

EDITH FLÜCKIGER / JOS NÄPFLIN / VITTORIO SANTORO

INVERSE PROBABILITY

KUNSTHALLE PALAZZO

SUSANN WINTSCH

INVERSE PROBABILITY

Michel Foucault hat 1961 in seinem Buch 'Wahnsinn und Gesellschaft' einen Urzustand postuliert, für dessen kommunikativen Zustand er unter anderem die Formel vom "Gemurmel dunkler Insekten" fand. Mit dem Gemurmel bezeichnete er einen hypothetischen Urgrund, aus dem im Verlaufe der Zivilisierung der Wahnsinn und die Vernunft, das Verständliche und das Unsinnige, je separat heraus destilliert worden seien. Eine Rückkehr in diesen versunkenen Grund sei im Übrigen unmöglich, weil sich diese Trennungsstruktur als Orientierungssystem des kultivierten Menschen fest etabliert habe. 1

Es liegt im Bereich des Wahrscheinlichen, dass die Poesie nur eine vage Ahnung über den einstigen Reichtum friedlich nebeneinander liegender, unterschiedlichster bis widersprüchlicher Bedeutungen hervorrufen kann. Poetische Gebilde vermögen es dennoch, mit unerwarteten Anordnungen des vermeintlich Eindeutigen ambivalente und uneigentliche Beziehungen zu etablieren. So entstehen atmosphärische Felder der Betrachtung, der Lektüre, der Akustik, die sich zwar nicht ganz greifen und beschreiben lassen, die aber keineswegs zufällig oder bedeutungslos sind. Die Irritation der vertrauten Orientierungsschemata ermöglicht gewisse Erkenntnisse darüber, wie wir uns darin bewegen. Auch eine Sehnsucht nach weiteren Zugängen zu jenem unabmessbaren Gewässer von Wahrscheinlichkeiten, das sich als Inversion der geltenden Muster erweist, mag sich einstellen.

Edith Flückiger, Jos Näpflin und Vittorio Santoro versuchen mit den Arbeiten, die sie in der Ausstellung 'Inverse Probability' zeigen, die Betrachtenden in eine Art Löcher zwischen die kulturell definierten Zeichen und Felder fallen zu lassen; in Löcher, die jenseits eines deutlichen Sinns, jenseits von purem Unsinn zu vermuten sind; an Orte, wo das Kreisen der Zeit primär keinen Handlungsbedarf weckt, sondern diesen als Option bereitstellt (Santoro); wo verzerrte Stimmen die Summe aller möglichen Töne und Zeichen erahnbar machen, wo sich ein Standort in mehrere Räume zugleich öffnet (Näpflin); wo alles fehlen und nichts leer sein kann (Flückiger).

EDITH FLÜCKIGER

SIEHE AUCH DEN TEXT VON HILAR STADLER

'textpict 01', 2001: Im Eingangsbereich der Kunsthalle hängt ein kleines Kästchen an der Wand, in dessen Inneres man durch ein rundes Loch hinein sehen kann. Drückt man ein Auge an diese kleine Öffnung, sieht man in einen kleinen Raum, an dessen Stirnwand ein rotes Diapositiv montiert ist. Wir sehen Wörter, die zeilenweise angeordnet sind. Ausgehend von "sein", ganz oben, wird gegen das Zentrum hin Wort für Wort hinzugefügt, bis das Satzfragment "sich seiner selbst sicher sein" zu lesen ist. Nach unten verengt sich das Fragment auf das Wort "sich" hin. Die Zeilen sind als Raute lesbar, von unten und von oben her. Sie sind weder an eine Reihenfolge gebunden noch an eine feste Anzahl Wörter. So schwappt die Bedeutung wie Ebbe und Flut hin und her, von nackter Existenz über Gewissheiten jedwelcher Art zu Fragen der Identität. Anfang und Ende sind relativ, Zustände der Vernunft und des gedankenlosen Dahindämmerns wechseln sich ab. So erscheint uns das Kästchen fast wie eine temporäre Auslagerung jenes Balanceakts, der in unserem Innern vor sich geht.

1 "MAN MÜSSTE [...] MIT AUFMERKSAMEM OHR SICH JENEM GERAUNE DER WELT ZUNEIGEN UND VERSUCHEN, SO VIELE BILDER, DIE NIE IN DER POESIE IHREN NIEDERSCHLAG GEFUNDEN HABEN, SO VIELE PHANTASMEN WAHRZUNEHMEN, DIE NIE DIE FARBEN DES WACHZUSTANDES ERLANGT HABEN. OHNE ZWEIFEL IST DAS EINE [...] UNMÖGLICHE AUFGABE [...]. DIE WAHRNEHMUNG, DIE DIESE WÖRTE IM UNGEBÄNDIGTEN ZUSTAND ZU ERFASSEN SUCHT, GEHÖRT NOTWENDIG ZU EINER WELT, DIE SIE BEREITS IN DEN GRIFF GENOMMEN HAT." MICHEL FOUCAULT, WAHNSINN UND GESELLSCHAFT. EINE GESCHICHTE DES WAHNS IM ZEITALTER DER VERNUNFT, FRANKFURT A.M. 1969, S. 12 - 13

2 GERHART HAUPTMANN, TAGEBÜCHER 1906 BIS 1913, MIT DEM REISETAGEBUCH GRIECHENLAND - TÜRKEI 1907, NACH VORARBEITEN VON MARTIN MACHATZKE, HRSG. VON PETER SPRENGEL, FRANKFURT A.M./BERLIN 1994, EINTRAG VOM 21. NOVEMBER 1906, S. 138

In der Arbeit 'textpict 03' schieben sich von links nach rechts Reime über das untere Drittel eines Bildschirms, als gäbe es in dessen Innern einen Vorrat, aus dem ständig Teile einer imaginären, stummen Rede auf den Monitor gespuckt werden: "nichts fehlt nichts bleibt nichts sagt nichts wagt/nichts mir nichts dir nichts will nichts hier/nichts blau nichts rot nichts schlau nichts tot/nichts wahr nichts leer nichts klar nichts sehr/nichts sieht nichts hört nichts stimmt nichts stört/nichts klärt nichts hält nichts fällt nichts stellt/nichts zehrt nichts mehrt nichts will nichts währt". Dazu hat Hanspeter Giuliani verarbeitete Klänge zu einem Musikstück komponiert: fließende Geräusche, dann wieder reibende, schleifende, die die Wortbänder zu bremsen oder anzuschleichen scheinen. Widersprüchliche Aussage in unterschiedlichen Zeilen ("nichts fehlt" und "nichts leer") sind als solche weder richtig noch falsch. Sie hängen von einem Kontext ab, den wir als Betrachtende bilden. Die repetitive Reihung des "nichts", das zugleich verheissungsvoll und bedrohlich ist, erinnert an einlullende Kinderreime und Beschwörungsformeln. Wir können die Wortkaskaden nicht im Zusammenhang erfassen, der sich somit mystisch entzieht.

In einem dritten Raum befindet sich die Videoinstallation 'ohne Titel (gedankenverloren I)', 1999. Wir sehen ein Kind von hinten, das auf einem Kettenkarussell sitzt. In der verlangsamt gezeigte Szene treten die bunten, uns entgegenkommenden Schlieren, in die sich die Umgebung auflöst, als optischer Sog auf. Vielleicht können wir vermittelt des Augenschwindels dieses Gefühl des Nichts auf die physische Wahrnehmung übertragen. Dass dies möglich wäre, schrieb 1906 Gerhart Hauptmann, als er die Tänzerin Ruth St. Denis auftreten sah: "Gestern wieder bei R. St. Denis [...]. Die Narkose verbreitete sich durch mein ganzes Wesen. Es war eine lucide Lähmung, eine stumme Extase, Muskeln und Sehnen taten mir weh, als ob ich mit getanzt hätte, und doch hatte ich mich nicht gerührt."²

JOS NÄPFLIN

SIEHE AUCH DEN TEXT VON IRENE MÜLLER

In Eingangsbereich der Kunsthalle hat Jos Näpflin eine Wand mit einer Tapete bespannt, auf der sich zwei versetzt angeordnete Motive abwechseln, Blumenornamente, die sich beim Näherkommen in feine, siebgedruckte Zeichnungen von Personen vor lichtblauen Gebilden auflösen; der Hauch des hellen Blaus erweist sich als Ballung fein gewundener Linien ('Schwaden', 2001). Schräg rechts ist ein Bildschirm auf die Tapete montiert. Wir sehen zwei Flächen von unterschiedlichen, transparenten Graublautönen, die im Bildschirm leise zittern; und mit einem Mal schiebt sich ein stahlblaues Rechteck dem horizontalen Limes entlang. Wir hören einen Hubschrauber, eine Polizeisirene, und nehmen mit Erstaunen wahr, dass das Auge Anderes sieht, als das Ohr hört ('Firmament', 2000/01). Durch den offenen Durchgang in der tapezierten Wand wird ein Stück bemalte Wand des Kabinetts sichtbar, jenes schmalen Korridorraumes ohne Fenster. Auf der Grenzlinie zwischen einer ziegelroten und einer violetten Farbschicht verläuft ein weisses Muster, eine lückenlose Fläche von aneinander gefügten Linien, die zu beiden Seiten der vertikalen Trennlinie seitlich ausscheren, etwas mehr oder etwas weniger: eine Tonkurve, die Frequenzen darstellt. An der Holzverschalung der Sockelzone kleben schwarze Lettern, die Texte bilden. Darüber hinaus dringen aus dem Kabinett Klänge von Menschenstimmen, die gedehnt wurden ('Wichtige Stimmen – auf eine Minute gedehnt', 2001), und die sich wie ein leiserer Geräuschteppich unter die Strassengeräusche des Videos 'Firmament' legen. Unser Betrachtungsstandort im Eingangsbereich öffnet sich also in mehrere Räume: Auf eine Tapete mit mehrdeutigen Szenario, das je nach Distanz, die man davor annimmt, changiert; auf ein Video, in dem sich die Dinge nur unmerklich bewegen; und in einen weiteren Raum des Gebäudes, in dem sich eine Installation mit Farben, Geräuschen und Texten befindet. Die Bild- und Geräuschemissionen verweben und verhaken sich ineinander und regen so zu vielfältigen Assoziationen und Überlegungen an.



HILAR STADLER

ZU ARBEITEN VON EDITH FLÜCKIGER

Edith Flückigers Projektionen oder Monitorinstallationen sind stets einfach strukturiert und dennoch vielschichtig aufgebaut. Momente der Wahrnehmung und der persönlichen oder gemeinen Erinnerung sind prägende Aspekte ihrer Arbeit. Wobei Edith Flückiger das Illusionäre zurückstellt, das in verschiedenen zeitgenössischen Werken als massgebendes Element der heutigen Wirklichkeitserfahrung lustvoll thematisiert wird. Alle ihre Arbeiten erzählen vom Vertrauen in das sinnlich Erfahrbare. Perception ist Zugang zum Medium und Ausgangspunkt ihrer Arbeiten.

Die raumgreifende Installation 'ohne Titel (gedankenverloren I)', 1999, ist zum Beispiel in einer ersten Kontaktnahme eine scheinbar einfach zu lesende Anordnung, die uns einen Jungen zeigt, der sich auf einem Kettenkarussell vergnügt. Der Knabe schwebt in seinem Sessel durch die Luft. Die Kamera folgt seiner Bewegung und im Kreisen verwischt sich das Bild der ihn umgebenden Welt. Der Knabe befindet sich in einem Schwebeszustand, einem Zustand der Entzückung. Eine Erfahrung, die uns allen bekannt ist. Von dieser Installation, wie dies alle ihre Arbeiten zu vermitteln vermögen, geht eine Faszination aus, der man sich kaum entziehen kann. Die Aktivierung unseres Erfahrungsschatzes, unserer Erinnerung mag hier hilfreich sein. Der Sog der Bewegung erinnert einen an das Bedürfnis, Ort und Zeit zu relativieren, abzuheben, und an das Gefühl, zu fliegen, schwerelos zu sein. Das Spiel mit den Gravitationskräften gilt aber gleichzeitig als Metapher für die Suche nach der Situierung in der Welt. Edith Flückiger nimmt hier ein Motiv auf, das sie im Tape 'und vergesse an guten Tagen, dass wir kopfüber ins Leere hängen', 1996, als Montage unterschiedlicher Sequenzen umsetzte. Die oben beschriebenen Arbeiten spiegeln unser Aufgehobensein im Kosmos. Flückigers Material ist das Vorhandene. Sie bezieht ihre Ideen aus dem Feld des Wahrnehmbaren. Hier nun die Momenten zu finden, die Aussagen machen über unsere Situation und Befindlichkeiten, ist das Vorhaben dieser künstlerischen Arbeit. Die Welt, die sich in den Arbeiten von Edith Flückiger spiegelt, ist also eine sinnlich erfahrbare. Über die Wahrnehmung sind wir mit dieser Welt verbunden und in ihr verankert. Dieses Vertrauen ist Voraussetzung für ihre Kunstproduktion. Wobei diese Voraussetzung gleichzeitig den Gegenstand ihrer Reflexion darstellt.

Grosse Aufmerksamkeit legt Flückiger zudem auf die Positionierung ihrer Installationen im Raum. Alle ihre Arbeiten sind als eigentliche räumliche Anordnungen konzipiert, die gerade aus diesem Aspekt einen bedeutenden Teil ihrer inhaltlichen Erschliessung beziehen. Wiederum am Beispiel der Installation 'ohne Titel (gedankenverloren I)' lässt sich dieser Aspekt erschliessen. Die Bildfolge des auf dem Karussell sitzenden Knaben ist auf eine transparente und verdoppelte Projektionsfläche projiziert, die als frei im Raum hängendes Objekt konzipiert ist. Die Projektion auf den Leinwandkörper führt zu einer Verräumlichung des Bildes. Wir sehen durch die Verdoppelung gleichsam in den Zwischenraum des projizierten

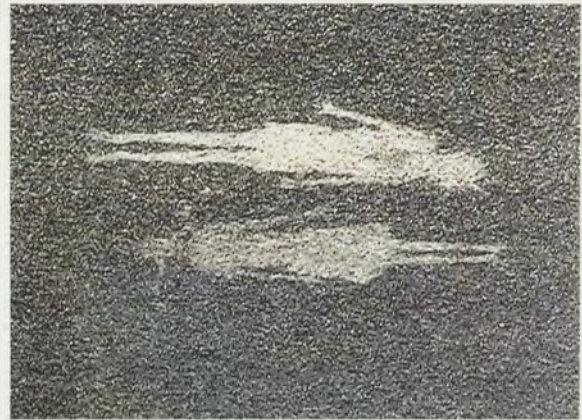


ERST HELL, DANN LEICHT, DANN HIMMELHOCH, 1999
 VIDEOSTILLS
 VIDEOBAND, TON, 3 MINUTEN

Bildes, wir sehen also das Bild und sein Double. Wobei sich eine angebliche Vorderseite in einer gleichwertigen Rückseite spiegelt. Diese Ver-
 räumlichung des Bildes führt zu einer Verschränkung verschiedener semantischer Räume, desjenigen des dargestellten Bildes und desjenigen der
 Bildprojektion. Flückiger versteht ihre Installationen als eine Intervention in vorgegebene Verhältnisse, sie möchte ihre Eingriffe als Teil der Welt
 verstanden wissen. Wo es möglich ist, stellt sie eine Beziehung zum räumlichen Umfeld her. Die Projektionsanordnung für die Installation 'ohne
 Titel (gedankenverloren I)' bezieht den Kontext mit ein, in dem der Raum präsent bleibt und sich nicht in der Black Box negiert. Das Leinwandobjekt
 ist Teil des Raums. Die Verdoppelung des Bildes, dieses Aufspalten des Bildes durch die zwei transparenten Projektionsflächen mag auf den ersten
 Blick etwas didaktisch wirken. Diese Anordnung ist tatsächlich aber als überzeugende Strategie zu werten, unterschiedliche Vorgänge und
 Begriffsebenen unter dem Aspekt ihrer medialen Vermittlung zu fassen und komplexe Zusammenhänge gleichwohl erfahrbar zu machen.

Edith Flückigers Installationen, dies ist der oben besprochenen Installation abzulesen, gilt aber für alle anderen Arbeiten auch, basieren auf Anord-
 nungen, die ihr Entstehen offenlegen und nichts verrätseln wollen. Flückiger verzichtet auf deren aufwendige technische Bestückung und arbeitet,
 wie gezeigt wurde, mit Bildern, die aus alltäglichen Situationen heraus entwickelt sind. Sie verdichtet das Ausgangsmaterial zu einprägsamen
 Bildfolgen, indem sie die Sequenzen in Wiederholung setzt oder sie durch die Montage in einen scheinbar fortlaufende Bewegungsablauf über-
 führt. Die Bildmanipulationen sind offen dargelegt. Edith Flückiger nutzt die Möglichkeiten der Verlangsamung von Bildbewegung. Sie verändert
 die Farbwerte, bearbeitet ihre Tonigkeit. Den Bildern stellt sie eine Tonspur zur Seite, die sie in unterschiedlichen Kooperationen mit Tonkünstlern
 entwickelt. Dieses Vorgehen entspricht dem Willen nach Transparenz und Klarheit.

Das selbstreflexive, auf das Medium Video bezogene Moment ist wichtiger Aspekt ihrer Arbeit. Die Installation 'ohne Titel (Schwimmende)', 1997,
 etwa ist ein Stück für Projektor und Projektionsfläche. Zu sehen sind Bilder von Menschen, die in einem Fluss von starker Strömung treiben. Die
 Projektionsfläche zieht sich über den Boden und stellt sich durch zwei Winkel in den Raum auf. Der Videoprojektor wirft das Bild gleichzeitig auf
 diese hochgezogene wie auch auf die liegende Fläche. Treiben nun die Schwimmenden auf der vertikalen Fläche von oben nach unten, so treiben
 sie auf der liegenden Fläche, stark verzerrt und beschleunigt, auf den Projektor zu. Der Projektor gilt als Hauptakteur der Anordnung. Er ist sowohl
 die Lichtquelle, die die Bilder der Schwimmenden auf die Projektionsfläche auswirft, und gleichzeitig ist er das schwarze Loch, das sie wiederum
 einsaugt. Die Installation bezieht ihre Wirkung durch den Aspekt der Rückkoppelung, durch den Kreislauf von Bildproduktion und Bildtilgung.



Edith Flückiger interessiert sich offensichtlich für die Bedingtheiten ihrer Mittel. Sie reflektiert den Apparat, der die Bilder aufzeichnet oder ausstrahlt. Ihre Bildfindungen sind medienpezifisch. Die "Bilderwahl" ist von den technischen Bedingungen geprägt. Die gezeigten Strukturen, Bewegungen, Materialitäten, Konsistenzen, die sie in ihren Bildern vorführt, finden zuweilen ein Echo in der Videotechnik, die den Bildern als Apparatur zugrunde liegt. Die Wasserbewegungen, die Lufträume, die haben ihre Entsprechung im Signal- und Zeichenfluss der Videotechnik. Ihre Position ist hierbei nicht a priori eine kritische, wie diese die Anfänge der Videokunst prägte. Ihre Arbeit mit dem Medium ist affirmativ und sucht eben gerade Strategien und Bedingtheiten der Bildproduktion von Video aufzunehmen und in Bilder zu übersetzen. Das Band 'erst hell, dann leicht, dann himmelhoch', 1999, führt dies mit Ironie vor. Zwei Kinder liegen rücklings auf dem Kiesboden in der Sommersonne. Es beginnt zu regnen. Der Kiesbelag verfärbt sich schwarz, die Kinder werden nass. Als sie sich erhoben haben und sie längst aus dem Bild verschwunden sind, sehen wir als Nachbilder ihre Silhouetten. Diese lösen sich durch den anhaltenden Regen im Dunkelgrau des Bodens auf. Regentropfen und Kies geben vor, wie die Pixel eines Videobildes zu flimmern. Eine Entsprechung zur Technik, die tatsächlich die gezeigten Bilder aufbaut und aufbereitet. Die Bilder verschwinden im flimmernden Grau, das mit allen möglichen Bildern versetzt zu sein scheint. Somit wird der nasse Belag zur Matrix, die überhaupt für die Summe aller Bilder Basis sein könnte. Diese Entsprechungen bieten Edith Flückiger die Möglichkeit, das Illusionäre, das vom konventionellen Videobild kaum mehr zu trennen ist, auszuschalten und der medial geprägten Welt neue, von feststehenden kulturellen Implikationen weitgehend befreite Wahrnehmungsmöglichkeiten entgegenzusetzen. Dies entspricht einem ihrer zentralen Interessen, dem Interesse nämlich, konkrete Erlebnisse zu schaffen, denen nichts Illusionäres anhaftet.

