

Gegen die Symbolik einer zentralisierten Welt Against the Symbolism of a Centralized World

„Imagine a vast sheet of paper on which straight Lines, Triangles, Squares, Pentagons, Hexagons, and other figures, instead of remaining fixed in their places, move freely about, on or in the surface, but without the power of rising above or sinking below it, very much like shadows – only hard with luminous edges – and you will then have a pretty correct notion of my country and countrymen“¹, schreibt Edwin A. Abbott im ersten Kapitel seiner fantastischen Erzählung *Flächenland – ein mehrdimensionaler Roman, verfaßt von einem alten Quadrat* (Abb. 1). In seiner mathematischen Satire auf die hierarchische Ordnung der viktorianischen Gesellschaft beschreibt Abbott ein zweidimensionales Land, in dem sich das Leben – um eine Dimension reduziert – in der Fläche abspielt. Die Körper der ProtagonistInnen, die sehen, hören und fühlen können, bestehen ebenso wie die Hauswände aus Umrisslinien. Wie Mauern in unserer dreidimensionalen Welt sind geschlossene Umrisslinien nicht durchdringbar, wobei für die FlächenlandbewohnerInnen Häuser aber weder offen noch geschlossen sind. Die Frage nach der fehlenden Dimension stellt sich erst, als eine Besucherin aus dem dreidimensionalen Raumland, eine Kugel, für Verwirrung sorgt, indem sie darauf aufmerksam macht, dass die Häuser offen seien, denn sie könne gleichzeitig das Innere und Äußere sehen. Es ist das Verhaftetsein in tradiertem Wissen und bekannten Gesellschaftsstrukturen, das sowohl das „alte Quadrat“ ins Gefängnis bringt (nach einem Einblick in die dreidimensionale Gesellschaft versucht es die neuen Erkenntnisse im Flächenland weiterzugeben) als auch die Ablehnung der Kugel gegenüber jeglichen Spekulationen des „alten Quadrats“ über weitere Dimensionen hervorruft.

“Imagine a vast sheet of paper on which straight Lines, Triangles, Squares, Pentagons, Hexagons, and other figures, instead of remaining fixed in their places, move freely about, on or in the surface, but without the power of rising above or sinking below it, very much like shadows—only hard with luminous edges—and you will then have a pretty correct notion of my country and countrymen.”¹ Thus Edwin A. Abbott in Section 1 of his science fiction novella *Flatland: A Romance of Many Dimensions, By a Square* (Fig. 1). In his mathematical satire on the hierarchical ordering of Victorian society, Abbott describes a two-dimensional country where life—reduced by one dimension—takes place on a flat plane. The bodies of the figures in the novella, who can see, hear, and feel, consist of outlines, like house walls. Like walls in our three-dimensional world closed outlines are impenetrable, although to the inhabitants of Flatland houses are neither open nor shut. The missing dimension only becomes an issue when a female visitor from three-dimensional Spaceland, a Sphere, observes that the houses are open, because she can simultaneously see both their interior and their exterior. Entrapment in conventional knowledge and familiar social structures both puts the “old Square” in prison (having had a glimpse of three-dimensional society he tries to spread these new insights in Flatland) and leads the Sphere to reject the “old Square’s” speculations on other dimensions.

Dieter Buchhart



¹ Edwin A. Abbott, *Flatland. A Romance of Many Dimensions, by a Square*, erschienen 1899 bei Little, Brown and Company (Erstveröffentlichung 1884), S. 5.

¹ Edwin A. Abbott, *Flatland: A Romance of Many Dimensions, by a Square* (Boston: Little, Brown and Company, 1899) (first pub. 1884): 5.

2 Martin Hochleitner, Karsten Ohrt und Thorsten Sadowsky, „Vorwort“, in: *Edgar Honetschläger. Regie/Direction* (Ausstellungskatalog, Landesgalerie der Oberösterreichischen Landesmuseen, Linz, und Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Odense), Weitra 2001, S. 6.

2 Martin Hochleitner, Karsten Ohrt, and Thorsten Sadowsky, „Vorwort,“ in *Edgar Honetschläger: Regie/Direction*, exh. cat. (Landesgalerie der Oberösterreichischen Landesmuseen, Linz, and Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Odense) (Weitra: Bibliothek der Provinz, 2001): 6.

3 Zit. nach *Edgar Honetschläger*, wie Anm. 2, S. 175.

3 Cited in *Edgar Honetschläger*, see n. 2, 175.

4 Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Neufassung, Berlin und New York 1978, S. 197.

4 Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974): 202.

Die Auseinandersetzung mit ebenjenen unreflektierten, kulturell geprägten Selbstverständlichkeiten und Sichtweisen an „der Schwelle zwischen dem Eigenen und dem Fremden“² kennzeichnet Edgar Honetschlägers künstlerisches Werk. Er ist ein Grenzgänger zwischen den Kulturen, der sich mit der Vielfalt und Widersprüchlichkeit einer globalisierten Welt auseinandersetzt. Seit den späten 80er-Jahren hat er vorwiegend in Tokyo, aber auch in New York, Wien, Rom, Palermo und Brasilia gelebt. Derzeit pendelt er für sein neuestes Projekt mit dem Titel *Aun* zwischen Brasilia, Tokyo und Wien. Ähnlich wie die Kugel aus dem Raumland ist er ein Reisender, der kulturelle Phänomene und scheinbar vorgegebenes mit distanzierendem Blick von außen wahrnimmt und relativiert. In *Colors/Masaccio* (2000) stellte Honetschläger die beiden Protagonisten Ryo Kogai und Yukika Kudo ohne Absprache in die Brancacci-Kapelle von Santa Maria del Carmine in Florenz und nahm ihre Interaktion und ihre Dialoge mit einer Kamera auf, die er laufen ließ, ohne selbst anwesend zu sein. Auf Prof. Kogais Bemerkung „Vom Beginn der Renaissance an versuchte man die Welt so zu sehen und darzustellen, wie sie ist“ erwidert Yukika ganz im Sinne Abbotts: „Es kommt darauf an, wie man es sieht. Ich glaube, dass die meisten Menschen die Illusion ‚Perspektive‘ nur aufgrund ihrer Erziehung verstehen, aber die, die nicht daran gewöhnt sind, können nicht so sehen, wie wir es tun.“³ Denn im Bezugssystem des Flächenlandes gibt es ebenso wenig eine dritte Dimension, wie es im Raumland eine vierte oder fünfte gibt – oder in Japan die Zentralperspektive als Errungenschaft. Doch welche Dimensionen existieren? Wie ist die Welt? Ist sie stets nur eine Projektionsfläche unserer kulturell geprägten Vorstellungen? Und vermag die Zentralperspektive die Welt so darzustellen, wie sie ist?

Rudolf Arnheim schreibt in *Kunst und Sehen*: „Die Differenzierung zwischen der zweidimensionalen und der dreidimensionalen Form ist erreicht worden, wenn auch mit einem fragwürdigen Trick: die Bildebene erscheint nun als ein Abbild des dreidimensionalen Raumes.“⁴ Damit verweist Arnheim auf zwei entscheidende Problem-

The way Edgar Honetschläger probes and explores just such unreflected, culturally determined givens and ways of seeing on the “threshold between what one knows and what is unfamiliar”² constitutes the hallmark of his artistic work. Living between cultures he addresses the variety and contradictions of a globalized world. Since the late 1980s he has lived primarily in Tokyo, but also in New York, Vienna, Rome, Palermo, and Brasilia. At present he commutes between Brasilia, Tokyo, and Vienna for his latest project *Aun*. Like the *Sphere* from *Spaceland* he is a traveler who perceives cultural phenomena and what is apparently God-given with detachment, thus relativizing them. In *Colors/Masaccio* (2000) Honetschläger had his protagonists Ryo Kogai and Yukika Kudo meet, without prior consultation, in the Brancacci Chapel in the church of Santa Maria del Carmine in Florence, and recorded their interaction and dialogue with a camera that ran without his being present. When Prof. Kogai observes that “From the start of the Renaissance people tried to see and to depict the world as it is,” Yukika replies, entirely in the spirit of Abbott: “It depends on how one sees it. I think most people only understand the illusion of perspective as a result of their education, while those who aren’t accustomed to it can’t see the way we do.”³ For in the terms of reference of *Flatland* there is no more a third dimension than there is a fourth or a fifth in *Spaceland*, or the achievement of central perspective in Japan. But which dimensions exist? How is the world? Is it never more than a projection screen for our culturally determined notions? And is central perspective capable of depicting the world as it is?

In *Art and Visual Perception* Rudolf Arnheim writes: “The differentiation between two-dimensional and three-dimensional form has been achieved, but only through the suspect trick of making the picture plane appear as an image of three-dimensional space.”⁴ Arnheim adverts here to two decisive issues in painting in Western culture. Firstly, a three-dimensional form can only be created on a picture plane by an illusion, for, in the words of Clement Greenberg, “three-dimensionality is the province of

stellungen in der Malerei der westlichen Kultur. Erstens kann eine dreidimensionale Form innerhalb einer Bildebene nur durch eine Illusion erzeugt werden, denn „die Dreidimensionalität ist das Territorium der Skulptur“⁵, so Clement Greenberg. Und zweitens verbleibt, weil die Bildebene in Malerei und Zeichnung zweidimensional ist, jegliches Abbild stets im zweidimensionalen Raum des Flächenlandes. Arnheim vergleicht dies mit Kinderzeichnungen, in denen unsere Welt in zwei Dimensionen „übersetzt“ wird. Denn Kinder passen mit „bewundernswerter Logik“ ihre Bilder „den Bedingungen des zweidimensionalen Ausdrucksmittels“ an.⁶ Was die Frage aufwirft, ob die Darstellung des dreidimensionalen Raums in der Zweidimensionalität überhaupt ein Abbild unserer Welt sein kann und nicht doch einer Übersetzung in die Flächigkeit bedarf, einer „Art Geometrie, die der bewussten oder unbewussten Notwendigkeit folgt, sich an die physischen Beschränkungen des Mediums zu erinnern, sie zu reproduzieren und zu respektieren“⁷. Dies gilt für Jean Dubuffets „auf die rudimentären, schematisierenden Linien reduzierten“ Zeichnungen ebenso wie für die in Jackson Pollocks „konstruierte[r], neu geschaffene[r] Zweidimensionalität der Bildfläche enthalten[e] Spannung“⁸ oder für Honetschlägers künstlerischen Versuch, die Zentralperspektive als filmischen Raum zu unterlaufen. Denn gerade die Projektion des Films bleibt stets zweidimensional an der Oberfläche des Projektionsgrundes, womit der Film im Gegensatz zur modernistischen Malerei der faktischen Zweidimensionalität keinen Tribut zu zollen scheint. Doch inwiefern kann das filmische Bewegungsbild den physischen Beschränkungen des Mediums überhaupt Rechnung tragen? Ist die Flächigkeit, wie Greenberg sich ausdrückt, tatsächlich „ausschließlich der Malerei eigen“⁹? Ist sie neben der Zeichnung nicht auch dem Film eigen?

Honetschlägers künstlerische Beweisführung setzt stets beim Medium der Zeichnung an, dessen physische Beschränktheit auf zwei Dimensionen jedoch nur angenommen werden kann, wenn die bildliche Repräsentation als immaterielle Oberfläche eines illusionistischen Fensters

sculpture.”⁵ And secondly, because the picture plane in painting and drawing is two-dimensional, every image is perpetually confined to the two-dimensional space of Flatland. Arnheim compares this with children’s drawings where our world is translated into two-dimensions. For children adapt their drawings with “admirable logic ... to the conditions of the two-dimensional medium.”⁶ Which raises the question whether the two-dimensional depiction of three-dimensional space can be an image of our world at all and whether it does not in fact require a translation, “a kind of geometry impelled by the need, conscious or unconscious, to remind ourselves of, and repeat, and acknowledge the physical limitations of the medium.”⁷ This holds no less for Jean Dubuffet’s drawings “reduced ... to the rudimentary linear schematizations” than for Jackson Pollock’s “tension inherent in the constructed, repeated flatness of the surface.”⁸ But it also holds for Honetschläger’s artistic attempt to undermine the central perspective of filmic space. For precisely the projected film remains intransigently two-dimensional on the surface of the projection screen, whereby film, in contrast to modernist painting, seems to pay no tribute to its literal two-dimensionality. But to what extent can the moving picture of film take into account the physical limitations of the medium? Is flatness, as Greenberg puts it, really “exclusive to pictorial art” understood as painting?⁹ Apart from drawings, is it not also a property of film?

The starting point in Honetschläger’s artistic line of argument is invariably the medium of drawing, whose physical limitation to two dimensions, however, is only tenable if the pictorial representation is grasped as immaterial surface of an illusionistic window. For Honetschläger drawing (like Abbott’s Flatland and in line with the logic of children’s drawings) is for the most part adapted to the two-dimensional medium.

5 Clement Greenberg, „Modernistische Malerei“, in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam und Dresden 1997, S. 270.

5 Clement Greenberg, „Modernist Painting,“ in id., *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4 (Chicago: University of Chicago Press, 1986): 88.

6 Arnheim 1978, wie Anm. 4, S. 195.

6 Arnheim 1974, see n. 4, 200.

7 Clement Greenberg, „Jean Dubuffet und Jackson Pollock“, in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam und Dresden 1997, S. 115.

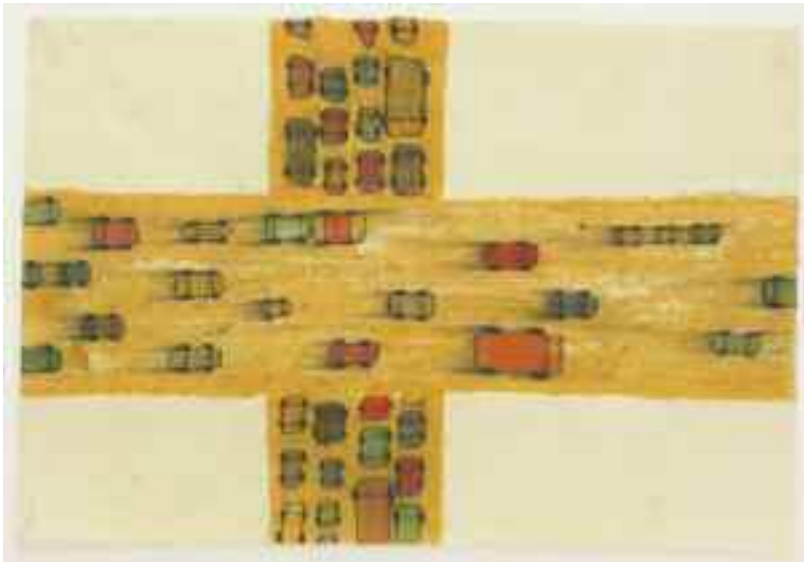
7 Clement Greenberg, „Jean Dubuffet und Jackson Pollock,“ in id., *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 2 (Chicago: University of Chicago Press, 1986): 123.

8 Ebd., S. 114 und 118.

8 *Ibid.*, 122, 125.

9 Greenberg 1997, wie Anm. 5, S. 268.

9 Greenberg 1986, see n. 5, 87.



Edgar Honetschläger
LOS FELIZ/crossroads

Wien/Vienna 2002, Grafit/Aquarellfarbe
Fettstift auf Japanpapier/Graphite
Watercolor Blending-stick on Japanese
paper, 63 x 93 cm

verstanden wird. Für Honetschläger scheint die Zeichnung (Abbotts Flächenland vergleichbar und der Logik von Kinderzeichnungen entsprechend) meist dem zweidimensionalen Ausdrucksmittel angepasst. So zeigt der Künstler in der Zeichnung „Los Feliz“ (Abb. 2) ein Autobahnkreuz streng von oben. Die Autos sind auf ihre Umrisslinien und eine Gliederung in Front, Mittelteil und Heck reduziert. Die Fettstiftzeichnung kann einerseits der Darstellung im Flächenland folgend als Übersetzung des Geschehens in zwei Dimensionen gelesen werden, oder als Blick auf zwei sich kreuzende Autobahnen aus der Vogelperspektive. Wenn Honetschläger auch auf die Konturen der Fahrbahnen verzichtet, so verweist das teilweise Verschwinden der Autos an der unteren Kreuzungslinie auf Letzteres. Denn alle erkennbaren Gegenstände existieren, wie die Bilder selbst, im dreidimensionalen Raum, „und die leiseste Andeutung eines erkennbaren Gegenstands genügt, um Assoziationen dieses Raums wachzurufen. Dazu genügt schon der fragmentierte Umriss einer menschlichen Gestalt oder auch einer Teetasse, der den Bildraum von der faktischen Zweidimensionalität entfremdet, welche die Eigenständigkeit der Malerei gegenüber den anderen Künsten gewährleistet.“¹⁰ Womit Honetschläger sich selbst in dieser Zeichnung nur schwer der Assoziation zum Raum entziehen kann. Doch es wäre ein Missverständnis zu glauben, Honetschläger wolle in seinen Werken Abbotts

In his drawing “Los Feliz” (Fig. 2), for instance, the artist depicts a highway interchange from above. The cars are reduced to outlines divided into front, middle, and rear sections. This grease pencil drawing can be read on the one hand as a translation of events into two dimensions in conformity with the principles of Flatland; or on the other as a bird’s eye view of two intersecting highways. While Honetschläger dispenses with clear edges to the highways, the partial disappearance of vehicles at the lower edge of the intersection suggests the second reading. For all recognizable objects (including pictures themselves) exist in three-dimensional space, “and the barest suggestion of a recognizable entity suffices to call up associations of that kind of space. The fragmentary silhouette of a human figure, or of a teacup, will do so, and by doing so alienate pictorial space from the literal two-dimensionality which is the guarantee of painting’s independence as an art.”¹⁰ Honetschläger himself in this drawing can scarcely not call up spatial associations. But it would be a misunderstanding to think that he wants to resurrect Abbott’s Flatland in his works. Rather he visually explores the illusion of central perspective, one of the major achievements of Western culture, which even today dominates how we see the world. Arnheim presents the case tellingly when he writes: “Central perspective, however, is so violent and intricate a deformation of the normal shape of things that it came about only as the final result of prolonged exploration and in response to very particular cultural needs.”¹¹ Honetschläger opposes the “global artistic world domination” of the “illusion of three dimensions on a two-dimensional ground” as “one of the most questionable phenomena of Christian Western society.”¹²

¹⁰ Greenberg 1997, wie Anm. 5, S. 270.

¹¹ *Ibid.*, 88.

Flächenland wiederauferstehen lassen. Vielmehr setzt er sich visuell mit der Illusion der Zentralperspektive als einer der wichtigsten Errungenschaften der westlichen Kultur auseinander, die bis heute das Bild unserer Welt dominiert. Arnheim skizziert treffend die Problemstellung, wenn er formuliert: „Die Zentralperspektive ist jedoch eine so gewaltsame und komplizierte Verformung der normalen Gestalt der Dinge, daß sie erst als Endprodukt ausgedehnter Untersuchungen und als Reaktion auf ganz bestimmte kulturelle Bedürfnisse zustande kam.“¹¹ Honetschläger wendet sich gegen die „globale künstlerische Weltherrschaft“ der „Illusion von drei Dimensionen auf zweidimensionalem Hintergrund“ als „eines der bedenklichsten Phänomene der christlichen/westlichen Gesellschaft“¹², denn die Wurzeln der Zentralperspektive liegen letztlich in bestimmten kulturellen Bedürfnissen, weshalb man keineswegs von einer allgemein gültigen und allgemein lesbaren Wiedergabe unserer Welt ausgehen kann. Die Zentralperspektive entspricht auch nicht den durch mechanische Projektion erzeugten Bildern, die uns die Linsen der Augen und Kameras sehen lassen – wenn sie ihnen auch nahekommt.¹³ Honetschlägers scharfe Zurückweisung der Behauptung der westlichen christlichen Gesellschaft, die Zentralperspektive sei die einzige Möglichkeit, die Welt so darzustellen, wie sie ist, trifft sich mit Arnheims Überlegungen, wenn er ausführt: „Die Entdeckung der Zentralperspektive zeugte von einer gefährlichen Entwicklung im westlichen Denken. Sie kennzeichnete eine wissenschaftlich ausgerichtete Vorliebe für das mechanische Reproduzieren und für geometrische Konstruktionen auf Kosten schöpferischer Bildvorstellungen.“¹⁴ Auch für Arnheim ist also mit der Akzeptanz der „geometrischen Hilfskonstruktion der Zentralperspektive“ zur Erzeugung einer „Illusion“ als künstlerisches Ideal ein markanter Verlust an schöpferischer Pluralität verbunden. Konsequenterweise wendet sich Honetschläger der Absolutheit jeglichen Dogmas. Er will und kann die Zentralperspektive als wichtiges Dogma nicht akzeptieren, aber nicht, weil sie eine unzulängliche Hilfskonstruktion ist, sondern weil sie „zum giftigen Absolut wird“¹⁵.

for ultimately central perspective is rooted in particular cultural needs and one may in no way assume a valid, universally readable reproduction of our world. Nor does central perspective produce the mechanical projections yielded by the lenses of eyes and cameras, even if it closely resembles them.¹³ Honetschläger's sharp rebuttal of Christian Western society's claim that central perspective is the only possible way of representing the world as it is coincides with Arnheim's ideas when he writes: "The discovery of central perspective bespoke a dangerous development in Western thought. It marked a scientifically oriented preference for mechanical reproduction and geometrical constructs in place of creative imagery."¹⁴ Thus, for Arnheim too the acceptance of "the geometrical construct of central perspective" for the production of an "illusion" as artistic ideal involves a significant loss in creative pluralism. Honetschläger consistently opposes the absoluteness of all dogma. He will not and cannot accept the momentous dogma of central perspective, not because it is a deficient construct, but because it becomes a "poisonous absolute."¹⁵ The adjectival qualifier in the term "central perspective" elicits similar associations in both Arnheim and Honetschläger. While Honetschläger notes that "The very word—CENTRAL—describes the problem,"¹⁶ Arnheim argues: "Symbolically, such a centered world suits a hierarchical conception of human existence."¹⁷ Both advert to the cultural difference between the centralized Western Christian world view and other approaches to existence. "It [the hierarchical world view] would hardly fit," in Arnheim's words, "the Taoist or Zen philosophies of the East, which express themselves in the centerless continuum of the Chinese and Japanese landscapes shaped by isometric perspective."

11 Arnheim 1978, wie Anm. 4, S. 275.

11 Arnheim 1974, see n. 4, 283.

12 Edgar Honetschläger, „Intermezzo“, in: ders., *Immergrün und die Moderne, Konzept zum Film*, unveröffentlicht, Tokyo 2004, S. 8.

12 Edgar Honetschläger, „Intermezzo“, in id., *Immergrün und die Moderne*, unpublished film concept (Tokyo, 2004): 8.

13 Vgl. Arnheim 1978, wie Anm. 4, S. 278 ff.

13 Arnheim 1974, see n. 4, 285 f.

14 Arnheim 1978, wie Anm. 4, S. 278.

14 *Ibid.*, 284.

15 Dieter Buchhart, „Ästhetik ist ein politischer Akt an sich. Ein Gespräch von Dieter Buchhart mit Edgar Honetschläger“, in: *Kunstforum international*, Bd. 195, Januar–Februar 2009 (i. V.).

15 Dieter Buchhart, „Ästhetik ist ein politischer Akt an sich: Ein Gespräch von Dieter Buchhart mit Edgar Honetschläger“, *Kunstforum international*, 195 (Jan.–Feb. 2009) (to appear).

16 Ebd.

16 *Loc. cit.*

17 Arnheim 1978, wie Anm. 4, S. 287.

17 Arnheim 1974, see n. 4, 295.

18 Arnheim 1978, wie Anm. 4, S. 287.

18 *Loc. cit.*

19 Buchhart 2009, wie Anm. 15.

19 Buchhart 2009, see n. 15.

20 Zit. nach Edgar Honetschläger, wie Anm. 2, S. 135.

20 Cited in Edgar Honetschläger, see n. 2, 135.

Doch die Analyse des vorangestellten „Zentral-“ im Wort „Zentralperspektive“ löst bei Arnheim und dem Künstler vergleichbare Assoziationen aus. Während Honetschläger festhält: „Allein schon das Wort – ZENTRAL – beschreibt das Problem“¹⁶, argumentiert Arnheim: „Symbolisch paßt eine derartige zentralisierte Welt zu einer hierarchischen Auffassung des menschlichen Daseins“¹⁷. Beide beziehen sich auf die kulturelle Differenz zwischen der westlich-christlichen zentralisierten Weltauffassung und anderen Zugängen zum Dasein. „Sie [die hierarchische Weltauffassung] würde kaum zu den taoistischen oder Zen-Philosophien des Ostens passen, die sich in der mittelpunktlosen, zusammenhängenden Ganzheit der von der isometrischen Perspektive gestalteten chinesischen und japanischen Landschaften ausdrücken.“¹⁸ Honetschläger scheint fortzusetzen: „Geprägt durch mein Leben in Japan habe ich erfahren, wie anders man die Welt denken kann. Es gibt kein Absolut. Jeder Lebensentwurf ist gleich gültig. Die Zentralperspektive ist eine Illusion. So wie die bittersüße westliche Erfindung der Romantik. Wir sind stolz auf diese Errungenschaften, aber die Welt funktioniert auch in zwei Dimensionen und ohne Romantik ausgezeichnet (in der japanischen Sprache gab es bis zum Einbruch des Westens kein Wort für Liebe!).“¹⁹ Damit bezeichnet Honetschläger eindrücklich die Relativität kultureller Selbstverständlichkeiten, die er durch sein Pendeln zwischen den Kulturen selbst erfahren hat. In seinem Film „Milk“, den er 1997 in Tokyo produzierte, zitiert ein japanischer Mann in der U-Bahn Ludwig Wittgenstein: „Dass die Welt meine Welt ist, das zeigt sich darin, dass die Grenzen der Sprache die Grenzen meiner Welt sind.“²⁰ Aber eben erst das Überschreiten dieser Grenzen, das Ausbrechen aus einer scheinbar objektivierbaren Weltsicht ermöglicht es, neue Dimensionen zu erleben und zu verstehen. So wie das „alte Quadrat“ erst nach einem Einblick in die dreidimensionale Gesellschaft des Raumlandes die dritte Dimension erkennen konnte oder wollte, können wir eine mögliche vierte oder fünfte Dimension erst erkennen, wenn wir auch andere Lebens- und Weltentwürfe als gleichwertig gelten lassen. Nur mit dem

Honetschläger almost continues where Arnheim left off: “Influenced by living in Japan, I’ve learnt how differently one can think the world. There is no absolute. Every scheme of life is equally valid. Central perspective is an illusion, just like the bittersweet Western invention of Romanticism. We are proud of these achievements, but the world also functions very well in two dimensions and without Romanticism (until the West intruded itself there was no word for “love” in the Japanese language!).”¹⁹ Here Honetschläger clearly identifies the relativity of cultural givens he has experienced commuting between cultures. In his film *Milk*, produced in Tokyo in 1997, a Japanese man quotes Wittgenstein: “That the world is my world shows itself in the fact that the limits of language mean the limits of my world.”²⁰ But precisely by crossing these limits, by breaking out of an apparently objectivizable world view, it becomes possible to experience and understand new dimensions. Just as the “old Square” could or would only see the third dimension once he had had a glimpse of the three-dimensional society of Spaceland, so too we are only able to see a possible fourth or fifth dimension if we let other life and world schemes obtain. The opening up that characterizes Honetschläger’s works is dependent for its success on the detached outside view, the regard of one who is a stranger in his own cultural world and its “objectivity.”²¹

The drawing is invariably the crucial aesthetic and thematic bracket in Honetschläger’s artistic production holding together the individual work groups with their cross-genre approaches. In such projects as *Immergrün und die Moderne* and *The Last Lunch/The Audience* the artist single-mindedly addresses the question of fragmentary subjective realities and the illusion of central perspective in film. At the same time like no other he consistently links this subject with the narrative structure of his films and the two-dimensional medium of drawing. In *The Last Lunch/The Audience* he reenacted the Last Supper as a schnitzel lunch in a dual projection with noted representatives of the Austrian art scene at the Leopold Museum. Which disciple is the

distanzierten Blick von außen, dem Blick des Fremden im eigenen Kulturkreis und dessen „Objektivität“²¹, kann die Öffnung gelingen, die Honetschlägers Arbeiten auszeichnet.

In seinem Schaffen präsentiert sich stets die Zeichnung als entscheidende ästhetische und inhaltliche Klammer zwischen den einzelnen Werkgruppen mit ihren gattungsüberschreitenden Ansätzen. In Projekten wie *Immergrün* und *die Moderne* und *The Last Lunch/The Audience* setzt sich der Künstler konsequent mit der Frage fragmentarischer subjektiver Wirklichkeiten und der Illusion der Zentralperspektive im Film auseinander. Dabei verknüpft er wie kein Zweiter dieses Thema sehr konsequent mit der narrativen Struktur seiner Filme und mit dem zweidimensionalen Medium der Zeichnung. In *The Last Lunch/The Audience* stellt er in einer Doppelprojektion mit bekannten Vertretern der österreichischen Kunstszene im Leopold Museum das letzte Abendmahl als Schnitzelessen nach. Wer von den Jüngern der Auserwählte ist, entscheiden sie danach, wessen Luftballon sich am weitesten aufblasen lässt (jeder von ihnen hat einen Ballon in der Tasche seiner Lederhose gefunden). Danach teilt der Künstler die Szenerie. In der linken Projektion spielt die Gruppe der Jünger, denen eine Ampel aus Papier die Verhaltensregeln vorgibt (die Ampelphasen sind entsprechend mit Auflicht beleuchtet). In der rechten Projektion sieht man den nackten Auserwählten mit einer aus Papier zusammengeklebten und mit Graphitzeichnungen versehenen Perücke vor einem Baum mit zahlreichen übereinander befestigten Papierblättern (Abb. 3). Die Sequenzen werden von der Fahrt eines Zuges über eine Brücke und eingeblendeten Botschaften wie „Und er sah einen Feigenbaum“ unterbrochen, auf die Bibelstelle „Jesus und der Feigenbaum“ verweisend. Zuletzt demontieren die Jünger die Ampel als einzige Kulisse und der Feigenbaum verliert mit einem Mal seine Blätter – Jesus vernichtet den Baum, der ihm nicht gab, was er wollte. Die Kulisse wird als das, was sie ist, eine flache Collage, dekonstruiert. Honetschläger widerspricht so in zweifacher Hinsicht der zentralperspektivischen Auffassung. Erstens bricht er sowohl

“chosen one” depends on whose balloon can be blown up biggest (each of the disciples finds a balloon in his lederhosen pocket). After this the scene is divided. The left projection shows the disciples, whose actions are dictated by a paper stoplight (onto which lights are shone). In the right-hand projection one sees the “chosen one,” naked, wearing a wig of glued paper covered in pencil drawings before a tree to which paper leaves are attached (Fig. 3). The sequences are punctuated by a train crossing a bridge and captions, such as “AND HE SAW A FIG TREE” referring to the parable of the barren fig tree. Finally, the disciples dismantle the stoplight, the only scenery, and at a stroke the fig tree loses its leaves—Jesus destroys the tree that failed to give him what he wanted. The scenery is deconstructed for what it is, namely, a flat collage. Honetschläger thus contradicts the viewpoint of central perspective in two respects. Firstly, he breaks both pictorially and narratively with the underlying religious hierarchy communicated in medieval art by means of the “perspective of importance.” Honetschläger’s work seems to refer to Leonardo da Vinci’s *The Last Supper* (Fig. 4) in which the figure of Christ is both the focal point and the vanishing point²² of the composition, whereas in *The Last Lunch/The Audience* with its dual projection the central strip in the scene, hence the figure at the center of the performance, has been erased. The Last Supper

21 Hochleitner, Ohrt und Sadowsky, wie Anm. 2.

21 Hochleitner, Ohrt, und Sadowsky 2001, see n. 2.

Edgar Honetschläger
IMMERGRÜN UND DIE
MODERNE/THE AUDIENCE/
THE LAST LUNCH
Graz 2005, Filmstill

Eine Abbildung die eben das im Text beschrieben zeigt d.h. die Jünger vor der Ampel und den Auserwählten vor dem Feigenbaum





Leonardo da Vinci:
Das letzte Abendmahl/
The last Supper
 1495–97, Öl-Tempera-Mischung
 auf Kalk/Oil Tempera on Lime
 460 x 880 cm, Mailand/Milano
 Refektorium von/of Santa Maria
 delle Grazie.

22 Vgl. auch Arnheim 1978,
 wie Anm. 4, S. 288 ff.

22 Cf. also Arnheim 1974,
 see n. 4, 295 f.

bildlich als auch in seiner Erzählung jene zu-
 grundeliegende religiöse Hierarchie auf, die
 bereits im Mittelalter mit Hilfe der Bedeutungs-
 perspektive wiedergegeben wurde. Honet-
 schlägers Arbeit scheint auf Leonardo da Vincis
 berühmtes Werk *Das Abendmahl* (Abb. 4) Bezug
 zu nehmen, in dem die Gestalt Christi den Mit-
 telpunkt der Komposition und zugleich den
 Fluchtpunkt²² bildet, während in *The Last
 Lunch/The Audience* mit der Doppelprojektion der
 vertikale Mittelstreifen der Aufnahme und
 somit die Person im Mittelpunkt während der
 Aufführung gelöscht wird. Das letzte Abend-
 mahl mutiert zu *The Last Lunch* und wird zum
 Schnitzeessen ohne jede religiöse Überhöhung
 degradiert, der Auserwählte wird nach dem
 Zufallsprinzip bestimmt. Zweitens arbeitet
 Honetschläger mit der Papiercollage als flacher,
 weitgehend zweidimensional wirkender Kulisse
 des Geschehens (dessen Bühnenhaftigkeit er
 stets zu betonen versteht) buchstäblich gegen
 die Zentralperspektive. So sind weder die Zeich-
 nung der Ampel noch der Feigenbaum perfekte
 Illusionen, sondern vielmehr abstrahierte For-
 men, die auf das Dargestellte verweisen. Erst
 durch das richtige Einleuchten, ein entschei-
 dendes Stilelement in Honetschlägers Filmen,
 erhält die Ampel die Qualität einer wirklichen
 Ampel, wobei die BetrachterInnen sich stets der
 Mittel, die diese Illusion erzeugen, bewusst
 sind. Mit der Demontage der Ampel und dem

becomes *The Last Lunch* and is reduced to a
 schnitzel dinner devoid of all religious sym-
 bolism, with the “chosen one” being randomly
 selected. Secondly, by using the paper collage
 as a for the most part two-dimensional piece
 of scenery for events (whose theatricality
 Honetschläger brings out expertly) the artist
 works quite literally against central perspective.
 Neither the drawing of the stoplight nor of the
 fig tree are perfect illusions, but rather abstract
 forms that gesture at what they represent. It is
 only by means of the lighting—an important
 stylistic element in Honetschläger’s films—that
 the stoplight begins to look like a real stoplight,
 yet it is clear to viewers all along how the
 illusion is produced. The dismantling of the
 stoplight and the falling of the leaves finally
 bring out that these are simply paper props,
 thus precluding the emergence of a filmic
 illusion.

In *Immergrün und die Moderne*, the work following
 the introductory *The Last Lunch*, Honetschläger
 succeeds again in adroitly combining painted
 and drawn scenery with film photography,
 whereby the paintings, reduced to a few brush-
 strokes, not only expose the filmic space for
 what it is—i.e. an illusion—but also seem to
 directly counteract the illusion. Although the
 perfectly lit paintings seem to depict real
 scenes, these spatial images are constantly
 being deconstructed. While constructing the
 filmic space, Honetschläger is also at work
 deconstructing it. This comes out clearly in the
 scene where Yukika slowly applies a yellow
 center line to the flat canvas on which a road is
 painted. It is as if she were outside the rigid
 borders of the picture area, as if off-film in the
 film within a film. “Off” thus seems to take on a
 double meaning—off within and off outside

Abfallen der Blätter wird endgültig bloßgelegt, dass es sich um Papierkulissen handelt, wird die Entstehung einer filmischen Illusion unterbunden.

Auch in dem auf die Ouvertüre *The Last Lunch* folgenden Werk *Immergrün und die Moderne* gelingt es Honetschläger, gemalte und gezeichnete Kulissenbilder geschickt mit filmischen Aufnahmen zu verbinden, wobei er mit seinen auf wenige Pinselstriche reduzierten Gemälden nicht nur den filmischen Raum als das enthüllt, was er ist – eine Illusion –, sondern der Illusion regelrecht entgegenzuarbeiten scheint. Obwohl die Gemälde, perfekt beleuchtet, reale Szenen wiederzugeben scheinen, werden diese räumlichen Bilder stets dekonstruiert. So arbeitet Honetschläger, während er den filmischen Raum konstruiert, zugleich an seiner Dekonstruktion. Deutlich wird das in einer Szene, in der Yukika langsam die gelbe Bodenmarkierung des Mittelstreifens auf die flache Leinwand collagiert, auf die eine Straße gemalt ist. Es wirkt, als befände Yukika sich außerhalb der starren Begrenzung des Bildfeldes, im filmischen Off des Films im Film. Dadurch scheint das Off eine zweifache Bedeutung zu erlangen, als Off innerhalb und außerhalb der Projektion. Den Begriff des Off – des „außerhalb des Bildfeldes“ (*hors-champ*) – definiert Gilles Deleuze in Zusammenhang mit dem Bewegungsbild des Films als „das, was man weder hört noch sieht und was trotzdem völlig gegenwärtig ist“²³. Durch die Verbindung von Kulissen, Personen, Ausleuchtung und filmischen Projektionen über den Set erzielt der Künstler eine Film-im-Film-Situation, zum Teil im Sinne einer Art Verdoppelung. Dies erreicht er unter anderem dadurch, dass er einzelne Kader von bereits gedrehtem Filmmaterial mit Acryl stilisiert auf eine ungrundierte Leinwand malt und ausgeleuchtet mit Yukika abfilmt oder das bereits existierende Filmmaterial darüberprojiziert und erneut aufnimmt. Das Off ist auch in Szenen von Bedeutung wie jener, in der Yukika das eine Bildfeld ins Off verlässt und im anderen Bildfeld wieder auftaucht, wobei ihr Schatten aber im ersten bleibt. So wird das Off zwischen den Projektionsfeldern, obwohl es grundsätzlich ein die Bildfelder begrenzender

the projection. In connection with the moving image in film Gilles Deleuze defines the concept “off”—the “out of field” (*hors-champ*)—as “what is neither seen nor understood, but is nevertheless perfectly present.”²³ By combining scenery, people, lighting, and on-set projections, the artist creates a film-in-film situation, almost a kind of doubling. For instance, he takes frames from existing film material, paints a stylized version in acrylic on unprimed canvas, then lights and films it with Yukika, or he projects the existing material onto it and films it again. Off-screen is also important in scenes such as the one in which Yukika leaves the one picture field and appears in the second, while her shadow remains in the first. Thus, although it is essentially a space that delimits and separates, the gap between the projection fields is also a connector, not unlike a demarcation line that has to be deliberately crossed.

The painted scenery in *Immergrün und die Moderne* has much in common with Honetschläger's set drawings. In *Enduring Freedom* (2002), for instance, we see the protagonist lying in bed, behind him drawings of a window, a light switch, a light bulb, and a ventilator (Fig. 5). Once again Honetschläger immerses the scenery in perfect stage lighting. In this ironic portrait of the USA after 9/11 the protagonist flicks the drawn light switch and, with a real vacuum cleaner, attempts to eliminate a mosquito—metaphor for terrorists—disturbing his sleep. He finally succeeds using the *New York Times*; a flattened mosquito and drop of blood remain drawn on the wall. When the man (America) has finally fallen asleep, another terrorist attack hits him. Honetschläger breaks again with central perspective, on the one hand by calling into question the centrality of the West, on the other by undermining it in drawings translated into the two-dimensional. He literally turns against the “symbolism of a focused world”²⁴ to open our eyes to new dimensions in film, for “film as the principle of painting taken a step further has actually strengthened this illusion. Film has taken on board the desire for central perspective and has accustomed our eyes even more strongly to

²³ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1, Frankfurt am Main 1998 (Originalausgabe: *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris 1983), S. 32.

²⁴ Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001): 16. (Original French edition: *Cinéma 1: L'image-mouvement*, Paris, 1983, 32.)

und trennender Raum ist, zum verbindenden Element, einer Demarkationslinie ähnlich, die bewusst überschritten werden muss.

Die gemalten Kulissenbilder in *Immergrün und die Moderne* weisen eine große Nähe zu Honetschlägers Kulissenzeichnungen auf. So zeigt der Künstler in *Enduring Freedom* (2002) ein Bett, in dem der Hauptdarsteller vor Zeichnungen eines Fensters, eines Lichtschalters, einer Glühbirne und eines Ventilators liegt (Abb. 5). Wieder taucht Honetschläger die Szenerie in ein perfektes Bühnenlicht. In dem ironischen Porträt der USA nach 9/11 bedient der Protagonist den gezeichneten Lichtschalter und versucht mit einem echten Staubsauger eine Mücke, die seinen Schlaf stört – eine Metapher für Terroristen –, zu vernichten. Das gelingt ihm schließlich mit der *New York Times*, und an der Wand bleibt eine gezeichnete zerquetschte Mücke mit einem Tropfen Blut zurück. Als der Mann (also Amerika) am Ende schläft, erwischt ihn doch noch ein Terrorist. Wieder bricht Honetschläger mit der Zentralperspektive, indem er einerseits die zentrale Stellung des Westens in Frage stellt und sie andererseits mit in die Fläche übersetzten Zeichnungen untergräbt. Er wendet sich buchstäblich gegen „die Symbolik einer zentralisierten Welt“²⁴ und will unserem Sehen im Film

seeing in that way and no other.”²⁵

Honetschläger takes a stand against realistic, naturalistic art that dissembles the medium and which seems to have succeeded almost perfectly in its goal of “using art to conceal art.”²⁶ He criticizes our centralized world view and our ignoring what a projection is, namely, an immaterial, two-dimensional film of light on a projection screen. If the electricity goes off, things stay dark. In deconstructing central perspective and disclosing the filmic means of production Honetschläger almost seems to be seeking a new self-definition of the medium. It is as a “self-criticism”²⁷ of film, in much the same way that Modernism owed its success in painting to artists like Manet and Cézanne stressing the flatness of the support, that Honetschläger would like to introduce a new way of seeing that contests our previous ways of seeing.

Honetschläger's approach is intensely political. In his self-criticism of the medium his drawings are not merely scenery, props, studies, and drafts. Rather they bear in themselves the thought of Flatland and the struggle against central perspective, product of a hierarchically organized society that accepts violence as an attribute of interpersonal relationships. They are narrative and filmset, scenery and indepen-

24 Arnheim 1978, wie Anm. 4, S. 286 ff.

24 Arnheim 1974, see n. 4, 294.



Edgar Honetschläger
ENDURING FREEDOM
Wien/Vienna 2002
Making of Photo

neue Dimensionen eröffnen, denn „der Film hat als fortgedachtes Prinzip der Malerei diese Illusion noch verstärkt. Der Film hat den Wunsch der Zentralperspektive aufgenommen und unsere Augen noch mehr (stärker) daran gewöhnt, dass sie so und nicht anders sehen.“²⁵ Honetschläger bezieht Stellung gegen die das Medium verleugnende realistische und naturalistische Kunst, deren Ziel, „die Kunst mittels der Kunst zu verbergen“²⁶, nahezu perfekt zu gelingen scheint. Er übt Kritik an unserem zentralisierten Weltbild und an der Ignoranz gegenüber dem, was eine Projektion ist, nämlich eine zweidimensionale immaterielle Lichthaut auf einer Projektionsfläche. Wenn der Strom ausgeht, bleibt es dunkel. Fast scheint Honetschläger mit der Dekonstruktion der Zentralperspektive und der Offenlegung der Produktionsmittel im Film eine neue Selbstdefinition des Mediums zu suchen. Vergleichbar dem „erzielten Erfolg des Modernismus“ in der Malerei aufgrund der Betonung der Flächigkeit des Bildträgers durch Künstler wie Édouard Manet oder Paul Cézanne möchte Honetschläger – als „Selbstkritik“ des Films²⁷ – eine neue Sichtweise einführen, die unserem bisherigen Sehen widerspricht. Honetschlägers Anliegen ist hochpolitisch. Seine Zeichnungen bilden in dieser Selbstkritik des Mediums nicht nur Kulissen, Gegenstände, Studien und Entwürfe. Vielmehr tragen sie den Gedanken des Flächenlandes und den Kampf gegen die Zentralperspektive als Ausgeburt einer hierarchisch organisierten und die Gewalt als Merkmal zwischenmenschlicher Beziehungen akzeptierenden Gesellschaft in sich. Sie sind Erzählung und Filmset, Kulisse und eigenständiges Kunstwerk zugleich. Doch wie bereits Greenberg anmerkte, kann die Flächigkeit, die sowohl die modernistische Malerei als auch Honetschläger in seinen Zeichnungen und Filmen anstrebt, niemals absolut sein.²⁸ Das kann Honetschläger nur befürworten, denn „Dogma ist böse“²⁹. Wie das Flächenland sind Honetschlägers Filme mehrdimensional, was erklärt, weshalb sie oft als Affront gegen das Establishment verstanden werden. Zu Recht, denn seinen Blick von außen versteht der Künstler stets mit treffender Ironie zu vermitteln. Sein künstlerisches Statement ist im Kern jedoch

dent artwork all at once. But, as Greenberg already observed, flatness, to which both modernist painting and Honetschläger's drawings and films aspire, can never be absolute.²⁸ It is a viewpoint Honetschläger can only endorse, for “dogma is evil.”²⁹ Honetschläger's films, like Flatland, are multidimensional, which explains why they are so often felt as an affront to the establishment. And rightly so. For the artist is adept at communicating his view from the outside with fitting irony. His artistic statement is at heart deeply political and often disturbing because he is ever ready to go on collision course with both the political and the cultural establishments. Whether in his critical letter to the curators of this world, or his radical critique of central perspective, his choice of artistic means always ensures precision political agitation. The aesthetic surface appeal of his works is always important to him as a means of beguiling viewers into the critical discourse. Honetschläger, in the spirit of Abbott's dedication at the beginning of Flatland, would like to open our eyes to new dimensions: “To the Secrets of FOUR FIVE OR EVEN SIX Dimensions/ Thereby contributing/To the Enlargement of THE IMAGINATION/And the possible Development/Of that most rare and excellent Gift of MODESTY/Among the Superior Races/ Of SOLID HUMANITY.”³⁰

25 Honetschläger 2004, wie Anm. 12.

25 Honetschläger 2004, see n. 12.

26 Greenberg 1997, wie Anm. 5, S. 267.

26 Greenberg 1986, see n. 5, 86.

27 Greenberg sieht die Moderne in der „Selbstkritik der Malerei“ begründet, die erst eine Selbstdefinition der modernistischen Malerei und dadurch eine neue Sichtweise ermöglicht hat – eine Voraussetzung für den Erfolg des Modernismus von Édouard Manet und Paul Cézanne bis zu Wassily Kandinsky und Piet Mondrian; vgl. Greenberg 1997, wie Anm. 5, S. 268 f.

27 Modernism for Greenberg has its basis in the “self-criticism” of painting, which is what first enabled a self-definition of modernistic painting and hence a new way of seeing—a precondition for the success of the modernism of Manet and Cézanne through to Kandinsky and Mondrian; cf. Greenberg 1986, see n. 5, 87.

28 Greenberg 1997, wie Anm. 5, S. 273.

28 *Ibid.*, 90.

29 Buchhart 2009, wie Anm. 15.30 Abbott 1899, wie Anm. 1, S. 5.

29 Buchhart 2009, see n. 15.

zutiefst politisch und oft verstörend, weil er stets bereit ist, auf Konfrontationskurs mit dem politischen wie kulturellen Establishment zu gehen. Ob mit seinem bekannten kritischen Brief an die KuratorInnen dieser Welt oder seiner grundlegenden Kritik an der Zentralperspektive – durch die Wahl seiner künstlerischen Mittel ist seine politische Agitation stets präzise. Die ansprechende Ästhetik der Oberfläche seiner Werke ist stets ein wichtiges Anliegen des Künstlers, um die BetrachterInnen regelrecht zum kritischen Diskurs zu verführen. Honetschläger möchte unser Sehen für neue Dimensionen öffnen, ganz im Sinne von Abbotts Widmung zu Beginn von *Flächenland*: „To the Secrets of FOUR FIVE OR EVEN SIX Dimensions/ Thereby contributing/To the Enlargement of THE IMAGINATION/And the possible Development/Of that most rare and excellent Gift of MODESTY/Among the Superior Races/Of SOLID HUMANITY“³⁰.

30 Abbott 1899,
wie Anm. 1, S. 5.

30 Abbott 1899,
see n. 1, 5.