

# Zu gegebener Zeit

Barbara Köhler, ZEIT-LUPEN edizioni periferia,  
2007

Wenn ich VIDEO sage, sehe ich manchmal: etwas lateinisches. Wenn ich einen BILDSCHIRM sehe, ist das ein deutsches wort. Dann steht es in einer reihe mit regen- und sonnenschirmen, da stellt es sich (ganz gespannt) als ob es schütze: vor bildern. Als ob die fielen, aufschlügen und aberperlten und mich dadurch nicht erreichten, so nicht treffen könnten. Nichts, das einen nass-, das einen heissmachen könnte. Nichts greifbares: VIDEO. Licht, bilder, bewegungen in wellenlängen, ein movie, FILM zu deutsch, halb und HALBBILDER, 50 pro sekunde, odd fields, even fields, sprünge, zeilensprünge zu VOLLBILDERN (25 frames/sec), pro frame 2 x 288 zeilen, »sichtbare zeilen«: VIDEO und was ich alles nicht sehe.

Nehmen wir einen frame: einen rahmen, eine drahtschlinge vielleicht oder einen plastikring, tauchen ihn in wasser, das mit flüssigseife versetzt sei und einer prise zucker, ziehn ihn heraus, haben wir einen FILM: eine dünne membran, die bilder auffängt und wiedergibt, licht bricht, auf der spektralfarben in lebhaften, fliessenden bewegungen erscheinen. Kinderleicht, ein kinderspiel mit ein bisschen chemie, physik: auf beiden seiten überzieht den wasserfilm eine tensid-schicht, wodurch seine oberflächenspannung (die grenzflächenenergiedichte) verringert wird, die membran damit in sich beweglich, elastischer und beständiger gegen druck.

Auf dem bildschirm erscheint eine seifenblase, ein flüssigkeitsfilm, formatfüllend. Wichtig erscheint dabei, dass der bildschirm einen frame hat, der apparat, ein schwarzer würfel, im raum steht (im inneren eines weissen würfels zb) und die maszverhältnisse seiner schauseite denen des bildes gleichen, 4:3 – das bringt den und bringt der film zum erscheinen, in eins. (Und befolgt so nebenbei die alte redensart, dass wasser keine balken habe; auch auf seiten des bildes nicht.) Weil das video eine audiospur hat und der apparat lautsprecher, hören wir vogelgezwitscher im raum, stimmen und zufallsgeräusche, die aber nicht unbedingt aus dem apparat kommen müssen. Wir hören wind, wie er die membran bewegt, wie wir sehen, die farben, die bilder (die bäume, birken) rüttelt und schüttelt: wir befinden uns in einem raum mit Andrea Wolfensbergers video SEIFENBLASEN.

Der film eröffnet dem blick nicht irgendein jenseits des bildschirms, die oder eine welt »draussen«, die oder eine ferne, imaginäre, keine aufgeblähte, schillernde bilderblase, keine seifenoper; dieser film zeigt nur einen FILM, eine spiegelnde oberfläche in bewegung, zeigt einen bildschirm, der beweglich erscheint, verflüssigt: liquidiert. (Eigenartig erscheint, dass liquidus schon im lateinischen gebrauch neben flüssig und fliessend auch klar, rein, deutlich sowie zuverlässig, gewiss, bestimmt bedeutet.) Wir sehen die bewegungen des seifenfilms unmittelbar auf die oberfläche des schirms übertragen, scheinen nicht länger geschützt dadurch, separiert von der anderwelt, die er zeigt; wir sind, wie jene ersten zuschauer der brüder Lumière, dem augenfälligen ausgesetzt.

Mit leichtigkeit und anmut eines kinderspiels berühren seifenblasen, seifenfilme auch komplexe mathematische probleme; sie bilden sogenannte minimalflächen und damit eine grundlage der klassischen differentialgeometrie, ohne die zb weder moderner brückenbau noch die relativitätstheorie denkbar wäre.

Mit leichtigkeit und anmut eines kinderspiels demonstriert Andrea Wolfensberger damit auch eine

art mediales minimum, macht die GRENZFLÄCHE zwischen realraum und medialer mannigfaltigkeit sichtbar, ein differential augenfällig. Der film wird als grenzfall von raum und fläche zur skulptur, die apparatur zum unabdingbaren teil dieser und impliziert per akustik auch den raum, jeden beliebigen, konkreten, in dem das gerät zu stehen, der film zu laufen kommt. Formuliert wird das, vor augen /geführt/ wie ein mathematischer beweis, mit der schlichten eleganz vollkommener schlüssigkeit: quod est demonstrandum.

Ein gegenstück dazu (und nehmen wir an, Gegenteil von schlüssig sei diesmal nicht un schlüssig, sondern klaffend), das integral zum differential, gerade weil es seltsam desintegriert wirkt, könnte BACH darstellen. Vor augen geführt, an die wand projiziert wird, was (und wie es) sich gewöhnlich zu füssen befindet: ein bach im rahmen seiner uferstreifen. Gezeigt wird ein zur fotografie entwickelter film, ein fixiertes lichtbild, schwarzweissbild, ein einzelbild, das aus vielen zusammengesetzt, -gerechnet wurde, ein bild von etwas liquidem: wasser. Das sich aber nicht bewegt. Dagegen verflüssigt sich hier die grammatik ein wenig: das wasser bewegt sich nicht, das bild schon. Ob ich mich im raum bewege, ist andererseits egal: wo doch das video läuft. Das video fixiert mich nicht, das bild nicht, es bewegt sich, die kamera folgt dem bachlauf (seiner fliesrichtung nach, aber von rechts nach links, gegenstrebig zur leserichtung); zwischen mir und dem bild bewegt sie, bewegt es sich, findet bewegung statt, sehe ich: ein medium.

Synchron scheint sich der ton zu bewegen, ein hörbild vom plätschern, rieseln, rauschen eines (dieses?) baches; mit der zeit entsteht ein weg, der kleine schnellen, wirbel, ruhigere stellen passiert, die ich manchmal in einklang zu bringen vermeine mit strukturen, die auf dem bild festgestellt sind. Wo sich bei SEIFENBLASEN die höreindrücke verschiedener räume eher mischen, geht hier im wasserrauschen aus dem bild-raum jedes andere geräusch unter. In den raum, in dem ich mich befinde, kommt bewegung, der raum kommt in bewegung – als ob (seltsamer verdacht) auch die bewegung ein raum sei – als ob der sich den bach entlang bewegte, der sich nicht bewegt. Und als sei es immer derselbe fluss, in den man nicht steigt.

Zwischen dem befestigten bild vom BACH (2003) und dem bewegt erscheinenden schirm der SEIFENBLASEN (2001) liegt ein erratischer block von 2002: der STEIN im fluss. Man weiss ja, was es heisst, dass etwas im fluss sei; hier kann man es sehen. Ganz lapidar. 24 sekunden: ein bild. Und es bewegt sich: ein stein.

Bei 24, 25 bildern pro sekunde nehmen wir eine kontinuierlich fliessende (uns »naturgemässe«) bewegung wahr, können wir keine einzelbilder mehr unterscheiden – damit ist die oberfläche des films, die grenzfläche zwischen realraum und abgebildetem festgestellt, das verbindliche 1:1 aufgespannt wie ein schirm, durch den die bilder uns nicht erreichen, nur unser sehen betreffen, fernsehen. Die grenzflächenenergie, deren dichte an dieser membran variieren kann, hat mit ZEIT zu tun; was wir »zeitraffer« nennen, dehnt auf der abbildungs-seite die zeiträume zwischen den einzelbildern, woraus dann auf »unserer« seite des films eine komprimierung entsteht, eine blume eben innerhalb von sekunden knospen, aufblühen und welken kann. Beschleunigung, verengung von zeiträumen, ein schnittiges stürzen, fall, fehler, fehlen, lapsus der zeit: time-lapse. Daher vermutlich auch bei vielen videos das gefühl, es käme noch was (das einschlägt?) – und dass sie einem die zeit stehlen...

Die videos von Andrea Wolfensberger hingegen haben zeit, nehmen sie sich für ihre gegenstände (vielleicht sogar genauer: erhalten sie – von ihnen) und geben sie denjenigen, die sich darauf einlassen. SLOW MOTION geht bei ihr immer vom 1:1 jener 24, 25 bildern pro sekunde und unserer wahrnehmung aus, um grenzwertige tempi zu zeigen und zu erzeugen. Etwa in WHO IS AFRAID OF YELLOW (1999) das sehr mähliche schwellen eines gelben wasserballons auf grüner wiese, wo nur

rahmenbedingungen, wie windbewegte gräser und vorbeibrummende hummeln, andeuten, dass es sich hier um kein standbild handelt. Dass der ballon wächst, bemerkt man erst, wenn man eine weile nicht hinschaut; mit großer konzentration kann man die kontinuierliche bewegung zwar gerade noch wahrnehmen, deutlich aber wird sie erst als differenz: durch zeitdifferenz. Bei pflanzen, bei kindern muss man noch viel länger nicht hinschauen, um zu sehn, dass sie wachsen.

Andererseits ist auch KINDERLIED (2003) nicht mit einer erhöhten bildfrequenz aufgenommen, wurde nicht einfach die information pro zeiteinheit verdichtet, um dann wieder auf normalmasz gebracht zu werden, sondern die differenz in rechnung gestellt – als differenz zwischen einzelbildern. Hier ist tatsächlich ZEIT-LUPE zu sehen: vergrößerung des zeitraums, den ein bild einnimmt, jedes einzelne bild vervielfacht bis an jene grenze, jenseits derer dann sprünge, differenzen zwischen den bildern wahrnehmbar würden: wie weit lässt sich ein kontinuum dehnen, wie langsam und bei welcher informationsdichte erscheint eine bewegung uns noch fliegend. Die konzentration der kleinen geigespielerin überträgt sich als suspense, die basstöne verdeutlichen aber, dass es sich (wie ja schon in der physik von SEIFENBLASEN) eigentlich um eine minderung von spannung, eine viel niedrigere frequenz handelt, als gerade die violine, ein instrument mit höchst gespannten saiten, hervorbringen kann.

Bis zum zerreißen gesteigert dagegen wird die spannung in ROSAROT (1998) – doch bevor der einseitige druck auf die elastische membran zwischen luft und luft (die spannung macht – hörbar – der atem) den kritischen punkt erreicht, bevor dieser (nicht flüssige) film reisst und das video noch 2,3 sekunden weiterläuft, zeigt sich, dass man auch dadurch sehn kann. Mit der spannung wächst die durchsichtigkeit des anfangs völlig opaken luftballons. Es erscheint eine welt in rosarot, wie schon durch jenen himbeersirup, der, in ein glas gefüllt, die WINTERLANDSCHAFT (1997) verdeutlicht, auf den kopf stellt und damit auch die optik des auges – siehe: funktion von glaskörper (98% wasser) und linse – augenfällig macht. Und zeigt, dass unser gehirn einiges unternimmt, um die bilder richtigzustellen und klarzumachen (zb auf himbeersirup verzichtet, nicht aber auf liquides). Und dass wir nicht sehen, wodurch wir sehen.

Mit himbeersirup, luftballons, blauen mohnblüten und seifenblasen, mit leichtigkeit und anmut eines kinderspiels zeigt Andrea Wolfensberger, wodurch wir sehn und was wir nicht sehen: quod est demonstrandum, grundlegendes zu optik und wahrnehmung – und grundlegend dafür erscheint mir auch, dass sich dies in einem lebenszusammenhang bewegt, einen wachstumsprozess folgt, die »rahmenbedingungen« des künstlerinnenlebens hier nicht ausgeblendet werden: 1994 und 96 kamen ihre beiden kinder zur welt, die schon auf der tonspur von WINTERLANDSCHAFT und ROSAROT beiläufig zu hören sind. Auch WASSERGANG (1993) und WINTERSPAZIERGANG (1995) müssen – so gesehn – ja nicht unbedingt die alleingänge sein, als die sie erscheinen. Würde sich, was man sieht, denn verändern, wenn eine schwangerschaft in betracht käme? Oder würde sich das wie des sehens ändern? Und wie?

Beiläufige fragen, man muss sie nicht stellen, sie drängen sich nicht auf; es wird auf abstand geachtet, auf diskretion, wie BERG (2000) zeigt: ein schneebedeckter gipfel im langsam sich wandelnden licht, im ziehenden schatten nicht sichtbarer wolken auf einem flachbildschirm, der wie ein kleines fenster, ein ausguck mit seinem rahmen in die wand eingelassen ist; bei neugieriger annäherung des betrachters verblasst das bild, wird es wandweiss, bleibt nur der rahmen, ein bildschirm.

Mit der zeit, in der auch die kinder wachsen, wahrnehmung lernen, spielend lernen, verschiebt sich der akzent der videos in richtung medialität: wahrnehmung durch und von medien. Nach der engführung von bildschirm und film in SEIFENBLASEN und dem seltsam driftenden omphalos

von STEIN, die noch ein 1:1 der geschwindigkeiten von geschehen, aufnahme und wahrnehmung wahren, wird einerseits auch mit anderen medien gerechnet (BACH foto, HITZEWELLE super8film, beides aber digitalisiert), zum anderen geschehen nun massive (rechnerische) eingriffe in die zeitstruktur der videos.

Die kinder aber kommen vom spielenden lernen zum spielen-lernen, zum selber spielen: geige spielen, yoyo, es aufnehmen mit der kunst, mit der schönheit, der musik, mit der geschichte, mit der sich drehenden welt, der schwerkraft. Die kinder kommen ins bild, einzeln und ganz langsam, jeder bewegung wird zusätzlich raum, zeitraum gegeben. Über den bildraum reichen sie spielend hinaus, erscheinen nicht gefangen darin, nicht vollständig abgebildet, ihre körper gehen darin nicht auf. Die ausschnitte, zumal bei YOYO (2007), das ein rechnerisches blow-up an die pixel-grenze ist, ein unbekümmerter tanz auf der grenze von impressionismus und abstraktion, erzeugen eine eigene ästhetische spannung. Bei KINDERLIED gibt es ein bild im bild: einen ausschnitt aus Stefan Lochners VEILCHENMADONNA, digital bearbeitet, vergrößert bis in den grobgepixelten bereich, von einer postkarte zurück auf originalgröße, das eine andere art von zeitraum eröffnet, historische tiefe. Auch YOYO hat ein bild im bild: im anschnitt können wir oberhalb des horizonts auf der weissen wand jenes foto sehen, das BACH zugrundeliegt.

Musizieren auf instrumenten mit gespannten saiten ist menschheitsgeschichtlich eine sehr alte und weitverbreitete sache; die erste erhaltene abbildung eines kindes mit yoyo datiert auf etwa 500 v.C. im alten griechenland, als ungefähr auch Heraklit von Ephesos schrieb, die zeit, die dauer sei ein kind, das spiele: αἰὼν παῖς ἐστὶ παιδῶν. Und dadurch herrsche. Ein spiel, eine bewegung, die auch etwas flüssiges hat, selbst wo sie stockt und holpert: man kann ja darin versunken sein, sich versenken in tiefster konzentration und höchster freude; die beiden kinder, die beiden videos zeigen es: hingeegebenes spiel, gegebene zeit.

Uraltes und moderne medien, elaboriertes und elementares, festes und flüssiges, wasser und schnee, gleiches, verschiedenes, steine und hitzeflirrende luft, lichtbilder und augenschein, kontinuierliches und diskretes, thermodynamik und grenzflächenenergien von sichtlich (oder scheinbar) gegensätzlichem, aperiodische algorithmen und alltag mit kindern – daraus sind Andrea Wolfensbergers videos gemacht, nichtsichtbare sichtbare zeilen, 50 halbbilder pro sekunde, primärfarbig, basal und komplex. Gezeigte, gezeitigte zeit.