

Von Politik zu Poesie - Zarina Bhimji im Gespräch mit Achim Borchardt-Hume und Kathleen Bühler

Achim Borchardt-Hume: Was treibt Sie an, die Kunst zu machen, die Sie machen, und was treibt Sie an, ihr die Form zu geben, die sie annimmt; wie sieht diese Beziehung aus?

Zarina Bhimji: Ich weiss es nicht so ganz. Als Künstlerin hin ich an vielen verschiedenen Dingen interessiert: an Anthropologie, Soziologie, Malerei, Dichtung, Geschichte und so vielen anderen Bereichen. Ein Aspekt meines Antriebs ist es, mich in alle diese verschiedenen Denkweisen vertiefen zu können und mit meinen eigenen Formen auf sie zu reagieren. Das geschieht über eine bestimmte Menge an Konstellationen. Die Recherchen geben mir Zeit, über Gesten, Formen und Licht nachzudenken. Im Anschluss an diesen Prozess entwickelt sich eine Struktur für das Werk. Instinktiv suche ich nach einem Weg, mit ästhetischen Mitteln eine Erzählung aufzubauen. Es ist so, als hätte ich einen Werkzeugkasten, um Klänge, Licht, Texturen, fiktionale Möglichkeiten und das, was ich mir als "Kamerapräsenz" vorstelle, sorgfältig untersuchen zu können.

Kathleen Bühler: Was hat Sie zu dem Entschluss gebracht, Künstlerin zu werden?

ZB Der Gedanke, Kunst zu machen, bildete sich in der Schule, durch meine Interessen und Erfahrungen in meiner Jugend. Ich abonnierte die feministische Zeitschrift *Spare Rib*, und einige Jahre später trat ich der Labour Party bei. Dann war ich im Greenham Common Women's Peace Camp, wo Frauen auf friedliche Weise gegen die Stationierung von Nuklearwaffen protestierten. Sie hängten Kinderkleidung auf Stacheldrahtzäunen auf, was mir wie Installationen vorkam. Im Rückblick war es diese Mischung aus ethischen und intellektuellen Reflexionen, die mich durch meine ganze künstlerische Laufbahn begleitet hat. In den frühen 1970er-Jahren lebten wir als Neueinwanderer in Leicester, wo zum Beispiel die National Front gewaltsam Strassenfeste unterbrach. Mit Schlagstöcken schlugen sie wahllos auf Menschen ein. Es gab viele aggressive Lehrer, es gab Enoch Powells Reden gegen Immigranten; es war eine ganz andere Zeit. Wir, die nächste Generation, beschlossen, dass mit dem "Paki-Bashing" Schluss sein müsse. Wir nahmen das Gesetz in unsere eigenen Hände: Wir bewarfen die National Front mit rotem Chilipulver, um uns zu verteidigen.

ABH: Wie sind solche Erfahrungen in Ihre Zeit an der Kunsthochschule und in Ihr frühes Werk eingegangen?

ZB: Als ich an die Kunstschule kam, entdeckte ich neue Recherchemethoden und Formen der Wissensproduktion, was ich sehr aufregend fand. Wie konnte ich diesen Ansatz auf meine eigenen Interessen übertragen? Die Idee des Räumlichen, die Installation, ist schon immer von zentraler Bedeutung für mich gewesen. Als ich an *She Loved to Breathe - Pure Silence* (Sie liebte es, zu atmen - reine Stille, 1987; S. 47) arbeitete, befasste ich mich mit Fragen über das Wesen von Institutionen. Es war wichtig für mich, keine Kunst zu machen, die einfach an der Wand befestigt werden konnte. Das Werk sollte frei im Raum stehen, diese Geste der Unabhängigkeit haben. Unbewusst hatte ich auch dabei das "Paki-Bashing" im Kopf. So entstand die Idee, Chili und Kurkuma auf dem Fussboden auszulegen. Als ein Performance-Werk, das sich jedes Mal, wenn es gezeigt wird, reaktiviert, stellt es eine Metapher für eine Kultur im Wandel dar.

ABH: Am Anfang eines jeden neuen Projekts stehen ausgedehnte Recherchen sowohl in Bibliotheken als auch durch Ortsbesichtigungen. Einige der Recherchen für Ihr neuestes Projekt, *Yellow Patch* (Gelber Fleck, 2011; S. 103), sind, zusammen mit Storyboards in diese Ausstellung integriert. Erst in jüngster Zeit haben Sie diese Recherchen zum ersten Mal öffentlich gemacht. Was hat diesen Entschluss ausgelöst?

ZB: Ich habe umfangreiche Bücher mit meinen eigenen Notizen und sammle Landkarten, Porträts und historische Dokumente. Als ich vor fast zehn Jahren *Out of Blue* (Aus heiterem Himmel, 2002; S. 77) fertig stellte, wollte ich einige der Gespräche, die ich in diesem Film begonnen hatte, fortsetzen. Ich fragte mich, wie es gekommen war, dass so viele Inder nach Afrika verschlagen wurden. Eine einfache, vielleicht sogar etwas naive Frage, aber ich musste sie für mich selbst recherchieren, um zu etwas Anderem zu gelangen. Diese Recherchen sind von der endgültigen Form von *Yellow Patch* losgelöst. 2007 wurde ich eingeladen, an der Triennale in Guangzhou teilzunehmen. Da ich mich mitten in einer intensiven Recherchephase befand, war es meine Absicht, den Ausstellungsraum als ein Labor zu nutzen. Seit damals fällt es mir leichter, die Rechercheergebnisse auszustellen.

ABH: Was haben Sie damals präsentiert?

ZB: Ich habe dort eine Serie ungerahmter Fotografien und Texte ausgestellt, um meinen fortschreitenden Denkprozess vor Augen zu führen - die Vorstellung, dass man viele Jahre später das Gefühl bekommt, sich endlich in einer Situation einrichten zu können, die der Vergangenheit angehört. Ich versuchte zum Beispiel mir vorzustellen, wie es für einen Inder (oder Afrikaner) wie meinen Vater gewesen sein muss, als die Briten ihm aufgrund seiner Hautfarbe den Zugang zu vielen Örtlichkeiten verweigerten. Ich stellte mich mir als kleines Mädchen vor, wie es neben ihm stand - übrigens eine fiktive Episode, keine persönlich erlebte; ich fikionalisiere, um mir etwas klarzumachen, das gehört zu meiner Recherche. Ich erschaffe mir gerne Figuren wie meinen Vater, meinen Sohn oder meine Tochter. In meinem Werk verbinden sich das Private und das Öffentliche. Wie war es für ihn, in meiner Gegenwart von einem Briten gesagt zu bekommen, dass Farbige keinen Zutritt haben? Ich stille mir vor, wie diese Situationen ausgesehen oder sich angefühlt haben könnten. Schlussendlich schrieb ich einen Text über dieses Gefühl, den ich in die Ausstellung aufnahm.

KB: Wie sieht der Rechercheprozess für eine Ihrer grossen Filminstallationen typischerweise aus?

ZB: Ich nehme Fotografien auf, mache Aufzeichnungen, treffe mich mit Menschen und unterhalte mich mit ihnen. Ein sehr informativer Teil des Prozesses ist es, die Menschen an den Orten kennenzulernen, für die ich mich aus der Ferne interessiert habe. Ich spreche verschiedene lokale Sprachen, und auch das ist mir wirklich eine Hilfe, um über den Klang nachzudenken. Ich spiele gerne mit facettenreichen Kulturen. Ich bin selbst ein Produkt dreier unterschiedlicher Kulturen – die Sprachen werden für mich zu einer Art Poesie mit Simultanübersetzung. Die Recherche ist immer ein entscheidender Bestandteil meines Arbeitsprozesses. Ich recherchiere in der British Library, der London Library, der SOAS (School of Oriental and African Studies) Library, den Maharashtra State Archives, den Zanzibar National Archives, um nur einige zu nennen. In diesen verschiedenen Bibliotheken und Archiven wird die Geschichte nach jeweils anderen Gesichtspunkten aufgezeichnet. In den Zanzibar National Archives habe ich juristische Berichte in Gujarati und Arabisch aus der Zeit gefunden, als der Entdeckungsreisende Sir John Kirk britischer Generalkonsul in Sansibar war. Wie wurden die Montagu-Chelmsford-Reformen für Indien ausgehandelt? Ich verfolgte diese Diskussion aus allen diesen verschiedenen Perspektiven.

Im Laufe der Recherchen für *Yellow Patch* habe ich viel Material gesammelt und zahllose Notizen

geschrieben, die als Denkraume fungieren. Sie eröffnen einen Raum, den ich nur als "dazwischen" beschreiben kann. In meinem Werk geht es nicht um die wirklichen Gegebenheiten, sondern um ihren Widerhall, ihre Spuren, ihre Gesten und ihren Klang. Das ist es, was ich aufregend finde. Ein Werk wird nicht sorgfältig geplant, sondern es wird im Laufe des Arbeitsprozesses zusammengefügt.

ABH: Können Sie uns ein Beispiel geben?

ZB: Ein sehr gutes Beispiel ist ein Zitat aus einer Rede, die Lord Curzon, der Vizekönig von Indien, 1915 in Oxford hielt. Er sagte: "Die Heiligkeit Indiens verfolgt mich wie eine Leidenschaft. Erst wenn man erkennt, was Indien wirklich ist, dass es die Kraft und die Grösse Englands ist, erst dann erkennt man, dass mit jedem Nerv, jeder Sehne, die ein Mensch einbringen kann, die Bande, die uns an Indien binden, noch fester gezogen werden sollten."

ABH: Was gefällt Ihnen an diesem Zitat?

ZB: Es überraschte mich, um ehrlich zu sein, weil Curzon eine so emotionale Rede gehalten hat, doch es brachte mich auch dazu, mir ökonomische und politische Fragen zu stellen. Es half mir, meinem Denken eine neue Richtung zu geben. Was für mich interessant war, war die Temperatur seiner Äusserungen. Sie scheinen sehr nachdrücklich und tief empfunden zu sein. Ich war davon sehr bewegt und verstört. Es sind Entdeckungen wie diese, die wissenschaftliche Recherchen für mich real werden lassen.

Ich bin mir nicht ganz sicher, aber irgendwie half mir das, die Struktur von *Yellow Patch* auszuarbeiten. Eine Aufnahme in *Yellow Patch* zeigt zum Beispiel Schränke, die von den Briten in den Büros des Hafenamts in Mumbai oder Bombay, wie es damals genannt wurde, zurückgelassen worden waren. Ich konnte es kaum glauben, dass sie immer noch da waren. Ich sauge alle diese Details auf, ich fotografiere jede Treppenwendung, die Korridore, die Räume, äussere und innere Elemente, in dem Wissen, dass ich vielleicht nie an diesen Ort zurückkehren kann. Ich stelle mir die Frage, ob die Auswirkungen der Teilung jemals vergeben worden sind. Viele Menschen sind im Namen der Unabhängigkeit gestorben, hunderttausende Schreie wurden ausgestossen, und viel ist verlorengegangen. Über die Idee des „Verspätetseins“ haben wir ja schon gesprochen: Ist ihr Verlust auch mein Verlust? Von dieser Art sind die Fragen, die ich mir stelle, während das Werk entsteht.

KB: Einerseits scheinen Sie stolz zu sein, dass Indien in einem Mann wie Lord Curzon, der Teil einer Gesellschaft und einer Kultur war, die das Land ausbeutete, eine solche Leidenschaft auslösen kann. Andererseits scheint er eher ein Fremder zu sein.

ZB: Letztendlich durchdenke ich die historischen Stränge nicht tatsachenorientiert, in meinem Werk existieren sie alle auf bewusst mehrdeutige Weise mit- und nebeneinander.

ABH: Sie haben diese Idee des „Verspätetseins“ erwähnt - angesichts der Tatsache, dass ein so grosser Teil unserer kollektiven Welterfahrung heute auf eine anhaltende Gegenwart ausgerichtet ist, ist das in meinen Augen sehr eigenartig. In diesem Kontext ist das Konzept des Verspätetseins deshalb besonders interessant, weil es immer auf einer persönlichen Ebene erfahren wird. Die meisten Menschen erreichen irgendwann einen Punkt in ihrem Leben, an dem sie sich bewusst werden, dass es nicht mehr möglich ist, zu einem Ort aus der Vergangenheit zurückzukehren. Es gibt dieses Gefühl, unwiderruflich zu etwas zu spät zu kommen. Wie verhält sich das zu Ihrem Interesse an Indien, insbesondere angesichts der Tatsache, dass Sie in Uganda geboren wurden und in Grossbritannien aufgewachsen sind?

ZB In Leicester versammelten sich indische Männer in den frühen 1970er-Jahren immer in einem

Park, um Karten zu spielen, und viele von ihnen sprachen kein Englisch. Sie sagten immer, die Königin habe ihnen ihre Kinder weggenommen. Das hat mich als Metapher sehr interessiert. Als ich dann in Indien war und auf die Statue von Königin Victoria gestossen bin, habe ich viel besser verstanden, was sie meinten. Ich spürte plötzlich das Gewicht der Macht. Von der Teilung Indiens und meinem Gefühl des Verspätetseins habe ich ja schon gesprochen. Hier hatte ich wieder dieses Gefühl. Mein Vater ist nicht mehr unter uns, doch die alte Welt packt mich. Als ich in China war, wurde ich, um ein weiteres Beispiel zu geben, davon gepackt, wie das ganz Alte und das ganz Neue koexistieren.

ABH: Ist das die Atmosphäre, die Sie in Ihren Filmen hervorzurufen suchen?

ZB: Ja, es ist ein bisschen wie das Gefühl nach dem Liebesakt, wenn man Bilder voller Zärtlichkeit macht. Ich interessiere mich für die Räume, die Mikrodetails und das Licht dieser fernen Interieurs. Das Licht ist ein Schlüsselement in meinen Kompositionen und wird zu etwas genauso Verwickeltem und Wichtigem wie die Anwesenheit oder Abwesenheit von Menschen. Die Stille hebt das Alltagsleben auf, und dennoch wird über die Stimmung und ein Gefühl des Geheimnisvollen und der Unvollständigkeit eine Erzählung angedeutet. Diese Atmosphäre ist also greifbares, feuchtes Licht. Aber im weiteren Verlauf der Arbeit kam ich immer wieder auf Ideen der Abtrennung und des Verspätetseins zurück, und darauf, dass nie etwas abgeschlossen ist.

KB: Statt eine tatsächliche Reise wiederzugeben, wollen Sie also eine emotionale Reise darstellen, indem der Betrachter in die Denkweise eines Menschen hineinversetzt wird, der eine solche Reise erlebt haben könnte?

ZB: Darüber habe ich eine Zeit lang nachgedacht, als ich an *Out of Blue* arbeitete. Es gibt doch amtliche Dokumente, auf die die Menschen angewiesen sind, Heiratsurkunden zum Beispiel. In einem Krieg werden solche Dokumente oft zerstört; wie soll man dann wissen, wer man ist? Wir haben Zeitungen und Dokumentationen, aber, um nichts festlegen zu müssen, ist für mich als Künstlerin das Fiktionale vielleicht interessanter, weil ich es mit meiner Kamera hingehend untersuchen kann.

ABH: Ist diese Spaltung zwischen Fakt und Emotion nicht von vornherein eine Fiktion?

ZB: Dem würde ich gerne zustimmen

KB: In Ihrer Projektsynopse oder dem „Film-Treatment“ zu *Yellow Patch* äussern Sie Ihr Interesse an der Archäologie von Räumen und daran, wie Geschichte sich in materiellen Strukturen wie etwa Häusern manifestieren kann.

ZB: Für mich erklärt sich das am besten durch einen Teil meiner Recherchen für *Yellow Patch*. Am 26. Januar 2001 gab es um ungefähr 9 Uhr morgens im Bezirk Kachchh, einer seismisch aktiven Region im indischen Bundesstaat Gujarat, ein starkes Erdbeben, 7,7 auf der Richter-Skala, das als Bhuj-Erdbeben bekannt geworden ist. Über 800'000 Häuser wurden beschädigt oder zerstört – ein Viertel aller Häuser in dieser Region. Wenn etwas Derartiges passiert, fühlt man sich in höchstem Masse von der Erde betrogen. Ich wollte begreifen, was passiert war. In Mumbai ging ich ins Verlagsgebäude der *Times of India*, um nachzulesen, wie sie über das Erdbeben berichtet hatten. Ich fühlte mich damit verbunden; ich wollte jede Einzelheit darüber wissen. Für mich wurde das Erdbeben auch zu einer fesselnden Metapher für die Migration. Es inspirierte mich zu dem Titel für meine Fotografie *Elastic Waves* (2007).

ABH: Wie verhält sich das zu Ihren Darstellungen der Wüste und insbesondere dem Ton, den Sie in diesen Sequenzen verwenden?

ZB: Was mich brennend interessierte, war der Ursprung der Wüste, dieser Zonen des Mangels und der

Not, des sehr spärlichen Regens und der intensiven Stille. Die Schönheit ist überwältigend. Die zahllosen fremdartigen Pflanzen, grösstenteils blattlos und dornig - ein dorniger Dschungel aus verkümmerten, halb abgenagten Sträuchern und Bäumen mit wenigen, weit verstreuten Menschen, was ein verlassenes und karges Erscheinungsbild zur Folge hat. Die Grenze zwischen Indien und Pakistan verläuft durch eine Wüste, den Rann von Kachchh. Dieser Raum liess mich an die Teilung des Subkontinents im Jahre 1947 denken, als Kachchh von seiner Nachbarprovinz Sindh abgetrennt wurde und uralte Bande zwischen den bis dahin eng verbundenen Regionen durchschnitten wurden. Viele Menschen wanderten aus, um den Entbehrungen des Lebens in der Wüste zu entkommen, und zwar über die Hafenstadt Mandvi an der Küste des Indischen Ozeans, an der Peripherie Indiens. Als ich begann, mich näher mit dem Indischen Ozean zu beschäftigen, entdeckte ich eine historische Komplexität, die mich verblüffte. Jahrhundertlang war der Indische Ozean der Hauptzugang der dort lebenden Menschen zur Aussenwelt. In den 1760er-Jahren machte sich ein in Kachchh gebautes, ausgerüstetes und bemanntes Schiff auf die Reise nach England. Ich fand ein kleines Seefahrerhandbuch, *Pothi*, das 1664 in Gujarati, im Kachchhi-Dialekt, geschrieben wurde. Dieser Hafen wurde für mich zu einem Brennpunkt meines Interesses.

ABH: Werden diese Schauplätze zu Ihren Figuren? Und erzählen diese Figuren indirekt eine Geschichte, die eng mit der Geschichte des Ortes verbunden ist?

ZB: Sie sind nicht unbedingt mit der Geschichte des Ortes verbunden, doch es liegt in der Natur der Filmsprache, dass man einen Plot mit Figuren braucht. Ich habe „Figuren“ in meinem Kopf, doch diese Figuren sind einfach nur meine Mittel, dem Film ein Tempo, einen Rhythmus und eine Struktur zu geben. Meine Figuren sind temporäre Erscheinungen in meinem Kopf; sie verschwinden im Fortgang der Arbeit an dem Film.

KB: Ich möchte Ihnen eine Frage zu Ihrem Umgang mit der Landschaft stellen. Als ich die Anfangssequenz von *Out of Blue* zum ersten Mal sah, habe ich nicht gleich erkannt, dass es sich um eine Landschaft in Afrika handelte. Rückblickend habe ich mich gefragt, ob und in welchem Masse die Tradition der britischen Landschaftsmalerei in Ihr Verständnis der Landschaft eingegangen ist. Haben Sie sich diese Frage damals je einmal selbst gestellt?

ZB: Ich komme ständig auf die Idee der Landschaft zurück, so auch in *Yellow Patch*. Als junge Künstlerin bin ich oft in die damalige Tate Gallery gegangen, um mir Gemälde historischer britischer Landschaftsmaler wie Turner oder Constable anzusehen. Ich fühle mich zu den nebligen Land- und Seelandschaften Caspar David Friedrichs (S. 37) hingezogen, das Licht, die Verschwommenheit, die gedämpften Farben, das alles fasziniert mich. Die natürliche Landschaft ist dagegen das Rohmaterial der menschlichen Psyche. Dort ist mein Herz zuhause. Dort habe ich zum ersten Mal Leidenschaft gespürt, und seitdem ich diese Landschaft verlassen habe, ist mir die Leidenschaft versagt geblieben.

KB Das Feuer in *Out of Blue* hat für mich etwas Bedrohliches, weil ich es mit Krieg und mit der Verletzung oder Tötung von Menschen assoziiere, eine Assoziation, die durch den Soundtrack verstärkt wird; für Sie jedoch ist es mit Fruchtbarkeit verbunden?

ZB Als ich durch Uganda reiste, fiel mir auf, dass es eine gängige Praxis der Bauern ist, Brände zu legen, um das Land fruchtbarer zu machen. Ich fand, dass die Feuer schon aussahen, wenn ich an ihnen vorbeifuhr, und dass sie in *Out of Blue* eine interessante Metapher für Afrika sein könnten. Die Neuerfindung des Landes fand ihre Entsprechung in dem, was mit dem Boden passierte; er wird erneuert, damit etwas Neues aus ihm wachsen kann. Zugleich hat die Landschaft diese intensive Schönheit, die umso ergreifender ist, wenn man sich vor Augen führt, was dort geschah. Das ist der Ausgangspunkt, aber natürlich mache ich mit dem Ton noch etwas anderes. Ich nehme

Aufzeichnungen aus dem Radio, in denen feiernde Menschen mit leidenschaftlich klingenden Stimmen zu hören sind. Dann bringe ich den Gesang von der pakistanischen Sängerin Abida Parveen hinein. So bekommt der Film einen dramatischen Anfang, einen dramatischen Übergang in die folgenden Szenen. Es hatte mit meiner Leidenschaft zu tun. Als ich als Kind in Uganda lebte, entdeckte ich in diesen entlegenen, üppigen Wäldern, was Leidenschaft ist. Dort kam ich mit meinen eigenen persönlichen Leidenschaften in Berührung. Ich greife gerne persönliche Details wie diese Idee der Leidenschaft auf und mache sie zu grösseren, öffentlicheren Aussagen, sodass sie zwischen dem Politischen und dem Poetischen agieren und gleichzeitig offen und allgemeingültig bleiben.

KB: Eigentlich hat es also gar nichts mit Gewalt zu tun?

ZB: Nein, meine Absicht war, etwas Schönes und Zärtliches zu zeigen. Man kann nie zu diesem Moment des Wandels zurückkehren, und das ruft Gefühle aller Art hervor. *Out of Blue* nahm tatsächlich seinen Ausgangspunkt, als ich drei Landkartenkleider nähte - mit den Landkarten Indiens, Afrikas und Grossbritanniens (S. 39). Sie waren eine Reaktion auf den Tod meines *Yellow Patch* Vaters und seine Beisetzung in England. Landkarten machen nie einen persönlichen Eindruck, sie sehen immer korrekt und präzise aus, und ich wollte sie menschlich machen. Ich wollte über Kartografie sprechen und mich damit verbinden. Als diese Kleider fertig waren, hängte ich sie an meine Zimmerdecke und fotografierte mich selbst nackt. Diese Bilder wurden zu einer Skizze, und ich beschloss, einen Film zu machen. Ich habe sie vorher noch nie ausserhalb meines Ateliers gezeigt.

KB: In Ihrer Rechercheakte zu *Yellow Patch* vergleichen Sie die südasiatische Halbinsel mit dem Körper Ihrer Mutter.

ZB: Nicht die ganze Halbinsel, sondern genauer gesagt den Rann von Kachchh, einen riesigen Salzsumpf in Gujarat, von dem ich schon gesprochen habe.

KB: In Ihrem Exposé schreiben Sie: „Kachchh ist ein Ort, den ich mit meiner Mutter assoziiere. In der Wüste suche ich nach Möglichkeiten der Verbindung. Ich frage sie, wie sie war, bevor ich sie kannte.“

ZB: Das würde ich nicht zu wörtlich nehmen. Auch wenn vor noch gar nicht allzu langer Zeit der Rann eine sehr abgelegene Region war.

KB: Darin, wie Ihre Mutter sich selbst sieht und wie Sie die Landschaft sehen, gibt es eine offensichtliche Resonanz.

ZB: Die Frage die mich nicht mehr losliess, war, wie eine junge Frau auf dem Gipfel ihrer Schönheit, die ins Leben hinausgeht, heiratet und so weiter, den Kolonialismus erlebt. In meinem Werk mit dem Titel *Shadows and Disturbances* (Schatten und Beunruhigungen, 2007; S. 26) geht es um die Art von Schönheit, die ich meine. Seit ich als Studentin zum ersten Mal in den Rann von Kachchh kam, hatte ich das Gefühl, dass diese Region etwas ganz Besonderes war. Insbesondere war es jedoch diese Frage von Jugend und Schönheit, die mich mehr als alles andere beschäftigte. Ich nahm ein paar Schwarz-Weiss-Fotografien auf. Hätte ich in Farbe fotografiert, wäre das Ergebnis eine Art Ferienbroschüre. Aus demselben Grund nahm ich die Schwarz-Weiss-Bilder der Seelandschaften in Sansibar auf, die letztlich am Anfang von *Yellow Patch* standen. Ich spürte, dass ich das Meer anschauen musste, „*bhar*“ - ich mag dieses arabische Wort für das Meer. Ich war fasziniert, als ich erfuhr, dass sich der Indische Ozean aus sechs gesonderten Meeren zusammensetzt, die alle mit einer jeweils anderen Wirtschaftsregion verbunden sind. Das enthüllte mir den Zusammenhang zwischen Menschen, Geschichte und Politik. Die Überfahrten waren ziemlich gefährlich; die Seefahrer mussten extremen Stürmen trotzen. Fasziniert erfuhr ich, dass der portugiesische Seefahrer Vasco da Gama

einen indischen Lotsen aus Gujarat angeheuert hatte. Die Seewege über den Indischen Ozean liessen mich nicht mehr los.

ABH: Wie haben Sie es geschafft, von der Hafenbehörde in Mumbai die Zugangserlaubnis zum Hafengelände zu erhalten, die für gewöhnlich nur sehr restriktiv erteilt wird?

ZB Bei meinen Recherchen kam mir die Idee zur „Port of Bombay“-Szene. Die Briten hatten Bombay in den frühen 1660er-Jahren von den Portugiesen erworben. Vorher war Surat der wichtigste Anlaufhafen der East India Company gewesen. Plötzlich bekam Bombay eine grosse Bedeutung. Ich hatte mich gründlich über die Geschichte der Stadt informiert, und auf dem Rücksitz eines Motorrads erspähte ich in der Umgebung von Bombay die zerfallenden Baumwollspinnereien. Die Beziehung zu England im 17. Jahrhundert, als diese Spinnereien ein wichtiger Bestandteil der Industrialisierung waren, spiegelt sich in den stillgelegten Fabriken im heutigen Manchester, und das ist etwas, was mich sehr bewegt. Als Engländerin und Inderin und Künstlerin in einer Person gefällt es mir, dass es diese Überlappungen und Verbindungen gibt.

Im Hafen fokussierte ich die Kamera auf die Spuren der Migration: ein hoher, farbloser, von Regalen gesäumter Raum, vollgestopft mit Kisten, die mit einem unbestimmten wässrigen Licht gefüllt sind. Ich erfasste die Architektur, das Licht, die Textur, die Atmosphäre, die Details und Farben der Wände und des Fussbodens, ich konzentrierte mich auf die körperliche Erfahrung dieser Elemente, die ich so intensiv wie möglich vermitteln wollte.

ABH: Um kurz auf Afrika zurückzukommen, Lord Delamere war entschlossen, europäische Anbaumethoden einzuführen, und wie oft zu hören ist, soll er gesagt haben, Kenia sei ein „Land des weissen Mannes“. Er fühlte sich besonders zum kenianischen Hochland hingezogen, was darauf schliessen lasst, dass die europäischen Siedler insbesondere von Landschaften angezogen wurden, die ihnen irgendwie vertraut vorkamen. In gewissem Masse ist unsere Landschaftserfahrung immer konstruiert. Die Landschaftsmalerei spielt in diesem Kontext eine Schlüsselrolle. Eine idyllische Landschaft wird nicht unbedingt als solche erkannt, weil sie besonders idyllisch ist, sondern weil sie wie das aussieht, was wir als eine idyllische Landschaft zu identifizieren gelernt haben.

ZB: Lord Delamere wurden tausende Hektar Land verpachtet, Land, das den Afrikanern genommen werden musste. Schönes Land, was zu einer merkwürdigen Paradoxie führt, wenn wir es aus dem heutigen Blickwinkel in Bezug auf seine Geschichte betrachten. Für mich ergibt sich daraus eine besonders schwierige Frage: Wie können wir über Landschaft und Afrika sprechen, ohne ins Klischee zu verfallen?

ABH Bedeutet das, dass Sie für *Out of Blue* und für Ihren nächsten Film, der in Sansibar entstehen soll, die Geschichte der Darstellung und Beschreibung der afrikanischen Landschaft durch die erste Generation der Kolonisten in den Blick nehmen?

ZB Im Rahmen meiner Recherchen in Ostafrika mochte ich einige Zeit an Orten verbringen, zu denen die Afrikaner in der Kolonialzeit ohne die Erlaubnis der Briten keinen Zugang hatten. Deshalb blieb das Land fast unberührt. Ich möchte diese Orte besuchen und herausfinden, was in einem dort gedrehten Film eingehen konnte. Ich möchte die Gefühle und Emotionen prüfen, die mir das Malerische der Landschaft vermitteln. Genauso interessiert bin ich jedoch auch an der Rolle, die die Missionare spielten, und an der Geschichte der 500 Kilometer langen kenianischen Eisenbahn, um unter diesem Aspekt zu begreifen, was „Englishness“ ist.

ABH: Eines Ihrer früheren Werke in der Ausstellung, *Cleaning the Garden* (Den Garten

Aufräumen, 1998; S. 6 I), verweist explizit auf die englische Gartenbesessenheit. Die idealen Landschaften, die von grossen Gartenbaumeistern des 18. Jahrhunderts wie Capability Brown geschaffen wurden, sind eine spezifisch englische Ausdrucksform der Kultur der Aufklärung. Ihre Gärten geben vor, naturgegeben zu sein, sind jedoch tatsächlich sorgfältig durchgestaltet.

ZB: Die Idee zu *Cleaning the Garden* entstand, als ich von Photo '98 mit einem Werk für Harewood House beauftragt wurde, ein herrschaftliches Anwesen in der Nähe von Leeds. Ich beschloss, mir die Traditionen und die historischen Entwicklungen sowohl islamischer als auch englischer Gärten anzusehen. Während der Arbeit in diesem Haus begann ich mich wie eine Dienerin zu fühlen - und ich beschloss, diese Rolle anzunehmen. Das fertiggestellte Werk kombiniert auf Spiegel geätzte englische Zeitungsanzeigen aus dem 18. Jahrhundert, in denen eine Belohnung für die Rückführung entfloherer Dienstmoten ausgesetzt wird, mit Fotografien und Leuchtkästen, die wiederum die Gartenanlagen von Harewood House und die islamischen Gärten der Alhambra in Granada zeigen. Text, Schrift und Textur sind genauso mit Bedacht ausgewählt worden wie die Bilder. Ich integrierte Granatapfel, Schamhaar, Safran und Chiffongewebe in die Installation, um Begierde und Lust erkunden zu können.

KB: Auch *1822-Now* (1822 his heute, 1993; S. 71) ist eine Installation, die sich jedoch mit einem ganz anderen Ideenkomplex befasst. Wie *Cleaning the Garden* und viele Ihrer früheren Arbeiten geht sie auf einen Wohnsitz zurück. Können Sie uns ein bisschen mehr über dieses Projekt erzählen?

ZB: Diese Installation geht auf das Galeriehaus Kettle's Yard in Cambridge zurück, in dem ich 1993 wohnte. Ich betrachtete die Theorien der Eugenik aus zwei Blickwinkeln: persönlichen Erfahrungen und Beobachtungen wie etwa Feindseligkeit gegenüber gemischtrassigen Beziehungen und Schulunterricht und Schulkinder in Antwerpen, wo das Werk gezeigt werden sollte. Ich bat Menschen, eine halbe Stunde lang für mich für Langzeitbelichtungs-aufnahmen vor einer 4 X 5-Inch-Kamera zu sitzen. Ich hoffte, dass die überblendeten und unscharfen Bilder dazu beitragen konnten, alle generalisierten Vorurteile über die genetische Vorhersagbarkeit aus der Welt zu schaffen. Die Fotografien sollten wie Gemälde aussehen. Was das Medium der Fotografie betrifft, habe ich in meinem frühen Werken mit verschiedenen Tonungstechniken gearbeitet, mit Kupfer, Selen, Leuchtkästen.

KB: *1822-Now* lässt eine Art Interieur entstehen. In vielen Ihrer anderen Werke wie etwa *Out of Blue* gibt es eine gewisse Polarität zwischen der Landschaft und all diesen umschlossenen Räumen, durch die die Kamera sich hindurchbewegt. Auch *Waiting* (Warten, 2007; S. 99) konzentriert sich auf ein Gebäude und etwas, das sich darin ereignet, und für viele Fotografien aus der *Love*-Serie (Liebe, 1998-2007; S. 87) gilt das Gleiche.

ABH: Es ist dennoch eine sehr symbiotische Beziehung, weil Aussen und Innen im gleichen Register gefilmt sind. Wie würden Sie die Dynamik zwischen Landschaft und Architektur in Ihrem Werk beschreiben?

ZB: Es ist nicht leicht, diese Räume zu kategorisieren, ich habe keine präzise Abfolge, vielmehr eine chaotische, wenn so etwas möglich ist. Ich bewege mich recht fließend in Räume hinein und aus ihnen hinaus; wahrscheinlich deshalb sind Aussen und Innen einander so ähnlich. Die Komposition, die Wahl der Linse, wieviel gezeigt werden soll oder nicht, das alles gehe ich sehr instinktiv an, sowohl in der Architektur als auch in der Landschaft. Mich reizt das Spiel zwischen den Linsen, um bestimmte Dinge gegenüber einer Standardansicht monumentaler werden zu lassen. Alle diese Räume kommen zusammen und fügen sich in ein und dieselbe Gesamtstruktur ein. Als wir zum Beispiel die

Wasserszenen filmten, machten viele der Boote einen sehr objektartigen und skulpturalen Eindruck. In einer Skulptur sind Innen- und Aussenraum oft gleichzeitig präsent, und das kam mir in den Sinn, als die Boote beinahe skulptural wurden. Gleichzeitig unterscheidete ich natürlich zwischen Innen- und Aussenräumen, aber es ist schwer, sie voneinander zu trennen. Bei meinem nächsten Film werde ich über diese Frage nachdenken, und vielleicht werde ich das alles dann besser verstehen!

ABH: Sind für Sie sowohl die Landschaft als auch die Gebäude etwas, was man unweigerlich zurücklassen muss? *Out of Blue* endet zum Beispiel mit der Aufnahme eines Flugzeugs, das vom Flughafen Entebbe abhebt, von wo aus die meisten aus Uganda ausgewiesenen Inder in den 1970er-Jahren das Land verliessen.

ZB: Nein. Die Flughafenszene wurde von meiner Reaktion auf bestimmte Tonwerte motiviert, die zusammentrafen. Als wir am Flughafen filmten, sah ich einige Schwalben vor dem blauen Himmel, und irgendwie liessen sie mich an Mark Rothkos Farbfeldmalerei denken. Im Skript war das nicht vorgesehen, aber ich dachte mir, lasst uns das aufnehmen. Für mich hat es einen grossen Reiz, diese Vorstellung von Afrika und von Malerei in einem Moment zusammenzubringen.

ABH: In *Yellow Patch* lassen die Panoramaaufnahmen menschenleerer Landschaften und verlassener Häuser einen starken Eindruck der Abwesenheit entstehen; die Rückansicht der älteren Frau auf einer Schaukel stellt eine seltene Ausnahme dar.

ZB: Ich bin es so leid, Menschen in meine Filme aufzunehmen. Ich sehe sie eigentlich nicht als eine Person, für mich liegt der Fokus hauptsächlich auf der Form ihrer Haartracht.

KB: Hat das damit zu tun, dass Menschen den Betrachter ablenken könnten? Die Dynamik ist anders, wenn die Räume leer sind. Dann ist niemand da, der dem Betrachter den Zugang zu dem Raum, den Sie zeigen, erschweren kann.

ZB Ich könnte Ihnen verschiedene Theorien darüber geben. Aber darum geht es eigentlich nicht. Es geht um diese besonderen Räume, nicht um Personen, es geht um Form und Skulptur, darum, das Werk an einem Ort zu machen und dann an einem völlig anderen Ort in einer ganz anderen räumlichen Situation vorzuführen. Ich zeige meine Filme absichtlich als Installationen in Ausstellungsräumen und nicht in Kinos, der Möglichkeiten wegen, die sich durch diese Verlagerung eröffnen. Eine grosse Bildprojektion ist unabdingbar, da es um körperliche Empfindungen geht. Es geht nicht darum, etwas Existierendes oder einen Moment zu erfassen, es geht darum, etwas Neues zu erschaffen. Ich gebe den Ton in normaler Geschwindigkeit und verlangsamt wieder, um ein Echo des Tons hörbar zu machen, den Nachhall der Stimme und des menschlichen Körpers. Der Ton ist Bestandteil der Erzählung.

KB: Einerseits ist Ihre Kameraführung sehr formal: schon, ausgewogen und hoch ästhetisiert; andererseits hat man den Eindruck, subjektive Kameraeinstellungen, Aufnahmen aus einer Ich-Perspektive zu sehen. Wie nehmen Sie den Prozess des Filmens wahr?

ZB Mir ist es wichtig, einen Ort möglichst gut kennenzulernen, bevor ich mit dem Filmen anfangen. 2008 verbrachte ich zum Beispiel auf einer zweimonatigen Erkundungsreise in Indien viel Zeit damit, die an bestimmten Orten lebenden Menschen kennenzulernen, mich mit den Lichteigenschaften und anderen Details bestimmter Räume vertraut zu machen. Wenn die eigentliche Filmarbeit dann beginnt, sind sowohl die Menschen als auch die Räume meine Freunde geworden, ich habe jahrelang in meinem Atelier mit ihnen zusammengelebt. Ihr Wissen und die Grosszügigkeit, mit der sie es mit mir teilen, bewegen mich. Diese Menschen und Orte werden zu meinem Freiluftatelier. Auf diesen Reisen nehme ich viele Polaroids auf, die mir als Skizzen dienen. Ich muss mit diesen Bildern leben,

ihnen zuhören, sie fühlen, bevor ich mit den Filmaufnahmen anfangen.

KB: Ihnen zuhören?

ZB: Zuhören, ja; um zu überprüfen, wie ein Bild sich in dem Moment, in dem man es aufgenommen hat, anfühlt. So, wie wenn man ein Zimmer betritt; man kann einem Zimmer zuhören, nicht wahr? Ich bin mit meinen Polaroids gerne allein, deshalb lasse ich mich auch nicht von einem Assistenten begleiten. Der Film baut sich also auf, während ich meinen Weg gehe: Die Recherchen lassen mich die richtigen Orte finden. Ich durchsuche Bücher und fotokopierte Bilder und denke mir: „Oh, ich würde gerne einen Ort wie diesen finden“; aber dann nehme ich das Bild auf und überlege mir, ob sich etwas anderes daraus ergeben könnte.

ABH: Diese Orte, die Sie beschreiben, könnten als „gefundene Orte“ bezeichnet werden, im Sinne der „gefundenen Objekte“ der Surrealisten, der Objekte, auf die man zufällig stößt und die dann eine Folge von Erinnerungen und Assoziationen auslösen. Prousts berühmte Madeleine ist das Beispiel par excellenc. Sie scheinen in diesen Orten etwas zu erkennen, was nicht einmal Sie selbst genau benennen können. Diese gefundenen Orte werden dann in diese sorgfältig choreografierte Erzählung umgearbeitet. Es gibt eine merkwürdige Dynamik zwischen dem, was in Ihrer Kontrolle, und dem, was ausserhalb Ihrer Kontrolle liegt.

ZB: Das ist richtig. Es gibt zum Beispiel einen mehr als 1'000 Jahre alten Tempel, den wir gefilmt haben. Der Kameramann gab mir den Rat, einige der Dinge aufzunehmen, die sehr typisch für den Tempel waren, aber das wollte ich nicht. Nachdrücklich beharrte ich darauf, welches Licht der Film durchgängig haben sollte. Ich wollte viel Licht in den Wasserszenen. Im Aussenraum sollte jedoch alles in der Abend- oder Morgendämmerung gefilmt werden. Ich wollte ein weiches buttriges Licht mit rosafarbenen Schimmern. Es sollte nicht wie das Indien aussehen, das man kennt, weil es nicht um Indien geht. Das Licht ist eine Metapher für Schmerz.

ABH: Was löst diesen Schmerz aus?

ZB: Ich habe zwar Verwandte in Indien, doch wegen der langen Zeit der Migration braucht die Annäherung wiederum Zeit. Das ist das Traurige; man kann nie wirklich zurückkommen. Migration bedeutet, Angehörige und Freunde zurücklassen zu müssen. Obwohl beide dabei sterben, der, der geht, und der, der zurückbleibt? Die Trennung bewirkt einen Bruch, und das kulturelle Erbe wird in Frage gestellt. Der Verlust dieser Bindung kann Angst hervorrufen; die neue Umgebung ist vielleicht feindselig, sodass die Anpassung an sie nicht einfach ist. Flüchtlinge sind durch bestimmte Umstände gezwungen, ihr Land zu verlassen, und eine Heimkehr ist aus politischen Gründen oft ausgeschlossen. Das führt zu Isolation und Einsamkeit, und daraus entsteht ein komplexer Trauerprozess. Kultur, Sprache, Ort und Erfahrungswelt geraten durcheinander oder überlagern einander.

KB: Wann bekommen Sie das Gefühl, dass ein Ort „stimmt“? Hat das mit der Atmosphäre zu tun und mit dem Klang, dem Sie zuhören?

ZB: Ich gebe Ihnen ein Beispiel aus *Waiting*. Wenn ich reise, habe ich eine Liste mit Ideen bei mir. In einem Café in Nairobi kam ich mit einem Mann ins Gespräch, der den Geschäftsführer einer nahe gelegenen Sisalfabrik kannte. In dem Augenblick, in dem ich diese Fabrik betrat, wusste ich, dass ich einen Ort für die Filmaufnahmen gefunden hatte. Die Fotografien habe ich noch.

KB: Das sieht wie eine Skizze für den ganzen Film aus.

ZB: Ich mag dieses Bild, weil ich an eine Wiege denken muss, an Haar in einer Wiege und viele

Wiegen, ein bisschen an eine Szene nach einer Schneeschlacht. In gewisser Weise eine sehr instinktive Sprache. Ich finde es schön, wie es wie Baumwolle einfach in die Luft geblasen ist.

KB: Ist es zuerst einmal die reine Freude an dem Bild und an seiner texturalen Beschaffenheit?

ZB: Ja, was nicht bedeutet, dass ich an der Politik hinter dem Bild nicht interessiert wäre. Monate später, als ich in mein Atelier zurückgekehrt war, wurde mir klar, dass ich mich intensiver mit der kolonialen Ökonomie befassen musste. Wie könnte das Leben eines afrikanischen Jungen in einer kolonialen Situation ausgesehen haben? Der Sisal sieht wie das zerschnittene Haar eines Europäers aus. Für mich war dieser Ort sehr atmosphärisch.

KB: Ich interessiere mich für die Politik der Wahrnehmung, und dafür, wie die Wahrnehmung einen Weg zur Erkenntnis und zum Verständnis der Welt eröffnet. Oft werden Politik und visuelle Sinnlichkeit fälschlicherweise als polare Gegensätze dargestellt, ich hingegen mochte diese Dynamik anders formulieren. Ich denke, es geht nicht um Tagespolitik, sondern darum, was wir in einem Ausstellungsraum präsentieren, um eine ästhetische Erfahrung hervorzurufen, die den Betrachter eine im Leben gemachte Erfahrung in einem neuen Licht sehen lässt. Das macht für mich politische Kunst aus.

ZB: Richtig. Deswegen widerstrebt es mir auch, wenn *Yellow Patch* als ein Film über Migration bezeichnet wird, weil er doch so viele Facetten hat.

ABH: Für mich war es faszinierend, zu erfahren, dass das visuelle Element des Films unabhängig vom Ton entsteht. Es ist natürlich ein integraler Bestandteil des Kinoerlebnisses, dass Auge und Ohr als autonome Sinnesorgane Bild und Ton getrennt voneinander wahrnehmen. Haben die Klänge, die Sie verwenden, irgendetwas mit den Klängen zu tun, die Sie zuvor im Kontext der Polaroids erwähnt haben, damit, dass Sie diesen Bildern „zuhören“?

ZB: Sie können etwas damit zu tun haben. Auf meinen Reisen zeichne ich Töne verschiedener Art auf, entweder mit meiner HD-Kamra oder mit meinem iPhone. Im Falle von *Yellow Patch* habe ich bestimmte Töne aufgezeichnet, die hier nur schwer zu finden sein durften: Pfauen, gewisse Tauben, die Geräusche von Booten, des Verkehrs, der Märkte. Der Ton entwickelt sich jedoch unabhängig. Ich kann mir zum Beispiel keine Gedanken über den Soundtrack machen, während ich das visuelle Material für *Yellow Patch* bearbeite. Ich arbeite gerne zunächst mit einem stummen Bild.

ABH: ...was bedeutet, dass sich der abgeschlossene Film aus zwei unabhängigen, jedoch eng auf einander bezogenen Erzählungen zusammensetzt.

ZB: Ja. Sobald die Bearbeitung des Bildmaterials zu meiner Zufriedenheit abgeschlossen ist, setze ich mich hin und schreibe das Soundscript.

KB: Sowohl in *Yellow Patch* als auch in *Out of Blue* sind Aufnahmen der Sangerin Abida Parveen zu hören.

ZB: Ja, Abida Parveen singt Liebeslieder, die in einer als Ghazal bezeichneten poetischen Form geschrieben sind. Ein Ghazal setzt sich aus sich reimenden Verspaaren und einem Refrain zusammen. Sie singt auf Urdu, Sindhi, Saraiki, Panjabi und Persisch. Ihre Musik ist sehr zart und schön, sie singt von der Hingabe in der Liebe. Es ist ungewöhnlich, dass eine Frau Sufi-Gedichte rezitiert, wie sie es mit ihrer kraftvollen Stimme tut. Ihre Stimme ist magisch, spirituell und unbeschreiblich. Hört man ihr zu, ist man dieser Welt entrückt.

ABH: Ein grosser Teil des Soundtracks wird unabhängig vom Bildmaterial aufgenommen und erst in einer späteren Phase in den Film integriert. Diese Strategie der Verlagerung, etwas aus einem Kontext herauszunehmen und in einen anderen einzufügen, ist eine klassische ästhetische Strategie des 20. Jahrhunderts...

ZB: Ich habe Moskitos aufgenommen, ohne zu wissen warum, einfach weil ich das Geräusch, das sie machten, als schon empfand. Hört man das Summen richtig laut, ist es wie ein Musikstück. Nimmt man einen bestimmten Klang aus seinem Kontext heraus und fugt ihn anderswo ein, wird er beinahe zu einer auf den Kopf gestellten Skulptur.

ABH: Sie haben diese besonderen Strategien des Filmmachens zum ersten Mal in *Out of Blue* angewendet, ein Film, der hinsichtlich seiner Sprache und Ambition eine Abkehr von ihrem früheren Werk markiert. Was hat diesen dramatischen Wandel ausgelöst? War es für Sie in technischer Hinsicht ein schwieriger Film?

ZB: Für mich war es eine natürliche Evolution, Filme zu machen. Aber fern von zuhause mit 35-mm-Filmmaterial zu arbeiten, macht die Sache natürlich nicht einfacher.

KB: Haben Ihre Angehörigen oder Freunde jemals über die Ereignisse von 1972 und die Vertreibung aller Südasiaten aus Uganda unter Idi Amin gesprochen? Ich stelle diese Frage, weil solche Dinge manchmal zu einem Tabu werden, zum Gegenstand einer stillschweigenden Vereinbarung, sie nicht zu erwähnen, zu einem, wie Freud sagte, Ding, das man nicht fassen kann, das einen jedoch sein Leben lang verfolgt.

ZB: Ich kann mich nicht erinnern, nehme jedoch an, dass sie darüber gesprochen haben müssen. Für mich war dieses Thema ganz sicherlich nie ein Tabu.

ABH: Wie sehen Sie vor Ihren eigenen Hintergrund diese Ereignisse heute?

ZB: Mir ist es wirklich wichtig, weder die Inder, noch die Afrikaner, noch die Briten zu bevorzugen. Alle sollen an dem Werk teilhaben können. Niemand wird privilegiert. Und dann wird Afrika in den Medien immer auf diese sehr brutale Weise dargestellt. Ich sehe Afrika mit anderen Augen. Für mich ist Afrika der Ort, wo ich aufgewachsen bin. Ich denke daran, wie ich zusammen mit afrikanischen Kindern in den Wäldern herumliefe und alle diese bunten Insekten und Schmetterlinge sah; ich liebe Afrika. Für mich ist es der Ort sowohl der Zärtlichkeit als auch des Verrats.

ABH: Das ist interessant, denn das ist genau das Problem bei den meisten historischen Erzählungen, dass sie dazu neigen, eine Stimme zu privilegieren, entweder die des Kolonisators oder die des Kolonisierten.

KB: Deshalb scheint es mir so wichtig zu sein, dass Sie eine subjektive Kameraeinstellung verwendet haben, sodass der Blick nicht positioniert ist; es konnte die Perspektive eines Afrikaners, eines Inders oder eines Europäers sein.

ZB Richtig.

ABH: Sie setzen viel Zeit und Mühe ein, um Drehgenehmigungen für oft ziemlich unzugängliche Orte zu erhalten. Dieser Teil des Projekts ist nur indirekt sichtbar, scheint jedoch eine wichtige Komponente zu sein.

ZB Es ist ein ungemein wichtiger Aspekt meiner künstlerischen Arbeit, dass ich ausserhalb des Ateliers arbeite. Für *Yellow Patch* zum Beispiel wurde uns der Zugang zum Port of Bombay genehmigt, obwohl die Sicherheitsbestimmungen zur Zeit sehr streng sind. Wenn man mit den Menschen an den Orten,

an denen sie leben oder arbeiten, spricht, ergeben sich Unterhaltungen, die so an anderen Orten nicht möglich waren.

ABH: Welche Beziehung gibt es zwischen Ihrem Film und den Einzelbildfotografien? Sie haben die Polaroids erwähnt, die Storyboards und die vielen Bilder, die Sie auf Ihren Recherchereisen aufnehmen. Oft werden jedoch erst nach der Fertigstellung des Films einige wenige ausgewählte Bilder, die während der Recherchen zu diesem Film aufgenommen wurden, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, als autonome Werke oder als Bestandteile einer Serie wie *Love*.

ZB: Alles beginnt als Recherche. Am Anfang stehen immer Polaroids; sie haben diese dunstige malerische Atmosphäre, und ich mag sie als Objekte. Ich nehme sie zu Hilfe, um die Komposition und die Beleuchtung auszuarbeiten, und ausserdem sind sie für mich eine Art Protokoll. Ich nehme auch digitale Bilder auf, die auf mehreren Ebenen eine Rolle spielen. Ich nehme Dinge auf, über die ich mehr in Erfahrung bringen möchte, und auch Dinge, die stärker auf den Film bezogen sind. Die Digitalfotografie ist viel momentbezogener als die Polaroidtechnik. Wenn ich in mein Atelier zurückkehre, werden einige dieser Bilder zu Storyboards zusammengestellt. Dann verbringe ich einige Zeit damit, alles Überflüssige herauszunehmen, um zu einer präzisen geschlossenen Form zu gelangen. Wenn ich so weit bin, zeichne ich auch Töne auf, die dann für mich wie Skizzen sind. Einige der Polaroids, die mit einer Mittelformatkamera aufgenommen werden, werden schliesslich zu eigenständigen Werken. Einige Bilder eignen sich besser für Standfotografien als für den Film und umgekehrt. Mein Interesse gilt beiden Formen.

KB: So wie auch Ihre früheren Fotografien immer einen ausgeprägten Sinn für Komposition zeigen. Würden Sie sagen, dass die formalen Elemente in allen Ihren Werken präzise gesetzt sind?

ZB: Nicht immer; bei einigen folge ich meinem Instinkt, einige finde ich vor. Worauf es ankommt, ist, dass es „stimmt“, wenn ich durch die Linse schaue.

KB: Sie rekonstruieren also eine Erinnerung aus den Bildern, die im Anlauf zum Film aufgenommen worden sind, oder vielleicht vielmehr keine echte Erinnerung, sondern eine fiktionalisierte, weil diese Erinnerung zunächst einmal nie existiert hat?

ZB: Ja.

ABH: Haben Sie, bevor Sie mit der Arbeit an *Out of Blue* begonnen haben, andere Filme gesehehen, die für Sie besonders inspirierend waren?

ZB Als ich herauszufinden versuchte, wie die Landschaftsaufnahmen gefilmt werden sollten, schlug jemand vor, ich solle mir Terrence Maliks Film *The Thin Red Line* (Der schmale Grat) ansehen. Wirklich interessiert war ich auch am iranischen Kino wie etwa den Filmen der Familie Makhmalbaf. Alle Mitglieder dieser Familie, selbst ein 15-jähriges Mädchen, machen Filme. Ich habe auch eine Vorliebe für Pakeerah und Mughol-E-Azam und Regisseure wie Bimal Roy, Andrei Tarkowski und Jane Campion.

KB: Wie sind Sie auf den Titel gekommen, der zwangsläufig an die Redewendung „out of the blue“ (aus heiterem Himmel) erinnert?

ZB: Der Titel wurde von dem Gujarati-Wort *dhamal* inspiriert, was „viel Lärm“ bedeutet. 1972 wurden die Ereignisse in Uganda von vielen Menschen als *dhamal* bezeichnet. Deshalb wollte ich dieses Wort verwenden. Die Inder verwenden oft keinen bestimmten Artikel, und darum wurde „out of the blue“ zu „out of blue“. Das Gujarati-Wort ist der Titel, die englische Bezeichnung der Untertitel. Nicht

zuletzt durch die visuelle Anordnung der beiden Tite1 wollte ich sicherstellen, dass das Werk ans dieser Position heraus betrachtet wird. Für *Yellow Patch* habe ich eine ähnliche Strategie eingesetzt.

ABH: In den Titeln Ihrer Werke tauchen immer wieder Farben auf: *Out of Blue, Yellow Patch, Red & Wet*. In früheren Gesprächen haben Sie oft einen Bezug Ihrer Filme zur Malerei angesprochen.

ZB: Farbe ist in allen Phasen des Prozesses wichtig. Wahr ist auch, dass ich die Malerei liebe. Ich liebe das Werk von Vija Celmins, Caspar David Friedrich, Constable, und so weiter und so weiter. Der Malerei ist etwas Sanftes eigen, das mich stark anspricht.

ABH: Wie würden Sie die Haupttriebfeder für Ihr Werk beschreiben? Ist es der Versuch, etwas zu verstehen?

ZB: Vielleicht nicht so sehr etwas zu verstehen, als vielmehr etwas neu zu erfinden, neu auszurichten, neu auszusprechen oder neu zu definieren. Mir geht es nicht darum, die Geschichte zu interpretieren oder zu dokumentieren; ich möchte neue Bilder hervorbringen, aus denen sich andere Sicht- und Verständnisweisen ergeben können.

KB: Um einen Zugang zu erhalten?

ZB: So zweckgerichtet ist meine Triebfeder nicht.

ABH: Ist es denn dann ein Annäherungsprozess? Sie versuchen sich dieser Geschichte zu nähern, die sehr schwer zu begreifen ist, weil sie so widersprüchlich ist und weil es sehr schwer ist, Verantwortlichkeiten zuzuweisen, auch wenn es sie gibt? Sie versuchen ihr nahezukommen, indem sie an diese Orte zurückkehren, indem Sie sie betrachten, indem Sie uns an diesen Orten teilhaben lassen. In gewisser Hinsicht möchten Sie etwas wissen, was Sie, in unserem Wissensverständnis, tatsächlich gar nicht wissen können. Und genau dort liegt das Potenzial der ästhetischen Erfahrung, in der Schaffung eines Raums, in dem man intuitiv etwas erkennen kann, was sich der Ratio der einzelnen, „genau so war es“ sagenden Erzählung entzieht.

ZB: Ja, und das ist es, was mir gefällt, wenn ich an meiner Kunst arbeite. Kaum hat man ein Stück Seife zu fassen bekommen, entgleitet es einem. Und das gefällt mir.

(Übersetzt von Wolfgang Himmelberg)