»Wenn die eine Kurve auf der anderen wandert, heisst dies, dass ein Interesse besteht, die jeweils andere Welt kennenzulernen.«

Andrea Wolfensberger

Andrea Wolfensberger im Gespräch mit Isabel Zürcher

11.06 → Seiten 2, 14, 142, 174, 210

Isabel Zürcher **In der Ausstellung *Deep Distance – Die Entfernung der Fotografie* in der Kunsthalle Basel (2000) war für mich deine Video-Arbeit *Stare* (1995) ein Ereignis: Die nicht unterscheidbare mikro- oder makrokosmische Bewegung, die Gleichzeitigkeit von Puls und Linearität, von Verdichtung und Auflösung wollen einen kaum loslassen. Man wird nicht müde, die Dynamik innerhalb des riesigen Vogelschwarms zu beobachten. Dabei lässt sich dieses Phänomen am Himmel über Rom auch als Schraffur lesen: Zeichnung und Aufzeichnung liegen ganz nah beieinander. Was hast du im Flug der Stare damals entdeckt?**

Andrea Wolfensberger Es waren Zeichnungen am Himmel, die in einer unbeschreiblichen Dynamik immer wieder neu entstanden sind, die sich nie wiederholt und permanent in neue Formen gewandelt haben. Dieses Schauspiel hat mich komplett in den Bann gezogen. Die Tiere haben mir vor Augen geführt, wie Formfindung geschieht. Dem wollte ich nichts hinzufügen, sondern einfach nur hinsehen und lernen. Meine Aufgabe habe ich als eine rein beobachtende gesehen; ich habe versucht, dieses Naturschauspiel so präzise wie möglich aufzuzeichnen – als künstlerisches Werk, aber auch als Zeugnis für einen Prozess, der mich gefesselt hat, ohne dass ich ihn verstand.

Mich hat schon damals die Frage umgetrieben, wie nichthierarchische, selbstorganisierende Systeme funktionieren, denn ein solches ist ein Schwarm: Wie kommunizieren die Vögel untereinander? Wer entscheidet, welche Form geflogen wird? Wie gestaltet sich das Verhältnis eines individuellen Stars zur Gesamtheit des Schwarms? Heute, dreissig Jahre später, spricht man von Schwarmintelligenz und Chaostheorie. Man weiss, dass ein Falke im Starenschwarm nach seiner Beute jagt. Der Schwarm als übergeordneter Organismus sucht den Falken in die Enge zu treiben und zu verwirren. Die dynamischen Formen entstehen aus diesem Tanz zwischen jagendem Falken und einengendem Schwarm.

Gemäss neuesten Forschungen kommunizieren die Stare untereinander über Blickkontakte. Ein Star hält die immer sechs gleichen Vögel im Blick und agiert entsprechend ihrer Bewegungen. Jeder Star entscheidet selbständig, ob er der Mehrheit folgt oder nicht. Übergeordnetes Ziel des Schwarms ist die Vertreibung des Falken. Jedes einzelne Tier aber sieht nur sein unmittelbares Umfeld. Wieso sie jeden Abend diese grossen Tänze fliegen, kann niemand wirklich erklären. Ich denke aber, dass auch Spieltrieb und Bewegungsdrang dabei mitspielen. Jedenfalls trainieren sich

Falke und Star so gegenseitig täglich in den Wintermonaten, zusammen werden beide zu den besten Flugkünstlern des Himmels. Und wir erhalten diese unbeschreiblichen Bilder, die man auch als Visualisierung von komplexen Naturgesetzen lesen kann.

Dein gleichzeitig neugieriges wie ›unsentimentales‹ Aufzeichnen bringt Körper hervor, deren Bewegtheit und ›Faltenwürfe‹ geradezu barock anmuten. Dabei steht am Anfang vor allem deine Beobachtung, dein analytisches, fast nüchtern protokollierendes Zeigen von Bewegungen und deren innerer Gesetzmässigkeit.

Ende der 1980er Jahre habe ich Molekularbewegungen im Bienenwachs beobachtet. Beim Erkaltungsprozess des Bienenwachses handelt es sich um den Übergang vom flüssigen in den festen Zustand. Die Verbindungen innerhalb der Moleküle ändern sich – ein Prozess, der mich interessiert. Bei den Staren geht es um den Wechsel von Individual- zu Schwarmverhalten. Es ist das Beziehungsverhalten, das sich ändert. Sowohl bei den Wachsarbeiten als auch bei der Beobachtung der Starenschwärme zeige ich den Prozess des Sich-neu-Formierens, des Sich-neu-zueinander-in-Beziehung-Setzens. Die Bewegungsmuster der Bienenwachsmoleküle und des Starenschwarmes basieren auf Kurven und Spiralformen. Es sind diese runden Formen, die uns stark an den Barock erinnern und die ich in meinen Arbeiten aufnehme.

Du hast mir begeistert erzählt von einem barocken Raum, den du – wie die Stare! – auch in Rom entdeckt hast: *Sant'Ivo alla Sapienza* von Francesco Borromini weist uns mit jedem Schritt nach, wie bewegt und wie relativ unser Verständnis von Oben und Unten, Offen und Verschlossen, Hinten und Vorne sein können. Sind deine Skulpturen Modelle, die dazu herausfordern, das Relative anzuerkennen?

Sant'Ivo alla Sapienza ist ein wunderbarer Erfahrungsraum, ein Sakralraum, der den Menschen mit architektonischen Mitteln das Pfingstwunder, die Ausgiessung des Heiligen Geistes, erleben lassen möchte. Durch die sogenannte Laterne tritt das Sonnenlicht von oben in den Raum und wird über konvexe und konkave weisse Wandflächen nach unten, zu den Gläubigen, getragen. Die Vertikale ist also ganz klar gegeben: oben das göttliche Licht, unten der empfangende Mensch. In den Grundriss des Sakralraums lässt sich ein gleichmässiges Sechseck einschreiben, mit Mittelpunkt direkt unter der Laterne. Die Wandflächen unterliegen einer komplexen Geometrie, die den Raum in Schwingung versetzt, wobei der Eindruck entsteht, das Licht bewege sich in einer Spiralbewegung nach unten. Bewegen wir uns im Raum, wird diese Dynamik von Licht und Raum immer stärker. In dieser Architektur lässt sich durch Sinneswahrnehmung eine unmittelbare transzendente Erfahrung machen.

16.07 → Seite 111

Das Spiel mit konvexen und konkaven Flächen habe ich in *Ten-fold Symmetry* (2016) aufgenommen. Ich benutze konkave Kugelflächen, die je nach Blickwinkel und abhängig vom Lichteinfall optisch als konvexe Kugeln erscheinen. Die Anordnung dieser Kugelflächen entspricht der Anordnung von Atomen von Quasikristallen. Auf den ersten Blick meint man, diese Anordnung rasch durchschauen zu können. Erst beim genauen Hinsehen kann die Komplexität erkannt werden. Die sinnliche Erfahrung bleibt unmittelbar und erstaunlich: Mit einer einfachen Kopfdrehung gerät das gesamte Raumgefüge in Bewegung.

Das Relative ist immer an unsere subjektive und sinnliche Wahrnehmung gebunden. Ich glaube an die sinnliche Wahrnehmung als Quelle unserer Gefühle und Empfindungen. Das Relative kann verunsichern, da wir keine sicheren Orientierungspunkte haben, es setzt uns aus und macht uns verletzlich, aber auch empfänglich und offen. Es lässt uns hellwach werden – wie den einzelnen Star, der im grossen Schwarm keinen Überblick hat und doch mit dem ganzen Schwarm verbunden ist. So gesehen können meine Skulpturen tatsächlich als Modelle betrachtet werden, die das Relative anerkennen helfen.

Einen Antrieb deines Schaffens beschreibst du damit, dass du selbst ›Phänomene verstehen‹ möchtest. Was hat dich deine Kunst bisher gelehrt?

Zuallererst, dass es sich lohnt, zweimal hinzusehen. Die Wirklichkeit ist sehr viel komplexer, als ich sie denken oder mir vorstellen kann. So versuche ich, meine Vorstellungen beiseitezulegen und präzise wahrzunehmen, im Sinne eines klassischen Naturstudiums. Je weniger ich zu wissen glaube und je offener ich werde im Beobachten, umso reicher werden die Entdeckungen. Zudem hat mir die Beschäftigung mit Kunst gezeigt, wie schnell ich an die Grenze meines intellektuellen Verständnisses komme, und dass es sich lohnt, der Intuition zu vertrauen und Dinge zu respektieren, die ich nicht verstehe. Auch kann ich aus eigener Erfahrung die Aussage von Quantenphysikern bestätigen, dass das Hinschauen selbst die Realität definiert.

Deine jüngeren Werke, alles ›Audio Sculptures‹, sind Abbilder oder Nachbauten von Klang – du bist also vom Zeigen zum Konstruieren gelangt, hast Entscheidungen getroffen für Dimensionen, Materialien, Ortsbezüge.

09.07 → Seiten 147, 149

Meine erste Arbeit, die auf Schallkurven basiert, ist *Jusqu'à ce qu'il fasse rire* von 2009. Diese Skulptur basiert auf der Klangaufzeichnung eines herzhaften Lachens meines Sohnes. Ich habe die entstandene Kurve an der Zeitachse rotieren lassen und es ist eine Form entstanden, die sowohl an ein Megaphon als auch an ein Hörrohr erinnern kann. Ich habe mich für ein einfach zu

bearbeitendes Material entschieden: den Wellkarton. Dieser hat eine schalldämmende Wirkung, die ich sehr schätze. Denn die Skulptur sollte von Schall erzählen, jedoch keinen eigenen erzeugen. Die Dimension habe ich so gewählt, dass sie Körpergrösse hat – mir also gegenübersteht, ohne monumental zu sein. Es handelt sich dabei also um eine im klassischen Sinne autonome Skulptur.

Diese erste Arbeit habe ich aus Swap-Wabenplatten gebaut, einem Wellkarton, bei dem die Schicht des gewellten Papiers senkrecht zu den Deckschichten steht. Die folgenden Skulpturen konstruierte ich aber aus normalen Wellkartonplatten, da mir die sichtbare Sinuswelle im Materialbereich inhaltlich sehr stimmig schien. Ich mag den Wellkarton auch wegen seiner Vergänglichkeit, seiner Vorläufigkeit und Verletzlichkeit.

Ich wollte wieder gestalterisch aktiv werden, eigene Formen bauen, die aber nicht willkürlich sind. Deswegen die Rückbindung an menschliche Laute wie Lachen oder Niesen oder in den späteren Arbeiten dann an gesprochene Texte. Die Rückbindung an den Atem war mir sehr wichtig.

In der *Propriété de Szilassy* in Bex hast du *Eine Beziehungsweise. Distanzrufe der Steinkäuze* (2020) gezeigt. In dieser Skulptur ist ein Vogelruf gespeichert. Die weit ausholende Form, deren Binnenstruktur einen Wellengang ausbildet, weist strukturelle Ähnlichkeiten auf zum soeben beschriebenen Schwarm. Wie ist das Verhältnis zwischen deiner Beobachtung der Stare und solchen jüngeren Werken?

20.01 → Seiten 50 ff.

Die Erkenntnisse und Erfahrungen aus den Beobachtungen des Schwarmverhaltens der Stare sind in meine heutigen Arbeiten direkt eingeflossen. Formal habe ich das Spiel von durchsichtigen und opaken Zonen, wie sie bei den Starenformationen durch die Stellung der Flügel in Bezug zur wahrnehmenden Person entsteht, für meine Skulpturen übernommen. Inhaltlich sind mir die Dynamik und die Komplexität der Form wichtig, die sich den Betrachtenden erst in ihrer eigenen Bewegung um die Skulptur erschliesst. Und relevant ist auch das Prinzip des Dualen, das die Form definiert. Die starke räumliche Qualität und das Gefühl, dass ein Körper die Schwerkraft überwinden könnte, gehören ebenfalls dazu.

Da ich als Mensch niemals eine gleiche räumliche Erfahrung machen kann wie ein fliegender Vogel, habe ich auf meine persönlichen Erfahrungen von Raum Bezug genommen, die jeweils mit Musik zu tun haben. Klang nehme ich stark räumlich wahr. Deswegen habe ich Schallkurven als Grundlage genommen für die Formfindung von *Eine Beziehungsweise. Distanzrufe der Steinkäuze*. Um den Bezug zum Vogelflug beizubehalten, habe ich Schallkurven von Vogelrufen gewählt, hier die Rufe von Steinkäuzchen. Das Steinkäuzchen heisst lateinisch *Athene noctua*, die ›nächtliche Athene‹: Dieser in der Schweiz vom Aussterben bedrohte Vogel kommt in den benachbarten Savoyer Alpen noch vor. Er trägt den Namen der Göttin der Weisheit.

Im Beschreiben deiner jüngeren Werke steckt eine Herausforderung: Die Linearität von Sprache wird vor den dreidimensionalen Objekten rasch unbeholfen und muss zum Vergleich und zur Metapher greifen. Nachzuvollziehen, wie Klang ins Material eingeht oder wie zwei Bewegungen im Raum dialogisch aufeinander bezogen sind, bleibt vom sinnlichen Erlebnis oft weit entfernt. Verstehen muss also etwas anderes bedeuten als Beschreiben-Können. Ich sehe in deinem Schaffen auch ein Korrektiv unseres ständigen Versuchs, Zusammenhänge intellektuell und sprachlich zu fassen.

Ich kann nichts Negatives darin erkennen, Zusammenhänge intellektuell und sprachlich zu erfassen, wenn wir dies denn können. Aber neben dem Intellekt sollten wir auch unsere sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeiten schulen. Gute künstlerische Arbeiten sollten gemäss meiner Vorstellung über das intellektuelle Verständnis hinausgehen, ohne es zu verneinen.

Mit der Reduktion der Sprache in der digitalen Welt auf Null und Eins, auf Ja und Nein, sind wir dabei, eine künstliche Intelligenz zu schaffen, die die menschliche Intelligenz bereits heute bei Weitem übertrifft. Wir haben uns als Menschheit in eine Situation manövriert, die uns in ihrer Komplexität überfordert. Mich lässt dieser Umstand in einer grossen Sprachlosigkeit zurück. Und von dieser Sprachlosigkeit ›sprechen‹ meine jüngsten Arbeiten. Wobei Sprachlosigkeit nicht Hoffnungslosigkeit bedeuten muss. Manchmal bedeutet sie auch Ruhe im Kopf und eine klarere, sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit. In welchem Verhältnis Intellekt und Bewusstsein zueinanderstehen, wird die Wissenschaft in den nächsten Jahren wohl zeigen. Wenn das Bewusstsein tatsächlich an den Intellekt gekoppelt ist, sehe ich schwarz für die Menschheit. Stellt sich aber heraus, dass das Bewusstsein ein komplexes Netzwerk aus Intellekt und sinnlicher Wahrnehmungsfähigkeit ist, dann hoffe ich, dass die Menschheit fähig ist, die künstliche Intelligenz als Werkzeug zu nutzen, um Probleme zu lösen – und sie nicht zu verschärfen.

Du sprichst von Sprachlosigkeit und hast selbst aber sehr intensiv mit Sprache gearbeitet, indem du gesprochene Worte räumlich sichtbar machst. *Not I* (2011) war die Partitur einer solchen Auseinandersetzung.

11.01 → Seiten 151 ff.

Ausgangspunkt von *Not I* war das Vorhaben von Google, die gesamte Weltliteratur zu digitalisieren. Literatur basiert auf Form, Form und Inhalt sind in der Kunst untrennbar miteinander verbunden. Digitalisierung bedeutet aber – technisch gesehen – erstmals die Auflösung der Form. Auch wenn ich heute froh bin, Literatur digital aufrufen zu können, habe ich mir doch Gedanken gemacht, was diese Trennung von Form und Inhalt bedeuten kann und nach sich ziehen würde.

In *Not I* von Samuel Beckett spricht eine Frau, die jahrelang sprachlos war und erst wieder zur Sprache zurückfindet. Ihr Sprechen besteht aus Satzfragmenten und rasch, fast eruptiv und atemlos formulierten Wiederholungen. Der stark rhythmisierte Text wurde als Fernsehfassung[1] 1973 für den Westdeutschen Rundfunk produziert. Die Frau spricht von sich selbst in der dritten Person, es gibt kein Ich, kein Subjekt, und somit auch kein Du, kein Gegenüber. Es spricht aus ihr heraus, ziellos, ohne Anfang und ohne Ende bewegt sie sich durch die teils überraschte, teils entrüstete Rückeroberung ihrer eigenen Stimme. » … scream … [Screams.] … then listen … [Silence.]«: Flüsternd, wispernd, fragend, lachend, schreiend fordert dieses anonym bleibende Subjekt – »She« – zum konzentrierten Hören auf, ohne ein kognitives Verstehen möglich zu machen.

Diese Tonaufnahme habe ich in sogenannte Sound Waves transkribiert, die ich durch Rotation in die dritte Dimension ausgedehnt habe. Die einzelnen Formen der Äusserungen bildete ich nach aus Tausenden Rondellen aus Mikrowellkarton, ich fädelte sie auf wie Perlenketten und hängte sie an Fäden in den Raum. Es entstand der Eindruck von Luftblasen, die vom Untergrund eines Sees aufsteigen oder von Wassertropfen, die von oben herabperlen. Es gibt keine Leserichtung.

Texterkennungsprogramme können solche Sound Waves lesen, wir Menschen können es nicht. Es handelt sich um eine Maschinensprache. Wir können keine Bedeutungen mehr lesen und werden vom Inhalt ausgeschlossen. Was wir sehen, ist die Art und Weise, wie der Text rezitiert wurde: Im Profil des Wellengangs bilden sich Geschwindigkeit, Lautstärke und Betonungen ab. Wir können also indirekt dem Atem der sprechenden Frau folgen, aber wir verstehen nichts mehr. Wir sind so verloren, orientierungslos und sprachlos wie »She«.

In der Verschränkung deines ganz analogen Schaffens und digitaler Verfahren der Aufzeichnung gehst du immer von einem binären System aus. Es gibt nicht nur Null und Eins, Ja und Nein, es gibt auch Rede und Antwort oder ›Du‹ und ›Ich‹. Am Ursprung jeder räumlichen Ausdehnung scheint ein Gegensatz zu stehen. Wie bist du auf dieses innere Prinzip der Expansion gestossen?

Einerseits steht auch hier die Beobachtung des Starenschwarms am Anfang, der erst in der Beziehung zum Falken, also zu einem Gegenüber, beginnt, interessante Formen zu fliegen. Die Formentstehung basiert auf der gegenseitigen Bezugnahme der beiden Protagonisten. Andererseits bildet das binäre System die Grundlage des Computers. Bei jedem Signal wird entschieden, ob es ›durchgelassen‹ wird oder nicht, Ja oder Nein. Doch dieses Prinzip des Binären hat auch seine Grenzen, es lässt keine Zwischentöne zu. So arbeitet ein Quantencomputer im Gegensatz zu einem

1 *Not I*, Samuel Beckett, 1973 (starring and introduced by Billie Whitelaw → https://ubu.com/film/beckett_not.html)

12.05 → Seite 126

normalen Computer mit dem gesamten Spektrum an Möglichkeiten zwischen dem binären Ja und Nein. Dieses Prinzip versuche ich in *Zwischen* ***JA*** *und* ***NEIN*** (2012) vereinfacht sichtbar zu machen, indem ich eine zweidimensionale Linie (die Aufzeichnung eines ausgesprochenen »Ja«) auf einer zweiten, nicht parallel zur ersten stehenden zweidimensionalen Linie (die Aufzeichnung eines ausgesprochenen »Nein«) wandern lasse und so ein Feld erzeuge, eine dreidimensionale gekrümmte Fläche. Dies ist das Prinzip von Wassily Kandinskys Schrift *Punkt und Linie zu Fläche* von 1926. Eine gekrümmte Fläche ist räumlich, sie ist dreidimensional; eine geschwungene Linie liegt dagegen auf einer Ebene, ist zweidimensional. Ich erzeuge also ein dreidimensionales Möglichkeitsfeld zwischen den zweidimensionalen Kurven des ausgesprochenen »Ja« und des ausgesprochenen »Nein«. *Zwischen* ***JA*** *und* ***NEIN*** ist also ein Modell, eine Auffassungshilfe.

Diese Modelle möchte ich auch als Hilfe zum Verstehen von gelungenen Dialogen verstanden wissen. Dazu möchte ich ein Gedankenexperiment machen: Befinden sich die beiden Kurven auf derselben Ebene und werden überlagert, so erhalten wir einen gut schweizerischen Kompromiss, der weder das Ja noch das Nein beinhaltet, sondern den Durchschnitt von beiden, eine neue, zweidimensionale Durchschnittskurve. Wenn wir aber die Kurven so in Distanz zueinander setzen, dass sie sich an einem Punkt berühren und die eine Kurve auf der anderen wandern lassen, erhalten wir einen Möglichkeitsraum. Ein Dazwischen, das um eine Dimension komplexer ist als die beiden Ausgangskurven, in diesem Falle stellvertretend für Meinungen, die in dieser Konstellation auch bestehen bleiben dürfen. Es geht also nicht um ein Entweder-oder, auch nicht um einen Kompromiss, sondern um ein Sowohl-als-auch einschliesslich dem gesamten Zwischenraum.

Ganz wichtig dabei ist die Stellung im Raum: Wer spricht zu wem und in welche Richtung? Die sprechenden Personen haben einen klar definierten Standpunkt und sprechen zueinander und nicht aneinander vorbei, und sie befinden sich in räumlicher Distanz. Der unterschiedliche Standpunkt, die unterschiedliche Meinung oder die fremde Kultur kann und soll als anders wahrgenommen und als anders belassen werden. Wenn die eine Kurve auf der anderen wandert, heisst dies, dass ein gegenseitiges Interesse besteht, die andere Welt kennenzulernen, ohne die eigene zu verleugnen, so dass sich die beiden Meinungen zu einem grösseren Ganzen verweben können.

Digitale Aufzeichnungen scheinen bei dir beides in einem: Hilfsmittel zur Dokumentation und Instrumente, die ein weiteres, vielleicht genaueres Zeigen möglich machen. Allein das Verlangsamen im Video lässt Bild und Ton ganz neu und anders erscheinen. Was passiert mit uns, wenn wir Rhythmen digital anpassen – um nicht zu sagen: manipulieren – können?

Elektromagnetische Wellen oder elektrische Signale sind körper- und ortlos. In der elektronischen Musik sind wir in der Erzeugung des Klanges nicht mehr an die mechanischen Gesetze gebunden, genauso wenig in der digitalen Welt. Die Gesetze des Herzschlags oder der Gravitationskraft gelten hier nicht. Der wahrnehmende Mensch aber ist noch immer an seinen Körper gebunden. Und die Funktionsweise unseres Körpers war bisher massgeblich bestimmend für Kunst und Musik. Jedes zeitbasierte Medium wie Musik, Literatur oder auch Film war vor der Digitalisierung an einen Grundrhythmus gebunden, der in einem Verhältnis stand zu unserem Atem und Herzschlag. Dieser Grundrhythmus, der ›Battito‹, gab uns die Orientierung in der Zeit.

In *Hitzewelle* (2003) habe ich nichts anderes gefilmt als das Flimmern der heissen Luft über einer Steinwüste auf der Insel Volcano. Diesen Super-8-Film habe ich digitalisiert und in seiner Ablaufgeschwindigkeit gemäss einem aperiodischen System permanent verändert. Die Ablaufgeschwindigkeit der ›Film-Bilder‹ ändert sich also stets und nicht vorhersehbar. Dies fühlt sich an wie eine Art visuelle Herzrhythmusstörung. Obwohl fast nichts sichtbar passiert, ist dies eine total verstörende Erfahrung, die uns unmittelbar körperlich trifft. Die Uraufführung von *Hitzewelle* hat übrigens im Sommer 2003 im Gare du Nord in Basel bei über 40° Celsius stattgefunden. Es war der erste extreme Hitzesommer in Europa.

03.04 → Seiten 154, 156

Ich war zwanzig, als das Internet für die breite Öffentlichkeit zugänglich wurde; dein Altersvorsprung hat dich diesen Umbruch anders wahrnehmen lassen. Inwiefern hat der damalige mediale Wandel in deinem Schaffen Spuren hinterlassen?

1990/91 war ich in Rom und habe interessiert die kommerzielle Verbreitung des Internets verfolgt. Es gab unter uns Kunstschaffenden viel Enthusiasmus für die Vernetzung von Computern. Damals habe ich gedacht, der Grundimpuls käme vom **CERN**, um im Dienst der Forschung die Entdeckungen innerhalb der Wissenschaften unmittelbar weltweit teilen zu können. Bei Netzwerken handelt es sich – wie im Starenschwarm – um nichthierarchische Prinzipien, die denjenigen der idealen Demokratie sehr nahekommen. Wir haben auf einen Demokratisierungsschub gehofft, da das breite Auftreten des Internets zeitlich mit dem Ende des Kalten Krieges zusammenfiel. Das Video *Stare* ist in diesem Klima entstanden. Ich wollte durch die Beobachtung eines Naturphänomens auch verstehen, was gesellschaftspolitisch geschieht.

Neben dem gesellschaftlichen Aspekt hat mich auch die Frage interessiert, wie wir denken. Denken ist ein Netzwerkprozess. Mit der Vernetzung der Rechenmaschinen wird es vielleicht möglich sein, unser Denken und vielleicht unser Bewusstsein besser verstehen zu können. Was ist Denken, was ist ein Gedanke, und wieweit stehen Denken und Bewusstsein miteinander in Beziehung? Die Entwicklung der künstlichen Intelligenz basiert auf dieser uralten

Frage des Menschen. Doch was macht die künstliche Intelligenz mit uns? Sind wir etwa die klassischen Zauberlehrlinge?

Wir haben mit der Digitalisierung ein grossartiges Werkzeug in die Hände bekommen, mit dem unser Wissen über die Natur exponentiell angewachsen ist. Aber wie kommt der Mensch mit diesen neuen Möglichkeiten und Realitäten zurecht? Wieweit verschleiert die Technik gesellschaftliche Verhältnisse, die zu Ausbeutung und Klimawandel führen? Wieweit ist es die Technik selbst, die diese Veränderungen bewirkt?

Ich arbeite nicht oder nur sehr bescheiden mit den neuen Medien, ich arbeite mit uralten analogen Techniken. Ich ›bastle‹ bewusst an meinen Skulpturen, die zwar laut über die digitale Entwicklung nachdenken, aber immer etwas unbeholfen und brüchig bleiben. Ich möchte wie bei *Stare* den Standpunkt der Beobachterin beibehalten. Ich traue den Entwicklern und Betreiberinnen von Plattformen neuer Medien überhaupt nicht – und trotzdem möchte ich nachvollziehen, was hier geschieht; und das im Wissen, dass ich es nicht wirklich verstehen kann. Dieses Dilemma liegt wohl allen meinen Arbeiten zugrunde.

Wie findest du heute das für deine Untersuchung jeweils adäquate Material? Du bist wohl nicht zufällig auf Wellkarton gestossen und auf den Faserzement. Beide schliessen in ihrer inneren Struktur bereits eine wellenförmige Bewegung ein.

Die Wahl der Materialien hat statische, formale und inhaltliche Gründe. Wellkarton besteht aus drei Schichten Papier, nicht Karton, wie der Name fälschlicherweise suggeriert. Die wellenförmige Anordnung und deren Fixierung verleiht dem Papier eine enorme Stabilität. Diese Stabilität steht in Bezug zu einem minimalen Materialaufwand. Papier kann nachhaltig produziert und leicht entsorgt werden; es erlaubt die manuelle Bearbeitung auch bei sehr grossen Formaten. In formalem Sinne hat Wellkarton eine Richtung. Man kann durch die Wellen hindurchsehen oder aber sie verstellen den Blick. Und durch die unterschiedlichen Richtungen der Schnitte entstehen optisch sehr interessante und komplexe Kurven. Inhaltlich bezieht sich die Sinuskurve auf die Schallwelle. Der Nachteil des Wellkartons ist seine Verletzlichkeit: Feuchtigkeit oder Feuer greifen ihn rasch an. Die Vergänglichkeit des Papiers ist aber auch ein Aspekt, den ich sehr liebe, sie zeigt die Brüchigkeit unseres – oder besser gesagt – meines Wissens.

Da die Papierarbeiten nur in Innenräumen gezeigt werden können, habe ich nach einem für den Aussenraum geeigneten Wellmaterial gesucht. Die Wellplatten aus Faserzement sind ein Versuch, solche aus Aluminium ein weiterer. Faserzement ist zwar brüchig, hat aber die schöne Eigenschaft, das Ansetzen von Moosen und Flechten zuzulassen. Faserzement besteht aus einem Gewebe aus Kunststofffasern und Zement, das den sehr sparsamen Gebrauch von Zement möglich macht; der Zement wiederum gibt

die nötige Stabilität. Der Begriff des Gewebes ist mir inhaltlich sehr wichtig und der mineralische Aspekt des Zements gefällt mir sehr. Für die Skulpturen, die auf Vogelstimmen basieren, habe ich Faserzement gewählt, da sie für eine parkähnliche Umgebung bestimmt sind. Die Nähe zu Stein und Versteinerung sind ebenfalls Aspekte, die zu der Wahl dieses Materials geführt haben.

Für die *Alexa*-Skulpturen, die auf der gleichnamigen Computerstimme basieren, habe ich Aluminium verwendet, das immaterieller wirkt, flüchtiger, und mit Licht und Schatten spielt; es ist schöner als Faserzement, aber auch glatter wie die Stimmen von digitalen Sprachassistent*innen eben.

19.09 → Seite 59

Indem du Vogelstimmen ›einfängst‹, werden deine Skulpturen auch zu einer Antwort auf die gefährdete Artenvielfalt. Die Wellenformen, die im Material selbst angelegt sind, erhalten ihre Kontur aufgrund von Vogelrufen oder Menschenstimmen. Das sind also Manifeste eines potenziellen Verlusts oder eben Speicher vergangener Bewegungen.

Die Wahl der Vogelrufe, die in unserer Region grösstenteils verschwunden sind, hat natürlich mit dem Verlust der Biodiversität zu tun. Das beste Aufzeichnungssystem nützt uns nichts, wenn die Vögel verschwinden. Es geht um Erinnerung, auch um Erinnerungsverlust, aber vor allem geht es in den Skulpturen um die Abwesenheit der ›Sprechenden‹ – also derjenigen, die die Klänge vor allenfalls langer Zeit erzeugt haben.

Bei den Arbeiten mit dem Titel *Disc* spreche ich bewusst das Speichermedium digitaler Daten an. Heute sind die Speichermedien eher die Clouds, aber vor einigen Jahren waren es die Compact Discs oder noch früher die Schallplatten. Das Ziel dieser Speichermedien ist es, den ephemeren Klang für die Nachwelt aufzuzeichnen und zu speichern, damit er später mit dem geeigneten Gerät wieder abgespielt werden kann. Wären meine dreidimensionalen Arbeiten digitale Klangaufzeichnungen von Frequenz, Lautstärke und Zeit (3D-Sonagramme), wäre es technisch möglich, diese Sonagramm-Skulpturen wieder einzuscannen und erneut als Klang hörbar zu machen. Ich unterwandere dieses Vorhaben aber, indem ich mit der Wellenüberlagerung zweier Stimmen, zweier Tonspuren arbeite. Trotzdem haben wir es hier mit einer Art Notation zu tun. Es handelt sich um ein Aufzeichnungssystem, das weder für Mensch noch für Maschine lesbar ist.

17.03, 17.04 → Seiten 99ff.
18.01, 18.10, 18.11

Wir haben in unserem Austausch mehrfach von einer Methode des Übersetzens gesprochen. Ausgesprochene Wörter und Sätze, aber auch der Ruf von Vögeln gehen ins Material ein und werden sichtbar als Bewegung im Raum. Was bedeutet dir Übersetzen?

Übersetzen bedeutet im Fall der Klangskulpturen eine Veränderung des Raum-Zeit-Gefüges. Der Zeitfluss wird angehalten und erstarrt

zu einem Raumgebilde, ändert sozusagen den Aggregatzustand von flüssig zu fest. Exemplarisch erklären kann ich dies am ehesten anhand der Arbeit *In der Einsamkeit von zwei Milliarden Lichtjahren musste ich unvermutet niesen* (2012). Die im Titel genannte Einsamkeit meint Stille und Leere und Alleinsein in einem Raum, der hier durch die Angabe von ›Lichtjahren‹, von Lichtgeschwindigkeit, definiert wird. Also eine Raumeinheit jenseits des menschlichen Erfahrungshorizontes. Schon hier wird die duale Realität von Raum und Zeit deutlich. Dann kommt das Wort »Ich«. Wer ist dieses Ich und wo befindet es sich? Wer spricht und woher? Und dann musste dieses Ich »unvermutet niesen«. Unvermutet bedeutet reflexartig, unwillkürlich, durch einen Impuls erzeugt, den das Ich nicht steuern kann. Niesen muss man meistens, wenn etwas in der Nase kitzelt, also eine Störung auftritt, die von aussen kommt und unser Körpergefühl direkt betrifft. Unser Körper steht in Relation zu dem Raum, der in Lichtjahren definiert wurde. Niesen entspricht einer Explosion, die den Laut (und die Viren) unkontrolliert in den Raum schleudert, einem Urknall gleich. Durch die Bewegung der Schallwellen entstehen Störungen und Turbulenzen im bisher stillen Gewässer des Ewigkeitsraums. Es geht um Zeit. Zeiträume im Sekundenbereich, aber auch Zeiträume, die Sterne gebären oder solche, in denen Druckwellen Gebirgsformationen entstehen lassen. Es geht, wie bereits angesprochen, um die Relation, um das Relative, um Beziehungen, die in Bewegung sind.

12.04 → Seiten 124f.

Vielfach hast du an Wettbewerben teilgenommen für ortsspezifische, architekturbezogene Kunst. Ich erinnere mich an so unterschiedliche Gebäude wie den Neubau der Zürcher Kantonalbank im Steinfels-Areal (2004), den Altarraum der Kirche Sankt Trinitatis in Leipzig (2011) oder, zuletzt, ans Hôtel Cantonal in Fribourg (2020). Welche Impulse hat dein Schaffen von solchen Räumen bekommen? Und leben nicht realisierte Projekte in anderer Form im Atelier weiter?

Konkrete Räume lassen mich sehr viel direkter und klarer über bestimmte Fragen nachdenken. Beim Neubau der Kirche Sankt Trinitatis in Leipzig zum Beispiel war die Aufgabe, den gesamten Altarraum zu gestalten. Mein Vorschlag bestand darin, Altar, Taufbecken, Ewiges Licht und Kreuz auf der Grundlage des gesprochenen Wortes Form werden zu lassen – gemäss dem neutestamentlichen Satz nach Johannes: »Am Anfang war das Wort«. Als Grundlage habe ich die Tonspur aus dem Film *Il Vangelo secondo Matteo* von Pier Paolo Pasolini (1964) verwendet. Es war also die Stimme eines Schauspielers, die ich zu Form werden lassen wollte. Diese Arbeit kam nicht zur Ausführung, aber das Prinzip, mit gesprochenen spirituellen Texten zu arbeiten, habe ich in der Werkgruppe der *Discs*[2] weiterentwickelt. Es geht im wahrsten Sinne um die Frage nach dem Verhältnis von Körper und Geist. Diese Frage hätte ich ohne den konkreten kirchlichen Kontext nicht so explizit gestellt.

17.03, 17.04 → Seiten 99ff.

2 Das Gebet von Niklaus von Flüe (1417–1487) liegt den beiden Arbeiten 17.03 und 17.04 zugrunde.

Mein Herr und mein Gott,
nimm alles von mir,
was mich hindert zu Dir.

Mein Herr und mein Gott,
gib alles mir,
was mich fördert zu Dir.

Mein Herr und mein Gott,
nimm mich mir und gib mich ganz
zu eigen Dir.

Mein jüngster Wettbewerbsbeitrag entstand in Zusammenarbeit mit Esther Maria Jungo für Fribourg. Das Rathaus von Stadt und Kanton Fribourg befindet sich in einem burgähnlichen Gebäude aus dem 15. Jahrhundert. Der ebenerdige, grosse Raum soll künftig ein Ort des Treffens und Debattierens werden. In den letzten 500 Jahren haben Militär, Justiz und Regierung dieses Gebäude genutzt. Sehr angetan hat es mir dessen frühere Existenz als Kornkammer, die auch als Frühform des Bankwesens gelten kann. So begannen wir über das Korn, konkret über Weizen, nachzudenken und darüber, welchen Stellenwert es in früheren und heutigen Gesellschaften hat. Auch noch wichtig: 2018 gelang die Entschlüsselung des Genoms des Brotweizens.

Die Genom-Architekturen des Brotweizens und des Wilden Emmers (Wilder Weizen) wurden zur Grundlage unseres Projekts. Bei Genom-Architekturen wird die Anzahl der Chromosomen kreisförmig angeordnet und die Verbindungen der Gene zwischen den Chromosomen als Linien gezeichnet. Diese Darstellungen nahmen wir als Grundlage für einen geknüpften Wandteppich (Wilder Emmer), der die Genverknüpfungen quasi technologisch reflektiert sowie für eine Bronzeplatte (Brotweizen), die perforiert ist und an Lochkarten erinnert, unter anderem die Informationsträger der ersten Computer. Diese beiden Objekte nehmen Bezug zur gesellschaftlichen Entwicklung der Menschheit: Der Teppich steht für das Nichtsesshafte der frühen Kulturen; mit dem Ackerbau und der Züchtung des Brotweizens wurde der Mensch in der Bronzezeit sesshaft, daher die Scheibe. Der Gegenwartsbezug ist an die Frage nach der Verbindung von digitalem Wissen und Biotechnologie geknüpft und daran, wer hier das Sagen hat. Auch hat mich die kreisförmige Darstellungsform der Genom-Architekturen stark an die Architektur des Apple Park in Cupertino (CA) von Norman Foster erinnert. Organisationsformen von Konzernen oder Staaten sind immer wieder neu zu überdenken und zu diskutieren, gerade an einem politischen Ort wie dem Rathaus. Auch hier: Ohne das Rathaus in Fribourg wäre ich niemals auf diese Formen und Überlegungen gestossen. Auch sie beschäftigen mich weiter.

20.36 → Seite 33

20.37 → Seite 31

Rückblickend war für mich jede Auseinandersetzung mit einer konkreten architektonischen Situation ausgesprochen fruchtbar und hat meiner Arbeit immer einen grossen Schub gegeben. Dem Bestechenden, Schlichten und Anschaulichen gehen allerdings Herleitungen voraus, die in Wettbewerbsverfahren keinen leichten Stand haben. So bleiben viele meiner Werke ›nomadisch‹, treiben mein Nachdenken voran und suchen ihre Form ausserhalb von bestimmten räumlichen Funktionen und im Freien.

Die ›Audio Sculptures‹ aus Faserzement stehen in der Landschaft von Bex oder in Schönthals Klosterhof als Elemente, die sehr viele Assoziationen wecken. Sie spielen mit dem Licht, sind Antwort an steinige Berge, ähneln der Struktur von Orgelpfeifen, spannen Netze in den Raum. Hast du an diese jüngsten Werke heute offene Fragen?

Ja, ich habe sehr viele offene Fragen! Zuerst formal: Wie gross müssen diese Skulpturen im Verhältnis zur Umgebung und zum Menschen sein; wie und wo endet die Form? Die Skulptur von Bex habe ich für den Ort entwickelt, die Beziehungen zu den Horizontlinien sind bewusst gesetzt. Kann ich diese Skulptur wieder Nomadin werden lassen? Wie steht es um den Alterungsprozess der Skulpturen? Auch Insekten scheinen sich in diesen ›Waben‹ sehr wohl zu fühlen; sie werden zum Habitat für verschiedenste Organismen. Wie viel Rückeroberung wird der Skulptur guttun?

Eine grosse Frage bleibt die Verletzlichkeit. Ich begrüsse sie inhaltlich, denn wir alle sind zerbrechlich und diese Fragilität entspricht meiner Wahrnehmung von Welt. Brauchen diese Skulpturen eine brüchige, verletzliche Seite? Und wie steht es um die Technik? Nimmt die Verwendung des Industrieproduktes ›Fassadenplatte‹ inhaltlich zu viel Raum in Anspruch? Wären heutige, additive Fertigungsverfahren wie der 3D-Druck zeitgemässer und richtiger?

Ich begrüsse den Assoziationsreichtum sehr, den du wahrnimmst. Dieses Spektrum möchte ich so breit wie möglich belassen. Und trotzdem möchte ich natürlich doch, dass die Skulpturen auch inhaltlich verstanden werden können. Wie explizit sollen oder müssen meine inhaltlichen Überlegungen lesbar sein?

Du unterrichtest schon lange an der Hochschule der Künste Bern. Die Begleitung von angehenden Künstler*innen setzt ein Vertrauen voraus in das, was Kunst heute idealerweise leisten kann. Ich frage dich vor dem Hintergrund, dass dein Schaffen immer wieder in Analogie zu Forschung beschrieben worden ist: Was kann bildende Kunst mehr als natur- und geisteswissenschaftliche Disziplinen?

Bildende Kunst unterscheidet sich von den exakten Naturwissenschaften wie Mathematik und Physik oder von der klassischen Philosophie in der Rolle des praktisch Sinnlichen. Sie bietet einen unmittelbaren und subjektiven Zugang. Zudem hat die bildende Kunst keinen Universalitätsanspruch. Die Neigung zum Formulieren von Allgemeinverbindlichem und Gemeinsamem ist daher weniger ausgeprägt. Hingegen kann die bildende Kunst ganz unerwartete Räume öffnen, sie kann ihre eigenen Grenzen abstecken und eine Realität produzieren, die sich von der ›wirklichen‹ Welt unterscheidet. Kunst muss nichts, sie hat keinen direkten Nutzen und daher keine Macht. Ihre ›Ohnmacht‹ macht sie zur perfekten Spielwiese, zum Freiraum und zum Experimentierfeld, in denen Verhaltensweisen, Denkansätze und Fragen des Zusammenlebens mit anderen und neuen Mitteln und Methoden gestellt und geübt werden können. Es gibt nicht richtig oder falsch, sie ist ihr eigener Massstab. Bildende Kunst ist voller Vieldeutigkeit, voller Widersprüche manchmal, aber auch voller Möglichkeiten. Sie ist ein wunderbares Gefäss für das Erlernen eines liebevollen, aufmerksamen Umgangs mit sich und der Welt.