

Universität für Angewandte Kunst
Institut für Bildende und Mediale Kunst
Studienrichtung TransArts

Basma

Schriftlicher Teil
zur Masterarbeit von
Antina Zlatkova

bacma

Angestrebter akad. Titel: Master of Arts (MA)
Betreuung: Ricarda Denzer / Franz Thalmair
Sommersemester 2017

Basma (Kattun) ist ein glattes und relativ dichtes, leinwandbindiges Baumwollgewebe; Stellungsware mit mittlerer Einstellung in Kette und Schuss und in der Garnfeinheit Nm 60/Nm 70; roh, einfarbig oder einseitig bedruckt.

- Jörn Haack, *Stofflexikon*

The exact provenance of these Ottoman basma is not generally stated, which suggests that their production was sufficiently widespread and generalized in the Empire not to be viewed as a local speciality. However, eighteenth-century Bulgarian inventories refer to basma from Plovdiv, Serbia and Poland, while an Anatolian inventory refers to basma from Cyprus.

- Gilles Veinstein, *Commercial relations between India and the Ottoman Empire*









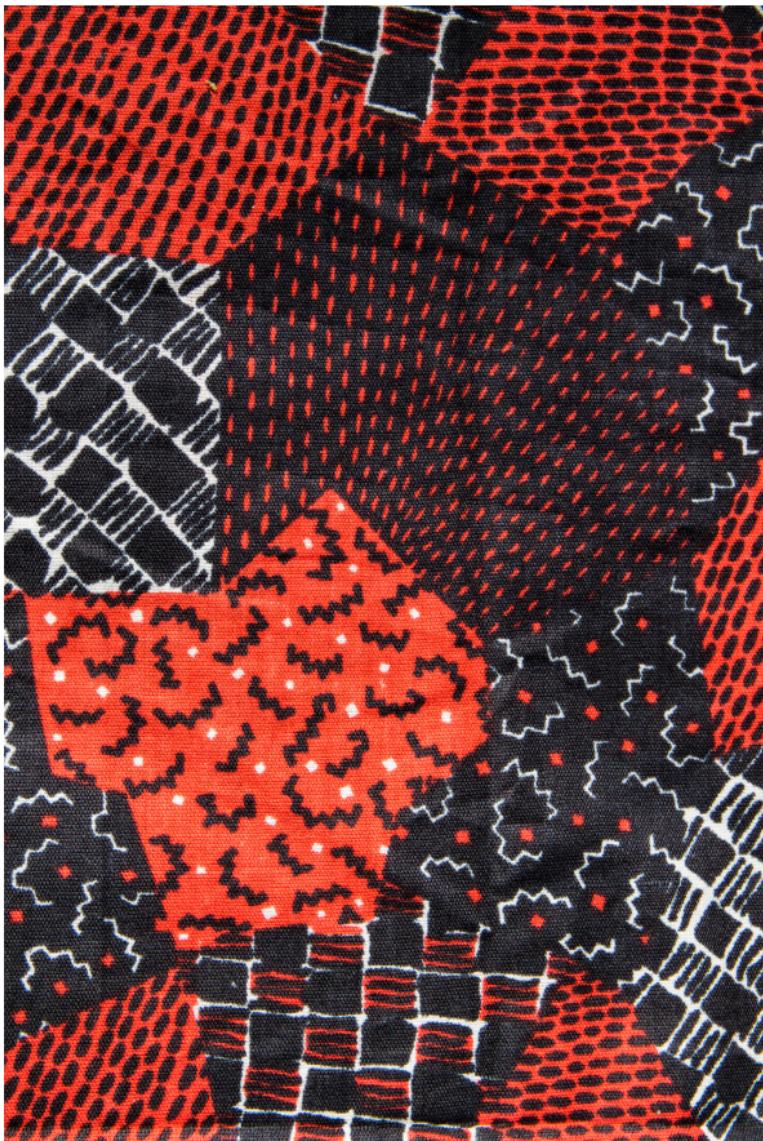
















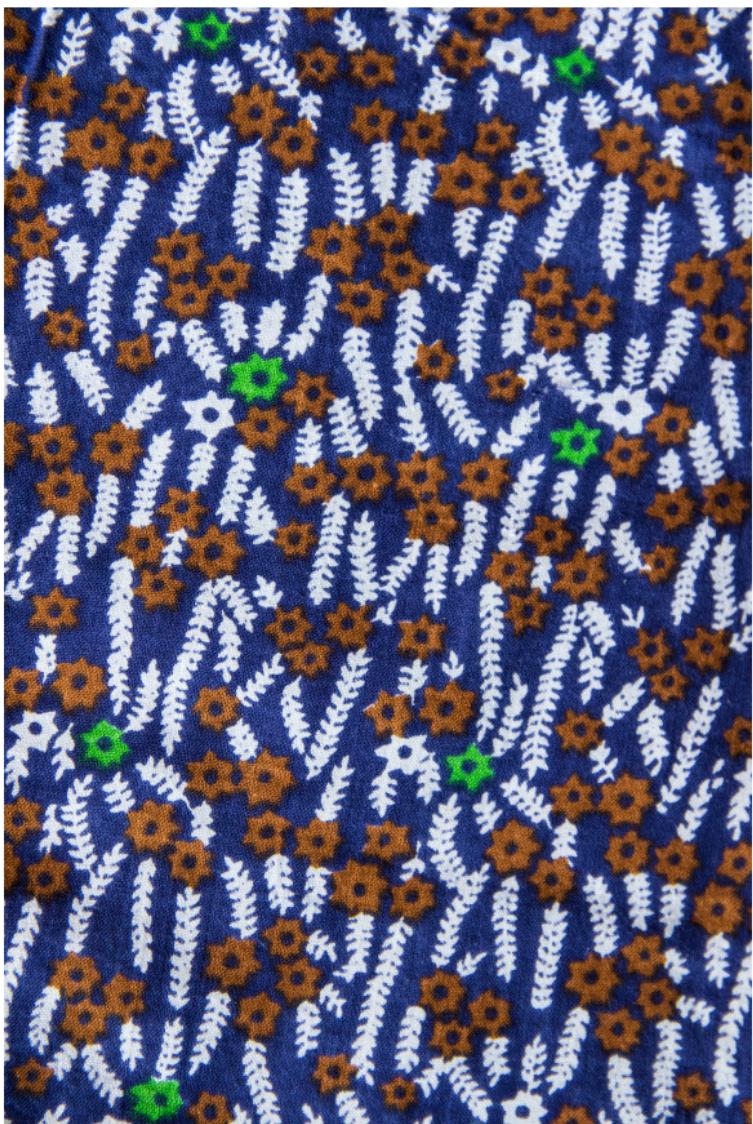


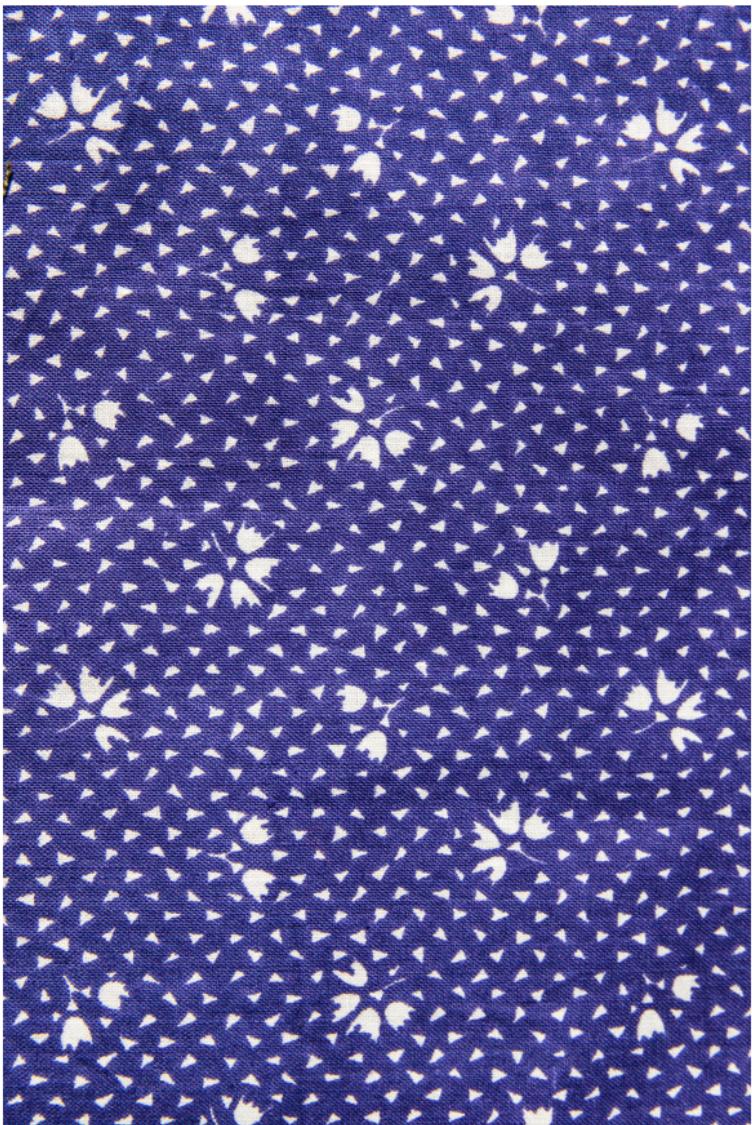












Basma

„Jemandem die Basma zerreißen“ heißt auf Bulgarisch auf jemanden achten, sich um eine Person oder ihre Meinung kümmern. Dieser scheinbare Widerspruch der Redewendung – zwischen dem gewaltigen Trennen von Stoffen und der Zärtlichkeit der Intention, die dahinter stehen soll – hat mich lange irritiert. Manche meinen, es gehe um das „Teilen“, andere – um gesellschaftliche Hierarchien. Ich glaube, es hat etwas mit der Eindeutigkeit des Bewegungsablaufes zu tun. Mit seiner Irreversibilität und mit der Tatsache, dass Textilbahnen erst durch das Zerreißen nutzbar werden.

An diese Redewendung dachte ich, als ich zum ersten Mal die Sachen meiner damals gerade verstorbenen Großmutter musterte – vielleicht weil ihre „Sachen“ zum Großteil eine Textilwarensammlung waren; vielleicht weil ich mich schon immer gefragt habe, wem und vor allem wofür diese Textilsammlung nutzen soll. Wie viele ältere Frauen in den bulgarischen Dörfern hat meine Großmutter ihr ganzes Leben lang Dinge gesammelt, um diese nach ihrem eigenen Tod der

Welt (und ihren Nachfahren) hinterlassen zu können. Hintergründe dieses Sammelgedankens gibt es mehrere. Zum einen hängt es mit der bis vor 20-30 Jahren noch üblichen Praxis der Mitgift zusammen, die man für weibliche Nachkommen sichern sollte, sowie mit der Wertschätzung von jeglichem privaten Besitz in der Zeit des Sozialismus. Letztendlich ist das Weitergeben von Vermögen ein Teil des klassischen Familienkonzeptes. Zudem will man auch etwas hinterlassen, um erinnert zu werden.

In Bulgarien gehört es zum traditionellen Begräbnisritual, dass alle Trauernden eine Textilware als „Erinnerungsstück“ von dem Verstorbenen bekommen: für die weiblichen Verwandte – Schürzen; für die Männer – farbige Handtücher; für die Totengräber – weiße Tücher aus Baumwolle; und für alle Anderen – Stofftaschentücher. Während der Priester die Totenmesse singt, gehen ein paar Frauen aus der Familie durch die Menge der Anwesenden und legen jedem das Geschenk auf die linke Schulter. Diese „Erinnerungsstücke“ sollte man selber vor dem eigenen Tod besorgen – ebenso wie die

Kleidung und die Schuhe, mit denen man begraben werden will. Über das Begräbnisritual hinaus will man den engen Familienangehörigen möglichst viel hinterlassen und so sammeln gerade die Frauen über Jahrzehnte Schmuck, Heimtextilien, Steppdecken, pastorale Wandbehänge, Kleider oder einfach Meterwaren, die ihre Töchtern, Schwiegertöchter und Enkelinnen erben sollen.

Da meiner Großmutter diese Tradition besonders wichtig war, hat sie ein halbes Zimmer voller Textilwaren „zum Verschenken“ gesammelt. Da sie möglichst zeitloses Erbgut hinterlassen wollte, bestand der größte Teil ihrer Sammlung aus Meterstoffen, die in einem speziell gewidmeten Kleiderschrank aufbewahrt und mit dem Gedanken an mich, an meine Mutter, meine Tante oder Cousinen über die Jahre gekauft wurden – *damit wir uns eines Tages etwas daraus nähen können*. Darüber hinaus hatte meine Großmutter ihr berufstätiges Leben als Näherin in einer Steppdecken- und Matratzenfabrik verbracht und dadurch vielleicht eine noch stärker ausgeprägte Zuneigung zu bunten Textilmustern entwickelt.

Viele der Stoffe ihrer Sammlung sind älter als ich. Und weil die meisten der Sorte *Basma* angehören, dachte ich an die Redewendung, als ich diese Hinterlassenschaft zum ersten Mal durchsuchte. Ich stellte mir die Liebe vor, mit der sie das alles über die Jahre ausgesucht und gesammelt hatte; und wie jemand diese Stücke gemessen und aus den Bahnen heruntergerissen hatte. Die *Basma* wird nämlich nicht mit der Schere geschnitten, sondern der Webkante nach händisch gerissen. Sie gehörte in der SOZ-Zeit zu den häufigsten und beliebtesten Stoffarten, und kam in ein paar unterschiedlichen Stärken und den verschiedensten bunten Mustern auf den Markt. Besonders beliebt bei den Frauen am Land waren die floralen Mustervariationen, aus denen Alltagskleider, Morgenmäntel, Schürzen und Kopftücher gemacht wurden.

Mittlerweile wird *Basma* in Bulgarien nicht mehr produziert und ist zum Relikt eines obsoleten Kultur- und Modeverständnisses geworden. Wahrscheinlich sind sich die Leute deswegen uneinig, warum sich der Ausdruck „Jemandem die Basma reißen“ etabliert hat – weil es nicht mehr zum Alltag gehört.

Für mich persönlich hat dieser Akt des (Weg-) Reißens etwas mit Vergänglichkeit und Geschichte, mit der An- und Abwesenheit von Menschen, Gegenständen und Orten zu tun.

Was wir vererben

Wir erben meist Sachen, die wir nicht brauchen. Ein großer Teil vom Prozess des Abschiedsnehmens ist mit der Entscheidung verbunden, was man mit den persönlichen Dingen eines Verstorbenen machen soll – was gehört weggeworfen; was gespendet; was verschenkt; was will man für sich haben und was wird weiter aufbewahrt. In diesem Prozess gibt es immer Sachen, von denen man sich nicht trennen will, auch wenn man nicht weiß, wofür sie jemals gebraucht werden könnten. Zu dieser Kategorie gehört für mich die Basma-Kollektion meiner Großmutter. Ich habe die genaue Anzahl von Mustern und Stoffmetern nie gezählt – es gibt einen Kleiderschrank und einen bettlangen Berg davon. Manche Muster sind mir sympathisch, andere empfinde ich als zutiefst kitschig. Und mit keinem einzigen wüsste ich etwas anzufangen.

Ab und zu besuche ich das Zimmer, wo sie aufbewahrt sind, und starre darauf in der Hoffnung, dass sich eine mögliche Anwendung dafür offenbart.

So ist die Basma-Sammlung aus dem „Gepäckzimmer“ meiner Großmutter zu einer persönlichen Metapher für die Brüchigkeit zwischen Hinterlassenschaft und Nachfolgerschaft geworden – in den eigenen Familien- und Lebensbildern, aber auch in den politischen, historischen und zwischenmenschlichen Realitätsvorstellungen, die ich im einen oder anderen Kontext erlebe und bewohne. Wie und was erzähle ich davon? An wen? Und wem gehört die Stimme, die hier spricht?

Dieses Thema der Kontinuitäten und Brüche unserer persönlichen und kollektiven Erinnerungskultur hat mich bereits durch frühere künstlerische Arbeiten begleitet. So setzten sich die Arbeiten „something to remember by“ (2011) und „Erinnerungspunkte“ (2014) mit der Beziehung zwischen Objekten, Orten und Erinnerungen auseinander.

„Something to remember by“ – eine ortsspezifische Rauminstallation für das GoatMilkFestival 2011 – war die fotokartografische Annäherung an die Geschichte eines von starker Entvölkerung betroffenen Dorfes, in dem es mehr menschenleere als bewohnte Häuser gibt. Das Projekt dokumentierte die verlassenen Häuser, die Gegenstände, die dort zurückgeblieben sind und die Erinnerungen der Einheimischen an die ehemaligen BewohnerInnen. Während der Recherche und der zweiwöchigen Projektentwicklung führte ich viele Gespräche mit den DorfbewohnerInnen über die Geschichte ihrer Häuser, aber auch über ihre Welt- und Familienbilder, und vor allem über die Erfahrung, zurückgelassen zu werden oder hinterblieben zu sein – im familiären sowie im politischen Sinne. Das Projekt war persönlich konnotiert, weil es mich stark an das Dorf meiner eigenen Großeltern und an ihre Narrationen erinnerte. Ein omnipräsentes Motiv dieser Erzählungen war das Traumata des Zerfalls und der Enttäuschung – von zwei bis drei politischen und ideologischen Systemen und ihrer Versprechen, sowie den dadurch verursachten Umbrüchen in der eigenen Familie.

Mit einem ähnlichen Ansatz versuchte die dokumentarische Arbeit „Erinnerungspunkte“ (2014) über die Vergegenständlichung von Erinnerung als Teil der Migrationserfahrung zu sprechen. Sie sammelte Bilder und Geschichten über die beim Wechsel des Lebensmittelpunktes mitgenommenen Gegenstände. Aus den Erzählungen über Plüschtiere, Teppiche, Spielkarten und Thermoskannen sind Gespräche über persönliche Migrations- und Fluchterfahrungen entstanden, über Fragen nach Ortsgebundenheit, Weltansichten, Tradition und Nachfolgerschaft. Dieses narrative Potenzial von Objekten hat mich schon immer fasziniert – selbst wenn die Erzählung dahinter nur biografisch fixiert sein mag.

Die beiden erwähnten Projekte beschäftigten sich mit zwei entgegengesetzten Betrachtungspunkten zu ein und demselben Thema: die Spuren menschlicher An- und Abwesenheit und Bewegung. Eine meiner neueren Arbeiten, die ich in diesem Zusammenhang erwähnen möchte, ist „Zhivotksi“ (2016) – eine Cyanotopie-Serie von Fotocollagen über das zwangsausgesiedelte Dorf Zhivotksi, das heute unter dem Stausee Ogosta liegt. Was mich an

der Geschichte dieses Ortes faszinierte, war der abrupte Abbruch gelebter Erzählung, die auf einmal durch Wasser und Stille ersetzt worden ist. Was man rund 50 Jahre später anstelle des Dorfes vorfindet, ist die fast vollständige Erosion menschlicher Spuren. Aber ein verschwundener Ort ist nicht gleich ein verstummter. Die Erzählung über ihn findet weiterhin statt, verschob sich nur woanders hin.

Was mich interessiert, sind diese Platzhalter und Verschiebungen von Geschichte(-n), die Austauschprozesse und die Artefakte, die zurückbleiben. So suchte ich auch mit Arbeiten wie „Kinder des Übergangs“ (2013) und „Vokabular der Erinnerung“ (2015) nach einem Zugang, um über den Sozialismus zu sprechen – ein omnipräsentes Thema in Bulgarien, das mir in den letzten Jahren immer wieder begegnet. „Kinder des Übergangs“ untersuchte persönliche, familiäre und kollektive Erzähllinien und den Narrationswechsel nach 1989. Das Buchprojekt „Vokabular der Erinnerung“ (2015) sammelte Begriffe aus dem politischen und dem alltäglichen Vokabular der sozialistischen Ära und versuchte sie zu verstehen

und zu erklären. Dabei vermischten sich ideologisch geprägte Begriffe wie „Partisan“ und „Manifestation“ mit populären sowjetischen Autos und filterlosen Zigarettenmarken. In beiden dieser Arbeiten ging es nicht nur darum *was* erzählt wird, sondern *wie* man davon spricht.

Wie entstehen die Geschichten, die wir erzählen? Wie konstruieren wir unsere persönliche und kollektive Narrationen? Wie oft oder wie lange wiederholt man sie, bevor sie uns nicht mehr gehören und ab wann werden die Geschichten der Anderen unsere?

Ich verbinde diese Fragen immer mit dem Begriff „Erbe“. Das ist natürlich kein unproblematischer Begriff, vor allem wenn er mit Adjektiven wie „historisch“ oder „kulturell“ verknüpft wird. Vielleicht ist Erbe nur ein Euphemismus für Vorbelastung – sich in Relation zu einem Kontext setzen, sich an etwas gebunden sehen oder aus der Hinterlassenschaft Anderer Sinn und Ordnung für sich neu erschaffen müssen. Vielleicht ist es auch ein Marketingtrick, den man Touristen und Nationalisten einredet und verkauft. Aber die Frage der Verwertung tritt erst post factum hinzu.

Ich habe in den letzten Jahren immer wieder die Auseinandersetzung mit geschichtlichen und politischen Erzähl- und Bedeutungskonstruktionen durch das Prisma des Persönlichen gesucht – weil das meine Art der Weltaneignung ist und meinem persönlichen Verständnis für Kunst entspricht, aber auch weil es mir eine persönliche Notwendigkeit war. Die Arbeit *Basma* ist die Offenlegung dieser Zugänge und auch der Unentschlossenheit, wie man mit diesem Erbe umgehen soll. Denn was wir wirklich (ver-)erben, sind Mythen. Unsere Identitäten sind weniger von konkreten familiären, kulturellen oder historischen Hinterlassenschaften als viel mehr von unserer Haltung dazu geprägt – von den Bedeutungen, die wir ihnen zuschreiben. Und diese Haltung hat immer etwas mit der jeweiligen Gegenwart zu tun.

Die Vergangenheit als geografische Ferne

„The past is a foreign country, they do things differently there“ – so beginnt der 1958 erschienene Roman „The Go-Between“ des britischen Schriftstellers L. P. Hartley. In seinem gleichnamigen Buch „The past is a foreign country“ beschäftigt sich der amerikanische Historiker David Lowenthal mit der Beziehung zwischen Mensch und Geschichte, mit der Art und Funktion von Erinnerungs- und Erzählkonstruktionen in persönlichen, kollektiven, also auch nationalen Zusammenhängen. Lowenthal untersucht Konzepte von Nostalgie, Heritage, Erinnerung und Gedenken und kommt dabei zu einer nicht untrivialen Schussfolgerung: wie Vergangenheit gefeiert, verdrängt, umgeschrieben, herausgefordert oder domestiziert wird, ist eine Variable der Gegenwart.

Bis zum 19 Jh. ging man davon aus, dass sich die Vergangenheit von der Gegenwart im Grunde genommen nicht unterscheide. Selbst wenn man den Einfluss politischer und technischer Entwicklungen zu berücksichtigen wusste, nahm man an, dass alle Menschen im ewigen Alltag der

Geschichte ähnliche Bedürfnisse, Werte und Denkmuster haben mussten. Dass die Distanz zwischen jeder Vergangenheit und dem Jetzt größer als die rein zeitliche ist, ist eine Entdeckung der Moderne. Unser Verständnis für Geschichte und Vergangenheit, und unsere Haltung dazu haben sich seitdem stark gewandelt. Gerade in den vergangenen 20 Jahren hat sich auch die Geschichtsphilosophie weg vom Objektivitäts- und Ganzheits-Anspruch und hin zu einer Fragmentierung und Demokratisierung historischer Interpretationen bewegt. Dieser Wandel hat auch etwas mit der Einführung des Heritage-Begriffs zu tun.

Heritage „is history processed through mythology, ideology, nationalism, local pride, romantic ideas or just plain marketing“ (Schouten 1995, S. 21). Was man früher als „Folklore“ bezeichnete und als Thema von ethnologischen Studien und Postkartensujets diente, wird seit Anfang der 1990er-Jahren unter dem Begriff „intangible heritage“ (immaterielles Kulturerbe) standartisiert, politisiert und instrumentalisiert. Die regulierende Verwaltungspolitik dafür knüpft an romantisierte

und ethno-nationalistische Identitätskonstruktionen an und dient viel mehr der Territorialisierung von Kultur als dem interkulturellen Austausch (Vgl. Taylor, 2009: 41-58). Was sie vor allem betreibt, ist dehnbare Begriffe wie Ursprung, Originalität und Exklusivität ins Zentrum einer Authentizität-Debatte zu stellen und stereotype Scheinrealitäten zu vervielfältigen bzw. zu vermarkten.

Die Problematik der Kultur-Industrialisierung diskutierten bereits Walter Benjamin, sowie Theodor Adorno und Max Horkheimer in der ersten Hälfte des 20. Jh. – wenn gleich im Kontext einer anderen Begriffsdimension. Durch die Einflussnahme ethnischer, regionaler und nationaler „Trademarks“ auf die Popkultur, die Mode- und Tourismusbranchen in den vergangenen 50 Jahren breitete sich diese Problematik auf einem anderen Kulturaspekt (wie kollektive Identitäts- und Abgrenzungskonstruktionen) aus (Vgl. Soysal, 2009: S.3-11). Wie Edward Said im „Orientalismus“ schrieb, mündet das kulturelle „Othering“ in Selbst-Gratulation, Exotismus oder Feindlichkeit (Vgl. Said, 1978).

Der Begriff des Erbes verstärkt solche Differenzierungsstrategien durch die Etablierung nationaler Mythen und die Hegemonie kollektiver Identittssymbole. Heritage „operates as both quotation and invention, as improvisation on borrowed themes, with claims on the future as well as the past“ (Roach, 1996: S.33).

In sozialistischen Zeiten gab es den populären Scherz, dass wärend die Zukunft absehbar sei, die Vergangenheit ständig umgeschrieben wird. Vielleicht liegt es an der verlorenen Absehbarkeit der Zukunft, dass die meisten postsozialistischen Länder heute in einem nostalgischen Vergangenheitsdiskurs gefangen geblieben sind (Vgl. Haukanes/Trnka, 2013). Nirgendwo wie auf dem Balkan wird in Europa Geschichte so leidenschaftlich rekonstruiert, uminterpretiert, adaptiert, und „performat“. Gerade deswegen halte ich es für notwendig, sich mit schwerfälligen Begriffen wie Herkunft, Identität, Tradition und Besitz in diesem Zusammenhang auseinanderzusetzen.

Ich bin in einem Land sozialisiert worden, das sein Selbstbild von mittelalterlichen Herrschern und Klöstern, von Märtyrern und *Haiducken*¹, Rosenöl und roten Sternen gezeichnet sieht. Es ist ein Land, das diese Symbole zu Ikonen der Populärkultur und der Politik erhoben und ihnen teils absurde Ästhetisierungs- und Materialisierungsformen im Alltag ermöglicht hat. Dieser Umstand zwingt mich immer wieder, meine eigene Haltung diesen Klischees gegenüber zu befragen.

Wo kommen diese Bilder her und was haben sie mit mir zu tun? Ist die Gleichgültigkeit oder die Negation die richtige Antwort darauf und (wie) kann man sie durch etwas Neues oder Eigenes ersetzen? Kann man diese widersprüchliche Beziehung zu Geschichte umgehen oder gehört zu den Materialisierungsformen unserer Vergangenheit immer ein bisschen Kitsch dazu?

¹ Zur Zeit der ottomanischen Herrschaft meist bandenmäßig organisierte Gesetzlose und Plünderer, die rückblickend als Freiheitskämpfer angesehen werden.

Die Stoffe als Lektüre

Es besteht eine besondere Verbindung zwischen Textilien und Geschichte, zwischen Kleidung, Körper und Identität. Diese Verbindung manifestiert sich oft in der Kunst – als Repräsentationsaspekt, als Medium oder Thema. In ihren Arbeiten macht die japanische Künstlerin Aiko Tezuka die Produktions- und Machtverhältnisse hinter traditioneller Textilproduktion durch Dekonstruktion und Umstrukturierung des Materials sichtbar. Mit der Performance „Cloths“ (1967) thematisiert die US-amerikanische Choreografin, Tänzerin und Künstlerin Simone Forti die Rolle von Stoffen und Kleidung als persönliche Ausdrucksform. Und in seinen Arbeiten mit Dutch Wax² setzt sich der britisch-nigerianische Künstler Yinka Shonibare mit kulturellen Identitätskonstruktionen im Kontext der kolonialen Vergangenheit auseinander.

"Stoffe sind für mich Lektüre", sagt Nilbar Güreş in einem Interview für den Standard (Fessler, 2016). Kleidung, Heimtextilien und blumenbedeckte Stoffbahnen kommen in ihrer künstlerischen Praxis als Ausdruck weiblicher Identität und

² In den Niederlanden bedruckte Baumwollstoffe, die beidseitig farbenprächtig gemustert sind.

stereotyper Rollenbilder vor. Mit ihren Collagen, Foto- und Videoarbeiten spricht die in Wien und Istanbul arbeitende Künstlerin traditionelle Frauen- und Familienbilder, nationale Klischees und Tabus an.

Die weibliche Kleidung und Bedeckung hat in muslimischen Ländern eine viel stärker artikulierte Symbolkraft. Trotzdem kommen mir sowohl die Themen, wie auch die Bilder von Güreş bekannt vor. Ihre Fotoserien „TrabZONE“ und „Çirçir“ erinnern mich an die Welt meiner Großmutter, in der sich Frauen ähnlich kleideten und ähnliche Konflikte im Alltag zu begegnen schienen.

Auch in Bulgarien assoziiert man die mit kleinteiligen Blumenmustern bedeckten Stoffe mit einer Form der Dorfprovinzialität und ihren archetypischen Rollenbildern. Mittlerweile symbolisieren sie eine erfolgreich verdrängte und fast vergessene Welt. Trotzdem oder gerade deswegen scheint mir jetzt wichtiger denn je, ihre fragmentarischen Reste zu durchsuchen und zwar nicht mit einem Blick voller Nostalgie oder Ekel, sondern mit Selbstkritik.

Die haptische Annäherung an Geschichte

Die Arbeit *Basma* versucht, familiäre und geschichtliche Hinterlassenschaften zu begreifen und zu ordnen. Sie tastet sich langsam durch vergangene Ideen und versucht Ordnung und Sinn zu schaffen. Die Rauminstallation, die eine Auswahl vererbter *Basma*-Stoffe ausstellt, wird akustisch von zwei Tätigkeiten begleitet: zwei Finger fahren der Länge nach über verschiedene Stoffbahnen und immer wieder wird ein Stoff zerrissen. Reißt man im Umgang mit Geschichte wegen oder trotzt der Zuneigung etwas auseinander? Es ist dieses Spannungsverhältnis zwischen dem Streicheln und dem Zerfetzen, zwischen Intimität, Liebe, Widerstand und gewalttätigem Destruktions- bzw. Dekonstruktions-Bedürfnis, das im Zentrum der Arbeit steht.

Zwei Videoarbeiten fügen Aspekte zu diesem Spannungsverhältnis hinzu. Die Erste ist die Nahaufnahme einer Kehle, die ein Volkslied tonlos singt. Es ist ein bulgarisches Volkslied, das gar kein Volkslied ist, sondern das der Komponist Dimiter Yanev Ende der 1960er Jahre schrieb. Viele halten es irrtümlich für ein Volkslied, weil alle dafür notwendigen Elemente vorhanden sind - vom

Rhythmus über die Gesangstechnik bis zum Text voller nationaler Klischees. Das Lied, das von einer namenlosen Mutter und ihrem gegen Ungerechtigkeit kämpfenden Sohn Nikola handelt, bringt jedoch in einer der Strophen die Historie von ottomanischer Herrschaft, Faschismus und Kapitalismus durcheinander. Das soll das Lieblingslied von Todor Zhivkov gewesen sein und es gehört noch immer zum sogenannten „Tisch-Repertoire“ (Lieder, die man in Momenten volltrunkener Exaltation mit Freunden singt).

Die zweite Videoarbeit besteht aus Outtakes eines britischen Dokumentarfilmes über Bulgarien aus dem Jahr 1965. Die Videorechte liegen bei „British Pathé“ – einer Filmproduktionsfirma, welche die allerersten Videoaufnahmen in Bulgarien 1908 machen durfte und die Entwicklungen des Landes im Laufe des 20. Jh. in unregelmäßigen Zeitabständen für das eigene Publikum festhielt. Der Originalfilm, den man in digitalisierter Kopie auf dem Youtube-Kanal der Firma finden kann, ist für potentielle Touristen gedacht und spiegelt die zum Zeitpunkt der Entstehung staatlich festgelegte Repräsentationslinie wider. Alle wichtigen Klischees kommen vor und werden von den Kommentaren einer männlichen Erzählstimme unterstützt. Mitten in den Pastoralsujets, Rosenfeldern und Trachten tauchen Bilder vom

Badeort Slynchev Briag (Sonnenstrand) auf – ein damals für die politische Elite und für ausländische Touristen exklusiv konzipierter Luxuskurort, der seit der Wende zur Partyzone britischer Teenager und zum Synonym der Unsittlichkeit und Gesetzlosigkeit mutiert ist. Die Sonnenstrand-Aufnahmen wechseln in den historischen Filmdokumenten mit alltäglichen Szenen aus den Dörfern, mit Straßenszenen aus Sofia, Reminiszenzen von Feldarbeit und Volkstänzen.

Die Outtakes des Dokumentarfilms, den „British Pathé“ mittlerweile digitalisiert und veröffentlicht hat, unterscheiden sich inhaltlich nicht vom Rest, wurden aber bei der Montage nicht verwendet, weil sie entweder fachübliche Einstellungs-wiederholungen oder fehlerhafte Szenenaufzeichnungen sind. Von den über 15-minütigen Outtakes sind im Rahmen der Installation nur jene zu sehen, die nicht Sehenswürdigkeiten oder idyllische Landschaften, sondern Frauen zeigen. Die meisten dieser Frauen haben *Basma*-Kleider an.

Der Fokus auf die 1960er-Jahre ist in beiden Videoarbeiten nicht zufällig gewählt. In diesem Jahrzehnt, das ein Wendepunkt der Weltgeschichte war, ist meine Großmutter in einem ähnlichen Alter gewesen wie ich jetzt. Ich stelle mir vor, dass

sie zu dieser Zeit ihre Textilsammlung begonnen hat, die Ausgangspunkt dieser Arbeit wurde.

Die Finger, die am Stoff entlang fahren und die tonlos singende Kehle sind meine eigene. Diese Überschneidung von Innen- und Außenperspektiven, von körperlicher Aneignung und historischer Repräsentation war mir wichtig – ebenso wie die Verknüpfung zwischen Materialität und Bedeutungskonstruktion. In jedem dieser Stoffe lebt das Potenzial einer Vielfalt von Formen. Es ist dieser Prozess der Sinn- und Formgebung und der Aneignung, der mich beschäftigt. Vielleicht bin ich in diesem Prozess weiterhin gefangen.

Basma ist auch deswegen die Abschlussarbeit meines Kunststudiums, weil sie für mich einen Themen- und Gedankenkreis abschließt. Die Frage was nach uns zurückbleibt, die Ästhetisierungsformen von Geschichte und die Analogie zum Organischen tauchen in meinen Arbeiten immer wieder auf. In diesem Spannungsfeld zwischen Erinnerung und Vergessen, Persönlichem und Kollektivem öffnet *Basma* eine weitere Frage: Gehört mir etwas, nur weil ich einen Anspruch darauf hätte? Und was mache ich damit?







Literatur:

- Campbell, Angela: Performing Cultural Heritage. Authenticity and the Spirit of Rebellion. In: Australian Drama Studies. Performing Arts Periodial Database 66/2015, S.155-179
- Haukanes, Haldis / Trnka, Susanne: Memory, imagination, and belonging across generations: Perspective from postsocialist Europe and beyond. In: Focaal – Journal of Global and Historical Anthropology 66. Stichting Focaal and Berghahn Books. 2013. S.3-13.
- Herbert, David (Hrsg.): Heritage, Tourism and Society, Mansell, London, 1995.
- Lauern, Reinhard: Erinnerungskultur in Südosteuropa, de Gruyter, Berlin/Göttinger, 2011.
- Lowenthal, David: The Past is a Foreign Country, Cambridge University Press, Cambridge/New York, 1985.
- Roach, Joseph: Cities of the Dead, Circum-Atlantic Performance. Columbia University Press, New York/Chichester, 1996.
- Said, Edward: Orientalism, Pantheon, New York 1978.
- Schouten, Frans: Heritage as historical reality, In: Herbert, David (Hrsg.): Heritage, Tourism and Society, Mansell, London, 1995.
- Soysal, Levent: Introduction: Triumph of culture, troubles of anthropology. In: Focaal- European Journal of Anthropology 55. 2009: 3-11
- Taylor, Mary: Intangible heritage governance, cultural diversity, ethno-nationalism. In: Focaal – European Journal of Anthropology 55. 2009. S.41-58
- Veinstein, Gilles: Commercial relations between India and the Ottoman Empire (late fifteenth to late eighteenth centuries). In: Chaudhury, Sushil / Morineau, Michel: Merchants, Companies and Trades. Europe and Asia in the Early Modern Era, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

Online Quellenverzeichnis:

- Fessler, Anne Katrin: Nilbar Güreş. Aus der Reihe getanzt. In: derStandard.at, 04.03.2016. Online:
<http://derstandard.at/2000032291470/Nilbar-Gueres-Aus-der-Reihe-getanzt> (24.05.2017)
- Haack, Jörn: Kattun. In: Stofflexikon.com: Online:
<http://www.stofflexikon.com/kattun/604/kattun.html>
(24.05.2017)
- Maskrytschka, Tony: Zhivkov mislel „Imala maika“ za narodna pesen. In: 24chasa.bg, 29.02.2012, Online:
<https://www.24chasa.bg/Article/1256124> (24.05.2017)
- Nimmervoll, Lisa: Un/sichtbare Geschlechterverhältnisse. In: dieStandard.at, 04.03.2016. Online:
<http://derstandard.at/2000032257617/Blick-auf-Geschlechterverhaeltnisse> (24.05.2017)
- Paulor, Dominique: In theinvention of memories necessary to identities? Universite der Paris. In: culturalbase.eu, Online:
<http://culturalbase.eu/is-the-invention-of-memories-necessary-to-identities/> (24.05.2017)
- Sinobare, Yinka: Biography. Online:
<http://yinkashonibareme.com/biography/> (24.05.2017)
- Stadler, Christian: Gedanken zu einer Philosophie der Familie. In: Informationsdienst „beziehungsweise“, Österr. Institut für Familienforschung, September 2012. Online:
http://www.oif.ac.at/service/zeitschrift_beziehungsweise/detail/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=2492&cHash=5b9bed010d5ba98f43d472a138a347bc (24.05.2017)
- Tezuka, Aiko: Artist Statement. Online:
<http://www.aikotezuka.com/artist-statement.html>
(24.05.2017)

Antina Zlatkova 2017
antina.zlatkova@gmail.com