

FREIER BADEBRUNNEN LOOSDORF
Privatsphäre und Phantomwände (2006)









freier badebrunnen loosdorf - privatsphäre und phantomwände

Durch sein bestechendes Blau lockt der Badebrunnen schon von Weitem und irritiert auch gleich ob des Anblicks von Dingen, die ansonsten der Privatsphäre vorbehalten sind. Das überdimensionale Badezimmer aus Beton, das mit Dusche, Badewanne und Waschbecken die übliche Badezimmermöblierung zitiert, ist mit blauen Glas-Mosaiksteinen ausgelegt. Aus allen drei Spendern rinnt das Wasser, und dies in überbordender Art und Weise, wenn das Waschbecken überläuft, die Dusche im Dauerbetrieb ist und in der Badewanne das Wasser gleich in den Abfluss rinnt. Das Badezimmer mutiert also zum Wasser spendenden Brunnen und nimmt die historische Verknüpfung von Quelle, Brunnen und Bad auf. Assoziationen von Tröpferbad, Wellness und Jungbrunnen sind ebenso gegeben wie die durch den Besucher in Gang gesetzte und immer wieder neu inszenierte öffentlich gewordene Ambivalenz des Privaten und Intimen. Das „freie“ Bad ist schließlich auch als kultureller Ort angesprochen, der hier zum Annex des Dorfraumes wird. Rastende Radfahrer, die es in dieser Gegend häufig gibt, nehmen ihn ebenso in Anspruch wie die Kinder, die ihn längst zum fixen Bestandteil ihrer Aktivitäten auserkoren haben.

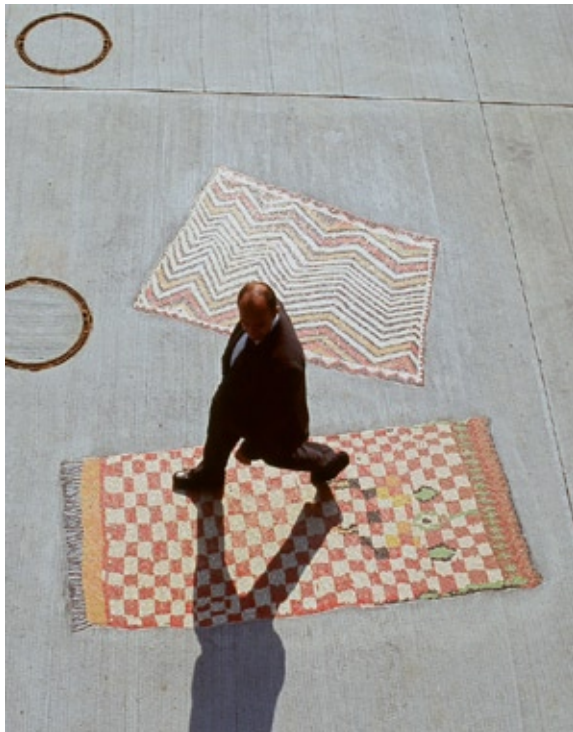
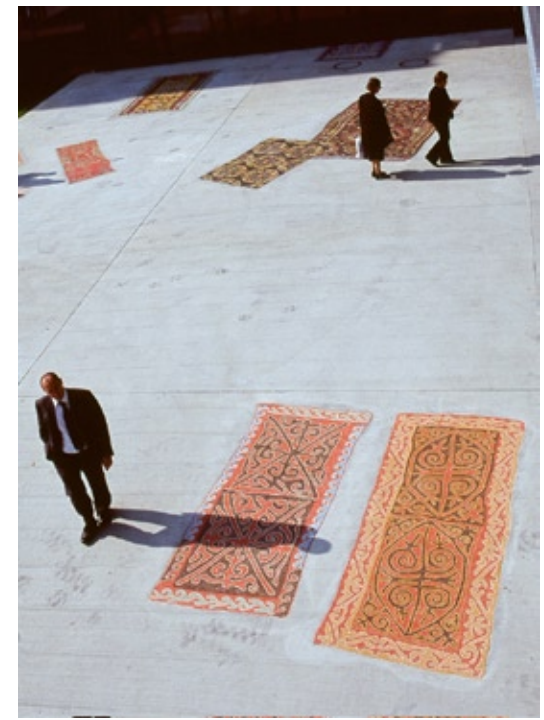
(Susanne Neuburger)

LIFE BETWEEN BUILDINGS LEBENSBAUM UND KALASCHNIKOW
Forum Campus Krems, 2005 (gem. mit Hubert Lobnig)









Das Forum Campus Krems ist neuerdings Marktplatz, Basar und

Wohnzimmer zugleich. Dies verdankt sich einer künstlerischen Intervention, die alles in sich vereinigt, was man sich von der Formel Eins aller Kunstformen, der Kunst im öffentlichen Raum, erhofft. Was auf Permanenz und Dauer angelegt ist, sollte sich elegant einfügen in den gegebenen Raum und doch auf den ersten Blick als Kunstwerk wahrgenommen werden können, es sollte sich inhaltlich auf die gegebene Situation beziehen, ohne sich wichtigtuerisch über die Botschaft des Orts zu stülpen, es sollte mit der vorhandenen Architektur korrespondieren und sie gleichzeitig in Frage stellen und herausfordern, und – es sollte einfach gut aussehen.

Iris Andraschek und Hubert Lobnig sind die Sieger eines zweistufigen, offenen Wettbewerbs - einem komplizierten und höchst kompetitiven Verfahren. Der Wettbewerb, den die Abteilung Kunst im öffentlichen Raum der Kulturabteilung des Landes NÖ über Fachzeitschriften und elektronische Medien ausschrieb, hatte starkes Interesse hervorgerufen und dementsprechend hochkarätig war die internationale Beteiligung. Über 130 Arbeiten aus Österreich und Deutschland, der Schweiz, Frankreich, aus Kanada und den Vereinigten Staaten langten in Krems ein. 9 KünstlerInnen und Künstlergruppen wurden eingeladen, ihre Vorschläge auszuarbeiten und zu präzisieren, darunter so bedeutende Künstler wie der Chilene Alfredo Jaar und das Berliner Wunderkind Klaus Weber, der Grazer Ferdinand Penker oder das Pariser Bureau des mesarchitectures.

Mit der Gelassenheit wahrhaft Souveräner haben sich Andraschek Lobnig mit ihrem Projekt ‚Life between Buildings‘ durchgesetzt. Es besteht aus 21 lose im Hof verstreuten Teppichen. Sie sind in die Betonfläche eingelassen, liegen im Rasen und nisten sich in den Gebäuden ein, schlüpfen unter der Glasfassade hindurch ins Innere. Die Mosaikteppiche wurden mit dem Material Opus Romano aus venezianischer Emaille der Firma Bisazza in Vicenza gefertigt. Im Format 12x12mm, Stärke 6,5 mm wurden insgesamt 107 m² verlegt, woraus sich eine Anzahl von ca. 1,2 Millionen Steinchen ergibt. Die äußere Beschaffenheit der Teppiche verbindet in raffinierter Weise eine klassische Technik, das Mosaik, mit der Pixelwelt der Rechner, die symbolischen Kompositionen frühchristlich-ravennatischer Mosaikdenkmäler mit orientalischen und fernöstlichen Kulturen. Wie kostbare Intarsien sind die Teppiche plan in die Oberflächen eingepaßt und funktionieren als lässiges Platzornament, als Marker und als Marke.

‚Mit den Teppichen werden imaginäre, kommunikative Orte geschaffen‘, sagen die Künstler, die frei bleiben für flexible Möblierungen und Veranstaltungen. Mit der Idee, Teppiche aus verschiedenen Kulturkreisen zu verwenden, wollten wir die Internationalität der neu geschaffenen Universitätsarchitektur, der Fakultäten und der NutzerInnen der Universität unterstreichen und Wissenschaft, Bildung und Intellektualität als übergreifendes, verbindendes, verständigungsförderndes Anliegen hervorheben.’

Wir finden also Teppiche aus Georgien und Krigisien, aus Kurdistan und Tibet, wir finden persische Kelims und marokkanische Berberteppiche. Als Beispiele gegenwärtiger gesellschaftspolitischer Symbolik in Bildteppichen gibt es drei Teppiche mit Kriegsmotiven aus dem Afghanistan aus den 80er Jahre des 20.Jhs. In mehrere Teppiche wurden kleine Verweise auf Fakultäten der Donau-Universität eingearbeitet.

Die Bodenteppiche strukturieren den freien Platz, sie markieren ihn und laden ein, ihn als Treffpunkt und Aufenthaltssort zu benutzen, an bestimmten Orten zu verweilen, sich auf dem Marktplatz, dem Handels- und Umschlagplatz, sich im Basar zu treffen. Andraschek/Lobnig schaffen einen Treffpunkt für verschiedene Kulturen und Sprachen – wie ihn eine. Universität als Ort der politischer, gesellschaftlicher und kultureller Auseinandersetzung braucht. Ein Diskussionforum für junge Menschen in einer globalisierten Welt, aber auch ein Ort, sich mit den zeitgenössischen Realitäten auseinanderzusetzen.

In unserer westlichen Welt sind Teppiche etwas Säkulares, Repräsentatives. Es ist nun interessant zu sehen, daß Iris Andraschek und Hubert Lobnig eben nicht jene opulenten Orientteppicheheranziehen, wie sie etwa die Interieurs des Malers Holbein schmückten. Sie haben sich mit den sogenannten Stammesteppichen etwa der Berber beschäftigt, mit Textilien, die im täglichen Leben der Menschen wichtige Rollen spielen, als Gebetsteppiche im rituellen Gebrauch, als Kleidungsstück, als privates Möbel im Wohnraum, schließlich auch als Kommunikationsmittel. Nicht zuletzt wird dieses kommunikative Element auch in der Vorgangsweise sichtbar, die Andraschek/Lobnig für die konkrete Auswahl der Campus Teppiche gewählt haben:

sie haben sich bei Spezialisten schlau gemacht, bei passionierten Sammlern, die neben tiefreichender Kenntnisse auch eine übers Interior Design hinausgehende Begeisterung mitbringen. Der Enthusiasmus der wahren Fans überträgt sich über einen seltenen, schwarzgrundigen Zemmur-Teppich, einen marokkanischen Budschad-Teppich, der das islamische Bilderverbot ignoriert, einen Krabben- und einen Rautenberber, kirgisische Schirdak-Filzteppiche, persische und kaukasische Kelims, Gabbehs und Dagestans, einen georgischer Schlitzkelim und den tibetanischen Khumba-Jabuye auf den Universitätshof. Die Künstler haben sich mit den Mustertraditionen und der Bedeutung der verwendeten Motive genau auseinandergesetzt, sie haben festgestellt, wie sich neue Inhalte im archaischen Kanon breitmachen, wenn z.B. afghanische Kriegsteppiche die schockierenden Lebensumstände der Menschen widerspiegeln, die Gewalt des Krieges abbilden. Und so erweist sich der öffentliche Raum als der richtige Ort für die vermeintlich so privaten Wohnzimmerdekorationen. Ein weiterer spannender Aspekt der Arbeit ist der von Kopie und Fake: die Mosaikleger konnten die Vorlagen aufs exakteste kopieren, das Material – Glasemail – erlaubt es, Schattierungen und Farbnuancen der geknüpften und gewebten Textile detailgetreu ins neue Medium zu transponieren. Es handelt sich also um eine künstlerische Reproduktionspraxis, die uns etwas über den Begriff der Fälschung nachdenken lässt, und über den Begriff des Autors, wie in ja bereits Walter Benjamin in Frage gestellt hat. Für Andraschek/Lobnig bezeichnet die Kopie nicht das Gegenbild zum Echten und Wahren, sondern sie wird als künstlerische Strategie, als komplexe Überlegung eingesetzt. Und so handelt es sich nicht um ein Faksimilie, das dem Original möglichst nahe kommen soll, sondern um eine Verschiebung durch Materialtransfer und damit auch um eine Kontextverschiebung: Andraschek Lobnig analogisieren die orientalische Kultur der Begegnung und der Kommunikation mit den Traditionen des angelsächsischen Ausbildungswesens, der Tradition der Debatten und Diskussionen, die durch das Zusammenleben auf einem Campus erst möglich werden.

Darüberhinaus ist der künstlerische Kommentar zur Urheberfrage erheblich, wenn Andraschek Lobnig die stets anonymen-weil weiblichen- Teppich Produktion durch ihre Arbeit aus dem Inkognito holen.

Die Künstler und der Teppich: eine lange Geschichte. Ein paar Beispiele aus der unmittelbaren Gegenwart wären zu nennen, die den differenzierten Gebrauch und Einsatz, wie die unterschiedlichen Bedeutungen und Interpretationen illustrieren: in Tobias Rehbergers roter Teppich-Farbraum auf einem Dachgarten in Münster brach abends die Disco los, Rudolf Stingel schrieb mit weißer Auslegeware Galeriebesuchern das Ausziehen der Schuhe und damit ein orientalisches Reinlichkeitsgebot vor, Franz Wests mit schäbigen Knüpfteppichen bestückte Sofas sind Aktivierer und erinnern an archaische Liegeformen und psychiatrische Sitzungen, und Marcus Geigers Filz- und Frotteeteppiche arbeiten mit dem Ready Made Effekt, mit der Umdeutung von einem Alltagsobjekt in ein Kunstwerk.

Iris Andraschek und Hubert Lobnig sind mit ihrem Teppichmosaik am Uni Campus zunächst auf der sicheren Seite des Ornaments. Die andere, weniger programmierbare Seite der Arbeit aber ist die der ‚kommunikativen‘ Installation, die aktivistische Arbeitsweise mit gesellschaftlicher Intervention verbindet. Das Markieren einer Zone für menschliche Kontakte in angenehmer, ja fröhlicher Atmosphäre hat auch einen durchaus funktionellen Anstrich, wenn auch die Autonomie der künstlerischen Arbeit gewahrt bleibt. ‚Die Bodenteppiche strukturieren den freien Platz, sie laden ein, ihn als Aufenthalts- und Betrachtungsort zu benützen, an bestimmten Orten zu verweilen, sich auf ihnen zu treffen. Sie sollen dem Platz eine Markierung verleihen („Treffen wir uns bei den Teppichen!“)...und sollen auch Augenweide sein, ein Treffpunkt verschiedener Kulturen und Sprachen - zugleich kritische Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Realitäten‘ sagen die Interventionisten Iris Andraschek und Hubert Lobnig, die in gemeinsamer prozeßhafter, immer reflexiver Vorgangsweise zahlreiche Projekte im öffentlichen Raum durchgeführt haben. Immer ging es um Kommunikationsorte, Aktivierung und Belebung, um strukturelle Überlegungen zu Situationen und Orten und geradezu situationistische Porträts des öffentlichen Lebens.

Life Between Buildings ist somit nicht alleine als künstlerische, sondern auch als politische Intervention zu betrachten. Über die romantischen Bilder von nomadisierenden Stämmen hinaus, weisen Iris Andraschek und Hubert Lobnig auf die Billiglohnländer der Welt hin, und auf die neuen Grenzen, die der Neoliberalismus miterzeugt.

Text: Brigitte Huck, 2005



DER MUSE REICHT'S

Arkadenhof der Universität Wien, 2009/2010







Iris Andraschek hat auf den patriarchalisch-humanistischen hortus conclusus des Arkadenhofs der Universität Wien einen Schatten fallen lassen, der sich nun ungeachtet der Lichtverhältnisse Tag und Nacht dort behauptet. Sie konzipierte die schräg über einen Teil des Hofes gelegte riesenhafte Schattensilhouette einer weiblichen Figur, die breitbeinig dastehend in protestierender Haltung ihre geballte Faust hochreckt. Der Muse reicht's lautet der lapidare Titel dieser künstlerischen Intervention, deren Funktion es ist, für die „Würdigung der Leistungen von Wissenschaftlerinnen der Universität Wien“ ein denkmalhaftes Zeichen zu setzen (1). Andrascheks Arbeit ist tatsächlich ein unübersehbares, zugleich ambivalentes Zeichen der Präsenz von Frauen in der Wissenschaft und bildet ein Signal für die öffentliche Anerkennung, die keiner von ihnen, nicht einmal einer einzigen, an diesem Ort bisher zugestanden wurde.

Die weitläufigen Arkadengänge des Hofes sind zwar dicht besetzt mit Büsten, Reliefs und Gedenktafeln – „Gelehrte[n] in Stein und Bronze“ – (2), die auserwählten Wissenschaftlern der Universität gewidmet sind. Bei den bis heute 154 Geehrten handelt es sich aber ausschließlich um Männer – bis auf eine Ausnahme, eine Ehrentafel für die Dichterin Marie von Ebner-Eschenbach, der die Universität Wien ein Ehrendoktorat verliehen hatte (3), die jedoch nie dort tätig war; als Frau ihrer Generation hätte sie auch gar nicht die Möglichkeit gehabt, dort zu studieren, zu lehren oder wissenschaftlich zu arbeiten. (4) So ist Marie von Ebner-Eschenbach innerhalb dieses Reigens männlicher Gelehrter eher dem Bereich der Musen und damit einer anderen – der einzigen weiblichen – plastischen Figur im Arkadenhof zuzuordnen, der Nymphe Kastalia, die dort jedoch, auf dem gleichnamigen Brunnen thronend, einen signifikanten Platz einnimmt. Der Brunnen, 1909 von Edmund Hellmer (5) gestaltet, wurde in der Hauptachse des Hofes, etwa in der Mitte des ursprünglich die gesamte Fläche einnehmenden Gartens, positioniert. Nach der 2006 erfolgten Umgestaltung des Hofes bildet die Brunnenzone nun den Übergang zwischen dem neu mit Steinplatten ausgelegten Hofteil und dem belassenen Gartenbereich. So wiederholt nun eine halbkreisförmige Hoheitszone vor dem Brunnen in kleinerem Maßstab den amphitheaterförmigen Stufenbereich, über den der höher gelegene Innenhof von der Aula aus betreten wird.

Kastalia hütete im Apollotempel in Delphi die kastalische Quelle, die den Musen geheiligt war und deren Wasser zu Dichtung und Weisheit inspirierte. (6) Dem Mythos nach konnte sich die Nymphe vor dem sie verfolgenden Apoll nur retten, indem sie sich in ebendiese Quelle verwandelte. (7) Die Kastalia von 1909 sitzt in artig aufrechter Haltung, die Hände in den Schoß gelegt, jedoch in durchaus jugendstilgemäßer Erotik auf ihrem Thron – Blickfang und Inspirationsquelle zugleich für ihre arkadischen Jünger des frühen 20. Jahrhunderts. (8)

Iris Andraschek nahm die „Muse“ Kastalia sowohl raumstrukturell als auch thematisch zum Ausgangs- und Angelpunkt ihrer Arbeit: Die monumentale Schattenfigur setzt mit ihrer rechten Fußspitze genau am Scheitelpunkt des Halbkreises vor dem Brunnen an. Dadurch entsteht der Eindruck, als hätte sich die Muse, nach 100-jährigem Ausharren plötzlich von einer rebellischen Energie erfasst, in einer zeitgenössischen Metamorphose quer über den Hof projiziert, um sich als gigantisches Negativ in die Bodenfläche einzuschreiben. In der Dynamik dieses Prozesses wird aus der allegorischen Hüterin einer als männlich verstandenen Wissenschaft eine mehrdeutige, auch bedrohliche Figur, die sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft weist.

Andraschek wählte für den revolutionären Gestus ihrer Schattensilhouette verschiedene Vorlagen, wie die Freiheit von Eugène Delacroix, das aufständische „Riot Girl“ der 1990er-Jahre oder die virtuelle Cyberheldin Lara Croft. Weitere Referenzen suchte Andraschek im Bereich der Universität selbst. Sie forderte Frauen, die dort lehren, auf, ihr vor der Fotokamera in einer selbst gewählten Pose zum Thema Modell zu stehen. Aus all diesen bewusst scherenschnittartig und formelhaft konzipierten Vorbildern generierte sie den Umriss des „Schattens“, der sich nun als scheinbare Anamorphose der Kastalia über den mit Steinplatten gepflasterten Hof hinstreckt. In formaler, aber auch symbolischer Hinsicht äußerst wichtig ist, dass der „Schatten“ nicht, wie man aus der Entfernung vermuten könnte, aufgemalt ist oder aus einer Beschichtung besteht, sondern als Intarsie aus einem dunkleren Stein, Granit, in die helle Kalksteinpflasterung eingebettet ist, wobei das Fugenbild beibehalten wurde.

Die Widersprüchlichkeit der Schattenfigur, die auf provokante Art die An- und Abwesenheit der Frauen in diesem Kontext gleichermaßen symbolisiert, wird hier ganz konkret – auch körperlich-materiell und performativ – erfahrbar.

Ein so flüchtiges Gebilde wie ein Schatten verfestigt sich in „ewig“ haltbarem Granit, das sprichwörtlich ephemere, vom Licht abhängige Schattenphänomen ist in Stein erstarrt. Dem Publikum eröffnet sich zudem nicht auf den ersten Blick, dass hier ein Eingriff stattgefunden hat. Das Erkennen vollzieht sich – auch wörtlich – in Schritten, durch eine Änderung der Gehrichtung, eine Blickwendung: „Ein Schatten kommt selten allein“, sagt Ursula Panhans-Bühler, „wo einer am Boden liegt, muss man sich umdrehen, um nach dem Träger zu suchen, der in einem geometrischen Verhältnis einer Faltung zu diesem stehen sollte – insofern ist die Kastalia der richtige Ort für den lagernden Schatten, der zugleich ihre Imago korrigiert.“⁽¹⁰⁾ Um dem Objekt, das diesen „Schatten“ verursacht, auf die Spur zu kommen, muss ein Wechsel in der Perspektive vollzogen werden, der sich, so die Intention der Künstlerin, ebenso in Denkprozessen niederschlagen soll. Zwei Texte, die auf den nun ebenfalls mit Granit belegten Oberseiten der beiden Sockel in dem zum Hof führenden Treppenhalbrund angebracht sind, geben die notwendige Erklärung zum Thema der Arbeit.

Mit dem Topos des Schattens, den sie metaphorisch sowohl für die repräsentative Abwesenheit von Wissenschaftlerinnen als auch für deren Präsenz und damit als Appell für deren Wahrnehmung und Anerkennung einsetzt, nimmt Andraschek eine notorische Figur der Moderne auf. Seit dem frühen 19. Jahrhundert – nicht zufällig ist dies auch die Zeit der Erfindung der Fotografie – spielt der Schatten in den literarischen und visuellen Künsten eine wichtige Rolle. Der thematische Grundzug dabei ist die Ambiguität, die das Verhältnis des Menschen zu seinem Schatten bestimmt. Der Schatten, der sich verselbstständigt, den sein Besitzer dem Teufel verkauft, wie in Chamisso's Peter Schlehmil (1813), der Schatten als Doppelgänger, der sich an die Stelle seines Herrn setzt und diesen damit dem Tod ausliefert, wie in Andersens Märchen Der Schatten (1847), oder der Schatten, der als Ausdruck des Konflikts der Protagonistin überhaupt nicht vorhanden ist, wie in Hofmannsthals Frau ohne Schatten (1911) ⁽¹¹⁾ – stets symbolisiert er eine Bedrohung. Er repräsentiert die verdrängte, negative Seite des Subjekts, dessen unsicheren Status schlechthin. Dies ist nicht weniger der Fall in den visuellen Künsten, wo die Fotografie als inhärenter Auslöser und als Medium für die Schattenfantasien zugleich fungiert: Das vom Licht erzeugte Bild, das nun auf Dauer festgehalten wird und in scheinbarer Automatik den Abdruck eines Objekts liefert, wurde auch als rätselhaft oder unheimlich empfunden und löste Ängste aus.⁽¹²⁾ Walter Benjamin bringt das Krisenhafte dieses Moments auf den Punkt, wenn er betont, wie „folgenreich“ das „Knipsen des Photographen“ war: „Ein Fingerdruck genügte, um ein Ereignis auf unbestimmte Zeit festzuhalten. Der Apparat erteilt dem Augenblickeinen posthumen Chock.“⁽¹³⁾

Iris Andraschek, könnte man sagen, erteilt der Idylle des Arkadenhofs ebenfalls einen posthumen Schock. Sie verweist mit dem Stein gewordenen Index ihrer aufbegehrenden weiblichen Figur nicht allein auf eine Leerstelle und den damit verknüpften Anspruch der Wissenschaftlerinnen. Sie evoziert damit auch eine prekäre Moderne, in der traditionelle Geschlechterrollen und Repräsentationssysteme gleichermaßen aufzubrechen begonnen hatten. Dass die Musen und die ideologischen Sockel, auf denen diese im Dienste eines männlich definierten Symbolsystems platziert worden waren, von den Avantgarden gestürzt wurden, bedeutete jedoch nicht zugleich, dass Frauen die gleichen Rechte wie Männern zugestanden wurden. Diese mussten und müssen sie sich nach wie vor erkämpfen. Der Muse reicht's – und das schon seit Langem; dies in der Universität zu manifestieren ist Iris Andraschek eindrucksvoll gelungen.

1 Laut Text der Ausschreibung eines Wettbewerbs durch die BIG/Bundesimmobiliengesellschaft.

2 Thomas Maisel, Gelehrte in Stein und Bronze. Die Denkmäler im Arkadenhof der Universität Wien, hg. von der Universität Wien, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar 2007.

- 3 Ebd., S.134–335. Marie von Ebner-Eschenbach (1830–1916) wurde das Ehrendoktorat im Jahr 1900 verliehen; sie erhielt keine Porträtbüste, kein Bildnis, sondern eine Ehrentafel, die 1925 enthüllt wurde. Die ersten Immatrikulationen von Frauen an der 1365 gegründeten Universität Wien wurden 1897/98 zugelassen. Die Künstlerin Elisabeth Penker initiierte und realisierte 2005 das temporäre Projekt *Wo ist Elise Richter*, *wo ist ...?*, um die „systematische Ausblendung von Frauen aus der Universitätsgeschichte“ zu thematisieren. Penker gestaltete für den Arkadenhof die realistische Bronzebüste einer „anonymisierten Wissenschaftlerin“, wobei sie sich stilisierend an ein Porträt Elise Richters anlehnte. Die Romanistin Elise Richter (1865–1943, ermordet im KZ Theresienstadt) wurde 1907 zur ersten Professorin an der Universität Wien ernannt. Am Sockel der Büste befand sich die Inschrift „Anonymisierte Wissenschaftlerinnen 1700–2005“. Als temporäres Projekt zusammen mit einer Internetplattform geplant, wurde das Objekt nach zwei Jahren wieder entfernt. Die Plattform (www.eliserichter.at) besteht bis heute.
- 4 Vgl. Doris Ingrisch, „Alles war das Institut!“ Eine lebensgeschichtliche Untersuchung über die erste Generation von Professorinnen an der Universität Wien, *Materialien zur Förderung von Frauen in der Wissenschaft*, Bd. 2, Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Wien 1992.
- 5 Edmund Hellmer (1850–1935); zu seinen Arbeiten zählen u. a. der Frontgiebel des Parlamentsgebäudes (1879), das Goethe-Denkmal an der Ringstraße (1900) und das Johann-Strauss-Denkmal (1921) im Wiener Stadtpark.
- 6 Maisel, op. cit., S.18–19.
- 7 Hermann Jens, *Mythologisches Lexikon. Gestalten der griechischen, römischen und nordischen Mythologie*, Wilhelm Goldmann Verlag, München 1968, S. 54.
- 8 Eine der beiden Inschriften in griechischer Sprache am Thron der Kastalia lautet: „Mein Schlaf ist Träumen. Mein Traum aber ward zur Erkenntnis.“ Maisel, op. cit., S. 18.
- 9 Vgl. Anette Baldauf, Katharina Weingartner (Hg.): *Lips. Tits. Hits. Power? Popkultur und Feminismus*, Folio-Verlag, Wien 1998.
- 10 Ursula Panhans-Bühler im Gespräch mit der Autorin. Panhans-Bühler ist Kunsthistorikerin. Sie gründete in den späten 1980er-Jahren die „Gesellschaft der Schattenbeschleuniger“, die sich mit Schattenphänomenen in der Kunst auseinandersetzt und sich um Theoriebildung, Kunstwissenschaft, Philosophie, Physikgeschichte im Zusammenhang mit Schattenphänomenen und Schattenbeobachtung kümmert. Zum Phänomen des Schattens bei Duchamp vgl. Ursula Panhans-Bühler, „Première Lumière – NEIN?“; in: *Marcel Duchamp – Druckgraphik*, hg. von Martin Zeiller, Universität für angewandte Kunst Wien, Wien 2003, S.104–105.
- 11 Bemerkenswert bei Hofmannsthal ist die Verschiebung der Schattenproblematik auf eine weibliche Protagonistin. Christina von Braun weist auf den Paradigmenwechsel hin, den die Figuren der Hexe und des Don Juan im 19. Jahrhundert erfahren, und sieht darin eine Selbstfeminisierung des Mannes/des Künstlers, die sie als Ausdruck männlicher Hysterie interpretiert: Christina von Braun, „Männliche Hysterie – weibliche Askese. Zum Paradigmenwechsel in den Geschlechterrollen“; in: *Das Sexuelle, die Frauen und die Kunst*, hg. von Karin Rick, Konkursbuchverlag Gehrke, Tübingen 1987, S. 10–38.
- 12 Z. B. im Konzept und in den Bildproduktionen des Surrealismus oder im expressionistischen Film, so in Murnaus *Nosferatu* (1922), auf den sich Andraschek auch bezieht, und ganz spezifisch bei Marcel Duchamp.
- 13 Walter Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*; *Gesammelte Schriften I, 2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1980, S. 630–631.