

Interview mit Tatjana Marusic, 29. August 2008, SIK-ISEA

Interview mit Tatjana Marusic (TM)

Geführt von Stefanie Kasper (SK), SIK-ISEA

In der Wohnung von Stefanie Kasper, Zürich

29. August 2008

SK: Es freut mich sehr, dass wir uns hier in Zürich zu einem Gespräch treffen können.

TM: Gleichfalls!

SK: Seit etwa 2006 ist Dein Lebensmittelpunkt in Berlin. Hast Du Pläne, bald wieder in die Schweiz zurückzukehren oder bewegst Du Dich weiterhin zwischen verschiedenen Städten hin und her?

TM: 2006, während meines einjährigen Landis & Gyr Atelierstipendiums¹, musste ich für meine Einsätze an der *Hochschule Luzern*² immer wieder zurückkehren. Auch für Ausstellungen, Freunde und Familie. Jetzt hat sich das eingependelt – eben ein Pendlerleben, das ich so eigentlich nie haben wollte, das auch anstrengend ist, weil viel Zeit fürs „Herumshutteln“ und „Umparkieren“ drauf geht. Aber es bringt mir natürlich auch was. Man darf sich nicht beklagen. Es lebt sich wie ein Doppelleben, im positiven Sinne. Man kann von einer Welt in eine andere wechseln. Logischerweise geht dies auf Kosten anderer Faktoren wie zum Beispiel Kontinuität und Verortet-Sein.

SK: Berlin ist als Wohn- und Arbeitsort immer noch faszinierend und spannend genug, dass Du diese ganzen Strapazen auf Dich nimmst?

TM: Absolut – bis jetzt zumindest. Und die Schweiz ist immer noch so gut und bietet viele Vorteile, dass ich mich nicht einseitig auf Berlin verlagere, sondern durchaus weiterhin hier meine Netzwerke pflegen will.

SK: Was begeistert Dich denn besonders an Berlin?

TM: Zuerst war es Neugierde. Die Stadt ist seit geraumer Zeit ein Epizentrum der Kunstszene. Leute kommen von überall her und gehen wieder. Die Berliner Institutionen und ihre Vermittler sind nicht im Stande, auch nur annähernd zu überblicken, was in diesen Gefilden alles wuchert. Folglich ist das belebend für das Wesen der Kunst selbst, dieses „Sub“, bevor alles etabliert ist und man weiss, wer wo zuzuordnen ist und was welchen Wert ausmacht. Ich denke, Berlin spielt eine Rolle als Durchgangsort. Man kann sich als junger Mensch mit tiefen Lebenshaltungskosten eine gewisse Zeit in einer Kulturstadt aufreiben und aufladen und platziert sich dann wieder an anderen Orten, sicherer und längerfristig. Was mir gut getan hat, war eine Distanz zur Schweiz, die nicht zuviel von mir abverlangt hat. Den Sprung empfand ich damals geografisch, sprachlich und kulturell als sehr kleinen Schritt. Berlin als „unsere“ nächstgelegene, deutschsprachige Kunstmetropole. Erst allmählich fand ich heraus, dass durchaus kulturelle Unterschiede existieren. Ich war nirgendwo mehr Schweizerin als in Berlin. Da bin ich die prototypische Schweizerin! Dass ich da ein „-ie“ im Namen habe, fällt vielen Berlinern gar nicht als Besonderheit einer Schweizerin auf.

SK: Es ziehen ja immer mehr junge Schweizer, vielfach Kunstschaffende oder Leute mit anderen kreativen Berufen, nach Berlin. Das fällt wahrscheinlich langsam auf.

TM: Sehr, sehr. Die Schweizer und die Deutschen sind stark miteinander verwoben. Es gibt jetzt auch vermehrt Deutsche, die hier in der Schweiz arbeiten, zum Beispiel im sozialen Bereich. Sie beherrschen das Hochdeutsch besser und sind bereit, für weniger Lohn zu arbeiten. Da wird die bestehende Nachbarschaftsproblematik mit dem grossen Bruder Deutschland wieder spürbar. In Deutschland drückt manchmal durch, dass uns Klischees anhaften wie langsam, etwas zögerlich und lieb zu sein: „Sie sind so süss, die Schweizer!“ Aber ich habe auch oft erlebt, dass Schweizer geschätzt werden, weil sie korrekt und höflich sind und ungefährlich (lacht).

SK: Spielen diese Klischees für Dich eine Rolle, wenn Du Dich zum Beispiel in der Berliner Kunstszene bewegst?

TM: Ich denke schon, obwohl es vordergründig keine grosse Rolle spielt. Man wird zu Anfang ganz automatisch taxiert und zugeordnet. Das ist wohl immer und überall so, der diversen Backgrounds wegen. Diese Unterschiedlichkeit kann überraschend innerhalb eines vertrauten Verhältnisses auftauchen. Aber das ist erfrischend. Ich habe deutsche Freunde über

ihre Familiengeschichte reden hören, und diese differieren doch stark von unseren. Da denkt man an zwei verschiedene Geschichtsbücher.

SK: Du hast bereits in Irland³, in Paris⁴ und Chicago⁵ Auslandsaufenthalte gemacht, zum Teil dank Atelierstipendien. Wie haben sich diese geografischen Ortswechsel auf Deine künstlerische Arbeit ausgewirkt?

TM: (Pause) Tja, ich denke, das lässt sich nicht so konkret benennen. Auch wenn gewisse Atelierstipendien an eine Arbeitspräsentation gebunden sind, gehe ich nicht so direkt an die Sache ran, dass ich innerhalb von drei bis vier Monaten eine Arbeit mache, die mit dem jeweiligen Ort zu tun hat. Ich denke, ich brauche viel mehr Eingewöhnungszeit. Ob das mit meiner Persönlichkeit zu tun hat, kann ich nicht beurteilen. Ich gehe nicht irgendwo hin, nehme etwas auf und mache eine Arbeit daraus. In Berlin ist jetzt nach zwei Jahren das erste Mal eine Arbeit entstanden – die jetzt übrigens in Bern⁶ gezeigt wird –, welche mit Berlin zu tun hat, aber auch mit mir als Kroato-Schweizerin, die nach Berlin gekommen ist, mit der Ost-West-Geschichte, letztlich auch einem alten Thema von mir.

SK: Kannst Du diese Arbeit genauer beschreiben?

TM: Es ist eine Mixed-Media-Installation⁷ mit einer kleinen Plastik, die ich modelliert habe. Marx und Engels sitzen vor dem ausgedienten Palast der Republik, dessen riesige, skelettösen Reste geisterhaft sind. Von auf der Spree vorbeiziehenden Touristenschiffen und ihren Guides vernimmt man fragmentarisch die Geschichte dieses DDR-Baus. Dann hat es noch spiegelnde Glasteile in der Installation. In einer Variante projiziere ich auf grosse Steinblöcke, und die zwei Projektionen erfahren leichte Bildmanipulationen, welche unter anderem aufs Zeitgefühl abzielen.

SK: Diese Arbeit hat also erst nach längerer Zeit in Berlin über Berlin entstehen können. Waren die früheren Aufenthalte zu kurz, um derartige Bezüge zu bestimmten Örtlichkeiten oder zur Geschichte herauszuarbeiten?

TM: Ich glaube wirklich, dass Ateliaraufenthalte sehr wertvoll sind für die künstlerische Arbeit. Es ist aber schwer zu sagen, wann und worauf sich das auswirkt. Man erfährt sich anders und probiert sich neu aus. Man erlebt multikulturelle Metropolen. Dies wirkt

unmittelbar und nachhaltig auf die eigene Wahrnehmung und somit auf die Arbeitshaltung. Es ist nicht so, dass ich nach Chicago gehe und die Kamera auspacke...

SK: Dann beeinflussten Dich die Ortswechsel vielmehr in der Haltung gegenüber Deiner künstlerischen Arbeit insgesamt?

TM: Der Wechsel des Umfelds wirkt in jeglicher Hinsicht herausfordernd, erquickend, weckt Neugierde, Fragen et cetera, et cetera.

SK: Bevor Du für verschiedene Auslandsaufenthalte verreist bist, hast Du zwischen 1992 und 1993 in St. Gallen an der *Schule für Gestaltung* den Vorkurs besucht und danach an der *Hochschule Luzern* studiert. Wie kam es überhaupt dazu, dass Du Künstlerin werden wolltest? Der Beruf ist ja nicht zuletzt auch mit einem gewissen ökonomischen Risiko verbunden.

TM: Ich hatte ja damals noch keine Ahnung (lacht). Ohne Vorbelastung ging ich intuitiv und aus Neigung für alles Kreative diesen Weg. Als ich den Vorkurs machte, wusste ich nicht, dass ich später bildende Kunst studieren werde. Und trotzdem fädelt es sich so selbstverständlich ein, als gäbe es nichts Anderes für mich. Da ich nur breit arbeiten wollte, ohne ein angewandtes Berufsziel, wählte ich danach „Freie Kunst“ – so hiess der Studiengang früher. Ganz lange, bis ungefähr 18, wusste ich gar nicht, dass es Kunstschulen gibt. Meine Schwester ist zuerst darauf gestossen und hat den Vorkurs in St. Gallen gemacht. Den fand sie toll. Hmm.. Es gibt wohl trotzdem auch so etwas wie Talent. Meine Schwester und ich, wir haben beide von Klein auf wirklich gut zeichnen und malen können. Die Lehrer hängten unsere Zeichnungen im Schulkorridor und den Schulzimmern auf. Ich kriegte in der Ersten Klasse, als kein Kind Zeichnungsnoten hatte, eine Sechs, weil meine Lehrerin daran etwas so bemerkenswert fand. Sie rief deswegen sogar meine Mutter zu einem Elterngespräch in die Schule. Diese war sehr irritiert, dass dies der Grund für ihr Kommen war. Mein Vater war meiner Meinung nach auch eine Art Künstler. Er wusste es nicht oder es war ihm einfach schnuppe. Er hatte den Keller in eine kleine, kompakte Holzwerkstatt verwandelt. Dort stellte er alles Mögliche aus Holz her, schleppte Material an und lagerte es, in der Absicht, alles an seinen freien Wochenenden irgendwann zu verarbeiten. Typische Anzeichen von Künstlertum. Ich glaube, da war immer irgendwas. Tanz wäre mir auch sehr nahe gewesen. Ich habe unglaublich gerne getanzt. Aber ich dachte schon als Teeny, dieses Berufsziel sei vollkommen unrealistisch und ich hätte damit spätestens im Alter von fünf Jahren beginnen

müssen. Als ich von Berufen wie Masken- und Kostümbildnerin vernahm, wurde ich hellhörig: Theater, Maskerade, Verzauberung, Verwandlung! Und so bin ich dann an die Kunstschule gekommen und fand es toll, zu malen und zu zeichnen.

SK: Du hast Dich anfangs also für die klassischen Medien interessiert?

TM: Ja, ja. Aber sehr frei. Ich habe schon damals im Blumenfeld draussen spielende Kinder in den Malprozess integriert und so Experimente gemacht.

SK: Demnach haben sich damals schon interaktive Ansätze in Deiner künstlerischen Arbeit abgezeichnet?

TM: Stimmt (lacht)!

SK: Im Studium muss man sich irgendwann entscheiden, welche Fachrichtung man belegt. Wie war das damals an der *Hochschule Luzern* zwischen 1994 und 1998? Musstest Du Dich schon früh für einen bestimmten Ausbildungsschwerpunkt entscheiden oder hattest Du die Möglichkeit, Dich auszuprobieren und breit gefächert zu arbeiten?

TM: Ich fing zuerst mit Malerei und Zeichnung an. Im ersten Jahr war das Studium durchstrukturiert. Es gab Einführungen in die Werkstätten, was mir dabei half, meine Interessen überhaupt auszubilden. Ich malte gerne, zeichnete gerne, und ich arbeitete gerne dreidimensional. Und ich war sehr neugierig auf Material und Raum. Meine gemalten Bilder habe ich ziemlich bald zerschnitten und kleine Bild-Kästchen daraus gebastelt. Die abgebildeten Räume habe ich dabei gefaltet und damit die Bilder in eine Dreidimensionalität katapultiert. Dann habe ich zum Beispiel blaue, semitransparente Folie über diese gelegt und einen Fernsehmonitor suggeriert. Übrigens bin ich damals, im ersten Studienjahr, schon von Familienfotos ausgegangen.

Mich beschäftigten die Tatsachen, dass Bilder meist flach und rechteckig sind und manchmal auch Rahmen haben. Diese Fakten hafteten dem Wesen der Malerei an, und über die Brechung dieser Vorgaben, brach auch die Malerei zusammen. Ich wollte keine Bilder machen, die man an die Wand hängt, obwohl ich das durchaus immer noch wunderbar finde. Im zweiten Studienjahr entdeckte ich als erste unserer Klasse Video. Zuerst entstanden

performative Improvisationen für die Kamera, Selbstinszenierungen. Ich hatte ausserdem grosse Freude daran, am Beta-Schnittplatz die Videos zu bearbeiten. Das war eine Art Raumschiffstation mit ganz vielen leuchtenden Knöpfen, Hebeln und so. Dass im Medium Video Ton, Bild, Raum und Material zusammenkommen, dass man Bildträger und Grössen verändern kann, die vielen Möglichkeiten dieses Mediums haben mich angeturnt. Für ein gemaltes Bild braucht man gutes Material, einen guten Malgrund und gute Farbe. Ich empfand es als Druck, viele Bildträger sorgfältig mit Grundierungen zu bepinseln, da stehen zu haben und zu wissen, jetzt muss das Ganze gut gefüllt werden. Irgendwie war Video viel unabsehbarer, ausbaubarer und damals mit 25 Jahren spannender für mich.

SK: Man kann im Medium Video auch in den Dimensionen über sich hinauswachsen. Man kann im Kleinen arbeiten und dann doch ganze Räume füllen.

TM: Man muss sich nicht von Anfang an festlegen, kann prozesshafter arbeiten, das stimmt. Ausserdem hatte ich das Bedürfnis, Geschichten zu erzählen, also Inhalte zu transportieren, die einen Zeitablauf oder eine Serialität brauchen.

SK: Das einzelne Bild hätte dazu nicht mehr gereicht?

TM: Es hätte schon gehen können, mit Fotografie oder Zeichnung vielleicht. Aber ich glaube, in der Malerei fühlte ich mich damals eingeschränkt. Zu malen ist aber ein wunderbares Erlebnis, man könnte fast sagen, es ist therapeutisch! Auch wenn es als Arbeit nicht nur Zuckerschlecken ist – anstatt Yoga zu machen, kann man malen. Video zu produzieren ist überhaupt nicht so traumhaft, zumindest über längere Strecken hinweg nicht.

SK: Steht die analytische Arbeit dabei im Vordergrund?

TM: Ja. Und es gibt viel Vorbereitungsarbeit. Und dann die ganze Technik, die immer wieder Zeit, Geld, Weiterbildung, Nerven und ein Update braucht! Ein Teil des Schaffensprozesses findet festgenagelt auf einem Stuhl am Computer statt. Körperlich ist Malen oder Zeichnen sinnlicher, unmittelbarer, vitaler.

SK: Gab es an der Schule auch bestimmte Personen, die Dich dabei unterstützt haben, im Bereich Neue Medien zu arbeiten? Wenn Du sagst, Du warst die erste Deiner Klasse, die sich in diesem Feld bewegte, wie wurde das überhaupt aufgenommen?

TM: Ich traf auf unseren Videodozenten, Charles Moser. Er war sehr engagiert im Umgang mit Studenten. Alle mochten ihn, weil sein Interesse so echt war und über die Arbeitszeit hinausging. Studenten merken alles. Sie schätzen auch jemanden, der professionell ist in seinem Fach und um fünf Uhr nach Hause geht. Aber jemand, der so mit Herzblut dabei ist, ist schon Gold wert. Und das war er. Eine ehemalige Studentin hat ihn später als Anker in ihrer Ausbildung beschrieben, was zeigt, was wirklich wichtig war: Nicht der Fach-Guru, sondern eine grosszügige und echte Anteilnahme. Ein Mitstudent, der bei ihm Video machte, formulierte mal, er würde auch zu Charles in den Unterricht gehen, wenn dieser Makramee anbieten würde.

SK: Heute nimmst Du an der *Hochschule Luzern* eine andere Rolle ein: Du arbeitest dort als Dozentin. Denkst Du bei dieser Arbeit auch an die eigene Ausbildungszeit zurück?

TM: Ja, auf jeden Fall. Auch an vieles, das mir damals gefehlt hat. Genau dieses Offensive, dass jemand interessiert an einen herantritt, das habe ich damals zu selten erlebt. Die Dozenten vertraten die Haltung, die Studierenden sollen sich melden, wenn sie etwas brauchten. Ich war damals aber selten in der Lage, wirklich zu wissen, dass ich etwas brauchte und vor allem, was ich brauchte. Meine Bedürfnisse und Nöte waren viel zu diffus, als dass ich mit einem konkreten Anliegen hätte anklopfen können. Dazu muss man genug reif, beziehungsweise genug selbstbewusst sein. Oder es muss Vertrauen geschaffen werden. Heute praktiziere ich als Dozentin ein interessiertes Herantreten. Das heisst, ich offeriere meine Präsenz nicht nur über ein Einschreibeverfahren, also Anfragen im Voraus, sondern ich biete sie durch meine tatsächliche Präsenz an. Meist wird über einen banalen Einstieg ein Gespräch angeteigt. Man muss nur präsent sein, und schon ist man vollbeschäftigt. Finde ich auch richtig – für einen anständigen Stundenlohn. Es gibt viel Bewegung im Schweizer Hochschulbetrieb. Einerseits ist das gut, weil Kräfte mobilisiert werden, die bisher geschlafen haben. Andererseits gibt es auch eine viel grössere Regeldichte, und alles wird bürokratischer. Die Reformen bringen auch einigen Unsinn. Man kann Kunsthochschulen nicht managen wie Universitäten, wo vor allem Vorlesungen stattfinden.

SK: Dozierende und Künstlerin, das sind sehr unterschiedliche Rollen und Arbeitsfelder. Trotzdem bist Du in beiden Bereichen stark involviert und gibst Deine Energie in die jeweilige Sache hinein.

TM: Ich verstehe mich eigentlich als Künstlerin, die an einer Kunsthochschule arbeitet, nicht als Lehrerin.

SK: Wenn Du an eine neue Generation von jungen Kunstschaffenden denkst und an Deine Situation, als Du selbst noch in der Ausbildung warst, wie empfindest Du die Schweiz als Standort für junge Künstlerinnen und Künstler?

TM: Was die Schulen anbelangt, ist vieles in Bewegung, und ich weiss nicht, wie sich das entwickelt. An der *Hochschule Luzern*, wo ich unterrichte, führten die Änderungen bisher zu guten Resultaten. Ansonsten sind natürlich die Förderungsmittel in der Schweiz hervorragend, und das sollte auch so bleiben. Die Förderung von jungen wie auch von etablierten Künstlern erachte ich als sehr wichtig. Projektförderung ist ein Motor. Sie ermöglicht, professioneller zu arbeiten und führt zu Anerkennung. Dies wiederum hält den Motor am Laufen. Das braucht es. Es ist eine Illusion, zu denken, die Künstler würden auch professionell arbeiten können, wenn es das nicht gäbe. Niemand leidet gerne!

SK: Besteht dabei nicht auch die Gefahr, dass durch die grosszügige Vergabe von Fördergeldern mittelmässige Künstler ganz lange mitfinanziert werden und diese Leute dann irgendwann vor einem Scherbenhaufen stehen, wenn es nach der institutionalisierten Förderung nicht mehr weitergeht?

TM: Doch, diese Gefahr besteht durchaus. Niemand hat die Hellsichtigkeit, im Vornherein oder auch mittelfristig zu sagen, was bestehen und bleiben wird. Es ist so schwierig, das zu beurteilen, dass dieses Risiko eingegangen werden muss. Wenn man sich im privaten oder beruflichen Bereich um etwas Lohnenswertes bemüht, kriegt man auch keine Garantie, dass bei der Investition etwas herauschaut. Aber man kommt dem Ziel einen Schritt näher, und vor allem fördert man die Kultur der Kulturpflege im Kopf der Leute. Der Humus muss reichhaltig vorhanden sein, damit spezielle Blüten überhaupt treiben können.

SK: Die Schweiz ist ja auch ein Land, das es sich leisten kann, Kunst zu fördern.

TM: Ja, natürlich. So lange die Mittel da sind, ist Kulturpflege im weitesten Sinn notwendig und Gradmesser für den Zustand einer Gesellschaft. Sie ist so überlebenswichtig und überflüssig wie der Humor beispielsweise. Natürlich gibt es auch die pervertierte Überhöhung, reichen Kunstschick und den restlichen Marktzirkus, die mit dem Wesen der Kunst nicht wirklich viel zu tun haben – und trotzdem dazugehören. Den Katalysator Kunst braucht es. Wenn man zurückblickt, was von den Hochkulturen geblieben ist, dann ist es das kulturelle Erbe im weitesten Sinn.

SK: Dein Werk ist stark inhaltlich ausgerichtet, ohne dass Du mit Deinen Botschaften aufdringlich wirst. Deine Arbeiten sind sehr vielschichtig lesbar, was sie in meinen Augen auch sehr interessant macht. Welche inhaltlichen Fragestellungen standen für Dich im Vordergrund, als Du damit angefangen hast, Videos zu machen?

TM: Anfangs befasste ich mich in meinen performativen Improvisationen⁸ für die Kamera mit Frauenrollen und deren Stereotypen.

SK: Wann sind diese Arbeiten etwa entstanden?

TM: 1995 und 1996. Parallel beschäftigte mich seit dem Vorkurs das Thema Identität, Background. Damals ging der Krieg in Bosnien-Herzegowina und Kroatien gerade zu Ende. Das hat mich während meines Studiums bis zu meiner Diplomarbeit mit dem Titel *Yu Go*⁹ herumgetrieben. Ich reiste damals mehrmals nach Sarajewo, einerseits, weil ich als Übersetzerin für die Aufbauprojekte der Caritas Schweiz arbeitete und andererseits, weil ich etwas über mich herausfinden wollte.

SK: Ist die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Kulturen, mit Deinem kulturellen Background und dieses Dazwischen-Sein auch eine Art Motor für Deine Arbeit?

TM: Ja (lacht).

SK: Das wurdest Du bestimmt schon tausend Mal gefragt?

TM: Nein, nicht so direkt. Aber ich habe es schon genauso formuliert, wie Du die Frage gestellt hast. Ich bin irgendwann zu dieser Einsicht gekommen. Das hat sich aber auch

wieder verlagert. Dieses kulturelle Doppelt-und-nichts-wirklich-100%-Sein ist Teil von einem – zumindest als Immigranten-Kind in Europa. In Amerika dürfte das ganz anders erlebt werden. Dazu gehört zum Beispiel die Erfahrung, Paradoxien in sich vereint zu haben.

SK: Siehst Du denn die Kulturen in der Schweiz und in Kroatien so gegensätzlich?

TM: Ja und nein, beides. Diese Zusammenführung stösst einen ja auf solche Fragen, was die Menschen auf der ganzen Welt überhaupt gemeinsam haben. Dasselbe ist in andere Kleider verpackt. Ich war von Klein auf für diese Fragen sensibilisiert. Ich fand mich zwangsläufig in einer Vermittlerposition wieder – auf der Brücke. Meine Mutter ist von Mostar, „Brücke“, mein Vater von Prozor, das heisst „Fenster“. Das bezeichnet es gut – so zwischen den Räumen und Wegen. Das sind spezielle Orte, beziehungsweise Un-Orte.

SK: Die Auseinandersetzung mit der kulturellen Herkunft Deiner Eltern ist sehr wichtig für Dein künstlerisches Schaffen. Doch auch Deine Schwester, Zeljka Marusic, spielt in Deinem Leben und in Deiner Arbeit eine wichtige Rolle. Sie hat vor Dir angefangen, Kunst zu studieren, hat Dir also diese Möglichkeit aufgezeigt. Und ganz am Anfang habt Ihr auch zusammen gearbeitet. War es für Euch nie eine Option, langfristig gemeinsam als Produktionsgemeinschaft aufzutreten?

TM: Sie hat in Installation und Bild gearbeitet und vor mir die Ausbildung zum Lehramt angefangen. Auch danach arbeitete sie malerisch und installativ. Ich habe „Freie Kunst“ studiert und mein Diplom gemacht mit einer Fünfkanal-Videoinstallation mit 17 Videofilmen¹⁰ aus dem ehemaligen Jugoslawien. Diese Schweizer Alu-Briefkästen, aus denen hinter einer perforierten Maskierung Sound herausdrang – auf kleinen Monitoren – waren eine Art Video-Cartes-Postales. Meine Schwester hat mit mir angefangen, Video zu machen. Damals, gleich nach meinem Diplom im Sommer 1998, hatte ich noch Zugang zum Videoequipment meiner Schule und übernahm die Postproduktion unserer Zusammenarbeit. Sie eröffnete mir, dass es Kunstschulen gibt, und ich eröffnete ihr das Medium Video, welches sie nachher auch zu studieren begann. Die Zusammenarbeit war kurz und intensiv. Einerseits wunderbar, aber wir clashten auch ganz schrecklich aneinander. Wir standen uns seit unserer Kindheit sehr nahe. Sie ist etwas älter als ich, und wir waren nicht paritär in der Zusammenarbeit – was ich privat zuvor nie bemerkt hatte. Das führte zu unschönen Dingen, obwohl in der Zusammenarbeit tolle Arbeiten entstanden. Beide Arbeiten¹¹ erhielten gute

Presse, wurden mit Preisen ausgezeichnet und angekauft. Aber sie tat unserer Schwesterliebe damals nicht gut, die Zusammenarbeit. Naja, was soll ich sagen?

SK: Mir ist auch aufgefallen, dass Deine Familie in Deinen Werken eine grosse Rolle spielt. In der Videoarbeit *transfusija, transfusija*¹² von 2004 versuchst Du, zusammen mit Deiner Mutter kroatische Volkslieder zu singen. In der Arbeit *divan*¹³ zeigst Du Deinen Onkel, der sich in eine Schatztruhe projizierte Landschaftsaufnahmen anschaut, wobei auf seinem Gesicht die Emotionen ablesbar sind, die er mit den gezeigten Landschaften verbindet. Es gäbe weitere Beispiele für sehr persönliche Arbeiten. War das für Dich nie problematisch, persönliche Beziehungen und Emotionen in Deinen Arbeiten öffentlich zu machen?

TM: Ich arbeite an einzelnen Arbeiten sehr lange, und es gibt kaum Schnellschüsse. Ich prüfe die einzelnen Komponenten und wäge ab. Es ist eine Gratwanderung: Die Freude und Lockerheit sollen bleiben, es darf nicht zu konstruiert werden. Über die Arbeit und formale Auseinandersetzungen stellt sich eine gesunde Distanz ein. Auch Humor ist dabei. Das erwähnte Video¹⁴ mit meiner Mutter zum Beispiel, das ist Situationskomik pur. Ich würde wirklich nicht versuchen wollen, unbedingt lustig zu sein. Ich finde es viel besser, wenn es einfach so passiert. Bereits im ersten Studienjahr habe ich meine Eltern gefilmt und Soundaufnahmen gemacht. Ich habe sie aufgefordert, ihre Lieder zu singen, und sie hatten keine Probleme, dies für mich zu tun. Also sangen sie – er am Küchentisch, sie an der Kochplatte – und debattierten zum Beispiel über serbische Namen, die in den Liedern vorkamen und die mein Vater so nicht besingen wollte. Meine Mutter hat ihn dann getriezt und fand: „Dann singen wir doch Deinen Namen, der ist so schön!“ Und so fort. Das Ergründen einer Kultur, zu der ich „irgendwie“ und doch nicht wirklich dazugehörte, war für mich damals wichtig. Meine Eltern betrachtete ich wie eine Ethnologin, obschon ich unmittelbar mit und bei ihnen aufwuchs. Verrückt, nicht? Gleichzeitig zerfiel dieses Land und ich ahnte, dass der Turbokapitalismus Einzug halten und dabei vieles unbedacht verworfen würde. Es wird gebaut und modernisiert ohne Grenzen. Es ging mir nicht um ein Zelebrieren oder Konservieren von Romantik und Exotik, sondern um Verlust, Vergänglichkeit und die Tatsache, dass morgen verleugnet wird, was gestern noch fest proklamiert wurde und dass dies unaufhörlich, auch jetzt und hier stattfindet. Und eine komplexe Windung weiter, dass meine Zugehörigkeit nur in Form einer ungestillten Sehnsucht, in Form eines Fragezeichens in mir existierte. Ich sah ein, dass ich für meine Arbeit die stärksten Kräfte anzupfen hatte, die mich herumtrieben. Und das machte ich.

SK: Spielen Kindheitserinnerungen allgemein eine wichtige Rolle für Dich in Deinem Werk? Ich denke da an Deine Arbeit *Night Loops*¹⁵ von 2006, in der Dir unter anderem der tschechische Märchenfilm „Drei Nüsse für Aschenbrödel“ als Ausgangsmaterial diente.

TM: Das ist eine gute Frage. Ich denke, immer weniger, das nimmt schon ab. Aber bei der Arbeit *Night Loops* gibt es noch einen anderen Link. Ich habe mit kollektiv verständlichen Metaphern gespielt. Ich verarbeite Found-Footage, weil ich durch das Massenmedium Fernsehen auf ein kollektives Gedächtnis zurückgreifen und auf dieser Klaviatur spielen kann. Und natürlich gefällt mir an „Drei Nüsse für Aschenbrödel“, dass es ein tschechisches Märchen ist, dass Aschenbrödel in diesem Märchen tatsächlich friert in der Schneelandschaft. Das ist kein Studioding, die gezeigten Bauernhöfe sind echt. „Drei Nüsse für Aschenbrödel“ ist bereits Kult. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass Freundinnen, ältere und jüngere, diese Summelodie kennen und dahinschmelzen, wenn sie sie hören. Selbst Jungs!

SK: Das Spiel mit kollektiven Filmerinnerungen ist ja sehr zeitgebunden und altersabhängig. Eine ältere Generation erinnert sich vielleicht an TV-Bilder der ersten Mondlandung, neue Generationen an bestimmte Musikvideos oder Serien.

TM: Das stimmt. Das geht ja vorbei.

SK: In *Night Loops* zeigst Du ja nicht einfach den Filmklassiker. Da gibt es noch diesen Frauenakt, der als Repoussoir-Figur im Vordergrund liegt, gesampelte Landschaftsbilder...

TM: Ja, das ist ein Mix, nicht nur mit der schlafenden oder träumenden Figur vorne, welche noch weitere Märchen in die Arbeit integriert, sondern auch mit animierten Fotos vom Schloss Lenzburg und dessen märchenhafter Umgebung. Die Scheune war ja Aschenputtels magischer Verwandlungsort in dieser Verfilmung. Die Arbeit entstand für die Schlossscheune vom Schloss Lenzburg¹⁶ und wurde darin so projiziert, wie das Schloss lokal verortet ist. Das heisst, die Besucher sahen genau die Szenerie, die grünen Hügel mit dem Schnee, die hinter der Scheunentür zu sehen war.

SK: Also handelt es sich bei *Night Loops* eigentlich um eine ortsspezifische Arbeit?

TM: Ursprünglich ja.

SK: Du hast die Arbeit aber auch an anderen Orten gezeigt?

TM: Ja. In Môtiers¹⁷ zum Beispiel.

SK: Dort gab es auch so eine Art Scheunensituation.

TM: Genau.

SK: Welche Rolle spielt für Dich ein spezieller Ort, auf den Du Dich einlassen kannst, wo Du bei der Installation einer Arbeit einen Raum inszenieren kannst?

TM: Eine Arbeit wird um eine reiche Dimension erweitert, wenn sie über den Raum hinaus greift und eine konzeptuelle Dichte mit der Umgebung entsteht. Aber das kann man sich nicht immer leisten. Ortspezifische Projekte können mit unheimlich viel Arbeit verbunden sein, und danach sind sie schwer wieder verwertbar.

SK: Nicht nur die räumliche Komponente spielt eine wichtige Rolle. Zum Teil wird auch der Betrachter in Deine Arbeiten involviert, beispielsweise in der interaktiven Arbeit *one+*¹⁸, die 2003 in der Ausstellung *Me & more*¹⁹ im *Kunstmuseum Luzern* gezeigt wurde. Sind interaktive Arbeiten, die das Publikum zu einem Teil Deines Werks machen, heute noch aktuell?

TM: Hast Du die Arbeit *one+* gesehen?

SK: Ja, ich glaube, ich bin auch darin verewigt.

TM: Weisst Du noch welche Nummer Du hattest?

SK: Nein, das nicht.

TM: Es waren fast 15'000 Menschen abgebildet. Diese Bilder habe ich alle noch. Sie liefen während der Finissage wieder einzeln, jedes für sich alleine, von 15'000 zurück auf 1 – also ein Countdown zur Beendigung der dreimonatigen Ausstellung, und die tausenden Figuren

wurden ins Dunkel der Computerfestplatte zurückgeschlossen wie Flaschengeister. Ja, im Moment gibt es nichts mehr so in der Art. Ich arbeitete damals mit einem professionellen Programmierer zusammen und hätte das nicht alleine bewerkstelligen können. Ich beziehe aber in meine Installationen immer den Betrachter mit ein, wenn auch auf eine nicht so explizite Art.

SK: Woran arbeitest Du zur Zeit?

TM: Ich habe viel Material hergestellt, das in Schachteln bereitsteht. Da bewegt sich eine nackte Frauenfigur durch alte, gelebte, leere Räume. Die alten Häuser und leerstehenden Wohnungen hab ich in Berlin gefunden. Der Raum ist die Erweiterung des Körpers, also die dritte Haut, die gezeichnet ist von der Zeit. Wahrscheinlich entsteht wieder eine Mehrkanal-Installation, eventuell wird Zeichnung integriert. Das ist etwas, das mir schon länger vorschwebt. Die Intensität der Bewegung eines Gelenks als Zeichnung auf den Film zu übertragen, zu veranschaulichen, als ob die Oberfläche des Filmmaterials durch die Heftigkeit der Bewegung zerstört würde. Dabei ist der Film, seine Matrix auch gleichzeitig die Haut, die im Film zu sehen ist.

SK: Und dort können sich wieder Spuren von Erinnerungen, Emotionen, Bewegungen eingraben.

TM: Genau.

SK: Du arbeitest in Deinen Videos auch oft mit Bildstörungen, zum Beispiel in *The memory of a landscape*²⁰ von 2004 oder auch in der älteren Arbeit *A woman under the influence – to cut a long story short*²¹ von 2003. Gibt es für Dich so etwas wie eine emotionale Metaphorik, eine Bildsprache der Störungen?

TM: In der ersten dieser Arbeiten, *A woman under the influence*, fiel mir die Störung des Materials während der Ausstrahlung im Fernsehen auf. Eine Protagonistin durchlebt bizarre Eskapaden, sie ist ungeschminkt, zerzaust, wird bedroht, rastet aus, sie ist Alkoholikerin, schwanger, kurz vor der Abtreibung. Es bot sich ein super Psychogramm einer verstörten Persönlichkeit. Ich untersuchte den ganzen Film und konzentrierte mich nur auf diese eine Protagonistin und deren psychische Clashes. Bei einem Schnitt zog es die Restpixel des

letzten Bildes in das neue Bild hinein. Das bekam geradezu Bacon-Qualitäten. Dieses Aufreissen der Oberfläche eröffnete neue Qualitäten. Inhalt und Form kamen so zur Deckung. Bei der Folgearbeit habe ich diese Eingriffe bewusst gesucht. In *The memory of a landscape* kam noch eine andere wichtige Komponente hinzu. Die Störungen der epischen Landschaftsbilder liessen Erderosionsschichten, wie Geschichte von Erde sichtbar werden. In der Arbeit ist die kroatische Küste zu sehen, der Ort, wo der letzte Krieg begann und ebenso der Ort, wo unser Winnetou Krieg spielte.

SK: Filmische Fiktion und historische Realität überlagern sich in Deiner Darstellung der Landschaft.

TM: Genau, überlagern und durchdringen sich. Da die Störungen manuell hergestellt sind, gibt es keinen gleichmässigen Effekt, der darüber gelegt wird. Ich habe einen Prozess gestört, um alle Pixel aufzuwirbeln und habe dann die Frames teils einzeln gecleant, damit die Figuren wieder fließende Bewegungsabläufe zurückerhalten. Diese Art der Bildmanipulation brachte zusätzlich den Eindruck ins Spiel, alles sei fluidartig miteinander verbunden und vermischt. Der Hintergrund und die davor schreitende Figur beeinflussten und veränderten sich gegenseitig. Je nachdem, wie stark ich eingegriffen habe, desto stärker vermischten sich Vorne und Hinten zu einer Fläche. Und wie die Landschaft alles einsaugt und verwischt! Dies zu entdecken, war der Hammer, und ich liess mich von den Oberflächenphänomenen des medialen Bildes auch inhaltlich leiten.

SK: Die Arbeit *A memory of a landscape* hast Du prominent im *Kunstmuseum Luzern*²² gezeigt, als Du den *Manor-Kunstpreis*²³ erhalten hast. Allgemein hast Du an vielen verschiedenen Orten in der Schweiz und im nahen Ausland ausstellen können. Welche Institutionen und Personen, die Du bisher kennenlernen konntest, beurteilst Du als besonders wichtig für Deine bisherige Laufbahn?

TM: Peter Fischer vom Kunstmuseum Luzern ist beispielsweise jemand, der sehr aufmerksam meine Arbeit verfolgt und geschätzt hat. Er ist sehr sorgfältig, ehrlich und hat als Vermittler eine gute Balance zwischen Agieren und Sichzurücknehmen. Und dann würde ich sagen, einfach alle Stationen, die ich bisher durchlaufen habe. Man ist zwangsläufig an den einen Orten kürzer, zum Beispiel an Gruppenausstellungen, und anderswo länger. Und manchmal hat man Glück, die Kuratoren, Ausstellungsmacher ein bisschen kennen zu lernen. Dann

waren da Ulrich Loock – er pickte mich aus der Diplomausstellung heraus, dann Simon Maurer und Barbara Basting. Ich finde, sie schreibt sehr gut, hat eine tolle Haltung. Was mich sicherlich auch beeinflusst hat und wichtig war, sind die Preise und Stipendien, weil diese zu Folgeausstellungen oder Folgeprojekten führten.

SK: Und wie sieht es mit Personen aus, die selbst auch Kunst machen? Seit den 1970er-Jahren gibt es zahlreiche berühmte Videokünstlerinnen. In der Schweiz kommt man wohl kaum um Pipilotti Rist herum. Hast Du Dich mit Ihren Arbeiten oder dem Schaffen von anderen Künstlerinnen während Deines Studiums oder auch später auseinandergesetzt?

TM: Ja, Pipilotti habe ich mir natürlich schon angesehen, klar. Ich fand sie auch meistens toll. Es gab ganz wunderbare Arbeiten, zum Beispiel *Pickelporno*. Man wird ja im Ausland immer wieder nach Pipilotti gefragt. Ganz zu Anfang meiner Videoexperimente an der Schule wurde kurze Zeit Cindy Sherman für mich wichtig. Und 1999 beeindruckte mich die Szeemann-Biennale²⁴ in Venedig nachhaltig. Dort habe ich die Zweikanal-Videoinstallation *Consolation Service* von Eija-Liisa Ahtila gesehen. Die ist mir eingefahren. Und Chris Cunninghams Hammervideo *Flex* und jene Arbeit von Shirin Neshat. Und wenn ich sie heute sehe, kann ich wieder aufrufen warum.

SK: Von den Institutionen und Personen nochmals zurück zum Medium Video: Du hast vorhin schon ausgeführt, was Dich von Anfang an an diesem Medium fasziniert hat. Arbeitest Du heute noch aus den gleichen Gründen mit Video?

TM: Es kann so viel zusammen kommen: Bild, Bewegung, Farbe, Sound und Raum. Man kann Ganzkörpererfahrungen, Erlebnisse vermitteln. Aber ich finde, diesem Medium haftet auch Problematisches an. Grosse Nachteile sind die teure technische Infrastruktur und die schwierigere Vermarktbarkeit. Der Technikbereich verlangt nach grossen Investitionen. Private Sammler gibt es wenige – und diese kaufen ausschliesslich Singlechannel-Videos, also Bänder. Folglich kommen nur Institutionen als Käufer in Frage. Singlechannel-Videos produziere ich zu wenige. Irgendwie lande ich immerzu bei komplexen Mixed-Media-Arbeiten. Und dann gibt es gewöhnlich immer ein paar Probleme beim Ausstellungsaufbau. In solchen Situationen beneide ich die Künstler, die ihre Bilder oder Objekte vorbeibringen, hängen und dann wieder gehen können oder nur sagen, wie sie zu installieren sind. Letztlich schreckt der Technik- und Kostenaufwand auch viele Galerien ab.

SK: Wohl Galerien und Museen.

TM: Die Museen sind meist ein bisschen besser ausgerüstet und erfahrener, während einige Galerien versuchen zu sparen, und damit dient man einer Arbeit nicht unbedingt.

SK: Hast Du Dir nie überlegt, auch in Hinblick auf die Markttauglichkeit, vermehrt Singlechannel-Arbeiten zu machen oder Editionen, beispielsweise mit Film-Stills, die sich einfach besser verkaufen lassen?

TM: Es gibt ja wenige Künstler, die ausschliesslich als Videokünstler arbeiten. Man kann schon beobachten, dass die meisten sich auch in anderen Bereichen tummeln, um markttaugliche Produkte zu schaffen. Ich habe auch schon Video-Stills gemacht, wo es sich angeboten hat. Manchmal habe ich Arbeiten, von denen ich annehmen musste, dass sie viel zu sperrig sind für einen Verkauf, mit meinem eigenen Geld produzieren lassen – dann musste es einfach sein. Ich bin überhaupt nicht dagegen, markttauglich zu arbeiten. Auch ein Buchprojekt würde ich gerne machen, aber es muss einfach stimmen. Es muss der Arbeit entwachsen und mich auch wirklich interessieren. Hier zu sitzen und zu grübeln, wie ich meine Arbeit marktkonform gestalten könnte, liegt mir nicht.

SK: Es würde sich bei vielen Deiner Arbeiten anbieten, Video-Stills zu produzieren, besonders weil sie oft sehr malerische Qualitäten haben und die Einzelbilder ganz andere Interpretationen ermöglichen. Es muss so etwas Stimmiges für Dich haben?

TM: Viel Videomaterial wollte ich diesbezüglich noch untersuchen – und hatte keine Zeit dazu. Gewisse Folgearbeiten hätten mich schon sehr interessiert, zum Beispiel etwas mit wandfüllenden Prints oder Video-Stills in einem Künstlerbuch. Doch, es stimmt – das hätte ich diszipliniert durchziehen müssen...

SK: Zum Abschluss habe ich noch eine sehr allgemeine Frage: Welche Kriterien muss für Dich eine gute künstlerische Arbeit erfüllen?

TM: Das erste was mir einfällt: Es muss über einen schönen oder witzigen Gag hinausgehen. Es muss suggestiv sein, packen und verstören, und nicht vorwiegend durch gängige Werbestrategien „ziehen“. Eigensinnig, authentisch, mutig. Mutig in dem Sinne, gegen den

Gefälligkeitsstrom schwimmend. Irgendwie erkennt man das schon. Und es sollte den Betrachter herausfordern. Obwohl man in Kauf nehmen muss, dass nicht alle Komponenten gesehen und verstanden werden, sollte eine Arbeit vielschichtig sein, damit der Betrachter auch etwas leisten muss oder will... Ganz schrecklich finde ich durchsichtige Konzepte, wo ich beim Betrachten der Arbeit Schritt für Schritt nachvollziehen kann, wie jemand eine Idee hatte – und diese sprichwörtlich in die Hand nahm und „umsetzte“. Eine Arbeit muss ein Eigenleben entwickeln, schon anrühren bevor man sie „versteht“.

SK: Ich denke, das ist ein guter Abschluss für dieses lebendige, spannende Interview. Vielen Dank für das Gespräch.

TM: Danke gleichfalls, war auch für mich super gut.

© SIK-ISEA; Die Interviews werden wie folgt zitiert: Interview von Stefanie Kasper mit Tatjana Marusic, 29. August 2008, SIK-ISEA.

-
- ¹ *Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr, Zug, Werkjahr Berlin, 2006.*
- ² Hochschule Luzern – Design & Kunst.
- ³ Auslandsaufenthalt Irland, 2000.
- ⁴ *Atelier Cité Paris der Visarte Zentralschweiz, 2002.*
- ⁵ *Luzerner Atelier in Chicago, 2005.*
- ⁶ *Brigitte Dätwyler, Sophie Hofer, Simon Kindle, Tatjana Marusic, Valiart, Bern, 14.8.2008–27.9.2008.*
- ⁷ Tatjana Marusic, *Nouvelle Vague*, 2008, Zweikanal-Projektion mit Sound, 13 Min., Plastik, Glas.
- ⁸ Tatjana Marusic, *farouche*, 1995/96, Einkanal-Video, 20 Min., mit Sound (Stephan Athanas).
- ⁹ Tatjana Marusic, *YU GO*, 1997/98, Fünfkanaal-Monitore in Briefkästen, 17 Videopostkarten mit Ton, „schwebende Auswahl – Fundgegenstände aus Sarajewo“, Inkjet-Print, 90 x 700 cm, 16 Postkarten, Testheft.
- ¹⁰ Tatjana Marusic, *YU GO*, 1997/98, Fünfkanaal-Monitore in Briefkästen, 17 Videopostkarten mit Ton, „schwebende Auswahl – Fundgegenstände aus Sarajewo“, Inkjet-Print, 90 x 700 cm, 16 Postkarten, Testheft.
- ¹¹ Tatjana Marusic/Zeljka Marusic, *handkehrum*, 1998, Einkanal-Projektion auf Silikon in Steintrog, mit Ton; Tatjana Marusic/Zeljka Marusic, *wandeln*, 1998, Einkanal-Projektion, site specific im alten Römerbad Baden, Forum Claque, Baden.
- ¹² Tatjana Marusic, *transfusija, transfusija*, 2004 (Aufnahme 1996), Einkanal-Video, 23 Min.
- ¹³ Tatjana Marusic, *divan*, 2004, Zweikanal-Video, Reisetruhe, 4/10 Min.
- ¹⁴ Tatjana Marusic, *transfusija, transfusija*, 2004 (Aufnahme 1996), Einkanal-Video, 23 Min.
- ¹⁵ Tatjana Marusic, *Night Loops*, 2006/07, Einkanal-Video, 9 Min 18 Sek.
- ¹⁶ *Kunst am Schlossberg Lenzburg*, Freilichtausstellung Lenzburg, 6.8.2006–17.9.2006.
- ¹⁷ *Môtiers 2007. Art en plein air*, Môtiers, 23.6.2007–23.9.2007.
- ¹⁸ Tatjana Marusic, *one+*, 2003, Interaktive Multimedia-Installation, vollautomatisiertes Fotostudio, Dreikanal-Projektion auf 13 m.
- ¹⁹ *Me & more*, Kunstmuseum Luzern, 9.8.2003–23.11.2003; *Me & more*, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Luzern, Luzern: Edizioni Periferia, 2003.
- ²⁰ Tatjana Marusic, *The memory of a landscape*, 2004, Dreikanal-Video-Projektion, Zweikanalton, 12 Min.
- ²¹ Tatjana Marusic, *A woman under the influence – to cut a long story short*, 2003, Dreikanal-Video, Dreikanalton, 9 Min. 30 Sek.
- ²² *Tatjana Marusic. Split Points*, Kunstmuseum Luzern, 20.8.2004–14.11.2004; *Tatjana Marusic. Split Points*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern, Luzern 2004.
- ²³ *Manor-Kunstpreis Luzern*, 2004.
- ²⁴ *La Biennale di Venezia. 48. Esposizione Internazionale d'Arte. d'apertutto, aperto over all, aperto par tout, aperto über all*, Biennale di Venezia, 8.6.1999–7.11.1999.