

Chiara Dynys' *Sipario* – Vorhang auf für eine Welt aus Illusion und Wirklichkeit

Andreas F. Beitin

Der mythologische Ursprung der Simulation liegt bekanntermaßen bei dem griechischen Maler Zeuxis, von dem Plinius der Ältere berichtet, Zeuxis habe so erfolgreich gemalte Trauben ausgestellt, dass die Vögel herbeiflogen, um sie zu fressen. Der Maler Parrhasios hingegen habe einen so naturgetreu gemalten leinernen Vorhang aufgestellt, dass der auf das Urteil der Vögel stolze Zeuxis verlangte, man solle doch endlich den Vorhang fortnehmen und das Bild zeigen. Als er seinen Irrtum einsah, habe er Parrhasios den Preis für die beste Malerei zuerkannt, weil er selbst zwar die Vögel, Parrhasios aber den Künstler habe täuschen können.^[1] Was bis ins 19. Jahrhundert hinein Aufgabe der naturalistischen Malerei gewesen war, übernahm schließlich die Fotografie, wodurch die Malerei bekanntermaßen in eine tiefe Krise gestürzt wurde – mit den bekannten Folgen und Entwicklungen für die Kunst. Am Ende des 20. Jahrhunderts kam es mit der Verbreitung der digitalen Bildmedien schließlich ein weiteres Mal zu einer geradezu revolutionären Welle von simulativen, die Wirklichkeit nachahmenden künstlerischen Möglichkeiten.

Präludium. Chiara Dynys' Video *Sipario* [dt. Vorhang] (2009) hat mit dem antiken überlieferten Mythos vom Ursprung der Trompe-l'œil-Malerei nicht nur formal das Motiv des Vorhangs gemeinsam, sondern in ihm wird auch das Mittel der Simulation eingesetzt: Die gesamte Breite der Projektionsfläche wird von einem roten Samtvorhang eingenommen, der eine Theaterbühne simuliert und uns als Betrachter virtuell in den Zuschauersaal hineinversetzt. In mehr oder weniger regelmäßigen Abständen öffnet sich im Verlauf des 38-minütigen Videos der Vorhang und präsentiert auf der ‚Bühne‘ Fotografien, die Chiara Dynys in verschiedenen

Metropolen auf der ganzen Welt aufgenommen hat, so etwa in Mailand, Istanbul, Kairo, New York, Alexandria – die barocke Metapher von der ‚Welt als Bühne‘ kommt einem dabei in den Sinn. Die Fotografien verfolgen keinen linearen Erzähl- oder Handlungsstrang, sondern stellen einzelne, voneinander unabhängige, spontan fotografierte Szenen aus dem Alltag von Menschen aller möglichen Ethnien dar: Menschen alleine, in Zweiergruppen oder in größeren Ansammlungen, Menschen innerhalb ihrer gewohnten Umgebung oder an fremden Orten. Auch Landschaften oder Gebrauchsgegenstände wie Konsumartikel sind vereinzelt zu sehen, jedoch sind sie in der Minderzahl. Immer wieder öffnet sich der Vorhang, gibt zunächst ein komplettes Bild frei und schließt sich dann partiell, um einen bestimmten Ausschnitt zu fokussieren: Meist sind es Menschen, die den Fotoapparat wahrgenommen haben und uns durch die Fotografie hindurch ansehen, mit uns also virtuell in Kontakt treten; auf sie richtet sich die Konzentration des Ausschnitts. Somit offenbart der Vorhang nicht nur etwas, sondern verbirgt zugleich Teile des fotografischen Blicks auf die reale Welt. Auffallend ist, dass immer wieder muslimische Frauen von der Künstlerin in den Blick genommen worden sind: mehr oder weniger stark verschleierte Frauen, alleine, im Zwiegespräch, in Gruppen, innerhalb ihres familiären Zusammenhangs oder beim Verrichten ihrer täglichen Arbeit. Überhaupt scheinen Szenen aus dem religiösen Leben der muslimischen Welt in regelmäßiger Häufigkeit auf, während Bilder aus der westlichen Welt, die in *Sipario* ebenfalls in der Minderzahl sind, sich eher auf profane Szenen konzentrieren. Kommen sie vor, so schließt sich der Vorhang ganz, der ‚Akt‘ ist beendet; es bleibt ein kurzer Moment zum Reflektieren über das Gesehene, bevor sich der Vorhang wieder öffnet. Das letzte Bild der animierten Fotoserie zeigt schließlich die Künstlerin in situ: respektvoll verschleiert in einer Moschee in Damaskus.

Komposition. Formal betrachtet verschmelzen in *Sipario* verschiedene Medien der Präsentation: das Theater, die Fotografie und schließlich – durch die Projektion – der Film beziehungsweise das Video. Der Vorhang – als „erstes Schnitt-Instrument der Mediengeschichte“^[2] – spielt dabei eine dominierende und aufgrund des Titels hervorgehobene Rolle. Mit ihm thematisiert das Werk zunächst den komplexen Antagonismus von Illusion beziehungsweise Schein und Realität beziehungsweise Wahrheit, denn der Vorhang ist im Theater in der Regel die visuelle Grenze zwischen der Wirklichkeit (aufseiten der Zuschauer) und der Illusion (aufseiten der Bühne): „Der Vorhang ist in der bildenden Kunst ebenso wie im Theater und in den elektronischen Bild-Medien, eine Markierung der Grenze, sei es als An-Zeichen einer ‚vierten Wand‘ im Dienst der Illusion oder als Schauplatz einer kontinuierlichen Verkehrung der Blick-Richtung, mit der der Zuschauer des a/Anderen ausgesetzt wird.“^[3] Die Definition des Vorhangs als vierte Wand, die einen abgeschlossenen Bühnenraum voraussetzt, trifft in *Sipario* meistens nicht zu, selbst wenn die von der Kamera aufgenommenen, räumlich begrenzt erscheinenden Orte manchmal an die einer Guckkastenbühne erinnern. Wohl trifft aber die „Verkehrung der Blick-Richtung“ zu, die durch die uns ansehenden Augen der fotografierten Personen deutlich wird, die einmal mehr, einmal weniger intensiv von der Projektionsfläche herabblicken.

Simulation. Nun spielt in *Sipario* die Illusion beziehungsweise Scheinhaftigkeit nicht nur durch das Motiv des Vorhangs eine eminente Rolle, sondern auch durch die simulierte Wirklichkeit in den verwendeten Fotografien. Philosophisch gesehen ist der Schein oder die Illusion in der Kulturgeschichte der westlichen Welt – abhängig von der jeweiligen Zeit – stets unterschiedlich bewertet worden. So hat Platon – man denke an die Quintessenz seines Höhlengleichnisses – alles Scheinhafte verdammt, da es der Wahrheit, oder besser: der Erkenntnis der Wahrheit im Wege steht. Der junge Friedrich Nietzsche hingegen verherrlichte alles Scheinhafte, sah er doch im

Schein, in der Illusion, eine Grundvoraussetzung für das menschliche Dasein.^[4]

Theodor W. Adorno hat in der Mitte des 20. Jahrhunderts schließlich Schein und Wahrheit nicht als sich ausschließende Gegensätze begriffen, sondern ihre gegenseitige Bedingtheit betont, da die Wahrheit nur durch die Differenzierung vom Schein definiert werden könne.^[5] Zu Beginn des 21. Jahrhunderts, in Zeiten von Virtual Reality und Web 2.0, verschwimmen die Grenzen von Illusion und Wirklichkeit immer weiter, wodurch zunehmend eine pluralistische, für die gesellschaftlichen Realität manchmal eine nicht ganz konfliktfreie Koexistenz von Schein und Sein zu konstatieren wäre. Daher muss hinterfragt werden, ob die Differenzierung zwischen Schein und Wahrheit nicht selbst auch eine Illusion ist. In der Medienkunst ist diese Differenzierung ohnehin schon lange obsolet geworden und das Spiel mit den Kategorien von Sein und Schein fester Bestandteil zahlreicher Werke.

Traumwelten. Chiara Dynys setzt in ihrem Video zwar bewusst einen roten Vorhang ein – in der „Farbe der Repräsentation“^[6] –, allerdings kommt es in *Sipario* zu einem markanten Paradigmenwechsel, denn die Bühne als Ort der Illusion, der sich traditionellerweise hinter dem Vorhang befindet, zeigt uns vordergründig keine Scheinwelt, sondern Bilder aus der Realität, aus dem wirklichen und unmittelbar abfotografierten Leben; der Vorhang wirkt hier also als Mittel der Ent-Täuschung. Die Verquickung von Realität und Simulation wird jedoch aufgrund des künstlerischen Konzepts bei *Sipario* komplexer, denn es kam Chiara Dynys bei der Auswahl der Fotografien darauf an, solche Szenen zu verwenden, die ein Leben im Licht einer gewissen Traumwelt widerspiegeln: Menschen, die entweder selbstvergessen-träumerisch ihren Tätigkeiten nachgehen, die in einer geradezu bühnenartigen, also fast inszeniert wirkenden Umgebungen festgehalten wurden, oder die sehnsüchtig vor den Schaufenstern von Konsumtempeln zu sehen sind, die für viele Menschen mit ihrer Fülle von Waren Orte der Utopie darstellen, wodurch nicht zuletzt ein

romantisierendes Sehnsuchtsmotiv angedeutet wird. Man möchte diese von Chiara Dynys fotografisch festgehaltenen Orte mit ihren Menschen beinahe als solche identifizieren, die Michel Foucault viel zitiert als „Heterotopien“^[7] bestimmte, also als Orte mit einer andersartigen Zeit- und Wirklichkeitsdefinition; nichts anderes sind auch Orte in Traumwelten, in solchen Welten, in denen die dargestellten Menschen sich (meinen zu) befinden oder sich hinsehen. Die Melancholie des erwähnten Sehnsuchtsmotivs ist darüber hinaus nicht zuletzt in der zeitlichen Distanz zu dem unwiederbringlichen Zeitpunkt des Fotografierens der Wirklichkeit zu sehen. In Zeiten der analogen Fotografie hat es Roland Barthes ebenso melancholisch so beschrieben: „Von einem realen Objekt, das einmal war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin.“^[8] An dieser Stelle werden wir schließlich auf die beiden Zeitebenen hingewiesen, die in diesem Werk verhandelt werden: die durch die Fotografien aufscheinende Vergangenheit und das Verstreichen von Zeit während des Betrachtens des Videos, wodurch dem Werk nicht zuletzt auch eine Memento-mori-Funktion inhärent ist. Und obwohl das Statische der Fotografie dabei im Gegensatz zum zeitlichen Verlauf des Stücks ‚hinter‘ dem Vorhang steht, kommt es durch die relative zeitliche Nähe der Fotografien einerseits und die zum Teil eindringlichen Blicke der Menschen, die aus dem Bild herausschauen, andererseits zu einer „Produktion von Präsenz“^[9], die dem Werk seine große Unmittelbarkeit verleiht.

Gegensätze. Mehrfach schien in dem bisher Beschriebenen das Motiv der Gegensätzlichkeit auf, ein Motiv, das sich wie ein roter Faden durch das Werk von Chiara Dynys zieht. Am deutlichsten wird es wohl in der kontrastreichen Gegenüberstellung von Bildern aus der sogenannten Ersten, Zweiten und Dritten Welt sowie vor allem in den wiederholten Darstellungen von muslimischen Menschen. Hier offenbart sich beispielhaft ein Dilemma des Lebens heute,

zumindest eines von Spiritualität und Glauben geprägten Lebens in einer globalisierten, hoch technisierten und leistungsorientierten Welt. Ein Dilemma, das sich insbesondere in solchen Fotografien manifestiert, die verschleierte Frauen zeigen, die pars pro toto für viele andere Existenzen gelten können, die an Orten mit einer eigenen Zeit- und Wirklichkeitsdefinition leben. Einer der wohl eindrucklichsten Bilder ist dabei jenes einer in Indien über einen (modernen) Zaun kletternden verschleierten Frau: Das Überwinden von Grenzen, Barrieren, das Sich-entscheiden-Müssen zwischen dem Hier (der Zukunft?) und dem Dort (der Vergangenheit?), zwischen der einen und der anderen Welt, wird hier metaphorisch verdichtet auf den Punkt gebracht. Trotz der Spontaneität der Aufnahme ist exakt jener Moment des Überwindes des Zauns festgehalten, in dem man nicht nachvollziehen kann, in welche Richtung die Frau klettert. Die Möglichkeit eines unmittelbaren, naturverbundenen Lebens scheint jedenfalls verloren zu sein. Chiara Dynys als Botschafterin der Kunst zwischen den Kulturen macht dies auf medial und konzeptuell wohldurchdachte Weise mit *Sipario* deutlich.

Licht. Während man vor der Projektion von *Sipario* wie vor einer Theaterbühne sitzt beziehungsweise steht, gibt es eine zweite Form der Präsentation dieses Werks, nämlich durch an der Wand montierte Leuchtkästen, die auf ihrer lentikularen Oberfläche einzelne Motive des Videos zeigen. Nun ist wohl eine der wesentlichsten Entwicklungen der Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der partizipativen, ja zuweilen erst (re-)konstruierenden Einbeziehung des Betrachters in das Kunstwerk zu sehen. Diese Idee greift auch Chiara Dynys auf, indem der Betrachter ihrer Leuchtkästen aufgrund seiner Bewegung des Gehens darüber entscheidet, ob, wie weit und wie schnell sich der jeweilige Vorhang vor den Fotografien schließt. Somit wird über die fotografische Beziehung hinaus eine weitere Rückkopplung zur Wirklichkeit hergestellt, denn der Betrachter nimmt im

Vorbeigehen zum einen die Bewegung des Vorhangs, zum anderen die durch die Fotografien festgehaltene Bewegung des Lebens auf: Im Gegenüber von Projektion und Leuchtkästen schließt sich durch den Betrachter der Kreis von Kunst und Wirklichkeit.

Finale. „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen“^[10] lässt Johann Wolfgang von Goethe den Theaterdirektor im ersten Teil des *Faust* sagen. In diesem Sinne halten die insgesamt 248 Fotografien, die in dem Video und als Auswahl in den Leuchtkästen zu sehen sind, ein großes Assoziationspotenzial für den Betrachter bereit. Es ist, als würden sich gleichsam mit dem Vorhang unsere Augenlider schließen, die uns dann nach jedem Öffnen einen anderen Ort der Welt präsentieren. Daher verwundert es nicht, dass man bei dem einen oder anderen Bild den Eindruck gewinnt, die Szene selbst so oder ähnlich schon einmal erlebt zu haben. Dies macht zusammen – gerade in der Gegenüberstellung – die zeitgemäße, zuvor angesprochene und hier beglückende Koexistenz von Schein und Sein, von Simulation und Wirklichkeit aus. Chiara Dynys gelingt mit *Sipario* ein verquickendes, ineinander verwobenes Sowohl-als-auch von Sein und Schein, ohne dabei ins Beliebige, gar Undurchdachte abzugleiten. Selbst wenn sie keine explizit politische Aussage mit dem Werk verbindet, so ist diese jedoch aufgrund der zahlreichen Motive der Fotografien nicht zu leugnen und stellt neben der medial überzeugenden Präsentationsform den künstlerischen Wert der Arbeit dar.

^[1] Gaius Plinius Secundus, *Naturkunde*, Buch 35: *Farben, Malerei, Plastik*, herausgegeben und übersetzt von Roderich König, Artemis & Winkler, München, 1997, S. 57f.

- [2] Gabriele Brandstetter, „Lever de Rideau – die Szene des Vorhangs“, in: *Szenen des Vorhangs – Schnittflächen der Künste*, herausgegeben von Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters, Rombach, Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien, 2008, S. 25.
- [3] Hans-Friedrich Bormann, „Vor dem Bildschirm: Transformationen des Vorhanges in Twin Peaks“, in: Brandstetter, Peters 2008, S. 106.
- [4] Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch-Verlag, München u. a., 1988, Band 7, S. 199.
- [5] Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997, Band 7, S. 154ff.
- [6] Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters, „Ouverture“, in: Brandstetter, Peters 2008, S. 7.
- [7] Michel Foucault, „Andere Räume“, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, herausgegeben von Karlheinz Barck, Reclam, Leipzig, 1990, S. 34.
- [8] Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985, S. 91.
- [9] Hans Ulrich Gumbrecht hat diesen Terminus in Zusammenhang mit einer Untersuchung zum Gesamtkunstwerk Oper formuliert: „Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung“, in: *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, herausgegeben von Josef Früchtel und Jörg Zimmermann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, S. 63-76.

[10] Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil*,
herausgegeben und kommentiert von Erich Trunz, C.H. Beck, München, 1999, S. 11.