

# Dimensionen der Wahrnehmung

## Annette Schindler, Ausstellungskatalog Kunsthaus Glarus, 1993

»Sehend sind wir bei den Dingen, das Sehen >vergisst< seine eigene Tätigkeit. Es bedarf einer besonderen Einstellung, des Sehaktes inne zu werden«. <sup>1</sup>

Sinneswahrnehmung ist - obwohl unbemerkt - der eigentliche Ausgangspunkt jeder Werkrezeption und -interpretation. Die >besondere Einstellung< aber, das Aufmerksam werden der Sinne auf sich selbst, das Wahrnehmen der Wahrnehmung, erschliesst eine besondere Lesart der Werke von Elisabeth Arpagaus und Andrea Wolfensberger. Wahrnehmung verdient es daher, für einmal selber im Zentrum der Reflexion zu stehen. Raum - Zeit - Farbe - Licht sind die Rohmaterialien, die Elisabeth Arpagaus und Andrea Wolfensberger künstlerisch verarbeiten. Es sind zugleich Themen ihrer künstlerischen Auseinandersetzung. Dieselben Elemente können nun aber auch als Grundkoordinaten der Wahrnehmung betrachtet werden, deren diese sich gewahr werden kann, um der künstlerischen Arbeit eine sinnliche und intellektuelle zur Seite zu stellen.

**RAUM.** Raum, so ist in einem Philosophie-Wörterbuch zu lesen, sei »das, was allen Erlebnissen gemeinsam ist, die unter Mitwirkung der Sinnesorgane zustande kommen«. Raum ist daher auch eine Grundbedingung der Kunst und deren Wahrnehmung. Ausgangspunkt für unsere Wahrnehmung von Raum ist unser eigener Körper. Dieser besitzt eine bestimmte Raumausdehnung, die immer Bezugsgrösse unserer räumlichen Orientierung ist. Unsere Bewegung im Raum bringt dessen Erschliessung mit sich, und verknüpft zugleich unsere Wahrnehmung von Raum mit unserer Wahrnehmung von Zeit. Ebenso wie unser Körper ist eine Skulptur primär ein bestimmtes Volumen im Raum. Die Skulptur kann, bezugnehmend auf ihre BetrachterInnen, Raum definieren, ihm Orientierung und Identität geben. Solche Grundbedingungen thematisiert Andrea Wolfensberger mit ihrer Installation aus 49 Fichtenstämmen: Nach einer bestimmten Zahlenreihe sind die Stämme auf einem Raster angeordnet. Die abstrakte Zählung, das zweidimensionale Raster wird so zum Raumgefüge, die Stämme gliedern den Raum, bestimmen seine Höhe, führen in seine Tiefe, öffnen seine Breite. Fast scheint es, als wollten uns die Stämme darauf aufmerksam machen, dass der Raum selber und unsere Wahrnehmung des Raumes die eigentliche Skulptur ausmache, um die es hier geht.

**ZEIT.** Wenn wir unseren eigenen Körper mit den Stämmen, dem Raum in Beziehung setzen, wenn wir den Raum mit unseren Schritten erschliessen, wird klar, dass sich unsere Wahrnehmung an Andrea Wolfensbergers Installation misst und diese zugleich vervollständigt. Das Wahrnehmen des Raumes verflucht sich mit der Wahrnehmung der Zeit. Unterschiedliche Raumperspektiven reihen sich in iener zeitlichen Abfolge aneinander, die der Rhythmus unserer Schritte setzt. Der Raum, die Installation, offenbaren so ihre Erfahrungsdimensionen. Eine Werkinterpretation setzt hier natürlich erst an: Darin einfliessen müsste etwa die Frage nach den Stämmen als am Ort vorgefundenem Material, den Kontext, den sie mitbringen - die damit ausgelöste Diskussion um die Beziehungen zwischen Kunst und Natur überhaupt. Welchen Verweis des Werkes über sich selbst hinaus beinhaltet die Spiegelung der Stämme am Boden und in den Fenstern? Welche Rolle spielt der Geruch des trockenen Holzes, des Harzes? Und: Welches ist die Herkunft der Zahlenreihe, des grundlegenden Konstruktionsprinzips der Installation?

**ZAEHLUNGEN.** Diese letzte Frage führt weiter zu den Zahlenbildern. Viel schneller als bei der Installation schaltet sich hier der Intellekt in die Wahrnehmung ein. Die Ziffern, die wir auf den Leinwänden erkennen, scheinen primär irgendein mathematisches System zu vermitteln, das zu enträtseln wir uns herausgefordert fühlen. Es lässt sich eine Zahlenreihe entschlüsseln, sowie deren webender oder kreisender Verlauf. Erst jetzt erlaubt sich das Auge, auf anderes aufmerksam zu werden: Die Streuung der Ziffern, der Leerräume, der Farben auf der Fläche erscheint unregelmässig, aber doch nicht zufällig, die verschiedenen Farben der Zahlen lassen diese je nach dem als zurückweichend oder hervortretend erscheinen. In umgekehrter Reihenfolge als bei der Installation schliessen sich Intellekt und Sinneswahrnehmung zusammen, um schliesslich weitere Fragen zu stellen: Wie wirkt die Gleichzeitigkeit so vieler Elemente auf einem beschränkten Raum? Wie organisieren diese sich? Wie verhält sich ihre Abhängigkeit voneinander als Glieder einer Kette zu ihrer Eigenständigkeit, ihrem Abgrenzungsbedarf? Wie sehr widerspricht ihr Besitz-Ergreifen eines Rasterfeldes ihrer Flucht in eine andere Sphäre mittels der Farbe?

**STROEMUNG.** In ihrer Video-Arbeit »Flusslauf« führt Andrea Wolfensberger die Raum-Wahrnehmung auf eine andere Ebene: Das Video gibt Raum (ein Flussbett), die Dynamik des Raumes (die Wasserströmung) und die Bewegung (der Kamera) darin wieder, anders als die Installation, die dies erzeugt. Das Bild zeigt von hinten die Stiefel einer gegen die Strömung langsam in den Fluss watenden Person. Die Person wie die von ihr gezogene Kamera kämpfen gegen die sichtlich stärker werdende Strömung an, bis die Person - von der Stärke der Wassermassen aus dem Gleichgewicht gebracht - die Kamera loslässt. Ihre >Blick-Richtung< beibehaltend treibt dann die Kamera mit der Strömung flussabwärts. Obwohl die Wiedergabe auf einem kleinen Bildschirm stattfindet, reagiert die Wahrnehmung der Wiedergabe mit so etwas wie Identifikation: Die Dynamik des strömenden Wassers reisst einen mit. Der Museums-Raum, in dem dieser Fluss-Raum wiedergegeben ist, wird von der Wahrnehmung ausgeklammert, und muss aktiv, bewusst wieder erschlossen werden, um auch die Bezüge wahrzunehmen, die das Video mit seinem Umraum herstellt. Und zum Umraum gehören wiederum die BetrachterInnen, die mit Bewegung Raum erschliessen - in Bezug zum wiedergegebenen Raum und dessen Dynamik. Auch hier hiesse interpretieren weitersuchen: Die Strömung des Wassers bietet den Videobildern sowohl Widerstand wie Treibkraft. Die aufgewirbelten Luftblasen scheinen ein dynamisches Pendant zur rationalisierten Zahlenstreuung der Bilder zu bilden. Und: Mit dieser Arbeit reagiert Andrea Wolfensberger auf die vorgefundene Situation, ein Tal, dessen Enge und Weite selbst eine monumentale Raumerfahrung bietet. Das Glarnerland deckt sich in etwa mit dem Einzugsgebiet der Linth. Dieser Fluss ist die dynamische Achse des Tales, geographisch, geschichtlich, gesellschaftlich. Fast zwingend scheint eine räumlich-künstlerische Auseinandersetzung mit dem Tal von seinem Fluss ausgehen zu müssen. Die vier Elemente galten in der Antike als Wurzeln alles Sichtbaren, und damit auch dessen Wahrnehmung. Sie waren in ihrer Vierzahl, wie die Himmelsrichtungen, symbolischer Ausdruck räumlicher Ganzheit. Sind in der Werk-Trilogie von Andrea Wolfensberger Hinweise auf drei der vier Elemente zu finden? Die Luft im Intellekt der Zahlenbilder, die Erde in den geschnittenen Fichtenstämmen, das Wasser in der Dynamik des >Flusslaufes<.2 Oder lebt die Lehre der Pythagoreer wieder auf, die in den Zahlen die Prinzipien alles Seienden, in den Zahlenverhältnissen die Abbilder der Harmonie der Welt selbst sahen?

**FARBE UND LICHT.** Ebenso, wie die Wahrnehmung von Raum und Zeit ist jene von Farbe und Licht miteinander verknüpft. Farben sind physikalisch gesehen nichts anderes als Stoffe, die aus dem sichtbaren Teil des Lichtspektrums gewisse Wellenlängen absorbieren, deren Komplementärfarbe die erscheinende Farbe ist. Im Gegensatz zum Raum, der vom Gesichtssinn wie vom Tastsinn wahrgenommen werden kann, ist die Wahrnehmung von Farbe ausschliesslich den Augen vorbehalten. Selten wird uns bewusst, wie zwingend das Zusammenspiel von Farbe und Licht für unsere Wahrnehmung ist: die farbempfindlichen Sehzellen unserer Netzhaut sind nur aktiv, wenn

genügend Licht vorhanden ist. Nachts vermögen wir nur noch Hell- und Dunkel-Werte zu unterscheiden. Dem Auge aber, dessen Wahrnehmungsfähigkeit so stark vom Licht abhängig ist, wird von allen Sinnesorganen am meisten Vertrauen geschenkt: Man glaubt nur, was man mit eigenen Augen sieht. Nicht zufällig spielt deshalb das Licht als Symbol der Erkenntnis eine so wichtige Rolle in vielen Kulturen. Was >erleuchtet< - und damit auch farbig - ist, gräbt sich unserem Bewusstsein als glaubwürdige Realität ein. Die Voraussetzung der Wahrnehmung von Farbe, ihre Verbindung mit Licht, macht Elisabeth Arpagaus in ihrer Installation sichtbar: Streifen von blauem Kobaltglas umranden das Oberlicht des Treppenhaus-Raumes und scheinen dies in der Schwebelage zu halten. Die Installation nutzt die Architektur des Raumes, um diese selbst zu akzentuieren: sie gibt ihm eine minimale Öffnung, durch die der Dachaufbau mehr zu erahnen als zu erkennen ist. Farbe kommt nicht als äusserliches Attribut eines Gegenstandes zur Geltung, sondern als immaterielle Farbigekeit des Lichtes. Farbe und Licht sind zu einer Einheit verschmolzen. Die Bedingungen zur Wahrnehmung von Farbe wahrnehmend, wird das Auge eingestimmt, sensibilisiert, oder vielleicht ganz einfach auf die Farbsensibilität, die es ohnehin schon hat, aufmerksam gemacht.

BILD. Rein physiologisch vermag das menschliche Auge offenbar 160 reine Farbtöne und 600.000 Farbnuancen zu unterscheiden. Solcher Feinheiten unserer Wahrnehmung können wir uns vor Elisabeth Arpagaus' Bildern und Bahnen-Serien bewusst werden - ebenso wie die Tatsache, dass diese Farben ihre reine Wahrnehmung transzendieren. Wie Töne zu Klängen und Klänge zu Harmonien werden, wandeln sich in Elisabeth Arpagaus' Bildern Farben zu Skalen, Skalen zu Räumen. Ebenso wie ein Ton schrill oder sanft, voll oder dünn, schwer oder leicht sein kann, können sich auch die Farben in diesen Bildern gebärden. Ebenso wie Musik zunächst nur für sich selber steht, ohne auf eine äussere Bedeutung zu verweisen, können Elisabeth Arpagaus' Bilder ihre eigene Farbigekeit zum Thema haben. Damit greift sie ein archaisches Bildprinzip auf: Noch bis ins Mittelalter hinein besteht zwischen kultischen Bildern und den Gottheiten, die in ihnen verehrt werden, eine Wesenseinheit: Nicht erst im 20. Jahrhundert können Bilder sich selbst sein und bedeuten. Statt Sinn-Bilder malt also Elisabeth Arpagaus Bilder mit Eigen-Sinn. Sie verzichtet, um dies zu erreichen, radikal auf jede Gegenständlichkeit, auf Figuration, auf Form überhaupt. Der Bildraum, der sich in seinen Dimensionen auf das Gesichtsfeld bezieht, wird so zum abstrakten Farb- oder Denk-Raum, ohne Koordinaten, ohne Verortung. Scheinbar frei, nach ihren eigenen Gesetzen, ohne Einschränkung durch Figur und Form, breiten sich die Farben darin aus, verdichten sich, greifen ineinander. Dennoch zeigen die alten Gesetze der Farbperspektive Wirkung: Sie lassen in den Bildern virtuelle Wölbungen, virtuelle Tiefen erscheinen, die Möglichkeiten nicht nur unserer Wahrnehmung, sondern auch deren Relativierung ausnutzend. Ueber die Bildoberfläche zieht sich wie eine schützende aber verletzbare Haut ein atmender Rhythmus, eine feine Struktur von Pinselstrichen. Diese Haut ist eins mit der Farbe, geht aus dieser hervor, scheint als kaum noch wahrnehmbarer Zeuge des Entstehungsprozesses der Werke auf, führt damit Wahrnehmung über in Erinnerung. Diese Flächen voller Räumlichkeit gliedern nun ihrerseits einen wirklichen, architektonischen Raum. Nicht nur ihre formale Bezugnahme auf die Proportionen des Saales, die rhythmische Entsprechung der grossformatigen Bilder und der Bahnenserien, sondern vor allem auch die spannungsvolle Kommunikation der Bildfelder untereinander hält den Raum in einer vibrierenden Schwebelage: Einer Flut an Helligkeit, die beinahe jede Farbigekeit ubertönt, der malerischen Wiedergabe reinen Lichtes steht die Finsternis gegenüber. Eine Finsternis, die alles andere als blosser Mangel an Licht ist, die kurz davor zu sein scheint, sich die letzten Reste von Farbe zu absorbieren. Diesem Gegensatzpaar stellt sich jähe Farbigekeit entgegen: Bleiern schweres Rot, das in schrilles Gelb übergeht und von da sich zu einem intensiven Grün wandelt, das kaum mehr an Organisches erinnert. Als vierte Himmelsrichtung, viertes Element, vierte Raumkoordinate - ohne eine Entsprechung in einer Bahnenserie - schliesslich .ein Bild warm wie die Abendsonne, süss wie Honig, weich wie eine Körperwölbung. Es scheint alle Gegensätze versöhnen zu wollen, Gegensätze, die es durch seine Präsenz erst aufreisst.

FILM. Wie die Treppenhaus-Installation umspielt der in Rom entstandene Film »Voltando« den Wahrnehmungsbereich, der vor Elisabeth Arpagaus' Malerei steht. Die Verwandtschaft setzt sich auf der formalen Ebene fort: in beiden Arbeiten ist Licht das Mittel, das - einmal durch das Kobaltglas, das andere mal durch den Filmstreifen - die Farbe transportiert. Aehnlich, wie sich Bilder, Situationen, Stimmungen in Erinnerungsfetzen im Gedächtnis ansammeln, so sammelt die Künstlerin mit der Kamera in Rom Bilder und Eindrücke ein. Das Gesammelte wird zu einem neuen Rhythmus zusammengefügt, angetrieben durch die Dynamik von Tönen, Klängen, Musik. Eine schwingende, manchmal fast berauschte Dynamik schweisst die Bilder zu einer Kette zusammen: Dynamik von Vogelschwärmen, von Menschengruppen und Menschenmassen, von Autos im Verkehr, von Wassertropfen in der Luft, Tänze der Kamera um sich selbst beim Anblick einer erhabenen Kuppel, Vibrationen von pulverförmigen Mineralien, Pigmenten und Flüssigkeiten nach den Klängen von Cello und Synthesizer. Es ist eine Dynamik, die Energien sammelt, Kräfte freisetzt, die sich in den Bildern von Elisabeth Arpagaus schliesslich zum Tanz der Farben mit dem Licht auskristallisiert. Dieselbe Dynamik ist es, die die Sinne fesselt, die einen tief in die Filmrealität eintauchen lässt.

ORT. Am Ende des Filmes finden wir uns in einem Ausstellungsraum im Kunsthaus Glarus wieder, in einem spröden Voralpental, eingeklemmt zwischen gewaltigen Felswänden. Natürlich fällt die Begegnung mit diesem Ort anders aus als mit Rom. Für Elisabeth Arpagaus ist es aber wieder die Sensibilität für Farbe, die Antrieb für die Begegnung ist. Die » 18 Tafeln« dokumentieren diese besondere Art der Begegnung mit dem Ort. Eine Gegend wie Glarus über ihre Farben zu erkunden bedeutet, ihren Felsmassen ein Geheimnis zu entreissen. Was die Berge preisgegeben haben ergibt eine rauhe Palette: ein dunkles, grauliches Blau (Azurit), ein frisches Grün (Molochit), rostig-braune Rottöne (Hamotit, Kupfer, Eisenoxid), ein staubiges, helles Rosa (Caput Mortuum), eine ganze Skala an Schwarz-Tönen (Caput Mortuum, verschiedene Schiefergesteine, Eisen, Pyrit), Übergänge zu Grau und Beige (Kolk, Schiefer, Bimsstein) bis in die feinen Nuancen von Weiss (Quorz, Bergkristall, Cristobolit). Die daraus entstehenden Farbtafeln sind keine Konstrukte, sondern Konzepte: Sie stehen von ihrer Form her zwar noch ganz in der Tradition der Tafelmalerei. Ihr Inhalt ist aber nicht die Vermittlung von Sinn und Bedeutung, sondern schlicht die Existenz einer bestimmten Farbe eines bestimmten Minerals einer bestimmten Gegend. Das Bild besteht aus nichts anderem als aus der Farbe, das Bild ist die Farbe, die Farbe das Bild. Elisabeth Arpagaus verzichtet darauf, selbst interpretierend einzugreifen. Sie führt nur beharrlich aufzählend vor, was sie gefunden hat, eben die Farbe.

Die 18 Tafeln schliessen so den Kreis zu Andrea Wolfensbergers Zahlungen, zu ihrer Installation und ihrem Video: Beide Künstlerinnen bearbeiten »objets trouvés« dieser Gegend, erschliessen diese mit je eigener künstlerischer Sprache und eröffnen sie unserer je eigenen Wahrnehmung und Interpretation.

1 Heinz Paetzold, »Aesthetik der neueren Moderne« Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1990

2 Das vierte Element, das Feuer, wird in einer gleichzeitig in der Galleria Periferia in Poschiavo stattfindenden Ausstellung Andrea Wolfensbergers thematisiert