

ZUHAUSE IST, WO DU BIST

DE

GESPRÄCH ZWISCHEN LYDIA OURAHMANE
UND ELENA FILIPOVIC

EF: *Wo befinden wir uns gerade? Das hört sich vielleicht wie eine alberne Frage an, doch es gibt derart viele mögliche Antworten, die du darauf geben könntest, da dachte ich, es wäre gut hier anzufangen.*

LO: Wir sitzen inmitten des Hausrats, der Möbelstücke und Gegenstände, die einmal meine Wohnung in Algier bevölkert haben. Das Mobiliar und die Mehrzahl der anderen Objekte gehören der Familie meiner Vermieterin, die sie mir als Leihgabe für die Dauer dieser Ausstellung anvertraut hat. In den Schränken und auf den Abstellflächen befindet sich eine Schnittmenge an Dingen, die ich im Laufe meines zweijährigen Mietverhältnisses in der Wohnung angehäuft habe. Verwoben damit sind zahlreiche Stücke, die schon da waren und sich über Jahrzehnte im Leben der vorigen Besitzerin angesammelt haben.

EF: *Das Projekt wirft zahlreiche Fragen auf, doch eine zentrale Fragestellung lautet: Was macht ein Zuhause aus? Ist es die Architektur, die Besitztümer eines Lebens, das an einem Ort gelebt wurde, oder sind es die Erinnerungen, die dort von den Dingen einzeln oder insgesamt generiert worden sind? Und was entsteht, wenn man den gesamten Inhalt – von Fotografien und dem Geschirr über Einrichtungsgegenstände bis hin zu Haushaltsgeräten – aus der Wohnung einer verstorbenen Frau in Algier 2 625 Kilometer in die Kunsthalle Basel umzieht? Ist das Ergebnis auf irgendeine Weise ein Zuhause?*

LO: Mir fiel zufällig eine Tasse in die Hände, die mir mein Vater gekauft hat, als ich in die Wohnung eingezogen bin. Auf der Aussenseite der Tasse steht in einem Herzen eingepreßt der Satz «Zuhause ist, wo du bist». Ich bin mir sicher, es war als Scherz gemeint, jedoch so allgemeingültig, dass es in Massen produziert wird.

Der Gedanke, die gesamte Wohnungseinrichtung von Algier nach Basel zu bewegen, war anfangs genauso unterbewusst wie die Sehnsucht danach irgendwo dazuzugehören. Das übertrug sich dann irgendwie auf die Intensität des Bedürfnisses, aus der Ferne diesen Berg an Zeug tatsächlich umzuziehen. Da ich nicht nach

Algier zurückkonnte, weil die Grenzen geschlossen waren, musste ich mich an gute Freund*innen wenden. Sie übernahmen für mich vor Ort den Prozess des Verhandeln, Auseinanderbauens, Verpackens, der Kontaktaufnahme mit der Spedition, dem Zoll und dem Kultusministerium, aber auch den damit einhergehenden emotionalen Stress, während ich entfernt an den unterschiedlichen Kommunikationskanälen hing. Dabei musste ich zwangsläufig über das Potential nachdenken, das darin steckt, dass sich Objekte bewegen können, Menschen aber nicht.

Ich erinnere mich an ein Gespräch mit meiner lieben Freundin Myriam Amroun (die eine Hälfte von rhizome in Algier ist), das wir zu Beginn der Projektkonzeption führten. Sie sass in meinem Wohnzimmer und wir hatten eine ernüchternde Unterhaltung über ihre Befürchtungen, dass die Geste bedeutete, ich würde nicht wieder zurückkehren. Und dass die Art und Weise, wie ich mit meiner Wohnung umging, sie organisierte und umzog, sich wie eine Sterbefall anfühle. Das brachte mich zu Gedanken über das Gewicht von Gegenständen: Dass Nahestehende deine materiellen Hinterlassenschaften in deiner Abwesenheit organisieren, passiert meist ja nur, wenn jemand nicht mehr da ist. Und dass sie deshalb, nun Entscheidungen treffen müssen über genau jenes Gewicht von Dingen, für die sich die Person, die gegangen ist, entschieden hat zu tragen.

Zuhause ist eine Rückkehr zu Vertrautem, und, um ehrlich zu sein, ich fühlte mich während des engen Austausches mit meinen Freund*innen in Algier, als wir mit dem Projekt anfangen und Probleme lösten, die es emotional wie logistisch aufwarf, mehr zuhause als zwischen den Gegenständen selbst. Langsam begreife ich die Arbeit als etwas, das sich in die Beziehungen eingeschrieben hat, welche die Umsetzung des Projektes angetrieben haben, ganz ähnlich wie das Verständnis der Frage nach dem «Zuhause», als dessen Platzhalter die Gegenstände agieren. Denn die Objekte wurden zu Kontaktpunkten. Ich erinnere mich, dass mir beim Auspacken aufgefallen ist, mit welcher Fürsorge jeder Teller, jedes Glas eingepackt war... Diese Fürsorglichkeit beruht auf Liebe.

EF: *Es scheint, als stehe die Frage nach dem «Zuhause», dem «Heim» wie in Heimat, geradewegs an der Wurzel deines Wunsches nach Algerien zurückzukehren und dich mit dem Land auseinanderzusetzen, indem du ja schliesslich geboren wurdest.*

LO: Seitdem ich das Land in jungen Jahren verlassen habe und oft mit meiner Familie besucht habe, hat sich meine Beziehung zu Algerien unter besonderen Bedingungen entwickelt: Ich wurde durch ein vertrautes Netzwerk geleitet, das mit dem Kontext verknüpft war, in dem meine Eltern sich bewegen, und ich fühlte mich nie richtig in der Lage zu entscheiden, wo ich mich positionieren sollten. Meine Sehnsucht, meine eigene Beziehung zu meiner Heimat zu artikulieren, brachte mich häufig dazu, zurückzukehren und dort lange Phasen alleine zuzubringen, oft unter dem Vorwand der Arbeit. Dieses «Zurückkehren» war konzentriert und verdichtet. Zeit wird schwerer zu berechnen, wenn man unter dem Druck steht, wieder abreisen zu müssen. In diesem Sinn schien es mir wichtig, meinen Körper dorthin zu platzieren, wo er von einer Position der Liebe heraus sprechen kann, anstatt aus der Euphorie von Polarität.

EF: *Einmal dort angekommen, warst du durch die Umstände gezwungen, im Zuhause einer Anderen zu leben, das voll mit ihren Habseligkeiten war...*

LO: Es war die 34. Wohnung, die ich in Algier besichtigte. Der soziokulturelle Subtext, nach dem Frauen selten das Zuhause verlassen (es sei denn, sie sind verheiratet), bedeutete, dass es schwierig war jemanden zu finden, der mir, einer unverheirateten Frau, eine Wohnung vermieten würde.

Oft denke ich über meine Generation nach, die vermutlich nie ein Haus besitzen wird, jenes niedrigschwellige Prekariat, welches Räume von Anderen anmietet, und für welches «Stabilität» etwas Vorübergehendes bedeutet. So wird die ständige Suche nach einem »Zuhause« zu einem Streben, das keine Wurzeln schlägt und nur von kurzfristiger Erleichterung schaffen kann. Wenn man einen Raum besetzt, der sich in Objekten und Mobiliar artikuliert, die einer anderen Person gehören, fängt man an sich einer vorgegebenen Reihe von Gesten anzupassen, die in dem Raum herumgeistern und an denen man seine Gewohnheiten neu ausrichtet. Auf einem Plastikstuhl in der Küche liegt ein Silberblech, das ich dafür benutzte, Tee und Kaffee zu servieren, wenn Freund*innen vorbeikamen. Ich belud es, trug es den Flur entlang und setzte es auf dem Marmortisch im Wohnzimmer ab: eine Handlung, die ich aufgrund der Anwesenheit des Tablett geerbt habe. Ich erkannte das Potenzial des Objekts, eine gender-spezifische Zuschreibung inne zu haben, die mit dem Akt

des Bedienens verbunden ist, wenn man es im Hinblick auf den sehr spezifischen Kontext des häuslichen Lebens betrachtet, welcher dem Konzept der Rollen der Frau im Haushalt vorausgeht. Mein Körper wurde zu einem Vertreter für diese Gesten, der sie verarbeitete, wiederholte und wieder einsetzte.

EF: *Gender-Erwartungen und -Rollen sind folglich ein Unterton dieses Projekts, ebenso wie dies für Nationalismus und Kolonialismus gilt. Dem Gebäude, in dem du gelebt hast, haftet eine Geschichte an, die zu Letzterem etwas zu sagen hat. Kannst du mir davon erzählen?*

LO: Das Haus, in dem die Wohnung ist, wurde im Jahr 1901 erbaut. Es war eines der ersten Gebäude, das von Frankreich in Auftrag gegeben wurde, als es anfangs das Zentrum von Algier zu entwickeln. Es liegt an der zweitnächsten Strasse am Seezugang der Stadt. Frankreich war es wichtig, Algerien von der Fassade her für sich zu beanspruchen und dass die Städte wie in Frankreich aussahen, wenn man mit dem Schiff ankam. Architektonischer Kolonialismus legte grössten Wert auf Sichtachsen. Die Blaupausen der Haussmann'schen Wohnungen wurden von Paris aus auf die algerische Landschaft übertragen. Allerdings ohne die geologischen Unterschiede zu berücksichtigen, die sonst den architektonischen Entwurf bestimmen würden, weshalb sich der Untergrund des Gebäudes bewegt. Das ist die Ursache, warum so auffällig viele Gebäude in Algier derart zugespitzt sind. Sie werden zu Dreiecken, weil der Bodengrund abfällt. Ich war erstaunt von der Weigerung die Baupläne für jene Wohngebiete an die natürlichen Gegebenheiten anzupassen, um komfortables Wohnen zu ermöglichen. Der Grund war einzig und allein, dass die Fassade für die Kolonialherr*innen Priorität hatte. Das brachte mich dazu über einen Raum nachzudenken, der in ein Gebäude gezwungen wird, um eine Parallele zum Prozess der Kolonialisierung herzustellen.

Es ist wichtig zu erwähnen, dass die Möbel ursprünglich aus Deutschland kamen und in Algerien kurz nach der Unabhängigkeit eintrafen. Man kann auf einigen Schränken die Etiketten mit den deutschen Adressen erkennen. Wahrscheinlich wurden sie gekauft, als die Eigentümerin vor ihrer Scheidung in Deutschland lebte. Sie kehrte mit dem Hausrat, den sie mit ihrem ehemaligen Gatten geteilt hatte, nach Algier zurück und lebte (allein) weiter zwischen den Möbeln aus dieser geschiedenen Ehe... Ich habe oft an die Erinnerungen gedacht, welche diese Gegenstände wohl für sie aufbewahrten und welches Hindernis sie darstellen für die Chance, die Vergangenheit hinter sich zu lassen.

EF: *Das neue Projekt ist eine stringente Weiterführung vorangegangenen Arbeiten von dir und ihrer Be-*

schäftigung mit Fragen zu Körpern: wie Kolonialgeschichten aufhören geschrieben wird, sich aber auch in sie einschreibt, wie sie Widerstand leisten, wie sie Erinnerung abbilden, wie sie von Verwaltung, Nationalismus oder Xenophobie diszipliniert werden...

LO: Bürokratie ist ein Werkzeug der Unterwerfung und Versklavung. Sie rationalisiert ihre «Ordnung», welche bestimmte Menschen aus der Gesellschaft ausschliesst und Widerstand hiesse in diesem Zusammenhang, nicht mehr zu funktionieren. Diese Art der Disziplinierung wird zu einer psychologischen, gestärkt vom Anspruch dieser stets Folge zu leisten, und hat sich das einmal festgesetzt, wird es meist unausgesprochen, unsichtbar und «normal». Der Körper wird zum Ort, an dem diese Verordnungen kritisch verhandelt werden. Dementsprechend arbeitet er ständig daran, sich anzupassen, um zu überleben.

EF: *In deinem Fall ist der «Körper» nie eine abstrakte Entität. Du setzt den deinen stets aufs Spiel, wenn es darum geht, zu diesen Fragestellungen, Position zu beziehen. Für unterschiedliche Projekte hast du dir selbst einen Zahn gezogen (und einen goldenen an seiner Stelle implantiert), dir alle Haare abgeschnitten, offengelegt, wie deine Familie versucht hat die französische Staatsbürgerschaft durch das «Blutrecht» (droit du sang) zu erlangen. Jetzt hast du all deine Besitztümer (sowie die einer anderen Frau) im Namen der Kunst in die Kunsthalle Basel umgezogen.*

LO: Es ist schwer, die Notwendigkeit zu erklären, und doch ist die Arbeit für mich eine Lebensader. Und so wird mein Körper zu ihrem Austragungsort.

EF: *Um das noch ein wenig weiterzuverfolgen, möchte ich an ein Interview erinnern, indem du die Erfahrung der Emigration als einen «Prozess körperlicher Gewalt, aus einer Situation gerissen zu werden, aber auch eine Weise zu verstehen, was es heisst, dass unser Körper in einem Raum existiert» beschreibst. Ich kann nicht anders, als diese Beschreibung auf das anzuwenden, was du hier getan hast: die Emigration der Dinge zu forcieren, deiner sowie die Sachen einer anderen Frau, deren eigene Emigration ebenfalls in diesem Projekt herumspukt.*

LO: Ich dachte, dass die materiellen Auswirkungen erst zu spüren wären, wenn der Haushalt in Basel kommt und ich anfangs, auszupacken und den Grundriss der Wohnung aus dem Gedächtnis rekonstruiere. Nahezu unmittelbar wurde mir dann klar, dass das, was ich getan hatte, das Gegenteil von dem bewirkte, was ich mir vorgestellt hatte. Ich dachte, es würde sich ein Gefühl der Wiedervereinigung einstellen, als träfe man

einen geliebten Menschen nach langer Zeit wieder. Die Begegnung erwies sich jedoch als befremdlich, und ich fühlte mich nicht imstande irgendetwas wiederzuerkennen. Möglicherweise war das auf den anfänglichen Schock zurückzuführen, der ebendiese Frage zum Problem machte und für das erst noch eine Form von Artikulation finden musste.

Ich ging dazu über, alles sorgfältig auf Basis meiner Erinnerung zu arrangieren. So also ob, wenn alles an seinem rechtmässigen Platz stehen würde, es mir möglich sei, eine für mich verständliche Aussage zu finden, welche in der neuen Umgebung Sinn ergäbe. Als würde ich versuchen, ein Missverständnis aufzuklären. Doch in vielerlei Hinsicht wurde das Projekt dann zu einem Spiegel...

EF: *Mit Blick auf die Wohnungstüren, die du aus ihrem architektonischen Zusammenhang heraus genommen hast und hierher transportiert wurden, hast du mir einmal sinngemäss geschrieben: «Nur wenn etwas nicht mehr seine Funktion erfüllt, kann man seine Mechanismen offenlegen.» Das scheint mir genau das zu sein, was du mit jedem Gegenstand in der Ausstellung getan hast – ihn aus seiner Alltagsfunktion herauszunehmen und offenzulegen. Fangen wir mit den Türen an.*

LO: Die hölzerne Tür ist die ursprüngliche Wohnungstür aus dem Jahr 1901. Die Metalltür wurde während des Bürgerkriegs zwischen der Regierung und islamistischen Rebellengruppen in den 1990er-Jahren hinzugefügt. Obwohl in Algier eine strenge Ausgangssperre durchgesetzt wurde, kam es nachts immer wieder zu Entführungen. Niemand wusste, auf welcher Seite die eigene Nachbarin bzw. der eigene Nachbar stand, ob sie Rebell*innen oder Polizeispitzel waren, die Leute fälschlicherweise denunzierten. Das Epizentrum jenes Konflikts vernichtete jegliches Vertrauen innerhalb der Gemeinschaft. Dementsprechend war die Verstärkung der Wohnungstür ein Akt der Angst. Neben dieser historischen Bedeutung wurden die Türen durch den Ausbau als Schwelle deaktiviert. Dadurch trat die Gewalttätigkeit ihres Umzugs und zugleich ihre Verwurzelung als Gegenstand der Furcht zutage.

Ich habe mir oft überlegt, was ich tun würde, wenn eine unmittelbare Bedrohung auf der anderen Seite dieser Tür aufträte. Wie würde mein Fluchtplan aussehen, wenn ich durch neun Schlösser und zwei Türen im dritten Stockwerk geschützt war, dies mir jedoch lediglich etwas Zeit gewinnen würde?

EF: *Hinter der Neuplatzierung und der Ausleihe jener neun Schlösser und zweier Türen sowie Tausender anderer Objekte stehen Wochen angefüllt mit Verhandlungen und verschiedenen Ebenen an Bürokratie und auch das, würde ich sagen, ist das Werk.*

LO: Darin besteht tatsächlich der Grossteil der Arbeit... Das ununterbrochene Verhandeln bedeutet, dass jeder Tag gänzlich neue und häufig überraschende Umstände brachte. Als zum Beispiel Khaled Bouzidi (die andere Hälfte von rhizome) und ich uns darum kümmerten, wie man die Objekte umziehen kann, und die ersten Optionen ausgeschöpft hatten, realisierten wir, dass wir die Wohnung als Kunstwerk bei ONDA (Office national des droits d'auteur et des droits voisins, algerische Gesellschaft für geistige Eigentumsrechte) registrieren lassen und so die Tausende von Haushaltsgegenständen als Kunst transportieren lassen konnten. Das beinhaltete, dass wir die Wohnung als künstlerische Installation eintragen mussten, was bislang keine Kategorie zur Registrierung war. Khaled nahm an zahlreichen Treffen im Büro von ONDA teil, wo sie die Geschichte des Ready-made diskutierten und schliesslich übereinkamen, dem Registrierungsformular eine neue Rubrik hinzuzufügen, unter welche die „Installation“ fiel, so dass wir die nötigen Formulare erhielten, um den gesamten Hausrat als Kunst zu transportieren.

In Wirklichkeit erfordern Transaktionen dieser Art noch sehr viel mehr an Verhandlungsarbeit, um Spielraum zu gewinnen. Doch über den Papierkram und die grenzenlosen Formalitäten hinaus sind die zwischenmenschlichen Beziehungen fundamental für die Offenlegung dieser Systeme, die in komplett glaubensbasierten Ritualen des Austausches wurzeln.

EF: *Apropos Glaube, kannst du etwas zu dem Titel Barzakh sagen?*

LO: *Barzakh* ist das arabische Wort für den Limbus, das Zwischenstadium. Zahlreiche Übersetzungen geben ihn als Ort wieder, an dem die Seele wartet, irgendwo zwischen Leben und Tod, ein physikalischer Raum, ein schmaler Landstreifen zwischen zwei Meeren, eine Zufluchtsstätte. Doch es ist auch ein Ort des Gerichts, wo die Seele wartet, während das Urteil über ihre irdischen Taten gefällt wird.

Genauso wie mein Zuhause zu einem Wartesaal geworden ist – es pausiert und durch die Veränderung seines Nutzens kommt es erst wieder in Gang. Ich bemühe mich herauszufinden, warum ich das denke, denn die Art und Weise, wie ich daran gehindert wurde zurückzukehren (aufgrund der COVID-19-Massnahmen), hat mich dazu gebracht, mir selbst diesen Raum zu versagen, selbst wenn ich zurückkehren könnte. Allerdings denke ich auch, dass der Umzug der Wohnung als Geste für die Komplexität von Verdrängung steht, die ich gleichzeitig anderswo verorte. Sichtbarkeit führt zu einem gewissen Mass von Transparenz. An einem bestimmten Punkt wollte ich jeden Gegenstand im Raum zählen. Ihnen einen Zahlenwert zuzuordnen, schien sie

mir zu neutralisieren bzw. sie quantitativ zu erfassen. Jetzt sehe ich ein, dass dies ein Versuch war, Abstand zu gewinnen, um dadurch das Unheimliche überhaupt erst in Angriff nehmen zu können.

EF: *Ja, wir mussten dich davon abhalten, jedes einzelne Ding zu zählen! [Lacht] Das vorliegende Projekt legt im Wesentlichen dein Alltagsleben einem Publikum von Fremden offen. Es lädt sie ein einzutreten und zeigt ihnen, wie du gelebt hast und womit du dich umgeben hast. So macht es das Private öffentlich und ist in der Ausstellung mit Fragen des Sehens, Sichtachsen und Lasern verknüpft. Kannst du dazu etwas sagen?*

LO: Undurchsichtigkeit und die Benutzung von Information sind hier der Schlüssel. Im Arabischen verwenden wir den Begriff *eayan* (Auge) spezifisch in der Situation, wenn jemand dich in negativer Absicht anblickt, als könnten sie dich durch die Macht ihrer Gedanken mit einem Fluch belegen und als könnte ihr Denken sich so in dich einschreiben. Sprachlich kann «das Auge» als Kompliment verkleidet werden, weshalb auch gewöhnlich mit einem Gebet beantwortet werden, welches die Empfängerin bzw. der Empfänger ausspricht (ich frage mich, welches Objekt in diesem Projekt das Gebet trägt). Hierbei geht es um die Macht des Blicks als ein genauer Ausdruck von Absicht: Der Blick ist der Feind. Deshalb geht es beim Schutz darum, die Blickrichtung zu unterbrechen oder die Sicht zu verstellen, um sich so zu schützen. Stets geht es um jemanden, der von aussen nach innen blickt bzw. um eine externe Kraft, die an Boden gewinnt, sich einfach mit einem Blick in etwas einmischt, um so den Lauf der Dinge zu beeinflussen können. Die Laserarbeit trägt den Titel *Eye*, weil es genau um diesen Weg des Sehens geht. Der Laser holt herein, was draussen ist. Er übermittelt Informationen durch einen einzelnen Lichtstrahl, der von einer Oberfläche empfangen, reflektiert und weitergeleitet nach innen projiziert wird. Was wir hören, sind Momente der Störung, wenn Naturelemente wie Wind, Regen und Schnee den Laserstrahl behelligen.

Ich habe entschieden keine Vorhänge, die auch transportiert wurden, zu installieren. Denn Vorhänge blockieren die Sicht und unterbinden direkten Augenkontakt, damit werden sie zu einer weiteren Art von Schwelle. Die Ausstellung ist allerdings offenkundig sichtbar – meine Bücher, meine Kleidung, der ganze Krimskrams. Man sieht die ausgebauten Türen. Man darf hinter jedes Möbelstück blicken, die Schränke öffnen, alles anfassen, überall sitzen, den Raum besetzen. Ich überlegte, was diese Art von Störung für den ansonsten penibel rekonstruierten und kontrollierten Raum bedeutet? Was macht es mit dem Raum, wenn man Anderen erlaubt, die Ordnung zu verändern, etwas zu nehmen oder hinzuzufügen? Was macht dieser Hand-

lungsfreiraum mit der Arbeit, denn es steht hier schliesslich etwas auf dem Spiel?

EF: Natürlich haben die Laser etwas Martialisches oder sogar etwas Bedrohliches an sich, da sie als Zielvorrichtungen bei Waffen eingesetzt werden oder in Sicherheitsanlagen, wo ein unterbrochener Laserstrahl Alarm auslöst...

LO: Die Aktivierung des Lasers hat genau mit der Störung von ihm zu tun. Wann immer der Körper von jemanden den Lichtstrahl in der Ausstellung blockiert, dann verursacht dieser Körper die Unterbrechung der Live-Übertragung der Geräusche von aussen und stattdessen ist aus Mangel an Informationen nur ein Brummen zu hören. Das verwandelt die Geräuschkulisse des Raums in ein akustisches Rauschen. Diese «Übertragung» lässt mich an Pausieren denken, oder an die Stille, die zwischen der Wahrnehmung eines ausgelösten Alarms und dem dazugehörigen Schreckensmoment liegt – ganz ähnlich, wie wenn man bei der Überquerung einer Strasse beim Anblick des herannahenden Verkehrs entweder erstarrt oder losrennt.

Die Fähigkeit des Lasers, ein entferntes Ziel zu markieren, stellt meines Erachtens nach die Frage nach dem Wesen von Verantwortung. Wenn Licht auf etwas zu werfen, bedeutet, dass das so erfasste Subjekt aus weiter Distanz fassbar ist, wird dadurch eine Verfolgung hinfällig und der Adrenalinrausch der Jagd fällt weg. In der Sprache der Kriegführung wird das Licht zum einzigen Kontaktpunkt, aber es zeigt auch auf, dass man gesehen wurde. Das versetzt in Bereitschaft und lässt nach dem Ursprung des Lichtes suchen.

EF: Im gesamten Raum der Ausstellung sind aber auch noch Abhörgeräte verteilt...

LO: Ich wollte das Gefühl vermitteln, im häuslichen Bereich beobachtet zu werden, um so die Assoziation mit Ruhe/Geborgenheit/Rückzugsmöglichkeit zu kippen. Das schränkt die Möglichkeiten, so etwas zu erfahren, deutlich ein und spricht das Zuhause von seiner Verantwortung dafür frei. Da das Publikum das Echo seiner Bewegungen im ganzen Raum hört und ihre Körper das Signal unterbrechen, wird ihre Anwesenheit zur Mittäterschaft, indem sie einerseits (akustische) Informationen liefern, ihre Bewegung jedoch andererseits die Übertragung behindert. Aber während die Laserinstallation auf die körperliche Präsenz im Raum angewiesen ist, weil dadurch die Körper eine hörbare Störung im Raum herstellen und verursachen, so lassen sich die Abhörgeräte auch von jemandem aktivieren, der von ausserhalb anruft und mithört.

In vielen Hinsichten werden die Abhörgeräte zu Gefässen, die als Zeug*innen ohne Geschichte kon-

zipiert sind, aber eben auch ohne die Fähigkeit Aussagen zu treffen, da sie die Informationen, die sie durchlaufen, nicht aufzeichnen.

EF: Und warum haben die Glasskulpturen, in denen die Abhörgeräte stecken, diese besondere Form?

LO: Die Glasskulpturen basieren auf der Form von bandagierten Schädeln, die von jüngster Kindheit an abgeflacht und deformiert werden, sodass der Kopf in die Länge wächst. Angeblich glaubten die Menschen, dass ein länglicher Kopf Nähe zu den Geistern herstellen könne, Bezug nehmend auf die Vorstellung vom «unvollkommenen Ich». Diese Praxis wurde in verschiedenen Epochen und bei unterschiedlichen Kulturen entdeckt, ohne dass es eine Erklärung für die Übereinstimmung gibt ausser derjenigen, dass die niederen Klassen die höherstehenden imitieren wollten. Die Praxis des Bandagierens offenbart soziale Statuszustände auf Kosten von Wohlbefinden und Gesundheit.

Ich stelle das Konzept vom «unvollkommenen Ich» in Beziehung zur Thematik der Überwachung: Das Sammeln von Informationen, um auf das Unbewusste abzielen. Um Begehrlichkeiten zu ermitteln und zu nähren, ohne Verantwortung für die Privatsphäre, die dadurch negiert wird, zu übernehmen. Dies geschieht unter der Annahme, dass es einen Mangel gibt, den es zu beheben gilt, und bringt damit irgendwie die mystische Vorstellung vom unsichtbaren «dritten Auges» zu Fall, welches nach einer Wahrnehmung weit über das normale Sehen hinaus strebt.

*EF: Eine Verknüpfung dieser Ideen zeigt sich in den Titeln der Glasskulpturen, die sichtbar Abhörgeräte enthalten. Ihre Titel sind jeweils eine Telefonnummer, die jede*r anrufen und so im Prinzip Tag und Nacht die Ausstellung abhören kann. Dementsprechend warnt ein Schild am Eingang zur Ausstellung die Besuchenden, dass die Ausstellung «rund um die Uhr» überwacht wird. Kannst du sagen, was der Anstoss dafür war?*

LO: Ich denke, Zeichen verhalten sich häufig wie Stellvertreter für Sicherheit – zwar zielen sie darauf ab zu warnen und Furcht einzufliessen, dennoch bin ich nicht sicher, ob sie dann auch dafür haftbar gemacht werden können. Im Kontext dieser Ausstellung warnen sie das Publikum davor, dass Abhörung stattfindet, und zügeln zugleich den Impuls, Sachen mitzunehmen... Ich hatte die Hoffnung, dass die Sprache der Ausstellung, da sie so eindeutig häuslich ist, dazu führt, dass das Publikum sie mit demselben Respekt behandelt, als wenn sie jemandes Zuhause betreten würden. Doch ich bin mir auch des Potenzials bewusst, dass der öffentliche Charakter von Kunstinstitutionen diese Verantwortung verschiebt, da das Werk der Öffentlichkeit überlassen

wurde mit der Auflage, es im übertragenen Sinn aus-
zupacken.

Wenn etwas öffentlich ist, geht man davon, dass
Verantwortlichkeiten geteilt werden, aber das ist eine
vollkommen subjektive Sichtweise. Tatsächlich ist ein
Grossteil der Ausstellung geliehen und der Rest mein
persönliches und privates Eigentum ist. Ausser dass ich
bei dem Gedanken zusammensucke, dass jemand meine
Notizbücher durchblättert oder nicht verschickte Brie-
fe an Freund*innen liest, vertraue ich darauf, dass die-
sem Geben von mir mit Achtsamkeit, davor dass etwas
verloren geht, begegnet wird.

*Gespräch anlässlich der Ausstellung Barzahk von Lydia
Ourahmane vom 2. März bis zum 16. Mai 2021 in der
Kunsthalle Basel*