Hand und Neugierde freimütig auf die Platte gesetzt, geht die Künstlerin nun klar souveräner vor. Wie eine versierte Komponistin tippt sie hier feine Saiten an oder greift bestimmt in die Tasten: fragile Strichätzung wird hier und da mit ausdruckstarker Kaltnadel akzentuiert, grosszügig geschabte Stellen erklingen neben mit dem Pinsel direkt geätzten Wolkenräumen, alles schliesslich mit einem Netz von feinsten Abdrücken im Weichgrund überzogen. Eine Platte wird nach dem ersten Druckverlauf gar weiterbearbeitet und kommt in zwei Zuständen vor. Offensichtlich lässt sich die Künstlerin durchs Beobachten leiten, bezieht ihre Impressionen laufend in neue überraschende Kombinationen ein. Nicole Minder, langjährige Leiterin des Cabinet des Estampes in Vevey, eine Förderin MG's druckgraphischen Schaffens und selbst eine ausgebildete Druckerin, findet in diesen Blättern „das Wesen der Radierung“ verdeutlicht. MG zeigt hier zweifellos einen ausgereiften Umgang, ja unergründli-

ches Wissen um die Geheimnisse dieser Technik. Ganz der tiefsinnigen Bedeutung des Titels bzw. der darin enthaltenen Redensart eingedenk gibt sie sich ganz und gar, rückhalt- und bedingungslos diesem Unterfangen hin. Die hier ebenfalls anklingende pflanzliche Metaphorik kann auch in Bezug auf den schillernden Einsatz der Mittel verstanden werden: die positive Entwicklung, die beim „Gedeihen“ zu einem Wachstum, zu einem Fortschritt führt, konnte in diesem Zusammenhang in einem wahren Bouquet an verwendeten Techniken urbar gemacht werden – ohne Zweifel erwies sich hier das Druckatelier als eigentlicher Speicher von Möglichkeiten, wo die Künstlerin aus dem Vollen schöpfen konnte.

Das Atelier de gravure AJAC wurde 1973 von Max Robert und Max Kohler ins Leben gerufen. Nachdem es bis 2009 von der AJAC (Association Jurassienne d'Animation Culturelle) getragen wurde, wird das Atelier heute als Verein weitergeführt. Nach wie vor haben sich die Verantwortlichen vorrangig die Förderung druckgrafischen Schaffens, insbesondere der Techniken des Tiefdrucks zum Ziel gesetzt, den Künstlern steht jedoch auch der Bereich der Lithographie und der Hochdruck offen. Seit einigen Jahren gilt das Atelier zudem als ein wahrer Hort der Heliogravüre. Die Pflege dieser auf dem photo-mechanischen Verfahren basierenden Tiefdrucktechnik ist auf das Engagement des Druckers Arno Hassler zurückzuführen. Mit Hilfe von Michèle Dillier – beide ebenfalls freischaffende Künstler - gelang es ihm, das Atelier in Moutier zu einer schweizweit einzigartigen Anlaufstelle für Künstler wie Cécile Wick, Max Matter oder Claudio Moser zu machen, die hier in dieser Technik wesentliche Fortschritte erzielt haben. 1981 als Lithograph eingestellt, hat Hassler seine Ausbildung im nicht fernen Séprais bei Nik Hausmann absolviert, wohingegen Dillier beim Zürcher Tiefdrucker Peter Kneubühler in die Lehre ging. Sie hat 1989 die Leitung des Bereichs Kupfer- oder Tiefdrucks übernommen, gleichzeitig trat sie die bis heute innehabende Dozentenstelle an der Schule für Gestaltung Bern und Biel an. Die Druckwerkstatt wird seit der Eröffnung seitens der beteiligten Kantone mit substanziellen Beiträgen finanziell unterstützt. Dieser Umstand bedeutete stets und zeitigt immer noch äusserst günstige Bedingungen für Künstler: sie können sich auch ohne direkte Aufträge einen mehrtägigen Aufenthalt leisten. Für MG ist dies aber nicht der einzige Grund, ihre Versuche gerade in diesem Labor voranzutreiben.

Nicht nur eröffnet sich hier für sie eine ganze Palette an verschiedenen technischen Ansätzen. MG kann darüber hinaus auf ein besonders tiefes Verständnis bauen, das das intime, auf Vertrauen basierende Verhältnis zwischen Künstler und Drucker erfordert, ist doch der Künstler bei der Herstellung von Druckgraphik zumeist dazu gezwungen, sein Werk ein Stück weit aus den Händen zu geben – die Qualität der Ergebnisse, ja das Umsetzen seiner Ideen ist ganz wesentlich von den beteiligten Fachleuten abhängig. Mit Michèle Dillier und Arno Hassler verbindet MG nun eine überaus intensive Zeit: alle drei besuchten von 1977 bis 1981 die gleiche Zeichenlehrer-Klasse an der damaligen Schule für Gestaltung in Basel. Die drei Schulfreunde blieben auch danach verbunden. Es ist nicht von ungefähr, dass MG als in erster Linie Malerin, darauf angesprochen, was für sie das Medium Graphik bedeutet, spontan „Freundschaften“ assoziiert. An den Schwerpunkten der Ausbildung kann es auf jeden Fall nicht gelegen haben, dass gleich alle drei eine Neigung zu Graphik entwickelt haben. 1971 wird in Zürich durch die Abspaltung von der Kunstgewerbeschule die legendäre F+F- Schule gegründet und „Form“ und „Farbe“ sind denn auch die modischen Schlagworte, die alsdann für die nächsten Jahrzehnte in der Kunst tonangebend bleiben sollten. Der kühle konzeptuelle

Ansatz entspricht der feinfühligem Seismographin ganz und gar nicht. Obwohl MG auch eigene umfangreiche Farbstudien betreibt, konzentriert sie sich zuerst vor allem auf Zeichnerische, widmet sich einer figurativen Malerei und geht kulturvergleichenden Fragen nach. Bereits 1977 entsteht eine erste Folge von radierten Blättern. Es handelt sich hierbei um gleichsam mit einem archaischen Instrument eingeritzte, zeitlose Zeichen, die wie prähistorische Felszeichnungen oder wie ein Alphabet ferner Kulturen anmuten- und ihre universelle Bedeutung im Raum schwingen lassen.

Zwar kann MG mehrere Radierkurse, später auch einen Kupferstich-Kurs in der Kunstgewerbeschule belegen, aber ihre Affinität zum Radieren hat noch andere, viel tieferliegende Ursprünge. Die Arbeit mit Metallplatten ist ihr von klein auf vertraut. Dank ihrem Vater, der ein gelernter Spengler war, pflegte sie seit Kindesbeinen einen regelmässigen Umgang mit diesem Material beim sonntäglichen Basteln. Erhalten sind einzelne rührende, sorgsam gehütete Objekte wie etwa ein eleganter Bügeleisenhalter. Geblieben sind aber auch zahlreiche Zinkplatten, die die Künstlerin bis heute für ihre druckgraphischen Arbeiten verwendet. Diese Platten aus den 1930er Jahren werden sparsamst eingesetzt, meist beidseitig bearbeitet. Immer wieder greift sie auf diese Druckformen, die weicher als die üblichen Kupferplatten sind, zurück - wie wenn sich daraus geheime Botschaften herauslesen lassen könnten, wie wenn Spuren einer glücklichen Kindheit eingelassen wären. Überhaupt scheint diese Phase ein ungeheures Reichtum an Erfahrungen zu bergen - aus diesem Urgrund vermag die Künstlerin immer wieder zu schöpfen. In konkretem Sinn etwa in Form von Sequenzen aus frühen Familienfilmen ihres Vaters, die sie in den eigenen Arbeiten einbaut, vor allem aber als prägende Erlebnisse, darunter etwa der unvergessliche Garten der Grossmutter. In diesem hortus conclusus fand das kleine Mädchen eine Welt für sich. Voller Stolz und Reinheit streckten hier die damals gleich grossen Gefährten ihre prächtigen Köpfe gegen den Himmel. Die zierliche Akelei oder der feuerrote Klatschmohn bescherten MG nebst den unschuldigsten Glücksmomenten der Kindheit auch die Vorlage für viele spätere Motive ihrer druckgraphischen Arbeiten, vor allem aber eine tiefe Verbundenheit mit der Natur. Grossmutter Crescentia, ganz wie die Namensstifterin eine Hebamme und über ein tradiertes Wissen in der Pflanzenheilkunde verfügend, vermachte ihrer Enkelin nicht nur ihren Namen - der als zweiter Name der Künstlerin gegeben wurde -, sondern eben auch ihre Liebe zur Natur, ihre enzyklopädischen Kenntnisse, ja ein eigentliches Herbarium im Kopf.

Biomorphe Phantasien

Unter den präsentierten Instrumenten und Utensilien, die zum Tiefdruck gehören, sind im genannten *Taille douce*-Video vielleicht auch deshalb Pflanzen zu sehen: neben einer Presse und zahlreicher Druckplatten, zwischen all den Pinseln, Schabern, Lumpen, Flaschen und Dosen mit Druckerfarbe erblickt man da plötzlich wie ganz selbstverständlich auch ein getrocknetes Gewächs. In einer längeren Nahaufnahme widmet sich das Kameraauge verliebt und staunend zugleich einer gewöhnlichen Schafgarbe. Allerdings wirkt das zerbrechliche Skelett durch das wiederholte Drehen und Betrachten im raffinierten Schattenspiel, in der ästhetischen Negativ-Aufnahme ungleich faszinierend und suggestiv wie die Naturpflanze selbst. Derart verfremdet gerinnt das dürre Gestrüpp zu einer wahren Preziose. Natur als effektvolles Schauspiel? Es gibt ein Video von Werner von Mutzenbecher (geb. 1937), bei welchem MG in Basel Experimentalfilm studiert hat, das diesbezüglich erhellend sein kann: In Vogelhaus von 1984, das an der letzten Basler Re-

gionale erneut gezeigt worden ist, tritt ein Mann in fünf aufeinanderfolgenden Sequenzen an eine natürliche Barriere. Immer wieder schreitet er etwa zum Balkon, an die verglaste Fensterfront oder auf die Anhöhe oberhalb einer Wasserfläche, verharnt und lässt den Blick schweifen – in wiederholter Abfolge. In allen Fällen werden die Szenen von der Geräuschkulisse eines tropisch anmutenden Vogelhauses untermalt. Diese erzeugt in Verbindung mit dem repetitiven Bildaufbau eine ähnlich hypnotische Stimmung wie der Tanz der Schafgarbe. Es ist dies ein meditativer Blick in und auf die Natur, der tiefergeben den immanenten Gesetzmässigkeiten nachspürt und auf Umwegen der Naturbeachtung tief ins Unterbewusste eintaucht.

Genuine Dschungelgeräusche hat MG verwendet, als sie 2013 in der Künstlerwerkstatt in Freiburg in Breisgau eine Einzelausstellung konzipiert hat. Inspiriert von eigenen Naturstudien, die sie 1993 auf ihrer Reise in die Elfenbeinküste getätigt hatte, liess sie unter dem Titel Biodiversity ihre prägenden Eindrücke von damals neu aufleben und in das Ausstellungskonzept einfliessen. Neben Zeichnungen, Tusche-Malerei, Photographien und Papier-Objekten neueren und älteren Datums vermochte in der Schau auch eine Tonaufnahme das Ur-Klima eines der letzten Primärwälder der Erde zu evozieren, wobei die ausgebreitete Vielgestaltigkeit dieses äusseren Dschungels in erster Linie auf die unergründlichen Verwicklungen unseres inneren Dschungels verweisen wollte. Dank der beinahe spürbaren vibrierenden Wärme bzw. riechbaren aromatischen Feuchtigkeit dieses Biotops wurde aber auch die eindruckliche Vielfalt seiner Fauna und Flora eindringlich zur (Bild-)Sprache gebracht. Das Panorama entsprang dabei einer taumelnden Gratwanderung zwischen atemloser Ergriffenheit ob der reinen Schönheit und arger Betroffenheit angesichts der Fragilität dieses Öko-Systems. Die bedrohte Vielfalt, die MG in Form von gesammelten Samen auch als Keime zu deren Rettung mitnehmen konnte, bewog die Künstlerin damals dazu, einen entscheidenden Schritt in ihren Schaffensprozess zu integrieren. Der geweckte Sinn für Naturformen regte sie gleichzeitig dazu an, die Arbeit der allzu langsamen Evolution quasi ideell weiterzuführen. Unter den in Freiburg ausgestellten Werken befanden sich auch zwei Radierungen, zusammengefasst unter der trotzig Klarstellung *To invent new plants as real ones become extinct* – eine Bezeichnung nicht zuletzt für eine ganze Werkgruppe, bestehend aus diversen Medien und aus diversen Jahren stammend. Die hier aus dem weichen Grund der Radierplatte sich emporrankenden Pflanzentriebe scheinen tatsächlich eigentümliche Exemplare fast urzeitlicher Art zu sein. Sie erinnern zwar an wohlbekannte Spezies, verfügen aber über überraschende Details. Wie wenn jemand mit einem Zauberstab der lahmen Schöpfung auf den Sprung geholfen hätte. Die Reise zurück zu den „Wurzeln der Natur“ symbolisierte für MG gleichsam einen Initiationsakt. Die 1990er Jahre bildeten den Auftakt zur intensiven Beschäftigung mit Fragen nach ursprünglichen Entwicklungsformen der Natur und in diesem Zusammenhang mit Werken von u.a Paul Klee (1879-1940), Joseph Beuys (1921-1986) und Louise Bourgeois (1911-2010). Während Klee im Zwiegespräch mit der Natur eine *conditio sine qua non* für den Künstler sah und mit Hilfe von seinem aussergewöhnlichen Sinn für die morphologischen Gesten der Natur sehr ergiebige Möglichkeiten fand, auch eigene Pflanzen quasi bis ins Unendliche zu erfinden, integrierte Beuys in seine Theorie von der „Sozialen Skulptur“ auch Pflanzendiagramme und zeigte dabei auf, dass das Urbild der Pflanze in allen lebendigen natürlichen Gebilden wie etwa im Menschen und dadurch auch in der Gesellschaft gefunden werden kann. Die französisch-amerikanische Künstlerin Bourgeois dagegen konnotierte *le monde végétal* vor allem mit der Kunst des Form- und Baumschnitts in der Anspielung an ihre traumatische Kindheit und griff in ihren Werken wiederholt auf Pflanzen-

Metaphorik zurück: so wird etwa in ihrer graphischen Folge *Homely Girl, A Life* (1992) das Scheitern einer Liebesgeschichte allein auf floraler Basis durchdekliniert. Die Suche nach dem Ursprung der Dinge, ja des Lebens und damit seiner Formen hat in der Kunst grosse Tradition: florale Erkundungen und Transformationen gehen zurück auf die Beschäftigung mit der Schönheit und damit dem Topos der Vergänglichkeit und begleiteten die Künstler seit je. Auch MG beschäftigt sich durchaus mit den ästhetischen Qualitäten der Pflanzenwelt, jedoch bedeutet für sie die allgegenwärtige Natur vor allem den Boden für alle Erfahrungen und Bilder. Und genauso wie sie ein abstrahiertes Urbild der Pflanze mit Blüten-, Blatt- und oft auch Wurzel-Konstanten zum Grundstein ihrer floralen Phantasien legt, faszinieren sie die darin gleichzeitig enthaltenen, intuitiv zu entwickelnden Gestaltungsmöglichkeiten dieser ihr vertrauten Welt. So verlegt sie sich darauf, Natur insbesondere als unbeschränkten Motivvorrat zu nutzen. Nicht umsonst möchte die Künstlerin in der Ausstellung in der Graphischen Sammlung der ETH, die einen Überblick über die in den letzten zwanzig Jahren hier zusammengekommenen Werke bieten soll, die bedeutendste Werkgruppe unter dem Begriff *Les diversités* oder *Amitiés végétales* zusammengefasst wissen. Unter dem Eindruck dieser Auseinandersetzung mit dem Naturbegriff entstand in den 1990er Jahren die umfangreiche Zeichnungsserie *Réserves naturelles*, die als eigentlicher Komplex im Gesamtwerk zu lokalisieren ist und 1994 als Teil der Ausstellung *Projekt Schweiz II. Natur – Kultur* in der Kunsthalle Basel gezeigt wurde. Stephan Kunz hat im begleitenden Katalog die verdiente „besondere Beachtung“ dieser filigranen Natur-Grammatik gerechtfertigt. Zeichnungen waren es im Übrigen auch, deren Kraft und Fragilität zugleich die Aufmerksamkeit wichtiger Protagonisten der institutionellen Förderung zu erregen vermochten: sowohl Paul Tanner, der Leiter der Graphischen Sammlung der ETH seit 1992, als auch von diesem angeregt Dieter Koeplin, Leiter des Basler Kupferstichkabinetts von 1967 bis 1999, entdeckten MG's Werk aufgrund von ihren unverwechselbaren Papierarbeiten. Elf Aquarelle waren denn auch die ersten Werke, die 1992 Eingang in den Bestand der Graphischen Sammlung fanden und den Grundstock zu einer heute umfangreichen Werkgruppe bildeten. Es sind feingliedrige Analysen einer bizarr anmutenden Biomorphologie, geschaffen mit einem ausgeprägten Gespür für Zufall: die skizzierten Nuklei von urzeitlichem oder aber zukünftigem Leben scheinen aus den sich verselbständigenden Papierstrukturen, aus den Strichen und Furch der expressiv grundierten, luziden Flächen geradezu geboren worden zu sein; viele dieser Blätter erinnern an muschelartige Gebilde. Dieses Inspirationsfeld liegt auch einem der ersten professionell betreuten Druckgänge von MG zugrunde. 1995 parallel zum von der Schweizerischen Graphischen Gesellschaft (SGG) in Auftrag gegebenen Triptychon entstand auch eine Folge von vier Blättern. Als MG im Atelier von Peter Kneubühler die dafür vorgesehenen Platten bearbeitete, liess sie sich wie so oft von in ihren Zeichnungen „gefundenen“ Vorlagen inspirieren: für beide Arbeiten wählte sie deshalb linienbasierte Drucktechniken aus. Einmal kombinierte sie Strichätzung und Vernis mou, wobei der akkurate Nadelstrich bestens mit dem weichen Charakter der in den wächsernen Plattenbelag eingezeichneten, feinkörnigen Linie harmonierte. Das andere Mal beschränkte sie sich auf die Kaltnadel-Technik und zeichnete mit der Radier-nadel direkt in das Metall. Während der kombinierte Ansatz mit den rotierenden, an stellare oder molekulare Kerne gemahnenden Wirbeln eine innere Dynamik zum Ausdruck bringt und hier besonders schön das Thema des vitalen Duos von Makro- und Mikrokosmos anklingt, erinnern die umrissbetonten Motive der anderen Folge an die vollendeten Formen von Mikrofossilien. Bereits der deutsche Evolutionist und begabter Illustrator der eigenen Werke Ernst Haeckel (1834-1919), der mit seinem berühmten Standardwerk *Kunstformen der Natur* (1899-1904) einen problematischen Naturbegriff

prägte, indem er Natur kurzerhand zur Kunst erklärt hatte, fühlte sich von der Vollkommenheit von Kleinstorganismen angezogen. Allerdings erlaubte er es sich, in seinen üppigen Bildtafeln von Schwämmen, Medusen und anderen maritimen Geschöpfen bestimmte natürliche Gegebenheiten an ästhetische Erwartungen anzupassen. Die Moderne verband die radikale Erneuerung der Formensprache mit einem ebenfalls erhöhten Interesse für organische Formen. So liess etwa Le Corbusier (1887-1965) den Aufenthaltsraum seines Pavillon Suisse (1929-1933) durch eine geschwungene Trennwand begrenzen und diese mit Fotofresken bedecken: die vegetabilen Motive, mikroskopische Nahaufnahmen und Strukturen von Materialien benötigten da aber keine Manipulation, im Gegenteil die Architektur hatte sich an den reinen Formen, am Leitbild der Natur zu orientieren. Integrierte Pablo Picasso ganze getrocknete Pflanzen in seine Collagen, fanden andere Künstler eher Gefallen an den „edlen“ Windungen von Conchylien. Sowohl für Hans Arp, Man Ray oder Max Ernst stellten Muscheln als komplexe und universell gültige Formen ein beliebtes Motiv dar. Auch für MG scheint in der Muschelspirale gleichsam der Ursprung des Schöpferischen eingefangen zu sein: ein immerwährender Zyklus, ein Anfang ohne Ende.

Vom Weben und Fliessen lassen

Ganzheitliche Erkenntnisse dieser Art wurden MG vor allem auf ihren zahlreichen Reisen zuteil. Verhalf die Expedition in den afrikanischen Urwald der weitgereisten Globetrotterin zu einem universellen Naturerlebnis, so vermittelten ihr die späteren Reisen nach Mali neben einem bereichernden Einblick in eine andere Kultur darüber hinaus eine elementare Bewusstseinsweiterung in Verbindung mit der Erfahrung von authentischen Werten. Beim westafrikanischen Volk der Dogon stiess sie etwa auf einen Mythos von der Entstehung der Welt, auf dem ein ganzer Werk-Komplex basiert. Der Volksstamm koppelt darin das allererste Bewusstsein von Sterblichkeit an die ursächliche Erfahrung von Sprache: bildlich gesprochen entspricht dies der traditionellen Vorstellung des „Webens“ von Atem und Wort in der menschlichen Kehle. Unter dem zusammenfassenden Titel *tisser la parole* breitet MG in der Folge ein ganzes Universum aus. Aus ersten Skizzen noch vor Ort entstehen später farbige Kugelschreiber-Zeichnungen - in Anlehnung an die unumgänglichen mitgeführten Gastgeschenke -, später setzt MG die Thematik in weiteren Medien um. In ihrem ausgeprägten Sinn für serielles Arbeiten verdichtet sie das erfahrene Weltbild immer wieder von neuem, etwa auf ikonenhaften Holztafeln, sie schafft in Enkaustik ausgeführte, mit der Radiernadel gravierte Werke und entwirft wiederum eine mehrteilige, vornehmlich rotgedruckte Graphik-Serie. Gemeinsam sind den Werken die motivischen Konstanten: rhythmisch bewegte Strähnen und Bündel von Fäden, Richtungen und Gemeinsamkeiten angehend, daneben Netze und maskenartige Geflechte, Knoten und Verbindungspunkte bildend – hier nähert sich die Künstlerin mit dem einfachen Strich an die Verbildlichung der essentiellsten menschlichen Fähigkeit, hier manifestiert sich ihr ureigenes Interesse an Sprache. Dieses zeigt sich nicht zuletzt in einer wahren Sammelwut: die bunten Skizzenbücher spinnen an einem reichen Bildvorrat und weisen lange Textausschnitte, Zitate und oft auch assoziativ aufgebaute Wortketten auf. Auf der Suche nach dem grossen Zusammenhang, nach einer eigenen Kosmologie, die all die verschiedenen Wahrheiten vereinen würde, fliesst für MG das Wesentliche in der Wortfamilie von *text-* zusammen: zwischen Text und Textil verläuft hier im wahrsten Sinne ein roter Faden.

Nicht ohne Grund erinnern die in dieser Serie dominierenden geometrischen Formen auch an die Bildsprache von Louise Bourgeois. In der universellen Sprache der Geometrie suchte diese stets eine läuternde Linderung ihrer Leiden: etwa der die Künstlerin zeitlebens plagenden Schlaflosigkeit. Bourgeois, deren Mutter als Weberin antike Tapisserien zu restaurieren wusste, hatte ausserdem zeitlebens ein beinahe religiöses Verhältnis zum textilen Handwerk. Weben, Ausbessern und Nähen fungierten in ihren Arbeiten als Abwehr des eigenen Zerfalls, der Angst vor Trennung und des Traumas des Verlassens von der Mutter. Ein Rückgriff auf diese urweibliche Fertigkeiten sind denn bei ihr wie auch bei MG vielmehr im Kontext eines verständigenden Knüpfens, eines heilenden Zusammenfügens vom Disparaten zu verstehen. Mit dem Werk von Louise Bourgeois sieht die Künstlerin im Übrigen diverse Aspekte des eigenen Ansatzes verwandt: da ist eine allgemeine Bewunderung für das Werk, die die erwähnte frühe Beschäftigung bewirkt hatte, aber auch die Feststellung von signifikanten Berührungspunkten wie etwa der Bedeutung der Kindheit. Neben eher oberflächlichen Indikatoren – dass beide viel und gerne allein mit roter Farbe in allen ihren Schattierungen gearbeitet haben –, finden sich Parallelen in der Wahl von Sujets – etwa der bevorzugte Bau von Spiral-Gebilden –, und in der eminenten Rolle der Sprache für beide künstlerischen Ausdrucksweisen. Beide Künstlerinnen zeichnet aber vor allem ein ausgesprochenes Flair für die Druckgraphik aus: beide kamen immer wieder auf die vielfältigen Möglichkeiten dieser Gattung zurück, die Druckgraphik bedeutete ihnen kein rein reproduzierendes Medium, sondern ein „ausserordentlich kreatives Abenteuer“ – wie es Bourgeois einmal ausgedrückt hatte. Sie versuchten sich in diversen Techniken und fanden das Pendant zu ihren Anliegen am Ende im Tiefdruck: im Ritzen und Ätzen von Metall. Allerdings gestaltet sich der rein praktische Zugang ungleich aggressiv: MG würde nie wie Bourgeois Nägel in eine Radierplatte einschlagen. Viel näher ist ihr aber der intuitive Schaffensprozess der Grande Dame des 20. Jahrhunderts. So wie diese geht MG bei ihren Werken von nichts Konkretem, von keiner bereits vorgefassten Idee des Entstehenden aus, sondern folgt ganz einer situativen Energie, einem spontan einzufangenden, fließenden Sich-Einstellen eines Bildes. Dieser, sich aus dem Flow konstituierende gestalterische Grundsatz soll sich ganz gegen das von der Künstlerin formulierte „IDEA-FORMA“-Konzept der klassischen Kunst richten, die lediglich Werke nach einem bestimmten Bauplan vorsah.

Der passiv-intuitionsgesteuerte Ansatz von MG scheint ihre vollumfängliche Entsprechung in der chinesischen Kultur gefunden zu haben. Als MG ein iaab-Stipendium der Christoph Merian-Stiftung gewinnt, öffnen sich für sie mehr als neue kulturelle Horizonte. Den gemeisterten Spracherwerb einmal beiseite gelassen, gewinnt durch ihren Aufenthalt u.a. in Peking auch ihre künstlerische Arbeit an wesentlichen Impulsen und neuen gedanklichen Dimensionen. Die Beschäftigung mit der Tatsache von heterogenen, nebeneinander und unabhängig voneinander existierenden Kultursystemen lässt sie nicht nur auf den von Michel Foucault geprägten Begriff Heterotypie stossen, sondern auch den gerade durch die Andersartigkeit Chinas ermöglichten Ortswechsel des Denkens gemäss François Jullien nachvollziehen. Aber auch die Lektüre von Zhuang Zi, der ca. 360-280 v. Chr. noch im alten China gelebt hatte, erweist sich als richtungsweisend. Der chinesische Philosoph und Dichter leitete aus der Vorstellung eines kosmischen Fließens, das in allen Dingen wirkt, das Lebensprinzip des Weisen ab, der nicht in die Dinge eingreift, und prägte die Wertbegriffe der Einfachheit, Ruhe und Leere als bil-

dende Elemente des Schönen bzw. des Guten. In seiner Preisung der Selbstvergessenheit und der Offenheit für den unergründlichen, wahrheitsvollen Gang der Natur erkennt MG das ureigene Schaffensprinzip, das den Schaffensprozess im Endeffekt als naturgegebenen Vorgang, ja als Naturgesetz begreift. Hier weiss sie auch Parallelen zum eigenen, westlich geprägten Kunstbegriff zu ziehen und mit dem Credo eines ihrer wichtigsten Vorbilder zu verbinden. Denn auch im Verständnis von Eugène Delacroix (1798–1863) spielt die Rückbesinnung auf eine unerklärliche, vereinende Kraft im grossen Ganzen eine herausragende Rolle, wie einer der Einträge in seinem Tagebuch zeigt: „Wenn wir die uns umgebende Natur betrachten [...] so bemerken wir zwischen den Gegenständen eine Art Verbindung [...], die jedes Objekt sozusagen an einer Art allgemeiner Harmonie teilnehmen lässt.“

Dieser inneren Verbindung spürt MG auch in ihren in China entstandenen Arbeiten nach. Im Land selbst kann sie allerdings keine Graphik fertigen, dafür setzt sie nach ihrer Rückkehr die vor Ort gemachten Digitalphotographien als unglaublich stimmungsvolle, aufwendig hergestellte Pigmentdrucke um. So handelt ein Blatt im Stille der Fabel vom Eigensinn einer Pflanze, die ganz im Geist des berühmten Bonmots von Horaz trotz anderer Absichten ihres Besitzers, eines Künstlerkollegen, ihren ganz eigenen Weg die Mauer empor sucht; so entfalten in der Serie Xiamen die samtigen Farnfächer der südchinesischen Vegetation ihren Farbreigen und scheinen in der lichtdurchsetzten Schwüle in ein verschwörerisches Wispern einzustimmen. Grossen Aufwand betreibt die Künstlerin aber auch im Beschaffen von Arbeitsmaterial, etwa im gezielten Aufkauf von chinesischem Papier. Ganze Bestände aus Manufakturen oder staatlichen Läden, die kurz vor der definitiven Auflösung stehen, gelingt es ihr zu erwerben und mit dem Schiff in die Schweiz zu schaffen. Bei aller bedenklichen finanziellen Belastung tut sie dies in der klaren Vorstellung, die unterschiedlichen, qualitativ hochstehenden China-Papiere in neue Arbeiten einzubeziehen, in der Absicht, sich einen Fundus anzuschaffen, um umgekehrt auch den neu erweiterten Stock an Erfahrungen auswerten zu können.

Die Arbeit am Archiv

Auf die ausserordentliche Relevanz der Beschaffenheit des Bildträgers im Werk von MG ist bereits hingewiesen worden: Farbe und Struktur des Papiers bilden wesentliche Gestaltungsmittel. Einerseits versichert sich die Künstlerin somit gegen einen drohenden Automatismus in ihrem Schaffensprozess. Durch die Wahl immer neuer Papiersorten ist sie immer wieder gezwungen, jedes Mal von neuem eine adäquate Bildsprache zu finden. Andererseits wirkt hier ein besonderer Spürsinn für den das Werk und dessen Idee tragenden Untergrund, nicht zuletzt für den Boden der eigenen Schaffenskraft, den daraus zu bergenden Bildschatz. Die Künstlerin hat in diesem Zusammenhang ihr Vorgehen auch schon als „Strandgang“ bezeichnet: wie Schwemmgut sammelt sie die ihr zuteil gewordenen Formen, wie Spuren im Sand kann sie diese aus der Zone zwischen zwei Aggregatzuständen herauslesen. Ganz ähnlich zeichnet auch ihre Arbeit im Bereich der Graphik eine hohe Sensibilität für das zufalls- und basisbezogene Denken aus. Dort, wo die blank polierte Metallplatte Ausgangspunkt für alle weiteren Schritte bildet, wo sie alle Möglichkeiten bereits in sich birgt, da kommt es drauf an, empfänglich für feinste Nuancen sein. Immer wieder legt es MG deshalb darauf an, neue Techniken, neue Kombinationen und Zugänge auszuprobieren, um keinem bestimmten Rezept zu verfallen, aber auch um diese Anhaltspunkte stets von neuem erkennen zu können.

Nach der beschriebenen Eingangsszene und der Aufzählung des benötigten Instrumentariums im erwähnten Kurzfilm lässt MG weitere Stationen ihrer Arbeit folgen. Sie lässt den Betrachter an ihrem Findungsprozess teilhaben, öffnet den Blick für den oft verborgenen Druckprozess, der bei ihr charakteristischerweise Teil des kreativen Prozesses ist. In der nächsten Sequenz sieht man kleinste flaumige Pflanzenteile frei verstreut auf einer Unterlage liegen. Sie scheinen eine Inspirationsquelle darzustellen. Wie MG diesen Film macht, verfügt sich bereits über vielfältige Erfahrungen in der Tiefdrucktechnik. Aber ihre Experimente sollen weitergehen. Im Hinblick auf die grosse Übersichtsausstellung 2001 im Kunstmuseum Bern entsteht eine ganze Reihe von komplexen Blättern. Zusammen mit Michèle Dillier erfindet sie auf der Basis ihrer älteren Arbeiten einen neuartigen Pflanzendruck, den sie später über die Jahre hinweg weiterentwickelt – etwa für den Verein für Originalgraphik oder 2011 für die Louvre-Edition. Im Rückgriff auf die anfangs erwähnte Mappe Auf Verderb und Gedeih kommt hier ein kombiniertes Tiefdruck-Verfahren zum Tragen, allerdings beschränkt sie sich dieses Mal auf einzelne, grosse Pflanzen, die wie bei den berühmten Photokompositionen von Karl Blossfeldt klassisch eingemittelt aus dem imaginären Boden spriessen. Unkonventionell und spontan entscheidet MG dafür laufend über mögliche Varianten: bezieht die natürlichen Oxidationsspuren der alten Zinkplatten ein, lässt mit Hilfe von verschiedenfarbigen chine collé-Lagen Tiefe des Bildraums erzeugen, arbeitet mit handkolorierten Überdrucken. Überraschungen sind ausdrücklich willkommen. Tatsächlich erzeugen die teilweise direkt in den Vernis mou gedruckten Pflanzenteile unvorhergesehene Effekte: einzelne Teile bleiben im klebrigen Weichgrund haften und verursachen statt des üblichen dunklen Umrisses weisse Stellen auf dem Papier – so vermittelt das auch als Nachtblume betitelte Blatt den Eindruck eines Negativdrucks. Gleich den allerersten Photogrammen, die ebenfalls Pflanzen zum Gegenstand hatten, scheinen die Stauden in den folgenden Filmaufnahmen von Säurebad einfach auf die Druckplatte gelegt worden zu sein. Prickeleind steigen die Bläschen aus dieser Ursuppe als Ausdruck eines scheinbar natürlichen Vorganges auf. Die Resultate dieses „Naturselbstdruckes“ sehen denn auch wie Abdrücke im Lehm aus, zwar mit raffinierten Ergänzungen versetzt, aber in einer ursprünglichen Gestalt - wie an den Tag geförderten fossile Überreste liegen die geätzten Linien da. Nicht ohne Grund gemahnen da die geöffneten Schubladen in der Abteilung der erdwissenschaftlichen Sammlungen der ETH, die die einzigartigen Funde des Paläobotanikers Oswald Heer beherbergen, an diese urtümlichen Gewächse. Die kostbar eingefassten Gesteinsproben mit den Zeugen der urzeitlichen Flora bewahren wie die Druckplatten von MG einen Abdruck einer schillernden Welt, genauso Betritt man die geräumige, von drei Seiten mit langen Fensterreihen gesäumte Druckwerkstatt in Moutier, so umfängt uns eine äusserst inspirierende Atmosphäre. Hier wollte MG ihre druckgraphischen Versuchsreihen fortsetzen, als es darum ging, ein Blatt für die Vorzugsausgabe dieser Publikation zu entwerfen (vgl. Insert im Buch). Gemäss den peinlich genau notierten Einträgen in ihrem sogenannten Rezeptbuch konnte sie – zum ersten Mal mit Arno Hassler – die Weiterführung ihrer zurückliegenden Experimente aufnehmen. Geplant waren vielfältige Variationen älterer Themen. Die alten, vor Ort gelagerten Zinkplatten wurden wieder hervorgenommen, durchgesehen, ausgewählt und teilweise weiterbearbeitet: die direktgeätzte, aus den effektiv verlaufenden Pinselstrichen erstehende Mohn-Blüte erfuhr so sowohl eine farbliche als auch motivische Variante. Interessante Ergebnisse zeitigte aber auch die sorgfältige Papierwahl: obwohl sich einige der mitgebrachten China-Papiere nicht für den Tiefdruck zu eignen schienen, belohnte ihre beharrliche Experimentierfreude die beiden Collaborateure mit satten und höchst kraftvollen Drucken. Erweiterte Wirkung ergab auch eine Färbung der Papiere – diese wurde

explizit auf den hellblauen Anstrich des Ausstellungsraumes in der Graphischen Sammlung der ETH abgestimmt. Neben diesen gezielten Eingriffen wurden aber immer wieder auch allerlei Umwege in den Entstehungsprozess einbezogen. So verlegte sich MG wie so oft auf die Verwertung von sogenannten Ghostprints: ohne dass die Druckfarbe von der Platte nach dem ersten Abzug restlos weggewischt worden wäre, wurde die Platte nochmals durch die Presse gezogen und ein matter Abdruck erreicht. Solche „Echos“ wurden danach bevorzugt teils anderen Motiven, teils dem gleichen Motiv, aber spiegelverkehrt bei aufs Feinste abgemischten Farbtönen unterlegt, so dass alle diese Unikate von der hohen Kunst der Verdichtung zeugen. The use of the useless nennt die Künstlerin dieses Prinzip. Ob bei der Erwägung des nächsten Arbeitsschrittes oder bei der Auswahl eines Werkes: die ausgemusterten Exemplare werden nie einfach aussortiert, sondern lediglich beiseite gelegt, um später vielleicht eine neue Bestimmung zu finden. Dies entspricht auch ganz ihrer prozesshaften Arbeitsweise: sortieren, einordnen, gruppieren, benennen, ausschliessen, neu zusammenstellen – dies sind elementare Tätigkeiten, die die Künstlerin in ihrer intensiven Arbeit an ihrem Werk, in ihrer Arbeit am eigenen Archiv der Urformen zyklisch vorzunehmen hat, um gültige Ausdrücke ihres künstlerischen Schaffens zu erlangen. Es ist diesbezüglich bezeichnend, dass bereits 1987 im kurzen Essay von Roman Kurzmeier vom Foucault'schen Begriff des Archivs die Rede war. Viele Künstler zeigen grosse Faszination für Bibliotheken, für die Organisation von Wissen und damit auch von Wissenslücken, sie legen sich Bildvorräte, ja ganze Atlanten an, werten Archive aus. Hierbei geht es jedoch nie primär um eine rein historische Dimension von gesammelten Daten. „Das Archiv ist zunächst das Gesetz dessen, was gesagt werden kann,“ hielt Foucault in seinem methodologischen Hauptwerk fest. Die vielfältigen Beziehungen der Dinge stehen da wie dort im Fokus. Und so wie ein Archiv nicht einfach linear wächst, so zeigt sowohl die Gedankenwelt als auch die Arbeitsweise von MG im Endeffekt strukturalistisch-geprägte Züge: ein Werk ist stets die Summe von gleichzeitig einwirkenden Elementen. Diese Maxime ist nicht zuletzt in einem ihrer zentralen Werke nachzuvollziehen, das in der Ausstellung zum ersten Mal vollständig präsentiert werden kann: die seit den 1980er Jahren begonnene Serie von Künstlerbüchern. Anfangs noch als Colorbooks bezeichnet, erhielten die exquisiten Büchlein-Unikate mit der Zeit den Titel La vie en gros – in Anlehnung an den ursprünglichen Waldenser-Namen der Künstlerin: zwölf mal zwölf mussten es werden, damit ein gefühltes Ganzes gefüllt wäre. Und blicken wir nun ins Innere, sei es ins geöffnete Buch oder in den nun offengelegten Bestand der Graphischen Sammlung der ETH, schauen wir, was alles da ist, so stellen wir ein pralles Füllhorn an valablen Optionen fest, die eine schier unendliche Menge an zukünftigen Formationen bieten.