

Das versunkene Lächeln der Landschaft

Ein Essay zum Werk von Cécile Wick

Von Nadine Olonetzky

Gehen I: Weg. A Way? Away? Jedenfalls Wind und Wetter ausgesetzt. Dabei Betriebsamkeit gegen Ruhe tauschen. Langsamer, leer, aufmerksam und genau werden. Keine Idyllen wollen, vielmehr Essenzen suchen, die den schnellen Blicken entgehen, irgendwo unter Schichten versteckt liegen. Sich trotz Zweifeln und Gründen zur Angst bezaubern lassen von der sichtbaren Welt, ihren Formen, Farben, ihrem Variantenreichtum, und Wege gehen durch sie und in ihr, immer wieder. Zu finden versuchen, was dicht und offen, präzise und frei ist, was so eigensinnig und verführerisch, so kühl-zurückhaltend und heiss-anziehend, so klar und dennoch so unoffensichtlich ist, dass es die Dumpfheit und Schalheit des Lebens vertreibt, Intensität und Vertiefung bringt, Poesie. Immer wieder also Anläufe nehmen und von Sinn und Sinnlichkeit in Bildern erzählen, die die Möglichkeiten, in Bildern zu erzählen, behaupten und in sich befragen. Im Wenigen das Viele erkennen und hier noch immer um die Vielzahl möglicher Sichtweisen wissen.

Cécile Wick, auf einem Bauernhof aufgewachsen – rund um den Küchentisch kauen neun Kindermäuler selbst gemachte Birnenwecken aus eigenen Nüssen und Birnen (sehen Sie die Brauntöne, das Moos- und Olivgrün, die Grautöne?) –, zieht irgendwann, eher früher als später, los ins Unbekannte, ins Freie. Sie geht von da an einen Weg, der so nicht vorausgedacht war, den sie selbst Schritt für Schritt sucht und Schritt für Schritt findet – bis heute. Die Bewegung ist dabei von Beginn weg untrennbar mit ihrer Arbeit verbunden, wobei es eine körperliche, physisch geleistete und erlebte und eine mentale, seelische Bewegung ist, die dieser Suche und also diesem Werk zugrunde liegt. Es ist eine durchaus unbequeme Suche, zu der einen Voraussetzungen zwingen, die selten genug klar werden, denen man aber nicht entfliehen kann; die existenziellen Fragen zeigen sich beharrlich. Zuerst ist es die Stadt Zürich, ein Kunstgeschichte- und Germanistikstudium, dann führt ein nächster Schritt nach Paris, wo Cécile Wick nicht zufällig während eines Jahrs in der Schule

des Mimen Etienne Decroux studiert. Decroux, Lehrer von Jacques Le Coq oder Marcel Marceau, lehrt seine Schüler Präzision und Reduktion und beeinflusst damit Generationen von Schauspielern und Mimen. Er macht eine Bewegung vor, die Schüler ahmen sie nach. Wochenlang üben sie die Überreichung einer Rose und Decroux sagt: «C'est bien, mais ce n'est pas ça.» Sie überreichen die Rose und überreichen die Rose und überreichen die Rose und dann eines Tages: «Mais la petite là-bas! C'est ça! C'est bien ça!!» Decroux lehrt, dass man die Anstrengung, den Anfang und das Ende einer Bewegung nicht sehen darf. Die Geste soll im Fluss der Zeit und des Lebens eingebettet sein, nichts Abruptes, nichts Überdeutliches haben, Poesie verkörpern. Sie soll gleichzeitig stark, intensiv, zurückhaltend, natürlich und fein sein. Kurz: Sie soll an der Grenze stattfinden, wo so wenig wie möglich so viel wie möglich sagt. Untersucht wird, wie viel nötig ist, um verstanden zu werden.

Es entstehen dann erste Performances, Bewegungen vor Publikum und später vor der Videokamera. Die mit der Fotokamera vom Bildschirm abfotografierten Aufnahmen des Körpers in Bewegung machen die eigene Anwesenheit, diese mitunter so irritierende Konstellation des Körpers auf diesem Planeten Erde, in dieser Welt, zum Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung. Einladungen für Performances ins Fri-Art nach Freiburg, an die Art 13 Basel oder ins «La MaMa»-Theater im New Yorker East Village, um 1980 ein renommiertes Ort für Performance-Künstler, führen Schritt für Schritt weiter. Doch jeweils *eine* Arbeit für *einen* Ort für *ein* Publikum zu entwickeln, bringt Cécile Wick an Grenzen. Irgendwann ist klar, dass die physische Präsenz vor Publikum nicht weiterführt und hier keine Schritte mehr möglich sind. Doch damit beginnt – ohne dass der Anfang dieser Bewegung deutlich sichtbar gewesen wäre –, was ihre Arbeit geworden ist.

Mediatisierung: Unter Ausschluss des Publikums also schreitet Cécile Wick weiss gekleidet so genannte städtische Unorte ab und nimmt diese «Begehungen» auf Video auf. Die Filmstills fotografiert sie wiederum mit der Spiegelreflexkamera vom Monitor ab und vergrößert diese Bilder von Bildern einer Performance («Ohne Titel», 1985/86); später wird eine Version der Serie passenderweise als Wandgestaltung in der unterirdischen Tramhaltestelle Waldgarten in Zürich installiert. Zu sehen ist in den stark gerasterten, schwarzweissen Bildern die geisterhafte Erscheinung einer weissen Figur in einer urbanen Unterwelt: Treppen, Unterführungen, Betonbrücken über einen Fluss evozieren kühle Katakomben der Moderne, in denen ein geschlechtsloser Geist wandelt, als wollte er einfach

nur erkunden, was hier *ist*. So hart, statisch-unvergänglich diese betonierte Unterwelt in der alltäglichen Wirklichkeit erscheinen mag, in diesen Bildern erscheint sie beseelt wie in einem Traum: eiskalte Fata Morgana, die wieder vergeht. Die harten Wände zittern in der Zeit und zeigen sich als vorübergehende Wirklichkeiten, als Räume, in denen der Körper, von einer Welt zur anderen wandelnd, die Erfahrung des Selbst im Raum und des Bewusstseins erprobt, sich so auf sich selbst besinnt und gleichzeitig transzendiert.

Parallel beginnt Cécile Wick an langen Rollenbildern zu arbeiten. Es sind Bildstreifen aus Fotopapier, die sie mit dem Diaprojektor belichtet, in der Badewanne entwickelt, in mondlosen Nächten mit dem Gartenschlauch wässert. Diese Arbeiten beschäftigen sie über lange Zeit; teilweise entstehen die schwarzweissen Bilder in Paris, später einige auch in New York. In Paris fotografiert sie in den historischen Katakomben die dünnen Leiber der Toten und verarbeitet die Bilder mit Bildern von Bildern (aus Büchern) zu mehrschichtigen Friesen. Mit der Zeit kommen farbige Bilderfriese hinzu und eigentliche Panoramen (etwa «Aussicht I» 1986), in denen Landschaften, Strassen, Häuser, Treppen, Wasser oder Wolken übereinander liegen und ineinander verwoben sind. Trotz vieler, einander überlagernder Zeichen aus der Aussenwelt öffnet sich den Betrachtenden eher ein Raum in eine innere Landschaft, die das Fliessen der Zeit in sich gespeichert zu haben scheint. Die in transparenten Schichten aufgebauten Bilderfriese spüren dabei der Grenze zwischen Aussenwelt und Innenwelt nach, die eine durchlässige Membran ist. Es ist die Grenze, wo die Wahrnehmung der Gegenwart sich als eine Überlagerung von Erinnerung und Vorstellung zeigt, als gleichzeitig existierende und sich gegenseitig beeinflussende Bewusstseinschichten. Henri Cartier-Bressons Diktum, wonach die Fotografie «ein Messerstich, die Malerei eine Meditation» sei, gilt hier nicht. Das fotografische Bild zeigt keinen kurzen Moment, auch keinen messerscharfen Schnitt in die Zeit, keinen festgefrorenen Ausschnitt, sondern es bedenkt das Vergehen der Zeit und die Gleichzeitigkeit mehrerer Phänomene. Das Bild meditiert gleichsam über Verfall und Erneuerung, über lebendes und totes Material und über den Wandel, der allem zugrunde liegt und dem auch alles ausgesetzt ist.

Schichten: Es ist der Zweifel am eigenen Standort und der eigenen Anwesenheit, der Gedanken über Standorte und Anwesenheiten überhaupt befördert und der den Sinn öffnet für die Berechtigung mehrerer Sichtweisen. In einer Serie von diesmal hochformatigen, bis

230 x 105 cm grossen Bildern («Ohne Titel», 1989/90) verwebt Cécile Wick Selbstporträts in die Mehrfachbelichtungen. Im Bildraum ist das Selbstporträt in einen komplex verschachtelten, in Schichten konstruierten Kosmos eingefügt: Das eigene Selbst ist dem Umraum nicht ausgeliefert, sondern prägt und gestaltet ihn mit. Ich bin, bin ich? Wie bin ich? Wo? Die Serie spiegelt wiederum die intensive Reflexion der eigenen Position in der Welt, die vom (Ver-)Zweifeln an der Existenz zum Erstaunen über diese Anwesenheit bis zum selbstbewussten Behaupten des Platzes im Bildweltgeschehen geht. Cécile Wick experimentiert in dieser Serie zudem mit Entwickler und Fixierer, strapaziert also die fotografisch-technischen Möglichkeiten, um so weit wie möglich entfernt zu sein vom scharfen Schnappschuss, der einen vermeintlich klaren und überblickbaren Ausschnitt der Welt vorführt. Den Fotoapparat, die Fotopapiere und Vergrößerungstechniken mit ihren Chemikalien anders als konventionellerweise zu verwenden, dem von der Industrie und Technik vorgesehenen Verhalten im Bezug auf diesen Apparat und sein Zubehör zu entweichen, heisst, an die Ränder seiner Möglichkeiten vorzustossen und nah an malerischen und zeichnerischen Qualitäten zu sein: an Linien, Flächen und Punkten, an Schichten, Überlagerungen, verwischten Übergängen. Es ist nicht das Bild als Abbild, das Bild als voraussehbares Resultat eines Apparats und eines unkontrollierbaren Vorgangs im Fotolabor, das sie interessiert, sondern das Bild als eigene Wirklichkeit, als Konstrukt, als beeinflussbares Produkt eines Ereignisses. Und: das Tempo der Bilderproduktion ist auf produktive Saumseligkeit gedrosselt.

Transparenz: Eine Übung in Konzentration und Anwesenheit vor der Kamera für ein Bild ist auch die Serie «Gesichte», die Cécile Wick ab 1990 über mehrere Jahre beschäftigt, in verschiedenen Ausstellungen zeigt und schliesslich mit den Wasserfall-, Insel- und Wolkenbildern in ihr Buch «KopfFall» (Zürich: 1995) aufnimmt. Es sind mit der Camera obscura aufgenommene Selbstporträts auf Fotoleinwand oder auf Barytpapier, für die sich Cécile Wick drei, vier Stunden vor die Lochkamera legt: eine Bewegungsperformance, eine Stillhalteperformance vielmehr. Das Licht sickert durch das feine Linsenloch in den Schwarzaum der Kamera und schreibt langsam das Bild ein in die lichtempfindliche Oberfläche des Fotopapiers. Zu sehen ist nicht allein das Gesicht, sondern – durch Mehrfachbelichtung – auch Zweige, Blätter, Wasser, Fenster, Böden, Steine, schattenhaft anwesend wie alles. Das Gesicht erscheint in einem beinahe vom Körper losgelösten

Schwebezustand, als sei es selbst ein Gegenstand, der mittels Kamera beobachtet, über den Umweg Fotografie besichtigt wird. Es ist allerdings nicht auf Wiedererkennung angelegt, keine realistische Selbstdarstellung, sondern das Gesicht erhält durch die lange Belichtungszeit etwas Allgemeines, Überpersönliches. Es zeigt und entzieht sich, führt vielmehr ein Eigenleben als Erscheinung, die den Horizont der üblichen Wahrnehmung ausdehnt. Verschmolzen mit Natur oder Architektur, wird es zuerst einmal selbst zur Landschaft, die erkundet werden kann – wie alles andere dieser Welt. Mit leicht geöffneten Lippen und geschlossenen Augen liegend, träumend, wirkt es in sich gekehrt, ohne sich von der Welt abzuwenden. Es erscheint dabei ebenso gegenwärtig wie entrückt, lebendig wie tot, ebenso gegenständlich wie geisterhaft, naturverbunden wie künstlich, als sei die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits, Licht- und Schattenreich aufgelöst, als sei dieses Gesicht im Übergangsbereich zwischen Leben und Tod heimisch, ja stelle die transzendierende Verbindung dar von einer Welt zur anderen.

Verlangsamung: Cécile Wick beginnt nach ersten Versuchen in New York 1986 während eines Stipendiaufenthalts in Provincetown 1987 ausschliesslich mit Lochkameras zu arbeiten. Es sind hauptsächlich zwei schachtelförmige Kameras, zuerst aus Karton, dann aus Holz. Erst einige Jahre später kauft sie sich ein präzise gefertigtes Linsenloch und eine professionelle Camera obscura. Seit den 60er Jahren und bis heute, im Dauergeprassel des bunten Bildregens, wird die Ur-Fotokamera, wie sie von William Henry Fox Talbot um 1844 für «The Pencil of Nature» verwendet wurde, für künstlerische Experimente wieder entdeckt. Zum Einen lässt die Einfachheit der Technik Raum für Zufälliges und Unvorhergesehenes. Zum Anderen ermöglichen es die selbst ausgetüftelten Kameras unabhängig(er) von den Produkten der Industrie zu experimentieren, grösseren Einfluss auf das entstehende Bild zu nehmen und das Arbeitstempo deutlich abzubremsen; die Belichtungszeiten lassen sich von einigen Sekunden bis zu mehreren Tagen variieren. Je nach Lochgrösse liefert die Camera obscura Bilder, in denen die Konturen der Gegenstände weich und leicht ausgefranst, die Oberflächen zart transparent wirken. So ‚sieht‘ die Kamera etwas, was das menschliche Auge nicht sehen kann: Kurze Ereignisse bleiben ausgeblendet, denn das Kamera-Gedächtnis speichert nur, was von Dauer ist. Das Auto etwa, das sich schnell am offenen Linsenloch vorbeibewegt, bleibt deshalb unsichtbar. Was im Bild eingeschrieben wird, sind die (für das Auge) stillstehenden Gegenstände und Landschaften, langsame

Bewegungen, die sich in Nuancen unterscheiden. Die Kamera lagert diese Nuancen alle in Schichten ab. Sie bringt die Dinge also nicht auf *den* Punkt, sondern auf mehrere Punkte, und sie ist deshalb das adäquate Arbeitsmittel für jemanden, der nicht an den einzigen, richtigen Augenblick glaubt. Das Bild vermittelt dabei eine verborgene, subversive Sicht aus dem Dunklen auf die Welt, als hätte der Fotografierende in einem kleinen, dunklen Häuschen gesessen und von dort aus durch ein Loch in die Welt geschaut, gewissermassen einer Peepshow in umgekehrter Richtung gefrönt. Die Bilder entlarven damit den objektiven Wahrheitsgehalt, den man der Fotografie landläufig noch immer gerne nachsagt, als Mythos. Gerade die radikal insistente Sicht von einem Standort auf die Welt, die im Bild in mehreren einander überlagernder Ebenen wiedergegeben wird, macht ihre intensive suggestive Kraft aus. Durch die starke Verlangsamung des Entstehungsprozesses ist es möglich, einen ganzen Zeitabschnitt abzubilden und währenddessen den Bildentstehungsprozess zu beeinflussen – mit dem einsickernden Licht zu arbeiten – und dennoch vom Resultat überrascht zu werden. So zeichnet die Kamera etwa in Cécile Wicks Serie «Gesichte» den Kopf in verschiedenen, nur leicht verschobenen Positionen im Raum auf und nimmt die Spuren der Dinge und den Ort selbst mit ins Bild, als würde sie Gefühle und Gedanken registrieren und als Sedimente aufzeichnen können. Sie versinnbildlicht zwar leicht unscharf, doch äusserst präzise die Gleichzeitigkeit, Parallelität und Vielschichtigkeit der Lebensprozesse. Auch hier scheint das Bild über den Gegenstand, den es zeigt, in Meditation versunken zu sein, es fließt gewissermassen in der Zeit mit, und die Kamera ist das ideale Mittel, das Prozesshafte des Seins zu begleiten. Sie macht im Bild (im Wortsinn) transparent, dass alle Materialien, der menschliche Körper ebenso wie die Pflanzen und Tiere, oder die vom Menschen hergestellten Dinge sich in einem dauernden Prozess des Übergangs, der Wandlung, des Verfalls und der Erneuerung befinden. Cécile Wick nun besichtigt mit der Kamera sich selbst in der Umgebung. Damit macht sie zugleich etwas Intimes – als würde man einem individuellen, unter Ausschluss jeglicher Öffentlichkeit stattfindenden Ritual beiwohnen – und etwas Allgemeingültiges, für alle auf seltsame Weise Wohlbekanntes sichtbar.

Reduktion: Cécile Wick ist von Beginn weg eine Fotografin beinahe wider Willen. Es interessiert sie nicht, mit dem Apparat, dieser Büchse, Eindrücke zu sammeln, als Jägerin mit pirschenden Bewegungen im Dickicht der Kulturgegenstände unterwegs zu sein, wie Vilèm Flusser es in seinem Buch «Für eine Philosophie der Fotografie» (European Photography,

Göttingen: 1999) nennt. Ihre Kamera ist auch keine Waffe, mit der Phänomenales und Sensationelles schnell erbeutet werden soll. Sie ist zuerst einmal ein Vorwand, um an einen Ort zu gehen und dort anwesend zu sein. Dann ein Instrument, um zu sehen, was an diesem Ort ist, und dies, in ein Bild transformiert, zu bewahren. Weiter um zu erfahren, wie sich diese Art der Wahrnehmung und Materialisierung in ein Bild von der Wahrnehmung des Auges unterscheidet und was dieses Bild an Erweiterung des Wahrnehmungshorizonts, an Erkenntniswert enthält. Die Kamera ist ein Mittel, um vom Ort ausgehend Stimmungen zu verdichten. Zuerst waren es der eigene Körper, die Bewegungen, das Gesicht, der Raum von Atelier oder Strasse. Dann, nach dieser Selbstvergewisserung, erweitert Cécile Wick den Radius der Erkundungen: Die Welt bietet Möglichkeiten und Widerstand, man kann und muss sich mit ihr anders auseinandersetzen als mit einem leeren weissen Blatt. Und die Kamera ermöglicht einen neuen visuellen Zugang zur Realität. So ist sie sowohl ein Anlass für Aufbruch und Entdeckung wie auch ein Instrument, zu verarbeiten, was in der Welt sichtbar der Fall ist. Mit der Fotografie lässt sich darauf Bezug nehmen und gleichzeitig eine eigene Bildwirklichkeit schaffen. Cécile Wick setzt dafür die Videokamera, die Camera obscura, die analoge Spiegelreflexkamera oder später die digitale Kamera ein, verwendet wahlweise Barytpapier, 4 x 5 Inch Negative für Schwarzweissaufnahmen und für Farbbilder Polaroidmaterial, Diafilme oder Speichermedien, wobei das Bild aufgrund von Experimentierfreude und visueller Abenteuerlust entsteht, gewissermassen als Resultat einer gegenseitigen Annäherung von Apparat – seinen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten – und Fotografin – ihrer Möglichkeiten und Unmöglichkeiten. Wie alle Fotografen muss Cécile Wick in Funktion dessen arbeiten, was der Apparat kann (er kann äusserst viel, aber nicht mehr als das, wofür man ihn programmiert hat, wie Flusser schreibt). Ihm Bilder zu entlocken, die nicht nahe liegend sind, die sich an der Grenze der fotografischen Möglichkeiten bewegen, dort, wo so wenig wie möglich so viel wie möglich sagt, gehört zu dieser Abenteuerlust. Wobei der Anfang und das Ende dieser Suchbewegung im Fluss der Zeit und des Lebens eingebettet sind, die Bilder also nichts Überdeutliches haben, vielmehr dicht, intensiv und zurückhaltend, natürlich und fein sind. 1993/94 beginnt Cécile Wick mit der Camera obscura die Serie «Wasserfälle» zu fotografieren, 1995 entsteht «Rheinfall», 1996 die abstrakteren «Fälle». Ohne Belichtungsmesser intuitiv lang belichtet, sind diese experimentell entstandenen, schwarzweissen Unikate der Malerei näher als der Fotografie, die auf Schärfe, Schnelligkeit, Vervielfältigung und Streuung angelegt ist. Wie aus sich selbst

herausleuchtende Lichtkaskaden, wie Kaskaden über dunkle Felswände rinnende Zeit, ist das Rinnen des Wassers als phänomenale Erscheinung ins Bild gespeichert. Der Rheinfall dann, als Wahrzeichen und Touristenattraktion millionenfach fotografiert, wird vom Wiedererkennungseffekt gereinigt. Während einige Tannen im obersten Viertel des Bildes sichtbar sind, füllt die elementar starke, schäumende Wasserkraft fast das ganze Hochformat: Wasser, stürzend.

Die Serien «Inseln» (1994/95), «Meere» (1994-96) und «Wolken» (1996) folgen parallel und dicht hintereinander; es sind wiederum Lochkamera-Aufnahmen in subtilsten Graunuancen, Unikate auf Barytpapier und später auch als Heliogravüren in kleinen Auflagen gedruckt. Cécile Wick untersucht, wie viel nötig ist, um verstanden zu werden, wie viel Information das Bild in sich tragen muss, um offen und doch lesbar zu sein. In den Serien der Meere, Inseln und Wolken beginnt die Reduktion mit der Wahl der Orte und Motive: Der weite, immer menschenleere, scheinbar ereignisarme Raum des Meers und des Himmels wird transformiert in Schwarzweiss beziehungsweise in differenzierteste Grautöne, aus denen sich die Andeutung der Landschaft herauslöst, offen in der Bedeutung, geheimnisvoll wie eine Erscheinung. Man erkennt die Horizontlinie in den «Meeren», die Grenze, wo der Himmel das Meer küsst oder umgekehrt die Wellen die Wolken und den Nebel berühren. Diese Linie, die eher eine Zone der Verdichtung von Graupunkten ist, teilt das Format in zwei Hälften. Das Wasser ist zwar geschieden in Himmel und Meer, gehört strukturell aber zusammen – oberhalb des Horizonts die Wolken, unterhalb Wellen und der Schaum am Strand – beides ein Meer aus Tröpfchen. Auch in der Serie der «Inseln» öffnet der Ausschnitt des Bildes den Blick in einen Raum, der potenziell unendlich weit ist. Zu sehen ist die Andeutung einer aus dem Wasser auftauchenden Landschaft, bergige, aufragende Inseln, karg, überzuckert mit Schnee, menschenleer vor sich hinträumend, entrückte Erscheinungen, über die man staunt. Die «Wolken» dann schweben mit ihrer scheinbar leichten Wasserfracht in der transparenten Materie Himmel und leuchten aus sich selbst heraus. Ebenso zurückgenommen und zart, wie suggestiv-stark erzählen diese Bilder von der Welt als einem nassen Ort des Übergangs und des Ursprungs. Hier, in diesem dämmrigen, feuchten Nebel, in dieser rauen und reduzierten Landschaft, unter diesem luftigen, kalten und leuchtenden Himmel muss das Leben an Land gespült worden sein. Oder es hat ganz einfach die Grenze zwischen Wasser und Land nicht mehr deutlich gesehen, ist im

Übergangsgebiet, im Sprühnebel, aus Versehen an Land geraten, Moos geworden, Flechte, das erste Bisschen Grün im Grau...

Ephemeres: Je farbiger und grösser, schärfer und brilliant-glänzender die Fotokunst in den 80er und 90er Jahren wird, desto entschiedener wendet sich Cécile Wick der Schwarzweiss- oder unbunten Farbfotografie zu und widmet sich – häufig auch in kleinen Formaten – dem Flüchtigen, scheinbar Beiläufigen. Es sind die Wolken, die Meere, die Wasserfälle, die sie faszinieren, die kargen Landschaften Islands, Norwegens, der Schweizer Berge. Es ist der Schnee, der Wald im Winter, der Nebel. Es ist die Bewegung in der Welt, zu Fuss, im Zug. Und es ist weiterhin die Sprache der Camera obscura mit ihrer geduldigen Art, die Phänomene aufzuzeichnen, die adäquat ist. Doch auch wenn Cécile Wick Dunst, Nebel, Wolken, stiebendes Wasser oder Schnee als vorübergehende, die Landschaft verändernde und verzaubernde Erscheinungen aufgreift – in den Bildern erhalten sie etwas Zeitloses, Unendliches. Im Kleinen liegt das Grosse, im Vorübergehenden das zyklisch Wiederkehrende. Und es ist die dauerhafte Kraft der vorüber ziehenden Wolken, der an Land schwappenden Wellen, des schwebenden Dunsts und Nebels, des schmelzenden Schnees und der kleinen, zarten Moose zu spüren.

Entfernung: Die Kamera setzt – wieder nach Vilèm Flusser – Ereignisse in Sachverhalte um. Dreidimensionale Dinge und bewegte Geschehnisse werden in Flächen, Linien, Punkte, Helligkeiten und Dunkelheiten verwandelt. Die Fäden aber zu den Referenzpunkten in der dreidimensionalen Welt scheinen nicht abgerissen, im Gegenteil, das flache Bild trägt das Raumhafte auf magische Weise in sich. Mit einer der ersten digitalen – mit einer Plastiklinse bestückten – Kamera fotografiert Cécile Wick in Berkeley die Serie «Mein Nachbar» (1997/1998): Im Vordergrund ein Stück Strasse und Gehsteig, dann etwas Vorgarten und verschiedene amerikanische Einfamilienhäuser. Die schwarzweissen Bilder sind in Schichten und Ebenen aufgebaut – diesmal nicht einander durchdringend, sondern übereinander stehend, den frontalen Sichten auf Häuser ähnlich, wie sie Walker Evans in den 30er Jahren für seine Aufnahmen wählte. Doch sind Cécile Wicks Bilder keine dokumentarische Reihenuntersuchung zum Thema amerikanischer Nachbarschaft oder Hausstile mit zuverlässigem Faden zur räumlichen Wirklichkeit. Sie tragen das Raumhafte in sich, weil wir wissen, dass Strassen, Gehsteige, Vorgärten und Häuser abgebildet sind und dass diese

dreidimensional existieren, doch hier wirken sie so flach wie es in einem Bild wirklich ist. So konstruiert darüber hinaus und zusammengesetzt wie in einem digital gerechneten Bild; sie scheinen ohne Bezug zu einer Wirklichkeit zu sein, in der man spazieren gehen könnte.

Unschärfen, Flecken, Punkte, Lichter: Die Augen werden auf verschwommene Flächen und zitternde Linien, auf merkwürdige Helligkeiten und Dunkelheiten abgelenkt, die digitale Aufnahmetechnik nicht versteckt, sondern gerade mit thematisiert. «Mein Nachbar» bezieht sich auf eine grosse Zeit der schwarzweissen Fotografie – und unterläuft subtil den Mythos vom glaubwürdigen Dokument und objektiven Zeugen mit den Unzulänglichkeiten der frühen digitalen Fototechnik. Ich bin ein Bild, sagen die Bilder, eine Reflexionsfläche, ein Anlass für Gedanken, denn wo sich die Betrachtenden vor dem Bild auch befinden, es wird ihnen nie ganz gelingen, alles ‚scharf‘ zu stellen. Je näher sie treten, desto unschärfer wird das Bild und desto klarer wird das Bild als Konstruktion von Wirklichkeit, nicht als Abbild von Wirklichkeit.

Dass die digitale Fotografie und Bildbearbeitung gestalterische Möglichkeiten eröffnen, die ähnlich vielversprechend sind wie diejenigen der Camera obscura, ist schnell klar. 1996/97 reist Cécile Wick mit dem Zug durch die USA; es entsteht ihre Abschlussarbeit für den MFA der University of California, Davis, die 1999 als Buch erscheint («america», Zürich: 1999). Mit ihrer Spiegelreflexkamera fotografiert sie aus dem fahrenden Zug heraus auf Diafilm. Durch die anschliessende Digitalisierung kann sie erstmals Bilder bearbeiten, Einfluss nehmen auf die Farbnuancen und damit auf die Verdichtung der Stimmung im Bild. Es ist möglich, auf jeder Ebene des Entstehungsprozesses einzugreifen, mitzugestalten. Wir sehen ein Amerika ohne Menschen und ohne die gängigen amerikanischen Ikonen. Es ist ein Amerika, in dem die Karrenspuren des Aufbruchs verweht, das Räderknarren Richtung Westen verklungen ist. Der Zugsreise folgend, von Bild zu Bild gehend, imaginiert man eine Linie durch eine reine Landschaft, die weit, flach und urtümlich erscheint, leer, melancholisch, ein wenig öd. Wir sehen – immer aus einiger Distanz – Erde, Himmel, Wolken, Dunst, Wasser, filigranes Geäst, das am Zugfenster vorbeizischt. Später Berge, etwas Schnee, blattlose Wälder – vielleicht ist es März – und dürres Gras, dann rötliche Wüste, Sand, Gestrüpp und immer wieder lang gezogene Drähte und Kondensstreifen im Blau des Himmels, in dem sich einmal mehr, einmal weniger das Zugfenster spiegelt. Vom Zug aus, diesem Ort in Bewegung, sieht Cécile Wick auf die Landschaft, die mit dem Planeten und mitsamt allen Zügen, Flugzeugen, Schiffen, allen Tieren, Häusern, Menschen und ihren Fotoapparaten unterwegs ist im

Weltraum. Mit der Kamera erhascht sie die flüchtig aufscheinenden Zeichen der Landschaft; ihre Bewegung ist relativ zu allen anderen Bewegungen.

Auch in den schwarzweissen, ebenfalls aus dem Zugfenster fotografierten, digitalen Aufnahmen aus dem Emmental (2000), hält der Blick Distanz. Was man von weitem als magisch anziehende, weich konturierte Landschaft erkennt, ist von nah ein Meer aus Pixelpunkten, eine Abstraktion, die einen sofort zurückschleudert auf den vorher eingenommenen Standort, wo man wiederum von der Sehnsucht nach Nähe und Schärfe eingeholt wird. Die Zerstreung der Schärfe ist präzise, das Vorüberhuschende wirkt trotz der Geschwindigkeit ruhig, das Wegrücken dieser unberührbaren Landschaften lässt einen den eigenen Standort sehen.

Pleinair: Hell und zart, beinahe immateriell scheinen die verschneiten Berghänge aus einem weissgrauen Nebel auf. In dieser Welt unterwegs zu sein, Wind, Wetter, Kälte ausgesetzt. Langsamer, leer, aufmerksam und genau werden. Schönheit und Poesie im Widerstand der Landschaft aufspüren, gleichzeitig immer wieder untersuchen, wo das Leben des Bildes beginnt, wie viel oder eher wie wenig es braucht. Cécile Wick erwandert wieder und wieder Landschaften in den Bergen, geht weite Strecken für ein Motiv, sucht Hänge, Gletscher, Wasser- und Eisfälle, Orte, wo aus dem potenziell unendlichen Weissraum genug Spuren auftauchen, um als Berg, als Hang, als Wald, als Eisfall lesbar zu werden. Es sind Orte, die unberührt wirken wie eine Welt vor dem Menschen, jedenfalls eine Welt ohne den Menschen. Ihr Blick, obwohl nicht ohne Romantik, führt weder zu Landschaftsidyllen noch erhabenen Bergpanoramen, sondern er interpretiert die verschneite Landschaft als graphische All-Over-Kompositionen an der Sichtbarkeitsgrenze, zeigt «Berge» (2002), «Wälder» (2002) und «Winterlandschaften» (2001) und die «Weissen Reiche» (1998-2002) fragmentiert im eng gefassten Ausschnitt. Vergrössert als C-Prints – die Farben sind bis auf ein Minimum herausgefiltert – oder mit Inkjet auf hauchdünne Japanpapiere ausgedruckt, werden die Bergmassive, Felsen, der Schnee und die Vegetation zur abstrakten Textur, zu einer Anordnung von Zeichen in Weiss- und Graunuanzen: farbige, aber unbunte Chiffren der Reduktion. Sie sind visuelle Echos auf die Stimmungen der Landschaft, auf ihre Härte, ihren Widerstand und ihre Schönheit, nicht verortbare Kristallisationspunkte für eine essenzielle Stille, für Kontemplation. Ohne aber gefahrlose Ruhe zu beschwören: In dieser gleissend-hellen, gleichgültig-stillen Landschaft, die uns überdauert, klein und unbedeutend

werden lässt im grossen Bogen der Zeit, wird zuweilen einzig das Gefühl laut, existenziell unbehaust zu sein. Hier ist man unmittelbar auf sich selbst zurückgeworfen.

Oberfläche: Das Unbehagen gegenüber scharfer fotografischer Wiedergabe oder der glatten Oberfläche des Fotopapiers begleitet Cécile Wick von Anfang an. Als Grenzgängerin zwischen den Medien Fotografie, Malerei und Grafik sucht sie nach einer anderen Präsenz des Bildes und einer anderen Präzision des Ausdrucks, misstraut dem glänzend Glatten und experimentiert deshalb nicht erst seit der Einführung lichtechter Tinten für Inkjet-Drucker mit anderen Verfahren, die Fotografie ‚zu Papier‘ zu bringen. Neben Arbeiten auf Fotopapier oder Leinwand beginnt sie mit dünnen, von Hand angefertigten, unregelmässigen Japanpapieren zu arbeiten, mit dichteren, regelmässigeren Japanpapieren, mit matten, industriell hergestellten Künstlerpapieren und verwirklicht ab 1996 immer wieder Heliogravüren, ein Verfahren aus dem 19. Jahrhundert, das sie aus seinem Dornröschenschlaf aufweckt und mit den heutigen, fotografischen Techniken verbindet. Bereits 1994 nimmt sie auch mit der Polaroidkamera Blumen, Gärten, Landschaften mit Häusern auf und klatscht noch während des Entwicklungsprozesses die Bilder auf Japanpapiere ab («Gärten»). In diesen Unikaten werden die sich unterschiedlich schnell entwickelnden Farben des Polaroidbilds vom Japanpapier aufgesogen – sie bleiben nicht auf der Oberfläche stehen – und fliessen ein wenig ineinander: Fotografie und Aquarell durchdringen sich gegenseitig. In diesen kleinen, farbigen Blumen- und Gartenimpressionen mit ihren ausfransenden Rändern und kleinen weissen (blinden) Flecken – Fehler erwünscht – blitzt nicht ohne Schalk das 19. Jahrhundert auf, die Anfänge der Fotografie mit ihren kolorierten Schwarzweissaufnahmen ebenso wie die grosse Zeit der mit Aquarell- und Ölfarben gemalten Blumenstilleben und Landschaften. Doch sehr von heute sind manche Hausfassaden und auf schillernde Art wird klar, dass dies keine alte Fotografien sein können, sondern ein Experiment mit fotografischen Material. Auch in den später folgenden, mit Inkjet auf Künstler- und Japanpapieren ausgedruckten Serien, geben die feinen, zum Teil hauchzarten Papiere die fotografierten Motive im Gegensatz zum Fotopapier matt wieder und die Farben evozieren die Qualität der Malerei, von Aquarellen insbesondere. Duftig sind die Berge, Wälder, die schneebedeckten Hänge, aber auch die Kirschblüten, die unbunt-hellen, blühenden Büsche («Weisse Blüten», 2003) und mit Schnee bedeckten Sträucher («Alvaneu», 2003/2004) gleichsam untrennbar ins Papier hinein verschmolzen: Die poröse,

unregelmässig offene Oberfläche und die Dünne des Papiers lässt sie leicht transparent erscheinen, als wären die Bilder ein feiner, fast unabsichtlich geschehener Abklatsch der Welt auf Papier. Die Zartheit dieses Wiederhalls verstärkt sich in den fragmentierten Sichten auf die «Büsche» (2004) oder die «Stadt» (2003), die aufgrund des anfangs vom Drucker in der Grösse limitierten Formats aus 25 Bildern zusammengesetzt sind. Doch darüber hinaus behaupten diese Bilder nicht die eine gültige Sicht, sondern zeigen das Bild als Versuch, als Konstellation von Sichtweisen mit Aspekten, Teilaspekten, als Ausschnitt und, weiter noch, Ausschnitt aus Ausschnitten. Sie bilden gemeinsam ein Bild mit Brüchen, Spalten und erkennbaren Übergängen. Selbst vom Wind bewegt und flüchtig.

Raster: Ob Landschaft, Blume, Gesicht oder Gegenstand, was auch immer der Anlass für ein Bild ist, er wird übersetzt in Flächen, Linien, Punkte, in Formen und Farben, die ein visuelles Echo auf die Welt sind und ein eigener, durch die Handhabung des Materials bestimmter Bedeutungsraum in die Welt setzen. Wir bewegen uns nicht nur in der physischen Welt, sondern auch im Dickicht der Bilder, die dabei mindestens so beeindruckend und stark sein können wie die dreidimensionalen Erfahrungen. Wie halbtransparente Folien stehen gesehene Bilder mitunter zwischen der Welt und den Augen, färben und rastern die Wahrnehmung; das Jahrhunderte alte Sehen und Darstellen von Landschaften, Blumen, Gesichtern und Gegenständen ist in jedem neuen Sehen enthalten. Das in den Bildern sichtbar werden zu lassen, gehört seit den «Begehungen» zu Cécile Wicks Arbeit. Auch die 2000/2001 entstehende, analog fotografierte, schwarzweisse Serie «Das Lächeln des Buddha» besteht aus Bildern von Bildern. Im engen Ausschnitt ist auf das Gesicht verschiedener Buddhas fokussiert. Das Gesicht wird durch den Filter dreier Bilder besichtigt – der Fotografie, des Drucks der Fotografie im Buch oder der Postkarte und der Fotografie des Drucks –, wobei der Ausdruck gelassener Ruhe im Gesicht der Buddhas durch die dreifache Mediatisierung abstrahiert, weggerückt, in tausend Punkte zersprengt wird. Das Fotografierte, die Fotografiertheit und die Distribution des Bildes als Postkarte und als Fotografie durchdringen den ursprünglichen Ausgangspunkt des Bildes – diese auf das Wesentliche reduzierte Steinlandschaft des Gesichts, die eine existenzielle Landschaft ist wie die verschneiten Berge, die Meere, die steinigen Gegenden Islands. Das versunkene Lächeln in der Landschaft des Gesichts ist das versunkene Lächeln im Gesicht der Erde, das in Cécile Wicks Landschaften zart sichtbar wird.

Aus Punkten, die sich im Auge der Betrachtenden optisch zu Linien verdichten, zu Farben und lesbaren Formen mischen, sind auch die 2003 in der Bretagne («Walks») und 2002/2004 in Island entstandenen Inkjetprints («Island 1», «Island 2») aufgebaut. Während die «Walks» die Anmutung von Aquarellen haben, aber mit einer roten, digitalen Zeitangabe präsentiert werden und den Charakter des digital fotografierten Reisetagebuchs so offen legen, zeigen die «Island»-Bilder ihre maschinelle Entstehung auf einer anderen Ebene. Aus der Nähe betrachtet bleibt die vom Drucker in minuziöser Differenzierungsarbeit pointillistisch aufs Papier aufgetragenen Farben – also das Prozesshafte des Farbauftrags – sichtbar: Das Grau der Steine, das Rostrot der Flechten, das Grün der Moose, das Weiss der Gletscher, die diffusen Grautöne der Himmel voller Dunst- und Nebelschwaden, das Blau des Meers, das Anthrazit der Küste mit ihren Hafenumauern, sämtlich sind sie aus Myriaden von Farbpunkten gebildet, die im matten Papier gemeinsam die Stimmung der Landschaft evozieren, ihr Licht, ja sogar ihre Temperatur und ihren Duft zu übertragen scheinen. Das von real existierenden, sichtbaren Phänomenen ausgehende Bild beweist trotzdem nicht in erster Linie die Wirklichkeit der Landschaft, sondern die Wirklichkeit der Konstruktion von Landschaft und die Wirklichkeit unserer Erinnerungen an Landschaften. Menschenleer, karg und scheinbar gereinigt von Unwesentlichem, sind diese Impressionen inspirierende Projektionsflächen für unsere Sehnsüchte nach Freiheit, Klarheit und Autonomie.

Gehen II: Weg. Ein Weg, viele Wege. Away. Immer wieder also in die Welt hinaustreten, mit der Kamera an der Grenze wandern, wo die Wirklichkeit transparent wird für tiefer liegende Schichten, Einsichten, für die Wahrnehmung, was wesentlich sein könnte. Leer und achtsam werden, Essenz suchen, Leben versuchen. So Sinn und Sinnlichkeit in Bildern zusammenbringen, die die Anstrengung, den Anfang und das Ende der Bewegung nicht verraten. Gerade in Landschaften ohne den Menschen Chiffren für die menschliche Existenz entdecken. Sich immer wieder fragen, wo das dichte Leben anfängt, ist oder aufhört: An der Horizontlinie zwischen Wasser und Luft, die von Reduktion und Konzentration erzählt? Im Nebel, Dunst, im Schnee, den vorüber ziehenden Wolken, die vom Flüchtigen berichten, beim Fels, dem kleinen Moos, die Anlass sind für die Besinnung auf die pure Existenz? Im Wasser, Eis, die den eigenen Standort, das Selbstverständnis, hier zu sein, spiegeln? Im Schaum der Blüten, ihrem zauberhaften Weiss, das aufmerksam macht für Neubeginn, die Kraft der Poesie? Das Blau des Bergs, das Blau des Himmels, das Blau des Häusermeers: In

Punkte aus Farbe auf Papier verwandelt, zeigen sie in Cécile Wicks Bildern auf sich selbst und, etwas melancholisch und verschmitzt, auf die unendlich vielen Blau des blauen Planeten, auf dem wir unterwegs sind und aus dessen Elementen wir auch konstruiert sind – aus Wasser vor allem, wie man weiss. Das versunkene Lächeln der Landschaft ist das versunkene Lächeln in unseren Gesichtern.

© Nadine Olonetzky, Publikation in: Cécile Wick, *Weltgesichte*, Benteli Verlag, 2006.