

Interview

Ein Gespräch zwischen Tanja Lelgemann und Simone Zaugg anlässlich der Ausstellung „Parole Cadute – Gefallene Worte – Fallen Words“ im Schweizer Institut Rom, 2001

Tanja Lelgemann: In deiner Videoinstallation „Parole Cadute – Gefallene Worte – Fallen Words“ (Abb. S.64-65/99) im Gartenpavillon des Schweizer Instituts in Rom sieht man ein Gesicht, dein Gesicht als Halbprofil an der Wand. Man hört Messer durch die Luft zischen, sie zielen und treffen – wohin, bleibt ungewiss und ist auch den Augen nicht anzusehen. Die Augen blicken extrem konzentriert, zunächst angstvoll, traumatisiert, dann Ruhe ausstrahlend das bedrohende Gegenüber an.

Hier ist das, was man meistens sieht, nämlich das Gesicht, nur ein kleiner Teil des Ganzen. Es steht in seiner Ruhe in scharfem Kontrast zu den zielenden Messern und zu seinem unsichtbaren Gegenüber.

In welcher Relation steht das Sichtbare zum Unsichtbaren? Inwieweit geht diese Installation über deine bisherigen Arbeiten hinaus?

Simone Zaugg: Der Körper, in diesem Fall das Gesicht, dient nicht mehr als Träger, als Übermittler von ausgedachten, inszenierten Situationen, von fiktiven Identitäten. Er wird zum Experimentierfeld. Ich denke mich nicht mehr in Situationen hinein, sondern setze mich ihnen aus. Das Gesicht wird nicht länger als Kostüm benutzt. Es ist eine verletzte, transparente Haut, die auf eine direkte Art die körperliche und geistige Präsenz sichtbar und spürbar werden lässt. Die Verschiebung zwischen Realität, Abbild und Bild wird subtiler und verlagert sich stärker auf die Betrachterin, den Betrachter. Man ist gezwungen den Realitätsgrad selber zu bestimmen.

Hier kommt das Verhältnis von Sichtbarem und Unsichtbarem und nicht zu vergessen vom Hörbaren ins Spiel. Der Stoff, aus welchem dieses Band geschnitten ist, ist sehr reduziert/minimal: 4 Bildeinstellungen und 3 Töne. Die Arbeit bestand vor allem im unsichtbar Machen oder viel eher im Reduzieren, im präzisen Anlegen der Bilder, Töne und Schnitte. Die Tonspur provoziert und evoziert in ihrer Direktheit und Unverfälschtheit dort wo die Bildinformationen ausbleiben.

TL: Fokussiert und präsent sind der Blick, das Geräusch der Messer. Sowohl das Ziel des Blicks als auch das Ziel der Messer bleibt hingegen unsichtbar. Die Ambivalenz zwischen real existierenden Elementen und Auslassungen wird in den fallenden Worten und Bildern unterstrichen: die Worte sind verschiedenen Situationen entnommen und geben hier in fragmentierter Form als punktuelle Einwürfe Denkanstöße, bleiben im Raum stehen und schaffen Zwischenräume. Sie müssen vom Betrachter aufgesammelt und neu verstanden werden. Dasselbe gilt für die Bilder in den von der Decke fallenden Monitoren, die deinem römischen Bildarchiv entstammen und alltäglich Erfahrenes bieten und wiederum den Betrachter auffordern, eigene Bilder hinzuzufügen, um eine Verknüpfung mit der eigenen Geschichte herzustellen, sowie du deine Geschichte mit der Artemisia Gentileschis verknüpft hast. Im Zusammenhang mit deiner Arbeit ist die Theorie Jacques Lacans interessant, der zufolge „das Reale eigentlich nicht wahrgenommen werden kann: Es ist nur über den Körper erfahrbar, der Körper wird aber als ganzes erst im Blick des Kleinkindes in den Spiegel erfahren.“ In deiner Installation wird dein eigenes Spiegelbild als Projektion doppelt in der schwarzen Glasscheibe gespiegelt. Welche Rolle spielt für dich der Spiegel, das Spiegelbild?

SZ: Ganz allgemein bin ich gerne Spiegel, das heisst Ort, wo Personen, Gefühle, Momente auftreffen und wieder zurückgeworfen werden. In dieser Arbeit ist der Spiegel wahrscheinlich zum ersten Mal bewusst in Erscheinung

getreten beim genauen Anschauen und Analysieren des Selbstporträts von Artemisia Gentileschi. Dieses faszinierende Bild, in dem die Malerin mit dem Pinsel den Bildrand berührt und so ihr Abbild, ihr gemaltes Spiegelbild unsichtbar werden lässt, hat sie mit Hilfe von zwei Spiegeln gemalt, um sich überhaupt aus diesem Blickwinkel darstellen zu können. Diese vielschichtige Verknüpfung von Subjekt und Realität spiegelt sich auch in meiner Installation wider. Mir fällt erst jetzt auf, dass die Installation das Prinzip des Gemäldes von Artemisia Gentileschi in einem neuen Medium wiederholt. Früher benutzte ich oft bei den Aufnahmen einen Spiegel oder schloss die Kamera an einen Monitor an und dieser diente als solcher. Heute brauche ich diesen Spiegel nicht mehr. Ich bilde nicht mehr ab oder nach. Mit dem Bild von mir, meinem über das Kameraauge gespiegelten Bild, bin ich erst wieder bei der Montage konfrontiert, wo ich es neu konstruiere und oder dekonstruiere.

TL: Weiter sagt Lacan: „Der Blick in den Spiegel hat aber unweigerlich zur Folge, dass das Reale nur noch indirekt wahrgenommen wird. Das Imaginäre, die Fiktion existiert ebenfalls nur noch über den Spiegel und so braucht das Imaginäre das Symbolische als Verbindung zum Realen.“ Dabei bleibt das Reale für das Symbolische unerreichbar und die Verbindung zwischen diesen beiden Ebenen führt über das Imaginäre.

Du benutzt deinen eigenen Körper und wirst selbst zum Subjekt, das einerseits real dem Messerwerfer gegenübersteht. Andererseits formst du während der Verarbeitung der Bilder im Nachhinein eine Geschichte, die sich mit einer allgemeinen Symbolik auflädt. Die Videokamera spielt in diesem Zusammenhang eine ambivalente Rolle. Sie ist einerseits technisches Instrument, andererseits transformiert sie Ausschnitte der Wirklichkeit in Videobilder.

Wo liegt dabei der Übergang zum Imaginären? In welcher Beziehung stehen die Ebenen real, imaginär, symbolisch während der Entstehung deiner Installation, während des Arbeitsprozesses?

SZ: Eigentlich geschieht der Übergang ins Imaginäre schon beim Denken, beim Nachdenken, beim Ausdenken und Festhalten von Ideen. Zu diesem Zeitpunkt ist die Arbeit rein imaginär. Sie hatte noch nicht Gelegenheit „in den Spiegel zu schauen“ und durch die Kamera real zu werden. Die Dreharbeiten und die Installation, welche die Teile, die Elemente, die Extreme zum Ganzen zusammenführt, sind vielleicht die beiden realsten, der Wirklichkeit am stärksten verhafteten Momente in meiner Arbeit. Dazwischen verlagern und überlagern sich die drei Ebenen und es ist nicht immer eindeutig zu definieren, wie sie sich zueinander verhalten. Zum Beispiel ist für mich der Akt des Messerwerfens im Moment, wo ich am Brett stehe real und symbolisch. Real, weil es einer klarer Morgen war, irgendwo an der Peripherie von Rom. Ich stand vor einem Holzbrett und es kamen Messer auf mich zu geflogen. Symbolisch, weil ich mir diese Situation als Metapher ausgesucht habe, um so Inhalte zu transportieren, Imagination in Bilder und Töne zu übersetzen.

TL: Man könnte sagen, deine Arbeit geht mit Artemisia Gentileschis, deren Spuren in Rom Berührungspunkte mit deiner eigenen Geschichte haben, von einem Ansatz aus, der etwas feministisches haben könnte. Im Endeffekt ist die Arbeit aber so minimalistisch im Sinne einer Entfernung von Tatsachen und wirklichen Orten, dass eine universal menschliche Frage am Ende steht. Trotzdem bleibt die Frau und die Bedrohung. In welchem Verhältnis siehst du deine Arbeit zu den traditionell feministischen Arbeiten von Valie Export, Ulrike Rosenbach, Friederike Pezold, Marina Abramovic...?

SZ: Am Ende stehen universal menschliche Fragen. Fragen zur Dualität des Menschen zwischen den Extremen Mann und Frau, Lust und Leiden, Liebe und Tod. Am Anfang

stehe ich, eine Frau. Aus dieser Tatsache ergeben sich sicher Berührungspunkte mit anderen Künstlerinnen. Meine Arbeit wächst aber nicht in erster Linie aus dem Bedürfnis, auf gesellschaftliche, genderspezifische Themen und Fragen nach sozialer Kodierung zu reagieren oder diese zu kritisieren.

Die Frage nach dem Weiblichen in der Kunst hingegen hat sehr wohl eine ästhetische Dimension, die mich interessiert und mit der ich mich auch im Zusammenhang mit Artemisia Gentileschi und dieser Installation beschäftigt habe.

Zum Beispiel: Überschreiten die Frauen die Norm, um zu ihrer eigenen Normalität zu gelangen? Oder auf mich bezogen, wie lange kann ich der Bedrohung standhalten? Wieviel Angst, wieviel Lust erfahre ich dabei? Genügt es, wenn ich mich nicht bewege? Oder kann sie auch dann treffen?