

Bridget Baker | Steglitz House

Eröffnungsrede von Dr. Irene Below, Kunsthistorikerin, Werther/Westf.

Bridget Baker - BB

Die 1971 in East London in Südafrika geborene Künstlerin lebt und arbeitet heute wieder in East London – allerdings diesmal in dem gleichnamigen Stadtteil Londons in England. Sie gehört zu den transnational agierenden KünstlerInnen aus peripheren Ländern, die Arbeitsmöglichkeiten und Gastaufenthalte an ganz unterschiedlichen geographischen Orten suchen und finden. Auf der DOCUMENTA 13 war dieser neue Künstlertypus sehr präsent. Wie für viele Künstlerinnen und Künstler dort findet auch bei Bridget Baker die Mobilität ihr Pendant in einer flexiblen intermediären künstlerischen Praxis unter Einschluss von Foto und Film. Die in Kassel bestimmenden Themen „Erinnern und Vergessen“ und „Katastrophen und ihre Folgen“ spielen auch bei BB, wie sich die Künstlerin als Institution und Markenzeichen häufig nennt, eine bestimmende Rolle. Dabei sind zwei traumatische Erfahrungen für ihre Arbeit bestimmend: das Aufwachsen in Südafrika während der Zeit der schärfsten Apartheid und der plötzliche frühe Tod des Vaters, als sie 5 Jahre alt war. Im privaten wie im öffentlichen Raum verbarg sich hinter einer scheinbar heilen, geordneten Fassade eine bedrohliche, unverständliche Welt voller Abgründe, nur scheinbar gebannt durch Schweigen und Verdrängen. Die Unsicherheit über diese Welt sowie Fragen nach der Identität und dem Verhältnis von eigener und fremder Wirklichkeit wurden zum Ausgangspunkt für BBs künstlerische Arbeit, und bis heute geht es in ihren Arbeiten um Vergessen und Erinnerung, Fiktion und Realität.

Angestoßen werden sie häufig durch eher unscheinbare/unverdächtige alltägliche Objekte oder Situationen, auf die BB meist zufällig trifft, die sie findet. Dieses Finden ist im Unterschied zu einem gezielten Suchen, einer Untersuchung im Sinn wissenschaftlicher Praxis, ein wichtiges Merkmal für Bridget Bakers künstlerische Strategien. Fundstücke werden zu Indizien, öffnen den Blick in tiefere, vorher unsichtbare, verborgene Schichten, in manchmal auch bewusst vertuschte Zusammenhänge. Betrachterinnen und Betrachter, die sich auf ihre Arbeiten einlassen, werden ebenfalls aus gängigen Sichtweisen herauskatapultiert und gewinnen Einblicke in das geheime Leben der Dinge und Menschen und damit neue Perspektiven auf die Welt.

BB und Bielefeld

Auch Bielefeld hat BB gefunden. Die Geschichte, wie es zu diesem ersten Gastaufenthalt in Europa und zu der engen Verbindung mit Bielefeld gekommen ist, ist typisch für Bridget Bakers Lebenshaltung und Arbeitsweise. Im Jahr 1996 - zwei Jahre nach den ersten freien Wahlen, die Nelson Mandela zum Präsidenten machten - schloss Bridget ihr Kunststudium an der angesehenen, aber erzkonservativen Buren-Universität in Stellenbosch ab mit dem Bachelor und einem einjährigen Zusatzstipendium als Auszeichnung für herausragende künstlerische Leistungen. Nun konnte sie endlich im liberaleren Kapstadt an der Michaelis School of Arts der UCT (Universität Kapstadt) weiterstudieren. Sie erhielt dort zwei Jahre lang das Irma Stern Stipendium - eine testamentarische Stiftung der bedeutenden südafrikanische Malerin des letzten Jahrhunderts zur Förderung junger Künstlerinnen und Künstler. Zwei Gemälde dieser Künstlerin hatte ich 10 Jahre zuvor im Rahmen eines Lehrforschungsprojekts im Depot der Bielefelder Kunsthalle entdeckt – ein ebenfalls unvorhergesehener Fund, der meine Sicht auf Kunst und Kunstgeschichte im Kontext postkolonialer Fragestellungen grundlegend veränderte. Und er führte dazu, dass ich mehrfach auf Irma Sterns Spuren nach Südafrika reiste und die Kunsthalle Bielefeld im Winter 1996/97 zur ersten großen Irma-Stern-Ausstellung in Europa bewegen konnte. 1997 arbeitete Bridget Baker im Irma Stern Museum, das der Universität gehört. Sie war dabei, als Irma Sterns Arbeiten von der Bielefelder Ausstellung wohlverpackt in großen und stabilen Holzkisten (aus dem gleichen Bauholz wie das hier installierte Haus) zurück kamen. Eine solche Kiste kaufte sich Bridget. In ihrem Atelier in Woodstock hatten Bridget und alle, die sie dort besuchten, diese Kiste mit der Aufschrift „Kunsthalle Bielefeld“ nun vor Augen - und lasen immer wieder diesen unbekanntes Ortsnamen. Irma Stern und dieser Kiste sind BBs enge Beziehungen zu Bielefeld und zu vielen Menschen hier zu verdanken. Denn in dem Kunstprojekt und Künstlerhotel des Konzeptkünstlers Barent de Wet, in das ich mich 1999 zu einem weiteren Forschungsaufenthalt eingemietet hatte, lernte mich Bridgets Freund Tim kennen. Elektrisiert, als er hörte, dass ich aus diesem unbekanntes Ort Bielefeld käme, verständigte er Bridget, sie kam und so entstand unsere Freundschaft. Daraus ergaben sich dann BBs 3monatiger Aufenthalt im Jahr 2000 als 50. Gastkünstlerin bei Artists Unlimited und ihre erste umfangreiche Einzelausstellung zum Abschluss. Es folgte ihre Performance 2005 aus Anlass des 20jährigen Bestehens der Artists und last but not least die Ausstellung heute. So wurde auch hier ein gefundenes Objekt zum Wegweiser.

Nach Bakers Engagement in öffentlichen Kunstprojekten nach dem Ende der Apartheid wird ihr zentrales Thema zunächst ihre eigene Sozialisation innerhalb einer religiös geprägten weißen Mittelstands-Familie. Analog zur Arbeit der südafrikanischen Wahrheitskommission hat sie das beschrieben als „a reconciliation process with my own history“. Materielle Relikte (Fotos, Urkunden, Zeugnisse etc.) werden zu Indizien für das Trauma des verdrängten Verlusts des Vaters, für unsichtbare familiäre Machtstrukturen und für religiöse und weltliche Übergangsriten. Diese materiellen Spuren bilden die Fahrten zu ausgeblendet kindlichen Wahrnehmungen und Gefühlen. Sie ermöglichen es, die eigene Lebensgeschichte neu zu verfolgen und einen Pfad durch das Dickicht von Erinnertem und Vergessenem, von Verschwiegenem und Verdrängtem zu finden. So entsteht eine Zeichen- und Bilderwelt, die davon berichtet, wie ein Kind geformt, wie Gehorsam erreicht und ein Machtgefüge konstruiert wird. Die Fundstücke und Alltagsgegenstände bilden nicht nur den Ausgangspunkt der künstlerischen Arbeiten, sie werden vielmehr transformiert durch unterschiedliche Strategien – Verwendung finden Techniken häuslicher Handarbeit wie Stricken und Sticken ebenso wie technischen Reproduktionsmedien, insbesondere Foto und Film und performative Elemente. Die umfangreiche vierteilige Bielefelder Ausstellung 2000 mit dem Titel *As if you've never seen it before* zeigte das eindrucksvoll und bedeutet eine wichtige Station in ihrer Werkbiographie. Der Ausstellungstitel war mit einem copyright-Zeichen versehen, ebenso der Satz auf der Einladungskarte *Bridget Says, an den sich unterschiedlichen Botschaften anschlossen*. Es kehrte auf der öffentlichen Plakatwand in der Viktoriastr. vor der Galerie wieder mit dem Text *Whose Life are you repeating?* und der Aufforderung zu einer schriftlichen Reaktion.

Hieraus entwickelt BB in den folgenden Jahren die *Official BB Projects* (2001-2005), Kampagnen, die zwischen Botschaften einer höheren, vielleicht gar überirdischen Instanz und Werbung oszillieren. In eigens für den jeweiligen Zweck entwickelter professioneller Kleidung und Accessoires interagiert die Künstlerin in diesen Projekten performativ und direkt mit dem Publikum: so unterzog sie 2005 im *Official BB Mittens Project* im Hochbunker in Bielefeld die Hände der BesucherInnen einer Schönheitspflege mit Wachs. Parallel entwickelte sie seit 2003 die Kampagne *Only you Can* im öffentlichen Raum in Kapstadt. Aus ihr gingen die großformatigen Foto-Triptychen *The Blue Collar Girl* (2004 – 2006) hervor, von denen einige in der Berliner NBK im Rahmen einer Schau südafrikanischer Fotografie gezeigt wurden. Blau gekleidete Schwestern von *Wonder Women* – die tauchte schon in einem früheren Projekt auf - bestehen weltweit (in Kapstadt und Gent, Maputo und Neu-Delhi, auf dem Saleina Gletscher im Wallis und in Durban) abenteuerliche Aktionen. Sie werden im Stil von Farbfilmern der 1950er Jahre vor Augen geführt und enden jeweils im letzten Bild mit der Botschaft „Only you can“.

Diese Ansätze hat BB in den folgenden Schwarz-weiß-Filmen konsequent weiter entwickelt - in *The Pilot* (2007/08) orientiert an der Ästhetik der Bergfilme der 1920er Jahre von Arnold Fanck mit den dramatischen Rettungsaktionen *Leni Riefenstahls* und in der Installation und dem hier gezeigten Film *Steglitz House* von 2009/10.

Steglitz House - Was wir heute hier sehen

Wieder war ein Fund der Ausgangspunkt. Bridget entdeckte während eines Arbeitsaufenthalts 2009 in Berlin das in einem Hotel in Steglitz untergebrachte Miniaturmuseum *Arikalex* (seit Anfang 2012 geschlossen und wieder im Privathaus der Initiatorin *Ursula Klingbeil* in Wannsee untergebracht) – mit detaillierten Miniaturnachbildungen von unterschiedlichen Bauten der europäischen Architekturgeschichte, das „Baustile, Einrichtungen und den Wechsel der Mode über Jahrhunderte“ veranschaulichen sollte (www.miniaturmuseumarikalex.com). Hier fand Bridget die ca. 70 cm hohe Miniatur eines aus Backstein errichteten Wohnhauses aus den 1930er Jahren, das dem Film und der Ausstellung den Namen gegeben hat. Im Innern des Hauses zu filmen war nur möglich mit einem Endoskop, einer Digitalkamera in einem schlauchartigen Vorsatz, wie er auch bei medizinischen Untersuchungen verwendet wird. Später hat Bridget den Film auf 16mm kopiert, so entsteht der Eindruck, es handle sich vielleicht doch um „found footage“, um historische Filmaufnahmen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Schwarzweiß-Film wirkt das nächtliche Haus schon auf den ersten Blick merkwürdig fremd und irgendwie unwirklich. Dies wird noch dadurch verstärkt, dass der Film ja im Rahmen der Installation nur schräg von der Seite durch die Fensteröffnungen der in Bauholz nachgebildeten, ebenfalls verkleinerten Wände eines zweiten Hauses zu sehen ist, um das herum die Betrachter stehen. (Seitenverkehrt kann man ihn auch noch auf der Rückwand sehen, deren Fensterausschnitt zugleich die Projektionsfläche abgibt). Die modellhafte Nachbildung gibt sich sofort als ein Gebäude zu erkennen, das nach den Prinzipien der klassischen europäischen Moderne des Bauhauses oder *Le Corbusiers* konzipiert wurde. Im Unterschied zum Haus im Film wirkt es klar und durchschaubar. Der Kontrast zwischen außen und innen könnte kaum deutlicher sein – hier eine statische, klare Konstruktion, im Innern Licht- und Schattenspiele, Bewegung, mal deutlich erkennbare, dann wieder verschwommene Bilder und die Geräusche des altmodischen surrenden Filmprojektors. Gegen Ende des Films wechseln die Proportionen noch einmal, man sieht eine im Verhältnis zum Haus überdimensionale menschliche Hand mit dem Foto eines Hauses, das dem nachgebauten modernen auffallend ähnlich ist.

Was Fiktion und was Realität ist, ist unklar. Deutlich ist nur, dass im Haus, wie in den russischen Matrjoschkas, ein weiteres und noch eines steckt. Eine Gewissheit, dass damit die Tiefendimensionen ausgeschöpft sind, gibt es nicht - schon gar, wenn man als weiteres Gehäuse das Gebäude mit dem Ausstellungsraum hinzunimmt. Mir ist dazu eingefallen, dass wohl allen Menschen die Wohnungen und Räume, in denen sie sich als Kind bewegt haben, ein Leben lang präsent bleiben, obwohl oder vielleicht auch gerade weil es sie längst nicht mehr gibt. Nach außen sind wir halbwegs gut funktionierende Erwachsene, im Innern tragen wir Erinnerungen aus frühen Kindertagen mit uns herum, häufig verbunden mit alten Ängsten, die plötzlich erwachen und eine erstaunliche Intensität besitzen. Und wenn wir lange genug schauen, ähneln wir wahrscheinlich immer stärker multiplen Wesen mit vielfältigen Erinnerungen, werden wir selbst zu Matrjoschkas.

Steglitz House macht sichtbar, dass Erinnerungen zumeist mit Dingen verknüpft sind. Auch wenn die gezeigten Objekte zu großen Teilen aus dem Umfeld der Künstlerin und ihrer Familie stammen, lässt sich das verallgemeinern. Beim Sehen erfahren wir, wie ambivalent das häusliche Umfeld ist. Das „Heim“ scheint gleichermaßen vertraut und „unheimlich“. Der Film beginnt mit Effekten, die einem Hitchcock-Film zu entstammen scheinen. Der Schein der Laterne, die offene Haustür und das im Innern flackernde Licht lassen das Haus belebt, vielleicht sogar bewohnt erscheinen. Doch die offene Haustür und der davor wie unachtsam verlorene Damenhut wirken eher bedrohlich, regen zu Vermutungen und Phantasien über vorangegangene Ereignisse an – vielleicht gab es da ja wirklich eine Entführung oder einen Mord. Im folgenden Gang, mit dem die Kamera durch die vier Räume des Erdgeschosses führt - durch die Küche, das Esszimmer, das Wohnzimmer und das Arbeitszimmer – ist viel zu entdecken – zum einen die reguläre Ausstattung eines ordentlichen, eher spießbürgerlichen Hauses der 1930er Jahre, zum anderen Objekte und Fundstücke, die die Künstlerin dort positioniert hat - Fotos, Urkunden und emblematische, an Siegel oder Familienwappen erinnernde Drucke, die z.T. auch schon in früheren Arbeiten von Bridget Baker auftauchen und sich häufig auf die Eltern beziehen. Daneben hat sie aber auch Fundstücke aus Deutschland eingefügt, auf die sie in Berlin gestoßen ist - so z. B. ein gesticktes DDR-Wappen und einen Kartenausschnitt mit deutschen Namen. Im eher unordentlichen Arbeitszimmer ist die Kamera des Vaters auf einem Stativ zu sehen, eine handschriftliche Notiz, mehrere Pfeifen und eine Flasche mit einer Spirituose und einem Glas. So erhalten wir interessante Aufschlüsse darüber, wie solche Räume geprägt sind und prägen. Es gibt eher durch die Frau bestimmte Räume - so die Küche und das Esszimmer, sehr geordnet mit Nippes unter Glashauben, einem Kuchen auf dem Tisch und einer Zeitung, mit der die Außenwelt ins Haus kommt. Ein Bild gegenüber vom Esstisch mit Segelschiffen zeigt, dass es auch sonst noch eine weite Welt außerhalb des Hauses gibt. Auch die Karten, Staatsymbole, eine Preisurkunde und der Pass verweisen auf staatliche Organe und damit auf die Außenwelt. Im Herrenzimmer scheint jemand rasch aufgebrochen zu sein; vielleicht hat er die Notiz auf dem Block hinterlassen, die auf den geöffneten Schreibtischschubladen liegt. Im Wohnbereich und im Arbeitszimmer finden wir Hinweise auf Menschen - offenbar die, die wir uns hier vorstellen sollen. Bridget hat hier Fotos ihrer Eltern einmontiert.

Insgesamt fungiert der Film damit auch als Vergegenwärtigung eines nicht existierenden Archivs, in dem Bilder und Urkunden aufbewahrt werden, die die Vergangenheit der Familie in einem neuen Licht zeigen können. Dieser Archivcharakter wird noch gestützt durch zwei Farbpostkarten aus den 1950er Jahren mit demselben Sujet – dem Flußlauf des Nahoon River mit der zu East London gehörenden Siedlung, in der der Vater 1958 das Grundstück für das moderne Haus der Familie erwarb, in dem Bridget aufgewachsen ist. Teil eines solchen nicht existierenden persönlichen und stadtgeschichtlichen Archivs ist auch At the Limit - fünf identische Risograph-Drucke nach einer Werbeanzeige aus der East Londoner Zeitung aus dem Jahr 1937, mit der Käufer für die Grundstücke gewonnen werden sollten. Sie zeigen einen von Bäumen gerahmten idyllischen Blick vom Meer her auf den Fluss und dasselbe noch unbebaute Gelände und der Titel deutet an, dass dies der umgrenzte Raum war, durch den das Kind Bridget geprägt wird.

Beim mehrfachen Betrachten der Gesamtinstallation und des 9minütigen Films kann man sich ganz unterschiedliche Geschichten erzählen und wenn man die früheren Arbeiten der Künstlerin kennt, findet man viele Motive, die einem schon vertraut sind und auf ihren privaten Kosmos verweisen. Doch die Fragen, die sich bei der Kamerafahrt durchs Haus stellen, regen zu eigenen immer neuen Fragen und Kombinationen an. Für mich sind es Fragen danach,

- wie uns Räume, Dinge und Geschlechterverhältnisse prägen und bestimmen,
- wie, durch wen und durch welche Objekte die Öffentlichkeit im privaten Bereich vertreten ist,
- welche unbeachteten Dinge die Welt plötzlich in einem anderen Licht zeigen, vertraut und heimelig oder unheimlich und ängstigend.

Und vielleicht regt uns die Ausstellung insgesamt auch an, weniger zielgerichtet zu untersuchen, was wir schon kennen, und inspiriert uns, Funde zum Anlass zu nehmen, um Schritte ins Ungewisse zu gehen.