

„SCHADEN BESCHREIBT DIE STIMMUNG GANZ GUT“

Anna Zett im Gespräch mit Lisa Long.

Lisa Long: Deine Videoarbeit *This Unwieldy Object* (2014) setzt sich unter anderem mit den Spuren der Dinosaurier im US-amerikanischen Westen, dem Genre des Dinosaurierfilms und der Kolonialgeschichte des Kontinents auseinander und hinterfragt dabei die Mechanismen des Dokumentationsfilms. Es laufen viele unterschiedliche Geschichtsebenen, Recherchen, und Genres zusammen, die dich für einige Jahre begleitet haben. Wie im Titel andgedeutet, finde ich die Arbeit selbst etwas „unwieldy“, also „unhandlich“ oder „sperrig“. Das meine ich gar nicht negativ. Ich würde gerne mehr darüber erfahren, wie und wann du all diese verschiedenen inhaltlichen und visuellen Ebenen miteinander hast verbinden können?

Anna Zett: Der Film ist das Ergebnis von 3 getrennten Arbeitsprozessen, die sehr unterschiedlich waren. Im Hintergrund steht eine wissenschaftliche Forschung zum US-amerikanischen Dinosaurierfilm, mit der ich 2012 mein theoretisches Studium abgeschlossen habe. Danach kam der Aufnahmeprozess, ein 6-wöchiger Roadtrip durch den Westen der USA, zusammen mit der Künstlerin und Kamerafrau Janine Jembere. Die Route hatte ich vorher grob geplant, aber die Reise selbst war ein unvorhersehbarer, offener dialogischer Prozess, in dem das sperrige Objekt, also der Film an dem wir arbeiten, allein im Vertrauen darauf bestand, dass alle diese verschiedenen Ideen und Ereignisse symbolisch miteinander in Verbindung stehen, wenn auch nur in meinem Kopf. Als drittes kam dann der Schnitt, von allen drei der längste, der anstrengendste und bei weitem der emotionalste Prozess. Da sind dann viele persönliche Erfahrungen und Erzählungen eingeflossen. Es war ein Prozess des Durcharbeitens. Ich wollte ein Narrativ finden, das mich bewegt, gleichzeitig musste dieses Narrativ komplex und sensibel genug sein, um mit der historischen Realität des Gefilmten in Kontakt zu bleiben.

Dieses "sperrige" Objekt, nach dem der Film benannt ist, ist sehr vieles auf einmal. Unter anderem ist es ein Container zur Aufnahme der objektiven Realität – ich meine objektiv im dokumentarischen Sinne, also in Bezug zu einem Subjekt, einer Person, die anwesend ist, dokumentiert und Zeugnis ablegt. Auch wenn am Ende des Films vielleicht nicht klar ist, was dieses sperrige Objekt jetzt eigentlich war, oder ob es wirklich nur eines war, ist dieses Objekt für mich nicht nur ein leerer Container. Auf der abstrakten Ebene enthält das sperrige Objekt, das mich interessiert, kein Konsum- oder Besitzversprechen und ist deswegen auch nicht enttäuschend. Es verbraucht sich nicht, es erzeugt kein Verlangen nach mehr. Sein Versprechen ist ein anderes.

Welches?

Es ist vor allem ein narratives und symbolisches Versprechen. Das sperrige Objekt dient als Projektionsfläche für die menschliche Sehnsucht, mit einem Anderen oder einer Welt außerhalb der eigenen Phantasie in Kontakt zu sein. Es ist das Versprechen, das die Welt nicht dort endet, wo das eigene Weltbild an seine Grenzen stößt. Das Kino als Bildungs-, Unterhaltungs- und Kunstinstitution gibt, oder gab, dieses Versprechen auch immer wieder, in dem es den Zuschauern ermöglicht, in bestimmte soziale und historische Realitäten einzutauchen – ob mit fiktionalen oder dokumentarischen Mitteln. Gleichzeitig bleibt dieses Objekt im Kino notwendigerweise virtuell, zum einen für die Zuschauer, die ja nicht damit in Interaktion treten können, aber auch für die Filmemacher*innen.

denn das Objekt, das im Schnittprozess durch Erzählung, Rhythmus und Symbolik hervorgebracht wird, war im Aufnahmeprozess ja gar nicht greifbar für die Anwesenden.

Der Begriff "unwieldy object" ist allerdings nicht von mir, sondern er kommt aus einem Buch der US-amerikanischen Historikerin Patricia Nelson Limerick und bezieht sich dort explizit auf ein Besitzversprechen. In ihrem Buch *Legacy of Conquest*, das über die Eroberung des US-amerikanischen Westens berichtet, beschreibt sie "Western history [...] [as an] array of efforts to wrap the concept of property around unwieldy objects".¹ Es geht ihr um eine Entmystifizierung der Idee des Wilden Westens durch einen Fokus auf die herrschenden ökonomischen Operationen. Auch in den Plains und in den Rocky Mountains des 19. Jahrhunderts waren Banker und Immobilienmakler zentrale Akteure der Eroberung². Im Namen des Privateigentums und der Wertschöpfung erzwangen sie die Verdrängung und Verarmung der lokalen Bevölkerung und die Zerstörung gemeinschaftlicher Eigentumsformen. Limerick beschreibt auch wie der Mythos des einsamen, weißen Abenteurers dabei half, die eher unglamouröse betriebswirtschaftliche und juristische Seite der Eroberung zu überdecken. Heute nennen wir das Gentrifizierung, damals hieß es "Manifest Destiny".

Damals wie heute spielt Rassismus in diesem Prozess eine wichtige Rolle, indem Landbesitz, sowie die Verteilung kulturellen und sozialen Kapitals größtenteils von weißen Menschen kontrolliert wird. Als Filmemacherin auf einem Roadtrip durch den Westen der USA kam ich nicht wirklich an dieser mythischen Figur des weißen Abenteurers vorbei, also habe mich entschieden, meinen eigenen Körper zu benutzen, um diese Figur aufzurufen, zu reflektieren, und kritisch damit zu arbeiten. Viele (männliche, weiße) Künstler verstehen unter kritischer Arbeit vor allem eine klischeemäßige, gewaltsame Überzeichnung problematischer Figuren. Ich denke, eine kritische künstlerische Arbeit besteht vor allem darin, solche Figuren und Mythen zu kennen, aber im richtigen Augenblick auch in der Lage zu sein, sie aufzugeben, zurückzunehmen, sie für die Objekte und die Realität der Dialogpartner*innen zu öffnen.

Was haben deine Forschungen zum US-amerikanischen Dinosaurfilm offenbart?

Eine ganze Menge, auf sehr vielen verschiedenen Ebenen. Die für den Film *This Unwieldy Object* wichtigste Erkenntnis wird gegen Ende auch explizit benannt. Verkürzt gesagt, betrifft es die symbolisch stark aufgeladene Rolle der Dinosaurier im nationalen Mythos der USA. Anhand von Filmanalysen und historischer Texte habe ich herausgearbeitet, inwieweit sie ein monströses Substitut für den verdrängten Genozid an der indigenen amerikanischen Bevölkerung darstellen. Ihre Reanimation durch Filmtechnologie inszeniert dann wiederum den erneuten Sieg von Technologie über Natur, während in der Narration paradoxerweise katastrophale Naturkräfte beschworen werden. Der filmanalytische Teil lässt sich übrigens in meinem Video *Dinosaur.Gif* (online auf vimeo und youtube) nachvollziehen.

Auch in der zweiten Videoarbeit, *Endarchiv* (2019), die wir zurzeit in der JSC Düsseldorf zeigen, beschäftigst du dich viel mit dem Boden und was darin zu finden ist. Er birgt sowohl

¹ Limerick, P.N., 1987. *The Legacy of Conquest: the Unbroken Past of the American West*, New York/ London: Norton. S.71

² „If Hollywood wanted to capture the emotional center of Western history, its movies would be about real estate. John Wayne would have been neither a gunfighter nor a sheriff, but a surveyor, speculator or claims lawyer.“ (Limerick 1987, S.55)

Schützenwertes, bestimmte Objekte oder Fossilien, aber natürlich auch Schädliches bzw. Spuren, die Schaden hinterlassen, wie toxischen Müll und Ablagerungen...

Der Begriff des Schadens ist interessant. Unter dem Arbeitstitel Deponie arbeite ich an einem größeren Projekt, in dessen Rahmen auch Endarchiv entstanden ist. Es ist das Resultat einer Recherche im Robert-Havemann-Archiv in Berlin, das aus der Ostberliner Umweltbibliothek hervorgegangen ist und heute Materialien zur DDR-Oppositionsgeschichte sammelt. Dort habe ich auch eine Lyrik-Kassette gefunden, mit den Gedichten und Originalstimmen verschiedener Leute der Kunst- und Literaturszene, aufgenommen 1986 in Ostberlin, im Jahr der Tschernobylkatastrophe. Die Kassette heißt: Schaden.

Ich finde Schaden beschreibt die Stimmung der 1980er Jahre im Osten sehr gut. Ich erinnere die 1980er, meine Kindheit, als eine Zeit, in der die Welt stark beschädigt war, oder wurde. Mit Welt meine ich im Rückblick jetzt meine Umwelt, also die biologische, emotionale und ideelle Grundlage des Lebens. Der Begriff passt auch heute wieder gut, nur sind diesmal die Erde als Ganzes, der Kapitalismus und die westliche politische Welt beschädigt. Es ist ein Schaden in noch größerem Ausmaß.

Warum die Erde, insbesondere das Gestein, das Feste bzw. oder dann vielleicht noch nicht so Feste in meiner Arbeit immer wieder eine wichtige Rolle spielt, kann ich nicht genau sagen. Ich stoße scheinbar immer wieder auf Analogien zwischen geologischen und emotionalen Prozessen, beschäftige mich wiederholt mit Handlungen der Ausgrabung und Einschreibung. Vielleicht ist das der intuitive Anteil meiner Arbeit.

Ja genau, es gibt Analogien in deinen Arbeiten zwischen geologischen und emotionalen Prozessen – ich muss da auch an Freuds Wunderblock-Theorie denken. In Endarchiv geht es viel um die Traumata der DDR, die eben nicht nur in den Köpfen und Körpern sondern auch in der Erde und in der Landschaft Spuren hinterlassen haben. Ich habe das Gefühl diese Themen werden zurzeit vermehrt künstlerisch bearbeitet. Das finde ich sehr spannend und auch wichtig. Was ist das für eine Aufarbeitung, die du anstrebst? Warum glaubst du, findet das jetzt statt?

Ich denke, der neueste Schub der DDR- und Post-DDR Aufarbeitung hat zum einen demographische Ursachen. Meine Generation, also die Letzten, die die DDR als Kinder noch mitbekommen haben, sind jetzt in einem Alter, in dem wir den gesellschaftlichen und den künstlerischen Diskurs aktiv mitgestalten können. Gleichzeitig schämen wir uns nicht mehr so sehr für unsere Herkunft wie frühere Generationen, die in der westdeutsch dominierten Öffentlichkeit zum Teil auf eine herablassende Art und Weise marginalisiert, zumindest aber einem enormen Anpassungsdruck ausgesetzt waren, der Spuren hinterlassen hat. Zum anderen, denke ich, ist ein Teil der erstarkten Ost-Stimmen – diejenigen, die es wagen von sich selbst zu sprechen, statt nur ein allgemeines Recht auf Gehörtwerden einzufordern – auch dem emanzipatorischen Identitätsdiskurs US-amerikanischer Prägung zu verdanken. Für mich selbst kann ich sagen, dass es eine sehr intensive theoretische, dialogische und emotionale Auseinandersetzung gebraucht hat, meine eigene Ost-Perspektive wahrzunehmen, anzuerkennen und auch eine künstlerische Sprache dafür zu finden. Ich bin auch noch lange nicht fertig damit.

Jahrelang haben (männliche) Künstler, die sich einer gewissen Leipziger Malerschule zuordnen ließen, ihr individuelles/mehrdeutiges Update des sozialistischen Realismus profitabel zu Märkte getragen. Heute prahlt deren einstiger Anführer mit rechter Polemik und stellt sich auf die Bühne mit einem Bild, betitelt *Der Anbräuner*, das einen Maler beim Kacken zeigt und feiert dessen Verkauf an einen Immobilienmakler. Es ist nur noch widerlich. Dass jetzt aber auch künstlerische Positionen aus dem Osten sichtbar werden, die kritischer, diskursiver, politischer sind und weniger kommerziell, ist wirklich an der Zeit. Jetzt oder nie, denn die folgenden Generationen kennen die DDR nicht mehr aus eigener Erfahrung.

Darüber hinaus glaube ich, gibt es aber auch psychologische Ursachen. Systemische Gewalt und verdrängte aggressive Reaktionen darauf haben eine Latenzzeit. Es dauert oft Jahrzehnte, manchmal sogar mehrere Generationen, bis solche Erfahrungen in der Öffentlichkeit bearbeitet werden können. Komischerweise findet meine eigene Aufarbeitung zum großen Teil auf Englisch statt. Ich strebe nicht so sehr nach Anerkennung durch westdeutsche Institutionen und Subjekte, auch wenn ich mich darüber freue. Mich interessiert aber vor allem der transnationale Dialog und die Stärkung körperlicher Sensibilität – aus einer anarchistischen, postsozialistischen Perspektive.

In beiden Arbeiten habe ich eine weitere Gemeinsamkeit beobachtet, und zwar der dargestellte Einsatz deines Körpers. Sehr schön finde ich daran, dass dadurch diese großen Fragen, die du stellst, angebunden werden an den Körper selbst. Als Zuschauer*in weiß man dann: Da steht eine Person mit einer Geschichte, mit Emotionen, mit eigenen Ideen. Welche Rolle spielt dein Körper und Performance in deinen Arbeiten?

Die schwierigste Frage am Schluss. Die Arbeit mit dem Körper ist das Vielversprechendste, Wunderbarste und gleichzeitig das Schmerzhafteste und Schrecklichste in meiner Praxis. Um meines Körpers willen habe ich nach meinem theoretischen Studium den Sicherheitsabstand analytischer Arbeit und kritischer Auseinandersetzung aufgegeben, oder zumindest deutlich verringert und bin dann in der Kunst gelandet, der darstellenden Kunst im allerweitesten Sinne. Hinter mir, über mir und unter meinen Füßen logozentrische Philosophie, misogynie Körperferne und emotionale Abwesenheit – alle drei, sehr verkürzt gesagt, das Resultat der massiven Gewalt weißer deutscher Tradition.

Es dauert lange, sich von diesem Erbe zu lösen, körperlich sensibel zu werden, bereit für einen gesellschaftlichen Prozess der gegenseitigen Wahrnehmung im Hier und Jetzt, für die körperliche Performativität des offenen Spiels. Ich versuche in meinem Leben soweit damit zu kommen, wie ich kann. Die Kunst ist nicht das einzige Werkzeug, das ich dafür nutze. Zurzeit frage ich mich auch oft, ob die bildende Kunst überhaupt ein geeigneter Rahmen für diese Art von Aufarbeitung ist, da private Geldgeber*innen ihren Einfluss dort weiter ausgebaut haben und die oberflächliche Zurschaustellung von Klasse, Ruhm und Reichtum auffallend wichtig geworden ist, nicht nur in den USA. Ich halte meine Praxis also bewusst vielseitig und arbeite in verschiedenen künstlerischen Feldern. Ganz ohne Kunst könnte ich meinen Weg aber definitiv auch nicht gehen. Die halb-körperliche, halb-abstrakte kreative Arbeit macht zurzeit ziemlich viel Sinn für mich. Sie gibt mir genauso viel Leben zurück wie sie von mir verlangt.

FILMS BY ANNA ZETT läuft in der JSC Düsseldorf vom 17. Oktober bis 24. November und ist Teil des Begleitprogramms zu *horizontal vertigo*, dem einjährigen Programm aus Ausstellungen,

Screenings, Performances in der JSC Düsseldorf und Berlin, kuratiert von Lisa Long.

ANNA ZETT ist Künstlerin. Sie lebt und arbeitet in Berlin.

LISA LONG ist Kuratorin von *horizontal vertigo*.