

Die Formen, mit denen wir leben: Ein Gespräch mit Aziz + Cucher
von Thyrsa Nichols Goodeve

„Behind what the Greeks called 'eidolon', which is at once the idol, the statue, the simulacrum, the phantom, lies the mental image. This fanciful and insubstantial creature imitates the world and at the same time subjects it to a frenzy of different combinations, confounding its forms in inexhaustible proliferation. It emanates a prodigious strength, our awe of what we see in the invisible. It has all the features of the arbitrary, of what is born in the dark, from formlessness, the way our world was once born.“

Roberto Calasso, *The Marriage of Cadmus and Harmony*

„Es ist mein Anliegen, von Körpern zu erzählen, die in Formen einer anderen Ordnung verwandelt wurden.“

Ovid, *Metamorphoses*

TNG: Ich würde gerne mit einer Diskussion Ihrer Zeit vor Aziz + Cucher beginnen. Das heißt, ich möchte Sie bitten, sich in die Zeit zurückzusetzen, in der Sie noch selbständig und unabhängig voneinander gearbeitet haben. Wie sahen Ihre Arbeiten aus, bevor Sie als Aziz + Cucher angefangen haben?

AZIZ: Ich habe großformatige Bild-Text Projekte erarbeitet – Installationen – die sich mit Fotografie und Sprache auseinandersetzten. Die Arbeiten handelten hauptsächlich von Männlichkeit und Macht. Ich war in den späten 80er Jahren in der Kunstakademie der Bewegung verbunden, die vielfach Themen wie Institutionskritik und Macht behandelt hat. Damals waren meine Werke von Feminismus und Darstellungspolitik stark geprägt sowie von der Frage nach der Beeinflussung des sexuellen Begehrens durch AIDS. Ich habe eine Serie *Public Image/Private Sector* gemacht, in der ich ältere, weiße Männer zuerst in ihrer Berufskleidung und dann völlig nackt fotografiert habe. Dem Text hat jene Art von Machtssprache zugrunde gelegen, die solche Personen verwenden, um sich als Teil einer Korporation zu kennzeichnen. Diese Arbeiten behandeln öffentliche Betriebskultur und Formen männlicher Privilegien.

CUCHER: Ich bin an die Kunst auf Umwegen gelangt. Als ich jung war, habe ich Theaterwissenschaften studiert und mir eingebildet, dass ich Regisseur werden

würde. Ich habe mich in den sogenannten *Experimental Theater Wing* der New York University eingeschrieben, um Dramaturgie und Schauspielkunst zu studieren. 1983 habe ich das Studium abgeschlossen. Bis 1985 war ich völlig in das avantgardistische Theater von New York vertieft. Ich wollte nichtlineare Opernmeisterwerke schaffen, die Musik mit visuellen Elementen verbinden. Mitte der 80er Jahre bin ich nach Venezuela zurückgekehrt, und dort habe ich einige Leute aus dem Bereich der bildenden Kunst kennengelernt, die mit Video experimentiert haben. Ich begann mit Erzählungen im Video, aber dann wurden die Videowerke zu Installationen, und plötzlich fanden sich die Arbeiten in dem nicht-theatralischen Raum der Galerien wieder. Vier Jahre später habe ich beschlossen, an das *San Francisco Art Institute* zu gehen, um meinen Magister zu machen. Zu diesem Zeitpunkt habe ich mich als bildender Künstler begriffen, vor allem als Videokünstler.

AZIZ: Meine Geschichte hat in der Hochschule der Künste in San Francisco begonnen, aber vorher wollte ich eigentlich Dokumentarfilmemacher werden. Ich war von den Werken Frederick Wisemans enorm beeinflusst. Er hat Arbeiten gemacht, die ausdrücklich die Struktur der Institutionen behandeln, und darum denke ich, dass es immer eine solche Linie in meinen Werken gegeben hat. Vom Film gelangte ich zur Fotografie, aber meine Einstellung gegenüber der Fotografie war niemals traditionell, da ich mich dieser über meine Arbeiten im Dokumentarfilm genähert habe, der immer äußerst kritisch gegenüber dem Darstellungsmittel Fotografie gewesen ist. Verständlicherweise haben mich gerade die Künstler angezogen, die die Fotografie als Mittel der Kritik (im Gegensatz zu der Fotografie als Fetisch) benutzt haben. Neben anderen hatte besonders Barbara Kruger einen enormen Einfluss auf mich. Die Werke Krugers waren damals sehr weit verbreitet und allorts sichtbar.

TNG: Was ist aus diesen frühen Erfahrungen in Ihren gegenwärtigen gemeinsamen Werken erhalten?

CUCHER: Sicherlich gibt es die Idee des *mise en scene*. Mit anderen Worten: Die Werke, an denen wir zusammen arbeiten, sind offensichtlich sehr künstlich gestellt, sehr kalkuliert. Jedes Bild verlangt sein eigenes Verfahren. Vom Inhalt sowie vom Verfahren her sind die Fotos immer irgendwie theatralisch.

TNG: Aber es gibt auch Wurzeln im Medium der Dokumentation.

AZIZ: Ja, richtig. Obwohl ich mich von dem Genre der Dokumentation entfernt habe, hat sich meine Einstellung dazu nicht geändert. Allein der Ansatz hat sich verändert. Aber ironischerweise habe ich mich immer für die Fiktionen interessiert, die mittels der Fotografie erstellt werden konnten. Mir gefällt, dass die Fotografie sich als Darstellungsmittel aus dem Realismus ableitet – dass sie an der Grenze zwischen der Wirklichkeit des Referenten und der Phantasie des Bildes

agiert. Wir bezeichnen unsere Arbeiten gerne als „Abstrakter Realismus“. Und der Titel einer neuen Werkserie ist *Chimera* – das griechische Wort für das mythische Geschöpf, das aus dem Vorderteil eines Löwen, dem Hinterteil eines Drachen und dem Leib einer Ziege besteht.

TNG: Und Sie stellen die Gegenstände – die Wirklichkeit – her, die Sie fotografieren. Und trotzdem wollen Sie eindeutig, dass der Betrachter oder die Betrachterin glaubt, in der Realität dieser Bilder gefangen zu sein, als wären sie nicht künstlich erstellt oder mythisch, sondern von der „Natur“ selbst hervorgebracht.

AZIZ: Ja genau. Wir wollen sowohl das erfundene/fiktive Moment als auch das dokumentarische/reale. Wenn Sie einen Gegenstand und ein Foto dieses Gegenstandes anschauen, betrachten Sie eine Übersetzung und es ist genau dieser Aspekt der Übersetzung oder der Verwandlung, den wir suchen.

CUCHER: Uns interessiert, dass diese Bilder Illusionen darstellen, die durch die Konventionen des fotografischen Realismus noch verstärkt sind. Die Fotografie hat eine Wahrheitstreue an sich, einen Sinn für die Dokumentation der Wirklichkeit, aber die Wirklichkeit, die wir vorstellen, ist eine noch immer ganz illusionäre. In diesem Zusammenhang ist die Wirkung, die wir suchen, eine technisch unheimliche, weil es genau um die Grenze zwischen Vorstellung und Wirklichkeit geht.

TNG: Aber es ist wohl sicher ein anderes Unheimliches als das des historischen Surrealismus, nicht wahr?

AZIZ: Ja, weil unsere Werke im Kontext der Übergänge zwischen dem Biologischen und dem Biotechnologischen erstellt werden, die im Moment stattfinden.

TNG: Ein Übergang, der eine neue Art des Unheimlichen erzeugt, dem ein biotechnologisches Unbewusstes zugrunde liegt. Und ist Ihre Einstellung dem gegenüber ambivalent?

CUCHER: Ja, wir erleben die neue biotechnische Wirklichkeit sowohl als etwas Beruhigendes als auch Verstörendes.

TNG: Inwiefern beruhigend?

CUCHER: Ich spreche hier aus meiner eigenen Erfahrung. 1989 wurde ich HIV-positiv diagnostiziert und ich war ein paar Jahre sehr krank. Aber ich verdanke mein gegenwärtiges, tätiges Leben der Tatsache, dass Wissenschaftler im Rahmen der neuen biogenetischen Forschung den AIDS-Virus untersuchen und neue Medikamente entwickeln konnten, die seine Replikation verhindern oder doch beeinträchtigen. Es ist ein Beispiel dafür, wie menschliches Können mittels der

Technologie sich an der Welt der Gene zu schaffen gemacht hat und sogenannte „Protease Inhibitors“¹ erzeugt hat, die das Verhältnis zwischen meinem Körper und dem AIDS-Virus buchstäblich verändert haben. Während mein Körper einst vor meinen eigenen Augen zu zerfallen begann, funktioniert er jetzt sehr gut. Er ist ein tätiger Körper.

TNG: Ihre Beschreibung des 'Zerfalls' ihres Körpers vor den eigenen Augen erinnert mich an die Relevanz des Abgründigen (abjection) in den 80er und frühen 90er Jahren sowie daran, dass das Abgründige nicht mehr ein so nützlicher oder gängiger Modus für die Kunst der Mitte der 90er Jahre ist. Abgründige Kunst (Object Art) scheint irgendwie auf diese Zeit zurückzugreifen. Zur Zeit leben wir in einem anderen Paradigma, in dem es um den „tätigen Körper“ der biotechnologischen Forschung geht, und deshalb werden verschiedene Vorstellungen davon erzeugt, was wir „von Natur aus“ sind. Und eine solche Vorstellung des Körpers hat Zukunft; es geht eigentlich um die Zukunft.

CUCHER: Richtig, in der Mitte und gegen Ende der 80er war, in Bezug auf AIDS, die Abgründigkeit des Körpers Zeichen seiner „Wahrheit“. Der Körper ließ sich mit anderen Ansatzpunkten nicht verstehen, weil wir nur Krankheit und Tod kannten. Und nun ist mein Leben mit AIDS als gut funktionierender Körper mit Zukunftsperspektive meine Realität.

AZIZ: Und wir beide zusammen haben Sammys Krise mit seinem Körper durchgemacht; obwohl es sein Körper ist, der unmittelbar betroffen war – betraf der psychologische Terror uns beide. Aber von diesem Unterschied zwischen der Erfahrung des verfallenden Körpers und dem tätigen/wiederbelebten Körpers her gesehen, ist es irgendwie interessant, dass sich unsere Arbeiten immer mit dem sehr Anziehenden und dem vollkommen Abstoßenden beschäftigen.

TNG: Wie würden Sie das derzeitige Werk *Chimera* beschreiben? Obwohl sie am Anfang abgründig aussehen mögen, scheinen die Bilder eher um ein Entstehendes als um ein Verfallendes zu gehen; eine Art Verwandlung.

CUCHER: Ich denke, Sie haben recht. Es geht nicht um den Verfall, sondern um die Geburt. Die Geburt einer neuen Form, einer neuen Möglichkeit, die schrecklich sein mag; aber wir kennen sie noch nicht. Wir sagen, dass wir mit einer nach-benjaminschen Ästhetik arbeiten, indem wir an die Möglichkeit einer neuen Aura denken. Während, nach Benjamin, das Zeitalter mechanischer Reproduzierbarkeit den Verlust der Aura eingeführt hat, verspricht das Zeitalter biotechnischer Reproduzierbarkeit die Hervorbringung einer neuen Art von Aura.

TNG: Im Hinblick auf die Beziehung der derzeitigen Werke zum Körper werde ich an den delezueschen Begriff des Körpers ohne Organe erinnert, der gegen En-

de der 80er und in den frühen 90er Jahren so einflussreich war; weil ihre *Chimera* eigentlich Organe ohne einen Körper sind, nicht wahr?

AZIZ: Ja, sie sind die Organe, die keinen Körper gefunden haben! (Lachen)

TNG: Mir war nie ganz klar, was „der Körper ohne Organe“ tatsächlich bedeutet, aber in Anbetracht dieser Bilder, verstehe ich sehr wohl, was Organe ohne einen Körper sind. Was tatsächlich ziemlich relevant für die Welt ist, in der wir jetzt leben – in der es die Möglichkeit gibt, Organe aus Stammzellen zu erzeugen, usw.. Aber die organartigen Körper-Wesen, die in der *Chimera* Serie erscheinen, sind genau das, was die Verwandtschaft mit dem Surrealismus hervorruft. Wie Sie sagen, sie sind unheimlich, aber unheimlich im Kontext einer biotechnologischen Wirklichkeit. Ich verwende Donna Haraways Begriff des „cyborg surrealism“, um solche Werke zu beschreiben.

AZIZ: Damit könnte man beschreiben, wie wir die Plastiken in *Plasmorphica* (die diesen Arbeiten vorangehenden Werke) angegangen sind. Sie wurden mit dem modernistischen Verfahren der Assemblage gemacht: Wir haben verschiedene Materialien zusammengefügt, um eine neue Form zu schaffen, und dann haben wir sie mit einer Plastikhaut bezogen.

TNG: Was den Sinn der verschiedenen Teile auslöscht – das modernistische Verfahren von Collage oder radikaler Montage, mittels dessen man den Verbindungen begegnet! Indem Sie sie mit einer Plastikhaut zudecken, löschen Sie sozusagen die Verbindungen aus. Sie entziehen die Basis, die solchen Assemblagen zugrunde liegt: verschiedene Materialien oder Gattungen so zusammenzufügen, dass sie schockieren. Mit *Plasmorphica* haben Sie angefangen, diese Idee der Schaffung neuer Wesen zu untersuchen. Wie das Ungetüm Frankenstein, nur ohne Nähte!

AZIZ: Ja, die Plastiken in *Plasmorphica* bestehen aus Elektronik- und Konsumergütern, die auf völlig absurde Weise zusammengefügt sind. Ohne die früheren Assemblagen hätten wir das gegenwärtige Fotoprojekt nicht machen können. Aber ich muss betonen, dass es uns wichtig scheint, dass diese Hybridwesen aus den Materialien entstehen, die uns buchstäblich umgeben. Die ursprünglichen Plastiken wurden aus Dingen gebastelt, die man bei Radio Shack oder in der Canal Street oder im Office Depot gekauft hat. Mit anderen Worten: Dies sind die Formen, mit denen wir leben, nur umgewandelt durch das Assemblageverfahren und dann wieder fotografiert und noch weiter umgewandelt.

CUCHER: Und deshalb erscheint uns der Titel *Chimera* so passend, weil die Assemblagen eine besondere Art der zeitgenössischen Hybridwesen sind, wie das Geschöpf mit dem Körper einer Ziege und dem Kopf eines Löwen, aber bei uns ist es eine computer mouse anstelle eines Kopfes und ein Telefon anstelle des Kör-

pers. Und die computer mouse und das Telefon sind mit dem menschlichen Körper assoziierte technologische Prothesen, was uns auch sehr wichtig ist.

TNG: Wie ich vorhin angedeutet habe, Ungetüm ist der allgemeinere Begriff, der oft eine Hybride bezeichnet, wie z.B. das Ungetüm Frankenstein, das aus dem Fleisch mehrerer toter Körper zusammengefügt wurde. Aber Ungetüme werden auch mit medizinischen Anomalien assoziiert und wurden oft als Figuren in den theoretischen Gebilden der 80er und der frühen 90er benutzt; es war eine sehr viel 'gotischere' Periode. Mir gefällt Ihre Verlagerung vom Begriff des Ungetüms in den der Chimeras, was auf die Arten der Verwandlungen hindeutet, die wir hier besprechen. Solch ein Unterschied zwischen Bezeichnungen lässt dieselbe Abwendung vom Abgründigen erkennen, die wir früher erwähnt haben. Außerdem bezieht Chimera sich speziell auf die Fabula des Mythos. Es erinnert mich daran, wie Donna Haraway (mit ihrer Theorie) oder Matthew Barney (mit seiner Kunst) den Mythos verwenden, um sich in neuen Bahnen dort zu bewegen, wo wir noch nicht sind, aber in deren Richtung wir uns mit der Biotechnologie und den neuen Vorstellungen dessen, was 'menschlich' ist, bewegen. Und beim Betrachten verwandeln sich die Dargestellten in der *Chimera* Serie in so viele verschiedene Objekte. Ich sehe amputierte Glieder sowie fremde Kreaturen, surrealistische Objekte, usw.

AZIZ: Wir wollten sie als Figuren vorstellen – ein Bild entwickeln, das zum Symbol wird. Wir versuchen, das Vokabular einer Bildsprache auszubauen. In der Tat bringt mich das zu der Erkenntnis, dass es nicht nur um eine Hybride in den Darstellungen geht, sondern auch darum, dass wir ein hybrides künstlerisches Verfahren verwenden. Mit anderen Worten: Es ist sehr wichtig, diese Werke (einschließlich der Plastiken) als eine Praxis zu betrachten, die die Skulptur, die Fotografie und digitale Verfahren verschmilzt.

CUCHER: Aber in noch präziseren Worten: Jemand sagte uns neulich, dass diese *Chimeras* ihn an die Teile eines fremden Spieles erinnern, die zu Fetischen umgewandelt worden sind – wie in einem Schachspiel. Und wir sind sehr zufrieden mit einer solchen Deutung, weil alle Figuren im Schachspiel von symbolischer, fast animistischer Bedeutung sind. Und wir sind sehr interessiert an der Entdeckung einer Poesie und einer Art Tiefe für diese neue biotechnologische Welt, in die wir jetzt hineinkommen. Wenn überhaupt, dann ist es *das*, was diese Werke versuchen anzugehen.

TNG: Und was ist mit den Interiors?

AZIZ: Die *Interiors* sind unsere neuesten Werke. Sie ergeben sich nicht unmittelbar aus der *Plasmorphica* Serie, wie die *Chimeras*. Sie entsprechen einem neuen, noch lyrischeren und poetischen Ansatzpunkt und gleichzeitig bewahren sie den Sinn tief psychologisch geprägter Objekte. Trotzdem sehen wir eine Verwandtschaft mit der *Dystopia* Serie.

TNG: In welchem Sinne?

AZIZ: In dem Sinne, dass der Betrachter oder die Betrachterin mit einem Hautinnenraum oder -einschluss konfrontiert wird. Aber in diesem Fall besetzen die Betrachter metaphorisch den phänomenologischen Raum des Fotos. Die 17 *Dystopia* Serie waren Porträts des Äußeren von Subjekten, die sich „nach innen“ gekehrt haben.

TNG: Ich habe immer empfunden, dass sie Subjekte beim „Implodieren“ waren. Mit anderen Worten: Sie erscheinen so gedämpft und in-sich-gezogen, dass im Grunde das Organ, das sie mit einer Außenwelt hätte verbinden können (und mit Hilfe dessen sie nach außen hin hätten kommunizieren können), bereits verkümmert war.

CUCHER: Vielleicht. Aber diese Innenräume versinnbildlichen die Vorstellung eines 'Insichgekehrtheits' in eine phänomenologische Erfahrung der Welt. Daraus ergeben sich sowohl ein Verwirrungsgefühl als auch das Gefühl, dass man im eigenen Körper ist. In *Megalopolis* verwendet Celeste Olalquiaga den Begriff der 'psychaesthesia', die sie von Roger Caillois' Essay „Mimicry and Legendary Psychesthesia“ (1938) genommen hat.² In ihrem Buch beschreibt sie ein Subjekt, das unfähig ist, die Grenzen des eigenen Körpers festzulegen – ein Subjekt, das sich in der es umgebenden ungeheuren Weite verloren hat.

TNG: Bezieht sich Caillois' Essay nicht auf Insekten, deren Außenflächen sich verwandeln, indem sie das Muster eines Stockes, eines Blattes oder einer Blume (abhängig davon, worauf sie sich befinden) nachahmen, um mit ihrer feindlichen Umwelt zu verschmelzen und darin zu verschwinden?

CUCHER: Ja. Uns interessiert wie Olalquiaga Caillois' Erörterung des psychologischen Begriffs 'psychaesthesia' als Metapher für die heutige, zeitgenössische oder postmoderne Erfahrungswelt im allgemeinen anwendet. In seiner Auseinandersetzung mit der postmodernen Architektur geht Frederic Jameson auf eine ähnliche Wirkung ein, bei der die Wechselwirkung zwischen den widerspiegelnden und den durchsichtigen Flächen eine Verwirrungserfahrung erzeugt, so dass das Subjekt die Umgebung vom Innenraum nicht mehr unterscheiden kann. Diese ursprünglich genau festgelegte Grenze wird verwischt. An Caillois' Beispiel aus der Insektenwelt gibt der 'psychaesthetische' Organismus die eigene Identität auf und nimmt die Zeichen der Umgebung als eine Form der Tarnung an. Unsere *Interiors* sind vielleicht eine Art umgekehrter 'psychaesthesia', wobei die Umgebung vollkommen ins Bewusstsein des Subjekts verschwindet.

TNG: Das Bewusstsein des Subjekts oder die Wahrnehmung des Subjekts?

AZIZ: Entsteht Bewusstsein nicht aus Wahrnehmung?

TNG: Das, was Sie beschreiben, entspringt der Romantik – aber einer Romantik, die vielmehr durch das Wesen der neuen Technologie digitaler und virtueller Wirklichkeiten als durch das psychologische oder emotionale BetrachterInnen-subjekt hervorgerufen wird.

AZIZ: Vielleicht ist es dies, wofür wir uns interessieren – eine Art Romantik der Kommunikationstechnologie. Sicherlich sind so unsere Erfahrungen mit Cyberspace, in dem ein ganzes Weltall der Information vom digitalen Netzwerk umfasst und vom Benutzer verinnerlicht wird. Man mag auch an einen heutigen Trend in der Architektur denken, der die Computertechnologie verwendet, um Gebäude mit dem menschlichen Körper zu „verknüpfen“.

CUCHER: Am MIT (Massachusetts Institute of Technology) und anderen Institutionen spricht man von empfindungsfähigen Räumen, die so angelegt sind, dass sie fast zur prothetischen Umwelt des Menschen werden.

TNG: Sie wissen ja, das ist die eigentliche Ableitung des Begriffs 'cyborg' aus der Weltraumforschung. Manfred E. Clynes und Nathan S. Kline benutzten 1960 das Wort 'cyborg', um das Verfahren vom Anpassen der menschlichen Körperfunktionen an die Lebensumstände in einer neuen Umwelt – dem Weltraum – zu bezeichnen. In den cyborg wurden exogene Bestandteile (ob chemische, elektronische oder technologische) aufgenommen, welche die Selbstregulation des Körpers über die natürliche biologische Leistungsfähigkeit hinaus in die feindliche Umwelt – außerhalb des Körpers – ausbauen.

AZIZ: Das haben wir nicht gewusst – mir scheint, dass dies aus der Perspektive des 21sten Jahrhunderts eine erste einfache Version von dem ist, was wir jetzt hier diskutieren. Unsere *Interiors* bringen die 'psyschaesthetische' Utopie, die sich so viele *techno-* und *virtual-reality*-Gurus ausdenken, zu ihrem logischen Schlusspunkt und erfüllen den Traum von einem regressiven, mütterleibartigen Raum, in dem es keinen Unterschied mehr zwischen Subjekt und Umwelt gibt – in dem die Interaktion ein einziger steter Strom der Sinnesdaten ist.

CUCHER: Aber ich will betonen, dass die *Interiors* keineswegs Darstellungen von diesen verschiedenen Cyborg-Theorien sind. Uns interessiert vielmehr die Suche nach einer visuellen Poesie, die eine psychologische Reaktion in den BetrachterInnen erzeugt. Sicher mögen diese Bilder unsere momentane Zeit widerspiegeln, aber wir hoffen, dass sie dauerhaft über unser Zeitalter hinaus wirken. In der Tat versuchen wir, uns dem Mythosraum zu nähern, auf den Sie vorhin hingewiesen haben.

AZIZ: Als rein mythisches Bild sind die *Interiors* wie „Spiegel aus Fleisch“.

TNG: Und was genau bedeutet das? Dass die Haut selber eine widerspiegelnde

Fläche oder ein Spiegel ist, wie im Beispiel der Nachahmung bei gewissen Insekten im Wald oder im Fall des psychologischen Zustandes von 'psyschaesthenia'?

CUCHER: Eigentlich all dies Obengenannte. Es ist genau die Mehrdeutigkeit, die sich aus dem Arbeiten mit Bildern der Haut ergibt, weil die Haut so sinntragend ist. Und wir versuchen einfach, zur Geschichte dieser Bedeutungen beizutragen und diese Assoziationen zu erweitern, nicht nur indem wir entnehmen, was wir um uns herum erfahren, sondern auch indem wir unserer Einbildungskraft nachgeben.

(Übersetzung von Devin Fore und Angela Rosenthal)

- 1 „Protease-Inhibitoren“ sind Substanzen, die die Zerstörung von Proteinen verhindern und somit der Vermehrung des Human Immunodeficiency Virus (HIV) entgegenwirken.
- 2 Ins Englische übersetzt von John Shepley in *October* 31, Winter 1984.