

Juliette Uzor im Interview mit Ines Goldbach

Ines Goldbach: Liebe Juliette, ich freue mich, dass wir im Rahmen der Ausstellung «Activating! Handlungsvorstellung als Werk» unter anderem auch deine Installation, verbunden mit der Performance «ah ah ah», im Kunsthaus zeigen können. Nun wird es ja so sein, dass innerhalb der Laufzeit der Gruppenausstellung von rund zwei Monaten die Installation im Vordergrund stehen wird. In diese werden die Besuchenden hineingeführt und können sie als Werk betrachten und erfahren, auch ohne die Aktivierung durch deine Performance. Wir hatten im Vorfeld darüber gesprochen, welche Elemente dir bei dieser Installation wichtig sind, die unter anderem aus den Prints, den Textilien und Kleidungen, die ihr auch bei der Performance tragt, und auch aus dem Perlenvorhang besteht, neben dem Text «Über das Marionettentheater» von Heinrich von Kleist. Lass uns daher gerne über diese Elemente sprechen, die alle zuvor durch deine Hand und, als Text, natürlich auch durch deinen Mund gehen – also Sprache werden. Daher zu Beginn die Frage: Was war für dich die Quelle und das Auswahlkriterium der Prints?

Juliette Uzor: Die Prints habe ich zum ersten Mal in dem Buch *Albinus on Anatomy* gesehen, einem der ersten wissenschaftlichen Anatomiebücher mit extrem detaillierten feinen Kupferstichen, die das menschliche Skelett von vorne, von hinten und von der Seite zeigen. Diese Kupferstiche gefielen mir sehr! Dazu gab es Legenden mit den medizinischen Bezeichnungen der Knochen, Muskeln und Körperteile des Skeletts, das – übrigens – ein männliches ist. Das Buch wurde von dem Anatomen Bernhard Albinus verfasst, zusammen mit dem niederländischen Künstler Jan van der Laar, der die Zeichnungen dazu anfertigte, und erschien im 18. Jahrhundert.

Was mich daran vor allem faszinierte, waren die fantastischen Hintergründe der Skelettdarstellungen, die van der Laar nach «freier Hand» und nach eigener künstlerischer Fantasie erstellt hat. Die Hintergründe zeigen romantische Landschaften, Elemente von Architektur wie Säulen und Sockel, wilde Tiere als Steinskulpturen oder in lebendig, antik anmutende Elemente wie Vasen, Inschriften in lateinischer Schrift etc., alles mehr oder weniger erfunden. Ich dachte, die Hintergründe sind Ausdruck einer sehr kolonialistischen und aufklärerisch geprägten Zeit, in der sich der europäische Mensch in seinem Zentrum mit angeeigneten oder geschaffenen Dingen umringt und von der Natur stimmungsvoll geschmückt wird.

Es hatte für mich etwas Absurdes und Komisches, diese anatomischen Skelette inmitten einer solch voluminösen und belebten Fantasiewelt anzusehen, vor allem in einem Anatomiebuch! Ich schaute die Bilder gerne an. Einer meiner Lieblingshintergründe ist das Rhinoceros namens Clara, das damals als «mobiler Zoo» durch Europa gereist ist und, so dachte ich, als ein monströser Körper im Kontrast zum menschlichen Körper stand. Insgesamt gibt es 12 Drucke verschiedener anatomischer Situationen mit Hintergründen. Bei allen Bildern habe ich das Skelett herausretuschiert und sie vergrößert. Ich hatte die Idee, daraus Tapeten zu machen. Durch die Vergrößerung wollte ich einen digitaleren Effekt erzeugen. Die Drucke sind szenografische Hintergründe für unsere Performance.

IG: Bezieht sich daher dieses Weglassen des Skeletts innerhalb der Prints auch auf den menschlichen Körper, der sich in der Performance innerhalb dieser Struktur sozusagen eingefasst und gerahmt fühlt, aber auch abwesend ist – und damit auch eine Verbindung zu dem gerade genannten Marionettentheater von Kleist schafft, bei dem es ja auch um die menschliche Bewegung geht?

JU: Ja, vielleicht, obwohl ich mir das gar nicht so kausal überlegt habe. Ich mag den Begriff der «Backgrounds», der sowohl zeitlicher als auch räumlicher Natur sein kann; dass also verschiedene Backgrounds an einem Ort zusammentreffen, wie historische und persönliche, und alle haben mit Prägung und Erinnerung zu tun. Diese Elemente sind beweglich, auch in unserem Gedächtnis und im Körper. Mich interessierte vor diesem Hintergrund die Bewegungssprache und das Zusammenspiel von Körpern im Raum, der durch Geschichte und Bilder aufgeladen ist. Bei Kleists Text interessierte mich – mehr als sein Inhalt – das Memorisieren als gemeinsame (Tanz-)Praxis, der Klang und Rhythmus und das Sprechen des Textes mit der eigenen Stimme, unsere unterschiedlichen Sprachen und die Bewegungen, die sich daraus ergeben. Durch das Auswendiglernen verinnerlichten wir einen Inhalt, der durch die Repetition plötzlich abstrakt und nur Klang wurde, da wir eher musikalisch und tänzerisch als theatral arbeiteten. Der Inhalt und die Form des Marionettentheaters verstehe ich als eine Art Frage an unsere Körper, mit der wir spielen können. Da der Text historisch ist, war der Umgang damit ziemlich leicht, und trotzdem ist der Text sehr faszinierend und bleibt für mich ambivalent. Er tanzt einem ein bisschen auf der Nase rum. Im Hinblick auf die Performance arbeiteten wir viel mit Improvisation. Ich interessierte mich für Zeichen und Gesten des Körpers, die lesbar sind und auf intuitive, persönliche, abstrakte Bewegungen treffen.

IG: Und warum ist es zentral für dich, dass der Perlenvorhang von dir gemacht und durch deine Hände gegangen ist und du ihn beispielsweise nicht so in dieser Form gekauft hast?

JU: Den Vorhang wollte ich als eine Art meditative Praxis parallel zur ganzen Ausstellungsvorbereitung machen. Zuerst dachte ich, während des Aufreihens der Perlen gleichzeitig den Text zu lernen, den wir für die Performance auswendig sprechen. Beides sind Tätigkeiten, die sehr viel Zeit in Anspruch nehmen. Mich reizte das Unsinnige und vielleicht Altmodische sowie der meditative Aspekt dieser beiden Tätigkeiten. Ich merkte, dass es unmöglich war, beides gleichzeitig zu tun; entweder Perlen aufreihen oder Text lernen. Beides sind Dinge, die AI-Maschinen heutzutage in no time tun könnten. Für den Perlenvorhang sagte ich mir, dass ich so lange daran arbeite, bis die Ausstellung beginnt. Ich hatte keine vordefinierten Masse dafür im Kopf. Sonst hätte mich die Arbeit wahrscheinlich gestresst oder gelangweilt. Auch die Länge der einzelnen Schnüre ist nur ungefähr gleich lang. Ich mochte das Repetitive, bei dem Zeit und Material kumulieren. Ich konnte einfach meine Hände machen lassen, und meine Gedanken waren irgendwo. Manchmal war es mir fast peinlich zu sagen, dass ich diesen Vorhang selbst gemacht habe, da für mich etwas Zwanghaftes darin lag, wie auch im Auswendiglernen eines ganzen Textes. Diese Ambivalenz interessiert mich allerdings im Zusammenhang mit Improvisation von Körpern, Bewegung und Stimme.

IG: Der Titel der gesamten Ausstellung, in der wir auch dein Werk als Installation und aktiviert durch ein bis zwei Performances zeigen, heisst «Activating! Handlungsvorstellung als Werk». Das ist für mich eine zentrale Frage, inwieweit ein installatives, durch eine Performance erweitertes Werk auch über die bloße Anschauung aktiviert werden kann. Vielleicht steckt hier sogar die noch grössere Leistung

des Gegenübers dahinter, im Betrachten Bewegungen und vielleicht auch andere, neue Formen der Bewegung zu imaginieren. Wie gehst du mit diesem Thema um?

JU: Ja, das ist für mich auch die grosse Frage, die ich mir in jedem Raum erneut stellen muss. Für mich ist die Installation sehr eng mit der Performance verbunden, das heisst, die Objekte kenne ich in Bezug auf unsere Bewegungen und den Text. Die Elemente können auch autonom funktionieren. Das ist vor allem räumlich eine Herausforderung, denn einerseits muss genügend Platz für Performer*innen und Publikum während der Performance vorhanden sein, andererseits sollen die Elemente nicht nur Szenografie und Hintergrund bleiben. Am besten geht's durch Ausprobieren, auch mit Testpublikum. Man weiss nie genau, wie sich das Publikum verhält, wohin die Improvisation verläuft etc. Ich versuche durch vergangene Erfahrungen zu lernen und zu beobachten, wie sich ein Raum mehr oder weniger zusammenhalten lässt, ohne zu kontrolliert zu sein. Das ist echt schwierig. Ausserdem gibt es nicht «das Publikum», sondern jede Person macht unterschiedliche Assoziationen, sieht unterschiedliche Überlagerungen und erfährt den Raum anders. Ich hoffe, dass durch die Installation bei der betrachtenden Person etwas passiert. Durch die Installation gebe ich Anhaltspunkte, die für mich Sinn machen und die aus meinen Assoziationen bestehen, doch was damit bei der Betrachter*in passiert, weiss ich nicht genau – es interessiert mich!

IG: Etwas, was sich bei deiner Installation bewegen kann, aber nicht muss, ist der Perlenvorhang, von dem du gerade berichtet hast. Was steht hinter dieser Bewegung?

JU: Der Vorhang rotiert ganz langsam um die eigene Achse, doch die Bewegung ist kaum sichtbar, weil sie so langsam ist. Für mich stellt der Vorhang die Zeit dar oder einen Rhythmus oder einen Herzschlag, oder auch eine Maschine, die das Zentrum eines Raumes oder eines Körpers sein könnte.

IG: Vielleicht als letzte Frage: Du hast dieses Werk im Rahmen des renommierten Manor-Preis 2023 in St. Gallen entwickelt. In diesem Jahr hast du es in veränderter Form in Genf gezeigt, ebenso mit einer Performance, und nun, ein weiteres Mal als grosse räumliche Installation, ergänzt um eine Performance, im Kunsthaus Baselland. Was bedeutet für dich diese Art der Fortschreibung eines Werkes, in der sich dieses auch verändern kann?

JU: Ich finde es super, in jedem Raum etwas auszuprobieren, und das ist wahrscheinlich auch das Performative an der Installation. Es kann nie fertig sein. Ich finde es spannend, vom Museums- in den Theaterraum und wieder in den Museumsraum zu wechseln. Jeder Raum ist aufgeladen und enthält eigene Geschichten. Durch das Präsent-Sein und Performen können Räume neu besetzt, interpretiert und aktiviert werden. In Basel wird's sicher nochmals ganz anders, und es ist für mich wichtig, mich auf den neuen Raum einzulassen und offen zu sein für neue Entscheidungen und Bewegungen.