

studierenden
gespräche



Herausgeber/innen:

Stefan Albl, Stefanie Dufhues, Verena Häusler, Gabriel Hubmann, Stefanie Kitzberger, D. W. Kolb, Beate Lex

Redaktion und Lektorat:

Stefan Albl, Stefanie Dufhues, Verena Häusler, Gabriel Hubmann, Stefanie Kitzberger, D. W. Kolb

Gestaltung/Satz:

Verena Häusler, Stefanie Kitzberger

Die Publikation *Studierendengespräche II* erscheint im Rahmen des Projekts *Studierendengespräche*, einer Initiative von Studierenden des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien.

Institut für Kunstgeschichte

Universität Wien

Campus, Altes AKH

Spitalgasse 2, Hof 9

A 1090 Wien

www.studierendengespraech.com

studierendengespraech.kunstgeschichte@univie.ac.at

© 2014 Die Herausgeber/innen und Autor/innen

Die Formulierung mit geschlechtsneutralen Ausdrücken obliegt den Autor/innen. Die Textinhalte entsprechen den Standpunkten der Autor/innen und müssen nicht mit den Meinungen der Herausgeber/innen übereinstimmen.

Wir haben uns bemüht, sämtliche Inhaber/innen der Bildrechte ausfindig zu machen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuchen wir um Meldung bei uns.

ISSN 2304-5086

Das Projekt *Studierendengespräche* wurde vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien unterstützt.

Umschlagabbildung unter Verwendung von Jean-Baptiste-Siméon Chardins *Le larron en bonne fortune*, 1728, in: Marianne S. Roland Michel, *Chardin*, Paris 1994, S. 26.

studierendengespräche II

2011-2013
vorträge aus vier semestern

Inhalt

Editorial	6
Jürgen Buchinger „...not like a story you're being told“. Gedanken zu Marguerite Duras' Film <i>India Song</i> und seiner Öffnung gegenüber dem Betrachter	8
Antonia Rahofer „What's it like being black?“. Befragen und Erzählen am Beispiel von Julika Rudelius' Videoarbeit <i>Your Blood is as Red as Mine</i>	18
Nikolaus Kratzer Aspekte des photographischen Werks von Jean-Luc Mylayne	30
Melissa Lumbroso Still Life Revisited in the Photography of Nobuyoshi Araki and Joel-Peter Witkin	42
Laura Ritter Notizen zu einer Neubewertung zweier nächtlicher Brandlandschaften in der Nachfolge des Hieronymus Bosch	52
Harald Zinner Das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg. Zur Baugeschichte eines bedeutenden Wiener Barockbaues	62
Die Autor/innen	72

Editorial

Mit der vorliegenden Online-Publikation, die ausgewählte Beiträge aus den vier Semestern von 2011 – 2013 versammelt, findet die Initiative der Studierendengespräche nach über vierjähriger Laufzeit zu ihrem Abschluss. Im Sommersemester 2010 ins Leben gerufen, bestand das Ziel des Projektes darin, im Rahmen von Veranstaltungen verschiedenen Formats ein offenes Forum für Studierende zu schaffen, einen gemeinsamen Denkraum zu öffnen, um miteinander ins Gespräch zu kommen und anregende Diskussionen über vorgestellte Themen und Thesen zu führen.

Eines der zentralen Anliegen war es dabei, Studierenden bereits vor einem Abschluss ihres Studiums die Möglichkeit zu bieten, sowohl eigene als auch andere Forschungsergebnisse vor einem öffentlichen Publikum zu präsentieren und zur Diskussion zu stellen. Dies geschah zumeist in Form abendlicher Veranstaltungen, die in den vergangenen vier Jahren regelmäßig am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien stattfanden. Im Wintersemester 2011 wurde zudem mit dem Programmpunkt *Hinter den Kulissen* das eher klassisch anmutende Vortragsschema aufgebrochen, um weitere Diskursformen wie etwa Ausstellungsbesuche zu erproben. Bei Besuchen im MAK, KHM oder mumok bestand die Möglichkeit, im Gespräch mit unmittelbar am Betrieb beteiligten Personen einen Blick „hinter die Kulissen“ – die fertigen Ausstellungsdisplays – auf die Mechanismen im Hintergrund zu werfen. Im Sommersemester 2014 fand schließlich die Veranstaltung *Wohnen in Wien* statt, zu deren Anlass auch die vorliegende Publikation präsentiert wurde. In der Kombination eines Abendvortrags als Impulsgeber und einer Tagesexkursion zu den Baukomplexen Wohnpark Alt-Erlaa, Werkbundsiedlung und Karl-Marx-Hof wurde die Frage zur Diskussion gestellt, wie sich Vorstellungen von einem guten, richtigen bzw. angemessenen Wohnen über die Zeit gewandelt und in verschiedenen architektonischen Konzepten bzw. Konkretisierungen niedergeschlagen haben. Wir freuen uns sehr, dass diese Abschlussveranstaltung sowie die Studierendengespräche insgesamt positiv aufgenommen wurden und auf reges Interesse gestoßen sind.

Für uns Organisierende war es eine bereichernde Erfahrung, als Moderierende und Mitdiskutierende in Austausch mit den Vortragenden und dem Publikum zu treten, stets neue Wissensgebiete zu erschließen und immer wieder andere Veranstaltungsformate zu erproben. Im Laufe der Zeit festigte sich der Wunsch, die Vorträge und Präsentationen der Studierendengespräche einem größeren Publikum zugänglich zu machen, als es sich in universitären oder musealen Räumen versammeln kann. Daraus resultierten die beiden Online-Publikationen *Studierendengespräche I* und *II*, die ausgewählte Beiträge der Semester von 2010 – 2013 umfassen. Studierenden wurde damit auch die Gelegenheit geboten, bereits zu einem frühen Zeitpunkt ihres kunstwissenschaftlichen Werdegangs Texte zu veröffentlichen. Mit ihren weit gefächerten Themenspektren sind die beiden Ausgaben bewusst als Experimentierfelder konzipiert und freuen sich in diesem Sinne auf kritische Rezeption.

Wir möchten uns beim Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien für seine wohlwollende Unterstützung während der gesamten Laufzeit des Projektes bedanken, insbesondere für die Zurverfügungstellung der Räumlichkeiten und für die Übernahme der Kosten unserer Drucksorten. Unser besonderer Dank gilt den Vortragenden und dem Publikum, ohne deren Engagement das Projekt nicht denkbar gewesen wäre. Bei all unseren Aktivitäten war es uns stets von großer Wichtigkeit, eine gegenüber dem universitären Betrieb erweiterte Plattform für sozialen Austausch und wissenschaftlichen Diskurs für Studierende, aber auch Lehrende und andere Interessierte zu schaffen. In diesem Sinne hegen wir die Hoffnung, dass der Gedanke der Studierendengespräche auch in Zukunft in neuer Form weitergetragen und Anstoß zu weiteren studentischen Ideen und Initiativen am Wiener Institut für Kunstgeschichte geben wird.

Die Herausgeber/Innen

„...not like a story you're being told“¹ Gedanken zu Marguerite Duras' Film *India Song* und seiner Öffnung gegenüber dem Betrachter

Jürgen Buchinger

I.

Der Film *India Song* (1975) von Marguerite Duras stellt sich als die Geschichte einer unerfüllten Liebe dar. Sie spielt in einer überfüllten Stadt am Ufer des Ganges, es ist Regenzeit, die Feuchtigkeit und Hitze müssen drückend sein. Es wird allerdings keine große Anstrengung im Film unternommen, diese Geschichte als stringente Narration zu vermitteln. Sie soll vielmehr nur evoziert werden, angedeutet, um vom Betrachter vervollständigt zu werden. *India Song* ist gleichzeitig die erneute Schreibung eines Romans von Marguerite Duras, *Le vice-consul*. Es ist keine Verfilmung, es wird – auch hier – keine Anstrengung unternommen, die Narration des Romans im Film wieder erstehen zu lassen, vielmehr besteht die Tonspur des Filmes aus einzelnen Sätzen, das Bild aus Orten und Szenen des Buches. Die Geschichte von *Le vice-consul* wird durch den Film gleichsam noch einmal lesbar gemacht. Gleichzeitig reiht sich der Film in einen Kontext anderer Filme und Bücher von Duras ein. Formal bindet er sich an *La femme du gange* und *Le ravisement du Lol V. Stein*, wobei Duras für letzteren die Tonspur von *India Song* noch einmal unverändert benutzt und mit anderen Bildern unterlegt. *Natalie Granger* kann als Vorstufe der drei Filme gesehen werden. Inhaltlich und weil die Filme Textmaterial daraus verwenden, kommen zu diesem Komplex noch die Romane *Le ravisement du Lol V. Stein*, *L'amour* und eben *Le vice-consul*. Der Film kann so als der Versuch Marguerite Duras' angesehen werden, das Schreiben auf eine andere Weise und in einem anderen Medium als dem Buch weiter zu führen. Anstatt zu sagen,

¹ „[C.C.:] One has the feeling of being got at, of having listened to someone. And that someone isn't Anne-Marie Stretter. [M.D.:] It's not like a story you're being told, it's something else. You're being invited to come to another place. And it's not just the place the narration tells about, it's also the place where the narration is happening.“ Carlos Clarens, *India Song* and Marguerite Duras. An interview by Carlos Clarens, in: *Sight and Sound*, 45/1, 1975/76, S. 32–35. Filmographie von *India Song* (1975): 16mm-Film, 120 min, Farbe; Regie und Drehbuch: Marguerite Duras; Musik: Carlos d'Alessio; Kamera: Bruno Nuytten; Schnitt: Solange Leprince; Produktion: Stéphane Tchalgadjeff, Simon Damiani und André Valio-Cavaglione (*Les Films Armorial*); Prämiert mit dem *Prix de l'Association Française du Cinéma d'Art et d'Essai* und dem *Grand Prix de l'Académie du Cinéma*; mit Delphine Seyrig, Michael Lonsdale u.a.

sie habe ihren Roman verfilmt, wäre es treffender zu sagen, sie habe einen weiteren Roman zum *India Song Komplex* hinzugefügt, aber dabei das Medium gewechselt.² Die dem Film zugrunde liegende Geschichte wird uns im Film also nicht wie im klassischen Erzählkino vorgeführt. Sie wird vielmehr erzählt, und genau genommen nicht einmal das: Es sprechen lediglich vier Stimmen miteinander von dieser Geschichte. Sie sprechen nicht mit uns, den Zusehern, sie sind in totaler Autonomie unter sich, sie wissen nicht, dass sie gehört werden. Und selbst ihr Sprechen ist ein vages, sie erinnern sich dieser Geschichte, die irgendwann einmal passierte, haben manches vergessen, manche Erinnerung nachträglich verändert. Die einen erinnern sich besser, die anderen schlechter, aber keine ganz und keine gar nicht. Die Geschichte wird nicht erzählt, sie wird erinnert, wir hören die Stimmen sich im Sprechen an diese Geschichte erinnern.³ Und das ist alles, was wir hören. Und das ist auch, was mich zuerst am Film verwundert: die vollständige Absenz diegetischen Tons. Am Anfang vielleicht erscheinen die Stimmen aus dem *Off* noch als eine Einführung ins Geschehen, doch es bleibt dabei, kein diegetischer Ton. Die Urheber und Urheberinnen der Stimmen aber scheinen in einer gewissen Weise mit dem Bild zu interagieren, es manchmal zu beobachten, manchmal mehr davon zu perzipieren als der Betrachter des Films, Gerüche, Hitze, andere Sinneseindrücke; dann wieder haben sie sich ganz entfernt vom Bild, sind nur noch in Erinnerung.⁴ So fallen Bild und Ton auf sonderbare Weise auseinander, die synthetische Einheit aus beiden, die wir vom klassischen Erzählkino gewohnt sind, ist zerstört.

II.

Am Beginn des Films sehen wir eine tieforange Sonne über einer grünen, diesigen Landschaft untergehen (**Abb. 1**). Fast vier Minuten dauert diese Einstellung, in der sich die Kamera nicht bewegt und wir nur unendlich langsam diese Sonne sich dem Horizont nähern sehen, bis sie schließlich verschwunden ist. Erst etwa eine Minute nachdem die Einstellung begann, sprechen die zwei Frauenstimmen, die wir den weiteren ersten Teil über hören werden, zum ersten Mal: „Eine Bettlerin – Verrückt? – In der Tat. – Ah, ja! Ich erinnere mich.“⁵ Das langsame Untergehen der Sonne markiert das Vergehen der Zeit, der Stunden, der Minuten; ihr Verschwinden das Ende eines Tages, auf den ein neuer folgen wird, wenn sie von neuem aufgeht. Kurz bevor die Szene wechselt, setzt das musikalische Hauptthema des Filmes ein: *India Song* von Carlos d'Alessio. Nachdem die Sonne verschwunden ist, sehen wir einen dunklen Innenraum, ein Klavier, darauf eine Lampe und ein Teelicht; hinter dem Bild steigt Rauch auf. Ein Diener tritt ins Bild, stellt Blumen auf das Klavier und entzündet ein Räucherstäbchen. Den aufsteigenden Rauch dieser langsam verglimmenden Stäbchen sehen wir in beinahe jedem Innenraum im Film. Fehlen die Räucherstäbchen, werden sie durch Zigaretten vertreten. Auch dieser immerzu aufsteigende Rauch zeigt uns die Zeit an, wie sie vergeht, verraucht; zeigt auf der Bildebene oft als einziges an, dass der Film noch läuft (abgesehen vom Bildrauschen), weil sich sonst nämlich nichts bewegt, alles stillsteht. Einzig der Rauch lässt uns bemerken, dass das Bild kontinuierlich weiterläuft, verrinnt wie die Zeit. Die im ersten Teil häufig auftretenden Szenen mit flanierenden Protagonisten (später werden sie durch Kamerafahrten über ähnlich weite Außenräume ersetzt, die aber nicht von Menschen begangen werden; dann flaniert nur noch der Blick, die Kamera) unterstützen diese Konnotation. Flanieren, so Harald Neumeyer, „ereignet sich in einem Frei-Raum wie in einer Frei-Zeit, [...] ‚Flâner‘ wird von Littré als ‚se promener sans but, au hasard; usé son temps sans profit‘ bestimmt. Flanieren ist demnach ein vom Zufall bestimmtes Gehen, ein Gehen, das, was das Erreichen eines bestimmten Ortes oder das Durchschreiten eines festgelegten Raumes angeht, als richtung- und ziellos zu verstehen ist, ein Gehen,

2 Mit der Lesbarkeit von Duras' Filmen beschäftigt sich eingehend Lars Henrik Gass, *Das ortlose Kino. Über Marguerite Duras*, Bochum 2001. Zu *India Song* vgl. darin insbes. Kap. 7, S. 95-134; den Begriff *India Song Komplex* hat Rike Felka geprägt, vgl. hierzu Dies., *India Song Komplex*, Berlin 1996. Zum Film als erneutem Schreiben des Romans vgl. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le texte divisé. Essai sur l'écriture filmique*, Paris 1981 und vor allem Dies., *La réécriture selon Marguerite Duras* (Aurélia Steiner), in: *Il Confronto Letterario, Supplemento al no. 8 (Marguerite Duras)*, Pavia 1988, S. 15-25; Marguerite Duras selbst gibt ein Resümee der Geschichte in: Dies., *India Song. texte théâtre film*, Paris 1973, S. 147-148; dasselbe Buch ist auch das Skript zum Film, d.h. es enthält jeglichen gesprochenen Text. Die drei genannten Romane sind bei Gallimard erschienen, *Le ravissement...* 1964, *Le vice-consul* 1966 und *L'amour* 1972.

3 Vgl. Duras 1973 (zit. Anm. 2), S. 147-148.

4 Dass deshalb der Begriff *Off* für den Ort dieser Stimmen nicht mehr ausreichend ist, ist mehrfach beschrieben worden, z.B. bei Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris 1982. Ich werde den Begriff hier der Einfachheit halber trotzdem nicht weiter differenzieren, da durch meine Beschreibung klar werden sollte, dass sich die Stimmen eben nicht eindeutig verorten lassen.

5 Die Szene beginnt ab TC 00:21 min und endet bei TC 04:12 min; die Stimmen setzen ein mit „Une mendicante. – Folle? – C'est ça. – Ah, oui! Je me souviens.“ bei TC 00:28 min. Alle frz. Zitate wurden von mir ins Deutsche übertragen.



Abb. 1: Marguerite Duras, *India Song*, 1975, 16mm-Film, Farbe, 120 min (Still, TC 01:15 min) © Les Films Armorial/Sunchild Productions.

das dabei zugleich frei über die Zeit verfügt, Zeit mithin keiner Zweckrationalität unterwirft.“⁶

Durch das Umherwandern der Kamera, das wiederum an das Umherstreifen des Vizekonsuls in Duras' Roman *Le vice-consul* erinnert, und die Langsamkeit des Bildes, seine nur sehr gemächlichen wirklichen Entwicklungen, durch den Rhythmus des Filmes, bekommt die Bildebene einen sehr starken Zeit-Charakter. Durch die Ebene des Bildes spüren wir, erfahren wir sehr deutlich die Zeit, die (nicht) vergeht. Wenn inhaltlich die Tonspur Erinnerung ist, entsteht nach dem eben Beschriebenen, aus dem, was ich vorher ein sonderbares Auseinanderfallen genannt habe – das von Bild und Ton – gleichzeitig eine spezielle Verbindung: die von Zeit und Erinnerung.

Der russische Regisseur und Filmtheoretiker Andrej Tarkovskij, dessen Filme in manchen Elementen an *India Song* anschließen, insbesondere in den „flanierenden“ Kamerafahrten und einem langsamen, zeitintensiven Rhythmus des Filmes⁷, hat in seinen filmtheoretischen Schriften diese Verbindung einmal aufgegriffen. Er schreibt: „Zeit und Erinnerung sind einander geöffnet, sind gleichsam zwei Seiten ein und derselben Medaille.“⁸ Allein diese Verbindungscharakteristik hilft mir, die Qualität der Verbindung der beiden Filmebenen zu erfassen. Mit Tarkovskij kann ich sagen: Bild und Ton in *India Song* sind einander geöffnet, sind gleichsam zwei Seiten ein und derselben Medaille. Im Ton ist die Erinnerung, im Bild die Zeit (**Abb. 2**).



Abb. 2: Bild+Ton und Zeit+Erinnerung als korrelierende Dispositive. Diagramm von Jürgen Buchinger.

III.

Ein Dispositiv aus Bild und Ton ist allerdings für den FILM unzureichend. Bild und Ton, das wäre der *materielle* Film, die Filmrolle, auf der Bild und Ton gespeichert sind, archiviert in einer Blechdose, leblos; ich aber spreche vom *emphatischen* FILM, das heißt vom vorgeführten FILM. Und vorgeführt heißt in diesem Fall im Kino, wo die Leinwand, von der Bild und Ton (zumindest 1975 noch) kommen, ein Gegenüber hat, einen Dialogpartner: den Rezipienten.⁹ Weil der emphatische FILM immer ein vorgeführter ist, ist er auch immer ein rezipierter, was es unabdingbar macht, das Dispositiv zu erweitern und den Rezipienten mit hinein zu holen. Er sitzt der Verbindung Bild+Ton gegenüber, er ist ihr aufgeschlossen, „geöffnet“, beide werden, „wie zwei Seiten einer Medaille“, untrennbar. Befragt man nun das von Tarkovskij übernommene Dispositiv nach der Leerstelle, die sich - wenn man es analog zu meinem Diagramm erweitert - an der Stelle bildet, wo in meinem Diagramm der Betrachter ist, findet man sich auf der Suche nach einem Begriff, der sich zur Verbindung Zeit+Erinnerung so verhält, wie deren Bestandteile zueinander, analog zum Rezipienten, der der Leinwand dialogisch gegenüber sitzt, ihr geöffnet ist, etc. – Der Begriff, der diesen Raum in unserem Kontext einnehmen kann, ist die Phantasie. Phantasie, die Zeit und Erinnerung geöffnet ist wie diese jener selbst, die ohne Erinnerung keine Substanz hat, aus der sie entstehen und ohne Zeit keinen Raum, in dem sie sich verorten kann. Was also für den Film der Betrachter ist, muss für Zeit und Erinnerung, wenn man das Dispositiv öffnet und erweitert, die Phantasie sein (**Abb. 3**). Zurückgespiegelt auf den Film liegt die Phantasie beim

6 Harald Neumeyer, *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*, Würzburg 1999, S. 11.

7 Zum Begriff „Rhythmus des Films“ vgl. Andrej A. Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Frankfurt a. M./Berlin 1996, S. 121–130.

8 Ebd., S. 60.

9 Schon dass der Film als Theaterstück entstand, zeigt dem ihm immanenten Vorführcharakter, die ununterbrochene Darbietung des Stoffes als Ganzes ohne für den Rezipienten die Möglichkeit der Unterbrechung zu bieten. Auch Duras sagt: „Personally, I think *India Song* shows fantastic daring. But perhaps you have to be in the cinema... I don't know if other people realise.“ Clarens 1975/76 (zit. Anm. 1), S.

33.

Betrachter und was theoretisches Spiel hätte sein können, offenbart seinen tieferen Sinn. Mit seiner Phantasie obliegt es dem Betrachter, die Lücke zwischen Bild und Ton, die sich bei Duras' Film auftut, zu füllen, er muss versuchen, dem Film etwas hinzuzufügen, um eine Geschichte darin erkennen zu können, um überhaupt so etwas wie ein synthetisches Ganzes vor sich zu haben. Die Betrachtung des Filmes ist somit kein passives Sich-berieseln-lassen, sondern wie beim Lesen der Bücher von Duras – vielleicht mehr noch – muss der Betrachter selbst aktiv werden und seine Phantasie spielen lassen, wenn er ihre Filme sieht.¹⁰

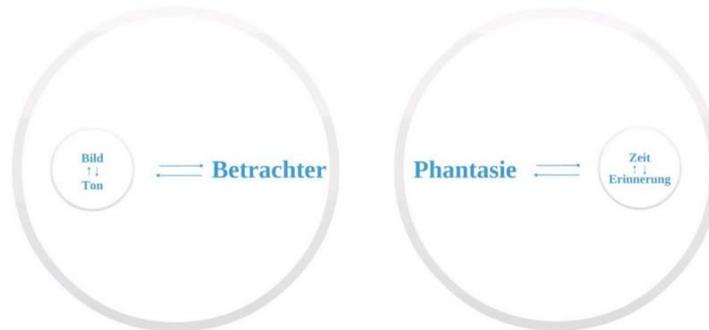


Abb. 3: Die auf einer Hyperebene entstandenen, erweiterten Dispositive. Diagramm von Jürgen Buchinger.

Zwischenspiel

Ein Innenraum mit Klavier und großem Spiegel. Im Spiegel ein Mann, der durch den Spiegel von außerhalb der Bildfläche doch noch ins Bild geholt wird, schon bevor er selbst auf der Bildfläche erscheint. Während er sie schließlich betritt, verschwindet sein Bild aus dem Spiegel. Ein zweiter Mann erscheint auf der Bildfläche, tritt vor den Spiegel, ihre Blicke treffen sich, die Musik setzt aus und sie verlassen zuerst die Bildfläche, ihre Spiegelbilder verbleiben noch, dann verlassen auch diese ihren Rahmen (Abb. 4). Nachdem sie die Bildebene des Filmes verlassen haben, hört man die Stimmen der beiden eben von der Bildfläche verschwundenen Schauspieler Michael Lonsdale und Mathieu Carrière miteinander sprechen.¹¹ Da Marguerite Duras immer wieder mit beiden gearbeitet hat, ist die Zugehörigkeit der Stimmen zumindest für mit ihrem Werk Vertraute sofort offenkundig (im Film selbst sieht man sie nie sprechen). Die Personen werden so noch einmal – diesmal über den Ton – aus dem Off ins Bild geholt. Solche Spiele mit der Präsenz und Absenz in- und außerhalb des Rahmens und der damit einhergehenden dialektischen Auflösung dieser Differenz finden sich häufig in *India Song*. Durch die Verdeutlichung des Rahmens nicht als einer Grenze des Bildfeldes, sondern lediglich als Ausschnitt dessen, was im Film passiert, öffnet Duras die Narration auf das hin, was nicht zu sehen und nicht zu hören ist. André Bazin schreibt in seinen theoretischen Betrachtungen über den Film: „Die Grenzen des Bildschirms sind nicht, wie das technische Vokabular es manchmal nahe legt, der Rahmen des Bildes, sondern eine Maske, die nur einen Teil der Realität freilegen kann. Der Rahmen richtet den Raum nach innen, alles was der Bildschirm uns zeigt ist im Gegenteil bestimmt, sich unendlich ins Universum auszudehnen. Der Rahmen ist zentripetal, der Bildschirm zentrifugal.“¹² Marguerite Duras führt uns dies in ihrem Film immer wieder vor Augen mit Figuren, die nicht direkt im Ausschnitt der Leinwand erscheinen, aber doch im Spiegel oder aus dem Spiegel treten und so eben doch noch im Ausschnitt auf der Leinwand verbleiben. Sie verweist uns gleich doppelt auf das „blinde Feld“¹³ außerhalb der Leinwand: einmal, wenn die Figuren von diesem Außerhalb durch den Spiegel doch noch ins Bild geholt werden; ein andermal, wenn wir die Analogie Spiegel–Leinwand erkennen:

10 Hier offenbart sich ein weiteres Mal die *Lesbarkeit* von Duras' Filmen, vgl. Anm. 2.

11 Die Szene beginnt bei TC 38:23 min, bei TC 39:50 min setzen die Stimmen der verschwundenen Schauspieler ein.

12 „Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisse parfois entendre, le cadre de l'image, mais un cache qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge.“ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma. Tome II: Le cinéma et les autres arts*, Paris 1959, S. 128.

13 „[...] die Leinwand (hat Bazin bemerkt) ist kein Rahmen, sondern ein Versteck; die Person, die daraus hervortritt, lebt weiter: ein ‚blindes Feld‘ verdoppelt unablässig die partielle Sicht.“ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* (frz. Originalausgabe von 1980: *La chambre claire. Note sur la photographie*), Frankfurt a. M. 1989, S. 66.



Abb. 4: Marguerite Duras, *India Song*, 1975, 16 mm-Film, Farbe, 120 min (Still, TC 39:40 min). © Les Films Armorial/Sunchild Productions.

Die Leinwand ähnelt einem großen Spiegel, der im Kino vor uns hängt, und uns das Bild, das eigentlich von hinter uns kommt, erst wieder entgegen wirft (dabei besteht auch eine materielle Ähnlichkeit – die Leinwand reflektiert). Dann ist der Spiegel Metapher für die Leinwand und wie die Menschen, die aus dem Spiegel verschwinden, trotzdem noch da sind, so existieren auch die, die aus der Bildfläche treten, in diesem „blinden Feld“ weiter. Was aber passiert in diesem Feld? Und wer erzählt es uns? Es ist eben dieser verborgene Teil der filmischen Narration, der nicht mehr der Macht der Autorin obliegt. Und Duras versucht auch gar nicht, diese Macht auszuüben, im Gegenteil: Sie ermutigt uns, unsere Phantasie zu benutzen, um dem Film etwas hinzuzufügen.

IV.

„Füge ich dem Bild des Films etwas hinzu? Ich glaube nicht; dafür bleibt mir keine Zeit: vor der Leinwand kann ich mir nicht die Freiheit nehmen, die Augen zu schließen, weil ich sonst, wenn ich sie wieder öffnete, nicht mehr dasselbe Bild vorfände; ich bin zu ständiger Gefräßigkeit gezwungen; eine Menge anderer Eigenschaften sind im Spiel, doch nicht *Nachdenklichkeit*; [...]“¹⁴

Ich denke bei *India Song* ist es im Gegenteil entscheidend, dem Film etwas hinzuzufügen, denn er zwingt uns nicht zu „ständiger Gefräßigkeit“ und wenn wir die Augen schließen, so ist die Wahrscheinlichkeit, beim Wiederöffnen dasselbe Bild vorzufinden, nicht allzu klein. Aber man braucht gar nicht „die Augen schließen“ um „das Bild in der Stille zum Sprechen zu bringen“¹⁵, selbst beim Schauen des Filmes werden wir dazu angeregt, unsere Gedanken schweifen zu lassen und eben unsere Phantasie zu benutzen. Marguerite Duras sagt in einem Interview über *India Song*: „[...] there is a constant mutation in the film which corresponds to something parallel in you. As the film changes, so do you. It is no longer a story which you are being told from the outside and from which you remain aloof.“¹⁶ Es ist keine Geschichte, die uns von außen erzählt wird, vielmehr müssen wir (in) uns selbst eine Geschichte erzählen. Durch den Bruch in der synthetischen Einheit aus Bild und Ton, den Duras schafft, sind wir angehalten, unsere Sehgewohnheiten abzulegen: Sie liefert uns gleichsam einen bereits *analysierten* Film im eigentlichen Wortsinn vom griechischen ἀναλύειν, „zergliedern, auflösen“, und nun ist es an uns, ihn zu *synthetisieren*, ihn zusammensetzen. In der Rezeptionssituation des Kinos mit dem Film in Dialog treten, ihm immer schon etwas hinzuzufügen – dies ist vielleicht die Gegenbewegung zu dem, was wir als Kunstwissenschaftler zu tun gewohnt sind. Marguerite Duras dreht hier sozusagen den filmanalytischen Spieß um, sie liefert ein gegliedertes, aufgelöstes Werk und überlässt es uns, es zusammen zu setzen. Wenn sie sagt „When all is said and done, I’m not a film-maker, not a *maker* of films.“¹⁷, dann heißt das – zumindest bei *India Song* – nicht nur, dass sie keine Filme *macht* (diese *entstehen* vielmehr mit ihr),¹⁸ sondern es heißt auch, dass *sie* die Filme nicht macht, *sie* diese nicht abschließt, sondern sie im Kinosaal im Dialog zwischen Leinwand und Betrachter entstehen, dann erst abgeschlossen werden. Oder sie werden eigentlich nie abgeschlossen, weil der Film jedes Mal neu entstehen kann: „Many people have seen it two, three, even five times. Anne de Gasperi of the *Quotidien de Paris* makes regular visits to see it, but not in the spirit of going to the cinema. So as you can see, it isn’t cinema.“¹⁹ Es ist die Herausforderung an den Betrachter, nicht hinzunehmen, was erzählt wird, sondern das Angebot, *sich* den Film zu machen, anzunehmen.

Nachspiel

„Warum ist es so schwer, aus guten Gründen ein wenig überfordert zu sein?“²⁰, fragt sich Dominik Kamalzadeh in seinem Artikel über Jean-Luc Godards Film *Socialisme*. Aber es ist die falsche Frage, die er sich stellt, denn er schreibt weiter, dass nach der Uraufführung in Cannes „vor allem von seiner Obskurität, der bis zur Publikumsmissachtung neigenden Rätselhaftigkeit der Arbeit die Rede [war]

14 Ebd., S. 65–66.

15 „Die absolute Subjektivität erreicht man nur in einem Zustand der Stille, dem Bemühen um Stille (die Augen schließen bedeutet, das Bild in der Stille zum Sprechen zu bringen).“ Ebd., S. 65.

16 Clarens 1975/76 (zit. Anm. 1), S. 34.

17 Ebd., S. 35.

18 In Clarens 1975/76 (zit. Anm. 1) verweist sie mehrmals darauf, dass sie den Film nicht im Voraus geplant und fertig konzipiert hatte, beziehungsweise ihr Konzept während der Dreharbeiten resp. der Nachbearbeitung veränderte.

19 Ebd., S. 34.

20 Dominik Kamalzadeh, Das Meeresrauschen der Bedeutungen, in: *Der Standard*, 14.01.2011, URL: <http://derstandard.at/1293370621988/Jetzt-im-Kino-Das-Meeresrauschen-der-Bedeutungen> (14.07.2013).

– so, als müsste sich immer gleich alles von selbst erklären.²¹ Es ist also nicht schwer, überfordert zu sein, es ist schwer, in dieser Überforderung ein Werk, das sich eben nicht von selbst erklärt, sich selbst zu erklären, anstatt es angesichts der eigenen Überforderung zurückzuweisen. „Zufällige Bilder 3, der finale Kampf“²², so die sarkastische Bezeichnung für Godards Film in einem anonymen Kommentar im Internet, dessen Urheber sich damit vorschnell einer tieferen Deutung verschließt. Auch *India Song* erklärt sich nicht von selbst und überfordert den Betrachter, der dadurch Gefahr läuft, den Film zurückzuweisen: „At two hours in length, the film is expecting a lot from its audience, and it’s hard to see how it benefits from such a long run time. The novelty of the film’s unusual style holds for a surprisingly long time but ultimately it does fade; when it has done so the film does begin to appear a tad ridiculous, like a joke that has been played too long.“²³ Aber Duras’ Intention ist nicht, die Neuartigkeit des Stils als solche in den Vordergrund zu stellen und damit ein anerkennendes „Aha“ des Publikums zu erreichen, dem aber nach viel weniger als zwei Stunden bereits nach etwas Neuem dürstet, bzw. sich doch wieder den alten, vermeintlich unterhaltenderen Stil zurückwünscht. Ihre Intention ist auch nicht, den Betrachter zurückzuweisen, ihn abzustoßen – eine Intention, die sich in manchen Filmen, von Godard zum Beispiel, durchaus findet – im Gegenteil, ihr Versuch ist eine Einladung: „It’s not like a story you’re being told, it’s something else. You’re being invited to come to another place. And it’s not just the place the narration tells about, it’s also the place where the narration is happening.“²⁴ Marguerite Duras’ Film und ihre Einladung annehmen, heißt, sich den Film ansehen und ihn dabei nicht ansehen. An einem bestimmten Punkt aus der Vertiefung in den Film heraus treten, für den Moment aufhören, den Film zu sehen und beginnen nachzudenken (auch hier ist *India Song* anders als das traditionelle Erzählkino, anders als Filme, an die Barthes denkt, wenn er schreibt „eine Menge anderer Eigenschaften sind im Spiel, doch nicht Nachdenklichkeit; [...].“²⁵ – hier ist sie sogar sehr wichtig). Es wird eine Technik angewandt, die der Technik der Einfühlung und der Immersion in den Film diametral entgegengesetzt ist. In *India Song* wird aufgrund der formalen Qualität der langen, gleichförmigen, gleichsam ununterbrochen fortlaufenden Szenen und der gleichzeitigen Abspaltung des Tons vom Film, der Film vom Betrachter selbst unterbrochen und bietet sich ihm beim Zurückkehren zum Vorgeführten als verfremdete, neue Entdeckung dar. In diesen Unterbrechungen reflektieren wir über diese Geschichte einer Liebe, die sich in Calcutta und Lahore und wo auch noch – „Die Namen der Städte, der Flüsse, der Staaten, der Meere Indiens haben hier vor allem einen musikalischen Sinn. Alle Referenzen an physische, menschliche oder politische Geografie in *India Song* sind falsch.“²⁶ (auch hier wird uns ein Spielraum geöffnet) – abspielt, angehalten sie weiterzudenken und zu verändern. Durch die unterbrochene Einfühlung wird eine konstruktive Rezeption des Betrachters ermöglicht. Marguerite Duras schreibt: „Diese Entdeckung hat es ermöglicht, die Erzählung ins Vergessen fallen zu lassen um sie anderen Erinnerungen als der des Autors zur Disposition zu stellen: Erinnerungen, die sich gleichfalls an irgendeine andere Liebesgeschichte erinnern. Deformierende Erinnerungen, kreative.“²⁷ Wir sollen also auch über unsere eigene Geschichte reflektieren, die wir erlebt haben und derer wir uns nun erinnern, oder aber eine, die wir vielleicht noch nicht erlebt haben, oder auch nie erleben werden. Weil uns nicht Schlag auf Schlag die Schnitte und Einstellungen entgegen geworfen werden, weil die Zeit keine unendlich beschleunigte ist, der Rhythmus des Films nicht Stress und Zeitdruck. Auch weil wir gefangen sind im Kinosaal, wo sich die Ablenkungsmöglichkeiten auf ein Minimum reduzieren, wo die Entscheidung zwischen Film oder nicht Film eine endgültige ist, ja oder nein, verlasse ich das Kino oder bleibe ich. Während ich zu Hause den Film zerstückeln kann, ihn anhalten (mir dabei immer vornehmen, ein andermal weiter zu schauen) und wiederaufnehmen wie ich will; gleichzeitig lesen, meinen Wohnzimmertisch aufräumen und nach neuem Popcorn gehen. Es ist eine Gratwanderung, die Duras in Angriff nimmt, oder besser: Auf die Duras uns schickt. Bleibe ich oder nicht, ist mir der Film „a joke that has been played too long“, überfordert er mich und stelle

21 Ebd.

22 „Images aléatoires 3, le combat final.“ URL: <http://thepiratebay.sx/torrent/5778829/> (14. 07. 2013).

23 James Travers, *Film Review: India Song*, 2007, URL: http://filmsdefrance.com/FDF_India_Song_1975_rev.html (14.07.2013).

24 Clarens 1975/76 (zit. Anm. 1), S. 35.

25 Barthes 1989 (zit. Anm. 13), S. 65–66.

26 „Les noms des villes, des fleuves, des États, des mers de l’Inde ont, avant tout, ici, un sens musical. Toutes les références à la géographie physique, humaine, politique, d’*India Song*, sont fausses.“ Duras 1973 (zit. Anm. 2), S. 10.

27 „Cette découverte a permis de faire basculer le récit dans l’oubli pour le laisser à la disposition d’autres mémoires que celle de l’auteur: mémoires qui se souviendraient pareillement de n’importe quelle autre histoire d’amour. Mémoires déformantes, créatives.“ Ebd.

ich mich dieser Überforderung nicht? Oder sehe ich ihn mit meinem ‚denkenden‘ Auge, das mich ihm etwas hinzufügen lässt,²⁸ versuche ich mir den Film zu erklären, nicht auf belehrende, sondern auf erlebende Weise?

Nehmen wir das Angebot an, so nützen wir die Chance einer konstruktiven Rezeption als künstlerischer Haltung. Was wir dabei erreichen, wo wir hingehen und wo wir ankommen, das bestimmt nicht mehr Marguerite Duras, das kann sie nicht mehr bestimmen, das ergibt sich.

India Song ist eben wirklich „not like a story you’re being told.“²⁹

28 Vgl. Barthes 1989 (zit. Anm. 13), S. 55.

29 Clarens 1975/76 (zit. Anm. 1), S. 35.

Literatur

Marguerite Duras, *India Song. texte théâtre film*, Paris 1973.

Das Skript zum Film und eine kurze Zusammenfassung von Duras; dt. von Sigrid von Massenbach: Marguerite Duras, *India Song*, Berlin 1984.

André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma. Tome II: Le cinéma et les autres arts*, Paris 1959.

Theoretische Betrachtungen über das Kino. Das Standardwerk von Bazin ist auch auf Deutsch erschienen: André Bazin, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln 1975.

Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980.

Roland Barthes berühmtes Buch bietet eine Betrachtung der Fotografie vom Standpunkt des subjektiven Betrachters aus. Auf Deutsch: Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989.

Lars Henrik Gass, *Das ortlose Kino. Über Marguerite Duras*, Bochum 2001.

Gass befasst sich vor allem mit dem Verhältnis zwischen Duras' Büchern und Filmen und dem Verhältnis von Text und Bild. Unter diesem Aspekt bildet das Buch eine eingehende Analyse des Werks von Marguerite Duras.

„What’s it like being black?“ Befragen und Erzählen am Beispiel von Julika Rudelius’ Videoarbeit *Your Blood is as Red as Mine*

Antonia Rahofer

Das Interview als kulturelle Praxis findet epochenübergreifend in unterschiedlichsten gesellschaftlichen Bereichen und wissenschaftlichen Disziplinen Verwendung und ist Anschlussstelle für verschiedene Wissensfelder und Erkenntnisprozesse.¹ Im Rahmen dieser Befragungstechnik befinden sich Ansprüche an Wissenschaftlichkeit ebenso wie Fiktionalisierungspotentiale in einer produktiven Spannung, in und mit der sich unterschiedliche Politiken des „Wahrsprechens“² vollziehen. Ende der 1990er Jahre sprechen die Soziologen Paul Atkinson und David Silverman ob der Omnipräsenz des Interviews als eine der ersten von einer „Gesellschaft des Interviews“³. Im künstlerischen Feld allgemein wird beim Einsatz des Interviews, oft im Bereich der Kunstkritik und noch öfter in Form von Künstler_inneninterviews, „zum einen auf dessen im journalistischen Feld entwickelte Spielart zurückgegriffen, im Kontext der künstlerischen Produktion selbst aber genauso auf bestimmte Varianten des analytischen Interviews, wie es vor allem in der Soziologie entwickelt wurde.“⁴ Als dezidiert künstlerische Strategie wurde das Interview erstmals insbesondere im Kontext der Konzeptkunst und Institutionskritik aufgegriffen.⁵ Als Reaktion

1 Vorliegender Beitrag nahm seinen Ausgangspunkt in einer PhD-Projektpräsentation zum Thema des Interviews als künstlerische Praxis im Rahmen der *Studierendengespräche* am Institut für Kunstgeschichte in Wien im Januar 2012, in der ich mich im Zuge eines inszenierten Interviews mit mir selbst über mein Forschungsvorhaben befragen ließ. Vielen Dank an Peter Spindler für seine Bereitschaft, an diesem Abend die Rolle des Interviewers übernommen zu haben, ebenso wie an Jenny Dünser für die Videodokumentation!

2 Das „Wahrsprechen“ oder „freimütige Sprechen“ verstehe ich mit Foucault als *parrhesia*: „Die *parrhesia* ist also, kurz gesagt, der Mut zur Wahrheit seitens desjenigen, der spricht und das Risiko eingeht, trotz allem die ganze Wahrheit zu sagen, die er denkt, sie ist aber auch der Mut des Gesprächspartners, der die verletzende Wahrheit, die er hört, als wahr akzeptiert.“ Michel Foucault, *Die Regierung des Selbst und der anderen II. Der Mut zur Wahrheit*, Frankfurt a. M. 2010, S. 29.

3 Paul Atkinson/David Silverman, Kundera’s Immortality: The Interview Society and the Invention of the Self, in: *Qualitative Inquiry*, 3, 1997, S. 304-325, hier S. 305. Vgl. hierzu auch Ulf Wuggenig, Eine Gesellschaft des Interviews. Über Interviewtechniken in Soziologie, Kunst und Marktforschung, in: *Texte zur Kunst*, 67, 2007, S. 60-69.

4 Ebd., S. 61-62.

5 Der Begriff Institutionskritik findet zum ersten Mal in einem Text von Andrea Fraser über Louise Lawler Verwendung. Vgl. Andrea Fraser, In and Out of Place, in: Reesa Greenberg/Bruce W. Ferguson/Sandy Naine (Hg.), *Thinking about Exhibitions*, London/New York

auf erleichterten Zugang zu und zunehmende Erschwinglichkeit von Videotechnik für Einzelpersonen folgte Mitte der 1960er Jahre das Aufkommen der Videokunst, womit Befragungsstrategien in der Bildenden Kunst ein neues Medium und damit auch eine neue Form erhielten.⁶ Die Orientierung an und Auseinandersetzung mit Befragungssettings des investigativen Journalismus, des Zeitzeugengesprächs oder der qualitativen Sozialforschung geschehen in der Videokunst u.a. im Kontext dokumentarischer Strategien, die seit den 1980er Jahren eine spezielle Stellung im Bereich der Film- und Videokunst einnehmen.⁷ Dieser Medienkontext macht die Opposition dokumentarisch/fiktiv durchlässig und stellt damit viel diskutierte Begriffe wie Authentizität, Identität, Selbstauskunft und -erklärung auf den Prüfstein.⁸ Ich verstehe das Interview hier als diskursive Kulturtechnik und als narratives Mittel, aber auch als dezidierten Untersuchungsgegenstand, der im Medium Film- u. Video vermessen wird. Mein Interesse gilt seinem Potential als Recherche-, Reflexions- und Erkenntnisinstrument, dessen Inszenierungsstrategien des Fragens, Erzählens und Aufführens ich im Folgenden näher betrachte.⁹ Welchen Einfluss hat das Medium Video auf die Repräsentation der zur Aufführung gebrachten Interviews und Interviewten? Insbesondere diese Frage versuche ich anhand eines Fallbeispiels der Videokunst auszuloten, welches das Interview gleichermaßen zu Thema *und* Gegenstand erhebt.

In einer ihrer früheren Arbeiten namens *Your Blood is as Red as Mine*¹⁰ verhandelt die deutsche Künstlerin Julika Rudelius den Definitionsrahmen dokumentarischer Formen und macht die Produktionsbedingungen von Interviews zum Gegenstand ihrer auf den ersten Blick ethnografisch motivierten Befragungsstrategien. In dem knapp 16-minütigen Video führt die Künstlerin selbst Interviews mit schwarzen Bewohner_innen des als Migrant_innenviertel bekannten Amsterdamer Stadtteils Bijlmer. Die Interviewpartner¹¹ treten als ausgewählte Repräsentanten einer sozial und wirtschaftlich benachteiligten Bevölkerungsgruppe auf, die für die Künstlerin vor der Kamera Modell stehen und/oder über ihre Erfahrungen ethnischer Differenz und rassistischer Diskriminierung sprechen. Indem Rudelius ihre Interviews mit Fragen nach Hautfarbe und Zugehörigkeit einleitet, kommen unterschiedlichste Perspektiven auf *blackness* als politische Kategorie zum Vorschein. Diese Auseinandersetzung mit den Befragten als ‚Anderen‘ wird mithilfe der gesamten technischen Ausstattung vorgenommen. Der Entstehungsprozess der Blickregime und die sie hervorbringenden Apparate werden bewusst ins Bild gerückt und so zum Teil jener kadrierten Pose, die einzunehmen auch den Befragten vor der Kamera abgerungen wird. Julika Rudelius begibt sich in dieser mit dem

1996, S. 437 - 449 (Reprint nach: *Art in America*, Juni 1985, S. 122 - 129). Über die Genese und den Versuch einer Neubestimmung des Institutions- und Kritikbegriffs vgl. Isabelle Graw, die u.a. auch auf Andrea Frasers Text hinweist: Isabelle Graw, *Jenseits der Institutionskritik*. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art, in: *Texte zur Kunst*, 59, 2005, S. 40-53, URL: <http://www.textezurkunst.de/59/jenseits-der-institutionskritik/> (12.01.2013). Hans Haackes *MOMA Poll* (1970) oder Andrea Frasers *Eine Gesellschaft des Geschmacks* (1992) im Kunstverein München sind, wie Wuggenig ausführlich dargestellt hat, Beispiele für einen institutionskritischen Zugang. Vgl. Wuggenig 2007 (zit. Anm. 3).

6 Vgl. Irene Schubiger, *Selbstdarstellung in der Videokunst*, Berlin 2004.

7 Zum künstlerischen Potential von dokumentarischen Formen präzisiert Sibylle Omlin: „Seit den 1980er Jahren gewinnt der Begriff ‚essay film‘ oder ‚video‘ an Bedeutung, um die Filmarbeiten von Kunstschaffenden wie Anri Sala, Ursula Biemann, Harun Farocki, Hito Steyerl und anderen zu beschreiben. Der Begriff zielt auf die ästhetische Verschmelzung von Dokumentarfilm und künstlerischen Anliegen.“ Sibylle Omlin, *Oral History in aktuellen Kunstprojekten. Investigationen zwischen Rekonstruktion, Imagination und Wahrheit. Einige Reflexionen zu ausgewählten Arbeiten von Christian Boltanski, Jeremy Deller, Peter Friedl, Anri Sala, Hito Steyerl und Ingrid Wildi*, in: Dies./Dora Imhof (Hg.), *Interviews. Oral History in Kunst und Kunstwissenschaft*, München 2010, S. 115-130, hier S. 125. Zum Begriff des Essays und seiner Geschichte vgl. Nora M. Alter, *Memory Essays*, in: Ursula Biemann (Hg.), *Stuff it: The Video Essay in the Digital Age*, Zürich/Wien/New York 2003, S. 12-15.

8 Zur Hochkonjunktur des Begriffs Authentizität in den rezenten Kulturwissenschaften bzw. im Diskurs der (Spät-)Moderne vgl. Michael Rössner/Heidmarie Uhl (Hg.), *Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen*, Bielefeld 2012, sowie Mark Butler, der in seiner Dissertationsschrift mit Rückgriff auf Charles Taylor schreibt: „Die moderne Individualität lässt sich durch ein Mandat zum Selbstbezug, innerhalb dessen Werte wie Autonomie, Identität und Authentizität vorherrschen, charakterisieren.“ Mark Butler, *Das Spiel mit dem Selbst. Selbsttechniken in der Spätmoderne* (unpubl. phil. Diss.), Berlin 2012, S. 5.

9 Das Interview als künstlerisches, narratives Mittel ist nicht zu verwechseln mit dem narrativen Interview im Kontext der Sozialwissenschaften. Unter letzterem versteht man ein „Erhebungsverfahren, welches den Informanten zu einer umfassenden und detaillierten Stegreiferzählung persönlicher Ereignisverwicklungen und entsprechender Erlebnisse im vorgegebenen Themenbereich veranlaßt.“ Fritz Schütze, *Das narrative Interview in Interaktionsfeldstudien: erzähltheoretische Grundlagen. Teil I: Merkmale von Alltagserzählungen und was wir mit ihrer Hilfe erkennen können*, Hagen 1987, S. 49.

10 Videoprojektion, 15:56 min, DVD, englische Untertitel, 2004.

11 Die einzige weibliche Figur im Video stellt – gegenüber den anderen, ausschließlich männlichen Befragten – ein viel jüngeres Mädchen dar. In diesem Sinne verwende ich im Folgenden bewusst keine geschlechtsneutrale Schreibweise, wenn von *Interviewpartnern* die Rede ist.

ethnografischen Gestus spielenden Versuchsanordnung zudem selbst ins Bild, stellt sich als Fragende zur Schau und gibt ausführlich Auskunft über ihre Person und Arbeit. Diese Transparenz veranschaulicht das Potential des Interviews zur Verhandlung von Identität, die sich wesentlich in Abgrenzung zu(m) Anderen vollzieht.¹² Zudem verlangt das Interview nach dem Moment des In-Szene-Setzens, um zu seiner Form zu finden und entsprechende Identifikationspotentiale zu entfalten. Im Sinne Foucaults kann es somit als Selbsttechnik verstanden werden, die er u.a. folgendermaßen definiert:

„Darunter sind gewußte und gewollte Praktiken zu verstehen, mit denen sich die Menschen nicht nur die Regeln ihres Verhaltens festlegen, sondern sich selber zu transformieren, sich in ihrem besonderen Sein zu modifizieren und aus ihrem Leben ein Werk zu machen suchen, das gewisse ästhetische Werte trägt und gewissen Stilkriterien entspricht.“¹³

Hier ein kurzer Einblick in das Sequenzprotokoll dieser in drei Abschnitte gegliederten Videoarbeit: Jeder Teil wird jeweils von Sequenzen eingeleitet, welche Rudelius am Beifahrersitz eines Mannes namens Chicco zeigen. Offenbar vorübergehend in der Funktion des Fahrers, chauffiert dieser die Künstlerin bei lauter Autoradiomusik durch die Stadt, vermutlich zu unterschiedlichen Schauplätzen, an denen sie auf ihre Interviewpartner trifft. Gesprochen wird während dieser Fahrten bis auf das Verhandeln über die Auswahl des bevorzugten Softdrinks, den sie während eines kurzen Stopps dann auch für ihren Fahrer kauft, kaum. Rudelius bittet in Privatwohnungen oder Vereinshäusern sieben Männer und ein Mädchen vor die Kamera.¹⁴ Diese szenische Anordnung in sieben Zusammenkünften auf Englisch oder Niederländisch wird ergänzt von wenigen *establishing shots*, die abseits der Aufnahmen von Innenräumen auch eine Gruppe Gläubiger während einer Evangelisten-Messe in einem Kirchenraum sowie eine Gruppe Schüler_innen im öffentlichen Umfeld eines Schulgebäudes zeigen. Während ihrer Befragungen fotografiert Rudelius auch und fertigt aus derselben Position wie jener der gleichzeitig laufenden Videokamera Portraitfotografien ihrer Gegenüber an. Die Akte des Fotografierens werden z.T. kommentiert und fließen in die Unterhaltungen mit ein. Rudelius' Fragen gehen aus von Themen wie Ethnizität, Hautfarbe, Rassismus und Stereotypen, betreffen aber auch Strategien des Zeigens und Zu-Sehen-Gebens wie das Posieren, Modeln oder Fotografiert-Werden.

Im ersten Teil trifft die Künstlerin dabei auf einen Interviewpartner, dem sie provokativ-naive Fragen wie „What's it like being black“, „Should one say ‚black‘ or ‚coloured‘“ oder „If I see couples, the women are generally lighter than the man. Why is that?“ stellt. Mit dem zweiten Befragten bespricht Rudelius die Lichtverhältnisse im Raum, bevor sie ihn mit der Fotokamera ‚ablichtet‘, gefolgt von der Frage, wie er sich selbst auf den Fotografien gern sehen würde. Den dritten Befragten konfrontiert die Künstlerin mit stark überbelichteten Fotografien von Schwarzen in einer Illustrierten und fragt ihn, ob dies mit der Intention, die Abgelichteten ‚weißer‘ erscheinen zu lassen, in Zusammenhang stehen könne. Den vierten Befragten bittet Rudelius, einen Anzug anzuziehen und macht in dunklem Umgebungsraum anschließend Blitzlichtaufnahmen von ihm. Im Zentrum steht hier die Frage, ob er am Modeln als Job nach wie vor Gefallen finde.

Darauf folgt die zweite Autofahrt-Sequenz mit Chicco, unterbrochen vom oben erwähnten Softdrink-Kauf. Der zweite Teil der Begegnungen wird eingeleitet durch einen *establishing shot* auf eine Gebetssituation in einer christlichen Kirchengemeinde. Anschließend wird ein Fotoportrait eines evangelistischen Predigers angefertigt (**Abb. 1**). Diese Einstellung leitet die nächste Befragung ein, in der sich die bisherige Rollenverteilung (Weiße/Interviewerin/Künstlerin vs. Schwarze/Interviewte) in ihr Gegenteil verkehrt: Nun ist es ein evangelistischer Prediger, der hier die zuvor noch als Befragende Aufgetretene interviewt und einen Rollentausch bzw. eine kurzfristige Zäsur im Interviewverlauf mit folgenden Worten einfordert: „You're here to study me, I'm here to study you.“ Im weiteren Gesprächsverlauf gerät Rudelius zunehmend in die Position einer Bittstellerin, die einer Art richterlichen Instanz gegenüber Rechenschaft ablegen muss. Die nächste Sequenz zeigt den Prozess des Fotografierens samt Einstellungsarbeit im Vorfeld und den Momenten der Aufnahme danach: Das Modell wird dabei von Anrufen unterbrochen, vereinbart Termine, bindet sich in schickem Anzug die Schuhe. Die

12 Vgl. Stuart Hall, Rassismus als ideologischer Diskurs, in: *Das Argument*, 178, 1989, S. 913-921.

13 Michel Foucault, *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1995, S. 18. Vgl. hierzu auch Ders., *Technologien des Selbst*, in: Luther Martin/Huck Gutman/Patrick Hutton (Hg.), *Technologien des Selbst*, Frankfurt a. M. 1993, S. 24-62.

14 Bemerkenswerterweise ist das einzige weibliche Gegenüber in dieser Arbeit ein minderjähriges Mädchen, das a capella einen Popsong vor laufender Kamera zum Besten gibt. Damit wird einerseits das Klischee herausragender Gesangskünste von Schwarzen bemüht, andererseits der Begriff der Befragung durch eine Szene, in der weder mehr gefragt, noch geantwortet wird, an seine Grenzen getrieben.

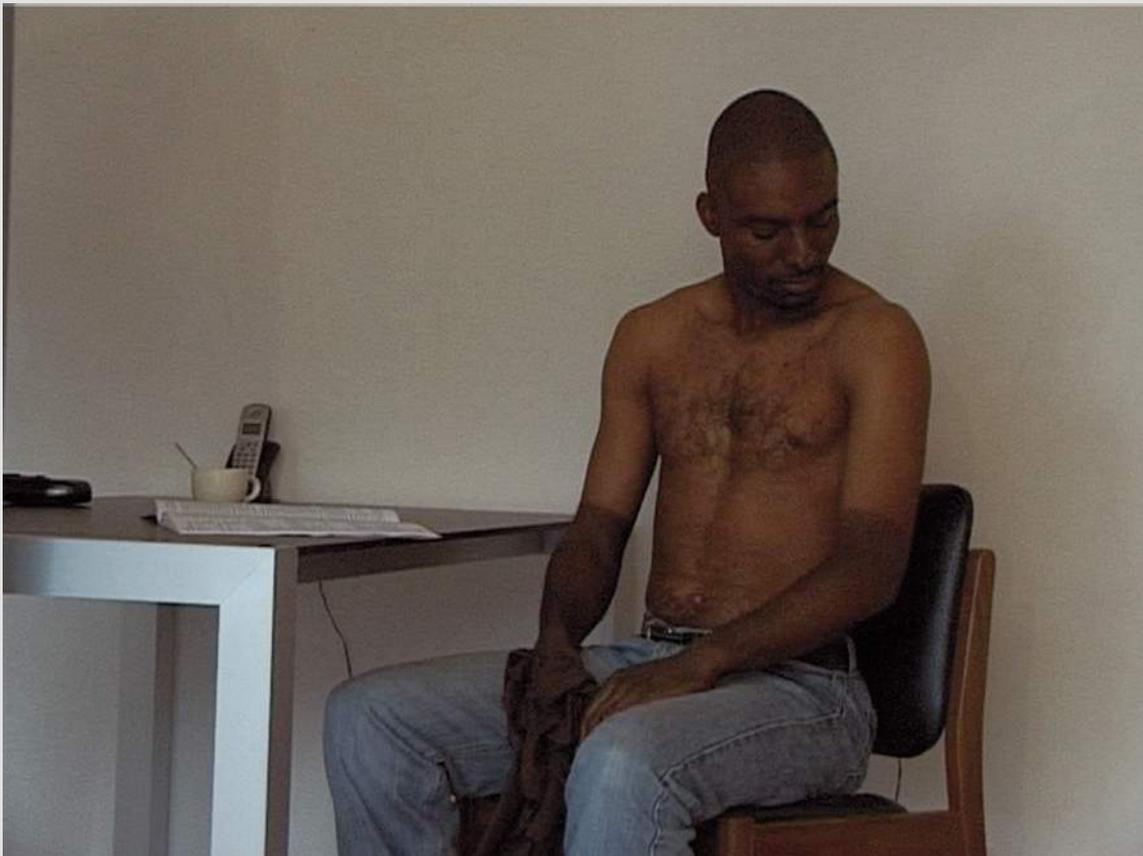


Abb. 1 und 2: Julika Rudelius, *Your Blood is as Red as Mine*, Video, Farbe, 15:56 min, 2004 (Stills, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin).

darauf folgende Einstellung zeigt, wie bereits angesprochen, ein Mädchen, das wider Erwarten nicht spricht, sondern bezeichnenderweise einen englischsprachigen Pop-Lovesong a capella darbietet. In der letzten Einstellung des zweiten Teils zieht ein Mann auf Rudelius' Aufforderung hin sein T-Shirt aus, um die Hauttönungseffekte auf seinen Oberarmen zu begutachten (**Abb. 2**). Rudelius tritt ins Bild und schlägt ihm vor, sich vor dem Spiegel selbst zu betrachten. Der dritte und letzte Teil des Videos wird eingeleitet von einer neuerlichen Einstellung, die Rudelius und Chicco im Auto zeigt, diesmal wortlos im Stadtverkehr wartend. Abgeschlossen wird die Arbeit mit einer Sequenz im Außenraum, die sich aus Kameraschwenks auf die Unterkörper von Einzelpersonen und eine Totale auf eine Schüler_innengruppe vor einer Hausmauer zusammensetzt. Aus dem Off hört man die erzürnte Stimme eines Mannes, der dem/den/der Filmenden¹⁵ auf Niederländisch unterstellt, die Kinder und Jugendlichen ohne Drehgenehmigung filmen bzw. das aufgenommene Material, seinem Entstehungskontext entrissen, in Folge womöglich im Fernsehen zeigen zu wollen: „You'll show them on TV hanging out on the corner they never hang out on.“ Diese Anschuldigungen bleiben unkommentiert und nach einem weiteren Schwenk auf die Gruppe folgt die finale Abblende.

Wie sind Befragen und Erzählen im vorliegenden filmischen Dispositiv miteinander verschränkt? Diese Frage setzt an Repräsentation von Vermittlerstimmen und -figuren an: In der Film- und Videokunst wird das Zusammenspiel von Stimme und Körper vermittel- und dokumentierbar. Diese audiovisuelle, zeitbasierte und damit vergängliche Komponente des Erzählens betrifft auch das gefilmte Interview als epistemische Technik. Vereint zur Narration, kommen im Interview gesprochenes Wort und gezeigtes Videobild zur Aufführung. Das Interview kann nicht nur als asymmetrische Gesprächsanordnung von Fragenden und Befragten nach gewissen Zielsetzungen und methodischen Vorgehensweisen¹⁶ verstanden werden, sondern – so wie auch das Erzählen – als eine verbal und körperlich vermittelte Form des Verhandels, Ver- und Ermittels und Darstellens.¹⁷ Zudem ist das Interview stets auch Ausdruck relationaler Bezugnahmen eines Individuums auf die Welt sowie ein Herantreten an diese. Ausgesagt und berichtet wird über sich selbst, über Erlebtes, über Andere(s). Das Interview erfordert bzw. ermöglicht somit die Auseinandersetzung zwischen mindestens zwei Personen respektive mit potenziellem Publikum. Seine Rezeption ist abhängig von der körperlichen Präsenz der Beteiligten sowie deren Stimmen und nonverbalen Ausdrucksmitteln. Das Dispositiv des Bildschirms bzw. der Leinwand, ebenso wie das Aufzeichnungsmedium Video begrenzen das Sichtbare räumlich wie temporal und verleihen ihm so eine bestimmte Kadrierung. Die mediale Vermittlung ermöglicht so auch Reflexionsdistanz. Das Interviewgeschehen impliziert darüber hinaus immer auch einen Anteil an Theatralität.¹⁸ Dieser ist

15 Die englische Untertitelung lässt mit der Anrede „you“ keine präzisere Adressierung zu. Zu prüfen bliebe nach wie vor die niederländische Originalfassung.

16 Eine gängige Lehrbuchdefinition des Forschungsinterviews etwa lautet: „Das Interview ist ein Gespräch, in dem die Rollen per Konvention meist asymmetrisch verteilt sind, wobei die Forschenden die Fragen stellen und die die [sic!] an der Untersuchung Teilnehmenden antworten. Das Interview dient der Informationsvermittlung.“ Walter Hussy/Margit Schreier/Gerald Echterhoff, *Forschungsmethoden in Psychologie und Sozialwissenschaften*, Heidelberg 2010, S. 215.

17 Wolfgang Müller-Funk beschreibt das Erzählen als einen ausdrücklich körperlichen Akt, „in dem Blickfang, Gestikulation, Aufmerksamkeit und Präsenz, kurzum die eigene Gegenwart und die des anderen eine wichtige Rolle spielen.“ Wolfgang Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*, Wien 2002, S. 20. Zum Erzählen gehören zunächst also immer zwei. Die Präsenz eines/r Anderen wird vorausgesetzt, an den/die das Gesagte adressiert werden kann. Erzählungen sind zentral für die Repräsentation von Identität und Erinnerung – darüber ist man sich in den Kulturwissenschaften ebenso wie in der interdisziplinären Erzähltheorie weitgehend einig. Andreas Becker verweist zudem auf einen Zusammenhang zwischen der Sokratischen Mäeutik und den Prozessen diskursiven Erkennens, die das (journalistische) Interview kennzeichnen. Vgl. Andreas Becker, Boxen Sie weiter? - Hinweise zu Form und Geschichte des Interviews sowie ein Interview mit Jochen Kuhn, in: *kunsttexte.de/Gegenwart*, 3, 2012, 13 Seiten, hier S. 2, URL: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2012-3/becker-andreas-2/PDF/becker.pdf> (08.09.2013).

18 Ute Gröbel schreibt zum Zusammenhang zwischen Interview und Inszenierung: „Als zugleich öffentliche und intime Dialoge ähneln sie [die Interviews, Anm. AR] dabei nicht nur dem klassischen Repräsentationstheater mit seiner metaphorischen 4. Wand, ihre Mischung aus rahmenden Verabredungen – die Rollenverteilung, der Wechsel von Frage und Antwort – und der Kontingenz des Ablaufs macht sie gleichermaßen zu Performances, die nach Martin Seel alle Kriterien des Inszenierten erfüllen: die öffentliche Darbietung absichtsvoll eingeleiteter sinnlicher Prozesse und die Hervorbringung einer auffälligen spatialen und temporalen Anordnung kontingenter Elemente. Wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, braucht es dabei immer mehr als einen, um diese Prozesse in Gang zu setzen: Auf der ‚Bühne‘ des Interviews ist dies zum einen der Fragende, dessen Auftritt in Gestalt des Reporters sich im Zuge eines ‚neuen Journalismus‘ vollzog, zum anderen das befragte Individuum, das in der Moderne zur zentralen Instanz des Wissens avancierte. Und nicht zu vergessen der Dritte, der Rezipient, der sich mehr als einmal mit Zweifeln an der ‚Echtheit‘ des Gesagten plagt.“ Ute Gröbel, „The interview was not a happy invention“ (Mark Twain). Kulturgeschichte und Phänomenologie des Interviews, unpubl. Vortrag im Rahmen der Tagung *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*, September 2012, 8 Seiten, hier S. 8.

auch in dokumentarischen Formen festzustellen, da auch diese konkreten Inszenierungsbedingungen unterliegen, womit sie mehr oder weniger explizit mögliche Erwartungshaltungen der Rezipierenden nach unbeeinflusster Wirklichkeitsdarstellung unterstützen bzw. unterlaufen. Julika Rudelius bedient in ihrer Arbeit eine solche dokumentarische Erwartungshaltung. Mit der Machart ihrer Interviews rüttelt sie am dabei implizierten Realitätsbegriff: Um als ethnografische Feldforschung bezeichnet werden zu können, sind ihre Fragen nicht strukturiert und ernsthaft genug. Ebenso rasch enttäuscht wird die Hoffnung auf authentische Einblicke in die meist dem öffentlichen und medialen Blick entzogene Lebenswirklichkeit von Migrant_innen in westeuropäischen Großstädten. Das Hauptaugenmerk liegt auf *close-ups* der Befragten, die neutralen Hintergründe meist privater Innenräume treten dabei eindeutig in den Hintergrund. *Your Blood is as Red as Mine* spielt mit Erwartungen an das so genannte Dokumentarische und reiht sich damit in jene – insbesondere seit den 1990er Jahren urgierenden – künstlerischen Interventionen im Feld der Film- und Videokunst ein, die im dokumentarischen Bild „schon lange nicht mehr die anerkannte, beglaubigte Aufzeichnung einer außerfilmischen respektive außermedialen Realität, sondern im Gegenteil die vorzügliche Gelegenheit [sehen], sich eben über die Bedingungen dieser Beglaubigung, dieses Glaubens an die Abbildbarkeit von Realität sowie den Status des realistischen Bildes zweifelnde Gedanken zu machen.“¹⁹ Diese Arbeit gibt nicht vor zu wissen, was die Realität migrantischer Lebenswelten ist, sondern befragt vielmehr Vorstellungen von Realität mithilfe von Befragungsstrategien.

Im Sinne dieser offenen Bedeutungsstruktur entbehrt *Your Blood is as Red as Mine* einer klassischen Erzählstimme aus dem Off. Wer oder was besetzt – wenn überhaupt – stattdessen die Funktion des *Tell-er* – wie der Literatur- und Filmwissenschaftler Seymour Chatman die Erzählinstanz nennt?²⁰ Sind es die Befragenden, die Interviewten und/oder die Kamera, die die Lenkung der Narration in der Hand haben? Oder wie könnte man Erzählstrategien abseits dieser Ordnungsinstanzen denken? Tatsache ist jedenfalls, dass Film- und Videoarbeiten stets ein medial vermitteltes und beeinflusstes Erzählen zum Einsatz bringen, dessen formale Implikationen in der Analyse des Interviews als erzählendes Mittel zu berücksichtigen sind. Zusammengefasst auf eine keineswegs neue Formel hieße dies: Die Form baut die Erzählung mit.²¹ Was auf der innerdiegetischen Ebene im Rahmen der Interviews zunächst noch als ein Sprechen über unterschiedliche Nationalitäten und Hautfarben anmutet, verstärkt sich durch den Gesamtzusammenhang visueller Inszenierung zu einer Reflexion über Mehrheitsgesellschaft und Minderheiten, über Stereotype und soziale Ausschlussmechanismen, über Ethnizität und Identität. Das Wie des Gesagten und Gezeigten ist dabei konstitutiv für „die Darstellung von Identität, für das individuelle Erinnern, für die kollektive Befindlichkeit von Gruppen, Regionen, Nationen, für ethnische und geschlechtliche Identität.“²² Julika Rudelius webt die gesamte Bandbreite dieses Bedeutungsspektrums in ihre filmische Erzählung ein. Erzählen lässt sich im Anschluss daran als verdichtete Vermittlung von Lebenserfahrung und Selbstbildern, als Sinnggebung, Repräsentation, Rekonstruktion und Kommunikation von zeitlichem Erleben verstehen.²³ Mündliche Erlebnisberichte über existentielle Kontinuitäten im Alltäglichen, wie die Arbeit von Rudelius sie vorlegt, basieren auf einem weiten Narrativitätsbegriff, wofür Monika Fludernik den Begriff der *experientiality* wählt, womit die „Möglichkeit von Erzählungen, durch

19 Tom Holert, Die Erscheinung des Dokumentarischen, in: Karin Gludovatz (Hg.), *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien 2004, S. 43-64, hier S. 51-52. Hito Steyerl bezeichnet darüber hinaus „dokumentarische Strategien als eines der wichtigsten Charakteristika der Kunstproduktion der 1990er Jahre [...]“. Hito Steyerl, Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität, in: Gludovatz 2004 (zit. diese Anm.), S. 91-107, hier S. 95. Auch im gegenwärtigen Kunstbereich herrscht, so Steyerl, ein breites Spektrum dokumentarischer Stile vor: von realistisch-mimetischer Aufzeichnung zu elaborierter dokumentarischer Form. Damit „entstand eine bislang theoretisch wenig bearbeitete Zone der Überschneidung von Videokunst, Kino, Reportage, Fotoessay et cetera, in der verschiedene existierende Genres und Formate in audiovisuellen Film-, Video- und Installationsarbeiten zum Einsatz kommen.“ Ebd.

20 Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca/New York/London 1990, S. 113.

21 Mein Untersuchungsfokus beschränkt sich im Folgenden auf den modalen und medialen, dh. auf den in den Film- und Videoarbeiten dargestellten Raum, während ich eine Reflexion über den Betrachtarraum einstweilen vernachlässige. Auf die Spezifik der Bedeutungsgenerierung in ein- oder mehrfachen Film- und Videoinstallationen gehe ich damit nicht ein.

22 Müller-Funk 2002 (zit. Anm. 17), S. 2. Müller-Funk bezieht sich hier auf ein Zitat des britischen Literatur- und Erzähltheoretikers Mark Currie. Vgl. Mark Currie, *Postmodern Narrative Theory*, Basingstoke 1998.

23 Vgl. Werner Wolf, Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie, in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002, S. 23-104, hier S. 32-33.

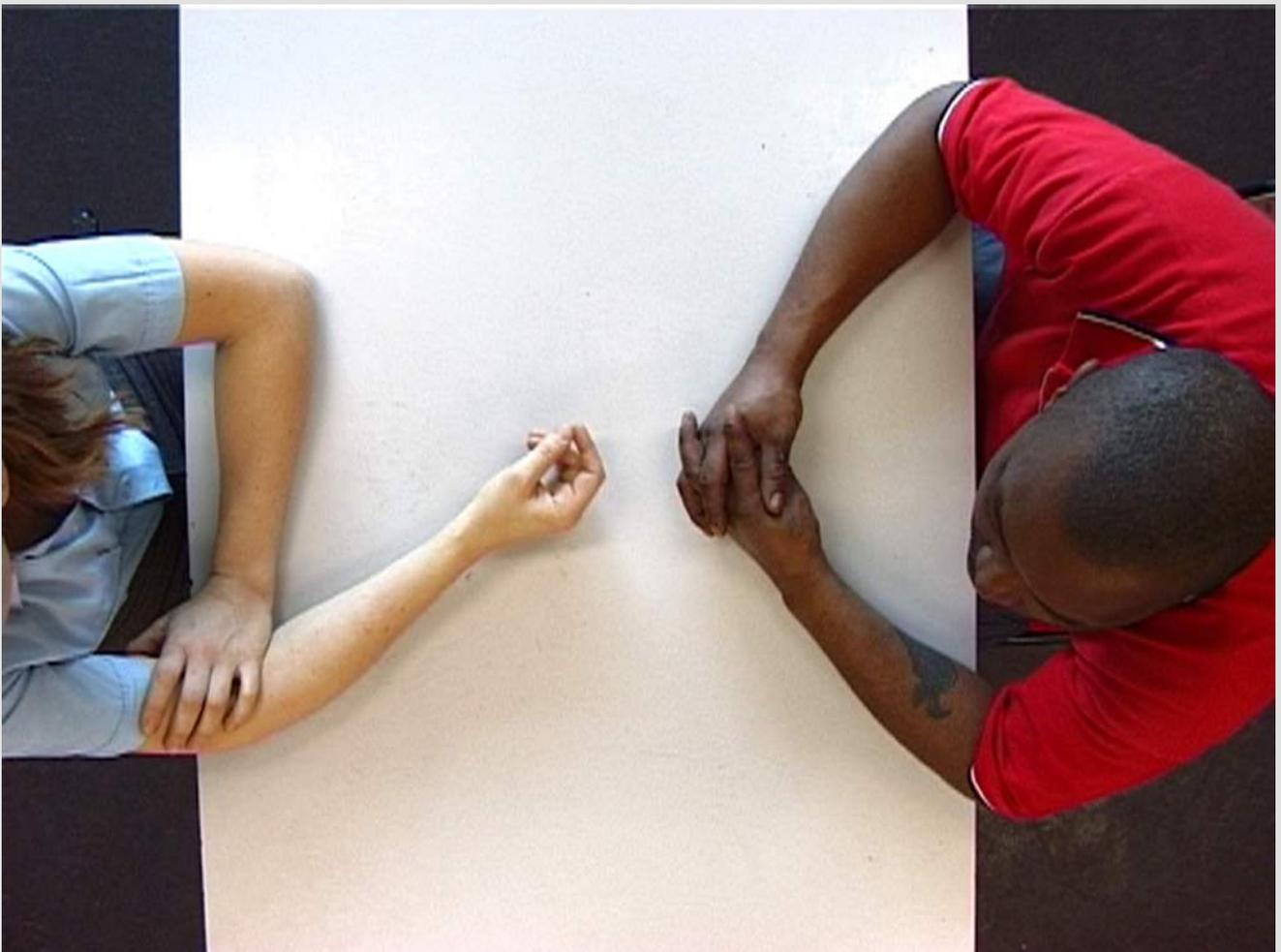


Abb. 3: Julika Rudelius, *Your Blood is as Red as Mine*, Video, Farbe, 15:56 min, 2004 (Still, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin).

ihre narrative Struktur menschliche Erfahrungen zum Ausdruck bringen zu können²⁴ angesprochen ist. Ebenso wird die Befragung in einem dem Alltag enthobenen Moment realisiert: Sie positioniert, fixiert Bedeutung und ermöglicht Abstraktion. Narration bildet die Wirklichkeit nicht ab, vielmehr verhandelt sie diese in vielfältiger Weise.²⁵

Wie ließe sich die Beziehung zu Wirklichkeits- und Wahrheitsdiskursen, welche die Videoarbeit *Your Blood is as Red as Mine* eröffnet, anhand eines Beispiels präzisieren? Inwiefern wird diese qua Interviews verhandelt und anschaulich? Gleich die erste Einstellung zeigt Julika Rudelius frontal, sitzend, in Uniform-ähnlicher, aber anonymen Kleidung. Ihr nur ausschnittsweise und von hinten sichtbares Gegenüber im rechten, unteren Bildausschnitt beginnt mit einer Replik, was von Beginn an auf den Montagecharakter der Arbeit hinweist: „We’re used to that in Surinam. In Surinam we have different races. Discrimination is something we learnt here in Holland.“ Rudelius fragt: „What do you mean?“ Er antwortet: „That people judge you on the colour of your skin.“ Die Künstlerin daraufhin weiter: „What’s it like, being black?“ Es folgt ein *reverse shot*, die Kamera fokussiert auf den Befragten, Rudelius rückt jetzt ins linke, untere Bildschirmfeld und ist nur mehr von hinten zu sehen. Der Befragte wiederum leitet seine Antwort mit einer Wiederholung der vorangegangenen Frage ein: „What’s it like? It’s hard to explain because I don’t feel black.“ Nach Ende der Befragung folgt eine Einstellung aus der Vogelperspektive (**Abb. 3**), welche die beiden Interviewpartner von oben zeigt. Ihre entblößten Unterarme ruhen auf dem Tisch, diese Sequenz wirkt wie eine Zäsur, die nach dem Gespräch Gelegenheit zum Innehalten und Betrachten bietet, Nonverbales ins Zentrum rückt und zugleich die hierarchische Asymmetrie der vorangegangenen Befragungssituation aufweicht.

Fragen nach der Erfahrung von *blackness* und ethnischer Differenz sind der rote Faden, der die sonst eher lose aneinandergereihten Begegnungen miteinander in Beziehung setzt und deren emotionale und politische aufgeladene mit politisch heiklen, beinahe tabuisierten Fragen entlarvt; etwa dann, wenn Rudelius einen Befragten auffordert, einen Blick auf überbelichtete Fotos von Schwarzen in einer Illustrierten zu werfen:

„If you look at this... I just think that the pictures are quite overexposed. [...] If it looks so overexposed, it’s just odd. [And I think]²⁶ Why do they do it? Do they want to be... whiter, or something like this?“

Woraufhin ihr Gesprächspartner zulachen beginnt und klärend auf das Gegenbeispiel eines unterbelichteten Portraits einer schwarzen Person hinweist, deren Gesichtskonturen nicht mehr auszumachen sind:

„Whiter? Where did you get that from? If you made this a little darker you wouldn’t see the whole features. Look at the eyes, look at the nose, look at everything. You make it a little darker, you lose half of it. This is a horrible picture.“ – „[Yeah] That’s true.“ – „You only see a black spot on the head. You don’t see a face. It’s just about light, that’s all. I mean, contrast. [Right?] It’s not about making people white. Absolutely not. [I think] That’s the last thing we want to do. [Really. I think] They would [really] kill us if we did that. Definitely.“

Rudelius’ Fragen regen als Erzählimpulse die Selbstüberprüfung und Identitätsverortung der Befragten an. Wer jedoch ein dynamisches Wechselspiel von Fragen und Antworten erwartet, wird dennoch zumeist enttäuscht. Ausführlichere Erfahrungsberichte und Erklärungen bleiben ausgespart oder werden – wenn überhaupt – nur in Ausschnitten nachvollziehbar, der Informationsgehalt der Befragungen lässt zu wünschen übrig. Wie groß der Umfang der Befragungen und wie tiefgreifend die dialogische Auseinandersetzung inhaltlich tatsächlich war, lässt die Arbeit weitgehend offen. Vielmehr wird das Davor und Danach des Interviews durchexerziert: Es wird mehr posiert, als gesprochen. Als einer der Befragten, während Rudelius die Kameraeinstellung auf ihn einrichtet, durch sein Mobiltelefon unterbrochen wird, stellt dieser dem Anrufenden gegenüber klar, was hier vorgeht:

„So I’m making a... model in my house.“

24 Monika Fludernik, *Towards a ‚Natural‘ Narratology*, London 1996, S. 2, hier zit. n. Ansgar Nünning/Vera Nünning, *Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie*, in: Dies. 2002a (zit. Anm. 23), S. 1-22, hier S. 6.

25 Im Kontrast zu handlungs- bzw. diskursorientierten Bestimmungen des Erzählbegriffs rückt damit die Bedeutung von Narrativität für die Auffassung und Darstellung von Wirklichkeit in den Mittelpunkt. Vgl. Nünning/Nünning 2002b (zit. Anm. 24), S. 6, sowie Monika Fludernik, *Erzähltheorie. Eine Einführung* (2. Aufl.), Darmstadt 2008. Darüber hinaus lesenswert ist: Monika Fludernik, *Genres, Text Types, or Discourse Modes – Narrative Modalities and Generic Categorization*, in: *Style*, 34/2, 2000, S. 274-292. Hier stellt Fludernik u.a. ihre differenzierte Klassifikation von Makrogenres, Texttypen und Diskursmodi vor.

26 Die eingefügten Klammerausdrücke vervollständigen, was in der offiziellen Untertitelung unberücksichtigt blieb.

Die Bildebene stellt sich rasch als zentrale narrative Antriebskraft heraus, die punktuell durch den komplementären Charakter der Sprachebene, will heißen durch Gesprächs- und Interviewelemente erweitert wird. Das Gezeigte verschränkt sich mit dem Gesagten und wird im Zusammenspiel als Funktion des Darstellens erkenntlich. Die visuelle Ebene dokumentiert die Befragung und deren Disposition und befragt damit ihrerseits das Format Interview, indem es letzteres im Sinne eines kritischen Metadiskurses dem Wortsinn nach *in Szene setzt*. Das Visuelle fungiert als Reflexionsinstanz der Befragungsprozesse, legt den Konstruktcharakter des Interviews frei.

Noch einmal zurück zur bereits erwähnten, letzten Einstellung: sie mutet wie eine stark entschleunigte Kamerafahrt an und zeigt schwarze Schulkinder im Außenraum eines Amsterdamer Migrant_innenviertels. Hier kommt es schließlich zu einem bedeutsamen Zwischenfall. Eine männliche Stimme aus dem *Off* feindet das Filmteam an und bezichtigt die Filmenden in der Annahme, Journalisten vor sich zu haben, politisch unkorrekten und unethischen Verhaltens. Diese Beschuldigung ist u.a. als Hinweis darauf zu verstehen, dass dem Stadtteil selbst bereits zahlreiche klischeehafte Zuschreibungen vorausseilen und er auch in den Medien als vorbelastetes, migrantisches Viertel etabliert ist. Hier liegt also – wohlbemerkt noch bevor es passiert ist und in verständlichem Niederländisch formuliert – der Vorwurf der Tatsachenfälschung vor. Stereotype Vorannahmen belasten offensichtlich beide Seiten: die Künstlerin als Journalistin und die Schulkinder als benachteiligt Antizipierte und Kamera-Objekte. Die Kamera filmt ungeachtet der Vorwürfe weiter.²⁷ Dass Rudelius die entsprechende Passage später als letzte Einstellung in ihr Video nimmt, erscheint im Endprodukt als selbstreflexive Bewegung, die ihrerseits aber dennoch Authentizitätseffekte produziert, worauf u.a. Hito Steyerl bereits eindringlich hingewiesen hat: Denn abseits aller formalen Nachdenklichkeit sind auch hier letztendlich dokumentarische Bilder der ‚Anderen‘ zu sehen, die mit dem Voyeurismus der Betrachtenden liebäugeln.²⁸

Die Funktion der Kamera beschränkt sich, wie dieses Beispiel deutlich macht, bei weitem nicht auf die passive Präsenz des Aufzeichnens. Die Bildebene dokumentiert die Differenz der Hautfarben nicht nur, in ihrer reproduzierenden Funktion bringt sie diese als binäre Opposition einmal mehr hervor. Der per se asymmetrische Charakter des Interviews mit den bezeichnenden Rollen „weiße Befragende“ vs. „schwarze Befragte“, bzw. noch expliziter „befragende Weiße“ vs. „befragte Schwarze“, verstärkt diese Wirkung. Das Zusammenspiel von Kamera und Interview untermauert und verstärkt im gegebenen Falle Hierarchisierung und Abgrenzung, auch wenn auf visueller wie diskursiver Ebene um ein Aufbrechen ihrer medialen wie strukturellen Vorbedingungen gerungen wird. Von diesem Bemühen getragen, nähert sich die Kamera den Gesprächsanordnungen aus unterschiedlichsten Perspektiven: Während der Befragungen wandert sie als dritte, fast schon richterliche Beobachtungs- und Wertungsinstanz im Raum und nimmt die Interviewpartner einmal seitlich, dann – wie bereits angesprochen – von oben oder aber abwechselnd als Fragende und Befragte in den Blick. Diese kreiselnde Bewegung inszeniert einerseits einen allwissenden, überwachenden Blick, verweist die Betrachtenden andererseits aber unausweichlich auf die Präsenz der Kamera. Die Versuchsanordnung „Interview“ wird visuell auf den Prüfstein gestellt, die Befragungsthematik *blackness* wird als Produkt einer Entscheidung und eines Auswahlprozesses ersichtlich.

Mitzudenken bleibt stets: Die Künstlerin montiert das scheinbar dokumentarische Material im Laufe der Nachbearbeitung zur Erzählung.²⁹ Verbale, dh. diegetische Erzählstrategien sind in Form von fragmenthaften und wenig narrativierenden Mikroerzählungen der Interviewpartner und deren Erlebnisberichten in eine audiovisuelle Ebene filmisch-mimetischen Erzählens eingebettet. Durch die Kombination mimetischer und diegetischer Erzählstrategien entwirft Rudelius mit ihrer

27 Eine Dreherlaubnis lag laut Auskunft der Künstlerin vor.

28 Vgl. Hito Steyerl, Politik der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, in: *springerin. Hefte für Gegenwartskunst*, 3, 2003, S. 18-21, hier S. 21. Diese Problematik und Ambiguität medienreflexiver Elemente greift auch Angelika Bartl in ihrer sehr erhellenden Studie zu dokumentarischer Medienkunst auf. Vgl. Angelika Bartl, *Andere Subjekte. Dokumentarische Medienkunst und die Politik der Rezeption*, Bielefeld 2012, S. 49-50.

29 Dass die Existenz einer Handlung im klassischen Sinne nur rudimentär ausgeprägt ist, tut im Sinne eines weitgefassten Narrativitätsbegriffes wenig zur Sache. Vgl. Fludernik 1996 (zit. Anm. 24). Omlin schreibt zum Aspekt der Montage bzw. zur „Kollision zwischen dem Authentischen des Dokuments und dem Schnitt oder der künstlerischen Interpretation/Pointierung [...]“: „Die Kollision von visueller Zurschaustellung des Aussagematerials und den Aussagen selbst bringt einen diskursiven Aspekt ins Geschehen, welcher eine simple Rekonstruktion des Dokumentarischen bei weitem übersteigt.“ Omlin 2010 (zit. Anm. 7), S. 129.

Aneignungsstrategie des Interviews einen Metadiskurs über rassistische Diskurse und die Brüchigkeit der Kategorie Ethnizität. Als diskursives Verfahren der Meinungsbildung wird das Interview hier zur ethischen und epistemischen Prüfungsinstanz, die nicht nur Prozesse der Stereotypen- und Meinungsbildung veranschaulicht, sondern sich auch selbst als instabiles Vexierspiel unterschiedlich fixierbarer Deutungspotentiale und -hoheiten freilegt. Damit wird nicht nur ein medialer Gegendiskurs zu massenmedialen oder ethnografisch motivierten Befragungsformen, sondern auch zu stereotypen Vorstellungen ethnischer Differenz entwickelt. Indem Julika Rudelius in ihrer Arbeit den Entstehungsprozess des Interviews entlarvt, vor laufender Kamera die Technik wie z.B. Farb-, Licht- und Distanzeinstellungen justiert, stellt sie den Rezeptionsrahmen des Dokumentarischen und dessen Konditionen sowie das filmische Dispositiv und dessen Prozesse der Bedeutungsproduktion aus. Die Sichtbarkeit des Entstehungsprozesses der Befragungen lenkt den Blick auf das Verhältnis Fragende – Befragte, was einmal mehr deutlich macht: Hier wird das Befragen selbst befragt.

Auch wenn das Interview hier als künstlerischer Entwurf einer Gegenwelt lesbar wird, entkommt seine Inszenierung trotz aller Selbstreflexivität nicht dem Paradoxon, zwar den vom Mehrheitsdiskurs der Massenmedien Ausgeschlossenen eine Stimme verleihen zu wollen, dies aber ausgerechnet mithilfe eines per se von Hierarchien geprägten Settings zu tun. Abgesehen davon führt Rudelius damit aber auch das schicht- und nationenübergreifende, implizite Wissen dieses Formats vor: Jede/r beginnt vor der Kamera sofort zu reden bzw. zu posieren. Diese künstlerische Arbeit weiß um die Problematik der Repräsentation und zweifelhaften Authentizität Bescheid und übersteigert diese gezielt. Damit gerät letztendlich die *Selbsttechnik* der videokünstlerischen Herausforderung in den Mittelpunkt, Medien mit Medien zu befragen.³⁰ Durch seine Aneignung als künstlerisches Mittel bedingt und begünstigt das Interview unterschiedlichste Erzählweisen und -strategien und ist eng mit einem Nachdenken über sich selbst bzw. der Verhandlung von Selbstentwürfen, Alteritäts- und Wirklichkeitskonzepten verschränkt. Und nicht zu vergessen: Film- und Videoinstallationen in der Kunst sind immer auch als Beschäftigung der Kunst mit dem Kino, als Beitrag der Kunst zum Erzählen als Technik der Apparate zu verstehen.³¹ *Your Blood is as Red as Mine* führt das Interview, für welches hier eine eigene filmische Verhandlungsweise geschaffen wurde, mit eindringlicher Deutlichkeit in seiner erzählenden und damit ordnungs-, orientierungs- und bedeutungsschaffenden Funktion vor.

30 Dank an Marc Ries für diesen Hinweis.

31 Zum selbstreflexiven Potential des Mediums Film vgl. David Bordwells Überlegungen im Bereich der kognitiven Filmtheorie bzw. dessen Begriff der *Parametrischen Narration*. Diese, so fasst Dora Imhof es zusammen, „zeigt ein Geschehen, erzählt eine Geschichte, aber sie erzählt zugleich über die filmischen Mittel, die dieses Geschehen zeigten.“ Dora Imhof, *Wie erzählt Der Sandmann? Multiple Erzählung in den Film- und Videoinstallationen von Stan Douglas*, München 2007, S. 70. Vgl. zudem David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985.

Literatur

Paul Atkinson/David Silverman, Kundera's Immortality: The Interview Society and the Invention of the Self, in: *Qualitative Inquiry*, 3, 1997, S. 304-325.

Ein Basis-Artikel zur Interview-Forschung.

Angelika Bartl, *Andere Subjekte. Dokumentarische Medienkunst und die Politik der Rezeption*, Bielefeld 2012.

Eine sehr erhellende, feministisch informierte Studie zur dokumentarischen Medienkunst aus der Perspektive der Rezeption.

Ursula Biemann (Hg.), *Stuff it: The Video Essay in the Digital Age*, Zürich/Wien/New York 2003.

Eine empfehlenswerte Einstiegslektüre zum Videoessay.

Karin Gludovatz (Hg.), *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien 2004.

Ein Sammelband mit lesenswerten Beiträgen von Hito Steyerl, Tom Holert u.a.

Dora Imhof/Sibylle Omlin (Hg.), *Interviews. Oral History in Kunst und Kunstwissenschaft*, München 2010.

Eine der wenigen einschlägigen Sammelbände zur Interviewforschung im Kontext der Kunst.

Aspekte des photographischen Werks von Jean-Luc Mylayne

Nikolaus Kratzer

Die Fotografie Nr. 367, *Februar März 2006* (**Abb. 1**) eröffnet dem Betrachter den Ausblick auf eine karge Landschaft. Im Vordergrund ragt ein kurios geformter Ast in den Bildraum und verweist auf ein steppenartiges Terrain, das nur spärlich mit Bäumen besetzt ist. Im Hintergrund erheben sich sanfte Hügel und der blaue Himmel ist zum Teil durch ein weißes Wolkenfeld bedeckt. Ganz zufällig scheinen sich zwei Vögel, welche im linken unteren Bildrand auszumachen sind, auf die Fotografie verirrt zu haben. Die bräunlichen Farbtöne, die ihr Federkleid zieren, heben sie kaum vom Hintergrund ab, den die abgestorbenen Äste bilden. Dennoch sind sie die einzigen Lebewesen auf der Fotografie. Ob es sich bei jenem bräunlichen Streifen, der das Flachland durchzieht, um einen Weg oder gar eine unbefestigte Straße handelt, ist ungewiss. Die Vermutung liegt nahe, dass man sich in einem noch kaum von Menschenhand berührten Idyll wiedergefunden hat. Doch eine mysteriöse Anomalie prägt weite Teile des Bildfeldes und führt dazu, dass es zu Verwischungen kommt. Ist der rechte Bildteil noch vom Vordergrund bis zum Hintergrund gestochen scharf aufgenommen, beginnt im linken Bildteil in Mittel- und Hintergrund Unschärfe die verschiedenen Bildebenen verschwimmen zu lassen.

Die soeben beschriebene Fotografie entstammt der Kamera Jean-Luc Mylaynes, eines französischen Fotografen, Philosophen und Dichters, der sich seit dem Ende der 1970er Jahre intensiv einem Langzeitprojekt widmet.¹ So deutet schon der Name der Arbeit Nr. 367, *Februar März 2006* an, dass es sich nicht um die erste Fotografie seiner Laufbahn handelt. Nachdem Jean-Luc Mylayne zusammen mit seiner Frau beschlossen hatte, eine geregelte bürgerliche Existenz aufzugeben, verkaufte das Paar den Großteil seines Besitzes, um an abgeschiedenen Orten der Welt Vögel fotografieren zu können. „Nr. 367“ bedeutet, dass es sich um die 367. Fotografie handelt, die seither entstanden ist. „Februar März 2006“ bezeugt wiederum, dass es sich bei den Arbeiten keineswegs um Zufallsprodukte oder Schnappschüsse handelt: in diesem Fall benötigte Mylayne zwei ganze Monate (Februar und März) für die Fertigstellung seines Werks.² Was geschieht in diesen zwei Monaten? Welche Bezüge ergeben

1 Vgl. Lynne Cooke, *Time Laps*, in: Jean-Luc Mylayne, *Jean-Luc Mylayne*, Santa Fe (New Mexico) 2007, n. p.

2 Mit Fertigstellung ist in diesem Zusammenhang der gesamte Prozess der Arbeit gemeint. Dieser beginnt mit einer Auskundschaftung der Landschaft und führt über mehrere Versuche zu einem endgültigen Negativ, das die Basis für eine einzige Reproduktion bildet. In Anbetracht des gehörigen Aufwandes ist diesem Prozess ein hohes Maß an Aufmerksamkeit beizumessen. Im Falle der zuvor beschriebenen Aufnahme



Abb. 1: Jean-Luc Mylayne, *Nr. 367, Februar März 2006*, in: Lynne Cooke (Hg.), *Into the Hands of Time – Jean-Luc Mylayne (Ausst. Kat.)*, Madrid 2010, S. 95.

sich zwischen dem Motiv des Vogels und Mylaines Gesamtvorhaben? Welche Bedeutung hat Mylaines Umgang mit Unschärfe?

Durch die Analyse mehrerer Fallbeispiele und das Herausgreifen einiger Begriffe, die Charakteristika von Mylaines Bestrebungen offenlegen, möchte dieser Aufsatz zentrale Fragestellungen behandeln, die die gesamte Œuvre des französischen Künstlers betreffen. Dabei werden mit den Themen der Zeitlichkeit, des Raumes und der Unschärfe drei rote Fäden aufgenommen, die miteinander verknüpft am Ende der Untersuchung zu einem Deutungsversuch führen, der einer weiterführenden Interpretation des Werks dienlich sein soll.³

1. Von der Geduld für den Augenblick

Durch die Erfindung der Fotografie wurde es möglich Bewegungsabläufe zu dokumentieren, die sich der Wahrnehmung des menschlichen Auges entziehen. Ein fotografisches Werk, das in diesem Zusammenhang oft zitiert wird, ist Eadweard Muybridges *Animal Locomotion*.⁴ Es zeigt auf, wie es um die Beinsetzung des Pferdes während des Galopps beim Rennen steht, verschafft Klarheit über das Verhalten des Bussards während des Fluges. Entscheidend ist, dass die jeweiligen Bewegungsprozesse in einzelne Sequenzen aufgeteilt und somit analysierbar werden. Ein anderes Projekt verfolgte – in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu Muybridge – Étienne Jules Marey, der wiederum vielmehr den Ablauf in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen rückt, „da das Auge die Bewegungsabläufe verschleift und als Kontinuum wahrnimmt.“⁵

Auch bei den Arbeiten Jean-Luc Mylaines ergibt sich eine gewisse Spannung zwischen der Zeit im Sinne einer *Dauer* und dem *flüchtigen Augenblick*. So benötigt der Fotograf für die Vollendung eines Bildes im Durchschnitt zwei bis drei Monate. In dieser Zeit beobachtet Mylaine seine Motive, verschafft sich einen Überblick über deren Umfeld und Lebensraum. Hat sich der Fotograf für einen Vogel entschieden, versucht er diesen an die Präsenz des Fotografen, dessen Ausrüstung, sogar an das Geräusch des Auslösers zu gewöhnen.⁶ Dieser erhebliche Zeitaufwand kontrastiert mit jenem kurzen Moment, in welchem das schlussendliche Foto entsteht.⁷ Vom finalen Negativ wird jeweils nur eine Farbfotografie entwickelt.⁸ Dementsprechend handelt es sich bei jeder der Arbeiten um ein Unikat, das von einem speziellen Augenblick zeugt, in welchem eine Begegnung zwischen dem Fotografen und

beanspruchte die Fertigstellung zwei Monate. In manchen Fällen dehnt sich die Arbeitszeit auf drei Monate aus. Dies ist dem jeweiligen Titel zu entnehmen. Über diese sehr genaue Betitelung wird nicht etwa ein wissenschaftlicher Anspruch zur Geltung gebracht, sondern vielmehr die Entstehungszeit, die zeitliche Dimension des Arbeitsprozesses in die Präsentation des Werks integriert. Im Verlauf des Aufsatzes wird auf diesen Aspekt noch zurückzukommen sein, ist doch die Art der Präsentation der Fotografien an deren Entstehungsprozess gekoppelt.

3 Die Literatur zu Jean-Luc Mylaine beschränkt sich auf einige Ausstellungskataloge und Zeitschriftenartikel, eine ausführliche Monografie ist noch nicht erschienen.

4 *Animal Locomotion. An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements (1872-1885)* erschien 1887 und beinhaltete 781 Bildserien zur Fortbewegung von Mensch und Tier. Siehe Michel Frizot (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 246. Der Titel eines Vortrages, in dem Mybridge seine Ergebnisse präsentierte, lautete *The Romance and Realities of Animal Locomotion*. Dabei konnten romantisch verklärte Vorstellungen bezüglich der Fortbewegung von Tieren demontiert werden. Auch viele Künstler setzten sich mit den Erkenntnissen des Fotografen auseinander und waren dazu gezwungen, Fragen der Wahrnehmung neu zu überdenken. Siehe dazu Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, S. 90-100.

5 Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt a. M. 2006, S. 40.

6 Vgl. Terrie Sultan, *A Matter of Place*, in: Mylaine 2007 (zit. Anm. 1), n. p.

7 Aus Interviews mit dem Künstler und Aufsätzen über ihn ist nicht eindeutig bestimmbar, wie viele Fotografien vor Ort entstehen. Denkbar ist, dass einige Probeaufnahmen gemacht werden, um die Einstellungen für ein letztes definitives Negativ zu optimieren. Schließt man vom Gesamtkonzept des Künstlers auf die Produktionsweise, wäre die Anfertigung ganzer Serien auszuschließen. Gesamtkonzept meint das langsame Herantasten an die Vögel, die präzise Auswahl des Ortes, die Beobachtung des Verhältnisses des Vogels zu seiner Umgebung, die Anpassung des Fotografen selbst an dieses Verhalten, die Tatsache, dass von einem Negativ auch jeweils nur eine Reproduktion angefertigt wird. Eine genaue Untersuchung dieser Fragestellung ist jedoch noch offen. Ein ähnliches Problemfeld ergibt sich bei Untersuchungen zu Henri Cartier-Bresson. In diesem Falle ist bekannt, dass einer schlussendlich produzierten Fotografie, einer Fotografie, die entweder in einem Magazin, einem Fotobuch oder einer Ausstellung erscheint, oftmals unzählige Aufnahmen aus verschiedensten Perspektiven vorangehen. Es handelt sich bei dieser Vorgehensweise jedoch keineswegs um ein unreflektiertes Ausprobieren, sondern vielmehr um ein Annähern an das momentane Geschehen, um eine Annäherung an den Augenblick. Die Bedeutung der Fotografie ergibt sich aus dem Zusammenhang des Geschehens, des geschichtlichen Hintergrundes sowie der formalen Manifestation in der fotografischen Aufnahme. Dass dies mit einem intensiven Arbeitsprozess verbunden ist, betont Henri Cartier-Bresson oft in Interviews und Texten. Eine Mythisierung zum Genie, das mit der einmaligen Betätigung des Auslösers die Essenz des Augenblicks herauszufiltern vermag, ist vielmehr eine auf die künstlerische Position projizierte Ansicht. Hingegen wird mit diesem Aufsatz keine Mythisierung Jean-Luc Mylaines verfolgt. Dementsprechend ist die Entstehung eines einzigen Negativs auszuschließen, was jedoch für den Bedeutungshintergrund der Arbeit von sekundärer Relevanz ist.

8 Vgl. Fionn Meade, *Ideale Neigung*, in: *Parkett*, 85, 2009, S. 62-67, hier S. 64.

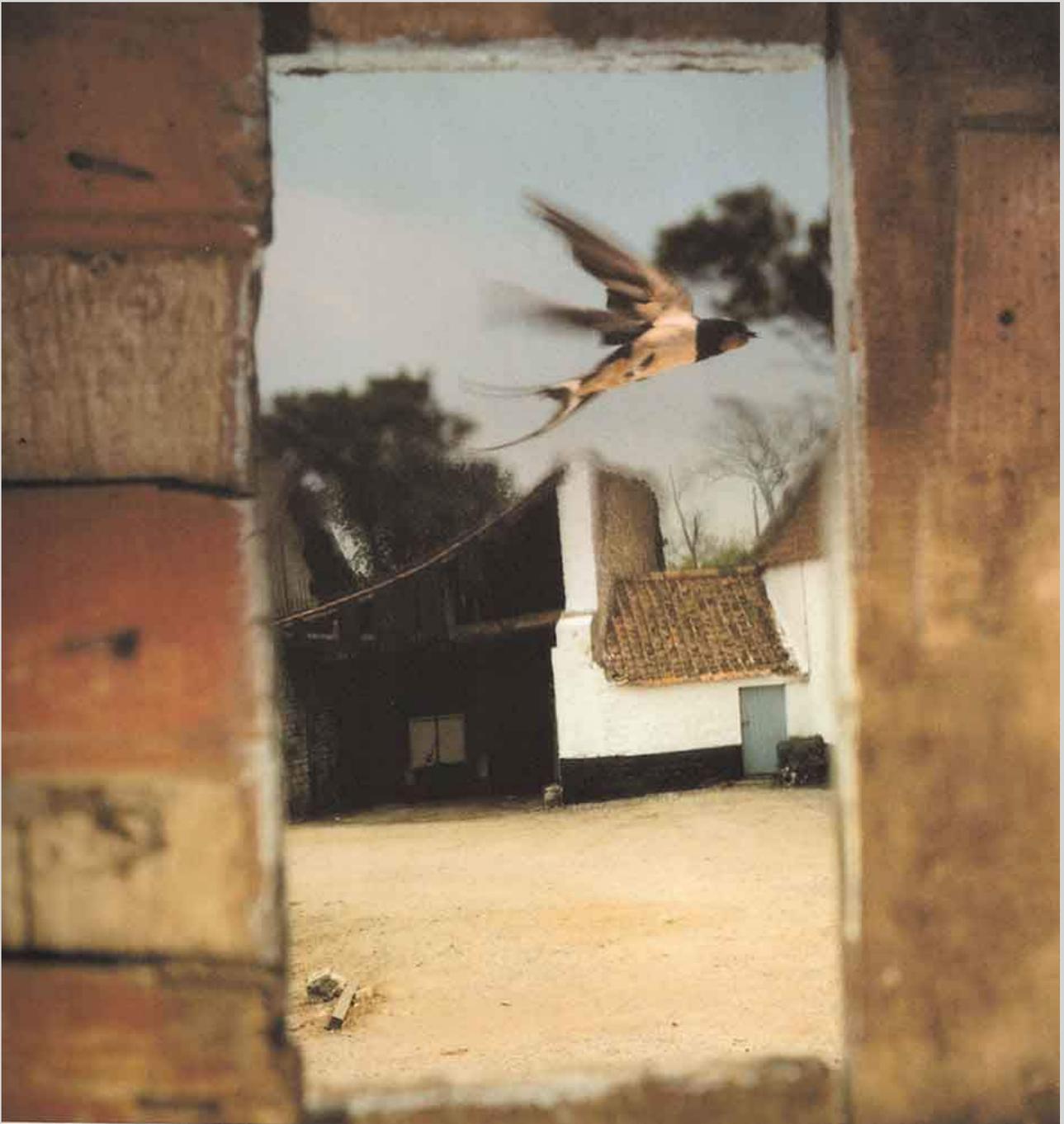


Abb. 2: Jean-Luc Mylayne, *Nr. 4, Juni Juli August 1979*, in: Lynne Cooke (Hg.), *Into the Hands of Time – Jean-Luc Mylayne (Ausst. Kat.)*, Madrid 2010, S. 60.

einem der Vögel festgehalten wird.

Ein Beispiel für den hohen Präzisionsgrad, den Mylayne in seinen Arbeiten erreicht, ist die Fotografie Nr. 4, *Juni Juli August 1979* (Abb. 2). Es handelt sich hierbei zunächst um eine klassische Bild-im-Bild-Komposition: Ein Fenster bietet die Möglichkeit, aus einer Scheune in den Innenhof eines Guts zu blicken. Der durch diese Konstellation gesetzte, starre Holzrahmen präsentiert eine Schwalbe, die gerade ihre Flügel in die Höhe schwingt. Ihr Körper harmoniert mit dem Dach des dahinterliegenden Schuppens, so dass die Schwalbe den Schwung der Dachwölbung fortzusetzen, oder umgekehrt, die Dachwölbung den Schwung der Schwalbe aufzunehmen scheint. In ähnlicher Art und Weise kommt es zu einem Zusammenspiel der Farben.

Vorder-, Mittel- und Hintergrund stehen erneut in einem fragwürdigen Verhältnis zueinander. Kann die Unschärfe im Bereich der Flügel des Vogels noch als Bewegungsunschärfe beschrieben werden, so ist der Effekt in anderen unscharfen Bereichen der Aufnahme nicht mehr zu erklären. Auch hier handelt es sich, wie bereits in der oben beschriebenen Fotografie, um einen absichtlich vom Fotografen inszenierten Effekt. Ein entscheidendes Moment der Komposition ist der Kontrast zwischen der langen Vorbereitungszeit, in diesem Falle drei Monate, und dem Flügelschlag der Schwalbe. Das lebendige Motiv wird in einer durchdacht festgelegten Szenerie festgehalten, durch die Komposition jedoch nicht erstarrt. Vielmehr aktiviert der Vogel Beziehungen und Verflechtungen innerhalb des Bildfeldes.

Aufnahmen wie diese haben einige Kunsthistoriker und Kunstkritiker, die sich mit dem Œuvre Mylaynes beschäftigen, zu einem Vergleich mit Henri Cartier-Bresson geführt. So nennt Josef Helfenstein Mylayne in einer Linie mit Brassai und Cartier-Bresson, da diese ebenfalls auf der Suche nach dem einzigartigen Bild gewesen seien.⁹ Matthew Witkovsky vertieft die Argumentation und verweist beispielsweise auf den Umgang mit Bildausschnitt, Detail und Nachbearbeitung.¹⁰ Sowohl bei Henri Cartier-Bresson, als auch bei Jean-Luc Mylayne sind die Fotografien exakt komponiert und entfalten ihre Bedeutung oft aus unscheinbaren Details. Ein Vergleich zweier Fotografien der beiden Künstler soll dies verdeutlichen. So besticht Cartier-Bressons berühmte Aufnahme *Place de l'Europe, Paris, 1932* zunächst dadurch, dass der eilende Mann die Wasseroberfläche mit seinem Schuhabsatz gerade *nicht* berührt. Ein zusätzlicher Bedeutungshintergrund eröffnet sich jedoch erst, wenn man das Zirkusplakat im Hintergrund miteinbezieht: es zeigt einen springenden Artisten. Durch die auffallende Ähnlichkeit der Körperhaltung scheint auch der eilende Mann Teil einer Manege zu sein, er wird zu einem Artisten der Stadt.

Ein ähnlicher Grad an Bedeutung kann dem Detail auch in manchen Fotografien Mylaynes beigemessen werden. Auf der Arbeit Nr. 284, *Februar März 2004* (Abb. 3) spielt etwa einerseits die Farbe Rot eine entscheidende Rolle, denn sie verbindet den Vogel mit dem im Hintergrund platzierten Werkzeug, das wiederum auf den abwesenden Menschen verweist. Andererseits können bei genauerer Betrachtung sowohl auf dem Maschendrahtzaun, als auch auf höher gelegenen Ästen weitere Vögel ausgemacht werden.

In einem nächsten Schritt vergleicht Witkovsky die beiden Fotografen aufgrund des Respekts, der gegenüber dem Motiv aufgebracht werden muss.¹¹ Cartier-Bresson schreibt dazu im Vorwort zu seinem ersten Fotobuch *Images à la sauvette*: „Dieser Beruf hängt so sehr von der Beziehung ab, die man zu den Leuten aufbaut, ein Wort kann alles verderben und jeden Zugang versperren.“¹² Man denke in diesem Zusammenhang an die Tatsache, dass Jean-Luc Mylayne den Vogel an seine Präsenz gewöhnt, demnach eine Beziehung zu ihm aufbaut und die Begegnung sucht. „Each mise-en-scène demands about three months of effort. It's very important to understand this about my work, the time it takes. It is necessary to analyze, to go very softly in order to make these images. It is not only about capturing a likeness of a bird; it's about understanding ourselves, about how we fit into the life of birds.“¹³

Die zeitliche Dimension des Werks schließt demnach auch ein *sich Zeit nehmen* mit ein. Präsentieren einige Aufnahmen eine zeitlose Szenerie, so rücken andere den Augenblick in den Vordergrund. Es handelt sich jedoch nie um eine Momentfotografie, sondern um eine mit Geduld erarbeitete und durch

9 Vgl. Josef Helfenstein, *Leben Begreifen*, in: *Parkett*, 85, 2009, S. 50-55, hier S. 50.

10 Vgl. Matthew Witkovsky, *Slow Dance*, in: Lynne Cooke (Hg.), *Into the Hands of Time – Jean-Luc Mylayne* (Ausst. Kat.), Madrid 2010, S. 21-28, hier S. 23-24.

11 Vgl. ebd., S. 24.

12 Zit. n. Clément Chéroux, *Henri Cartier-Bresson. Der Schnappschuss und sein Meister*, München 2008, S. 132.

13 Zit. n. Sultan 2007 (zit. Anm. 6), n. p.



Abb. 3: Jean-Luc Mylayne, *Nr. 284, Februar März 2004*, in: Lynne Cooke (Hg.), *Into the Hands of Time – Jean-Luc Mylayne (Ausst. Kat.)*, Madrid 2010, S. 89.

die Fotografie festgehaltene, real stattgefunden Begegnung zwischen dem Fotografen und dem Vogel, die mehrere Ebenen der Zeitlichkeit, des Daseins in der Zeit reflektiert. Diese Reflexion spiegelt sich auch auf einer formalen Ebene durch den Einsatz der Unschärfe wider.

Hinsichtlich des Umgangs mit dem Detail, dem Bildausschnitt oder der Grundhaltung gegenüber dem Motiv lassen sich zwar Parallelen zu Henri Cartier-Bresson ziehen, ob die beiden Fotografen in einer Tradition zu sehen sind, ist jedoch fraglich, handelt es sich doch in letzter Konsequenz um zwei differente Bildkonzepte. Henri Cartier-Bresson bestand auf den Verzicht jedweder Art von Manipulation der Bildoberfläche, setzte sich auf sehr komplexe Art und Weise mit dem Thema des Augenblicks auseinander und bereiste die Welt, um sich mit dem jeweiligen Verhältnis der Menschen zur Geschichte auseinanderzusetzen. Seine Fotografien handeln von Augenblicken, in denen sich ein Geschehen anbietet, das vom Fotografen erkannt und festgehalten wird. Sie oszillieren zwischen den Kategorien Pressefotografie und Kunstfotografie.¹⁴ Jean-Luc Mylayne verfolgt ein anderes Konzept: er manifestiert in den Fotografien sein eigenes *Weltbild* und konzipiert sie in Hinsicht auf eine Präsentation in Museen und Galerien.

2. Der Vogel als Nomade: Orte des Übergangs

Ein Analogieschluss zwischen der Entscheidung des Fotografen, seinen Wohnsitz aufzugeben und dem Hauptmotiv Mylaynes liegt nahe. Der Vogel verbindet seinem Wesen nach mehrere Lebensräume, da er sich sowohl am Land, als auch in der Luft und zum Teil über und auf dem Wasser bewegt.¹⁵ Vögel legen erhebliche Strecken quer über den gesamten Erdball zurück und eine bestimmte Facette des Vogelzugs scheint im Zusammenhang mit dem französischen Fotografen besonders interessant. Manche Vogelarten verlassen die nördlichen Breiten aus unterschiedlichen Gründen in regelmäßigen Abständen Richtung Süden. Segler sind in Europa Brutgäste und ihr eigentliches Verbreitungszentrum liegt im warmen Süden. Bei Drosseln verhält es sich genau umgekehrt: das bedeutet beide Arten brüten hier im Sommer, um uns danach aus unterschiedlichen Gründen zu verlassen.¹⁶ Dieses Beispiel soll die Frage eröffnen, was genau die Heimat eines Vogels ist, oder ob dieser nicht eher als Nomade bezeichnet werden kann, ähnlich wie Jean-Luc Mylayne, der keinen festen Wohnsitz hat, sondern *in der Welt lebt und arbeitet*.¹⁷ Lynne Cooke verweist an dieser Stelle auf ein interessantes räumliches Modell und bemerkt, dass sich dieses in fruchtbarer Weise mit Mylaynes Konzept in Verbindung bringen lässt: Gilles Deleuze und Félix Guattari sprechen in ihrem Werk *Tausend Plateaus* vom glatten und gekerbten Raum.¹⁸ Der glatte Raum könnte wohl am ehesten mit jenem des *Nomaden* und der gekerbte mit jenem des *Sesshaften* umschrieben werden.¹⁹ „Im gekerbten Raum werden Linien oder Bahnen tendenziell Punkten untergeordnet: man geht von einem Punkt zum nächsten. Im glatten Raum ist es umgekehrt: die Punkte sind der Bahn untergeordnet.“²⁰ Bei manchen nomadischen Stämmen richtet sich der Wohnraum nach der Strecke, die sich wiederum aufgrund variierender Parameter ändern kann.²¹ Ein Beispiel für den glatten Raum ist das Meer.²² Dieses konnte vom Menschen durch Astronomie und Kartografie *eingekerbt* werden. Da es zwischen glattem und gekerbtem Raum jedoch immer eine Wechselbeziehung gibt, kann der eingekerbte Raum wieder durch den glatten *unterwandert* werden: die Kriegsmaschinerie, das U-Boot möchte unerkannt bleiben, sich einer genauen Standortbestimmung entziehen.²³ „...der glatte Raum wird unaufhörlich in einen gekerbten Raum übertragen und überführt; der gekerbte Raum wird ständig umgekrempelt, in einen glatten Raum zurückverwandelt. Im einen

14 Pressefotografie ist eine Kategorie, die größtenteils Fotografien bezeichnet, welche in Medien des Nachrichtenwesens veröffentlicht werden. Kunstfotografie meint wiederum eine Form von Fotografie, die hauptsächlich in Fotobüchern und Ausstellungen, im Kunstdiskurs erscheint. Eine zentrale Qualität von Henri Cartier-Bressons Fotografien besteht darin, dass seine fotografischen Arbeiten sowohl im Bereich der Presse als auch im Bereich der Kunst gezeigt und rezipiert wurden.

15 Vgl. Helfenstein 2009 (zit. Anm. 9), S. 53.

16 Vgl. Adolf Portmann, *Vom Wunder des Vogellebens*, München/Zürich, 1984, S. 194-197.

17 Die Galerien, in denen Jean-Luc Mylayne vertreten ist, fassen dessen Biografie meist in zwei Sätzen zusammen. So heißt es auf der Homepage der Gladstone Gallery: „Jean-Luc Mylayne. Born 1946 Marquise, France. Lives and works in the world.“ URL: <http://gladstonegallery.com/artist/jean-luc-mylayne/biography> (02.05.2014).

18 Vgl. Lynne Cooke, Partis Pris, in: Dies. (Hg.), *Terra Incognita* (Ausst. Kat.), Heidelberg 1998, S.53-64, hier S. 53-55.

19 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, Berlin 1992, S. 658.

20 Ebd., S. 663.

21 Vgl. ebd., S. 663.

22 Siehe dazu ebd., S. 663-669.

23 Vgl. ebd., S. 665.

Fall wird sogar die Wüste organisiert; im anderen Fall gewinnt und wächst die Wüste; und das beides zugleich.²⁴

Ein ähnliches Wechselspiel, in diesem Falle zwischen natürlichem und zivilisiertem Raum, zeichnet die Fotografien Jean-Luc Mylaynes aus. Die Landschaften zeigen teils intakte, teils derangierte Zäune, unbewohntes Gebiet mit Verweisen auf Zivilisation, Häuser – jedoch kaum Menschen – undurchdringbares Dickicht, den weiten Horizont, Sumpflandschaften, Steppen, Wüsten. Der Vogel ist nicht an eine spezifische Heimat gebunden: er zieht von Ort zu Ort. Diese Form der Lebensweise wird in den Fotografien durch die gezeigten Lebensräume widergespiegelt. Über den Hüttensänger sagt Mylayne: „I know exactly where the bluebirds are. I understand how they function. They have to function according to their character: they are obliged to migrate, to follow the natural force to move.“²⁵ Durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Vogel reflektiert Jean-Luc Mylayne nicht nur dessen nomadische Lebensweise, sondern auch dessen Verhältnis zur Natur. Mit der Beeinflussung natürlicher Kräfte durch den Menschen wird auch in die Umgebung des Vogels eingegriffen. Das Verhalten des Menschen prägt das Verhalten des Vogels und der globale Charakter der Problematik manifestiert sich nicht zuletzt im Zugverhalten.

3. Das Phänomen Unschärfe

Mit einem selbst erfundenen System aus mehreren beliebig kombinierbaren Linsen kann Jean-Luc Mylayne festlegen, welche Bereiche des Bildfeldes unscharf erscheinen. Mylaynes Umgang mit diesem Effekt macht deutlich, dass sich seine Praxis von jener eines Ornithologen unterscheidet: in einigen Abbildungen wird es durch den Einsatz des Linsensystems unmöglich, den Vogel zu identifizieren. Die Fotografie Nr. 290, Februar März 2005 zeigt im Vordergrund zwei Holzpflocke. Auf dem linken Pflöck ist zwar noch die Silhouette eines Vogels auszumachen, doch die Unschärfe verwischt die Konturen. Die Spitzen der beiden Pflöcke sind scharf wiedergegeben. Umgekehrt verhält es sich beim Baum im Hintergrund: In diesem Fall ist der obere Teil der Baumkrone unscharf, die darunterliegenden Äste sowie der Stamm jedoch scharf wiedergegeben. Der zwischen Pflöcken und Baum liegende weiße Zaun ist von Verwischungen unberührt. Der Betrachter tastet mit seinen Augen das Bildfeld ab, ist dazu gezwungen, sich auf die verschiedenen Bildräume neu einzustellen. Die Fotografien sprechen durch den Einsatz der Unschärfe die Wahrnehmung des Betrachters an. So führt der Effekt einerseits dazu, eine spezifische räumliche Qualität im Bildfeld zu konstruieren, andererseits spielt beim Betrachten selbst die zeitliche Dimension des Sehprozesses eine wesentliche Rolle.²⁶

Die Unschärfe erfüllt jedoch noch eine weitere Funktion: sie evoziert in manchen Bildern einen metaphysischen Bedeutungshintergrund. Ein Beispiel dafür wäre die Fotografie Nr. C14, Jänner April 1987: Der Vogel scheint sich mit den Wolken zu vermengen, sich vor dem Hintergrund des Himmels aufzulösen. Nr. 518, Februar März April 2007 (Abb. 4) erinnert durch den Einsatz der Unschärfe an Gemälde der Romantik: das Ackerland schwimmt zum Horizont. In diesem Fall ist der Vogel scharf und auf einem Ast ruhend dargestellt. Die räumliche Umgebung im Hintergrund wirkt hingegen wie in Bewegung versetzt und mystisch verklärt. In den *Tausend Plateaus* heißt es, der glatte Raum wird von „Intensitäten, Winden und Geräuschen besetzt, von taktilen und klanglichen Kräften und Qualitäten, wie in der Steppe, in der Wüste oder im ewigen Eis. Das Krachen des Eises und der Gesang des Sandes.“²⁷ Eröffnet sich dem Betrachter beim Anblick der Fotografie zunächst ein karges und verlassenenes Land, das *im Fluss* zu sein scheint (glatter Raum), wird dieses schlussendlich durch einen Zaun eingekerbt. Auf einem weit entfernten Hügel ist an der Horizontlinie ein Observatorium auszumachen. Es steht in einem engen Zusammenhang mit dem *blauen* Himmel, der auf vielen Fotografien von zentraler Bedeutung ist.

Liest man den Unschärfeeffect nicht nur interpretatorisch sondern als rein formales Gestaltungsmittel, kristallisiert sich ein weiterer Aspekt von Mylaynes Werken heraus: sie sind für die Betrachtung im Ausstellungsraum gemacht und treten hier in die Nachfolge des Mediums der Malerei. Die Fotografien sind großformatig, der Herstellungsprozess jedes Werkes ist komplex und beansprucht mehrere Monate,

24 Ebd., S. 658.

25 Sultan 2007 (zit. Anm. 6), n. p.

26 Zum Thema der Zeitlichkeit beim Betrachten einer Fotografie siehe Rosalind Krauss, Die diskursiven Räume der Photographie, in: Dies., *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998, S. 40-58.

27 Deleuze/Guattari 1992 (zit. Anm. 19), S. 664.



Abb. 4: Jean-Luc Mylayne, Nr. 518, Februar/März April 2007, in: Lynne Cooke (Hg.), Into the Hands of Time – Jean-Luc Mylayne (Ausst. Kat.), Madrid 2010, S. 42.

jede Fotografie ist ein Unikat, der Farbe kommt innerhalb der Kompositionen eine besondere Rolle zu, die Kompositionen selbst sind wohl überlegt und verdanken sich einem längeren Entstehungsprozess, Verwischungen und Unschärfe erinnern an malerische Effekte. Neben einer metaphysischen Ebene liegt dem Einsatz von Unschärfe demnach auch eine formalästhetische Wirkungsebene zugrunde.²⁸

4. Das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt im Zeichen der Globalisierung

Die Landschaften in Mylaynes Fotografien weisen zwar Spuren des Menschen auf, deuten dessen Präsenz jedoch zumeist nur an. Es ist schwer auszumachen, ob es sich noch um Natur oder bereits um besiedeltes Land handelt. Durch die Thematisierung dieses Übergangsbereiches wird auch das Nebeneinander von Vogel und Mensch reflektiert. Einer der Schlüssel zu Mylaynes Gedankenwelt scheint in diesem Verhältnis zu liegen: „We don't really understand how we live in the world. We move quickly through the world, and we don't tread lightly. I feel that we must know something other than ourselves, and find a way to have distance and to re-see our thought processes and our modes of action. In my work, I capture what we are capable of seeing in relation to memory, not only in our capacity to see physically.“²⁹

In einem Interview bezeichnet Mylayne sein Vorhaben als ein *Projekt zur Farbe blau*.³⁰ Angesprochen sind damit nicht nur die oft blau gefärbten Hüttensänger und der Himmel, der so oft die großformatigen Fotografien dominiert, sondern auch der globale Charakter der Arbeit des Künstlers. Der Vogel bewohnt den gesamten Erdball (blauer Planet) und ist somit auch den klimatischen Veränderungen ausgesetzt. Manche Vogelarten sind dazu gezwungen, Brutgebiete oder die Routen des Vogelzuges zu ändern. Ähnlich dem Nomaden muss er sich den äußeren Umständen anpassen. Über das Verhältnis des Vogels zur Welt möchte Mylayne das Verhältnis des Menschen zur Welt neu überdenken. Die Begegnung des Künstlers mit dem Tier ist ein Versuch, sich in dessen Umfeld zu integrieren.³¹ Das Zeugnis dieser Begegnung ist das fotografische Werk, welches gegenüber dem Betrachter eine vermittelnde Funktion einnimmt: die Bilder zeigen ein intaktes Ganzes, ein in sich verwobenes Bildfeld. Der Mensch ist nun dazu angehalten, über den eigenen Standpunkt in diesem Beziehungsgeflecht zu reflektieren.

Auch die Art der Präsentation bei Ausstellungen ist Teil dieses Gesamtkonzeptes.³² Die Fotografien Nr. 357, Dezember 2005 Jänner 2006 und Nr. 358, Dezember 2005 Jänner 2006 zeigen eine ähnliche Szenerie, der einzige Unterschied scheint zu sein, dass sich auf der zuletzt genannten Aufnahme mehr Vögel am Rand des Bassins eingefunden haben. Doch bei der Präsentation der zweiten Aufnahme ist entscheidend, dass Mylayne sie um 180 Grad gedreht hat: Die Fotografie steht auf dem Kopf. Dadurch bekommt das Becken eine neue Bedeutung: Die Wasseroberfläche erinnert an einen Himmel, die darauf schwimmenden Algen an dunkle Wolken, die nun über den Köpfen der Vögel aufzuziehen scheinen. Das harmonische Idyll wird durch eine einfache Drehung in eine bedrohliche Situation umgewandelt.³³ Die Arbeit Nr. 89, Februar 1987 Februar 2008 besteht aus drei Fotografien, es handelt sich demnach um ein Triptychon - eine Präsentationsform, wie sie aus dem sakralen Bereich bekannt ist. Die Aufnahmen sind jeweils 183 cm hoch und insgesamt nebeneinandergehängt 693 cm breit. Ein auf einem Stacheldrahtzaun aufgehängter toter Vogel erinnert an Kreuzigungsdarstellungen und wird von einer gespiegelten Landschaft umrahmt. Die Darstellung zeichnet sich durch eine für Mylayne ungewohnte Dramatik und Frontalität aus, wobei die lange Entstehungszeit (21 Jahre) zu beachten ist.³⁴ Handelt es sich bei den meisten anderen Fotografien Mylaynes um Einladungen zur Reflexion, so wird hier ein drastischer Appell formuliert. Führt der Umgang des Menschen mit dem Planeten zu dessen Vernichtung? In einem seiner Gedichte schreibt Mylayne:

28 Für diesen Hinweis möchte ich mich bei Gabriel Hubmann bedanken.

29 Zit. n. Sultan 2007 (zit. Anm. 6), n. p.

30 Vgl. ebd., n. p.

31 Vgl. ebd., n. p.

32 Vgl. Cooke 2007 (zit. Anm. 1), n. p.

33 Vgl. Lynne Cooke, Jean-Luc Mylayne: Between Contingency and Calculation, in: Mylayne 2010 (zit. Anm. 10), S.11-20, hier S. 12.

34 In diesem Fall setzt sich das Triptychon aus zwei Werken zusammen, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten entstanden sind. Im Zuge seiner Reisen kehrt Jean-Luc Mylayne jedoch immer wieder zu ihm gut bekannten Örtlichkeiten zurück. Endet die Auseinandersetzung mit einem spezifischen Vogel nach zwei bis drei Monaten, kann sich die Auseinandersetzung mit einem Ort oder einer Vogelart über Jahrzehnte hinweg fortsetzen. Die Angabe des langen Entstehungszeitraumes verweist einerseits auf die intensive Auseinandersetzung mit dem Lebensraum des Vogels, der zeitgleich Lebensraum des Menschen ist. Andererseits wird darin der Gedanke des Gesamtkonzeptes bestätigt.

„Das Universum der Mechanik geizt nicht mit seinem goldenen Buch,
auf dass Sapiens sich brav atomystifiziere;
das atomare Licht, in mathematischen Wellen,
lacht maliziös, in tausend bunte Splitter zerberstend.“³⁵

Die von Mylayne so bezeichnete „Atomystifizierung“ des Menschen führt in den Augen des Künstlers zu einer Entfremdung. Wenn von einem „Universum der Mechanik“ die Rede ist, scheint dies das fragile Dasein des auf den Fotografien festgehaltenen wandernden Vogels auszuschließen oder zumindest zu gefährden. Das *Projekt in der Farbe blau* lädt dazu ein, sich der Welt wieder anzunähern, bevor sie durch das „atomare Licht“ endgültig unnahbar wird.

Literatur

Jean-Luc Mylayne, *Jean-Luc Mylayne*, Santa Fe (New Mexico) 2007.

Es handelt sich hierbei um die erste und bisher einzige Publikation Jean-Luc Mylaynes. Sie zeichnet sich nicht zuletzt durch die großzügige und breitgefächerte Auswahl an Fotografien des Künstlers aus, die in überragender Qualität gedruckt wurden.

Lynne Cooke (Hg.), *Into the Hands of Time – Jean-Luc Mylayne* (Ausst. Kat.), Madrid 2010.

Der begleitende Katalog zur Ausstellung bietet nicht nur eine große Auswahl an Abbildungen, die auf anderen Wegen schwer aufzufinden sind. Er enthält auch Artikel von Matthew Witkovsky und Lynne Cooke, jenen Kunsthistorikern, die sich über mehrere Jahre hinweg mit dem Schaffen des französischen Fotografen auseinandergesetzt haben.

Lynne Cooke, Partis Pris, in: Dies. (Hg.), *Terra Incognita* (Ausst. Kat.), Heidelberg 1998, S. 53-64.

Die Kunsthistorikerin Lynne Cooke publizierte bis dato die meisten Aufsätze zu Jean-Luc Mylaynes Œuvre. Bezogen auf den vorliegenden Aufsatz war vor allem ihr Versuch einer Anbindung des Werks an von Deleuze und Guattari formulierte Raummodelle von zentraler Bedeutung.

Still Life Revisited in the Photography of Nobuyoshi Araki and Joel-Peter Witkin

Melissa Lumbroso

What role does the tradition of still life play in contemporary art, specifically in photography? This broader question figured as a point of departure for the following exploration. Not unlike the underappreciated genre of still life painting in art historical discourse, while still life themes reappear as a *leitmotif* in the large photographic oeuvre of Nobuyoshi Araki (born 1940 in Tokyo, Japan) and Joel-Peter Witkin (born 1939 in Brooklyn, NY), both photographers are better known for their erotic, at times pornographic, photographs, leaving the less 'sensational' photographs of inanimate objects largely underexposed. The following will focus on two specific works: *The Banquet* (1993) by Araki, a photo-book showing close-ups of food and drink consumed by the artist and his wife Yoko and Witkin's studio photograph *Feast of Fools* (1990), a work that formally makes recourse to the iconographical tradition of Dutch still life with a shocking addition. Before attempting to read still life in the photographic works of Araki and Witkin, the first question to be addressed is: What is still life?¹ Secondly, why specifically photography? A medium-specific reflection will be justified by arguing that photography and still life share a couple fundamental topoi. Drawing upon the discourse of fetishism proves to be fruitful in negotiating the inherent ambivalences of the structure of still life and the photograph in which a displacement of the gaze or fetishistic projection occurs, resulting in a confusion of animate and inanimate states. In consideration of the specific tensions in both still life and photography, both the erotically-charged nature of Araki's and Witkin's still life-like photographs, their focus on the marginal as well as their explicit approach to death make their works ideal candidates for a discussion about the return of, or update on, still life elements.

Firstly, for a working definition of still life, perhaps the most obvious aspect of this pictorial category is its concern with the minor and insignificant things of material culture. Furthermore, Norman Bryson identifies the still life as an "anti-Albertian" genre: Not only is the traditional still life uninterested in the human form and *istoria* (or narrative), generally its mode of representation does not take the human

¹ The following reflections represent a snapshot of a master's thesis (Diplomarbeit) that has since been completed. The resulting thesis varies somewhat from the contents of this paper, operating with a broader notion of still life.

viewing subject into account.² Placed on the lowest rungs in the hierarchy of genres, the insignificance of the contents of the still life painting is compensated for with the wealth and detail of the representation and operates with what Victor Stoichita calls “the essence/appearance, truth/illusion, reality/image dialectic.”³

A look at one Golden Age *ontbijt*, or breakfast-piece, by Willem Claesz. Heda, *Still Life with Fruit Pie and Various Objects* (1634, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid) illustrates the ambivalence of the image, exciting *scopophilia*, or the love of looking, yet unable to deliver on the pleasure it promises. The haptic quality of the image is highlighted by the dramatic display and traces of physical gestures tangible in the overturned goblet, the seemingly nonchalantly crumpled white tablecloth, the peeled lemons or cracked nuts. Yet if we attempted to reach out and grab the *roemer* for a sip of wine, or sink a fork into the already sliced piece of pie, we would come up against a hard cold panel.⁴ Our desire is transferred from the thing itself to the image; the fascination in the things themselves is replaced by the pleasure taken in the nature of the illusory representation.

Yet a further tension in still life is inherent in the genre’s very label: *still life*, perhaps better illustrated with the French term, *nature morte*, suggesting a conflict, an oscillation between the lifelessness of the items in the painting and the deceptive aliveness of their representation. Additionally, an emblematic reading of the Dutch still life⁵ reveals the intention of delivering a moral message of restraint and contemplation about the mortal condition of humanity, all the while the painted display of objects praises life and encourages wealth and spending.

To explain this ambivalent structure of Dutch still life (but applicable in many cases to the genre as a whole) Hal Foster suggests the discourse of fetishism.⁶ All three definitions of fetishism (anthropological, Marxist commodity fetishism and Freudian) have in common, much like the contents of the still life, a focus on the material thing, which is endowed with or possesses a special kind of power or an independent life. In a context of increased market activity during the Golden Age, even the useful things in the newly invented still life genre are depicted as if “coated with a special shellac” resigning them to disuse or as inedible.⁷ “As a result” Foster writes, “the objects appear caught between worlds – not alive, not dead, not useful, not useless. [...] And the pictorial effect is often one of deathly suspension or [...] of eerie animation, with the objects at once chilled and charged by the speculative gaze fixed upon them.”⁸

This confusion between animate and inanimate states may be further explored by turning to Freud’s notion of the fetish, which is not only a substitute for the perceived castration of the mother’s phallus, but a compromise, admitting both the castrated and the ‘whole’ mother.⁹ In this sense, the fetish plays an apotropaic role protecting from the threat of loss, yet more importantly in this context, the fetish is also a “memorial” (or *Denkmal*) to the loss.¹⁰ The scopophilic act of looking at the contents of a still life that are between worlds is not unlike the fetish as a “memorial,” reminding of our lack (both materially and in terms of impending mortality), and at the same time distracting from it in an attempt to serve as a replacement for the ‘real’.

Likewise the photograph, suggests Christian Metz, works as a fetish, with the double and contradictory function of inciting and encouraging pleasure of perhaps attaining the photographed object or person on the one hand, and on the other hand as a replacement, warding off loss.¹¹ Just as the threshold

2 Cf. Norman Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London 1990 (repr. 2008); Idem, Chardin and the Text of Still Life, in: *Critical Inquiry*, 15, 1989, pp. 227-252, here especially pp. 228-234.

3 Cf. Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*, (orig. published in French in 1993: *L’instauration du tableau. Métapeinture à l’aube des temps modernes*), Cambridge 1997, here pp. 18 and 29.

4 Cf. Ernst H. Gombrich, Tradition and Expression in Western Still Life, in: Idem, *Meditations on a Hobby Horse*, London 1963, pp. 95-105, here pg. 104.

5 On an iconological reading of still life painting, see Eddy De Jongh, The Interpretation of Still-Life Paintings. Possibilities and Limits, in: Eddy De Jongh et al. (eds.), *Still-Life: In the Age of Rembrandt*, (exhib. cat.), Auckland 1982, pp. 27-37.

6 Cf. Hal Foster, The Art of Fetishism. Notes on Dutch Still Life, in: Emily Apter/William Pietz (eds.), *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca (NY) 1993, pp. 251-265, here pp. 260-261.

7 Cf. *Ibid.*, pg. 258.

8 *Ibid.*, pg. 257.

9 Cf. Sigmund Freud, Fetischismus, 1927 in: Idem, Freud Studienausgabe, Vol. 3: *Psychologie des Unbewussten*, 9th edition, ed. by Gerhardt Fichtner, Frankfurt 2001, pp. 379-388, here pg. 385.

10 *Ibid.*

11 Cf. Christian Metz, Photography and Fetish, in: *October*, 34, 1985, pp. 81-90.



fig. 1: Joel-Peter Witkin, *Feast of Fools*, Mexico, 1990. No further information available for this specific edition, in: Joel-Peter Witkin, *The Bone House*, Santa Fe (NM) 1998, n.p.

between image and reality in much of still life remains unstable, the assumed indexical character of the photograph means that the object depicted in the photograph is factually connected to the physical referent beyond the photograph, or as Roland Barthes suggests, to “that-has-been”—to what was, but no longer is.¹² The dialectic of proximity and distance inherent in the media of photography stimulates a fetishistic relationship to the object depicted. Things or people that are captured in a photograph are however, like a fetish unable to entirely fulfill the promise of their suggestion, but serve, as Metz suggests, as a “compromise between conservation and death.”¹³

The domain of reflection about mortality in still life finds kinship in the associations of photography and death. As previously mentioned, already the “that-has-been” quality of the photograph implies the death or past life of the object or person that was shot for the photograph. The use of the word “shot” is intentional and refers to the notion of “thanatography” spoken of by Philippe Dubois, meaning that in the act of taking a photograph, life is interrupted in an attempt to capture it as a moment for oneself; the referent photographed is “mort pour avoir été vu.”¹⁴ This is likewise reminiscent of the gaze of the still life genre, of what Bryson calls the “vision of Medusa, or What Medusa Saw”: “Still life’s vision conceives of objectivity as the negation of what lives and breathes.”¹⁵ This phenomenon is all too familiar to photography, a way of seeing that petrifies or immobilizes that which it looks at. As Susan Sontag argues: “Photography is an elegiac art, a twilight art. ... All photographs are memento mori. To take a photograph is to participate in another person’s (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability.”¹⁶ The haunting essence of the photograph as a fetish attempting to stave off impending loss or death makes a likely ally to the still life that also reminds of the ephemeral quality of life in that it captures a moment before things and food have entirely decayed.

Taking us now to a specific example numbering among a series of still life photographs in Joel-Peter Witkin’s vast oeuvre:¹⁷ *Feast of Fools* (1990, a toned gelatin silver print) (**fig. 1**) displays the obviously composed entanglement of the flesh of fruits and animals, but also that of humans. In an undefined and dark space, red and white grapes are heaped up with unpeeled, partially cracked and entirely exposed pomegranates and the flesh of the sea: crabs, crayfish, and octopus tentacles. Fragments of decaying human bodies – two hands, one severed at the wrist, the other at the elbow and two oozing feet – complete the heap and serve as a kind of visual structure holding the pyramidal arrangement together. Half-hidden among the intentional disarray, an infant cadaver, a wide ornamented ribbon covering its eyes, appears to have his hand grasping a cluster of grapes. Its previously bisected belly and thorax are visibly held together by a series of large dark stitches.

At first glance, art historical precursors for this photograph can be instantly recognized: Most of the visual contents as well as the pyramidal composition of this picture will be familiar to us with a formal counterpart found in, for example, a *pronkstilleven* with a lobster, pomegranates, a champagne glass and a pipe by Jan Davidsz. de Heem (*Still Life, Breakfast with Champagne Glass and Pipe*, 1642, Salzburg Residenzgalerie). The familiar convincing realism contributing to the already-mentioned tension in still life of the seventeenth century is taken to higher power in Witkin’s *Feast of Fools*. The streaks, splotches and smearing on the photographic surface show the interferences and manipulation that took place before the image was entirely fixed. In this specific version of *Feast of Fools*,¹⁸ the form of the hand with only three visible fingers and fingernails crowning the heap of flesh and fruit is mirrored twice in the traces of dripping fluids on the photographic surface just left of the top of the pyramid, quite literally reminding the viewer that this photograph was manually made, not just taken. The visible traces of the artist’s process, both in arranging the contents of the image, but also in the recognizable

12 Cf. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, (orig. published in French in 1980: *La chambre claire*), London 1980 (repr. 2000).

13 Metz 1985 (see note 11), pg. 85.

14 Philippe Dubois, *L’acte Photographique*, Paris/Brussels 1983, pg. 164, 166 and 189.

15 Bryson 1989 (see note 2), pp. 234-235.

16 Susan Sontag, *On Photography*, London 1997 (repr. 2002), pg. 15.

17 Other examples include an earlier example of an Arcimboldo-like composition titled *Harvest, Philadelphia* (1984), or *Still Life, Marseilles* and *Still Life, Mexico City* (both 1992), *Anna Akhmatova* (1998), and more recently, *Still Life with Breast, Paris* (2001).

18 The version of *Feast of Fools* used in this analysis varies dramatically from editions printed in other catalogues, monographs or available from art galleries. Namely, the other editions seem to lack the sepia tone and more importantly in this context, the manipulation around the central composition towards the edge of the image has less of a smeared, and more of a cloud-like quality. The two dripping blotches disappear, and the saturated black space above the grapes and infant in the version discussed here, is dulled by what appears to be a hovering fog.

manipulations of the negatives as well as the photographic surface during the printing process in the darkroom, highlight the tactile quality of the image. Hence, the photograph appears to bring us closer to this seductive and at the same time, insisting on the fact that the horrific scene is a photograph. The blurred edges of the unidentifiable space reinforce the notion that this scene is floating in some kind of netherworld, the decay of the contents of the still life are mirrored in a kind of simulated decay of the photographic surface.

The inherent tension of the still life is likewise valid for a reading of Witkin's *Feast of Fools*: The symbolism in still life painting with allusions to a moral message about the transience of life and earthly pleasures, is transformed here to a very visceral introduction of death in the form of a cadaver and severed limbs from a hospital morgue in Mexico City. The viewer is essentially confronted with the uncanny in the sense that beneath that which is familiar, lays something ghastly making us feel uneasy. The viewer encounters an image, that may appear familiar through its recourse to iconic images belonging to cultural memory, presenting at once the foreign objects of human limbs, things that do not belong to the scene, much less to the highly esteemed works of old master still life painting. The displacement of the still life is distressing. And while still life, especially in its sub-genre of *vanitas*, addresses issues of the mortal human condition, what the viewer is encountered with here is a horrifying situation of what is perhaps what Freud described as the most uncanny of all, death.¹⁹

Beyond being a *memento mori*, Witkin's still life is post-mortem. The still life, usually merely alluding to the tension of death and life, is transformed here into an almost exaggerated *vanitas*, no longer merely pointing to the transience of life with symbols such as the hourglass, *homo bulla*, burning candles, butterflies, fading flowers or shriveling fruits. Additionally, the generally expelled human form is reinserted into Witkin's still life, heightening the tension and forcing death and life to co-exist.²⁰ The exclusion of narrative in the still life as we know it is reintroduced here in the moment we begin to speculate about how the artist gained access to the hospital remains, to whom did these limbs belong, how did they end up in the morgue, what traumatic event happened to bring about the amputations of limbs or to the infant's body being torn open and sewn back together, what did the artist himself experience in the process of staging the image, and so on. The subtle ambivalence of the competing forces of life and death becomes verbatim, with the scales maybe even tipping in favor of death.

Returning to the visual and aesthetic structure of the image, a recurring question concerns the role of blatant references to and reinterpretations of art historical tradition in Witkin's work.²¹ The still life tradition is not the only visual formula to which Witkin pays tribute.²² He has restaged several iconic old master paintings, for example, Diego Velázquez's *Las Meninas* or Gustave Courbet's *L'Atelier du Peintre*. It seems especially fitting however, that the iconographic tradition of still life, a genre dedicated to drawing attention to the lowly, also figures prominently in Witkin's oeuvre. Still life in even its earliest forms, casts its gaze upon the trivial things of life, or what Pliny the Elder called *rhapos*. A painter of such pictures, which according to ancient sources ironically achieved high prices, earned the mocking nickname *rhyparographer*, the painter of "sordid, vile topics."²³ Witkin's prevailing interest in the transgressive and what is marginal in society began with his photographs of carnival 'freaks' and persisted throughout his artistic career. For his studio photographs, Witkin searches for models he calls "physical marvels,"²⁴ people with anomalies ranging from dwarfs to giants, hermaphrodites, bearded women, hunchbacks, victims of tragic accidents or illnesses, amputees, and including transsexuals, sideshow performers, contortionists, corset and bondage fetishists, and so forth. The works resulting

19 Cf. Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, V, 1919, pp. 297-324, here pg. 315.

20 Cf. Germano Celant, *Joel-Peter Witkin: A Retrospective* (exhib. cat.), Zurich 1995, pg. 13.

21 In addition to the art historical tradition of painting, in his book *Disciple & Master*, New York (NY) 2000, Witkin pays tribute to the history of photography by directly juxtaposing his photographic works with the photographs of giants from Henri Cartier-Bresson to Walker Evans, from Weegee to Diane Arbus.

22 A further noticeable recourse in Witkin's images, which may however merely be mentioned here, is the implicit reference to the very earliest photographic images (daguerreotypes, for example), attained in a tedious print-making process. Yet a further reference for Witkin are historical images of anomalies and politically outrageous events: His interest is made manifest in a publication that he edited with forty prints from the private Burns Archive, an important and considerably large collection of vintage prints of medical, post-mortem, and spirit photography, as well as historical photographs of the consequences of war and crime. Cf. Joel-Peter Witkin (ed.), *Masterpieces of medical photography. Selections from the Burns Archive*, Pasadena (CA) 1987.

23 Cf. Bryson 2008 (see note 2), pp. 60-61 and 136; originally in Pliny the Elder, *Natural History*, book XXV.

24 Witkin cited in the afterword to Joel-Peter Witkin, *Gods of Earth and Heaven*, Altadena (CA) 1989.

from the photo shoots celebrate individuals otherwise excluded from visual representation, as can be seen for example in Witkin's version of *Las Meninas* (1987, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg) with the young girl replacing the Infanta Margaret Theresa atop an exposed farthingale, her body composed of thorax, arms, shoulders, neck and head, yet lacking her lower limbs. Another example is *Abundance* (1997, Maison européenne de la photographie, Paris) depicting a woman from Prague who had survived a botched abortion with missing or truncated limbs. She is transformed into an eighteenth-century garden sculpture, adorned with pearls and jewelry, fine cloth and tassels, crowned with the symbols of abundance in a basket. Hence Germano Celant describes Witkin's photographs as a project towards the "transcendence of distinctions," be they of gender, sex or bodily wholeness.²⁵

To conclude this short analysis of Witkin's work, we return a final time to *Feast of Fools*, whose title likewise makes a historical reference to a medieval feast associated with mockery, extravagance and rambunctious behavior. Yet more importantly in this context, it was an occasion where the usually strict social order was thrown to the wind for a couple hours of hierarchical leveling.²⁶ A junior member of the clergy was elected to usurp the roles of the leadership and perform a burlesqued liturgy. An elected Lord of Misrule, often dressed up in women's clothing or wearing a mask, would ride in on an ass singing obscene ditties, carrying foul-smelling incense, playing games and doing quite the opposite of what one does at the church altar. Witkin's choice of title may highlight precisely the consequent current of his work, interested in calling attention to and even undermining the established social norms determined by a structure of differences and dichotomies. Likewise at stake is a testing of the versatility of the domain of art for these explorations, otherwise considered unsightly and not picture-worthy.

Where a discussion about still life began about speaking of its focus on material things, in Witkin's still life, it ends up primarily revolving around what is conventionally excluded from the genre: the human condition and the narrative. What happens in a specific work by Nobuyoshi Araki that includes still life-like elements? Using one of his preferred media, the photo-book, *The Banquet* (or *Shokuji*, published in 1993) (**fig. 2 and fig. 3**) includes over fifty photographic spreads showing close-ups of food and drink consumed by the artist and his wife Yoko before she lost the battle to cancer in 1990. Halfway through the book, a series of pages describes what was eaten and drunk: For example: "January 27 1985: Watching a noon daily TV show: green pepper, rice, radish with small fish, potato and fresh herb miso soup, egg. I prefer rice to bread and milk. Asian ginseng juice. Strawberries: mashed and mixed with sugar and milk. That's how Yoko likes to eat them. Japanese tea." (n.p.) After these diary entries, the photos turn black and white (**fig. 3**), where the text on one of the first black and white pages announces the switch with the following: "After leaving the hospital, she put much more love into cooking meals. Yoko must have known that her life would only last one more month. I used to take color photographs using a macro-lens with a ring flash. Then I switched to monochrome. One table light with a tripod. F32/1 second. I cannot forget the long one-second shutter sound. The meals were a love affair with death." (n.p.)

While *The Banquet* can by no means be identified as belonging directly to the genealogy of western still life tradition, it explores topics that have consistently been a staple of the still life, beginning with its very contents: food and drink. The incredibly tactile materiality of Araki's food photographs remind of the first tension already briefly put forth. The obviously interrupted meal reminds of the pie rests in Heda's breakfast-piece. Our appetites are whet (or ruined?) by the image of for example, the spongy texture of a cake, its creamy white frosting, and shiny taut-skinned red strawberry, yet the perspective and macro-view makes the dessert appear almost alien to us. To use the discourse of fetishism, we find ourselves once again confronted with an ambivalent aesthetic structure familiar to us from still life. The sensual texture and moisture of the egg yolk, the beans, onions, herbs and other unidentifiable chopped vegetables in a dinner soup are tangible, nearly tasteable. Yet the intensity of the haptic space is interrupted by the centerfold of the book. The dominating reflections caused by the strobe flash create a kind of transparent film or shellac preventing access to what would provide us with life and sustenance, putting distance between the subject and desired object.

The second tension is strongly dependent on the narrative aspect that Araki includes in his photo-book: a conflict between the life-giving substance, presented in all its sensuality and the poignant narrative

25 Celant 1995 (see note 20), pg. 9.

26 Cf. the entry Feast of Fools, in: *The Concise Oxford Companion to the Theatre*, Oxford Reference Online, URL: <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t79.e1067> (07.05.2012).

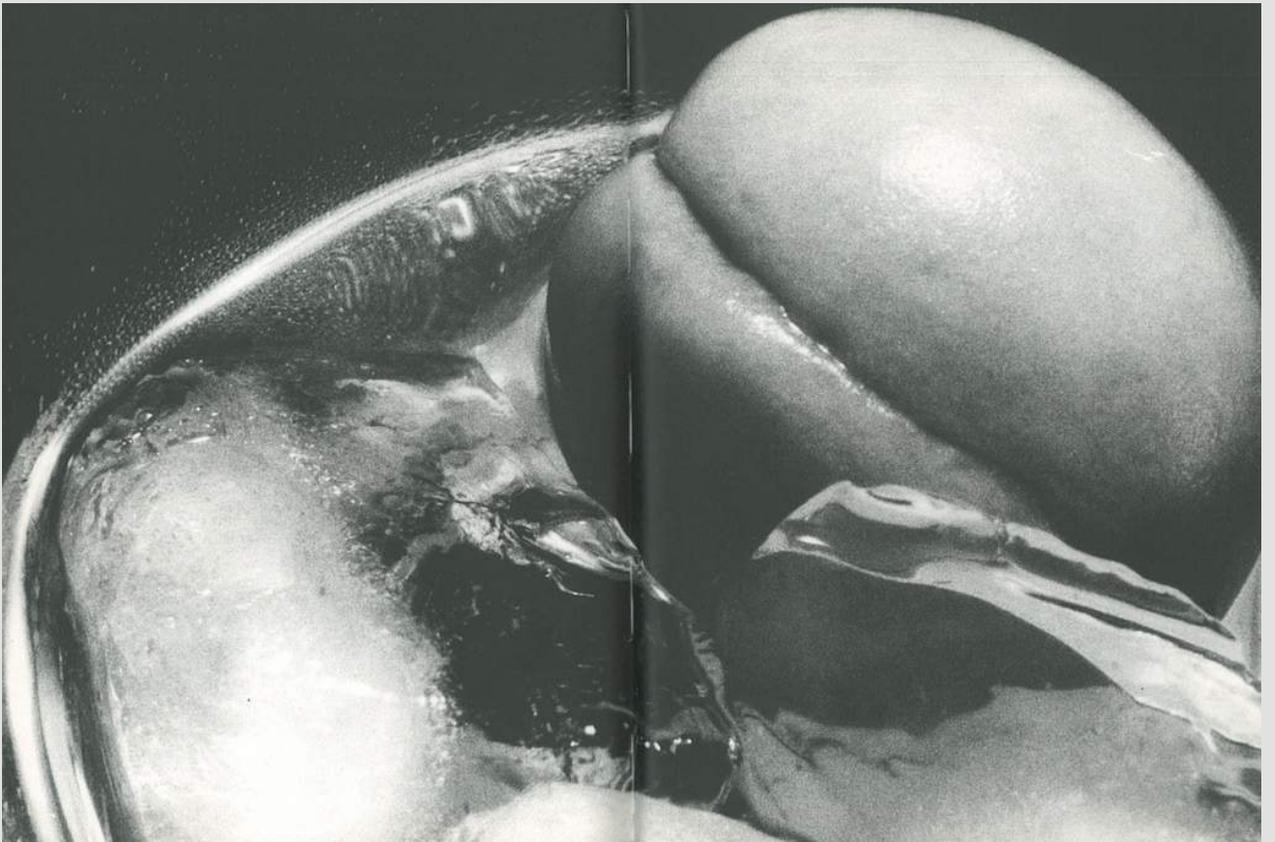


fig. 2 and 3: Nobuyoshi Araki, n.t., color photograph and b/w photograph, no further information available, in: Idem (text)/Katsumi Komagata (design), *Shokuji* (or *The Banquet*), Tokyo 1993, n. p.

that ultimately ends in death. Death is blatantly illustrated by the loss of color simultaneous to his wife fading from life. Food and death are also entangled in an ambivalent relationship: Whereas food is necessary to provide life, as it is eaten, it metamorphoses into the nutrients required for life, but at its own expense. The blurred and unidentifiable dishes gain their own curious life comparable with the unseen mysterious inner workings of the body that determine whether or not we stay alive, and specifically in this case can be read in analogy to the metastasizing cancer within Yoko's body. Beyond associations with the organic forms of the inner body, some of these images quite explicitly evoke associations with genitalia making a discussion about the tension between *libido* and *mortido*, *eros* and *thanatos* inevitable.

Another one of Araki's perhaps more commonly known photo-books bearing the title *Erotos* (published in 1993), an obvious portmanteau of the opposing forces, testifies to his interest in an embrace of both the entangled drives (*Triebe*) of life and death juxtaposing close-up erotically-charged images of decaying fruit, flowers, insects, mouths, genitals, couples engaging in sexual activity, etc. To use Japanese notions, Araki's photographs operate at the border of *ku*, or the void and the sexual energy of *iro*.²⁷ This is consistent with Araki's prevailing interest, his endeavor through the time-based medium of photography to, in his own words: "observe life as well as death embraced in life, or life embraced in death."²⁸ He expresses the closeness he feels to "the void – the realm of death" with each clicking noise of the camera's shutter and sees the potential of medium of photography as "going to and fro between life and death."²⁹

Despite his professional training at Dentsu, one of the largest commercial advertising companies in the world, Araki's photographs reject the high-gloss, retouched aesthetic, instead manifesting a documentary or snapshot quality. True to the primary concern of the still life genre, his main focus remains the things of everyday life, with consistent appearances of flowers, objects, and still life-like arrangements in his home or his Tokyo neighborhood. Yet in contrast to the still life, Araki suggests that each captured subject innately contains a narrative essence, which he hopes to vividly return to life with his photograph.³⁰

Inspired by the literary genre of diaries, Araki compares his photographs, or "I-photography" to the "I-novel": the recording of daily reality, in which fiction may or may not be embedded.³¹ In dedication to a certain realism, rejecting what he calls "fake photographs" and out of love for his wife, he published the world-renowned *Senchimantaru na tabi* (also known as *Sentimental Journey*) a collection of photographs taken during their honeymoon in 1971. *Sentimental Journey* was republished together in 1990 in a single book bearing the title *Senchimantaru na tabi: Fuyu no tabi* (or *Sentimental Journey: Winter Journey*) including a series of photographs taken before Yoko's passing. The story as a whole tells of a young couple beginning on life and love's adventure and ends with her untimely death. The photograph in this case becomes the epitome of a *memento mori*, taking on the function of the fetish as described above: both preserving his wife in a photograph, yet incapable of replacing her presence in life. About his process in taking these photographs, Araki reinforces the tension: "I found consolation in unmasking lust and loss, by staging a bitter confrontation between symbols."³²

Concluding this brief overview of some still life aspects in Araki's work, it is necessary to mention just a few words about the flowers that recurrently appear as a *leitmotif* throughout Araki's work, consolidated for example in *Sensual Flowers*, another photo-book published in 1997. Granted, flowers constitute a staple of the conventional still life, but must first and foremost be considered in the cultural context of the Japanese art of arranging flowers and branches: *ikebana*. Its practice, spiritual in nature, focuses on creating balance, harmony and form, and the ephemeral quality of the flower is deliberately included in the arrangement, with buds, open blooms and withered leaves.³³ Not unlike Araki's general preoccupation, the *ikebana* tradition is characterized by two main aspects: On the one hand, its roots

27 Tanaka Yuko, Japan in Araki's World, in: Akiko Miki/Yoshiko Isshiki/Tomako Sato (eds.), *Nobuyoshi Araki. Self, Life, Death*, London 2005, pp. 546-548.

28 Araki in an interview with Hans Ulrich Obrist in 2001, in: Miki/Isshiki/Sato 2005 (see note 27), pg. 254.

29 Araki cited in: Miki/Isshiki/Sato 2005 (see note 27), pg. 645.

30 Cf. Ibid, pg. 529.

31 Araki in an interview with Jérôme Sans, in: Nobuyoshi Araki, *Araki*, Hong Kong 2007, pg. 9.

32 Araki cited in: Miki/Isshiki/Sato 2005 (see note 27), pg. 23.

33 Japan: Flower Arrangement, in: *Grove Art Online. Oxford Art Online*, URL: <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T043440pg31> (19.05.2012).

may be traced to the animist Shinto tradition, which understands the flowers as ensouled, living beings. On the other hand, the flowers and branches are associated with death serving as an offering while paying respects to departed ancestors.³⁴

Analogies in both Araki's and Witkin's work may not only be found in the recognizable forms of still life. Beyond form, the topos of the still life lends itself as an ideal model for their artistic explorations. Firstly, both photographers are interested in what is excluded from visual culture: the trivial, *rhopos*, as well as what is considered *rhyparos*, vile and sordid: This ranges from candid photographs of the dirt and grime of the city to meals, flower bouquets, or plastic dinosaur toys in the intimate sphere of the private home in Araki's work; from fetish or other generally taboo sexual practices to the open celebration of transsexual or unusual bodies in the staged and manipulated photographs by Witkin. What remains allegorical or "hidden symbolism" in the traditional still life becomes vastly more explicit and poignant in Araki's and Witkin's images. Almost inevitably in the move towards a more verbatim *memento mori*, the inclusion of the human form and narrative, what would normally be seen as the antithesis to the still life, is affirmatively reinserted. Both photographers employ the field of art as the discursive space where boundaries may be transgressed, and where that which is expelled or ignored in our society is forced back into visual culture.

34 Cf. Yuko 2005 (see note 27), pg. 548.

Literature

Nobuyoshi Araki, *Shokuji (The Banquet)*, Tokyo 1993.

This is the artist book that I refer to in this paper as merely one example of still life-like themes in Araki's large body of photographic work, with a myriad of other individual photographs or books dedicated to the motifs of flowers, plastic dinosaurs or various found objects in the city landscape.

Germano Celant, *Joel-Peter Witkin: A Retrospective*, (exhib. cat.), Zurich 1995.

This extensive exhibition catalogue includes numerous reproductions of Witkin's photographic works and is accompanied by a text outlining Witkin's artistic path, highlighting and interpreting central aspects of and themes in his work.

Hal Foster, The Art of Fetishism: Notes on Dutch Still Life, in: Emily Apter/William Pietz (eds.), *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca (NY) 1993, pp. 251-65.

Foster's article uses the discourse of fetishism to negotiate the noticeable ambivalences in Dutch seventeenth-century still life painting.

Christian Metz, Photography and Fetish, in: *October*, 34, 1985, pp. 81-90.

In addition to Foster's use of the notions of fetishism in the analysis of still life painting, Metz's argumentation demonstrates how the fetish is relevant for a discussion about photographs and photography.

Paul Martineau, *Still Life in Photography*, Los Angeles (CA) 2010.

This recent, albeit very mini, publication is an example of one of the few publications to date dedicated specifically to the notion of still life in photography.

Notizen zu einer Neubewertung zweier nächtlicher Brandlandschaften in der Nachfolge des Hieronymus Bosch

Laura Ritter

In meiner im Februar 2013 an der Universität Wien eingereichten Diplomarbeit habe ich die Attribution zweier Gemälde des Kunsthistorischen Museums in Wien, die seit dem 19. Jahrhundert als Werke des Herri met de Bles gegolten haben, in Frage gestellt und eine Abschreibung vorgeschlagen.¹ Da eine Urheberschaft des Herri met de Bles weder über eine maltechnische bzw. ikonographische Bildanalyse noch über die Provenienz überzeugend nachgewiesen werden kann und die Gemälde aufgrund der mangelnden Aufarbeitung ihres Entstehungskontextes generell keine persönliche Zuschreibung zulassen, müssen die Bilder vorerst als Schöpfungen anonymer niederländischer Meister aus der Mitte des 16. Jahrhunderts eingeordnet werden.² Diese in der Arbeit vorgeschlagene Korrektur wurde mittlerweile ins Inventarverzeichnis des Museums übernommen. Im Folgenden sollen einige zentrale ikonographische Aspekte dieser autorschaftlichen Neubewertung näher ausgeführt und dabei die angewandte Methodik vorgestellt werden.

Im Konkreten handelt es sich bei den Werken um zwei Tondi, die eine *Versuchung des Heiligen Antonius* (**Abb. 1**) bzw. eine *Hölle* (**Abb. 2**) zeigen und beide der reichen Nachfolge des Hieronymus Bosch angehören. Vor allem die Art und Weise, in der die beiden Gemälde auf die Werke dieses, für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts so zentralen Künstlers rekurrieren, lässt Schlüsse über das ästhetische und stilistische Verständnis ihrer Urheber zu. Ausgehend von den beiden Wiener Tondi wird auf die Vorlagen Boschs zurückgeblickt und die jeweilige Qualität des Rückbezuges untersucht werden.³ Es

1 Die erstmalige Zuschreibung an Herri met de Bles tätigte Ludwig Scheibler im Jahr 1887. Vgl. Ludwig A. Scheibler, Über altdeutsche Gemälde in der kaiserlichen Galerie zu Wien, in: *Repertorium für Kunstwissenschaften*, 10, 1887, S. 271-305, hier S. 279.

2 Für eine umfassende Darstellung der relativ geringen Menge an wissenschaftlicher Literatur über die Gemälde und eine detaillierte Diskussion der Attributionsfrage in Bezug auf Herri met de Bles vgl. Laura Ritter, *Zwei nächtliche Brandlandschaften in der Nachfolge des Hieronymus Bosch* (unpubl. phil. Dipl.), Wien 2013.

3 Der in der Bosch-Literatur durchaus übliche Terminus „Qualität“ oder auch die im Folgenden mehrfach erwähnte Kategorie des



Abb. 1: Anonymer niederländischer Meister, *Versuchung des Heiligen Antonius*, um 1550, Öl auf Eichenholz, Ø 16 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, © Katharina Hinterlechner und Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 2: Anonymer niederländischer Meister, *Hölle*, um 1550, Öl auf Eichenholz, Ø 32 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, © Katharina Hinterlechner und Kunsthistorisches Museum Wien.

soll dabei gezeigt werden, dass die Vorlagen des s'Hertogenboscher Meisters, vor allem in Hinblick auf dessen komplexe Gestaltungsprinzipien, in den beiden Bildern auf jeweils sehr unterschiedliche Weise aufgegriffen werden, was meiner Meinung nach eindeutig auf zwei verschiedene Maler als Autoren schließen lässt.

Die kunsthistorische Bedeutung Hieronymus Boschs (ca. 1450-1516) ist, vor allem in Hinblick auf die reiche Nachfolge, die seine Werke fanden, kaum zu überschätzen. Bereits im frühen 16. Jahrhundert gab es eine große Zahl an Nachahmern und Kopisten, die die Bilderfindungen des Meisters einmal mehr, einmal weniger originalgetreu aufgriff und sich dabei vor allem auf jene Sujets beschränkte, die in Form und Inhalt der Diablerie zuzurechnen sind. Der sich just zu dieser Zeit entwickelnde Kunstmarkt ermöglichte und bedingte die Produktion einer großen Zahl von Werken und ihre Vermarktung an eine neue und reiche Klasse von Bürgern, die nun nicht mehr als Auftraggeber, sondern lediglich als Käufer fungierten. Der US-amerikanische Kunsthistoriker Larry Silver führt die große Zahl an nachahmenden oder imitierenden Werken, die in dieser Zeit entstanden, einerseits auf die große Beliebtheit von Boschs Kompositionen und andererseits auf ihre Absatzfähigkeit zurück: „That there were so many imitators, is not only testimony to Bosch's popularity but also to his marketability, which is not the same thing. Bosch was unique and distinctive, but he was patiently imitable.“⁴ Die Konditionen dieses neuen Kunsthandels zeigen dabei deutlich, dass die ikonographische Nähe zu den Werken des s'Hertogenboscher Meisters einen zentralen Faktor für den Marktwert eines Gemäldes darstellte.

Die Versuchung des Heiligen Antonius

Diesem Kontext entstammen auch die beiden hier behandelten Gemälde. Beginnend mit der *Versuchung des Heiligen Antonius* sollen nun einige konkrete Bezugnahmen der Wiener Tondi auf Boschs Werke aufgezeigt werden.

Um die Orientierung zu erleichtern, folgt zunächst eine kurze Bildbeschreibung: Mit einem Durchmesser von nur 16 Zentimetern handelt es sich bei der *Versuchung des Heiligen Antonius* um eine sehr kleine Tafel. Antonius ist links in der vordersten Bildebene mit Bibel, Rosenkranz und Kreuz ausgestattet dargestellt. Er wird von einem riesenhaften Unterkörper hinterfangen, auf dem zwei Plattformen und ein dudelsackartiges Instrument ruhen. In der Mitte sind zwei Dämonenwesen zu erkennen – eines reitet rückwärts auf einem Ochsen, das andere schenkt Wein aus einem Krug ins Leere. Hinter den zwei Gestalten öffnet sich das Maul einer monströsen Fratze. Am äußeren rechten Bildrand wird die fleischliche Versuchung des Heiligen thematisiert: Eine nackte Frauengestalt spielt mit dem durchsichtigen Ende eines langen, hellen Schleiers, der locker über den hinter ihr stehenden Baum geworfen ist. Sie wendet sich mit scheinbar liebevollem Blick und offener Körperhaltung dem Heiligen zu. Im Hintergrund der linken Seite deuten eine kleine Brücke, ein einfaches Tor und eine Kapelle den Beginn eines Dorfes an, das in Brand steht. Grell schlagen rote Flammenbündel und schwarze Rauchwolken hinter der Kapelle hervor, die kleinen Fenster der Apsis leuchten rot im dahinterliegenden Feuerschein. Im rechten Hintergrund sind drei Figuren zu sehen, die das brennende Dorf fluchtartig verlassen haben und eine kleine Brücke überqueren. Konstitutiv für den Bildeindruck ist der große, kantige Berg, der sich ganz im Hintergrund über der Szenerie erhebt. Die drei fensterartigen Durchbrüche und die gezackten Konturen der Felsen generieren ein dramatisches Licht- und Schattenspiel und erwecken auch hier den Eindruck eines lodernnden Feuers in nicht allzu weiter Entfernung. Im Zenit des Tondos ist Antonius ein zweites Mal dargestellt, wie er von Dämonen in die Luft getragen und gepeinigt wird.

Anhand des zentralen Gebäudes dieser *Versuchung* lässt sich eine grundlegende gestaltungsprinzipielle Übernahme durch ihren Urheber aus Boschs Œuvre erörtern. Unmittelbar hinter den Figuren in der vordersten Bildebene scheint ein Ungetüm aus dem Boden herauszuwachsen. Mit hell ausgeleuchteter Stupsnase, blutroten Schlitzen in den Wangen und einem fehlenden Schneidezahn linst mit seinen riesenhaften Augen schräg auf den links sitzenden Antonius. Der Eindruck des organischen Wachsens wird durch den mit Löchern übersäten Ansatz eines Gebildes verstärkt, das rechts hinter dem monströsen Kopf wabenartig aus dem Boden hervorgeht. Darüber erhebt sich ein dreistöckiges, turmartiges

„Verstehens“ ist hier im Sinne einer vertiefenden Auseinandersetzung mit dem Vorbild und einer selbstständigen Weiterentwicklung bestimmter ikonographischer Konzepte zu verstehen und spiegelt nicht das subjektive Empfinden der Autorin wieder. Vgl. dazu Gerd Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Studien zu seiner Rezeption im 16. Jahrhundert*, Berlin 1980.

⁴ Larry Silver, *Second Bosch. Family Resemblance And The Marketing Of Art*, in: Reindert Falkenburg u.a. (Hg.), *Kunst voor de markt / Art For The Market 1500 – 1700. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 50, 1999, S. 31-58, hier S. 49.

architektonisches Gebilde. Dessen unterste Ebene ist von Rundbogenfenstern durchbrochen, in der Mitte ist eine einzelne Fledermausgaube zu sehen und die Spitze wird von einem komplexen Konstrukt gekrönt, das sich aus ansteigenden Rampen schneckenförmig nach oben windet. Die Tatsache, dass das Geschoß mit den Fenstern dieselbe amphibienartige Schuppung aufweist wie der Kopf davor, lässt auf eine Zusammengehörigkeit der beiden Teile schließen. Einen weiteren Anhaltspunkt in diese Richtung gibt außerdem der riesenhafte behaarte Arm, der sich aus dem rechten Fenster des Turmes mit langen klauenartigen Fingern auf den aufgesperrten Rachen zubewegt. Arm und Schuppung legen es den BetrachterInnen nahe, den Kopf als Körperteil eines Wesens zu interpretieren, das das Felsengebäude einsiedlerkrebsartig bewohnt. Das Motiv des Turmes stellt klare Bezüge zur sogenannten *Kürbisarchitektur* Boschs her. Gemeint sind in ihrer Materialität unklar definierte Gegenstände und Bauten, wie sie etwa im Hintergrund des rechten Flügels von Boschs *Versuchung des Heiligen Antonius* in Lissabon⁵ zu sehen sind. Daniela Hammer-Tugendhat spricht von einer Bosch eigenen „Ambivalenz in der stofflichen Charakterisierung“⁶ und meint damit wohl des Meisters Spiel mit der Erwartungshaltung der BetrachterInnen. Sie führt das rote, vegetabile Element aus dem Vordergrund von Boschs *Der Heilige Hieronymus* in Gent⁷ als erklärendes Beispiel an: Während der weißliche Stängel des roten Gebildes, das vor dem Heiligen im Wasser treibt, eindeutig auf eine Pflanze hinweist, widersprechen Form und Oberflächenstruktur der Kugel dieser Annahme. Der für eine Frucht eigentlich zu große Umfang des Objektes führt außerdem zu einer Störung der konventionellen Größenverhältnisse. Boschs Fähigkeit, die Dinge äußerst realistisch darzustellen, führt in dieser absurden Kombination ihrer Eigenschaften zu einer Irritation der BetrachterInnen, die mit dem Eindruck des Unheimlichen verbunden ist. Die Synthese verschiedener real existierender Dinge führt in Verbindung mit dem für Bosch typischen Realismus zu einer tiefen Verunsicherung der BetrachterIn.⁸ Genau diesen Mechanismus greift der Maler der Wiener *Versuchung des Heiligen Antonius* auf, wenn er den Turm im Zentrum des Tondos mit denselben Schuppen versieht wie die riesenhafte Fratze davor. Die BetrachterInnen sind sich über Stofflichkeit und Zusammenspiel zwischen Kopf und Turm im Unklaren, was einen ähnlichen Effekt erzielt wie Boschs rote Kugel. Die Fähigkeit des Malers des Wiener Bildes, solche komplexen Gestaltungsprinzipien aufzunehmen und in seinen Bildern umzusetzen, deutet klar auf einen Künstler hin, der Bosch und dessen Werke nicht nur kannte, sondern auch auf profunde Weise verstand.

Auch die Erzählstruktur des Antonius-Tondos hält sich eng an jene in Boschs Lissabonner Triptychon: In beiden Werken findet sich die gleichzeitige Darstellung mehrerer Antoniusfiguren, die parallel zueinander im selben Handlungskontinuum koexistieren. Während Antonius bei Bosch insgesamt viermal in verschiedenen Szenen dargestellt ist, findet er sich im Tondo zweimal. In so kleinen Gemälden wie der Wiener Tafel ist diese Art der simultanen Darstellung aufgrund des schieren Platzmangels sehr unüblich. Die Tatsache, dass der Maler des Wiener Bildes dieses Narrationskonzept dennoch übernommen hat, kann ebenfalls als Indiz für seine enge Orientierung am Vorbild Bosch gewertet werden.

Ein markantes Merkmal vieler früherer Antoniusversuchungen in der Nachfolge Boschs ist die Vielfalt an Mischwesen und Dämonen, die sich um den meist in kleinem Maßstab wiedergegebenen Heiligen regelrecht tummeln. Beispielhaft sei hierfür eine *Versuchung des Heiligen Antonius* erwähnt, die sich heute in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen in Berlin befindet.⁹ Die wenig bedrohlichen Teufel sind hier mehr damit beschäftigt, die Welt zu erfüllen, als dass sie sich direkt auf die Figur des Heiligen beziehen, um ihn unmittelbar in Versuchung zu führen. Dies führt in vielen Fällen zu einer Verharmlosung der Darstellung. Das beschauliche Interesse am Einzelmotiv löst nach und nach komplexe theologische Programme, wie sie noch in Boschs Lissabonner Altar im Vordergrund standen, ab.¹⁰ Antonius wird

5 Vgl. Hieronymus Bosch, *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, o.A., Öl auf Holz, 131 x 238 cm, Lissabon, Museu Nacional De Arte Antiga, in: Larry Silver, *Hieronymus Bosch*, München 2006, S. 220-221, Abb. 171.

6 Daniela Hammer-Tugendhat, *Hieronymus Bosch. Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien*, München 1981, S. 110.

7 Vgl. Hieronymus Bosch, *Der Heilige Hieronymus*, o.A., Öl auf Holz, 81 x 61 cm, Gent, Museum Voor Schone Kunsten, in: Silver 2006 (zit. Anm. 5), S. 46, Abb. 34.

8 Vgl. Hammer-Tugendhat 1981 (zit. Anm. 6), S. 110-114.

9 Vgl. Anonymer niederländischer Meister, *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, o.A., Öl auf Holz, 44 x 26,5 cm, Berlin, Staatliche Museen, in: Michael Philipp (Hg.), *Schrecken und Lust. Die Versuchung des heiligen Antonius von Hieronymus Bosch bis Max Ernst* (Ausst. Kat.), München 2008, S. 113.

10 Vgl. zur Interpretation des Lissabonner Altars beispielsweise Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Baden-Baden 1965, S.134-163; Walter S. Gibson, *Hieronymus Bosch*, Frankfurt 1974, S. 138-152; Roger H. Marijnissen, *Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk*,

nicht mehr als Nachfolger Christi in leidender Pose dargestellt, sondern als gemütlicher alter Mann, der von komischen kleinen Gestalten umgeben ist. Eine Ikonographie, die die BetrachterInnen mit Angst und Grauen erfüllen und zur *imitatio* bewegen sollte, wurde in der Bosch-Nachfolge allmählich zur Gelegenheit zum lustvollen Betrachten von teuflischen Absonderlichkeiten. Nicht so im Falle des Wiener Tondos: Trotz des kleinen Formates behält das Gemälde seine beängstigende Atmosphäre. Die dargestellten Dämonen beschränken sich nicht darauf, durch ihre reine Anwesenheit zu imponieren. Jede der dargestellten Figuren hat eine Aufgabe im Versuchungsgeschehen, jede Handlung hat eine bestimmte Funktion für die Bilderzählung. Die von Larry Silver beschriebene „kraftvolle Kombination von Narrativem und Empfinden“¹¹, die so typisch für Boschs Werk ist, kommt auch hier zur Anwendung. Mehrere erzählerische Einzelhandlungen wecken das Interesse der BetrachterInnen, durch ihren inneren Zusammenhang wird aber gleichzeitig das Hauptthema des Gemäldes – das Leiden des Antonius’ – betont und auf einer emotionalen Ebene verständlich.

Anhand dieser drei ausgewählten Beispiele wird ersichtlich, dass sich der Meister der Wiener *Versuchung* in gestaltungsprinzipieller Hinsicht sehr eng an sein Vorbild Bosch gehalten hat: Der Maler verstand die hohen bildtheoretischen Ansprüche des s’Hertogenboscher Meisters und interpretierte sie in seinem Kontext überzeugend neu. Es ist daher davon auszugehen, dass er ein oder mehrere Gemälde Boschs im Original kannte bzw. Zugang zu relativ originalgetreuen Reproduktionen hatte.¹²

Die Hölle

Auch hier soll zunächst eine kurze Bildbeschreibung den Einstieg in das Gemälde erleichtern: Mit einem ungefähren Durchmesser von 30 Zentimetern ist die *Hölle* zwar fast doppelt so groß wie die *Versuchung des Heiligen Antonius*, im Vergleich zu anderen Werken der Zeit handelt es sich aber auch hier um ein eher kleines Gemälde. Von einem leicht erhöhten Standpunkt aus blicken die BetrachterInnen auf eine nächtliche Landschaft, die mit zahlreichen Einzelszenen übersät ist. Aufgrund der großen Vielfalt und Unüberschaubarkeit des Dargestellten braucht das Auge einige Zeit, um sich im Gewirr der Figuren und Formen orientieren zu können. Die vorderste Bildebene mit ihrem felsigen Untergrund wird von mehreren anthropomorphen Wesen bevölkert. Unmittelbar hinter diesen Gestalten rollt ein von einem Ochsen gezogener Wagen gemächlich auf einen Eingang zu, der unter dem hochgeklappten Visier eines Helmes hindurch in dessen Inneres führt. Drei Menschen und einige tierische Kreaturen werden von dem höllischen Gefährt im wahrsten Sinne ihrem Schicksal zugeführt. Die abgetreppte, helle Wand hinter der Wagengruppe fungiert zum einen als Folie, vor der sich das dunkle Gefährt und seine Insassen besonders stark abheben, und zum anderen als Trennlinie zwischen Vorder- und Mittelgrund. Unmittelbar hinter dieser Mauer ist ein fast unüberschaubares Gewirr an anthropomorphen und zoomorphen Wesen auszumachen, die auf verschiedenste Art agieren und interagieren. Generell kann die Szenerie als Höllenspfuhl beschrieben werden, als Chaos aus nackten menschlichen Leibern, deren Körperteile nur fragmentarisch beleuchtet sind. Dieses Figurengewirr zieht sich, hinterlegt von einem dunkelbraunen, felsigen Untergrund, von ganz rechts hinter dem Helm bis zum linken Bildrand. Links im Mittel- und Hintergrund finden sich zwei weitere Architekturen, die an eine Gondel bzw. an eine Laterne erinnern und von einigen Teufeln zur Folter der verdammten Seelen verwendet werden. Unmittelbar dahinter verläuft ein schmaler, gräulich-grüner Fluss, der sich zur Bildmitte hin zu einem kleinen See verbreitert. In dessen Zentrum schwimmen zwei kleine Holzschiffe mit weißen Segeln, in denen zwei riesenhafte menschliche Beine in schwarzen Stiefeln und kurzen, roten Hosen balancieren. Anstelle eines Oberkörpers befinden sich darüber zwei runde Plattformen; die Spitze der Konstruktion bildet ein weiteres dudelsackähnliches Mischwesen, das sich gewissermaßen selbst auf seiner flötenartigen Nase spielt. Der Hintergrund ist von den Silhouetten schwarzer, ruinöser Gebäude geprägt, die sich dunkel vor dem hell erleuchteten Brandhintergrund abheben. Am äußeren linken Bildrand erhebt sich schließlich ein zackiges Felsenmassiv über der Szenerie; die dahinter auflodernden Flammen zeigen ein großes Feuer an.

Mit den vorbildhaften Werken Boschs geht der Maler des Wiener *Höllen-Tondos* sehr anders um als

Antwerpen 2002, S. 154-209; Silver 2006 (zit. Anm. 5), S. 218-234; Stefan Fischer, *Hieronymus Bosch. Malerei als Vision, Lehrbild und Kunstwerk*, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 385-323.

11 Silver 2006 (zit. Anm. 5), S. 91.

12 Zur Frage der Aufbewahrungsorte und Zugänglichkeit von Boschs Gemälden im frühen 16. Jahrhundert vgl. Ritter 2013 (zit. Anm. 2), S. 19-21.

jener der *Versuchung des Heiligen Antonius*. Er hat die grundlegenden Gestaltungsprinzipien des Meisters kaum verstanden und beschränkt sich in weiten Teilen auf versatzstückhafte Motivübernahmen. So hat die Hölle bei Bosch immer einen ausgesprochen landschaftlichen Charakter; das heißt, es ist den BetrachterInnen immer möglich, sich räumlich in den Höllentopographien des Meisters zu orientieren. Alle Höllendarstellungen Boschs weisen ein Gewässer auf, sei es nur ein kleiner Tümpel, wie in der Hölle der Tischplatte mit den sieben Todsünden und den vier letzten Dingen in Madrid, oder ein ausgedehnter See, wie im Hintergrund des Höllenflügels des *Gartens der Lüste*.¹³ Die Wasserflächen sind dabei immer durch Darstellungen von Booten, Schwimmenden, Schlittschuhfahrenden oder Ähnlichem klar als solche ausgewiesen, ihre Grenzen eindeutig definiert. Für die zeitgenössischen niederländischen BetrachterInnen, denen die seit Jan van Eyck so populären realistischen Landschaftsdarstellungen wohl nur allzu gut bekannt waren, muss diese Verweltlichung der Unterwelt auch einen Schritt in Richtung eines größeren Realismus' bedeutet haben. Der Meister der Wiener *Hölle* hat ebenfalls versucht, seiner Darstellung einen landschaftlichen Charakter zu verleihen. Anders als bei Bosch ist der dargestellte Raum aber nur sehr unklar definiert. Es erschließt sich den BetrachterInnen beispielsweise nicht auf den ersten Blick, wo die Grenzen des im Zentrum des Bildes gemalten Sees anzunehmen sind. Auch in Bezug auf das Festland hatte der Maler der Wiener *Hölle* offenbar einige Probleme mit der Darstellung einer überzeugenden Raumlogik: So zieht sich etwa der im rechten Vordergrund hinter dem Helmtor ansteigende Hügel bis in den Hintergrund, wo er plötzlich zur planar Fläche wird, die auf das im Gegenlicht erstrahlende Tor im rechten Hintergrund zuläuft. Um diese Situation realistisch erscheinen zu lassen, müsste der Hügel im Vordergrund etwa auf der Höhe der Helm-Laterne eine durch Beleuchtung oder Figureneinsatz betonte Kante aufweisen. Die Fläche rechts zwischen dem Helm und dem Galgen im Mittelgrund verschwimmt aber zu einer unklaren bräunlichen Fläche, auf der die Orientierung schwer fällt. Räumliche Unklarheiten wie diese machen den BetrachterInnen die Assoziation mit den realistischen Weltlandschaften der Zeit schwer und verunmöglichen so den beschriebenen Wahrnehmungsmechanismus, der die Hölle als verweltlichten Ort realistischer erscheinen lässt.

Auch im Umgang mit der Beleuchtung gibt es erhebliche Differenzen zwischen Boschs Höllenbildern und dem Tondo in Wien. Sie sollen anhand zweier Vergleiche kurz aufgezeigt werden. Der Hintergrund des Höllenflügels des *Gartens der Lüste* ist im Wesentlichen durch die schwarzen Umrisse mehrerer Gebäude und Felsformationen bestimmt. Am äußeren linken Bildrand ist eine kleine Mühle zu sehen, deren Mühlrad sich in tiefschwarzen Linien vor dem dahinter liegenden, speziell in diesem Bereich besonders hell gemalten Widerschein der Feuer des Hintergrundes abhebt. Von rechts nähern sich die Silhouetten zweier Gestalten und lenken so den Blick der BetrachterInnen auf das kleine Gebäude. Ein gut vergleichbares Motiv findet sich auch in der Wiener *Hölle*: bei einer der im Hintergrund dargestellten Architekturen handelt es sich auch hier um eine Mühle. Die Ausführung des links am Haus angebrachten Mühlrades illustriert den gewaltigen Unterschied zu Boschs Gemälde hinsichtlich der Lichtführung. Während beim s'Hertogenboscher Meister durch stark gesetzte Lichtkontraste ein allgemeiner Eindruck von Dramatik entsteht, der im Zusammenspiel mit dem hell ausgeleuchteten Bildvordergrund eine große innerbildliche Spannung erzeugt, ist das Rad der Wiener Mühle im selben verschwommenen Branton gehalten wie alle anderen Objekte im äußersten Hintergrund. Zwischen seinen Speichen scheint nur sehr schwach das Licht des helleren Himmels dahinter durch. Auch lenkt das helle Gelb der auflodernden Flammen unmittelbar daneben eher von Rad und Mühle ab, als ihre Umrisse zu betonen. Bosch wählte nicht zufällig ein so feingliedriges architektonisches Konstrukt wie ein Mühlrad, das in seiner Darstellung fast an ein Spinnennetz erinnert – er integrierte es sehr bewusst als ideales Motiv zur Darstellung effektvoller Hell-Dunkel-Kontraste. Beim Meister des Wiener Tondo verkommt das Rad zum reinen Füllwerk und hat seine Funktion als zentrales Element zur Steigerung der Dramatik vollkommen eingebüßt. Der Künstler hat die Mühle als reines Motiv übernommen und Boschs gekonntes System der Lichtinszenierung offenbar nicht verstanden.

Diese Behauptung lässt sich anhand eines anderen zentralen Beleuchtungsprinzips der Höllenbilder Boschs stützen: Es ist die von Hammer-Tugendhat beschriebene Provokation eines Schreckensmomentes bei den BetrachterInnen durch das plötzliche Aufblitzen einzelner Lichter oder Gegenstände aus dem

13 Vgl. Hieronymus Bosch, *Die sieben Todsünden und die vier letzten Dinge*, o.A., Öl auf Holz, 120 x 150 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, in: Silver 2006 (zit. Anm. 5), S. 310, Abb. 240; Hieronymus Bosch, *Der Garten der Lüste*, o.A., Öl auf Holz, 220 x 389 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, in: Silver 2006 (zit. Anm. 5), S. 22-23, Abb. 12.

Dunkel.¹⁴ An keinem Beispiel lässt sich dieser Mechanismus besser aufzeigen als an Boschs Altarflügel mit dem *Sturz der Verdammten* in Venedig.¹⁵ Die Darstellung von tiefschwarzer Dunkelheit, die fast den gesamten oberen Teil der Tafel einnimmt, wird nur an einigen Stellen durch die blitzartig daraus auftauchenden Gliedmaßen von einigen Teufeln und Verdammten unterbrochen. Hammer-Tugendhat spricht von einer „*Fragmentierung der menschlichen Figur durch das Licht* [...]“.¹⁶ Die einzige logische Ursache dieser scheinbar nur für den Bruchteil einer Sekunde so existenten Beleuchtungssituation ist das Auflodern der höllischen Flammen im unteren Teil des Bildes. Der Darstellung wohnt also eine große Momenthaftigkeit inne: Die BetrachterInnen erhalten den Eindruck, sie sähen zufällig genau jenen speziellen Moment, in dem diese Menschen vom Angesicht der Erde in die ewige Hölle fallen. Der Wiener Meister scheint mit der Darstellung des Höllenpfuhls in der Mittelpartie des Tondos an diese Form der partiellen Beleuchtung anknüpfen zu wollen. Er versucht, einzelne Körperteile der zahlreichen Verdammten speziell hervorzuheben, indem er Glanzlichter setzt, die den Eindruck der Beleuchtung durch ein lodernes Feuer erwecken sollen. Dabei ist es allerdings vollkommen unklar, woher dieser Feuerschein kommen soll. Die Brandlandschaft im Hintergrund ist viel zu weit entfernt, um als glaubhafte Lichtquelle zu fungieren, das Feuer auf der Plattform über den Riesenbeinen ist zu klein. Außerdem hat das viel zu hell ausgeleuchtete Umfeld der Szene auch hier den absoluten Verlust jeglicher Dramatik zur Folge. Die Lichtführung führt nicht wie bei Bosch zu einer Fragmentierung der Körper, sondern lediglich zu einer unlogisch wirkenden Beleuchtungssituation.

Und auch in Bezug auf die Erzählstruktur verfolgt der Maler des Tondos eine vollkommen andere Strategie als sein Vorbild Bosch. In der Mitteltafel des *Jüngsten Gerichts* in Wien lässt sich exemplarisch die Erzählweise des s'Hertogenboscher Meisters ablesen:¹⁷ Die dicht bevölkerte vorderste Bildebene zeigt ein gleichwertiges Nebeneinander zahlreicher Figurengruppen, wobei die Handlungen jedes einzelnen Protagonisten eindeutig erkenn- und nachvollziehbar sind. Die räumliche Verteilung über die ganze Bildfläche führt hier aber nicht wie bei vielen Werken der Nachfolge zu einer versatzstückhaften Wirkung der einzelnen Motive, sondern eröffnet vielmehr ein breites Spektrum an Höllenqualen, das anhand individueller Beispiele veranschaulicht wird. Die in Gruppen zusammengefassten Teufel und Sünder haben dabei jeweils eine ganz bestimmte Funktion im Bildgeschehen und beziehen sich in ihrer Mimik, Gestik oder Körperhaltung eindeutig auf die umliegenden Figuren. In einer Art kompositorischer Verkettung sind sämtliche Motive von Boschs *Jüngstem Gericht* miteinander verbunden. Der Meister der Wiener *Hölle* hingegen hat erhebliche Schwierigkeiten damit, alle dargestellten Figuren logisch aufeinander zu beziehen. Räumlich gesehen folgt die Komposition zwar einem s-förmigen Verlauf: Der Blick der BetrachterInnen wird in der vordersten Bildebene mit dem Karren von links nach rechts, durch das Helmtor hindurch, in die Hölle geführt und schweift von dort aus über den Pfuhl, die Gondel und die Menschenbeine zum beleuchteten Tor im Hintergrund. Inhaltlich besteht aber kein Zusammenhang zwischen den einzelnen Partien des Bildes. Auf eine Handlungseinheit wird zugunsten einer losen Streuung einzelner Szenen verzichtet. Während die Figuren des s'Hertogenboscher Meisters stets in einem logischen, inneren Zusammenhang stehen, ist die Wiener *Hölle* eher ein Konglomerat von beziehungslosen Figurengruppen und Individuen, deren hauptsächliche Funktion es ist, die Bildfläche zu bevölkern.

Wie diese Vergleichsbeispiele also verdeutlichen, sind viele Elemente der Wiener *Hölle* zwar bereits in Boschs Werken angelegt, wurden aber vom Meister des Tondos sowohl in motivischer als auch in gestaltungsprinzipieller Hinsicht oft missverstanden. Es wäre aufgrund dieser zahlreichen ikonographischen Divergenzen durchaus vorstellbar, dass sich der Künstler nicht unmittelbar an Boschs Originalgemälden orientierte, sondern in Ermangelung dieser bereits auf andere Werke der Nachfolge als Vorbilder zurückgreifen musste.

Folgerungen

Die Maler der beiden Tondi gehen also sehr unterschiedlich mit ihrem Vorbild um. Während der

14 Vgl. Hammer-Tugendhat 1981 (zit. Anm. 6), S. 68-70.

15 Siehe Hieronymus Bosch, *Der Sturz der Verdammten*, o.A., Öl auf Holz, 87 x 40 cm, Venedig, Palazzo Ducale, in: Silver 2006 (zit. Anm. 5), S. 348, Abb. 272.

16 Hammer-Tugendhat 1981 (zit. Anm. 6), S. 69.

17 Siehe Hieronymus Bosch, *Das Jüngste Gericht*, o.A., Öl auf Holz, 163,7 x 247 cm, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, in: Silver 2006 (zit. Anm. 5), S. 338-339, Abb. 264.

Meister der *Versuchung des Heiligen Antonius* sich noch relativ eng an Boschs Vorlagen und vor allem an die diesen inhärenten Gestaltungsprinzipien gehalten hat, ist der Schöpfer der *Hölle* bereits relativ weit von seinem Vorbild entfernt. Bei ihm tritt das theologische Programm in weiten Teilen hinter die versatzstückhaft aus Werken Boschs übernommene Motivik von Dämonen und Kuriosa zurück. Eine Zuschreibung beider Werke an ein- und denselben Künstler scheint mir daher unmöglich. Anhand einer weiteren Motivübernahme soll dieses Ergebnis nun abschließend gefestigt und die beiden Tondi direkt miteinander verglichen werden.

Beide Wiener Bilder zeigen die bereits beschriebenen abgewinkelten Unterbeine eines riesenhaften Menschen. Sie finden sich ganz links in der *Versuchung des Heiligen Antonius* bzw. im Zentrum der *Hölle*.

In beiden Fällen handelt es sich dabei um indirekte Zitate aus Boschs Werken. Zum einen beziehen sie sich auf den von hinten zu sehenden knienden Riesen auf dem linken Flügel des Lissabonner Altars. Ihm ist das in beiden Wiener Gemälden wiedergegebene, zwischen den Beinen liegende Gitter entlehnt, das den Eingang zu einer dunklen Höhle versperrt. Zum anderen greifen die Tondi den sogenannten *Baummenschen* aus Boschs Höllenflügel des *Gartens der Lüste* auf. Vor allem die Wiener *Hölle* hält sich mit den in Booten stehenden Beinen eng an diese Vorlage. Doch auch in der *Versuchung des Heiligen Antonius* findet sich die auf der Spitze des Gebildes dargestellte Sackpfeife. In der *Versuchung* wie in der *Hölle* stecken die Beine in schwarzen Kniestrümpfen und roten Hosen und bilden die Basis für ein darüber liegendes System aus zwei von Büschen umwucherten Scheiben. In beiden Fällen wird zwischen diesen Scheiben etwas gebraten, während sich darüber eine von drei Wesen umtanzte Sackpfeife befindet. Auf den ersten Blick greifen die beiden Konstruktionen also auf dieselben Quellen zurück und sind sich relativ ähnlich.

Die Tatsache, dass die Riesenbeine als solche aber räumlich jeweils sehr anders in ihrer Umgebung verortet sind, zeigt einmal mehr die großen Unterschiede zwischen den Urhebern der Werke hinsichtlich der Qualität ihres Boschverständnisses. Das zwischen den Beinen liegende Gitter markiert in der *Versuchung des Heiligen Antonius* den Eingang zu einer Höhle, aus deren dunklem Inneren der Kopf eines Teufels herausblickt. Die Verortung des Gebildes am äußersten Bildrand macht eine dahinter-, also teilweise außerhalb des Bildraumes liegende Höhle gut vorstellbar. Im Gegensatz dazu ergibt dasselbe Gitter zwischen den Beinen in der *Hölle* raumlogisch überhaupt keinen Sinn. Sie sind nämlich dort so positioniert, dass sich dahinter räumlich gesehen unmöglich eine Höhle befinden kann. Wie jene des *Baummenschen* im *Garten der Lüste* stehen sie mitten im Wasser in zwei Booten – hinter dem riesenhaften Unterleib kann sich also nur leerer Raum befinden. Trotzdem malt der *Höllen*-Meister dazwischen eine schwarze, höhlenartige Vertiefung, was von profunden Problemen in Bezug auf die logische Darstellung von Räumlichkeit zeugt. Die versuchte Synthese zweier Bosch'scher Elemente führt hier zu einem wenig überzeugenden Motivgewirr.

Die oberflächlich betrachtet also sehr ähnlichen, hinsichtlich ihrer innerbildlichen Logik aber gänzlich verschiedenen Darstellungen lassen keineswegs auf den selben Künstler schließen, sondern zeugen – im Gegenteil – von zwei sehr unterschiedlichen Darstellungskonzepten. Viel wahrscheinlicher als ein gemeinsamer Urheber beider Bilder ist daher die Annahme, dass der Maler der *Hölle* die *Versuchung des Heiligen Antonius* gekannt und unter Berücksichtigung weiterer Bosch-Motive kopiert hat.

Post Scriptum: Auf eine Datierung der Gemälde von Hieronymus Bosch wurde hier aufgrund der starken Kontroversen um ihre zeitliche Einordnung gänzlich verzichtet.

Literatur

Nancy Corwin, *The Fire Landscape. It's Sources And It's Development From Bosch Through Jan Brueghel I, With Special Emphasis On The Mid-Sixteenth Century Bosch „Revival“* (unpubl. phil. Diss.), Washington 1976.

Eine umfassende Sammlung und Ordnung bis dahin unpublizierter, nächtlicher Brandlandschaften des niederländischen 16. Jahrhunderts.

Daniela Hammer-Tugendhat, *Hieronymus Bosch. Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien*, München 1981.

Eine Untersuchung von Boschs Gestaltungsprinzipien und ihrer Vorläufer in der Bildtradition.

Larry Silver, *Hieronymus Bosch*, München 2006.

Ein aktuelles Überblicks- und Standardwerk zu Boschs Gesamtœuvre.

Larry Silver, Second Bosch. Family Resemblance And The Marketing Of Art, in: Reindert Falkenburg u.a. (Hg.), *Kunst voor de markt / Art For The Market 1500 – 1700. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 50, 1999, S. 31-58.

Zur Frage der Auswirkungen des sich entwickelnden Kunstmarktes auf die Bosch-Nachfolge.

Gerd Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Studien zu seiner Rezeption im 16. Jahrhundert*, Berlin 1980.

Das nach wie vor einzige Werk, das sich intensiv mit der Bosch-Nachfolge des 16. Jahrhunderts auseinandersetzt.

Das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg. Zur Baugeschichte eines bedeutenden Wiener Barockbaues

Harald Zinner

Das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg ist eines der ersten wirklich großen, repräsentativen Gartenpalais in Wien, zugleich eines der bedeutendsten. Dies hängt einerseits mit dem Rang des ursprünglichen Bauherrn, des gefürsteten Grafen von Mansfeld-Fondi, zusammen, andererseits mit seinem jungen Architekten Johann Lucas von Hildebrandt, der sich durch seinen ersten Bau auf Wiener Boden ebendort zu etablieren versuchte. Ab den 1690er-Jahren setzte nach Abwehr der unmittelbaren Kriegsgefahr durch die Zweite Wiener Türkenbelagerung verstärkt der Bau von Gartenpalais und –anlagen außerhalb der Wiener Stadtmauer ein. Aufgrund ihrer fortifikatorischen Umschließung konnte sich die dicht verbaute Altstadt nicht mehr weiter ausbreiten, weshalb sich die vornehmlich adelige Bautätigkeit auf die Vorstädte konzentrierte. So entstand innerhalb des letzten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts sowie im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts ein Ring hochbarocker Anlagen vor den Toren der Stadt. Durch das adelige Engagement für Palaisbauten entwickelte sich ein in seiner Quantität und Qualität in Mitteleuropa unvergleichliches Ensemble von adeligen *maisons de plaisance* und Gärten.¹ Die folgende Untersuchung basiert auf meiner Abschlussarbeit über die Genese des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg.² Deren Fokus lag besonders auf Klärung und Darlegung der Baugeschichte dieses Gartenpalais. Ziel war es, nach Archivrecherche und Auswertung der Ergebnisse die Chronologie der komplizierten Baugeschichte von Baubeginn bis zum vorläufig endgültigen Abschluss der Bauarbeiten – sowohl im Bereich des Gartens als auch der Innenausstattung – aufzeigen zu können. Dabei erschien es mir besonders wichtig, auch die Ausgangslage und die historischen Voraussetzungen für einen solchen Bau zu beleuchten, um so ein besseres Verständnis für

¹ Vgl. Hellmut Lorenz, Architektur, in: Günter Brucher (Hg.), *Die Kunst des Barock in Österreich*, Salzburg/Wien 1994, S. 11 – 79, hier S. 31 – 32.

² Siehe Harald Zinner, *Das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg. Die Genese eines barocken Gartenpalais unter Einbeziehung des Milieus der Wiener Adelsarchitektur* (unpubl. phil. Dipl.), Wien 2011.

die Genese des untersuchten Gartenpalais entwickeln zu können.

Die Quellenlage zur Erbauung des Gartenpalais ist in Relation zu vergleichbaren Bauten aus dieser Zeit ausgesprochen gut. Erhalten haben sich nicht nur neun originale Entwurfszeichnungen aus der Hand Hildebrandts, sondern auch zahlreiche zeitgenössische Reisebeschreibungen. All dies lässt uns einen recht genauen Eindruck der Baugeschichte dieses bedeutenden Gartenpalais gewinnen. Besonders wichtig in diesem Zusammenhang ist das Schwarzenberg'sche Zentralarchiv in Böhmisches Krumlov/ Cesky Krumlov. Lange Zeit galt der Bau in der Forschung als Werk Johann Bernhard Fischers von Erlach. Erst 1926 schrieb Dagobert Frey nach einer stilkritischen Analyse der im Schwarzenberg'schen Zentralarchiv aufbewahrten Entwürfe den Bau Hildebrandt zu.³

Ausgangslage

Nachdem der 1668 in Genua geborene Hildebrandt in den Diensten Prinz Eugens von Savoyen als Festungsingenieur tätig gewesen war, begab er sich nach dem Frieden von Vigevano mit den kaiserlichen Truppen nach Wien, wo er Ende 1696 mit 28 Jahren ankam.⁴ Sein erster Wiener Auftraggeber, Heinrich Franz Graf von Mansfeld, Fürst von Fondi, kannte Hildebrandt eventuell schon von dessen Tätigkeit als Militäringenieur. Für den jungen Architekten war die Vergabe eines bedeutenden Großauftrages, wie der Bau des Gartenpalais eines ranghohen Militärs, ein entscheidender Karriereschritt, mit dem er sich eine Reputation bei adeligen Auftraggebern verschaffen wollte.

Mit dem Auftraggeberwechsel nach dem Tod des ersten Bauherrn, Graf von Mansfeld, Fürst von Fondi, kam es offenbar auch zu einem Austausch des Architekten. Der neue Bauherr Adam Franz Karl Fürst zu Schwarzenberg präferierte den in seinen Diensten stehenden Johann Bernhard Fischer von Erlach. Dessen Wirken an dem Bau ist allerdings erst recht spät nachweisbar. Als Johann Bernhard starb, übernahm sein Sohn Joseph Emanuel Fischer von Erlach als dritter beteiligter Architekt die Vollendungsarbeiten am nunmehrigen Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg.

Einer der Gründe, warum das Gartenpalais lange Zeit fälschlicherweise Fischer von Erlach Vater zugeschrieben wurde, ist der Stil, dessen sich der junge Hildebrandt bediente. Um Aufträge in der für ihn fremden Reichs- und Residenzstadt zu erhalten, war es wichtig, sich dem Geschmack der hiesigen Auftraggeber anzupassen. Gerade in den 1690er Jahren war Johann Bernhard Fischer von Erlach mit seinen zum Teil ungewöhnlichen, stark dreidimensional gebildeten Entwürfen für Gartenpalais ausgesprochen erfolgreich. Folgerichtig orientierte sich Hildebrandt bei seinem ersten Auftrag in Wien stark an den erfolgreichen Konzeptionen Fischers von Erlach. Allerdings treten bereits bei Hildebrandts erstem großen Auftrag die Differenzen zwischen seinem Persönlichkeitsstil und jenem Fischers von Erlach zu Tage. Hildebrandt kopierte nicht bloß vom zwölf Jahre älteren österreichischen Architekten, sondern formte bereits seiner eigenen Architekturauffassung gemäß um.

Die Konkurrenzsituation in Wien – hervorgerufen durch die Dichte der neu entstehenden Anlagen – war stark ausgeprägt. Das Konkurrenzdenken auf Seiten der Architekten wie auch des Adels gibt folgendes Zitat eindrücklich wieder: „Ich glaube / daß in einer solchen Statt die Vornehmen einer es mit dem andern zu Trutze thun / stattliche Gebäude aufzuführen.“⁵ Gerade im Barock war es üblich, Rangerhöhungen durch Bautätigkeit auszudrücken, so auch im Falle des gefürsteten Grafen von Mansfeld-Fondi, der 1701 zum Hofkriegsratspräsidenten ernannt wurde. Vielleicht war 1697, als der Bau am Gartenpalais begonnen wurde, die Ablöse seines betagten Vorgängers bereits absehbar gewesen. Die Bauzeit – also etwa das letzte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts bis zum Ende des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts – fällt in die Regierungszeit dreier als besonders kunstsinnig geltender Kaiser: Von 1658 an regierte Kaiser Leopold I., nach dessen Tod 1705 erhielt sein ältester Sohn Joseph I. die Kaiserwürde. Als dieser bereits 1711 starb, folgte ihm sein jüngerer Bruder Karl VI. als Kaiser nach, der als Karl III. designierter König von Spanien gewesen war. Unter diesen Herrschern erreichte die barocke Kunst Österreichs in allen Gattungen ein Niveau von internationalem Rang.

Eine standesgemäße Repräsentation war für die Erhaltung des Sozialstatus von großer Bedeutung. Die meisten Adelsfamilien besaßen sowohl ein Palais in der Stadt als auch einen Gartenpalast. Die Entstehung der zahlreichen Adelspaläste ist sicherlich teilweise den Zerstörungen nach der Zweiten Türkenbelagerung zu verdanken, wurde aber auch durch die Steuerbefreiung durch den Kaiser

3 Siehe Dagobert Frey, Das Schwarzenbergpalais in Wien, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 4, 1926 S. 133 – 148.

4 Vgl. Bruno Grimschitz, *Das Belvedere in Wien*, Wien 1946, S. 24.

5 Antonio Bormastino, *Historische Erzählung Von der Kayserlichen Residentz-Stadt Wienn und Ihren Vor-Städten*, Wien 1715, S. 142.

ermöglicht und durch die Rivalität unter den Hofadeligen zusätzlich dynamisiert.⁶ Kaisertum, Adel und Klerus prosperierten, was sich in Mäzenatentum und hier besonders in der Architektur ausdrückte. In dem von Absolutismus, Gegenreformation und großem Reichtum geprägten Umfeld konnte sich die Barockkunst optimal entfalten.⁷ Alles in allem waren die Voraussetzungen für eine kulturelle Blüte also gegeben und in den Vorstädten Wiens setzte rege Bautätigkeit ein.

Vorlagen

Durch den regen Austausch von Bauplänen und Anregungen von mehreren Seiten ist es schwierig, Bauwerke dieser Zeit genuin *einem* Künstler zuzuschreiben. Weiters ist solch ein monographischer Ansatz unpraktikabel; die Baugeschichte der meisten Palais ist komplizierter. So auch beim Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg. Doch zunächst soll jene Architektur kurz charakterisiert werden, an der sich der junge, ortsfremde Architekt Hildebrandt in Wien orientieren konnte. In diesem Zusammenhang lohnt ein Blick auf jene Gebäude, die zum Zeitpunkt von Hildebrandts Eintreffen in Wien gerade fertig gestellt worden waren oder sich gerade in Bau befanden. Die Typologie des Wiener Gartenpalastes wurde zu großen Teilen bereits in den frühen Jahren um 1690 von Johann Bernhard Fischer von Erlach erarbeitet. Wichtig für die Entwicklung dieser Bauaufgabe ist dessen Entwurf für ein „Lustgartengebäude“ beziehungsweise sehr frühe, realisierte Bauten wie das weiter unten beschriebene Gartenpalais Strattmann. Auch die Genealogie des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg ist untrennbar damit verbunden. Dieser „Lustgartengebäude“-Typus Fischers lässt sich bis zur römischen Nachfolge Berninis und dem Umkreis der Accademia di San Luca der Zeit um 1680 – 1684 zurückverfolgen.⁸ Die sogenannte „Mailänder Variante“⁹ aus der Feder Fischers für ein „fürstliches Lustgebäude“ (**Abb. 1**) zeigt die typische Massenverteilung des von Rücklagen flankierten, überhöhten Zylinders mit jeweils abschließenden kubischen Baukörpern und ist bei abweichendem Aufriss auch das Grundkonzept des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg. Fischers „Lustgartengebäude“ ist einer von mehreren frühen Bezugspunkten, auf die seine Gartenpalais der 1690er referieren, die wiederum Anlass zu zahlreichen Variationen gaben. Neben den über Fischer von Erlach vermittelten Ursprüngen im römischen Hochbarock wurden bei der Konzeption für das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg auch Einflüsse der französischen Frühklassik aus der Mitte des 17. Jahrhunderts verarbeitet, wie Louis le Vau Schösser Vaux-le-Vicomte und Raincy oder Turny-en-Bourgogne von Jean Marot.¹⁰ Durch Kupferstiche fand diese Architektur rasch auch in Mitteleuropa Verbreitung. Die etwa gleichzeitig entstandenen Gartenpaläste Leeb und Strattmann stellen jeweils eine sehr früh realisierte Variante von Fischers „Lustgartengebäude“-Typus dar. Beim derzeitigen Stand der Forschung sind diese beiden Bauten Fischers die ältesten Gartenpaläste dieses Typus im Wiener Raum. Das Palais Strattmann wurde ca. ab 1692 – 1697 in Neuwaldegg für den Hofkanzler Theodor Heinrich Graf Strattmann ausgeführt.¹¹ Der Bau ist eine Gruppierung stereometrischer Körper und eine sehr typische Invention seines Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach. Der quer gelagerte Ovalbau im Zentrum kontrastiert mit den flankierenden blockartigen Risaliten.¹² Das Gartenpalais weist hofseitig eine Freitreppe auf, die zum Großen Saal im *piano nobile* führt. Die Treppe ist zweiläufig mit zwei Armen ausgeführt, die das von Arkaden durchbrochene Sockelgeschoß des ovalen Mittelrisalits rahmen. Sehr typisch für die Konzeption von Gartenpalais dieser Zeit ist die stereometrische Baukörperverteilung, die sich aus dreidimensionalen, kontrastierenden Körpern zusammensetzt. Auch hofseitige Freitreppen, die direkt zum *piano nobile* führen, gehören bei dieser Baugruppe zu den wiederkehrenden, charakteristischen Elementen. Doch gab es freilich auch Sonderfälle wie das Gartenpalais Liechtenstein in der Rossau. Aufgrund des hohen Repräsentationsbedürfnisses seines Bauherrn weist der freistehende

6 Vgl. Friedrich Polleroß, Auftraggeber und Funktionen barocker Kunst in Österreich, in: Hellmut Lorenz (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 4: *Barock*, München u.a. 1999, S. 17 – 50, hier S. 39.

7 Vgl. Bruno Grimschitz, Barockarchitektur in Österreich, in: *Monatszeitschrift für Kultur und Politik*, 1, 1936, S. 51 – 60, hier S. 51.

8 Vgl. Hellmut Lorenz, Eine weitere Zeichnung zu Fischers „Lustgartengebäude“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1, 1980, S. 174 – 176, hier S. 174.

9 Mailand, *Racc. Martinelli*, IX, 33.

10 Vgl. Manfred Leithe-Jasper, Das Gartenpalais Czernin auf der Wieden – Ein Frühwerk Johann Lucas von Hildebrandts?, in: *Burgen und Schlösser in Österreich*, 2, 1966, S. 12 – 19, hier S. 15 u. 18, Anm. 33 bzw. 34.

11 Vgl. hierzu Elena Holzhausen, Gartenpalais Strattmann, in: Hellmut Lorenz/Huberta Weigl (Hg.), *Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719)*, Petersberg 2008, S. 138 – 141.

12 Vgl. Lorenz 1994 (zit. Anm. 1), S. 47.

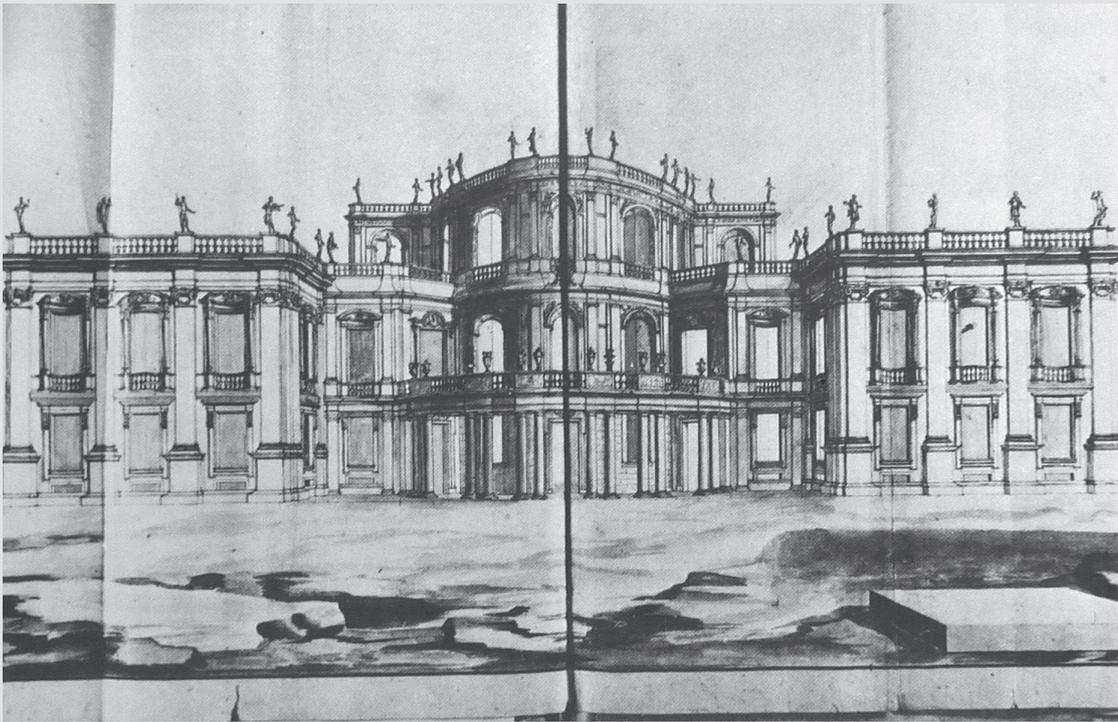


Abb. 1: Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Lustgartengebäude*, sogen. „Mailänder Variante“, um 1680 – 1684, Zeichnung, Maße unbekannt, Mailand, Racc. Martinelli, IX, 33, in: Hellmut Lorenz, Das „Lustgartengebäude“ Fischers von Erlach – Variationen eines architektonischen Themas, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 32, 1979, S. 59 – 76, Abb. 61.

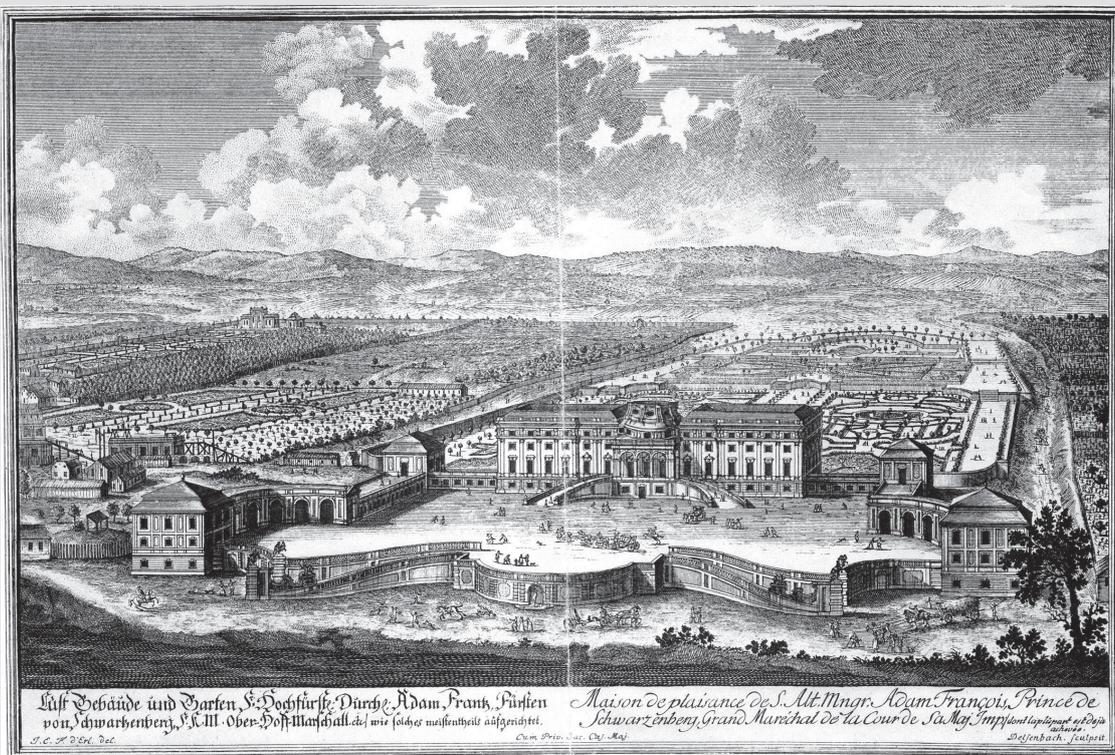


Abb.2: Joseph Emanuel Fischer von Erlach/Johann Adam Delsenbach (Stecher), *Gartenpalais Mansfeld-Fondi*, 1697 – ca. 1730, Kupferstich, Maße unbekannt, Zustand um 1713, Legende nennt Fürst Mansfeld-Fondi als Besitzer, in: Joseph Emanuel Fischer von Erlach, *Prospecte und Abriße einiger Gebäude von Wien ...*, Augsburg 1715/1719, Tafel 28.

Bau von äußerst strenger, blockhafter Wirkung zahlreiche typische Merkmale eines Stadtpalastes auf – wie zum Beispiel zwei große, repräsentative, innenliegende Treppenhäuser – obwohl es sich um einen Gartenpalast handelt.

Stadthistorischer und geografischer Kontext

Zum genaueren Verständnis des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg ist auch der stadthistorische und ursprüngliche geografische Kontext von Bedeutung. Die ehemaligen Wiener Vorstädte, in denen die barocken Gartenanlagen entstanden, liegen in hügeligem, größtenteils landwirtschaftlich genutzten Gelände. Auch zwischen den beiden Vorstädten Wieden und Landstraße befanden sich noch unbebaut gebliebene Gründe. Sie wurden als Wein- und Obstgärten genutzt, auf denen später die Gartenpaläste Fürst Mansfeld-Fondis und Prinz Eugens sowie das Salesianerinnenkloster entstehen sollten. Die Weingärten, die Fürst Mansfeld-Fondi seit dem Herbst 1697 im Bereich von Lampelsbrunn am Rennweg systematisch ankaufte,¹³ umfassten auch mehrere Quellen. Diese sollten für die spätere Errichtung der Wasserkünste im Palaisgarten von nicht geringer Bedeutung sein. Die Hauptachse der Gesamtanlage des Gartenpalais zielt exakt auf die Wasserkunstbastei im südlichen Abschnitt der Wiener Befestigungsanlagen und darüber hinaus fast präzise auf den Stephansdom als *point de vue*. Wie auch die westlich anschließende Wieden liegt dieses Terrain in nach Norden zur Stadt hin abfallender Hanglage. Das Gartenpalais mit dem Ehrenhof und den Nebenbauten wurde über einer natürlichen Geländestufe oberhalb des Wienflusses errichtet.¹⁴ Südlich anschließend erstreckt sich der Palaisgarten über den unteren Bereich des Hanges, der bis zum Laaer Berg ansteigt. Nördlich des Ehrenhofes liegt stadseitig die Zufahrt der Liegenschaft, die sich an der Kreuzung zweier Verkehrsadern befand, nämlich dem Rennweg und der Heugasse (heute Prinz-Eugen-Straße). Der Rennweg ist die Verlängerung eines wichtigen Hauptverkehrsweges der Stadt, der alten Limesstraße.

Baugeschichte

Im Fall des Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg haben sich einige Dokumente erhalten, die die etwas komplizierte Baugeschichte nachvollziehbar machen. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die erhaltenen Quellen und das vergleichsweise reiche Planmaterial hinsichtlich einer Bauchronologie auszuwerten.

Die Baugeschichte verteilt sich auf mehrere Bauphasen. Zum konkreten Baubeginn am Palais fehlen Aufzeichnungen. Wie oben dargelegt, begann der gefürstete Graf Mansfeld-Fondi 1697 mit Grundstückserwerbungen. Mit dem Entwurf des Palaisgebäudes wurde der junge Genueser Architekt Hildebrandt beauftragt und es ist ziemlich sicher, dass er zumindest bis zum Tod Fürst Mansfeld-Fondis 1715 am Gartenpalais tätig war. Aufgrund des im Schwarzenberg'schen Zentralarchiv in Böhmisches Krumau/Cesky Krumlov erhaltenen Planmaterials lässt sich selbst die Planungsphase gut rekonstruieren. Hildebrandt entwarf in einem sehr frühen Stadium der Planungsphase für den oberen Abschluss des Mittelrisalits eine Kuppel- sowie eine Ringkronen-Variante. Dank einer direkt auf das Planpapier angebrachten Klappe an einem eigenhändigen Aufrissplan Hildebrandts zur Hoffassade, der ebenfalls im tschechischen Archiv aufbewahrt wird, sind beide Varianten nachvollziehbar. Schlussendlich wurde keines der beiden Projekte 1:1 realisiert; mit einigen Änderungen folgte man in der Ausführung aber weitestgehend dem Ringkronenprojekt. Die Tatsache, dass sich die Ringkronenvariante auf einer dem Plan hinzugefügten Klappe befindet, könnte ein Indiz dafür sein, dass die Kuppelvariante die ältere ist. 1704 wird der Bau von einem französischen Reisenden samt Garten beschrieben und der Rohbauzustand erwähnt.¹⁵ Spätestens 1715 endet die erste Bauphase, in der das Hauptgebäude im Außenbau fertig gestellt war, jedoch das Interieur in weiten Teilen noch fehlte. Von ausgesprochen großem Wert für die Kenntnis des Baufortschrittes am Ende der Ära Fürst Mansfeld-Fondis ist ein 1715 angelegtes Inventar. Der Grund für diese Inventarisierung des Gartenpalais samt Ausstattung ist der Tod des Auftraggebers Fürst Mansfeld-Fondi am 8. Juni desselben Jahres.¹⁶

Die zweite Bauphase von Palaisgebäude und Garten beginnt nach dem Besitzwechsel an Fürst

13 Siehe Adolf Berger, Das fürstlich Schwarzenberg'sche Gartenpalais am Rennwege in Wien. Denkwürdigkeiten von 1697 – 1735, in: *Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines*, 23, 1886, S. 147 – 198, hier S. 150.

14 Aktenbestand BDA, Beilagenmappe zu GZ 114/28/08, S. 4 – 5.

15 Siehe Casimir Freschot, *Relation von dem Kayserlichen Hofe zu Wien ... aufgesetzt von einem Reisenden im Jahre 1704*, Köln 1705.

16 Das gesamte Inventar findet sich bei Berger 1886 (zit. Anm. 13), S. 161 – 162.

Schwarzenberg 1716. In diesem Jahr erwarb Adam Franz Karl Fürst zu Schwarzenberg den Besitz von den Erbtöchtern des verstorbenen Fürsten für 50 000 fl.¹⁷ In den Jahren nach dem Ankauf widmete sich Fürst Schwarzenberg anderen Bauprojekten. Noch in der Legende eines 1719 erschienenen Stiches mit der Ansicht des Baues wird das Gartenpalais als unvollendet bezeichnet.¹⁸ Die Quellenlage in diesen ersten, schwarzenberg'schen Jahren ist rar. Vermutlich mit dem Verkauf an Fürst Schwarzenberg erfolgte auch ein Architektenwechsel, beziehungsweise wurde Hildebrandt nicht weiter engagiert. Johann Bernhard Fischer von Erlach war schon 1713 mit Entwürfen zum Umbau des Stadtpalais für Fürst Schwarzenberg tätig gewesen.¹⁹ 1720 wurde Fischer von Erlach mit der Adaptierung beziehungsweise der Vollendung des Baues betraut. 1721 wurde, nachdem Um- und Ausbaumaßnahmen am Garten initiiert worden waren, die Bautätigkeit am Palastgebäude selbst mit dem Ausbau der unfertig übernommenen Gebäudeteile im Innen- und Außenbereich wieder aufgenommen. Fischer von Erlach adaptierte die Gartenfront des Palastes seiner körperlich-plastischen Gestaltungsweise gemäß. Der von Fürst Mansfeld-Fondi übernommene Baubestand als solcher blieb jedoch erhalten, es kam lediglich zu Adaptierungen und Ausbauten. Bedingt durch die lange Bauzeit übernahm in der Endphase der jüngere Fischer von Erlach die Leitung und vollendete bis um 1728 die Innenausstattung des Gebäudes sowie die Gartenanlage. Dabei folgte Joseph Emanuel nicht exakt den ursprünglichen Vorstellungen seines 1723 verstorbenen Vaters Johann Bernhard, sondern adaptierte die Entwürfe wiederum in seinem Sinne. Auch für die schwarzenberg'sche Epoche liefert das familieneigene Zentralarchiv wertvolle Beiträge. Da sich der Fürst häufig auf seinen böhmischen Gütern oder auf Reisen befand, setzte er in Wien einen sogenannten Bereiter ein, der sich um die Belange der Um- und Ausbauten kümmerte. Mit diesem unterhielt Fürst Schwarzenberg einen regen Briefwechsel, der sich im Archiv zu großen Teilen erhalten hat und bis hin zu kleinen Entscheidungen die Baugeschichte sehr anschaulich rekonstruierbar macht.

Palaisgebäude und Nebengebäude

Das Gartenpalais für Fürst Mansfeld-Fondi am Rennweg war zum Erbauungszeitpunkt das größte seiner Art in Wien.²⁰ Bedeutend war auch die weitläufige Gartenanlage mit zahlreichen Sandsteinskulpturen Lorenzo Mattiellis, die bereits in zeitgenössischen Reiseberichten lobend erwähnt wurde. Ein Stich Fischer/Delsenbachs ist für die Baubeschreibung aufschlussreich (**Abb. 2**): Zwei große Auffahrtsrampen führen auf eine über dem Wienfluss gelegene, bastionartige, konvex vorgewölbte Terrasse. Diese ist als visuelles Pendant zur jenseits des Wienflusses und des Glacis gelegenen Wasserkunstbastei zu verstehen und geht in einen großen Ehrenhof über. Dieser vor dem Hauptgebäude liegende Ehrenhof wird zu beiden Seiten von den Flügelbauten abgeschlossen, die Wirtschaftsgebäude aufnehmen. Zwei geschwungene Auffahrten an der Hoffassade des Hauptgebäudes führen direkt zum Eingang desselben unter dem überdachten Porticus im *piano nobile*. Der Palaisbau ist eineinhalbgeschoßig und besteht aus einem gebänderten Erdhalbeschoß, einem Haupt- und abschließend einem Mezzaningeschoß. Der die Vorhalle überragende Mittelrisalit an der Hofseite des Hauptgebäudes tritt aus der Fassadenflucht zurück, wodurch die Hoffassade zersprengt wirkt. Dieser Eindruck wird durch den ringförmigen Mauerkranz verstärkt, der den oberen Abschluss des Mittelrisalits bildet. Der davor gelegenen, zentralen dreijochigen Vorhalle schließen sich zu beiden Seiten je sechs Achsen des Hauptgebäudes an, die von eigenständigen Dächern gedeckt sind. Die zwei innersten Achsen zu beiden Seiten der Vorhalle bilden hierbei Rücklagen (**Abb. 3**). Die Gartenfassade ist analog gestaltet allein mit dem Unterschied, dass hier anstatt der Vorhalle der zentrale Risalit des Kuppelsaales konvex hervortritt. Im Grundriss ist der ovale Hauptsaal von der Hoffassade zurückversetzt, um an der Gartenseite hervorzutreten.

Als eine der ersten Veränderungen an Hildebrandts Bau ließ Fürst Schwarzenberg die Gartenfassade des Palais umgestalten. Johann Bernhard Fischer von Erlach fasste bei seinen Umbauten am Kuppelsaal

17 Vgl. ebd., S. 168. Der Bau des 1666 – 1667 errichteten Leopoldinischen Traktes der Wiener Hofburg kostete ebenfalls 50 000 fl., vgl. hierzu Polleroß 1999 (zit. Anm. 6), S. 21. Am Ende des 17. Jahrhunderts kam es zu einer kleinen Münzverschlechterung, womit die Summen eventuell nicht gleichgesetzt werden können. Zur besseren Einordnung seien noch einige Jahresgehälter angegeben: Die höchste Gehaltsstufe bei Hof verdiente zu jener Zeit 12 000 fl. jährlich neben einer Pension von 30 000 fl., der erste Leibmedicus erhielt 4 000 fl. jährlich und ein Abwaschjunge 127 fl. Vgl. Hubert Christian Ehalt, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft* (phil. Diss.), Wien 1978, S. 131.

18 Es handelt sich um denselben Stich wie jenen Fischer/Delsenbachs von ca. 1713, jedoch mit einer den neuen Besitzverhältnissen entsprechenden Legende.

19 Vgl. Hellmut Lorenz, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Zürich/München/London 1992, S. 140.

20 Vgl. Hans Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach* (Originalausgabe von 1976), Stuttgart 1997, S. 101.

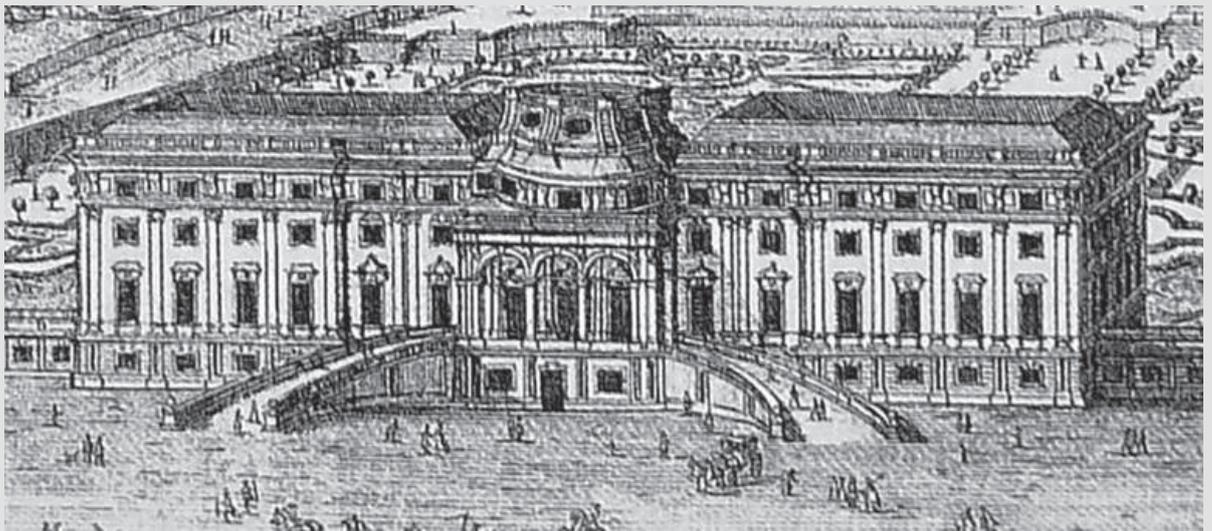


Abb. 3: Joseph Emanuel Fischer von Erlach/ Johann Adam Delsenbach (Stecher), *Gartenpalais Mansfeld-Fondi*, 1697 – ca. 1730, Kupferstich, Maße unbekannt, Zustand um 1713 (Detail von Abb. 2), in: Joseph Emanuel Fischer von Erlach, *Prospecte und Abriße einiger Gebäude von Wien ...*, Augsburg 1715/1719, Tafel 28.

in den frühen 1720er-Jahren die Hauptgeschoß- und Mezzaninfenster des Mittelrisalits zu drei großen Rundbogenfenstern zusammen, die Fensterstürze wurden ausgebrochen. Da von der Gartenfassade Hildebrandts und der ursprünglichen Durchfensterung des Mittelrisalits keine Abbildung existiert, kann über die genaue Aufrissgestaltung Hildebrandts – was beispielsweise Fensterrahmen und -bekrönungen anbelangt – keine letzte Sicherheit gewonnen werden. Es kann allerdings angenommen werden, dass sie analog zur überlieferten Aufrissgestaltung der Hoffassade ausgeführt worden war. Anhand eines Briefes Fürst Schwarzenbergs lässt sich die Umgestaltung durch Fischer von Erlach wohl in das Jahr 1723 datieren.²¹ Der ältere Fischer dürfte also noch die Veränderungen an der Gartenfassade geplant und vielleicht auch noch begonnen haben, die nach seinem Tod von Joseph Emanuel vollendet wurde. Die äußere Wirkung des Risalits gegen den Garten wurde durch diesen Eingriff maßgeblich verändert.

An das Hauptgebäude schließen beiderseits die sechsachsigen, lediglich eingeschossigen Nebentrakte an. Die Nebentrakte sind jeweils über zwei Fensterachsen der Hauptgebäudetiefe niveaugleich mit dem *piano nobile* des Hauptgebäudes verbunden (Sie besitzen also nicht die gesamte Tiefe des Hauptgebäudes). Diese analog zum Hauptgebäude gebänderten Nebentrakte enden in dreiachsigen Eckpavillons mit Mansarddächern, die zu den Flügelbauten überleiten. Die Wirkung des großzügig dimensionierten Ehrenhofes vor dem quergelagerten Hauptgebäude wird durch die rechtwinklig dazu angelegten, niedrigen Flügelbauten gesteigert. Diese langgestreckten Seitenflügel, die vor der Umgestaltung durch die beiden Fischer von Erlach lediglich ein Erdgeschoß besaßen, wiesen bis zu ihrer Aufstockung begehbare Terrassen auf. Im Grundriss betrachtet, tritt die gerade verlaufende Fassade abschließend viertelkreisförmig zurück. Dieses konkave Zurückschwingen der Fassade erweitert den Ehrenhof und endet in einem weiteren Pavillon (**Abb. 2**). Diese Gebäudeteile erfuhren durch die Aufstockung unter Fürst Schwarzenberg eine umfassende Veränderung. Da diese Bauteile im 19. Jahrhundert ein weiteres Mal umgestaltet wurden, muss die Aufstockung rekonstruiert werden. Vermutlich waren die Umbauarbeiten an den nun zweigeschoßigen Flügeltrakten um 1725 im Gange und 1726 abgeschlossen.²²

Würdigung und Resümee

Das Gartenpalais Mansfeld-Fondi, wie Hildebrandt es ursprünglich konzipierte, ist ein Bau, der deutliche Einflüsse des älteren Fischer von Erlach trägt. Allerdings wurde weiters auch der Einfluss Bartolomeo Biancos an der Vorhalle erkannt sowie jener Guarino Guarinis am projektierten, aber nicht ausgeführten Casino im Garten.²³ Auch wenn Hildebrandt mit seinem ersten Gartenpalais einen in Wien bereits etablierten Typus aufgriff, interpretierte er ihn und formte ihn dabei um. Aus den kleinen, temporär genutzten Gartenpalais Fischer von Erlachs schuf Hildebrandt nun einen neuen, aufgrund seiner Baumasse ausgesprochen repräsentativen Typus. Fischer von Erlach stellte die aus stereometrischen Körpern entwickelten Bauteile in bewusstem Kontrast nebeneinander. Dieser dreidimensional-additive Charakter von Fischers Bauten wird durch die vereinheitlichende Wirkung von Hildebrandts Fassadengestaltung und den gezielten Einsatz von Dekor deutlich abgeschwächt. Dies fördert die flächenhafte Erscheinung des Baukörpers. Hildebrandts ursprüngliche Gartenseite war eine einheitliche Fläche mit zentralem konvexem Aspekt. Er betonte den Horizontalismus der breitgelagerten Fassade durch diese Gleichgestaltung und ordnete so den Mittelrisalit diesem Horizontalismus unter. Auch der junge Genueser Architekt setzte also unterschiedlichste Baukörper zusammen, band sie jedoch nicht zuletzt mithilfe des Dekors in die Fläche und ließ die Baukörper sich auch gegenseitig durchdringen und fragmentieren. So wurden die Kontraste der bei Fischer unvermittelt aufeinander treffenden Baukörper abgeschwächt und damit gleichzeitig der Gesamteindruck von Hildebrandts Fassaden einheitlicher.

Der Stellenwert, den sein erstes Gartenpalais für den jungen Künstler hatte, geht aus einem Gesuch Hildebrandts an den Kaiser von 18. Juli 1699 hervor. Darin erwähnt Hildebrandt als Referenz

21 Siehe den Brief Fürst Schwarzenbergs an seinen Bereiter Meyer vom 9. September 1723, abgedruckt in: Bruno Grimschitz, *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien 1959, S. 34.

22 Vgl. Bundesdenkmalamt (Hg.), *Die Kunstdenkmäler Österreichs (Dehio-Handbuch), Wien. II. bis IX. und XX. Bezirk*, Horn/Wien 1993, S. 96.

23 Vgl. Hans Aurenhammer, *Begegnung der Rivalen. Zur Baugeschichte des Palais Schwarzenberg*, in: *Alte und moderne Kunst: österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur*, 7/8, 1957, S. 7 – 9, hier S. 7.

den „Obristhoffmarschall Fürst zu Fendi und Graf zu Mansfeldt.“²⁴ Der Fürst war zur Zeit der Antragstellung ein Auftraggeber Hildebrandts, und dieser führte als Referenz beim Kaiser den in seinem Selbstverständnis bedeutsamsten Bauherrn an.

Fischer von Erlach bekam in seinen späten Schaffensjahren mit den Arbeiten am nun Schwarzenberg'schen Gartenpalais die Gelegenheit, eine Paraphrase des zentralen Bautypus seines Frühwerks in seinem Sinne zu adaptieren. Der Risalit wurde von Fischer, seiner Architekturauffassung entsprechend, stärker von der übrigen Fassade geschieden. Durch die Veränderung der Fenster hob Fischer von Erlach Hildebrandts Horizontalismus wieder auf und betonte den Mittelrisalit als vertikalen, plastisch abgesetzten Baukörper.

Das Gartenpalais Mansfeld-Fondi-Schwarzenberg ist ein ausgesprochen wichtiges Element in Hildebrandts Frühwerk und legte den Grundstein für sein erfolgreiches weiteres Schaffen. Viele Elemente, die Hildebrandts gesamtes Œuvre durchziehen, finden sich bereits in seinem ersten Wiener Bau für den ambitionierten gefürsteten Grafen von Mansfeld-Fondi. Durch die erfolgreiche Umsetzung und Neuinterpretation eines von Fischer von Erlach entwickelten Bautypus hatte der junge, in Wien ortsfremde Architekt Hildebrandt die Gelegenheit, bei wichtigen adeligen Auftraggebern zu reüssieren. Die eigenständige Auseinandersetzung mit Fischers erfolgreichem „Lustgartengebäude“-Typus begründet die große künstlerische und kunsthistorische Bedeutung von Hildebrandts Wiener Erstlingswerk.

Zur Baugeschichte lässt sich sagen, dass Hildebrandt unter dem ursprünglichen Bauherrn Fürst Mansfeld-Fondi den Bau über den Rohbauzustand hinaus vorangetrieben hatte. In schwarzenberg'scher Zeit zeichnete für den überwiegenden Teil der Innenausstattung in der Planung Johann Bernhard Fischer von Erlach, bei der Ausführung mit Abänderungen sein Sohn Joseph Emanuel verantwortlich. Trotz der komplizierten Chronologie, die unter anderem von einigen Baustopps oder zumindest Verzögerungen und nicht zuletzt von Bauherrn- und Architektenwechselln geprägt war, konnte die vorliegende Untersuchung die Baugeschichte in den weitesten Teilen darlegen.

24 Zum vollständigen Gesuch siehe Frey 1926 (zit. Anm. 3), S. 133 – 134.

Literatur

Adolf Berger, Das fürstlich Schwarzenberg'sche Gartenpalais am Rennwege in Wien. Denkwürdigkeiten von 1697 – 1735, in: *Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines*, 23, 1886, S. 147 – 198.

Erste wichtige Monographie über das Gartenpalais, zeitlich am nächsten an der Erbauungszeit. Verwendung von sehr vielen, teils nicht mehr auffindbaren Quellen.

Max Eisler (Hg.), *Das barocke Wien, Historischer Atlas der Wiener Ansichten*, Wien 1925. Wichtige Sammlung historischer Wien-Ansichten, die die Stadtentwicklung deutlich machen. Besonders auch für nicht mehr erhaltene/umgebaute Vergleichsbeispiele und deren Aufrissgestaltung wertvoll.

Dagobert Frey, Das Schwarzenbergpalais in Wien, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 18, 1926, S. 133 – 148.

Frey vermutete als Erster richtig, dass Hildebrandt der eigentliche Urheber des Gartenpalais sei. Untersuchte für seine These die reichen Quellen des Scharzenberg'schen Zentralarchivs in Cesky Krumlov/Böhmisch Krumau.

Hellmut Lorenz, Dichtung und Wahrheit – das Bild Johann Bernhard Fischers von Erlach in der Kunstgeschichte, in: Friedrich Polleroß (Hg.), *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*, Wien/Köln/Weimar 1995, S. 129 – 146.

Stellt die davor in der Literatur kultivierte Rivalität zwischen Hildebrandt und den beiden Fischer unter völlig neues Licht – auch gab es nicht nur diese beiden Pole, sondern weit mehr Einflüsse und wechselseitige Beziehungen der Architekten und Bauherren untereinander.

Schwarzenbergische Zentralbauleitung Cesky Krumlov, Inv.-Nr. 7169, Sign. A6ß 1d 1716 – 1769 Kart. 1480, Mappe 1721 – 1728.

Großer Bestand an Originalplänen aus den unterschiedlichsten Epochen bezüglich des Gartenpalais. Auch neun eigenhändige Zeichnungen bzw. Pläne Hildebrandts darunter, die besonders für die Planungsphase überaus erhellend sind.

Die Autor/innen

Jürgen Buchinger

hat Kunstgeschichte, Philosophie und Romanistik in Wien studiert. Er arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter bei der Raussmüller Collection in Basel und ist Mitherausgeber und Redakteur bei *all-over* | *Magazin für Kunst und Ästhetik*.

Antonia Rahofer

hat 2003-2008 vergleichende Literaturwissenschaft und Cultural Studies/Kulturwissenschaften an den Universitäten Innsbruck, Wien und Aix-Marseille studiert. 2008-2009 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Sprachen und Literaturen der Universität Innsbruck. Seit WS 2011 ist sie Stipendiatin an der Kunstuniversität Linz mit einem PhD-Projekt zum *Interview als künstlerischer Praxis*.

Nikolaus Kratzer

schloss sein Studium der Kunstgeschichte in Wien 2013 mit einer Diplomarbeit zum Thema „Images à la sauvette – die Problematik des entscheidenden Augenblicks bei Henri Cartier-Bresson“ ab. Zu seinen Studienschwerpunkten zählen Photographietheorie und Photographiegeschichte.

Melissa Lumbroso

hat Kunstgeschichte und Romanistik an der Universität Wien studiert und ein Erasmus-Jahr an der Université Libre de Bruxelles verbracht. Sie hat Ende 2012 bei Friedrich Teja Bach über das Thema ihres hier publizierten Vortrages diplomiert. Sie ist derzeit in Elternkarenz.

Laura Ritter

hat in Wien Kunstgeschichte studiert und bei Daniela Hammer-Tugendhat mit einer Diplomarbeit über Hieronymus Bosch abgeschlossen. Seit 2013 ist sie Mitarbeiterin in einem Forschungsprojekt zu Pieter Breughel d. Ä. im Kunsthistorischen Museum Wien.

Harald Zinner

hat in Wien Kunstgeschichte studiert und ebenda mit einer Diplomarbeit zum Thema des hier publizierten Vortrags abgeschlossen. Er war an der Albertina als Kunstvermittler tätig und ist seit Mai 2012 Assistent der Geschäftsführung beim Kunsthandel Reinhold Hofstätter.

studierenden
gespräche

