Künstlerporträt

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **63 (1976)**

Heft 2: **Hochschulbauten in der Schweiz = Hautes écoles en Suisse**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

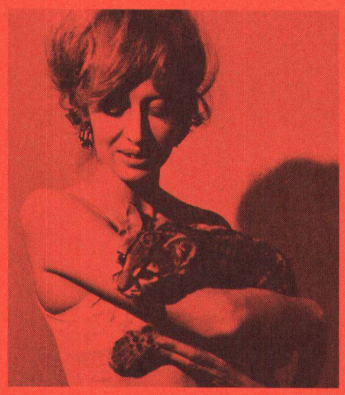
Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Künstlerporträt



Psychologischer Realismus: Die «Identifikationsspiegel» von Margrit Jäggli

Ein Gespräch mit Margrit Jäggli im Sommer 1974
Von Urs und Rös Graf

«...Ich bin für das Vielfältige, für das Dichte, für eine orphistisch-narzistische Kultur und – noch immer – für eine sexuell emanzipierte Gesellschaft...»

Mit dieser Äusserung hat Margrit Jäggli zumindest einen zentralen Punkt der gesellschaftlichen Bezogenheit ihrer Kunst definiert. Die Personendarstellung hat seit je zentrale Bedeutung im Margrit Jägglis Malerei. Ihre ursprünglich stark vereinfachend und grossflächig gemalten Figuren weisen noch starke Ähnlichkeit mit der Malerei amerikanischer Popartisten, Tom Wesselmans zum Beispiel, auf. Aus ihrem Interesse an der psychologisch-individuellen Aussage, am «Allgemeinen im Besonderen», folgte vor rund vier Jahren als Konsequenz der formale Schritt zu fotografisch genauer Maltechnik. Parallel dazu begann sich gleichfalls der sehr spezifische, für ihr Werk charakteristische Bildtypus zu entwickeln: In den Belag eines Kristallspiegels malt Margrit Jäggli mit äusserster Sorgfalt ihre in natürlicher Grösse erscheinenden Personen, den Augenblick ihrer Selbstbetrachtung im Spiegel festhaltend. Die Künstlerin bezeichnet ihre Arbeit als «psychologischen Realismus» – psychologischer Realismus wohl in erster Linie deshalb, weil ihre hinter Spiegel gemalten Bilder beim Betrachter doppelte Konfrontation provozieren: die Gegenüberstellung mit der Bildszene an sich, sowie, gewissermasen unterlagert, die Begegnung mit seinem eigenen Spiegelbild in völlig unerwarteter Situation. Hierzu Margrit Jäggli:

«...Über die augenfällige Persona hinaus möchte ich nicht in erster Linie und im Sinne des herkömmlichen Portraits Charakterzüge sichtbar machen, sondern etwas viel Differenzierteres vermitteln: das Ich-Gefühl im Selbst der anderen Person. (Das absolut Transzendente nach Theunissen.) Dabei kommt mir die tägliche Spiegelerfahrung des einzelnen zu Hilfe. Vor dem Spiegel entsteht ein Brauch im naiven Selbstverständnis der Person, die nun plötzlich eine Metaebene zu sich einnimmt. Ein spannungsgeladener, nicht unbedingt glücklicher Zustand gebrochenen Bewusstseins. Hier besteht eine starke Analogie zu einem frühen Vorgang des Erwachsenwerdens, zur ‚Vertreibung aus dem Paradies'. Der Spiegel wird zum Symbol für die Störung des Bewusstseins...»

Identifikation

Was bedeutet «Identifikation», bezogen auf Ihr Werk?

Margrit Jäggli (M.J.): Das Wort «Identifikation» verwende ich durchaus im Sinne des allgemeinen Sprachgebrauchs, das heisst als Einfühlung des Subjektes in das Objekt. Bei meinen Bildern wird lediglich Identifikation auf mehreren Ebenen gefordert. Einmal setzt schon jede einfühlende Kunstbetrachtung Identifikation mit dem Werk oder Künstler voraus. Im besondern aber schaffe ich mit den Spiegeln die Möglichkeit, sich reflexartig oder bewusst mit den dargestellten Personen in ihrer besonderen Situation der Selbstidentifikation zu identifizieren. Primäres Interesse des menschlichen Bewusstseins ist ja das eigene Selbst. (Fichte: «Das Ich setzt sich selbst»). Erkenntnisgegenstände sind dann Erweiterungen dieses Selbst. Ausgehend von der Spiegelerwartung, sich selbst zu sehen, dann jemand andern als sich selbst, und schliesslich das objektivierte Werk sehend, durchläuft der Betrachter sozusagen ein Erkenntnismodell bildender Kunst.

Das Rohmaterial für Ihre Bilder, Skizzen und Fotos entsteht offensichtlich während einer einmaligen, relativ intimen, vor allem jedoch sehr subjektiven, nur die Künstlerin und das Modell selbst betreffenden Arbeitsphase. Messen Sie selbst Ihren Werken ausschliesslich subjektive Bedeutung bei, und nehmen Sie damit in Kauf, den nicht beteiligten Betrachter Ihrer Bilder einer ihn persönlich gänzlich ausschliessenden Situation auszuliefern? Oder verlangen Sie, im Gegenteil, vom Betrachter eine absolute Identifikation mit der von Ihnen geschaffenen, für ihn gänzlich unerwarteten Situation?

M.J.: Eher letzteres. Ich möchte aber, dass der Betrachter auf verschiedenen, seiner jeweiligen Gestimmtheit entsprechenden Ebenen Zugang zum Werk hat. Selbst empfinde ich die Bildsituation zwar als subjektiv, aber nicht als ausschliessend, da sie, zur Aussage geworden, den auf die Gesellschaft hin orientierten Entscheid des Modells dokumentiert.

Viele Ihrer Bilder konfrontieren den unvorbereiteten Betrachter mit einer für ihn unangenehmen Situation – er fühlt sich in die Rolle des Voyeurs versetzt, er wird von Ihnen gewissermassen manipuliert. Worin liegt der künstlerische Sinn solcher Manipulation?

M.J.: Weshalb Manipulation? Ich jedenfalls fühle mich in der Situation des Voyeurs nicht unbedingt manipuliert.

Sucht Ihre Kunst bewusst und engagiert die Provokation?

M.J.: Im Wort «Provokation» höre ich eine berechnete Übertreibung im Hinblick auf die Intention. So gesehen liegt in meinen Bildern nur Intention, nicht Provokation.

Wollen Sie mit Ihren Bildern schokkieren?

M.J.: Der optische Schock durch den Spiegel, der häufig als Erlebnisanstoss dient, ist natürlich gewollt. Dass gewisse Bilder manchmal moralisch schockieren, berührt mich weiter nicht.

Gesellschaftliche Relevanz der Kunst

Worin sehen Sie die allgemeine Bedeutung der Kunst?

M.J.: Ich sehe die Kunst als Freifeld, zweckfrei in einer verzweckten Welt. Ich knüpfe keine Heilserwartungen an sie, aber es sind doch immer wieder Dinge möglich geworden. Wichtig scheint mir heute, dass die Kunst der Wahrnehmung der Nuance noch fähig ist. Die Realität ist so komplex geworden, dass man ihr mit Denkschemata und Modeworten nicht beikommt. Auch läuft Kunst weniger Gefahr, im Positivismus zu ersaufen, als andere Kulturzweige.

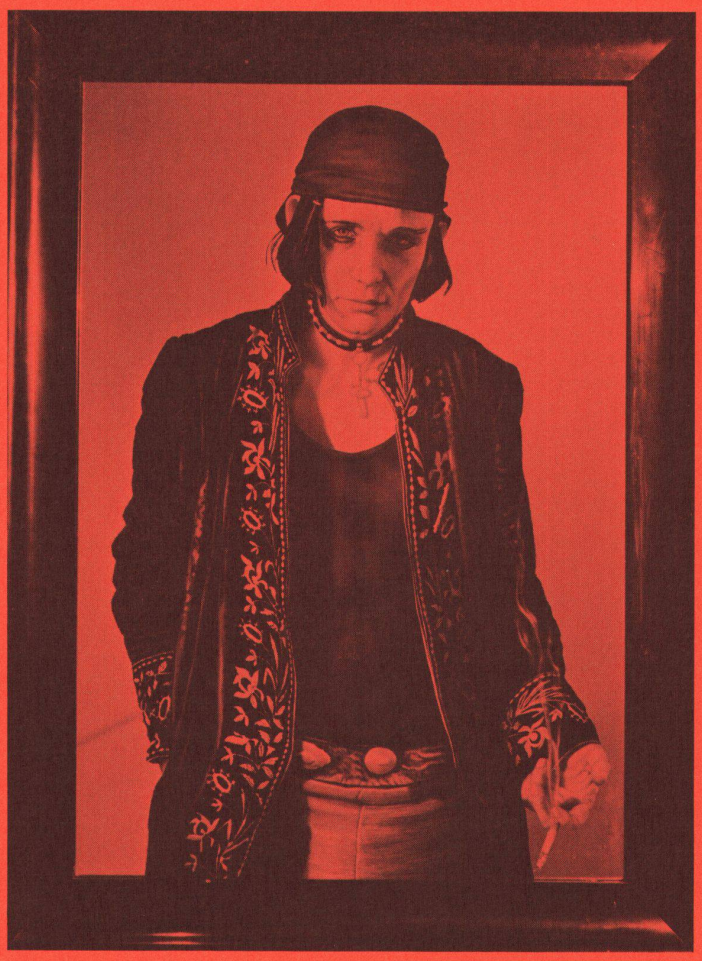
Welche Wirkung soll demnach von Ihrer eigenen künstlerischen Arbeit ausgehen?

M.J.: Meiner Denkart nach bin ich nicht teleologisch, das heisst auf eine Zielvorstellung hin eingestellt, sondern

Biographische Daten

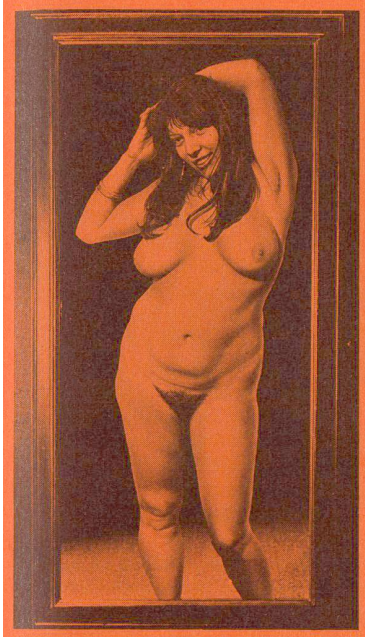
Geboren 1941. Berufslehre, nebenberufliche Beschäftigung mit Literatur. Lehrerpatent, dann Arbeitsstudium in Bern und München: Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte.

Wichtigste Ausstellungen:
1972/73 «neuer Realismus», Progressives Museum Basel.
1973 «Realismus», Kunsthaus Aarau; «Neuer Realismus in der Schweiz», Museum St.Gallen
1973/74 «Hyperréalisme – Maîtres américains et européens», Galerie Isy Brachot, Bruxelles
1974 «Margrit Jäggli», Galerie Fonke, Gent



Esther

Künstlerporträt



Patrizia

analytisch, ergründend, öffnend. Meine Kunst soll daher anregen zu verfeinerter Analyse und nicht einem Programm folgen. Natürlich schimmern bei meinen Arbeiten auch allgemeinere Anliegen durch. Ich bin für das Vielfältige, für das Dichte, für eine orphistisch-narzistische Kultur und – noch immer – für eine sexuell emanzipierte Gesellschaft.

Glauben Sie an die Kommunikationsfähigkeit von Kunst im allgemeinen? Worin sehen Sie die kommunikative Bedeutung Ihrer Werke im besonderen?

M.J.: Kunst wäre an sich das Kommunikationsmittel par excellence, da sie die Bedingungen der Zweckfreiheit, der verfeinerten Rezeptivität und der Zeitbezogenheit erfüllt. Innerhalb einer Gruppe funktioniert das auch bestens, wie zum Beispiel die weltweit geführte Realismusdiskussion bewies. Der offensichtliche Mangel dieser In-group-Kommunikation wurde schon genügend festgestellt, und ich finde es wesentlich, dass sich aus dieser Problematik heraus die Medialeute mit den sozialen Bedingungen der Kommunikation befassen. Die kommunikative Bedeutung meiner Arbeit müsste man in den individuellen Bedingungen der Kommunikation suchen, im Wissen um die eigene Identität und in der Identifikationsfähigkeit.

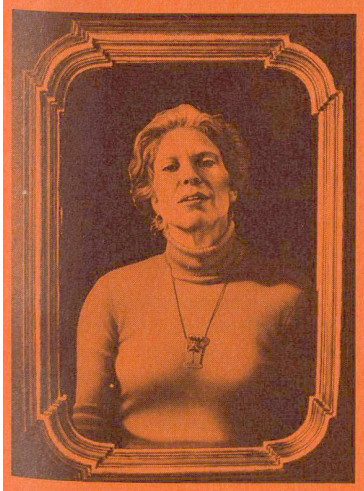
Welchen Stellenwert messen Sie der erotischen Komponente in Ihrer Kunst bei?

M.J.: Keinen. Es stört mich aber nicht, hier missverstanden zu werden.

Suchen Sie mit Ihrem Werk der von Markt und Publicity mit Sex übersättigten Gesellschaft ihre erotische Unemanzipiertheit vor Augen zu führen?

M.J.: Um 1967/68 beschäftigte mich diese Problemstellung sehr direkt, etwa in «Sex – do it yourself» oder den «Glücklichen Paaren im Spiegel», wo eine Kolle-«Emanzipation» zur Schau gestellt wurde. Was heute in meinen Bildern an emanzipatorischem Engagement steckt, lässt sich weniger in Schlagworte kleiden. Es ist die – oft beispielhaft verstandene – Identität der Dargestellten mit ihrem biographisch gewordenen Körper.

Alexandra Monett



Arbeitsmethode

Nach welchen Kriterien wählen Sie Ihre Modelle aus?

M.J.: So, dass nachher Bilder entstehen und nicht nur Portraits.

Welcher Art ist die Partizipation Ihrer Modelle: Lassen Sie sich als Künstlerin vom Modell beeinflussen? Wird das Modell von Ihnen auf eine ganz bestimmte Wunschvorstellung hin konditioniert? Wie reagiert ein Modell jeweils auf seine körperliche wie auch seelische Selbstentblössung?

M.J.: Die Beeinflussung ist gewaltig, da ja nicht zuletzt das Selbstverständnis des Modells Gegenstand meiner Arbeit ist. Spielerische, erotische, verkrampfte oder gelangweilte Ausdruckselemente, die ganze inhaltliche Spannung des Bildes liefert ja das Modell vor dem Spiegel. Bei der Verarbeitung des so entstandenen Fotomaterials ist die Partizipation des Modells meist gering. Nicht aber nachher: Das Manifestartige, das der öffentlichen Ausstellung der eigenen Person innewohnt, wird von den Modellen zum Teil aus Engagement für eine orphistisch-narzistische Kultur bejaht, zum Teil aus Freude am eigenen Körper oder einfach, weil sie es aus dem Einverständnis mit ihrem Sosein als normal finden.

Als bildnerisches Rohmaterial dient Ihnen, wie übrigens einer ganzen Reihe weiterer Fotorealisten, eine Serie von Werkfotos, die in Zusammenarbeit mit Ihren Modellen entstehen. Nach welchen Kriterien wählen Sie die definitive Vorlage aus? Worin liegt die Bedeutung des Fotos?

M.J.: Von vielen Fotorealisten unterscheide ich mich darin, dass bis zum Abschluss einer Arbeit mehrere Fotos als Vorlage dienen. Das Foto wäre also in einem herkömmlicheren Sinne Modellersatz wie etwa bei Morley oder Chuck Close. Dann aber dient es mir als Kontrolle, dass ich nicht naiv male: das Detail ist wichtig, das Unerfindbare. Um sich in den historischen Kampf zwischen Malerei und Foto heute noch einzumischen, braucht es einen gewissen Hochmut. Bei mir drückt sich der dadurch aus, dass ich das Schwerste wähle, das menschliche Gesicht. Und hier verlange ich, dass das Bild mehr hergibt als die Fotos.

Lisbet Kornfeld

Persönliche künstlerische Situation

Ihre vor 1971 entstandenen Bilder, grossflächig gemalte Akte, lassen sich am ehesten der Pop-art zuordnen. Was hat sie dazu veranlasst, naturalistischer zu arbeiten?

M.J.: Meine Popphase war eigentlich eher kurz, etwa eineinhalb Jahre. Von der Pop-art war ich einfach begeistert. Ich sah in ihr den Bruch mit dem bürgerlichen Kunstklischee. Dann aber empfand ich Pop-art hier als importierten Stil, der nicht aus unseren Medien abzuleiten war, sondern eben aus der amerikanischen Pop-art. Für mich war der Schritt zu einer individuell-detailbezogenen Ausdrucksweise logisch.

Wie definieren Sie selbst Ihre künstlerische Situation, namentlich bezüglich zweier anderer namhafter Schweizer Hyperrealisten: einerseits Franz Gertschs, dessen Werk ausgesprochen subjektiv-emotionalen Gehalt hat, andrerseits Hugo Schumachers als ausgesprochen engagiert gesellschaftskritischen Künstlers?

M.J.: Eigenartigerweise haben wir alle drei eine Popphase durchlaufen, die, von unserer heutigen Situation her gesehen, nicht besonders eigenständig war, abgesehen vielleicht von Schumacher. Die gleichzeitige Hinwendung zum Realismus mit derart verschiedenen Resultaten kennzeichnet die Unabhängigkeit unserer Entwicklung. Vergleiche lassen sich am ehesten auf der Ebene des Realismus ziehen. Die Arbeiten von Franz Gertsch, im engsten Sinne Fotorealist von uns dreien, sehe ich vom Inhalt her als idealistisch, in durchaus erlaubtem Sinn. Sie sind noch apolitischer als die meinen. Schumacher bekommt mehr gesellschaftliche Realität in den Griff, unter Anwendung von semantischen Verfremdungselementen, die das formale Realitätsprinzip antasten. Ich selbst habe, um Realität genauer zu erfassen, meinen Realitätsbereich stark eingeschränkt. ■