

Den Schnittstellen entlang

Simone Zaugg bewegt sich mit ihrer multimedialen Arbeit zwischen Peripherie und Zentrum, hält sich da und dort auf, sie tastet die Schnittstellen ab, lotet Grenzzonen aus und macht diese füreinander durchlässig.

Sie lebte eine Zeit lang in Rom und New York, heute wohnt und arbeitet sie in Berlin und Bern. Sie wird also fraglos von Zentren des Geschehens angezogen. Genauso oft hält sie sich aber auch an peripheren Orten auf. In ihrer Arbeit dringt ein urbanes Lebensgefühl in die Provinz, und umgekehrt, wechselt die Grosstadt ihr Gesicht, und zeigt ihre biedere, unwirtliche Kehrseite. Simone Zaugg bewegt sich in undefinierten Zwischenzonen und macht diese zu Orten ihrer Kunst, die man oft erst durch ihre Interventionen und Aktionen zu sehen, zu erleben und wahrzunehmen beginnt. Wenn sie als Künstlerin agiert, reagiert sie auf die vorgefundenen architektonischen, historischen und sozialen Gegebenheiten. Sie beruhigt dramatische Situationen mit lyrischen Klängen und deckt im harmlos Alltäglichen ein spannungsvolles Potenzial auf.

Simone Zaugg legt sich nicht auf ein Medium fest, sie arbeitet mit Fotografie und Video, baut Installationen und bringt sich oft auch selbst als Kunstfigur in ihre performative Interventionen ein. Am Anfang stehen Ideen, die sich dann im Prozess der Werkkonkretisierung zu Bildern verdichten. Nach und nach entwickeln sich daraus offene Geschichten mit verschiedenen Protagonisten, einmal der Künstlerin selbst und dann auch dem direkt involvierten Publikum.

Von Düften und Klängen

Jüngst hat Simone Zaugg ihr künstlerisches Ausdrucksfeld erweitert und sich als Schöpferin eines Parfüms hervorgetan. Der Duft, der ihr vorschwebte, sollte eine Mixtur sein aus wohlriechenden, leichten, blumigen Düften genauso wie aus den verschiedensten, schwer sich absetzenden Stadtgerüchen. Unter der Mitarbeit eines Parfumeurs entstand die Kreation „periphAIR“ (Abb. S. 35). Die Künstlerin selbst hat den schlanken zylinderförmigen Flakon mit dem speziellen Duft bei einem performanceartigen Auftritt in der deutschen Kleinstadt Zwickau den Passanten vorgestellt. Wenn sich nun dort eine junge Frau mit dem Parfum besprayt, wird sie womöglich von Ahnungen und Stimmungen eingeholt. Sie fühlt sich an Strassenampeln von Paris, Tokio oder London versetzt, glaubt die abgestandene Luft der Métro, den Smog der Strassen, die Ausdünstungen der Menschenmengen zu riechen – alles ist für schwebende Momente beinahe zum Anfassen nah und doch so weit weg wie ein vages Versprechen. Dann wieder dominiert das zarte Blumenbukett, das eher zum nächsten Vorstadtgarten passt.

Mit dieser Arbeit – so unaufdringlich wie einnehmend – hat Simone Zaugg einen weiteren Schritt auf ihrer Gratwanderung getan und die Grenzen des Erfahrungshorizonts verschoben. Keine Kunst für das Auge, sondern ephemere Kunst für die Nase ist da entstanden. Dass auch sie Bilder auslösen kann, erlebt, wer *periphAIR* ausprobiert. Gleichzeitig wurde das Parfum in einer Plakataktion optisch propagiert. Von den Säulen der Kleinstadt grüßte die Künstlerin, die zu einem Luftsprung ansetzte und gleichsam in sphärische Gefilde der Düfte abhob.

Die Aktion „Sanfte Parkgeschichten“, 2006 (Abb. S. 38–39) erlaubte ebenfalls besondere Erlebnisse. Parkbesucher waren aufgefordert, eine Sänfte zu besteigen und sich scheinbar schwerelos durch einen Park schieben zu lassen. Über einen fensterartigen Ausschnitt in den Proportionen einer Kinoleinwand fokussierte ihr Blick das Geschehen im Park, über einen Kopfhörer drangen Klänge, Töne und Texte auf sie ein und entführten sie in virtuelle Zonen. Tagträumend schwebten sie zwischen einem Livefilm, der das Draussen ins Innere des Gefährts holte, und den Klängen des Soundtracks, der das Gegebene atmosphärisch untermalte und transzendierte. Ähnlich wie in der kunstvoll künstlichen Kinosituation „The Paradise Institute“, welche das kanadische Künstlerpaar Janet Cardiff und George Bures Miller auf der 49. Biennale in Venedig prominent vorführten, verwischen sich auch in Simone Zauggs Kinosänfte subtil die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion.

Mit ihrer Intervention „Viale del Vento“, 2005 (Abb. S. 32-33) machte Simone Zaugg den Passanten ein ähnlich sanftes Angebot. Im von der Sommersonne aufgeheizten römischen Park der Villa Celimontana platzierte sie am Wegrand 39 Ventilatoren. Diese fügten sich zum Spalier, verwandelten sich am Abend, rot beleuchtet, zu exotischen Kunstblumen, die sich von den Palmen der Allee phantastisch abhoben. Mit ihren Propellerrotationen sorgten sie für einen kleinen Wind, eine leichte Brise, die den Vorübergehenden angenehme Kühle zufächelte, als gleite ein Streicheln über ihre Haut. In diesen ‚Luftarbeiten‘ nimmt sich die Künstlerin als sichtbare Akteurin zurück. Ihre Kunst erfüllt sich genauso im Visuellen wie im Akustischen oder Olfaktorischen. Sie schafft eine Atmosphäre, die – wenn man sich auf sie einlässt – alle Sinne erfasst und verzaubert. Heisse Luft wird kühl, die Aussenwelt vermengt sich mit der eigenen Innenwelt, die Kleinstadt verwandelt sich zur City voll Smog und voller Vorstellungen vom spannenden, hektischen Grosstadtleben.

Von Messern und Schüssen

Das schöne, gleichmässige Gesicht der Künstlerin füllt die ganze Fläche der Leinwand. Der Blick ist konzentriert auf ein Gegenüber gerichtet. Nur manchmal zucken die Augen, dann nämlich, wenn ein Messer durch die Luft saust, sie durchschneidet und sich um Haaresbreite neben dem Gesicht in die Wand bohrt. Mit der 2001 entstandenen Videoinstallation „Parole Cadute - Gefallene Worte - Fallen Words“ (Abb. S. 64–65/99) zeigt Simone Zaugg, dass sie in ihrer Kunst auch andere Töne anschlagen kann, ja dass sie es versteht, dramatische Höchstspannung zu generieren. Das im Videobild von Messern umrissene Gesicht wird flankiert von vier kleinen, von der Decke hängenden Monitoren, über die Bildfragmente ziehen, die durch hörbare lyrische Texte skandiert und kontrapunktiert werden. Worte fallen wie Messer, Alltäglichstes und extreme Erfahrungen liegen nahe beieinander, vermischen sich im Strom des Bewusstseins und eskalieren im gebannten Moment. Dieser bezieht seine Spannung aus der vertrauensvollen Hingabe, mit der die Künstlerin ihr Gesicht dem Messerwerfer (und letztlich der Kunst) ‚opfert‘ und der kontrolliert aggressiven Geste des Messerwerfers. Auch wir werfen unsere Blicke, unsere Worte auf dieses grosse, beunruhigend ruhige Gesicht und zucken gleichzeitig zusammen, als wäre es das unsere, das den Messern ausgesetzt ist. Mit dieser Arbeit hat Simone Zaugg auf das Leben der Barockmalerin Artemisia Gentileschi (1593 bis ca. 1653) reagiert, mit deren tragischem Schicksal sie sich während eines Romaufenthalts befasste. Dieser Malerin, die sich unter den schwierigsten Umständen zu behaupten hatte, die den Messern im tatsächlichen und übertragenen Sinn ausgeliefert war, widmet Simone Zaugg mit ihrer Arbeit eine subtile Hommage. Sie macht durch ihre Videoinstallation aber auch evident, wie selbstbestimmt die heutige Künstlerin agiert. Wenn sie sich aussetzt, dann wählt sie die Gefahr selbst.

Ein Hang zum Dramatischen liegt auch der Videoräuminstallation „Everybody Loves the Crime“, 2002 (Abb. S.54–55) zugrunde. Die Künstlerin bemerkt: „Bei ‚Everybody Loves the Crime‘ waren es die beängstigend perfekten, vordergründig idyllischen Vorgärten der Einfamilienhäuser im Münsterland. Das Bild dieser menschenleeren Einfamilienhausidylle übte auf mich eine starke Faszination aus und verheimlichte gleichzeitig den Abgrund hinter dieser akribisch künstlichen Gartengestaltung.“ In einem Video wird der Blick denn auch über hübsch gepflegte Vorstadtgärten geführt. Dieses bewegte Bild ist Teil einer Installation, die uns als bieder eingerichtete Wohnung zum Betreten einlädt. Die beschauliche Situation wird jäh unterbrochen durch Schüsse, die über eine zweite Videoprojektion auf der gegenüberliegenden Wand eingeblendet werden. Erst jetzt erkennen wir, überrascht und erschrocken, eine Hand, welche eine Waffe führt. Das Geschehen ist plötzlich nicht mehr nur fiktiv, flimmert nicht harmlos über die Mattscheibe, der Krimi spielt sich womöglich hinter dem Gartentor und der Haustüre ab und

erfasst damit just jenen Raum, in dem wir uns aufhalten. Eindeutig zeigt diese Arbeit auf, wie fließend die Ebenen zwischen unserer Vorstellung und der Realität, zwischen den konsumierbaren Kriminalgeschichten und den tatsächlichen Geschehnissen geworden sind. Die Idylle verkehrt sich zum Abgrund, das Ungeheure vollzieht sich fast beiläufig, von kaum jemandem bemerkt.

Stiller wird es in der Arbeit „Einfach einmal ...“, 2002 (Abb. S. 69). Hier mimt Simone Zaugg das für tot gehaltene Schneewittchen, das vom Apfel der Königin vergiftet, in einen Tiefschlaf gefallen ist. Sie hat sich selbst in einen Sarg gebettet und in einem glaskastenartigen Galerienraum ausgestellt. Den Kopf mit einem Häubchen bedeckt, mit geschlossenen Augen und gefalteten Händen, setzt sie sich als quasi Tote dem Publikum aus und erhorcht und erspürt am eigenen Leib, welche Reaktionen sie in dieser Rolle auslöst. Der Ausstellungsraum inmitten der deutschen Kleinstadt Bad Ems erinnerte nun plötzlich befremdlich an eine Leichenhalle. Wieder lotete Simone Zaugg eine Grenzerfahrung aus: Wie erlebe ich mich als Tote in den Augen der anderen? Ein Memento mori bricht da ein in eine Welt, die sonst den flanierenden und konsumierenden Passanten gehört. Als Auslöser der Aktion „Erstbesteigung“, 2004 (Abb. S. 10/79), in der die Künstlerin angeseilt und in rotem Overall ein Hochhaus erklimmt, war der Name „Harenberg“, der das höchste Haus in Dortmund bezeichnet. Schwindelfrei und drei Wochen lang von Profis in die ‚Kunst des Kletterns‘ eingeführt, hat die Künstlerin den Namen beim Wort genommen und die Fassade des Gebäudes bestiegen als wäre sie eine Bergflanke. Auf diese Weise hat sie auch eine feine Luftbrücke zu ihrer Herkunft, der alpinen Schweiz gebaut. Einmal mehr exponiert sie sich, nicht nur als Mensch in den Höhen der Hausfassade, sondern auch als Künstlerin, die den Kunstbegriff strapaziert und durcheinander schüttelt. Mit dem Einsatz der ganzen Person, deren Aktion gefilmt und fotografiert der Erinnerung erhalten bleibt, führt sie wieder eine existenzielle Note in die Kunst ein. Als eine Bewunderin von Cindy Sherman, die in ihren frühen Fotoarbeiten in die verschiedensten Rollen schlüpfte und immer wieder eine andere wurde, zeigt sich auch Simone Zaugg als wandelbare Figur. Sie geht aber nicht in ihrem ‚alter ego‘ auf, sie bleibt sie, auch in ihren unterschiedlichen Rolle, der Artemisia, des Schneewittchens und der Kletterin. Nicht um die Wandlungsfähigkeit per se geht es ihr, sondern (darin steht sie der Performerin Marina Abramovic und deren expressiven Aktionen, die stets Grenzerfahrungen artikulieren nahe) darum, was ihre Rolle in der Wahrnehmung des anderen auslöst. Wie Marina Abramovic spielt auch Simone Zaugg den Ball am Schluss dem staunenden Publikum zu. Das Frausein als Spezifikum tritt nie in den Vordergrund, bei aller Sensibilität ihrer Arbeit hält sie es hier mit Rebecca Horn, die von sich sagt: „Ich sehe mich nicht männlich und nicht weiblich, ich sehe mich als Künstlerin und bewege mich an der Peripherie.“

Von Orten und Unorten

Wieder begleitet man die Künstlerin. Diesmal sieht man ihr zu, wie sie im gross projizierten Videobild mit verbundenen Augen Fahrrad fährt. Die endlose Reise führt sie an einem monumentalen Gebäude entlang. Es handelt sich um das von Hitler erstellte ‚Prora‘, das als gigantische Ferienanlage für das deutsche Volk konzipiert war. In diesem ‚Kraft durch Freude Projekt‘ auf der Insel Rügen hat man gleichsam die ‚paradiesischen‘ Auswüchse der Kriegsmaschinerie und der Mordindustrie des Nationalsozialismus vor sich – auch sie ist auf Massenabfertigung angelegt. In merkwürdiger Verkehrung erinnert auch Prora an ein Konzentrationslager, in dem das Individuum keine Rolle mehr spielt. Der Gebäudekomplex hielt verschiedenen Abbau- ja gar Sprengversuchen stand. In ihrer Arbeit „Fear For Fascination“, 2004 (Abb. S. 26–27) artikuliert die Künstlerin die zwiespältige Bedeutung des Architekturmonuments. Selbst wenn man sich die Augen verbindet, bleibt dessen Präsenz virulent. Als Mahnmal einer Schreckenszeit lässt es sich nicht verdrängen und verbergen, vielmehr gewinnt es im heutigen politischen Kontext sogar eine neue Brisanz.

Diese bewusste Reaktion auf eine historische Situation schwingt auch mit in der Intervention „Grüne Grenze“, 2004 (Abb. S.19). Auf der Kibbelstegbrücke in Hamburg, wo früher die Grenze zwischen Stadt, Speicherstadt und Zoll-Freihafen verlief, zog Simone Zaugg mit einer grün bewaldeten Zone eine neue Markierung, die subtil an ehemalige Territorien erinnerte. Mit ihrer Bepflanzung machte sie den Passanten unaufdringlich bewusst, wie viele Grenzlinien unsere alltäglichen Gänge durchziehen und dort auch durchaus noch existent sind – und sei es oft nur in der mentalen Ab- und Ausgrenzung von Randzonen und Randgruppen.

Die mehrteilige Fotoarbeit „Sleeploop Walk“, ab 2003 (Abb. S. 4/16/41–43) führt uns an verschiedenste, namenlose Plätze in einer unwirtlich gewordenen Stadtlandschaft. Wie ein Zeichen, ein „Human Spot“ (Zaugg), erscheint die Künstlerin an diesen menschenleeren Unorten, etwa auf einer Strassen-Unterführung, oder vor einem wuchtigen Hochhaus. Ihre Person ist wichtig, jedoch wieder nicht um ihrer selbst willen, sie fungiert als ‚Medium‘. Sie macht das in seiner Eintönigkeit oft Übersehene der schaurig schönen Stadtlandschaften einsehbar. An ihr, der menschlichen Figur wird das Seelenlose der zubetonierten Stadtzonen erst richtig bewusst. So sammelt sich denn in diesen Bildern, die sich zur Serie fügen, eine bedrohliche Sprengkraft. Es ballt sich das zusammen, was Alexander Mitscherlich in seiner viel beachteten Studie „Die Unwirtlichkeit unserer Städte“ analytisch darlegte: „Die Unwirtlichkeit unserer wiedererbauten in die Breite verfliessenden statt kühn in die Höhe konstruierten, monoton statt melodisch komponierten Städte drückt sich in deren Zentrum ebenso aus wie an der Peripherie; dort, wo sich der Horizont der Städte immer weiter hinausschiebt und die

Landschaft in der Ferne gar nicht mehr erkennen lässt, wo Sicht und Zukunft des Städters gleichermaßen verbaut erscheinen.“

Während Prora ein Ort der Erinnerung ist, werden hier Regionen ohne Gedächtnis und Gesicht artikuliert.

Lustvoll verspielt hingegen gibt sich die Künstlerin in ihrer über lange Zeit hinweg erarbeiteten Fotoserie der „Playgrounds“, seit 2002 (Abb. S. 13/49–53). Sie zieht von Kinderspielplatz zu Kinderspielplatz, sie schaukelt, sie sitzt - als erwachsene Person etwas zu gross geraten - auf einer Rutschbahn oder einem Spielturm. So hübsch bunt sich manche Bilder präsentieren und sicher viele Kinder- (und durchaus auch Künstlerherzen) höher schlagen lassen, machen die Bilder in ihrer seriellen Aneinanderreihung auch die Stereotypie der Plätze bewusst. Kindliche Phantasie wird hier kaum gefördert. Eher scheinen diese gleich geschalteten Vergnügungsstätten den Menschen schon früh vorzubereiten auf die Normiertheit der urbanen Landschaft, in der er sich später als Erwachsener zu bewegen hat. Damit rückt diese Arbeit in die Nähe der Fotoserie „Sleeploop Walk“. Es gelingt der Künstlerin, ihre kritische Haltung nicht moralisch belehrend ins Bild zu setzen, sondern einprägsame, herausfordernde Formeln für unsere Zeit und ihre Phänomene zu schaffen. Durch ihr eigenes Hinzutreten verlebendigen sich die anonymen Stadtbereiche und laden zum Hinschauen ein.

Frei pendelt sie in der Arbeit „Schaukel“, 2003 (Abb. S.7) auf einer übergross dimensionierten Schaukel hin und her, unter ihr nimmt der Fluss seinen Lauf. Die Schaukel ist an einem Brückenbogen befestigt, der zwei Stadtteile von Bratislava miteinander verbindet.

Vor Zeiten erhob sich auf der einen Seite eine Synagoge als Zentrum des jüdischen Bezirks. Inzwischen sind diese Zeugen eines multikulturellen Zusammenlebens ferne Vergangenheit. Riesige Plattenbauten schießen wie modrige Pilze aus dem Boden. An dieser Arbeit lässt sich die Botschaft von Simone Zauggs Kunst noch einmal zusammenfassen: Wieder exponiert sie sich als Mensch und Künstlerin – nicht verkrampft und erzwungen, sondern mit der Leichtigkeit der grossen Spielenden, mit dem Taktgefühl der melodischen Komponistin. Die Arbeit bleibt nicht selbstgefällig bei der eigenen Person stehen, vielmehr bringt sie sich als Verweisfigur ein, die im bewegten Kunstbild auf anderes hin deutet: auf historische und politische Gegebenheiten. Sie erzählt diese jedoch nicht nach, sie berührt diese nur und holt sie dank der Kraft ihrer poetischen Bildsprache in den Bereich der Kunst und der lebendigen Erinnerung.

Angelika Affentranger-Kirchrath