

SEPTEMBER

CHARLOTTENSTRASSE 1 10969 BERLIN +49 30 25930684 / 61656770 OFFICE@SEPTEMBER-BERLIN.COM SEPTEMBER-BERLIN.COM

Trip Light: Ein Gespräch zwischen Camille Norment und Oliver Koerner von Gustorf

In den letzten Jahren hast du vorwiegend an Licht- und Klanginstallationen gearbeitet. Wie kam es zu der Entscheidung, dich in dieser Ausstellung auf das Medium Zeichnung zu konzentrieren?

Das geschah mehr oder weniger spontan. Ich begann in meinem Notizbuch zu zeichnen, das ich immer bei mir habe. Ich mochte diese Zeichnungen sehr und beschloss, sie weiter zu treiben, um zu sehen, was dabei herauskommt. Im Grunde liegt mir die Zeichnung von allen Medien am meisten. Mit einem Blatt Papier und einem Stift kann ich absolut entspannt arbeiten. Obwohl ich früher viel gezeichnet habe, ist es in den letzten Jahren einfach nicht dazu gekommen. Nach dieser langen Zeit wieder zu diesen Anfängen zurückzukehren, war für mich eine erfrischende und befreiende Erfahrung.

Die Strukturen auf deiner Zeichnungsserie „Cotton Rag“ lassen an Moosflechten denken, die in Sümpfen von Bäumen herunterhängen. Ein ganz ähnliches Motiv erscheint auf der Edition, die du für SEPTEMBER produziert hast, auf „Apparition Diptych“. Auf dem rechten Teil des Diptychons sieht man eine Frau, die in ein historisches, weißes Ballkleid gehüllt ist und wie ein Geist hinter den Bäumen einer Wasserlandschaft erscheint, die an die Sümpfe in Louisiana erinnert. Die fotografische Vorlage für diese Arbeit entstand einige Jahre vor deinen Zeichnungen. Wie hast du dich von der digital manipulierten Fotografie zu den Zeichnungen von „Cotton Rag“ bewegt?

Das war eine eher unbewusste Entwicklung. Der *Apparition Diptych* verweist deutlich auf die grafische Darstellung von Klängen. Das kann man erkennen, wenn man die dunkle Wasserfläche ansieht, die sich horizontal über die Mitte der Bilder zieht und sich nach oben und unten in einer Art Zackenmuster ausdehnt. Wann immer ich diese Arbeit vorstellte, sprach ich über den sich wiederholenden Rhythmus in diesem Muster und über die grafischen Wellenformen, mit denen heutzutage Klang dargestellt wird. Jeder erkennt in diesen Wellen- oder Zackenmustern Klänge wieder.

Ja, die finden sich heute auf den Displays von jedem Computer und jeder Hi-Fi Anlage.

Das ist eine Art Alltagssprache, mit der in unserer Massenkultur Klänge oder Töne visualisiert werden. Zugleich reflektieren diese Zeichnungen kulturelle Vorstellungen des Sumpfes – dieses schwüle, sexuell aufgeladene und geheimnisvolle Bild der Südstaaten-Sümpfe, über die man eigentlich nur wenig weiß. Die meisten von uns waren noch nie dort, gleichzeitig scheint jeder in der Lage zu sein, Erinnerungen an diese Landschaften heraufzubeschwören, die eigentlich aus Szenen in Hollywoodfilmen stammen.

Und dann sieht man auf dem „Apparition Diptych“ auch noch diese geheimnisvolle schwarze Figur in einem weißen Ballkleid zwischen den Bäumen hervorschimmern.

Ja, ich nenne sie „die Erscheinung“. Ironischerweise kam sie mir 2005 in den Sinn, kurz bevor der Hurrikan Katrina den Süden der USA verwüstete. Ein schwedisches Magazin hatte mich damals eingeladen, eine Doppelseite zu gestalten und so entstand die erste Fassung des Bildes. Einige Monate später kam es nach dem Wirbelsturm zu den Überschwemmungen in Louisiana und das festigte dieses Bild für mich. Es hatte etwas mit Vorhersehung und Aberglauben zu tun, denn plötzlich glich dieses Bild der Realität einer amerikanischen Tragödie ungeheuren Ausmaßes, die für fast eine Woche völlig ignoriert wurde.

Sie wird noch immer ignoriert. In New Orleans leben die Menschen noch immer in Notunterkünften und die Infrastruktur der armen Viertel wurde bis heute noch nicht wieder völlig hergestellt.

Genau. Und dieses sich wiederholende Muster auf der Arbeit wurde für mich so etwas wie ein Muster der Geschichte, die sich immer wiederholt, derselben alten Geschichten, die immer wieder passieren. Dieses Thema beschäftigt mich schon lange, aber wahrscheinlich noch mehr, seitdem ich nach Europa ausgewandert bin. Ich denke jetzt über meine eigene Kultur ganz anders als früher, wo ich noch ein unmittelbarer Teil von ihr war. Das liegt sicher auch daran, dass ich so etwas wie Heimweh empfinde. Aber ganz entscheidend ist die tatsächliche, räumliche Distanz. Ich lese Zeitungen, sehe Bilder im Fernsehen oder surfe im Internet, um zu verstehen, was sich in den USA ereignet. Das ist ein völlig anderes Verhältnis zu dem, was dort tatsächlich passiert und wie die Welt dein Heimatland sieht. Das Erleben von Geschichte und das Gefühl von Zugehörigkeit und Identität ändern sich wirklich.

Deine Arbeit bezieht sich also auf Klang und Musik und schafft zugleich Verbindungen zu kulturellen Erinnerungen und historischen und sozialen Fragestellungen. So verschmelzen in der schwarzen weiblichen Figur auf dem „Apparition Diptych“ zum Beispiel völlig unterschiedliche Klischees und Archetypen, die alle mit der Vorstellung der alten Südstaaten in Zusammenhang stehen: die weiße Südstaatenschönheit, die schwarze Kinderfrau, die Sklavin, die schwarze Magierin, die in den Sümpfen lebt.

In vielen Hollywoodfilmen taucht diese schwarze Frau auf, die wie eine Einsiedlerin in den Sümpfen lebt und Fremden Zaubersprüche verabreicht oder ihnen die Zukunft voraussagt. Und immer ist diese Figur von der Aura des Magischen und Geheimnisvollen umgeben.

Unterschwellig geht es dabei auch um Erotik.

Richtig. Es geht um eine quälende Spannung, die zugleich furchteinflößend und verlockend ist. Zugleich trägt die Figur auf dem *Apparition Diptych* ein Ballkleid aus den Zeiten der amerikanischen Bürgerkriege, eine prachtvolle Robe, die eine Sklavin nie getragen hätte. Und sie hat Dreadlocks, die damals nie getragen oder zumindest unter einem Tuch verborgen hätte. In dieser Figur verschmelzen also ganz unterschiedliche gegenwärtige und historische Referenzen.

Und schwarze und weiße Archetypen: In „Vom Winde verweht“ ist es Scarlet O’Hara, die die Ballkleider trägt.

Natürlich! Ich habe *Vom Winde verweht* als Kind geliebt. Zugleich war es eine ganz merkwürdige Erfahrung, weil ich mich nie wirklich selbst in diesen Film hineinversetzen konnte. Wenn ich das getan hätte, wäre ich ja die Sklavin gewesen. Ich hätte unmöglich in diesen Zeiten leben können, weder als Scarlet noch als eine andere dieser weißen Frauen, die die wunderschönen Kleider trugen. Das war schon irgendwie eine sehr pervertierte Phantasie.

Hast du für die Strukturen auf deinen „Cotton Rag“ Zeichnungen Filmbilder als Vorlage genommen?

Nein, ich habe sie aus meiner Erinnerung gezeichnet, so wie ich mir die Vegetation vorstelle. Der Duktus dieser Zeichnungen ähnelt auf gewisse Weise dem Schreiben. Zugleich ist die Musik immer in meiner Arbeit enthalten. Auf den *Cotton Rag*-Zeichnungen gibt es diese Abwärtsbewegung, dieses Schwere, das fast an ein Glissando erinnert, wie Töne, die voll und schwer ansetzen, tiefer werden und ausklingen. Die Flechten, die von den Bäumen hängen übersetzen diese musikalische Bewegung. Sie sind sehr filigran. Ich würde das nicht unbedingt kalligrafisch nennen, aber es hat etwas von einer Handschrift. Der Duktus ist schnell und filigran zugleich. Ich arbeite solange weiter, bis eine einzelne Form vollendet erscheint und dann beginne ich mit der nächsten. Ich zeichne Flechte für Flechte und

denke dabei an diese große, immer wieder unterbrochene Form. Dabei bewege ich mich nicht einfach von links nach rechts über das Blatt, sondern füge Schicht für Schicht hinzu. Das ist fast als würde man Sätze oder Notationen schreiben.

Deine Spiegel-Zeichnungen treiben diese Idee noch in eine andere Richtung weiter. Für diese Arbeiten hast du das Medium der Zeichnung mit reflektierender Folie und Glas kombiniert. Wenn man die Arbeiten anschaut verschwimmt das Spiegelbild mit der Zeichnung.

Auf einer konzeptionellen Ebene interessiert mich, wie man den Betrachter in das Werk hineinzieht, indem es direkt auf körperliche Funktionen wie etwa das Fokussieren der Augen abzielt. In dem Moment, in dem sich der Betrachter fragt, ob nun er unscharf sieht, oder die Arbeit unscharf ist, nimmt er eine unmittelbare Beziehung zum Werk auf. Das Werk vermittelt ihm eine ganz bestimmte Erfahrung. Das bezieht sich auf diese traditionelle Vorstellung des Starrens und Staunens, auf diesen Moment, in dem man sich in einem Kunstwerk „verliert“.

Zugleich verschwimmen die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Betrachter und Betrachtetem.

Genau. Es gibt unterschiedliche Schichten in der Zeichnung, auf die man sich fokussieren kann, eines davon ist das eigene Spiegelbild, das ständig verschwimmt. Man kann geradezu manisch werden, wenn man vor der Zeichnung steht und versucht, sich selbst scharf zu stellen. Und dann versucht man sich auf die Ebene der Zeichnung selbst zu konzentrieren, aber dann ist da die Spiegelung auf dem Glas und die Beleuchtung und all das zusammen erzeugt einen halluzinatorischen, psychologischen Raum, wobei man sich fragt, ob dieser Effekt nun durch den Lichteinfall oder die Bewegung der Augen entsteht. Auf gewisse Weise wird die Zeichnung zu einer Art Environment. In diesem minimalen, relativ dichten Raum musst du heraus finden, wo du bist und wo das Werk ist.

Inwiefern bist du von der Minimal Art beeinflusst?

Formal zieht mich Minimalismus ungeheuer an. Zugleich interessiert mich aber auch das Literarische und das Poetische. In meiner Arbeit versuche ich diese scheinbar widersprüchlichen Elemente zu vereinen. Dabei bemühe ich mich, diese sehr delikate Balance zu halten. Ich will nicht, dass das Erzählerische dir in meinen Arbeiten ins Gesicht springt. Ich finde es gut, wenn sich das eher im Kopf des Betrachters abspielt. Die Titel der Werke bieten so etwas wie einen ersten Zugang zu den unterschiedlichen erzählerischen Möglichkeiten.

Lass uns über deine Licht-Installation „Trip Light“ sprechen. Das Mikrofon hat ein nostalgisches Design.

Es handelt sich um ein Shure-Mikrofon von 1955. Es steht ebenso für Blues und Jazz wie für den Rock n' Roll der Fünfziger. Das Design des Mikrofons spiegelt die Vorstellung der amerikanischen Fifties als goldene Zeit wider: die Kleinfamilie des Atomzeitalters, weiße Holzzäune in Vororten, zwei Kinder, ein Hund. Zugleich markiert diese Ära einen der intensivsten Momente der jüngeren Geschichte, in der diese Gesellschaft ganz deutlich spürte, dass die Rassentrennung nicht weiter aufrecht zu erhalten war – diese makellose Grenzlinie zwischen den gottgegebenen Weißen und den Schwarzen, die nach wie vor wie Untermenschen oder im besten Falle wie Bürger zweiter Klasse behandelt wurden. Gerade in musikalischer Hinsicht hatte sich diese Grenze bereits in einer Geschwindigkeit aufgelöst, über die man längst keine Kontrolle mehr hatte.

In den fünfziger Jahren wanderten viele schwarze Jazzmusiker und Literaten nach Paris oder Skandinavien aus, in der Hoffnung in einer liberaleren und weniger rassistischen Gesellschaft leben zu können. Du selbst lebst heute in Norwegen. Bezieht sich deine Arbeit auch auf diesen Aspekt?

Sicher. Aber selbst im vermeintlich liberalen Europa war es damals „exotisch“, dass sich hier ein paar schwarze Jazzmusiker sesshaft machten: „Oh guck mal, der coole Typ am Saxophon.“ Das war nicht wirklich eine kulturelle Bedrohung, sondern etwas, was man sehr leicht fetischisieren konnte. Ich glaube in der Form dieses Mikrofons verbergen sich unglaublich viele widersprüchliche Referenzen.

Betrachtet man den Schatten, den das Licht im Mikrofon auf die Wand wirft, gleicht er einem Brustkorb oder einem Käfig.

Ja, es kann einem dieses berühmte Gedicht der afro-amerikanischen Schriftstellerin Maya Angelou in den Sinn kommen: „I know why the caged bird sings.“ Das ist ein fantastisches Gedicht und das Bild des eingesperrten, singenden Vogels steht natürlich für das Verlangen nach Freiheit und die Sehnsucht dem Käfig zu entkommen. Historisch gesehen war der Gesang tatsächlich für viele Afroamerikaner die einzige Möglichkeit auszubrechen. Aber daran habe ich nicht unmittelbar gedacht, als ich begann an dieser Installation zu arbeiten. Mein Ansatz ist sehr minimalistisch. Ich war von dieser unmittelbaren Kombination fasziniert, dem Licht, dem Mikrofon und schließlich dem Schatten. Erst danach trat ich mit der Arbeit in eine Art Dialog und entdeckte diese Querverbindungen. Ich sitze also nicht da und sammle theoretisches und historisches Material, um es mit einem Kunstwerk zu illustrieren. Ich könnte eine Menge über diese Arbeit sagen oder auch gar nichts. Und auf gewisse Weise ist es eben dieses „gar nichts“, aus dem die Arbeit entsteht.

Auch die Skulptur „Juke“, die aus einem Sockel besteht, auf dem sich ein Penny vertikal um seine Achse dreht, ist sehr reduziert. Wie kam es zu diesem Titel?

„Juke“ bedeutet so etwas wie „schäbig“ oder „zweifelhaft“. Das Wort kommt auch in dem Begriff „Juke Joint“ vor, der eine Hütte im Wald bezeichnete, in die Schwarze einkehren konnten, um zu tanzen und sich zu vergnügen.

Stammt daher auch die „Juke Box“?

Ja, die Juke Box hängt sicher mit dem Juke Joint zusammen. Die Idee zu dieser Arbeit kam mir im letzten Jahr zu Beginn der Finanzkrise, gerade als es mit der Wirtschaft begann, abwärts zu gehen und Obama für das Amt des Präsidenten kandidierte. Und siehe da, es sah glatt so aus, als könne er es schaffen. Es war wirklich eine verrückte Zeit, in der die widersprüchlichsten Sachen passierten. Es war tragisch und wunderbar zugleich. Mir kam also dieses Bild des kreiselnden Pennys in den Sinn. Ist es Kopf oder Zahl? Welche Entscheidung wird fallen? Und all das reduzierte sich auf den Nenner der kleinsten amerikanischen Währung – des Pennys, auf dem zufällig das Konterfei von Abraham Lincoln abgebildet ist, jenes Präsidenten, der die Sklaverei abschaffte. Deswegen habe ich mich auch ganz bewusst für den Penny von 2008 entschieden, des Jahres, in dem Obama gewählt wurde und in dem wir uns diese verheerende Finanzkrise eingestehen mussten, von der noch keiner weiß, wie sie ausgeht. Der Penny kreiselt also noch immer.