

Zwischen den Zeilen

Irene Müller, ZEIT-LUPEN edizioni periferia,
2007

„Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihr nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen.“¹

Andrea Wolfensberger beschäftigt sich seit Beginn ihrer künstlerischen Tätigkeit mit der menschlichen Wahrnehmung, die sie in ihren Werken eingehenden Analysen unterzieht. Sie richtet ihre Aufmerksamkeit auf alltägliche Momente, auf Gegebenheiten der Natur, die sie beobachtet und in verschiedenen Medien registriert. Diese Aufzeichnungen bilden Ausgangspunkt und -material ihrer Arbeiten, die sich dann in einem vielschichtigen Prozess, der meist mehrere Stufen der Übertragung, Umformung und Verschiebung umfasst, konkretisieren. Diese Werkkonzeption erinnert stark an Versuchsanordnungen, und so greift Andrea Wolfensberger auch häufig naturwissenschaftliche Phänomene, mathematische Parameter und abstrakte Ordnungssysteme als Kategorien der Veränderung auf respektive, filtert diese aus dem zugrunde liegenden Bildmaterial heraus. Diese Regeln und Anwendungen spielen im Entstehungsprozess eine wesentliche Rolle, werden jedoch in den Arbeiten selbst weit gehend medial überformt; sie bleiben Prinzipien der künstlerischen Gestaltung, sind nicht Inhalt oder formales Paradigma. Die Film- und Videoinstallationen, die Videoprojektionen, Fotografien, Gemälde und Skulpturen von Andrea Wolfensberger verlangen ihren RezipientInnen häufig viel Geduld und Konzentration ab, sie geben die künstlerischen Strategien und Verfahrensweisen nicht auf den ersten Blick preis. Diese durchziehen die seit über zwanzig Jahren entstehenden Werke, wobei vor allem der Aspekt der Übersetzung als zentraler Faktor auszumachen ist.

Lichtpunkte im Dunklen

Anfang der Neunzigerjahre entwickelt Andrea Wolfensberger die Installation *La danza degli storni* (1991), bei der eine Film- und zwei Diaprojektionen einander gegenüber stehen. In der Filmprojektion bewegen sich winzige, helle Elemente in raschen, rhythmischen Wellen durch einen grauschwarzen (Bild-)Raum. Manchmal zoomt die Kamera etwas heran, an einigen Stellen folgt sie dem Geschehen mit einem schnellen, fast abrupten Schwenk. Lautlos formen sich die Lichtpunkte zu morphing-ähnlichen Gebilden, verdichten sich zu gepunkteten Wolken, ziehen sich als filigrane, lineare Konfigurationen auseinander – untermalt vom Rattern des Filmprojektors und vom Surren der im Raum stehenden Diaprojektoren. Gegenüber der Projektionswand werfen letztere zwei Bilder an die Wand, eine Ansammlung von dunklen, kleinen Flecken auf hellem Grund und einen Vogelschwarm am blauen, in die Dämmerung versinkenden Himmel. Was der Titel bereits nahe legt, konkretisiert sich zunehmend im Laufe der Betrachtung: Sowohl die weissen Punkte in der Filmprojektion als auch die schwarzen im Diapositiv sind eigentlich Vögel, genauer gesagt Stare. Die Häufungen und Konfigurationen beruhen auf den Bewegungen, die der Vogelschwarm unter anderem als Abwehrritual vollzieht.

Andrea Wolfensberger hat dieses Schauspiel der Natur in verschiedenen Medien aufgezeichnet. Die Filmsequenzen sind ursprünglich auf Super8 aufgenommen, dann schwarzweiss und negativ auf 16mm-Film umkopiert sowie ohne weitere Bearbeitung aneinander montiert. Parallel dazu entstehen Farbdiapositive. Die Verwendung verschiedener Medien – der bewegte Film und die still stehende Fotografie –, aber vor allem die Umkehrung der Helldunkel-Werte im Film rücken den realen

Augenblick der Aufnahme und die motivische Gemeinsamkeit in den Hintergrund und akzentuieren viel mehr strukturelle Phänomene und Ordnungen. Das Bewegungsritual der Vögel wird in der Filmprojektion in eine abstrakte Formung überführt. Die Vögel sind als Bildgegenstand nicht mehr erkennbar, sie verwandeln sich in kleine, helle Einheiten, die in einem undefinierbaren Schwarzraum ihre Konfigurationen bilden. Der Auslöser für die Ballungen und lockeren Streuungen, für die »grafischen« Figuren und Anordnungen sowie die ihnen zugrunde liegenden Kriterien bleibt im Dunklen, ebenso wie die physische, materielle Beschaffenheit der Lichtpunkte. Während in den Filmbildern eine räumliche Orientierung über weite Strecken unmöglich ist, da nur für kurze Momente die helle Silhouette eines Dachzeichens oder einer Turmverzierung an der unteren Kante ins Bild ragt, stellen die beiden Diapositive wieder einen gewissen Realitätsbezug her. Es ist aber weniger die »wirklichkeitsgetreue« Verteilung der Helldunkel-Werte, als der Aspekt der Farbe, der eine auf Alltagswahrnehmungen beruhende Interpretation des Bildes ermöglicht. Zudem erlaubt die unbewegte fotografische Aufnahme den BetrachterInnen die genaue visuelle Abtastung, wobei dann auch in den punktförmigen Gebilden die Silhouetten von Vögeln erkennbar werden.

Betrachtet man *La danza degli storni* als installatives Ganzes, so schält sich sukzessive eine vielschichtige Werkkonzeption heraus, die sowohl die inhärenten Qualitäten der eingesetzten Medien berührt als auch Fragen nach Sehgewohnheiten und Wahrnehmungsmustern aufwirft. Die Film- und Diaprojektionen sind einander nicht nur räumlich, sondern vor allem auch in konzeptueller Hinsicht gegenübergestellt. Im samtigen Schwarz der Filmprojektion interferieren die Körnung des Filmmaterials, aber auch vereinzelte Staubkörner mit den hellen Lichtzeichen der Vögel, das bewusst Aufgenommene und die medienbedingten »Artefakte« verschmelzen in einem eigenständigen Kosmos. Gleichsam als Gegenbilder platziert dienen die beiden Diapositive als Referenz (an die Wirklichkeit), aber auch als mediale Umkehrung: farbig, nicht schwarzweiss, still stehend, nicht bewegt. Andrea Wolfensberger entwickelt in dieser dichten Installation eine Art Doppelsicht, eine zweifache Übertragung ein und desselben Naturereignisses, die sich gegenseitig kommentiert. Durch die räumlichen und medialen Verschränkungen, durch die Gegenüberstellung von »Naturaufnahme« und phänomenologischer Übersetzung zeichnet sie Facetten von Wahrnehmungsprozessen, von Abstraktion und Interpretation visueller Zeichen nach. Indem sie das am Anfang stehende Seherlebnis zahlreichen medialen und konzeptuellen Transformationen unterzieht, macht sie dessen grundlegende Charakteristika überhaupt erst sichtbar: die komplexen physikalischen Gesetzmässigkeiten, die den Schwarmbewegungen zugrunde liegen, aber auch deren gleichsam abstrakte Schönheit und eigene Poesie.

Bewegungsräume

Bereits in dieser ersten Medienarbeit setzt Andrea Wolfensberger Strategien und Verfahrensweisen ein, die für die zukünftige Werkentwicklung kennzeichnend sind. Vier Jahre nach *La danza degli storni* sind es abermals die Bewegungsmuster der Starenschwärme, die das Ausgangsmaterial einer Installation bilden. Die Installation *Stare* (1995) ist für einen bestimmten räumlichen Kontext konzipiert, den Eingangsbereich zum Filmsaal im Offiziersausbildungszentrum der Fliegertruppen in Dübendorf. Die Zwei-Kanal-Videoarbeit ohne Ton wird auf einer 135x105 cm grossen, in die Decke eingelassenen Glasfläche respektive auf dem ihr gegenüber liegenden Pendant im Boden gezeigt, und zwar in Form von Rückprojektionen. Die Geschwindigkeit der mit Betacam SP aufgenommenen Videos ist um 50 Prozent verringert, sodass die Vögel als dunkle Silhouetten langsam, fast majestätisch, ihre spiralförmigen, einander durchdringenden Formationen bilden. Ballungen und auseinander driftende Ströme, mehrfach gestaffelte Konfigurationen und flächig wirkende, sich nahezu auflösende Streuungen, im Einzelnen exakt gezeichnet und dennoch flüchtig und ungewiss. In einigen Momenten ist der Auslöser für dieses spezielle Sozialverhalten der Vögel sichtbar: Der eindringende Fressfeind – in diesem Fall ein Falke – stösst in den Schwarm, er hebt sich hinsichtlich seiner Grösse, aber vor allem aufgrund seines anders gearteten Flugverhaltens von den Staren

ab.

Andrea Wolfensberger wählt – und auch das erweist sich als Merkmal ihrer Arbeiten – einen bestimmten Wirklichkeitsausschnitt, der in seiner medialen Repräsentation durch die Ränder der Videobilder exakt begrenzt ist. Das Geschehen innerhalb dieses Bildraumes wird – in einer Labor-ähnlichen Situation – gleichsam neutral, doch präzise beobachtet. In einem weiteren Schritt verändert sie bestimmte Kategorien der menschlichen Wahrnehmung, manipuliert grundlegende Elemente der Realitätskonstruktion: im Fall der *Stare* die Zeit und das räumliche Gefüge. Der Vogelflug in *slow motion* erscheint als Gegenstand einer wissenschaftlichen Analyse, die starke Geschwindigkeitsreduktion bewirkt ausserdem eine bessere Nachvollziehbarkeit der Bewegungen und räumlichen Orientierung. Die Präsentation der Videos auf in die Decke und im Boden eingelassenen Glasflächen stellt zum einen zwar einen Zusammenhang mit der ursprünglichen Aufnahmesituation sowie eine gewisse »Naturnähe« her, bewirkt zum anderen jedoch eine deutliche Verfremdung. Eine gleichzeitige Rezeption beider Bildsequenzen erweist sich als schier unmöglich, man steht inmitten der Projektion respektive schwebt über einem der Videos. Während das auf die Decke projizierte Video einen eher linearen Aufbau aufweist und das langsame Herannahen des Starenscharmes sowie dessen grossräumige Formationen zeigt, tauchen die auf dem Boden sichtbaren Aufnahmen unmittelbar in den Pulk der Vögel ein, sie vermitteln eine Nahsicht der vierteiligen, präzisen Struktur. Somit befinden sich die BetrachterInnen permanent in einem Zwischenraum, sind zwischen verschiedenen Bewegungsmodi und Raumkonstruktionen hin und her gerissen. In dieser hybriden Situation, in der kein eindeutiger Standpunkt fixiert werden kann, stellt sich mit jedem Blickwechsel nach oben oder unten eine Irritation ein, wird jeder Versuch der Angleichung an das Raum-Zeit-Gefüge im Video wieder unterwandert. Dieses installative Setting, aber auch die bearbeiteten Videosequenzen evozieren ein eigentümliches Spannungsverhältnis zwischen Naturphänomen und abstrakter Erscheinung. Das instinktive Verhalten der Vögel, das dem Menschen in der Regel nicht nachvollziehbar erscheint, wird als physiologisch determiniertes Muster, als komplexes physikalisches System erkennbar, das über den unmittelbaren Zusammenhang hinaus auf ursächliche Ordnungsprinzipien in der Natur verweist. Gerade die Aufnahmen aus grösserer Distanz, welche die *Stare* auf Piktogramme reduzieren, die Manipulation der Geschwindigkeit und die Platzierung der Videos unterstreichen den Charakter der Installation als Studie über gruppendynamische und kommunikative Prozesse, als Untersuchung über das Verhältnis von Individualität und Masse, von Angriffs- und Verteidigungsstrategien.

Zeitarrhythmien

Blickt man von den beiden in den Neunzigerjahren entstandenen Installationen auf die jüngere Werkentwicklung von Andrea Wolfensberger, so lassen sich Verschiebungen in der eingangs erwähnten Strategie der Übersetzung beobachten. In den frühen Arbeiten kann dieser Vorgang vor allem als Übertragung eines konkreten, definierten Wirklichkeitsausschnitts in verschiedene Medien festgemacht werden, deren konstituierende Eigenschaften in diesem Zusammenhang eingehenden Analysen unterzogen werden. Dabei werden zugleich Veränderungen an bestimmten »ausserbildlichen«, jedoch medienimmanenten Parametern vorgenommen. Die Zeit als Konstante und Variable, als Grundlage von optischen und physikalischen Gesetzmässigkeiten sowie das Phänomen von Dauer und Stillstand zeichnen sich bereits hier als wichtige Kategorie ab. Während sowohl *La danza degli storni* als auch *Stare* diesen Aspekt vor allem in einer strukturellen und phänomenologischen Dimension fokussieren und daher auch den Rahmen der konkreten Ausgangssituation nicht verlassen, so zeigt die rund zehn Jahre später entstandene Videoinstallation *Hitzewelle* (2003) eine etwas anders gelagerte Verfahrensweise.

Ein Geröllfeld in einer Steinwüste, die heisse Luft flimmert. Im diesigen Hintergrund ist ein Abhang erkennbar, im Vordergrund einzelne grössere Felsbrocken, deren verschattete Seiten sich scharf von den in der Sonne liegenden Partien abheben. Ausgehend von einer Super8-Filmaufnahme

dieser Szene entwickelt Andrea Wolfensberger eine dichte, knapp dreissigminütige Videoprojektion. Ein dreissig Sekunden dauernder Ausschnitt aus den digitalisierten Filmaufnahmen wird in Einheiten von jeweils acht Bildern, d.h. Abschnitten von einer Drittelsekunde, nach einem komplexen aperiodischen Algorithmus so verändert, dass sich ein unregelmässiges Zeitmuster ergibt. Eine eigens dafür entwickelte und selbst interpretierte Komposition der Musikerin Marianne Schuppe, der ein Melodiemotiv einer mittelalterlichen spanischen Musikhandschrift zugrunde liegt, bildet die Tonspur. Die zu Clustern geschichteten, in acht Tonhöhen gesungenen Stimmen werden entlang einer linearen Zeitachse sieben Mal auf- und wieder abgebaut, sie besitzen eine Art Kulminationspunkt im gleichzeitigen Erklängen von allen sieben Klangfeldern sowie deren sukzessiven Ab- und Anstieg. Visuelles und Akustisches korrespondieren in dieser Videoarbeit insofern miteinander, als die Komposition einen Teil der Videobilder »begleitet«, und zwar das rund zwanzig Minuten dauernde »Mittelstück«: Nach einigen stummen Videominuten setzt der Ton ein, die Staffelung der Cluster nimmt ihren Lauf, bis am Ende der Komposition wieder der anfängliche achtstimmige Chor zu hören ist. Nach dem Verklingen des letzten Tons bleibt die Projektion in der restlichen Zeit wiederum still.

Der statische Bildausschnitt zeigt ein seltsam flaches Bild, dessen tiefenräumliche Ausdehnung diffus bleibt und dessen Fokus in einem nicht fassbaren Zwischenbereich liegt. In jedem Moment ist Bewegung, obschon das Bildmotiv eigentlich still steht. Die Kanten der Felsen weichen sich in kurzen, ruckartigen Verschiebungen auf, das Licht- und Schattenspiel ist flackernd, abrupt. Andrea Wolfensberger dehnt den kurzen Augenblick in der leblosen Vulkanlandschaft zu einer halbstündigen Sequenz, deren zugrunde liegende Zeitkonzeption sich jeder Nachvollziehbarkeit entzieht. Eine mathematische Ordnung generiert die Beschleunigung und Verlangsamung, die Dehnung und Verkürzung der Zeiteinheiten. Es ist eine beliebige, und doch auf klaren Regeln aufgebaute Zahlenreihe (matrix.spiralig. zentripetal.hundert, 1993), die in Zeit umgerechnet wird. Zugleich – und hierin liegt ebenfalls ein Merkmal der Arbeiten von Andrea Wolfensberger – wird etwas Abstraktes sichtbar gemacht: Der zugrunde liegende Algorithmus ist in seiner reinen Gestalt, als Abfolge von Zahlen, lediglich eine Funktion, welche die Abhängigkeiten verschiedener Grössen voneinander ausdrückt. Erst in seiner Anwendung auf die Videobilder, auf die acht Bilder umfassenden Einheiten, wird er in eine visuelle Form übersetzt. Doch auch darin bleibt er letztendlich eine theoretische Kategorie, deren Ableitung vom Visuellen unmöglich ist.

Verfolgt man diese Spur der mathematischen Ordnungen weiter, so lassen sich auch in Bezug auf die Definitionen von räumlichen Abmessungen interessante Beobachtungen anstellen. Denn Andrea Wolfensberger visualisiert im Videomaterial der Hitzewelle gewissermassen die Übersetzung einer eindimensionalen Geometrie – in Form der linearen Auflistung der Zahlen – in ein vierdimensionales, raumzeitliches Gefüge, dessen flächige und räumliche Ausdehnung davon aber letztlich nur in der zeitlichen Erscheinung betroffen ist. Innerhalb von Sekundenbruchteilen und über unterschiedlich lange Zeitspannen hinweg entwickelt sich jeweils ein aperspektivischer Bildraum, der nicht fassbar ist und in dem jedes Raumgefühl ins Wanken gerät. Das Bild bleibt scheinbar immer in einer ähnlichen arrhythmischen Unruhe gefangen, in der sich letztlich auch keine Bewegung in der Bedeutung von Entwicklung ausmachen lässt. Erst mit dem Einsetzen des Tons erfährt diese hybride visuelle Situation eine gewisse Stabilisierung. Die Tonspur setzt Akzente, markiert bestimmte zeitliche, akustische und vor allem auch inhaltliche Momente, die sich von einem Davor und Danach unterscheiden. Darüber hinaus verleiht erst der über mehrere Lautsprecher verteilte Klang der Installation ihre räumliche Wirkung, er füllt die Luft zwischen Projektionsfläche und Wänden mit Vibration, Körperlichkeit und Geschehen. Andrea Wolfensberger entwickelt in Zusammenarbeit mit Marianne Schuppe hier eine vielschichtige Arbeit, deren konzeptuelle Stränge in einer dichten audiovisuellen Form gebündelt sind. Die konkret wahrgenommene und aufgezeichnete Situation, das Flimmern der Hitze über den Felsbrocken, wird zum Ausgangspunkt einer

mehrfachen Überlagerung von einzelnen Übersetzungsvorgängen. Grundlagen der reinen Mathematik und theoretischen Physik werden auf dieses Bildmaterial angewendet, dienen als Parameter der Veränderung eines definierten visuellen Moments. Aus diesem komplexen Prozess, der auch auf der Ebene des Videoschnitts die Grenzen des Möglichen berührt – die dreissig Minuten Video erforderten 10000 Einzelschnitte –, resultiert mit der Hitzewelle die audiovisuelle Übersetzung eines Naturphänomens, der Brechung von Lichtstrahlen in heisser Luft, dessen ureigenste Merkmale gerade in der künstlich hergestellten Unregelmässigkeit und der unnatürlich wirkenden visuellen Gestalt überzeugend widergespiegelt sind.

Gemalte Bewegung

In diesem Zusammenhang verdient eine jüngere Werkgruppe von Andrea Wolfensberger ebenfalls eine genauere Betrachtung: die zwei Bilderzyklen *was uns blüht* (2003) und *von den hereinbrechenden Rändern* (2006), die jeweils mehrere Werke umfassen. In beiden Fällen bilden aus der Hand gefilmte, digitale Videos ein und desselben Gartens die Grundlage; sie wurden jedoch zu unterschiedlichen Zeitpunkten aufgenommen: im Frühling 2002 und im Herbst 2004. Dementsprechend sind auch die Bilder einer der beiden Jahreszeiten zugeordnet. Andrea Wolfensberger wählt aus dem zeitlichen Kontinuum der Videoaufnahmen einzelne Momente aus, fixiert bestimmte Einzelbilder. Diese Stills, in denen ein Augenblick von 1/25-Sekunde angehalten ist, werden von ihr mit Ölfarben auf Aluminiumverbundplatten respektive auf Baumwollgewebe übertragen, wobei das klassische Hilfsmittel der Quadratur zum Einsatz kommt. Bereits in dieser kurzen Beschreibung wird der konzeptuelle Aspekt der Arbeiten deutlich, der auf der Konservierung von flüchtigen Momenten – und zwar sowohl auf medialer als auch inhaltlicher Ebene – beruht. Das zeitbasierte Medium Video wird durch das Herauslösen von Einzelbildern, die im normalen Ablauf von 25 Bildern pro Sekunde optisch gar nicht wahrgenommen werden können, in einen festen Zustand überführt. Die Gemälde geben die Essenz eines bestimmten visuellen Moments wieder, die Konzentration und Reduktion von Dauer auf ein Bild. Die Kamerabewegung, die in der Videoaufnahme als grundlegende Eigenschaft oder Stilmittel wahrgenommen wird, führt je nach Geschwindigkeit zu Unschärfen in den Stills. In ihnen fehlt gleichsam ein Vorher und Nachher, das die einzelnen Bilder im Nacheinander als zeitlichen Ablauf und Ereignis wahrnehmbar macht. Andrea Wolfensberger unternimmt hier bewusst den »Umweg« über das Medium Video hin zum gemalten Bild, um einen ganz spezifischen Aspekt von Stillstellung zu akzentuieren: Im Gegensatz zur Fotografie, die einen Augenblick in ungleich kürzerer Zeit einfängt und damit gewissermassen abrupt stoppt, führt die Auswahl von Einzelbildern aus einem Bewegungsablauf zu einer Art Verlangsamung des Bildes. Der ausgewählte Sekundenbruchteil wird sukzessive eingefroren, in sich verdichtet, und bewahrt auch in seiner Übersetzung in Malerei noch Spuren seiner medialen Herkunft. Die gemalten Bilder bleiben somit in der verlangsamten Zeit gefangen. So verfängt man sich immer wieder zwischen den verwischten, unscharfen Partien, prallt optisch an den einzelnen Bildelementen ab, kann den undurchdringlichen Bildraum nicht durchmessen, in dem innerbildliche Referenzsysteme fehlen. Um die Gemälde herum entsteht eine Art Vakuum, das jeden vertieften optischen Zugang verwehrt und die BetrachterInnen auf einen Platz ausserhalb dieser visuellen Realität verweist.

Neben diesen Gemeinsamkeiten in Konzept und Vorgehen weisen die beiden Bilderzyklen dennoch einige Unterschiede auf, die es hervorzuheben gilt. Sie werfen ein deutliches Licht auf die bereits öfter erwähnte Arbeitsweise von Andrea Wolfensberger, die sehr stark an Versuchsanordnungen erinnert. *was uns blüht* umfasst streng genommen vier Werkgruppen, die sowohl als Einzelbilder als auch als Bilderfolgen in einem Format von 40x50 cm konzipiert sind. So zeigen die drei Gemälde der Sternmagnolie eigentlich mehrere, aufeinander folgende Videostills, die einer mehrere Minuten dauernden Sequenz entstammen. Diese zeitliche und dynamische Verbundenheit verleiht den Bildern einen zusätzlichen formalen Zusammenhalt, der über ihre Gestalt als Einzelbild hinausweist. Bis auf die *Christrosen I*, die ein einzelnes, in sich abgeschlossenes Werk darstellt, können ähnliche

Bewegungsspuren auch bei den anderen Werkgruppen beobachtet werden. Zum Beispiel besitzen die beiden Anemonen eine zwischen ihnen an der Wand liegende Spiegelungsachse, von der ausgehend das rechte respektive linke Bild im selben Abstand weggeklappt zu sein scheint. In Bezug auf die malerische Umsetzung kann diesem Zyklus eine getupfte, deckende Malweise attestiert werden. In der dichten Malschicht scheint jedem Farbauftrag dieselbe Aufmerksamkeit geschenkt, jeder Quadratzentimeter im Bildgefüge hat dasselbe Gewicht. Daraus resultiert unter anderem auch jene Spannung und Schwere, die den Gemälden eingeschrieben ist. Im Verhältnis dazu zeigt die jüngere Werkgruppe von den hereinbrechenden Rändern sowohl auf der malerischen Ebene als auch im Hinblick auf die Übersetzung des Bewegungsaspekts anders gelagerte Merkmale. Es handelt sich bei den sieben grossformatigen Gemälden (160x200 cm) explizit um Einzelbilder, die in sich geschlossen sind, deren motivischer Zusammenhang sich nur in der installativen Ausstellungsanordnung erschliesst und von sekundärer Bedeutung ist. Viel wichtiger ist hingegen der einzelne Bildaufbau, der sich besonders in der Wahl des Ausschnitts und dessen Begrenzung zeigt. Scharf grenzen die Ränder ein Motiv ab, über dessen Gestalt, räumliche Ausdehnung und Position man im Bild kaum Aufschluss erhält. Die einzelnen Elemente sind stark angeschnitten, abermals fehlt im Bildraum jegliche Tiefenräumlichkeit und einheitliche perspektivische Organisation. Die Kanten der unscharfen Bildelemente werden von feinen, waagrechten Strichen umfassen und zum Teil auch überlagert, die einerseits direkt aus dem Videostill resultieren, andererseits aber auch – in Form eines medientheoretischen Kommentars – auf den Zeilenaufbau der Videoformate und Monitore verweisen. Diese an Parallelschraffuren erinnernden Linien akzentuieren zwar die grosse Motivform, weichen aber zugleich deren Kontur sowie die Abgrenzung der verschiedenen Bildebenen auf. Die flächige, lasierende Malerei wird immer wieder von kompakteren, hellen Partien aufgebrochen, die inhaltlich zwar dem Hintergrund zuzuordnen sind, optisch aber in den Vordergrund herausbrechen. Genau an diesen Stellen kippt die ohnehin fragile Räumlichkeit im Bild, von hier ausgehend gerät das Bildmotiv in eine oszillierende Bewegung, die auch die bereits identifizierten Elemente miterfasst. In Anbetracht der oben skizzierten Unterschiede können die beiden zeitlich aufeinander folgenden Bilderzyklen durchaus als Ergebnisse einer Untersuchung aufgefasst werden, deren Ausgangsmaterial einem grundsätzlich gleichen Prozess unterzogen wird. Die Interpretation und Visualisierung der »Faktenlage« ist jedoch jeweils anders gelagert. Andrea Wolfensberger behält die grundsätzliche Fragestellung und die elementaren Werkstrategien über beide Gemäldegruppen hinweg bei. Der von ihr entwickelte Arbeitsprozess, der mit Variablen operiert, rückt ihre künstlerische Haltung in die Nähe naturwissenschaftlicher Forschungsmodelle und schreibt diesen Arbeiten somit sowohl den Aspekt der Annäherung als auch den der Abgrenzung von diesen Konzepten ein.

Dazwischen

Andrea Wolfensbergers Arbeiten sind formal sehr unterschiedlich, sie zeichnen sich gerade nicht durch eine bestimmte künstlerische Handschrift in Form einer individuell ausgeprägten Sprache aus. Dies lässt die grundlegende künstlerische Haltung erst bei eingehender Beschäftigung erkennen, macht die Werke häufig unnahbar und spröde. Dieser Eindruck liegt in dem stark konzeptuell ausgerichteten Arbeitsprozess begründet, der von konkreten Situationen und Gegebenheiten ausgeht, der die unscheinbaren und vor allem unspektakulären Wirklichkeitsausschnitte auf der Ebene der Bildsprache in einem seltsam neutralen, fast roh erscheinenden Zustand bewahrt. Gerade an den beiden oben erwähnten Bilderzyklen lässt sich dieser Aspekt gut beobachten: Andrea Wolfensberger überträgt hier Punkt für Punkt Bildelemente und räumliche Komposition des Ausgangsmaterials in Malerei, sie verbietet sich jede persönliche Färbung in der Malweise und Interpretation des Bildgegenstands. Ränder und zentrale Partien, Vordergrund und Hintergrund erfahren dieselbe Behandlung, die dem einzelnen Pinselstrich seine künstlerische Bedeutung aberkennt und ihn nur als Bestandteil eines Übersetzungsvorganges gelten lässt. Damit zeichnet sich ein striktes, reglementiertes Verfahren ab, das dem Malprozess zugrunde liegt und das die verschiedenen Modelle der Naturnachahmung bewusst übergeht.

Abschliessend sollen noch einige Fragen an die Arbeiten von Andrea Wolfensberger gestellt werden, soll der Aspekt ihrer räumlichen, medialen Formung etwas beleuchtet werden. Denn was macht nun die eigentümliche Faszination dieser Werke aus? Wie entfalten sich in ihnen die vielschichtigen Werkstrategien? Auf den ersten Blick wirken die Arbeiten unpräventiös, sie zeigen eine fast sachliche Verwendung der verschiedenen Medien. Die »Motive«, die Formungen und Bildfindungen erscheinen vertraut, erinnern an alltägliche Momente, vergessen geglaubte Seherlebnisse, an beiläufig Registriertes. Trotz dieser Bezüge bleiben die Arbeiten bis zu einem gewissen Grad undurchdringlich, sie lösen Irritation aus, unter anderem aufgrund der inhärenten Spannung zwischen dem Bekannten und seiner unmittelbar wahrgenommenen Übersetzung, zwischen dem »Bild im Kopf« und dem konkreten Gegenüber. Sie schöpfen ihre Widerständigkeit unter anderem aus der Genauigkeit, mit der Andrea Wolfensberger ihrem »Forschungsgegenstand« nachgeht. In einer akribischen Analyse arbeitet sie seine zahlreichen visuellen und strukturellen Facetten heraus, vor allem aber lotet sie in Form der Übersetzungsvorgänge die Zwischenräume aus, die sich zwischen dem Sichtbaren, dem Wahrnehmbaren, und der grundlegenden Beschaffenheit des beobachteten Moments eröffnen. Das Bild unter der Oberfläche, der »Kern« eines Vorgangs, die Essenz eines Momentes scheinen palimpsestartig in den Arbeiten auf, durchdringen ihre materielle, mediale Gestalt. Hierin liegt vor allem die Unverwechselbarkeit dieser künstlerischen Position, die elementare Phänomene der menschlichen Wahrnehmung, aber auch der Natur in einer sinnlich rezipierbaren Gestalt zur Anschauung bringt; die sich einem unsichtbaren Dazwischen verschrieben hat, ein geweitetes Netz von Wahrnehmung entwirft und danach sucht, was zwischen den Zeilen liegt.

¹ Walter Benjamin, Charles Baudelaire, *Tableaux parisiens*. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgaben des Übersetzers, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996, Bd.IV, 1, S.18.