

„Die Maske des Kasperles abgelegt“ Petra Groos im Interview mit Anna Friesen

„Casting Off Kasperle’s Mask“ Petra Groos interviewed by Anna Friesen

Anna Friesen / Petra Groos

ABSTRACT (Deutsch)

Petra Groos erschafft in einer ihrer Werkreihen Puppen in unheimlichen Konstellationen – Wesen, die erschrecken und faszinieren. Anna Friesen beschäftigt sich sowohl künstlerisch als auch kunstwissenschaftlich mit Puppen und Puppensdiskursen. Im Gespräch erörtern beide das künstlerische Werk von Petra Groos und spüren den in diesem Puppenkosmos enthaltenen Themen nach.

Schlüsselwörter: Petra Groos, Kunst, Puppen, Das Unheimliche, Kasperle, Barbie

ABSTRACT (English)

In one of her series of works, Petra Groos creates dolls in uncanny constellations – beings that frighten and fascinate. Anna Friesen deals with dolls and doll discourses both artistically and scientifically. In their conversation, they discuss the artistic work of Petra Groos and trace the themes contained in this puppet cosmos.

Keywords: Petra Groos, Art, Dolls, The Uncanny, Kasperle, Barbie

Anna Friesen (AF): *Wir kennen uns ja schon eine Weile und ich verfolge deine unheimlichen Puppenarbeiten mit Faszination! Ich frage mich, wie das angefangen hat bei dir. Seit wann bist du eigentlich schon künstlerisch aktiv?*

Petra Groos (PG): Das kann ich eigentlich schlecht sagen – vor allem, was die Puppen betrifft – weil ich schon als Kind angefangen habe, kleine Figuren zu inszenieren in meinem Kinderzimmer. Ich habe mit meiner Bettdecke kleine Höhlen gebaut, um den Figuren einen Raum zu geben und sie zu inszenieren. Da habe ich auf eine gewisse kindliche Art schon angefangen mit meinem künstlerischen Schaffen. Das ist der Ursprung des Ganzen. Aber ich würde sagen, ich bin zur Kunst gekommen, weil ich durch einen Schulwechsel eine freiere Zugangsweise zur künstlerischen Arbeit bekommen und zu der Zeit auch schon privat gezeichnet habe. Ich bin dann durch den Kunst-Leistungskurs dazu gekommen, Kunst als meinen Weg zu wählen.

AF: *Also durch eine gute Lehrerin oder einen guten Lehrer?*

PG: Ja, genau. Jemand, der einen gewissen Anspruch hat, der einen aber auch frei lässt in der Arbeit. Ich glaube dieses Offene, dass ich mich so zeigen konnte, wie ich bin, das hat mich dazu gebracht, im Künstlerischen mehr zu zeigen, was ich kann.

AF: *Ist das einer deiner Hauptantriebe: zu zeigen, wer du bist?*

PG: Ja, ich denke, dass das eine Kernsache ist. Mich auch in den Bereichen zeigen zu können, die gesellschaftlich, oder auch von mir selbst, wenig akzeptiert sind. In allem, was mich ausmacht, was ich erfahren und erlebt habe, alle Situationen, Emotionen und Gedanken, auch die negativen und gesellschaftlich nicht akzeptierten, tabuisierten Emotionen: Angst, Wut, Hass, Trauer oder Traurigkeit, Neid, Eifersucht. Solche Emotionen, bei denen man auch von der so genannten dunklen Seite sprechen kann, weil es keinen offenen Umgang damit und keine Akzeptanz dafür gibt. Gefühle, die man selbst an sich oder andere an einem nicht akzeptieren. Diese Gefühle zu zeigen, ist für mich wichtig. Ich habe durch die Kunst, vor allem mit den Puppen, eine Form gefunden, das zu thematisieren. Letztendlich ist es für mich selbst auch ein Spiegel, um mein

Inneres und mein Unbewusstes anzuschauen. Eigentlich ähnlich wie in Träumen. Die Arbeiten selbst haben eine Ähnlichkeit mit Traumbildern für mich. Traumbilder, an die man sich erinnert, wenn man aufwacht, die aus dem Unbewussten heraustreten, die man dann im Nachhinein auf eine bestimmte Art deutet. Ähnlich ist das auch bei der Entstehung meiner Arbeiten. Es scheint ganz häufig ein Zufall zu sein, wenn zwei Dinge nebeneinander liegen. Diese kombiniere ich dann, aber eigentlich sind die Bilder, die dann entstehen, Traumbildern ähnlich, weil die Kombination der Dinge eben kein Zufall ist, sondern es intuitive Formfindungen sind, die im Nachhinein etwas ganz wichtiges ausdrücken können.

AF: *Ich stelle mir das so vor, dass du die Dinge findest und das Gefühl hast, sie haben zu müssen und irgendwann findest du sie wieder und die Kombinationen ergeben sich im Prozess. Die Installationen mit ‚found objects‘ ergeben sich also scheinbar natürlich. Was passiert auf der prozessualen Ebene mit der Puppe – vom Finden der Puppe bis zur fertigen Installation? Zum Beispiel die Arbeit „Mutter, Vater, Kind“? (vgl. Abbildung 1). Was ist mit der Puppe passiert, bis sie am Herd stand?*



Abbildung 1 : Mutter, Vater, Kind —

PG: Witzig, dass du dich auf diese Arbeit beziehst, denn sie führt uns zur Kerngeschichte meiner Puppenarbeiten. Die ist nämlich krass und wirklich ein bisschen mysteriös. Die Puppen haben mich so gepackt, weil ich direkt ein Gefühl des Mysteriösen und des Unheimlichen hatte als ich anfing, mit ihnen zu arbeiten. Während meines Studiums haben viele unter der Leitung von Judith Samen Fotoin szenierungen gemacht, denn sie hat diese Gestaltungsform an der Uni Siegen besonders stark gefördert. Viele haben ihren eigenen Körper inszeniert, ich war aber schon immer eine Sammlerin von skurrilen kleinen

Gegenständen. Abgelebte, total bespielte Gegenstände, häufig auch Miniaturen. Ich sammle von allen möglichen Orten, wo der Mensch Spuren hinterlässt: auf dem Sperrmüll, vom Flohmarkt, von Ebay-Auktionen, auf alten Industriegeländen oder auf der Straße. Wo man



Abbildung 2 : Lucy —

der Arbeit daran habe ich auch Puppen von meinen Eltern und meinen Geschwistern wiederentdeckt. Ich habe sie aus allen möglichen Perspektiven porträtiert und versucht, sie auf eine Weise zu fotografieren, die sie am lebendigsten wirken lässt. Den lebendigsten Effekt hatten sie, wenn ich sie direkt in die Kamera schauen ließ. Und das ist eine Millimeter-Arbeit, sie so hinzuhalten, dass sie dir genau in die Augen schauen (vgl. Abbildungen 2 und 3).

Gegenstände findet, die schon halb verrottet sind, die Spuren der Vergänglichkeit, des Gebrauchs, also Spuren des Menschen und der Zeit an sich haben. Einmal bin ich über eine Straße gegangen und habe einen Altkleidercontainer entdeckt, um den herum auf der ganzen Straße verstreut 30 Stofftiere lagen, die alle keinen Kopf mehr hatten. So, und da greift man natürlich direkt zu (lacht). Solche Gegenstände fand ich schon immer interessant und habe dann angefangen, meine Sammlung zu inszenieren. Bei der Suche nach einem geeigneten Ort, habe ich direkt an den Speicher meiner Eltern gedacht: Da ist eine coole, auch unheimliche Atmosphäre, weil das Licht kegelartig von oben nach unten einfällt und ins Dunkel abebbt. Ich bin also mit meinen paar Gegenständchen da hoch gegangen und habe sie so inszeniert, dass sie aus dem Dunkel heraustreten ins Licht. Bei

AF: Hast du sie da auch schon zusammen in Konstellationen gestellt oder waren das Einzelporträts?

PG: Das waren noch Einzelporträts. Sie haben alle ihren eigenen Charakter. Ich habe sie dann für die Siegener Ausstellung „Kunstwechsel 2005“ auf Großformat 60x90 cm aufgezogen, acht von den Porträts in einen mit schwarzem Molton ausgehängten dunklen Raum gehängt und Spots auf die Gesichter gerichtet. Du kamst rein und warst diesen Gesichtern, die dann Übergröße hatten, ausgesetzt. Das war schon eine unheimliche Wirkung. Dann dachte ich mir aber, das könnte noch unheimlicher werden und es könnte noch lebendiger werden. Durch die Lebendigkeit noch unheimlicher. Ich habe mir also für 10 Cent, 20 Cent ganz viele Stofftiere gekauft, die diese schwarzen Stofftieraugen haben. Diese wollte ich nehmen und als Pupillen der Puppen auf die Fotos kleben, damit das noch lebendiger und plastischer wirkt. Ich habe mir also haufenweise gefüllte Stofftiere gekauft und die dann, um an die Augen heranzukommen, aufgeschnitten, die Watte rausgeholt und dabei auch das eine oder andere Stofftier von Innen nach Außen gedreht und dachte schon: Boah, diese total raue, ungemütliche, unkuschelige Innenseite dieser Stofftiere, das ist ja ein krasser Gegensatz zu dem, was so ein Stofftier eigentlich für den Menschen sein soll: kuschelig, wohlig. Ich fand das sehr interessant. Ich habe dann daraus Arbeiten gemacht und auf einer anderen „Kunstwechsel“-Ausstellung gezeigt. In dieser Zeit hatte ich mir auch schon ein paar Puppen besorgt. Sie lagen zusammen mit den Stofftieren in meinem Atelier. Mir kam der Gedanke, mal so einen Puppenkopf



Abbildung 3: Marilyn —

umzudrehen so wie ich es mit den Stofftieren gemacht hatte. Ich habe die Puppenköpfe einfach hinten aufgeschnitten und umgedreht. Ich war fasziniert von dem, was ich da zu sehen bekam: diese Puppen haben ja Klimperaugen, das sind wirklich richtige Augäpfel wie unsere Augen und diese sitzen im Inneren der Puppenköpfe. Wenn du den Kopf umstülpst, sitzen die Augen dann vor dem Kopf, sind aber noch geschlossen. Sie blicken dann blind nach Innen und du siehst weder Mund, noch Ohren, noch Nase, sondern nur diese riesigen, vorge-lagerten, scheinbar mit Haut überzogenen Augen. Ich habe sie dann aufgeschnit-

ten und die Augen so gedreht, dass sie durch die entstandenen Schlitze gucken. So ist dann der allererste Kopf ent-standen und witzigerweise genau die Puppe, auf die du jetzt ansprichst, nämlich die Mutter.

AF: Die Mutter aller Puppen.

PG: Ja genau.

AF: In einer anderen Arbeit hast du ein Puppenhaus von außen fotografiert. Da sind zwei Situationen gleichzeitig zu sehen, die du aber zusätzlich in Close Ups zeigst (vgl. Abbildungen 4 und 5). Wenn du die Situationen von innen zeigst, erzeugt das einen illusorischen Effekt des Mittendrin-Seins und man identifiziert sich mit den

Akteuren. Wenn du hingegen das Puppenhaus von außen zeigst, dann löst du diese Illusion auf. Dann zeigst du, wie es gemacht ist und dass es ein Spiel ist. Ähnlich verhält es sich mit deinen Puppen an sich. Man sieht sehr stark, wie du sie machst. Sobald man verstanden hat, dass du sie von innen nach außen stülpst, sieht man ganz stark, was du machst. Man sieht das Haptische, den Prozess, darin sehr stark, dass es mit der Hand gemacht ist und man sieht auch, dass du spielst und du dir auch bewusst bist, dass du spielst. Gleichzeitig thematisierst du das Spiel. Mir scheint, das passt auch auf einer anderen Ebene zu deiner künstlerischen Herangehensweise. Man ist manchmal tief drin in seinem eigenen Geist und manchmal schaut man von außen auf ihn, man analysiert, guckt sozusagen auf das Puppenspiel und sieht, dass eigentlich alles nur ein Spiel ist,



Abbildung 4: o.T. —

aber gleichzeitig ist man komplex verwoben mit diesem Spiel. Das spiegelt sich für mich in den Außen- und Innensituationen, die du in Beziehung zueinander setzt.

PG: Genau. Das Haus kann als Symbol für den eigenen Geist verstanden werden. Da finde ich ganz interessant wie Freud beschreibt, dass das Unheimliche auch dadurch charakterisiert wird, dass das Unbewusste geöffnet oder eben nicht geöffnet wird (Freud 1919). Dieses psychologische Element kann sich in Puppen und Figuren niederschlagen. Dass diese zusätzlich in Häusern agieren, verstärkt dieses Bild noch und bewirkt die Vor- und Zurückbewegung, die du beschrieben hast.

AF: Für mich sind Puppen so spannend, weil mich interessiert, warum sie unheimlich auf Menschen wirken. Ich fand sie immer schon spannend, weil sie eigenartige Emotionen hervorrufen: Zwischen „Ich will dich liebhaben“, „Ich will in dich rein-gucken, ich will dir den Kopf umdrehen, ich will dich aufstülpen und aufreißen“ und diesem unheimlichen „Ich habe Angst vor dir“. Dazwischen sind Welten, die sehr interessant sind. Mir ist aufgefallen, dass du bei deiner Arbeit von der Puppe auf Kuscheltiere wieder zurück zu Puppen gekommen bist. Heißt das, dass Puppen für dich mehr können als Kuscheltiere?

PG: Ja, stimmt. Genau. Allerdings legt man – sowohl beim Kuscheltier, als auch bei der Puppe – durch das Umstülpen den Gegensatz vom sichtbar gewordenen unheimlichen Inneren und dem vertrauten Äußeren, genau dieses Spannungsfeld vom Heimeligen und dem Unheimlichen, offen. Das funktioniert mit beiden. Natürlich identifiziert man sich unwillkürlich eher mit der menschlichen Darstellung, also der Puppe.



Abbildung 5: o.T. —

AF: Ja, diese Dichotomie bringst du mit deiner künstlerischen Herangehensweise zum Vorschein und somit klingt sie bildlich in deinen Arbeiten mit. Ein anderer Aspekt scheint mir auch die Geschichte der Puppen zu sein, die schon beginnt, bevor du sie zu Kunstobjekten machst. Es sind ja oft abgearbeitete, alte, kaputte Puppen, die du benutzt. Solche, die Spuren menschlicher Einwirkung erkennen lassen, denen man ansieht, dass sie gebraucht, misshandelt, ja, tot sind. Das sind die, die eigentlich Angst machen. Da kommen Fragen auf: Was ist mit diesen Dingen geschehen, die uns so ähnlich sind? Was machen wir eigentlich mit ihnen?

PG: Ja, total. Was interpretiert man hinein, was mit ihnen passiert ist, was vielleicht ein anderer mit ihnen gemacht hat oder wer sich daran abgearbeitet hat? Ich denke, dass es häufig so ist, dass unsere Interpretationen über den Ursprung der Gebrauchsspuren auf uns selbst zurück zeigen. Durch das Deuten auf die anderen lege ich mein eigenes Inneres offen, stülpe es nach außen. In meiner Arbeit kehre ich nicht nur das Innere nach außen, ich verhülle Dinge auch teilweise. Dieses Offenlegen, Aufmachen, Demaskieren, Öffnen, das Innere nach außen drehen, steht dem Verhüllen, Maskieren, eine zweite Haut geben, gegenüber. Das ist ein Spannungsfeld in meiner Arbeit.

AF: Der Umgang mit Puppen in der Kunstgeschichte ist da auch ganz ähnlich. Wenn wir uns zum Beispiel die Surrealisten anschauen, im Besonderen Hans Bellmer (Bellmer 1983). Er hat das Reinkriechen und Reingucken ja förmlich zelebriert, er wollte ganz direkt wissen, was drin ist und hat seine Puppen nach seinen voyeuristischen Vorstellungen inszeniert. So ist es oft in der künstlerischen Auseinandersetzung mit Puppen gestaltet: Der Mann kriecht hinein in den weiblichen (Puppen-) Körper, macht ihn auf, verleibt ihn sich ein und macht damit, was er will. Darum geht es auch bei Bellmer stark. Dieses Reinkriechen, Reingucken und Verstehenwollen, wie Dinge funktionieren, ist etwas ganz Menschliches, glaube ich. Etwas Menschliches, das auf das Menschliche bezogen ist. Das rührt an grundlegende philosophische Fragen: Wie sind wir? Was sind wir? Wie sehen wir aus? Woher kommen wir? Wohin gehen wir? Puppen sind ja Dinge, die so aussehen wie wir. Dinge, die wir nach unserem Vorbild erschaffen haben und die wir dann erforschen wollen. Welche Rolle spielt das bei dir?

PG: In dieser Hinsicht spielt für mich der Aspekt der kindlichen Selbstwirksamkeit eine starke Rolle. Ich habe früher Barbiepuppen die Haare abgeschnitten und mich gefragt: Was passiert, wenn ich hier den Arm abmache? Wie sieht das dann aus? Dieser Prozess, hineinzuschauen und das Innere nach außen zu drehen, stellt sich für mich als symbolhafte Handlung des Hervorbringens

unbewusster psychischer Empfindungen heraus. Also letztendlich mache ich da etwas im Körperlichen mit der Puppe, die in diesem Moment gleichzeitig eine Darstellung des Menschen, mein Gegenüber und ich selbst ist. Ich versuche, dem Wesenskern auf die Schliche zu kommen, ihn zu entdecken und freizulegen. Die Puppenarbeiten und meine psychische Entwicklung haben da eine Parallele. Auf gewisse Weise haben mir die Puppen unter anderem geholfen, mich selbst zu entdecken. Das finde ich total schön. Und deshalb liebe ich die Puppen.

AF: Gibt es eine Puppe, die du besonders liebst?

PG: Ja! Die, die ganz wahnsinnig guckt oder grinst! (lacht). Und zwar den Kasperle. Es gibt eine Form des Kasperles, der grinst und völlig fröhlich ist, aber schon dadurch, dass das Grinsen so überzogen und karikiert ist, kippt es ins Unheimliche. Je nachdem, wie ich den Kopf dann kombiniert und inszeniert habe, wurde das zu einem so wahnsinnigen Grinsen, dass es erstarrt und überzogen wirkt. Für mich spielt da eine wichtige inhaltliche Ebene mit hinein, die der gesellschaftlichen Maske. Man muss in einer Gesellschaft aus meiner Sicht häufig eine positive Maske zeigen, um akzeptiert zu sein, denkt aber unter Umständen ganz anders als es die Maske vorgaukelt. Vor allem als Frau. Und deswegen verwandele ich diesen Kasperle auch in Frauenfiguren. In einer Arbeit habe ich ihn zum Beispiel in eine Prinzessin, die vorm Spiegel steht, gewandelt (vgl. Abbildung 6). Ein anderes Mal in einer Art Mutter, die mit einem kleinen Kind auf einer Chaiselongue interagiert in einem Raum, der wie das Schlafzimmer einer Prostituierten anmutet (vgl. Abbildungen 7, 8 und 9). Ich habe diesen Figuren



Abbildung 6: Princess



Abbildung 7: The Game —

zurückzukommen: Es gibt ja in vielen meiner Arbeiten, vor allem in den Puppenhäusern, Inszenierungen, in denen Frauen am Herd stehen und irgendwelche unheimlichen, seltsamen Dinge machen. Man kann nicht genau erkennen, ob es sich dabei tatsächlich um eine Frau oder doch um einen Mann handelt, aber es ist die Frauenrolle am Herd dargestellt und somit interpretiert man es als solche. Ich bin selbst in einer Familie aufgewachsen, in der die Rollen ganz klassisch verteilt waren. Damit habe ich mich selbst nie identifiziert und habe es deshalb sehr abgelehnt. Für mich ist es abstoßend, wenn jemand in eine Rolle gedrängt wird, in der er oder sie sich nicht wohl fühlt. Diese Ablehnung schlägt sich auch in meinen künstlerischen Inszenierungen nieder. Was ich beobachtet habe, ist, dass Frauen für das, was sie tun und leisten, nicht genügend wertgeschätzt werden. Dieses Zwanghafte an der Rolle war für mich schon immer unheimlich und abstoßend.

AF: Ja, die Rolle ist festgesetzt, das kann man nicht bestreiten, ob man es nun gut findet oder nicht. Viele kämpfen dagegen, manche nicht, manche fühlen sich wohl darin und manche weniger, aber es ist klar, dass diese Rolle immer noch etwas Minderwertiges in sich trägt. Hausarbeit wird nicht bezahlt und Geld ist in einer kapitalistischen Gesellschaft das Mittel, um Arbeit als solche zu würdigen. Das wirkt sich auf die gesellschaftliche Wertung der Tätigkeit aus. Immer noch gibt es das Phänomen, dass Frauen, die arbeiten

Kasperle-Gesichter geben, weil das ein Anteil von mir ist. Ich habe das Gefühl, ich muss eigentlich immer wunderschön, dünn, passiv, glücklich sein, aber eigentlich will ich das überhaupt nicht und kann das nicht leisten. Ich glaube, das ist ein Gefühl, dem sich viele Frauen ausgesetzt sehen. Das schlägt sich in diesen Arbeiten nieder. Um nochmal auf die Frau am Herd

gehen, auch die Hausarbeit alleine machen. Da entwickelt sich zwar viel, aber diese Rolle an sich, ob wir sie nun als minderwertig betrachten oder nicht, tragen wir ein Stück weit auch durch Puppen weiter, oder? Hatte es für dich etwas mit Frausein zu tun, wenn du als Kind mit Puppen gespielt hast? Oder waren sie für dich etwas komplett anderes?

PG: Doch. An eine Szene kann ich mich sehr gut erinnern: Als Barbie und Ken in einer Eisenbahn miteinander gebumst haben (lacht). Es war natürlich heimlich (lacht).

AF: Ja klar, heimlich! (lacht.) Aber ist Barbie eine echte Puppe? Barbie ist eigentlich mehr ‚Sex‘. Für mich war Barbie immer nur Sex. Und immer, wenn ich mit Leuten über Barbie rede, geht es eigentlich meistens nur darum, was Barbie mit Ken oder anderen Barbies getrieben hat. Barbie ist sexualisiert, das sehen sogar Kinder interessanterweise Kinder würden ja nicht Puppen nehmen und sie Sex haben lassen, oder?

PG: Stimmt.

AF: Abgesehen davon, dass es nicht viele Jungpuppen gibt, bieten Puppen sich nicht an für solche Spiele. Puppen sind Kinder und Barbies sind erwachsen. Hast du eigentlich auch mal künstlerisch mit Barbie gearbeitet?



Abbildung 8: The Game —



Abbildung 9: The Game —

PG: Ich habe mal angefangen, Fettkostüme für Barbie zu nähen, aber ich habe die Arbeit daran leider nie zu Ende gebracht. Die sehen auf einmal viel schöner und freundlicher aus mit Fettkostüm. Die Form ist plötzlich nicht mehr so aggressiv. So eine herkömmliche Barbie kann man nehmen und sie als Pfeil benutzen (lacht). Die sind ja wirklich wie eine Waffe.

AF: (lacht). Ja! Man will sie auch nicht knuddeln, man will sie nicht wiegen, das ist was ganz anderes. Man kann sie nicht richtig gernhaben.

PG: Da ist auch immer eine Komponente des Neids dabei im Umgang mit Barbie.

AF: Ein Vergleichen.

PG: Voll. Man sieht sie und denkt dann: „Ohhh, so wäre ich auch gern. Aber so werde ich niemals werden.“

AF: Ja, weil keine Frau anatomisch so werden kann. Aber das wissen Kinder leider nicht und glauben womöglich, etwas stimme nicht mit ihnen.

PG: Ja, und das ist das Perverse dabei, das ist abartig. Ich wollte immer mal wieder mit Barbie arbeiten aber ich habe dabei immer den Zwang gesehen, ein feministisches Anliegen daraus zu machen.

AF: Ja, wenn du künstlerisch mit Barbie arbeitest, geht es meist um Frauenthemen und Schönheitsideale. Bei Barbie schwingt das immer mit. Bei Puppen schwingen Themen wie das kindliche Spiel, das Puppenhaus, etwas Unheimliches mit. Aber man kann sie auch putzig inszenieren, süß, wie Kinder sie sehen. Das machst du allerdings nicht, du betonst das Unheimliche. Barbie ist nicht unheimlich, Barbie ist sexy, oder? (lacht).

PG: Ja, auch so langweilig. In Puppen sind schon auch die Frauenrolle und die Mutterrolle angelegt, aber es ist nicht nur das. Puppen machen mehr. Ich sehe sie mehr als Kinderfiguren. Sie sind noch asexuell. Das heißt, du kannst noch viel mehr mit Männer- und Frauenrollen spielen, wenn du kindlich, aber auch künstlerisch mit Puppen agierst.

AF: Ist das auch die Verarbeitung von familiären Erinnerungen, wenn du mit deinen gruseligen Puppen unheimlich heimische Szenen inszenierst?

PG: Das auf jeden Fall. Das ist ein Teil des Ganzen. Wir haben ja schon darüber gesprochen, dass ich mich zeigen will, wie ich wirklich bin und nicht wie andere Menschen mich sehen wollen. Letztendlich hatte ich immer Angst davor, mir einzugestehen, dass die Verarbeitung meiner eigenen Familiengeschichte auch einen Anteil in diesen Arbeiten hat. Hat es auf jeden Fall. Aber es geht teilweise auch darum, Aufmerksamkeit zu erregen.

AF: Zu schocken?

PG: Genau, schocken und die Reaktion der anderen sehen, das gehört dazu. Das ist aber nur ein Teil des Ganzen. Hauptsächlich geht es darum, mich selbst zu sehen in der Arbeit, als Spiegel meiner Selbst, meines Inneren. Aber auch die Rezipienten und Rezipientinnen drücken häufig spontan etwas über ihr Inneres aus. Sie tragen durch ihre Reaktionen und die dadurch entstehenden Gespräche zu der Weiterentwicklung meiner Idee bei. Die Provokation dient in dem Moment als Katalysator einer Entwicklung, die die vielschichtigen Aussagen meiner Arbeiten hervorbringt.

AF: Ja, da kommen tatsächlich viele Schichten zusammen: Die Hausfrauenrolle, die dir zuwider ist, der gesellschaftliche Druck, in dem du dich nicht wiedererkennst, gegen den du angehst, indem du dich selbst gnadenlos ausdrückst, dich in deinen Arbeiten spiegelst. Dadurch schockt man, denn man weiß, wenn ich mich zeige, wenn ich nicht mehr die lächelnde Maske bin, dann werde ich schocken, dann bin ich vielleicht nicht mehr schön für die anderen, werde als pervers abgestempelt. Ich denke da an „pervertiertes Puppenspiel“ im Sinne von „etwas ins Negative verkehren“ mit dem Gedanken: „Ich nehme das jetzt und mache das extra widerlich. Nicht, weil ich pervers bin, sondern, weil die Sache pervers ist und ich will das zeigen.“

PG: Das finde ich interessant! Das zeigt sich für mich vor allem, wenn ich meine Arbeiten selbst ansehe. Ich fühle mich dann manchmal schuldig gegenüber meinen Eltern. Dann sehe ich, wie ich Inszenierungen geschaffen habe, in denen ein dicker Typ auf der Couch sitzt, der sich vollgekotzt hat und eine Frau irgendwas Widerliches kocht am Herd und denke: Das ist ja schrecklich, wenn ich das

so sehe (vgl. Abbildung 10). Meine Eltern haben mir viel gegeben und haben mich mit Liebe erzogen, trotz der Überforderung, die sie gespürt haben, sind sie trotzdem sehr liebevolle Menschen. Deshalb stand ich dann häufig mit einem schlechten Gewissen vor meinen Arbeiten.

AF: *Trotz allem sind es auch spielerisch entstandene künstlerische Arbeiten. Inwiefern nutzt du das Mittel des Übertreibens auch aus ästhetischen Gründen?*

PG: Ich stelle eigene Bedürfnisse, eigene Einstellungen und emotionale Lagen überzogen dar, um auf universelle Gefühle zu verweisen (vgl. Abbildung 11). Einer, der seine eigene Kotze aufwischt, ist in diesem Sinne auch eine Figur, mit der ich ausdrücken kann, dass es mich ankotzt, dass die Dinge, die die Welt mir abverlangt, sich im privaten Bereich niederschlagen. Man muss diese dann selbst bereinigen, obwohl es eigentlich aus einem System resultiert, das nicht immer

menschlich ist, sondern einem Dinge abverlangt, die man eigentlich gar nicht will, die nicht gut sind für einen.



Abbildung 10: Mutter, Vater, Kind

AF: *Da muss ich an etwas denken, das Maria Müller (Müller 1999) in ihrem Text über Puppen bemerkt. Eine Puppe, die dem Kinderzimmer entwachsen ist, leide als weggeworfenes Balg durch Erwachsene, insbesondere durch KünstlerInnen, stellvertretend an der Welt und werde dafür zur „Projektionsfläche menschlicher Befindlichkeiten“. Inwiefern sind in diesem Sinne deine Puppen eine Projektionsfläche deiner Befindlichkeiten?*

PG: Ich benutze die Puppen und sie leiden stellvertretend an der Welt, allerdings möchte ich ergänzen, dass ich die Puppen, wenn ich sie auseinandernehme und wieder neu zusammensetze,

zu neuem Leben erwachen lasse. Letztendlich sind sie meine Freunde und dafür habe ich sie auch sehr lieb. Ich nehme sie zwar auseinander, aber ich lasse sie nicht kaputt herumliegen, sondern sie werden zu neuen Wesen, die etwas ausdrücken, was in mir selbst angelegt ist. Sie werden schon zu sehr starken Charakteren. Das sind Inszenierungen, bei denen man sich fragt: Was sind das für Wesen? Ist das nach dem Atomkrieg 2050 oder warum sehen sie so furchtbar aus? Aber trotzdem haben diese Situationen etwas zutiefst Soziales, man kann sie

als Betrachter nicht eindeutig als positiv oder negativ deuten. Ich habe diese Puppen sehr lieb gewonnen. Aber wer mein Atelier sehen würde, könnte denken „Oh Gott, Franksteins Labor! Hier kann ich keine 5 Minuten aushalten, vor allem nicht allein.“ Viele empfinden das als unheimlich. Ich finde das manchmal auch im ersten Moment (lacht), aber weil es meine eigene Aktion ist und ich mich aktiv mit meinen Wesen auseinandersetze, sie einem neuen Leben zuführe, bleibt es bei diesem ersten Moment und dann ist das Unheimliche für mich verflogen. Was ich besonders interessant finde ist, dass im kindlichen Spiel die Puppen zum Leben erweckt werden und es kein Gefühl des Unheimlichen auslöst. Dieses Gefühl setzt erst später ein, wenn man laut Freud eine intellektuelle Verunsicherung erlebt, weil man einen menschlich anmutenden Körper sieht, der tot ist, aber lebendig wirkt (Freud 1919). In diesem Spannungsfeld zwischen Tod und scheinbarer Lebendigkeit bewegen sich meine Arbeiten. Für den Betrachter und für mich. Da spielt bestimmt auch eine Angst vor dem Tod eine Rolle. Irgendwann vergehen wir ja alle und sind dann tatsächlich auch nur noch totes Material.



Abbildung 11: o.T.

AF: *Das finde ich einen interessanten Gedanken, dass das Bewusstsein über die eigene Sterblichkeit, über Sterblichkeit an sich, da ein Einflussfaktor sein könnte. In dem Alter, wenn man mit Puppen spielt, weiß man nicht was der Tod ist. Vielleicht verliert man ab dem Punkt, an dem man das Konzept des Todes versteht, die Fähigkeit, Dinge mit der Fantasie zum Leben zu erwecken.*

PG: Ja total! Ich glaube, das hängt auf jeden Fall auch damit zusammen. Ich glaube aber auch, dann diese Fähigkeit Kindern abtrainiert wird. Der Fantasie freien Lauf zu lassen und Puppen zum Leben zu erwecken, das darf man als Kind noch, als Erwachsener nicht mehr.

AF: *Du aber hauchst ihnen sogar auf mehreren Ebenen neues Leben ein. Zunächst einmal verwertest du alte Puppen, verwandelst aber auch einen Alltagsgegenstand in ein künstlerisches Objekt und setzt aus verschiedenen Teilen ein neues Wesen zusammen. Ganz simpel eigentlich: Du nimmst etwas, du setzt es zusammen und machst etwas Neues daraus. Aber das Besondere ist, dass dieses Etwas lebt. Scheinbar lebt! Das ist ja auch ein Grund für die unheimlichen Wirkung deiner Arbeiten. Was ist, deiner Meinung nach, der unheimlichste Aspekt an deinen Puppen?*

PG: Ich meine zu sehen, dass Betrachter und Betrachterinnen häufig entdecken, dass ich da etwas hervorhole aus mir durch die Arbeiten und sie dadurch mit ihren eigenen unbewussten oder verdrängten Gefühlen konfrontiert werden. Deshalb, glaube ich, wirken die Arbeiten unheimlich, weil Menschen ganz häufig eine Grenze schaffen zwischen dem, was heimelig ist und dem, was unheimlich ist. Meine Arbeiten brechen diese Grenzen für einen Moment auf.

AF: *Wenn man das (Puppen-)Haus als Bild für Familiengeschichte betrachtet, kann diese gleichzeitig heimelig, heimlich und unheimlich sein. Alles kann passieren in diesen Situationen, je nachdem wie das aufgestellt ist. Wir tragen alle unsere Familiengeschichte in unserem Unbewussten und deine manifestiert sich in deinen Arbeiten. Es werden aber auch andere Dinge passiert sein, die aber nicht spannend genug sind, um Kunst zu werden. Hast du diese nicht gezeigt, weil die Arbeiten dazu nicht unheimlich wären?*

PG: Genau. Und zwar, weil sie dann nicht die Bereiche ansprechen würden, die man versucht zu verbergen, um dabei zu sein.

AF: *Die Dinge, die hinter der Maske des Kaspers lauern.*

Literaturverzeichnis

- Bellmer, Hans (1983). Die Puppe. Berlin: Ullstein Taschenbuchverlag.
Freud, Sigmund (1919). Kleine Schriften II. projekt.gutenberg.de Zugriff am 05.01.2019
unter <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-ii-7122/29>
Müller, Maria (1999). Die Kinderpuppe. In Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora (Hg.),
Puppen, Körper, Automaten – Phantasmen der Moderne (S. 258–259). Köln: Oktagon.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: „Mutter, Vater, Kind“, 2010, Installation
Abbildung 2: „Lucy“, aus der Reihe „Heimliche Damen“, 2005, Fotografie auf Kappa, 50x75cm
Abbildung 3: „Marilyn“, aus der Reihe „Heimliche Damen“, 2005, Fotografie auf Kappa, 50x75cm
Abbildung 4: o. T., 2011, Installation
Abbildung 5: o. T., 2011, Installation
Abbildung 6: „Princess“, 2011, Installation
Abbildung 7: „The Game“, 2009, Installation
Abbildung 8: „The Game“, 2009, Installation
Abbildung 9: „The Game“, 2009, Installation
Abbildung 10: „Mutter, Vater, Kind“, 2010, Installation
Abbildung 11: o. T., 2010, Installation

Über die Interviewerin und die Interviewte / About the Interviewer and the Interviewee

Anna Friesen

Jahrgang 1989. Promovierende an der Universität Siegen, Department Kunst ('Potentiale zeitgenössischer künstlerischer Auseinandersetzung mit Geschlechterfragen')



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
anna_friesen@outlook.de

Petra Groos

Jahrgang 1977, Bildende Künstlerin der Fotografie, Objektkunst und Malerei in Köln



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
peegroos@gmail.com