

ATEM
BREATH

DE GRUYTER

Atem. Gestalterische, ökologische und soziale Dimensionen
Breath. Morphological, Ecological and Social Dimensions

Atem. Gestalterische, ökologische und soziale Dimensionen

Breath. Morphological, Ecological and Social Dimensions

**Linn Burchert, Iva Rešetar
(Hg./Eds.)**

This publication was generously supported by

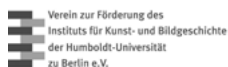
Cluster of Excellence *Matters of Activity. Image Space Material* funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation) under Germany's Excellence Strategy – EXC 2025 – 390648296

Open Access Publication Fund,
Humboldt-Universität zu Berlin

Institut für Kunst- und Bildgeschichte,
Humboldt-Universität zu Berlin

Verein zur Förderung des Instituts für Kunst- und
Bildgeschichte, Humboldt-Universität zu Berlin

Frauenfördermittel des Instituts für Kunst- und
Bildgeschichte, Humboldt-Universität zu Berlin



The contributions in the volume *Atem / Breath* are licensed under Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).

This does not apply to the images used in the publication nor to material from other sources (marked with an indication of the source in the Image Credits), such as graphics, illustrations, photos and quoted text excerpts. Their subsequent use is not permitted without prior agreement.

For details go to
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

ISBN 978-3-11-070183-8
eISBN (PDF) 978-3-11-070187-6
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110701876>

Library of Congress
Control Number: 2021938026

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2021 Linn Burchert and Iva Rešetar, published by
Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Design and typesetting: Katja Gretzinger, Michelle Bruhin
www.studiogretzinger.de

Printing and binding:
Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Contents

- Linn Burchert & Iva Rešetar
- IX** Preface
- Linn Burchert
- 1** Atem. Künste, Technologien und Architekturen der Moderne und Gegenwart
- Visuelle Evokationen des Atems**
Visual Evocations of Breath
- Lisa Hecht
- 31** Degas' gähnende Büglerinnen zwischen Decorumsverstoß und Hysterie
- Pamela Britt Bannehr & Isabelle Schwarz
- 47** *Perspiratio insensibilis*. Ausbleibende Hautatmung im *Bildnis Toni Overbeck* von Gerta Overbeck? Eine interdisziplinäre Fallstudie zum neusachlichen Inkarnat
- Maria Weilandt
- 69** „The Water Exhales“. Zur Evokation von Atem in Comics von Chris Ware, Tillie Walden und Craig Thompson
- Léa Perraudin, Iva Rešetar & Clemens Winkler in Conversation
- 85** The Body of Breath: Morphologies of Air Movement
- Formgebende Atmung**
Breath and Morphology
- Patricia Ribault
- 119** Blowing as a Mode of Giving Form. Perspectives on Two Cultural Techniques
- Mona Schieren
- 135** Impulses from Charlotte Selver's Sensory Awareness in the Work of Lenore Tawney
- Friedrich Weltzien & Anselmo Fox im Gespräch
- 149** Der Hauch einer Ahnung. Atem als formgebendes Material

Atem, Identität, Affekt
Breath, Identity, Affect

Lars Blunck

- 187** Atemnot und schöner Atem. Der Atem als Souveränitätspolitik bei Marcel Duchamp

Marta Smolińska

- 205** Das Private dringt in die Öffentlichkeit. Automediale und biopolitische Dimensionen des Atems in der Kunst der polnischen Gruppe *Werkstatt der Filmform* (1970–1977)

Barbara Oetl

- 221** Don't Hold Your Breath! – Atmen als Mittel der Selbstreflexion

Dorothee King & Matt Morris in Conversation

- 235** *Copycat Killer* or Smelling a Sense of Home

Unterdrückte Atmung und toxische Atmosphären
Suppressed Breathing and Toxic Atmospheres

Kerstin Borchhardt

- 247** Zwischen Faschismus, Furcht und Fetisch: Die Atemmaske in der visuellen Kultur

Marcus Becker

- 265** Shall I commence the breathing, admiral? Zur Ikonographie von Atmung und Atemnot im *Science Fiction*-Film

Annerose Keßler

- 281** Toxische Atmosphären. Michael Pinskys *Pollution Pods* und die Evidenz des Atmens

Gloria Sutton

- 299** The Politics of Breath: Reanimating the Air Art of Hans Haacke and Lygia Clark as Models of Social Critique

Räume und Ökologien des Atems
Spaces and Ecologies of Breath

Elke Anna Werner

- 323** Die Ausstellung als Atemraum. Ökologische Konzepte des Kuratierens bei Harald Szeemann

Ole W. Fischer

- 339** Der Atem der Architektur? Klimakammern der Moderne und Gegenwart: Mies van der Rohe, Philippe Rahm und *Terrain*

Linn Burchert, Petra Gruber, Lorenzo Guiducci & Christiane Sauer
in Conversation

- 359** Breathing Skins. Plant Leaves and Architecture

- 381** Bildnachweise
Image Credits

- 383** Die Autor*innen
The Authors



Fig. 1: Philip Pacheco, *Wildfires Envelop San Francisco Bay Area in Dark Orange Haze*, 2020

Preface

The preparation of this book began in autumn 2019 following the conference *Breath. Morphological, Ecological and Socio-political Dimensions, 1900–today*¹ held at the Humboldt-Universität zu Berlin. The event represented an extraordinary opportunity for personal exchange and encounter that was to become rare if not impossible only a few months later with the outbreak of the Covid-19 pandemic. The period that followed shaped this project in many ways, bringing forth a new, profoundly social awareness of breath and breathability, experienced as an immediate response about our connectedness to our surroundings and the reciprocity of individual and collective actions. We were to discover the limits of breathing in public, the correlation between the vulnerability of the respiratory system and the problem of air pollution, the extent of our dependence on healthcare and automated life support systems, and the risk of contagion in indoor, hermetically enclosed environments with re-circulated air. On a broader level than any of these specific relationships, the narratives surrounding the pandemic and the mechanisms for confronting it offered a picture of our capacity to address and act on other systemic issues, such as climate change, ecological crises and social justice – issues all inextricably linked to the conditions of sustaining breath and life.

In order to describe the entanglements between breath, ecology and social life, we decided to turn our attention both to their historical accounts in art and architecture, and to their current, critical status. One of the most recent confluences of pandemics and atmospheric phenomena was the unsettling effect of orange skies that occurred in

1 The conference titled *Atem. Gestalterische, ökologische und soziopolitische Dimensionen, 1900–Gegenwart* took place in September 2019, organized by Dr. Linn Burchert in cooperation with Dr. Rebecca Schönsee and Prof. Dr. Claudia Blümle at the Department for Art and Visual History of Humboldt-Universität zu Berlin (HU Berlin), <https://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/veranstaltungen/atem> (last accessed: 9.8.2021).

California in the autumn of 2020 (Fig. 1), resulting from human-induced drought, wildfires and smoke pollution. This environmental event highlighted the elusive nature of breath, which is at once inherent to the individual body and to the contingency of the shared environment – difficult to contain, attribute and localize, as expressed in Luce Irigaray’s remark, “I can breathe in my own way, but the air will never be simply mine.”²

X

Images of polluted air such as those appearing in California and elsewhere today feel strangely familiar. We might think of the iconic paintings of J. M. W. Turner, in which the atmospheric mixtures of natural elements and industrial fumes articulate the experiences of emerging modernity. The depicted volatile effects of industrialisation and technological expansion mark the point in history that many now consider the beginning of the “Anthropocene”. Around the same time, chronic lung and infectious diseases were rampant in Victorian Britain, especially in impoverished, industrial housing areas, and the desire for fresh air became a central trope in both life and cultural production, paving the way for the development of remedies and technologies for treating air and its deficiency that are still relevant today. Throughout this book, we seek to identify such instances of continuity and interreference – of breath with bodies, materials, things, techniques, processes, environments – in the works of art, design and science. The publication spans the period from 1900 to the present, covering an era in which air has become a precarious medium: whether in the context of environmental degradation and climate change, in space technology or gas warfare, the air we breathe is not an immaterial, “natural” element of the biosphere, but actively co-created and manipulated by humans. The body of research focused on is diverse, its sources ranging from the iconography of the gas mask in contemporary popular culture, breathing in graphic novels and science fiction films, object and olfactory art since Marcel Duchamp, neo-avant-garde video art and social critique in the artworks of the 1960s, to architectural experiments against the background of ecological ideas. Ultimately, these different viewpoints have allowed the authors to engage with the subject of breath in its particularity and have also provided a context in which breath might reveal connections between the physical, symbolic, technological and social realms.

2 Luce Irigaray, “From *The Forgetting of Air to To Be Two*,” in: Nancy J. Holland/Patricia J. Huntington (eds.), *Feminist Interpretations of Martin Heidegger*, trans. from French by Heidi Bostic/Stephen Pluhacek, University Park, Pennsylvania 2001, pp. 309–315, here: p. 312.

Despite its relevance in art, architecture and science since 1900, there has been a lack of in-depth discussion and historical assessment surrounding the notion of breath in various cultural fields. Recent scholarship on related topics, such as pneuma and the spirit, ecology in art, scent, aesthetics of rhythm and vitality, and air as matter has served as a touchstone and starting point for this project.³ Our intention to recontextualize the historical material and provide multifaceted references called for an interdisciplinary approach – breath is examined from the perspective of the humanities, the arts and experimental practices in design and in the natural sciences. With the actualisation of the theme over the past year, which has broadened the scope of the book, we have chosen to rethink not only the focus areas, but also the format of the contributions. In addition to the core of the manuscript with the revised and expanded texts of the 2019 conference, the book includes further studies from the fields of art and art history, cultural studies, curating, as well as materials science and design. The classical form of essay is combined with a series of conversations and pictorials that give voice to current art practices and to the outcomes of interdisciplinary research experiments, some of which were undertaken specifically for this publication.

After an introductory essay that lays out some of the main strands in the visual and cultural history of breath in the arts, technology and architecture, interweaving these with an overview of the authors' contributions, the collection of texts is thematically divided into five sections. Encompassing painting, graphic novels, scientific and design experiments, "Visual Evocations of Breath" addresses both historical and contemporary practices. It approaches breath as a phenomenon which can be visualised but which remains hard to circumscribe in its many dimensions – gendered, affective, philosophical and epistemological. "Breath and Morphology" explores the vital and form-giving potentials of breath, in gendered practices at the intersection of arts and crafts, and in different malleable materials such as glass, textiles, inflatable or animal-made substances. The subsequent chapter on "Breath, Identity, Affect" deepens those aspects of breathing that are closely tied to concepts of individuality and personal sovereignty. It deals with the breakdown of autonomy both as a result of affect – shock,

³ For a detailed overview of the scholarship and references on the topic of breath, see the introductory essay by Linn Burchert, "Atem. Künste, Technologien und Architekturen der Moderne und Gegenwart."

for instance – and manipulation, in the sense of the repression or alteration of the air we breathe. The authors study both conceptual and performance video art as well as participatory environments, olfactory design and installation art. Discussions around breath and air as something that is controlled, designed or manipulated are intensified in “Suppressed Respiration and Toxic Atmospheres”, a section delving into the visual histories of breathing masks in the arts, design and science fiction films. It further examines the threat to breathing posed by pollution, systemic injustice and oppression in environmentally and politically engaged art. The last chapter on “Spaces and Ecologies of Breath” expands on the spatial qualities of air, taking into account curatorial, architectural and scientific practices and experiments and discussing the relationships between nature, climate and respiration. Within a broad spectrum of themes and media, the book examines breath as a subject, material and element of the visual and spatial imagination, rethinking its historical and emerging practices, and its critical dimension in ecological, social and political processes.

The conference and production of the book were supported by many individuals and institutions to whom we owe our sincere gratitude. We wish to thank especially Dr. Rebecca Schönsee from the Institute for German Philology at the University of Vienna, who co-authored the initial concept and the conference programme, and who contributed to the organization of the event. Furthermore, we would like to express our thanks to Prof. Dr. Claudia Blümle, whose support on behalf of the *Cluster of Excellence Matters of Activity. Image Space Material* (MoA Cluster) was crucial for the planning of the conference and initiating collaborations that took the project in a much more interdisciplinary direction.

Hanna Steinert, Henriette Marsden and Louisa Denker – all three student assistants at the Department for Art and Visual History at the HU Berlin – examined and edited the footnotes of the contributions with great care and expertise. Henriette Marsden and the translator David Radzinowicz corrected several English texts and provided suggestions that added clarity and refinement to the arguments.

We would like to thank members of the MoA Cluster, in particular Dr. Kerstin Germer, who actively supported us in various aspects of the project, Prof. Dr. Patricia Ribault, who kindly shared her experience with interdisciplinary publications, and Laura McKee, for her insights in the final stages of text correction. We are thankful to Prof. Dr. Dr.h.c. Peter Fratzl for advising us on scientific terminology with generous and thought-provoking remarks.

Graphic designer Katja Gretzinger created the overall design concept and approached the layout and cover of the book with great commitment to both subject and medium. We are grateful for her thoughtful and cooperative work on the publication. For constructive dialogues and their patience throughout the realisation of the project we thank Dr. Anja Weisenseel, Arielle Thürmel and the team at the publishing house De Gruyter.

We would like to acknowledge the generous support of the MoA Cluster for both the 2019 conference and the publication, and beyond that for being a stimulating place for experimentation, collaborative work and interdisciplinary exchange. Moreover, we are grateful for the support received from the Open Access Publication Fund of the HU Berlin, the Chair for Modern Art History – Prof. Dr. Eva Ehninger, the Association for the Support⁴ and the Equal Opportunities Fund⁵, all at the Department for Art and Visual History at the HU Berlin. Finally, we wish to express our thanks to the authors of this book for their work, as well as to all the contributors and participants at the 2019 conference.

4 Verein zur Förderung des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin e.V.

5 Frauenfördermittel des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte.

Atem. Künste, Technologien und Architekturen der Moderne und Gegenwart

Die Luft, die wir ein- und ausatmen wird nur höchst selten sichtbar. Doch nicht nur sie, auch die Atmung selbst vollzieht sich unauffällig. Sie bleibt zumeist unmerklich, leise und unbewusst. Die Luft wird erst als Atem augenscheinlich, wenn sie etwa in der Ausatmung mit sichtbaren Partikeln angereichert ist, in kalter Luft an einer Scheibe kondensiert oder in ein formbares Material eingeblasen wird.

Kultur- und Kunstgeschichten der Luft und des Atmosphärischen wurden schon vielfach geschrieben und haben ebenso wie natur- und populärwissenschaftliche Publikationen über Atem und Atmung zum Erscheinungszeitpunkt dieses Bandes Konjunktur.¹ Von Interesse ist dabei zumeist die Luft als Territorium sowie als leitendes Medium für Informationsfluss und Mobilität überhaupt.² Die Praxis des Atmens wird weitaus seltener in den Fokus genommen und wenn doch, stehen eher diskursive Aspekte im Vordergrund. Lenart Škof und Petri Berndtson versammeln beispielsweise in *Atmospheres of Breathing* (2018) Beiträge zu historischen und aktuellen Philosophien des Atmens, darunter Luce Irigarays *The Forgetting of Air in Heidegger* (1999).³ Wie viele der aktuellen Atempublikationen referieren die Autor*innen zwar punktuell auf die Kunst- und Bildgeschichte. Im Fokus stehen jedoch hier wie andernorts die Literatur⁴ – mitunter erweitert um Theater und Musik.⁵

1 Zur Kulturgeschichte siehe exemplarisch: Peter Adey, *Air: Nature and Culture*, London 2014; Everard Mark, *Breathing Space: The Natural and Unnatural History of Air*, London 2015; Steven Connor, *The Matter of Air: Science and the Art of the Ethereal*, London 2010; Lothar Binger, *Himmel, Rauch und Care-Pakete: Eine Geschichte der Luft*, Berlin 1998.

2 Aspekte der Datenübertragung ebenso wie der Schwerkraft und der Schwerelosigkeit stehen dabei häufig im Fokus; ebenso Vorstellungen des Luftraumes als Äther. Siehe exemplarisch Albert Kümmer-Schnur/Jens Schröter (Hg.), *Äther. Ein Medium der Moderne*. Bielefeld 2008; Annick Bureau, „What if...art and weightlessness“, in: Monika Bakke (Hg.), *Going Aerial: Air, Art, Architecture*, Maastricht 2006, S. 138–145.

3 Lenart Škof/Petri Berndtson (Hg.), *Atmospheres of Breathing*, New York 2018.

4 Dies gilt etwa für Rebecca Schönsee, *Kunst und Pneuma: Von Hofmannsthal's Lyrik des Hauchs zur Atemperformance*, Wien 2013 und Lisa Siraganian, *Modernism's Other Work: The Art Object's Political Life*, Oxford 2012.

5 Für die zeitgenössische Performance-Kunst, die körperliche Präsenz und verbale Artikulationen häufig vereint, sind diese Untersuchungen somit äußerst anschlussfähig. Vgl. Havi Carel, „The Uses and Abuses of Air“, in: *Air. Visualising the Invisible in British Art, 1768–2017*, Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts, Bristol 2017, S. 47–53.

Zwar wurden in den letzten Jahren Atem und Atmung als Motiv, Substanz oder Technik in Kunst und Kultur erforscht.⁶ Jedoch liegt das Hauptinteresse der meisten Untersuchungen auf den spirituellen und religiösen Dimensionen und einem sehr breiten Begriff von Atmung: Pneuma und das Pneumatische oder spirituelle Kraftkonzepte wie Prana und Chi aus ostasiatischen Traditionen stehen dabei häufig im Vordergrund.⁷ Der damit einhergehende, vornehmlich sprachlich-konzeptuelle Zugriff fällt immer wieder auf, wenn Etymologien und Redensarten am Beginn von Auseinandersetzungen stehen und prägnant in diese eingebunden sind.⁸ Dieser methodische Zugriff kulminiert zumeist in allgemein gehaltenen Untersuchungen zu Wind, Luft, Hauch, Inspiration, Seele, Schöpfung und Leere.⁹

Der vorliegende Band hat dagegen zum Ziel, ästhetische, gestalterische, technologische und politische Phänomene und Praktiken konkret entlang des physiologischen Phänomens der Atmung zu untersuchen und kulturhistorisch einzuordnen. Als physiologischer Vorgang tritt der Atem etwa in olfaktorischen Kunstwerken in Erscheinung. Einher geht die Zunahme der Arbeit mit Düften seit geraumer Zeit mit dem kulturwissenschaftlichen Diskurs über den Geruchssinn als vermeintlich niedrigster, archaischer¹⁰ und in der Forschung vernachlässigter Sinn.¹¹ Auch ein gesteigertes Forschungsinteresse an Phänomenen der Synästhesie hat eine historische Beschäftigung mit Gerüchen und somit der Atmung stärker zutage gefördert.¹²

Doch im Olfaktorischen erschöpfen sich die künstlerischen und gestalterischen Bezüge zum Atem keineswegs. Dieser Band verfolgt

6 Vlad Ionescu, *Pneumatology: An Inquiry into the Representation of Wind, Air and Breath*, Brüssel 2017; zu Mittelalter und Früher Neuzeit siehe Barbara Baert, *Pneuma and the Visual Medium in the Middle Ages and Early Modernity*, Leuven/Paris/Bristol 2016. Weiterhin siehe die zahlreichen Atem-bezogenen Arbeiten im Ausst.-Kat. Bristol 2017 (wie Anm. 5) sowie in Bakke 2006 (wie Anm. 2) und Davina Quinlivan, *The Place of Breath in Cinema*, Edinburgh 2012, S. 13–17.

7 Ulli Seegers, *Alchemie des Sehens. Hermetische Kunst im 20. Jahrhundert*. Antonin Artaud, Yves Klein, Sigmar Polke, Köln 2003; Ionescu 2017 (wie Anm. 6), Schönsee 2013 (wie Anm. 4).

8 Siehe exemplarisch Ziad Mahayni, *Feuer, Wasser, Erde, Luft: Eine Phänomenologie der Natur am Beispiel der vier Elemente*, Rostock 2003, S. 237f.; Ionescu 2017 (wie Anm. 6), S. 9.

9 Marie-Amélie zu Salm-Salm, „Die Bedeutung des Atems als Thema und Material im Werk von Jeppe Hein und im kunsthistorischen Kontext“, in: *Jeppe Hein. Einatmen – Innehalten – Ausatmen*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Thun, Berlin 2018, S. 43–50, hier: S. 49; Ionescu 2017 (wie Anm. 6), S. 23; Seegers 2003 (wie Anm. 7); weiterführend siehe Georgios T. Halkias, „Between Breaths“, in: Bakke 2006 (wie Anm. 2), S. 48–61.

10 Roland Wetzel/Annja Müller-Alsbach, „Einleitung und Rückblick auf die Ausstellung Belle Haleine – Duft in der Kunst“, in: *Belle Haleine. Der Duft in der Kunst. Interdisziplinäres Symposium*, hrsg. v. Museum Tinguely Basel 2015, S. 7–18.

11 Siehe Gespräch zwischen *Dorothee King* und *Matt Morris* in diesem Band. Weiterführend zu Kunst und Design mit Gerüchen: Gwen-Aël Lynn/Debra Parr, *Olfactory Art and The Political in an Age of Resistance*, London 2021 [im Erscheinen]; Victoria Henshaw et al. (Hg.), *Designing with Smell: Practices, Techniques and Challenges*, London 2017; Ausst.-Kat. Basel 2015 (wie Anm. 10); Jim Drobnick, *The Smell Culture Reader*, New York 2006.

12 Literatur mit Bezügen zur Olfaktorik: Francesca Bacci/David Melcher (Hg.), *Art and the Senses*, Oxford 2013; Robin Curtis/Marc Glöde/Gertrud Koch (Hg.), *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München 2010; Mădălina Diaconu, *Tasten, Riechen, Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg 2005; Hans Adler/Ulrike Zeuch (Hg.), *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*, Würzburg 2002; *Der Sinne der Sinne*, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1998.

daher das Ziel, weitere Dimensionen ästhetischer Auseinandersetzungen mit dem Atem zu erschließen. Die Beiträge eruieren jeweils historisch spezifisch ausgehend von Bildern, Objekten, Filmen, Installationskunst, künstlerischen, experimentellen und handwerklichen Techniken sowie anhand von architektonischen Ideen und Praktiken die Bedeutung von Atem bzw. Atmung für gestalterische Prozesse, Bildfindungen sowie für ästhetische, körperliche und geistige Erfahrungen. Somit werden inhaltliche und methodische Ergänzungen und Neuperspektivierungen der bisherigen Forschung unternommen: Formen der Visualisierung des Atems, Fragen der Materialität, der Wahrnehmung sowie der Erzeugung konkreter Objekte und Räume, inklusive Techniken und Technologien der Herstellung, rücken in den Vordergrund. Diese vielfältigen Praktiken werden auf ihr gestalterisches Potential, ebenso wie auf ihre sozialen, politischen und ökologischen Dimensionen hin untersucht. Der Fokus auf das 20. und 21. Jahrhundert markiert dabei eben jene Epoche, in welcher die Atemluft wie nie zuvor durch Technologien gemessen, manipuliert, ja, gestaltet und mobilisiert wurde und wird. Da diese kulturhistorischen Entwicklungen maßgeblich auf dem 18. und 19. Jahrhundert fußen, beginnt diese Einleitung in die kultur- und diskurshistorische Bild- und Gestaltungsgeschichte des Atems mit einem Exkurs in die Wissenschaftskultur vor 1900 und die frühe Industrialisierung.

Atem, Kunst und visuelle Kultur: Eine historische Spurensuche

Das Interesse von Künstler*innen an Lufterscheinungen entfaltete sich im ausgehenden 18. sowie im 19. Jahrhundert vornehmlich entlang der Atmosphäre als ästhetisches Stimmungs-, Licht- und Wetterphänomen und damit entlang von Ästhetiken, die auf Traditionen der Frühen Neuzeit zurückgehen.¹³ Nun waren es jedoch die Atmosphären der Industrialisierung, welche insbesondere englische Künstler¹⁴ ins Bild setzten. Die rauchenden Schloten und verdunkelten Himmel galten häufig als Zeichen von Fortschritt, Produktivität, Wohlstand, als Sinnbild der menschgemachten Natur sowie als pittoreskes Motiv.¹⁵

13 Siehe exemplarisch Christina Storch, *Wetter, Wolken und Affekte: Die Atmosphäre in der Malerei der Frühen Neuzeit*, Berlin 2015.

14 Heute sind vornehmlich männliche Künstler bekannt.

15 Vgl. Sabine Beneke/Hans Ottomeyer (Hg.), *Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin 2002; Monika Wagner, *Die Industrielandschaft in der englischen Malerei und Grafik 1770–1830*, Frankfurt am Main 1979. Siehe außerdem Anna Scouter, „Dirty pretty things: Air pollution in art from JMW Turner to today“, in: *The Guardian.com*, 28.10.2020, verfügbar unter: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/oct/28/jmw-turner-air-pollution-in-art-rain-steam-and-speed> (letzter Zugriff: 10.11.2020).



Abb. 1: Thomas Rowlandson/William Combe, *Dr. Syntax and his wife making an experiment in pneumatics*, Druck, 1820, 15 x 23 cm (Rahmen) bzw. 11 x 19 cm (Bild), London

Sie fungierten seltener bzw. erst später als Mahnung angesichts zunehmender Gesundheitsgefährdung und Umweltzerstörung.¹⁶

Der Atem als solcher wurde in der modernen Landschaftsmalerei zunächst nicht direkt thematisch. In deren Zentrum stand die Atmosphäre als *Anschauungsgegenstand*. Anders verhielt es sich mit den Gattungen der Illustration, Karikatur und des Genrebildes, die häufig der visuellen Auseinandersetzung mit Luft- und Vakuumexperimenten dienten. Diese Bildtypen kursierten insbesondere in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Künstler und Gestalter beschäftigten sich mit den naturwissenschaftlichen Forschungen zu Vakuum und Luftdruck seit der Mitte des 17. Jahrhunderts¹⁷ sowie der Erforschung von Luft als Gasgemisch ab den 1770er Jahren.¹⁸ Während Joseph Wright of Derbys berühmtes Gemälde *An Experiment on a Bird in the Air Pump* (1768) eine popularisierte Experimentalpraxis zum tödlichen Vakuum verhandelt,¹⁹ ironisieren satirische Bilder um 1820 damals zeitgemäße Experimente mit Lach- und anderen Gasen (Abb. 1).²⁰

Zugleich war der Viktorianismus von einem wahrhaften „cult of ventilation and fresh air“ sowie einem „intense fetishism of the breath“ geprägt.²¹ Im 19. Jahrhundert wurden in Europa im medizinischen Bereich Sauerstofftherapien und Beatmungstechnologien entwickelt, die bis heute medizinisch Anwendung finden.²² Atemobsessionen lassen sich auch in anderen Industrienationen feststellen. Der US-amerikanische Künstler George Catlin erforschte auf seinen Reisen die Atmung der *native Americans*. 1862 veröffentlichte er die Schrift *The Breath of Life or mal-Respiration and its effects upon the enjoyments & life of man*, später neu aufgelegt als *Shut Your Mouth and Save Your Life*. Catlin führt darin zahlreiche physische und mentale Zivilisationskrankheiten auf die ‚unnatürliche‘ Praxis der Mundatmung zurück. Dass diese Pathologien bei den Indigenen nicht auftraten, erklärte er sich damit, dass diese ausschließlich durch die Nase atmeten (Abb. 2).²³ Eine kriti-

16 Diese Perspektive nahm John Ruskin Ende des Jahrhunderts ein, siehe Mark Frost, „The Circles of Vitality“. Ruskin, Science, and Dynamic Materiality“, in: *Victorian Literature and Culture* 39, 2011, S. 367–383. Für diesen Hinweis danke ich Dr. Iris Wien.

17 Siehe Hartmut Böhme, „Das Volle und das Leere. Zur Geschichte des Vakuums“, in: Bernd Busch (Hg.), *Luft* (=Schriftenreihe Forum Bd. 12: Elemente des Naturhaushalts IV), Bonn 2003, S. 42–66.

18 Siehe exemplarisch zur Luftforschung Adey 2014 (wie Anm. 1) und Bernadette Bensaude-Vincent, „Lavoisier: Eine wissenschaftliche Revolution“, in: Michel Serres (Hg.), *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, Frankfurt am Main 1995 [1994], S. 643–685.

19 Zu den pneumatischen Technologien wie Vakuumpumpen und anderen Apparaturen siehe Connor 2010 (wie Anm. 1), S. 14–101 und zu Wrights Gemälde Matthew Craske, „An Experiment on a Bird in the Air Pump“, in: Ausst.-Kat.

Bristol 2017 (wie Anm. 5), S. 22–32 sowie das Gespräch zwischen Anselmo Fox und Friedrich Weltzien in diesem Band.

20 Zu den Experimenten und einigen Abbildungen siehe Connor 2010 (wie Anm. 1), S. 69, S. 73, S. 111 und S. 163. 21 Ebd., S. 106f.

22 Christopher Grainge, „Breath of Life. The Evolution of Oxygen Therapy“, in: *J R Soc Med* 97, 2004, S. 489–493.

23 Für eine kritisch-historische Einordnung von Catlins künstlerischer, sammlerischer, anthropologischer und ethnographischer Praxis vor dem Hintergrund des imperialen Projekts der USA siehe Stephanie Pratt, „Integrating the ‚Indian‘: the Indigenous American collections of George Catlin and Paul Kane“, in: Daniel J. Rycroft (Hg.), *World Art and the Legacies of Colonial Violence*, London 2016, S. 59–82 sowie George Catlin. *American Indian Portraits*, Ausst.-Kat. National Portrait Gallery London 2013.

SHUT YOUR MOUTH.

85



as familiar in our streets, or as it would be viewed by
an equal multitude of savage children.



Abb. 2: Mund- und Nasenatmung, Illustration aus
George Catlins *Shut Your Mouth*

sche, postkoloniale Untersuchung von Catlins ethnographisch motivierten Porträts mit Fokus auf die spezifischen Darstellungen von geschlossenen Mündern, geweiteten Nasenflügeln und anderen Gesichtsmerkmalen steht noch aus. An ihnen ließe sich diskutieren, wie subtil und zugleich ideologisiert Atmung bildlich in Erscheinung treten kann.

In anderen Texten von Künstler*innen seit dem frühen 19. Jahrhundert wurde derweil dezidiert über die Atemluft in Gemälden nachgedacht, insbesondere in Deutschland: So beschrieb Johann Wolfgang von Goethe die Gemälde des französischen Malers Claude Lorrain aus dem 17. Jahrhundert als „duftige“ Landschaften²⁴. Die ‚duftige Luft‘ ist dabei unter anderem als Synonym für die gereinigte Luft zu verstehen.²⁵ Luft trete bei Claude als leicht bewegte, ‚ventilierte‘ Atmosphäre auf, die als reine, nicht stagnierende, also sich erneuernde Luft konzipiert ist – als sonnendurchflutet, transparent und raumgreifend.²⁶ Bislang weitestgehend unerforscht sind die mit solchen Atmosphäre-Konzeptionen verbundenen Vorstellungen der Zeitgenoss*innen, in Bildern zu atmen: „Wir glauben die balsamischen Düfte eines reizvolleren Klima’s zu athmen“, schrieb etwa Carl Seidel um 1825 über das ideale Landschaftsgemälde.²⁷ Den Atemprozess übertrug auch Carl Gustav Carus auf die Malerei, und dies sowohl produktions- als auch wirkungstheoretisch. Carus erörterte, wie sich vor Claudes und Jakob van Ruisdaels Landschaftsbildern die Atmung verändere und lobte die gleichsam reine Luft in deren Werken.²⁸ Im Kontrast dazu beschrieb er weiterhin, wie er sich beim Malen von trüber Luft emotionaler Trübungen entledigen und so seine Lebensgeister wecken konnte: Der Malvorgang wird hier gleichsam zu einer reinigenden Ausatmung ästhetisiert. In diesem Sinne trat der Atem im 19. und 20. Jahrhundert häufig als ein Problem künstlerischer Lebensführung, als Inspirationsquelle, aber auch als Hindernis für die kreative Tätigkeit auf.

In Künstlerschriften des frühen 20. Jahrhunderts stellt die Ansteckung mit einer bestimmten Luft ein wiederkehrendes Thema dar.²⁹ Das Eingeatmete wird dabei sowohl physikalisch wie auch im übertragenen

24 Gerhard Hard, „Dunstige Klarheit.“ Zu Goethes Beschreibung der italienischen Landschaft, in: *Die Erde. Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde* 100, 1969, S. 138–154; Joseph Vogl, „Luft um 1800“, in: Armen Avanesian/Winfried Menninghaus/Jan Völker (Hg.), *Vita aethetica: Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich 2009, S. 45–53.

25 Alain Corbin, *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*, Berlin 2005 [1984], S. 95–101.

26 Frances Gage, „Chasing ‚Good Air‘ and Viewing Beautiful Perspectives: Painting and Health Preservation in Seventeenth-Century Rome“, in: Sandra Cavallo/Tessa Storey (Hg.), *Conserving Health in Early Modern Culture. Bodies and Environments in Italy and England*, Manchester 2017, S. 237–261, hier: S. 251–255.

27 Seidel zit. n. Annik Pietsch, *Material, Technik, Ästhetik und Wissenschaft der Farbe 1750–1850. Eine produktionsästhetische Studie zur ‚Blüte‘ und zum ‚Verfall‘ der Malerei in Deutschland am Beispiel Berlin*, Berlin u.a. 2014, S. 460.

28 Carl Gustav Carus, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei (1815–1824)*, Dresden 1995, S. 76 und S. 162.

29 Siehe zu diesem Prinzip und Ästhetiken der Ansteckung weiterführend Mirjam Schaub/Nicola Suthor/Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München 2005. Das Prinzip der Ansteckung, das aufgrund des Coronavirus 2020 so rasch wie nachhaltig ins Zentrum öffentlicher Aufmerksamkeit rückte, ist jedoch nicht rein naturwissenschaftlich und medizinisch zu denken. Darauf weisen Ästhetiken der

Sinne als soziale Luft gedacht. Im Rekurs auf die antike Miasmen-Theorie, welche sich über das Mittelalter bis in die Moderne als populäre Vorstellung tradiert hat,³⁰ thematisierten Künstler wie Marcel Duchamp und František Kupka in Briefen und anderen Texten sich wandelnde soziale und künstlerisch-kreative Atmosphären, die man einatmete und unter denen man entweder litt oder auflebte.³¹

Im Konzept der ‚entarteten Kunst‘, das seine Wurzeln in der Romantik hat, werden Entartung und Degeneration ebenfalls wiederholt mit verschmutzter Luft in Verbindung gebracht.³² Der Literaturwissenschaftler Carl Weitbrecht bescheinigte um 1912 der jungen Generation deutscher Literaten, dass sie der „schlimmsten Krankenluft“ entstammten.³³ Die Schriftsteller hätten den Fehler begangen, die „Türen und Fenster weit auf[zureißen], um die vermeintlich gesunde Luft des Auslandes hereinzulassen“, die jedoch „nur neue Krankheitskeime mitbrachte“.³⁴ Die Obsession für Gesundheit und Reinheit im physischen und gesellschaftlichen Sinne hat somit mindestens zwei Seiten: Sie umfasst „Technologien des Selbst“³⁵ zur Kultivierung des eigenen Lebens und der Kreativität, ebenso wie die systematische Degradierung anderer Kulturen und die Vernichtung von Leben, das als ‚unwürdig‘ gekennzeichnet wurde.

Angesichts der Verschlechterung von Luftqualität und Lebensbedingungen aufgrund von Industrialisierung, Urbanisierung und Bevölkerungswachstum entwickelten sich in Europa und in den USA Lebensreform- und Naturheilbewegungen, in denen das freie Atmen sowie Atemtechniken unterschiedlicher, z.B. asiatischer Provenienzen eine wesentliche, wenngleich in der Geschichtsschreibung kaum beachtete Bedeutung einnahmen. Nicht nur durch die Gründung von Kommunen auf dem Lande, auch durch Reformkleidung, Rhythmus- und Tanzbewegung rückte der Atem als Chiffre für Befreiung und Gesundheit ins Zentrum von Kunst und Kultur.³⁶ Soziale Architekturutopien wie die Gartenstadtbewegung sowie die Entwicklung neuer Technologien wie

Ansteckung hin, die vor allem in den Kulturwissenschaften und zunehmend in den 2000er Jahren als Metapher und positiv besetztes Prinzip erforscht wurden (ebd., S. 10f.). Parallel zu frühen Impfxperimenten bildeten sich im Frankreich des 18. Jahrhunderts Theorien heraus, welche die schmerzliche Affizierung durch die Kunst – die Hervorrufung von Symptomen ohne reale Krankheit – als Ideal bestimmten (ebd., S. 14).

30 Ebd., S. 16.

31 Vgl. den Beitrag von Lars Blunck in diesem Band sowie Linn Burchert, *Das Bild als Lebensraum. Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst, 1910–1960*, Bielefeld 2019, S. 242–244.

32 Vgl. Adey 2014 (wie Anm. 1), S. 187.

33 Zit. n. Dina Kashapova, *Kunst, Diskurs und Nationalsozialismus*, Dissertation a. d. Universität Tübingen 2006, S.62.

34 Ebd.

35 Michel Foucault, „Technologien des Selbst“, in: ders., *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, hrsg. v. Daniel Defert/Francois Ewald, Frankfurt am Main 2007 [1982], S. 287–318, hier: S. 289.

36 Vgl. exemplarisch die Verweise zu Arthur B. David und Fidus weiter unten. Siehe weiterführend Ute Ackermann, „Bodies Drilled in Freedom: Nudity, Body Culture, and Classical Gymnastics at the Early Bauhaus“, in: Elizabeth Otto/Patrick Roessler (Hg.), *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, London u.a. 2019, S. 25–47; Gabriele Brandstetter, „Rhythmus als Lebensanschauung. Zum Bewegungsdiskurs um 1900“, in: Christa Brüstle et al. (Hg.), *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld 2005, S. 33–44.

das *Air-Conditioning* machen deutlich, wie zentral Luftqualität und Atmung in gesellschaftliche Entwicklungen, Design und Imagination integriert wurden.³⁷

Zugleich ist die Moderne die Epoche pseudomedizinischer Rassen-theorien und des terroristischen Einsatzes von Gasen: Ende April 1915 kam zum ersten Mal das tödliche Senfgas in den Schützengraben des Ersten Weltkrieges zum Einsatz, über zwanzig Jahre später begann der systematische Mord durch Gas in den Konzentrations- und Vernichtungslagern der deutschen Nationalsozialisten.³⁸ In beiden Fällen handelt es sich um Ereignisse, die nicht über visuelle Dokumente der Zeit vermittelt, sondern nachträglich in Filmen, Gedenkstätten sowie durch Objekte wie Gasmasken erinnert werden. Peter Sloterdijk thematisiert ausgehend vom Giftgaskrieg eben jene „Kämpfe“ und „Traumata“, welche den „menschliche[n] Aufenthalt in atembaren Milieus zu einem Gegenstand expliziter Kultivierung“ werden ließ.³⁹ Im Gaskrieg offenbaren sich gemäß Sloterdijk paradigmatisch drei zentrale moderne Zugriffe auf die Luft: die „Praxis des Terrorismus“, das „Konzept des Produktdesigns“ und neue „Umweltgedanken“.⁴⁰

Die Zeit des Kalten Krieges schließlich war sowohl vom Design innovativer Atemtechnologien wie auch von neuen Zugängen zur Umwelt geprägt: Der Wettlauf zum Mond und die Reisen ins Vakuum brachten eine reiche, hochpolitisierte visuelle Kultur des Atems in Design, Film und Technologie hervor.⁴¹

Gegenwärtig wird der Atem vermehrt in das Zentrum interaktiver, transdisziplinärer Kunst- und Designpraktiken gestellt, die auf ästhetischen Überlegungen, wissenschaftlichen Experimenten und aktuellen Übertragungs- sowie *Feedback*-Technologien aus dem Gesundheits- und *Lifestyle*-Bereich basieren.⁴² Diese Kunst- und Designformen bauen zum einen auf die *Performance*-Kunst und *Body Art* seit den 1960ern auf.⁴³ Zum anderen sind sie undenkbar ohne die Kybernetik, die sich seit den 1940er Jahren als Fachgebiet etabliert und spätestens mit dem

37 Colin Porteous, *The New eco-Architecture: Alternatives from the Modern Movement*, London 2002; siehe außerdem den Beitrag von Ole W. Fischer in diesem Band.

38 Siehe Beitrag von Kerstin Borchhardt in diesem Band.

39 Peter Sloterdijk, *Schäume* (= *Plurale Sphärologie*, Band 3), Frankfurt am Main 2004, S. 88, siehe außerdem S. 100–103 zur Gasmasken als Designobjekt und den „Kampfgiftwolken als produktdesignerische[r] Aufgabe“. Zu Atem-techniken und Atemtechnologien der Moderne siehe weiterführend John Durham Peters, „The Media of Breathing“, in: Lenart Škof/Petri Berndtson (Hg.), *Atmospheres of Breathing*, New York 2018, S. 167–195.

40 Sloterdijk 2004 (wie Anm. 39), S. 89.

41 Siehe Beitrag von Marcus Becker in diesem Band.

42 Stefanie Heine, „Breathing Machines. Inspiration and Interdependence in Contemporary Art Installations“,

in: Marc Carduff/Stefanie Heine/Michael Steiner (Hg.), *Die Kunst der Rezeption*, Bielefeld 2015, S. 69–85. Für eine umfangreiche, allerdings nicht wissenschaftlich-kritisch durchdrungene Übersicht siehe Christina Grammatikopoulou, *Encounters on the Borders of the Immaterial Body, Technology and Visual Culture. Art and Breath (1970–2012)*, Dissertation a. d. Universität de Barcelona 2013, Englische Version verfügbar unter: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/46750/2/02.C_GRAMMA_TIKOPOULOU_ENGLISH_TEXT.pdf (letzter Zugriff: 20.7.2020); Quinlivan 2012 (wie Anm. 6).

43 Vgl. Schönsee 2013 (wie Anm. 4), S. 263–296 und Linn Burchert, „Inspiration und Expiration. Atemsteuerung in künstlerischen Praktiken seit 1900“, in: *Ästhetische Fremdbestimmung* (= *Kritische Berichte* 3/2019), hrsg. v. Katja Müller-Helle/Julian Blunk, S. 44–55.

10

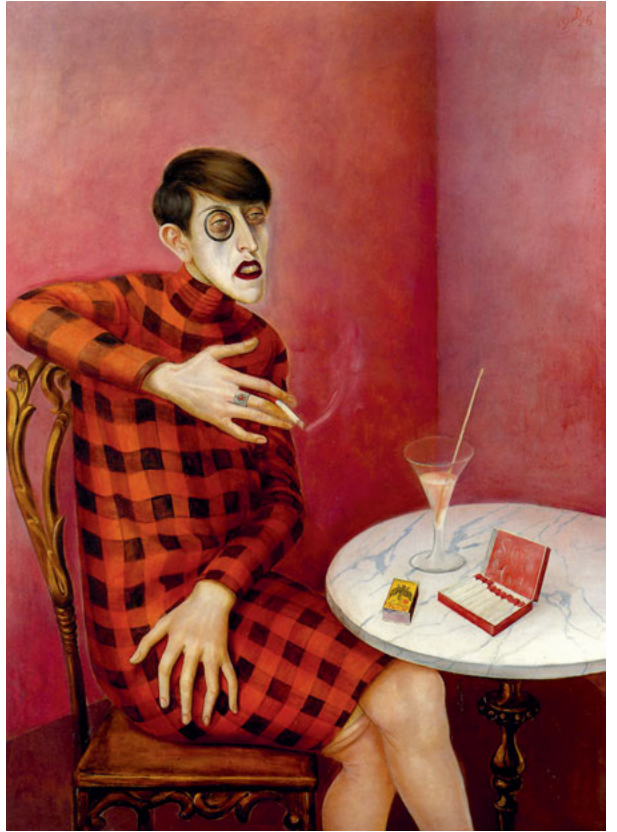


Abb. 4: Arthur B. Davies, *A Thousand Flowers*,
Weberei, Wolle, 106.7 × 179.1 cm, undatiert

Abb. 3: Otto Dix, *Porträt der Journalistin Sylvia von Harden*,
Mischtechnik auf Holz, 121 × 89 cm, 1926, Paris, Musée d'Art
Moderne, Centre Georges Pompidou

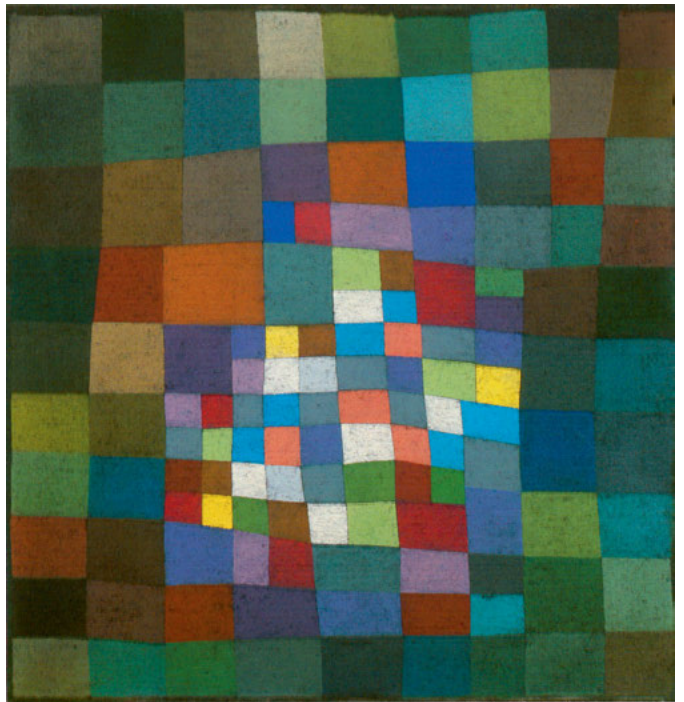


Abb. 5: Paul Klee, *Blühendes*, 1934, Öl auf Leinwand, 82 x 80 cm, Kunstmuseum Winterthur

ausgehenden 20. Jahrhundert die Lebensrealitäten der Menschen radikal und zunehmend global verwandelt hat.⁴⁴

Die Beiträge des vorliegenden Bandes beziehen sich vielfältig auf die dargelegten Aspekte: Sie untersuchen den Atem als Visualisierungsproblem, wissenschafts- und diskurshistorisch, praxisgeschichtlich mit Blick auf kreativ-künstlerische Produktionsprozesse, Techniken und Technologien sowie als Ausgangspunkt für Designideen und architektonische Experimente. Im Folgenden wird eine Übersicht über die einzelnen Sektionen und Beiträge gegeben und eine Verortung im breiteren Forschungskontext vorgenommen.⁴⁵

12

Visuelle Evokationen des Atems

Die Atmung drängt sich visuell nicht auf. Dennoch hat der Atem als Bildmotiv eine lange Geschichte: Er zeigt sich als göttlicher Hauch oder Strahl in mittelalterlichen und neuzeitlichen Tafeln,⁴⁶ in Seifenblasen als *Vanitas*-Motiv und als Sinnbild des sterblichen Menschen und somit des Lebens überhaupt.⁴⁷ Ebenso präsentiert er sich in der künstlerischen Auseinandersetzung mit optischen Experimenten und Erkenntnissen des 17. und 18. Jahrhunderts.⁴⁸ Die von einem Hohlkörper aus- oder in ihm eingeschlossene Luft stellt so ein tradiertes und populäres Motiv dar, das in Moderne und Gegenwart neue Bedeutungen angenommen hat. Dass Atemdarstellungen beispielsweise keineswegs genderneutral sind, zeigte andernorts Barbara Langes Deutung von Otto Dix' *Porträt der Journalistin Sylvia von Harden* (1926). Die dargestellte Journalistin – androgyn und kantig, lässig die Zigarette in ihrer rechten Hand haltend, den Mund leicht im Ausatmen geöffnet – versteht Lange als Eroberin „des männlich konnotierten Geruchsterrains Tabak für sich“ (Abb. 3).⁴⁹

Während das Rauchen in Kunst und visuellen Medien ein tradiertes und hochgradig ästhetisiertes Motiv darstellt,⁵⁰ hat die Kunstge-

44 Thomas Rid, *Maschinendämmerung. Eine kurze Geschichte der Kybernetik*, Berlin 2016, S. 10–16; siehe auch den Beitrag von *Gloria Sutton* in diesem Band.

45 Die Namen der Beitragenden sind in Abgrenzung zu den zusätzlichen Nennungen durch Kursivierung hervorgehoben.

46 Heine 2015 (wie Anm. 42), S. 75f. und Baert 2016 (wie Anm. 6).

47 Siehe Anita Hosseini, *Die Experimentalkultur in einer Seifenblase. Das epistemische Potenzial in Chardins Malerei*, Paderborn 2017, S. 34–44 und Karin Leonhard/Sandra Hindriks, „Windhauch, [...] Windhauch. Das ist alles Windhauch. Zu einer Neubewertung des Vanitas-Stillebens“, in: 21: *Inquiries into Art, History, and the Visual* 1 (1), 2020, S. 127–180.

48 Hosseini 2017 (wie Anm. 47), S. 59–63; vgl. auch das Gespräch von *Anselmo Fox* und *Friedrich Weltzien* in diesem Band.

49 Barbara Lange, „Duften, Stinken, Beissen. Geruchssinn und bildende Kunst“, in: Andrea Gotttdang/Regina Wohlfarth (Hg.), *Mit allen Sinnen: Sehen, Hören, Schmecken, Riechen und Fühlen in der Kunst*, Leipzig 2010, S. 105–119, hier: S. 116. Siehe weiterführend zur Ikonografie des Duftes seit dem Mittelalter im Kontext theologischer sowie sozial- und kulturhistorischer Entwicklungen: dies., „Sinnenwandel. Ein kleiner Streifzug durch die Geschichte und Duft und Geruch in der Kunst“, in: *Ausst.-Kat. Basel 2015* (wie Anm. 10), S. 97–104.

50 Siehe *Thank you for smoking. Die Zigarette im Film*, Kat., hrsg. v. Deutschen Filminstitut Frankfurt am Main, München 2014 zu den vielfältigen, ebenfalls genderspezifischen Dimensionen des Rauchens im Film. Siehe außerdem die Überlegungen von *Anselmo Fox* und *Friedrich Weltzien* in diesem Band zum Michelin-Kompressor.

schichte einer anderen Form des exzentrischen Ein- und Ausatmens bislang weniger Beachtung geschenkt: dem Gähnen. Der Beitrag von *Lisa Hecht* in diesem Band deutet anhand dieses Reflexes auf die vielfältigen kulturhistorischen und gendertheoretischen Dimensionen des Atems hin. Edgar Degas' wiederkehrende Darstellungen von gähnenden Büglerinnen in den 1880er Jahren ordnet *Hecht* in eine entstehende Bildkultur der Hysterie ein, in welcher die Pathologisierung der weiblichen Langeweile im ausgehenden 19. Jahrhundert augenscheinlich wird. Vor dem Hintergrund des weit geöffneten Mundes der Büglerinnen perspektiviert die Autorin Fragen des Dekorumsverstoßes und der Bildwürdigkeit neu.

Nicht nur die Bildwürdigkeit sowie künstlerische, geschlechtliche und gesellschaftliche Grenzüberschreitungen, auch das Inkarnat als zentrale Darstellungsaufgabe der Malerei lässt sich unter dem Aspekt der Atmung neu beleuchten. So untersuchen *Isabelle Schwarz* und *Pamela Bannehr* in natur-, kunst- und kulturwissenschaftlicher Perspektive den Farbauftrag in Gemälden der Neuen Sachlichkeit unter dem Aspekt einer unterbrochenen Kommunikation mit der Außenwelt. Im atmosphärelosen Bildraum von Gerta Overbecks *Bildnis Toni Overbeck* scheint die Hautoberfläche versiegelt. Tonis Haut wird zur reinen Oberfläche maskiert, wodurch jegliche Entäußerung und Kommunikation unterbrochen scheint und eine Ästhetik entsteht, die gezielt nicht darauf angelegt ist, eine Verbindung zu den Betrachtenden herzustellen. So eruieren die Autorinnen, was es bedeutet, wenn Atmung konzeptuell aus dem Porträt ausgeschlossen ist.

Die häufig zu beobachtende Starre und Leblosigkeit in den Bildwelten der Neuen Sachlichkeit stellt eine deutliche Gegenbewegung zur emphatischen Lebensbejahung der Lebensreformbewegungen um und nach 1900 dar. Der US-amerikanische Künstler Arthur B. Davies etwa rückte Atem und Vitalität ins Zentrum seiner Figurendarstellungen. Vergleichbar mit *Lichtgebet* (1910) des deutschnationalen Künstlers Fidus⁵¹ repräsentierte Davies atmende Körper in verschiedenen Stadien des Streckens und Weitens (Abb. 4).⁵² Den sogenannten „lift of inhalation“ als ästhetische Kategorie theoretisierte Davies anhand figurativer Darstellungen ‚einatmender‘ Körper seit der Antike.⁵³

51 Jost Hermand, *Avantgarde und Regression. 200 Jahre deutsche Kunst*, Leipzig 1995, S. 72–89.

52 Robin Veder, „The Joy of Breathing: Physical, Emotional, and Spiritual Uplift in the Art of Arthur B. Davies“, in: Mary D. Edwards/Elizabeth Bailey (Hg.), *Gravity in Art*, Jefferson u.a. 2012, S. 198–211.

53 Es handelt sich v.a. um Figuren, deren Zehen, Brustkorb, Arme und Kopf sich heben bzw. weitens. Siehe ebd., S. 198f. Zu zentralen Werken gehören weiterhin *Salute to the Sun* (1919), *Hickory Grove* (1924), *Supplication* (1919–20), *Morning Quiet* (1919–20).

In einem ähnlich lebensbejahenden Geist und zeitlich parallel begannen Künstler*innen im frühen 20. Jahrhundert mit dem Überschreiten der Grenzen des Darstellbaren. Durch Abstraktion und Ungegenständlichkeit sollten unmittelbare, synästhetische Wirkungen erzeugt und Einschränkungen des Bildmediums überwunden werden. So problematisiert auch Lange andernorts, dass Geruch als wesentliches lebensweltliches Phänomen nur vermittelt – etwa durch eine besondere „Zeichensprache der Malerei“ thematisch werden könne⁵⁴ – man denke an das Motiv der Blume im höfischen Porträt des 18. Jahrhunderts als Chiffre für den Wohlgeruch.⁵⁵ Darüber hinaus weist Lange auf Formen der Abstraktion in Bildern hin, die ohne konkreten Gegenstandsbezug als Geruch konnotiert sein können. So seien in der Kunstkritik des 19. Jahrhunderts ein „heftiger Duktus und reliefartige Oberflächenstrukturen mit den als undisziplinierbar verstandenen Sinnesreizen Geschmack und Geruch in Verbindung gebracht [...] und als Sinnenrausch verstanden“ worden.⁵⁶

Anfang des 20. Jahrhunderts schließlich phantasierte der Futurist Umberto Boccioni, dass die „Werke der Maler“ bald „wirbelnde Architekturen von Tönen und Gerüchen aus farbigen Gasen sein“ würden.⁵⁷ Auch Wassily Kandinsky, Paul Klee, Johannes Itten, Mark Rothko und Andere begriffen ihre Bilder als Atem- und Lufträume, denen mitunter synästhetisch-olfaktorische Wirkungen zugesprochen wurden.⁵⁸ Sie sollten beispielsweise durch eine rhythmische Gestaltung selbst zum Atmen gebracht werden und die Betrachtenden in ihrem Rhythmus atmen lassen.⁵⁹ Atem wird hier abstrahiert zur Wirkung von Farbflächen und fungiert als Mittel der Kommunikation der Betrachtenden mit dem Werk (Abb. 5).

Es liegt nahe, diese Bildkonzepte als Vorläufer späterer immersiver Installationskunst mit den Medien Licht, Luft und Ton zu betrachten, welche die zeitgenössische Kunst maßgeblich prägen. Allerdings ist die visuelle Geschichte des Atems keineswegs als eine Fortschritts-geschichte von der Figuration zur Abstraktion, hin zu Ungegenständlichkeit und schließlich zum Erschaffen von realen Räumen zu fassen. Dem Problem der Darstellung des Atems widmen sich zeitgenössische Künstler*innen ebenfalls, indem sie beispielsweise Formen der Figuration, der Abstraktion und der Textualität im Medium des Comics miteinan-

54 Lange 2010 (wie Anm. 49), S. 116. Mit Blick auf die Vor-moderne geht Lange auf Giotto's *Auferweckung des Lazarus* (1313) sowie Giorgio Vasaris Darlegungen zu Leonardos Prunkschild mit dem Kopf der Medusa ein, deren stinkender Atem hier illusionistisch vergegenwärtigt werde (ebd., S. 98–100).

55 Ebd., S. 103f.

56 Ebd., S. 116.

57 Umberto Boccioni, *Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus)* [1913], hrsg. und übers. v. Astrid Schmidt-Burkhardt, Dresden 2002, S. 199; vgl. Burchert 2019a (wie Anm. 31), S. 218.

58 Vgl. Burchert 2019a (wie Anm. 31), S. 224f. und Lange 2010 (wie Anm. 49), S. 116f.

59 Vgl. exemplarisch Burchert 2019a (wie Anm. 31), S. 261–273, S. 305–312 und S. 317–323.

der verbinden. *Maria Weilandts* Stichprobe in unterschiedliche Ausformungen des zeitgenössischen Comics zeigt die Vielfalt auf, wie Atmung innerhalb von Figurationen sichtbar gemacht und maßgeblich in die Konstruktion von Bedeutungen einbezogen wird. Jedes von *Weilandts* Fallbeispielen verweist dabei auf die eigentliche „Unsichtbarkeit und damit Undarstellbarkeit von Atemluft“, wenn Wölkchen, sprachliche Bilder und geometrische Formen in Erscheinung treten, um die spezifische physikalische Gegenwart des Atems greifbar zu machen.

In ihrer transdisziplinären, experimentellen Auseinandersetzung mit der historischen Schlieren-Apparatur widmen sich *Iva Rešetar* und *Clemens Winkler* der Sichtbarmachung von Strukturen und Bewegungen fluider Körper in der vermeintlichen Leere. Ihre Bildreihe visualisiert Unterschiede in Dichte, Temperatur und Druck, die in der Luft auftreten, wenn beispielsweise Gesten des Atmens, Sprechens sowie Prozesse des Ausströmens und der Verdunstung vor dem Schlieren-Spiegel stattfinden. Im Gespräch mit *Léa Perraudin* reflektieren sie ihre Experimente und deren Implikationen: Was zuvor u. a. als Erkenntnisinstrument in den Naturwissenschaften diente, wird hier zu einer poetischen und affektiven Praxis umgedeutet, welche gängige Konzeptionen materieller Grenzen hinterfragt. So zeigt sich hier die Leere als ein offener Ort, erfüllt von Austauschprozessen und Überschreitungen. Die Photographien scheinen eine Intensivierung des Wahrnehmbaren zu ermöglichen und machen zugleich die Grenzen der menschlichen Wahrnehmung evident.

Formgebende Atmung

Der Atem ist somit nicht nur eine Herausforderung der Darstellung und Sichtbarmachung, er ist auch Teil künstlerischer, gestalterischer und experimenteller Produktionsformen. Sprichwörtlich ist der künstlerische Atem im Pygmalion-Mythos geworden, demzufolge der Künstler gottgleich seiner Skulptur Leben einhaucht.⁶⁰ Der Habitus des Künstlers als Erzeuger von Leben wurde in der Moderne immer wieder aufgegriffen – zumeist seitens männlicher Künstler, welche die ausgesprochene Vitalität ihrer Werke proklamierten.⁶¹ Piero Manzoni und Marcel Duchamp hingegen haben eben diese Künstlermythen ironi-

60 Victor I. Stoichiță, *The Pygmalion effect: From Ovid to Hitchcock*, Chicago 2008.

61 Bspw. durch den Bildhauer Guisepppe Penone, siehe Ionescu 2017 (wie Anm. 6), S. 74

siert. In ihren Atemwerken offenbaren sich Form und proklamierter Inhalt als äußerst prekär.

Duchamps Glasampulle *Air de Paris* (1919) war, so deutet es andernorts Lars Blunck, Sinnbild einer altbekannten, ‚uninspirierten‘ Luft, die mit einem stagnierenden Künstlertum in Verbindung stand.⁶² Duchamps *Air de Paris* ebenso wie sein *A quart of smoke exhaled from MD's mouth and of a havana cigar on June 15, 1965 at 10.45 a.m. in my apartment 7, via Baglivi, Rom, Italy/ Gianfranco Baruchello* persiflierten den Künstleratem als vermeintlich göttliche Kraft.⁶³ Die Rauchskulptur verflüchtigte sich äußerst schnell, zurück blieb eine Hülle, die heute keine Partikel der Duchamp'schen Atemluft mehr tragen dürfte. Über die Erweiterung bzw. Ironisierung des Kunstbegriffs hinaus wird hier vor allem eines evident: der rasche physische Verfall von Luftkörpern.⁶⁴ Den Museumsstücken ist längst die Luft ausgegangen, der Atem ließ sich darin nicht verewigen. Atem wird so evident als etwas Ephemeres, das im ständigen Austausch von Innen und Außen, Individuum und Umwelt begriffen ist, sich kaum einfangen lässt und stetig entweicht. Wie also kann er überhaupt zu Form- und Gestaltungsprozessen beitragen? Dieser Frage wird in den Beiträgen dieser Sektion anhand von kulturellen und künstlerischen Techniken der Formgebung nachgegangen.

Mit *Patricia Ribaults* Essay zu Traditionen der Glasbläserei und Weberei wird ein produktionstheoretischer Fokus auf das Problem der Formgebung durch die Atmung unternommen. Darüber hinaus reflektiert die Autorin Formen der Weitergabe kultureller Techniken und deren Bindung an einen bestimmten künstlerischen Habitus. Am Beispiel der Tradition sardinischer Weberei referiert *Ribault* auf die Atmung als magischer Akt zur Fertigstellung und Animation des Webstücks, das demnach erst durch die ritualartigen, ‚magischen‘ Handlungen der Weberin ihren Glanz erhält. Im Unterschied zum Pygmalion-Motiv untersucht die Autorin damit eine vornehmlich weiblich konnotierte Technik – eine Jahrhunderte alte Praxis, die sich nicht dem Impetus des männlichen Genies bedient, somit eine alternative Tradition künstlerischer Schöpfungsmythen anbietet und – wenig erstaunlich – von der Kunst- und Bildgeschichte lange ignoriert wurde.

62 Lars Blunck, *Duchamps Readymade*, München 2017, S. 192.

63 Duchamp etwa hatte das Rauchen bzw. das Atmen überhaupt zur Kunst und zur idealen Tätigkeit eines ‚ruheständlerischen‘ Künstlers erklärt. Dazu siehe ebd., S. 244–247. Zum Atmen als Lebenshaltung und Künstlerhabitus siehe den Beitrag von *Blunck* in diesem Band.

64 Gregory Tentler, „Best Most Sensational Balloons: Piero Manzoni's *Corpo d'aria/Fiato d'artista*“, in: *California Italian Studies* 6 (2), 2016, S. 1–27, insbes. S. 23–25. Die Überreste des Werkes können auf der Webseite von Tate London erahnt werden: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-breath-t07589> (letzter Zugriff: 9.9.2020).

Konkrete Techniken der Formgebung in der Webkunst untersucht der Beitrag von *Mona Schieren* anhand der textilen Werke der US-amerikanischen Künstlerin Leonore Tawney. Die Autorin beleuchtet die Bedeutung der Körperarbeit und Atemtechnik des *Sensory Awareness*-Programms der Pädagogin Charlotte Selvers für Tawneys Werk motivisch, mit Blick auf den künstlerischen Produktionsprozess und als Erkenntnisform und -methode. Neben der Rezeption ‚amerindischer‘ Kulturen identifiziert *Schieren* die Atemarbeit als zentralen Faktor für künstlerische Entwicklungen Tawneys. Damit schreibt sich die Künstlerin in eine reiche, aber wenig erforschte Tradition des 20. Jahrhunderts ein, Atem- und andere Körpertechniken als Vorbereitung oder Praxis der künstlerischen Tätigkeit einzubeziehen. Gertrud Grunow und Johannes Itten am Weimarer Bauhaus hatten etwa Atemübungen und Gymnastik als Voraussetzungen für die künstlerische Tätigkeit etabliert,⁶⁵ und auch für Arthur B. Davies waren derartige Gesundheitspraktiken zentral.

Im Gespräch zwischen *Friedrich Weltzien* und dem Künstler *Anselmo Fox* wird der Atem als formgebende Kraft diskutiert, welche vielfältige visuelle Spuren und Gestalten erzeugen kann. *Fox* arbeitet mit aufblasbaren Materialien wie Ballons und Kaugummi. Sein Fokus auf verschiedene Medien und Techniken im Zweidimensionalen ebenso wie im Dreidimensionalen, lässt Gesetzmäßigkeiten und Eigenheiten der Atemluft, ebenso wie des Vakuums aufscheinen. Das Gespräch zeigt die enge Verbindung der Kulturgeschichte des Atems mit dezidiert männlichen und industriell-kapitalistischen Diskursen der Selbstbehauptung, Beherrschung und Selbstüberschätzung, die als Aktualisierung des heute antiquiert anmutenden Pygmalion-Mythos betrachtet werden können – Traditionen, zu denen die Beiträge von *Ribault* und *Schieren* Kritik und Gegenentwürfe formulieren.

Atem, Identität, Affekt

Ausgehend von den obigen Überlegungen zum künstlerischen Schaffensprozess mit dem Atem wird in der anschließenden Sektion dem Atem als Mittel zum Ausdruck von Identität zwischen den Polen der Souveränität und Abhängigkeit nachgegangen, wobei Prozesse der Abgrenzung einerseits und Gefühle der Empathie andererseits Bedeu-

65 Zur Bedeutung des Atmens und der Gesundheit für die Produktion von Kunst vgl. Linn Burchert, „The Spiritual Enhancement of the Body: Johannes Itten, Gertrud Grunow, and Mazdaznan at the Early Bauhaus“, in: Elizabeth/Roessler 2019 (wie Anm. 36), S. 51–74.

tung erlangen. Neben der produktionsästhetischen Perspektive wird die Atmung in der Wahrnehmung von Kunst in den Blick genommen. Dabei sind es insbesondere Affekte – unkontrollierbare Reaktionen auf Erlebnisse –, welche die vermeintliche Souveränität des Subjekts untergraben und so auch neue Reflexionen zu Identität anregen können.

In dem bereits erwähnten Artikel über das Gähnen bei Degas weist Hecht auf das Selbstporträt Joseph Ducreux' als Gähnender (1873) hin. Dieses Gemälde visualisiert den Gestus eines gekränkten Künstlers, dessen Gemälde für die Ausstellung des jährlichen *Salon du Louvre* abgelehnt wurde.⁶⁶ Für Duchamp kann *Lars Blunck* eine vergleichbare Geschichte aufdecken: So habe der 1912 aus dem *Salon des Indépendants* ausgeschlossene Künstler 1921 mit seinem Flakon *Belle Haleine* (*Schöner Atem*) eine „ironische Replik auf die Theoriebildungen der *peinture pure*“ geschaffen, um seine Abgrenzung von dieser Gruppe zu markieren. Auf die Kränkung des Subjekts folgen die Rache und die unabhängige Selbstpositionierung als Künstler, die allerdings mit dem Modell künstlerischer Selbstherrlichkeit keineswegs bricht.

Die Atmung als Zeichen höchster individueller Souveränität untersucht *Blunck* am Beispiel von Duchamps proklamierter Lebensweise, die einerseits mit vermeintlicher Faulheit und Untätigkeit verknüpft ist, andererseits aber schöpferisches Potential birgt. Als spezifisches Verständnis eines kapitalistischen Liberalismus identifiziert *Blunck* Duchamps Haltung dem Leben gegenüber, welche den souveränen Atem, die Ungebundenheit und die absolute Individualität in ihr Zentrum stellt.

Anhand von Duchamp werden außerdem Bezüge zwischen Atmung und Biopolitik deutlich. Die Aushandlung der Grenzen individueller und staatlicher Kontrolle werden in *Marta Smolińskas* Aufsatz zur polnischen Gruppe *Werkstatt der Filmform* der 1970er Jahre konkret: Die Künstler Józef Robakowski und Paweł Kwiek rekurrierten in ihren Videoarbeiten auf den Atem als Marker von Sterblichkeit und Verletzlichkeit einerseits und als Mittel der staatlich-medialen Manipulation andererseits. Die Künstler setzten ihren Atem als indirekte Kritik an der sozialistischen Diktatur ein, indem sie beispielsweise auf eigenwillige Weise Formen der Medienmanipulation zitierten. Bei beiden Künstlern changiert der Atem dabei zwischen Zwangs- und Befreiungsgestus.

66 Siehe Beitrag von Lisa Hecht in diesem Band.

Diese Dialektik von Freiheit und Zwang in der Atmung hat andernorts die Literaturwissenschaftlerin Lisa Siraganian erforscht: „Modernism [...] evoked breath and air to talk precisely about autonomy and invoke a person's varied freedoms, not to deny the body and its sensory experiences“.⁶⁷ Siraganian geht es jedoch nicht um die Autonomie des Künstlersubjekts, wie sie etwa Duchamp für sich reklamierte, sondern um die Autonomie bzw. die Agency des Werkes, welche Autonomie in der Rezeption entweder erlaube oder nicht. Gertrude Steins Lyrik ohne Punkt und Komma mache beispielsweise keine Vorgaben, wann die Leser*innen in der Lektüre innehalten, ein- und ausatmen; Siraganian stellt sie somit in den Kontext einer spezifisch modernen liberalen Politik der vermeintlichen Wahlfreiheit.⁶⁸ Dagegen setzt sie das Konzept der Verkörperung, welches Charles Olson seit den 1960er Jahren unter anderem zur Repräsentation migrantischer und afroamerikanischer Perspektiven in den USA zum Einsatz brachte, indem er seine poetischen Texte als spezifische Sprach- und Atemrhythmen gestaltete.⁶⁹ Er wendet sich damit – allerdings als Weißer – gegen die Idee eines universalen, US-amerikanischen Subjekts, wenn er Konstruktionen individueller, minorisierter Perspektiven erfahrbar macht und diese durch seine Leser*innen verkörpern lässt.

Minorisierte Identitäten und Fragen der Verkörperung untersucht auch *Barbara Oetl* in ihrem Beitrag anhand von Werken Chris Burdens, Theresa Margolles' und Gregor Schneiders. In der Simulation existentieller Gefährdungen oder Tabu-brechender Thematisierungen des Todes liegt *Oetl* zufolge eine künstlerische Strategie, welche darauf abhebt, mittels Kunst die eigene Sterblichkeit unmittelbar erfahrbar zu machen. *Oetl* reflektiert unter Bezugnahme auf naturwissenschaftliche Erkenntnisse die Wirkungen der Kunst auf den Atem und somit die synästhetische, auf die Reflexe wirkende Kunsterfahrung als potentiell läuterndes Instrument der Selbstreflexion.

Die Verknüpfung der ästhetischen Kategorie der Katharsis mit dem Atem existiert nicht erst in der Gegenwartskunst. Mark Rothko formulierte die Idee, den Betrachter*innen seiner Werke den Atem zu rauben, sie mit Bildern zu konfrontieren, die eine Enge erzeugen, welche – sobald sie den Bannkreis des Bildes verlassen – ein befreites und bewusstes Atmen erlaube.⁷⁰ Die zeitgenössische Kunst schreibt solche

67 Siraganian 2012 (wie Anm. 4), S. 14.

68 Ebd., S. 7f. und S. 24–50.

69 Ebd., S. 139–168.

70 Burchert 2019a (wie Anm. 31), S. 261–273.

Strategien in steigender Intensität fort. *Oettls* Auseinandersetzung mit dem Fluchtpuls und dem Ekel ausgehend von vermeintlich kontaminierter Kunst eröffnet beispielsweise höchst provokative Elemente, wenn die Besucher*innen in Margolles' Installation *In the Air* (2003) geruchslosen Seifenblasen ausweichen, die aus dem Waschwasser von Opfern des anhaltenden mexikanischen Drogenkrieges stammen. Hier findet keine Solidarisierung statt, sondern eine Abgrenzung. In solchen Werken ist es stets das privilegierte Subjekt, das aus dem Alltag völlig unbekannte Erfahrungen in Form simulierter Gefährdungssituationen durchläuft. Diese Arbeiten sind zugleich in starkem Gegensatz zu anderen, harmonistischen Ästhetiken der Moderne und Gegenwart zu sehen, die sich beispielsweise an Atem- und Gesundheitstechniken orientieren.⁷¹

In der Gegenwart hat sich eine neue Gattung von Partizipationskunst herausgebildet, die Design und Technologie in Form von *Wearables* zum Zwecke einer vermeintlich optimierten Selbsterfahrung von Subjekten vereint.⁷² Die Praktiken rekurrieren häufig auf Techniken der Meditation, aber auch auf kontrollierte Körpertechniken auf Grundlage der quantifizierenden Messung von Körperfunktionen wie Atmung und Puls.⁷³ Stephanie Heine hinterfragt andernorts die diesen Werken oft inhärente Rhetorik der Befreiung und der emanzipierten Teilnahmeposition, indem sie das technologische Setup und die Interdependenz von Mensch und Maschine betont.⁷⁴ Eben diese Interdependenz ist ein häufig anzutreffendes Thema der Gegenwartskunst: Christa Sommerer und Lauren Mignonneaus *Mobile Feelings* (seit 2001) etwa hebt auf den mediatisierten und dennoch – durch haptische und taktile Impulse auf Grundlage der Messung von Puls und Atmung – als unmittelbar wahrgenommenen Kontakt ab, der auch therapeutische Wirkungen entfalten soll.⁷⁵ Es geht um eine intime Kommunikation, allerdings ganz über Technologien und ohne Hautkontakt.

Kommunikation ohne Hautkontakt ist auch Gegenstand des diese Sektion abschließenden Gesprächs zwischen *Dorothee King* und dem Künstler *Matt Morris*. Dessen Œuvre entzieht sich der soeben skizzierten Extreme von Ästhetiken existentieller Bedrohung und ästhetischer Heilsversprechen. Doch auch er stellt mit seinen Atem-Werken

71 So etwa bei Davies, der ausgehend von modernen Tanz- und Rhythmuspraktiken eine neue, befreite Körperlichkeit und das psychische Wohlbefinden durch den Atem in das Zentrum seiner Kunst stellte. Siehe Veder 2012 (wie Anm. 52), S. 207.

72 Siehe weiterführend Felix Maschewski/Anna-Verena Nosthoff, *Die Gesellschaft der Wearables: Digitale Verführung und soziale Kontrolle*, Berlin 2019.

73 Dazu vgl. Grammatikopoulou 2013 (wie Anm. 42).

74 Heine 2015 (wie Anm. 42), S. 76f. Eben dieser kritische Zugang fehlt bei Grammatikopoulou 2013 (wie Anm. 42), die zweifelsohne die größte Sammlung atembbezogener Arbeiten seit den 1970er Jahren zusammengetragen hat, jedoch v.a. deskriptiv mit den Werken umgeht und dabei die Werkdeutungen der Künstler*innen übernimmt.

75 Christa Sommerer/Lauren Mignonneau, „Mobile Feelings“, in: Bakke 2006 (wie Anm. 2), S. 38–43.

Fragen von Identität, Alterität und Affekt. *Morris* setzt auf eine subtile Verwirrung durch seine Parfumkanst, die von der erotischen Schönheit des Duftes und deren Potential zeugt, sowohl angenehme Erinnerungen und Emotionen zu wecken, als auch xenophobe Affekte hervorzurufen. Im Gespräch zwischen *King* und *Morris* werden so zum einen die höchst individuellen Wahrnehmungen in der Erfahrung von Düften, zum anderen deren manipulative sowie unmittelbar affektive Wirkungen betont.

Unterdrückte Atmung und toxische Atmosphären

Seit dem 18. Jahrhundert sind Technologien der Manipulation, Messung und Lagerung von Luft omnipräsent. Künstlerische Arbeiten mit Duft wären ohne diese vielfältige Technologie- und Wissenschaftsgeschichte undenkbar.⁷⁶ Die Aufsätze der vierten Sektion erweitern wesentliche Aspekte der vorangegangenen Beiträge auf künstlerische und technologische Auseinandersetzungen mit dezidiert lebensfeindlicher – kontaminierter oder schlichtweg fehlender – Luft. Es werden die bereits angesprochenen politischen Dimensionen der Atemluft sowie Technologien als Marker von Abhängigkeit und Unabhängigkeit tiefergehend erforscht.

Eine allgegenwärtige tödliche Erstickungsgefahr und die politische Dimension der Luft in Kunst und visueller Kultur bildet den Ausgangspunkt von *Kerstin Borchhardts* Beitrag zu Gas- und Atemmasken im 20. und 21. Jahrhundert. Sie fokussiert deren Ambivalenz als Symbol für lebensfeindliche Atmosphären, Dehumanisierung und Faschismus. Zudem skizziert sie die Bedeutung von Gasmasken für Fetische ebenso wie für künstlerische Institutionskritik am Beispiel der *Street Art*-Szene. Weitere politische Dimensionen eröffnen sich in den Überlegungen *Borchhardts* zur Bedeutung der Maske, die einerseits für Solidarität und andererseits für einen empfundenen Freiheitsverlust in der COVID-19-Pandemie steht.

Marcus Beckers Beitrag widmet sich ebenfalls Atemtechnologien – und zwar solchen, die im Vakuum notwendig sind. Der Autor untersucht die Weltraumfahrt in *Science Fiction*-Filmen unter dem Aspekt der Atmung als ästhetisches Problem und fokussiert dabei Raumanzug-

⁷⁶ Zur Technologie- und Wissenschaftsgeschichte der Luft vgl. Adey 2014 (wie Anm. 1) und Connor 2010 (wie Anm. 1) sowie zur Duftforschung Anm. 11 und 12.

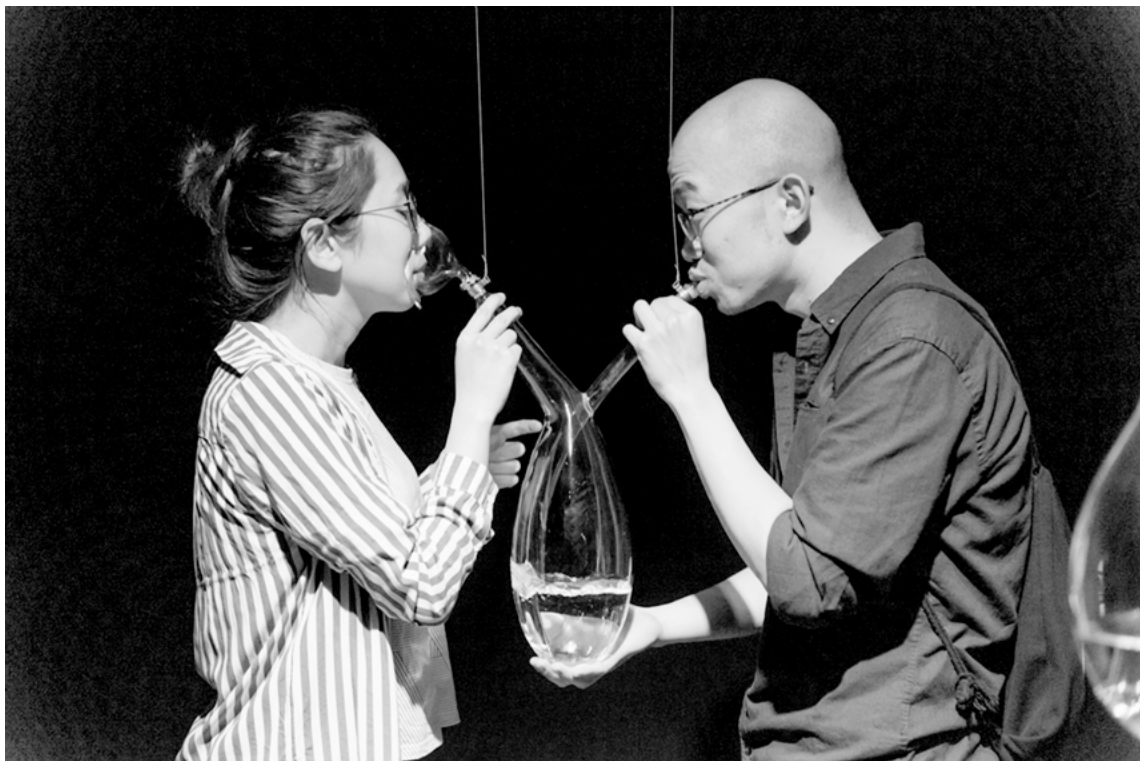


Abb. 6: Edith Kollath, *Liminal Passage*, Installationsansicht, Glas, destilliertes Wasser, austauschbare Mundstücke, jedes Objekt ca. 40 x 60 x 20 cm, 2018

Design und dessen Bedeutung für die Filmdramaturgie, die audiovisuelle Gestaltung der Atmung in filmischen Krisensituationen sowie die Atmung als *Pars pro Toto* für Lebensfunktionen im Genre.⁷⁷ Nicht zuletzt thematisiert *Becker* den Niederschlag ökologischer Diskurse in jüngeren Produktionen wie *Sunshine* (2007), die spezifische Genderstereotype zitieren, welche sich in der Dichotomie von Sauerstoffgarten und Maschinen, Frau und Mann sowie in den Tätigkeiten des Gärtners und Messens offenbaren.

Die existentiell gefährdende Verwandlung des Lebensstoffes in toxisches CO₂ hatte die berühmte Performance *Breathing in – Breathing out* (1977/1978) von Marina Abramović und Ulay vor Augen geführt. Sie rückt die Interdependenz zweier Liebender bis zu äußerster Erschöpfung und existentieller Gefahr in den Fokus. Edith Kollaths Partizipationswerk *Liminal Passage* (2018) erscheint fast wie eine Art therapeutische Antwort auf diese Performance. Sie basiert auf einem Glasobjekt mit einem Mund- und einem Atemteil (Abb. 6). Am Boden des runden Gefäßes befindet sich destilliertes Wasser. Die ausgeatmete Luft wird in das Wasser geleitet, dort von Viren und Bakterien gereinigt, und wird so von der Person am anderen Ende eingeatmet. Dadurch entsteht eine intime und dennoch vermittelte und distanzierte Kommunikation,⁷⁸ ohne die Gefahr, mit potentiell ansteckenden Mikroorganismen aus der Mundflora des Gegenübers konfrontiert zu werden.

In der zeitgenössischen Kunst wird die künstliche Luftproduktion bzw. -manipulation ebenfalls mit Blick auf medizinische und ökologische Probleme zunehmend auf eine globale Ebene gehoben. Auf Konfrontation setzen die *Pollution Pods* (seit 2017) des Künstlers Michael Pinsky, die *Annerose Keßler* in ihrem Beitrag untersucht. Die Installation simuliert toxische Gase in globalen Industriemetropolen. Die Autorin eruiert das epistemische Potential der Kunst mit Blick auf das Spürbarmachen von globaler Umweltverschmutzung und deren desaströsen gesundheitlichen Folgen. Zugleich, und darin identifiziert *Keßler* die hier anvisierte aufklärerische Funktion dieser Kunstform, werden über die Immersion in die Lufträume hinaus auch Messwerte und weitere Informationen gegeben, womit Atemluft als Gegenstand wissenschaftlicher Forschungen und Kontrolle evident wird.

77 Siehe weiterführend zum Atem in Film und Kino Arthur Rose, „Breath in the technoscientific imaginary“, in: *Rose A. Med Humanit* 42, 2016, S. 31–35 und Quinlivan 2012 (wie Anm. 6).

78 Siehe Webseite der Künstlerin, verfügbar unter: <http://edithkollath.com/index.php/installations/liminal-passage> (letzter Zugriff: 9.9.2020).

Jedoch ist das Recht auf Atem und Luft keineswegs ein rein umweltpolitisches, sondern auch ein soziales und politisches Problem. *Gloria Suttons* Beitrag unternimmt vor dem Hintergrund des Rassismus in den USA eine Revision von Hans Haackes und Lygia Clarks frühen Werken. Die Autorin entwickelt ausgehend von Haackes *Condensation Cube* (1963–67) den rezeptionstheoretischen Ansatz der Komplizenschaft, die in der Teilhabe durch den Atem symbolisiert wird. Diese Komplizenschaft der Kunstrezipierenden stellt sie in einen Zusammenhang mit den rassistischen und kolonialen Strukturen, von welchen Kunstinstitutionen bis heute geprägt sind, und reflektiert ausgehend davon aktuelle Formen der Sozialkritik durch Kunstinstitutionen und Künstler*innen.

Ein Beispiel sind die *Air Demonstrations* des Künstlers Jammie Holmes angesichts der Ermordung George Floyds im Mai 2020. „I can't breathe“ wurde bereits 2014 mit der Ermordung Eric Garners zu einem Schlüsselsatz der Protestkultur der Black Lives Matter-Bewegung (BLM), die – von Alicia Garza, Patrisse Cullors und Opal Tometi gegründet – sich gegen rassistische Polizeigewalt und rassistische Diskriminierung richtet.⁷⁹ Auf diesen Satz haben auch Künstler*innen immer wieder rekurriert, um Haltung zu bekennen.⁸⁰ *Sutton* reflektiert die Verletzlichkeit und ständige Bedrohung rassistisch diskriminierter Menschen, nicht zuletzt angesichts von Haackes kunstkritischem Verdikt: „No cop will be kept from shooting a black [sic] by all the light-environments in the world“.⁸¹

Räume und Ökologien des Atems

Tod und Leben, Bedrohung und Selbstverwirklichung sind zentrale Topoi, die als Extreme den verschiedenen künstlerischen und kulturellen Auseinandersetzungen mit dem Atem dialektisch anhängen. Die abschließende Sektion verdeutlicht erneut das utopische und schöpferische Potential, das der Arbeit mit Atemräumen in Moderne und Gegenwart zugeschrieben wurde und wird. In den Fokus rücken hier Ausstellungen und Architekturen als Atemräume, die als Räume des Lebens und des Austauschs ökologisch konzipiert sind.

Die Vorstellung der Ausstellung als Atemraum untersucht *Elke Anna Werners* Beitrag zu kuratorischen Konzepten Harald Szeemanns.

79 Zur Polizeigewalt in den USA sowie zur BLM-Bewegung und ihrer visuellen Kultur siehe exemplarisch Yates McKee, *Strike Art. Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, London/New York 2016, insbes. S. 181–187 und S. 216–235.

80 Dazu siehe Henry Kaap, „I Can't Breathe' – Polizeigewalt und anti-rassistischer Protest in den USA“, in: *Kritische Berichte* 43, 2015, S. 86–95.

81 Haacke zit. n. Kaspar Koenig (Hg.), *Hans Haacke: Framing and Being Framed: 7 Works 1970–75*, Ausst.-Kat. New York 1975, S. 130.

Ab Anfang der 1980er Jahre lässt sich diese Metapher des Atemraumes bei Szeemann hinsichtlich dramaturgischer, architektonischer, wirkungsästhetischer und semantischer Prinzipien seiner kuratorischen Praxis identifizieren. Daraus generierte er die Vorstellung einer Ausstellungsökologie. Bei Szeemann offenbart sich hier erneut ein dezidiert männliches Selbstbewusstsein, das eng mit dem entstehenden Selbstverständnis als freier Kurator in den 1980er Jahren verbunden ist. Die Affinität zu Diskursen rund um Vitalität und Ökologie ist zugleich auch den ‚Lebensthemen‘ des Kurators und seinen Ausstellungsthemen geschuldet, die um zentrale Utopien der Kunst des 20. Jahrhunderts sowie die Verbindung von Kunst und Leben kreisen.

Spätestens seit der Moderne übten sich Künstler*innen darin, in Lufträume im Ausstellungs- oder Außenraum einzugreifen. Zu solchen Strategien gehören etwa der frühe Einsatz von Geruch in surrealistischen Ausstellungen Ende der 1930er Jahre.⁸² Vito Acconci hingegen konzipierte mit Performances wie *Seedbed* (1972) den Ausstellungsraum selbst als atmenden Raum und entwickelte später ausgehend davon seine Architekturen des Windes, wie Rebecca Schönsee andernorts thematisiert.⁸³ Andere Künstler*innen interessierten sich bereits verstärkt seit den 60er Jahren für klimatische Luftmanipulationen. Art & Language (Michael Baldwin und Terry Atkinson) erdachten mit *Air-Conditioning Show/ Air Show* (1966/67) eine Ausstellung mit leeren, neutralen Wänden, die konstant durch eine angenehme, weder zu warme, noch zu kalte Luft klimatisiert werden sollte.⁸⁴ Künstlerische Kritik an der uniformierenden *Air-Conditioning*-Industrie wurde in der Kunst vermehrt seit den späten 1980ern geübt und durch Strategien der Irritation sowie durch die Erzeugung von Alteritätserfahrungen – beispielsweise über Gerüche – thematisiert.⁸⁵

Geruchsarchitekturen und Klimatisierung zwischen Standardisierung und Individualisierung von Architekturen bilden auch das Kernthema von *Ole W. Fischers* Beitrag. In diesem skizziert er eine neue Auffassung von Architektur von der Entwicklung moderner Klimaanlageanlagen zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis zu zeitgenössischen künstlerisch-architektonischen Konzeptionen. *Fischer* thematisiert, wie Architekturen individualisierte, nostalgische und utopische Atemräume über Gerüche erzeugen und deutet diese als Konzeptionen indi-

82 Caro Verbeek, „Surreale Aromen – Zur (Re-)Konstruktion des flüchtigen Erbes von Marcel Duchamp“, in: *Ausst.-Kat. Basel 2015* (wie Anm. 10), S. 115–125.

83 Schönsee 2013 (wie Anm. 4), S. 273–275.

84 Michael Baldwin, „Remarks on Air-Conditioning“ (1967), in: *Voids: A retrospective*, *Ausst.-Kat. Centre Pompidou/ Kunsthalle-Bern/Centre Pompidou-Metz, Zürich 2009*, S. 65–69, hier: S. 67.

85 Dazu siehe Jim Drobnick, „Architecture: Guarded Breaths and the [cough] Art of Ventilation“, in: Patrizia Di Bello/ Gabriel Koureas (Hg.), *Art, History and the Senses. 1830 to the Present*, Surrey/Burlington 2010, S. 147–166. Zu Margolles vgl. den Beitrag von *Barbara Oettl* in diesem Band.

vidueller Klimakammern, die als Gegenbild eines homogenisierenden Globalismus zu lesen sind. Dabei müsste über die ideologische Verortung der untersuchten Positionen innerhalb der kritisierten Globalisierungsprozesse noch weiter reflektiert werden. Anhand von *Fischers* Auseinandersetzung mit Rahm und Terrain werden zudem die medizinischen und therapeutischen Aspekte zeitgenössischer architektonisch-atmosphärischer Entwürfe angesprochen – eine Tendenz, die ebenfalls von der Moderne des 20. Jahrhunderts geprägt worden ist.⁸⁶

Die heutige sogenannte energieeffiziente Architektur schließt Luft ein, um Energie zu sparen und birgt dabei das Problem, die Luftqualität so zu verschlechtern, dass sie zu einem Gesundheitsrisiko wird.⁸⁷ Entgegen dem Extrem einer hermetisch abgeschlossenen Architektur existierte bereits in der Moderne die Utopie flexibler, organischer Architekturen, die sich etwa an unterschiedliche Jahreszeiten anpassen können. Eine solche alternative Vorstellung von Architektur als Organismus mit einer atmenden ‚Haut‘⁸⁸ wird im abschließenden Gespräch zwischen *Linn Burchert, Lorenzo Guiducci, Petra Gruber* und *Christiane Sauer* diskutiert. Darin werden grundlegende Ideen und Ergebnisse des 2018 veranstalteten Berliner Workshop *Breathing Skins* sowie der Arbeit des Berliner Exzellenz-Clusters *Matters of Activity. Image Space Material* vorgestellt. Hier dienten pflanzliche Blätter als buchstäbliche Inspirationsquellen und Prototype für neue adaptive Architekturen, welche Wärme und Feuchtigkeit dynamisch regulieren. Dabei zeigte sich das Ideal der funktionalen Hautatmung, wie sie in der ersten Sektion *ex negativo* anhand der 1920er Jahre thematisiert wurde, als wesentliche Vorstellung für Architekturen der Zukunft.

Zusammenfassung und Ausblick

Die Perspektiven der Künste, Geisteswissenschaften sowie experimentellen wissenschaftlichen und gestalterischen Praktiken, die dieser Band versammelt, zeugen von den vielfältigen Dimensionen, Potentialen und Ängsten, die mit dem Atem in Moderne und Gegenwart verbunden sind: Atmung erscheint als physiologischer Prozess einerseits als planbar-regulierend, sogar als Zwang, andererseits aber als intuitiv, frei fließend und emanzipierend. Die Atmung dient künstlerischen und experimentellen Formgebungsprozessen ebenso wie sie deren Scheitern

86 Siehe weiterführend *Imperfect Health: The Medicalization of Architecture*, Ausst.-Kat. Canadian Centre for Architecture, Montreal 2012.

87 Porteous 2002 (wie Anm. 37), S. 52.

88 Ebd., S. 146–163.

markiert, und dies in unterschiedlichsten Materialien – vom Pigment über den Webstoff zu Glas, Luftballon und Kaugummi. Das Ephemere des Atems zeigt sich insbesondere im Austausch von Umwelt und Organismus. Der Atem offenbart sich so als einerseits lebensspendend, andererseits als prekär und stets gefährdet bzw. gefährdend.

Im Fokus auf die humane Atmung, welche die Publikation größtenteils in ihr Zentrum stellt, lässt sich auch eine Einschränkung feststellen, die zwar in gewisser Weise symptomatisch für die mitunter kanonisierten und etablierten Kunst- und Kulturschaffenden, wissenschaftlichen Positionen und kulturellen Paradigmen in der untersuchten Zeitspanne sowie die fokussierten geographischen Räume ist, zugleich aber zunehmend hinterfragt wird. Die größtenteils anthropozentrischen Gegenstände und Zugänge in den Beiträgen sind Belege für die Abarbeitung an politischen und gesellschaftlichen Themen in Moderne und Gegenwart, die Atem als genuin menschlich bzw. Atem als gestalterische Potenz ausgehend vom Menschen denken und verhandeln. Das Atmen der Technologien, der Umwelt sowie die Atmung anderer Lebewesen und Stoffe scheint durchaus in einigen der Aufsätze auf – anhand von Blattatmung (Photosynthese), dem ‚Ausatmen‘ des Wassers, der Erde und des Universums sowie Mensch-Technologie-Hybriden in posthumanen Zukunftsutopien und -dystopien. Der moderne Impetus des Künstlers als quasi-göttliche Macht, ‚aufgeblasene‘ Überhöhungen von Individualität sowie Versuche der Behauptung subjektiver Freiheit gegen Andere sind dem Atemthema kultur-, kunst-, bild- und architekturgeschichtlich jedoch in besonderem Maße eingeschrieben. Ebenso wie die Atmung zarte, liebevolle Verbindungen zu Anderen oder zur Welt ermöglichen kann, bricht sie sich gleichermaßen in diskriminierenden, gewalttätigen Impulsen der Abgrenzung und der Exklusion Bahn.

Visuelle Evokationen des Atems

Visual Evocations of Breath

Degas' gähnende Büglerinnen zwischen Decorumsverstoß und Hysterie

1901 schreibt Georg Simmel in seinem Aufsatz zur ästhetischen Bedeutung des Gesichts über barocke Pathosfiguren:

„Das Gefüge des Gesichts macht solche Zentrifugalität, d.h. Entgeistigung, von vornherein fast unmöglich. Wo sie einigermaßen stattfindet, beim Aufsperrn des Mundes und dem Aufreißen der Augen, ist sie nicht nur ganz besonders unästhetisch, sondern gerade diese beiden Bewegungen sind, wie nun begreiflich ist, der Ausdruck des ‚Entgeisterterseins‘, der seelischen Lähmung, des momentanen Verlustes der geistigen Herrschaft über uns selbst.“¹

Erweitert um die psychoanalytische Folgerung repetiert der Philosoph und Soziologe hier nichts anderes als klassische Regeln des Decorums in der frühneuzeitlichen Bildkunst.² Das Gesicht durch das übermäßige Öffnen von Mund oder Augen seiner Integrität zu berauben, entfernt den Künstler vom Ideal der angemessenen Darstellung. So wagt es Nicolas Poussin in seiner *Blindenheilung* aus dem Jahr 1650 zwar, die beinahe glotzenden – also ungläubig staunenden – Augen des alten Mannes im Bildzentrum zu zeigen, erlaubt sich jedoch, dessen offenstehenden Mund mit dem Arm Jesu zu verdecken.³ Gelten die Augen bereits in der Affektlehre der Renaissance als ‚Fenster zur Seele‘ und mithin als legitime Ausdrucksmittel,⁴ ist der Blick in die Mundhöhle ein klarer Decorumsverstoß; letzteres insbesondere, wenn dieser Einblick mit einem herzhaften Gähnen einhergeht.

So verwundert es kaum, dass sich vor dem 19. Jahrhundert nur wenige Darstellungen dieses eigentümlichen und rätselhaften Reflexes

1 Georg Simmel, „Die ästhetische Bedeutung des Gesichts“, in: *Der Lotse. Hamburgische Wochenschrift für deutsche Kultur* 35, 1901, S. 280–284, hier: S. 282.

2 Siehe hierzu bspw. Ursula Mildner, *Das Decorum. Herkunft, Wesen und Wirkung des Sujetstils am Beispiel Nicolas Poussins*, Sankt Augustin 1983.

3 Vgl. Lisa Hecht, „Verwunderung und Staunen als Primäraffekte in Nicolas Poussins ‚Christus heilt die Blinden‘ (1650)“, in: *Marburger Jahrbuch*, Marburg 2020, S. 151–165.

4 Vgl. Anna Degler, *Parergon. Attribut, Material und Fragment in der Bildästhetik des Quattrocento*, Paderborn 2015, S. 166.



Abb. 1: Pieter Bruegel d. Ä. (nach?), *Der Gähner*, Öl auf Eichenholz, undatiert (1560er Jahre?), 12,6 x 9,2 cm, Königliche Museen der Schönen Künste Belgien, Brüssel



Abb. 2: Joseph Ducreux, *Selbstportrait als Gähnender*, Öl auf Leinwand, um 1783, 117,9 x 90,8 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles

auffinden lassen. Eine der frühesten im Medium des Tafelbildes dürfte der Pieter Bruegel d. Ä. zugeschriebene *Gähner* (17. Jhd.) in der Brüsseler Sammlung sein (Abb. 1). Möglicherweise spielt der Maler hier, wie so häufig in seinem Œuvre, auf ein bereits damals geläufiges Sprichwort an, welches besagt, wenn einer gähnt, gähnt der Andere.⁵

Hier liegt indes zunächst kein Decorumsverstoß vor, da Bruegel das verzerrte Gesicht des Gähnenden eindeutig einem Mann aus dem Bauernstand zuordnet und ihn so im geläufigen Kosmos der Genremalerei einbettet. Die Darstellung lässt sich in den Kontext der sogenannten *Tronies* einordnen;⁶ eine vor allem niederländische Gattung, die es zudem erlaubt, die menschliche Physiognomie im Gemälde auf ihre Extreme hin zu erproben. Angesichts der zwar kleinen, aber präziös geformten Tafel provoziert Bruegel die Frage der Bildwürdigkeit.

Ein weiterer Künstler, der die Betrachtenden umso offensiver mit dieser Frage konfrontiert, ist Joseph Ducreux, der sich mehr als 200 Jahre später in Lebensgröße als Gähnender selbst portraitiert (Abb. 2). Obwohl erfolgreicher *premier peintre de la reine*, wird Ducreux nie ordentliches Mitglied der *Académie royale de peinture et de sculpture*; dies wohl aufgrund seiner wenig anpassungsfähigen Persönlichkeit.⁷ Diese manifestiert sich nicht zuletzt in einem regelrechten Akt subversiver Extravaganz.⁸ Nachdem ihm die Präsentation seiner Gemälde im jährlichen *Salon du Louvre* verwehrt wurde, reagiert Ducreux mit einem ungewöhnlichen Selbstportrait im *Salon de la Correspondance*: In einem roten Hausmantel und mit einer Nachtkappe – als wäre er gerade erst aufgestanden – präsentiert der Künstler sich mitten im Akt des Gähnens, exakt so, wie es zuletzt der Verhaltensforscher Desmond Morris in seiner Anthologie der menschlichen Körperhaltungen beschrieben hat: „Yawning involves a combination of opening the jaws to the maximum, while inhaling and then exhaling through the gaping mouth, and is often accompanied by stretching movements of the neck, chest and arms.“⁹ In der bewussten Überschreitung der Darstellungsnorm des Menschen im gemalten Bild sind sowohl Bruegel als auch Ducreux Vertreter eines frühneuzeitlichen Bildwitzes. Es ist also davon auszugehen, dass beide Werke eine ähnliche Wirkung hatten, die sich

5 Vgl. Walter S. Gibson, *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, London 2006, S. 56.

6 Vgl. Lyckle de Vries, „Tronies and Other Single Figures Netherlandish Paintings“, in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8, 1989/90, S. 185–202, hier: S. 191.

7 Vgl. Constance Naubert-Riser, „Joseph Ducreux“, in: *The Great Parade. Portrait of the Artist as Clown*, Ausst.-Kat. National Gallery of Canada, Ottawa 2004, S. 90.

8 Zu Ducreux' Bâilleur und dessen immanenter Kritik an der Institution des Salons haben sich zuletzt Cornelia Logemann und Ulrich Pfisterer geäußert. Siehe Cornelia Logemann/Ulrich Pfisterer, „Kunst zum Gähnen! Joseph Ducreux' Selbstporträts“, in: Maria Effinger et al. (Hg.), *Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst. Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag*, Heidelberg 2019, S. 131–139.

9 Desmond Morris, *Postures. Body Language in Art*, London 2019, S. 294.

bei heutigen Betrachter*innen ebenfalls entfaltet. Auf Irritation folgt Belustigung angesichts des insbesondere im Fall von Ducreux mit dem Pathos des repräsentativen Bildnisses vorgetragenen Anti-Affekts. Der Franzose verbirgt daher hinter einem vordergründigen Bildwitz eine tiefgehende Subversion der akademisch geprägten Ästhetik. Als gährender Laokoon verkehrt er die Pathosformel des geöffneten Mundes in ihr Gegenteil: aus dem *exemplum doloris* („Schmerzenvorbild“) wird ein *exemplum satietatis* („Müdigkeitsvorbild“).

34

Ducreux kann hier bereits an einen proto-soziologischen wie auch proto-neurologischen Diskurs seines Jahrhunderts anschließen. Gähnen gilt im Sinne der höfischen Etikette als Zeichen moralischer Entgleisung und zudem als Affront gegen die Mächtigen.¹⁰ Im Kontext der Aufklärung entsteht weiterhin die erste und bis heute immer noch geläufige Hypothese, Gähnen fördere die Sauerstoffzufuhr vom Blutstrom zum Gehirn.¹¹ Nach wie vor ist nicht eindeutig geklärt, welche Funktion Gähnen im menschlichen Körper bzw. im sozialen Kontext einnimmt. In der neurologischen Forschung lassen sich hierzu drei Kernhypothesen ausmachen: Erstens die soziale Funktion des Gähnens; vor allem die ansteckende Wirkung ließe auf Gähnen als wichtigen Baustein im Empathiegefüge schließen; zweitens der seit dem 18. Jahrhundert nur leicht modifizierte Ansatz, Gähnen diene der Gehirnkühlung; drittens die Idee, Gähnen aktiviere das Aufmerksamkeitszentrum im Gehirn.¹²

Thema dieses Aufsatzes ist das Gähnen als soziales Zeichen im ausgehenden 19. Jahrhundert. Als eine der wenigen körperlichen Ausdrucksformen, die linguistische und nationale Grenzen überschreitet, rangiert das Gähnen laut Peter Toohey und Eran Dorfman zwischen den widersprüchlichen Zuständen der Langeweile und Erschöpfung.¹³ Dorfman führt hierzu weiter aus: „[Yawning means, *l.h.*] a certain strain or difficulty to be fully ‚there‘; a secret wish to escape the present situation in favour of a different activity, be it of a higher or lower energetic nature, that is, either towards more adventure or rest.“¹⁴ Eben diese Dichotomie von Langeweile und Ermüdung ist auch für Edgar Degas' Gemälde *Repasseuses* (1884–86) von großer Bedeutung (Abb. 3).

10 Vgl. Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt am Main ³1998 [1969], S. 56 und S. 62f.

11 Vgl. Olivier Walusinski, „Historical Perspectives“, in: ders. (Hg.), *The Mystery of Yawning in Physiology and Disease. Front Neurol Neurosci*, Basel 2010, S. 1–21, hier: S. 6–10.

12 Vgl. Ronald Baenninger, „On Yawning and Its Functions“, in: *Psychonomic Bulletin & Review* 4, 1997, S. 198–207, hier: S. 205; Francis Schiller, „Yawning?“, in: *Journal of*

the History of the Neurosciences 4 (11), 2002, S. 392–401, hier: S. 393.

13 Vgl. Eran Dorfman, „Everyday Life between Boredom and Fatigue“, in: Michael E. Gardiner/Julian Jason Haladyn (Hg.), *Boredom Studies Reader. Frameworks and Perspectives*, London/New York 2017, S. 180–192; Peter Toohey, *Boredom. A Lively History*, New Haven/London 2012, S. 11.

14 Dorfman 2017 (wie Anm. 13), S. 180.

Harte Arbeit, Erotik und Langeweile: Degas' *Repasseuses*

Zwei Frauen stehen hinter einem schräg in den Bildraum hineinragenden Tisch, auf dem sich rechts ein weißes Wäschestück befindet, das soeben mit viel Kraftaufwand von der rothaarigen Büglerin in rosa Jacke und blauer Schürze geglättet wird. Ihre benachbarte Kollegin hat indes keine Textilien vor sich, sondern eine offenbar beinahe geleerte Weinflasche, die sie am Hals packt, während sie den anderen Arm zu ihrem Kopf führt. Es handelt sich bei dieser Geste um das Strecken der Gliedmaßen, welches mit dem ebenfalls im Bild sichtbaren Gähnen der Frau einhergeht. Der flimmernde Duktus, in dem Degas die Farbe aufträgt, thematisiert in diesem Gemälde ebenso die schwüle Luft im Raum und somit das erschwerte Atmen im sauerstoffarmen Dunst.

Degas setzt sich hier nicht zum ersten Mal mit dem Sujet der Büglerinnen auseinander, obwohl das Gemälde aus dem Musée d'Orsay wohl die größte Popularität in diesem Werkkomplex genießt. Seine erste *Repasseuse* fertigt er, inspiriert von Darstellungen Honoré Daumiers, um 1869 an (Abb. 4).¹⁵ Alexander Eiling zufolge handelt es sich aber noch eher um ein Rollenportrait denn um die Darstellung einer spontan eingefangenen Begebenheit des Pariser Milieus. Degas' Lieblingsmodell, Emma Dobigny, scheint im Münchener Bild noch an der Contenance der Alten Meister geschult, die der Maler zeitlebens intensiv studiert und rezipiert.¹⁶ Frontal ist sie in einigermaßen aufrechter Pose den Betrachtenden zugewandt und doch verrät ihr Gesichtsausdruck eine Müdigkeit, die sie zugleich äußerst sinnlich inszeniert. Diese Verbindung von Erschöpfung und Erotik ist in vielen Frauenbildern Degas' als männliche Projektion auf die hart arbeitenden Frauen zu verstehen.¹⁷

Die zwischen 12 und 18 Stunden pro Tag tätigen Büglerinnen des späten 19. Jahrhunderts stehen laut Gabriela Baumann sozial etwas über den noch schlimmeren Zuständen ausgesetzten Wäscherinnen, sind jedoch ebenfalls schlecht bezahlt und so häufig gezwungen, der Prostitution als Nebenerwerb nachzugehen.¹⁸ Nicht nur deshalb erwecken sie Vorstellungen von sexueller Verfügbarkeit. Wegen der ständigen Hitze leicht bekleidet und in gebückter Haltung sind ihre Körper nur zu häufig durch die geöffneten Fenster im Souterrain den männlichen Blicken ausgesetzt. Dies schlägt sich nicht zuletzt in einer Variété-Revue

15 Vgl. Werner Hofmann, *Degas und sein Jahrhundert*, München 2007, S. 162.

18 Vgl. ebd., S. 9f.

16 Vgl. Alexander Eiling, „Die Büglerin“, in: *Degas. Klassik und Experiment*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, München 2014, S. 137–138, hier: S. 138.

17 Gabriela Baumann, *Darstellungen der Arbeit von Wäscherinnen und Büglerinnen bei Millet, Daumier und Degas*, Dissertation an der Universität Marburg 1990, S. 58 und S. 62.



Abb. 3: Edgar Degas, *Die Büglerinnen (Repasseuses)*, Öl auf Leinwand, 1884–86, 76 x 81,5 cm, Musée d'Orsay, Paris



37



Abb. 4: Edgar Degas, *Büglerin*, Öl auf Leinwand, 1869, 92,5 x 73,5 cm, Neue Pinakothek München

Abb. 5: Edgar Degas, *Büglerinnen*, Öl auf Leinwand, 1882–86, 81,9 x 75,5 cm Norton Simon Museum, Pasadena, Kalifornien

aus dem Jahr 1860 nieder, die Schlüssellochblicke auf hingebungsvolle Wäscherinnen mit entblößten Brüsten präsentiert.¹⁹

Diese heute vernachlässigte Lesart der Büglerinnen in den Bildern Degas' lässt sich auf Basis des literarischen Diskurses des 19. Jahrhunderts begründen. Noch in den 1890er Jahren schreibt der französische Autor und Verleger Octave Uzanne über Büglerinnen, die sich zu den niedrigsten Formen der Prostitution gezwungen sahen.²⁰ Die aus bürgerlich männlicher Sicht schamlose Büglerin wird nicht zuletzt in Émile Zolas Erzählung „L'Assommoir“ (1877) zum Topos:

38

„Il faisait là une température à crever. On avait laissé ouverte la porte de la rue, mais pas un souffle de vent ne venait. [...] Depuis un instant, sous cette lourdeur de fournaise, un gros silence [...]. Tout d'un coup, elle s'écria : Ah ! non, mademoiselle Clémence, remettez votre camisole. Vous savez, je n'aime pas les indécentes. Pendant que vous y êtes, montrez toute votre boutique. Il y a déjà trois hommes arrêtés en face. La grande Clémence la traita de vieille bête, entre ses dents. Elle suffoquait, elle pouvait bien se mettre à l'aise [...]. Et elle levait les bras, sa gorge puissante de belle fille crevait sa chemise, ses épaules faisaient craquer les courtes manches.“²¹

Insbesondere in einer zweiten Version des Gemäldes wird der mögliche Bezug zu Zolas Schilderung bei Degas deutlich (Abb. 5). Die Bildanlage und Komposition wird größtenteils beibehalten, doch handelt es sich bei der gährenden Büglerin um einen leicht veränderten Frauentypus. Schlanker in der Figur und vor allem leichter bekleidet als in der Pariser Version erscheint sie wie eine Schwester der schamlosen Clémence aus Zolas Roman. Zwar ist auch hier nicht der von Madame Putois gescholtene Einblick in Sicht, jedoch handelt es sich meiner Meinung nach um eine von Degas' häufigen subtilen erotischen Anspielungen.²² Nicht die entblößte Brust verweist auf die Schamlosigkeit der Arbeiterin, sondern ihr zum Gähnen geöffneter Mund, den sie zudem nicht einmal mit ihrer Hand verdeckt.

19 Vgl. Hofmann 2007 (wie Anm. 15), S. 162.

20 Vgl. Eunice Lipton, „The Laundress in Late Nineteenth-Century French Culture. Imagery, Ideology and Edgar Degas“, in: *Art History* 3 (3), 1980, S. 295–313, hier: S. 295.

21 Émile Zola, *L'Assommoir*, Paris 1951, S. 175–176, dt.: Émile Zola, *Der Totschläger*, übers. v. Gerhard Krüger, München 1975, S. 208–210: „Es herrschte eine Temperatur zum Umkommen. Man hatte die Tür zur Straße offengelassen, aber kein Windhauch wehte herein. [...] Seit einer Weile herrschte in dieser Backofenschwüle tiefe Stille [...] Auf einmal rief [Frau Putois, l.h.]: ‚Ach nein, Mademoi-

selle Clémence, ziehen Sie Ihre Unterjacke wieder an. Wissen Sie, ich habe Unanständigkeiten nicht gern. Wenn Sie so dastehen zeigen Sie ja Ihren ganzen Kramladen. Da drüben sind schon drei Männer stehengeblieben.‘ Die lange Clémence schalt sie, zwischen den Zähnen brummelnd, eine alte Ziege. Sie erstickte ja, sie könne es sich doch bequem machen [...]. Und sie hob die Arme, ihr mächtiger Busen, der Busen eines schönen Mädchens, zerplatzte schier ihr Hemd, ihre Schultern brachten die kurzen Ärmel zum Krachen.“

22 Vgl. Wendy Lesser, *His Other Half. Men Looking at Women Through Art*, Cambridge/London 1991, S. 78f.

Die Soziologin Franziska Lamott hat bereits auf die erotisch-sexuelle Implikation des Oralen um 1900 hingewiesen: „Der Mund gehört zweifellos zu den intimen Körperöffnungen und ist als einzige von ihnen unverhüllt. [...] Die Bedeutsamkeit der Oralität für die Libidoentwicklung gehört zum Wissensbestand der Jahrhundertwende.“²³ Der Blick in die Mundhöhle ist somit nicht nur ein künstlerischer Decorumsverstoß, sondern weist darüber hinaus in die Richtung expliziter Erotik. Der weibliche Mund öffnet sich, um den männlichen Kuss zu empfangen; der gähnende Mund der Büglerin assoziiert somit eben jene sexuelle Verfügbarkeit, die Zola oder die Pariser Revue den hart arbeitenden Frauen unterstellt.

Der Theater- und Medienwissenschaftler Lorenz Aggermann bezeichnet den offenen Mund im Bild als eine Leerstelle, vergleichbar mit dem onomatopoeischen Laut im Text:

„Diese ‚Leerstellen‘ geben, egal mit welchen Zeichen oder Lauten man sie füllt, ihren affektiven Gehalt nicht adäquat wieder, sie widersetzen sich einer sprachlichen, sprich syntaktischen wie semantischen Logik und reißen Löcher in den Text, da sich ihr Inhalt nicht adäquat erfassen, abbilden oder zur Sprache bringen läßt.“²⁴

In Bezug auf die Schreie im Theater heißt es weiter: „Pathos muß folglich unweigerlich mit ‚Leerstellen‘ Hand in Hand gehen, da es die Sphäre des Menschen übersteigt, sich diesem nur als Chaos offenbart.“²⁵ Der zum Schrei geöffnete Mund ist also vor allem Ausdruck eines mit den Mitteln der Sprache nicht einholbaren Gefühls: Pathos. Der zum Gähnen geöffnete Mund hat im stummen Bild vieles mit dem Blick in die schreiende Mundhöhle gemein, doch negiert er gleichsam das Pathos. Während geöffneter Mund und erhobene Arme in der vor-modernen Kunst zumeist für einen narrativen Höhepunkt eingesetzt sind, in dem Laute und Rufe das Geschehen untermalen, werden dieselben Gesten bei Degas zur piktoralen Manifestation des Vulgären oder des Alltäglichen.²⁶ Ob das Gähnen der Büglerin nun ein Symptom der Müdigkeit oder der Langeweile ist – in jedem Fall scheint es im

23 Franziska Lamott, *Die vermessene Frau. Hysterien um 1900*, München 2001, S. 143f.

24 Lorenz Aggermann, *Der offene Mund. Über ein zentrales Phänomen des Pathischen*, Berlin 2013, S. 8.

25 Ebd., S. 9.

26 Siehe hierzu auch Degas' *Chanteuse de Café* (um 1878), Pastell auf Leinwand, 53,2 x 41 cm, Harvard Art Museum/Fogg Museum.

Gemälde eine Subversion des tradierten Anspruchs der Kunstproduktion zu sein, Interesse auszulösen, indem Interessantes dargestellt wird. Die Leerstelle verweist somit ganz konkret auf eine inhaltliche Leere, eine Erfahrung ohne Inhalt.²⁷ Das Interesse am an sich belanglosen Bildinhalt ergibt sich außerhalb des Bildes: die erotische Aufladung der Szene entsteht durch die Genese eines voyeuristischen Blickwinkels. Die Arbeiterin in Degas' Bild fühlt sich unbeobachtet. Auch ihre Kollegin ist ganz in die Arbeit vertieft. Degas' Vorliebe für eine voyeuristische Rezeptionshaltung verbindet sich also mit dem dezidiert unpathetischen, dennoch narrativen Inhalt zu einer Hinterfragung des Bildwürdigen, wie dies mehrfach in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts geschieht.

Auch die Zeitgenossen diskutieren Degas' Umgang mit den Regeln des Decorums in diesem Werk kontrovers. Noch 1929 schreibt der Kunstkritiker Paul Jamot in *La Peinture au Musée du Louvre*: „C'est une ronde commère qui attrape d'une main une bouteille et, de l'autre, cale sa joue distendue par un bâillement à décrocher, comme on dit, la mâchoire.“²⁸ Jamot spielt zudem auf ein weiteres Motiv an: die vor allem im Pariser Bild prominent inszenierte Weinflasche. Nicht zuletzt in Zolas Roman wird der verbreitete Alkoholismus unter Wäscherinnen und Büglerinnen ebenfalls zum Topos. Während die gefalteten Hemden in der Fassung des Norton Simon-Museums zumindest noch den Anschein einer Arbeitspause erwecken, fehlt dieses Versatzstück gänzlich im Pariser Bild. Hier trinkt die Büglerin also nicht mehr aus Entkräftung nach getaner Arbeit, sondern scheinbar grundlos.

Somit scheint das Gähnen im Pariser Bild nicht aus Erschöpfung zu resultieren. Ist es stattdessen der profane Ausdruck von Langeweile? Büglerinnen dürften zwar kaum gelangweilt gewesen sein; zugleich handelt es sich bei ihrer harten Arbeit allerdings um eine äußerst monotone Tätigkeit, geprägt von den immer gleichen Abläufen. Erschöpfung und Langeweile könnten somit gemeinsam auftreten, wobei deren sichtbare Äußerung gleichermaßen das Gähnen ist. Was aus heutiger Sicht wie eine realistische und sozialkritische Schilderung des harten Arbeitslebens anmutet, wird erst unter Einbezug historischer Geschlechterdiskurse verständlich. Vor diesem Hintergrund löst sich die nur scheinbare Paradoxie des Zugleich von Erschöpfung und Langeweile auf.

27 Siehe weiterführend Elizabeth Goodstein, *Experience Without Qualities. Boredom and Modernity*, Stanford 2005.

28 Paul Jamot, *La Peinture au musée du Louvre. École française. XIXe siècle (Troisième Partie)*, Paris 1929, S. 71, dt. [i.h.]: „Das ist eine dicke Klatschbase, die mit einer Hand eine Flasche greift und sich mit der anderen die Wange hält, die von einem Gähnen aufgebläht ist, das ihr beinahe den Kiefer aushakt.“

Hysterie: Die Pathologisierung der gelangweilten Frau

Der Topos der gelangweilten Frau hat eine lange kulturelle Geschichte. Noch in Reinhard Kuhns Standardwerk *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature* (1976) wird klar zwischen dem geistigen *Ennui* des männlichen Genies und der pathologisierten Langeweile der Frau unterschieden.²⁹ Während Langeweile beim Mann also als Anzeichen von intellektueller Ermüdung angesichts einer für das Genie unerträglich prosaisch gewordenen Gesellschaft interpretiert wird, ist die gelangweilte Frau stets auf ihren vermeintlich unbeschäftigten Körper zurückgeworfen. Zwar bietet die Salonkultur des 17. und 18. Jahrhunderts einige Beispiele selbstreflexiver Texte von sozial hochstehenden Damen, die über eben diesen Zustand referieren,³⁰ doch bleibt es lange bei der von Kuhn beschriebenen Sicht einer patriarchal geprägten *Gender*-Diskrepanz im Langeweile-Diskurs. Auch das Gähnen der Büglerinnen ist kein Ausdruck dekadenter Gleichgültigkeit, sondern von körperlicher Erschöpfung und „Entgeistigung“, wie Simmel sie beschreibt.

Der Begriff der „Entgeistigung“ wird umso relevanter im Hinblick auf die diskursive Verortung in der Entstehungszeit von Degas' gähnenden Büglerinnen. Im Hysterie-Verständnis der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts subsumieren sich die unterschiedlichsten Krankheitsbilder. So wird insbesondere die weibliche Langeweile oder Melancholie mit der Erkrankung eines vermeintlich überaktiven Uterus in Zusammenhang gebracht.³¹ Die gelangweilte Hausfrau wird ebenso schnell Opfer der Hysterie wie die ungebildete Arbeiterin aufgrund ihrer körperlichen Erschöpfung und geistigen Unreflektiertheit.

Bereits 1815 assoziiert der Chirurg Augustin Landré-Beauvais Gähnen mit diversen pathologischen Zuständen: „Les attaques de goutte, d'hystérie, d'hypochondrie, et même celles d'épilepsie, s'annoncent assez souvent par un bâillement continuel.“³² Auch im ersten enzyklopädischen Medizinlexikon, das in 60 Bänden zwischen 1812 und 1822 in Paris erscheint, wird Gähnen als unwillkürliche Handlung den konvulsivischen Erkrankungen wie Epilepsie und Hysterie zugesprochen.³³ Am berühmtesten dürfte jedoch Charles Darwins Beschreibung des Gähnens in seiner Abhandlung *The Expression of the Emotions in*

29 Vgl. Reinhard Kuhn, *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature*, Princeton/New Jersey 1976, S. 7.

30 Man denke hierbei an die Briefe der Marquise de Maintenon oder Liselottes von der Pfalz am Hof Ludwigs XIV., an die wiederkehrenden Aussagen der aufklärerischen Salonnière Madame du Deffand über ihren unerträglichen *Ennui* oder an die Tagebucheinträge und Korrespondenzen Lady Mary Wortley Montagus sowie der englischen Autorin Frances Burney. Vgl. hierzu: Lepenies 1998 (wie Anm. 10), S. 194; Patricia Meyer Spacks,

Boredom. The Literary History of a State of Mind, Chicago 1995, S. 57–73, S. 84–93 und S. 102–105.

31 Vgl. Alison Pease, *Modernism, Feminism and the Culture of Boredom*, Cambridge 2012, S. 6 und S. 24.

32 Augustin Jacob Landré-Beauvais, *Séméiotique, ou traité des signes des maladies*, Paris 1818 [1809], S. 85, dt. [i.h.]: „Anfälle von Gicht, Hysterie, Hypochondrien und sogar von Epilepsie werden häufig durch ein kontinuierliches Gähnen angekündigt“.

33 Vgl. Walusinski 2010 (wie Anm. 11), S. 11.

Man and Animals (1872) sein: „The abnormal action of the voluntary muscles in epilepsy, chorea, and hysteria is known to be influenced by the expectation of an attack, and by the sight of other patients similarly affected. So it is with the involuntary acts of yawning and laughing.“³⁴

Somit ist die Repräsentation einer gährenden Frau im 19. Jahrhundert eng mit dem Assoziationsfeld der Hysterie verbunden und bettet sich in die Ikonografie der Hysterie ein, welche sich in den 1870er und 80er Jahren ausbildet.³⁵ Allen voran die Publikationen aus der psychiatrischen Anstalt *La Salpêtrière* in Paris, unter der Leitung von Jean-Martin Charcot, haben einen bedeutenden Anteil an dieser Entwicklung.

Schon für Degas' Darstellungen von badenden Frauen hat Carol Armstrong 2003 festgestellt, dass sie möglicherweise Bezugspunkte zu Paul Richers Illustration von Verrenkungen des weiblichen Körpers in Charcots *Études cliniques sur la Grande Hystérie* (1885) aufweisen könnten.³⁶ Und auch das Gähnen selbst wird nur wenig später zu einem bildwürdigen Untersuchungsgegenstand, als sich Charcot der Fotografie zuwendet.

Am 23. Oktober 1888 präsentiert der leitende Arzt der *Salpêtrière* seinem Auditorium einen außergewöhnlichen Fall. Seine 17-jährige Patientin gähnt achtmal in der Minute, also 480mal in der Stunde, und unterbricht dies lediglich, wenn sie schläft. Dieses Verhalten wurde mit dem hysterisch motivierten Drang der Patientin verbunden, ihre Nervenzentren mit Sauerstoff zu versorgen.³⁷ Heute gehen Neurologen davon aus, dass die junge Frau an einem gutartigen Tumor litt, der auf Sehnerv und Hypothalamus drückte.³⁸ Abgebildet wird dieser Fall wahrscheinlich im selben Jahr in der *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* (Abb. 6), in einer dreiteiligen beinahe chronofotografischen Serie. Stets im selben Bildausschnitt ist eine junge Frau in einem hochgeschlossenen Kleid zu sehen, die lockigen Haare weitestgehend aus dem Gesicht genommen. Alles an dieser Reihe soll den objektiv wissenschaftlichen Geist evozieren, der vermeintlich allen fotografischen Aufnahmen aus der *Salpêtrière* eigen ist. Doch irritiert vor allem der Fakt, dass das Modell die Gliedmaßen nicht streckt und die Augen

34 Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London 21890 [1872], S. 360.

35 Die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Elizabeth Bronfen hat den Ursprung und die Vorbilder dieser Ikonografie der Hysterie bereits in Darstellungen „von dämonischer Besessenheit und von Teufelsaustreibung“ verortet: Elizabeth Bronfen, *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*, Berlin 1998, S. 259; vgl. Georges Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997, S. 55 und Nico Kirchberger, *Schau(spiel)*

des Okkulten. Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert, Berlin 2016, S. 155f.

36 Vgl. Carol Armstrong, *Odd Man Out. Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Los Angeles 2003, S. 186.

37 Vgl. Schiller 2002 (wie Anm. 12), S. 39; Walusinski 2010 (wie Anm. 11), S. 15.

38 Vgl. Walusinski 2010 (wie Anm. 11), S. 15.

nicht schließt – äußerst ungewöhnlich für das offenbar herzhaft Gähnen mit weit geöffnetem Mund, das hier präsentiert wird.

Wie Georges Didi-Huberman für die Bilder aus der *Salpêtrière* festgestellt hat, handelt es sich auch hier um die Reinszenierung und damit Ästhetisierung eines angeblich hysterischen Zustandes. „Wissenschaft also,“ wie Didi-Huberman anmerkt, „die sich aus einem Paradox herstellt: Sie produziert ihre theoretische Legitimation durch Figuren aus der bildenden Kunst, das heißt, durch Figuren aus dem Bereich der Fiktion.“³⁹ Aufgrund ihres höchst artifiziellen, inszenierten Charakters wirken insbesondere die Bilder, welche Paul Régnard von Charcots favorisierter Patientin Augustine anfertigt, bis in die Avantgarde des 20. Jahrhunderts nach. André Breton, der am Ende seines Romans *Nadja* konstatiert: „La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas“,⁴⁰ erklärt die Fotografien aus der *Salpêtrière* 1928 zum ästhetischen Ausgangspunkt des Surrealismus.⁴¹ Transzendenz im Sinne der körperlich-geistigen Überschreitung wird der surrealistischen Kunst und Literatur zum Diktum und die Patientinnen Charcots zu ihren Idealfiguren.

43

Ästhetik des Konvulsiven

Die modernistische Entgrenzung wird in der zunehmenden Bildwürdigkeit des Konvulsiven im 19. Jahrhundert eingeleitet. Zunächst unter dem Deckmantel der medizinischen Objektivität vorgetragen, beeinflussen die Darstellungen aus der *Salpêtrière* alsbald auch die arrivierten Bildkünste der Salons. Bereits Georges Guillain zählt in seiner Biografie Charcots mehrere zeitgenössische Künstler auf, welche die sogenannten „leçons de mardi“ (Dienstagsvorlesungen) besuchten⁴² und Deborah Silverman vermutet in Auguste Rodin einen der illustren Gäste in Charcots Privathaus, wo der Arzt zu wöchentlichen Salons lud.⁴³ Einflüsse der Hysterieforschung auf die Kunst wurden allerdings bisher weitestgehend auf Werke seit den frühen 1890er Jahren nachgewiesen; man denke nur an Jean-Léon Gérômes *La Vérité* (1896) oder Giovanni Segantinis *Le cattive madri* (1896/97).⁴⁴

39 Georges Didi-Huberman, „Ästhetik und Experiment bei Charcot. Die Kunst, Tatsachen ins Werk zu setzen“, in: *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*, Ausst.-Kat. Historisches Museum Wien 1989, S. 281–296, hier: S. 282. In *Les Démoniaques dans l'art* argumentiert Charcot selbst allerdings gegen eine solche Lesart. Vielmehr geht er davon aus, dass Momente der Erleuchtung und der religiösen Verzückung in Kunstwerken stets Abbilder hysterischer Zustände waren. Vgl. Jean Martin Charcot/Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris 1887, insbes.: S. V–XII.

40 André Breton, *Nadja*, Paris 18/1949 [1928], S. 215, dt.: André Breton, *Nadja*, übers. v. Bernd Schwibs, Frankfurt am Main 2002, S. 139: „Die Schönheit wird KONVULSIV sein oder nicht sein“.

41 Vgl. Louis Aragon/André Breton, „Le Cinquantenaire de l'hystérie“, in: *La Révolution Surréaliste* 4, 1928, S. 20–22.

42 Vgl. Georges Guillain, *J.-M. Charcot 1825–1893. Sa vie – son œuvre*, Paris 1955, S. 36.

43 Vgl. Deborah L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology, and Style*, Berkeley u.a. 1989, S. 243–269.

44 Vgl. Kirchberger 2016 (wie Anm. 35), S. 172–175.

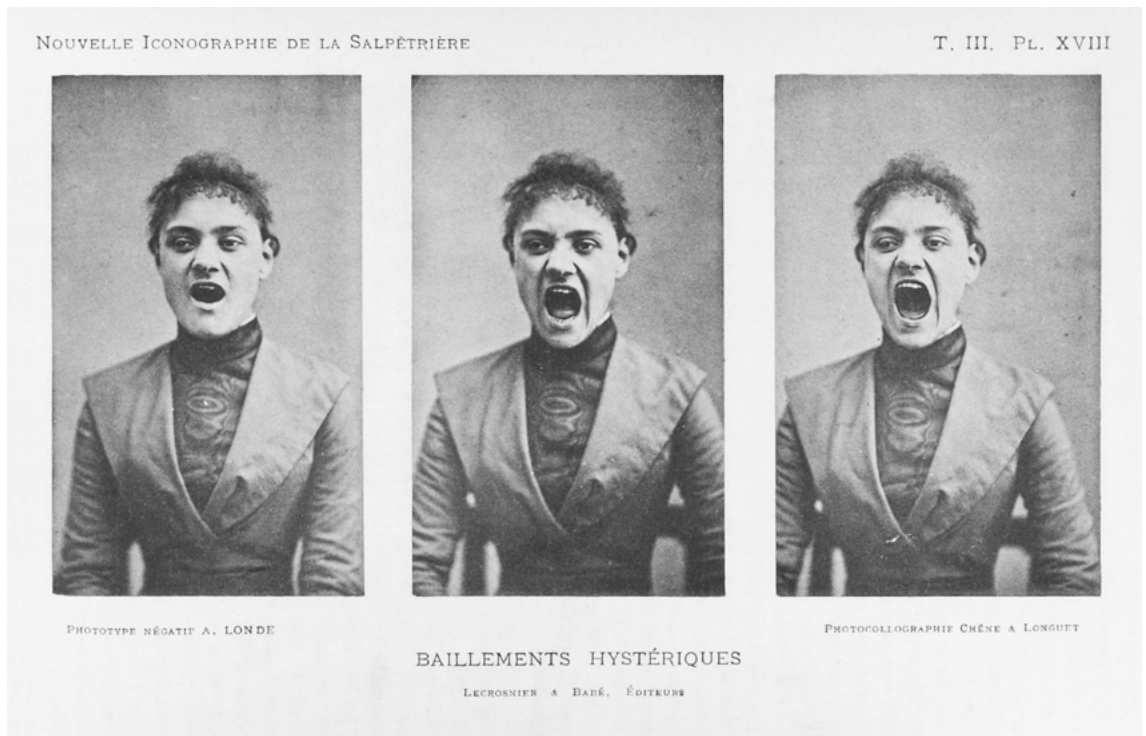


Abb. 6: Albert Londe, *Bâillement Hystériques*, in:
Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière, Paris 1888



45

Abb. 7: Jacques-André Boiffard, *La terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe des cris d'chirants*, 1930

Degas' Büglerinnen stehen am Anfang dieser Entwicklung. Der Maler kann zwar noch nicht auf den bildlichen Diskurs zum hysterischen Gähnen (Albert Londes Fotografie entsteht ca. fünf Jahre nach Degas' *Repasseuses*), wohl aber auf die bestehenden zeitgenössischen Hysterie-Theorien, zurückgreifen. Außerdem hat sich gezeigt, dass bereits vor der Entstehung von Degas' Werk mehrere soziologische, psychologische und auch belletristische Werke immer wieder auf eine Verbindung von Hysterie, genuin weiblicher Langeweile sowie Passivität, und den Affekt des Gähnens abheben. Texte wie jene Zolas und Darwins bereiten die pathologischen Schlussfolgerungen der Hysterieforschung vor. Degas' *Repasseuses* reihen sich also in eine diskursive Entwicklung ein, die in den hochgradig inszenierten Fotografien der gährenden Patientin Charcots kulminieren.

Degas scheint insbesondere an der körperlichen Entgrenzung interessiert. Dies schließt zunächst an die traditionelle Wahrnehmung des malerischen Decorumsverstoßes an. Für den Impressionisten hingegen wird die gährende Arbeiterin zum modernistischen Sujet einer Kunstauffassung, die sich um Momenthaftigkeit bemüht und zugleich Großstadtphänomene der Entfremdung, Anonymität und Distanz kritisch hinterfragt. Sie ist aber auch eine genuin weibliche Figuration des 19. Jahrhunderts: Ihr aufgerissener Mund ist noch das alles verschlingende Gähnen des romantischen und industrialisierten Zeitalters. Erst 50 Jahre später öffnet sich dieser Mund erneut zum entgrenzenden Schrei der Avantgarde des 20. Jahrhunderts (Abb. 7).

Perspiratio insensibilis. Ausbleibende Hautatmung im *Bildnis Toni Overbeck* von Gerta Overbeck? Eine interdisziplinäre Fallstudie zum neusachlichen Inkarnat

„*Hautlichkeit*. – Alle Menschen der Tiefe haben ihre Glückseligkeit darin, einmal den fliegenden Fischen zu gleichen und auf den äussersten Spitzen der Wellen zu spielen; sie schätzen als das Beste an den Dingen, – dass sie eine Oberfläche haben: ihre Hautlichkeit – *sit venia verbo*.“ (Friedrich Nietzsche)¹

Die Kunst, mit der Haut zu atmen

Die Haut bedeckt den Körper als äußere Hülle, sie ist Sinnesorgan und dient dem Schutz, der Wärmeregulation und der Ausscheidung; bildlich gesprochen ist sie die offene Grenze in einem Austausch von Stoffen. Die Haut lässt sich dabei u. a. als Oberfläche, als Hülle von etwas, als Gewebe oder, mit Blick auf die über sie ablaufenden Prozesse, in ihrer zeitlichen Dimension wahrnehmen. Das Innere des Körpers umschließend, ist sie tastbar und zugleich durchlässig. Ihre Schweißdrüsen, über die Poren mit der Epidermis verbunden und verantwortlich für die Hautatmung (med. *Perspiratio*, von lat. *perspirare*, durchatmen), scheiden Wasser, Kochsalz und stickstoffhaltige Abbauprodukte aus.² Gegenüber der *Perspiratio sensibilis*, einer von Fasern des Sympathikus gesteuerten Absonderung von Schweiß,³ ist die *Perspiratio insensibilis* eine unsichtbare, „[u]nmerkliche, weitestgehend temperaturunabhängige Wasserabgabe über die Haut und Schleimhaut (Atmung) durch Diffusion und Verdunstung ohne sichtbare Schweißbildung“.⁴ Zwar ist die Hautatmung weder lebenswichtig noch steuerbar, doch ist sie Teil der menschlichen Atmung und damit „grundlegende Interaktionsweise

1 Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, Bd. 2: *Fröhliche Wissenschaft*, Drittes Buch, 256, München 1954 [1882], S. 157.
2 Vgl. das Lemma „Skin Conditions“, in: *MedlinePlus*, verfügbar unter: <https://medlineplus.gov/skinconditions.html> (letzter Zugriff: 1.5.2020).

3 Vgl. Psyhyrembel Redaktion/Wolfram Sterry, „*Perspiratio sensibilis*“ (letzte Aktualisierung 4/2016), in: *Psyhyrembel Online*, verfügbar unter: <https://www.psyhyrembel.de/Hautatmung/K0GPU/doc> (letzter Zugriff: 1.12.2019).

4 Psyhyrembel Redaktion, „*Perspiratio insensibilis*“ (letzte Aktualisierung 4/2016), in: *Psyhyrembel Online*, verfügbar unter: <https://www.psyhyrembel.de/Hautatmung/K0GPT/doc> (letzter Zugriff 1.12.2019).

des Menschen mit seiner Welt“⁵, die den gesamten Körper umfasst. Bernd Busch sieht im Atmen einen „Weltbezug“⁶ und bezeichnet es als eine „leibliche Kommunikation mit der Welt“, die sich nicht allein im Einatmen erschöpft, sondern sich „als leichte Strömung [...], als feine Berührung, die wir am Körper spüren, [...] als unsichtbare Kraft“⁷ zu erkennen gibt.

Die Hautatmung kann so als Vorgang begriffen werden, bei dem der Mensch über sein größtes Sinnesorgan unmerklich mit der Welt in Verbindung steht. In diesem Beitrag wird sie als Metapher für die Entäußerung des Menschen und seine nicht unmittelbar sichtbare Teilhabe an Welt herangezogen.⁸ Dies soll anhand eines Porträts der Neuen Sachlichkeit in Hannover beispielhaft diskutiert werden. Die Neue Sachlichkeit, ein heterogenes Stilidom, wird geeint von dem Anspruch, als „gegen-avantgardistische Avantgarde“⁹ aufzutreten und „eine innovative Gegenständlichkeit zu schaffen, welche die Wirklichkeit nicht abbildet, sondern interpretiert“.¹⁰

Untersucht wird im Folgenden das Inkarnat in der Neuen Sachlichkeit als sichtbare Grenze zwischen innerer Verfasstheit und äußeren (formalen) Gegebenheiten, unter maltechnischen,¹¹ kunsttheoretischen und körpergeschichtlichen Aspekten.¹² Die zentrale Frage lautet, ob die Idee einer lebendigen Resonanz des Menschen mit seiner Umwelt hier ins Bild übernommen wurde oder eben dieser Eindruck verhindert wird. Ähnlich einem mikroskopischen Blick in die Physiologie der Haut, um deren Funktion oder Dysfunktion in Augenschein zu nehmen, sollen in diesem interdisziplinären Beitrag Darstellung und Bedeutung des Inkarnats ergründet werden. Die Maltechnik wird hierzu durch

5 Bernd Busch, „Lebenshauch und Atemnot“, in: ders. (Hg.), *Elemente des Naturhaushaltes*, Bd. 4: *Luft*, Köln 2003, S. 261–264, hier: S. 261.

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Zum Begriff der „Entäußerung“ vgl. u.a. Vittorio Hösle/Dieter Wandschneider, „Die Entäußerung der Idee zur Natur und ihre zeitliche Entfaltung als Geist bei Hegel“, in: Friedhelm Nicolini/Otto Pöggeler (Hg.), *Hegel-Studien*, Bd. 18, Hamburg 1983, S. 173–199. Die „Entäußerung“ geht über das *Embodiment* „als Teil des In-der-Welt-Seins“ hinaus, und so wird der (von der Haut umgrenzte) Körper „zum Ausgangspunkt weiteren kulturellen Verstehens“. Kristin Kastner, „Körper“, in: Stefanie Samida/Manfred K. H. Eggert/Hans-Peter Hahn (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart/Weimar 2014, S. 222–225, hier: S. 223. Mehr noch als der Körper, der sein Dasein ‚lebt‘, ist die Haut Teil des Vernetzungsprozesses, gerade durch bewusste und unbewusste Atmung.

9 Olav Peters, „Eine demokratische Kunst? Aspekte der Neuen Sachlichkeit seit 1930“, in: *Zeitnah Weltfern. Bilder der Neuen Sachlichkeit*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Würzburg/Kunst-Museum in der Theodor F. Leifeld-Stiftung Ahlen, Würzburg 1998, S. 21–28, hier: S. 26.

10 Janina Nentwig, *Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit*, Frankfurt am Main u.a. 2011, S. 395.

11 Im Sinne des Begriffs „Textur“, vgl. dazu Moritz Baßler et al., *Historismus und literarische Moderne*, Tübingen 1996, hier: S. 7f., die auf Roland Barthes verweisen (vgl. ebd., S. 181); Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt am Main 1992 [frz. 1973], S. 94. Vgl. Isabelle Stauffer/Ursula von Keitz, „Lob der Oberfläche. Eine Einleitung“, in: Hans-Georg von Arburg et al. (Hg.), *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*, Zürich/Berlin 2008, S. 13–31, hier: S. 13–15.

12 Vgl. Daniela Bohde/Mechtild Fend, „Inkarnat – Eine Einführung“, in: dies. (Hg.), *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte* (=Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 3), Berlin 2007, S. 9–19, hier: S. 14. Zur Körpergeschichte vgl. Maren Lorenz, *Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte*, Tübingen 2000. Für diesen Ansatz vgl. auch Ann-Sophie Lehmann, „Leibfarbe – Erinnerungsfarbe – Scheinfarbe. Die Darstellung der Haut als Prüfstein für alte und neue Bildmedien“, in: Villigster Werkstatt Interdisziplinarität (Hg.), *Haut – Zwischen Innen und Außen*, Berlin 2009, S. 81–99.

naturwissenschaftliche Methoden erforscht, um in den (Leinwand- und Farb-)Schichten Anhaltspunkte für eine Darstellung der Idee von (leblosem) Stillstand oder (kommunikativer) Entäußerung zu finden.¹³ Um Oberflächenphänomene und ihre Ästhetik zu ergründen, wird die Oberfläche betrachtet als

„ein ästhetisches Phänomen, das von Inhalten nicht ablenkt oder sie schmückt, sondern sie überhaupt erst prägt und ihnen eine sinnliche Dimension verleiht. Die Auseinandersetzung mit Oberflächen bedeutet [...], sich dem Sog der Tiefe zu entziehen, nicht hinter die Dinge, sondern auf sie zu blicken und nach ihrer Darstellung zu fragen. [...] Auch können die Umhüllungen in ihrer Oberflächenhaftigkeit gesellschaftskritische Komponenten und visuelles Vergnügen vereinen.“¹⁴

49

So schreibt bereits der Kunsthistoriker Franz Roh 1925 von einer Malerei, die nach der Abstraktion „wieder Spiegel des greifbaren Außen“ wird, und bezieht sich damit auf Werke der Neuen Sachlichkeit.¹⁵ Ausgehend vom Inkarnat als einer von vielen Oberflächen im Werk und von der Malweise des Inkarnats lassen sich Aussagen über den Menschen und seine grundlegende Beziehung zur Welt ableiten, so die These.¹⁶ Auf dieses Erscheinen, den Zusammenhang der (Oberflächen-)Schichtungen, rekurren auch Christina Lechermann und Stefan Rieger: Die Oberfläche erscheine „als Ort eines vielfältigen Ausdrucks, ausdifferenziert etwa in Praktiken des Schmückens, des Tarnens oder des Kaschierens, des Simulierens und Dissimulierens. Umgekehrt stellt sie auch einen Ort dar, durch den die Tiefenstruktur der Dinge hervortreten oder zum Erscheinen gebracht werden“.¹⁷ So kann der Gestaltungs- und Bearbeitungsprozess des Inkarnats als Chiffre für „gesellschaftliche Realitäten“¹⁸ eruiert werden.

Die Kunst, mit der Hautatmung auszusetzen

Die Neue Sachlichkeit ist zeitlich in den Jahren von 1918 bis 1933 zu verorten,¹⁹ während der Weimarer Republik, für deren Zeit „the culture

13 Hans-Georg von Arburg et al., „Vorwort“, in: dies. 2008 (wie Anm. 11), S. 7–12, hier: S. 7.

14 Ebd.

15 Franz Roh, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig 1925, S. 27.

16 Franz Roh schreibt, die Neue Sachlichkeit eröffne, vergleichbar mit der Malerei des späten Mittelalters, „Schichten der Ausführllichkeit, die – Sinnbild jeder wahrhaft geistigen Weltkenntnis überhaupt – immer dem Gesamtgefüge untertan blieben, so daß man schließlich bis ins allerkleinste abgrasen konnte, sich an der Dichtigkeit und Dichte aller Weltbezüge weidend“ (ebd., S. 62). Vgl. auch Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*. Essays, Frankfurt am Main 1963 [1927], S. 50.

17 Christina Lechermann/Stefan Rieger, „Das Wissen der Oberfläche. Epistemologie des Horizontalen und Strategien der Benachbarung“, in: dies. (Hg.), *Das Wissen der Oberfläche. Epistemologie des Horizontalen und Strategien der Benachbarung*, Zürich/Berlin 2015, S. 7–12, hier: S. 11.

18 Vgl. Stauffer/von Keitz 2008 (wie Anm. 11), S. 16.

19 Zur Neuen Sachlichkeit als „Vereinbarungsbegriff“ vgl. Olaf Peters, „Malerei der neuen Sachlichkeit. Die Wiedererregung und Neubewertung eines Epochenstils“, in: *Kunstchronik* 53, 2000, S. 379–391, hier: S. 381.

(or cult) of surface“²⁰ konstatiert worden ist. Die Stofflichkeiten dieser Oberflächen gewinnen in der neusachlichen Malerei an Bedeutung, indem sie in ihrer Heterogenität direkt nebeneinander gesetzt sind. Franz Roh beschreibt diesen neuen Stil als einen ‚kalten, unlebendigen‘ Realismus,²¹ zu dessen Bildmitteln er u. a. „das unerhört Unbeteiligte, die metallische Kälte, Regungslosigkeit und unerbittliche Durchführung“²² zählt. Er beschreibt eine Beklemmung angesichts der „Objektivität, mit der bis in die Poren des unverdunkelten Gegenstandes mikroskopiert wird“.²³ Dieser Nahsicht schreibt er eine heilsame Distanz von den oftmals dargestellten prekären Inhalten und ihrer Erscheinung zu. Zu unterstreichen ist hierbei das Spannungsverhältnis, das Roh aufmacht; zwischen der visuellen Durchdringung des Gegenstands und seiner bemerkenswerten Detailliertheit durch die Malweise auf der einen und der gleichzeitigen Entfernung vom Gegenstand, die einen objektiven Standpunkt verheißt. Die Poren der Haut können als Bild für eben-diesen Gegensatz betrachtet werden. Denn die für die Atmung zuständigen Öffnungen der Haut – so suggeriert die Malweise – scheinen in dem im Folgenden untersuchten Werk verschlossen worden zu sein.

Analog zu Rohs Beobachtung beschreibt Siegfried Kracauer für den neuen Realismus einen „Zustand der Lähmung“:

„Zynismus, Resignation, Desillusion, alle diese Tendenzen weisen auf eine Mentalität, die sich jedem Engagement verweigert. Das Hauptmerkmal der Neuen Sachlichkeit ist die Weigerung, Fragen zu stellen, Stellung zu beziehen. Die Wirklichkeit wird nicht dargestellt, um Tatsachen ihre Bedeutung zu entlocken, sondern um alle Bedeutungen in einem Ozean von Tatsachen zu ertränken [...].“²⁴

In Bezug auf das Bild vom Mikroskopieren, mit dem ‚bis in die Poren vorgedrungen wird‘, ist das Inkarnat genau dasjenige Phänomen, dessen ästhetischer Wert über sich selbst als Oberfläche Auskunft gibt, nicht über Darunterliegendes. Dies entspricht dem oben beschriebenen Ansatz, Oberflächen als Erscheinungen eigener Bedeutungstiefe zu ergründen. Das Inkarnat hat durch die Epochen hindurch stets

20 Janet Ward, *Weimar Surfaces. Urban Visual Culture in 1920s Germany*, Berkeley/Los Angeles/London 2001, S. 2.

21 Vgl. Roh 1925 (wie Anm. 15), S. 27.

22 Ebd., S. 94. Roh spricht auch vom Widerschein der „Oberflächen in schillernder Glätte feuchter Reptilienhäute“ (ebd., S. 95).

23 Ebd., S. 94.

24 Siegfried Kracauer, „Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films“, in: ders., *Schriften*, Bd. 2, hrsg. v. Karsten Witte, Frankfurt am Main 1979 [1947], S. 174–175.

25 Zum „Topos des lebendigen Bildes“ vgl. Bohde/Fend 2007 (wie Anm. 12), S. 13. Wichtigste Voraussetzung dafür war die Verwendung von Ölfarbe anstelle von Tempera; vgl. u. a. Ann-Sophie Lehmann, „Hautfarben. Zur Maltechnik des Inkarnats und der Illusion des lebendigen Körpers in der europäischen Malerei der Neuzeit“, in: Christoph Geissmar-Brandt/Irmela Hijjya-Kirschne-reit/Sato Naoki unter Mitarbeit von Richmod Bollinger (Hg.), *Gesichter der Haut*, Frankfurt am Main 2002, S. 93–128. Die Mischungen der Farbe trugen entscheidend zur (Illusion von) Lebendigkeit bei, vgl. dazu Matthias Krüger, „Das Fleisch in der Malerei. Physiolo-

Lebendigkeit vermitteln sollen,²⁵ gleichzusetzen mit eben jener oben beschriebenen *leiblichen* Kommunikation mit der Welt. Das neu-sachliche Inkarnat entspricht dem nur eingeschränkt. Bernd Busch geht davon aus, dass mit „dem falschen Leben eine beschädigte Atmung korrespondiere“, Atemstörungen seien „ein charakteristisches Symptom der modernen Lebensbedingungen“.²⁶ Dies ließe sich für die Neue Sachlichkeit insofern als Beobachtung unterstreichen, als dass Wieland Schmid die Bildwelten der Neuen Sachlichkeit in Hannover als luftleer charakterisiert: „Alles ‚Atmosphärische‘ ist ausgeschlossen, die Luft oft wie ‚abgepumpt‘.“²⁷

In dieser Fallstudie wird ‚Hautlichkeit‘ im Sinne einer empfindungsfähigen, funktionstüchtigen Oberfläche anhand eines Porträts untersucht. Das Gesicht gilt als durchlässige, regulative Grenze zwischen Innen nach Außen, auch unter dem Aspekt einer Kommunikation, so Hans Belting: „Der Ausdruck eines Gesichts kommt in der Gesichtsarbeit zustande, bei welcher Mimik, Blick und Stimme wechselweise die Führung übernehmen. Das Gesicht ist daher eher eine *Bühne* als ein *Spiegel*. Wird die Ausdrucksarbeit stillgelegt, so bleibt nichts als eine leere Bühne zurück.“²⁸ Eine solche „leere Bühne“ kann für das Porträtbild das spezifisch ausgestaltete Inkarnat sein. Daniela Bohde und Mechtild Fend merken zur „metapikturalen Dimension“ des Inkarnats an:

„[...] Erfahrungen mit der Umwelt markieren sie [die Haut, *p.b./i.s.*] genauso, wie sich innere Zustände auf ihr abzeichnen. Als Oberfläche des Körpers hat die Haut zudem eine Affinität zur Bildoberfläche. Es verwundert daher nicht, dass die Haut in der Kunstliteratur als Metapher für das Bild oder Bildelemente eingesetzt wurde.“²⁹

Wo die subkutanen Schichten sichtbar werden, sich etwa Adern abzeichnen, wird die Durchlässigkeit der Oberfläche mit ihrer Funktionstüchtigkeit und Haut als organisches Material bildhaft.³⁰

gische Kunstkritik im 19. Jahrhundert“, in: Bohde/Fend 2007 (wie Anm. 12), S. 159–180, hier: S. 159. Krüger bezeichnet in einem Fallbeispiel Blutarmut als „Pigmentinsuffizienz“ (ebd., S. 164).

26 Busch 2003 (wie Anm. 5), S. 263.

27 Wieland Schmied, *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland. 1918–1933*, Hannover 1969, S. 27.

28 Hans Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013, S. 37. Zur Idee einer „Welt als Bühne“ für die Neue Sachlichkeit, vgl. Wieland Schmied, „Der kühle Blick. Der Realismus der Zwanzigerjahre“, in: *Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre*, Ausst.-Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München/London/New York 2001, S. 9–36, hier: S. 33.

29 Bohde/Fend 2007 (wie Anm. 12), S. 13.

30 Zur Verwissenschaftlichung der Hautwahrnehmung vgl. ebd., S. 13. Vgl. Mechtild Fend, „Die Substanz der Oberfläche. Haut und Fleisch in der französischen Kunsttheorie des 17. bis 19. Jahrhunderts“, in: Bohde/Fend 2007 (wie Anm. 12), S. 87–104. Vgl. auch Nikolaus Ingold, *Lichtduschen: Geschichte einer Gesundheitstechnik, 1890–1975*, Zürich 2015, u.a. S. 150. Zum Einfluss von Innovationen auf dem Gebiet des Röntgenverfahrens vgl. Rüdiger Kramme (Hg.), *Medizintechnik: Verfahren – Systeme – Informationsverarbeitung*, Berlin 2016, S. 619. Zur Haut- und Körperoberfläche als Bildoberfläche und der Bildoberfläche als Körperoberfläche vgl. Änne Söll, *Der Neue Mann? Männerporträts von Otto Dix, Christian Schad und Anton Räderscheidt. 1914–1930*, Paderborn 2016, S. 109.

„Dermatologischer Befund“ von Toni Overbeck: Zur Maltechnik ihres Inkarnats

Gerta Overbecks *Bildnis Toni Overbeck* (1926) zeigt die Schwester der Malerin als leicht nach links gedrehte Halbfigur. Ellenbogen und Unterarme ruhen rechtwinklig aufgesetzt auf einer Tischplatte, der linke Unterarm mit der ausgestreckten Hand verschließt Figur und Bildraum gegenüber den Betrachtenden. Toni, deren kurze Haare in einfachen Wellen nach hinten gelegt sind, trägt ein grünes ärmelloses Kleidungsstück.³¹ Ihre Gesichtszüge sind klar formuliert und zeigen einen ruhigen Ausdruck ohne besondere Gefühlsregung (Abb. 1). Inwieweit nun erzeugt die hier angewandte Maltechnik für das Porträt und sein Inkarnat Bild oder Gegenbild einer lebendigen, atmenden Haut?

Toni sitzt in einem Caféhaus,³² links dahinter ist ein Podest, im Hintergrund steht ein Kellner vor dem Eingang zu einem Nebenraum mit farbigen Fenstern.³³ Rechts lässt ein hohes Fenster Tageslicht ins Café, der Blick nach draußen ist allerdings auf eine weitere Oberfläche gerichtet: der Himmel ist nur eine Spiegelung im Fensterglas des nebengelegenen Gebäudes. Die figurativen Elemente (Kellner, Tisch, Fenster etc.) fungieren als geometrische Grundformen, die untereinander und zur Portraitierten formale Korrespondenzen eröffnen.³⁴ Die einander gegenübergestellten künstlichen und natürlichen Lichtquellen prägen die Atmosphäre im Caféraum und spiegeln sich in der Malweise des Inkarnats insofern, als dass die Künstlerin im Porträt Wirklichkeitsnähe und im hier angelegten Inkarnat eine sichtbare Künstlichkeit miteinander verschränkt, dies insbesondere durch eine skulptural anmutende Überformung und eine abdeckende Flächigkeit innerhalb der Körperkontur.³⁵

31 Vgl. Claudia Gottfried, „Die Neue Frau und ihre Kleidung. Wer ist die neue Frau? Existiert sie überhaupt?“, in: *Charlestonkleid und Tippmamsell. Mode und modernes Leben der 20er Jahre*, Ausst.-Kat. Textilfabrik Cromford, Rheinisches Industriemuseum, Standort Ratingen, o. O. 2002, S. 19–23, hier: S. 21–23. Vgl. Kerstin Kraft, „Die Nacht. Die Kunst des sich Zurechtmachens“, in: ebd., S. 25–29, hier: S. 27f.

32 Vermutlich handelt es sich um das Café Kröpcke, ein Kunst- und Literaturcafé im Zentrum von Hannover; vgl. Christian Fuhrmeister, „Neue Sachlichkeit“, in: Dietmar Elger/Ulrich Krempel (Hg.), *Sprenkel Museum Hannover. Malerei und Plastik*, Bd. 1: *Texte*, Hannover 2003, S. 159–170, hier: S. 164. Zum Bildtypus vgl. u.a. Bettina Götz, „Die Frau im Café. Zu einem Topos der Neuen Sachlichkeit“, in: *„Der stärkste Ausdruck unserer Tage“*. *Neue Sachlichkeit in Hannover*, Ausst.-Kat. Sprenkel Museum Hannover, Hildesheim/Zürich/New York 2001, S. 57–61; vgl. Nentwig 2011 (wie Anm. 10), S. 54–59.

33 Vgl. Christoph Vögele, „Kastenraum und Flucht, Panorama und Kulisse. Zur Raumpychologie der Neuen Sachlichkeit“, in: *Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, o. O. 1991, S. 25–41; vgl. auch Götz 2001 (wie Anm. 32).

34 „Die ‚Sache‘ ist das Bild, das die gegenständliche Außenwelt seinen bildinternen Funktionsprinzipien subsummiert, ‚versachlicht‘. [...] Alle geläufigen Beschreibungen der ‚luftleeren‘, statischen, harten, atmosphärenlosen Erscheinungsweise der neusachlichen Bildwelten weisen in eben diese Richtung, allerdings ausgehend von der falschen Voraussetzung naturalistischer Intention.“ Jutta Hülsewig-Johnen, „Wie im richtigen Leben? Überlegungen zum Porträt der Neuen Sachlichkeit“, in: Ausst.-Kat. Bielefeld 1991 (wie Anm. 33), S. 8–23, hier: S. 22.

35 Jana Scholz verdeutlicht das grundlegende Verhältnis zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit: „Mit der Zuschreibung von Natürlichkeit oder Künstlichkeit wird also weniger eine Aussage über genuine Eigenschaften der Sache getroffen. Denn alle Erscheinungen sind



Abb. 1: Gerta Overbeck, *Bildnis Toni Overbeck*, 1926, Öl auf Leinwand, 60,8 × 50,7 cm, Kunstbesitz der Landeshauptstadt Hannover, Sprengel Museum Hannover, Inv.- Nr. KA 47, 1974

Über die dargestellte Tänzerin Toni Overbeck ist nur wenig bekannt.³⁶ Im Bild weist sie zentrale, dem neusachlichen Bildtypus der unbegleiteten Frau im Café zugehörige Merkmale auf: neben den kurzen Haaren auch ein gepflegtes Äußeres. Charakteristisch sind zudem die architektonischen Elemente (Gitter), die eine Barriere oder einen Abstand zu Anderen schaffen und den Raum gliedern. Hans Belting betrachtet derlei rahmende, additive oder prägende Elemente, die zur Aussage über den Menschen in seiner Zeit beitragen, als „Kulissen, in welche die Gesellschaften und Kulturen das Gesicht eingeschlossen haben“.³⁷ Es fehlen hingegen weitere bildtypische Accessoires, die auch das Hautbild beeinflussen können: Getränk, (Kunst-) Pelz, Zigarette oder Puderdöschen.³⁸ Die neusachliche Darstellung der Neuen Frau erschöpft sich bei Overbeck nicht in Äußerlichkeiten,³⁹ die häufig den Umgang mit (eigenen ebenso wie von außen herangebrachten) Zuschreibungen, Erwartungen und Ängsten in Bezug auf die neue Rolle der Frau spiegeln. Hier benötigt das Modell keine Accessoires, um elegant zu wirken; Toni besitzt eine Präsenz, die durch den sich vom architektonischen Umraum abhebenden hellen Inkarnation, die nebenliegenden Blüten und das leuchtende Grün der Bekleidung betont wird.⁴⁰

Aufzeichnungen zu maltechnischen Fragen von Gerta Overbeck sind vermutlich nicht hinterlassen,⁴¹ doch ist davon auszugehen, dass ein mündlicher Austausch zwischen ihren Lehrern an der hannoverschen Kunstgewerbeschule – von 1919 bis 1920 studierte sie in der Textil- und Graphik-Klasse von Fritz Burger-Mühlfeld – und ihren Studienkolleg*innen stattfand.⁴² Zu diesen zählten Friedrich Busack, Grethe Jürgens, Hans Mertens und Ernst Thoms.⁴³ Jürgens etwa, die ähnliche

immer nur graduell natürlicher und künstlicher im Vergleich zu anderen Erscheinungen. [...] Natürlichkeit und Künstlichkeit sind vielmehr Wertungen, die auf Grundlage kultureller Vereinbarungen vergeben werden, und die lebensweltlich dazu dienen, unsere Einstellung zu einer Sache zu strukturieren.“ Jana Scholz, *Die Präsenz der Dinge. Anthropomorphe Artefakte in Kunst, Mode und Literatur*, Bielefeld 2019, S. 53f.

36 Vgl. Heike Scholz, *Am Rande des Blickfeldes. Grethe Jürgens – eine Künstlerin der zwanziger Jahre in Hannover*, Dissertation an der Philipps-Universität Marburg, Köln 1999, verfügbar unter: <https://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2001/0394/> (letzter Zugriff: 1.6.2020).

37 Belting 2013 (wie Anm. 28), S. 15.

38 Vgl. u.a. Caroline Strater, „Rüstzeug weiblicher Koketterie. Accessoires und Schmuck als Ausdruck femininer Grazie“, in: *Ausst.-Kat. Ratingen 2002* (wie Anm. 31), S. 31–35.

39 Vgl. Götz 2001 (wie Anm. 32), S. 57–59. Vgl. Heinz-Jürgen Voß, *Making Sex Revisited: Dekonstruktion des Geschlechts aus biologisch-medizinischer Perspektive*, Bielefeld 2010, u.a. S. 208.

40 Vgl. Götz 2001 (wie Anm. 32), S. 58; vgl. u.a. Marsha Meskimmon, „Grethe Jürgens, Gerta Overbeck und die ‚Frauenkultur‘ in der Weimarer Republik“, in: *Ausst.-Kat. Hannover 2001* (wie Anm. 32), S. 53–56, hier: S. 56. Vgl. auch Marsha Meskimmon, *We weren't modern enough. Women Artists and the Limits of German Modernism*, London/New York 1999.

41 Die optische Untersuchung erfolgte für diese Studie mit Mikroskop, Normal- und Streiflicht sowie UV-Licht. Die Entnahme von Proben zur Identifizierung des Schichtenaufbaus und der Pigment- und Bindemittelbestimmung wurde aus Gründen des Substanzschutzes bei dieser ersten Untersuchung abgelehnt.

42 Vgl. *Grethe Jürgens – Gerta Overbeck. Bilder der zwanziger Jahre*, Ausst.-Kat. Bonner Kunstverein, o. O. 1982, S. 41. Vgl. Ines Katenhusen, „In summa so etwas wie das künstlerische Gesicht unserer Zeit? Die Stadt, die Provinz und die Maler der Neuen Sachlichkeit in den zwanziger und dreißiger Jahren“, in: *Ausst.-Kat. Hannover 2001* (wie Anm. 32), S. 35–47. Vgl. Ines Katenhusen, *Kunst und Politik. Hannovers Auseinandersetzung mit der Moderne in der Weimarer Republik*, Hannover 1998.

Stilprinzipien wie Overbeck anwendete, betonte die Bedeutung der „Entdeckung neuer Ausdrucksmöglichkeiten aus der malerischen Technik heraus“ gegenüber der in den Hintergrund rückenden Bildidee.⁴⁴ Eine zeichnerisch eingesetzte Vorzeichnung mit dünnem Spitzpinsel und brauner Lasur ist im *Bildnis Toni Overbeck* vorhanden und in vielen Bereichen erkennbar (Abb. 2). Es ist zu vermuten, dass es zu diesem Entwurf eine intensive kompositorische Vorbereitung und möglicherweise auch einen Karton gegeben hat. Auf den ersten Blick scheint die Bildschicht aufgrund der typischen Schichtenmalerei und des Einsatzes von Lasuren geschlossen und opak.⁴⁵ Es handelt sich um eine Bindemittelmischung,⁴⁶ die ausgemischt ist und im Bildhintergrund überwiegend einen glatten bis niedrig plastischen Auftrag von statisch homogener Gleichmäßigkeit aufweist. Die Künstlerin hat ihre Bildkomposition mit großer Präzision und klarer Gegenständlichkeit auf den Bildträger gesetzt. Eine Spontanität ist in ihrer statischen Malweise nicht zu finden. Soweit rekonstruierbar, malte Overbeck zuerst den Hintergrund und setzte anschließend die Porträtierte ins Bild. In den Abgrenzungen der Formen wurde oft mit Überschneidungen gearbeitet, dies spricht für eine ständige Korrektur der Farbgrößen mit leichten Formveränderungen. Flächige, kompositorische Korrekturen auch im Hintergrund weisen darauf hin, dass in allen Bildbereichen vermutlich bis zuletzt gearbeitet wurde (Abb. 3 und 4).

Das grüne Kleidungsstück Toni Overbecks weist heute zahlreiche Frühschwundrisse auf, die eine flächige, rote Untermalung offenbaren (Abb. 5). Neben der sichtbaren Malerei werden im Streiflicht außerdem pastose Strukturen erkennbar (Abb. 6), die sowohl auf eine Konzeptänderung wie auch auf die Arbeit auf einem bereits bemalten Gewebe hinweisen könnten.⁴⁷

Toni Overbeck wird hier, so Christian Fuhrmeister, als „kühle, aber elegante Erscheinung“ evoziert, „mit einer wächsernen, wie Elfenbein schimmernden Haut (dies wird besonders im Bereich der Oberlippe deutlich)“.⁴⁸ Wie kann ein solcher Eindruck entstehen? Die licht-

43 Vgl. Hildegard Reinhardt, „Gerta Overbeck (1898–1977)“, in: Britta Jürgs (Hg.), *„Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt. Porträts von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit, unter Mitarbeit von Ingrid Herrmann, Berlin 2000, S. 124–139. Vgl. Antje Döring, „Gertrud (Gerta) Overbeck-Schenk“, in: Ausst.-Kat. Hannover 2001 (wie Anm. 32), S. 249–250. Vgl. Gerta Overbeck, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik der 1920er Jahre, Ausst.-Kat. Kunstkontor Dr. Doris Möllers e. K., Münster 2016.*

44 Grethe Jürgens, zit. in: Ausst.-Kat. Bonn 1982 (wie Anm. 42), S. 86. Vgl. auch Maren Waike-Koormann, *Elfriede Lohse-Wächter und Grethe Jürgens: Ich-Bildungen und Rezeptionsverläufe zweier Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*, Baden-Baden 2019.

45 Vgl. Maria Körber, „Studien zur Maltechnik der Neuen Sachlichkeit Dresden“, in: *Neue Sachlichkeit in Dresden*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie der Neuen Meister 2012, S. 145–169.

46 Auf eine Bindemittelanalyse wurde bei dieser ersten Studie zur Maltechnik verzichtet.

47 Zu den schwierigen materiellen Verhältnissen der Künstlerin, die auch die Auswahl und den Einsatz von Malutensilien beeinflusst haben können, vgl. Ausst.-Kat. Bonn 1982 (wie Anm. 42), S. 29.

48 Fuhrmeister 2003 (wie Anm. 32), S. 164.

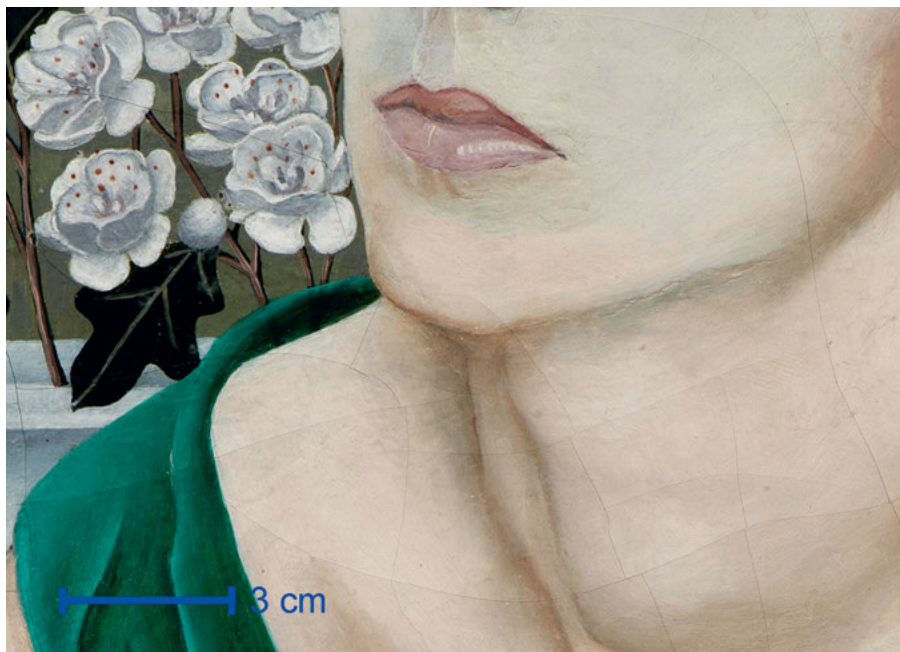
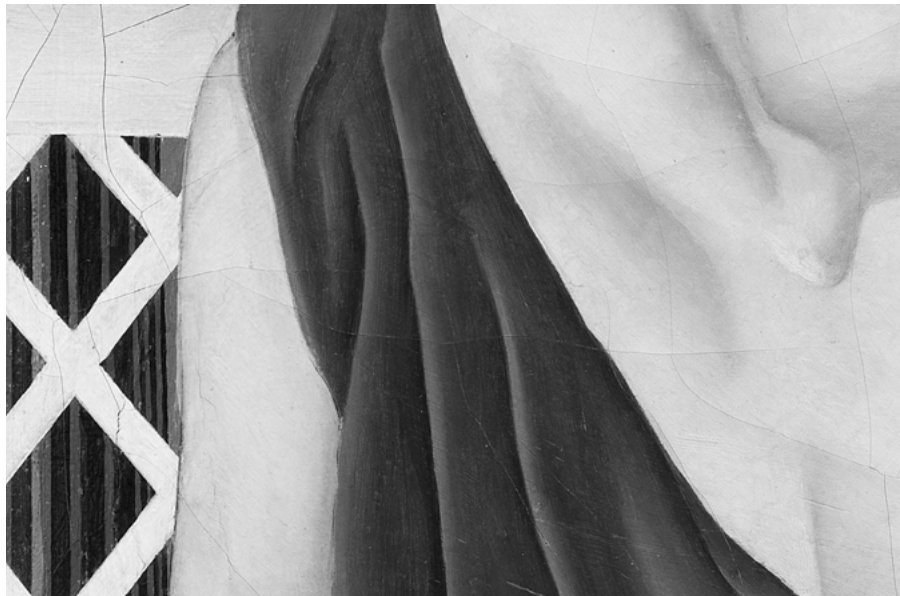


Abb. 2: Detail: Vorzeichnungslinie am Oberarm, in der linken Bildhälfte

Abb. 3: Detail: Blütenstiele hinter dem Oberteil der rechten Schulter

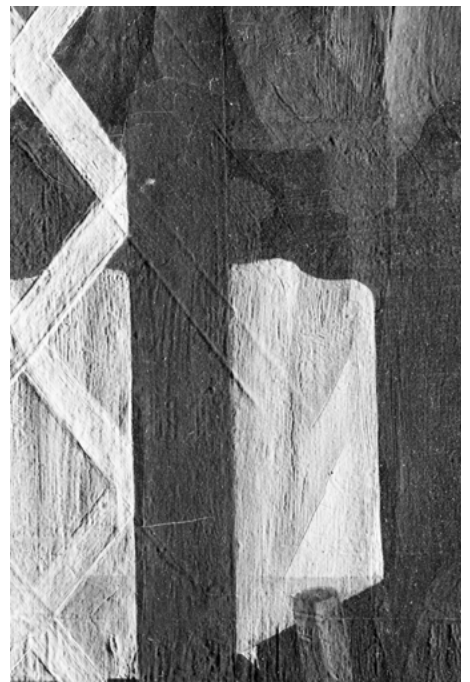
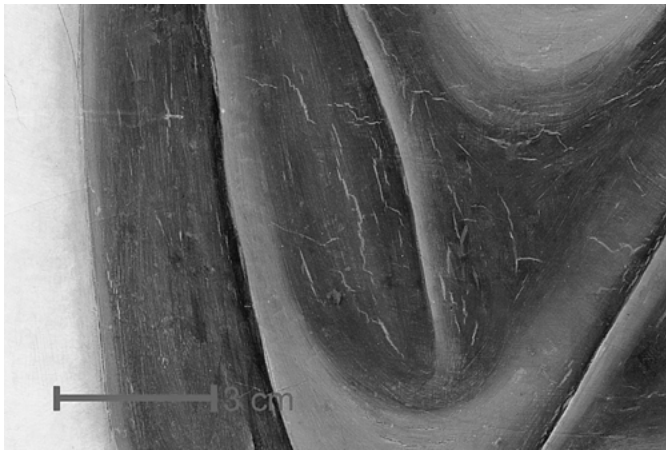


Abb. 4: Detail: Farbüberlagerungen innerhalb der Malerei

Abb. 5: Detail: Farbige Untermalung innerhalb der Frühschundrisse

Abb. 6: Detail: Streiflichtaufnahme, deutlich sichtbare Malschichtüberschneidungen

brechenden Eigenschaften von Farbe wurden durch den Auftrag weitestgehend ausgeschlossen.⁴⁹ Obwohl die gewählte Farbsubstanz in der Lage ist, wirklichkeitsnahe Bildillusionen mit besonderem Tiefenlicht und hoher Leuchtkraft entstehen zu lassen, verzichtete Overbeck vorwiegend auf eben solche Effekte. Durch die zurückhaltenden Licht- und Schattenpartien wird dem Inkarnat ein wenig Volumen und Plastizität verliehen. Geringe Farbabstufungen sowie die unaufdringlichen Schattensetzungen erzeugen eine vorrangig flächige, klar konturierte Erscheinung. Das Inkarnat und die Bekleidung können, im Gegensatz zum Hintergrund, als malerisch ausgestaltet bezeichnet werden. Die Geschlossenheit des Inkarnats ergibt sich aus einer konsequent durchgehaltenen Pinselstrich-Textur, immer die gesetzte Begrenzung berücksichtigend. Die Malerei der gesamten Hautfläche ist mit einem dunklen Inkarnatton unterlegt. Sichtbar ist dieser Farbton im Bereich der Fröhschwundrisse. Nachfolgend ist in kurzer, zügiger Strichfolge das Inkarnat gestaltet. In fein abgestuften Tonwerten ist die Malerei in dünnen Farbschichten ‚nass in Nass‘ ineinander vermalt, erst zum Schluss sind helle akzentuierende Flächen gesetzt, um eine leichte Reflexion der Haut sichtbar zu machen. Die Lichthöhungen bilden den Abschluss der sparsam eingesetzten Farbpalette (Abb. 7). Es scheint, dass Overbeck diese Palette bereits für die (vielleicht künstlichen) Blüten links vom Gesicht verwendete. Das Mischverhältnis von Rot und Weiß mit den graublauen Schattierungen ist dem Teint entlehnt, das abgetönte Rot den Lippen.

Die Struktur des verwendeten flachen Haarpinsels mit einer Breite von 4 mm ist im Inkarnat deutlich sichtbar. Durch die Pinselansätze wird eine Fleckigkeit in der Malerei des Inkarnats wahrgenommen. Dennoch hat die ohne Unreinheiten dargestellte Haut die Anmutung von Elfenbein, also einem kostbaren Werkstoff, mehr noch, wenn die leicht grünliche Färbung dieses Zahnbeins in Betracht gezogen wird:⁵⁰ So bilden bei Overbeck grüne Lasuren auf dem hellen Inkarnat die Schattenpartien (Abb. 8). Tonis Hautbild verrät maltechnisch nichts über eine schwierige Lebensphase oder etwaige körperliche Einschränkungen. Rötungen o. ä. direkte Ausdrücke einer Empfindungsfähigkeit von Haut, die ebenfalls über die persönlichen Umstände der Dargestellten Auskunft geben könnten, sind nicht sichtbar.⁵¹

49 Zu den Tuben-Ölfarben, die Overbeck vermutlich verwendete, vgl. Knut Nikolaus, *DuMonts Handbuch der Gemäldekunde. Gemälde erkennen und bestimmen*, Köln 2003, S. 262.

50 Vgl. Hiltrud Jehle, „Elfenbein – Überlegungen zum Material und zu seiner Verarbeitung“, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 9 (2), 1995, S. 337–347, hier: S. 337 und 345f. Vgl. auch Sebastian Hackenschmidt/Dietmar Rübél/Monika Wagner, *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2002, S. 71f.

51 Vgl. Lehmann 2009 (wie Anm. 12), S. 83.

Insgesamt deutet sich durch die im Gesicht und an den Adern eingearbeiteten Grünausmischungen ein durchscheinendes Hautbild an (Abb. 9). Die gedämpfte Transparenz und Trübung der Farbwirkung kann als bewusste Entscheidung gewertet werden. Momente einer Durchlässigkeit finden sich auch auf der Hand: Adern auf dem Handrücken und Falten der Fingerglieder sind durch einfache Linienführung besonders hervorgehoben. Der Aderverlauf ist nur durch sich verästelnde Linien dargestellt. Diese unterschiedlich dick verlaufenden Linien sind in Lasurtechnik mit dem Grün-Blau-Ton umgeben. Das Organische ist präsent, aber durch die abstrahierende Darstellung der Adern zurückgenommen, der Blick ins Innere des Leibes verweist damit auf die Idee einer stillgelegten Funktionstüchtigkeit.

Die Lichtdurchlässigkeit der Haut ist in der Geschichte der Malerei häufig dargestellt worden, wobei in „ihrer Transparenz auch ihre Lebendigkeit“ sichtbar wurde.⁵² Im Bereich der Hände, in dem sich die Adern bei Toni zeigen, bewirkt die Transparenz jedoch eher eine Distanz vom Moment der Lebendigkeit. Die grün-blaue Lasur ist auch in den Schattenpartien der Augen, im Bereich der Augenbrauen und auf den Flächen der Hand eingesetzt. Die grünlich transparente Wirkung erinnert an die in Italien bis zur Renaissance angewendete grüne Untermalung (sog. *Verdeterra*)⁵³, die ein transparent durchscheinendes Hautbild darstellt.

Die Adern, die Overbeck sichtbar macht, lassen die Idee von Oberflächen und ihren Durchlässigkeiten, wie sie den gesamten Bildaufbau durchzieht, im Inkarnat aufscheinen. Dieter Mersch's Theorem der „Durch-Sichtigkeit“ folgend wird die Betrachtung hier auf „die Betonung der ‚Hervorbringung‘ (*poiēsis*), die ‚Bedingungen des Erscheinens‘, des sichtbar gemachten ‚Als‘ sowie dem ‚Spiel zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit“⁵⁴ gerichtet: Die Aufmerksamkeit entfernt sich vom Sujet und rückt die Entstehung des Inkarnats, den Malvorgang, in den Fokus.

Formal erzeugt Overbeck mit den geöffneten und verschlossenen Raumflächen (das Gitter, die Fenster, die Fassade vor dem Fenster, der Raum des Kellners, die farbigen Fenster u.s.f.) Spannungsverhältnisse und Korrespondenzen zwischen Innen und Außen. Der Bildaufbau überführt damit die Idee der (Haut-)Atmung, einen biologischen

52 Ebd., S. 97.

53 Ebd., S. 243.

54 Dieter Mersch, „Sichtbarkeit/Sichtbarmachung: Was heißt ‚Denken im Visuellen‘?“, 2013, verfügbar unter: http://www.dieter-mersch.de/cm4all/iproc.php/Mersch_Denken%20im%20Visuellen_2013.pdf?cdp=a (letzter Zugriff: 1.4.2020).

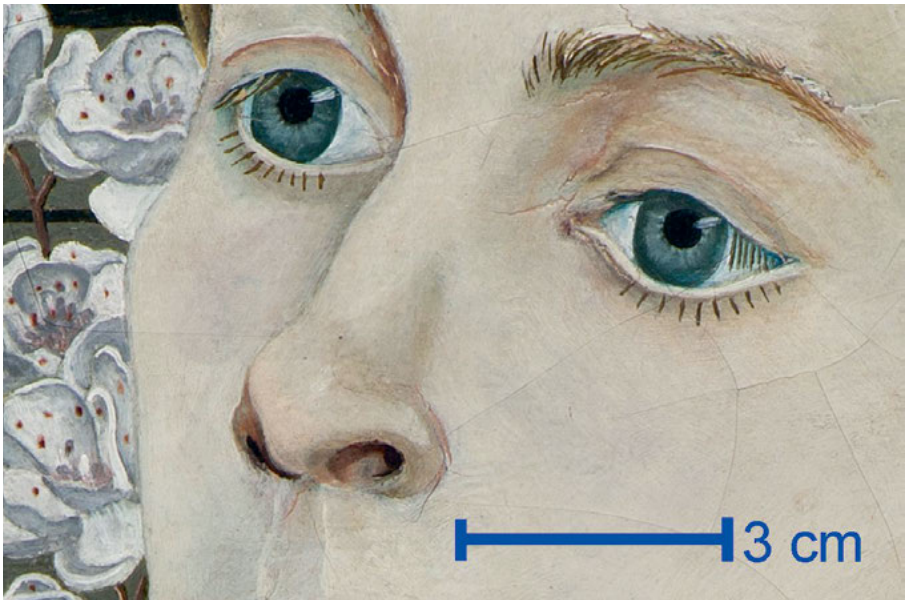


Abb. 7: Detail: Frühschwundrisse mit darunterliegender Untermalung und sichtbarem Pinselduktus

Abb. 8: Detail: Lasur in Grünausmischung, auf den hellen Inkarnatton gelegt



Abb. 9: Detail: Adernverläufe und Fingerfalten

Befund, in die Anschauung.⁵⁵ Das Interieur, hier gedeutet als Körperinneres, leitet den Blick durch Ein- und Durchsichten nach außen, wie es charakteristisch für den neusachlichen Bildaufbau ist und auch für die Porträts der Hannoverschen Neusachlichen. Die Auswirkungen einer Mitteilung oder Kommunikation zwischen Innen und Außen sind eben jene visuellen Diffusionen des Blickes durch den Luftraum und somit weniger aufdringlich als der für neusachliche Künstler wie Otto Dix und Christian Schad beschriebene klinische Blick.⁵⁶ In Overbecks Werk hingegen wird die nur indirekte Öffnung des Innenraumes durch einen teilweisen Verschluss der Haut gespiegelt: Die geschlossene, glänzende Firnisschicht des Inkarnats ist sehr dünn und mit geringer grüner Fluoreszenz auf der gesamten Oberfläche vorhanden. Weniger hat sich die Künstlerin bei ihrer Gestaltung als in die Tiefe dringende (Schönheits-)Chirurgin begriffen, vielmehr wird sie zur *Make-up*-Artistin, die an Gesicht und Körperhaut bis zuletzt gestaltet und modelliert, und so immer mehr Schichten hinzufügt, die eine Haut an der Atmung hindern und deren Lebendigkeit überdecken können. Weiter bildlich gesprochen, wird eben nicht in die Poren der Haut eingedrungen: vielmehr werden die Poren verschlossen.⁵⁷ Ähnliches zeigt sich im Interieur, deren Verbindungen nach außen durch Konstruktionen wie Gitter und Spiegelungen zwar sichtbar, aber dennoch zurückgenommen sind. Analog dazu wird ein Blick unter die Haut Toni Overbecks gewährt, dieser führt aber sogleich wieder zurück an die Oberfläche. Schließlich markiert er nicht die erwartete Lebendigkeit, sondern den Stillstand innerer, organischer Bewegungen.

Atemerschwernis durch Kosmetik?

Am Ohrläppchen, aber auch auf Brust und Kehle der Porträtierten finden sich ausgeprägte organische Schattenkanten, die den Eindruck eines Gemacht-Seins verstärken und ein skulpturales Moment schaffen. Kristina Heide nennt es ein neusachliches „Spiel mit verschiedenen Realitätsebenen“⁵⁸, wenn die Ausführung von Körpern und Körperfragmenten eine eindeutige Zuordnung zu Leben und Leblosigkeit in den Werken verweigern. Das Prinzip der Kosmetik markiert diese Ambivalenz: So unterstreicht die Kosmetik das Gesicht als etwas, „das auf einer Oberfläche erscheint, ob auf der natürlichen Haut oder auf einer Nach-

55 Vgl. Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, S. 251.

56 Vgl. u.a. Schmied 2001 (wie Anm. 28), S. 9–36. Im Zusammenhang mit der Körperlichkeit des Bildes und der Unmittelbarkeit seines Schöpfers ist auf die Idee des Kunstwerks als menschliche Ausschwitzung zu verweisen, wie sie Matthias Krüger anführt; vgl. Krüger 2007 (wie Anm. 25), S. 177f.

57 Vgl. Scholz 2019 (wie Anm. 35), S. 59, zum Verschluss von Haut mit ihren Öffnungen und porösen Stellen, hier v. a. im Verhältnis von weiblichem und männlichem Körper bzw. am künstlichen Körper.

58 Kristina Heide, „Die Stilleben der Neuen Sachlichkeit in Hannover“, in: *Ausst.-Kat Hannover 2001* (wie Anm. 32), S. 63–67, hier: S. 65.

ahmung aus leblosem Material“.⁵⁹ Die Ausgestaltung des Inkarnats von Toni Overbeck mit der Pinselführung und den vorrangig behandelten Partien (Augen, Augenbrauen, Nase, Lippen, Dekolleté, Augenbrauen) führt geradezu einen Beweis für die in der Geschichte der Malerei beschriebene Verwandtschaft von Schminken und Malen,⁶⁰ insofern Farbe beim Malen hier wie beim Schminken verwendet wird, „um das Gesicht auf dem Bildträger (der Leinwand z. B.) entstehen zu lassen“:

„Dadurch bietet sich die Möglichkeit, den Prozess des Gesichter-Malens als ‚Schminken‘ der Person zu thematisieren und damit auch die Problematik von ‚echtem Gesicht‘ und ‚geschminkter Maske‘, authentischer versus gestellter Persönlichkeit mit in das Porträt zu transportieren und die damit verbundenen Spannungen und Widersprüche für das Porträt zu nutzen.“⁶¹

63

Die Einstellung gegenüber der Kosmetik änderte sich in den 1920er-Jahren grundlegend, Jugend- und Schönheitskult wurden „zu einer neuen normativen Instanz“⁶². Dem Ideal jugendlichen Aussehens galt das Streben, einhergehend mit einer „kosmetischen Uniformierung der Großstadtkultur“, wie sie Siegfried Kracauer in seinem Essay über die Kultur der Angestellten 1929 konstatierte.⁶³ Eine Demokratisierung der Kosmetik hatte eingesetzt, sie gehört fortan zur täglichen Hygiene.

Tonis dezente Aufmachung folgt eher der tagesüblichen Routine,⁶⁴ doch mit der blassen Hautfarbe und der Ausdruckslosigkeit ihrer Züge entspricht sie einer charakteristischen Äußerlichkeit.⁶⁵ Overbeck erreichte diesen Eindruck u. a. durch das Modellieren des Inkarnats an den auch für das Schminken markanten Stellen. Intensiv hat sich die Künstlerin mit der Ausarbeitung des Hautbilds auseinandergesetzt, sodass hier zutrifft, was Sabine Hake für Kleidung und Schminke in dieser Zeit anmerkt: sie machten „aus dem Selbst eine Konstruktion“.⁶⁶ Overbeck fängt keinen Moment ein, sie konstruiert das Porträt ihrer Schwester sorgfältig, angefangen vom Bildaufbau, der Gestaltung des Hintergrunds bis hin zu Kleidung, Gesicht und Haut. Die wie Schminke aufgetragene Hautfarbe lässt an eine nur eingeschränkt funktionierende

59 Belting 2013 (wie Anm. 28), S. 26.

60 Bohde/Fend 2007 (wie Anm. 12), S. 12.

61 Söll 2016 (wie Anm. 30), S. 83f.

62 Susanne Meyer-Büser, „Das schönste deutsche Frauenporträt“. Tendenzen der Bildnismalerei in der Weimarer Republik, Berlin 1994, S. 63.

63 Ebd. Mit Verweis auf die bei Kracauer beschriebene Angestelltenkultur, vgl. Siegfried Kracauer, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, mit einer Rezension von Walter Benjamin, Frankfurt am Main 2017 [1929/1939], S. 25. Vgl. auch ebd., S. 24.

64 Sabine Hake, „Im Spiegel der Mode“, in: Katharina von Ankum (Hg.), *Frauen in der Großstadt: Herausforderungen der Moderne*, Dortmund 1999, S. 192–213, hier: S. 197. Vgl. auch Strater 2002 (wie Anm. 38), S. 31f.

65 Diese Aspekte lassen sich auch in Grethe Jürgens Porträt *Karl Eggert* (1927, Öl auf Leinwand, 84 x 45 cm, Sammlung Niedersächsische Sparkassenstiftung im Sprengel Museum Hannover, Inv.-Nr. NSKS 0903/96) wiederfinden, Eggert und Toni Overbeck heirateten 1932.

66 Hake 1999 (wie Anm. 64), S. 197.

Hautatmung bzw. eine erschwerte funktionale Korrespondenz zwischen Innen und Außen denken.

Gerta Overbeck lebte 1926, als sie das Porträt Tonis anfertigte, bereits in Dortmund.⁶⁷ Ihre künstlerische Auseinandersetzung fokussierte sich dort auf eine wortwörtlich ungeschminkte Umgebung, mit Industriefassaden und einer industrialisierten Landschaft, in der natürliche Prozesse zum Erliegen gekommen waren. Dies kann mit einer De-/Maskierung von Gesichtern in Verbindung gebracht werden, wenn eine künstlerisch-künstliche Schicht die *ikonische Qualität* prägt.⁶⁸ Neben dem *Bildnis Toni Overbeck* steht dafür auch das Gemälde *Liebespaar* (1930) von Grethe Jürgens (Abb. 10).

Die Empfindungsfähigkeit von Haut lässt sich auch an ihrer sichtbaren Reaktion auf Wärme oder Kälte ablesen. Rein physiologisch weist die Haut zum Empfinden von Temperaturen mehr Kältepunkte als Wärmepunkte auf.⁶⁹ Markus Heinzelmann beschreibt, mit Referenz auf Helmuth Lethen und seine *Verhaltenslehren der Kälte*,⁷⁰ das „kälteresistente, gepanzerte oder maskierte Ich“ der Figuren der Neuen Sachlichkeit Hannovers. Ihre Unempfindlichkeit gegenüber gesellschaftlicher Kälte erlaube es ihnen, sich „auf den Oberflächen der Gesellschaft elegant zu bewegen“.⁷¹ So zeigt auch Overbeck ihre Schwester mit offenbar unterkühlter, grünlich-durchleuchteter, blasser Haut, die wie oben bereits beschrieben keinerlei Rötungen aufweist und scharf konturiert ist. Dies wiederum erzeugt den Eindruck einer kühlen, leblosen Umgebung, in die sich die Dargestellte jedoch gleichermaßen leblos ohne Bruch und Konflikt einfügt. Ein empathischer Zugang zur ihr bleibt den Betrachter*innen somit ebenfalls verschlossen. Heinzelmann stellt heraus:

„Oberflächlichkeit [...] bildete in den zwanziger Jahren einen positiven Wert. Die oberflächliche Kommunikation erlaubt es den Individuen, sich ohne Komplikationen miteinander zu verbinden und ohne Verletzungen auch wieder voneinander zu lösen.“⁷²

67 Immer wieder kehrte sie nach Hannover zurück, zwischen 1926 und 1928 war Ernst Thoms häufiger Gast in Dortmund, und es entstand 1926 das Gemälde Gerta Overbeck, *Bildnis Ernst Thoms*, 1926, Öl auf Leinwand, 40,5 x 35,5 cm, Kunstbesitz der Landeshauptstadt Hannover, Sprengel Museum Hannover, Inv.-Nr. KA 49, 1974.

68 Janet Ward schreibt in Bezug auf Filmkulissen und die Gesichter in Filmen von ‚Fassaden auf Fassaden‘; vgl. Ward 2001 (wie Anm. 20), S. 163–172; vgl. auch S. 53.

69 „In der Haut existieren ca. 30.000 Wärmepunkte, aber über 250.000 Kältepunkte“, Psyhyrembel Redaktion/Ivo Chao, „Thermosensoren“ (letzte Aktualisierung 6/2019), in: *Psyhyrembel Online*, verfügbar unter: <https://www.psyhyrembel.de/K%C3%A4ltepunkte/KOMF7/doc/> (letzter Zugriff: 1.1.2020).

70 Vgl. Helmuth Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt am Main 1994.

71 Markus Heinzelmann, „Die Landschaftsmalerei der Neuen Sachlichkeit in Hannover in den zwanziger und dreißiger Jahren“, in: *Ausst.-Kat. Hannover 2001* (wie Anm. 32), S. 77–82, hier: S. 78. Vgl. auch grundlegend Lethen 1994 (wie Anm. 70).

72 Heinzelmann 2001 (wie Anm. 71), S. 78.



Abb. 10: Grethe Jürgens, *Liebespaar*, 1930, Öl auf Leinwand, 65 x 50 cm, Leihgabe Land Niedersachsen, Sprengel Museum Hannover, Inv.-Nr. D 162



Abb. 11: Grethe Jürgens, *Stoffhändler*, 1932, Öl auf Leinwand, 52,5 x 40,5 cm, Leihgabe Land Niedersachsen, Sprengel Museum Hannover, Inv.-Nr. LN 73

Dieser Einschätzung folgend bleibt der (kommunikative) Austausch zwischen Mensch und Umraum, wie hier unter dem Bild der Hautatmung für das Porträt Tonis untersucht, auf Formales beschränkt, auf der Ebene der Maltechnik gibt es zwischen der Haut und den anderen Oberflächen sowie deren Stofflichkeiten im Hintergrund keine Übereinstimmung: Menschliche Kälte wird hier verkürzt dargestellt begreifbar als notwendige Reaktion, die ins Bild gesetzt das Inkarnat betreffen kann, insofern die physikalischen und sinnlichen Verbindungen mit der Umwelt auf maltechnischer Ebene gekappt werden. Toni ist damit mehr als nur formale Figuration, sie ist eine mit der besonderen Ausformulierung ihres Inkarnats präsente Figur.

Atemstörung: Stoffe als ‚zweite Haut‘

Tonis mitunter durchscheinende und doch skulptural verschlossene Haut stellt nicht das einzige ‚hautliche‘ Phänomen im Bild dar. Prägnant ist auch der Stoff des grünen Kleides, welcher als ‚eine Art zweite Haut‘ gelesen werden könnte. Die Bekleidung spiegelt als Oberflächenphänomen, ebenso wie Haut und Körper, gesellschaftlichen Wandel, „Praktiken und die Produkte der Mode schaffen ein semiotisches Feld“⁷³ für äußere Prozesse. Zwar legte Overbeck mehr Gewicht auf das sorgfältiger ausgeführte Inkarnat. Doch sprechen für eine nahezu gleichrangige Behandlung die hier wie dort erfolgte Farbunterlegung und die Herausarbeitung von Licht und Schatten durch Aufmischungen, Nuancierungen und fließende Verläufe in Inkarnat wie Kleidungsstück.⁷⁴ In welchem Maße lässt der Stoff die darunterliegende Haut im übertragenen Sinne atmen? Trägt die Bekleidung von Toni zum Eindruck einer grundlegenden Lebendigkeit oder aber einer Dysfunktion der Haut bei?

Der glänzende, fließende Stoff, hier in lockeren Falten gemalt, ist typisch für die Frauenmode dieser Jahre, er sollte dem Körper neue Bewegungs- und somit auch Atemfreiheit verschaffen;⁷⁵ Stoffe wie der hier Gemalte standen geradezu leitmotivisch für die 1920er Jahre,⁷⁶ für „Rationalisierung, Mobilisierung, Geschwindigkeit“⁷⁷, und gerade Kunststoffe sind beispielhaft für die Mode der Zeit. Die ausgeprägten Licht- und Schatteneffekte des Kleidungsstückes von Toni legen nahe,

73 Hake 1999 (wie Anm. 64), S. 193.

74 Der Bereich der Kleidung ist in einer eher rot-braunen Farbigekeit vorgearbeitet, für das Kleidungsstück wählte sie ein Grün; vgl. für einen Hinweis auf den Einsatz von Grün u.a. Strater 2002 (wie Anm. 38), S. 35.

75 Vgl. Gottfried 2002 (wie Anm. 31), S. 23.

76 Vgl. Kraft 2002 (wie Anm. 31), S. 28. Vgl. Hake 1999 (wie Anm. 64), S. 192.

77 Christiane Syré, „Der Tag. Schnelligkeit ist das moderne Lebensgesetz“, in: Ausst.-Kat. Ratingen (wie Anm. 31), S. 10–17, hier: S. 11. Vgl. dazu Jean Clair, „Vom Roten Oktober zum Schwarzen Oktober“, in: Ausst.-Kat. München 2001 (wie Anm. 28), S. 37–48, hier v. a.: S. 37–39.

dass es sich um die ab 1926 unter der Bezeichnung Rayon – von *Ray* (engl. für Lichtstrahl) und *Cotton* (engl. für Baumwolle) – bekannte ‚natürliche Kunstfaser‘ handelt, welche der heute bekannten Viskose ähnelt. Die hier zusammengeführten Gegensätze von Künstlichkeit und Natürlichkeit spiegeln das Inkarnat, das beide Aspekte in sich vereint. Absichtsvoll setzte Overbeck mit dem ärmellosen Kleid auf ein Gegen-spiel von nackter Haut und Stoff, zugespißt auf das Nebeneinander dauerhafter skulpturaler Formulierung und ein Changieren zwischen lockeren Falten, Licht und Schatten (vgl. u. a. Abb. 2). In einer Analogie steht dazu das Gemälde *Stoffhändler* (1932) von Grethe Jürgens (Abb. 11), in dem sich die Ausführungen von Haut und Stoff allerdings ein-ander annähern. Das Kleidungsstück wirkt bei Overbeck hingegen weit-aus lebendiger als die dargestellte, kosmetisch maskierte Haut und das geometrisch geordnete Interieur. Zugleich markiert die Malweise jedoch eine Schwere des Stoffes, die mit der wiederkehrenden Anmu-tung des Skulpturalen im Bild korrespondiert. Auch im Kleid wird so die Ambivalenz von Lebendigkeit und Leblosigkeit gespiegelt.

Resümee

Angesichts der visuellen Kultur der Weimarer Republik liegt es nahe, die Haut und in der bildenden Kunst das Inkarnat als eine von zahl-reichen Oberflächen zu beschreiben,⁷⁸ wobei es gilt, ihre Organität im Blick zu behalten.⁷⁹ Eben diese Organität scheint durch die Maltechnik im besprochenen Porträt zunehmend maskiert. So wird Lebendig-keit nicht über die Haut, sondern über die Spiegelung der organischen Körperkonturen Tonis erzeugt: Diese werden von Architektur- und Dekorelementen aufgegriffen (Tischkante, Blüten, diagonale Kleider-falte), sodass der Eindruck von ‚Absonderung‘ entsteht, für den die *Perspiratio insensibilis* steht: Die inneren Prozesse bleiben unmerklich. Somit sind diese Resonanzen gerade nicht mit der Ausführung des Inkarnats verbunden, sondern formaler Natur. Die Schichtungen des Inkarnats scheinen einen aktiven Austausch zu verhindern: unter physiologischer Perspektive würde die Hautatmung erschwert. Kristin Kastner erwähnt die Spiegelung gesellschaftlicher Strukturen am Körper und die Schichten am sowie über dem Körper in ihrer Funktion

78 Zu Architektur-, Literatur- und Filmoberflächen vgl. u.a. Chris Dähne, *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre: Archi-tekturen zwischen Film, Fotografie und Literatur*, Bielefeld 2013; vgl. Sabina Becker, *Neue Sachlichkeit*, Bd. 1: *Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933)*, Köln/Weimar/Wien 2000; Anton Kaes (Hg.), *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933*, Stuttgart 1983; vgl. Jan Sahli, „Der Zauber des Materials. Gegenständlichkeit und Seherfahrung in Foto-

grafie und Film der Weimarer Republik“, in: von Arburg et al. 2008 (wie Anm. 13), S. 103–115, hier: S. 103–115, insb. S. 105.

79 Zum Begriff der Organität vgl. Andreas Hepp, *Netzwerke der Medien. Medienkulturen und Globalisierung*, Wiesba-den 2004, S. 170f. Hepp wendet den Begriff auf territoriale Kulturen an und schließt daraus auf die Konstruktion einer eher stabilen Identität.

als „kulturelles Medium“ und erläutert: „Die ‚soziale Haut‘ als symbolische Bühne von Sozialisierung markiert nicht nur die Grenzen des Individuums als einer biologischen und psychologischen Einheit, sondern auch das soziale Selbst, dessen Identität am Körper dargestellt wird.“⁸⁰ Das *soziale Selbst* und die Identität sind nicht losgelöst von Zeit, Raum und Kontext. Der Begriff geht auf Terence Turner zurück, der (bezüglich Haut, Haaren und Kleidung) von einer ‚sozialen Haut‘ als ‚Stoff kultureller Bedeutungen‘ schreibt,⁸¹ in den die Menschen eingekleidet seien:

68

„[...] the surface of the body becomes, in any human society, a boundary of a peculiarly complex kind, which simultaneously separates domains lying on either side of it and conflates different levels of social, individual and intra-psychic meaning. The skin (and hair) are the concrete boundary between the self and the other, the individual and the society. [...] the ‚self‘ is a composite product of social and ‚natural‘ (libidinous) components.“⁸²

Hier ist die Haut von der Künstlerin gestaltet, die zugleich die Schwester der Dargestellten ist. Sie nimmt eine Codierung vor und verankert Toni mit ihrer Malweise im Hier und Jetzt, einerseits durch die Präsenz des Inkarnats, die (unmerklichen) Spuren seiner Bearbeitung, andererseits durch die Ausdruckslosigkeit der Dargestellten. Gerade die ‚Verkünstelung‘ der Ausarbeitung, die zahlreichen Nacharbeiten durch die Künstlerin, stehen dem Eindruck eines lebendigen Austauschs mit der Umwelt und einer funktionierenden Hautatmung entgegen: „Die vermeintlich äußerliche Körperarbeit ist dabei immer Arbeit am sozialen Selbst. Entscheidungen über den eigenen Körper und das eigene Selbst sind dabei hochgradig normativ.“⁸³ Grundlegend beschrieb Roh für die Neue Sachlichkeit, wie das Leben in eine „Versteinerung“ gebannt wird: „Aller Ausdruck, alle Schönheit haften hier geradezu an jener kalten Macht der Regungslosigkeit, der ehernen Entzogenheit aus allem Flusse.“⁸⁴ Diese Beschreibung deutet auf eine Ästhetik des Stillstands und Zeitlosigkeit hin, die auch auf das hier beschriebene Porträt zutrifft.⁸⁵

80 Kastner 2014 (wie Anm. 8), S. 222.

81 Terence S. Turner, „The social skin“, in: *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2 (2), S. 486–504, hier: S. 488.

82 Ebd., S. 503.

83 Kastner 2014 (wie Anm. 8), S. 224.

84 Roh 1925 (wie Anm. 15), S. 66; siehe weiterführend Clair 2001 (wie Anm. 77), S. 48.

85 Vgl. u.a. Schmied 2001 (wie Anm. 28).

„The Water Exhales“. Zur Evokation von Atem in Comics von Chris Ware, Tillie Walden und Craig Thompson

Atemdarstellungen im Medium Comic sind ein durchaus ambivalentes Thema. Meines Wissens ist es einerseits recht selten, dass Figuren in Comics atmend gezeigt werden bzw. genauer: dass ihre reguläre Atmung explizit thematisiert wird. Andererseits beinhaltet fast jeder Comic Motive oder Praktiken, die mit dem Einsaugen und Ausstoßen von Atemluft zu tun haben: erleichtertes Seufzen etwa, sich Räuspern, Husten, Keuchen, Rauchen oder Riechen. Da in solchen Panels oder Panelsequenzen Atem bzw. Spielarten desselben besonders markiert sind, bietet es sich an, diese Szenen genauer zu analysieren und sich zu fragen, welchen *Effekt* Atemmotive an dieser Stelle für die Geschichte haben und auf welche *Weise* Atem jeweils sichtbar gemacht wird.

Eine mediale Eigenheit des Comics, die hierbei stets im Fokus steht, ist seine Ikonotextualität.¹ Comics vereinen bzw. verschmelzen Bild und Text auf eine Art und Weise, die ein Drittes ergibt. Comics sind nur in diesen performativen Synthesen aus Bild und Text verständlich und analysierbar. Hierbei ist es unerlässlich, auch die grafischen Elemente des Comics, die Gestaltung von Linien, Rahmen, von Panelformen und -aufteilung sowie von Schrift einzubeziehen. Den Begriff Comic benutze ich als Überbegriff für alle Subgenres Grafischer Literatur – von der franko-belgischen *bande dessinée* über *Graphic Novels* bis zum japanischen *Manga*. Dennoch ist es natürlich unerlässlich, die jeweiligen Kultur- und Formgeschichten der Comicformate zu beachten. Ein Beispiel möge das verdeutlichen und gleichzeitig zum Hauptteil dieses Aufsatzes überleiten: Für bestimmte Handlungen, bei denen

1 Zu Comics als Bild-Text-Medien vgl. z.B. Robert C. Harvey, „Comedy at the Juncture of Word and Image“, in: Robin Varnum/Christina T. Gibbons (Hg.), *The Language of Comics*, Jackson 2001, S. 75–96. Ich möchte allerdings betonen, dass Ikonotextualität zwar ein Merkmal der meisten Comics ist, es jedoch durchaus eine Reihe von Comics gibt, die textfrei erzählen (etwa Shaun Tans *The Arrival*, 2006). Zu den definitorischen Schwierigkeiten des

Mediums Comic vgl. z.B. Lukas R.A. Wilde, „Das bild-philosophische Stichwort 18. Comic“, in: *Image* 26, Juli 2017, S. 105–129, hier: S. 106–109.

die Atmung eine zentrale Rolle spielt, hat sich im Comic eine konventionalisierte Darstellungsweise entwickelt. Dazu gehören Schlaf und die damit einhergehende veränderte Atmung. In westlichen Comics, vor allem in kurzen Comicstrips und -heften, hat sich dafür der Buchstabe „Z“ als lautmalerisches Zeichen durchgesetzt. Im japanischen *Manga* existiert ebenfalls ein visuelles Signifikat für Schlaf, nämlich eine (eher unappetitliche) Blase, die aus den Nasen schlafender Figuren entweicht und visuell an Sprechblasen erinnert. Dennoch verweist diese Blase, anders als das „Z“ in westlichen Comics, nicht auf den Klang der Atmung beim Schlafen, sondern auf das entweichende Luftvolumen. In beiden Comicgenres hat sich demnach mit der Zeit ein bestimmtes Zeichen entwickelt, das unmittelbar und eindeutig Schlaf kommuniziert. Die Zeichen selbst unterscheiden sich hingegen. Absolute Befunde sind für das Medium Comic somit nur schwerlich anzustellen und so verfolgt dieser Beitrag das Ziel, exemplarisch Atemmotive zu diskutieren, um das vielfältige Spektrum ästhetisch-narrativer Atemdarstellungen in Comics anzudeuten. Am Beispiel von drei *Graphic Novels* wird mein Fokus auf den bereits angesprochenen Fragen liegen – nämlich, wie Atem im Comic jeweils evoziert wird und welche Rolle er für die Narration spielt.

Chris Wares *Jimmy Corrigan* und die Undarstellbarkeit von Atem

Die erste *Graphic Novel*, um die es im Folgenden gehen soll, ist Chris Wares mehrfach ausgezeichnete Comic *Jimmy Corrigan. The Smartest Kid on Earth*, der ab 1995 zunächst in Teilen, 2000 dann als Ganzes veröffentlicht wurde. 2013 erschien die deutsche Übersetzung im Berliner Comicverlag Reprodukt.² Wares Comic parodiert Tropen des US-amerikanischen Superheld*innencomics und erzählt nicht etwa die Geschichte des klügsten Jungen der Welt, sondern thematisiert zwei gestörte Vater-Sohn-Beziehungen.³ Der Comic konfrontiert seine Leser*innen wiederholt mit Situationen, in denen Kommunikation misslingt, Beziehungen scheitern, Figuren auf ihre eigene Isolation zurückgeworfen sind. Die Protagonisten der *Graphic Novel* sind Jimmy und James Corrigan. Jimmy Corrigan, ein Büroangestellter mittleren Alters aus Chicago, lernt im Haupterzählstrang des Comics seinen Vater kennen.

2 Chris Ware, *Jimmy Corrigan. The Smartest Kid on Earth*, New York 2000; dt.: Chris Ware, *Jimmy Corrigan – der klügste Junge der Welt*, übers. v. Heinrich Anders/Tina Hohl, Handlettering von Michael Hau, Berlin 2013.

3 Zu Chris Wares Comics, insbesondere zu *Jimmy Corrigan*, existiert eine breite Forschung. Für einen Einstieg vgl. David M. Ball/Martha B. Kuhlmann (Hg.), *The Comics of Chris Ware. Drawing Is a Way of Thinking*, Jackson 2010.

Parallel wird die Geschichte von James Corrigan, Jimmys Großvater, erzählt, der 1893 als kleiner Junge von dessen Vater auf der Weltausstellung in Chicago verlassen wurde.

Lenkt man die Aufmerksamkeit auf das Thema Atem und Atemmotive, fällt zunächst eine Übersprungshandlung auf, welche die zentralen Figuren der Geschichte zeigen, wenn sie nervös sind und sich in Kommunikationssituationen unwohl fühlen. Für Jimmy und seinen Vater James Corrigan ist das ein Hüsteln („coff“ bzw. „koff“), für den jungen James und dessen Vater William ist es ein Schniefen („snf“). Hier wird also jeweils eine familiäre Beziehung etabliert, indem die kleinen Gesten bei Vater und Sohn identisch sind. Dargestellt werden sie als *Onomatopoeia* (auch Soundworte genannt) innerhalb der Sprechblasen – und zwar jeweils als Zäsur, welche die Kommunikation fragmentiert und auf deren Misslingen verweist.

Eine zentrale Passage des Comics stellt die Atmung als Ausdruck der Dialektik von Leben und Tod noch stärker ins Zentrum. Innerhalb des Erzählstrangs, der sich 1893 abspielt, ziehen der junge James Corrigan und sein Vater in das Haus von James' Großmutter, welche im Sterben liegt. Als Leser*innen wird uns zunächst die Ankunft der beiden präsentiert. Die Großmutter selbst wird nicht als Charakter in die Geschichte eingeführt. Zu sehen gegeben wird sie überhaupt ausschließlich aus der Perspektive des Jungen, der durch einen Türspalt das Bettende im Krankenzimmer mit zwei nackten Füßen erblickt, welche unter der Bettdecke hervorlugen. Obwohl James zuvor noch beigebracht wurde, wie er die Großmutter zu begrüßen habe, wird schnell klar, dass diese nicht mehr zu kohärenter verbaler Kommunikation fähig ist. Das allmähliche Sterben der Großmutter verstört und ängstigt den Jungen. Die Großmutter, auf die er von seinem Vater vorbereitet wurde, gibt es nicht. Stattdessen ist da ein Raum, den er vermeidet, mit einer menschlichen Präsenz, die für ihn nur über deren Atemgeräusche überhaupt als solche wahrnehmbar wird.

Über für Wares Comic typische Traumsequenzen erfahren die Leser*innen, wie es um James' Gefühlswelt bestellt ist: Eine dieser Traumsequenzen (Abb. 1) wird eingeleitet durch eine auf den Kopf gestellte Darstellung des schlafenden Vaters, neben dem James nicht mehr im Bett liegt. Stattdessen befindet sich der Junge vor dem Haus im Garten und sucht nach einem Milchzahn, der ihm ausgefallen ist. Der Verlust des Zahns löst bei James allerdings Assoziationen zum Verlust

der Großmutter aus, deren Präsenz durch ihre Atemgeräusche evoziert wird. Im fünften Panel der Seite werden erneut die im Dunkeln liegenden, nackten Füße der Frau gezeigt – das einzige Bild, welches sich der Junge bislang vom Körper der Großmutter machen konnte. Von einem Mund, den wir nicht sehen können, geht eine leere Sprechblase aus. Sprechblasen sind das im Comic konventionalisierte Mittel, um die Wort- und Lautäußerungen von Figuren darzustellen und zu rahmen. Hier bleibt die Sprechblase leer, zu sehen ist lediglich ihr weißer Hintergrund, der die Abwesenheit von Text zusätzlich betont. Dargestellt wird eine Lautäußerung der Großmutter – darauf verweist das formale Mittel der Sprechblase. Und gleichzeitig wird keine konkrete Lautäußerung der Großmutter dargestellt. Die Sprechblase hat keinen Inhalt.

Was hier visualisiert wird, ist die Atmung der Großmutter (genauer: das Geräusch ihrer Atmung) als Zeichen für ihre Lebendigkeit. Die Erklärung zu Wares ungewöhnlichem Einsatz von Sprechblasen erfolgt textuell direkt im Panel: „THE SOUND OF Grandma breathing“.⁴ Die zunächst noch kleine Atemblase vergrößert sich bereits im nächsten Panel und der erklärende Satz wird fortgeführt: „All the way out in the yard.“ Die Atemblase ist inzwischen zu beachtlicher Größe angewachsen: Sie ist größer dargestellt als das Fenster, aus dem sie entweicht, größer auch als der im Garten kniende Junge. Die beachtliche Größe der Sprechblase verweist auf Leben, Gesundheit und Stärke der Großmutter, die sich der Junge hier im wahrsten Sinne des Wortes ‚erträumt‘.

Diese Aussage wird noch unterstützt durch die Panelsequenz auf der folgenden Comicseite. Wieder hört der Junge etwas in seinem Traum, diesmal allerdings, für ihn überraschend, den Klang von Hufen. Der Satzbeginn „The Sound of...“ wird sprachlich *und* typografisch wiederholt, sodass eine Verbindung entsteht zwischen: „THE SOUND OF Grandma breathing“ und „THE SOUND OF Hoofs on the Porch“, und schließlich: „THE SOUND OF – OF – OF A HORSE GOING UP A STAIRCASE“. Das besagte Pferd geht direkt in das Krankenzimmer der Großmutter, den Raum, der für James als unheimlicher Raum markiert ist. Das Pferd steht an dieser Stelle, genau wie die laute Atmung, für die Gesundheit und Lebenskraft der Großmutter und so verlässt sie auch gemeinsam mit dem Pferd den Raum, um schließlich sogar den

4 Alle Zitate stammen aus Chris Ware, *Jimmy Corrigan. The Smartest Kid on Earth*, New York 2000, n.p.

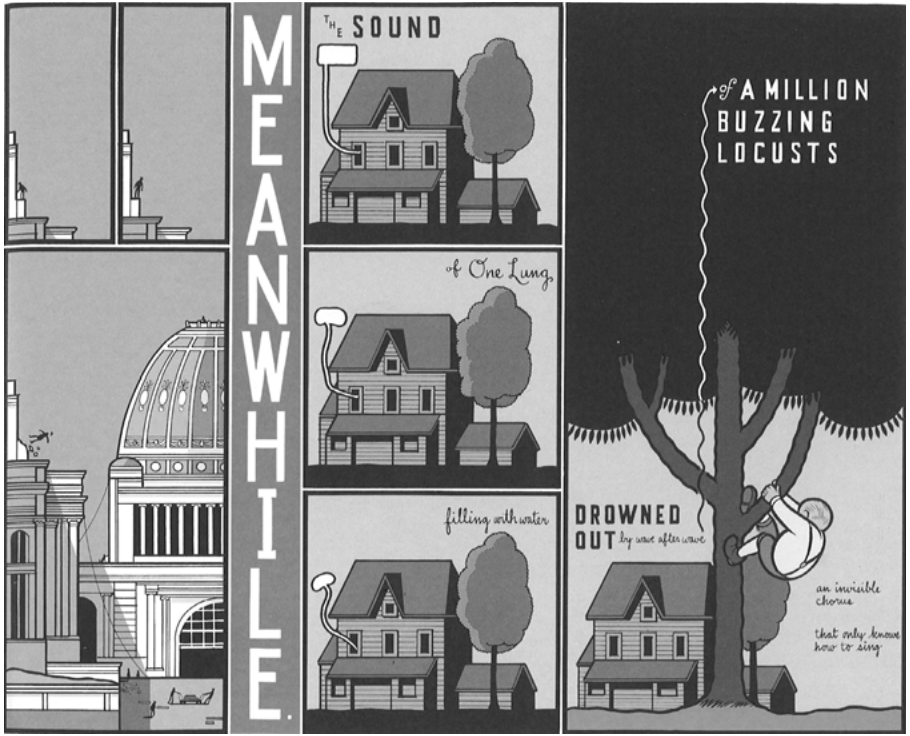


Abb. 1: Seite aus: Chris Ware, *Jimmy Corrigan. The Smartest Kid on Earth*, New York 2000

Abb. 2: Seite aus: Chris Ware, *Jimmy Corrigan. The Smartest Kid on Earth*, New York 2000

Jungen zu begrüßen. Auffällig ist, dass die Großmutter in dieser Panelsequenz nach wie vor gesichtslos bleibt und dass das Pferd nur als eine schwarze Schattengestalt dargestellt wird. Das Pferd als Traumgestalt verdeckt die Realität, die tatsächliche Identität und Körperlichkeit der Großmutter (Abb. 2).

Einmal etabliert, nimmt Ware seine Form der Atemdarstellung direkt auf den nächsten Seiten des Comics erneut auf. Am Tag nach James' Traum ist er abermals allein im Vorgarten des Hauses. Wieder wird den Leser*innen ein erklärender Text direkt im Panel präsentiert, der sprachlich und typografisch an die eben besprochene Traumsequenz anknüpft. Diesmal allerdings entstammen Bild und Text nicht James' Gedankenwelt. Präsentiert wird stattdessen die Perspektive einer auktorialen Erzählinstanz. Und ganz anders als in James' Traum wird die Atmung der Großmutter nicht stärker, sondern schwächer. Steht die Atemblase im ersten von drei untereinanderliegenden Panels noch geradlinig wie eine weiße Flagge über dem Haus, fällt sie in den folgenden Panels immer mehr in sich zusammen, wird kleiner und zieht sich ins Haus zurück. „THE SOUND OF ONE LUNG, filling with water“, heißt es im erläuternden Text. James bekommt währenddessen nichts mit vom langsamen Sterben der Großmutter. Das Geräusch der sich mit Wasser füllenden Lunge ist nämlich „DROWNED OUT by wave after wave of A MILLION BUZZING LOCUSTS“. Die Abgrenzung des Jungen von der sterbenden Großmutter wird grafisch durch eine Wellenlinie verdeutlicht, die nicht nur das wellenförmige Geräusch der zirpenden Heuschrecken visualisiert, sondern auch eine Grenze markiert zwischen dem isolierten Jungen und der isolierten sterbenden Frau. Die Panelsequenz funktioniert somit als Gegenbild zu der vorhergehenden Traumsequenz: An die Stelle von Leben tritt Sterben, an die Stelle von Begegnung und Kommunikation tritt Distanz und Isolation.

Den Abschluss der gesamten Episode bilden zwei der Bastelbögen, die Ware wiederholt in seinen Comic einfügt. Wichtige Momente des Comics können so nachgebaut und damit materiell aus der Geschichte in den Raum der Leser*innen transferiert werden. Die Bögen an dieser Stelle der *Graphic Novel* ermöglichen den Nachbau des Hauses mit dessen Vorgarten, aber auch den der Heuschrecken und des Sarges der Großmutter.

Atem wird in *Jimmy Corrigan* mit den grafischen Mitteln des Mediums Comic dargestellt. Indem Chris Ware leere Sprechblasen in variablen Formen benutzt, kann er nicht nur Atmung als solche markieren, sondern auch deren Intensität und Klang evozieren. Unterstrichen wird dies durch die Typografie der Szene: wird etwa die Atmung der Großmutter schwächer und leiser, wird die Schrift des erklärenden Texts ebenfalls dünner und kleiner.⁵ Gleichzeitig verweist Ware auf diese Weise aber auch auf die Unsichtbarkeit und damit Undarstellbarkeit von Atemluft. Die Comicsequenz thematisiert Unerreichbarkeit auf inhaltlicher und darstellerischer Ebene: Ebenso wie es dem jungen James unmöglich bleibt, seine Großmutter als Person zu erreichen, kann dem Comic die mimetische Darstellung von Atem nicht gelingen.

Tillie Waldens *On A Sunbeam* und die Ästhetik der Atemwölkchen

Die zweite *Graphic Novel*, die ich besprechen möchte, ist Tillie Waldens 2018 erschienene *Science Fiction*-Geschichte *On A Sunbeam*. Die *Graphic Novel* entstand zunächst als Webcomic und erschien erst im Anschluss als Printausgabe in einem US-amerikanischen sowie einem britischen Comicverlag (First Second Books und Avery Hill Publishing).⁶ In einer deutschen Übersetzung ist sie bislang nicht erschienen. *On A Sunbeam* konstruiert eine alternative Zukunft, in der Menschen verschiedene Planeten und Galaxien bewohnen. Die Hauptfiguren der Geschichte pendeln zwischen den Planeten und bereisen einst besiedelte Orte, um die dort befindlichen Architekturen zu restaurieren und so erneut bewohnbar zu machen.

In der Ästhetik von *On A Sunbeam*, die Elemente von westlichem Comic und japanischem *Manga* vereint, sind Darstellungen von Dampf und Rauch äußerst präsent – so etwa als Nebenprodukt der angesprochenen Restaurierungsarbeiten, als Wolken, Nebel oder ausgestoßen von verschiedenen Fortbewegungsmitteln, die in der Geschichte zum Einsatz kommen. Ein Teil der Geschichte spielt sich auf einem Planeten ab, dessen feindliches Klima in der kriegerischen Mentalität von dessen Bewohner*innen gespiegelt wird.⁷ Obgleich die bergige Oberfläche

5 Einerseits ist es üblich, dass die Bildlichkeit der Schrift in Comics bisweilen auch klangliche Qualitäten vermittelt (insbesondere bei *Onomatopoeia*). Andererseits mag es sich hier um einen Verweis auf die *Visual Music* der 1930er Jahre handeln, deren Vertreter*innen versuchten, Klang und Erfahrung der Musik in ein anderes Medium (Bild, Grafik, Film) zu übertragen. Ebenso wie diese intermediale Übersetzung zum Scheitern verurteilt war, ist es auch die mimetische Darstellung von Atem im Medium Comic. Diesen Hinweis verdanke ich einem Kommentar von Lars Blunck auf der Tagung, die diesem Band voran-

gegangen ist. Siehe weiterführend Jan-Christopher Horak (Hg.), *Lovers of Cinema. The First American Film Avantgarde, 1919–1945*, Wisconsin/London 1995, darin insbes. Lauren Rabinovitz, „Mary Ellen Bute“ (in: ebd., S. 315–334).

6 Tillie Walden, *On A Sunbeam*, New York 2018; Tillie Walden, *On A Sunbeam*, London 2018; gleichnamiger Webcomic verfügbar unter: <https://www.onasunbeam.com> (letzter Zugriff: 9.6.2020).

7 Zur Kulturgeschichte solcher klimatheoretischer Postulate siehe weiterführend Reimar Müller, „Montesquieu

des Planeten in Wärme suggerierenden Rot-, Braun- und Violetttönen gehalten ist, scheint es dort doch so kalt zu sein, dass die von den Figuren ausgestoßene Atemluft kondensiert und deshalb sichtbar ist (Abb. 3). Anders als in Wares *Jimmy Corrigan* wird die Atmung hier nicht über Sprechblasen visualisiert, sondern als unregelmäßige Struktur neben den Gesichtern der Figuren. Diese Strukturen, die an Wolken erinnern, sind dennoch formal mit den Sprechblasen des Comics vergleichbar: Sie sind ebenfalls mit einer dünnen schwarzen Konturlinie gezeichnet, sind im Inneren weiß und damit in den Panels visuell sehr auffällig. Ihre Form ist zudem ebenso wellig wie die der Sprechblasen in Waldens Comic. Durch diese visuelle Ähnlichkeit soll es den Leser*innen offenbar erleichtert werden, die weißen Wölkchen als Atem der Figuren zu erkennen. Anders als in Wares Comic, spielt der Klang der Atmung hier allerdings keine Rolle.

Dass Walden in diesem Teil der Geschichte die Atmung der Figuren zeigt, ist einerseits als visuell-erzählerisches Mittel zu verstehen, um die feindliche Atmosphäre des Handlungsortes zu unterstreichen. Andererseits steht die Atmung hier für Resilienz; Leben an diesem Ort wird zum Überleben und gleichzeitig zum Widerstand.⁸ Den Lebensatem als wertvolles und besonderes Gut zeigt der Comic etwa in einer Panelsequenz, in der einer Figur die Atmung immer schwerer fällt und sie das kleine weiße Atemwölkchen wie etwas betrachtet, das sich mit den Händen einfangen und festhalten ließe. Die Atemluft in Waldens *On A Sunbeam* sieht in allen Panels aus, als hätte sie eine gewisse Dichte, als wäre sie tatsächlich fast schon materiell greifbar.

Dennoch wird die von den Figuren ausgestoßene Atemluft im Comic nicht konsequent auf eine bestimmte Art und Weise visualisiert. So gibt es beispielsweise einige Panels, in denen nicht alle Figuren sichtbar atmen (so etwa zu sehen im 6. und 7. Panel der abgebildeten Comicseite). Zudem sind in einigen Panels die Atemwolken so sehr reduziert, dass sie kleinen, nahezu runden Blasen gleichen, die neben den Köpfen der Figuren schweben (siehe Panel 7 oben).

Vergleicht man schließlich alle Panelsequenzen, in denen Figuren sichtbar atmen (oder rauchen), wird klar, dass es hier nicht darum geht, durch das Sichtbarmachen von Atmung einen *effet de réel*⁹ zu

über Umwelt und Gesellschaft – die Klimatheorie und ihre Folgen“, in: *Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät* 80, 2005, S. 19–32.

8 Zum Leben und Atmen in lebensfeindlichen Atmosphären vgl. die Beiträge von Annerose Keßler, Kerstin Borchardt, Marcus Becker und Barbara Oettl in diesem Band.

9 Der Begriff *effet de réel* (im Deutschen meist mit ‚Wirklichkeitseffekt‘ übersetzt) stammt von Roland Barthes und bezieht sich ursprünglich auf literarische Texte. Barthes beschreibt damit ästhetische Strategien, die ‚Realität‘ denotieren sollen. Dabei bezieht er sich exemplarisch auf Beschreibungen innerhalb von Erzähltexten und hebt darin insbesondere die „détails inutiles“ hervor, siehe Roland Barthes, „L’Effet de Réel“, in: *Communications* 11, 1968, S. 84–89, hier: S. 85. Auch die





erzeugen. Die Atemwölkchen in Waldens Comic unterstützen einerseits die Atmosphären der Szenen, indem sie etwa die feindliche Umgebung unterstreichen, in denen das Leben der handelnden Figuren in Gefahr ist. Andererseits fungieren sie als ästhetisches Mittel. In Tillie Waldens *On A Sunbeam* finden sich unzählige Darstellungen von Rauch, Dunst und Nebel, die ebenso wie die Atemwölkchen nicht etwa transparent gezeigt werden, sondern eine bestimmte Dichte besitzen und denen damit eine unübersehbare Präsenz in den Panels zukommt (vgl. etwa die Darstellung von Dunst und Wolken im ersten Panel der oben gezeigten Comicseite). Die Atemwölkchen des Comics fügen sich sehr deutlich in diese Ästhetik ein.

Craig Thompsons *Habibi* und das Atmen der Arabesken

Der dritte Comic, den ich in diesem Beitrag diskutieren möchte, ist Craig Thompsons *Habibi*. Die *Graphic Novel* wurde 2011 zeitgleich im englischsprachigen Original sowie in einer deutschen und französischen Übersetzung veröffentlicht. Auf stattlichen 665 Seiten erzählt Thompson die Geschichte der Beziehung von Dodola und Zam im fiktiven Stadtstaat Wanatolia. Wanatolia wird geographisch nicht genau verankert, befindet sich allerdings in einer islamisch geprägten Wüstenregion. Thompsons Comicbuch hat, durchaus zu Recht, eine ambivalente Rezeption erfahren, appropriiert es doch einerseits immer wieder islamische Traditionen auf inhaltlicher und formaler Ebene und verstrickt sich zudem andererseits bei der narrativen Gestaltung von Wanatolia in eine Reihe orientalistischer Stereotype.¹⁰ Regiert wird der Staat von einem despotischen Sultan, der über einen Harem voller, um die Gunst des Sultans konkurrierender, Odaliskinnen verfügt. Bewacht wird dieser Harem von dunkelhäutigen Eunuchen und Haremsdienerinnen. Die Art und Weise, wie diese Figuren in Bild und Text porträtiert werden, steht orientalistischen Gemälden aus dem 19. Jahrhundert, wie etwa jenen von Jean-Auguste-Dominique Ingres oder Jean-Léon Gérôme, in nichts nach. Das Gemälde *Der Sklavenmarkt* (1866) von Gérôme erscheint sogar als direktes Bildzitat in der Geschichte.¹¹ Während die meisten Haremsdamen ihre Rolle zu genießen scheinen,

Darstellung von Atemluft könnte als ein solches überflüssiges Detail gelten, das nur deshalb gezeigt wird, um eine Form von Realismus zu erzeugen. In Tillie Waldens *On A Sunbeam* scheint mir dies allerdings nicht der Fall zu sein.

¹⁰ Zu den orientalistischen Diskursen in *Habibi* vgl. Nadim Damluji, „Can the Subaltern Draw?: The Spectre of Orientalism in Craig Thompson’s *Habibi*“, 4.10.2011, in: *The Hooded Utilitarian*, verfügbar unter: <https://medium.com/@ndamluji/the-spectre-of-orientalism-in-craig-thompsons-habibi-dde9d499f403> (letzter Zugriff: 9.6.2020).

¹¹ Vgl. Craig Thompson, *Habibi*, London 2011, S. 63.

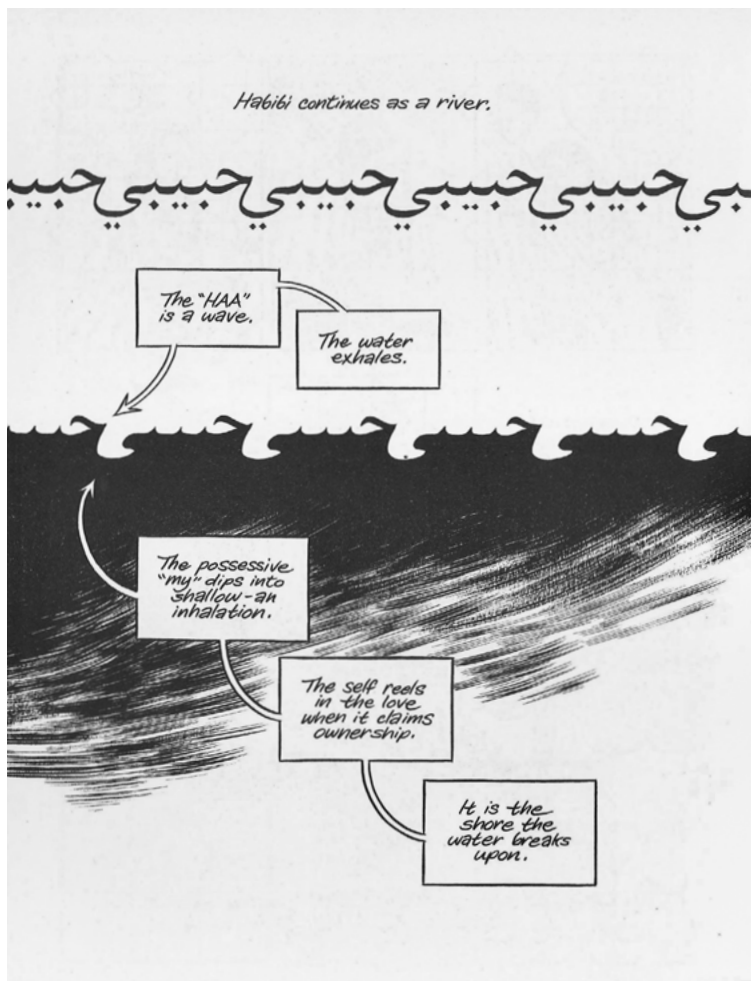
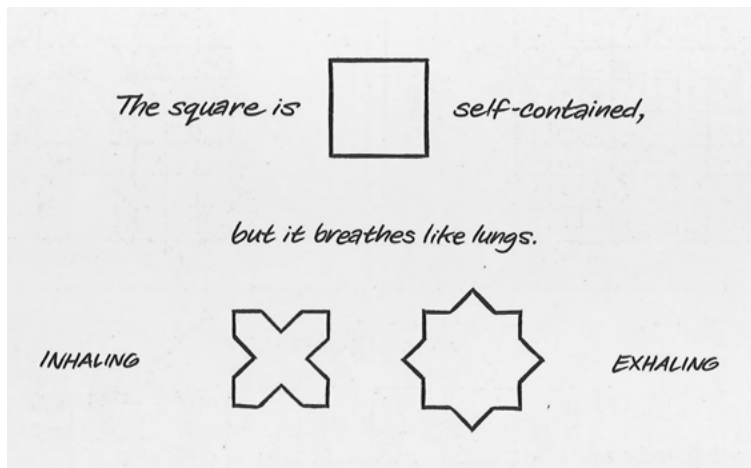


Abb. 5: Craig Thompson, *Habibi*, London 2011, S. 658

Abb. 6: Craig Thompson, *Habibi*, London 2011, S. 660

reflektiert die Protagonistin der Geschichte, Dodola, ihre ausweglose Position als Gefangene. Da jeder Fluchtversuch misslingt, sucht sie die Flucht schließlich über den Konsum von Opium.

In einem ganzseitigen Panel, das diese Art von Eskapismus bzw. von ‚unechter‘ Flucht thematisiert, wird Dodola rauchend auf einer Ottomane gezeigt (Abb. 4). Das Panel nimmt in Thompsons Geschichte eine doppelte Rolle ein: Einerseits wird ein rauschhafter, der Realität entthobener Zustand präsentiert, in den Dodola durch das Opiumrauchen versetzt ist. Andererseits benutzt Thompson die Darstellung von Rauch, um das Verstreichen von Zeit zu symbolisieren. Der Rauch, den die Figur im Panel ausstößt, wird zu Strahlen, an deren Enden Sterne und schließlich Monde in verschiedenen Mondphasen stehen. Im Anschluss löst sich das rauschhafte Bild erneut in Rauch auf, welcher einen ornamentalen Rahmen um die Szene bildet – nicht unähnlich islamischer Kalligrafie, die im Comic an verschiedenen Stellen eingesetzt wird.¹²

Diesem sehr negativ konnotierten Atemmotiv stellt die *Graphic Novel* ein weiteres gegenüber, das explizit positiv konnotiert ist. Während Rauchen in diesem Comic für Gefangensein, Stillstand und Restriktion steht, wird Atmen an anderen Stellen explizit mit Leben, Freiheit und Produktivität gleichgesetzt. Das letzte Kapitel, welches das Schicksal der Hauptfiguren zu einem positiven Ende führt, ist in diesem Sinne programmatisch mit „START BREATHING“ überschrieben.¹³ Diese positiven Thematisierungen von Atem sind einerseits auf die nun befreiten Protagonist*innen bezogen. Andererseits setzt Thompsons Comic lebensspendendes Atmen mit Göttlichkeit in Verbindung – wobei es hierbei nicht nur um das göttliche Erschaffen von Leben geht, sondern ebenfalls um die produktive Kraft von Geschichten.¹⁴ Der Comic stellt diese Analogie her, indem er in zwei Panels eine bildliche Ähnlichkeit zwischen Jesus und einer anderen, wiederum *männlichen* Figur in der Geschichte herstellt: So wie Jesus einer Tontaube Leben einhaucht, haucht der Geschichtenerzähler im Comicpanel seiner Geschichte im übertragenen Sinne Leben ein.¹⁵

12 Zur Ornamentik und Schriftbildlichkeit in Thompsons *Habibi* vgl. Maria Weilandt, „...filling up the emptiness... with writing“. Schrift und Schreiben in Craig Thompsons *Habibi*“, in: Monika Schmitz-Emans/Linda Simonis/Simone Sauer-Kretschmer (Hg.), *Schrift und Graphisches im Vergleich*, Bielefeld 2019, S. 539–551.

13 Vgl. Thompson 2011 (wie Anm. 11), S. 607.

14 Zum Motiv des Geschichtenerzählens in *Habibi* vgl. Maria Weilandt, „Das Schiff in der Wüste als ‚Insel der Hoffnung‘? Überlegungen zu Craig Thompsons *Habibi*“, in: Hans-Christian Stillmark/Sarah Pützer (Hg.), *Inseln der Hoffnung – Literarische Utopien in der Gegenwart*, Berlin 2018, S. 119–132.

15 Thompson 2011 (wie Anm. 11), S. 611. Zum Narrativ des männlichen Künstlergottes vgl. Ernst Kris/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt am Main 1995 [1934], S. 79–113.

Schließlich wird Atem sogar als jene Kraft ausgewiesen, auf welcher der gesamte Comic basiert. Kurz vor Ende der Geschichte wird auf mehreren Comicseiten die Bedeutung des Titels erklärt und die Schriftzeichen, aus denen sich das Wort „Habibi“ zusammensetzt, mit islamischer Kalligrafie in Verbindung gebracht. Interessanterweise liegt dieser schriftbildlichen Erläuterung das Motiv des Atmens zugrunde.

Am Beginn der Erläuterung steht links oben das Quadrat, welches sich im Anschluss ausbreitet und verschiedenen Formen als Grundlage dient (Abb. 5). Motiviert wird die Ausbreitung des Quadrats durch die inhärente Lebendigkeit der Formen und Buchstaben. Diese Lebendigkeit wird über die Atmung des Quadrats visualisiert. Nach Innen eingezogene Formen bezeichnet der Comic dementsprechend als „INHALING“, nach Außen sich ausdehnende Formen als „EXHALING“. Obgleich im Text des Comics davon die Rede ist, das Quadrat atme wie Lungen („The square [...] breathes like lungs“)¹⁶, bezieht sich Thompson hier ganz offensichtlich nicht auf das *Weiten* der Lunge beim Einatmen und *Zusammenziehen* der Lunge beim Ausatmen. Vielmehr visualisiert der Comic die entweichende Atemluft und die symbolische, produktive Kraft des Atems, die aus dem sich ausdehnenden Quadrat strömt.¹⁷ Nachdem schließlich „HABIBI“, der Titel des Comics, als Ergebnis am Ende der zweiten Seite steht, wird die Form der arabischen Schriftzeichen visuell mit Wellen verglichen (Abb. 6). Auch diese Wellen atmen: „The water exhales“, heißt es an einer Stelle, „an inhalation“ an einer anderen. Diese Seite ist einer der zentralen Momente des Comics, da an dieser Stelle die wichtigen Metaphern der Geschichte verbunden und an den Comic als solchen rückgebunden werden. *Habibi*, der Comic, wird schriftbildlich zu einer Welle, die sich ausdehnt, bis an den Rand der Buchseite strebt und – so soll suggeriert werden – darüber hinausgeht. Wasser und Atmung werden im Comic an verschiedenen Stellen mit Leben und mit Produktivität in Verbindung gebracht. Hier kommen beide zusammen und verbinden sich mit dem Comic als Geschichte, die sich ausbreitet.

Es ist kein Zufall, dass Thompson auf diesen Seiten mit der üblichen Panelstruktur des Comics bricht und mit Hilfe von geometrischen Formen, Arabesken und islamischer Kalligrafie erzählt. Er bezieht sich damit auf eine islamische Tradition, auf welche die *Graphic Novel*

¹⁶ Thompson 2011 (wie Anm. 11), S. 658.

¹⁷ Danke an Linn Burchert für diesen Hinweis.

beständig referiert.¹⁸ Wie Hans Belting betont, ist die Arabeske in dieser Tradition „[...] Symbol und Repräsentation der Welt und in diesem Sinne Kunst im allgemeinsten Sinne [...]“.¹⁹ Will Thompson diesen Bezug unterstreichen, können es nicht seine Hauptfiguren sein, die an dieser Stelle atmend gezeigt werden, denn ihre Darstellung fiel unter das islamische Bilderverbot. Den „Lebensodem“ könne nur Gott einem Geschöpf verleihen.²⁰ Arabesken und andere grafische Formen sind weder Text noch Bild (im Sinne eines mimetischen Bildbegriffs), sondern ein Drittes – ebenso wie das Medium Comic.²¹

Fazit

Der Comic, in all seinen Genres und Formaten, hat verschiedene Arten hervorgebracht, Atem zu evozieren. Dabei arbeiten die Comics mit der medien-spezifischen Verbindung von Bild und Text sowie mit grafischen Stilmitteln wie Sprechblasen, Linien, Panelgrößen und -formen. In den Comics von Chris Ware, Tillie Walden und Craig Thompson erhielt Atem einerseits sinnliche – materielle, visuelle, klangliche – Qualitäten. Andererseits wurde er mit sozialen und symbolischen Kategorien aufgeladen. In allen drei Comics, die in diesem Beitrag diskutiert wurden, stand die lebensspendende bzw. lebenserhaltende Funktion des Atmens im Vordergrund. Häufig wurde er in Extremsituationen (nahender Tod, Traum, Rausch, feindliche Atmosphäre) gezeigt, in anderen Momenten der Geschichten wiederum ausgelassen. Gerade weil die reguläre Atmung kein Prozess ist, der gemeinhin in Comics evoziert wird, lässt sich durch ihre explizite Thematisierung die Aufmerksamkeit des Lesepublikums lenken. Atmung und Atem hatten in jedem der drei Comics eine konkrete narrative Funktion und jede*r der drei Comic-künstler*innen nutzte und reflektierte die Möglichkeiten des Mediums, um Unsichtbares sichtbar zu machen.

18 Der (nicht muslimische) US-Amerikaner Thompson bewegt sich auch hier mit seinem Comic auf dem schmalen Grat zwischen künstlerischer Exploration und Vermittlung einer religiös-kulturellen Tradition einerseits und einer problematischen Form von Appropriation andererseits.

19 Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2012, S. 51.

20 Ebd., S. 76.

21 Ich danke Prof. Dr. Friedrich Weltzien für diesen Hinweis.

Léa Perraudin, Iva Rešetar & Clemens Winkler in Conversation

The Body of Breath: Morphologies of Air Movement

85

What makes a body of breath? This elusive agglomeration of aerial flow – is it a matter of chaos, of intensity, of poetic expression? Do we inhabit, grasp and then liberate this body by aligning, emanating and *form-ulating*?

Iva Rešetar (IR): As we look back on our experiments with schlieren photography¹, we can start this conversation by drawing connections between the role this technique had in the natural sciences and the ways we re-enact or ‘repurpose’ it in experimental design research. One can describe the schlieren apparatus as an optical set-up consisting of a parabolic mirror, a razor blade, a camera and a light – all placed in a precise configuration to expose differences in the refractivity of air. In this way, whatever transpires in front of the mirror will cause small changes in air density, temperature and pressure, creating the streaking effect of deflected light captured by the camera.

This analogue manner of observing the temporal structure of air flows to “see the invisible”² has made schlieren a tool for visualizing the complex behavior of fluid bodies, the patterns of their movement and expansion, and their interplay with solids. Tracing its sporadic deployment in science – from detailing candle plumes or plant respiration, to the high-speed physics of supersonic and ballistic experiments in the military-scientific context, it seems that for most of the time, without practical use and in the hands of many improvisers, it retained its character as a demonstrator – not necessarily for quantifying fluid dynamics processes, but as an experimental stage for performance and

1 See image series *Speaking, Dissipating, Transmitting*, pp. 99–115.

2 Garry S. Settles, *Schlieren and Shadowgraph Techniques*, Berlin/Heidelberg 2001, p. 3.

discovery, and it was this quality that drew us to schlieren in our experiments with breathing.³

If schlieren photography belongs to the category of scientific imagery used to see through the material or a tissue and reveal its hidden structure⁴, one difference from other observation techniques is that it creates a ‘section’ of the void. We might ask – apart from making the phenomenon of inhomogeneous, transparent media visible, what else do the experiments with the apparent void show?

Léa Perraudin (LP): The filmmaker and critical theorist Trinh T. Minh-ha ascribes a radical negativity to the void. Interestingly enough, she emphasizes its potential for continuous renewal as a “vital open space” since it “entails a constant questioning of arrested representations”.⁵ How does this translate to schlieren? What is happening during the experiments? I think that acknowledging the void in this case is a question of endurance, an exercise in amplifying the inhomogeneous. It exposes a strange horizon in the mirror, it cuts through an elsewhere, it brings forth the faculty of pouring *into*. Martin Heidegger, starting out precisely from this capacity, reminds us: “[T]he vessel’s thingness does not lie at all in the material of which it consists, but in the void that holds.” Looking at a jug without water, he asks: “[I]s the jug really empty?”⁶

Clemens Winkler (CW): Speaking about the void here reminds me of Gaston Bachelard’s investigations on the aerial-material imagination⁷, and I would like to ask how we could take the void, as Bachelard called it, as a “poetic act”? There is something very active in poetic contemplation here. While performing in front of the mirror, even if we try not to move our lips, not to breathe, not to make a sound, not to do anything with our whole body, we will realize that the emptiness is in fact a space full of possibilities. We can start to observe the void with its subtle changes in air movement as a way of discovering the “multi-

3 Ibid., Settles describes the intuitive and visceral nature of experimenting with schlieren in the work of the scientist August Toepler, who technically refined the apparatus and gave it its present name: “All of Toepler’s 1864 schlieren treatise was qualitative, i.e. visual rather than numerical or theoretical. He had an excellent physical ‘feel’ for his subject. For example, he proved the outer mantle of a flame to be convection by duplicating it with a hot metal bulb (as did Marat a century before). He felt the shock wave from a spark in a hand-held cork before he ever actually saw it. Then he demonstrated the dependence of the observed shock motion on the speed of sound by varying the air temperature or composition.” Settles, p. 10.

4 Scientific techniques for making things visible differ fundamentally in their method and field of inquiry, depending on why certain phenomena are invisible to us. While X-ray imaging allows us to see through opaque objects

and X-ray diffraction exposes small-scale molecular or atomic structures, schlieren photography visualizes something that is too transparent to be seen. We thank Peter Fratzl for pointing out these epistemic differences.

5 Nancy N. Chen, “Speaking Nearby”: A conversation with Trinh T. Minh-ha,” in: *Visual Anthropology Review* 8 (1), 1992, pp. 82–91, here: p. 89.

6 Martin Heidegger, “The Thing,” in: id. (ed.), *Poetry, language, thought*, transl. from German by Albert Hofstadter, New York 1971, pp. 163–184, here: p. 167.

7 See chapter on “Silent Speech,” in: Gaston Bachelard, *Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement*, transl. from French by Edith R. Farrell/C. Frederick Farrell, Dallas 2011, p. 239.

plicity of poetic breathing”.⁸ Or, in other words, as Bachelard remarked, the hardness and stiffness of words can be given new life through attentive silence and by exploring the richness of a poem’s vocal patterns in the void.

IR: We can also refer back to the void as an open space for amplifying differences in the texture and composition of the environment and discuss the ways it configured our perception in the experiments. Initially, we thought we would be dealing with imperceptible phenomena – at least those below the threshold of our visual perception – which would become accessible through the schlieren mirror. There was an uncertainty as to whether our physiology is receptive to this range and if these processes belong to automated operations running in the background of the body, just as breathing is considered to be. Would you say that direct experimentation raised the threshold of our perception by detailing this sensorial space and drawing the attention to the ‘breathing out’ – the effect we have on the surroundings?

One of our interests was to question the way we habitually perceive and categorize materials: while the materiality of solid bodies is readily recognized as tangible, schlieren shifts the focus to the void of the environment that tends to escape our attention to the point of being overlooked. All these processes of mixing solids and fluids that took place in front of the mirror showed the environment to be more than a passive surrounding – it is incorporated and constantly changing in contact with the body. Even if the breath itself, as Tim Ingold has noted, belongs only to “the generative dynamics of flux”⁹ – the process of breathing firmly ties the air with the rest of the body into a temporal relationship, in which the breath cannot be halted, contained or reversed. And perhaps schlieren is an indicator of this continuity.

LP: The body of breath is working on us while we are working on it. So, tuning into this body entails facing the void. And it dares us to question the mechanics and means of its delivery while being in the middle of our conversation. “Who’s afraid of the void?” one might ask. I think you boldly rephrased that question through your experiments as: “Where do you start to look?” already turning towards what will soon be amplified, lingering below the threshold of perception, belonging to

8 *Ibid.*, p. 239.

9 In his discussion of whether the breath is an entity, Tim Ingold invokes Henri Bergson’s observation that the mind “feels at home among inanimate objects, more especially among solids, where our action finds its fulcrum and our industry its tools”. Criticizing both the contrast and flattening of “the connective logic of solids and the generative dynamics of flux, so often confused under the catch-

all of ‘assemblage’,” Ingold notes that “[b]reath manifests in the latter mode. It is not fixed but fluid, not solid but gaseous, not bounded but diffuse, not complete but ever arising... Their succession is the rhythm of time passing,” see Tim Ingold, “On Breath and Breathing: A Concluding Comment,” in: *Body & Society* 26 (2), 2000, pp. 158–167, here: pp. 160f.

the existential automatism we perform, but rarely notice *as* life-sustaining acts.

CW: Our conversation feels to me like a breathing in and out right now. And I like that we have started with the void and are now delving into methods for shifting human perception. The field of interaction design deals with ways of opening up perception and shifting modes of attention, mostly through prosthetic devices. A couple of years ago, the main issue for me was that altering¹⁰ perception seems to address human-centered design approaches, but the question was, what would an altering interface look like for other kinds of environmental perspectives that are able to sense something beyond the human, with, so to speak, other-than-human perceptions? And that's what I see in *schlieren* – it is not only oriented towards the human perspective, because even without us, the room and the set-up seem to enter into a dialogue. It is open to the human but also to the environment, extending their relationship. Here, it is not about adding sensory channels to our capacity for dialogue, I think we are capable of adapting to that. Instead of flattening out many sensations by widening the range, it is about intensifying what is sensed.

LP: If we relate this to the idea of alignment as a crucial term for setting up a scientific experiment, everything has to be precisely positioned for viable results to be produced. Within your performance, on the other hand, alignment makes us realize how the movement and the vitality of the body come into play (through breath). Alignment might not be a stability seeking procedure, but rather an act of relating to the unruliness, to the uncertainty that exists in the room and effectively to the 'risk' of that exposure. You do something with a scientific apparatus usually used to measure, to clarify and to generate findings, but you do so by explicitly relating to this void through your own physical conditions, through your visceral understanding of proximity and distance and the acceptance that something else might emerge from it.

CW: Pragmatically speaking, the alignment was necessary to create intensities. When I was breathing in front of the mirror, Iva was saying: "Please come closer to the mirror, now to the camera, now better from the left and from the right..." So, there were many alignments, and we were performing back and forth to the point of my

¹⁰ "Altering" as a term became popular in the field of human-computer interaction (HCI) and interaction design, such as in the introductions of Carson Reynolds, *Devices That Alter Perception*, Scotts Valley 2011, and in Madeleine Schwartzmann, *See Yourself Sensing – Redefining Human Perception*, London 2011.

saying: “I cannot breathe anymore, I need to step back for a moment.” And then I would get back into my position of a human body becoming a sensing instrument again. This constant physically sensed alignment, in which we became an apparatus, is also interesting. Am I observing the air, or am I surrounded, separated by it? Where are we in this experiment? Are we separate from the surroundings at all?

IR: I find it interesting how you emphasized the aspect of body becoming the instrument of the set-up, where the choreography between us comes into play, because in a way – it’s not about the mirror itself, since you don’t see the schlieren effect in the mirror. You experience it indirectly, by way of the other person looking at the mirror through the camera, and it is this dialogue one could call alignment.

LP: Definitely! And also in the navigation you’re describing, you have to trust each other and find a common language to translate what one person is seeing into what the other person is doing. This becomes an exercise in making visible and mediating, right?

CW: Yes, this might be a question of purposefulness of the exercise, as mentioned at the beginning, because alignment seems to be something about being disciplined or, more broadly, being trained in a discipline. Here, disciplined is not meant in the sense of opposing our interdisciplinary and even non-disciplinary approach so as to open ourselves to something anew, as in a collaboration. We want to gain a clearer image of what is hidden, and this common aim seems to choreograph our movement towards repeated adjustments. So, aligning here might mean performing and agreeing on where the material activity shows in the surrounding air. As only one of us can follow the material activity visually in the mirror, the other one could assert: “I am a candle.” The shift between sensing, emphasizing and affecting the surrounding air might be a new kind of dialogue, which is possibly different from the scientific method, where the object of measure is rarely a perceiving human subject (Fig. 1).

IR: When it comes to our attempts to get closer to the image of the hidden behaviors, we could describe in more detail how we sequenced the experiments. As you mentioned, the whole room, schlieren set-up and both of us as part of it, participated in the exercise of how the bodies, things and devices take up and transform the space around them – through breathing, leakage, dissipation, evaporation. Even the very ‘solid’ solids appear to have an elusive, diffuse boundary in this exchange.

COMMUNICATION DIAGRAM

90

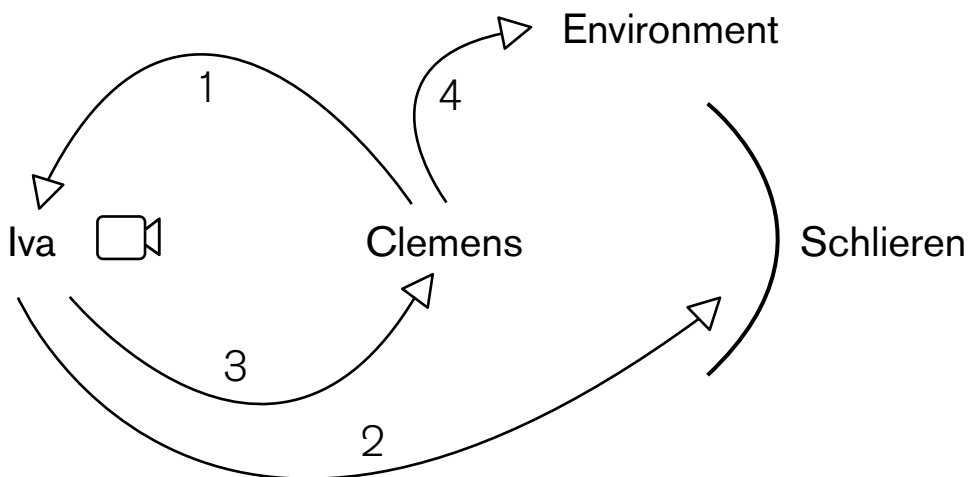


Fig. 1: Communication diagram: one of us performs in front of the mirror (1), while the other person observes the schlieren effect through the camera lens (2) this person gives further hints (3) reporting what is seen. The person in front of the mirror can feel the heat of the candle or temperature fluctuations in the room. The last arrow (4) shows how the communication extends beyond the fringes of the mirror, when the pressure and heat generated in the experiments converge with air flows in the environment.

We started experimenting with breathing *in-and-out* – alternating intake and discharge, and observing a close relationship between exhalation and speech, between the form of the breath and the articulation of language – a process Clemens called *form-ulation* (see *Speaking*). The second series was a close-up of the space *nearby*, which approached the porosity and transmittance of various solid bodies, including our own (see *Dissipating*), and the third series extended to the space *in-between*, shifting the focus from the body to the exhaust of other things and devices (see *Transmitting*).

There was an asymmetry in our visualisations – one could not easily capture the intake of the air, only the ‘discharge’. This breath moving from the inside of the body outwards is visible because it carries the difference in heat and moisture after passing through the inner structure of interconnected channels and voids. By acknowledging the hollowness of the body, we can also think about breathing as a process of conversion: the inhaled air is a different substance when it goes out, showing up in schlieren images only after conversion.

CW: I like the term ‘discharge’ because it gives the material activities in the schlieren set-up new metaphorical meaning – an electro-chemical connotation that refers to an energetic state. This metaphorical turn might help us link cooling and the streaking patterns to the receptivity of membranes or the polarity of molecules. So, what we observed in the beginning as in-haling and ex-haling in our experiments might become aesthetically linked to charging and discharging, occurring on the smaller scales in chemical and microbiological processes (see *Cooling and Streaking*).

LP: Speaking of these kinds of intakes and (r)enunciations: Luce Irigaray brings forth a quite unique understanding of communality through environmental detachment in breathing.

“Life is cultivated by life itself, in breathing. This practice produces a distance, an estrangement, a proper becoming that is a renunciation of adherence to the environment. The near becomes one’s own, through air. [...] If breathing estranges me from the other, this gesture also signifies a sharing with the world that surrounds me and with the community that inhabits it. Food and even speech can be assimilated, partially become mine. It is not the same for air. I can breathe in my own way, but the air will never simply be mine.”¹¹

Through her emphasis on respiration and cultivation, this argument might be considered as an attempt to broaden the scope of the Heideggerian notion of dwelling. Heidegger states: “[T]o be a human being means to be on the earth as a mortal. It means to dwell.”¹² Introducing breath into this equation, Irigaray acknowledges the widely held assumption of breathing as an elementary practice of grounding. More importantly, though, she presents it as a case of belonging *and* detachment. Her use of language suggests that as living beings we share a respiratory complex. There is a productive invasiveness in breathing air: it pours life into the body (absorbs oxygen) and affirms the precariousness of our existence to the world at every exhalation (expels CO₂).

Tying this back to your experiments, life becomes mediated through the imagery of its prime signifier: breath. Schlieren bears affectivity; I think this is part of the mesmerizing quality of the images, that we become aware that something emanates. It affects us. Because we assume that something that emanates is alive. This would also broaden our general understanding of breath towards e.g. the skin as an organ of exchange and emanation as you demonstrated in the experiments on convection from hands (see image series *Dissipating*). Additionally, when we see emanation from things such as a candle or a hairdryer, we assume it to be a (metaphorical) force of breath that in a way consequently becomes a signifier of their own vitality, of their ability to affect their surroundings and to maintain the integrity of their thingness or lack thereof. So, how does this affectivity relate to the idea of alignment we discussed earlier? We could think of affectivity and alignment as different iterations of a gesture with their respective ‘densities’. In making breathing the core of the experimental set-up of schlieren, affectivity accounts for alignment, while alignment renders the affectivity visible.

IR: What you touched on when you mentioned the notion of dwelling and Irigaray’s response is closely related to the different attention given to the material realm of solids and to invisible phenomena in architecture. Unlike natural scientists who move easily between scales and states of matter, our design methodology is rooted in tectonics and the construction of solid materials. There is, of course, a sense of phenomenological space of atmospheres as a perceptual

11 Luce Irigaray, “From The Forgetting of Air to To Be Two,” in: Nancy J. Holland/Patricia J. Huntington (eds.), *Feminist Interpretations of Martin Heidegger*, trans. from French by Heidi Bostic/Stephen Pluhacek, University Park, Pennsylvania 2001, pp. 309–315, here: p. 311; 312.

12 Martin Heidegger, “Building dwelling thinking,” transl. from German by Albert Hofstadter, in: Heidegger 1971 (note 3), pp. 145–161, here: p. 147.

effect or experience of built structure – the sensuous emission of the physical form,¹³ starting where the tangible stops. But environmental issues of a more technical nature are the domain of engineering and technology, and our models and representations are rarely affected by thermodynamic processes and the ‘anarchy’ of flows. In this context, schlieren as a method of observing, sensing and co-creating is a way of experimentally approaching the materiality of breath, but also that of air – of reconsidering dwelling in this element, as Irigaray called for¹⁴ – with all kinds of events, such as exhaust fumes and heat emissions that happen on different scales and go unnoticed, while making the collective environment less breathable.

The question here is how this new attention to invisible phenomena might reshape our design methodologies. If the two material realms are inseparable and in constant exchange – how could built structures and enclosures incorporate the contingency of flows without resisting it? Michelle Addington, critical of the hermetic character of modern architecture, sees this discussion as taking place between physics and architectural concepts.¹⁵ She argues for rethinking the notion of the boundary, not as a physical demarcation or even a spatial entity – traditionally collapsed into a line in architectural plans and sections – but as a zone in which energy exchange occurs. On the example of the body-sized schlieren image,¹⁶ Addington notes that this ‘fleeting boundary’ is in fact an active zone of negotiation in the proximity of the moving body – a discrete and subjective phenomenological space. This line of thinking is interesting because it focuses on behaviors and scales of the physical phenomena at stake, moving from the vast ‘homogenous’ space of the building with its tangible barriers and thresholds to processes nearby and in-between bodies. It places the emphasis on temporality and the scale of processes when designing the perceptual space.

LP: By referring to the “boundary as behavior”, Addington introduces a novel understanding of spatial relations through the thermodynamic processes at play here, in that action itself can be described as a

13 Mark Wigley writes that atmosphere, whether intended or implicit, is impossible to control, arguing that even the absence of atmosphere defines one: “Atmospheric effects cannot be avoided. They permeate architecture. Architecture is defined by atmosphere. At the same time, those who embrace effect cannot approach atmosphere directly, cannot point to it, cannot teach it... Any specific proposal for constructing atmosphere, no matter how changeable or indeterminate, is no longer atmospheric. Atmosphere may be the core of architecture but it is a core that cannot simply be addressed or controlled.” Mark Wigley, “The Architecture of Atmosphere,” in: *Daidalos. Architektur – Kunst – Kultur* 68, 1998, pp. 18–27, here: p. 27.

14 “Is there a dwelling more vast, more spacious, or even more generally peaceful than that of air? Can man live elsewhere than in air? No other element is as light, as free, and as much in the ‘fundamental’ mode of a permanent, available, ‘there is’.” Luce Irigaray, *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*, transl. from French by Mary Beth Mader, Austin 2001, p. 8.

15 Michelle Addington, “Contingent Behaviours,” in: Sean Lally (ed.), *Energies: New Material Boundaries, Architectural Design* 79, 2009, pp. 12–17.

16 Michelle Addington, “The phenomena of the non-visual,” in: Sean Lally/Jessica Young (eds.), *Softspace: From a Representation of Form to a Simulation of Space*, Abingdon/New York 2007, pp. 38–51.

boundary.¹⁷ This immediately shifts our attention from borders assumed as identifiers of a given environment to how we ourselves (in tandem with many ‘others’) are carriers of the emergence of these environments. At some point, these boundaries might be congruent with what we perceive in the built environment or what we accept as distinctions between bodies in space and time. But they don’t have to be. If we relate to the surroundings through practices of proximity and of distance, the lines of transitions and the way we distinguish them are also dispersed. We might call breathing an ordinary yet radical event of transgression.

CW: This reminds me of two things. First, when I came to the Cluster of Excellence and started finding a common ground with computer scientists on what constitutes materiality, we agreed after a longer discussion that materiality is a difference in homogeneity and intensity. This difference might refer to a place where two materials touch or overlap, before approximating any outlines, interfaces or boundaries between them. In our schlieren experiment we approximated outlines when seeing hard contours, such as when releasing helium from a balloon (see *Leaking, Deflating and Diluting*). It was really tricky to determine the boundaries here. Taking this as a creative technique into account, we can draw inspiration from painters of clouds in the 19th century,¹⁸ who used blotting, rather than imposing contours or boundaries around objects in the sky. When working with densities of blots, instead of line drawings, we might get closer to describing boundaries.

Another point in thinking about boundary as behavior is when we perceive clouds in the sky as objects standing still, although the surrounding wind is of high pressure and speed. While we perceive a slightly morphing but rather static object, each particle in the air containing water increases speed, enters a condensation state, and leaves this condensation state at the end of the perceived cloud. From a material perspective, the cloud we see is constantly renewing itself. This might prove interesting when we talk here about observing boundaries in the schlieren experiment which interchange in fractions of a second.

IR: The visualization technique you spoke of – blotting as a way of conceptualizing boundaries – has links with how design practices

¹⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸ Painters such as Alexander Cozens and John Constable, see: Johannes Stückelberger, “Skying. Wolkenmalerei als Übungsfeld einer autopoietischen Ästhetik nach 1800,” in: Friedrich Weltzien (ed.), von selbst. *Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006, pp. 109–123.

rely on imagery to anticipate and articulate unknown relationships and communicate those ideas at the limits of or outside our imagination or experience, which are in turn reshaped by them. Although schlieren is only an optical effect and instrumental refinement of a ‘shadow-graph’, the technique is productive in a similar way – it gives access to body-material-environment relations while simultaneously constructing them.

One might think that complexity of these flows would result in visual noise, but there was a range of relationships that generated specific patterns and morphologies of air we could name after actions and processes – such as *Burning and Fluctuating, Blowing, Deflating*. In *Speaking*, Clemens moved further in the direction of sound to explore speech patterns, and how the form of breath and the formulation of language influence each other.

CW: Without the void or the understanding of formless fluctuations inside, we cannot see the continuity behind processes of leakage, excess of energy or decay. The formlessness¹⁹ perceived in our schlieren images becomes the impulse to *create-with* morphologies in air as a *form-ulating* process.

I would like to examine some examples to specify the notions of form-ulating as *creating-with* bodies of air. The subtle formless textures of our voices articulated as clearly as possible in front of the schlieren also tell us what we are not in control of. In the protocol following our experiments we described the movement of our head, how we were using our tongue and teeth to speak. We started with vowels, O, A, I, and diphthongs, OI AU, based on the tension in the lips, the mouth, the throat and the diaphragm. Starting to practice vowels unknown to me from the international phonetic table,²⁰ I reached my limits pretty quickly. Besides French nasal vowels, channeling and propelling the air as it were differently, or phonetics through the throat as in Arabic, I felt there are so many ways of inhabiting the air through *form-ulations*. So, instead of trying to objectify vowels through their seemingly clear pronunciation, we can see in the image series how many of these vowels become approximated in speech. Also, our acquired speaking techniques determined how we shape such morphologies in the medium of air. I assume people experienced in phonetics and harmonics would

19 In my recent investigations it became important to draw attention to the concept of formlessness and follow waste and dissipation beyond the fringes of any object. See how Georges Bataille's *informe* becomes an “operational force” in Yve-Alain Bois/Rosalind Krauss, *Formless: A User's Guide*, New York 1997, p. 9.

20 https://en.wikipedia.org/wiki/International_Phonetic_Alphabet_chart (last accessed: 19.7.2020).

underline here the infinite richness of undertones, which we perceive more or less consciously.

LP: Every technological sensory enhancement apparatus has to deal with the fact that its existence might involve obscuring other things that we would be able to see with our own eyes or feel with our own bodily sensors. So, there is a technological bias in operations such as magnifying, intensifying, making visible – operations of granting access. How did you deal with the question of measurement, refinement and precision, e.g. in *form-ulation*, while conducting the experiments?

CW: Over the course of our experimentation questions of measuring and refining remained in constant tension with control-ability and experiences that came up during the process. *Form-ulating* here was a *composing-* and *becoming-with* materials not trying to recreate a particular flow, but rather *creating-with* the air streams to intensify or dissipate them. Here, I could see us as improvisers or amateurs crafting with flows and channels of the airy material.²¹

LP: A conversation in proximity of the schlieren void is always already a conversation about and through mediation – between modes of enunciation, procedures, measurements and actors taking part in this exchange, and ultimately a matter of conversion. This conversion arises from the hollowness you were talking about earlier that makes us see the from-to flow similar to the paths Michel Serres refers to: “[I]f everything flows, there must be channels. If everything communicates, there must be roads. And the theoretical existence of the void may alone account for these paths, channels or roads, laid out, complex, in the hollow body.”²² We can think of this as flows between chaos and alignment, between intensity and emanation, between poetics and *form-ulation*. The body of breath, our flock of aerial matter, encompasses the deictic utterance of these propositions. In connection with utterance and mediation, I would like to introduce the notion of delivery to address these procedures of exchange. We use the term ‘delivery’ to describe acts as diverse as ‘setting free’, ‘handing over’, ‘transmitting’, ‘giving forth through childbirth’, ‘bringing something into the world’, or ‘a manner of utterance or enunciation’.

During the experiments, you were *in-forming* each other, you were performing procedures of exchange through aerial matter, you were aligning your bodies as a means of mediation into a site of utterance

21 Amateurs as correspondents in Tim Ingold, *Correspondences*, Cambridge/Medford 2020, p. 11.

22 Michel Serres, *The Birth of Physics*, transl. from French by Jack Hawkes/David Webb, Manchester 2000, pp. 49; 95.

and therefore delivery. It seems to me to be such an elegant tweak of classical models of communication in information theory and their accompanying assumptions about the quality, form and function of a message. One thing that remains to be addressed in terms of mediation, though: how is this mediation itself to be *mediated*? You are dealing with photographs taken from a moving image ecology that captured moving bodies (of breath) in the experiments at a point in time, to be selected, assembled and printed in a book. What gets lost, what emerges as surplus during this decision-making process – that is a process of alignment in itself and a question of delivery (for a print medium).

CW: Understanding delivery as articulating does not dictate any particular finding. If articulating during the experiment meant intensifying the paths and channels of air, it later became a process of decelerating the recorded videos, scaling and cropping still images, to understand better what we might discover in what you call a “mediated mediation”. The series of images allowed us to discover structures and typologies in certain frames of our footage otherwise elusive or hard to discern. So, what you mentioned earlier in terms of a technological bias helped us deliver a printed photo series, magnified, so to say, slowed down, as a refined structure of what appeared in the real-time experiment, where instant turbulences affected our human bodies and the surroundings. What might get lost is an understanding of how the air transitions from one state to the other or becomes diluted following entropic laws. That is why we preferred a sequence of images, highlighting certain key moments with larger, still images. Another element in the process that might have gotten lost was pausing. The reader would need to imagine a pause in between the image sequences. Pausing was needed for the body of the surrounding air and our own to settle before the next shot was taken. Therefore, we decided to let the series of still images end with a blank mirror, to return to the sensation of aligning to the void in front of the schlieren mirror as a *tableau vivant* of environmental as well as human actions.

LP: You spoke into the void. Not to instrumentalize and exploit it, but rather to expose yourself to *something* by positioning yourself in proximity to it. To think through this, you were also shifting the quality of that which we perceive as boundary. Coming back to Trinh’s notion of the void, the positioning in proximity resonates with what she has

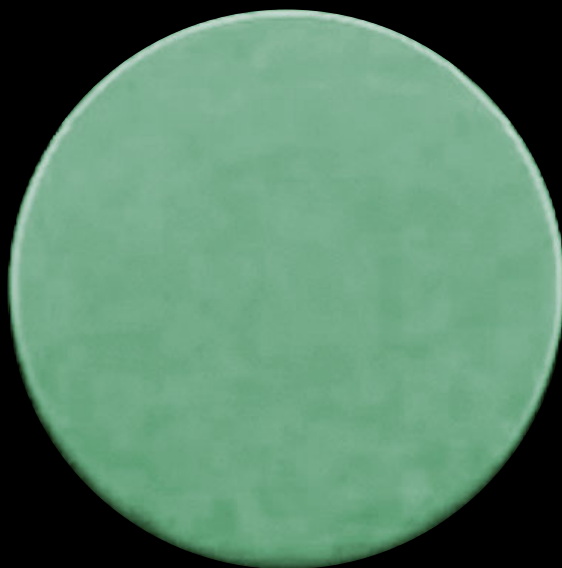
prominently called the practice of ‘speaking nearby’, a modest gesture of alignment in a way (evolving from her work as filmmaker and critical theorist): not to *speak about* – in order to seek objectivity – not to *speak for* – so as to make a claim – but to *speak nearby*.

98 The body of breath is a materialization beyond language. Even if, in the physical sense, it may be a direct result of language, of speaking, of performing words, of creating meaning. Though this body of breath might have been purposefully created through phonetic decisions, its ontological status as emanation through *form-ulation* emerges from something else entirely. That’s why the task of e.g. creating an alphabet of schlieren manifestations is not going to tell us anything about this void – it is the body of breath itself that does. This body of breath is more than a mere “instrument of thought”.²³

This conversation took place online and as written correspondence in 2020–21, following the experiments with schlieren photography carried out at the Cluster of Excellence *Matters of Activity. Image Space Material* in 2019–20.

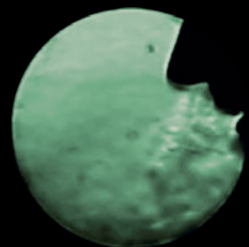
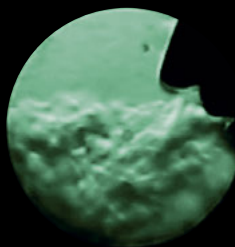
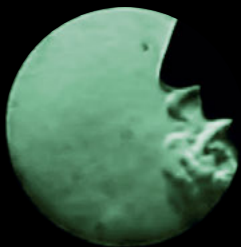
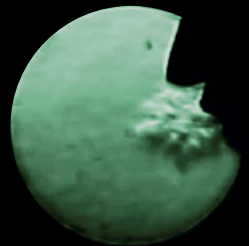
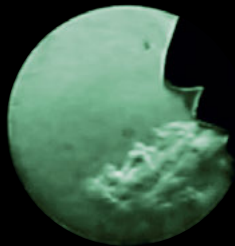
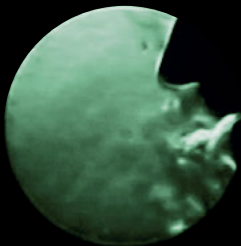
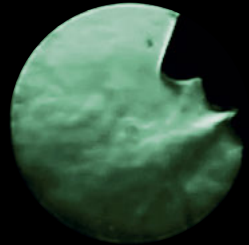
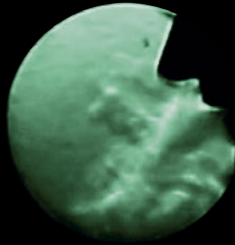
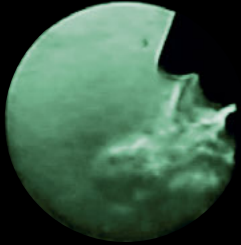
23 Chen 1992 (note 3), p. 87.

Iva Rešetar & Clemens Winkler, *Speaking, Dissipating, Transmitting*,
Experiments with schlieren photography, parabolic mirror, light, razor blade,
camera, various objects, 2019–2020.



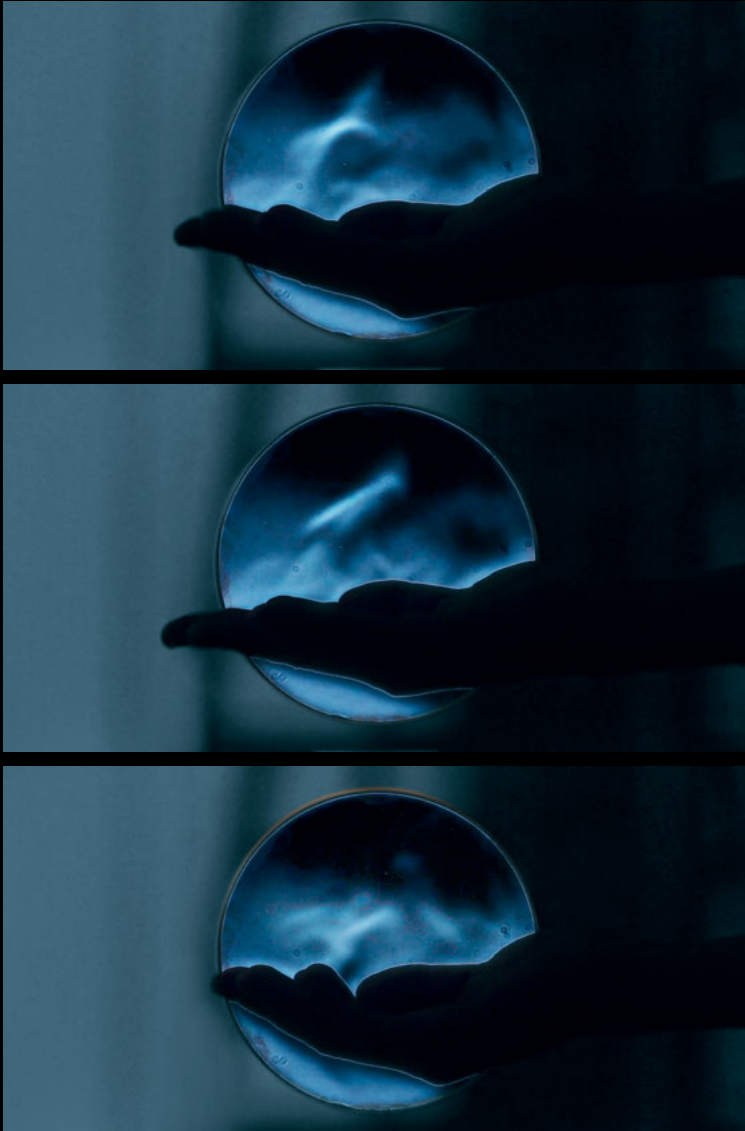
Transmitting:
Deflating and Diluting





Speaking:
Forming and Formulating D, G, H, I, O, Q, P, R, S

102



Dissipating:
Transitioning



104

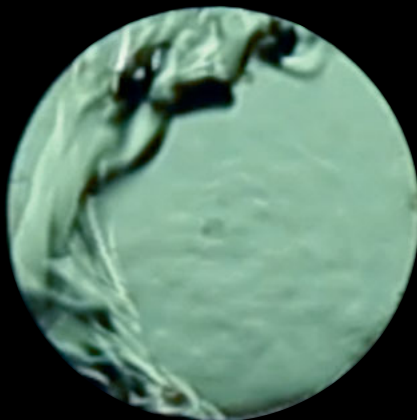


Dissipating:
Enclosing

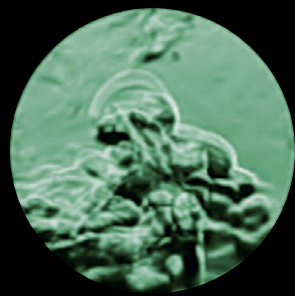
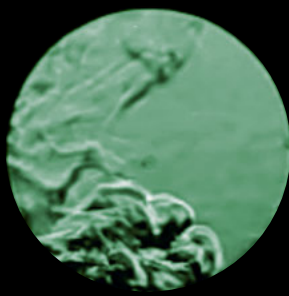
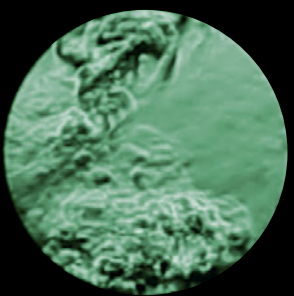
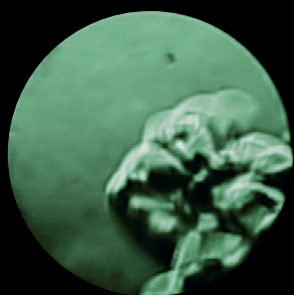


Dissipating:
Capturing

106



Transmitting:
Blowing

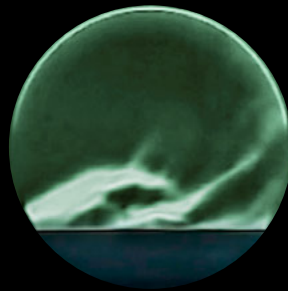
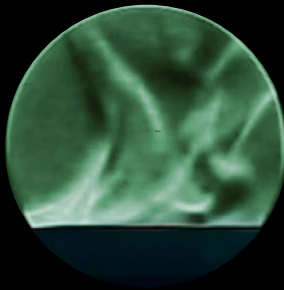
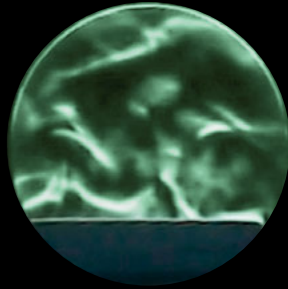


Transmitting:
Burning and Fluctuating

108

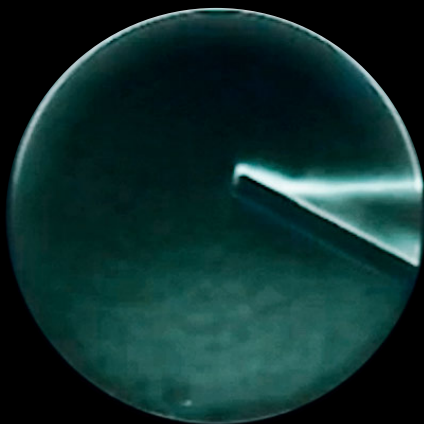
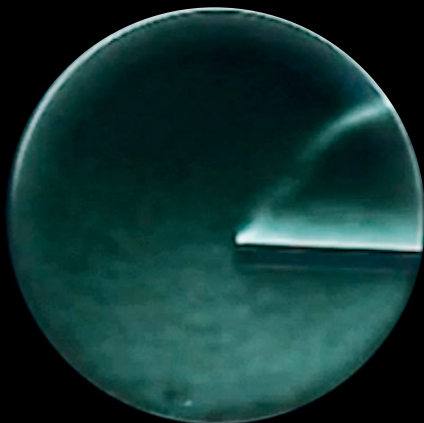


Transmitting:
Steaming



Transmitting:
Cooling and Streaking

110



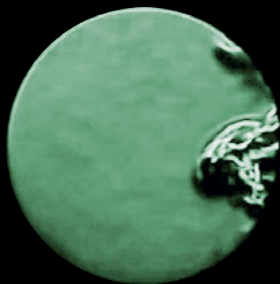
Transmitting:
Inclining

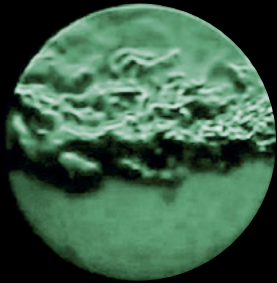
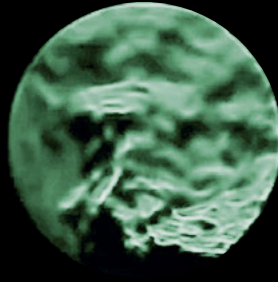
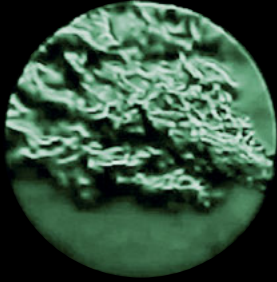


Transmitting:
Releasing









Formgebende Atmung Breath and Morphology

Blowing as a Mode of Giving Form. Perspectives on Two Cultural Techniques

At first glance, my earliest and my most recent encounters with breathing techniques seem to have nothing in common: the first one concerns my own experience as a onetime glassblower,¹ while the second was a performance by a Sardinian weaver who blows on pieces of natural fiber as part of a magic ritual to transform it into a material called sea silk. But if we take a closer look at the two practices, we can see that they are both form-giving processes involving breath, matter and complex gestures.

What does it take to form with breath, whether literally or metaphorically? What do the manufacturing processes, the objects themselves and the various gestures employed, whether of technical or magical nature, reveal about *poiesis*? Do we only produce glass objects when we blow glass? Or rather: what else do we produce when we blow glass or when we blow *in* glass? To address these questions I will adopt a French perspective on cultural techniques, influenced by some of the founders of the anthropology of techniques, such as Marcel Mauss, André Leroi-Gourhan, and Claude Lévi-Strauss, and also inspired by philosophers like Gilbert Simondon, Gaston Bachelard and Mircéa Eliade, who dedicated part of their work to the relationships between gesture, matter, imagination, magic and techniques. I will try to demonstrate how these two modes of blowing do not only shape materials, but also the imaginary modes of perception of both the producer and user, and, to a certain extent, their social and cultural *habitus*.

By way of preliminary remarks on the act of blowing, we may recall that, whether applied to human beings, gods or super-heroes,

1 I learned various glass techniques from 1995 to 1999 and trained to become a glassblower in England, Italy and Tunisia.

blowing consists in ‘pushing air voluntarily’, usually out of the mouth. As such, it can be seen as a metaphor of will, a fundamental power, often symbolically associated with giving life. As a movement, it consists in ‘moving air, creating an air current’, that can be as soft as a breeze or as violent as an explosion. “Wind for the world, and breath for man, demonstrate ‘the expansion of infinite things,’” says Gaston Bachelard writing about the ritual power of breathing exercises to connect human beings and the universe.² This idea of expansion – pushing the limits of matter, will or space – serves here as an opening horizon to our analysis.³

Glass blowing

For glassblowers worldwide, Murano may be an Eldorado with one thousand years of glorious practice, but it is a very difficult environment to gain a foothold in. The small island is situated a couple of miles North of Venice, where all the glassblowers of the Republic of Venice had been forced to move in the thirteenth century, in order to prevent fires in the city and to isolate the craftsmen to a location where they wouldn’t be able to disclose trade secrets. They quickly became the most skilled glass craftsmen in the world, so much so that they were forced to stay on the island or they would be chased abroad and punished by severe penalties, including death. Although most *fabbriche* closed down last century, some remained active and were making traditional glassware and/or contemporary pieces with artists, designers or architects until the beginning of the 2000s. Today, unfortunately, the trade is dying and there are only a handful of factories left.

In the case of glass, blowing consists in forcing air through a pipe into the molten material. It is a remarkably delicate gesture, employed at various stages in the process of giving form. Unlike what most people used to ask me when I was learning the craft, you do not need to have ‘big lungs’ to become a glassblower. If anything, you need big muscles to hold the weight of the molten glass in constant motion at the tip of a pipe and to keep it centered. For this reason, but also due to cultural traditions, glass blowing has been exclusively performed by men in

2 Gaston Bachelard, *Air and Dreams. An Essay on the Imagination of Movement*, trans. from the French by Edith R. Farrell/Frederick Farrell, Dallas 1988, p. 237.

3 Such body images related to air and breath would deserve a much more in-depth investigation, following Steven Connor’s reflections on “vital vacancy”, “inflationary body image” or, more generally, “the cotenancy of the mind and the body, [which] has often been formulated in terms of the active, permeating presence in the body of forms of air”. See Steven Connor, “Vapours,” lecture manuscript, Queen Mary College, University of London,

11.12.2003, available at: <http://stevenconnor.com/vapours.html> (last accessed: 10.9.2020). He also specifically addresses images associated to glassblowing: “The salient feature of glass is that it not only encloses air, it is itself formed out of the infusion of air, through the glassmaker’s breath. If you are made of glass, then you run the risk that every blow will shatter you and let the essential air of your formation escape.” On the cultural history of glass in relation to air and breath see Steven Connor, *The Matter of Air: Science and the Art of the Ethereal*, London 2010, pp. 18–26.



121



Fig. 1: Servente blowing through the pipe while the maestro is shaping the piece on the marver, Murano, Italy, 2002

Fig. 2: Maestro Giorgio Tiozzo forming a piece, workshop Salviati with students in Design from École Supérieure d'Art et de Design in Reims, Murano, Italy, 2011

Murano as elsewhere, mostly passed on from father to son or by recommendation from one family to another. Some women may spend a few months to a few years as interns or assistants, like Isabelle Poilprez, Emsie Sharp or Amber Hausch, who were working as *serventini* (apprentices) at the same time as I was, back in the late 1990s. But at the time, there were a lot of obstacles, mostly of socio-psychological nature, to being accepted as a permanent member of a team, and in any case, it was – and still is – impossible to be treated like a male glassblower or to become a *maestro*. I moved to Venice in 1999 with the firm intention of becoming a glassblower and I was confident in my learning capacities and my passion for the craft. I also had the decisive advantage of speaking Italian. But I soon realized that, no matter how motivated or skilled I was, I would never be taken on as an apprentice, first because I was not a man, and second, because I was not from Murano.⁴

In 2011, I went back to Murano. Together with a colleague of mine, we took a small group of design students from the École Supérieure d'Art et de Design in Reims for a one-week workshop at the prestigious firm of Salviati (Fig. 1–2). The students were offered the opportunity to have their projects made into glass and to work onsite with the craftsmen.⁵ Although activity on Murano has almost come to an end, Salviati is still producing traditional and contemporary glassware and employs some of the best glassblowers in the world. They use mostly conventional blowing techniques, but this time, to create some of the students' projects, they were forced to leave their comfort zone.

The act of blowing itself is only used at some key moments in the process of giving form, in which the most important concern is to achieve a balance between the properties of the material and its melting points, and how it runs, cools, hardens, or breaks. Blowing is actually a matter of finding the perfect moment when it is neither too hot – otherwise it pops out like bubble gum – nor too cold, otherwise it becomes

4 One day, the maestro asked me and a colleague to make a glass flower. This I did much better than the young guy. "What a shame you are a woman, otherwise I would have hired you!" the maestro cursed, his assistant adding that I should not be doing this hard work and should be raising kids instead. Then he said that, like any other foreigner, I would steal the trade secrets and take them away with me, since I would probably not live in Murano forever and keep the tradition where it supposedly belongs. At the time, I was foolish enough to think I could change his mind with hard work, good will and hopefully, outstanding talent, but of course I was wrong, and I heard the same arguments one internship after the other. My female friends had similar experiences, the most successful ones managing to stay on for several years, some as lover/apprentice to a maestro, some as part of a team, and others just for a few weeks. A few months later, I finally obtained a paid job (as

opposed to an internship), but after half a year or so, I decided to quit when I heard from my boss that he had hired me to "amuse the maestro", who was among the most temperamental on the island. I had learned a lot, and this was worth the experience, but at the time I had enough of their patronizing attitude and their reluctance to transmit their knowledge and skills, so I decided to throw up my career as a pet glassblower and change direction, instead academically analyzing these and other practices through research in design and aesthetics.

5 A 9-minute film was made about the workshop: Liran V. Hutmacher/Patricia Ribault, *SiO₂, Liquide Surfondue*, 2011, available at: <https://vimeo.com/25276629> (last accessed: 7.9.2020).

too stiff to handle. It takes years to learn that balance, but when it feels right, you know that you have reached some kind of harmony between your gestures, your breath, your intentions and the material. Before glassblowing, as a child I used to play the flute, and I well remember those rare blessed moments when I held the instrument properly, when my mouth was positioned correctly and the air flew, with the right amount of strength and precision, into the instrument. At that point, I knew, I felt, that the sound would be full and clear, a necessary precondition to make decent music. To a certain extent, glassblowing is similar, except you don't play music, you play craft.

When watching *maestro* Giorgio Tiozzo shape a large piece together with Alberto Conserotti,⁶ it was not only interesting to see the different gestures deployed, but also how Tiozzo breathed as he worked, slowly exhaling while forming the piece, as if he was a scuba diver saving his breath because he knew that air is precious and should not be wasted. It also gave the impression that the breathing pattern of the *maestro* was attuned to that of his assistant, or vice versa. In fact, the *maestro* managed to control the shape of the piece while the assistant was blowing for him, as if he was blowing *through* him. This requires great motor coordination and also an unspoken shared understanding of the qualities of the material as well as a common vision of the finished piece. Both glassblowers know each other's capacities, habits, gestures and patterns, and they also both know perfectly well how to modulate their effort for maximum effectiveness, i.e. their capacity to produce the desired effects.⁷

Tradition and Transmission

In concert with interpersonal relations and a common vision, there is a broader level of tradition and knowledge involved in constituting what Mauss calls a technical gesture: "I call technique an action which is *effective* and *traditional* (and you will see that in this it is no different from a magical, religious or symbolic action). It has to be *effective* and *traditional*."⁸ The efficiency of a technique thus is inseparable from its mode of transmission, especially "oral transmission".⁹ In this text, Mauss connects body techniques with cultural identity and transmission, but generally speaking, any technique is interconnected with the

6 See the making of the piece *Platinum Core*, designed by Emeline Lavocat, *ibid.*, TC 00:02:20–00:03:10.

7 The notion of effectiveness, in this sense, is to be distinguished from that of utility: a desired effect may be beautiful like any artistic or playful effect (for example, making multiple ricochets on the water) without being necessarily useful.

8 Marcel Mauss, "Techniques of the Body," trans. from the French by Ben Brewster, in: *Economy and Society* 1 (2), 1973 [1936], p. 75.

9 *Ibid.*

behavior of others – of those who transmitted it, but also those to whom it is transmitted. As such, it evolves gradually from one generation to another and even from one person to another, as a mix of articulate and inarticulate knowledge, as described by Michael Polanyi in his 1952 lecture “Skill and Connoisseurship”:

124

“An art which cannot be specified in detail cannot be transmitted by prescription, since no prescription for it exists. It can be passed on only by example from master to apprentice. This restricts the range of diffusion to that of personal contacts, and we find accordingly that craftsmanship tends to survive in closely circumscribed local traditions.”¹⁰

That is to say that the act of glass-blowing, like any other technique, is a matter of practice, imitation and interpretation. Motor skills are combined with unique and irreproducible ways of doing things involving high levels of control. Control over the body, the material, the equipment and, ultimately, over time. But this combination also involves a certain degree of unconsciousness, that Polanyi later defined as “tacit knowledge”,¹¹ which is very hard to quantify or systematize: “Rules of art can be useful, but they do not determine the practice of an art; they are maxims, which can serve as a guide to an art only if they can be integrated into the practical knowledge of the art. They cannot replace this knowledge.”¹² Blowing glass is no exception, especially in the specific case of interpreting the intentions of a third party – the designer – in producing the prototype.

While working on a piece designed by Eugénie de Larivière,¹³ the glassblowers took time to consider various possible ways of making it. They finally opted for a challenging glassblowing method – that of heating the material locally to take advantage of the qualities of the molten material at two different temperatures. They used a variety of tools to blow, because, if blowing molten glass inflates the bubble, it is possible to blow through a specific tool to cool the glass down at certain points, as one might cool a bowl of soup. This is a prime example of mastery of air flow and, more generally, of the craft itself. It is also a good instance of the craftsmen’s mental dexterity: not only did they apply their technical knowledge, they also came up with a new way of implementing it,

10 Michael Polanyi, “Skill and Connoisseurship,” original manuscript of his 1952 lecture at the University of Aberdeen, as published by the Polanyi Society under the title “Polanyi’s Gifford Lectures,” available at: <http://www.polanyisociety.org/Giffords/Gifford-SII-16-Skill-Connoisseurship-R-opt.pdf> (last accessed: 7.9.2020).

11 Michael Polanyi, *Personal Knowledge: Towards a Post-critical Philosophy*, London 1962, p. 90.

12 *Ibid.*, p. 52.

13 See the making of her piece Stripes in SiO₂, *Liquide Surfondue* (note 5), TC 00:04:22–00:06:10.

so that they could make a piece drawn by a young designer quite unlike anything in their everyday production.

For Marine Hunot's piece *Appointment with the Moon*, they even did something I had never seen before: "vacuuming" the glass, that is, aspirating it inside, literally, with a vacuum cleaner.¹⁴ Imagining such a technique is counter-intuitive. One may blow into a molten material at 700°C, but not suck it in! It requires not only a deep knowledge of traditional techniques, but also, as for the previous piece, a daring mind, a mode of interaction with the material that is both ruled by tradition and by what we may call the "bricological" mindset,¹⁵ that is to say, an operative mode of action that requires both technicity and guile, skill and inventiveness. It is a clever way of inventing or reinventing techniques, of solving problems, of imagining the material and its potential, of embodying the tradition and of performing, in a given context. For this piece by Hunot and for the previous one, the *maestro* and his team, together with the students who brought their ideas and sketches to them, the act of creation is a common act, a moment of co-interpretation of what this piece could and should be.

Furthermore, tradition is not envisaged as a series of customs and habits that have to be reproduced identically from generation to generation, but more as rules subject to change and interpretation. Every generation of glassblowers brings new models and new techniques, often discovered by rare individuals who not only master the craft but also practice it with curiosity through experimental processes. In 20th-century Murano glass, three or four styles emerged, introduced either by designers or architects who collaborated with glassblowers or by certain *maestros*, like Alfredo Barbini, Archimede Seguso or Luciano Vistosi.¹⁶ To remain alive, a tradition must be transmitted, certainly, but it also needs to be enriched, to adapt and develop at the behest of the crafts(wo)men and in keeping with the times. T. S. Eliot writes of the "historical sense" of a tradition, which is not obtained by "right of inheritance" but through great effort:

"[H]istorical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feel-

¹⁴ *Ibid.*, TC 00:06:26–00:08:14.

¹⁵ In reference to Thomas Golsenne's concept of "Bricology" as presented and analyzed in Thomas Golsenne/Patricia Ribault (eds.), *Essais de Bricologie. Ethnologie de l'art et du design contemporains*, Paris 2016; see especially: Thomas Golsenne, "Les chaînes opératoires artistiques," in: *ibid.*, pp. 18–31 and Patricia Ribault, "Comment faire? La technique comme pouvoir," in: *ibid.*, pp. 32–45.

¹⁶ It is interesting to note that Luciano Vistosi's business partner for about ten years was a Swiss female artist, Daniela Schönbächler.

ing that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. [...] No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead.”¹⁷

126

Tradition is thus the sum of all preceding experience and open to all those that come after. To uphold a tradition brings with it a dual responsibility, with respect, on the one hand, to the past inherited, and, on the other, to the living tradition. It is not enough to simply absorb a tradition without ever looking at it anew. It has to be revised (or at least be ‘revisable’), questioned, shaken up, overhauled, even. Such reinterpretation of a tradition, these changes in transmission, the introduction of an innovation or improvement by a new generation of craftspeople, all demand a measure of modesty. T. S. Eliot refers to this as a “process of depersonalization”: “What happens is a continual surrender of [the artist, *p.r.*] as he is at the moment to something which is more valuable.”¹⁸ Dating to 1919, this observation referred to the poetry, literature and art of Eliot’s time, but it can be applied timelessly to any domain of production.

Alchemy

Blowing glass is thus not only about insufflating air into a malleable material following a set of rules. It is a mode of relation to the past, to the models of tradition and also to the nature of that very material, to its qualities and its properties, in a constant race against gravity. It necessitates finding the right rhythm between the operator’s body and the projected outcome of his or her gesture, as well as one’s own ‘blow’, which can also be something like a signature. One 20th-century *maestro* known as Caramèa was very famous on Murano for being able of blowing glasses so thin that they would make the same sound as a plastic cup when tapped on. Furthermore, blowing bubbles through a pipe into a thick, molten material (also known as a “supercooled liquid”) means that certain shapes are impossible to produce. Thus, flat surfaces or sharp angles cannot be obtained straight out of the furnace. Blown glass

17 T. S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent” [1919], in: T. S. Eliot, *The Sacred Wood and Major Early Essays*, New York 1998, p. 28.

18 *Ibid.*, p. 30.

forms are more likely characterized by ‘soft’ shapes because, even if they are blown into a cubic mold, the material is not liquid, but a kind of paste, which doesn’t crystallize or melt enough to fill the corners perfectly. In order to obtain flat surfaces or sharp angles, the pieces need to be flattened or carved in the cold shop once it has cooled down, using grinding volcanic powder.

In the realm of material imagination, as described by Bachelard in the five books he wrote about air, water, earth and fire, blowing glass refers mostly to two elements: air and fire. Hence, glassblowers share an aura of mystery and demiurgic power with blacksmiths. But they also used to be seen as alchemists, who change a base material into a precious one, by transmuting it with chemistry and fire, using bellows and furnaces. For Bachelard, though, breathing is most and foremost indistinguishable from the wind, and he presents us with a visualization of the “cosmic nature of breathing” by comparing breathing exercises in Indian thought with the movement of air around and within ourselves:

“Only by experiencing the similarities of the wind and breath within ourselves are we able really to prepare for the health-giving synthesis of breathing exercises. An evaluation of the enlargement of the thoracic cavity is just an outer indication of a superficial exercise program which denies its eminently salutary effect on the life of the unconscious. The cosmic nature of breathing is the normal basis for the most lasting unconscious valorizations. A being has everything to gain by continuing to participate in cosmic forces.”¹⁹

Breathing as a cosmic act that entangles the craft and the crafts-(wo)man with something that is universal and all-encompassing is precisely what through history has informed a multitude of creative practices. These need not to be associated with the dominant concept of the male, god-like artist breathing life into his work. As my second case study shows, the sacred act of breathing may also be associated with a traditionally female practice.

Blowing as Magic

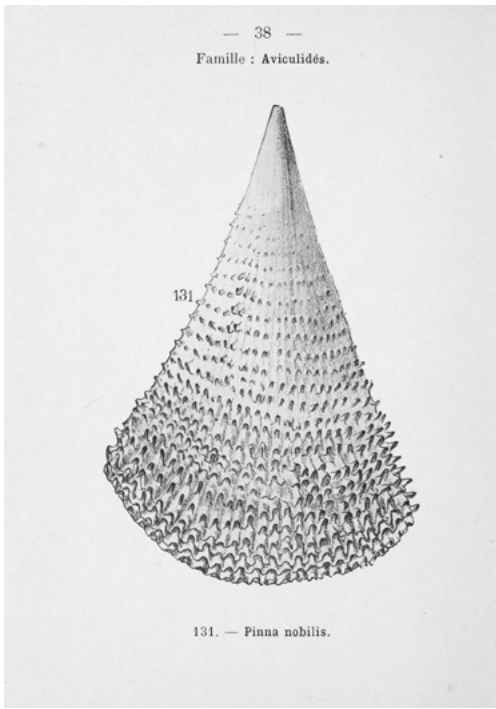
On another small island, off the coast of Sardinia this time, lives one of the last sea-silk weavers in the world, Chiara Vigo. The tradition dates

¹⁹ Bachelard 1988 (note 2), p. 237.

back to antiquity and consists in harvesting, thinning, weaving and embroidering a small quantity of very fine and tear-resistant fibers that form at the foot of a large Mediterranean bivalve mollusk, *Pinna nobilis* (Fig. 3–4). As she is growing older, Vigo is determined to safeguard this practice, which, if not passed on, could be lost, and willingly reveals its secrets, notably to scientists at the University of Cagliari (Italy) and the Max-Planck-Institute for Colloids and Interfaces in Potsdam (Germany). For those who simply visit her studio, though, she tends to keep things to herself. The extraordinary properties of this biomaterial called ‘byssus’ are particularly interesting to these groups of researchers. So is the technical process capable of transforming natural fibers into a manufactured material that glitters like gold in the sun. Vigo performs more or less spectacular gestures and rituals that she qualifies as ‘magical’ and which question the ways in which knowledge is acted upon and mediated with regard to the analytical processes of science and technology.

The combination of technique and magic in which she claims to operate is particularly interesting to me, as she maintains that a magical act that only she can perform guarantees the success of the technical operation. In other words, the process of transformation is only effective if it involves acts by an insider that escape rational analysis, and which can only be transmitted according to subjective and personal criteria, such as recognition from master to student or from mother to daughter (or granddaughter). The act of blowing as she performs it is comparable in its demiurgic dimension to the innumerable metaphors of creation as narrated in various creation myths. Most of them involve a primary exhalation by an almighty god – usually thought of as male – who, through his ‘vital breath’, thought or word performs the first act of Creation. As such, the act of blowing gives form too, but to something of a different nature from a technical process such as glassblowing. In fact, it does not *shape* matter at all – it animates it, giving it a certain autonomy through the inner movement of life itself.

The transformation process from inanimate to animate (or from animate to inanimate and back to animate again, since the material comes from a living animal) takes place in several steps: Vigo snorkels at certain times of the year where the shells *Pinna nobilis* anchor and removes their ‘beard’ without killing them. She then desalinates the fibers by immersing them in freshwater for twenty-five days. After dry-



129



Fig. 3: 1913 illustration of a *Pinna nobilis*

Fig. 4: Raw byssus from *Pinna nobilis*, before treatment



Fig. 5: Chiara Vigo blowing and singing in a jar containing byssus as it is being treated to become sea silk

ing them, she roughly cleans them with a carding brush to remove most of the sediment, then separates each thread from the mass of raw byssus. Then she twists the silk by hand around a small wooden spindle, while singing in Sardinian and Hebrew. When the fibers form a long thread, she takes a jar of yellowish liquid from the shelf. “Now we’re going to enter a magical kingdom,” she says, dropping the thread into a concoction of lemon, lavender or cedar and three different types of seaweed.²⁰ Bowing over the jar, she emits a high-pitch tone in one long breath (sometimes two) that she then modulates from high to low. In fact, she doesn’t actually blow, but she *exhales* while producing a very impressive guttural sound, which, according to her, constitutes the very act of transformation (Fig. 5). Finally, she pulls the thread out of the jar after a few seconds, smoothing it in her mouth and between her fingers. These few moments are enough to make the thread elastic. Proudly displaying the strand, she shows how it has changed from rigid to flexible, and how it shines in the sunlight.

Her position is that the technique alone would not work without the magic and that science cannot discover the ultimate secret of this technique that has been passed on in her family for five hundred years because it depends on this fundamental magical/sacred act, which *complements* the technical process. This is an interesting situation, because *a priori* it is contradictory: while offering its manufacturing secrets to science, giving the recipes for its decoctions and demonstrating its *modus operandi*, she claims that science cannot discover the ultimate secret of her ancestral technique (she would be the last in a line of thirty generations of sea-silk weavers, having learned the craft herself from her grandmother), because it is based on a fundamental magical – or sacred – act, intrinsically linked to her person and auxiliary to the technical process. But by confronting technical gestures and magical rituals with scientific methods, she also takes a risk of losing the prestige of the magician that all craftsmen and craftswomen jealously protected in the past, and of dissolving the sacred part of her work in the rational analyses of scientists, even though, to this day, they have not penetrated all the secrets of her art. What we see here is a variant of the ‘lazy’ craft that Mauss and Henri Hubert describe in *A General Theory of Magic*: Vigo is adamant that it is her magic that makes the

20 The magical act of blowing can be watched here: <https://journals.openedition.org/imagesrevues/7074?file=1>, as part of a more developed article about Vigo’s art (of which some of these reflections are part of): Patricia Ribault, “Chiara Vigo ou la maîtrise de soie,” in: *Images Re-vues* 7, 2019, available at: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/7055> (last accessed: 7.9.2020).

thread elastic (a process science explains as due to the mechanical action of the liquid) and that gives it its golden color (a more complex phenomenon that has yet to be fully elucidated).

“Magic works in the same way as our techniques, crafts, medicine, chemistry, industry, etc. Magic is essentially the art of doing things, and magicians have always taken advantage of their know-how, their dexterity, their manual skill. [...] [W]e could say that it is still a very simple craft. All efforts are successfully replacing reality by images [...]”²¹

132

They also note that both Magic and Technique tend to the same concrete ends. “Magic is the domain of pure production, *ex nihilo*; with words and gestures, it does what techniques achieve with labour.”²² And Vigo does exactly that: she complements her labor with songs, rituals and grand gestures, which are supposed to be as effective as technical gestures, but held in secret by occult forces. Like any good magician, she uses natural principles to justify the magic.

In his study of blacksmiths and alchemists, Eliade retraces the stages of a mythology of “know-how” and notes that the possession of the secret of manufacturing bestows considerable creative power on those who shape objects:

“To ‘make’ something is to know the magic formula that will allow it to be ‘invented’ or ‘made to appear’ spontaneously. The craftsman is therefore a connoisseur of secrets, a magician – and all crafts involve an initiation and are transmitted through an occult tradition. The one who makes effective things is the one who knows, who knows the secrets of making them.”²³

It is orality that governs manual skills, the secrets of manufacture and the transmission of knowledge which ensures its survival. Craft traditions are transmitted by practical example rather than by discourse. The craft ‘comes in’ by doing more than by saying, observing and imitating more than by learning precepts. “*Devi rubbare con l’occhio*”, the Venetian glassblowers I worked with used to say. There is no need to explain with words, you have to “steal with your eyes”, it is the only way to learn. The material is not oral, it is visual and tactile. The initiation

21 Marcel Mauss/Henri Hubert, *A General Theory of Magic*, London/New York 2001 [fr 1902], p. 175.

22 *Ibid.*

23 Mircéa Eliade, *The Forge and the Crucible: The Origins and Structure of Alchemy*, trans. from the French by Stephen Corrin, Chicago 1978, pp. 101f.

is ‘occult’ for the uninitiated who literally cannot see, but it consists of a demonstration through gestures and the rites that accompany them. It is a secret of the body that is transmitted out of sight, firstly to preserve manufacturing secrets from the competition, but also to conserve an aura of mystery around the know-how, in the image of the magician’s knowledge. And what better gesture than an inconspicuous one such as blowing could do that?

Vigo creates narratives around her art by telling stories which are embodied in her gestures – particularly in her blowing ritual – and constitutes a rich imaginary world made of images, impressions, materials and symbols which are literally *grafted* onto the technical process. Such production is *enchanted* and constitutes a reservoir for a material imagination as Gaston Bachelard describes it in the introduction to *Water and Dreams*:

“The graft seems to be a concept essential for understanding human psychology. In my opinion it is the human stamp, the specifying mark of the human imagination. In my view, mankind imagining is the transcendent aspect of *natura naturans*. It is the graft which can truly provide the material imagination with an exuberance of forms, which can transmit the richness and density of matter to formal imagination. It forces the seedling to bloom, and gives substance to the flower. All metaphors aside, there must be a union of dream-producing and idea-forming activities for the creation of a poetic work. Art is grafted nature.”²⁴

Therefore, the level of the graft *is* the level of *rêverie*, before the idea, and before the form of the idea. A *rêverie* is the realm of images which have no sense yet, no order, the realm of desire that blooms in contact with matter. When it comes to breathing and blowing, the mode of animating things is close to what the Stoics called *Pneuma* – a force that structures matter, a mix of air and fire, and, ultimately, a breath of life.²⁵

24 Gaston Bachelard, *Water and Dreams. An Essay on the Imagination of Matter*, trans. from the French by Edith R. Farrell, Dallas 1983, p. 10.

25 For a general introduction to conceptions of *Pneuma*, see Barbara Baert, *Pneuma and the Visual Medium in the Middle Ages and Early Modernity. Essays on Wind, Ruach, Incarnation, Odour, Stains, Movement, Kairos, Web and Silence*, Leuven/Paris/Bristol 2016.

The author acknowledges the support of the Cluster of Excellence *Matters of Activity. Image Space Material* funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation) under Germany’s Excellence Strategy – EXC 2025 – 390648296.

Impulses from Charlotte Selver's Sensory Awareness in the Work of Lenore Tawney

"I learned to feel the ground below my feet, and to pay attention to each breath, and to every sensation,"¹ noted the American fiber artist Lenore Tawney about the changes in her perception of herself and her body brought about by the Sensory Awareness work of Charlotte Selver. Around 1959, a development from figurative to abstract motifs made itself ever more evident in Tawney's artistic production as the result of an experimental application of her employed weaving techniques that increasingly integrated space in an installative manner. This culminated around 1961/62 with her use of the gauze technique in the "Woven Forms" she would show at her eponymous 1963 exhibition (Fig. 1) where the three-dimensionality of the textiles as well as distinct contrasts between invisible and transparent sections in the fabrics were exposed. The weavings were made at Coenties Slip on the tip of Lower Manhattan where Tawney's studio neighbors were Jack Youngerman, Robert Indiana, Agnes Martin and Ellsworth Kelly. The latter characterized Tawney's large-format textile pieces that hung freely in the space as pioneering works for the evolution of installation art and the dealings with space and material in the art of the nineteen sixties.²

Afraid of going blind, Tawney began attending workshops and individual sessions with Selver in the late nineteen fifties.³ After 1959, and even more so around 1962, it is increasingly apparent that Tawney's experiences with Sensory Awareness flowed into her weavings, especially as she allowed a moment of letting something happen within the otherwise highly systematized specifications of the weaving process. In a letter to Selver, she wrote: "This is what I meant last spring when

1 Lenore Tawney, "Autobiography of a Cloud," p. 16, transcript, Lenore G. Tawney Foundation (hereafter cited as LGTF).

2 The author's interview with Ann Wilson, who likewise lived at Coenties Slip, in Taos, 24.3.2012.

3 In an unpublished German-English interview in which Selver is looking through her diaries with her co-worker Stefan Laeng, she notes: "I was there for Lenore Tawney, [who was afraid of going blind. She did go blind when she was older but ... she could still see the tiniest of threads.]" The German passage in the original text is translated in [...], Selver-Archiv Stefan Laeng (hereafter cited as SASL).



Fig. 1: Installation of work by Lenore Tawney in the "Woven Forms" exhibition at the Museum of Contemporary Crafts (now Museum of Arts and Design), New York, 1963

I wrote you – Life is more important than work (my work) and out of life comes the work. Before, I had been saying – my life is my work. It seems very important to me – this realization [...]. The breathing sessions I found a most profound experience.”⁴ In my opinion, the forms discernible in these new works made during and after her first large solo exhibition at the Staten Island Museum in 1961 – about which the art critic Eleanor Munro wrote in 1979 that “she launched herself into the production of images of a wholly new order”⁵ – were concretely inspired by the changes in her perception of her body and her Self. Not only the stimulating incentives that the exhibition gave Tawney – which Munro references – led to the new anthropomorphic woven forms from 1962 but also – according to my thesis – that Tawney’s experience with Selver’s work with the body provided new strong stimuli. Of importance in this process is especially the sensitization for the sensual perception beyond conventional subjectivation and the concentration on the breathing in keeping with the body theory on which this method is founded.

Tawney met Selver in 1959 and began an intensive phase of working with her: “Finally, I was going four days a week. It was a wonderful experience. I went for years; and I went with them to Monhegan. I went every summer, for the whole summer.”⁶ This period of concentrated practice has astonishingly gone largely unnoticed in the literature on Tawney. Only mentioned in a biographical context until now,⁷ the following analysis will explore this aspect in greater detail, namely that the changed perception of the body and world as well as the sensitization for her own breathing had a fundamental impact on Tawney’s work as an artist. Accordingly, an access to the interpretation of her works will be identified in precisely this perception of the body. The objective is to demonstrate that the Sensory Awareness exercises not only had an impact on her work as regards motif but also as an epistemological form and method to the extent that they operate on a level of perception where rational, cognitive perspectives no longer dominate over other manners of experience but rather on which various forms of subjectivity

4 Tawney, cited from “Excerpts from Letters to Charlotte Selver from Lenore Tawney 1959–1964 x 5/6/03,” transcript, LGTF.

5 Eleanor Munro, *Originals. American Women Artists*, New York 2000 [1979], p. 329.

6 Tawney in an interview with Mary Alice Roche in Tawney’s New York studio, 17.7.1990, in SASL, pp. 1–7, here: p. 3. Selver also visited Tawney in her studio. – On the dating: Glen Adamson mentions that Tawney took part in Selver’s workshops on Mohegan Island in Maine together with her friend from the nineteen sixties and seventies, the fiber artist Ted Hallman; he dates the piece “at least as early as

1964.” See Glen Adamson, “Seeker. 1970 to 1980,” in: *Lenore Tawney. Mirror of the Universe*, exh. cat. John Michael Kohler Arts Center, Sheboygan, Wisconsin, Chicago/London 2020, pp. 176–195, here: p. 179. Aside from a joint 1960 trip to Honolulu mentioned in Selver’s diary and her comments on it in Stefan Laeng’s interview with her, Tawney’s letters to Selver document their acquaintanceship after 1959, which the artist again confirmed in the 1990 interview with Roche (note 6), p. 1.

7 Adamson 2020 (note 6), p. 179.

become tangible in their sensual dimension. This sensual and physical affixation through Sensory Awareness unites with concepts from Amerindian and East Asiatic cultures received by Tawney at that time. I understand these different knowledge formations not to be in competition with each other⁸ but rather as reinforcing each other, as an “as well as.”⁹

Sensory Awareness

138

The German-Jewish physical and behavioral educator Charlotte Selver fled Nazi Germany for the United States in 1938. It was there that she developed the Sensory Awareness method, for which the perception of one's own breath is of fundamental significance. The exercises drew from concepts and practices that Selver learned from the physical education teacher Elsa Gindler in Berlin during the nineteen twenties; her work would form the foundation for Selver's own approach. Further influence was provided by the musician and researcher in the field of human learning and creativity Heinrich Jacoby, a teacher in the Bauhaus circle she met in Hellerau.¹⁰ For him, it was of crucial importance for “humankind's general observation and communication skills” that a sense for “letting things arise” and “letting things happen” be enabled instead of active, haphazard action.¹¹ These are likewise impulses that Selver adopted as core elements in her work with breathing.¹² Emphasis is placed here on the fact that her approach is not oriented on concrete goals. Instead, as she writes: “Since we do not seek a verbal or in any way definitive answer, this is a study without a certifiable achievement and without end. Its only interest is the essential interest in living processes themselves.”¹³

The psychologist Fritz Perls was one of her pupils in the nineteen forties and carried out intensive studies with her; he would later employ numerous elements of their work in his Gestalt therapy. Selver also met Erich Fromm in 1944, whose support probably enabled her to offer classes at the New School of Social Research. Fromm made use of her approaches in his 1956 social-psychological book *The Art of Loving*.¹⁴

8 See Boaventura de Sousa Santos, *The End of the Cognitive Empire. The Coming of Age of Epistemologies of the South*, Durham 2018.

9 See Mona Schieren, Agnes Martin. *Transkulturelle Übersetzung*, Munich 2016, p. 383 and Zairong Xiang, “Transdualism. Toward a Materio-Discursive Embodiment,” in: *Transgender Studies Quarterly* 5 (3), August 2018, pp. 425–442, available at: DOI 10.1215/23289252-6900795 (last accessed: 28.9.2020): Instead of a “below either/or logic” (p. 426) I examine rather an “either [...] and” (p. 428) constellation.

10 See Charlotte Selver, “Vorwort (Ein Wort von Charlotte Selver),” in: Charles V. W. Brooks (ed.), *Erleben durch die Sinne. Sensory Awareness (=Innovative Psychotherapie und Humanwissenschaften 7)*, German trans. by Charlotte Selver, ed. Hilarion Petzold, Paderborn 1979, p. 9. (Selver's preface is not printed in the English version.)

11 Trans. from Brooks 1979 (note 10), p. 217.

12 For an extensive bibliography, see *ibid.*, p. 219.

13 See Charles V. W. Brooks, *Sensory Awareness. The Rediscovery of Experiencing through Workshops with Charlotte Selver*, New York 31986, pp. 19f.

14 Erich Fromm, *The Art of Loving*, New York 1956, p. 113.

In 1956 at the latest, Selver met the philosopher and Orientalist Alan Watts, who exclaimed about her method while working with her, “But this is living Zen.”¹⁵

In her text “On Breathing,” Selver emphasizes the unintentional exploration of breathing.¹⁶ She is not concerned with a breathing technique like the Vedantic Pranayama, for example, in which breathing is to be especially trained or controlled. She comprehends breathing instead as the key to self-perception “as it represents our most regular and intimate relationship to our environment; and its uninhibited functioning involves more of our flexibility and musculature than any other organismic activity.”¹⁷ In moments of hesitancy, Selver writes, one should perceive one’s own breath and not breathe – but also not hold one’s breath – until finally the impulse to breath arises “by itself”:

“The response in breathing, if we are not holding it back or are not too uninterested or habitual inside so that it can’t happen, will constantly allow the necessary supply of energy for what we are doing. We don’t have to say, ‘Breathe!’ For heaven’s sake, forget that! It comes by itself, spontaneously – *if we allow it*. Therefore, it is the allowing – the possibility of becoming more permissive – that we want to explore.”¹⁸

Numerous biographical moments can be identified that can be associated with the innovations in Tawney’s working method. These include the move to New York, where she lived and worked on the tip of Lower Manhattan, her dealings with the artistic stimulus at Coenties Slip as well as with philosophical writings, Amerindian weaving and the learning of new weaving techniques.¹⁹ The effects that the impulses from Selver’s practice of corporeal affixation and of “allowing” (also) had on her artistic work probably strengthened Tawney’s resolve to take new and innovative paths with these newly learned techniques.²⁰ While artistic processes are in any case often less a process of planned, cognitively guided actions than rather letting something come about with the aid of chance, weaving, with its systematic procedures such as the organization of warp and weft requires a high degree of planning involving

15 Alan Watts, cited from Brooks 1986 (note 13), p. 232.

16 Charlotte Selver, “On Breathing” (1971), cited from Charlotte Selver, *Collected Writings Volume I: Sensory Awareness and Our Attitude Toward Life* (=Sensory Awareness Foundation, *Bulletin* 151 (1)), Mill Valley, California 1999, pp. 42–45, here: p. 42.

17 Brooks 1986 (note 13), p. 238.

18 Selver 1999 (note 16), p. 43.

19 In 1946/47, Tawney studied sculpture with Alexander Archipenko and László Moholy-Nagy at the Institute of Design in Chicago and became acquainted with weaving under Marli Ehrman. Only later, however, in 1954, would

she discover this as her medium. She continued exploring weaving on trips to South America and studied in 1954 with the Finnish weaver Martta Taipale at the Penland School of Crafts. She began working in a motival-figurative manner here, the works themselves were essentially two-dimensional in nature. In 1961, she learned the gauze technique from Lili Blumenau.

20 Looking back in 1965, she also alluded to these changes in her working method in a letter to her art dealer Marna Johnson; see Tawney to Johnson, 15.4.1965, LGTF.

the body in the work in a special way to the extent that the structure of the textile designed in advance directly affects the motoric incorporation of the body and consequently of breathing as well.

Woven Breathing Bodies

One noticeable aspect of the innovative woven sculptures from 1961/62 like *The Bride* (Fig. 2), *The Queen* or *The King*²¹ that were shown at the 1963 "Woven Forms" exhibition (see Fig. 1) as well as several further works such as *The Fountain of Word and Water* (1963) (see Fig. 3) is the fact that they all feature elliptical openings in the central part of the textile. Tawney says about these works: "It's an inner, interior landscape that I'm doing, metaphors for interior states."²² Accordingly, if one reads the titles as allusions to human figures, the upper third of each piece corresponds to the chest. Some of the figures have very large elliptical recesses whose structures can be associated with the rib cage or the heart and stomach area, respectively. The outer contour in the upper sections of these hangings is made with the aid of a procedure developed by Tawney²³ that enables curved weaving edges, each one wider while narrowing towards the bottom into a 'waist' or a 'diaphragm,' only to then transition into a wider section – perhaps a 'pelvis'? – that in turn is woven differently and finally narrows minimally again at the bottom,²⁴ or widens again at this point, respectively, in the case of *The King*.²⁵ In her piece *The Bride*, the area around the rib cage is structured by means of a few slits; as to the rest, warp and weft form a firm thick textile.²⁶ At the height of the heart or solar plexus, fine feathers have been integrated into the central slit-like opening. Tawney herself associates the frequent use of feathers in some of her other woven forms as well with breathing as it is understood in Amerindian traditions: "To an Indian, the downy white feather is very close to life itself. 'The

21 At Tawney's request, her friend Agnes Martin gave the titles to these pieces for a 1962/63 exhibition and explicitly selected gender-specific designations referencing the human form. It can be assumed that she chose the titles based on conversations with Tawney. In any case, she kept these titles and later even selected new ones from the corresponding word fields for long narrow woven forms.

22 Tawney on *Dark River*, cited from Ann Wilson, "Lenore Tawney. Reflections on a State of Being," 15 numbered manuscript pages with unnumbered appendix, LGTF, unpagged.

23 She made use of "a special reed, so that I could make them go out and in," Tawney, cited from Jean d'Autilia, *Lenore Tawney. A Personal World*, exh. cat. Brookfield Craft Center, Brookfield 1978, unpagged.

24 The titles of the works more or less demand to be considered from a gender-specific perspective. Tawney's view of the gender aspect might also have been influenced by Jungian archetypes. An analysis of this dimension would lead us too far afield and must remain a topic for future consideration.

25 As opposed to the woven forms with female titles, *The King I*, designated a male figure by means of Agnes Martin's title, assumes a broad stance and there are only a few connections between the black and white sections of the textile.

26 See Florica Zaharia, "Technical Analysis: The Bride," exh. cat. Chicago/London 2020 (note 6), p. 170.



Fig. 2: Lenore Tawney, *The Bride*, linen, 1962, 350 x 33 cm



Fig. 3: Lenore Tawney, *The Fountain* (also known as *The Fountain of Word and Water*), linen, 1963, 411 x 7 x 15 cm

feather is the pictorial representation of the breath' and 'breath is the symbol of life.'²⁷

Textile Fabric – Body Tissue

In keeping with the analogy to body tissue suggested by Tawney's "interior landscapes,"²⁸ a connection can be established to the warp as the foundation of the weaving process that must exhibit a certain tension. The weft, on the other hand, is threaded through the warp, forming concentrations and loopings, for example, thus creating the diverse textures of the fabric. This can be translated to anatomically hard and soft parts of the body, respectively, that are moreover held tight or slackened through tension and contraction and can openly form a resonance with the impulses of their surroundings. The different woven fabrics are connected to each other like fasciae, while it is the middle, mostly elliptical opening of the central section that constitutes the woven forms, as is particularly evident in her piece *The Innocent* from 1962.²⁹

In the context of the "belly" at the center of the body for which Brooks makes use of the Japanese concept of *hara*, Selver speaks in workshops about long closed "tissues" that "awaken" and become activated by breathing: "And now, through the gentle workings of breathing, it may be that we sense back and belly changing together. [...] We begin to experience ourselves as a single organism, where everywhere are needs and everywhere faculties, where numberless interconnections permit adjustments as the needs are felt"³⁰ Accordingly, the central middle opening of *The Fountain of Word and Water* (1963), from which loose ends of threads 'gush', can be seen as the source of *hara* (Fig. 3).

Breath, however, extends beyond the mere affixation of tissue as it subverts the Western differentiation of physiological and psychological processes, the assumed division of which in any case Selver believes to be of "cultural origins without any biological validity."³¹ Breath connects environment and organism in the metabolism, and it is precisely this reciprocal entanglement of the organism with its constituting and affixing environment that is visualized by Peruvian gauze weaving.³²

27 Tawney, cited from Jean d'Autilia 1978 (note 23), unpagged.

28 Tawney, cited from Wilson (note 22), unpagged.

29 It is visible on the right side of the exhibition view (Fig. 1).

30 Brooks 1986 (note 13), p. 53.

31 Trans. from Brooks 1979 (note 10), pp. 17f.; see also Rolf Elberfeld, "Ästhetik des Atems," in: *Studi di estetica*, anno XLVI 5 (1), 2018, pp. 181–193, here: p. 182.

32 The weaving process Tawney learned from Blumenau works with loopings of individual groups of warp threads among themselves and through the weft threads so that warp and weft are not only linked in pairs but loop each other reciprocally, thus making it possible to form different connections and open areas.

Work in Progress: Weaving and Breathing

Tawney describes the genesis of the woven forms as a process of breathing in and breathing out: “Those woven forms were inspirational. They came out of that desire to make things reach up – also out and up. They went out and it was like breathing in, and they came in at the top like breathing out. I would always think of them as inspiration and aspiration.”³³ These artworks can consequentially be read as visual protocols of body perceptions woven by Tawney in the process of breathing in and out. The interpretation of the artifacts as maps of physical and emotional processes that closely tie the act of breathing to artistic formation can moreover be associated with conceptions of textiles in Amerindian contexts. As I have discussed elsewhere, Tawney made an intense study of East Asiatic and Amerindian ontologies, traveled to Mexico, North Africa, the Levant, Hawaii, Bolivia and Peru where she learned about local weaving techniques.³⁴ Her method of appropriation can be comprehended as a kind of dialectical primitivism³⁵ and as a contribution to a critical modernism discourse³⁶ that not only provides for rational modes of knowledge but also admits artisanal knowledge and the corresponding practices of epistemic authority.³⁷

A photograph taken in her Beekman Street studio shows the artist amidst her woven forms that appear like a forest of beings and which were produced in resonance with her surroundings.³⁸ “They came into being while I did them,”³⁹ recalls Tawney, wherein an animistic relationship to her works is evident that draws on Western metaphors, for example of breathing life into, as well as from Amerindian concepts. Tawney’s dealings with the breathing body are not only manifest in the configuration of her figures. As opposed to her working method before her experiences with Sensory Awareness, her work turned into a process comparable with *écriture automatique*. The textiles were produced in a short and intense creative period between January and June 1962, about which

33 Tawney, cited from Jean d’Autilia 1978 (note 23), unpagued.

34 See Mona Schieren, “Every Moment Is a Moment of Learning,” Lenore Tawney. New Bauhaus and Amerindian Impulses,” in: *Bauhaus Imaginista Journal*, 2018, available at: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2623/every-moment-is-a-moment-of-learning> (last accessed: 31.8.2020).

35 See Joyce S. Cheng, “Primitivisms,” in: *Neolithic Childhood. Art in a False Present*, ca. 1930, exh. cat. Haus der Kulturen der Welt Berlin, Zurich/Berlin 2018, pp. 185–186.

36 Mona Schieren, “Transcultural Entanglements. Lenore Tawneys Fiber Art,” in: Burcu Dogramaci (ed.), *Textile Modernism*, Cologne/Vienna 2019, pp. 411–424.

37 See De Sousa Santos 2019 (note 8), p. 43.

38 Tawney also names in this context the place where these works were produced as central: “These were done in the loft of South Street, a noble space. The interior width,

length, height, the river had an atmosphere which disseminated over the work.” Tawney, cited from Wilson (note 22), unpagued. For a critical examination of the photographs of Tawney in her studios and a consideration of the mythologized studio space, see Mona Schieren, “Raumkunst denken – Lenore Tawneys fiber art,” in: Katharina Eck et al. (eds.), *Wohn/Raum/Denken. Politiken des Häuslichen in Kunst, Architektur und visueller Kultur*, Bielefeld 2021, pp. 83–101.

39 Tawney, cited from Munro 2000 (note 5), p. 330. T’ai Smith describes the “woven forms” as “ghostlike.” See T’ai Smith, “Lenore Tawney. Asymmetries,” in: *Lenore Tawney. Wholly Unlooked For*, exh. cat. Maryland Institute College of Art, Baltimore/University of the Arts, Philadelphia, Baltimore 2013, pp. 25–32, here: p. 25.

she writes: "I did all that work in six months, working all the time, January until June. [...] They just poured out like a fountain or a river."⁴⁰ She notes in her account that she did not have a preconceived plan when making these works; she solely drew the warp and then proceeded to weave intuitively: "[T]here was some kind of knowledge here in my center, and in my fingers, of proportions and everything else."⁴¹

144

This testifies to her experimental employment of the weaving apparatus during which the impulses of the weaver and her spontaneous breathing shape the rhythm of the process. This stands in stark contrast to the conventional weaving methods that are subject to a preplanned structure and led to the invention of mechanical, punch-card operated devices like the Jacquard loom in conjunction with industrialization and automatization.⁴² When working with such devices, the weaver is only required to exert him- or herself physically; the body's breathing, by contrast, is completely subjected to the loom's predetermined mechanical rhythm. It is remarkable to note in this context that when Tawney became acquainted with the automated Jacquard weaving process in 1964, she did not see the artistic potential in the fabric or the technique but in the spatial arrangement of the "tie-up"⁴³ of the thread strands. She found her new means of expression – again in close connection with her experience of Sensory Awareness – in the medium of drawing.

Drawings since Monhegan, Summer 1964

"These drawings on graph paper were done while I was studying a particular loom technique – on the Jacquard. I did them after coming back from Monhegan."⁴⁴ They reveal in turn a connection to intense physical experiences Tawney achieved through the breathing practice – the workshop participants were known to the inhabitants of Monhegan Island as "the Breathers." One of the drawings is even titled "The Great Breath" (Fig. 4). The described experiments involving sensitizing oneself for one's own breath, thus making the connections within the organism tangible and flexible, can be related to the fine linear structures of the ink drawing on graph paper that are conducted through a so-called "funnel," as Tawney designated it.⁴⁵ The coming and going of one's breath, led through the funnel of diaphragm and alternately expanding outwards can also be seen in the predominately red and

40 Tawney, cited from Munro 2000 (note 5), p. 330.

41 *Ibid.*

42 See fundamentally Birgit Schneider, *Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei*, Zurich/Berlin 2007.

43 See Warren Seelig, "Thinking Lenore Tawney," in: exh. cat. Baltimore 2013 (note 39), p. 22.

44 Tawney, cited from Roche 1990 (note 6), p. 6.

45 Tawney, cited from Jean d'Autilia 1978 (note 23), unpagged.

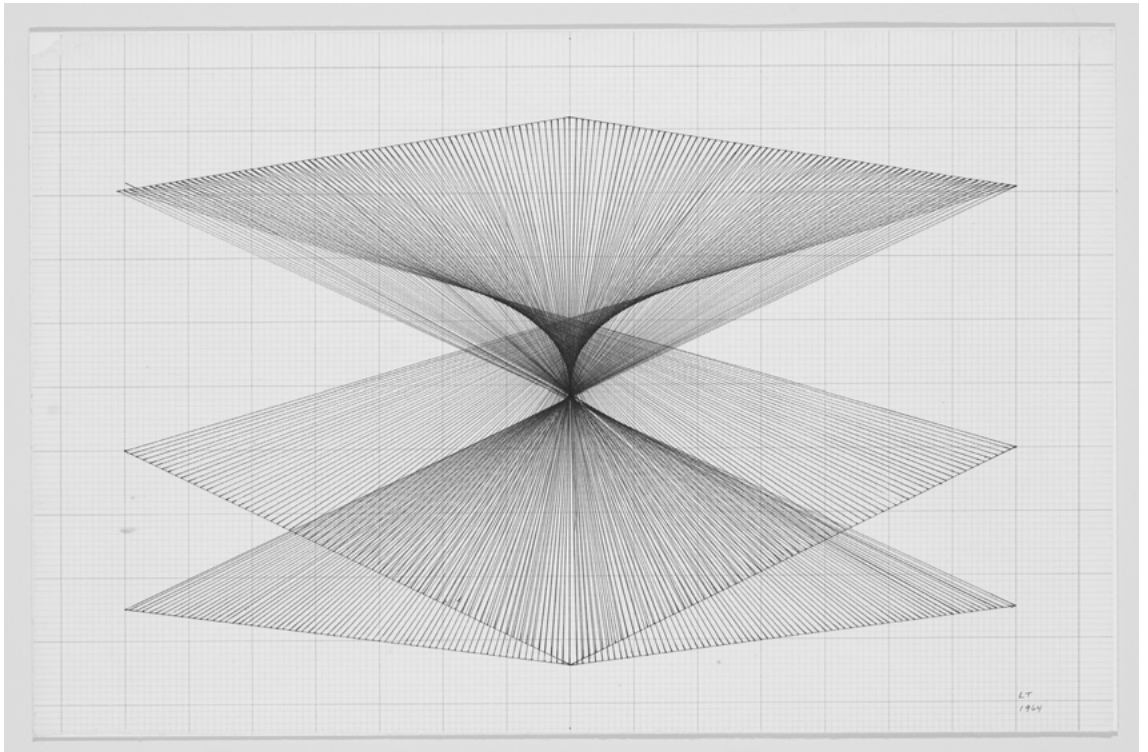


Fig. 4: Lenore Tawney, *The Great Breath*, India ink on graph paper, 1964, 28 x 43 cm

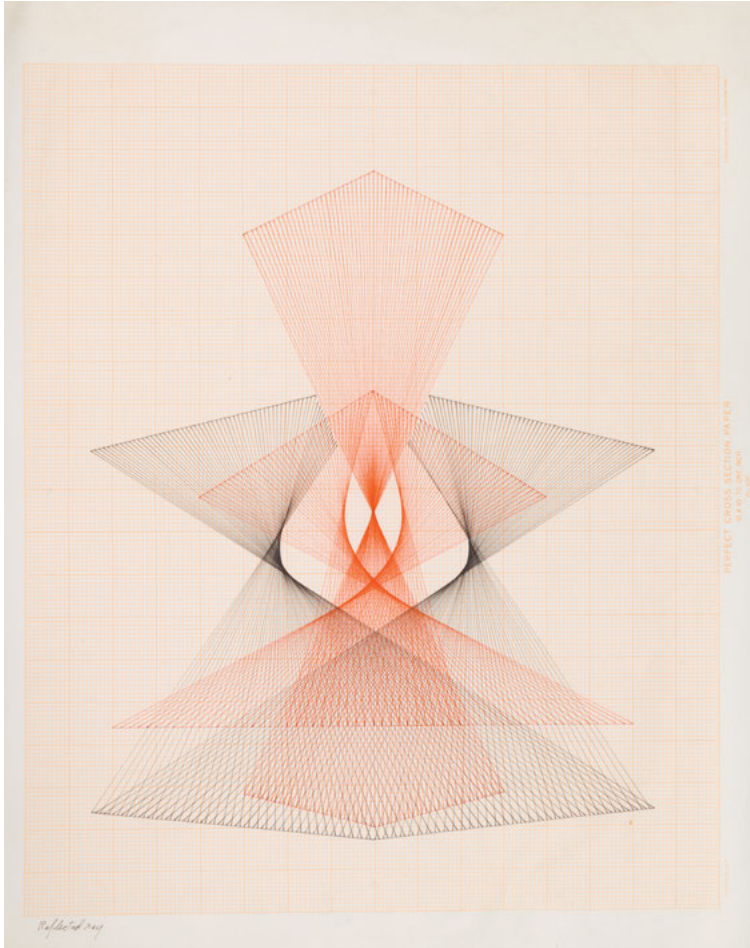


Fig. 5: Lenore Tawney, *Reflected Ray*, India ink on graph paper, 1964, 58 x 46 cm

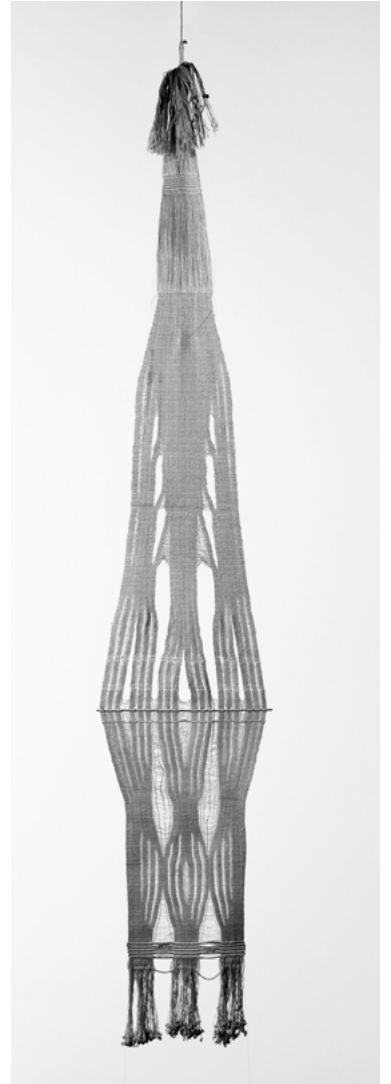


Fig. 6: Lenore Tawney, *Breath of Earth*, linen, 1964, 104 x 18 cm

black 1964 drawing *Reflected Ray* (Fig. 5) from the same series. Fine layers of lines form a figure resembling the human body, symmetrical as far as possible from right to left, albeit not from top to bottom, and producing a shimmering moiré effect. The vertically arranged figuration recalls a human rib cage and pelvis area that successively expands through the breathing process; it stands, however, on a broad base against the backdrop of a linear triangle that widens towards the bottom – a further reminiscence of Selver’s teachings to the extent that along with breathing, she named gravitation as the elementary force impacting the human being. The multilayered drawings are able to illustrate this pulsating breathing that even set the funnels in motion. The red lineal structures recall the flowing *hara* energy of the center of the body mentioned by Brooks that make the body tissue perceptible.⁴⁶ That same year, 1964, Tawney produced the “woven form” with the title *Breath of Earth* (Fig. 6) in which the likewise pulsating, material-widening flows of air can be associated through the gauze weaving that widens towards the bottom through the force of gravity.

Resonance – Somatic Relationships

In a letter to Selver dated February 2, 1965, Tawney describes a now still unidentified weaving she made from black linen with white elements on the upper section for Selver’s seminar;⁴⁷ the artist wanted to bring it to Alan Watts’ (house) boat on which Selver regularly taught.⁴⁸ It can be assumed that Selver used Tawney’s woven forms as illustrative material for her workshops insofar as the trained photographer often used photos of reed landscapes, for example, to visualize the bonds between the body and its surroundings. Based on Tawney’s extensive description of the Peruvian gauze technique in which adjacent threads often loop each other multiple times, we can conjecture that she wanted to emphasize the ideas from Selver’s classes she visualized pictorially. Breathing is the process in which the interior of body exchanges with the outside world. Just as Tawney’s weavings span the space, connecting individual threads with each other by means of the gauze technique and entering into an exchange with the surroundings – through light, shadow and movement – Tawney’s woven forms as well as the later post-1977 instal-

⁴⁶ Brooks 1986 (note 13), p. 56.

⁴⁷ Letter from Tawney to Selver, 22.2.1965, LGTF.

It possibly concerns a weaving similar to *Black Woven Form (Fountain)* from 1966 which is comparable to *The Fountain* from 1963 (Fig. 3).

⁴⁸ I am grateful to Stefan Laeng for information on Selver’s teaching practice.

lative complexes of works like the *Cloud Series* in the public space resonate with their surroundings.

Conclusion

148

Tawney experienced affixation physically through her work with Selver. Unlike comparable mind-body-spirit practices at the Weimar Bauhaus, for example, she did not intend this occupation with the body and breath as a means of producing the prerequisites for achieving a “betterment” of the artistic working process.⁴⁹ The experiments serve, rather, the heightening of the perception of ‘what is’ and, like Zen, do not follow an explicit target orientation. It concerns the perception of breathing and to unlearn the learned disciplining conventions of the body, thus making it possible “that anxieties ease, inhibitions weaken.”⁵⁰ Selver turns against making corrections and messing about with the world, stating that “in our explosive exploitation, we could perhaps make things worse.” By unlearning societal and authoritarian manipulation, “we must recover our own capacity to taste for ourselves. Then we shall be able to judge also.”⁵¹ With her experimental weaving processes, Tawney defies the disciplining conventions and standardized timings predetermined by industrial weaving machines. She produces textiles and drawings that can be read as pictorial embodiments of cosmologies⁵² in which the act of breathing unites the aesthetics of production and reception.

Translated from German by Michael Wolfson.

49 On Gertrud Grunow and Johannes Itten, see Linn Burchert, “Atem- und Pulsbilder. (Bio-)Rhythmisches Arbeiten am Bild,” in: Christoph Büttner/Carolin Piotrowski (eds.), *Im Rhythmus. Entwürfe alternativer Arbeitsweisen von 1900 bis in die Gegenwart*, Paderborn 2018, pp. 59–76.

50 Brooks 1986 (note 13), p. 53.

51 *Ibid.*, p.7.

52 See in this regard Kathleen M. Ryor, “Guo Fengyi and the Embodied Cosmos,” in: *Drawing Papers 142 (=Guo Fengyi To See from a Distance)*, 14.2.2020, pp. 46–69.

Friedrich Weltzien & Anselmo Fox im Gespräch

Der Hauch einer Ahnung. Atem als formgebendes Material

149

Der folgende Text geht aus einem Dialog hervor, den der Künstler Anselmo Fox und der Kunstwissenschaftler Friedrich Weltzien über einen längeren Zeitraum hinweg miteinander geführt haben.¹ Die Frage, die im Zentrum steht und die anhand einer Reihe von Arbeiten von Anselmo Fox diskutiert wird, lautet: Inwiefern kann der Atem als formgebend betrachtet werden? Wir wollen sehen, ob der Atem als Material und bildende Kraft verstanden werden kann, als Atem, der Struktur und Ordnung hervorbringt. Diskussionsgegenstand also ist der Atem als eine Potenz des Kunstmachens.

Als Stoff ist der Atem eine aktive Substanz. Beim Einatmen handelt es sich im Vergleich zum Ausatmen um ein Gasgemisch mit ganz unterschiedlichen chemischen und physikalischen Charakteristika. Die Verhältnisse von Sauerstoff und Stickstoff differieren erheblich, Temperatur und Feuchtigkeit haben sich während des Verbleibs im Körper verändert. Insofern kann man das Material des Atems kaum von der Körperpraxis des Atmens abtrennen: Atem ist nur definierbar, solange jemand atmet. Ohne diese Tätigkeit hört der Atem auf, als Material identifizierbar zu sein.

Als eine der zentralen Bestimmungen des Lebens gehört das Atmen zu den Tätigkeiten, die in unterschiedlicher Weise von allen Lebewesen ausgeführt werden. Das gilt für Einzeller ebenso wie für hochkomplexe Wirbeltiere. So ist es auch nicht erstaunlich, dass der Atem und die Seele eine uralte begriffliche Verbindung besitzen, die sich in vielen Sprachen finden lässt. Die lateinische *anima* etwa bezeichnet beides, und auch der altindische Wortstamm *atma*, beziehungsweise

1 Während der Tagung „Atem. Gestalterische, ökologische und soziopolitische Dimensionen, 1900–Gegenwart“ fand am 11.9.2019 an der Humboldt-Universität Berlin ein Podiumsgespräch zwischen Weltzien und Fox statt. Die Diskussion über dieses Thema hatte bereits vorher begonnen und hält an. Dabei werden hier auch bislang unpublizierte Arbeiten besprochen.

das indogermanische *etmo* bedeuten ebenso den Hauch, wie den Atem oder die Seele. Die Griechen formten den Begriff zu *atmos* um, worunter sie die Luft oder auch den Dunst verstanden.²

150 Mit der Suche nach der etymologischen Bedeutung des Wortes kommt zwangsläufig auch die Stimme in das Feld der Untersuchung, denn sie wird ganz maßgeblich vom Atem getragen. Die Stimme formuliert Worte und transportiert auf diese Weise nicht nur die Kraft des Lebens, sondern auch Informationen. Das Sprechen ist modulierter Atem, wie jener auch eine Reihe von unartikulierten Geräuschen hervorbringen kann: Lachen, Schluchzen, Heulen, Seufzen, Glucksen, Rülpsen und eine unüberschaubare Anzahl mehr. Auch der Gesang oder die Blasmusik gehören in dieses reiche Formenspiel des Ausdrucks. Das Lufteinziehen, die Inspiration ist zudem eine wesentliche Voraussetzung für den Geruchssinn und betrifft insofern sämtliche olfaktorische Praktiken – etwa Gastrosophie und Kochkunst, Techniken der Parfümerie und vielerlei soziale (nicht zuletzt auch sexuell motivierte) Verhaltensweisen.

Der notwendige Wechsel des Luftaustauschs erzeugt eine rhythmische Bewegung. Damit kann das Atmen einen Takt bestimmen oder eine Zeiteinheit bemessen, es umfasst ein Volumen und bietet die Möglichkeit, Räume zu erschließen: zu eng, um Luft zu holen, oder atemberaubend groß kann ein Bereich sein. Der Atem als Material der Respiration – der abwechselnden Inspiration und Expiration – gehört zur Grundausrüstung der Metaphorik, um schöpferische Prozesse zu beschreiben. Der monotheistische Gott im jüdischen, christlichen und muslimischen Glauben verleiht durch den Atem Leben. Martin Luther hat in seiner Eindeutschung der Bibel hierfür das mundartliche Kunstwort ‚Odem‘ erfunden, das diese theologische Dimension des Atems benennt. Auch die Vorstellung der Inspiration als einer göttlichen oder daimonischen Begeisterung, dem *Enthusiasmus*, welchen Sokrates als Bedingung aller künstlerischen Kreativität setzt, nimmt das Atmen und den Atem als eine Metapher, um die schöpferische Tätigkeit der Menschen zu beschreiben.

2 Siehe die Einträge „animieren“, „Atem“, „Atmosphäre“ in: Friedrich Kluge (Hg.), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin 221989, S. 30 und S. 45.

Atemgemeinschaften

Friedrich Weltzien (FW): Lieber Anselmo, in einigen Deiner Arbeiten wird das Verhältnis von Raum und Atem thematisiert. Jedes individuelle Lebewesen muss atmen. Durch dieses Ein- und Abgasen entsteht ein Gemeinschaftsraum der Atmosphäre, der alle Erdbewohner*innen unausweichlich miteinander in einen ökologischen Zusammenhang bringt. Das transgressive Potential des Atems, der beständig die Grenze zwischen Innen und Außen durchbricht, unterstreicht die soziale Verantwortung des Einzelnen. Was ich ausatme, atmet ein anderes Wesen ein (und umgekehrt). In Zeiten massiven Klimawandels und durch Aerosole übertragener viraler Pandemien ist diese globale Abhängigkeitsgemeinschaft des Atmens verstärkt ins Bewusstsein getreten.³ Ist dieser gemeinsame Raum, der jeden einzelnen Körper einbezieht und durchdringt, ein wichtiger Gedanke für Dich, wenn Du Arbeiten wie *Die Beatmung des Beatmeten* oder *Gemeinsam den Luftballon aufblasen* (Abb. 1) entwickelst?

Anselmo Fox (AF): Die Arbeit *Gemeinsam den Luftballon aufblasen* (2020) ist, wie der Titel schon andeutet, Gemeinschaftsarbeit. Gleichmäßig über die Oberfläche verteilte Schläuche dienen als Eingänge in eine pneuartige Sphäre. Im Gegensatz zu den Sauerstoffflaschen beim Tauchen oder in der Raumfahrt ist der zwölfendige Luftballon ein CO₂-Container. Diese Enden sind keine Öffnungen für das Einblasen von Atemluft, sondern auch Ausgänge, die durch ein abgestimmtes gemeinsames Atmen dichtgehalten werden.

Dieser banale Hinweis wird dann relevant, wenn das Gemeinschaftliche dieses Unternehmens sich durch die vage, in der schlaffen Hülle sich andeutende Form mäßig oder gar nicht einlöst. Eingeblassener Atem kann ja gleichzeitig über die Atemwege eines Anderen wieder ausgetragen werden. Je nach Verhältnis von Eingeblassenen zu ausgetragenen Exhalat drückt sich die physische Teilhabe mit der Formwerdung stagnierend, zu- oder abnehmend, durch den Luftballon aus. Die Form ist allerdings mehr ein Behältnis, eine Bedingung, mit der sich Erwartungen und Selbsterfahrungen an ein Gemeinschaftsunternehmen knüpfen. Die Formwerdung ergibt sich aus dem chorischen, dem vielstimmigen Zusammenwirken ohne Stimme. Es ist ein wenig so wie die Sackpfeife eines Hirten, den ich vor Jahrzehnten gesehen

³ Auch die weltweite antirassistische Bewegung hat mit den letzten Worten des von Polizisten erdrosselten George Floyd „I can't breathe“ den Atem als soziopolitische Dimension der gemeinsamen und interdependenten Existenz zu ihrem Erkennungszeichen erhoben.



Abb. 1: Anselmo Fox, *Gemeinsam den Luftballon aufblasen*,
Bleistift auf Papier, 2020, 29,7 x 42 cm

habe: er klemmte sich das entkernte Schaf unter den Arm und beatmete er musikalisch, sichtbar durch den Anschluss des Spielrohrs, über die Schnauze.

Gemeinsam den Luftballon aufblasen animiert den laschen Pneu mit der Gegenströmung des verstoffwechselnden Ein-Atmens. So wie die Ballonaufbläser sich gruppieren, wirkt der skizzierte Gemeinschaftsakt möglicherweise missverständlich als Lebensspender. Eigentlich füllt sich die Hülle mit CO₂ und drängt die Teilhabenden bei zunehmender Ausdehnung auseinander. Die in einem regelmäßigen Netz sich über und in die Sphäre verteilenden Stützen geben bei zunehmender Prallheit die Richtung an, in welche das Gemeinschaftswerk die Gemeinschaft auseinandertreibt. Das Ausatmen wird zu einem Motiv, das dem Wortsinn nach alle und alles bewegt.

FW: Diese Gemeinschaftsarbeit bewegt tatsächlich alle, die daran teilhaben. Gleichzeitig vergiftet sie aber auch alle, indem sich doch das CO₂ im Ballon anreichert. Mir kommt dabei die Performance *Breathing in – Breathing out* von Marina Abramović und Ulay aus dem Jahr 1977 in den Sinn.⁴ Diese gewissermaßen soziale Chemie des Atmens wird in *Gemeinsam den Luftballon aufblasen* als ein Formprinzip sichtbar. In *Die Beatmung des Beatmeten* – und dem vorangegangenen Werk *Atem, komprimiert* – entsteht die Form aber auf eine andere Weise, nicht wahr?

Kaugummi, Atemtechnik und Publikumsbeteiligung

AF: In *Die Beatmung des Beatmeten* (1999–2016) ist die Ausdehnung durch die Wahl des Materials – eine Mixtur von Wachs und Harz eines türkischen Kaugummis – und durch seine Ausstellung in einer klimatisierten Vitrine als finaler Zustand begrenzt. In dieser weißlichen Masse sind die Spuren körperlicher Tätigkeit dem Wortsinn nach als formtreibende Verdrängungsarbeit durch Beißen (im Verborgenen) und Ausatmen (als Entäußerung) identifizierbar. Beide Prozesse prägen sich dynamisch und temporär in die Masse ein und verschlüsseln sie so als ephemeren Zustand einer Stofflichkeit.

Ich habe in den frühen 1990ern damit begonnen, Kaukörper abzuformen. Kaugummiblasen sind oftmals sehr anfällig. So war bereits beim Blasen der Kaugummis auf verschiedene Einflüsse zu achten. Beispielsweise musste ich die Temperaturdifferenz zwischen Körper und

⁴ Marina Abramović/Ulay, *Breathing in – Breathing out*, 19-minütige Performance (Länge des Videos: 00:11:35), Student Cultural Center in Belgrad; vgl. Dokumente des Museums moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Mumok), unter: <https://www.mumok.at/de/breathing-breathing-out> (letzter Zugriff: 2.7.2020).

Außen berücksichtigen und auch gegen den Wind blasen, um mit hohem Druck möglichst viel Material mit der Blase auszuatmen. Glücklicherweise verfüge ich als Trompetenspieler über eine Atemtechnik, die mir dieses sportliche Unternehmen ermöglichte. Zur weiteren Verarbeitung mussten die ca. zwei Faust großen Kaugummiblasen, die immer auch einen anatomisch sehr genauen Abdruck des fragmentarischen Gaumens zeigen, einen Test durchlaufen, der darin bestand, dass sie den Fall aus etwa 2 m Höhe schadlos überstehen. Mit diesem Test haben sich das Druckverhältnis zur Beschaffenheit der Membran als ausgeglichen und die Kaugummiblasen als Plastik bestätigt. Erstaunlicherweise erfüllten diesen Test viele der Kaugummiblasen, die mit der türkischen Kaumasse geblasen wurden.

Die Form wurde durch verschiedene Faktoren generiert. Entscheidend war das Verhältnis zwischen den gegensätzlichen Eigenschaften, nämlich der Komprimierung des Atems und der Dehnbarkeit der Kaumasse. Temperaturunterschiede wirkten auf den Schmelzvorgang der Kaumasse, der Atemdruck dynamisch auf die Formwerdung.

Atem, komprimiert, eine Arbeit aus dem Jahr 1999, zeigt eine solche Kaugummiblaste, die röntgenfotografisch aufgenommen wurde (Abb. 2). Deutlich lassen sich die unterschiedlichen Materialdichten der Membran als Resultat eines Ausatmens erkennen, das sich als Spur der Dringlichkeit und der zunehmenden Verdinglichung ausdrückt. Mit dem Licht expandiert das Beatmete und dehnt die Opazität der gebissenen Masse aus. Es ist eine Art Exstase der Kaumasse, die das Beatmete mit den Eigenschaften weich, prall, geprägt versieht und sich bereits als vorübergehende Form ankündigt, deren Platzen – plopp – später synästhetisch erfahrbar wird.

Das Röntgen ist ein bildgebendes Verfahren, das mit einem konventionellen Schwarz-Weiß-Film operiert. Energiereiche Wellen werden im Vakuum der Kathodenstrahlröhre erzeugt, durchdringen das darzustellende Gewebe und den Film in der Kassette, bevor sie auf dort angebrachte Folien treffen. Die energiereichen Wellen regen diese fluoreszierenden Folien⁵ an und erzeugen ein mehr oder weniger starkes Nachleuchten, das den Film belichtet.

Hohe Dichten zeichnen hell. Niedrige Dichten, wie etwa Luftkammern, werden verschattet dargestellt. So interpretiert das medizinische

5 Siehe Informationswebseite der Curagita AG, verfügbar unter: <https://www.radiologie.de/untersuchungsmethoden-im-uberblick/konventionelles-rontgen/grundlagen-und-technik> (letzter Zugriff: 15.7.2020).

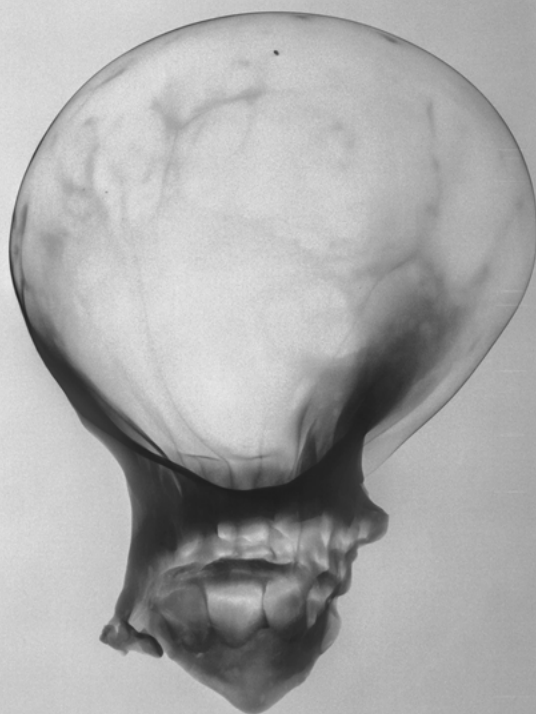


Abb. 2: Anselmo Fox, *Atem, komprimiert*, Radiografie, Silbergelatine, 1999, 17 × 24 cm

Auge die Röntgenbilder entgegen der Erfahrung des klassischen Lineamentes, das den menschlichen Körper durch verschattendes Schraffieren plastisch zur Darstellung bringt. *Atem, komprimiert* wurde mit einer sehr geringen Dosis Millisievert durchschossen. Das Beatmete stellt sich als durchgezeichnetes Gebiet und dinglich erschlossenes Material dar. Es scheint kein bildliches Leck preiszugeben. Das bestätigt die Anwesenheit einer Inspiration, auch wenn sie durch ein atemloses Bildverfahren visualisiert wurde. Das Binnenlicht weckt den Eindruck einer Petrifizierung oder pneumatischen Verknöcherung und doch scheint das Beatmete mit einem geringen Auftrieb zu schweben. Begünstigt wird dieser Eindruck durch das Raster von Linien und Kerben, die der maschinelle Transport durch die Entwicklungsstraße hinterlassen hat und dessen Laufrichtung nun die Vertikale des Bildes bestimmt.

Atem, komprimiert stellt den menschlichen Körper als leiblichen Prozess des Sich-Befindens dar. Dabei wird das Ausatmen bewusst stark durch seine Komprimierung mit der zähen Ausdehnung der Kau Masse verzögert. Dringlichkeit und Drängen vereinen sich in dem kraftvollen und doch so fragilen Prozess der Selbstbeschreibung einer sich ankündigenden Atemlosigkeit. Das Verhältnis zwischen Komprimierung und Ausdehnung charakterisiert den Schauplatz als pneumatisches, aber auch pulmologisch aufeinander wirkendes System von Atmosphäre, Stofflichkeit und Leib. Es ist nicht von ungefähr, dass sich *Atem, komprimiert* nicht nur metaphorisch dem Spannungsverhältnis von Leere und Fülle assoziiert, sondern auch Medien einsetzt, die das Vakuum wie auch die atmosphärische Bewegung faktisch nutzen.

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass das Binnenlicht das bildgebende Medium des Atems als formgebendes Material bestätigt. Betrachtet man die Blase vom Standpunkt ihrer Entstehung, ist sie ein durch den Atem ersetzter und ins Äußere ausgedehnter Abdruck der Zunge. Darauf folgt eine ganz eigenartige und verzögerte Laut- und Sprecherzeugung – das Ploppen beim Platzen der Membran. *Atem, komprimiert* war mir eine gute Vorbereitung für das Glasblasen.

Meine anfänglichen Arbeiten übersetzten den Kaugummi durch die Wahl eines Kunststoffes in eine herkömmliche Plastik. Die Entkernung der Kaugummiblase während des Atmens hat für mich ein neues Bewusstsein über die klassischen Dichotomien in der Plastik geschaffen, über Innen/Außen, Leere/Fülle usw. Der wortwörtlich zentrale wie



157

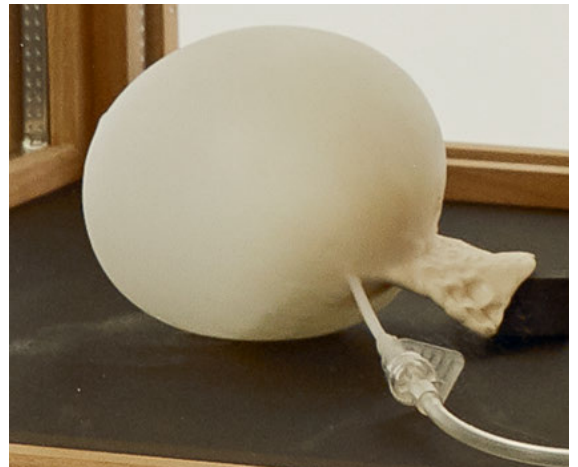


Abb. 3a: Anselmo Fox, *Die Beatmung des Beatmeten II*,
Vitrine, Kühlaggregat, Luftdruck- und Pumpsensorsystem,
Kaugummiblase, 1999–2016, 35 x 35 x 40 cm

Abb. 3b: Detail: Kaugummiblase

auch formtreibende Bestandteil der Plastik, nämlich der Atem, war einem Raumverständnis gewichen, das zwar Beständigkeit erzeugt, deren Statik allerdings Prozesse unterbricht und Grenzen zieht. Dem schließt sich auch mein Interesse für all die Materialien an, die aufgrund ihrer thermischen, also atmenden Qualität mehr und mehr von Architektur und Design wahrgenommen (und als aktiv beschrieben) werden.

Die Beatmung des Beatmeten deutet sprachlich ein Beziehungsgeflecht an, das den Handlungsvorgang – die Beatmung – kausal mit seinem Erzeugnis – dem Beatmeten – in einem Schauplatz der Selbst-Produktion kurzschließt. Offenkundig richtet sich der ausgeführte Handlungsvorgang mit seinem Erzeugten synästhetisch an ein breiteres Spektrum der Sinne, die das Beatmen als Erzeugnis, als Verdinglichung erfahrbar machen (Abb. 3a, b).

Das Erzeugte ist Ding und Bedingung zugleich. Um ein Design im herkömmlichen Sinne handelt es sich allerdings nicht, da mit dem Kaugummiblasen die Formgenerierung unentschieden bleibt und sich die Blase von den stofflichen Prozessen ihrer Umgebung weder löst noch emanzipiert. Das Beatmete ist die Spur eines Prozesses. Gernot Böhme beschreibt das Ding so, dass es nach den Eigenschaften seiner Bestimmungen gedacht wird. Danach werden Formen, Farben und Geruch als das gedacht, was das Ding von anderen unterscheidet, dieses nach Innen zu einer Einheit macht und nach Außen von anderen abgrenzt. Gernot Böhme kommt zum Schluss, dass das Ding in der Regel in seiner Verslossenheit konzipiert wird.⁶ Diese Auffassung verhilft dem Ding über die Sinne zu seiner Gegenwart, die es als Gegenstand der Rezeption bestätigt.

Das *Beatmete* schließt sich da eher an Bruno Latours Verständnis des etymologischen Ursprungs des Wortes ‚Ding‘ an, den er in keltischen Flurnamen, Versammlungsorten, Institutionen und Gemeinschaftsstrukturen des deutschen und angelsächsischen Raumes fand.⁷ Dieses kommunikative, den Austausch und die Gemeinschaft fördernde Moment findet sich auch in *Die Beatmung des Beatmeten*. Das *Beatmete* ist eine Gegenströmung zur Inspiration. Es motiviert sich nicht aus dem geniesteuerten und singularisierten Schöpfungsakt der Ausdrucksstrategien des Subjektes. Vielmehr drückt sich mit dem (Be-)Atmen der physiologische und lebenserhaltende Prozess wie auch

6 Vgl. Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Berlin 2013, S. 32.

7 Vgl. Bruno Latour/Peter Weibel (Hg.), *Making Things Public. Atmosphären der Demokratie*, Ausst.-Kat. ZKM Karlsruhe, Cambridge 2005.

die leibliche Erfahrung des Wechsels von Innen und Außen als Partizipation an der Atmosphäre und der Gemeinschaftsressource aus. So ist der formtreibende Atem in *Die Beatmung des Beatmeten* bereits in verdünnter Konzentration der Atem eines Unbekannten, vielleicht sogar eines Hundes.

Diese Überlegungen haben mich darin bestärkt, die Kaugummiblase in der Ausstellung dem Augenschein nach als Plastik zu zeigen, aber als Umwälzmaschine der Atmosphäre einzurichten. Faktisch sah das so aus, dass ich für die Kaugummiblase eine klimatisierte Umgebung in einer Holzvitrine mit Mehrfachverglasung einrichtete. Die Kaugummiblase war durch eine Injektionsnadel und einen daran anschließenden Schlauch mit dem Sensor- und Pumpsystem außerhalb der Vitrine verbunden. Minimalster Druckabfall innerhalb der Blase löste die Tätigkeit einer kleinen Pumpe aus, die Luft aus dem Ausstellungsraum in kaum wahrnehmbaren Dosen in die Kaugummiblase strömen ließ.

Die flexible Kaugummoplastik wurde damit formal verlässlich und erfüllte gleichzeitig die Rezeptionsanforderungen an eine klassische Skulptur. Dem Wortsinn nach war sie aber auch subversiv, da sie das dichotomische Verständnis für die klassische Skulptur aktiv unterließ bzw. unterströmte und die Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen Inspiration und Rezeptionsraum auflöste. Erst durch das Supportsystem wurde die Kaugummiblase ein synästhetisches Phänomen.

Die visuelle Erfahrung wird buchstäblich durch eine Lungenmaschine und die Betrachtenden selber gestützt. Das *Beatmete* wird nicht nur als Ding, sondern durch die Spiegelfunktion des Sensor-Pumpsystems auch als Subjekthaftes identifiziert und reproduziert. Mit der sicherlich etwas generösen Lesart des Wortes Subjekthaft und der damit assoziierten Bedeutung von *haften* deute ich auf das Ineinanderverwirken und die Untrennbarkeit dingontologischer und dichotomischer Verhältnisse von Subjekt und Objekt durch die dingliche Umarbeitung der Atmosphäre während des Beatmens einer (Kau-)Masse hin. Gernot Böhme schreibt in seinem Buch *Atmosphäre*:

„In der klassischen Dingontologie wird die Form eines Dinges als etwas Abgrenzendes und Einschließendes gedacht, nämlich dasjenige, was das Volumen des Dinges nach innen einschließt und nach außen abgrenzt. Die Form eines Dinges *wirkt* aber auch nach außen. Sie strahlt gewissermaßen in die Umgebung hinein, nimmt dem Raum um

das Ding seine Homogenität, erfüllt ihn mit Spannungen und Bewegungssuggestionen. Ebenso die Ausdehnung oder das Volumen eines Dinges. Es wurde in der klassischen Dingontologie als die Eigenschaft des Dinges gedacht, ein bestimmtes Raumstück einzunehmen, sozusagen zu okkupieren und dem Eindringen anderer Dinge in diesen Raum Widerstand entgegenzusetzen.“⁸

In *Die Beatmung des Beatmeten* ist die Verdrängung das Formgebende und gleichzeitig die dingliche Ausdehnung der Atmosphäre in den Raum. Dabei hat die Ausdehnung in den Raum ein Maß, das sich mit dem Sensor-Pumpsystem nach der Strapazierfähigkeit der Masse richtet. Die Masse ist also das Maß des inspirierten Dinges. Das ist zuvor durch den in die Dehnbarkeit komprimierten Atem geprüft worden.

Das Überangebot an inszenierter sinnlicher Wahrnehmung rund um die Kaugummiblase lenkt immer wieder von ihrer inszenierten Ruhe und Leere ab. Wahrscheinlich war das auch der Auslöser, den Paolo Bianchi, Mitherausgeber der Zeitschrift *Kunstforum*, dazu verleitete, die Arbeit als traurig zu empfinden.⁹ Die Erinnerung an medizinische Notfallsituationen drängt sich vielleicht wegen der eingesetzten Apparaturen auf. Jedoch bildet die Arbeit gerade nicht das lebensbedrohliche Schicksal eines Menschen ab, sondern die Partizipation am Geatmeten, der Atmosphäre.

Die Teilhabe an *Die Beatmung des Beatmeten* durchkreuzt das Konzept der Betrachtung eines Dinges. Denn sie unterbricht die Distanzerfahrung, die mit der singulären Ausstellung des *Beatmeten* in einer Bijouterie-ähnlichen Vitrine mit Doppelverglasung und mit sichtbarer Klimaanlage als überprüfbares Überwachungssystem eingerichtet wurde. Dieses Betriebssystem einer *aria condizionata* (bedingte Luft) schließt die Skulptur an eine Rezeptionsmethode an. Sowohl Atmen als auch Sehen erfahren eine Bewegungssuggestion, die in das Innere der Vitrine zum *Beatmeten* führt, dieses Mal allerdings aus der Sicht der für die Allgemeinheit praktizierbaren Zugänglichkeit mittels Durchsicht und Pumpsystem. Insofern wirken Atmen und Sehen synästhetisch aufeinander ein.

⁸ Böhme 2013 (wie Anm. 6), S. 33.

⁹ Aussage im Kontext eines Werkgesprächs 2014.

Experiment und Erkenntnis

FW: Du beziehst Dich ja auch auf historische Beispiele aus der Kunstgeschichte, wenn Du Dich mit dem Atem als formgebende Kraft beschäftigst. Ich denke, dass Deine Art, auf solche Vorbilder einzugehen, einen Einblick darauf gestattet, wie für Dich Inspiration in diesem Sinne funktioniert. Mir wird dabei sehr deutlich, dass die Inspiration sich in etwas Anderes verwandelt, in dem Moment, wo sie eingeatmet, eingesaugt und in einen neuen Kontext inkorporiert wird. Und als Inspiration dient Dir ja keineswegs nur die Skulptur.

AF: Das 17. und 18. Jahrhundert hat Wissenschaftsexperimente zum Gegenstand der Malerei gemacht. Prominente Beispiele sind *Die Seifenblase* (1733/34) von Jean Siméon Chardin¹⁰ oder *An Experiment on a Bird in the Air Pump* (1768) von Joseph Wright of Derby (Abb. 4). Dabei waren physikalische Experimente oftmals im Geiste einer neuen Pädagogik die Grundlage, Wissen durch sinnliche Ereignisse zu erfahren, den Laien zugänglich zu machen und sie teilhaben zu lassen.¹¹ Die Popularität solcher szientifischen Sensationen zeigt sich in den Darstellungen solcher Aufführungen, denen mit unterschiedlich sich äußernden Affekten beigewohnt wurde. Ein Beispiel ist Wrights Gemälde *Das Experiment mit der Luftpumpe*, in dem die Gemütszustände der um die Vakuumglocke gruppierten Augenzeuginnen und Augenzeugen geschlechtsspezifisch gruppiert – und zwar insbesondere feminisiert – sind. Die Gesichtsausdrücke sind hier im angekündigten Moment einer möglichen Wiederbelebung des am Boden der gläsernen Hemisphäre liegenden Kakadus erstarrt, besonders prägnant im zum Staunen geöffneten Mund des Jungen, im angstvollen Blick des jungen Mädchens und im abgewendeten Blicks der jungen Frau – im Gegensatz etwa zum sinnierenden oder erklärenden oder gar abgeklärten Gestus der alten Männer in der Darstellung.

Das spannungsvoll erwartete Drehen am Ventil durch den ‚Zeremonienmeister‘ einer wissenschaftlichen Darbietung steigert hier die Hoffnung auf die Reversibilität des Experimentes. Die Augenzeuginnen und Augenzeugen halten buchstäblich ihren Atem an, halten inne und treten so in eine empathische Verbindung zum kollabierten Kakadu. Der evakuationsbedingte Kollaps des Kakadus und das Innehalten der Augen-

10 Jean Siméon Chardin, *Seifenblasen*, Öl auf Leinwand, um 1733/34, 61 × 63,2 cm, Metropolitan Museum, New York.

11 Vgl. Anita Hosseini, *Die Experimentalkultur in einer Seifenblase. Das epistemische Potenzial in Chardins Malerei*, Paderborn 2017, S. 59.



Abb. 4: Wright of Derby, *An Experiment on a Bird in the Air Pump*, Öl auf Leinwand, 1768, 183 × 244 cm, National Gallery, London

zeuginnen und Augenzeugen werden gleichermaßen als die Grenzen ungleicher Beinhaltung der Luftmassen überwindend wahrgenommen.

Es ist einzig das Licht einer sauerstoffverbrennenden Kerze, welche Beschautes mit den Beschauenden in *Chiaroscuro*-Manier zusammenbringt. Über dieses Mittel inszeniert die Malerei das unsichtbare und nicht abbildbare Vakuum als Theater. Doch interessanterweise gefriert das Schauspielerische mit der Darstellung des durchgeführten Experimentes der Evakuierung und erweckt bei den Betrachtenden des Bildes den Eindruck, dass die unterschiedlichen Affekte eine pathische Übertragung der Evakuierung sind. Die Augenzeuginnen und Augenzeugen registrieren also nicht nüchtern den Tatbestand der Wirkung von einer Evakuierung, sondern reagieren vielfältig und spezifisch mit unterschiedlichen Gemütszuständen auf diesen Erkenntnisgewinn. Somit ist das anwesende Publikum Teil der ursächlich bezogenen (begründeten) Wirkung des dargestellten Experimentes.

FW: Auch hier sehe ich einen Bezug zu Deinen Arbeiten: Besucher*innen erleben Deine Installationen – sie Skulpturen zu nennen, scheint mir ein Understatement zu sein – durchaus mit einem Erkenntnisgewinn oder doch als Erweiterung und Verschiebung der eigenen Perspektive. Gerade in *Die Beatmung des Beatmeten* ist die sehr subtile, aber dabei unvermeidliche Interaktion durch die ebenso subtile wie unvermeidliche Praxis des Atmens ja ein ganz wichtiger Teil des Aufbaus, nicht wahr?

AF: Das ist gewissermaßen eine Investition in das Betriebssystem der Performance, nämlich den technischen Apparat des *Beatmeten*. Durch ihn wird aber das *Beatmete* faktisch einem System angeschlossen, das durch den erzeugten Atmosphärenaustausch die Besucher*innen atmend an ihrer Betrachtung des *Beatmeten* teilhaben lässt.¹² Insofern ist das *Beatmete* nicht nur eine Plastik, sondern dessen stete Herstellungspraxis durch Sehen und Atmen der Besucher*innen. Ich will ein Aktbewusstsein der Besucher*innen erreichen, das die Praxis des Betrachtens mit dem Ort der Herstellung zusammenführt. Sehen und Atmen verbinden sich als Handlungsvorgang durch die Teilhabe in einer Art Selbstexperiment. Dabei spielt die außer Kraft gesetzte Vergänglichkeit der Blase keine unwesentliche Rolle in der Funktion von Erkenntnis. Für die Dauer der Ausstellung sind die Besucher*innen am

12 Zu einem technisch und medial anders gelagertem Einbezug der Atmung des Publikums vgl. Gloria Suttons Beitrag in diesem Band zu Hans Haackes *Condensation Cubes*.

Erhalt der Inspiration beteiligt. Dies geschieht sowohl intentional durch Betrachten wie non-intentional durch Atmen.

Schließlich haben die Besucher*innen bemerkt, dass es sich bei *Die Beatmung des Beatmeten* nicht nur um die Rezeption der plastischen Form alleine, sondern auch um die Darstellung der Herstellung einer Praxis in der Öffentlichkeit handelt, an der sie als Augenzeug*innen eines Selbstexperimentes teilhaben. Dabei gibt es nichts zu sehen, außer eines aufwendigen, sich um die Kaugummiblase gruppierenden Technikapparates.

164

Atmende Maschinen, Kompressoren und Männlichkeit

FW: Wenn ich das mit Deiner Lesart von Wright of Derbys Darstellung des Vakuums vergleiche, stelle ich mir vor, wie Du Dir die Besucher*innen Deiner Ausstellung als das atemlose Publikum rund um den bedauernswerten Vogel denkst. Just in dieser Epoche der Aufklärung gab es ebenso wie heute eine rege Debatte um die Frage, ob das Leben mit der Sprache der Ingenieure, die Maschinen konstruieren, angemessen beschreibbar ist. Der Körper und seine Organe lassen sich in dieser Sprache als ein System von Pumpen und Schläuchen erklären. Das macht auf den Atem als Material und produktive Kraft aufmerksam. Der tatsächliche, materielle Atem lässt sich ja durchaus handfest vermessen. Ein statistisch durchschnittlicher Mensch atmet täglich 20.000 Mal und bewegt dabei etwa 12 Kubikmeter Luft. In Erregung ist es mehr, beim Schlafen weniger, aber diese Bewegung von Material durch Kompression und Unterdruck ist durchaus bemerkenswert. Die dazu notwendige Körpermotorik hat eine ganze Reihe von pneumatischen Technologien angeregt – von der Seifenblase und den Ballon über den Gummischlauch bis hin zum Luftreifen, vom Blasebalg bis zur Dampfmaschine.

Die Beatmung des Beatmeten und eine Reihe weiterer Arbeiten von Dir sind meiner Meinung nach nicht nur mit der Geschichte von Kunst und Wissenschaft verbunden. Ein Kennzeichen ist auch die fehlende Berührungsangst mit dem Alltäglichen, dem Populären, dem Unterhaltbaren, wodurch Du einen Witz – eine große Spannung – erzeugst. Die Kaugummiblase als Ausdruck tiefgreifender paradoxaler Momente der Subjektphilosophie macht das augenfällig.

Ein anderes Motiv, das Du aus dem Bereich der Werbung und des Marketing aufgegriffen hast, ist das berühmte Michelin-Männchen (der

auf den Namen Bibendum hört, was aus dem Latein als „ein zu Trinken- des“ oder „den man trinken muss“ übersetzbar wäre), eines der lang- lebigsten und populärsten Werbeträger im 20. Jahrhundert. Du hast ein Objekt gefunden, bei dem die Ingenieurskunst des Kompressors mit der bürgerlich-imperialistischen Kulturtechnik des Zigarrrauchens kurz- geschlossen wird. Was hat es damit auf sich?

AF: Das Michelin-Männchen sitzt fest im Sattel des Überdruck- kompressors in Gestalt einer Bombe (Abb. 5). Schläuche, Ventile, Messanzeige und natürlich auch die entsprechenden bewährten Indust- riematerialien wie Gusseisen und Gummi repräsentieren das Sich- Messen mit den Naturkräften. Fehlt noch das Knistern einer langsam und mit der Geste des männlichen Genusses abbrennenden Zigarre als Symbol der absoluten Kontrolle und Beherrschung über das Flüchti- ge. In dieser Industrieskulptur schwingt eine Menge Pathos und Dra- matik mit, die mich sehr amüsiert. Die Zigarre steht ja nicht nur für eine bürgerlich-imperialistische Kulturtechnik, sondern deutet auch das Explosive an. In gewisser Hinsicht ist die Zigarre auch eine Lunte, die durch das Männchen direkt in den Druckbehälter führt und die virile Reiselust eines Münchhausen auf der Kanonenkugel zündet.

Doch eigentlich reiht sich die Gestalt der Figur in die Ahnenreihe weiblicher Fruchtbarkeitsdarstellungen ein. Männlich ist die Geste ihrer Beherrschung, die sie als Kontrollfunktion durchdringt und ihr Erscheinen auf ein lippenartiges Prinzip und auf pralle Fülle reduziert. Die Fülle wird allerdings durch Kompression erzeugt und zeigt sich von außen als Hülse, also durch eine Formverlässlichkeit, die das Leben eben nicht austragen kann. Die Ambivalenz pneumatischer Phänomene als Vanitasdarstellungen in der Kunst, als funktionale Anwendung in der Industrie sowie in der Konstruktionsanalyse durch die Architektur möchte ich mit meinen Ausführungen über meine atemgetriebene Arbeit zitieren und gedanklich ausführen.

Atemspuren

FW: Mir gefallen Deine Gedanken gut, Genderformationen kurz- zuschließen. Das Pralle speist ja nicht nur eine uralte Ikonografie des Weiblichen, sondern steht als formgenerierendes Prinzip eben auch für einen phallischen Vorgang. Hat diese aufgeblasene Figur des Androgy- nen bei Dir eine konkrete Arbeit inspiriert?

AF: Das Michelin-Männchen könnte ein bisschen mein Maskottchen für die Arbeit *ausser mir* (2005) gewesen sein, die ebenfalls das Ausatmen motiviert. Allerdings manifestiert sich diese Arbeit weniger skulptural. Auch wird mit ihr keine weitere Funktion als Mehrwert artikuliert. Es sind Blasen, die mit meinem Atem gefüllt im Raum schweben und meine Verfolgung mit einem Blatt Papier auslösen, auf dem sie dann, eingefangen, platzend sich veräußern und die Spur, wie Du es in deinem Text „Mondäne Monaden“ beschrieben hast,¹³ als Sterben aufzeichnen. Das ist ein sehr flüchtiger Moment. Da die Blasen schwarz pigmentiert sind, gestalten sich die Spuren des Platzens entsprechend tonal.

Wie auch bei der Arbeit *Die Beatmung des Beatmeten* oder *Atem, komprimiert* waren die klimatischen Umstände entscheidend für die Entstehung. Natürlich habe ich mit den Inhaltsstoffen der Farbemulsion experimentiert. Voraussetzung war aber immer, dass die Differenz der Körper- und Außentemperatur weder zu groß noch zu klein war. Erst dadurch konnte der Atem sich in die Blase als treibende Kraft der Pigmente in der Blasenmembran einschließen. Denn die unterschiedlichen Temperaturen lösten aus energetischer Sicht einen Prozess der Angleichung des wärmeren Atems innerhalb der Blase mit der kälteren Umgebung aus. Dies hatte zur Folge, dass die schwarzen Pigmente in Strömen durch die Verwirbelung des Atems in der Tusche schwammen. Sie bildeten die Spur einer energetischen Angleichung der äußeren und inneren Luftmasse zu Gunsten eines progressiven Formerhaltes. Im Platzen zerlegte sich die Blase in fleckenartige Kontinente auf dem Papier, die die Ströme in kartografische Aufzeichnungen globaler Prozesse verwandelte (siehe dazu die folgende Bilderreihe: Abb. 6–8).

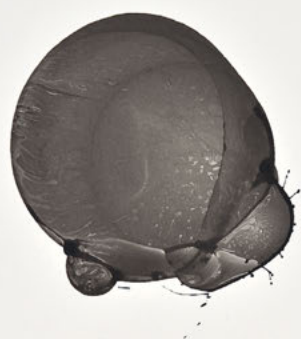
Doch eigentlich ist der Rückschluss, dass die Binnenzeichnung der Spuren Aufschluss über das Innere gibt, zu sehr von einer dichotomischen Struktur geprägt, wonach die Blase nach innen das Volumen einschließt und sich nach außen durch die Form abgrenzt und einen Teil des Raumes okkupiert. Die Strömung und deren pigmentierter Verlauf resultieren aus der liquiden Beschaffenheit der Membran, die durch minimale klimatische Differenzen zwischen Innen und Außen in Bewegung versetzt werden. Diese Bewegung wiederum verteilt die Pigmente im ständigen Bestreben nach Balance global und verhindert so, dass

13 Friedrich Weltzien, „Mondäne Monaden. Oder: die Inspiration der Expiration. Zu Anselmo Fox: Außer mir“, in: anselmofox.eu, 2017, verfügbar unter: http://anselmofox.eu/wp-content/uploads/2017/pdf/weltzien_f_monadaene_monaden.pdf (letzter Zugriff: 14.6.2020).



Abb. 5: Michelin-Luftkompressor,
1920, ca. 25,5 x 30,5 cm







sie sich in ihrer Schwerkraft nach unten orientieren und dem baldigen Platzen der Blase Vorschub leisten.

In gewisser Hinsicht dehne ich das Medium bis an die Grenze seines stofflichen Zusammenhalts. Ich strapaziere es dem Wortsinn nach. Das Ergebnis ist, dass ich einen Prozess in Gang setze, der das Ausatmen als Verflüchtigung im Ganzen präadaptiert. Sein Aufzeichnen beschränkt sich also nicht nur auf die Spuren, die vom Papier als Moment der Veräußerung aufgenommen werden. Sie vergegenwärtigen das Aktuelle des Ausatmens mit dem Strömen der Pigmente.

172

Die Membran ist eine Art Film im materiellen und narrativen Sinne. Auch wenn sie, wie bei *ausser mir*, mit ihrer transparenten Erscheinung hinter der Schwärze unscheinbar wird, mobilisiert der Film doch das in ihr eingeschlossene Pigment und beschreibt das Zusammentreffen von Atem und Atmosphäre als globale Strömungsbewegung. Sie liquidiert die schwarzen Pigmente regelrecht. Insofern verbindet dieser Film im Sinne von Josef Albers *Actual Facts*¹⁴ nicht nur das zeichnende Trägermaterial, sondern auch die Mobilisierung des Motivischen mit dem Bildgeschichten transportierenden Zelluloid. Allerdings mit dem Unterschied, dass das Filmformat ‚Blase‘ keine Bilder außerhalb seiner selbst als Geschichte vor- oder darstellt, sondern das Ausatmen zum Schauplatz der eigenen Medialität wird.

Glasbläserei

FW: In Deiner Arbeit *in limbo* spielt der Atem eine ebenso große Rolle, führt aber zu einer vollkommen anderen Form in einem ganz anderen Material. Welchen Zusammenhang siehst Du denn hier?

AF: Es handelt sich um eine 11-teilige Arbeit mit unterschiedlich großen Glasblasen (Abb. 9 und 10). Sie haben einen Durchmesser, der zwischen ca. 50 und 90 cm liegt und deren in- wie auswändige Oberfläche eine mehr oder weniger starke Prägung durch die Form eines menschlichen Schädels trägt. Jede Blase ist durch die scharfe Bruchkante eines Loches geöffnet, dessen innerer Durchmesser identisch mit dem des Blasrohrs des Glasbläfers ist. Nebst diesem Abdruck und den Schädeleinprägungen im Glasmantel wird häufig übersehen, dass die Blase beim Eintreten in das glühende Glas die zusehends heißer werdende und somit sich ausdehnende Inspiration die honigzähe Glaswicklung

14 Vgl. Josef Albers, „One Plus One Equals Three and More: Factual Facts and Actual Facts“, in: ders. (Hg.): *Search versus Re-Search*, Hartford 1969, S. 17–23.

um das Blasrohr füllt und drängt, also: dynamisch den Atem abformt.¹⁵ Das kann man vor allem dann feststellen, wenn das Physische nicht durch das Einblasen in das Design eines formbestimmenden und extra dafür gedrechselten Gefäßes aus Eichen- oder Buchenholz oder auch Graphit geregelt wird.

Man sieht den erkalteten Glasblasen ihre genuine Struktur an. Je nachdem, wie stark sich der Schädel als Widerstand in das atmende Drängen eingepägt hat, deutet er sich als flüchtiges Selbstbild mit dem Wechselspiel von Spiegelungen durch Vertiefungen und Rundungen einer veränderten Oberfläche an. Mit dem Spiel des Betrachtungsstandortes verändern sich die Lichtbrechungen und modellieren die vorübergehenden Erscheinungen von Höhlungen und Vorsprüngen eines menschlichen Schädels durch wechselnde Schattierungen. Unwillkürlich ist man an den Spiegel erinnert, der bis zum Ende des 19. Jahrhunderts für die Identifizierung des Zeitpunktes beim Eintritt des Todes vor die Atemöffnungen des leblosen Menschen gehalten wurde. Das Ausbleiben der Trübung und dem damit verbundenen Kondensat auf der Oberfläche des narzisstischen Spiegelmediums lieferte den Beweis für die Abwesenheit des Lebens. Bezeichnend ist hier, dass das Glas als Spiegel zumindest visuell einseitig undurchdringlich gemacht wurde und so zurück auf den eigentlichen Körper und dessen Selbstbezeugung durch Kondensieren verweisen konnte. Glas ist ein optisches Material. Es hat uns fremden Welten nähergebracht, Wissen erschlossen und in ihre Dimensionen hinab- und hinaufsteigen lassen, ohne die uns evolutiv bescheinigte Wanderlust zu bemühen. Durch die ideale Reinheit seiner Transparenz und den optimalen Schliff hat das Glas als Material in selbstverleugnender Manier unsere Vorstellung des Makro- und Mikrokosmos reichlich mit Bildern gefüllt und uns gleichzeitig die Mühsal des atemgesteuerten, in die entlegensten und unwirtlichsten Gegenden beförderten Pioniergeistes abgenommen und durch eine atemlose bildgenerierende Technologie ersetzt.

Die Einprägung des Schädels ist Folge eines Prozesses, den man als paradox beschreiben kann. Der Atem findet nicht Eingang in des Schädels anatomische Gänge, sondern treibt die Glashaut gestaltbildend über ihren physischen Widerstand in Gestalt seiner eingesetzten Form. Dieser unvollendete Prozess kann auch als unvollendete Vanitas-

¹⁵ Zur Formgebung in der Glasbläserei vgl. den Beitrag von *Patricia Ribault* in diesem Band.



Abb. 9 und 10: Anselmo Fox, *in limbo*, 11-teilige Serie,
Atem, Glas, Basaltsand, 2013–16, Ø 50–90 cm

darstellung gesehen werden. Schaut man sich das scharfkantige Einblasloch an, drängt sich auch auf, von einem abgebrochenen und entlüftenden Akt zu sprechen, der das Motiv des Schindens medial verkehrt, und so im erzeugten Vis-à-Vis von Atem und Schädel die plastische Grundlage eines ephemeren Spiels vergegenwärtigt.

Saugen und Blasen

FW: Ein wesentliches Motiv in einigen Deiner Werke ist der Atem als Druck, als treibende Kraft. Dabei schiebt manchmal der Hauch das Material der Tinte vor sich her, wie der Wind das Segelschiff, etwa bei *Flecken ausdünnen* (2010–heute) – manchmal ist es das Saugen und Pumpen, das ganz spezifische Spuren erzeugt, etwa bei *Ich sauge mir die Bilder aus den Fingern* (2011) und manchmal trägt der Atem das potentielle Bild als Blase mit sich, bis im Zerschellen dann die Struktur auf dem Büttenpapier liegen bleibt, etwa bei *ausser mir*. Ist dabei eine theologische Lesart mit im Spiel – der Atem ist verantwortlich für die Lebendigkeit des Kunstwerks? Oder ist es eigentlich unerheblich, ob der Luftdruck aus der Lunge eines Menschen kommt? Wären eine Pumpe oder ein Kompressor genauso funktional?

AF: Ja, Saugen und Blasen sind zwei motivtreibende Kräfte in meinen Arbeiten. Dabei leite ich die Theologie des Odems als Geist der Lebendigkeit vielleicht auf ihre biophysikalischen Bedingungen um. In *Ich sauge mir die Bilder aus den Fingern* greife ich auf die Technologie der Sauger zurück, welche vielgestaltig die Berührung der Dinge artikuliert. Die Sauger werden weltumspannend für automatische Produktionsstraßen in unterschiedlichsten Sparten entwickelt. Dabei müssen sie in erster Linie das Heben, Greifen, Anfassen der Dinge durch die menschliche Hand ersetzen. Die Einsatzgebiete sind sehr divers. So greifen und verschieben die einen Sauger beispielsweise Karosserien, großflächige Gläser und Fertigwände. Andere sortieren tropische Früchte, Süßwaren, Tüten, Eier oder auch Lebewesen auf Laufbändern. Die sogenannten *Cups* werden aus unterschiedlichsten Kunststoffen hergestellt, deren Formen den Berechnungen seines Rückspringfaktors und den geforderten hydraulischen Kraftverhältnissen folgen.

Diese gigantische Industrie, welche immer nur auf das eine Moment fokussiert, nämlich die Regulierung der maschinellen Berührung eines Dinges durch das Zusammenwirken von Material, Form und Luftdruck, haben mich fasziniert. Dabei geht es mir nicht nur um die mehr oder



Abb. 11: Anselmo Fox, *Ich sauge mir die Bilder aus den Fingern I*,
Lithografie, 5-teilige Serie, 2011, ca. 50 x 70 cm

weniger geschalten und profilierten *Cups*, sondern auch um die krakenhaften Unterdruckströme, welche die Räume mit Schläuchen und Ventilen geräuschvoll durchziehen. So wie die Fachsprache den Sauger nach seiner Eigenschaft des Aufnehmens als *Cup* benennt (im Deutschen entsprechend Saugnapf), setzt mein Interesse bei seiner bedingten Evakuierung ein. Bedingt aus dem Grunde, da die Evakuierung nur dann erfolgreich eintritt, wenn die Beschaffenheit des Saugers die Berührung mit dem gewünschten Arbeitsgang der Verschiebung (Dislokation) abschließen kann. Dabei bildet der Sauger alle die Eigenschaften des Dinges ab, die ihn synästhetisch beschreiben. So weist der eine Sauger die leichte, temperierte und fragile Glätte für die Praline und der andere die polierte, irisierende, schnittige aber auch weitaus sperrigere Oberflächenkonstruktion einer Porsche-Karosserie als seine funktionale Bestimmung im Dingkosmos aus.

Die Lithografieserie *Ich sauge mir die Bilder aus den Fingern* ist jedenfalls, inspiriert durch solche Industrieprozesse, Folge eines Handlungsverlaufes, den man als misslungen beschreiben kann (Abb. 11). Eine auf dem Lithografiestein ausgeschüttete Tuschlache wird mit einem Saugnapf angesaugt. Das erzeugte Vakuum verspricht schon allein durch den Körpertonus des Akteurs, dass der Stein gehoben werden soll. Doch keiner der ein- bzw. angesetzten Kappen bezieht sich durch sein Konzept identisch auf die Bedingungen. Das Vakuum löst sich und das Scheitern eines Handlungsvorganges erzeugt den Fleck mit einer implosiven Dynamik, die sich an den Spuren der Tusche ablesen lässt. Es entstehen Spritzer, Geißeln und Schmierzeichnungen. Die Opazität des Fleckes dünnt sich an dieser Stelle aus und zeigt tonale Abstufungen, die räumlich wie auch plastisch wirken und die durch ihre Figurationen suggestiv blüten- oder augenähnliche Zugänge des Fleckes versinnbildlichen. Es sind also die Strapaze und das Strapazierte, die uns den Fleck eröffnen und ihn mit der Erfahrung des Atmosphärischen füllen.

FW: Da begegnen sich gewissermaßen Automation und Lebendigkeit, wie das in Deinem Œuvre immer wieder feststellbar ist. Das Künstlerische und das Gewachsene, das Gewollte und das sich Ereignende ist eine Kombination, die mir in Deiner Arbeit häufig begegnet. Die Arbeit mit den Schnecken etwa beruft sich auch auf den für die Atmung zwingenden Zusammenhang zwischen der Fähigkeit, einen Druckunter-



Abb. 12: Anselmo Fox, *Afrikanische Riesenlandschnecke kriecht am Glas*, Fotografie, 2017, 30 x 20 cm



Abb. 13: Anselmo Fox, *Anatomie eines Kriechgangs*
(*Schnecken Spuren afrikanischer Riesenlandschnecken*),
Vorder- und Rückseite, Lithografien, 2017, 122 x 71 cm

schied zu erzeugen und dem Effekt, auf diese Weise gestaltend wirksam zu sein.

AF: Ja, das Lebensmittel drängt schmatzend in die Leere. Bei den Schnecken gibt es verschiedene Formen der Atmung. Das Atemgas wird je nach evolutivem Stadium der Anpassung an die Umgebung über die wasserdurchlässige Haut, die Kiemen oder die Lungen aufgenommen. Dabei gibt es auch Mischformen. Die Landschnecke ist mit einem lungenartigen Blutkapillarsystem am Mantelhöhlendach ausgerüstet. Ein Schließmuskel im Eingangsbereich des Häuschens und das Heben und Senken eines zwerchfellähnlichen Bodens bestimmen die Atemfrequenz. Mit diesem Lungensystem diffundiert der aufgenommene Sauerstoff in den Blutkreislauf und befähigt die Schnecke zur Luftatmung. In *Anatomie eines Kriechganges* (2006–heute) spürt das Saugen der Schnecken gegen die Schwerkraft einen Film, den man jenseits seiner transparenten und stofflich feinen Beschaffenheit auch versucht ist, als Autorenfilm wahrzunehmen. Wie der Regisseur im Autorenfilm sämtliche künstlerische Aspekte – wie das Drehbuch oder den Schnitt – wesentlich mitbestimmt, motiviert sich die Spur der Schnecke in Entsprechung zu ihrem Aufenthalt in der Dimension, auf Texturen und im Klima. Als ich vor zehn Jahren damit begonnen hatte, Schneckenspuren zu visualisieren und die Spur als eine Art Fahrtenschreiber und Tagebuch ernst zu nehmen, hat mir Markus Pfenniger, Leiter des Institutes für Biodiversität und Klimaforschung Senckenberg, wenig Hoffnung gemacht, da es sich um indifferente Informationen handle.

Ich gebe zu, dass es sehr schwierig ist, die Spur verlässlich zu entwickeln, zumal es sich beim Schneckenschleim größtenteils um Polysaccharide, Proteine und weitere für die *Anti-Aging*-Industrie relevante Inhaltsstoffe handelt. Doch war ich immer wieder auch durch die Information angespornt, wonach die frühe Fotografie auf der Suche nach Materialien auf die fotosensible Schneckenspur gestoßen ist. Es ist ja kein Novum, dass tierische Materialien über Jahrhunderte dem Abbild zur Strahlkraft verholphen haben. Ich möchte nicht wissen, wie viele Schweineborsten und Marderhaare das Vakuum im Licht der Kerze in Wrights *Das Experiment mit der Luftpumpe* aus seiner Abstraktheit pinselten und so auch zu einer meisterlichen Darstellung des Nichtdarstellbaren und ganz nebenbei auch seines Tierversuchsopfers verhalfen.

Der Kontaktabdruck ist ein aus der Fotografie entlehnter Begriff und beschreibt die Bilder, die sich durch direktes Auflegen des Film-

streifens auf dem Fotopapier im Maßstab 1:1 belichten lassen. Der Gedanke, dass die Schnecke ihr dimensionales Verhalten an Oberflächen nicht nur bewältigt, sondern durch den Kontaktabdruck aufzeichnet und der ästhetischen Rezeption zugänglich macht, drängt sich also auf. Dramaturgisch gesprochen handelt es sich hier um ein *Road-movie*. Die motivationstreibende Bewegung ergibt sich aus dem Zusammenspiel von Vehikel und Straße, von Sohle und Untergrund. Beachtet werden muss allerdings, dass es sich zwar um einen intimen Kontakt, aber nicht um die identische Passung handelt (Abb. 12).

Stanislav Gorb von der Christian-Albrechts-Universität Kiel erforscht die Struktur-Funktions-Beziehung zwischen biologischen Oberflächen und Materialien. Er konnte mir meine Annahme, dass es sich bei der Haftung der Schnecken um einen Saugnapfeffekt und nicht um die Wirkung des Klebstoffes im Schleim handelt, bestätigen. Das hat mich beruhigt, zumal sich das Schleimtagebuch der Schnecke nicht nur als präadaptive Anpassung verstehen lässt. Der intime Kontakt, wie Gorb diese Art der Adhäsion nennt, beschreibt die lückenlose, also räumliche Entleerung zwischen der Schneckensohle und ihrem Untergrund. Gleichzeitig löst er aber auch den motivischen Prozess aus, der so Da-Sein als Kontaktabdruck in den hauchdünn sekretierten Film spurt (Abb. 13).

Atmende Technologien und Selbsttätigkeit

FW: Wenn wir versuchen, Deine Arbeitsweise, und wie sie den Atem nutzt, zusammenzufassen, dann merke ich, dass Du gerne abstrahierende und konkretisierende Richtungen gegeneinanderstellst. Einerseits ist da immer der tatsächliche Atem, der Lungenhauch, die Puste – und meist ist dies Dein eigener Atem. Andererseits sehe ich immer wieder eine Freude am Spiel mit Worten, Kontexten, mehr oder weniger verschütteten Sinnebenen und Ableitungen, die um so manche Ecke biegen. Diese Bewegung könnte man (mit ein bisschen gutem Willen) mit dem Atmen vergleichen, insofern sie eine gewisse Form der Selbsttätigkeit, eine quasi vegetative Steuerung mit sich bringt. Ist diese sozusagen selbsttätige dialektische Gegenläufigkeit des Vor und Zurück, die aber nicht im Stillstand, sondern in einer Differenzierung resultiert, ein Grundprinzip Deines künstlerischen Vorgehens?

AF: Die Auseinandersetzung mit verschiedenen traditionellen form- und bildgebenden Disziplinen der Druckausübung prägten von

Beginn meiner künstlerischen Untersuchungen nicht nur die Gestalt der Arbeiten. Sie begründeten mehr und mehr auch die Entwicklung von Selbst bezeichnenden, Selbst erzeugenden und authentifikativen Prozessen. Auch wenn ihre Schauplätze die funktionalen Abläufe eingesetzter Medien einbezogen haben, verwiesen sie reversiv und ästhetisch stets auf den eigentlichen Körper. Dabei waren die Druckverhältnisse entgegen ihrem Ruf immer weniger daran beteiligt, gestalterisches Denken der üblichen Dingontologie nach mit einem Lineamento als ‚Grenzer‘ abzubilden. Vielmehr wurden sie als pneumatisch phänomenologisches Prinzip im physikalischen Sinne erkannt und als Arbeitsweise zunehmend wirksam.

Das Pneuma in meiner Arbeit ist also nicht nur Konstruktionsprinzip, sondern auch prozessuales System der sich selbst bezeichnenden eigenen Wahrnehmung. Atemlose Bildtechnologien und Materialien werden pulmologisch animiert und bilden mittels ihrer Hüllen und Dichteunterschiede eine Spannungsbeziehung zwischen belebter und nicht belebter Natur ab. Dadurch werden die Teilhabe und der Anschluss des Subjektiven am Objekt praktiziert und die Inspiration zum Sinnbild der Durchlässigkeit von Hüllen und ihrer formtreibenden Prozesse durch Kaugummi, verseifte Emulsionen sowie Schäume ebenso sichtbar, wie bei der Entlüftung durch den Einsatz des Industriesaugers oder des von mir entworfenen und als Saugglocke eingesetzten Pantheonengewölbes für die Erzeugung von Vakuumspuren (vgl. Abb. 11).

Laut den Ausführungen des Architekten Frei Otto ist das Pneuma der Sammelbegriff der Konstruktionssysteme und -elemente aller lebenden und vieler nichtlebender Körper.¹⁶ Er beschreibt das Pneuma als in die Hülle eingeschlossene Luft, die sich unter bzw. in den textilen Dichteverhältnissen als Sphärendruck einrichtet und sich formbildend als Gestalt ausdrückt. Mit Dichteverhältnis meint er komplexe stofflich bedingte Diffusionsprozesse, die den Sphärendruck von Mikrozellen, Blasen oder anderen Phänomene der pneumatischen Kompartimente mittels der Durchlässigkeit der Membranen von selbst regelt. Diese Art der Prozesse des Selbst artikuliert die Membranen als Teil eines durchlässigen Systems, das die vermeintlich trennende Grenze zu einem Übergang des Spannungsaustausches von beispielsweise hart zu weich einrichtet. Interessant ist, dass Otto mit diesem Ansatz auch eine Poten-

16 Frei Otto, „Der Pneu als formbildendes Prinzip“, in: Werner Nachtigall/Charlotte Schönbeck (Hg.), *Technik und Natur*, Düsseldorf 1994, S. 160–174, hier: S. 161.

tialität artikuliert, die er auf die evolutive und durch Gene weitergegebene Gestaltentwicklung der Lebewesen angewendet hat. Der Atem ist insofern schon als formtreibender und konjunktiver Prozess da, bevor er als ästhetische Institution Kunst produziert.

Unterbrochener Redefluss

FW: Sehr gerne würde ich zum Abschluss auf die abstrahierende Bewegung Deiner atemgestützten Arbeitsweise zu sprechen kommen, sozusagen auf die Ahnung, die im Hauch mitschwebt. Das Material des Atems haben wir ja auch schon als Medium der Informationsübermittlung benannt. Unartikulierte und artikuliertes Atmen kann vom Schmerzensschrei bis zur Fachsprache einen höchst abstrakten Sinn transportieren. Zwischen direktem Ausdruck und voraussetzungsreicher Begrifflichkeit bietet der Atem ein stufenlos modulierbares Werkzeug der Mitteilung. Spielen diese kommunikativen Ebenen in Deinen Arbeiten eine Rolle?

AF: Es gibt Momente, in denen wir ausatmend uns mitteilen hören. Wir empfangen Reaktionen, sei es nur durch ein Echo, die wir mit all unseren mobilisierten Sinnen aufnehmen. Doch manchmal stockt nicht nur der Atem, sondern es fehlen uns auch die Worte und der Atem trägt keine artikulierten Frequenzen aus. „Ich habe ein Wort auf den Lippen“ heißt im Italienischen „ho la parola sulla punta della lingua“ („ich habe das Wort auf der Zungenspitze“). In beiden Fällen kulminiert das spannungsvoll noch zu erwartende, aber verhinderte Ereignis in der signalisierten Bereitschaft eines körperlichen Orts – der Zungenspitze oder der Lippe. Und in beiden Fällen wird das Ereignis, wie die Abstände zwischen Buchstaben oder Wörtern, in den beiden Lokalen Lippe und Zungenspitze verortet. Dabei übernehmen diese Lokale eine transitorische Funktion, die sie nicht nur als physische Grenze markieren, sondern durch Empfangen, Umsetzen und Übertragen als Schwelle leiblichen Befindens erfahrbar machen. Vielleicht ist die sprichwörtliche Differenz, die sich zwischen Lippe und Zunge auftut, durch die lautliche Selbsterfahrung des eigenen Idioms gekennzeichnet und unabhängig von jeglichen gesprochen soziokulturellen Inhalten, sofern man die Trennung überhaupt vollziehen darf.

Züngeln nach Worten (2020) greift dieses Motiv des gestörten Redeflusses auf. Dabei verkehrt das Konzept die evolutive Sprachentwicklung als ein Zusammenspiel der Voraussetzungen aus der Brust-

muskulatur für das kontrollierte und differenzierte Atmen, dem dicken und somit beweglichen Zungennerv und der erweiterten Hirnmasse, welche den Hominiden nicht nur kognitive, sondern vor allem soziale und kommunikative Fähigkeiten ermöglichten und der Direktive der Nahrungsaufnahme gleichsetzte. Somit wird das Sprechen zu etwas Bestehendem, dem durch Nachsprechen einer exotisch empfundenen Fremdsprache entsprochen werden soll. Konzeptionell als Phänomen des Äußeren gedacht, ist es dem Wortsinn nach ein geflügeltes Wort, das durch Nachsagen allmählich in den Sprechapparat aufgenommen wird.

Diese Anforderung löst gymnastische Übungen der Zunge aus, die als Echtzeitvideo eines MRT-Querschnittes (Magnetresonanztomographie) akustisch wie bildlich aufgezeichnet werden. Vorgesagt werden Worte einer Fremdsprache, die Geräuscherzeugungen wie etwa Schnalzen, Schlürfen, Schmatzen, Lecken usw. beinhalten. Vorsprechen und Nachsagen wechseln sich ab, wobei eine kontinuierliche lautliche Angleichung an die fremdsprachige Äußerung durch Wiederholung die ungeübte Zunge aus dem Geräuschraum ihrer Selbsterzeugung hebt. Das Geräusch wandelt sich zunehmend zur verständlichen Botschaft der gesprochenen Fremdsprache. Diese Sublimierung gibt aber über die ursprünglichen, lingualen Vorgänge Auskunft, die alle Sprachen während ihrer Pausen geräuschvoll verbindet.

FW: Eine gestalterische Funktion des Atems besteht darin, dass er angehalten werden kann. Die Pause, die Stille, der Bruch im Rhythmus ist, Du hast es gesagt, ein besonders starkes Ausdrucksmomentum. In diesem Sinne bedanke ich mich sehr bei Dir für diesen spannenden Dialog, der sicher mehr eröffnet als er geschlossen hat, mehr Themen angerissen, als wir erschöpfen konnten – auch wenn wir schier außer Atem durch Dein Œuvre gehetzt sind und dabei ständig versucht haben, den modulierten Atem in Typografie einzufangen. Deshalb sage ich jetzt nichts mehr.

AF: Auch ich möchte Dir meinen Dank aussprechen.

Atem, Identität, Affekt
Breath, Identity, Affect

Atemnot und schöner Atem. Der Atem als Souveränitätspolitikum bei Marcel Duchamp

Vielen seiner Zeitgenossen muss Marcel Duchamp, einer der wirkmächtigsten Künstler des 20. Jahrhunderts, in hohem Alter wie ein lebens- und zugleich kunstweiser Pensionär erschienen sein.¹ Obgleich, und dies hat die Duchamp-Forschung sehr tiefgreifend erschlossen, er bis zu seinem Lebensende recht umtrieblich gewesen ist,² hatte Duchamp (1887–1968) dennoch von sich das Bild eines Grandseigneurs, eines emeritierten Künstlers, eines vorzeitigen Ruheständlers entworfen und seine angebliche Selbstermeritierung geradezu öffentlich zelebriert.³ Immer wieder stilisierte er sich in den 1950er und 60er Jahren öffentlich als ein entschieden Untätiger – und (er)fand dafür die Selbstbezeichnung als „Atmer“ (*breather*);⁴ um seine Untätigkeit zu markieren, rekurrierte Duchamp auf den Atem, auf das Atmen und auf sich als „respirateur“.⁵

Im Herbst 1954 beispielsweise teilte Duchamp im Alter von 67 Jahren mit, er habe, statt zu arbeiten, nunmehr „die Art zu atmen ausgedehnt“.⁶ Ein gutes Jahrzehnt später erklärte der damals 78-Jährige, er lebe lieber, „atme lieber“,⁷ als dass er arbeite. Bereits im Frühjahr 1957 hatte er allgemein von Künstler*innen – damit aber auch und gerade sich selbst meinend – behauptet: „Man lebt und man weiß nicht, wie man lebt. Man stirbt einfach nicht. [...] Die Leute fragen Künstler ständig, wie sie leben. Sie brauchen nicht zu leben. Sie atmen einfach.“⁸ Und zwei Jahre später, im November 1959, teilte Duchamp mit, er ver-

1 Der vorliegende Text geht zurück auf einen Abendvortrag mit dem Titel „Der Künstler als Respirator. Marcel Duchamps Atemarbeit“, den ich am 12. September 2019 auf der Tagung *Atem. Gestalterische, ökologische und soziopolitische Dimensionen 1900–Gegenwart* an der Humboldt-Universität zu Berlin gehalten habe.

2 Siehe bspw. Stefan Banz (Hg.), *Marcel Duchamp and the Forestry Waterfall*, Zürich 2010.

3 Siehe hierzu insb. Lars Blunck, *Duchamps Readymade*, München 2017, S. 210–228.

4 Serge Stauffer (Hg.), *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*, Ostfildern-Ruit 1992, S. 85, engl.: Anonym, „Art Was a Dream“, in: *Newsweek* 9 (54), New York, 9. November 1959, S. 118–119, hier: S. 119: „breather“.

5 Stauffer 1992 (wie Anm. 4), S. 85, engl.: *Newsweek* 1959 (wie Anm. 4), S. 119.

6 Ebd., S. 47, frz.: Alain Jouffroy, „Conversations avec Marcel Duchamp“ [1961], in: ders. (Hg.), *Une Révolution du regard. A propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*, Paris 1964, S. 107–124, hier: S. 109: „J’ai élargi la manière de respirer.“

7 Pierre Cabanne, *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Köln 1972 [frz. 1967], S. 108, frz.: Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris 1967, S. 134: „J’aime mieux [...] respirer.“

8 Stauffer 1992 (wie Anm. 4), S. 64 [Übers. geänd.], engl.: Geoffrey Hellman, „Marcel Duchamp“, in: *The New Yorker*, 6. April 1957 (Fotokopie, Serge Stauffer Archiv, Staats-

bringe seine Zeit mit „Nicht-Malen“, und führte aus: „Ich glaube, man könnte sagen, ich verbringe meine Zeit mit Atmen [...]. Ich bin ein *respirateur* – ein Atmer. Ich genieße das ungeheuerlich.“⁹ Mithin gab Duchamp vor, nicht (mehr) zu arbeiten, anspruchslos zu leben, eine geradezu Bartleby'sche Untätigkeit zu pflegen und es schlichtweg beim Atmen zu belassen. Er ging sogar so weit, das Atmen als „eine Art beständige Hochstimmung“ (*une sorte d'euphorie constante*)¹⁰ auszuweisen. Vielleicht könnte man mit Jacques Rancière auch von „eine[r] ununterbrochene[n] Gegenwart“¹¹ sprechen, von einem „Glück des Nichtstuns“,¹² von einer „Empfindung des Daseins“¹³. Für Duchamp jedenfalls manifestierte sich ein solches Dasein im geradezu subliminalen Akt des Atmens: „[J]eder Atemzug“, so führte er 1966 aus, „ist ein Werk, das nirgends registriert wird, das weder visuell noch zerebral ist“.¹⁴

So gesehen wäre Atmen die Tätigkeit des Untätigen. Und tatsächlich fasste Duchamp, wie ich in meinem Buch *Duchamps Readymade*¹⁵ dargelegt habe, das Atmen sogar als eine Form künstlerischer Praxis auf. Eine Auffassung, die ganz in der Tradition einer seiner in den 1910er Jahren notierten künstlerischen Kerngedanken stand: „Kann man Werke machen, die nicht ‚Kunst‘ sind?“ (*Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas ‚d'art‘?*).¹⁶ Atmen war für Duchamp selbstredend keine ‚Kunst‘ (im Sinne von Hochkunst), wohl aber ein Werk (also das ‚Machen‘ eines Künstlers): ein Werk, das sich als unterschwellige „Atemarbeit“¹⁷ verrichtete und das man – wie beim Readymade – bloß auszuwählen brauchte, um damit etwas zu machen. Dergestalt konnte

galerie Stuttgart), S. 25–27, hier: S. 26: „You live and you don't know how you live. You just don't die. [...] People ask artists always how they live. They don't have to live. They just breathe.“

- 9 Stauffer 1992 (wie Anm. 4), S. 85, engl.: *Newsweek* 1959 (wie Anm. 4), S. 119: „not painting“, „I suppose you could say I spend my time breathing. [...] I'm a respirateur – a breather.“ Zur Funktion und Geschichte von Respiratoren siehe u.a. A. Barrington Baker, „Artificial Respiration. The History of an Idea“, in: *Medical History* 4 (15), 1971, S. 336–351; Claudia Schmitt, *Rettung und Wiederbelebung Verunglückter, 1740–1840. Mit besonderer Berücksichtigung der Atmungs- und Beatmungsgeräte sowie anderer Hilfsmittel*, Frankfurt am Main u.a. 2012; Hans Christian Niggelbrügge, *Die Geschichte der Beatmung – Analyse und Neubewertung am Beispiel der Geschichte des „Pulmotor“ Notfallbeatmungs- und Wiederbelebungsgäräts der Lübecker Drägerwerke*, Dissertation an der Universität Lübeck 2011, S. 9–108 (verfügbar unter: <http://www.zhb.uni-luebeck.de/epubs/ediss1082.pdf>, letzter Zugriff: 8.4.2020).
- 10 Cabanne 1972 [1967] (wie Anm. 7), S. 109 [Übers. geänd.], frz.: Cabanne 1967 (wie Anm. 7), S. 135. Duchamp habe den „alleralltäglichsten Vorgang des Atmens mit Bewusstsein“ gefüllt. Kornelia von Berswordt-Wallrabe, „Im Gebrauchsfluß fischen ...“, in: *Marcel*

Duchamp. Respirateur, Ausst.-Kat. Staatliches Museum Schwerin, Ostfildern 1995, S. 11–16, hier: S. 12.

- 11 Jacques Rancière, „Der Himmel des Plebejers. Paris, 1830“, in: ders. (Hg.), *Aisthesis. Vierzehn Szenen*, Wien 2013 [frz. 2011], S. 67–84, hier: S. 76.
- 12 Rancière 2013 [2011] (wie Anm. 11), S. 83.
- 13 Ebd.
- 14 Cabanne 1972 [1967] (wie Anm. 7), S. 109 [Übers. geänd.], frz.: Cabanne 1967 (wie Anm. 7), S. 135: „[C]haque seconde, chaque respiration est une œuvre qui n'est inscrite nulle part, qui n'est ni visuelle ni cérébrale.“
- 15 Blunck 2017 (wie Anm. 3), S. 243–247.
- 16 Serge Stauffer (Hg.), *Marcel Duchamp. Die Schriften. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte*, Zürich 1994 [1981], S. 125, Nr. 116, frz.: Ecke Bonk/Richard Hamilton (Hg.), *Marcel Duchamp: Notes et/and Notations*, Köln 2002, S. 21, Nr. 5.
- 17 Wolfgang Oczenski/Alois Werba/Harald Andel (Hg.), *Atmen – Atemhilfen. Atemphysiologie und Beatmungstechnik*, Berlin/Wien 2001 [1994], S. 107.

Atmen als Werk – mithin als etwas, das gemacht wird – tatsächlich, wie Duchamp sagte, „registriert“ werden, insbesondere durch den Rauch von Zigarren.¹⁸

Im Folgenden wird dargelegt, dass sich Duchamps – zugegeben: sophistisch anmutende – Haltung, die das Atmen als basale, vielleicht sogar als die basalste Form künstlerischer Praxis reklamierte, bereits früh in dessen Denken und überdies in einigen frühen künstlerischen Arbeiten nachweisen lässt. So werde ich im ersten Teil meines Beitrags darlegen, dass und wie Duchamp als junger Künstler in den 1910er Jahren seiner grundsätzlichen Lebenshaltung Ausdruck verlieh – Lebenshaltung verstanden im doppelten Wortsinn: als Existenzwahrung und als Haltung dem Leben gegenüber –, unter anderem indem er das Thema Atemluft gedankenspielerisch reflektierte. Im zweiten Teil werde ich am Beispiel seines Flakons *Belle Haleine* aus dem Jahr 1921 zeigen, dass Duchamp sich über die avancierten Kunstvorstellungen und die betriebsame Maler-Routine seiner Zeit ironisch mokierte und damit seine – eben mit der Devise des „schönen Atems“ ausgewiesene – Lebenshaltung als eine vollkommen souveräne reklamierte. Atmen war, so wird zu schließen sein, für Duchamp eine Metonymie für das souveräne Dasein.

Luftrationierung und Lebenshaltung

Es gibt zahlreiche Hinweise darauf, dass der Atem und das Atmen bereits im Frühwerk Duchamps thematisch gewesen sind. Der vielleicht eindrucklichste Beleg findet sich in einer Notiz, die in der ersten Hälfte der 1910er Jahre entstanden sein muss und die Duchamp später, 1934, in seiner sogenannten *Grünen Schachtel* publizierte (Abb. 1): „Eine Gesellschaft gründen / deren Mitglieder / die Luft bezahlen müssen, die sie atmen / (Luftzähler; Gefangennahme / und verdünnte Luft, Strafe im / Falle des Nichtzahlens / einfache Erstickung bei / Bedarf (die Luft abschneiden)“.¹⁹ Duchamp formuliert hier die groteske Idee, eines der selbstverständlichsten Allgemeingüter – nämlich die Atemluft – zu kapitalisieren, kontrolliert durch „Luftzähler“ (*compteurs d'air*). Die geradezu dystopische Idee also, eine theoretisch unendliche natürliche Ressource künstlich zu rationieren und zu kommodifizieren, mit erheblichen Sanktionen im Fall ausbleibender Bezahlung. „Strafe“ (*peine*),

¹⁸ Siehe vertiefend Blunck 2017 (wie Anm. 3), S. 243–247.

¹⁹ Stauffer 1994 [1981] (wie Anm. 16), S. 98, Nr. 97, frz.: Bonk/Hamilton 2002 (wie Anm. 16), S. 20, Nr. 101: „Établir une société dont l'individu ait à / Payer l'air qu'il respire (compteurs d'air); / emprisonnement et air raréfié, peine en / cas de non paiement simple asphyxie au besoin. (couper l'air)“.

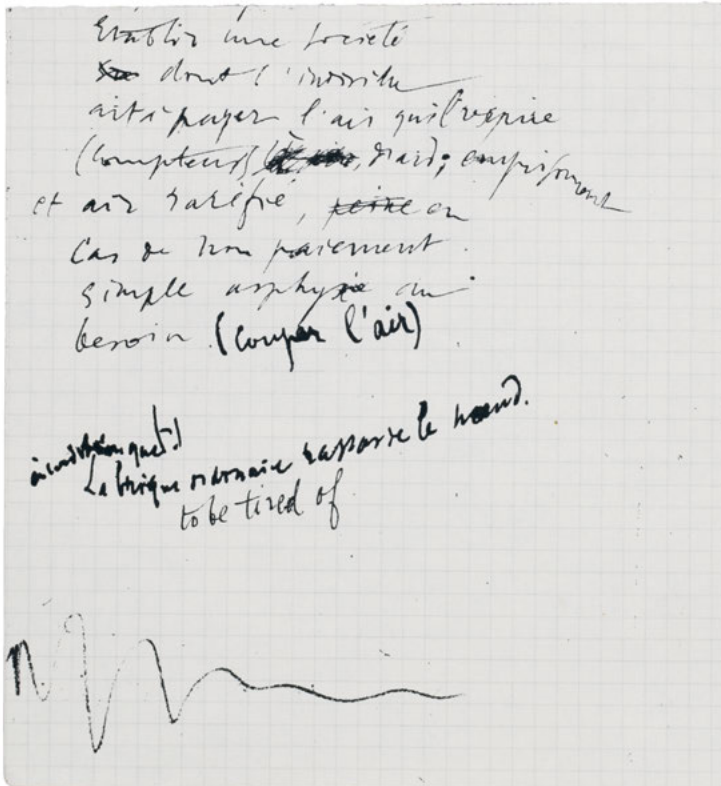


Abb. 1: Marcel Duchamp, handschriftliche Notiz, Tinte auf Papier, ca. 1912–15, 11,6 x 10,5 cm, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris, reproduziert in: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1934, 94 faksimilierte Notizen, Zeichnungen und Fotografien in Kartonschachtel, Edition in einer Auflage von 320 Exemplaren, 33,2 x 28,0 x 2,5 cm

schreibt Duchamp zunächst, streicht das Wort jedoch sogleich wieder durch und spezifiziert die drastischen Konsequenzen: Luftverdünnung und sogar „einfache Erstickung bei Bedarf“ beziehungsweise „die Luft abschneiden“ (*couper l'air*). Ohne Atemluft kein Leben: eigentlich eine Selbstverständlichkeit, in Duchamps dystopischem Szenario jedoch eine ständige Gewissheit und Bedrohung. Zwar wäre einer solchen, eigens zu gründenden *Société* vermutlich freiwillig beizutreten und dies womöglich unter Anerkenntnis ihrer restriktiven Statuten (was dem Ganzen einen noch absurderen Charakter verliehe). Doch sollte diese Freiwilligkeit nicht verkennen lassen, dass Duchamp hier – wohlge-
merkt: gedankenspielerisch – ein Regime im Sinn hat, in welchem Zugang zu und Zahlung von Atemluft über Leben und Tod entscheiden.

Man kann dieses restriktive Regime als „Souveränitätsmacht“²⁰ im Sinne Michel Foucaults bezeichnen. Denn begreift man Duchamps Gedankenspiel wörtlich und zunächst ironiefrei, so findet sich in seiner Dystopie das souveränitätspolitische „Sterben machen“, von dem Foucault später schreiben wird. Die Duchamp vorschwebende *Société* würde „auf dem Feld der Souveränität den Tod ausspielen“,²¹ wie Foucault dies für die alte souveränitätspolitische Machttechnik formuliert. Die Sanktionierung des Missbrauchs von Atemluft „macht sterben“: „einfache Erstickung bei Bedarf“ und „die Luft abschneiden“, benennt Duchamp die Sanktionen, wobei für ihn – anders als später bei Foucault – der Tod nicht Folge einer Strafe, sondern binnenlogische Konsequenz ist; es ist dies wohl der Grund, warum er „peine“ durchstrich. Duchamps Notiz ruft folglich auf, was Foucault die „Todesmacht“²² nennen wird: einen „Souverän“ (nämlich die zu gründende *Société*), der „sein Recht über das Leben“²³ ausübt, ein Recht, „sterben zu *machen* und leben zu *lassen*“.²⁴ Foucaults berühmte Formel des doppelten Dualismus von Souveränitätsmacht und „Bio-Macht“²⁵ lautet ja: „sterben *machen*“ und „leben *lassen*“ (die Souveränitätsmacht) versus „sterben *lassen*“ und „leben *machen*“²⁶ (die Biomacht).

Nun changieren allerdings – eben je nach Lesart – in Duchamps Notiz Souveränitäts- und Biomacht. Denn versteht man Duchamps Szenario nicht bloß in einem buchstäblichen, sondern zugleich in einem

20 Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main 1983 [dt. 1977] [frz. 1976], S. 138.

21 Ebd., S. 139.

22 Ebd., S. 132.

23 Ebd.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 135. „Biomacht“ als „positive ‚Lebensmacht‘“ ist laut Foucault die „Macht zum Leben“ (S. 134), die sich auf die „Durchsetzung des Lebens“ richte. Entsprechend ist von einer mit dem Begriff der Biomacht zusammenhän-

genden Biopolitik immer dann zu sprechen, wenn sich, wie Foucault sagt, „das Biologische im Politischen“ reflektiert. Biopolitik unter den Auspizien einer „Normalisierungsgesellschaft“ ziele auf das Leben „verstanden als Gesamtheit grundlegender Bedürfnisse“, auf ein „konkretes Wesen des Menschen“, auf die „Entfaltung seiner Anlagen und [auf die, l.b.] Fülle des Möglichen“. Ebd., S. 132, S. 135 und S. 138–140.

26 Ebd., S. 134.

übertragenen, eher allegorischen Sinn, so steckt darin der biopolitische Kern eines Bewusstseins dafür, dass Atemluft „leben *macht*“, ja dass Atmen bloßes Leben ist. 1976 schreibt Foucault in *Der Wille zum Wissen (La volonté de savoir)* im Anschluss an Aristoteles' Feststellung, der Mensch sei ein „Tier, das auch einer politischen Existenz fähig“²⁷ sei: „Der moderne Mensch ist ein Tier, in dessen Politik sein Leben als Lebewesen auf dem Spiel steht.“²⁸ Bereits sechs Jahrzehnte bevor Foucault dies feststellt, hatte Duchamp als junger Mann in den 1910er Jahren in seiner Notiz ein fiktives Szenario erdacht, in welchem der Mensch sein Leben *völlig unnötig* aufs Spiel setzt. Er hatte diese Groteske erdacht mit der gesellschaftspolitischen, ja fast ethischen Botschaft, dass eben dies zugleich in anderen *realen* Lebensbereichen bereits unhinterfragt geschieht – und zwar ohne dass dazu eine gegebene Notwendigkeit bestünde. Duchamp, so meine Annahme, hatte die ironische Idee einer dystopischen Gesellschaft für bezahlte Atemluft erdacht, um in einem solchen Gedankenspiel eine Einsicht allegorisch zuzuspitzen: Unter den an sich schon grotesken *realen* kapitalistischen, autoritativen „Existenzbedingungen“²⁹ ist das Leben fast vollständig kontrolliert und reguliert. Warum dann konsequenterweise nicht auch die Atemluft und damit eben das Leben selbst?³⁰

Als Dystopie einer staatlichen Souveränitätsmacht war Duchamps Szenario darauf angelegt, eine Hinterfragung des Grades *realer* biopolitischer Selbstermächtigung anzuregen. In eine solche Richtungweisend erläuterte Duchamp denn auch völlig unerwartet im Jahr 1958, gut vier Jahrzehnte nach Abfassung seiner Luftrationierungsnotiz, deren Hintergrund: Eine

27 Ebd., S. 138.

28 Ebd.

29 Ebd., S. 137.

30 Mutmaßlich drei Jahrzehnte nach Abfassen seiner Notiz sollte Duchamp erneut ein ironisch-dystopisches, geradezu illiberales Szenario entwerfen. Diesmal allerdings in Form eines Lexikoneintrags und eines dazugehörigen fiktiven Amtsformulars. Das in gegenemanzipatorischem, ordnungs- und obrigkeitsstaatlichem Duktus abgefasste Lemma „Emanzipation“ und dessen doppelseitiges Ergänzungsblatt mit dem Titel „Ein Jahr gültige Lebenserlaubnis“ in der sogenannten Da Costa-Enzyklopädie aus dem Jahr 1947 vermeldeten eine alsbald bevorstehende Einführung einer sogenannten „Lebenserlaubnis“, erklärten diese zum „endgültigen Sieg der Demokratie“ und feierten diesen *permis de vivre* als „Krönung einer langen Reihe von Bemühungen, deren Ziel darin bestand, die unveräußerlichen Rechte des Individuums zu festigen und diesem, in den strengen Grenzen seiner Verpflichtungen, eine Freiheit zu sichern, die niemand beeinträchtigen kann“. Der Preis dieser angeblichen Sicherung der Freiheit und der vermeintlichen Festigung individueller Rechte: die Begrenzung der Lebenserlaubnis auf ein Jahr, die allzeitige und will-

kürliche Widerrufbarkeit dieser Erlaubnis, eine permanente Ausweis- und Meldepflicht, die allzeit latente Bedrohung mit der Todesstrafe usw. Als angebliche Gewähr individueller Freiheit sollte diese illiberale Einführung einer Lebenserlaubnis der „Regelung der Existenz von Individuen“ dienen, welche der „Kontrolle“ des Staates unterstanden: Individuen, die allzeit mit schwersten Sanktionen rechnen mussten. Beispielsweise: „IV. [...] Jede Person, die, selbst nur auf der Durchreise, in den territorialen Grenzen eines Departments aufgegriffen wird und keine Lebenserlaubnis eben dieses Departments vorweisen kann, hat jegliche Lebenserlaubnis verwirkt. [...] VII. Jeder französische Bürger, der keine Lebenserlaubnis hat oder dessen Lebenserlaubnis nicht ordnungsgemäß ist, muss mit der Todesstrafe rechnen.“ Marcel Duchamp, „Emanzipation“/ „Ein Jahr gültige Lebenserlaubnis“ [frz. 3 Bände, 1947–1949], in: Tom Lambert/Ronald Voullié (Hg.), *Die Da Costa Enzyklopädie*, Berlin 2008, S. 20 und S. 28f.

„ideale Gesellschaft würde dem Menschen all die Dinge geben, die für das Leben notwendig sind, doch zur gegenwärtigen Zeit müssen wir Geld verdienen, um zu leben. Diesen Sachverhalt kommentierte ich, als ich den Begriff der Luftrationierung konzipierte. Dies wäre doch ein logisches Ende für die Art und Weise, wie wir jetzt die übrigen dringenden Lebensbedürfnisse rationieren. Die Äußerung über die Luftrationierung war eine *boutade* – eine scherzhafte Bemerkung –, sie enthielt aber einen Hinweis auf mehr.“³¹

Die weiteren Ausführungen Duchamps lassen erkennen, worin denn dieses ‚Mehr‘ bestand: Seiner Ansicht nach sei es gar nicht notwendig, dass ein Jeder arbeiten, dass Jede Geld verdienen und dass Alle am monetären Handel mit Gütern – mithin mit Waren – beteiligt sein müssen.³² Duchamp stellte die vermeintliche Selbstverständlichkeit der realen Tauschökonomie und der gegenwärtigen Arbeitsgesellschaft radikal in Frage.³³ Der einzige Anspruch auf Arbeit, den er gelten ließ, betraf die Atemarbeit. „Ich habe immer gedacht“, teilte er 1958 mit,

„dass eigentlich kein Bedürfnis besteht, sein Leben zu verdienen, dass wir dabei nur unsere physischen Probleme vergrößern – mehr nicht. Es wird immer Leute geben, die nicht dasitzen und nachdenken können; diese werden all das tun, was notwendig ist. Sämtliche Dinge, die der Mensch benötigt, sind verfügbar: Weizen, Wein usw. Es ist nur das Problem zu entscheiden, wie sie verteilt werden sollen.“³⁴

Ganz offenkundig war Duchamp kein Anhänger des Kapitalismus, zugleich aber distanzierte er sich explizit von kommunistischen Gesellschafts- und Wirtschaftstheorien.³⁵ Duchamp war aus einer radikal-liberalen Haltung heraus der Auffassung, dass die Menschen das Recht haben sollten, bloß zu atmen, einfach zu leben, bloß da zu sein, ohne arbeiten zu müssen, ohne etwas machen zu müssen – außer eben zu atmen. Allerdings unterstellte auch Duchamp seine Lebenshaltung einem sich in solchen Überlegungen andeutenden ökonomischen Impe-

31 Stauffer 1992 (wie Anm. 4), S. 66, engl.: Laurence Stephen Gold, „Interview with Marcel Duchamp“, 1958 (Fotokopie eines Typoskripts: Serge Stauffer Archiv, Staatsgalerie Stuttgart), S. i–xxxiii, hier: S. i: „The ideal society would give all things to man that are necessary to life, but at the present time we must earn money to live. I commented on this state of affairs when I conceived the notion of rationing air. This would be the logical end to the way we ration the other necessities of life now. The statement about rationing air was a *boutade* but it had a suggestion of more.“

32 Ebd., S. 66, engl.: ebd., S. i. Dieser Ansicht verlieh er in einem weiteren Gedankenspiel eine anschauliche Gestalt, als er 1964 die Einrichtung eines „hospice des paresseux“ vorschlug, eines Heims für Faule: „If you are lazy, and people accept you as doing nothing, you have a right to eat

and drink and have shelter and so forth. There would be a home in which you would do all this for nothing. The stipulation would be that you cannot work. If you begin to work you would be sacked immediately.“ Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp. The Afternoon Interviews*, New York 2013, S. 86f.

33 Siehe auch Tomkins 2013 (wie Anm. 32), S. 88.

34 Stauffer 1992 (wie Anm. 4), S. 66, engl.: Gold 1958 (wie Anm. 31), S. i: „I have always felt that there was no need to earn a living, that by doing so we add to our physical problems – nothing more. There will always be people who cannot sit and think; they will do all that is necessary. All things that man need are available, wheat, wine, etc. It is merely a problem of deciding how to get them distributed.“

35 Siehe Tomkins 2013 (wie Anm. 32), S. 88.

rativ, der zwar nicht auf *monetäre* Wertsteigerung angelegt war, aber dennoch einem *nutzenmaximierenden* Handeln unterlag. Insofern müssen selbst Sympathisant*innen und Duchamp-Verehrer*innen eingestehen, dass Duchamps Denken ironischer Weise Züge dessen trägt, wogegen es sich wendete. Denn auch Duchamp unterzog das Leben einem humankapitaltheoretischen Kalkül. Laut dem Soziologen Ulrich Bröckling würde in humankapitaltheoretischer Sicht – und dies ist auf Duchamp anwendbar – „jeder Einzelne nicht nur zum Kapitalisten, sondern auch zum Souverän seiner selbst. Mit jeder seiner Handlungen“ würde „er den individuellen Nutzen“ maximieren, „aber auch, um Foucaults Formulierung aufzunehmen, die Macht aus[üben], sich selbst ‚leben zu machen[‘]“. ³⁶

Duchamps Idee, sich auf das Atmen zu besinnen und den kapitalistischen Arbeitszwang abzuschaffen, ließ sich jedoch keineswegs mit der sozialen Wirklichkeit vereinbaren, zumal nicht in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. So sah sich denn Duchamp im Februar 1963 veranlasst, öffentlich zu beklagen, niemand könne sich heute – und dies eben anders als zu seiner eigenen Jugendzeit – „mehr leisten, ein junger Mensch zu sein, der überhaupt nichts tut. Wer arbeitet schon nicht? Sie können nicht leben, ohne zu arbeiten, was etwas Schreckliches ist.“ ³⁷ Als theoretische Gegenposition zur Arbeitspflicht im Kapitalismus rief Duchamp den französischen Sozialisten Paul Lafargue (1842–1911) auf, gleichsam als Kronzeugen seines eigenen Müßiggangs, mit dessen Forderung eines „Rechts auf Faulheit“. Lafargue hatte sich 1880 in seiner Polemik *Le Droit à la Paresse* gegen das kapitalistische „Dogma der Arbeit“ und vor allem gegen die, wie er schrieb, „Arbeitssucht“ des Proletariats gewandt und vorgeschlagen, Arbeit durch Rationierung zu reglementieren. Denn wenn Arbeit „weise reglementiert und auf ein Maximum von drei Stunden täglich beschränkt“ würde, könne sie auch für das Proletariat zu einer Beiläufigkeit werden: zu einer „Würze der Vergnügungen der Faulheit“. ³⁸

Ein solches von Lafargue propagiertes „Recht auf Faulheit“, so nun beklagte Duchamp 1963 ausgerechnet im konsumpreisenden Modemagazin *Vogue*, „existiert jetzt nicht mehr. Sie müssen arbeiten, um Ihr Atmen zu rechtfertigen.“ ³⁹ Arbeit als Legitimation des Atmens, das meint hier: Arbeit als Begründung der Existenz, als alleinige Rechtferti-

36 Ulrich Bröckling, „Menschökonomie. Zur politischen Ökonomie des ‚nackten Lebens‘“, in: *Mittelweg* 36, 1, Hamburg 2003, S. 3–22, hier: S. 20f.

37 Stauffer 1992 (wie Anm. 4), S. 147, engl.: William C. Seitz, „What’s Happened to Art? An interview with Marcel Duchamp on present consequences of New York’s 1913 Armory Show“, in: *Vogue* 141 (4), New York, 15. Februar 1963, S. 110, S. 112f. und S. 129–131, hier: S. 129: „You

can not afford to be a young man who doesn’t do a thing. Who doesn’t work? You can’t live without working, which is a terrible thing.“

38 Paul Lafargue, *Das Recht auf Faulheit. Widerlegung des Rechts auf Arbeit von 1848*, Frankfurt am Main 2012 [dt. 1883], [frz. 1880], S. 48f.

gung des Daseins. Die körperliche Grundfunktion der Atmung reicht mithin nicht als Aktivität innerhalb jener Arbeitsgesellschaft, die einen nicht nur materiellen, sondern geradezu arbeitsethischen Legitimationsdruck entfaltet. Duchamp jedoch lehnte die Pflicht zur Arbeit zeit- lebens kategorisch ab – zumal die Arbeit als Lebensinhalt –, gerade weil er erkannt hatte, dass der Mensch sich im Zustand der „Zwangsarbeit“ (*travaux forcés*)⁴⁰ befinde: „Das ist unser Los auf Erden, wir müssen arbeiten, um zu atmen“,⁴¹ gab er 1964 zu Protokoll. Das Leben sei Zwängen unterworfen, man müsse es gestalten und habe zu arbeiten; zu atmen hingegen bedeute, da zu sein, einfach zu leben, ohne jegliches, wie Duchamp monierte, „Durchbringen“, ohne ein „Durchkommen“,⁴² ohne ein Sich-das-Leben-Verdienen. Wenn, wie der Kunsttheoretiker Helmut Draxler in anderem Zusammenhang bemerkt, die „ultimative Zumutung“ im Leben darin besteht, „dass das Leben gelebt werden muss“,⁴³ dann strebte Duchamp danach, einfach zu leben, bloß da zu sein, kurzum: zu atmen! Mithin war Atmen für Duchamp eine Manifestation individueller Souveränität und gesellschaftlicher Ungezwungenheit. Atmen war für Duchamp eine Metonymie für das souveräne Dasein. Ein Dasein ohne verbindliche Arbeit, zumindest ohne produktive Arbeit. Doch anders als der italienische Philosoph Maurizio Lazzarato bin ich nicht der Meinung, dass Duchamp eine „Verweigerung der Arbeit“ gefordert und die „Logik der Arbeit“⁴⁴ unterwandert hätte. Eine solche Sicht würde Duchamp auf die Position jenes Revoluzzers festlegen, der er nicht war; weniger noch als Herman Melvilles Bartleby hat er sich aktiv entzogen oder agitatorisch *gegen* etwas gewandt.

Eigenheit und schönes Dasein

Bereits als junger Mann hatte Duchamp einen radikalen Individualismus entwickelt, der sich auch und insbesondere aus einer Lektüre des Junghegelianers Max Stirner (1806–1856) speiste. Duchamp hatte nachweislich die französische Ausgabe von Stirners 1844 erschienenem Hauptwerk *Der Einzige und sein Eigentum* gelesen, mehrfach sogar.⁴⁵ Im Zentrum der Philosophie Stirners steht ein radikaler Individualismus,

39 Stauffer 1992 (wie Anm. 4), S. 147, engl.: Seitz 1963 (wie Anm. 37), S. 129: „[...] that right doesn't exist now. You have to work to justify your breathing.“ Seine individualistische Lebenshaltung offenbarte Duchamp bei verschiedenen Gelegenheiten, beispielsweise 1957, als er rückblickend seine Genügsamkeit herausstrich (fast wie ein Erfolgsrezept seines Lebens): „Nichts von den Dingen, in die das Leben Männer zwängt: Ehefrauen, drei Kinder, ein Landhaus, drei Autos! Ich meide materielle Verpflichtungen.“ Stauffer 1992 (wie Anm. 4), S. 64, engl. Hellman 1957 (wie Anm. 8), S. 26: „No alimony. Nothing. The things life forces men into – wives, three children, a country house, three cars. I avoid material commitments.“

40 Tomkins 2013 (wie Anm. 32), S. 86.

41 Ebd.: „That's our lot on earth, we have to work to breathe.“

42 Stauffer 1992 (wie Anm. 4), S. 64, engl. Hellman 1957 (wie Anm. 8), S. 26: „get along“.

43 Helmut Draxler, „Die Evolution anpassen. Medien und Avantgarde in biopolitischer Perspektive“, in: Sabeth Buchmann/Helmut Draxler/Stephan Geene (Hg.), *Film Avantgarde Biopolitik*, Wien 2009, S. 130–153, hier: S. 131.

44 Siehe Maurizio Lazzarato et al., *Marcel Duchamp und die Verweigerung der Arbeit*, Wien/Linz 2017, S. 10.

45 Siehe u.a. Herbert Molderings, *Kunst als Experiment. Marcel Duchamps „3 Kunststoppf-Normalmaße“*, München/Berlin 2006, S. 134–147.

steht ein Individuum, das sich als ein einzelnes behauptet, sich selbst behauptet, aber auch selbst genießt. Berühmt geworden ist Stirners egozentristische Formel: „Mir geht nichts über Mich!“.⁴⁶ Es nimmt also nicht Wunder, dass Duchamp immer wieder die unbedingte Individualität des Künstlers propagierte und beides, Freiheit und Individualität, auch für sich bedingungslos beanspruchte. Er wolle „frei sein“,⁴⁷ ungebunden, frei sein für sich selbst, so ließ Duchamp immer wieder verlautbaren. Es war seine feste, lebenslange Überzeugung, dass ein Künstler „ungebunden“ und „zur Freiheit bereit“⁴⁸ sein müsse, ohne jegliche Verpflichtungen. Wahre, echte Freiheit aber, dies hatte Duchamp bei Stirner lesen können, bedinge die Erlangung der Eigenheit:⁴⁹ „Welch ein Unterschied zwischen Freiheit und Eigenheit!“, beschwört Stirner seine Leser*innen:

„Gar vieles kann man loswerden, alles wird man doch nicht los, von vielem wird man frei, von allem nicht. [...] ‚Freiheit‘ lebt man nur in dem ‚Reich der Träume!‘ Dagegen Eigenheit, das ist mein ganzes Wesen und Dasein, das bin ich selbst. [...] Mein eigen bin ich jederzeit und unter allen Umständen, wenn ich mich zu haben verstehe und nicht an andere verwerfe.“⁵⁰

Eine solche Eigenheit, ein solches „Dasein“ und „Sich-Haben“, fasste Duchamp in der Metonymie des Atmens. Für Duchamp war Atmen die Grundform dessen, was Stirner Eigenheit genannt hatte.

Zu seiner individualistischen Haltung war Duchamp überdies durch einen ganz konkreten, wie er es später nannte, „Zwischenfall“⁵¹ motiviert worden. Im März 1912 war dem jungen Duchamp eine narzisstische, gerade dadurch jedoch seine weitere künstlerische Entwicklung initiiierende Kränkung zugefügt worden. So wurde er von seinem damaligen künstlerischen Umfeld – unter anderem von seinen beiden älteren Brüdern – aus dem *Salon des Indépendants* gleichsam ‚ausjuriert‘, weil den Kubisten die Bewegungssuggestion in seinem Gemälde *Akt eine Treppe hinabsteigend, Nr. 2 (Nu descendant un escalier, n° 2)*, 1912, missfiel.⁵² Dieser Vorgang sei, erläuterte Duchamp rückblickend, „tatsächlich ein Wendepunkt“⁵³ in seinem Leben gewesen

46 Max Stirner, *Der Einzige und sein Eigentum*, Leipzig 1845 [1844], S. 9.

47 Stauffer 1992 (wie Anm. 4), S. 83, engl.: George Heard Hamilton/Richard Hamilton, A Radio Interview, 19. Januar 1959, New York: BBC Radio (maschinenschriftliches Transkript: Serge Stauffer Archiv, Staatsgalerie Stuttgart), o. s. (Blatt 11): „be free“.

48 Ebd., S. 198, engl.: Dore Ashton, „An Interview with Marcel Duchamp“, in: *Studio International* 878 [171], Juni 1966, S. 244–247, hier: S. 246: „disengaged“ und „ready for freedom“.

49 Siehe hierzu auch Maurice Schuhmann, „Stirners Konzept von ‚Selbstermächtigung‘. Von der Überwindung der Entfremdung, über die Freiheit hin zur Eigenheit“, in: Wolf-Andreas Liebert/Werner Moskopp (Hg.), *Die Selbstermächtigung der Einzigen. Texte zur Aktualität Max Stirners*, Berlin/Münster 2014, S. 67–79.

50 Stirner 1845 [1844] (wie Anm. 46), S. 165f.

51 Cabanne 1972 [1967] (wie Anm. 7), S. 12, frz.: Cabanne 1967 (wie Anm. 7), S. 21: „incident“.

und hätte ihm „zu einer völligen Befreiung von der Vergangenheit, meiner persönlichen Vergangenheit, verholphen. Ich sagte mir: ‚Na, wenn das so ist, dann kommt es nicht in Frage, einer Gruppe [den Kubisten, *l.b.*] beizutreten, man kann nur mit sich selbst rechnen, man muss allein sein.“⁵⁴ Der 24-jährige Duchamp zog sich daraufhin für einige Wochen nach München zurück, sezessionierte sich vom Kubismus und beschloss, zurückgekehrt nach Paris, „aufzuhören, ein Maler im professionellen Sinn zu sein“,⁵⁵ mit der „Welt der Künstler“ sei er fortan „fertig“⁵⁶ gewesen.

Ausgerechnet mit jenem treppensteigenden Akt nun, der im Frühjahr 1912 zu Duchamps Refüsierung geführt hatte, ist der junge Duchamp, der sich just von konventionellen Künstlertopoi zu emanzipieren beginnt, nur wenige Monate später, im Herbst 1912, im *Salon de la Section d'Or* vertreten. Diese bahnbrechende Kubisten-Ausstellung sollte ihren enormen Erfolg auch einem „wortstarken Rahmenprogramm“⁵⁷ verdanken: einem begleitenden Katalog, insbesondere aber der zeitgleich erscheinenden ersten und einzigen Ausgabe der Zeitschrift *La Section d'Or* sowie einer Reihe programmatischer Vorträge.⁵⁸ In diesem publizistischen Umfeld der Ausstellung waren es vor allem die Kunstkritiker Guillaume Apollinaire (1880–1918) und Maurice Raynal (1884–1954), die sich als die wortführenden Theoretiker kubistischer Malerei etablierten.⁵⁹ Bereits im Februar 1912 hatte Apollinaire für die neue, kubistische Malerei die formelhafte Bezeichnung der reinen Malerei (*peinture pure*)⁶⁰ geprägt, in begrifflicher Anlehnung an Stéphane Mallarmés Wort von der *poésie pure*. In seinem wenig später publizierten Büchlein *Les Peintres Cubistes* erhob Apollinaire die *peinture pure* sogar zum normativen Angelpunkt seiner Kunstkritik, insofern er die „reine Malerei“⁶¹ als eine nicht mehr abbildende, somit rein ‚malerische‘, von der Last des Sujets gänzlich befreite, vor allem aber visuell wohlgefällige Malerei konzipierte. Diese „neue“ Malerei würde ein „ungetrübtes ästhetisches Wohlgefallen hervorru-

52 Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier n°2*, Öl auf Leinwand, 1912, 147 x 89,2 cm, Philadelphia Museum of Art, Sammlung Louise und Walter Arensberg.

53 Stauffer 1992 (wie Anm. 4), S. 180, engl.: Calvin Tomkins, „Marcel Duchamp“, in: ders. (Hg.), *The Bride & the Bachelors. Five Masters of the Avant-Garde*, New York 1969 [1965], S. 9–68, hier: S. 22: „really a turning point“.

54 Cabanne 1972 [1967] (wie Anm. 7), S. 38, frz.: Cabanne 1967 (wie Anm. 7), S. 52: „[...] aidé à me libérer complètement du passé au sens personnel du mot. J'ai dit: ‚Bon, puisque c'est comme ça, pas question d'entrer dans un groupe, il ne faudra compter que sur soi, etre seul.“

55 Stauffer 1992 (wie Anm. 4), S. 180, engl.: Tomkins 1969 [1965] (wie Anm. 53), S. 25: „[...] from 1912 on I decided to stop being a painter in the professional sense“.

56 Ebd., S. 138, engl.: Francis Steegmuller, „Duchamp: Fifty Years Later“, in: *Show 2* (3), Februar 1963, New York, S. 28–29, hier: S. 28: „world of the artists“ und „through“.

57 Lisa Werner, *Der Kubismus stellt aus. Der Salon de la Section d'Or, Paris 1912*, Berlin 2011, S. 13.

58 Werner 2011 (wie Anm. 57), S. 13 und S. 233–248.

59 Erwähnt sei überdies die wichtige Publikation zweier führender Kubisten: Albert Gleizes/Jean Metzinger (Hg.), *Du Cubisme. On Cubism. Über den Kubismus*, Frankfurt am Main 1993 [frz. 1912].

60 Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, Paris 2012 [1913], S. 16.

61 Guillaume Apollinaire, „Über den Bildgegenstand in der modernen Malerei“ [frz. 1912], in: Hajo Düchting (Hg.), *Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905–1918*, Köln 1989, S. 151–152, hier: S. 151.

Lars Blunck

Atemnot und schöner Atem. Der Atem als Souveränitätspolitikum bei Marcel Duchamp



Abb. 2: Marcel Duchamp, *Belle Haleine*, Parfümflakon mit Etui, 1921, 16,5 × 11,2 cm, Privatsammlung

fen“, schwärmte Apollinaire und postulierte: „Das ist reine Kunst.“⁶² Auch Maurice Raynal hatte ab 1912 der *peinture pure* vehement das Wort geredet und in einem längeren Text in besagter Zeitschrift der *Section d'Or* jene „einzige Malerei“ (*seule peinture*) gepriesen, an deren Unübertrefflichkeit er nicht zweifelte: „Gibt es eine schönere Idee als diese Konzeption einer *reinen* Malerei?“, fragte Raynal 1912 rhetorisch, um umgehend mit seinem Verdikt zu antworten: „Die Malerei soll nichts anderes sein als eine Kunst, die sich aus einem von keinerlei Zwecken bestimmten Studium der Formen herleitet.“⁶³

Duchamp nun lehnte eine solche Idee einer reinen Malerei als völlig geistlos ab. Seit 1913 hatte er sich auf eine penible, „metikulöse“⁶⁴ handwerkliche Präzision verpflichtet, auf eine „mechanische Technik“,⁶⁵ eine „*peinture de précision*“,⁶⁶ als fundamentale Opposition zur *peinture pure*.⁶⁷ Rückblickend erklärte er mit großer Zurückhaltung, dass er „die reine Malerei“ für nicht „interessant“⁶⁸ gehalten habe, im Gegenteil: Er habe 1913/14 von der „physische[n] Seite der Malerei“, „von der Stofflichkeit der Malerei“,⁶⁹ von der „physische[n] Reinheit der Malerei“ (*la pureté physique de la peinture*),⁷⁰ wegkommen wollen. So habe er die Entscheidung treffen müssen, „[d]ie Malerei, die man die reine nennen könnte, oder die Malerei um ihrer selbst willen, aufzugeben“ und „aus einer festgefahrenen Spur herauszukommen“.⁷¹ Dies sei sein „Ausgangspunkt seit 1913“⁷² gewesen. Tatsächlich ging Duchamp weiter: Ab 1913 bespöttelte er die *peinture pure* und ihre Apologeten immer wieder in ironischen Sinnbildern – und dies selbst noch im Jahr 1921,⁷³ als sein enigmatischer Flakon *Belle Haleine* (Abb. 2) entstand.

62 Guillaume Apollinaire, *Die Maler des Kubismus. Ästhetische Betrachtungen*, Frankfurt am Main 1989 [frz. 1913], S. 25, frz.: Apollinaire 2012 [1913] (wie Anm. 60), S. 28: „Cet est de l'art pur.“ Man sollte „Sujet“ hier allerdings nicht im konventionellen und nachahmenden Sinne als Inhalt missverstehen, also nicht als „eigentliches Sujet“ (S. 13), wie Apollinaire schreibt; andererseits zielte Apollinaire durch seine Verwendung darauf, eben keiner rein abstrakten, völlig gegenstandslosen, bloß formalistischen und formal-ästhetischen Malerei das Wort zu reden.

63 Maurice Raynal, „Die Ausstellung ‚La Section d'Or‘“ [1912], in: Edward Fry (Hg.), *Der Kubismus*, Köln 1966, S. 104–107, hier: S. 105; frz.: Maurice Raynal, „L'exposition de ‚La Section d'Or‘“, in: *La Section d'Or* 1 (1), 9. Oktober 1912, Paris, o.s. (Blätter 2–5, hier: Bl. 2): „Quelle plus belle idée que cette conception d'une peinture pure [...]. La peinture, en effet, ne doit d'être qu'un art dérivé de l'étude des formes dans un but désintéressé, c'est-à-dire sans aucun des puis que je viens de citer“

64 Stauffer 1992 (wie Anm. 4), S. 83, engl.: Hamilton/Hamilton 1959 (wie Anm. 47), o.s. (S. 11): „meticulous.“

65 Ebd., S. 55 [Übers. geänd.], engl.: James Johnson Sweeney, „Marcel Duchamp“ [1955], in: James Nelson (Hg.), *Wisdom. Conversations with the elder wise men of our day*, New York 1958, S. 89–99, hier: S. 95: „mechanical technique“.

66 Bonk/Hamilton 2002 (wie Anm. 16), S. 17, Nr. 82.

67 Apollinaire 2012 [1913] (wie Anm. 60), S. 73.

68 Stauffer 1992 (wie Anm. 4), S. 132, frz.: Jouffroy 1964 [1961] (wie Anm. 6), S. 115: „la peinture pure“, „intéressante“.

69 Ebd., S. 37, engl.: James Johnson Sweeney, „The Great Trouble with Art in This Country“ [1946], in: Michel Sanouillet/Elmar Peterson (Hg.), *The Writings of Marcel Duchamp*, Reprint, New York 1989 [1973], S. 123–126, hier: S. 125: „physical side of painting“, „physicality of painting“.

70 Ebd., S. 131, frz.: Jouffroy 1964 [1961] (wie Anm. 6), S. 114.

71 Ebd., S. 164, frz.: Jean-Marie Drot, *Jeu d'échecs avec Marcel Duchamp*, 16mm-Film, 56 min, Frankreich, 1963.

72 Ebd., S. 131, frz.: Jouffroy 1964 [1961] (wie Anm. 6), S. 115: „[...] de me débarrasser de cette idée de peinture pour peinture, ce qui pour moi a été, dès 1913, mon point de départ.“

Dass Duchamp mit *Belle Haleine* ironisch auf die Ausführungen Raynals des Jahres 1912 in der *La Section d'Or* reagierte, ist in der Duchamp-Forschung bislang vollkommen unentdeckt geblieben. Raynal hatte den spanischen Kubisten Juan Gris (1887–1927) als den „strengsten Puristen“⁷⁴ der reinen Malerei gepriesen und dessen Einsatz collagierter Elemente in seinem Gemälde *Das Waschbecken* (*Le Lavabo*) von 1912 gepriesen. Gris, so Raynal, sei es mit dem Aufkleben eines Parfümetiketts auf die bemalte Leinwand gelungen, die imitative Darstellung „glatter Flächen“⁷⁵ zu vermeiden. Tue man dies nicht, falle man, monierte Raynal, „zurück in die Imitation oder man versucht sich in einer Geschicklichkeit, wie sie der Schildermaler haben muss“.⁷⁶ Die Perspektive des Malers einnehmend fuhr Raynal fort:

„Wenn ich mir einen Flakon vorstelle, und ich will ihn so wiedergeben wie er ist, so erscheint mir sein Etikett als ein nebensächliches Beiwerk, das ich weglassen könnte, denn es ist nichts als ein Abbild. Wenn ich dennoch Wert darauf lege, es darzustellen, könnte ich es genau kopieren. Dies aber wäre eine unnötige Arbeit, denn ebenso gut kann ich das wirkliche Etikett auf das Bild kleben [...]“⁷⁷

Eben dies, so Raynal, hätte Gris 1912 in und mit seinem Gemälde *Le Lavabo* geleistet.

Duchamp nun bewerkstelligte ein knappes Jahrzehnt später, 1921, mit *Belle Haleine* – und ich meine: sehr bewusst und als verspätete, ironische Replik auf die Theoriebildungen der *peinture pure* – exakt das Gegenteil dessen, was Raynal am Beispiel des Gris-Gemäldes gefordert hatte: Während Raynal monierte, konventionelle Malerei würde sich fehlgängiger Weise um die bildliche Imitation eines Flakons mühen und vorschlug, einfach ein „véritable étiquette“ auf die Leinwand zu kleben, verwendete Duchamp einen *realen* Flakon aus geschliffenem Glas und klebte darauf ein falsches, da simuliertes Etikett. Während Raynal die „Geschicklichkeit“ (*l'habileté*) der „Schildermaler“ (*peintres d'enseignes*) diskreditierte und während er die Nachahmung eines solchen Etiketts zur „travail inutile“ erklärte, erschien Duchamp die Herstellung eines Etiketts gerade als lohnenswerte Tätigkeit und

73 Siehe Lars Blunck, „La Bagarre d'Austerlitz. Ein ironisches Memorial“, in: *Marcel Duchamp. 100 Fragen. 100 Antworten*, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, München/London/New York 2018, S. 108–115.

74 Raynal 1966 [1912] (wie Anm. 63), S. 106 [Übers. geänd.], frz.: Raynal 1912 (wie Anm. 63), o.S. (S. 4): „les plus farouche des puristes“.

75 Ebd., frz.: ebd.: „surface planes“.

76 Ebd.: „[...] si on le fait nous retombons dans l'imitation ou dans la recherche de l'habileté qui spécialise les peintres d'enseignes.“

77 Ebd., frz.: ebd.: „Cependant si je tiens à la faire figurer, je pourrais la copier exactement, mais c'est un vrai travail inutile, aussi bien je pose la véritable étiquette sur le tableau après l'avoir cependant découpée suivant la forme que j'ai donnée au flacon [...]“.

ließ bei der Anfertigung eben dieses Etiketts durch seinen Freund Man Ray eine eben solche „habileté“ an den Tag legen. Und während Raynal das Etikett zum „accessoire négligeable“ und zum bloßen „Ebenbild“ (*image*) erklärte, erhob Duchamp das Etikett zum alleinigen künstlerischen Arbeitsfeld und nutzte es geschickt für seine, sogleich abschließend noch genauer zu erfassende Mokerie. Es sind dies lauter Inversionen, die den Schluss nahelegen, dass Duchamp 1921 mit *Belle Haleine*, wie zuvor schon mit anderen Arbeiten wie beispielsweise *Die Balgerei von Austerlitz* (*La Bagarre d'Austerlitz*) von 1921⁷⁸ ironisch-mokant auf eine ihm unliebsame Kunstpublizistik des Jahres 1912 rekurrierte.

Es mag Duchamp selbst gewesen sein, der sich für *Belle Haleine* – vielleicht während eines mehrmonatigen Aufenthalts in Paris in der zweiten Jahreshälfte 1921 – den handelsüblichen Parfümflakon des Pariser Parfümiers Rigaud angeeignet hatte. Ansonsten jedoch hatte Duchamp es bei einer rein konzeptuellen Arbeit belassen, insofern er seinen Freund Man Ray die anspruchsvolle, handwerkliche Anfertigung des Etiketts übertragen hatte. Man Ray (1890–1976) hatte eine linear-grafische Kartusche im Stil des frühen *Art déco* entworfen. Deren oberes, ovales Feld ist – dort wo auf dem originalen Rigaud-Etikett ein bekröntes „R“⁷⁹ prangt – mit einem Porträt von Duchamps Alter Ego besetzt: eine mysteriöse Dame mit dem lautmalerischen Namen Rose Sélavy. Auf diese Markenfigur⁸⁰ des fiktiven Parfüms wird auch im unteren, schildartigen Feld der Kartusche angespielt mittels des Monogramms „RS“ (an Stelle des Markenschriftzugs „Rigaud“), flankiert von zwei grafisch stilisierten Blumenminiaturen und gefolgt von den Ortsangaben „New York“ und „Paris“ (Duchamps und damit auch Sélavys zwei Hauptlebensstationen). Grafisch präserter jedoch noch sind die Schriftzüge „BELLE HALEINE“ und „Eau de Voilette“ (statt ursprünglich „UN AIR EMBAUMÉ“), die mehrere, ambivalente semantische Bedeutungen haben. So bedeutet das facettenreiche Wortspiel „Belle Haleine“ wörtlich „Schöner Atem“, ganz so als diene die im Flakon zu erwartende Flüssigkeit – und wir wissen nicht, ob der heute leere Flakon überhaupt jemals eine solche enthielt – als Mundwasser und somit einer kosmetischen Schönung des Atems. Zugleich aber kann

78 Marcel Duchamp, *La Bagarre d'Austerlitz*, Miniaturfenster, vorderseitig grau bemalt, 1921, 62,8 × 28,7 × 6,3 cm (Holzsockel: 33,0 × 20,2 × 5,0 cm), Staatsgalerie Stuttgart.

79 Rigaud inszenierte bei späten Auflagen des Parfüms 'UN AIR EMBAUMÉ' mittels dieses „R“ ein Wortspiel: Einerseits steht das fast royal gestaltete „R“ unverkennbar als Initiale für Rigaud; zugleich wird es bei einigen Flakonetiketten umgeben von „Un“ oben und „Embaumé“ unten, sodass das „R“ als „air“ und somit als Teil des Produktnamens lesbar ist.

80 Helen Molesworth hat Rose Sélavy als Duchamps „trademark“ identifiziert und ihr eine authentifizierende Funktion zugeschrieben. Siehe Helen Molesworth, „Rose Sélavy goes Shopping“, in: Leah Dickerman/Matthew S. Witkovsky (Hg.), *The Dada Seminars*, Washington DC 2005, S. 173–189, hier: S. 181.

im Markensignet „BELLE HALEINE“ eine Anspielung auf Jacques Offenbachs, 1864 in Paris uraufgeführte opéra-bouffe *La Belle Héléne* erkannt werden. Der freigeistige Komponist Offenbach (1819–1880) hatte den antiken Mythos der schönen Helena aktualisiert und parodistisch ins Zweite Kaiserreich übertragen, um recht gewitzt bürgerliche Moralvorstellungen vorzuführen,⁸¹ eine Haltung, der Duchamp durchaus Sympathien entgegen gebracht haben dürfte. Hingegen mag die Produktbezeichnung „Eau de Voilette“ – in Vertauschung der Vokale i und o – mit dem Begriff *eau de violette* spielen, einem Veilchenwasser, das heißt einem handelsüblichen, alkoholfreien Aromawasser, was allerdings nicht recht mit der Gefäßform eines Parfümflakons zusammengeht. Vermutlich wird somit eher ein *Eau de toilette* konnotiert, also ein alkoholbasiertes Duftwasser (von erheblich geringerer Duftkonzentration allerdings als ein klassisches Parfüm). Überdies aber mag „Eau de Voilette“, wörtlich verstanden als ein „Schleierwasser“ (vom Verb *voiler*: verschleiern, verbergen, verhüllen), eine Verschleierung indizieren: Vielleicht die Verschleierung eines Eigengeruchs, welcher Art dieser auch immer sein möge; vermutlich eher jedoch noch die Verschleierung einer Identität, einer Autorschaft, vielleicht sogar der Künstlerschaft Duchamps, auch wenn der Künstler Marcel Duchamp durch die Travestie als fiktive Markenfigur Rose Sélavy immer noch durchscheint. Jedenfalls lässt sich „Voilette“ gut auf Duchamps Handlung beziehen, sich als Frau zu verkleiden, sich zu maskieren, sich eben zu ‚verschleiern‘⁸² und sich dergestalt einer konventionellen Künstlertopik zu entziehen, mit der Duchamp nach 1912 nachhaltig gebrochen hatte.

Insofern dürfte der Titel *Belle Haleine* im Sinne von ‚Schöner Atem‘ für Duchamp auch das schöne, da angenehme, da tätigkeitsarme, mühelose, eben arbeitsarme Dasein aufgerufen haben: eine völlig andere, neue Konzeption von Künstlerschaft. Ein Dasein ohne manifeste Arbeit, einzig mit der Arbeit der Atmung, ein Leben, das buchstäblich bestimmt ist allein von einer Form von Arbeit: der Atemarbeit. Ob es eine „schönere Idee als diese Konzeption einer *reinen* Malerei“⁸³ gebe, hatte Maurice Raynal 1912 rhetorisch im Vorfeld seiner Ausführungen zur Collage eines Flakonetiketts bei Juan Gris gefragt. 1921 antwortete

81 Siehe Hans-Jörg Neuschäfer, „Die Mythenparodie in *La Belle Héléne*“, in: Elisabeth Schmierer (Hg.), *Jacques Offenbach und seine Zeit*, Laaber 2009, S. 172–182, hier: S. 173f.

82 Vgl. Caro Verbeek, „Historisches Intermezzo. Air de Marcel“, in: *Es liegt was in der Luft! – Duft in der Kunst*, Ausst.-Kat. Museum Villa Rot, Burgfrieden-Rot 2015, S. 24–41, hier: S. 29; Caro Verbeek, „Surreale Aromen – Zur (Re-)Konstruktion des flüchtigen Erbes von Marcel Duchamp“, in: *Museum Tinguely, Basel* (Hg.), *Belle Haleine. Der Duft der Kunst. Interdisziplinäres Symposi-*

um, Heidelberg/Berlin 2015, S. 115–125, hier: S. 117. Allerdings akzentuiert Verbeek ihre Interpretation gänzlich anders, wenn sie ebenda schreibt: „Duchamps Kunstwerk schreibt sich in das Themenfeld von Verführung und sexueller Erregung ein, und so liegt die Vermutung nahe, dass er uns auf die unterschätzte Rolle der Nase aufmerksam machen möchte, wenn es um sexuelle Identität geht.“

83 Raynal 1966 [1912] (wie Anm. 63), hier: S. 105, frz.: Raynal 1912 (wie Anm. 63), o.s. (S. 2): „plus belle idée que cette conception d'une peinture pure“.

Duchamp mit der ihm eigenen Verspätung: Ja, den schönen Atem, das bloße, souveräne Dasein. Wenn Atmen für ihn die Tätigkeit des Untätigen war, dann war das schöne Atmen somit der Genuss souveräner Untätigkeit.

Das Private dringt in die Öffentlichkeit. Automediale und biopolitische Dimensionen des Atems in der Kunst der polnischen Gruppe *Werkstatt der Filmform* (1970–1977)

Die polnische Kunst der 1970er Jahre war oft nicht nur stark politisch geprägt. Sie spielte zudem mit dem Potenzial des Mediums und stellte mit konzeptuellem Scharfsinn die Frage nach Verfassung, Status und Definition der Kunst überhaupt. Das Motiv des Atems taucht in jenem Jahrzehnt in den Arbeiten der polnischen Neoavantgarde mehrfach prominent auf.¹ Man betrachtete die Atmung als Ausdruck des lebendigen, individuellen Körpers, die einerseits in die Wirklichkeit verstrickt ist und andererseits dem medialen Kontext der Kunst angehört. Weiterhin diente der Atem als Metapher, die einen Anstoß zur Dekonstruktion der politischen Propaganda geben konnte. Der Atem kann zudem als ein Gradmesser dafür gesehen werden, auf welche strikte und zugleich komplexe Weise im Sozialismus Privatheit und Öffentlichkeit voneinander getrennt waren. Die Sphäre des Privatlebens wurde schon seit den 1960er Jahren als eine Art Freiheitszone betrachtet und zelebriert, zu der die kommunistische Partei keinen Zugang hatte und die sie nicht ganz kontrollieren konnte. In den 70er Jahren herrschte in der Volksrepublik Polen ein scharfer Dualismus: Privatheit und Öffentlichkeit wurden voneinander stark getrennt.² Privatheit, das Alltägliche und Körperlichkeit waren also politisch definierte Zonen, in denen man ‚freier atmen‘ durfte.

1 Aufgrund des beschränkten Textumfangs verzichte ich hier auf die Analyse solcher Werke der polnischen Neoavantgarde wie z. B. *Moment Art – Gemeinsamer Atemdruck* (1976–1980) von Wincenty Duniko-Dunikowski, *Träumen* (1978) von Natalia LL und *Der Atem* (1981) von Teresa Tyszkiewicz. Duniko-Dunikowski verhalf noch dem trivialsten Moment der Existenz zu seinem Wert, indem er Atemzüge auf Glasplatten ‚druckte‘ und darauf hinwies, wie wichtig die alltägliche – aus der offiziellen, pathetischen Ikonosphäre des sozialistischen Polens verdrängte – Banalität der Existenz ist. Tyszkiewicz wiederum hat in ihrem Video *Der Atem* Stereotype dekonstruiert, die die Frau objektivieren und essentialisieren.

2 Elzbieta Tarkowska/Jacek Tarkowski, „Amoralny familizm“ czyli o dezintegracji społecznej w Polsce lat osiemdziesiątych“, in: Jacek Tarkowski (Hg.), *Socjologia świata polityki. Władza i społeczeństwo w systemie autorytarnym*, Warschau 1994, S. 264. Siehe auch: Stanley I. Benn, „Privacy, Freedom and Respect for Person“, in: J. Roland Pennock/John W. Chapman (Hg.), *Privacy*, New York 1971, S. 1–26; Bartłomiej Kamiński, *The Collapse of State Socialism: The Case of Poland*, Princeton 1991, Kapitel 6.

Ziel dieses Textes ist eine Analyse der Funktionsweisen des Atems im Kunstschaffen von zwei Mitgliedern der Gruppe *Werkstatt der Filmform* (*Warsztat Formy Filmowej*, 1970–1977), einer der wichtigsten Gruppen der polnischen Neoavantgarde. Meine Analyse bezieht sich dabei sowohl auf die politische Propaganda als auch auf das Potential des Mediums Film. Łukasz Ronduda bezeichnet die 1970 an der Filmschule Lodz von Studenten und Absolventen der Studiengänge Kamera und Regie gegründete Gruppe *Werkstatt der Filmform* als die „wichtigste Gruppierung des strukturellen Films in Ostmitteleuropa“. Die Gründer und Mitglieder dieser rein männlichen Gruppe wie Józef Robakowski, Ryszard Waśko, Paweł Kwiek, Wojciech Bruszewski, Zbigniew Rybczyński, Janusz Połom, Antoni Mikołajczyk, Kazimierz Bendkowski und Andrzej Różycki lehnten, so Ronduda, nicht nur die „klassische Erzählweise und filmische Illusion“ ab, sondern „sogar (bei manchen Regiearbeiten) den gesamten kinematografischen ‚Apparat‘“. ³ Inspirieren ließen sie sich vornehmlich von den bildenden Künsten, vor allem den Strömungen des Konstruktivismus und der analytischen Konzeptkunst. Paradoxerweise hatten die Mitglieder der Gruppe *Werkstatt der Filmform* relativ viel Freiheit, weil sie sich auf die Struktur des Mediums Film selbst und auf die Befreiung vom Illusionismus konzentrierten, ohne direkt politische Kritik zu äußern. In den 70er Jahren strebte die polnische Regierung sowohl im Ostblock als auch im Westen nach politischer Anerkennung als tolerante Macht, weswegen es vielen Kunstakademien, Kunstinstitutionen und Galerien erlaubt war, medienkritische Kunst auszustellen. ⁴ Daher agierte die Gruppe *Werkstatt der Filmform* tatsächlich unabhängig von staatlichen Vertriebsmechanismen und Repertoirepolitik. Ihre Mitglieder organisierten in dieser Zeit viele alternative Veranstaltungen, ohne offizielle Juroren einzubeziehen oder auf staatliche Auszeichnungen zu zählen. Alle Veranstaltungen und Filmproduktionen, deren Kosten sie von Anfang bis Ende selbst trugen, waren nicht kommerziell und kostenfrei zugänglich. ⁵ Die Regierung von Edward Gierek versuchte auf der internationalen Bühne Polen als ein westliches und modernes Land zu repräsentieren:

3 Siehe Łukasz Ronduda, „Warsztat Formy Filmowej. Realizacje filmowe z lat 1970–1977“, in: *Artpapier.com* 2004, verfügbar unter: http://artpapier.com/pliki/archiwum_sierpion_04/recifilm/warsztatyformy.html (letzter Zugriff: 4.5.2020). Übers. aus dem Polnischen v. Hans Gregor Njemz. Wenn nicht anders angegeben, gilt dies auch für alle weiteren Übersetzungen. Siehe weiterführend Ryszard W. Kluszczyński, *Warsztat Formy Filmowej*, Ausst.-Kat. CSW Zamek Ujazdowski, Warschau 2000; Marika Kuźmicz/Lukasz Ronduda (Hg.), *Warsztat Formy Filmowej / Workshop of the Film Form*, Warschau 2017.

4 Vgl. Piotr Piotrowski, „Post-modernism and Post-totalitarianism. The Poland Case of the 1970s“, in: *ARS* 2–3, 1993, Bratislava 1994, S. 231–242; Lechosław Olszewski, „Działalność Warsztatu Formy Filmowej jako przykład strategii sztuki wobec władzy w Polsce lat siedemdziesiątych“, in: *Artium Quaestiones* 9, 1998, S. 111–155.

5 Alicja Cichowicz, „Warsztat Formy Filmowej“, in: *Katalog artystów z województwa łódzkiego*, verfügbar unter: <http://www.artystyci-lodzkie.pl/pl/artysta/w/warsztat-formy-filmowej> (letzter Zugriff: 24.5.2020).

„Die Behörden übernahmen einen neo-avantgardistischen [...] Diskurs. Solche Kunst war für die Macht notwendig. Einerseits wurden von den Künstlern Neutralität und unkritische Einstellung gefordert, während andererseits die künstlerischen Aktivitäten, formalen Experimente und modernen Stilformen vom ‚Okzidentalismus‘ der Gesellschaft zeugen sollten.“⁶

Diese von der Gruppe *Werkstatt der Filmform* durchgeführten Formexperimente und automedialen Analysen wandten sich aber oft subversiv gegen die Macht, wodurch die Grenze zwischen autoanalytischer und engagierter Kunst verschwamm.⁷ 1977 löste sich die Gruppe auf, da sich inzwischen die meisten Künstler anderen künstlerischen Strategien zugewandt hatten.

Im vorliegenden Text sollen zwei Arbeiten analysiert werden: *Ich gehe* (1973; Sammlung des Museum für Gegenwartskunst in Warschau)⁸ von Józef Robakowski und *Video-Atem – der Informationskanal* (1978; Sammlung der Stiftung Arton, Warschau) von Paweł Kwiek. Die Bedeutung und Konzeption des Atems wurden für beide Werke bislang keiner eingehenden Analyse unterzogen. Eine detaillierte Untersuchung im Hinblick auf dieses Motiv gestattet es, die Verfasstheit der polnischen Kunst der siebziger Jahre insgesamt zu diagnostizieren, sowohl im Kontext der Definition des Mediums und der Kunst selbst, als auch in Bezug auf die damalige gesellschaftspolitische Situation. Ein besonderes Augenmerk wird auf die künstlerische Auseinandersetzung mit Staatsmacht und Biopolitik gelegt.

Der Begriff Biopolitik wird hier in Rekurs auf Gilles Deleuze verstanden, der Michel Foucaults Überlegungen re-interpretierte.⁹ Deleuze interessiert sich im Kontext der Biopolitik und Biomacht unter anderem für die Kontrolle über den Körper. Das Foucaultsche Prinzip der Disziplin wurde von ihm durch den Begriff der Kontrolle ersetzt, welche durch die Schaffung vermeintlicher Freiheiten wirksam wird.¹⁰ Während der Körper in der Volksrepublik Polen offiziell als ein Teil der perfekten Maschine zu funktionieren hatte, musste der private Körper unsichtbar bleiben und wurde so aus der Politik ausgeschlossen. Die eingeräumte Freiheit im Privatraum wurde mit dem Ausschluss aus der Öffentlich-

6 Olszewski (wie Anm. 4), S. 115; dt. Übers. v. Anne Peschken.

7 Ebd., S. 116.

8 Video online verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=8cC-xRLMel&t=3s> (letzter Zugriff: 9.4.2020).

9 Für einen Überblick zu Konzepten der Biopolitik siehe: Andreas Folkers/Thomas Lemke (Hg.), *Biopolitik – Ein Reader*, Berlin 2014.

10 Vgl. Gilles Deleuze, „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“ (1990), in: ders. (Hg.), *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt am Main 1993, S. 254–262.

keit bezahlt. In den hier analysierten Kunstwerken fungiert der Atem in diesem Sinne als grenzüberschreitende Figur, mit der Privatheit und Öffentlichkeit des Körpers kritisch miteinander verhandelt werden. Beide Mitglieder der *Werkstatt der Filmform* überschreiten dabei die Grenze zwischen autoanalytischer und engagierter Kunst und lassen den Körper als Politikum sichtbar werden.

Robakowski als atemloser Antivoyeur

208

Józef Robakowski (geb. 1939), Kamerastudent der Staatlichen Film-, Fernseh- und Theaterhochschule in Lodz, gehörte ab 1970 zu den Mitorganisatoren der Avantgardegruppe *Werkstatt der Filmform*. Auf der Tradition des Konstruktivismus und Konzeptualismus aufbauend, analysierten die Mitglieder dieser Gruppe die Sprache der Medien, vor allem des Films und der Fotografie, und trachteten danach, sie von der Tendenz zu Narration und Illusion zu befreien. Robakowski warf damals die Frage auf, ob es eine ureigene Sprache des Mediums Film gebe. In seinem Manifest *Noch einmal zum ‚reinen Film‘* hob er 1970 hervor:

„Gegenstand meiner Arbeit ist es derzeit, den Film von Elementen zu befreien, die der literarischen Ausdrucksform eigen sind. Ich bin mir bewusst, dass dieses Konzept die Handlungsfreiheit einschränkt, künstliche Barrieren errichtet und in den Randbereich der Gattung führt. Dennoch glaube ich, ja bin sogar überzeugt, dass es mir durch verschiedenerlei Forschungen, Versuche und Vorschläge gelingen wird, den Film vom Ballast der aus der Literatur stammenden Gewohnheiten zu befreien, die sowohl von Filmschaffenden als auch Zuschauern fast einhellig kritiklos übernommen worden sind.“¹¹

Die Strategie der *Werkstatt der Filmform* war demnach zweifellos politisch, subversiv und kritisch gegenüber der damaligen polnischen Filmproduktion, die an der Verfestigung eines Idealbildes vom sozialistischen Polen arbeitete. Die Lodzger Filmschule bildete schließlich auch das zukünftige Personal des Fernsehens aus – eines der Hauptwerkzeuge der damaligen staatlichen Propaganda. Jegliches filmische Experiment wurde daher als politische Stellungnahme verstanden.¹²

Robakowski experimentierte u. a. in einer Filmreihe mit dem Titel *Mechanisch-biologische Aufzeichnungen* (1971–1978)¹³, indem er die

11 Józef Robakowski, „Jeszcze raz o czysty film“, in: *Polska 10*, 1971, o. s.

12 Vgl. Lukasz Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Warschau/Thorn 2017, S. 202.

13 Siehe Karolina Jabłońska, „Józef Robakowski“, in: Anna Saciuk-Gąsowska (Hg.), *For Encouragement to Museum. Collection of the Lodz Association for the Encouragement of Fine Art*, Lodz 2013, S. 132.

Kamera vom Auge wegführte und sie, seinen Körperbewegungen folgend, mechanisch aufzeichnen ließ.

In dem Film *Ich gehe* filmte er beim Besteigen eines hohen Turmes den Vorgang des Aufstiegs und nahm seine immer schnelleren Atemzüge auf (Abb. 1). Der Film dauert 2,57 Minuten. Dies entspricht der tatsächlichen Zeitspanne, die Robakowski zum Besteigen des Turms benötigte. Der Film besteht aus einer einzigen Einstellung, Aufnahme- und Vorführlänge sind identisch. Zuerst sagt der Künstler mit Bestimmtheit: „Ich gehe“, und dann zählt er laut die Stufen mit: von eins bis zweihundert. Atemnot und zunehmende Erschöpfung lassen hier das Medium Film mit der Leiblichkeit seines Schöpfers verschmelzen. Die Kamera zeigt die aufeinanderfolgenden Metallstufen, ohne dass wir auch nur einen Augenblick den Körper des Hinaufsteigenden zu Gesicht bekämen, welcher die Kamera fern des Auges in Händen hält. Der Künstler gerät immer mehr außer Atem und spricht zunehmend angestrengt die Zahlen aus. Der Atem kann, wie auch der zur Kultur- und Bildgeschichte des Pneumas forschende Kunsthistoriker Vlad Ionescu festgestellt hat, die zeitliche Natur des Bildes und Mediums denotieren.¹⁴ In *Ich gehe* wird dies im Prozess des Zählens ebenso wie in den Veränderungen der Atmung plastisch: Am Fuße des Turmes, wo der Aufstieg beginnt, ist Robakowskis Stimme kräftig, sein Atem kaum zu hören. Nach und nach drängen sich jedoch die beschleunigten Atemzüge in den Vordergrund, die Aussprache wird immer undeutlicher. Der Künstler keucht. Als er endlich auf der Spitze des Turmes steht, ist sein Ausatmen zu hören, so als verschnaufe er nach einer anstrengenden Tätigkeit.

Während des Aufstiegs nimmt die Kamera alle Biegungen auf, die der Künstler zurücklegt und entdeckt dabei eine für das menschliche Auge unsichtbare Welt. Die Kameraführung und die Symbiose zwischen ihr und dem Rhythmus des zunehmend erschöpften Leibes flößen beim Zuschauen Schwindel und Höhenangst ein. Die immer schnelleren Atemzüge lassen sich in diesem Zusammenhang auch als Signal nahender Gefahr lesen.

Weshalb und wozu also besteigt Robakowski den Turm? Ich würde – entgegen der Intention des Künstlers – behaupten, dass selbst solch ein Film sich durch Narrativität auszeichnet: Er spielt sich in der Zeit

¹⁴ Vlad Ionescu, *Pneumatology. An Inquiry into the Representation of Wind, Air and Breath*, Brüssel 2017, S. 89.



Brath — channel of informations. 1978



Abb. 2-4: Paweł Kwiek, *Video-Atem – der Informationskanal* (*Video-oddech – kanał informacyjny*), Screenshots, Videoperformance, 1978

ab und erzählt die Geschichte des Aufstiegs auf einen Beobachtungsturm. Zudem erfasst die Kamera dabei die Umgebung des Turmes: die Winterlandschaft, die aus immer neuem Blickwinkel und von immer höheren Stufen sowie der Plattform aus erscheint. Wir sehen einen Wald oder Park, die Umzäunung und die Fläche eines Stadions mit Zuschauertribüne. Selbst der Beobachtungsturm bleibt nicht neutral: er bildet den höchsten Punkt, von dem aus das Gelände beobachtet, also de facto überwacht werden kann. Immer atemloser steigt Robakowski mit der Kamera hinauf. Im Kontext des Beobachtungsturmes verliert auch die Kamera ihre ohnehin zweifelhafte Neutralität, nimmt sie doch eine privilegierte Stellung ein, aus der sie von oben herab zu beobachten vermag. Sprechend ist ebenfalls, dass die Landschaft menschenleer ist und es eigentlich nichts zu sehen gibt. Die Aufmerksamkeit konzentriert sich daher umso mehr auf den atmenden Künstler.

Was ich als subversiv bezeichnen möchte, ist, dass der Künstler die Kamera mit seiner eigenen Leiblichkeit und dem Rhythmus seines eigenen Atems verknüpft. Die Kameraaufnahme repräsentiert hier also nicht die Logik der Staatsmacht und deren Öffentlichkeitsarbeit, sondern erstellt eine Form, die von Robakowski selbst „mechanisch-biologische Aufzeichnung“ genannt wurde. Diese Aufzeichnung entsteht in enger Beziehung mit einem konkreten menschlichen Individuum. Es sind Robakowskis privater Atem, seine private Atemnot. Der Künstler hat noch dem trivialsten Moment der Existenz zu seinem Wert verholfen, indem er Atemzüge aufnahm und darauf hinwies, wie wichtig die alltägliche – aus der offiziellen, pathetischen Ikonosphäre des sozialistischen Polens verdrängte – Banalität der körperlichen Existenz ist. Durften doch die männlichen Helden und Erbauer des Sozialismus damals keine Atemnot haben!¹⁵ Es handelt sich um das Manifest eines atemlosen Antivoyeurs,¹⁶ der sich in seinem Experimentalfilm *Ich gehe* in seine eigene Leiblichkeit versenkt und die Funktion des Beobachtungsturmes dekonstruiert. Der Atem gilt hier also als eine würdige und gegen die Biopolitik des Staates gewandte Aktivität. Der Staat verliert die Kontrolle über den Körper des Künstlers. Sein Keuchen ist Zeichen dafür, dass er der sozialistischen Biomacht nicht mehr gehorcht. Die Machtverhältnisse legen, mit Foucault gesprochen, ihre Hand nicht mehr auf ihn.¹⁷

15 Zum Thema Männlichkeit in der Volksrepublik Polen siehe Paweł Leszkowicz, *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, Posen 2012.

16 Zu Robakowskis programmatischen Antivoyeurismus siehe Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warschau 2009, S. 281.

17 „Der Körper steht [...] unmittelbar im Feld des Politischen; die Machtverhältnisse legen ihre Hand auf ihn; sie umkleiden ihn, markieren ihn, dressieren ihn, martern ihn, zwingen ihn zu Arbeiten, verpflichten ihn zu Zeremonien, verlangen von ihm Zeichen“, zit. n. Michel Foucault, *Mikrophysik der Macht. Über Strafrecht, Psychiatrie und Medizin*, Berlin 1976, S. 37.

Der Atem als zentraler Bestandteil des künstlerischen Produktionsprozesses findet sich in ganz anderer Weise etwa auch im Werk des zeitgenössischen deutsch-dänischen Künstlers Jeppe Hein, der mit bewusstem Atmen seine *Burnout*-Erkrankung therapierte und den Atem als Sitz der Lebenskraft ins Zentrum seines künstlerischen Schaffens stellte: Helen Hirsch reflektiert die Atmung in der Malerei als oft unauffälligen Aspekt in der Produktion von Werken, der erst in seiner Relevanz erkannt werden muss: „Dass auch das Erschaffen von Kunst mit der Atemtechnik verwoben sein kann, erschliesst sich einem nicht auf den ersten Blick. Bei vertiefter Betrachtung der Produktion von Werken wird erst klar, dass die Atmung ein wesentlicher Bestandteil im Entstehungsprozess sein kann.“¹⁸ In dem Film *Ich gehe* holte Robakowski den Atem in die bewusste Ebene und machte ihn für das Medium des Films produktiv.

Bei Robakowski wird der Kameramann zum Performer. Daraus ergibt sich eine neue Konstellation von Medium, Leib und Atem.¹⁹ Ronduda stellt die These auf, dass der Künstler die Urheberschaft seines Werkes an die Maschine – die Filmkamera – abtritt, um zu vermeiden, dass sich die Aufnahme dem Kameramann unterordnet, der durch seine eigenen Vorstellungen, Sehkonventionen und -gewohnheiten determiniert wird.²⁰ Jedoch sei es dabei in der Reihe *Mechanisch-biologische Aufzeichnungen* nicht zu einer passiven Unterordnung unter die Maschine gekommen, sondern zu einem Austausch, bei dem Robakowski die Kameralogik zwar übernommen, jedoch einer ‚Anthropomorphisierung‘ unterzogen habe.²¹ Hinzuzufügen ist, dass der Atem in diesem Zusammenhang als grenzüberschreitende Figur ein beide Sphären – die biologisch-leibliche und die mechanische – verbindendes Phänomen darstellt. Überdies war die Struktur des Films, aus einer einzigen Einstellung bestehend und vom Atem rhythmisiert, in den 70er Jahren ganz offensichtlich politisch. Schließlich wurde bewusst auf Montage verzichtet – eine Strategie, die damals mit Illusion und Propaganda verbunden war. Diese Thematik griff, wenngleich in anderer Weise, auch Robakowskis Kollege Paweł Kwiek auf.

18 Helen Hirsch, „Vorwort und Dank“, in: *Jeppe Hein. Einatmen – Innehalten – Ausatmen*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Thun, Berlin 2018, S. 7–10, hier: S. 7.

19 Vgl. Guzek 2017 (wie Anm. 12), S. 203.

20 Vgl. Ronduda 2004 (wie Anm. 3), S. 281.

21 Vgl. Ebd.

Paweł Kwiek's meditative Atmung: Selbstporträt als Regimekritik

Kwiek (geb. 1951) – ebenfalls aktives Mitglied der *Werkstatt der Filmform* – steuerte in seiner Videoperformance *Video-Atem – der Informationskanal* (1978) durch seinen Atem die Helligkeit des Fernsehbildes, das in der Volksrepublik Polen der Manipulation und Propaganda diente (Abb. 2–4).²² Im Folgenden wird untersucht, wie Kwiek Themen der Überwachung und Kontrolle über die Zirkulation von ein- und ausgeatmeter Luft verhandelt.

214

Schon in seinen früheren Arbeiten spielte der Künstler subversiv mit den Mechanismen filmischer Bedeutung und den kinematografischen Konventionen, die an der Fakultät für Kamera der Staatlichen Film-, Fernseh- und Theaterhochschule gelehrt wurden.²³ Spätestens 1973 zog er auch die Objektivität der Fernsehbotschaft in Zweifel, auf welche die Zuschauer*innen keinen Einfluss hatten. Kwiek experimentierte schon damals häufig im Fernsehstudio, um die Möglichkeiten der Fernsichttechnik zu testen und gleichzeitig mit Bildern vieler verschiedener Kameras multiperspektivisch arbeiten zu können. In einem der Ausstellungsräume des Lodzer Kunstmuseums präsentierte er im Jahr 1973 einen Fernsehapparat mit ausgeschalteter Antenne, was den Empfang des von der Staatsmacht überwachten Senders verunmöglichte.²⁴ 1974 führte Kwiek bei einer Fernsehsendung über das Schaffen der *Werkstatt der Filmform* und seines eigenen Wirkens live Regie und erteilte den einzelnen Kameraleuten somit während der Aufnahme Anweisungen.²⁵ Auf diese Weise gab er den Zuschauer*innen deutlich zu verstehen, dass so etwas wie eine objektive Nachrichtenübermittlung nicht existiert: Stets ist da jemand, der die gesendete Botschaft steuert und diese auf bestimmte Weise in Szene setzt. Somit betrachtete der Künstler die Filmkunst als ein Instrument des perspektivisch geplanten Gesellschaftsumbaus; Fernsehsendungen sah er als modellhaftes Beispiel an, wie die Rezipient*innen in den Zustand der passiven Aufnahme von Propaganda geführt wurden. In einem Interview unterstrich Kwiek:

„Was mich am Fernsehen fasziniert hat, ist die gleichzeitige Beobachtung von Wirkung und Ursache. Das heißt, man konnte modellhafte

22 Siehe Tadeusz Dmochowski/Marek Malinowski/Piotr Nawiński (Hg.), *Media w PRL, PRL w mediach. Materiały z II Ogólnopolskiej Konferencji „Propaganda PRL-u“ Gdańsk 18–19 listopada 2003*, Gdańsk 2004.

23 Vgl. Ronduda 2004 (wie Anm. 3), S. 284.

24 Ebd.

25 Zum Beispiel in der Arbeit *Situation vom Studio* (1974), siehe: <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/kwiek-pawel-video-a-sytuacja-studia> (letzter Zugriff: 23.5.2020).

Situationen schaffen, in denen es einen sofortigen Effekt des Handelns gab, das man beobachtete, und aus dem Beobachten den nächsten Erkenntnisgegenstand machen, mit dem man operierte.“²⁶

Das Mitglied der *Werkstatt der Filmform* untersuchte also gezielt die Beziehung zwischen dem Fernsehen als dem Medium der Macht und den Zuschauer*innen, wobei er den Akzent auf „Interaktionen des eigenen Körpers mit der technologischen Umgebung“²⁷ legte. Er selbst beschrieb jene Interaktionen als „informatisch-energetisches“²⁸ Phänomen und analysierte sowohl die Auswirkung der Technologie auf den Leib als auch umgekehrt die des Leibes und Verstandes auf die Technik. Sein eigener Körper verließ also die Sphäre der Privatheit, um sich mit dem Macht- und Propagandasymbol Fernsehen auseinander zu setzen.

215

Die Videoperformance *Video-Atem – der Informationskanal* passt somit bestens in das Interessenfeld des Künstlers, der eine weitere Beobachtung der Ursache-Wirkung-Beziehung anstrebt: in diesem Falle die des atmenden Leibes und des Fernsehbildes.

Historiker*innen zufolge wurde das Fernsehen in den 70er Jahren zum ersten Mal in großem Umfang zu einem erfolgreichen Propagandainstrument des Staates, was nicht nur in Auftritten von Politiker*innen, sondern ebenso in sorgfältig ausgewählten Serien zum Ausdruck kam.²⁹

„Die Television ist das Olivenöl gewesen, das man auf die schaumgekrönten Wellen gesellschaftlicher Leidenschaften gegossen habe, um sie zu bezähmen. Diese Meinung kennzeichnet die Rolle, die das Fernsehen in der Erfolgspropaganda spielte. Nach den Radomer Ereignissen [Arbeiterunruhen, *m.s.*] von 1976 wurden die Anstrengungen noch intensiviert, die Bevölkerung davon zu überzeugen, dass es im wirtschaftlichen Sektor nichts als Erfolge gebe, und dass Probleme nur vorübergehend seien und bald verschwänden. Kurios wurde es, als im Fernsehen darum gebeten wurde, in jedem Haushalt eine Glühlampe auszuschalten, um Energie zu sparen. Spätere Messungen ergaben, dass über eine Million Glühbirnen ausgeschaltet worden waren.“³⁰

Bei den oben erwähnten Werftarbeiterstreiks an der polnischen Küste im Dezember 1970 war es nämlich zu einem bedeutsamen Zwischen-

26 Tomasz Samusioneck, „Wywiad z Pawłem Kwiekim“, in: *Zeszyty Artystyczne* 7, 1997, S. 58–60, hier: S. 60.

27 Ronduda 2004 (wie Anm. 3), S. 286.

28 Ebd., S. 286.

29 Michał Szafran, „Telewizja Polska w latach 1945–1981. Zarys historii“, 2015, verfügbar unter: <http://wiekdwudziesty.pl/telewizja-polska-w-latach-1945-81-zarys-historii> (letzter Zugriff: 3.5.2020). Vgl. auch Patryk Pleskot, „Telewizja w życiu codziennym Polaków“, in: Dmochowski/Malinowski/Niwiński 2004 (wie Anm. 22), S. 19–36.

30 Ebd.

fall gekommen, welcher der Staatsmacht die Notwendigkeit zur technischen Verbesserung des Mediums verdeutlichte:

„Am 20. Dezember war geplant, vor der Ansprache Edward Giereks [des neu ernannten Ersten Sekretärs der Polnischen Arbeiterpartei, *m.s.*] einen Bericht aus dem ruhigen Danzig zu zeigen, doch wegen Schwierigkeiten mit der Herstellung einer ausreichend schnellen Leitung herrschte eine Zeit lang eine nervöse Stimmung, wodurch Edward Giereks Ansprache eine andere Wirkung hatte als vorgesehen. Es kam zum Verdacht der Manipulation. Und da zog der Erste Sekretär den Schluss, dass so rasch als möglich ins Fernsehen zu investieren sei, damit solch ein Vorfall sich nicht noch einmal ereignen könne.“³¹

216

Untersuchungen hatten schon Ende der 60er Jahre ergeben, dass sich viele, auch die regimetreuen Bürger*innen der Volksrepublik Polen dessen bewusst waren, welch großen Einfluss das Fernsehen auf ihre Meinungsbildung ausübte. Auch Kwiek war sich dessen zweifelsohne bewusst.

In der Arbeit *Video-Atem – der Informationskanal* hat der Künstler seinen Körper und den Fernsehapparat so verbunden, dass – wie er selbst schrieb – „durch die mechanische Verknüpfung des Helligkeitsreglers mit der Bewegung des Brustkorbs die Möglichkeit entstand, die Helligkeit durch das Atmen zu regulieren“.³² Kwiek, den freien Oberkörper durch einen waagerechten Draht mit dem Helligkeitsregler verbunden, saß in der Pose eines Guru rechts vom Empfangsgerät und seitlich zu den Zuschauer*innen. Ruhig und meditativ atmete er aus, indem er die einzelnen Atemzüge wie bei einem religiösen Ritual steuerte. So wurde der Atem zu einem Medium der Informationsübermittlung, und sein Rhythmus beeinflusste die Helligkeit des Fernsehbildes auf dem Bildschirm. Momentweise erhellte der atmende Leib des Künstlers jenes Bild bis hin zu einem absolut weißen Leuchten, das in den alltäglich ausgestrahlten Sendungen unbekannt war, oder er verdunkelte es bis zu vollkommener Schwärze. Das zwischen diesen beiden Polen sichtbare Bild zeigte Kwieks mehrfaches Abbild dabei, wie er eben diese Performance ausführte (sog. *Closed Circuit*-Technik³³).

31 Ebd.

32 Paweł Kwiek, „Video i oddech“, in: *Uczestnictwo. Poznanie. Decyzja*, Ausst.-Kat. Galeria Mała w Warszawie, Warschau 1979, o. S.33 „*Closed Circuit* bezeichnet technisch gesehen die unmittelbare auditive oder visuelle Rückkopplung zwischen In- und Output eines Aufnahme- und Wiedergabesystems. Diese Rückkopplung führt zu einer Signalverstärkung und generiert ein geschlossenes Feedbacksystem. Aufgrund der gleichzeitigen aber ortsunspezifischen Aufnahme- und Wiedergabemöglichkeitelektronischer und mittlerweile digitaler Bewegtbilder kann Video als paradigmatisches Medium des *Closed Circuit*-Verfahrens gelten. Durch apparative Zwischenschaltungen wie Zeitverzögerung sowie Bild- und Tonbearbeitung kann die Rückkopplung zwischen In- und Output zudem live modifiziert bzw. manipuliert werden.“, zit. n.: Stephanie Sarah Lauke, „*Closed Circuit*-Verfahren“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, verfügbar unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/c:closedcircuitverfahren-7950> (letzter Zugriff: 23.5.2020).

Seine Arbeit repräsentierte damit auch eine unruhige, instabile Technik: Schwankungen in der Helligkeit.

Der polnische Künstler spielte hier auf die berühmte Arbeit *TV Buddha* (1974) von Nam June Paik an, nahm jedoch selbst die Stelle der Buddhastatue ein und brachte das Bild mit seinem Atem vorübergehend vollständig zum Verschwinden.³⁴ Er wählte nicht nur selbst aus, was auf dem Bildschirm zu sehen war – sein Selbstporträt beim Atmen –, sondern steuerte zudem dessen Helligkeit. Sein Einfluss sowohl auf den Inhalt als auch die Form der Botschaft war entscheidend, d. h. er usurpierte symbolisch den der Propaganda vorbehaltenen Informationskanal. Damit zeigte er sich selbst als einzelnen Bürger, dessen gleichmäßiger, meditativer Atem unerwartete Macht und Bedeutung gewann.

Kwiek ersetzte folglich die alltägliche Propaganda nicht mit einem eindeutig regimekritischen, oppositionellen Inhalt, sondern stellte ihr die Privatheit und Verletzlichkeit seines halbnackten Körpers entgegen. Er zeigte damit, dass das Individuum, welches bisher nur im Privaten atmen und meditieren durfte, plötzlich und unerwartet in der Öffentlichkeit zu sehen war, was nicht zur offiziellen Ikonosphäre der Volksrepublik Polen passte. Ein- und ausatmend überschritt der Künstler so die sensible Grenze zwischen Privatheit und Öffentlichkeit. Kwiek erschien als aktiver Mensch, der Einfluss auf die Wirklichkeit nahm, obwohl er nur ganz ruhig, aber konsequent atmete. Sein durch die *Closed Circuit*-Form virtuell unendlich vervielfachtes Selbstporträt bohrt sich hier tief in das Machtinstrument Fernsehen hinein – was vielleicht paradoxerweise politisch viel gefährlicher und wirkmächtiger war als eine inhaltliche Regimekritik. Laut Gerald Raunig, der Walter Benjamins Aufsatz „Der Autor als Produzent“ einer Relektüre unterzieht, haben solche Kunstinterventionen, die sich die Produktionsmittel aneignen, hochgradig politisches, sogar revolutionäres Potenzial.³⁵ Die Künstler*innen besäßen so die Kompetenz zur Entwicklung von mikropolitischen Organisationsformen:

34 Vgl. Guzek 2017 (wie Anm. 12), S. 210. Die Arbeit von Nam June Paik gilt als eine „Ikone“ der Videokunst und steht am Anfang einer Reihe von *Closed-Circuit*-Installationen und Videoskulpturen von diesem US-amerikanischen Künstler: „Die wohl bekannteste Videoarbeit von Paik entstand als Notlösung: Bei seiner vierten Ausstellung in der New Yorker Galleria Bonino ist noch eine Wand leer. Kurz vor der Eröffnung fällt ihm dafür ein, eine antike Buddha-Statue, die er einmal als Kapitalanlage gekauft hat, zum Fernsehzuschauer zu machen. Schließlich kommt noch eine Videokamera hinzu, so daß der Buddha nun sich selbst auf dem Bildschirm gegenüber betrachtet. So blicken sich Vergangenheit und Gegenwart an, so begegnen sich östliche Gottheit und westliche Medien. Bei der

Ausstellung Projekt '74 in Köln setzt Paik sich selbst in die Position des kurz zuvor entstandenen TV-Buddhas: der Gegensatz von Transzendenz und Technik, den dieses Stück enthält, liegt ebenso in seiner eigenen Person“, zit. n.: Rudolf Frieling/Dieter Daniels, *Medien Kunst Netz 1: Medienkunst im Überblick*, 2004, verfügbar unter: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/tv-buddha> (letzter Zugriff: 23.5.2020).

35 Vgl. Gerald Raunig, „Großeltern der Interventionskunst, oder Intervention in die Form. Rewriting Walter Benjamin's „Der Autor als Produzent“, in: *Transversal Texts* 12, 2000, <https://transversal.at/transversal/0601/raunig/de> (letzter Zugriff: 26.5.2020).

„Nicht in der zum Klischee verkommenen Widerständigkeit des autonomen Kunstwerks, aber auch nicht in der plumpen Tendenz des revolutionären Sujets, sondern in der Übersetzung der formalen Fähigkeiten der KünstlerInnen vom Kunstwerk auf die Organisationsformen der Gesellschaft liegt demnach die politische Bedeutung der Kunst.“³⁶

218

Kwiek schuf eine modellhafte Kunstintervention, die es ihm ermöglichte, gleichzeitig in und außerhalb der Fernsehübertragung zu sein, was eine simultane Beobachtung von Ursache (Aufnahmesituation) und Wirkung (übertragendes Bild) gestattete. Mit der Arbeit *Video-Atem – der Informationskanal* bewies Kwiek überzeugend, dass das Individuum nicht nur wirkungsvoll sein kann, sondern auch, dass seine aus dem öffentlichen Raum verdrängte ‚atmende‘ Privatheit das Potenzial hatte, die damalige Wirklichkeit zu beeinflussen und auf mikropolitische Art und Weise neu zu organisieren. Die Übertragung seines Selbstporträts war somit ebenso politisch wie eine offene Systemkritik. Welche Gesichter im Fernsehen zu sehen waren, entschied damals schließlich noch immer die politische Kaste.

Die Möglichkeit im öffentlichen Raum in Erscheinung treten zu können gibt, Hannah Arendt zufolge, dem Menschen erst sein Realitätsgefühl. Jeder Mensch habe das Bedürfnis, gesehen und gehört zu werden: „Dass etwas erscheint und von anderen genau wie von uns selbst als solches wahrgenommen werden kann, bedeutet innerhalb der Menschenwelt, dass ihm Wirklichkeit zukommt.“³⁷ Wenn wir in der Wirklichkeit auftreten, werden wir, nach Ansicht Arendts, von Zeugen und dem Publikum beobachtet, die wiederum unsere Handlungen und Worte in Narrationen umwandeln. Kwieks Strategie, sein eigenes Gesicht in der Öffentlichkeit zu zeigen, führte also auch dazu, die Realität der Welt zu konstituieren und sich ihrer zu versichern. Im Rahmen der Arbeit *Video-Atem – der Informationskanal* gelang es ihm, seine Privatheit „aus der Dunkelheit des Verborgenen und Geborgenen her austreten“ zu lassen.³⁸

Den Fernseher – Propagandafetisch und -werkzeug der Staatsmacht, das Millionen Individuen beeinflusste – eignete sich somit ein Individuum an, das sich selbst nicht nur sichtbar machte, sondern auch unerwarteter Weise die Kontrolle über das Medium errang. Und

36 Ebd.

37 Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München/Zürich 102011 [en. 1958], [dt. 1960], S. 62.

38 Ebd., S. 64.

zwar mithilfe des Atems, einer der grundlegendsten Vitalfunktionen. Mithilfe des unsichtbaren Atems vollzog Kwiek eine wesentliche politische Geste, indem er darauf hinwies, wie leicht die Fernsehbotschaft zu manipulieren ist. Vlad Ionescu schreibt: „The fact that breath is invisible does not mean that it signifies a void. Emptiness is actually a dynamic factor that is related to vital breath, the place where all things change.“³⁹ Außerdem gilt: „In den frühesten jüdischen Zeugnissen und im Alten Testament war der Atem Voraussetzung des Lebens – Gott gab Atem, Hauch und damit Geist.“⁴⁰ In Bezug auf die biblische Tradition interpretiert, kann Kwieks Handeln daher verstanden werden als eine Art Anreicherung der Fernsehbotschaft durch Geistigkeit – einer weiteren verbotenen Frucht Volkspolens. Denn das Geistige wurde aus der Erfolgspropaganda des kommunistischen, auf den Überzeugungen des dialektischen Materialismus begründeten Staates konsequent verbannt. In diesem Sinne fungierte der Atem in dieser Installation als Vehikel für das Charisma des Künstlers als Individuum. So nehmen wir Kwiek durchaus ambivalent wahr: als charismatischen Manipulateur und als verletzlichen Einzelmenschen, der sich emanzipiert.

Filmatem: Subversives Potenzial zwischen Kontrolle und Kontrollverlust

Jedes der beiden gewählten Werke zeigte einen anderen Aspekt des Atems: von der subversiven Synchronisierung des Körpers mit dem Medium Film oder dem Fernsehempfangsgerät bis hin zum metaphorischen Atemholen beim Sichbefreien aus Rollenzuschreibungen als propagaempfindlicher, entindividualisierter und seiner Privatheit beraubter Bürger eines sozialistischen Staates. Alles spielt sich somit zwischen zwei zu Zeiten des Kommunismus verdächtigten Zuständen ab: der Atemlosigkeit und der Meditation. Robakowski keuchte und hatte seinen Atem nicht mehr unter Kontrolle, während Kwiek seine Atmungsprozesse perfekt kontrollierte. Auf „mechanisch-biologische“ und sehr bewusste Art und Weise aktivierten die beiden Künstler dabei das Potenzial des Mediums Film.

Der Atem hat mithin in der polnischen Kunst der Neoavantgarde, besonders im Kunstschaffen der Mitglieder der *Werkstatt der Filmform*, eine mediale, existentielle, körperliche, subversive und biopoliti-

³⁹ Ionescu 2017 (wie Anm. 14), S. 23.

⁴⁰ Burkhard Baltzer, „Am Fuße des Zauberbergs. ‚Atem‘: Zu den Balladen Alfred Guldens und den Zeichnungen Bettina von Haarens“, in: Alfred Gulden/Bettina von Haaren (Hg.), *Atem. Balladen und Zeichnungen*, Merzig 2010, S. 84.

sche sowie eine analytisch-konzeptuelle Dimension. Er ist nicht nur natürlich bedingt, sondern ebenso medial, kulturell und sozialhistorisch konditioniert sowie konditionierbar. In Robakowskis und Kwieks Handeln fungiert der Atem als Bindeglied zwischen experimenteller Form und politischem Inhalt, wobei er die Grenze verwischt zwischen der Autonomie selbstreflexiver, auf die Auslotung des Potenzials ihres eigenen Mediums konzentrierter Kunst, und dem Engagement der Kunst in der politischen Realität im Verhältnis zur Obrigkeit und zu Propaganda. Über das beschleunigte und meditative Ein- und Ausatmen öffnet sich die Kunst dieser Vertreter der polnischen Neoavantgarde hin zur Wirklichkeit und schlägt Wurzeln im konkreten Leib der Künstler. Im Rhythmus der Atmung erhalten die formalen Experimente eine die Biopolitik der Staatsmacht kritisierende Dimension.

Aus dem Polnischen von Hans Gregor Njemz.

Don't Hold Your Breath! Atmen als Mittel der Selbstreflexion

Atmen ist ein Reflex. Und zwar in jeglicher Hinsicht: Zu atmen ist nicht allein ein biologisch notwendiger Reflex, der unserem physischen Überleben dient, sondern durch das Atmen wird gleichfalls ein nicht steuerbarer emotionaler Reflex in unserem Gehirn ausgelöst, der ebenfalls notwendig für unseren körperlichen Erhalt ist. Gerüche spielen dabei eine besondere Rolle. Zwischen der Atmung, den damit im Einzelfall eingesogenen Gerüchen und den daraus resultierenden emotional motivierten Handlungen besteht ein direkter Zusammenhang. Geschuldet ist dies der neuronalen Funktionsweise unseres Gehirns. Von der Nase gelangt nicht nur der Sauerstoff direkt in die dafür zuständigen überlebenswichtigen Körperorgane, sondern auch alles dabei Errochene wird auf direktem Weg im Rindenfeld zu Informationen verknüpft. Diese Gehirnregion, die *Insula* genannt wird, zeichnet darüber hinaus nicht allein verantwortlich für die Verarbeitung von olfaktorischen und gustatorischen Reizen, sondern ist auch Sitz des Ekelempfindens. Eine gut nachvollziehbare Verkettung, rufen doch gerade üble Gerüche und abjekte Geschmäcker unseren Widerwillen hervor.¹ Viel überraschender dürfte dahingegen die ebenfalls in der *Insula* gelegene Nahtstelle zwischen Geruch und Schmerzempfinden sein: dieser vordere Teil der Hirnrinde tritt nämlich auch in Aktion, wenn wir selbst Schmerz empfinden. Zudem werden von dort sogenannte Spiegelneurone gefeuert, um die Schmerzen unseres Gegenübers nachempfinden zu können.²

1 Vgl. Giacomo Rizzolatti/Corrado Sinigaglia/Friedrich Griese (Hg.), *Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls*, Frankfurt am Main 2008, S. 178.

2 Vgl. ebd., S. 185 sowie Joachim Bauer, „Das System der Spiegelneuronen: Neurobiologisches Korrelat für intuitives Verstehen und Empathie“, in: *literaturkritik.de* 12, 2006, verfügbar unter: <https://literaturkritik.de/id/10237> (letzter Zugriff: 17.3.2020), o.S.

Für die im Folgenden eruierten Kunstwerke von Chris Burden, Teresa Margolles und Gregor Schneider sind die physiologisch wie neurobiologisch binär angelegten Verquickungen von Atmen und Überleben, von Geruch und Ekel sowie von erlebtem und widergespiegeltem Schmerz von außerordentlicher Bedeutung.³ Es handelt sich um Werke, die uns eine leibhafte Erfahrung zuteilwerden lassen – „the combined sensory inputs of taste, touch and smell, as influenced by sight and sound“⁴, wie der ästhetische Philosoph und Sinnesforscher Barry C. Smith dies beschreibt. Denn leibhafte Erfahrungen umfassen gemeinhin all unsere Sinne. Einzigartig sind die im Folgenden diskutierten Arbeiten aber gerade deshalb – und das macht sie fruchtbar für den hier gesteckten Rahmen –, weil sie uns unsere Sinne vor Augen führen, indem wir uns unserer Atmung bewusst werden: als biologisch notwendigen Reflex, als sensorisch spürbaren Hauch, in absoluter Stille oder als einen zurückgehaltenen Drang, der dennoch wieder einsetzen muss.⁵

Wenn das Atmen unterbleibt:

Atmen als lebenserhaltender Reflex

Reflexartige Bewegungen, eine verhaltene Atmung, die meist einem schreckhaft eingesogenen Luftholen weicht, ruft erwiesenermaßen die Video-Performance *Shoot* des US-Amerikaners Chris Burden hervor: Am 19. November 1971 lässt sich der Künstler, der mit der in den 1960er Jahren sich entwickelnden *Body Art* assoziiert wird, von seinem Freund mit einem 22-kalibrigen Gewehr aus 4,5 Metern Entfernung in den linken Oberarm schießen. Das uns heute vorliegende Videomaterial der Aktion ist auf eine Gesamtlaufzeit von knapp zwei Minuten bemessen. Allerdings können wir dem eigentlichen Vorgang lediglich acht Sekunden lang visuell beiwohnen. Das Band spielt einen ansonsten schwarz bleibenden Bildschirm ab, auf dem hin und wieder schrift-

3 Einige Überlegungen für diesen Beitrag basieren auf Erkenntnissen aus einer umfassenderen Forschungsarbeit der Autorin: Barbara Oetti, *Existentielle Grenzerfahrungen. Tabubruch als Strategie in der zeitgenössischen Kunst*, Bielefeld 2019.

4 Barry C. Smith, „Complexities of flavor“, in: *Nature* 486 (S6), 2012, S. 6. Barry Smith ist Direktor des Centre for the Study of Senses und Direktor des Institute of Philosophy am Institute of Advanced Studies an der University of London.

5 Während es gemeinhin die Aufgabe der Naturwissenschaften ist, den Nachweis, die Beschreibung und Erklärung körperlicher und psychosomatischer Phänomene zu erbringen, basieren die hier vorgestellten Kunstwerke auf diesen Phänomenen, ohne dass die Künstler*innen dabei wissenschaftlicher Erkenntnisse bedürfen. Das den Betrachtenden so ermöglichte Nachempfinden

von physiologischen, (neuro-)biologischen und emotionalen Vorgängen *am eigenen Leib angesichts von Kunst* – also das Resultat einer transdisziplinären Verquickung von Wahrnehmungsphänomenen und künstlerischer Umsetzung – hat in kunsthistorischen Untersuchungen bislang kaum eine Rolle gespielt. Während die Arbeiten von Chris Burden, Teresa Margolles und Gregor Schneider bereits vielfach nach der Manier Erwin Panofskys beschrieben, analysiert und interpretiert worden sind, fügt dieser Text eine weitere Ebene des Erfassbaren hinzu: Jenseits des genannten Schemas (kunsthistorische Interpretation) wird erörtert, wie ein*e Betrachter*in diese Werke empfindet und darauf reagiert (Rezeption), um anhand wissenschaftlicher Erkenntnisse zu untermauern, warum dem so ist (Naturwissenschaften).

liche Einblendungen zum Titel, Zeitpunkt und Ort des Geschehens projiziert werden; darüber hinaus spricht der Künstler aus dem Off und mit verhaltener Stimme einige erklärende Worte zum Ablauf der Performance. Was haben wir also eigentlich *gesehen*, wenn wir das Video anschauten? Nicht viel. Und dennoch war uns sofort klar, was hier geschah: es wurde auf Chris Burden geschossen.

Lassen wir das Videomaterial einmal gedanklich an uns vorüberziehen und eruieren dabei gleichzeitig, was unsere anderen Sinne jenseits des Visuellen wahrnehmen können. Denn eigentlich sind die von Chris Burden veranlassten Aufzeichnungen weniger ein *Video* denn ein *Audio*. Hierdurch scheint eine Diskrepanz auf zwischen dem, was zu sehen, und dem, was zu hören ist. Dies betrifft insbesondere unsere Atmung. Vielleicht müssen wir in diesem Fall den fortlaufenden Informationen und Bildern aus der Aktion eher *zuhören* als diesen *zusehen*. So wie es der Philosoph Michel Serres in seiner Schrift über *Die fünf Sinne* einst einforderte. Denn es mache keinen Sinn, so Serres, unsere verschiedenen Wahrnehmungsmodi voneinander zu separieren. Alles sei eins – der Körper samt seinen Erfahrungen:

„Viele Philosophen beziehen sich auf den Gesichtssinn, nur wenige auf das Gehör, und noch weniger setzen ihr Vertrauen auf den Tast- oder den Geruchssinn. Die Abstraktion zerschneidet den empfindenden Körper; sie grenzt Geschmack, Gehör und Tastsinn aus, behält nur Gesichtssinn und Gehör, Anschauung und Erkenntnisvermögen, zurück. Abstrahieren heißt weniger den Körper hinter sich lassen als ihn in Stücke schneiden: Analyse.“⁶

Das heißt, wir müssen unserem Körper ganzheitlich lauschen, wollen wir nicht das Erlebte lediglich auf einer abstrahierten Ebene wahrnehmen.

Also: *Don't hold your breath!*⁷ – Aber das haben wir bereits getan, sobald wir der Videoarbeit von Chris Burden lauschten. Und zwar justament als der Schuss fiel. Genau dasselbe tat in diesem Moment auch der Künstler: Er hielt die Luft an. Aus seiner Warte heraus mag dies vernünftig erscheinen: einerseits war er so in der Lage, seinen Körper als Zielscheibe so ruhig wie möglich zu halten, andererseits harrte er mit angehaltener Luft automatisch und gespannt dem Schmerz, der dem Körpertreffer unweigerlich folgen würde. Aber warum tun wir es dem

6 Michel Serres, *Die fünf Sinne*, Frankfurt am Main 1993 [1985], S. 24.

7 Ausruf aus dem Amerikanischen, der so viel bedeutet wie „Worauf wartest Du noch?“, „Na dann los!“.

Künstler gleich? Weil wir dessen Tun mit Erkenntnisgewinn spiegeln. Jacques Lacan bezeichnet diese Erfahrung als ein „Aha-Erlebnis“, welches es uns ermöglicht, eine eigene Ich-Funktion auszubilden.⁸ Die Rede ist hier von den unserem Körper eigenen Spiegelneuronen, welche das Verhalten als auch die dabei empfundenen Emotionen eines Gegenübers in uns widerspiegeln und damit nachvollziehbar machen. Es handelt sich dabei um einen automatischen neuronalen Impuls, der uns mitfühlen lässt. Sobald durch die Beobachtung des Gegenübers unsere Spiegelneurone feuern – und wohlgemerkt: das tun diese aus dem Gehirnnareal heraus, in dem auch der Atem ankommt und weiterverarbeitet wird – wiederholen sich in uns die wahrgenommenen Handlungsabläufe. Dies geschieht entweder lediglich auf einer gedanklich-nachvollziehenden Ebene (also intransitiv) oder aber unser Körper ahmt die Handlungen des Gegenübers auch physisch nach (transitiv). Beide Male würden unsere Körper selbst tätig.⁹ In beiden Fällen erzeugen die Spiegelneurone eine empathische Reaktion, die uns sowohl Emotionen als auch die Schmerzen Anderer körperlich nachempfinden lassen.

Im konkreten Fall der Performance von Chris Burden sind seine Handlungen Auslöser für unwillkürliche Muskelbewegungen in unseren Körpern. Bildhaft gesprochen ziehen sich in uns die Eingeweide zusammen. Jill Bennett, Professorin am *National Institute for Experimental Art* in Paddington, Australien, spricht in diesem Zusammenhang von einem „squirm“, einem körperlichen Sich-Winden:

„The squirm lets us feel the image, but also maintain a tension between self and image. It is part of a loop in which the image incites mimetic contagion acted out in the body of the spectator, which must continue to separate itself from the body of the other. And it is this function that enables one to see feeling as the property of another, and simultaneously to feel it – or at least to know it is felt. The squirm is in essence then, a moment of seeing feeling – the point at which one both feels and knows feeling to be the property of another. It is trivial, unwilling response that in terms of spectatorship can constitute an experiential link between affect (sensation in the present) and representation.“¹⁰

Indem wir Gesten und Handlungen spiegeln, geben wir gleichzeitig einem Schutzmechanismus statt. Nicht nur für die ehemalige Life-

8 Vgl. Jacques Lacan, „The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytical Experience“, in: ders. (Hg.), *Écrits*, New York/London 2006, S. 75–81, hier: S. 75.

9 Vgl. Rizzolatti/Sinigaglia/Griese 2008 (wie Anm. 1), S. 130f. Der neuronale Impuls ist dabei immer derselbe, ganz egal, ob das Gesehene lediglich emotional nachempfunden wird oder ob wir tatsächlich physisch agie-

ren; vgl. hierzu auch Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 54f., Fußnote 43, sowie Rizzolatti/Sinigaglia/Griese 2008 (wie Anm. 1), S. 107 und S. 189.

10 Jill Bennett, *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford 2005, S. 43.

Performance der Aktion, sondern auch für die Sichtung des überlieferten Videomaterials wurde bereits vielfach dokumentiert, dass die Zuschauer*innen während der *Shoot*-Performance im selben Moment den Atem anhielten und sich – wie Chris Burden selbst – nach dem Einschuss an den linken Oberarm griffen.¹¹

Der Künstler hat mit seiner überwiegend erzählenden anstatt visuell zeigenden Videoarbeit eine dem Werk dienliche Form der Berichterstattung gewählt: Auf einer schwarzen Bildfläche können wir lesen, dass uns eine Schuss-Performance bevorsteht und Burden erzählt, wie diese ablaufen wird. Die Zuschauer*innen lauschen mit gespitzten Ohren und bei flacher Atmung, um auch ja keine der verbalen, mit murmelnder Stimme vorgetragenen Vorab-Informationen zu verpassen. Etwa den Hinweis, dass sich die Kamera nach der Frage „Are you ready?“ einschalten würde. Wir hören sogleich das beginnende Rattern besagter Filmaufzeichnung. Der Atem stockt, sobald das Bild des an der Wand stehenden Künstlers mit der auf ihn gerichteten Waffe aufscheint. Einen Schuss mit dem bloßen Auge zu sehen, ist uns jedoch unmöglich. Und obwohl wir den Atem während der folgenden acht Sekunden anhalten, hören wir in erster Linie den Knall des Gewehrs und sehen das Zusammenzucken des Getroffenen. Eventuell greifen wir uns ebenso wie dieser an den Oberarm. Und obwohl der Bildschirm sogleich wieder dunkel wird, warten wir gespannt auf die vom Künstler angekündigte leere Patronenhülse, die mit einem klimpernden Geräusch auf den Boden fallen wird. Der endgültige Beweis, dass das, was wir bei angehaltenem Atem gehört haben, den Tatsachen entspricht.

Shoot war Chris Burdens erste und wohl auch bekannteste Performance, mit der er sich explizit gegen den Einsatz amerikanischer Truppen im Vietnam-Krieg aussprach. Durch die Spiegelneurone werden die Zuschauer*innen zu Mit-Akteur*innen dieses Protestes.

In Atemluft eintauchen: Atmen taktil erleben

Allerdings werden wir uns nicht nur unseres Selbst bewusst, wenn wir die Luft anhalten, sondern auch dann, wenn diese uns sicht- und fühlbar berührt. Vor allem aber, wenn diese kontaminiert sein sollte. Nicht nur ein taktile Körperkontakt damit erscheint uns dann als unerträglich, auch das Einatmen dieser Luft dürfte uns schwerfallen. Dies war

¹¹ Vgl. Kathy O'Dell, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s*, Minneapolis/Minnesota 1998, S. 13.

unverkennbar der Fall in Teresa Margolles' Installation *In the Air* im Frankfurter Museum für Moderne Kunst (MMK) aus dem Jahr 2003. Die mexikanische Künstlerin ließ Seifenblasen in der Eingangshalle versprühen. Eine zunächst wunderbare, lebensbejahende Geste – bis man erfuhr, woraus die Seifenblasen gewonnen wurden. Es war Leichenwaschwasser.

Margolles' Werk umfasst Fotografien, Video- und Klangarbeiten, Plastiken, Installationen und Performances. Bereits dies lässt Schlüsse darauf zu, dass ihre Arbeiten all unsere Sinne ansprechen wollen. Obwohl man gemeinhin dazu neigt, den visuellen Reizen in der Kunst den Vorrang zu geben, ist der Sehsinn nicht der primäre Sinn, an den sich Margolles' Arbeiten richten. Vielmehr denkt sie ihre Betrachter*innen ganzheitlich. Darauf verweist auch ihr Lebenslauf. Nach Erlangung eines Master-Abschlusses in den Bildenden Künsten studierte Margolles Kommunikations- und Medienwissenschaften in Culiacán und in Mexiko-Stadt. Sie besitzt darüber hinaus ein Diplom als forensische Gerichtsmedizinerin. 1990 war sie Mitbegründerin des Künstlerkollektivs *Semefo*, des „Servicio Médico Forense“, was soviel wie „Medizinisch-forensischer Dienst“ heißt.

Die Seifenblasen aus *In the Air* stehen in engem Zusammenhang mit der professionellen Biographie der Künstlerin. Margolles will mit diesen luftigen Gebilden den Toten Präsenz verleihen, genauer: den ermordeten Opfern ihres Heimatlandes. Besonders Margolles' Herkunftsort nahe der US-amerikanischen Grenze befindet sich diesbezüglich in einem ständigen Ausnahmezustand. Es stellt ein von Menschen gemachtes Katastrophengebiet dar, in dem Mord, Terror, Entführung, Vergewaltigung, Drogen- und Bandenkriege den Alltag bestimmen. Mit ihren Arbeiten behält die Künstlerin Versatzstücke der in diesen Dramen verstorbenen Menschen zurück. Sie bringt den Lebenden die Leichname zu vollem Bewusstsein, nachdem diese forensisch untersucht worden sind. Sie erinnert so dauerhaft an die zahlreichen und daher schnell vergessenen Toten, an die noch immer Vermissten und an deren trauernde und in Furcht lebende Familien. Diese Arbeiten stellen Randgruppen ins Zentrum, die eines gewaltsamen Todes starben. Sie zeugen von Leichen, denen kein Begräbnis zuteil wurde, weil es sich die Hinterbliebenen nicht leisten können. Die meisten dieser Leichen werden deshalb in Massengräbern verscharrt, obwohl man sie identifizieren und ihren Familien zurückgeben könnte. Mit ihren Arbeiten

erreicht die Künstlerin eine Grenze, an der es wehtut, sich mit den Fakten auch nur vertraut zu machen, geschweige denn in einen hautnahen Kontakt mit diesen Toten zu treten. Letzteres wird jedoch anhand des von Margolles gebrauchten Materials schier erzwungen: die Substanzen stammen – so informieren Tafeln in der Installation – direkt von den Toten ab oder kamen mit diesen in Berührung. Etwa das Wasser, mit dem die toten Körper während der Autopsie gereinigt worden waren. Oder das Fett, Körperflüssigkeiten und das Blut der Leichen. Auch die Leintücher, auf denen die Toten Abdrücke hinterließen oder eingewickelt waren, werden von Margolles künstlerisch verarbeitet oder als Leinwand benutzt und finden Eingang in Museen und Sammlungen. Diese Objekte erlangen in ihrer neuen Umgebung eine andere Bedeutung: so wurde etwa der Katalog zur Frankfurter Ausstellung *Muerte sin fin* aus Leichenwaschwasser hergestellt.

Und auch die Seifenblasen aus *In the Air* entstammen den Relikten der Toten, indem sie aus eben diesem Leichenwaschwasser gefertigt wurden. Margolles' Kunst liefert damit indexikale Zeichen, denn alle Werke, die wir sehen und berühren, die im Falle der Seifenblasen auch uns berühren und von uns eingeatmet werden, tragen Spuren der Toten mit sich. Sobald dieser Gedanke in unser Bewusstsein vordringt, versuchen wir den unkontrolliert umherfliegenden luftigen Blasen von *In the Air* auszuweichen. Entsetzen breitet sich aus. Ekel setzt sich durch und das, obwohl wir nichts riechen. Die bloße Information über die vermeintliche Herkunft der Blasensubstanz genügt. Die Berührung mit dem Verweslichen gilt es zu meiden.

Aber wie? Gibt es einen Ausweg? Normalerweise besteht die Möglichkeit auszuweichen oder uns von Schmutzpartikeln zu reinigen. Wir könnten den Raum einfach verlassen. Es zwingt uns auch niemand dazu, den Katalog zur Ausstellung in die Hand zu nehmen. Und wenn doch, so wischen wir uns danach vielleicht verstohlen die Hände an der Hose oder gehen diese waschen. Dasselbe gilt für unsere visuelle Wahrnehmung, da wir auch sie vermeiden können, indem wir ganz einfach die Augen schließen. Was wir jedoch nicht vermeiden können, ist das Atmen. Hinzu kommt, dass die Atmung ein ganzkörperliches Phänomen und die Haut unser größtes, atmendes Organ ist. Sowohl über unsere Atemwege als auch über unsere Körperoberfläche dringt Luft in uns ein. Mit Margolles' Seifenblasen aus Leichenwaschwasser nehmen wir jedoch nicht nur Atemluft in uns auf, sondern gleichfalls feinste Parti-

kelchen der damit in Berührung gekommenen Leichname. Wir verinnerlichen im buchstäblichen Sinne die Toten. Damit wird die Grenze zwischen uns und den toten Anderen aufgehoben. Nicht umsonst gelten der Tast-, der Geschmacks- und auch der Geruchssinn als unsere Nahsinne, die einer neutralen Bewertbarkeit entgegenstehen.¹² Und obwohl eine gefahrenvolle tatsächliche Kontamination unseres Körpers inmitten einer Installation wie *In the Air* gewiss nicht passieren kann, setzt auch hier ein Reflex unsere Atmung betreffend ein: Wir atmen möglichst flach, setzen bestenfalls so lange es uns gelingt mit der Atmung aus, bis wir sicheres Gelände erreicht haben. Ein angstbesetztes Ekelgefühl zwingt uns dazu, unsere Haut zu retten. In Aurel Kolnais allumfassendem Standardwerk zur Funktionsweise des Ekels von 1929 hält dieser denn auch das Folgende fest: „[Der Ekel, *o.b.*] ist eben ‚Abwehrreaktion‘ in ganz anderem, engerem Sinne. Daß er aber ästhetischer gefärbt ist als Angst, soll bereits hier zugegeben werden. (Ästhetik betrifft *Sosein* [...]).“¹³ Kolnai schlussfolgert daraus, dass sich Ekel ausschließlich über die subjektive Anschauung vermittele und in körperlichen Abwehrmechanismen resultiere. Hierzu zählt er das Schaudern, das Sich-Abwenden, den Brechreiz und eben auch das Sich-Zusammenziehen der Eingeweide.¹⁴ Wir sind versucht, Ekeliges von uns fernzuhalten. Der Ekel setzt Phobien frei. Diese sind freilich affekthaft. Eine vom Ekel getriebene Reaktion ist also gewiss kein rationales Verhalten – und dennoch nicht lenkbar. Es handelt sich um einen körperlichen wie emotionalen Reflex, wenn wir angesichts der Arbeit von Margolles gen frische, unverbrauchte Atemluft fliehen. Der Drang zur Flucht ist auch für das Erleben des abschließenden Werkbeispiels zentral.

Das Atmen verweigern: Der abjekte Hauch des Todes

Schon die alten Griechen glaubten, dass uns die Stille ganz besonders dazu befähigte, unseren lebenserhaltenden Körperfunktionen Gehör zu schenken und ihrer gewahr zu werden. Michel Serres erzählt davon in seiner Schrift *Die fünf Sinne*:

„Die Kur in Epidaurus bestand in Schlafen und Träumen: Der Kranke sollte hören, was sein kranker Körper aussendete. Er war geheilt, wenn er das Schweigen der Organe erreicht hatte. Die erste Lärmquelle

12 Vgl. Bernd Kleimann, „Erfülltes Interesse. Worin der Reiz der Kunst besteht“, in: Bernd Kleimann/Reinold Schmücker (Hg.), *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt 2001, S. 68–87, hier: S. 84f.

13 Aurel Kolnai, „Der Ekel“, in: Moritz Geiger (Hg.), *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, Tübingen 21974 [1929], S. 119–173, hier: S. 123. Kursivierung im Original in Sperrschrift.

14 Vgl. ebd., S. 127f. Kursivierung im Original in Sperrschrift.

liegt im Organismus, dessen propriozeptives Ohr, zuweilen vergeblich, das unterschwellige Gemurmel wahrnimmt: Milliarden von Zellen ergehen sich in einer biochemischen Aktivität, deren Lärm uns eigentlich das Bewußtsein rauben sollte. Tatsächlich hören wir es manchmal und nennen dieses Hören dann Krankheit.“¹⁵

Viele Arbeiten des Künstlers Gregor Schneider versinnbildlichen eben diese beredte Stille. Eine Stille, die uns schnell auf uns selbst zurückwirft. Zu diesem Zweck baut der Künstler Räume, rekonstruiert ganze Häuser, die es zu ergründen gilt, entweder in Begleitung des Künstlers – in einem zweisamen *tête-à-tête* – oder gänzlich auf sich allein gestellt. Letzteres ist der Fall in einem seiner *toten räume*. Gregor Schneiders Œuvre umfasst entsprechend einerseits *räume* und *häuser* und andererseits die *toten räume* und *toten häuser*. Was aber unterscheidet sie?

Gregor Schneiders *haus u r* etwa ist ein äußerlich recht unspektakuläres, gewöhnliches Wohnhaus in Mönchengladbach. Es ist das ehemalige Elternhaus, in dem der Künstler aufwuchs. Im Jahr 1985 begann er damit, das Innere des Hauses zu verändern und umzubauen. Zum Beispiel können Zimmer darin um 180° gedreht werden oder wurden vom Künstler auf Schienen gesetzt, um sie verschieben zu können. Damit wird die Türe, durch welche die Besucher*innen eingetreten sind, unbrauchbar. Im Haus gibt es keine richtigen Fenster mehr: diese wurden vermauert und mit einer künstlichen Lichtquelle zwischen der Wand und der Scheibe ausgestattet. Es gibt Badezimmer, die scheinbar gerade eben noch benutzt wurden. In den oberen Stockwerken dahingegen wirken die Räume klinisch sauber: keine Falte zeigt sich im Bettlaken der gespenstisch leeren Kinderzimmer. Das Haus beherbergt auch feucht-klamme Kammern unten im Keller, Fallgruben, Leitern, die noch weiter nach unten führen, tief in den aufgegrabenen Erdboden hinab, Tunnel, die einen zwingen, in den nächsten Raum zu kriechen; dabei geht der Betonboden unvermittelt in einen Lehmbo-den über. Im sogenannten *Letzten Loch* findet sich eine alte Matratze, fest in Plastik eingewickelt, daneben sitzt eine Puppe in der Ecke und es riecht nach verwesendem Fleisch. Vielleicht steht da auch ein verschnürter, schwarzer Plastiksack herum; Größe und Form lassen Rückschlüsse auf einen eingewickelten Menschen zu.

Gregor Schneider schafft Räume, die zunächst einer Kopie wirklicher Räume ähneln, in denen auch wir leben könnten. Aber diesen Räumen ist immer etwas Unangenehmes, Unwirkliches zu eigen. In ihnen beschleicht uns das von Sigmund Freud vielfach beschworene Gefühl des Unheimlichen.¹⁶ Verborgene Ängste werden wachgerufen, wir erinnern uns an vergangene Albträume, unschöne Kindheitserlebnisse flackern auf. Es sind keine Orte, an denen wir – weder gedanklich noch körperlich – allzu lange verweilen wollten.

230

Schneiders *häuser* werden zuweilen auch an andere Orte verbracht, etwa 2001 zur Biennale in Venedig, wofür der Künstler damals den Goldenen Löwen erhielt. Sobald die *räume* transferiert sind, werden sie zu *toten räumen*. So auch der *Tote Raum, Roma 2010*. Soweit dies in Textform möglich ist, soll im Folgenden ein gedanklich-virtueller Rundgang durch den *Toten Raum, Roma 2010* ermöglicht werden, wie er in der Galerie *Fondazione VOLUME!* in Rom vom Künstler eingerichtet worden war.¹⁷ Vorab sei daran erinnert, dass wir vor Ort gänzlich auf uns allein gestellt sind, um uns dieser Installation zu stellen.

Von der Via di S. Francesco di Sales Nummer 86/88 gelangen wir durch den Eingang der Galerie in die Ausstellungsräume. Kommt man durch die verglaste Türe, findet man sich in einem äußerst frugal eingerichteten Raum wieder: Das einzige sich darin befindende Objekt ist eine hüfthohe und mit hellbraunem Leder bezogene Pritsche. Nichts weiter steht in diesem Raum, was vom durch die Türe einfallenden Tageslicht erhellt werden könnte. An der Decke montierte der Künstler fluoreszierendes Licht. Die Atmosphäre wird hierdurch weiter heruntergekühlt. Auf der rechten Seite, hinter der vorspringenden Wand, wurde bodennah ein eisernes Gitter eingelassen. Dieses kann geöffnet werden. Es ist der Einstieg in den weißen Tunnel. Um dorthin zu gelangen, müssen wir auf die Knie gehen und hineinschlüpfen. Der Durchmesser des quadratischen Tunnels beträgt 90 auf 90 Zentimeter. Und wir kriechen voran und immer weiter. Der Tunnel biegt auf einer Länge von circa zehn Metern dreimal ab. Am Ende des weißen Tunnels gelangen wir zu einer zweiten weißen Vergitterung. Dieses Gitter öffnet sich zu einem weiteren weißen, kapellenartigen Raum hin, der es uns erlaubt, aufzustehen. Der Raum ist groß und misst zweieinhalb Meter in der Breite und sieben Meter in der Länge. Der vordere Teil des Rau-

16 Sigmund Freud, „Das Unheimliche“, in: *Imago: Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 5 (2), 1919, S. 297–324, verfügbar unter: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/imago1917_1919 (letzter Zugriff: 25.5.2020); Udo Kittelmann (Hg.), *Gregor Schneider. Totes Haus ur. La Biennale di Venezia 2001*, Ausst.-Kat. Biennale Venedig, Ostfildern-Ruit 2001.

17 Auf der Webseite des Künstlers können die Räume virtuell begangen werden: <https://www.gregor-schneider.de> (letzter Zugriff: 22.4.2020).

mes, in dem wir uns nun befinden, wird durch künstliches Licht erhellt. Im hinteren Teil des Raumes fällt der Strahl eines Oberlichtes auf einen Metallcontainer. Rechter Hand steht ein Podest. Gregor Schneider hat darauf die Plastik *Bauch* modelliert, die den Bauch einer schwangeren Frau darstellt. An der linken Wand gegenüber hängt ein Bild-Objekt, welches Gregor Schneider im Jahr 2001 schuf. Er nennt es *Das schwarze Fenster*. Es erinnert in eigentümlicher Weise an Kasimir Malewitschs suprematistisches Gemälde *Schwarzes Quadrat auf schwarzem Grund* aus dem Jahr 1915. Für Malewitsch bedeutete das *Schwarze Quadrat* das Ende und zugleich einen vielversprechenden Neuanfang. Es verhieß den Beginn einer neuen Ära, die eine Verbesserung mit sich bringen würde – *supremus*, das Höchste und Beste versprach sich Malewitsch von seiner gleichnamig betitelten Kunstentwicklung des Suprematismus.¹⁸

Am Ende des kapellenähnlichen Raumes befindet sich der Tank. Es handelt sich um einen luftdichten Container, wie er den Transhumanisten als Aufbewahrungsort bis zu deren Wiederbelebung dient. Schenkt man dem Kryonik-Institut Glauben, sind wir in einer nahen Zukunft nicht mehr dem Tode geweiht, sondern werden ewig leben. Bis es soweit ist, lassen sich die Transhumanisten nach ihrem Tod in Kryonik-Tanks „vom Leben suspendieren“, wie sie es nennen.¹⁹ Sofort nach Eintritt des Todes wird der Leichnam durch ein Ärzteteam sorgsam präpariert und das Blut durch organschonende, nicht einfrierende Substanzen ersetzt. Der Körper wird innerhalb von zwei Wochen in Flüssigstickstoff auf -196°C heruntergekühlt. Danach wird er in einem Kryonik-Tank aufbewahrt, wie er bei Gregor Schneider zum Einsatz kommt – entweder als Ganzkörperpräservat oder nur der Kopf als Sitz der wichtigsten identitätsstiftenden Organe. Es ist das Ansinnen der Transhumanisten, so lange eingefroren zu bleiben, bis es der Medizin gelingt, sie wiederzuerwecken und es eine Möglichkeit zur Heilung der jeweiligen Todesursache gibt.

Rechts neben dem Tank ist bodennah die Öffnung zu einem schwarzen Tunnel erkennbar. Wieder müssen wir uns auf die Knie begeben. Das Innere des schwarzen Tunnels schluckt jegliches Licht, denn er ist komplett mit schwarzer Farbe ausgemalt: der Boden, die Wände und die Decke. Auch dieser Tunnel misst quadratische 90 auf 90 Zentimeter und wieder müssen wir auf dem Boden vorwärtsrobben. Es ist

18 Vgl. Barbara Oettl, *Weiß in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Studien zur Kulturgeschichte einer Farbe*, Regensburg 2008, S. 107–165.

19 Siehe <https://cryonics.org> (letzter Zugriff: 27.5.2020) sowie Oliver Krüger, „Die Aufhebung des Todes. Die Utopie der Kryonik im Kontext der US-amerikanischen Bestattungskultur“, in: Thomas Macho/Kristin Marek (Hg.), *Die Neue Sichtbarkeit des Todes*, München 2007, S. 211–228.

stockfinster. Ein klaustrophobisches Gefühl mag uns langsam überkommen. Und Existenzangst. Man kriecht schließlich auf einen schwach beleuchteten gläsernen Sarg zu. In diesem Sarg liegt ein Leichnam. Und dieser Leichnam riecht. Streng. Es ist nicht auszumachen, was uns mehr überwältigt: dasjenige, was wir sehen, oder dasjenige, was wir olfaktorisch wahrnehmen.²⁰

Der Tod – so sagt es ein altes Sprichwort – ist ein inakzeptables, gedanklich immer die Anderen betreffendes Problem. Und dennoch ist er weiterhin angst- und zugleich ekelbesetzt. Der hier sichtbare Verfall des menschlichen Körpers dringt tief in unsere Gehirne vor und zwar aufgrund des Gestankes auf unmittelbarem Wege: der Geruch wandert über das Epithel am Nasenrücken – und zwar im Gegensatz zu allen anderen Sinnen, die zusätzlicher chemisch und neurobiologisch geschalteter Verarbeitungsprozesse bedürfen – *direkt* zum Gehirnappen. Dort trifft der Geruch auf unser Wahrnehmungszentrum und wird augenblicklich in Sprache und Emotionen übersetzt sowie mit Erinnerungen verknüpft, die das Erlebte verarbeiten und einordnen. Hinzu kommt, dass sich der Geruch intensiviert, sobald sich unsere Herzfrequenz erhöht oder unser Herzschlag vor Schreck kurz innehält.²¹

Gregor Schneider nutzt in seiner Installation einen für medizinische Zwecke präparierten Leichnam aus einem forensischen Institut, der in einem geschlossenen Sarg ruht. Es ist sehr deutlich, dass der Verfall des Leichnams bereits weit fortgeschritten ist. Anblick und Geruch vermischen sich zum „optisch-taktil-olfaktorisch Ekelhaft-Grauslichen“²², wie es Aurel Kolnai beschreibt:

„Durch den Geruch werden auch Partikelchen des Gegenstandes in das Subjekt hineingetragen, wird intime Erfassung des fremden Soseins ermöglicht. In der *Intimität* dieser Sinnesmodalität gründet ihre primäre Bedeutung für den Ekel; es hängt damit auch die Erbrechensintention des Ekels, die selbst auf Essensintention zurückweist, zusammen. Bereits hier sei überhaupt auf den Beziehungskreis Ekel-Geruch-Fäulnis-Verfall-Absonderung-Leben-Nahrung usw. hingewiesen.“²³

20 Die Kuratorin Claudia Gioia sprach in einem Treffen mit der Autorin am 5. März 2015 ebenfalls von extremen Geruchsentwicklungen.

21 Gespräch mit dem Direktor des Centre for the Study of Senses, University of London, Barry C. Smith am 5. Juni 2019, Mexiko-Stadt.

22 Kolnai 1929 (wie Anm. 13), S. 140f.

23 Ebd., S. 137. Kursivierung im Original in Sperrschrift.

Unsere Sinne machen uns begreiflich, was wir selbst sind und was wir einst sein werden: ungeordnete und keinesfalls geruchsfreie Materie. Der Ekel wird zum Grauen.

Ekel hat die Funktion, unserem Körper Warnsignale zukommen zu lassen. Das passiert auch jetzt. Es setzen Abwehrreaktionen ein: wir müssen hier raus! Im Tunnel sitzend werden wir uns all unserer Reflexe sehr bewusst: ein instinktives Grauen stellt sich ein und wir setzen zur Flucht an, der intendierte Drang, den Atem anzuhalten widersetzt sich der existentiellen Notwendigkeit, Luft zu holen. Da der Schwarze Tunnel weiterreicht, treten wir die Flucht nach vorne an. Um weitere vier Ecken kämpfen wir uns in nun wieder absoluter Finsternis.

Und plötzlich geht es nicht mehr weiter. Das Ende des Tunnels ist erreicht. Es dauert eine kleine Weile, bis man sich dieser Tatsache bewusst wird. Tastend realisieren wir, dass wir in eine Sackgasse geraten sind. Wir sitzen buchstäblich fest im leibhaft gewordenen *Schwarzen Quadrat* in seiner radikalsten, nun dreidimensionalen Ausformulierung.

Und noch etwas schießt den dort Sitzenden in den Kopf: um hier wieder herauszukommen, muss man den hinter sich geglaubten Pfad noch einmal zurücklegen. Und es ist niemand da, und es ist absolut dunkel und es ist nichts zu hören. Komplettes Schweigen.

Aber – gibt es so etwas denn überhaupt – die absolute Stille? Nein. Als John Cage im Jahr 1952 seine Komposition 4'33“ der Stille (*Silence*) zu Papier brachte, glaubte er noch daran, dass es sie gibt. Dafür war er schließlich in sein schalldichtes Studio gekommen, um dieses Schweigen erlebbar zu machen. Aber er wurde überrascht:

„In meiner Naivität habe ich ehrlich gedacht, daß es eine wirkliche Stille gäbe. Folglich hatte ich über die Frage der Stille nicht wirklich nachgedacht. Ich habe die Stille nicht wirklich überprüft. Ich hatte nie ihre Unmöglichkeit untersucht. Als ich also in den schalldichten Raum ging, erwartete ich wirklich, nichts zu hören. Ohne eine Vorstellung darüber, wie sich nichts anhören würde. In dem Augenblick, als ich hörte, daß ich selber zwei Geräusche erzeugte dadurch, daß mein Blut zirkulierte und mein Nervensystem arbeitete, war ich wie betäubt. Das war für mich der Wendepunkt.“²⁴

²⁴ John Cage, *Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles*, Berlin 1984 [1976], S. 137.

So könnte auch der Wendepunkt im *Toten Raum, Roma 2010* aussehen. Wir werden uns unserer lebenserhaltenden Körpergeräusche bewusst. Insbesondere die Atmung ist eine unter diesen Umständen kaum überhörbare Geräuschkulisse, deren Funktion es ist, uns weiterhin am Leben zu erhalten. Gregor Schneider rührt mit dieser Arbeit an die gesamte Bandbreite unserer Sinne und ermöglicht es, durch seine Räume eine leibhafte Erfahrung zu machen.

234

Was können uns die hier vorgestellten Künstler bieten? Sicherlich keine traditionell (und mitunter bis heute) von der Kunst erwarteten ästhetisch schönen Objekte, die man sich schmückend über das Sofa hängt. Sofern wir aber gewillt sind, tief und hörbar einzuatmen, offerieren diese Werke Läuterung. Diese Läuterung kann bewusst, aber auch unterbewusst erfahren werden. Eben dies ist auch die Crux unserer Reflexe. So ist die wichtigste Idee in der Katharsisdefinition Freuds, so der Kulturwissenschaftler Thomas J. Scheff, dass die Katharsis ein Reflex ist, „ein ungelernter, unwillkürlicher und im Grunde instinktiver, körpereigener Prozess“.²⁵ Reflexe sind – und damit rechnen diese Künstler – vorhersehbar, aber eben auch unkontrollierbar. Werden Reflexe nicht nur unterbewusst, sondern ganz bewusst wahrgenommen, eröffnen sich Einsichten zur Selbstreflexion. Auch beim Reflex des Atmens, um sich seines eigenen, lebendigen Körpers umso bewusster zu werden.

²⁵ Thomas J. Scheff, *Explosion der Gefühle. Über die kulturelle und therapeutische Bedeutung kathartischen Erlebens*, Weinheim 1983, S. 53; vgl. Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart 1994, S. 19.

Dorothee King & Matt Morris in Conversation

Copycat Killer or Smelling a Sense of Home

235

For a long time, I have been fascinated by the artistic and participatory possibilities of ephemeral materials in exhibition contexts. I have been researching the social and aesthetic implications of sensory experiences in various museum projects, classrooms, and publications. In my dissertation *Kunst Riechen (Smell Art)* I investigated the potentials of aesthetic experiences of smell in contemporary art projects and their application in educational contexts.¹ *Smell Art* discusses odor in contemporary fine arts and examines how olfactory art can be used in educational settings. The artistic strategies and exemplary works by artists who consciously use smell are at the heart of my study. My investigation focused on possible changes in reception habits and aesthetic experiences through odor-based art. I used my findings to develop ideas on how to exhibit and mediate contemporary olfactory arts.

In 2018, I met the artist Matt Morris at the 106th *College Art Association* conference in Los Angeles, for which our smell-art-loving colleagues Debra Parr and Gwen-Aël Lynn organized a panel on *Olfactory Art and the Political*.² In this panel, researchers and artists working on smell uncovered and examined the various dispositions of olfactory artworks, the role that odor takes in contemporary and historical practices, and how olfaction not only challenges the visual, but also negotiates social demands for deodorized bourgeois (exhibition) spaces. Here, the question of how activists deploy olfactory tactics to achieve their goals was posed.³

1 Dorothee King, *Kunst Riechen*, Dissertation at the Universität der Künste Berlin 2015, Oberhausen 2016.
2 Gwen-Aël Lynn/Debra Parr, "Call for Proposals: Olfactory Art and the Political in an Age of Resistance," CAA 106th Annual Conference, Los Angeles, 21–24 February 2018, available at: <https://scentartnews.wordpress.com/2018/08/25/call-for-proposals-olfactory-art-and-the-political-in-an-age-of-resistance/> (last accessed: 1.7.2020).

3 The results will be published in 2021: Gwen-Aël Lynn/Debra Parr (eds.), *Olfactory Art and The Political in an Age of Resistance*, London 2021.

In Los Angeles, Matt Morris presented his vast smell-based oeuvre and perfume production. Immediately, I was intrigued by his deep understanding of the history of perfumes in connection to current smell-based politics which is displayed in his complex perfume-based settings and installations. Matt Morris graduated with a BFA at the Art Academy of Cincinnati and an MFA in Art Theory and Practice at Northwestern University. Currently, he teaches as a lecturer at the School of the Art Institute of Chicago. Matt Morris' interest in the subtle and subjective qualities of smell already arose in his studies. Since 2005, he is exhibiting projects related to smell in solo and group shows. Now his artistic work is widely shown in exhibitions internationally.⁴ Matt Morris' perfumes and smell-based shows are discussed largely in newspapers and online magazines.⁵ The artist's own writing as a perfume critic appears regularly on *Fragrantica*, and on *Artforum*, *Art Papers*, *ARTnews*, *Flash Art*, *Pelican Bomb*, and *Sculpture*.⁶ In spite of this, his oeuvre has not been scholarly appreciated and analyzed; the exception to this being the philosopher and art historian Larry E. Shiner who mentioned Matt Morris' perfume-based art works in *Art Scents: Exploring the Aesthetics of Smell and the Olfactory Arts*.⁷ He refers briefly to Matt Morris' work when speaking about artist's use of smells or perfumes to create atmospheres.⁸

At the 2019 conference *Atem. Gestalterische, ökologische und soziopolitische Dimensionen (Breath. Design, Ecology, and Socio-politics)* at the Institute for Art History and Visual Studies at Humboldt University Berlin, I chose to talk on the topic of *Gerochene Heimat – Von olfaktorischen Zugehörigkeitserfahrungen in der zeitgenössischen bildenden Kunst (Fragrant Homeland – On Olfactory Experiences of Belonging in Contemporary Visual Art)*. I knew immediately that besides presenting works by smell artists Carrie Paterson⁹ and Robert Jelinek¹⁰ who deal with questions on feeling at home via smell, I needed to present Matt Morris' olfactory art to the European art historical community. Matt Morris' work raised my interest because he discusses the borderlines of fragrance-free public spaces in connection to xenophobic tendencies in Western cultures.

4 E.g. Katy Kirnbach and Matt Morris, Ruschman Berlin Gallery, Berlin 2019; *Past Tense*, Ralph Arnold Gallery, Chicago 2019.

5 E.g. Aimee Levitt, "A 'Dinner Party' with no Food, Only Smells," in: *The Chicago Reader*, available at: <https://www.chicagoreader.com/Bleader/archives/2017/04/10/a-dinner-party-with-no-food-only-smells>, 4.10.2017 (last accessed: 1.7.2020).

6 <http://www.mattmorrisworks.com/writing> (last accessed: 29.3.2020).

7 Larry E. Shiner, *Art Scents: Exploring the Aesthetics of Smell and the Olfactory Arts*, Oxford 2020.

8 *Ibid.*, p. 186.

9 Carrie Paterson, *Homesickness Kit*, 2013, see: <http://carrie-paterson.squarespace.com/page-1> (last accessed: 20.3.2020); King 2016 (note 1), pp. 99–100.

10 Robert Jelinek, *Sabotage Communications: de Toilette*, 2001; "Old Spice on New Banknotes," in: *BBC News*, available at: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/1481078.stm>, 8.8.2001 (last accessed: 20.3.2020); King 2016 (note 1), pp. 97–98.

After the conference, I had the chance to talk to Matt Morris in depth via e-mail about his unique approach and interests in working with olfactory materials, the concept of smellable beauty, the role of space and the body, and his project *Copycat Killer* (2017) in particular. I am happy to share our conversation.

Dorothee King (DK): Why are you working with smells and particularly perfumes in your artistic projects? What makes inhalation the proposed perception of your choice when it comes to designing your smell-based art projects?

Matt Morris (MM): I think it is key to establish that, as of yet, my use of smell in my art practice has nearly always been realized through perfume specifically, and beauty rituals in a more expanded sense. Perfume as a form, historical category, and possible tool for self-determination directs my inquiries into smell. Perfume's interaction with the body smells of its wearer, its capacity to project off the body into a space, its lingering effects, and the qualities of intimacy – between bodies, or between a body and a space, or between a body and the material of the fragrance – are all of interest to me. Typically, my perfume-based works are worn on bodies as their mode of presentation. The awkward social dance of audiences who are often strangers to those wearing the artworks, and the ways that, say, a stranger's nose draws close to the wearer's skin, propose pleasure in circumstances where it might not have been expected. I am also compelled by the potential for disorientation that smell in particular offers; the ways that sensory experiences build into or contradict epistemologies is key for me.

DK: Our brain usually builds every new smell perception on previous smell experiences. Information stored about past inhalations is augmented and modified by new olfactory perceptions.¹¹ Smell, like other sensory perceptions, is combined with our prior knowledge. Is prior olfactory memory of importance in your projects? How do you address the previous subjective smell experience of your artwork's audience?

MM: I more or less expect a degree of scent literacy among audiences who have a bodily, visceral relationship to the developments of

11 Tomas Worms, "Mehr als nur Passion in der Nase – Ein Wissenschaftsessay über den Geruchssinn," in: Autostadt Wolfsburg (ed.), *Olafur Eliasson – Dufttunnel*, Ostfildern 2005, pp. 48–63.

trends and fashions in fragrance, even if they aren't consciously versed in the history of 20th and 21st century perfumery. I deliberately involve myself in tropes that are commonly gendered and situated as, for instance, 'old fashioned', or 'feminine', in the ways I develop a profile for a perfume that will be exhibited in art institutional spaces. I've found that most people have some relationship to the ways specific smells have been branded to them and culturally positioned. How they relate to those smells is much more open-ended, however. One of the primary sites of my practice is articulated through experiments with desire, how it collects or diverges, what individuals believe they know about what they want, and ultimately how desire's link to the unconscious works against popular or accepted notions of subjecthood and the interpellations by which a subject is constituted.

DK: Another important feature of olfactory perception via inhalation is the combination of smell perception and emotions. The sense of smell is strongly associated with brain structures called the limbic system. One of these structures is the amygdala, an ancient area of the brain considered to be one of the regions responsible for emotional reactions.¹² What role do emotional responses play in your artistic oeuvre?

MM: I am flamboyantly melancholic in my life and in my studio practice – the shimmering qualities with which perfume overwhelms, recedes, dissipates, and then, hours later, seems to become sensible again, match my emotional temperament. I stay keenly attuned to loss as it interacts with the other material and psychological dimensions of our lived experiences. Precisely for the biological reasons you bring up, perfume operates powerfully in its capacity to stir memory and becomes demonstrative of a sort of simultaneity of being in different times at once that are described by, say, Virginia Woolf or Marcel Proust.

DK: The perception of aromas changes frequently over time. "Smell can bother us, but it does not scare us anymore" – in 1992 the historian Annick Le Guérer implied that the days when epidemics could still be smelled and stinking actually meant danger to life are over.¹³ How is smell declared as something bothering today? How do you reflect on current tendencies of olfactory phobia as a way of discrimination? Are

12 Richard L. Stevenson, "The Forgotten Sense. Using Olfaction in a Museum Context: A Neuroscience Perspective," in: Nina Levent/Alvaro Pascual-Leone (eds.), *The Multisensory Museum. Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, Plymouth 2014, p. 157.

13 Annick Le Guérer, *Scents: The Mysterious and Essential Powers of Smell*, New York 1992, pp. 27–34.

you using extreme varieties of olfactory sensations in your artwork to create a sense of existentialist danger?

MM: The developing phenomenon of the so-called ‘scent free workplace’ movement is complicated in many ways. While it professes to care for individuals with particular scent sensitivities and disabilities, the implementation of such policies is not neutral politically and often disadvantages workers whose cultural backgrounds are characterized by fragrant cuisines, religious practices, and home lives that are not easily appreciated or assimilated into mainstream (read: white) American social space. Indeed, the use of the concept of ‘freedom’ from scent here is especially charged, enacted as it is alongside mounting xenophobia in the United States and abroad.

I am not sure about what extremities I employ in the scents I develop, but I am certainly sometimes working with fragrance notes that are very ‘perfumey’ or anachronistic aesthetically, such as big florals like iris, carnation, narcissus, and tuberose. Most of the blends I make also anticipate being worn on a body, so I develop dimensions of sweat, musk, and milky-creamy skin notes that are situated into more complex compositions. A number of projects I have made are scent-based abstractions of sexual experiences I have had, and they can be found fairly provocative for some audiences – although generally, I find more people enjoy them than I would have expected.

DK: Smelling creates proximity and distance, depending on the knowledge and evaluation of the inhaled odor. The experience of smell in different cultural contexts characterizes the sense of belonging and leads to ‘Othering’ through smell. For my current research on smell, I revisit a recent work by Jonathan Reinartz which occupies itself with the historical qualities of smell as a delimiter and identifier of communities.¹⁴ He claims that we can read human smells through breathing, and use the olfactory information to smell individuals or groups. Culturally, the ‘Good’ or the ‘Familiar’ smells pleasant while the ‘Other’ stinks.¹⁵ These perceived olfactory differences are morally grounded or caused by economic, political circumstances. Is there a defined line between good smells and bad smells in your olfactory art projects? Would you agree to Jonathan Reinartz’ thesis? Which role does inclusion and exclusion through smell play in your works?

¹⁴ Jonathan Reinartz, *Historical Perspectives on Smell*, Champaign 2013.

¹⁵ Cf. Becky Millar, “Smelling Objects,” in: *Synthese* 196 (10), 2019, pp. 4279–4303.

MM: This question makes me think of the writings I did in 2013 for an essay titled “a set of hips set in clouds”, in which I ask: “What kind of knowing is possible when the infrastructure exudes a faggy, floral fragrance that tells you it is coming and where it has been?”¹⁶ In my own creative practice, I examine how scent might be used to attribute nascent particulars to an encounter with abstract, social bodies – an institutional critical analysis not only of organizations that support the presentation, circulation, and historicization of artworks, but also those institutions of family, gender, sexuality, and the production of subjectivity.

Following on that, I might say that the disorientation I referred to earlier is a kind of calculated treachery, where the scent of an art experience betrays something otherwise belied in the visual components of my exhibitions. There’s also great potential in role play and a kind of scent-based drag performance in using smell and perfume specifically as a means of fragmenting a monolithic idea of self.

Relatedly, I am currently developing several projects that are based in research around shifts in 19th-century social politics and cultural economies, particularly the ways that black Americans came to be marketed to as a new demographic of consumers after abolition and during the climax of the Industrial Revolution. I’m curious about the ways beauty products in particular were and are marketed in different ways based on the racial makeup of the target audience, and the effects of this system of advertisements, products, and consumers in producing specters of race and gender.

DK: Jim Drobnick, the godfather of curating smell-based art projects, said: “Two fundamental motives drive artists to work with smell. On the one hand, scent provides raw, primal sensation that is new to the visual arts context. Instead of representing an object or experience, odor provides a seemingly direct and unmediated access to the real. On the other hand, the second motive recognizes that smells are redolent with personal and social significance. Smells are indelibly linked to notions of identity, place, memory, lived experience, and cultural sensibility – in other words, scents have meaning.”¹⁷ What meanings are applied or transported through smell in your artwork *Copycat Killer* (Fig. 1)? What is the history and the set-up of the work?

16 Matt Morris, *Clownflâneur*, exh. cat. Mary and Leigh Block Museum of Art, Evanston 2013, p. 94.

17 Jim Drobnick, “The Museum as Smellscape,” in: Nina Levent/Alvaro Pascual-Leone (eds.), *The Multisensory Museum. Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, Plymouth 2014, pp. 182f.

MM: In 2017 I developed a work entitled *Copycat Killer*, which comprised four hand blended *eau de parfum* based on the fragrances worn by me, both my parents, and my twin sibling. Julius Caesar, the Chicago gallery that hosted the project, is operated by four directors, who all agreed to sit in the space and wear the four perfumes during the opening reception and all gallery hours, making themselves available to be smelled by visitors. The perfumes are approximations not only of the perfumes that my family has worn throughout my life, but also attempts to account for the smells of our bodies wearing the scents.

In so conjuring these references, there are deeply personal as well as sociological frames held in the gesture. For instance, my father wore *Joop! Homme* throughout my childhood. This is a fragrance released by its German parent company in 1989, designed by Michel Almairac. As Lizzie Ostrom describes in her 2015 book *Perfume: A Century of Scents*, *Joop! Homme* was remarkable for its crossover appeal among a kind of macho heterosexual consumer and also gay men involved in nightlife culture. Its pink packaging and related marketing (“Real Men Wear Pink”) plays both as potently homoerotic and also hyper-masculine. The scent followed on a decade of “big” fragrances for women, and so also finds itself imitating the huge florally and vanilla based notes of women’s fragrances popular at the time. In reconstructing aspects of this scent, I’m excavating not only the ways gender, sexuality, and other facets of identity were performed in my family and household, but also looking to the culture more broadly to consider these historical touchstones worn by each of my family members in relation to one another.

DK: Most of the exhibition visitors will not know the Morris family members, and, hence, will not recognize their individual smells which you perceived in the time when you lived at home as a child (even though they might remember *Joop! Homme*). Nevertheless, we all know the familiarity of close family members’ scents and remember their smells very well, even if we have not seen them for a long time. This is how so-called olfactory spirits arise: suddenly, the smell of a person wafts into our noses, someone who we know but who has already died.¹⁸ However, if a familiar smell is carried by a person unknown to us, a feeling of irritation arises. The smells of *Copycat Killer* not only

18 Judith Guggenheim/William Guggenheim, “Olfactory After-Death Communications,” in: Jim Drobnick (ed.), *The Smell Culture Reader*, New York 2006, pp. 427–430.

come from family members we do not know, they are furthermore carried by strangers who are not related to one another as members of a family, but are instead bound to each other by their employment. This is a very complex setting. What response did you get by exhibition visitors? And your family?

242

MM: Thank you for this extraordinary reading of the work! Indeed, there are a series of complex relationships being staged in this project. The kind of excess that results – too many bodies being carried on the skin of those folks who wore the scent in the gallery – probes into a kind of psychoanalytic potential for the ways remembering, transference, and what Sigmund Freud calls “the reproduction of certain scenes” might qualify our interactions with a broader public and ideas of otherness. It is in these staged transferences that an analysis of art institutional structures (their staff, hours, policies, spaces) blends into a similar analysis of the “phantasmatic constructions” (a turn of phrase from Judith Butler) of selfhood that demonstrates how identities, orientations, gender, family influence, beliefs, and the times in which we live conspire into modes of performativity that are incommensurate or involved in the process José Esteban Muñoz called “disidentification.”

I found that while some audiences were content to enjoy the novelty of a room of smells being called art, there were many people willing to have intensely emotional experiences with the smelling, their physical interactions with the gallery staff, and the associations that came up for them, which layered over those that I’d built into the work. Sometimes, someone would say something to me that was seemingly psychic – so particular and precise was their reading of the affect in the work from their sensory experience. It was tender and humbling, to be honest.

Less than a year after I first exhibited *Copycat Killer*, my father passed away unexpectedly. This was before he had gotten to smell the components of the project, but he had heard a lot about the work. Of course, I retain the formulae for the four fragrances, but at the moment, I’ve left the vials of perfume with my mom in Baton Rouge. I imagine all of us would have had more in-depth experiences and



Fig. 1: Installation view of John Knight's *Identity Value* and Matt Morris' *Copycat Killer, Julius Caesar*, Chicago, IL, 2017

conversations about the piece, but for now I find it too overwhelming within a longer grieving process to revisit the smells in the work.

DK: Michel Foucault speaks of a *rupture d'évidence*, a break with self-evidence, that can shake our environmental knowledge.¹⁹ This means a break or a split from a previously existing state. In *Copycat Killer* this fissure is brought about by a shift in perception caused by breathing. What is already known is seen in a different light. In *Copycat Killer* you also question how private and public are supposed to smell and deliberately mix the boundaries between the known and the unknown. What are you hoping for? What outcome or impact are you hoping to achieve?

244

MM: Beautiful question. It strikes at some of my own intellectual vulnerabilities or shortcomings. For instance, I find that I have deep ambivalence and not a lot of knowledge around the political dimensions of private and public spheres. My twin and I were conjoined when we were born, and surgically separated four days later. Questions of attachment and intimacy pervade both of our practices (Michael is a dancer and scholar), and I believe that the closeness of sharing a body and a womb, the closeness of our breath on each other's faces, is a quality of experience that I'm always revisiting or at least fantasizing about.

I believe we live in a culture of repression and very deliberate regulations that would maneuver us toward states of 'un-thinking', where even the option of formulating some thoughts is rendered as an impossibility. I hope that in my work, I cultivate space for remembering – both when I'm in my studio – and as a collective activity in art spaces. My artworks, particularly those based in perfume, anticipate tenderness and connection, navigations through desire and pleasure, and an appreciation of the complicated ways that the traces that are marked out as 'selfhood' are in fact always interdependent, always mutually constituted.

¹⁹ Barry Smart (ed.), *Michel Foucault: Critical Assessments*, Volume 2, London 1994, p. 227.

**Unterdrückte Atmung und
toxische Atmosphären
Suppressed Breathing and
Toxic Atmospheres**

Zwischen Faschismus, Furcht und Fetisch: Die Atemmaske in der visuellen Kultur

Wenn der lebensnotwendige Vorgang des Atmens in einer kontaminierten Atmosphäre plötzlich lebensbedrohliche Folgen haben kann, wird wohl jedem das Lachen vergehen. Dies reflektierte das 2020 zu Beginn der Corona-Krise verbreitete Internet-Meme¹ der *Corona Lisa*, bei dem das charakteristische Lächeln von Leonardos *La Gioconda* (1503) durch eine Atemschutzmaske verdeckt ist (Abb. 1).² Ungeachtet seiner Aktualität reiht sich dieses Meme in die wechselvolle Tradition der Atemmaske in der visuellen Kultur ein, welche Epidemie-Bilder, Kriegsphotografien, die bildende Kunst, das *Science Fiction*-Genre bis zu Mode- und Fetischartikeln umfasst. In diesem Bildmotiv – so die Leitthese des Beitrages – manifestiert sich ein im modernen Menschen tief verwurzelttes Bewusstsein für eine unsichtbare aber präsente existenzielle Bedrohung durch atmosphärische Kontamination, welche die elementaren menschlichen Daseinsvollzüge grundlegend in Frage stellt. Zumeist fungiert die Atemmaske dabei als Symbol der Angst, der inhumanen Grausamkeit und der Unterdrückung. Sie kann unter bestimmten Umständen jedoch auch für fetischistische und institutionskritische Zwecke verwendet werden. (Abb. 1)

Geschichte der Atemmasken und der Erste Weltkrieg

Artefakte, die den Menschen das sichere Atmen in einer vergifteten, verseuchten oder verstrahlten Atmosphäre ermöglichen sollen, existieren in unterschiedlichen Formen und sind je nach Verwendungszweck und Funktionsweise unter verschiedenen Namen wie Gasmasken, Atemmasken, Atemschutzmasken oder ABC-Schutzmaske

1 Memes sind Medienkomplexe aus Bild und Text, die sich rasant (viral) im Netz verbreiten und dabei immer wieder verändert werden. Vgl. Michael Johann/Lars Bülow, „Politische Internet-Memes: Erschließung eines interdisziplinären Forschungsfeldes“, in: Lars Bülow/Michael Johann (Hg.), *Politische Internet-Memes – Theoretische Herausforderungen und empirische Befunde*, Berlin 2019, S. 13–40.

2 Dieses Meme existiert in verschiedenen Versionen mit unterschiedlichen Gas- bzw. Atemmasken als Gesichtsbdeckung. Vgl. <https://www.watson.ch/spass/lifestyle/828987368-ueber-diese-coronavirus-memes-lacht-das-netz-die-lustigsten-bilder> (letzter Zugriff: 3.5.2020) und <https://debeste.de/120463/Die-Corona-Lisa> (letzter Zugriff: 20.5.2020).

bekannt. Solche Masken haben zahlreiche historische Vorläufer, etwa die Kopfbedeckungen der Pestärzte im Italien des 17. Jahrhunderts, die durch eine Kräutermischung im schnabelartigen Fortsatz, zumeist vergeblich allerdings, vor der Pest schützen sollten.³ Effektivere Masken mit einem speziell auf die Luftbelastung eingestellten Filter- bzw. Pressluftsystem wurden erst im 20. Jahrhundert entwickelt, dazu gehört z.B. Garrett Morgans ursprünglich für den Feuerwehrgebrauch geschaffene und erstmals serienmäßig produzierte Atemhaube von 1912.⁴

Tragische politische Bedeutung erlangte die Atemmaske in der Funktion der Gasmasken infolge des Ersten Weltkriegs. Nachdem 1915 von der Deutschen Wehrmacht erstmalig in den Schützengräben Yperns (Flandern) Giftgas (Chlorgas) großflächig eingesetzt und damit der Gaskrieg eingeläutet wurde, bestand fortan auf allen Seiten der Front die Notwendigkeit, die Soldaten⁵ vor dieser Massenvernichtungswaffe zu schützen.⁶ In einer solchen lebensbedrohlichen Atmosphäre durfte die Gasmasken in Form der sackartigen Vollmaske mit einem rüsselartigen Filter und zwei Sichtscheiben in keiner Militärausrüstung fehlen. Sie bildet bis heute eines der signifikantesten Motive auf Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg.

Zum Hintergrund solcher Fotografien ist oft wenig bekannt, doch zeugen u.a. die Inszenierungen in Museen davon, dass sich das Motiv der Gasmasken als mahnende Ikonen der Schrecken des Ersten Weltkriegs und des beginnenden Zeitalters der Massenvernichtungswaffen ins kollektive kulturelle Gedächtnis eingebrannt hat. Dies zeigt sich z.B. an einer Installation in der Gedenkausstellung *1914–1918: Der Erste Weltkrieg* im Deutschen Historischen Museum Berlin (DHM) 2014, in der einzelne Gasmasken zwischen Wolken, die das Giftgas repräsentieren, zu schweben scheinen.⁷ Die Masken stehen dabei als eine Art *Pars pro*

3 Joseph Patrick Byrne, *Daily Life during the Black Death*, Westport (Connecticut) 2006, S. 170.

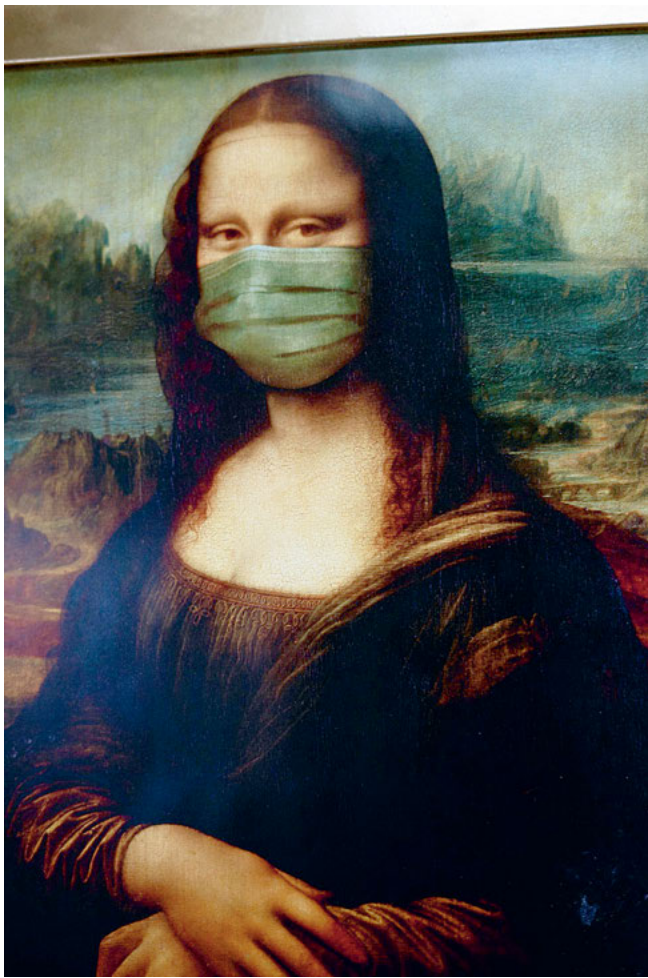
4 Edward Jenkins, „Impact of social conditions: A study of the works of american black scientists and inventors“, in: *Journal of Black Studies* 14, 4. Juni 1984, S. 477–491.

5 Da es sich im Ersten und Zweiten Weltkrieg, die hier beschrieben werden, nach Kenntnis der Autorin in und ausgehend von Europa ausschließlich um männliche Soldaten handelt, werden die Termini „Soldat“ und „Krieger“ in diesem Beitrag nicht gegendert.

6 Robert Harris/Jeremy Paxman, *Der lautlose Tod. Die Geschichte biologischer und chemischer Waffen*, München 2002, S. 13–66; Wolfgang Wietzker, *Giftgas im Ersten Weltkrieg. Was konnte die deutsche Öffentlichkeit wissen?*, Berlin 2008, S. 47–65 und S. 289; Bundeszentrale für Politische Bildung, „Themenmodul: Massenvernichtungswaffen, Chemische Kampfstoffe im Einsatz“, 2013, verfügbar unter: <https://sicherheitspolitik.bpb.de/m6/articles/use-of-chemical-weapons> (letzter Zugriff: 3.6.2020). Zeitzeugenberichte und Einschät-

zungen aus dem Ersten Weltkrieg zum Gaskrieg aus deutscher Perspektive in: Holger Tümmler (Hg.), *Gaskrieg! Der deutsche Gasangriff bei Ypern am 22. April 1915. Eine kriegsgeschichtliche Studie von Dr. Rudolf Hanslian aus dem Jahr 1934*, Wolfenbüttel 2009.

7 Vgl. die offizielle Website und das Begleitheft zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums *1914–1918: Der Erste Weltkrieg*, verfügbar unter: https://www.dhm.de/fileadmin/medien/relaunch/bildung-und-vermittlung/Begleitheft_Der_Erste_Weltkrieg_1914-1918.pdf (letzter Zugriff: 28.5.2020); Joachim Riecker, „Gulaschkanone und Spielzeugpistole“, in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, verfügbar unter: <https://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Uebersicht/Angela-Merkel-eroeffnet-im-Deutschen-Historischen-Museum-Berlin-Ausstellung-zum-Ersten-Weltkrieg>, 27.5.2015 (letzter Zugriff: 28.5.2020).



Toto für die Soldaten, die in den vergifteten Schützengräben kämpften. Eine solche auf den ersten Blick seltsame visuelle Reduktion von Menschen auf ihre Respirationsgeräte spricht für die große Symbolkraft der Gasmaske und wird unter dem Eindruck zeitgenössischer Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg plausibel: Viele von ihnen zeigen Soldaten entweder beim Training oder direkt im Schützengraben (Abb. 2).

In einer solchen menschenfeindlichen Umwelt des Tötens und Sterbens ermöglichte die Gasmaske zwar ein Überleben in der verseuchten Atmosphäre, allerdings meist um den Preis des Verlusts jeglicher Menschlichkeit. Diese psychische wie physische Dehumanisierung manifestiert sich visuell in der bizarren Form vieler früher Gasmasken mit ihren monströsen Schutzbrillen und Schläuchen, welche die Gesichter ihrer Träger verdecken, entindividualisieren und durch eine entstehende mechanische Apparatur ersetzen. Dadurch gehen nicht nur die individuellen Züge des Gesichts, sondern auch wichtige Grundlagen der menschlichen Kommunikation verloren. Die Augen als sprichwörtliche Fenster zur Seele sind hier hinter semitransparenten Glasscheiben verborgen und der Mund wird von einem rüsselartigen Filter verdeckt, wodurch die Mimik unkenntlich gemacht, die Sicht eingeschränkt und das Sprechen erschwert wird. Auf diese Art beraubt die Gasmaske den Menschen zahlreicher seiner basalen menschlichen Eigenschaften und kommunikativen Fähigkeiten. So verkörpert die monströse Gestalt der Gasmaske die inhumane Existenzweise der Soldaten als Teil der Tötungsmaschinerie in den giftgasverseuchten Schützengräben, in denen der Mensch zum Kriegsmaterial in einer lebensfeindlichen Welt degradiert wird.

Davon, dass Gasmasken bereits von Zeitgenossen als Symbole einer solchen Dehumanisierung wahrgenommen wurden, zeugen auch die Werke des Künstlers Otto Dix. Er kämpfte selbst an der Front und fertigte bereits 1915 Skizzen von militärischer Ausrüstung an, in denen auch Gasmasken einen prominenten Platz einnehmen.⁸ In dieser Zeit entstanden zudem erste grobe Skizzen, welche die Schrecken des Krieges dokumentieren.⁹ Detailliertere Zeichnungen, narrative Bilderzyklen und großformatige Gemälde schuf er jedoch erst Jahre später mit einem zeitlichen und emotionalen Abstand zum Geschehen.¹⁰ So z.B. in der Zeichnung *Sturmtruppe geht unter Gas vor* (1924), auf der die Gesichter

8 Esther K. Bauer, „Ausbruch aus dem Krieg: Kriegsszenen von Otto Dix und Thomas Mann“, in: *Weimarer Beiträge* 2, 2016, S. 179–198.

9 Vgl. Otto Dix, „Zeichnungen und Gouachen (1914–1918)“, in: Birgit Dalbajewa/Simone Fleischer/Olaf Peters (Hg.), *Otto Dix. Der Krieg. Das Dresdner Triptychon. Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, Galerie Neue Meister, Dresden 2014, S. 54–70, hier: S. 57–65.

10 Otto Peters, „Eine Summe des Krieges“, in: ebd. S. 139–159, hier: S. 139.



Abb. 2: Schlacht an der Somme, Fotografie, 1916

der Soldaten durch Gasmasken entstellt sind. Dadurch erscheinen sie hier nicht als heroische Krieger, sondern als anonyme, gleichgeschaltete und monströse Horde, die als zerstörerische Masse über das Land fegt. Dieser Eindruck verdichtet und intensiviert sich noch im Triptychon *Der Krieg* (1929–1932), das an klassische Altarformen erinnert, aber nicht die Leidensgeschichte Christi, sondern die der Soldaten zeigt (Abb. 3 und 4).¹¹

252

Das Werk erinnert an eine postapokalyptische Endzeitdystopie, die jeder Heilserwartung beraubt ist. Im linken Bildteil marschiert abermals eine gesichtslose Masse von Soldaten auf. Der Mittelteil zeigt eine isolierte Figur in Uniform mit Gasmaske in einer zerstörten, menschenleeren Welt,¹² in der alles Leben niedergeschlachtet wurde und nur das Respirationsgerät den unvermeidlichen Tod etwas herauszögert. Doch dieser Aufschub ist aufgrund der begrenzten Filterleistung und der Umständlichkeit des Tragens der Masken nur von kurzer Dauer, worauf eine weitere Maske im rechten Bildteil verweist, die vom Gesicht einer am Boden kriechenden Figur gerutscht ist. Lediglich eine einzelne Gestalt in zerlumptem Gewand, die das Selbstbildnis des Künstlers darstellt, steht hier noch aufrecht und versucht, einen Kameraden vom Schlachtfeld zu tragen. Als wirklicher Retter kann aber auch der Künstler in diesem Desaster nicht mehr erscheinen, bestenfalls ist er noch eine Art Chronist, der dem unsagbaren Schrecken des Krieges eine visuelle Form verleiht.

Vom Zweiten Weltkrieg zum Kalten Krieg: Volksmasken und die Angst vor der Massenvernichtung

Nach dem Kriegsende verlor die Angst vor dem Giftgas als Instrument zur massenhaften Vernichtung nur kurz seinen Schrecken. Als 1939 der Zweite Weltkrieg entbrannte, fürchteten die Menschen in zahlreichen Ländern flächendeckende Giftgasangriffe auf die Städte und die Zivilbevölkerung. Solche Angriffe blieben in Europa anders als in China zwar aus,¹³ doch schürte das Bewusstsein jener permanenten Bedrohung zahlreiche spekulative Angstsznarien.¹⁴ Auch in diesen setzten die Menschen ihre Hoffnungen auf die Schutzfunktion der Gas-

11 Ebd., S. 142–145 und Rebekka Marpert, *Künstlerische Strategien zur Repräsentation des Ersten Weltkrieges: Otto Dix' Kriegstriptychon als Synthese und Ausnahme-fall*, Weimar 2018, S. 29–34.

12 Marpert 2018, S. 71–85.

13 So setzten z.B. 1939 bei der Schlacht von Wuhan (China) japanische Truppen Giftgas gegen China ein. Auch wenn die europäischen und amerikanischen Kriegsmächte das Gas fürchteten und dessen Einsatz scheuten, entwickelten zahlreiche Länder wie Deutschland, Großbritannien und die USA verschiedene chemische Kampf-

stoffe (Chlorgas, Senfgas, Sarin etc.) für die Kriegführung weiter und lagerten große Bestände für einen möglichen Einsatz. Harris/Paxman 2002 (wie Anm. 6), S. 109–113. Dies führte immer wieder zu schweren Unfällen und sogenannten ‚Kollateralschäden‘. Ebd., S. 173–208. So starben 1943 in Bari (Italien) über 1.000 Menschen, nachdem bei einem Angriff deutscher Bomber auf den US-Tanker *John Harvey* das dort gelagerte Senfgas freigesetzt wurde. Ebd., S. 191–198.

14 Ebd., S. 174f. und S. 197.



Abb. 3: Otto Dix, *Der Krieg*, Triptychon, Mittelteil, Öl auf Leinwand, 1929–1932, 200 x 102 cm, Galerie der Neuen Meister Dresden

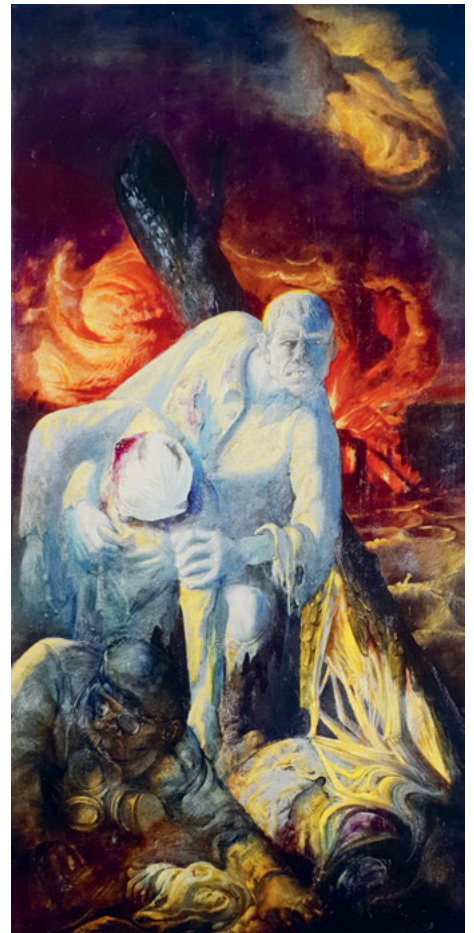


Abb. 4: Otto Dix, *Der Krieg*, Triptychon, rechter Flügel, Öl auf Leinwand 1929–1932, 200 x 102 cm, Galerie der Neuen Meister Dresden

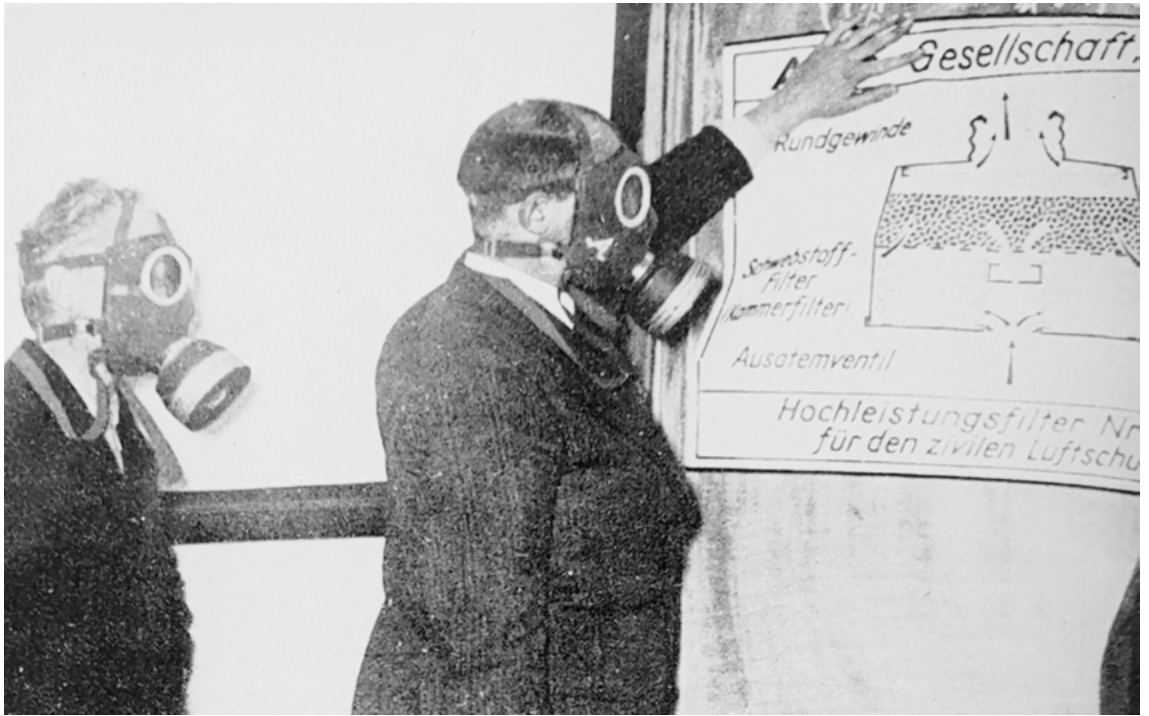


Abb. 5: Deutsche Schüler erhalten Unterricht in Schutzmaßnahmen, Fotografie, o. J. (2. Weltkrieg)

maske. Diese gab es nun nicht mehr nur für Soldaten in den Schützengräben, sondern ebenfalls in Form sogenannter Volksmasken für die zivile Bevölkerung.¹⁵ Es verwundert daher kaum, dass zahlreiche Fotografien – viele davon aus Deutschland – vermehrt Kinder und Frauen in scheinbaren Alltagssituationen mit Gasmasken zeigen (Abb. 5); wie z.B. unterrichtende Lehrer*innen mit Gasmasken, Schüler*innen bei einer Gas-Übung oder bei „Modenschauen“, in denen verschiedene Maskentypen für Familienmitglieder unterschiedlichen Alters präsentiert werden.¹⁶

Es ist anzunehmen, dass solche Fotografien und Schauen vor allem psychologischen und propagandistischen Zwecken dienten, um den Menschen zu suggerieren, dass Deutschland auf Angriffe vorbereitet sei und seine Bevölkerung schützen könne.¹⁷ Gleichzeitig zeugt der visuelle Bruch mit Alltagsszenen wie Schulstunden und Familienzusammenkünften durch das Tragen von Kriegsutensilien wie Gasmasken vom realen Gefühl einer permanenten Bedrohung der alltäglichen Lebensgrundlagen und von der Angst davor, dass der Krieg im Zeitalter der Massenvernichtungswaffen auch die Zivilbevölkerung in besonders fataler Form einholen könnte. Diese Angst wurde für viele Menschen zur schrecklichen Realität, als die Nationalsozialisten, die mit solchen Propagandafotografien der Bevölkerung ihre Rolle als Beschützer vor desaströsen Gasangriffen demonstrieren wollten, nun selbst zwischen 1939 und 1945 mehrere Millionen jüdische Mitbürger*innen, Sinti und Roma, Homosexuelle, politisch Andersdenkende, Menschen mit Behinderung und viele weitere Menschen, die nicht ins Bild des arischen Rassenwahns passten, mit Giftgas wie Zyklon B in ihren Konzentrationslagern ermordeten.¹⁸

In der Nachkriegszeit und während des Kalten Krieges blieb die Gasmaske ein Schreckenssymbol. Ängste vor einer umfassenden Vergiftung der Welt wurden geschürt, als neben chemischen zunehmend nukleare und biologische Massenvernichtungswaffen entwickelt wurden und in Szenarien der Kriegsführung Einzug hielten.¹⁹ Flächendeckende Giftgaseinsätze blieben in Europa wiederum aus, in Vietnam und im Iran hatten sie jedoch desaströse Folgen.²⁰ Vom permanen-

15 Ebd., Bildtafeln, S. 6f.

16 Vgl. *Gasschutz für Kinder*, 1939, Fotografie, Deutsches Historisches Museum Berlin, verfügbar unter: <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/ba111674> (letzter Zugriff: 4.5.2020).

17 Vgl. ebd.

18 Die genauen Opferzahlen der Massenmorde und Genozide in den Konzentrationslagern durch Giftgas sind heute aufgrund der lückenhaften Dokumente oft nur noch schwer zu ermitteln. Allein in Auschwitz wird die Zahl von

zahlreichen Forscher*innen auf zwischen mindestens 350.000 und einer Million Opfer (nur durch Gas) geschätzt. Vgl. Fritjof Meyer, „Die Zahl der Opfer in Auschwitz: Neue Erkenntnisse und Archivfunde“, in: *Osteuropa* 52 (5), 2002, S. 631–641.

19 Harris/Paxman 2002 (wie Anm. 6), S. 235–270.

20 Ebd., S. 271–305. Zum weltweiten Einsatz von Giftgas während des Kalten Krieges vgl. auch Bundeszentrale für Politische Bildung 2013 (wie Anm. 6).

ten Gefühl der Bedrohung durch den Nuklearkrieg zeugen in eindringlicher Weise die Bilder des Schweizer Künstlers HR Giger. In *Atomkinder* (1967/68) zeigt er zwei Mitglieder einer posthumanen Spezies nach einem fiktiven nuklearen Kataklysmus,²¹ die miteinander und mit ihrer Umwelt fusionieren. An den Oberkörpern verwachsen stützen die zwei Einbeinigen einander und verschmelzen mit der kargen Landschaft sowie mit der Technologie (Abb. 6).

Dabei bilden ihre Köpfe Gasmasken-artige Gerätschaften, die ihnen das Atmen und Weiterleben in der postapokalyptischen, vergifteten und verstrahlten Welt zu ermöglichen scheinen. Doch ist auch dieses Weiterleben kein menschliches, sondern ein posthumanes Dasein, das abermals durch das Fehlen eines humanen Antlitzes und dessen biomechanoiden Ersatz als monströses ‚Unleben‘ gekennzeichnet ist. Ein auffallendes Merkmal der *Atomkinder* ist wie bei vielen von Gigers bizarren Schöpfungen neben all ihrer inhumanen Schrecklichkeit auch eine eigentümliche Erotik, welche durch die Rundungen der Gesäße und die langen schlanken Beinen evoziert wird. Durch diese starke Ästhetisierung und Erotisierung fließt hier ein neues Moment in die Ikonografie der Gasmasken ein, welche die bloße Kritik an Krieg und Vernichtung unterminiert und das posthumane Zeitalter als unheimliches Faszinosum gestaltet. Die Gasmasken fungieren nun nicht mehr allein als Ausdruck der Angst vor realen Bedrohungen, vielmehr wird sie zur Projektionsfläche für sexuelle Fantasien, die bis zum Fetisch gesteigert werden können.

Die Gasmasken als Fetisch

Der Terminus Fetisch bezeichnet aus religionswissenschaftlicher Perspektive einen Gegenstand mit besonderer numinöser Macht,²² wird aber im Alltagssprachgebrauch meistens synonym für ungewöhnliche sexuelle Vorlieben und Praktiken verwendet.²³ Trotz ihres oft zweifelhaften Rufes, handelt es sich laut Kulturwissenschaftler*innen und Szenekenner*innen wie Marcus Stillegger und Andreas Wißner bei großen Teilen der Fetischszene um ein eher bürgerliches Phänomen, wobei für viele Szeneanhänger*innen der Reiz an tabuisierten Praktiken gerade darin besteht, mit der durch Routinen und Nomen durchstrukturierten Alltagswelt kurzzeitig zu brechen.²⁴ Auch die fetischisierte

21 Vgl. Carlos Arenas, „Giger und das Phantastische in der Kunst“, in: Beat Stutz (Hg.), *HR Giger. Das Schaffen vor Alien*, Zürich 2007, S. 25–36.

22 Vgl. Johannes Endres, „Einleitung“, in: ders. (Hg.), *Fetischismus. Grundlagentexte vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart*, Berlin 2017, S. 31–39.

23 Vgl. Andreas Wißner, *Sexuelle Devianz am Beispiel von BDSM sowie Fetisch und deren Bedeutung für die polizeiliche Praxis*, Frankfurt 2016, S. 1–9.

24 Ebd., und vgl. Marcus Stillegger, „Fetisch und Tabu in der postindustriellen Gesellschaft“, in: Alexander Nym (Hg.), *Schillerndes Dunkel: Geschichte, Entwicklung und Themen der Gothic-Szene*, Leipzig 2010, S. 310–321.

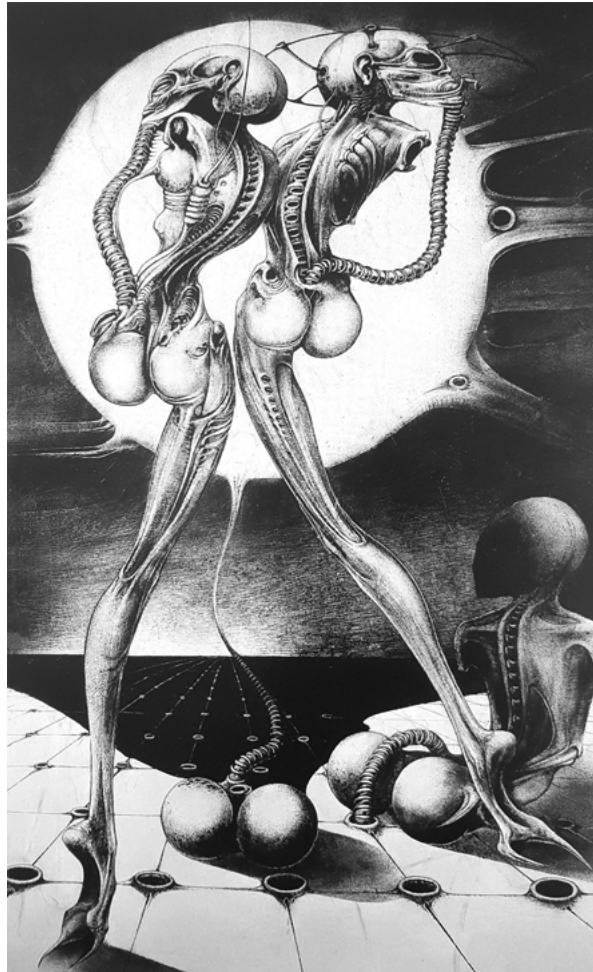


Abb. 6: HR Giger, *Atomkinder*, Tinte auf Papier, 1967–1968, 170 x 108 cm, Museum HR Giger Gruyère

Recodierung und Refunktionalisierung von militärischen Gerätschaften wie Gasmasken, die mit Krieg, Gewalt, Gefahr und Unterwerfung verbunden sind, stellen ein charakteristisches Phänomen in der Szene dar.²⁵ Diese Objekte können einerseits der bloßen visuellen Stimulation dienen, sodass bereits der Anblick der Masken mit ihrer vielseitigen symbolischen Machtaufladung als luststeigernd empfunden wird.²⁶ Andererseits finden Respirationsgeräte ebenso Anwendung bei nicht ganz ungefährlichen sexuellen Techniken wie jene des Konsums von *Poppers* (Schnüffeldrogen in kleinen Gasampullen),²⁷ der Atemkontrolle (med. *Autoerotische Asphyxion*) und des Drosselns der Sinne, durch die besonders intensive ekstatische Zustände herbeigeführt werden sollen.²⁸ Hier wird die Gasmasken quasi antithetisch zu ihrer ursprünglichen Funktion nicht eingesetzt, um das Atmen in einer vergifteten Atmosphäre zu ermöglichen bzw. vor Gasen zu schützen, sondern im Gegenteil, um den Atemvorgang zu erschweren und die Wirkung von Rauschgasen unter Sauerstoffentzug zu verstärken. Diese selbst herbeigeführte ‚Atemnot‘ und die ‚Intoxikation‘ werden von Fetisch-Anhänger*innen auch nicht länger als (ausschließlich) bedrohlich, dafür aber als stimulierend und befreiend erlebt. Zu den vielseitigen psychologischen Hintergründen für solche Vorlieben sowie deren sozialen, ethischen und juristischen Konsequenzen wurde bereits ausgiebig – auch mit Blick auf die ästhetische Bedeutung von militärischen und faschistischen Symbolen – geforscht, worauf hier aber nicht im Detail eingegangen werden kann.²⁹ Grundsätzlich ist jedoch darauf hinzuweisen, dass die Fetischisierung der Gasmasken und anderer Kriegswaffen ein Phänomen ist, das sich zumeist in einem bürgerlichen Milieu ausbildet, welches nicht unmittelbar von einer akuten Bedrohung durch militärische Machtausübung und Gewalt betroffen ist. Hier verweist die Gasmasken lediglich symbolisch auf diese Form der Gefährdung, wobei die räumliche und zeitliche Distanz ihre Umdeutung zur Projektionsfläche für sexuelle Fantasien und die Refunktionalisierung

25 Stillegger 2010 (wie Anm. 24), S. 314.

26 Ebd., S. 319.

27 Vgl. Phillip Kutter, „Poppers sind nicht so harmlos, wie du denkst“, in: *Vice Magazine*, verfügbar unter: <https://www.vice.com/de/article/9avq77/poppers-sind-nicht-so-harmlos-wie-du-denkst>, 31.5.2016 (letzter Zugriff: 28.5.2020).

28 Vgl. Christopher Beam, „Strangle with care, David Carradine may have died attempting autoerotic asphyxiation. Is there a safe way to do that?“, in: *Slate Magazine*, verfügbar unter: <https://slate.com/news-and-politics/2009/06/is-there-a-safe-way-to-perform-autoerotic-asphyxiation.html>, 5.6.2016 (letzter Zugriff: 4.5.2020).

29 Stillegger 2010 (wie Anm. 24), S. 319; Susan Sontag, „Fascinating Fascism“, in: dies. (Hg.), *Under the sign of Saturn*, New York 1975, S. 73–105; vgl. auch Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek 2006.

30 Der Terminus *delighted horror* geht auf Edmund Burke zurück und stellt eine frühe Theorie für das scheinbar paradoxe Vergnügen am Erhabenen und Schrecklichen dar. Dieses ist bei Burke nicht sexuell konnotiert, doch auch er beschreibt den *delighted horror* als eine Art negative Lust, die eine Distanz zur tatsächlichen Bedrohung voraussetzt. Edmund Burke, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, Oxford 1998 [1757].

innerhalb erotischer Praktiken zum Erleben eines ins Ekstatische gesteigerten *delighted horrors*³⁰ erst ermöglicht.³¹

Die Gasmasken als Widerstandssymbol

Als Symbol düsterer Machtfantasien ist die Gasmasken auch in der Ästhetik verschiedener *Science Fiction*-Genres wie dem Cyber-, Bio- oder Steampunk in Literatur, Comics, Filmen und Games sehr präsent.³² Diese zeigen oft dystopische futuristische Welten, in der anarchistische Rebellen ein übermächtiges militärisches System bekämpfen.³³ Da viele solcher Szenarien in einer verseuchten Atmosphäre bzw. im Weltraum spielen, dürfen Respirationsgeräte unterschiedlichster Art nicht fehlen.³⁴ Waren diese in vielen frühen *Science Fiction*-Szenarien oft noch vornehmlich Teil der militärischen Uniformen der herrschenden Klasse, wie z.B. bei Darth Vader und seinen Truppen in *Star Wars*, und somit visuelle Marker eines inhumanen totalitären Regimes, wurden Atemmasken in zahlreichen jüngeren Fiktionen immer mehr zu Attributen von ‚Gesetzlosen‘ und Rebellen.³⁵ Dabei markiert die Umverteilung und Umdeutung von solchen Machtsymbolen auch den Angriff auf und die Destabilisierung von institutionellen Machtstrukturen.

Nicht nur in fiktiven Welten bilden Resignifikationen von Machtsymbolen Strategien zur Neuverhandlung etablierter gesellschaftlicher und politischer Strukturen, sondern ebenso in diversen realen Subkulturen, die sich über ästhetische Phänomene wie Mode, Stil und Kunst definieren.³⁶ So auch in der *Street Art*-Szene, in der Atem- und Gasmasken abermals als ambivalente und prominente Motive auftauchen. Dies zeigt sich z.B. an Banksys berühmtem Stencil *Gas Mask Girl* (o. J.), in dem nach Aussagen des Künstlers die Maske als Symbol der Unterdrückung durch einen politischen Machtapparat fungiert, der unter dem Vorwand des Schutzes vor vermeintlichen Gefahren dem Mädchen die Stimme und damit dessen kindliche rebellische Seele nimmt.³⁷

Neben einer solchen Verwendung als Symbol der Unterdrückung ist in der *Street Art*-Szene auch eine weitere Tradition der *Appropriation Art* sehr verbreitet, in welcher die Gasmasken als visuell-metapho-

31 Stillegger 2010 (wie Anm. 24), S. 119.

32 Vgl. Takayuki Tatsumi, *Cyberpunk in a transnational context*, Basel 2019.

33 Vgl. Isabella Hermann, „Science-Fiction-Filme des neuen Jahrtausends unter politologischem Blickwinkel: Identitäts- und Alteritätskonstruktionen im Science-Fiction-Film“, in: Thomas Schärli/Jasmin Hassel (Hg.), *Nur Fiktion? Religion, Philosophie und Politik im Science-Fiction-Film der Gegenwart*, Münster 2015, S. 93-119.

34 Siehe hierzu den Beitrag von Marcus Becker in diesem Band.

35 Hermann 2015 (wie Anm. 33).

36 Vgl. John Clarke, „Stil“, in: ders./Axel Honneth (Hg.), *Jugendkultur als Widerstand: Milieus, Rituale, Provokationen*, Frankfurt am Main 1979, S. 133-158.

37 Vgl. Banksy, *Gas Mask Girl*, Graffiti (Stencil), Brick Lane in London, 2004, Emily Fairbrain, „Banksy: Stolen, vandalized & faded... a lifetime of street art“, in: *The Sun*, 4.4.2016, verfügbar unter: <https://www.thesun.co.uk/archives/news/549878/blanksy> (letzter Zugriff: 17.8.2020).

risches Werkzeug zum ‚Kapern‘ der Institution Kunst zum Einsatz kommt. Dabei wird durch das Übermalen bekannter Portraits wie der Mona Lisa mit Atemschutzgeräten die eigentliche Urheberschaft und Funktion der Werke mit einer Art neuer Künstlersignatur überschrieben und die Bilder werden so in einen veränderten Kontext gestellt. Vor diesem Hintergrund ist ebenfalls relevant, dass die Atemmaske als wesentliches Arbeitsutensil zum Schutz vor den Dämpfen der Farbsprays dient und damit ein Markenzeichen der *Street Art*-Szene darstellt. Dies demonstriert ein Stencil der US-amerikanischen Künstlerin DEATH NYC, welches die *Mona Lisa* mit einer Gasmasken vor dem Gesicht und einer Spraydose in der Hand zeigt. Hier wird *La Gioconda* zwar ihr charakteristisches Lächeln genommen, sie bleibt aber durch ihre Form und Gestik als solche wiederzuerkennen, wenn nun auch nicht mehr als Leonardos unverkennbares zeitloses Einzelstück im Louvre. Ganz im Gegenteil avanciert sie zum ephemeren Stencil einer *Street Art*-Künstlerin, das massenhaft im öffentlichen Raum verbreitet werden kann.³⁸ Durch eine solche kreative Aneignung werden grundlegende Paradigmen in Bezug auf den Kunstcharakter von Werken wie Originalität, Urheberschaft, Einzigartigkeit und Ausstellungskontext zur Diskussion gestellt und teilweise ausgehebelt.³⁹

Auf die Spitze trieb diese Tradition des Kunstkaperns Banksy im Jahr 2005 – ebenfalls durch das Motiv der Atemmaske. In einem seiner berühmtesten Kunststreiche eignete er sich diesmal kein klassisches Gemälde aus einem Museum für ein Stencil an. Vielmehr wählte er den umgekehrten Weg zu solchen Praktiken und schmuggelte ein von ihm selbst hergestelltes Frauenportrait im Stil der Alten Meister in das Metropolitan Museum in New York hinein. Allerdings versah er sein Portrait mit einer Gasmasken, durch die mit dem altmeisterlichen Stil visuell gebrochen und gleichzeitig auf die Urheberschaft eines *Street Art*-Künstlers verwiesen wird. Diese exzentrische Collage hing dann im Museum, bis sie von den irritierten Ordnungskräften entdeckt und entfernt wurde.⁴⁰ Durch das kalkulierte Herbeiführen solcher Irritationen und das Infragestellen dessen, was als ins Museum gehörig betrachtet wird und was nicht, übte Banksy, wie viele andere seiner Kolleg*innen Protest gegen die etablierten Machtstrukturen des Kunstbetriebs. Dieser richtet sich vornehmlich gegen den Konnex von Museen

38 Vgl. DEATH NYC, *Dollar Bill: Mona Lisa*, Stencil/Collage, 2014 (das Stencil existiert in verschiedenen Größen und wurde als Vorlage für Airbrusharbeiten auf diversen Bildträgern und Alltagsobjekten wie Hauswänden, Leinwänden und Geldscheinen verwendet), verfügbar unter: <https://deathnyc.wordpress.com/2014/11/16/dollar-bill-mona-lisa> (letzter Zugriff: 3.5.2020).

39 Zur spannungs- und wechselvollen Beziehung zwischen *Street Art* und etablierter Kunst vgl. Heike Lüken, „Street Art und der etablierte Kunstbegriff, Szenen einer Entwicklung“, in: Katrin Klitze/Christian Schmidt (Hg.), *Street Art. Legenden zur Straße*, Berlin 2009, S. 58–65.

40 Vgl. Randy Kennedy, „Need talent to exhibit in museums? Not this prankster“, in: *The New York Times*, verfügbar unter: <https://www.nytimes.com/2005/03/24/arts/>

und Kunstmarkt – insbesondere gegen Ausstellungspraktiken, über die Kunst als kultureller Wert (mit-)definiert, hierarchisch organisiert und kommerzialisiert wird.

Noch Ende 2019 hätte diese Kunstaktion einen ebenso humoristischen wie optimistischen Abschluss des Beitrages bilden können, durch den gezeigt wird, wie mittels kreativer Kunstaktionen Symbole des Schreckens emanzipatorisch und systemkritisch als visuelle Signatur und metaphorisches Kaperwerkzeug der *Street Art*-Szene umgedeutet werden. Doch dann begann Anfang 2020 die Corona-Pandemie.⁴¹

261

Ambivalenzen von Atemmasken in der Corona-Pandemie

Ein weiteres Mal droht hier der lebensnotwendige Atemvorgang lebensbedrohlich zu werden, wenn der Covid19-Virus über eine Tröpfcheninfektion in den Mund-Nasen-Raum und somit ins Körperinnere eingeatmet wird.⁴² Auch diese Krise manifestiert sich visuell in Bildern von Menschen mit durch Atemmasken verhüllten Gesichtern – wenn gleich diesmal eher in Form von leichten medizinischen oder selbstgenähten Atemschutz- bzw. Gesichtsschutzmasken. Diese sind in ihrer Einfachheit zunächst nicht zu vergleichen mit den hochtechnologischen Respirationsgeräten auf den Kriegsphotografien des 20. Jahrhunderts.⁴³

Die Symbolik ist jedoch eine ähnliche. Sie zeugt nicht mehr von sexuellen Fantasien, Rebellion oder von einer humoristischen Institutionskritik, sondern wird wieder zum Ausdruck einer akuten und ganz realen Bedrohung. Dabei sollen auch während der Corona-Pandemie die Masken ihre Träger*innen vor einer kontaminierten Atmosphäre schützen, machen sie unkenntlich und schränken ihre kommunikativen Fähigkeiten erheblich ein. Solche Einschränkungen durch das in vielen Ländern verpflichtende Tragen von Atemschutzmasken gehen zudem mit zahlreichen weiteren, vieldiskutierten Einschnitten in die Grundrechte einher, die von den Regierungen zur Eindämmung des Virus in verschiedenen Ländern erlassen wurden – nicht zuletzt Einschränkungen der Bewegungs- und Versammlungsfreiheit.⁴⁴

Was in der aktuellen Corona-Pandemie somit erneut auf dem Spiel steht und sich gleichsam in den Bildern von durch Masken verummte Menschen zeigt, sind abermals die biologischen, sozialen, wirtschaft-

design/need-talent-to-exhibit-in-museums-not-this-prankster.html, 24.3.2005 (letzter Zugriff: 3.5.2020).

41 Für Informationen zu Virus, Verbreitungsweg und Symptomatik siehe die Informationsseite des Infektionsschutzes der Bundesrepublik Deutschland: <https://www.infektionsschutz.de/coronavirus.html> (letzter Zugriff: 4.5.2020).

42 Vgl. ebd.

43 Vgl. Tilman Alert, „Corona Prävention: Was verändert eine Maskenpflicht“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, verfügbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/corona-praevention-was-aendert-sich-durch-eine-masken-pflicht-16725027.html>, 15.04.2020 (letzter Zugriff: 3.5.2020).

44 Vgl. ebd.

lichen und demokratischen – kurzum: die elementaren – Grundlagen der menschlichen Existenz, wie sie in vielen westlichen Gesellschaften definiert sind. Auch auf den ersten Blick humoristisch anmutende Bildformen wie der oben beschriebene Meme der *Corona Lisa* können dabei als eine Strategie zur Bewältigung der aus dieser Bedrohung resultierenden kollektiven Ängste mittels eines – wenn auch schwarzen – Humors betrachtet werden.⁴⁵

Anders als bei der Bedrohung durch Giftgas handelt es sich bei dem Virus zwar auch um eine vom Menschen verbreitete, aber nach aktuellem Stand nicht gänzlich von diesem verursachte Biomacht. Vielmehr liegt hier eine mit und durch den Homo Sapiens existierende biologische Potenz vor, die im Sinne von Timothy Mortons *Hyperobjekten*⁴⁶ eine immense Wirkkraft auf die grundlegenden physischen wie psychischen humanen Daseinsvollzüge ausübt und nicht weniger verheerende Folgen nach sich zieht als der Krieg. Diese Merkmale ebenso wie die in ikonischen Bildern dokumentierten Versuche, sich vor solchen mikroskopisch-viralen Hyperobjekten durch Atemmasken zu schützen, verbindet die aktuelle Corona-Krise mit den Pestepidemien der Frühen Neuzeit und den Grippe-Epidemien im 19. und 20. Jahrhundert.⁴⁷ Ob die Gesichtsmasken allein heute besseren Schutz vor den Erregern bieten als es die langschnäbeligen Pestmasken in ihrer Zeit taten, wird kontrovers diskutiert.⁴⁸ Auch die Ikonografie der Atemschutzmasken in Zeiten des Corona-Virus wird im öffentlichen Diskurs ausgehandelt. Aus verschiedenen Perspektiven können sie als Repressionswerkzeuge der Politik ebenso wie als Zeichen der Solidarität und des Verantwortungsbewusstseins verstanden werden, das für die Eindämmung des Virus und den Schutz Anderer steht. Daneben bieten die Masken auch eine Möglichkeit zur Unterminierung anderer repräsentativer Gesetze wie dem viel diskutierten Vermummungsverbot etwa bei Demonstrationen oder beim Autofahren.⁴⁹ Über solche unterschied-

45 Vgl. Ala Lübben, „Corona-Memes“, in: *Monopol: Magazin für Kunst und Leben*, verfügbar unter: <https://www.monopol-magazin.de/corona-memes>, 25.3.2020 (letzter Zugriff: 4.5.2020).

46 Zur Theorie der Hyperobjekte vgl. Timothy Morton, *Hyperobjects: philosophy and ecology after the end of the world*, London 2013.

47 Vgl. Oliver Stenzil, „Der Ikonische Krisenstyle“, in: *Kontext: Wochenzeitung 473*, verfügbar unter: <https://www.kontextwochenzeitung.de/schaubuehne/473/der-ikonische-krisenstyle-6642.html>, 22.4.2020 (letzter Zugriff: 4.5.2020).

48 Die Diskussionen sind vielschichtig: Medizinische Streitpunkte sind z.B., welche Typen von Atemschutzmasken tatsächlich vor Tröpfcheninfektionen schützen, ob sie eher die Träger*innen oder Andere schützen oder ob sie ein falsches Sicherheitsgefühl vermitteln und die Träger*innen dazu verleiten könnten, andere Hygienemaßnahmen wie Abstandhalten oder Händewaschen zu vernachlässigen. Rechtliche und wirtschaftliche Aspekte werden ebenfalls diskutiert, so etwa inwiefern sich die Maskenpflicht mit dem Vermummungsverbot verträgt oder wie Versorgungsengpässe vor allem an systemrelevanten Stellen wie Krankenhäusern vermieden werden können. Vgl. „Diskussion um Mundschutz – Was sagt die Wissenschaft?“, *Mitteldeutscher Rundfunk (mdr)*, verfügbar unter: <https://www.mdr.de/wissen/mundschutz-forschung-pro-contra-masken-corona-100.html>, 27.3.2020 (letzter Zugriff: 16.5.2020).

lichen Signifikationen beginnt sich die politische Ikonografie der heutigen Atemschutzmasken gerade erst herauszubilden. Doch bereits jetzt avancieren Fotografien mit ‚vermummten‘ Menschen zu einschlägigen Ikonen der Corona-Krise.⁵⁰ Gleichzeitig lässt sich eine Tendenz ausmachen, in der die Maske ästhetisiert und zum Modeaccessoire stilisiert wird.⁵¹ Inwiefern solche Ästhetisierung weiterentwickelt und ob in Zukunft mit einem Abstand zum historischen Geschehen Atemschutzmasken ähnlich wie Gasmasken zu Fetischen umfunktioniert werden, wird sich abhängig vom Verlauf der Pandemie in der Zukunft noch zeigen. In jedem Fall schreiben sich die historischen Ambivalenzen in der Ikonografie unterschiedlicher Formen von Atemmasken fort: Sie changieren zwischen Schutz und sozialer Kontrolle, Macht- und Widerstandssymbol, Entmenschlichung und Solidaritätsmarker, medizinischem Objekt und Modeaccessoire sowie Ikonen existenzbedrohender Krisen und Fetischobjekten.

49 Vgl. „Mundschutz verstößt nicht gegen Vermummungsverbot“, *mdr*, verfügbar unter: <https://www.mdr.de/sachsen/corona-mundschutz-faellt-nicht-unter-vermummungsverbot-100.html>, 1.4.2020 (letzter Zugriff: 16.5.2020).

50 Vgl. ebd.

51 Vgl. Stenzil 2020 (wie Anm. 47).

Shall I commence the breathing, admiral? Zur Ikonographie von Atmung und Atemnot im *Science Fiction*-Film

Kein Umfeld ist für Wesen, deren Organismus sich evolutionär unter den physikalischen Bedingungen des Planeten Erde entwickelt hat, lebensfeindlicher als das Weltall. Dieses Faktum wird nicht nur zur technischen Herausforderung in der realen bemannten Raumfahrt, sondern ebenso zum zentralen Motiv in den audio-visuellen und narrativen Welten des Kinos als der wohl wirkungsmächtigsten Bilder- und Geschichtenmaschine der Moderne. Im *Science Fiction*-Film überlagert der existentielle Vorgang des Atmens dramaturgisch sämtliche weiteren Aspekte wie etwa fehlende Gravitation oder Strahlungsbelastung.

Darth Vaders Mienenspiel, das Loch im Helm

In seiner Kombination aus schwarzer Uniform, mit wehendem Mantel sowie Samurai-reminiszentem Helm, *und* dem bedrohlichen Röcheln der Respiration gehört der audio-visuelle Auftritt des Erzschatzen Darth Vader in der *Star Wars*-Saga unzweifelhaft zu den eindrücklichsten Ikonen der kinematographischen Raumfahrt. Der auditive Aspekt von Darth Vaders Atmung wurde Mitte der 1970er Jahre von Sound Designer Ben Burtt aus modifizierten Aufnahmen eines Drucklufttauchgeräts entwickelt und ist als Soundeffekt patentgeschützt.¹ Das berühmteste Atemgeräusch der *Science Fiction*-Filmgeschichte findet sich nicht nur auf Youtube in bis zu zehnstündigen *Loop*-Versionen,² sondern inspirierte auch zahllose Parodien. Der Helm verunklärt sowohl Mienenspiel als auch sprachliche Artikulation des dunklen Sith Lords. Eine Parodie aus der Peter Serafinowicz-Show der BBC zieht

- 1 Vgl. zum Sound-Design von Star Wars allgemein Jonathan W. Rinzler, *The Sounds of Star Wars*, London 2010.
- 2 „10 Hours of Darth Vader breathing“, Video, 10:00:00, verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=9VBm5xNobrs> (letzter Zugriff: 5.6.2020).

wortspielerischen Witz aus dieser unheimlich-undeutlichen Aussprache, wenn in der Lagebesprechung aus der Frage „Shall I commence the briefing, admiral?“ mit Lord Vaders *Trade Mark*-Atmung ein unverwechselbar geröcheltes „Shall I commence the breathing?“ wird.³

Auch in der realen Raumfahrt beeinträchtigen Raumanzüge die Gestik und Mimik ihrer Träger und Trägerinnen, wie vielleicht die Bilder der ersten Mondlandung 1969 für die Weltöffentlichkeit am nachdrücklichsten veranschaulichen. Buzz Aldrins Gesicht bleibt unsichtbar; sein spiegelndes Helmvisier reflektiert lediglich den mit ihm über den Mond tapsenden Neil Armstrong.

In der kinematographischen Raumfahrt gerät der Raumanzug zum dramaturgischen Verhandlungsort zwischen Wahrscheinlichkeitsanspruch und ästhetischer Eigengesetzlichkeit des Films. In einer Standardszene wird kurz vor der Landung auf dem fremden Planeten die Atmosphäre der extraterrestrischen Welt analysiert, wobei sich mit planetologisch erstaunlicher Häufigkeit herausstellt, dass ihr Gasgemisch für den Menschen atembar, ein Helm mit Sauerstoffversorgung daher nicht vonnöten ist – und Mimik und Gestik sich ungehindert entfalten können. Die filmhistorische Tradition lässt sich abstecken von Georges Méliès' *Voyage dans la Lune* (Frankreich 1902), der die langbärtigen irdischen Besucher in gutbürgerlicher Garderobe und Zylinder auf den Erdtrabanten führt, über Gerda Maurus als *Frau im Mond* (Deutschland 1929), die zwar schweres Schuhwerk gegen die geringere Schwerkraft gebraucht, ansonsten jedoch auf zeitgenössische Theorien zu Sauerstoffvorkommen auf dem Mond vertraut, und über das Episoden-Gros der originalen *Star Trek*-Serie (USA 1966–69) bis hin noch zu *Interstellar* (USA/Großbritannien 2014). Die prototypische und popkulturell verinnerlichte Situation aus *Star Trek* zeigt die Crew der Enterprise heruntergebeamt auf einen Planeten, dessen atmosphärische Verhältnisse die Schauspieler von darstellerisch hinderlichem Raumanzug respektive Helm befreien. Tim Burtons *Mars Attacks!* (USA 1996) wird diese Konzeption mit dem *Martian Girl* parodieren, dem *sexy piece*, das bei einer Aufklärungsstippvisite der fiesen Aliens dem Presseberater des Präsidenten im Weißen Haus den Finger abbeißt, als dieser versucht, dem vermeintlichen Lustobjekt den unerlässlichen Stickstoff-Atemkaugummi aus dem Mund zu klauben.

³ Vgl. „Darth Vader in Love“, Video, 00:06:48, TC 00:00:00–00:00:25, verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=0X9NFknjTRE> (letzter Zugriff: 5.6.2020).

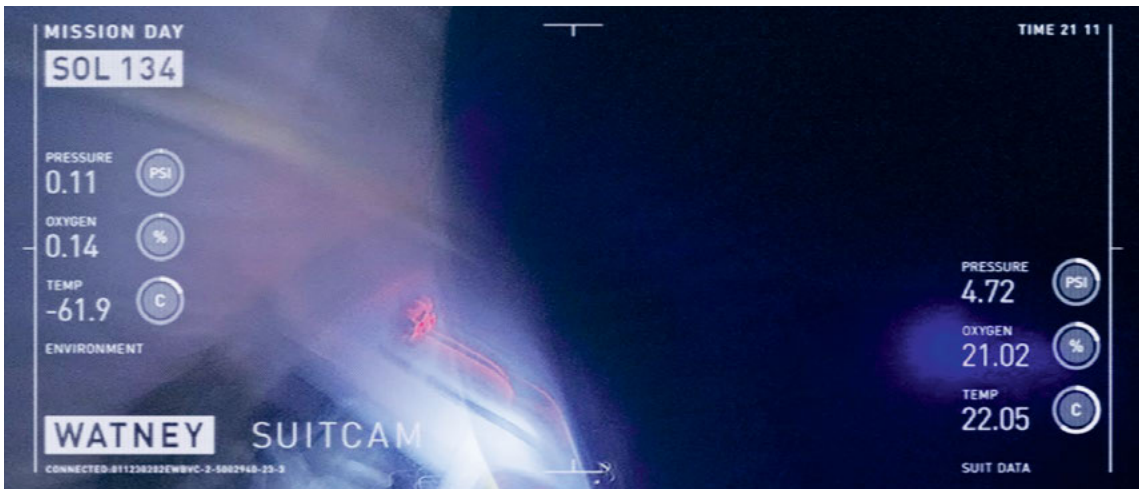
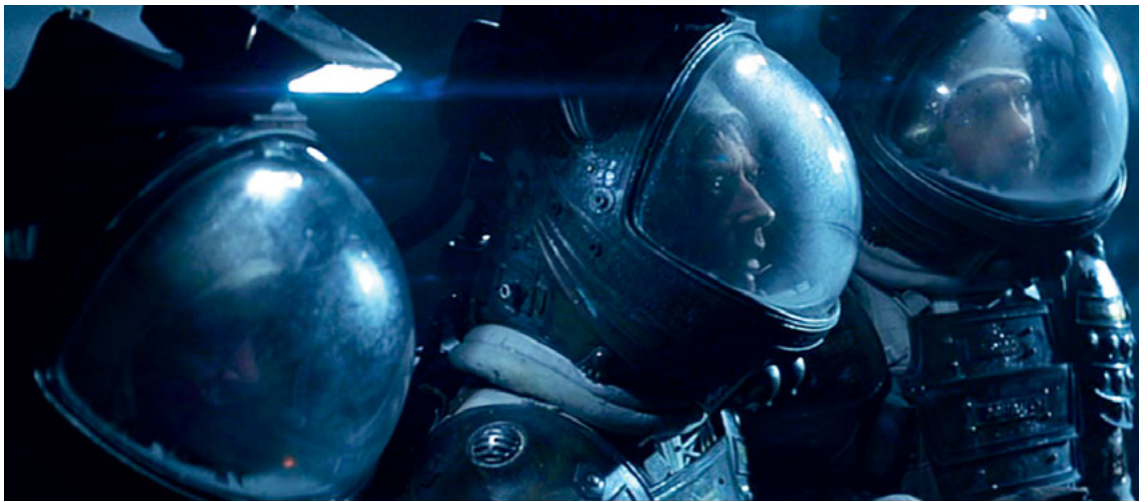


Abb. 1: *Fishbowl Helmet*, Atmung und Sichtbarkeit, *Alien*, 1979, Screenshot

Abb. 2: Kreatürliches Chaos und objektive Messdaten, *The Martian*, 2015, Screenshot

Der Verzicht auf aufwendige Raumanzüge diente bei Produktionen wie dem frühen *Star Trek* sicherlich auch der Kostenersparnis, doch das vestimentäre Problem der Schauspielerinnen und Schauspieler musste ebenso in sich realistischer gebenden Filmen bewältigt werden. So tragen etwa die drei Besatzungsmitglieder der *Nostramo*, die in Ridley Scotts *Alien* (Großbritannien/USA 1979) auf der Suche nach der Quelle eines aufgefangenen Signals auf LV-426 gelandet sind, Raumanzüge mit dem *Fishbowl Helmet*, den die NASA für die Apollo-Missionen entwickelt hatte und der ein weites Sichtfeld für den Astronauten ermöglicht.⁴ Man könnte meinen, die NASA hätte zugleich an die Bedürfnisse Hollywoods gedacht, ermöglicht der *Fishbowl Helmet* doch im Film auch den Blick von außen in das Innere des Helms und erlaubt der Kamera, bei geeigneter Ausleuchtung und Kameraführung, das Gesicht des Protagonisten durch das Helmvisier zu zeigen. In *Alien* hält John Hurt als Kane die verbale Kommunikation mit dem Mutterschiff aufrecht (Abb. 1): wir *sehen* ihn sprechen und seine mimischen Reaktionen. Die Gesichter seiner beiden Gefährten, nicht unmittelbar an diesem Gespräch beteiligt, sind hingegen undeutlicher oder gar nicht zu erkennen aufgrund der Lichtreflexe auf den Helmen oder auch des Kondensats der Atmung, das sich von innen am Visier niederschlägt.⁵

Die Luft, die wir atmen, ist unsichtbar, die Atmung im Normalfall nicht zu sehen, kaum zu hören. Auf der postapokalyptischen Venus im *Schweigenden Stern* (DDR/Polen 1960) ist die Atmosphäre giftig und radioaktiv verseucht. Szenenbildner Alfred Hirschmeier übersetzte unsichtbares Gasmisch und unsichtbare Strahlung in ersten *Scribbles* und elaborierten Farbewürfen sofort in horizontal wabernde Dunstschleier, die den Weg der irdischen Venus-Besucher suggestiv kreuzen. Im resultierenden Film werden realer Nebel und tricktechnische Schlieren in Rot und Gelb die Filmbilder durchziehen und die lebensfeindliche Zusammensetzung der Venus-Atmosphäre in gefährlich leuchtenden Warnfarben visualisieren.⁶

Das Kondensat der Atemluft auf der Innenseite des Visiers beim *Alien*-Expeditionstrupp und die gespenstische Szenerie im *Schweigenden Stern* veranschaulichen, dass es im *Science Fiction*-Film vor allem Gefahrensituationen sind, auf die sich die bewegt audio-visuellen

4 Zur Entwicklung der US-Raumanzüge siehe Kenneth S. Thomas/Harold J. McMann, *US Spacesuits*, Berlin u.a. 2006; informativ zur popkulturellen Verwendung des Motivs der Eintrag zum *Fishbowl Helmet* unter <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/FishbowlHelmet> (letzter Zugriff: 5.6.2020).

5 Vgl. Ridley Scott, *Alien*, DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2012, um TC 00:20:36.

6 Vgl. Marcus Becker, „Die Sache mit dem Weltniveau. Die DEFA-Science-Fiction und das Szenenbild eines Filmgenres“, in: Annette Dorgerloh/Marcus Becker (Hg.), *Alles nur Kulisse?! Filmräume aus der Traumfabrik Babelsberg, Weimar 2015*, S. 158–167, hier: S. 158–160, mit Abbildungen.

Darstellungsstrategien von Atem, Atmung, Atemluft ausrichten. Ist die Gewährleistung der Sauerstoffversorgung auch im Film eine Grundvoraussetzung der Raumfahrt, die in der Gestaltung von Raumschiffen und Raumanzügen unterschwellig stets präsent ist, so wird die Atmung der Protagonistinnen und Protagonisten erst im Spektrum zwischen leichtem Stress und tödlicher Katastrophe dramaturgisch relevant und erfährt erst hier volle audio-visuelle Darstellbarkeit.

In *The Martian* (USA 2015) wird der Raumanzug von Matt Damon als Mark Watney im Chaos eines plötzlich auf dem Mars heraufziehenden Sturms beschädigt. Druck- und Sauerstoffverlust sind visuell nicht direkt, sondern nur im Effekt innerhalb der Spielhandlung erfahrbar. Sie werden den Zuschauerinnen und Zuschauern durch Watneys Körpersprache und verzerrte Miene, wiederum durch einen *Fishbowl Helmet* erkennbar, zu *sehen* und dem Publikum als Zuhörern und Zuhörerinnen durch Watneys keuchende Atmung im Kontrast zur ruhigen weiblichen Stimme des überwachenden Computers zu *hören* gegeben: „Oxygen level critical!“⁷ Bei einem weiteren Unfall springt das Visier von Watneys Helm. Visuell effektvoller veranschaulicht sich der Sauerstoffverlust nun im Netz der Risse, durch das unsichtbar, aber unmittelbar assoziativ die Luft entweicht und das mit Klebeband hektisch notrepariert wird. Zu hören sind das Keuchen des bedrohten Mannes und wiederum die weibliche Computerstimme, die sanft die Kompromittierung der lebenserhaltenden Systeme verkündet. Harmloser gestaltet sich ein Ausflug mit dem Rover. Die Druckkabine gestattet den Verzicht auf einen Helm, die Instrumente zeigen angenehme 21,01% Sauerstoff in der Atemluft, aber Watney hat, um Energie zu sparen, die Heizung ausgeschaltet. Die unangenehmen -16,1°C lassen dem Astronauten die ausgeatmete Luft als Wölkchen vor dem Mund stehen.⁸

Die Darstellbarkeit von Atmung in Gefahrensituationen vertraut innerhalb der audio-visuellen, also lediglich bisensuellen Möglichkeiten des Mediums häufig genug auf assoziative Substitution und Komplementarität von Elementen der Diegese. In Mimi Leders *Deep Impact* (USA 1998) ziehen sich Astronauten auf einem Kometen hastig zurück, als die Sonne aufgeht und Eis geysirartig zu verdampfen beginnt. Die Sicht auf die Beine der gehemmt-stolpernd fliehenden ist unterlegt mit einem universalen Geräusch stoßartiger Atmung, das sich nach einem

7 Ridley Scott, *The Martian*, DVD, Fox 2016, TC 00:10:20, zitiert nach der gesprochenen Version im Film.

8 Ebd., um TC 00:35:00.

Schnitt zum realistischen Raumklang innerhalb des Helmes eines der Astronauten wandelt. Der Blick der Kamera gibt sich suggestiv als *point of view*-Einstellung, als subjektiver Blick des Protagonisten durch sein Helmvisier. Tatsächlich ist es aber nicht die Perspektive des Protagonisten, sondern ein Kamerastandpunkt schräg hinter seinem Kopf, weder subjektiver Blick noch Helmkamera oder ähnlich intradiegetisch Realistisches. Der auditive Eindruck behinderter Atmung verstärkt sich komplementär durch das visuell vermittelte Gefühl der Klaustrophobie, das als des Astronauten eigene Wahrnehmung suggeriert wird, während aber zugleich sein angespanntes Gesicht mit dem nach Luft schnappenden Mund gezeigt werden kann. Auf Atemwolken wird verzichtet; diesen Aspekt übernehmen substitutiv die Gaswolken des verdampfenden Eises *außerhalb* des Raumanzuges.⁹ Vergleichbare Strategien sind filmhistorisch Legion.

Kreatur und Apparat

Auch in der kinematographischen Raumfahrt verortet sich die Atmung der ins All Geschossenen zwischen Kreatürlichkeit und Technizismus, zwischen natürlichem Vorgang des lebenden Organismus – vorzüglich im Ausnahmefall des Keuchens, Nach-Luft-Schnappens – und der apparativen Gewährleistung und Überwachung des menschlichen Sauerstoffverbrauchs. Ridley Scotts *The Martian*, eine Mischung aus Robinsonade und *Saving Private Ryan*, nutzt dieses Spannungsfeld durchgehend zur dramaturgischen Strukturierung der Handlung. Der auf dem Mars versehentlich zurückgelassene Held und sein Umfeld werden immer wieder im Blick von Überwachungskameras gezeigt, Suitcams, Dashcams, Logcams, die die Filmbilder mit Anzeigen zu den Parametern der technischen Einrichtungen überlagern. Entspannt diktiert Robinson Watney im Wohntrakt der Logcam seinen Tagebucheintrag, und die Angaben im Display unterstreichen die stressfreie Situation. Der gemessene Luftdruck beträgt 12,48 psi, der Sauerstoffgehalt der Luft 20,79%, die Raumtemperatur 21,15°C.¹⁰ Unverändert präsentiert sich das Rahmenwerk der Display-Angaben, die diesmal zu Watneys Suitcam gehören, während eines katastrophalen Druckverlusts der Wohnkuppel – im panisch verrissenen Blick der subjektiven Kamera nun Tohuwabohu, in den Datenanzeigen jedoch dieselbe unbeteiligte

⁹ Mimi Leder, *Deep Impact*, DVD, Dream Works/Paramount Pictures/Amblin Entertainment 1998, TC 00:51:20–00:51:32.

¹⁰ Die Angaben nach *The Martian* 2016 (wie Anm. 7), TC 00:15:20.

Objektivität des Messbaren. Die Parameter in Watneys Raumanzug liegen im Normbereich, die der Umgebung sind lebensbedrohlich: Druck 0,11 psi, Sauerstoff 0,14%, Temperatur -61,9°C (Abb. 2).

Dramaturgische Valenzen entfaltet die Atmung zwischen Organismus und Maschine in den *Science Fiction*-Standardfilmszenen des Erwachens aus dem Hyper- oder Kryoschlaf, aus *hibernation* und Stasis, in die die Crew während sehr langer Raumflüge versetzt wurde. In Morton Tyldums *Passengers* (USA 2016) weckt das System Chris Pratt als Jim Preston: Jim ‚schlafend‘ im Schneewittchen-Sarg seines *Hibernation Pod* mit den Displays zu den technischen Daten – Injektion – ein Schock läuft durch den Körper – Jims Lunge füllt sich mit Luft, sein Brustkorb hebt sich, der Körper fällt zurück – erster tiefer Atemzug – die Sensoren werden entfernt – Jim schlägt die Augen auf. Dieser prototypische erste Atemzug markiert exakt den Moment, an dem die Atmung, *Pars pro Toto* für sämtliche Lebensfunktionen, aus dem Verantwortungsbereich der Maschine in den des sich selbst erhaltenden Organismus (zurück-)gegeben wird: „Passenger discharged“, verkündet das Display.¹¹

Die *Science Fiction*-Filmgeschichte entwarf zahlreiche Varianten für diesen signifikanten Atemzug. Grob lässt sich vielleicht eine Linie ziehen, die von der Simulation sanften natürlichen Erwachens hin zur gewaltsamen Reanimation führt, eine Entwicklung, die mit dem Wandel der Filmraumfahrt vom technizistisch glatten und weißen Entdeckerpathos der 1960er Jahre hin zur Alltäglichkeit im *used look* der 1970er und zu den dystopischen Welten bis in die Gegenwart korrespondiert. Je weiter die Filmraumfahrt voranschritt, desto brachialer wurde die Technologie des Hyperschlafs.

In *Alien* von 1979 beginnt das Erwachen in weißem Ambiente und milchig-lichter Atmosphäre als leichtes Räkeln. Die Unterwäsche der Schlafenden in ihren weich gepolsterten *Pods* erinnert entfernt an Windeln, das Aufrichten assoziativ an einen Wechsel in den Lotossitz und das erste Luftholen an Atemtechniken in meditativer Trance (Abb. 3).¹² Die Szene erhält eine *New Age*-Aura, die noch dezidiert an Kubricks *2001: A Space Odyssey* (Großbritannien/USA 1968) anknüpft, um sofort im Anschluss mit der handfest-schmuddeligen Stimmung des ersten Mannschaftsfrühstücks kontrastiert zu werden. Die *Nostromo* ist ein

11 Vgl. Morton Tyldum, *Passengers*, DVD, Sony Pictures Home Entertainment 2017, TC 00:03:50–00:05:22.

12 Vgl. *Alien* 2012 (wie Anm. 5), TC ca. 00:04:05–00:04:30.

Handelsschiff, *Alien* ein Markstein in der filmhistorischen Entwicklung hin zu düsteren *Science Fiction*-Welten und einer Szenographie des *used (industrial) look*.

James Camerons Fortsetzung *Aliens* (USA 1986) zeigt denn auch das Erwachen von Marines, darunter auch einigen weiblichen, im Stile eines Army Boot Camps inklusive Drill Sergeant und Dog Tags zwischen den Elektroden auf wohltrainierten Oberkörpern.¹³ Hier können die ersten Atemzüge auch mit Husten und Würgen wie nach durchzechter Nacht einhergehen als machistische Variante der heftigen Wiederaneignung der eigenen Lebensfunktionen. Weitere Spielarten wären die Steigerung der Säuglingskonnotate aus *Alien I* zur deutlichen Geburtsanalogie des schreienden schleimbedeckten Neugeborenen, das Erbrechen oder auch die Kombination existentieller Urängste vor dem Erstickten und Ertrinken, wenn die Gase in den Atmungsorganen während des Hyperschlafs durch Flüssigkeiten ersetzt wurden.

Wohl kaum etwas semantisiert aber die Übereignung des Atemvorgangs von der Maschine zum Menschen so prägnant wie ein kleines Detail aus Camerons *Alien II*. Als Georg Seeßlen befand, „[d]ie Zukunft war im Kino schon immer ziemlich rauchfrei: In Raumschiffen und Superfabriken wird nicht geraucht“,¹⁴ entfiel ihm offensichtlich kurzzeitig die Erinnerung an die düsteren *Science Fiction*-Welten der 1970er und 80er Jahre, zu denen quarzende Raubeine wie selbstverständlich dazugehörten. Geraucht wurde schon in *Alien I*, um der Luftaufbereitung des Raumschiffs etwas zu tun zu geben, das nicht zu den unabdingbaren Aufgaben der lebenserhaltenden Systeme gehörte. In *Alien II* nun steckt sich Al Matthews als Sergeant Apone filmhistorische sieben bzw. handlungsimmanente 57 Jahre später beim Aufwachen aus dem Hyperschlaf *sofort* sein Zigarillo zwischen die Lippen (Abb. 4). Wenn auch noch unangezündet, so geht sein erster Atemzug damit suggestiv durch den Glimmstängel, geht die Atemluft gemeinsam mit dem Tabakrauch in die Lungen und wird gemeinsam mit ihm wieder ausgeatmet. Der Vorgang bereichert auf erster Ebene den testosteronsatten Charakter der *Mise en Scène*, nicht zuletzt durch die hier bereits als hollywoodtypisch selbstironisches Zitat ausgestellte Konnotation erektiler Allzeitbereitschaft. Zugleich aber veranschaulicht das Detail, wie die Atmung aus der Rationalität der Maschine, die res-

13 Vgl. James Cameron, *Aliens*, DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2010, TC 00:20:50–00:22:12.

14 Georg Seeßlen, „Eine letzte Zigarette. Und schadet's der Gesundheit, es war auch eine Kultur: Fragmente einer Sprache des Rauchens, die kommenden Generationen fremd sein wird“, in: Deutsches Filminstitut (Hg.): *Thank you for Smoking. Die Zigarette im Film*, München 2014, S. 208–213, hier: S. 211.

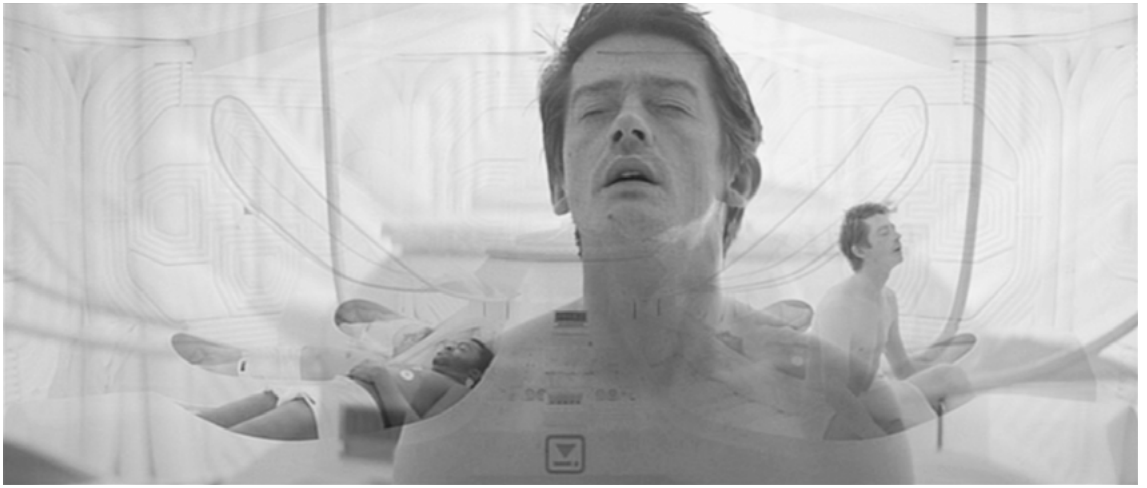


Abb. 3: Erwachen aus dem Hyperschlaf, *Trance*, *Alien*, 1979, Screenshot

Abb. 4: Erwachen aus dem Hyperschlaf, Zigarillo, *Aliens*, 1986, Screenshot

sourcenschonend die in der Stasis verminderten Körperfunktionen medizinisch zweckdienlich überwacht, entlassen und nicht nur wieder einem Organismus überantwortet wird, sondern einem Menschen. Die Atmung ist nicht nur Funktion ahistorischer Kreatürlichkeit, sondern sofort wieder in kulturelle Kontexte und Praktiken eingebettet, hier in die Kulturtechnik des Rauchens, ins Unvernünftige, nicht Zweckdienliche, in soziales *Surplus*.¹⁵

274

In Korrespondenz mit Entwicklungen der realen Raumfahrttechnik, vor allem aber einhergehend mit der Krise des Fortschrittsoptimismus, wandelten sich im Kino die silbernen stromlinienförmigen Raketen der 1950er und die glatten weißen Raumkreuzer der 1960er à la Enterprise in den 1970er Jahren zu komplexen dunklen Gebilden. Die verästelt ausdifferenzierten Raumschiffe überziehen sich nun im Innern wie Äußern mit den Netzen von Versorgungsleitungen und technischen Systemen, deren Funktion undurchschaubar bleibt. Das Raumschiff wird zu einem Organismus mit unheimlichem Eigenleben, in dessen inneren Organen im Ernstfall das Verderben lauert – oder die Rettung zu finden ist. Wie bei Astronaut und Astronautin ist es wiederum die Atmung, die stellvertretend für alle Lebensfunktionen steht. Der Einstieg in den verborgenen Organismus des Schiffes erfolgt fast immer über die Schächte der Luftversorgung, nicht über Kabelschächte, Müllschlucker o.ä., und wiederum in der Not treten die existentiellen, aber sonst selbstverständlichen und unbemerkten Atemwege ins Bewusstsein und werden zum alternativen Erschließungssystem als letzter Resource.

In *Alien*, 1979, beginnt der Einstieg in die Lüftungssysteme in einem hellen Interieur (sozusagen, wie beim skizzierten Erwachen aus dem Hyperschlaf, noch auf den ‚hellen‘ Raumschiffen des vorangegangenen filmhistorischen Jahrzehnts). Die Kamera fährt zurück ins Dunkle; im Durchgang sind bereits Druckbehälter zu sehen; Sigourney Weaver als Ripley schließt die helle Schleusentür. Schnitte: Ripley und ihr Kollege mit Scheinwerfer ausgestattet in einem düsteren Technikraum. Ein Lamellenverschluss öffnet mit scharrendem Geräusch das Lüftungssystem, zugleich an die Verschlusstechnik einer Kamera erinnernd wie an organische Ventile.¹⁶ Dahinter beginnen

15 Der *Überfluss* des Rauchens jenseits der Effizienz dann auch herausgestellt in ebd., S. 212.

16 Vgl. *Alien* 2012 (wie Anm. 5), TC ca. 01:05:45–01:07:00.

die Luftschächte als *heart of darkness* (in dem bekanntlich ein übelgelautes Alien lauert).

Beim Showdown macht sich, nicht nur in diesem Film, das lebenserhaltende Element aus den verborgenen Systemen selbstständig und ist nicht mehr zu kontrollieren. Druckluft dringt auf der *Nostramo*, im Selbstzerstörungsmodus, aus allen Öffnungen und trägt als Theaternebel zum allgemeinen Chaos bei. Ripley, ohne Raumanzug, keucht. Sie rettet sich in ein Shuttle, aber das Alien ist auch hier mit an Bord. Damit wird die Situation invertiert: Ripley steigt in einen Raumanzug; ihr keuchender Atem lässt das Visier des schützenden Helms von innen beschlagen. Sie öffnet nun selbst die Druckluftvorräte und die Ausstiegsluke. Die gewaltige Dekompression und der Verlust sämtlicher Sauerstoffvorräte bringen die Rettung: das Alien wird in den Weltraum geschleudert.¹⁷ In *The Martian* wird sich Watney, den ein Loch im Helm beinahe umgebracht hätte, am Ende selbst ein Loch in den Raumanzug schneiden, um durch den Rückstoß der entweichenden Atemluft doch noch die Rettungsmannschaft im Orbit des Mars zu erreichen.¹⁸

Der Tank und der Garten, Tankwart und Gärtnerin

Speicherung und Verlust der mitgeführten Sauerstoffvorräte sind zentrale Narrateme im *Science Fiction*-Film. In der älteren Tradition ist es der *Tank* mit seinem quantifizierbaren Volumen, der sich mit technizistischen Phantasien von Machbarkeit und Berechenbarkeit verbindet. Seine Beschädigung im dramatischen Moment erfolgt durch gewaltsame Penetrationen der Hülle, durch Meteoriten- und anderen Beschuss. Die Notwendigkeit, das Ausströmen des Lebensstoffes mit allen Mitteln zu stoppen, legt den Vergleich mit dem gewaltsam durch Schuss oder Stich penetrierten Körper des männlichen Helden nahe. Gelingt es nicht oder nur unzureichend, die Wunde zu versorgen oder die Hülle eines Tanks zu flicken, müssen nach Blut- respektive Sauerstoffverlust die Ressourcen neu berechnet werden: wer und wie viele kommen mit dem Verfügbaren noch bis wohin, reitend ins nächste Fort oder raumfahrend zur Erde?

Bereits Thea von Harbous Roman *Frau im Mond* sowie ihr Drehbuch und die Verfilmung des regieführenden Gatten Fritz Lang von 1929 konstruierten solche Analogien durch eine enge Verknüpfung von

¹⁷ Die letzte Phase des Showdowns in ebd., TC ca. 01:47:00–01:48:30.

¹⁸ Vgl. *The Martian* 2016 (wie Anm. 7), TC ab 02:02:00.

Ereignissen der Handlung. Bei einer lunaren Schießerei wird der Schurke Walt (im Film: Walter) Turner tödlich getroffen; sterbend verhöhnt er den unverletzten Kontrahenten:

„Mein Schuß... hat nicht... Ihnen gegolten, Helius“, stammelte er.
„Er sollte... viel tiefer treffen... und hat auch getroffen...“
„Was meinen Sie damit, Turner...“
„Sie werden es sehen...“ [...]
„Ihr werdet nicht... auf die Erde... zurückkehren...“ sagte der Sterbende.
„Keiner, keiner von... euch...“¹⁹

276

Nur zu bald erkennt Wolf Helius, was der Schurke gemeint hatte:

„Turner sagte, sein Schuß habe nicht mir gegolten; er sollte viel tiefer treffen – er hat getroffen... Er hat die gekoppelten Ventile der Sauerstoffapparate zerstört, und weit mehr als die Hälfte unseres Vorrats an Sauerstoff, den wir für den Rückflug zur Erde brauchten, ist ausgeströmt...“²⁰
„Und was bedeutet das praktisch?“,

fragt genderkonform die einzige Frau im Expeditionsteam, um sofort vom Manne belehrt zu werden:

„Nichts“, antwortete Hans Windegger mit einer fieberhaften Geschwindigkeit, „nichts als ein wunderbares Rechenexempel! Ein Kind kann es begreifen! Sieh her! Wenn wir zur Rückfahrt neunzig Stunden rechnen, so brauchen wir vier Erwachsene und das Kind rund 230 Millionen Kubikzentimeter Sauerstoff. 250 Millionen hatten wir im Vorrat. Davon ist über die Hälfte ausgeströmt, nämlich 136 Millionen. Es bleibt uns also ein Rest von 114 Millionen Kubikzentimeter – das heißt: für neunzig Stunden Rückfahrt zur Erde Atemstoff für zwei und einen halben Menschen, also für zwei Erwachsene und ein Kind... ist das klar?“
„Vollkommen“, sagte das Mädchen still.“²¹

Und so wird es Zeit fürs Strohalmziehen, für männliche Opferbereitschaft, in der sich der wahre Held erweist, und fürs trickreich noch größere weibliche Opfer, das die Liebe gebietet. Friede Velten bleibt mit Helius, im Kino immerhin verkörpert von Ufa-Frauenschwarm Willy

19 Thea von Harbou, *Frau im Mond*, hrsg. v. Rainer Eiseled, München 1989, S. 190.

20 Ebd., S. 192.

21 Ebd., S. 194.

Fritsch, auf dem Mond zurück. Fritz Langs Stummfilm kam mit weniger Worten aus als der Roman, eröffnete aber einen bis heute andauernden kinematographischen Reigen von zu berechnenden Ressourcenverlusten an Atemluft. Bereits sieben Jahre später wird in Vasili Zhuravlovs *Kosmicheskiy reys* (*Kosmische Reise*, UdSSR 1936) der nächste Sauerstofftank bei der Landung des Raumschiffs *Josef Stalin* auf dem Mond beschädigt.

In jüngerer Zeit tauchen in Auseinandersetzung mit Überlegungen innerhalb der realen bemannten Raumfahrt, zu Geoengineering bzw. Terraforming und im Kontext wachsenden ökologischen Bewusstseins²² auch im Film verstärkt Konzeptionen auf, in denen an die Stelle von Speicherung und Verbrauch Produktion und Reproduktion von Sauerstoff treten. In Danny Boyles *Sunshine* (Großbritannien 2007) fliegt die *Icarus II* zur Sonne, um deren schwächer werdendes Fusionsfeuer mittels einer immensen Sprengladung wieder anzufachen und die Erde vor dem Kältetod zu bewahren. Die Luftversorgung an Bord gewährleistet ein Sauerstoffgarten. Er wird uns vorgestellt, indem der Blick der Kamera unter sanfter Musik über die filigrane Spindel der *Icarus* im Schatten ihres gigantischen Sonnenschutzschildes schweift bis zu einem rechteckigen Fenster, hinter dem Grünes sichtbar wird. Der Schnitt ins Innere bringt das Geräusch von Regen und fokussiert Details wie Ventilatoren und Algenbewuchs, der die sauberen weißen Flächen erobert, bevor eine Totale mit leichtem Kameraschwenk den blaugrünen Hauptraum des Gewächshauses erschließt: Wasser, aufregende Pflanzen, an den Seiten Reihen kreisrunder Öffnungen mit hellgrüner beleuchteter Vegetation, vor der sich die Rotorblätter von Ventilatoren drehen. Offensichtlich wird hier der photosynthetisch erzeugte Sauerstoff bewegt. Schnitt, Großaufnahme: Möhrenernte.²³

Mit dem Paradigmenwechsel zur natürlichen Re-Generation des lebenserhaltenden Sauerstoffs wird, kulturpolitisch geradezu zwangsläufig, aus dem männlichen Ingenieur des Ressourcen-Managements die ökologisch umsichtige weibliche Gärtnerin Corazon. Die Sorge um die Atemluft wird zu einem der ‚weichen‘ Themen, mit denen Frauen traditionell bei ihren ersten Auftritten im *Science Fiction*-Film betraut wurden: Friede Velten, 1929 zwar als Astronomiestudentin die erste

22 Zum Kontext des Terraforming sei hier nur auf zwei einflussreiche Klassiker verwiesen: Carl Sagan, „The Planet Venus“, in: *Science* 133 (3456), 1961, S. 849–858 und Martyn J. Fogg, *Terraforming: Engineering Planetary Environments*, Warrendale 1995; zum Stand der Überlegungen und aktuellen Projekten zu Pflanzen im All siehe die Informationsseite der NASA: <https://www.nasa.gov/audience/foreducators/spacelife/topics/plants/index.html> (letzter Zugriff: 5.6.2020).

23 Vgl. Danny Boyle, *Sunshine*, DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2007, TC ca. 00:06:10–00:06:40.

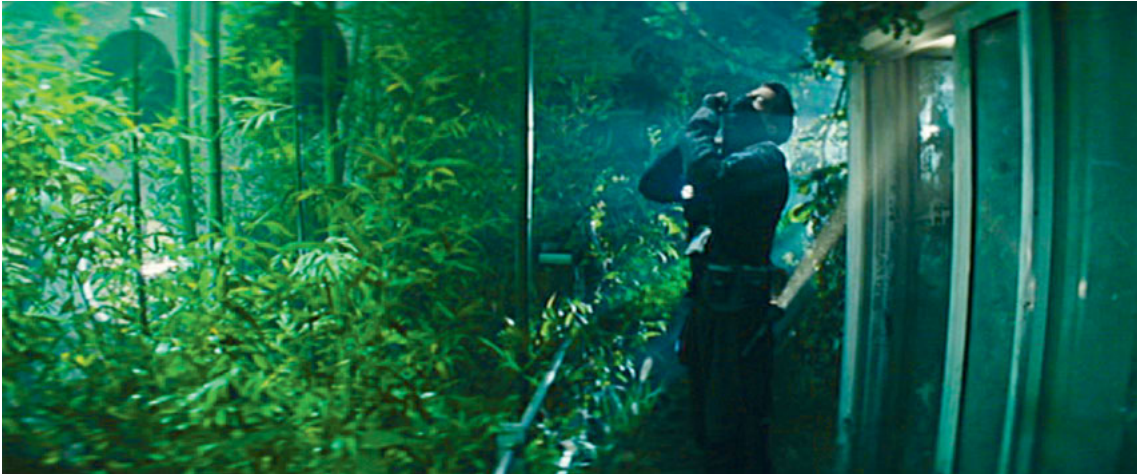


Abb. 5: Verwilderter Sauerstoffgarten auf der *Icarus I*, *Sunshine*, 2007, Screenshot

Abb. 6: Zerstörung des Sauerstoffgartens, grün zu gelb, *Sunshine*, 2007, Screenshot

Frau im Mond, doch als Verlobte des Ingenieurs Windegger vor allem auch ‚die Frau an seiner Seite‘; Sumiko Ogimura als Bordärztin im *Schweigenden Stern* von 1960, die seit dem Atombombenabwurf auf Hiroshima keine Kinder bekommen kann; Lieutenant Uhura in *Star Trek* seit 1966 als qua Geschlecht kommunikativ kompetente Kommunikationsoffizierin. 1979 wird Ripley in *Alien* diese Gendernormativität kräftig aufmischen.

Als weibliche Domäne geht der Sauerstoffgarten auf der *Icarus* nicht ins Freie, Weite und Offene, ins Betätigungsfeld der eminenten männlichen Gartenkünstler Le Nôtre, Capability Brown, Fürst Pückler von der Frühen Neuzeit bis ins ausgehende 19. Jahrhundert, sondern bleibt ein Gewächshaus, in dem zarte Pflänzchen zu beschirmen und zu behüten sind.²⁴ Auffällig sind die Konnotate des Asiatischen und die Aura der Wellness-Oase im Fernost-Chic. Die Ventilatorenöffnungen erinnern an die kreisrunden Mondtore der klassischen chinesischen Gartenkunst; der Regen plätschert leis‘; es gibt Bambusartiges; alles ist frisch, rein und beruhigend. Kaum zufällig wird die Sauerstoff-Gärtnerin Corazon (*Herz!*) mit Michelle Yeoh von einer malaysischen Schauspielerin chinesischer Abstammung dargestellt. Seine deeskalierend psychotherapeutische Effizienz beweist der Sauerstoffgarten etwa, wenn er zum Ort der zwischenzeitlichen Versöhnung der stets körperlich aggressiv aufeinander losgehenden männlichen Crewmitglieder Capa und Mace wird; von Corazon ist ein belustigter Stoßseufzer zu hören.²⁵

Wie stark dieser Garten ethno-gegendert ist, beweist sein Gegenstück auf der *Icarus I*, dem verschollenen Raumschiff der gescheiterten Vorgängermission, das die *Icarus II* im Schatten des Merkur findet. Obwohl der dortige Garten exakt dasselbe macht wie Corazons Gewächshaus, nämlich Sauerstoff produzieren, entpuppt er sich als *a man’s world*. Immer noch voll funktionsfähig, haben ihn sieben Jahre ungehinderten Wachstums zum Dschungel werden lassen. Astronaut Harvey reißt sich das Tuch vom Gesicht, das vor dem Staub schützt, der

24 Das genderhistorische Feld am Beispiel Deutschlands wird etwa abgesteckt bei Annette Dorgerloh, „Weibliche und männliche Gartenwelten“, in: Stefan Schweizer/Sascha Winter (Hg.), *Gartenkunst in Deutschland. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Geschichte – Themen – Perspektiven*, Regensburg 2012, S. 219–232. Hingewiesen sei jedoch auch auf jüngere filmische Korrekturversuche wie Alan Rickmans *A Little Chaos* (*Die Gärtnerin von Versailles*, Großbritannien 2014).

25 Vgl. *Sunshine* 2007 (wie Anm. 23), TC ca. 00:11:40. Bemerkenswerterweise startete Michelle Yeoh ihre Karriere aber als Star in ostasiatischen *Action-* und *Martial Arts-*Filmen. In der UK-Produktion *Sunshine* darf sie hingegen noch sterbend ein neues Pflänzchen als *Baby* beschirmen, während der frühe männliche Space-Gärtner Freeman Lowell in Douglas Trumbulls *Silent Running* (USA 1972) die von ihm gepflegten Biosphären auch zum Kampfplatz macht. Watney in *The Martian* ist Botaniker und ebenfalls Gärtner, sein Ziel ist allerdings der Anbau von Nahrungsmitteln. Über die Pflanzungen reflektiert Watney im Bezugsfeld von Inbesitznahme und Kolonisation; vgl. *The Martian* 2016 (wie Anm. 7), TC um 00:57:30. Die Produktion von Sauerstoff wird im Film kaum thematisiert; ein *oxygenator* ist vorhanden.

sonst alles auf der unheimlich verlassenen *Icarus I* bedeckt, nimmt einen tiefen befreienden Atemzug und schwingt sich über das Geländer ins Unterholz (Abb. 5). Technische Einrichtungen des Gartens, die Mondtor-artigen Ventilatorenöffnungen, die es auch hier geben muss, kommen kaum ins Bild. Der männliche Held dringt, seine Angst bezwingend, in den Urwald vor, in dem vielleicht das Monster wartet, das die erste Mission scheitern ließ.²⁶

Auf der *Icarus II* aber fängt das weiblich gepflegte Garten-Gegenstück Feuer bei einem riskanten Manöver mit dem Einstellwinkel des Sonnenschildes.²⁷ Die auch hier entspannt weibliche Stimme des Bordcomputers verkündet, das Feuer werde sechs Stunden im abgeschotteten Garten brennen, das Risiko einer Beschädigung der Schiffshülle betrage 60%, das von Kollateralschäden lebenserhaltener Systeme 75%. Mace gibt den Befehl, den bereits produzierten Sauerstoff ausströmen zu lassen, damit sich das Feuer in einem Flammensturm selbst ausblase – Cassie, Astronautin: „We’ll lose the whole garden!“; Mace, Astronaut: „We already lost it.“ Im Inferno des Brandes färben sich die Filmbilder des einst blaugrünen Gartens in das Gelborange der Sonnenglut, von dem vor allem die männlichen Besatzungsmitglieder im gesamten Film wie besessen sind (Abb. 6). Der Garten mit seiner Fähigkeit, den Atemsauerstoff zu regenerieren, wird vollständig vernichtet; die Gärtnerin Corazon ist am Boden zerstört. Während der suggestiv männliche Dschungel-Garten auf der *Icarus I* seine lebensspendende Potenz gerade in der auflösenden Verwilderung beweist, ist es auf der *Icarus II* das sorgsam ‚geerntete‘ Gartenprodukt Sauerstoff selbst, das zum Todesstoff wird. Die Inversion als Memento intrinsischer Vergeblichkeit?

Denn auch auf diesem Filmraumschiff beginnen nun wieder das Ressourcenrechnen und das Streichholzziehen um die verbleibende Atemluft. Der Bordcomputer entdeckt aufgrund zu hohen Sauerstoffverbrauchs einen gefährlichen blinden Passagier.²⁸ Capa und Mace prügeln sich wieder und liegen nach Luft ringend am Boden; die Frauen geben den genervten Rat, sie sollen sich wieder einkriegen – man müsse Sauerstoff sparen.

26 Vgl. ebd., TC ca. 00:50:50–00:52:00.

27 Vgl. ebd., TC ab 00:34:05; Zitate nach der gesprochenen Version im Film.

28 Der aufschlussreiche Dialog zwischen Capa und dem in der weiblichen Computerstimme personifizierten Raumschiff vollständig auch unter [https://en.wikiquote.org/wiki/Sunshine_\(2007_film\)](https://en.wikiquote.org/wiki/Sunshine_(2007_film)) (letzter Zugriff: 6.5.2020).

Toxische Atmosphären. Michael Pinskys *Pollution Pods* und die Evidenz des Atmens

Der Konzeptkünstler Robert Barry entließ 1969 an einer Straße in Beverly Hills einen Liter Krypton aus einer Gasflasche in die Atmosphäre und wiederholte dies andernorts mit Argon, Xenon, Neon und Helium. Die geruchslosen Inertgase dehnten sich aus und formten „a kind of large environmental sculpture“¹. Diese war zwar weder tast- noch sichtbar, dennoch war ihre Ausbreitung theoretisch unbegrenzt. Barry wollte die nicht technisch herstellbaren Edelgase, die der Atmosphäre entnommen und verkauft wurden, an sie zurückgeben in eine Art Kreislauf.² Gemäß Birgit Eusterschulte rief er so „Vorstellungen von Zirkularität und Unendlichkeit, von Permanenz des Materiellen [...]“³ auf.

Angesichts der veränderten Zusammensetzung der Erdatmosphäre durch anthropogene Emissionen stellt sich heute, über 50 Jahre später, die Frage, ob die von Barry thematisierte Atmosphäre statt in ihrer ‚Unendlichkeit‘ nicht vielmehr als etwas Einkapseltes gedacht werden muss, also dass der Raum innerhalb der Dunstkugel (griech. *atmós* – Dampf, Dunst, Hauch; *sphaira* – Kugel), in welche die Erde gehüllt ist, zwar überwältigend groß, aber begrenzt und gerade nicht unendlich ist.⁴

Die räumliche Endlichkeit der lebensbegünstigenden Atmosphäre, die sich in „Störungen“⁵ wie einer weltweit ansteigenden Verschmutzung von Atemluft offenbart, soll hier als Thema der zeitgenössischen

- 1 Robert Barry, in: Vitus Weh, „Conversation with Robert Barry“, in: *museum in progress*, Oktober 1995, verfügbar unter: www.mip.at/texte/180 (letzter Zugriff: 26.5.2021)
- 2 Vgl. ebd. Inertgase sind chemisch inaktiv und ungiftig. Jedoch können sie Sauerstoff verdrängen, ein Materialereignis, das in geschlossenen Räumen zu einer Asphyxie, einer Bewusstlosigkeit mit anschließendem Tod durch Erstickung, führen kann. Sie werden vor allem verwendet, um in Lagerräumen eine brenn- oder explosionsfähige Sauerstoffkonzentration zu verhindern.
- 3 Birgit Eusterschulte, „from a measured volume to indefinite expansion. Leere und Unendlichkeit in Robert Barrys *Inert Gas Series*“, in: Guido Reiter/Ursula Ströbele (Hg.),

Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert, Köln 2017, S. 85–108, hier: S. 86.

- 4 Vgl. Mojib Latif, „Das Klima des 20. und 21. Jahrhunderts“, in: Bernd Busch (Hg.), *Elemente des Naturhaushaltes*, Bd. IV: *Luft*, Köln 2003, S. 111–115, hier: S. 111.
- 5 „Eine Störung [des atmosphärischen Gleichgewichts, a.k.] kann darin bestehen, daß bestimmte Substanzen direkt in die Atmosphäre freigelassen werden, etwa Industrie- und Automoblabgase“, in: Peter Fabian, *Atmosphäre und Umwelt. Chemische Prozesse – Menschliche Eingriffe – Ozon-Schicht – Luftverschmutzung – Smog – Saurer Regen*, Berlin u.a. 1992, S. 78.

Kunst untersucht werden. Exemplarisch wird dafür ein Werk der *Ecological Art* herangezogen, welches Parallelen zu weiteren mit Atemluft befassten Arbeiten aufweist – z. B. in der Konstruktion von Begrenzungen mit dem Ziel des Ein- oder Ausschlusses bestimmter Luftgemische – und das zugleich die materialinhärente Eigenaktivität besonders nahebringt: Michael Pinskys *Pollution Pods* ist eine geruchsbasierte Installation, die toxische Atmosphären erfahrbar macht. Die realen ‚Referenz-Lüfte‘ der Arbeit gefährden zwar je nach Dauer der Inhalation die Gesundheit, in der Installation werden jedoch die schädigenden Luftgemische mitsamt ihren Gerüchen lediglich nachgeahmt, um das Publikum nicht zu gefährden.⁶

Daraus ergeben sich folgende Fragen: Um was für ein Material handelt es sich bei dieser Luft konkret? Welche Formen der Leere werden mit diesem Material gefüllt und weshalb? Welche Rolle spielt die Atmung der Rezipierenden? Worin besteht das epistemische Potential von Kunst, die eingeatmet werden kann, und welche Wirkungen sind in ihr angelegt?

Atemluft als Medium und künstlerisches Material

Den Ausführungen des Anthropologen Tim Ingold zufolge ist Luft ein Medium.⁷ Was Sybille Krämer für Medien feststellt, lässt sich also auf das *medium diaphanum* atmosphärischer Luft ebenso übertragen: „Medien sind wie Fensterscheiben: Sie werden ihrer Aufgabe umso besser gerecht, je durchsichtiger sie bleiben [...]“.⁸ Ihre Durchsichtigkeit macht Luft zu einem diffizilen Material der Kunst. Wenn sie *per se* nicht wahrnehmbar ist, wie kann sie inszeniert werden?

Atemluft ist „Lebens-Mittel“⁹ und „Lebensmedium“¹⁰ sowie „Milieu und Lebensraum“¹¹. Sie enthält Spuren anderer Orte, Zeiten und Lebewesen und ist deshalb ein „Gebräu“.¹² Beim Atmen wird die Grenze zwischen uns und der „Natur, die wir nicht sind“,¹³ somit übertreten. Lunge und Atmosphäre sind poröse Systeme, zwei „gleichsam kommunizierende Gefäße“,¹⁴ die sich zwangsläufig im Austausch befinden.

6 Vgl. Dagmar Fenner, *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*, Frankfurt am Main 2013, S. 157.

7 Vgl. Tim Ingold, „Footprints through the weather-world: walking, breathing, knowing“, in: *Journal of the Royal Anthropological Institute* 16, 2010, S. 121–139, hier insbes.: S. 131f.

8 Sybille Krämer, „Das Medium als Spur und Apparat“, in: dies. (Hg.), *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt am Main 1998, S. 73–94, hier: S. 74.

9 Marc Crunelle, „Geruchssinn und Architektur“, in: Bernd Busch/Uta Brandes (Hg.), *Das Riechen. Von Nasen, Düften und Gestank*, Göttingen 1995, S. 171–177, hier: S. 171f.

10 Gernot Böhme, *Leib. Die Natur, die wir selbst sind*, Berlin 2019, S. 13.

11 Birgit Schneider, *Klimabilder. Eine Genealogie globaler Bildpolitiken von Klima und Klimawandel*, Berlin 2018, S. 38.

12 Jens Söntgen, *Wie man mit dem Feuer philosophiert*, Wuppertal 2015, S. 275.

13 Böhme 2019 (wie Anm. 10), S. 13.

14 Mădălina Diaconu, *Sinnesraum Stadt. Eine multisensorische Anthropologie*, Berlin/Wien 2012, S. 190.

Daher steht Atemluft in direkter Verbindung mit Klimafaktoren wie Temperaturen, Feuchtigkeit, Luftdruck, aber auch Schadstoffen wie Stickoxiden und Feinstaub.¹⁵ Vor allem die Einatmung macht Luft beim Einströmen in Nase, Mund und Lunge wahrnehmbar;¹⁶ jedes Einatmen ist potenzielles Riechen, das sich auf unser psychisches und physisches Empfinden auswirkt. Da von Gefährdungen wie Feuer und kontaminierten Lebensmitteln warnende Gerüche ausgehen, kann dies lebenserhaltend sein.¹⁷ Genau darin begründet sich das „kognitive Potenzial des Geruchssinns“¹⁸, und umso tückischer sind deshalb nicht riechbare, aber gefährdende Stoffe.

Eigenaktivität

Luft als Newton'sches Fluid ist nicht nur ein komplexer Stoff, der durch thermodynamische Prozesse ständig in Bewegung ist, sie ist auch extrem wandlungsfähig.¹⁹ Ihre Fähigkeit, als Transportmittel zu fungieren für Viren, Feinstaub, Schallwellen oder Geruchsmoleküle, sich mit anderen Stoffen zu Schadstoffen zu verbinden, diese mit sich zu tragen und an Mensch und Tier abzugeben, macht Luft zu einem höchst eigenaktiven Material. Sowohl fluide als auch feste Stoffe können je nach *Neigung* durch Dissipation (Zerstreuung) in die Luft geraten und „sich über die Welt [...] verteilen“.²⁰ Wie Jens Söntgen betont, ist „[d]ieses ‚sich Verteilen‘ von Stoffen und Dingen [...] eine zentrale Dimension der ökologischen Krise“.²¹ Durch Dissipation entstandene Luftgemische sind folglich distanzlos und übertreten mithin Grenzwerte.

Toxisch für Mensch und Tier ist auf längere Sicht die inhalative Aufnahme von Stickstoffoxiden, die zu bodennahem Smog und Ozon beitragen, sowie von Feinstaub, der durch Autoabgase, Reifenabrieb und Verbrennungsprozesse entsteht.²² Diese Kleinstpartikel schweben als Aerosole in der Luft. Unter 2,5 Mikrometern ist diese sogenannte *Particulate Matter* lungengängig, kann also in Bronchien, Lungengewebe und Blut gelangen, sodass je nach gemessener Konzentration

15 Letztere „wirken sich nachteilig auf Gesundheit und Umwelt aus“, in: Nationale Akademie der Wissenschaften Leopoldina, *Saubere Luft. Stickoxide und Feinstaub in der Atemluft. Grundlagen und Empfehlungen*, Halle an der Saale 2019, S. 8.

16 Vgl. Ziad Mahayni, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Phänomenologie der Natur am Beispiel der vier Elemente*, Rostock 2003, S. 216.

17 Vgl. Dorothee King, *Kunst riechen. Duftproben zur Vermittlung olfaktorisch bildender Werke*, Oberhausen 2016, S. 35. Vgl. hierzu weiterhin den Beitrag von Barbara Oettl in diesem Band.

18 David Howes, „Die Kunst zu riechen. Über die Ästhetik und Bedeutung des Geruchs in verschiedenen Kulturen“, in: Museum Tinguely Basel (Hg.), *Belle Haleine. Der Duft der Kunst. Internationales Symposium*, Museum Tinguely Basel, Heidelberg 2016, S. 59–72, hier: S. 67.

19 Vgl. Christian Rüger, *Die Wege von Staub im Umfeld des Menschen*, Berlin/Heidelberg 2016, insbes. S. 1–24.

20 Jens Söntgen, „Dissipation“, in: Kijan Espahangizi/Barbara Orland (Hg.), *Stoffe in Bewegung. Beiträge zu einer Wissensgeschichte der materiellen Welt*, Zürich/Berlin 2014, S. 275–283, hier insbes.: S. 275 und S. 277.

21 Ebd., S. 278; vgl. insbes. S. 275 und S. 283.

22 Vgl. Leopoldina 2019 (wie Anm. 15), S. 26–28.



Abb. 1: Michael Pinsky, *Pollution Pods*, 2019, Nordwiese des UN-Hauptquartiers während der Klimakonferenz in New York



Abb. 2: Michael Pinskys, *Pollution Pods*, Geruch und Klima regulierende Maschinen sowie Monitor mit Klimadaten im Neu-Delhi-Pod, 2017 während des Science Festival Stormus IV in Trondheim, Norwegen

Schlaganfälle, Herzleiden, Asthma oder Lungenkrebs mögliche Langzeitfolgen darstellen.²³

Pollution Pods

Michael Pinskys *Pollution Pods* repräsentieren Orte der Welt, wo die Toxizität von Atemluft Normalität ist. Die Besucher*innen sollen die Dimensionen weltweiter Luftverschmutzung eratmen. Da diese urbanen Atmosphären nur wahrgenommen werden können, wenn man leiblich vor Ort ist,²⁴ bot sich eine Nachahmung an. Die Installation entstand 2017 im Rahmen des *Climart*-Projektes der norwegischen Universität Trondheim und wurde seither an vielen Orten der Welt wiederholt, u. a. 2018 vor dem Klimahaus Bremerhaven sowie 2019 vor dem UN-Hauptquartier während der Klimakonferenz in New York (Abb. 1).²⁵ Das internationale Team aus den Disziplinen Umweltpsychologie, Klimawissenschaft und -kommunikation wollte analysieren, inwiefern Kunst die Wahrnehmung von Luftverschmutzung und Klimawandel verändern und Handeln beeinflussen kann.²⁶ Die Wissenschaftler*innen luden den Künstler ein, mit ihnen zusammenzuarbeiten und sich mit einem Werk an der Beantwortung dieser Frage zu beteiligen. Nach mehreren verworfenen Ideen Pinskys nahm sein Konzept Form an.²⁷

In fünf ringförmig durch Luftschleusen verbundenen geodätischen Kuppeln aus Holz und biologisch abbaubaren Kunststoffmembranen werden die Lüfte von fünf Städten mit ihren charakteristischen Gerüchen, Temperaturen, Feuchtigkeits- und Verschmutzungsgraden technisch nachempfunden. Pinsky ließ die Gerüche von Trondheim, London, Neu-Delhi, Peking und São Paulo von Parfumeuren analysieren und synthetisch nachgestalten, sodass sich in jeder Kuppel nur ungefährliche Duftmoleküle befinden, welche die Präsenz von Ozon, Feinstaub, Stickoxid, Schwefeldioxid, Kohlendioxid und -monoxid nachahmen.²⁸ „There is all sorts of different machinery in each dome controlling humidity, temperature, visibility, smells and ozone“, so Pinsky.²⁹

23 Vgl. ebd., S. 14 und S. 26–28.

24 Vgl. Diaconu 2012 (wie Anm. 14), S. 190.

25 Zu weiteren Ausstellungsorten vgl. <https://capefarewell.com/pollution-pods/tour-dates.html> und die Projektwebseite www.climart.info (letzter Zugriff: 2.5.2020).

26 Die Ergebnisse schlagen sich in folgenden Studien nieder: Laura Sommer/Janet Swim/Anna Keller/Christian Klöckner, „Pollution Pods. The merging of art and psychology to engage the public in climate change“, in: *Global Environmental Change* 101992 (59), 2019, S. 1–13, hier insbes.: S. 9; Liselotte Roosen/Christian Klöckner/Janet Swim, „Visual art as a way to communicate climate change. A psychological perspective on climate change-related art“, in: *Word Art* 8 (1), 2018, S. 85–110.

27 Vgl. Michael Pinsky, „Pollution Pods“, Vortrag in Karnitz, 21.8.2018, verfügbar unter: www.youtube.com/watch?v=eelkTQ.TDo (letzter Zugriff: 2.5.2020).

28 Vgl. das offizielle Projektdossier zu Pinskys *Pollution Pods*, verfügbar unter: <https://capefarewell.com/downloads/PollutionPods.pdf> (letzter Zugriff: 26.5.2021).

29 Michael Pinsky per E-Mail am 28.8.2019 an die Autorin.

Je ein Bildschirm zeigt anhand von Zahlen und Diagrammen den aktuellen Grad der Luftverschmutzung am realen Ort an (Abb. 2).

Besucher*innen können die atmosphärischen Situationen durchschreiten und einatmen, beginnend mit dem norwegischen Trondheim und damit einer der saubersten Atmosphären der Welt, die einen *Air Quality Index* (AQI) von 8 aufweist.³⁰ Die Weltgesundheitsorganisation (WHO) empfiehlt einen AQI von unter 40 als Grenzwert. In der nachgebildeten (und realen) Londoner Luft ist der Wert mit 72 fast doppelt so hoch. Fahrzeugabgase sind in London, wo jedes fünfte Kind an Asthma erkrankt ist, der größte Schadstofffaktor. Trotzdem bleiben sie unsichtbar, weshalb Pinsky sie „invisible killers“³¹ nennt.

Im Neu-Delhi-*Pod* wird ein AQI von 340 imitiert. Tritt man ein, folgt ein Temperaturschock; es ist heiß und stinkt nach verbranntem Müll und Abgasen. Die Sichteinschränkung durch den mittels Wasserdampf erzeugten Pseudo-Smog verunsichert körperlich und führt die Schwere der Verschmutzung vor Augen. Pinsky spielt mit dieser Irritation, mit „Schock und [vermeintlicher, *a.k.*] Gefährdung“³² des Publikums, und kann somit als „Erfahrungsgestalter“³³ bezeichnet werden. Die Augen sind gereizt, der Hals kratzt, die Haut fühlt die Wärme und Luftfeuchte, es riecht beißend. Über die Sinne erhalten Rezipierende aussagekräftige Informationen über die Luftqualität des Ortes, darüber, wie es sich anfühlt, dort zu sein. Laut Pinsky sterben viele Menschen in diesem „awful cocktail of pollutants“³⁴ an Lungenkrebs, obwohl sie nie geraucht haben. Die Vorstellung, hier zu leben sei unerträglich, und genau das könnten die Besucher*innen, die nicht in diesen Umständen leben, hier spüren. Die gegenteilige Erfahrung, besonders saubere Luft in Smog-Metropolen des Globalen Südens als Ausstellungsorten einzuatmen, wurde aufgrund der erschwerten technischen Realisierbarkeit bislang nicht ermöglicht.

Im *Pod* der ‚Smog-Hauptstadt‘ Peking riecht es bei einem AQI von 289 nach den Kochstellen der Slums und dem Schwefel der Fabriken. In China sterben pro Jahr etwa 1,4 Millionen Menschen vorzeitig an den

30 Die hier angegebenen Werte beziehen sich auf Pinskys Aussagen im Interview im Juni 2017 mit Johnny Bliss in folgendem Video. Sie sind Momentaufnahmen und schwanken ständig; vgl. „Johnny’s Journeys – Pollution Pods“, Video, 00:09:45, verfügbar unter: www.youtube.com/watch?v=pPPesoQeWk0 (letzter Zugriff: 26.5.2021).

31 Ebd.

32 Oskar Bätschmann, „Der Künstler als Erfahrungsgestalter“, in: Jürgen Stöhr (Hg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996, S. 248–281, hier: S. 255.

33 Vgl. ebd., S. 254.

34 Mashable Deals, „These ‚Pollution Pods‘ Let You Sample the Worst and the Best Air Quality of Cities Around the World“, Video, 00:03:41, TC 00:01:42, verfügbar unter: www.youtube.com/watch?v=SQ5wUROqOpU (letzter Zugriff: 26.5.2021).



Abb. 3: Richard Buckminster Fuller/Shoji Sadao,
Dome over Manhattan, ca. 1960

Folgen von Luftverschmutzung.³⁵ Der letzte *Pod* – São Paolo – riecht neben krebserregenden Formaldehyd-Ausdünstungen nach Alkohol und Essig, da Ethanol aus Zucker oder Mais als Bio-Treibstoff genutzt wird, was die Ozonwerte erhöht, sodass die Augen gereizt werden und tränen.

Form und Funktion der Kuppel

Auffallend ist die Wiederkehr der Kuppelform im Zusammenhang mit dem Ein- und Ausschluss bestimmter Luftgemische und der Funktion des Atmens in künstlichen Atmosphären. Dies gilt für die Kunst (z. B. Peter de Cuperes *PTDB-Tree Virus*, 2008 und *Air Polluter*, 2007) ebenso wie für die Medizin, wo Plexiglaskuppeln als Schutzatmosphäre bei Lungentransplantationen (*Ex-vivo*-Perfusion) verwendet werden.³⁶ Auch ÖkoSphären als „funktionierendes Modell des Lebens“³⁷ oder andere Miniaturisierungen rekurrieren auf diese Form.³⁸ Die *West Lung* und *South Lung* genannten Halbkugeln des NASA-Experiments *Biosphere 2* in Tucson (Arizona) scheinen tatsächlich zu atmen, wenn sich bei Temperaturänderungen flexible Membranen heben oder senken.³⁹

Eindeutig ist der formale Bezug der *Pods* zu Richard Buckminster Fullers *domes*, und tatsächlich waren diese und das Buch *Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde* (1969)⁴⁰ Inspirationsquellen für Pinsky: „I was inspired by both the form of the dome and Fuller’s manifesto which was quite visionary.“⁴¹ Fullers *domes*, ebenfalls zu Halbkugeln zusammengefügte Dreiecksgitter, umhüllen ein Maximum an „Rauminhalt mit einem Minimum an Arbeitsaufwand und Material“.⁴² Dies bietet auch für Pinsky Vorteile: So muss weniger Luft klimatisch kontrolliert werden als in eckigen Räumen, und die Luft kann besser zirkulieren. Fullers Gebäude und Gedanken stehen für energieautarke Klima-Kreisläufe. Viele Passagen aus *Raumschiff Erde* haben nicht an Aktualität eingebüßt. So heißt es darin, dass die Menschheit auf einen „kosmischen Bankrott“ zusteure, wenn „wir die fossilen Brennstoffe verfeuern, in denen die Sonnenenergie von Milliarden Jah-

35 Vgl. Max Planck-Gesellschaft, „Mehr Tote durch Luftverschmutzung“, 16.9.2015, verfügbar unter: www.mpg.de/9404032/sterberate-luftverschmutzung-todesfaelle (letzter Zugriff: 2.5.2020).

36 Vgl. MedUni Wien, „Die Lunge aus der Kuppel“, 22.4.2010, verfügbar unter: <https://www.meduniwien.ac.at/web/ueber-uns/news/detail/die-lunge-aus-der-kuppel> (letzter Zugriff: 26.5.2021).

37 Jonathan Weiner, *Die nächsten 100 Jahre. Wie der Treibhauseffekt unser Leben verändern wird*, München 1990, S. 10; vgl. insbes.: S. 9–20.

38 Vgl. Sabiene Autsch/Claudia Öhlschläger, „Das Kleine denken, schreiben, zeigen. Interdisziplinäre Perspektiven“, in: dies./Leonie Süwolto (Hg.), *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*, Paderborn 2014, S. 9–17.

39 Vgl. Bernd Zabel/Phil Hawes/Hewitt Stuart/Bruno Marino, „Construction and engineering of a created environment. Overview of the Biosphere 2 closed system“, in: *Ecological Engineering* 13, 1999, S. 43–63, hier insbes.: S. 52f.

40 Richard Buckminster Fuller, *Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften*, hg. u. übers. v. Joachim Krausse, Reinbek 1973 [1969].

41 Michael Pinsky, Mail am 28.8.2019 an die Autorin. Als weitere inspirierende Werke nennt Pinsky in dieser Mail „Open system“-Arbeiten wie Hans Haackes Rheinwasser-aufbereitungsanlage (1972), Robert Barrys *Inert Gas*-Serie (1969) und Gustav Metzgers *Project Stockholm, June* (Phase 1) (1972/2007).

42 Stefan Knobel, „Richard Buckminster Fuller – The Fool on the Hill. Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde“, in: *Lebensqualität* 3, 2010, S. 37.

ren gespeichert ist“.⁴³ In Bezug auf so entstehende Abgase und Smog warnte Fuller: „Die Weltgesellschaft ist auf tödliche Weise kurzsichtig.“⁴⁴ Schließlich dauere es „Monate, bis man verhungert, Wochen, bis man verdurstet, aber nur Minuten, bis man erstickt“.⁴⁵

Eine überkuppelte Metropole als Pendant zu Pinskys miniaturisierten Städten findet sich in Fullers utopischem Entwurf für den *Dome over Manhattan* (ca. 1960), mit dessen Hilfe New York Wettereinflüsse und Luftverschmutzung aussperren und Energie hätte einsparen können (Abb. 3).⁴⁶ Pinskys fünf Stadtatmosphären hingegen sind trotz ihrer Dreidimensionalität wie auf einer Karte im Sinne einer „Reduktion, Konzentration und Verdichtung“⁴⁷ verkleinert zusammengerückt. Sie repräsentieren reale (Luft-)Orte des ‚kartierten‘ Terrains samt ihren Atmosphären, setzen sie miteinander in ein Verhältnis und erzeugen „RaumWissen“⁴⁸. Auffallend ist dabei, dass diese ‚Karte‘ nicht auf bestimmte Geographien oder Nationen fokussiert, sondern auf konkrete Städte und deren Atmosphären als Repräsentationen für gegenwärtige atmosphärische Probleme sowie für die Weltgemeinschaft.

Maps, Apps, Smellscapes

Auf der *Dymaxion Air Ocean World Map* (1943) stellte Fuller mehrere Kontinente als zusammenhängende Insel dar und zeigte, wie Wasser- und Luftwege ungeachtet politischer Grenzen zusammenhängen. Nicht nur militärstrategische Bewegungsmöglichkeiten nahm Fuller dabei in den Blick, er dachte die Erde auch in ihrer Verbundenheit durch unterschiedlich fluide Räume.⁴⁹ Damit vergleichbar ist Pinskys Sicht auf die *Pods*, die eine um Gerüche erweiterte Kombination der *Air Ocean World Map* und des *Dome over Manhattan* darstellen und zugleich als urbane Stichproben für eine Weltkarte sauberer und verschmutzter, frei über Ländergrenzen fließender Luft stehen:

„The experience of walking through the pollution pods demonstrates that these worlds [Global North and South, *a.k.*] are interconnected and interdependent. Our need for ever cheaper goods is reflected in the ill-health of many people in the world and in the ill-health of our planet as a whole. [...] Perhaps the visceral memory of these toxic places

43 Fuller 1973 (wie Anm. 40), S. 49.

44 Ebd., S. 81.

45 Ebd., S. 44; vgl. auch S. 43.

46 Vgl. Joachim Krause, „Design-Strategie am Werk. Eine Einführung in die Planungs- und Entwurfsarbeit von Buckminster Fuller“, in: Fuller 1973 (wie Anm. 40), S. 130–180, hier: S. 174.

47 Autsch/Öhlschläger 2014 (wie Anm. 38), S. 11.

48 Sybille Krämer, „Karten – Kartenlesen – Kartographie. Kulturtechnisch inspirierte Überlegungen“, in: Philine Helas/Maren Polte/Claudia Rückert (Hg.), *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin 2007, S. 73–82, hier: S. 78.

49 Vgl. Thomas Leslie, „Energetic geometries. The Dymaxion Map and the skin/structure fusion of Buckminster Fuller's geodesics“, in: *arq. Architectural research quarterly* 2 (5), 2001, S. 161–170, hier: S. 163.

will make us think again before we buy something else we don't really need.“⁵⁰

Obwohl die Schleusen eine Vermischung der Lüfte verhindern sollen, betont diese architektonische *interconnectedness* reale Abhängigkeiten: Das sukzessive Eratmen und Erlaufen kann Wissen darüber produzieren,⁵¹ dass verschmutzte und saubere Lüfte auf der Welt räumlich *und* kausal verbunden sind; als ein Beispiel wäre anzuführen, dass gesundheitsgefährdende Luftqualitäten vor allem im Globalen Süden auftreten, da dieser Konsumgüter für den Globalen Norden herstellt, während Letzterer trotz der durch ihn initiierten Verschmutzung verhältnismäßig ‚sauber‘ in Erscheinung treten und atmen kann.

Seit dem 18. Jahrhundert dient die Erstellung von Geruchskarten der Verortung gesundheitlicher Gefahrenquellen.⁵² Kartografisches Erfassen kontaminierter Luft lebt im 21. Jahrhundert nunmehr via Apps auf.⁵³ Durch die „Überführung ortsspezifischer Gerüche in einen neuen Kontext“⁵⁴ im Sinne eines *Mappings* fungieren Pinskys Kuppeln als Stellvertreter für reale Luftwirklichkeiten und als „Smellscapes“⁵⁵. Auch die Chemikerin und Künstlerin Sissel Tolaas erstellte Geruchsprofile von Orten weltweit, sogenannte *City Smellscapes*, mit deren Hilfe eine olfaktorische Weltkarte entstand (*WorldSmellScape*, 1995–2018, Biennale Riga).⁵⁶

Dampf, Nebel, Dunst, Smog

Ein wirkungsvolles Material in Pinskys *Pods* ist der maschinell erzeugte Wasserdampf, mit dem Licht- und Luft-Phänomene wie Dunst, Nebel und Smog inszeniert werden. Blickt man von außen auf die *Pods*, fällt auf, dass sie unterschiedlich durchscheinend sind und mit der begrenzenden Außenhaut eine „konstruierte Atmosphäre“⁵⁷ geschaffen wurde, die ein formloses Zerfransen normalerweise konturloser Nebelschwaden verhindert.⁵⁸ Innen lässt sich das Spiel von Transparenz und Opazität fortführen. Saubere Luft lässt auf andere *Pods* blicken, der künstliche Smog hingegen verstellt den Blick (Abb. 4).

50 Michael Pinsky im Werktext auf der *Climart*-Homepage (wie Anm. 25).

51 Vgl. Ingold 2010 (wie Anm. 7), S. 136.

52 Vgl. Diaconu 2012 (wie Anm. 14), S. 180.

53 Zum Beispiel bei Apps mit air quality tracking oder Corona-Apps und -Inzidenzkarten.

54 Caro Verbek, „Surreale Aromen – Zur (Re-)Konstruktion des flüchtigen Erbes von Marcel Duchamp“, in: *Belle Haleine* 2016 (wie Anm. 18), S. 119.

55 Constance Claasen/David Howes/Anthony Synnott, *Aroma. The cultural history of smell*, London 1994, S. 97.

56 Vgl. Brittany Lockard, „Sissel Tolaas – SmellScape KCK/KCMO“, in: *The Senses & Society* 8 (2), 2013, S. 245–250.

57 Carolin Höfler, „Kalkuliertes Durchscheinen. Zur In-Formation des Diffusen“, in: Ulrike Kuch (Hg.), *Das Diaphane. Architektur und ihre Bildlichkeit*, Bielefeld 2019, S. 134–155, hier: S. 137.

58 Vgl. Ortrud Westheider, „Dampf“, in: Monika Wagner/Dietmar Rübel/Sebastian Hackenschmidt (Hg.), *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2010, S. 60–64, hier: S. 62.



Abb. 4: Michael Pinsky, *Pollution Pods*, Innenansicht des Neu-Delhi-Pods, 2017 während des Science Festival Starmus IV in Trondheim, Norwegen

Zu einer romantisch konnotierten Ansichtigkeit von Dunst bemerkt Gernot Böhme: „Als optisches Phänomen [...] ist Dunst [...] mit Smog und Rauch verwandt. [...] [W]enn es nur auf den optischen Effekt ankommt, ist hier kein Unterschied zu machen.“⁵⁹ Jedoch greift diese Charakterisierung von Smog als „optisches Phänomen“ in Bezug auf Pinskys Bestreben zu kurz, da Böhme von einem entfernten Standpunkt der Betrachtung ausgeht und die hohe Partikeldichte der Luft vom Visus her denkt, nicht aber als diffusen Raum voller Schadstoffe. Kurz: Es ist ein gravierender Unterschied, ob man Smog aus der Ferne betrachtet oder sich darin befindet und ihn einatmet. Bei Pinsky stehen nicht optische Effekte im Vordergrund; vielmehr treten in den vernebelten *Pods* neben dem Inhalieren und ‚tastenden Sehen‘⁶⁰ weitere haptische Aspekte ins Bewusstsein. Wie weit diese Berührung im „Medium des Taktile“⁶¹ gehen kann, erläutert Marcel Finke anhand immersiver Nebelarbeiten:

„Aufgrund der Immersion ist der Nebel kein ästhetisches Gegenüber, sondern ein reales disperses Materialgeschehen, das buchstäblich Einfluss auf die involvierten Körper nimmt, in einen Austausch mit ihnen tritt, in sie hineinsickert und sie zu einem Teil eines offenen und wandelbaren atmosphärischen Gefüges macht.“⁶²

Mădălina Diaconu beschreibt in ihrer Untersuchung über Stadtatmosphären mit dem *Befinden* einen weiteren relevanten Sinn: „Im Befinden spüren wir, wo wir uns befinden.“⁶³ Daraus ergebe sich eine „spezifische emotionale Erkenntnis, die eine Atmosphäre über Orte [...] vermittelt, im Unterschied zur (kognitiven) *Entzifferung* einer Karte. Atmosphären lesen, bedeutet sie *spüren*, indem man in sie hineingerät [...]“⁶⁴ In den *Pollution Pods* gerät man buchstäblich in Atmosphären hinein und erlangt mittels des eigenen Befindens Wissen über die Städte. Dieses generiert sich im Prozess des Sehens, Gehens, Tastens, Spürens und Einatmens über den Körper als Messinstrument. In der immersiven Situation kommt es zu einer „Ansprache möglichst vieler Sinne“⁶⁵, durch die „der Botschaft eine maximale Wirkung“⁶⁶ verliehen wird. Pinsky beschreibt die Reaktionen der Besucher*innen wie folgt:

59 Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, München 2013 [2006], S. 64–75, hier: S. 69.

60 Vgl. Michel Serres, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt am Main 1993, S. 87.

61 Höfler 2019 (wie Anm. 57), S. 141 und S. 143.

62 Marcel Finke, „Im Nebel. Fluide Materialien und die Kunst der Zerstreuung“, in: Kathrin Busch/Christina Dörfling/Katthrin Peters/Ildiko Szanto (Hg.), *Wessen Wissen? Situiertheit und Materialität der Künste*, Paderborn 2018, S. 97–111, hier: S. 103.

63 Diaconu 2012 (wie Anm. 14), S. 190.

64 Ebd., S. 191.

65 Oliver Grau, *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2001, S. 46.

66 Ebd.



Abb. 5: Michael Pinsky, *Pollution Pods*, Monitor mit Klimadaten im São Paulo-Pod

Kamen sie vom Land, konnten sie nicht durch die *Pods* gehen, ohne sich die Nase zuzuhalten, zu husten oder zu fliehen. In Großstädten lebende, an derartige Luftverhältnisse gewöhnte Personen hingegen nahmen den Geruch weniger intensiv wahr.⁶⁷ Die im Rahmen des *Climart*-Projektes entstandenen umweltpsychologischen Studien ergaben, dass Teilnehmer*innen ihr Verhalten in Bezug auf Klimawandel und Luftverschmutzung nach dem Besuch der *Pollution Pods* ändern wollten. Ausschlaggebend sei die Erfahrung gewesen, diesen Lüften ausgesetzt zu sein, was Emotionen wie Geschocktsein, Traurigkeit und Wut verursachte, sowie Hilflosigkeit, trotz eines nachhaltigen Verhaltens kaum etwas gegen das globale atmosphärische Ungleichgewicht ausrichten zu können. Auch Kummer, Überraschung, Angst sowie Dankbarkeit, in sauberer Luft zu leben, waren häufige Reaktionen.⁶⁸

Dass Handlungsbedarf besteht, führt die Installation entsprechend der Fragestellung von *Climart* deutlich vor Augen. Ein Spezifikum der Arbeit ist es, dass sie künstlerisch-wissenschaftliche Aufklärung leistet, ohne daraus in didaktischer Weise konkrete Handlungsvorschläge ableiten zu wollen. So überlässt sie es den Besucher*innen, selbst Schlussfolgerungen für ihre ökologischen Intentionen und ihr ökonomisches Handeln zu ziehen.

Kurvenevidenz und Handlungsbereitschaft

Auf den Monitoren bilden Zahlen und Diagramme als rationale Ebene den Ist-Zustand einer Atmosphäre über einer Stadt in Anlehnung an die mit der Echtzeitmessung von Luftqualität befassten Website *air.plumelabs.com* ab (Abb. 5). Unter dem Stadtnamen fungiert eine lächelnde oder traurige Zeichentrück-Wolke als erster Marker; ein Kreisdiagramm darunter visualisiert in Kombination mit Adjektiven wie „fresh“, „moderate“, „high“, „poor“, „extreme“ oder „apocalyptic“ den Verschmutzungsgrad. Der aktuelle AQI erscheint darin als Ziffer. Rechts davon zeigt ein Kurvendiagramm, wie dieser im Vergleich zu den Tagen im bisherigen Jahr einzuschätzen ist; darunter folgen der Jahresdurchschnittswert sowie Angaben dazu, wie oft im Jahr der aktuelle Wert herrscht und welche Schadstoffe dominieren. Links unten stehen Empfehlungen, ob man Joggen, Radfahren, mit dem Baby ausgehen oder essen gehen sollte. Schrift und (Kurven-)Bilder sind vielfach kombiniert.

67 Vgl. Pinsky 2018 (wie Anm. 34).

68 Vgl. Sommer/Swim/Keller/Klößner 2019 (wie Anm. 26), S. 9–11.

Birgit Schneider zählt Kurvendiagramme, die Daten über die Erdatmosphäre visualisieren zu sogenannten Klimabildern: „Temperaturen, CO₂-Verläufe und viele weitere Größen [wie Schadstoffe, *a.k.*], die sich mit der Zeit verändern, werden in der Sprache des Zeitreihendiagramms geordnet und in ihrem Kurvenverlauf zwischen den Achsen eines Koordinatennetzes analysiert.“⁶⁹ Da auch auf Pinskys Bildschirmen atmosphärische Daten diagrammatisch in Bilder transformiert sind, können sie als Klimabilder definiert werden, und so gilt für sie, was Schneider für klimabezogene Kurven feststellt: „An ihren Linien, Farben und Formen entfalten sich Wissen und Erkenntnis.“⁷⁰ Insbesondere ansteigende Linienverläufe und exponentielle Wachstumskurven besitzen starke Überzeugungskraft – eine „Kurvenevidenz“⁷¹. Sie machen Störungen und Anomalien, welche die Normalität gefährden, visuell erfahrbar und weisen zugleich auf die Abwendbarkeit dieser Gefahr und auf einen Handlungsbedarf hin.⁷²

In den *Pods* zeigt sich eine Überschreitung der Normalitätsgrenze sowohl im Anstieg der Bildschirmkurven als auch im riechenden Dunst. Weshalb setzt Pinsky auf diese Doppelung von Datenvisualisierung und sinnlicher Wahrnehmung? Hätte das Einatmen nicht ausgereicht? Wäre ein alleiniges Ausstellen der Bildschirme nicht evident genug gewesen? Kurvenbilder über Luftdaten implizieren stets ein Gemachtsein; sie sind sehr vermittelte Aussagen. So ist anzunehmen, dass deshalb in den *Pollution Pods* zusätzlich das Einatmen als unmittelbare, da körperbezogene Form der ‚Datenerhebung‘ fungieren soll. Schließlich können Grenzwertüberschreitungen und Handlungsdringlichkeit auch über das Sehen und Spüren des Nebels sowie das Eratmen von Luft evident werden. Insofern wäre die Installation ohne Bildschirme denkbar. Dass Pinsky dennoch Zahlen und Diagramme einsetzt, mag sich im Unterschied zwischen Sichtbarkeit und Visualisierbarkeit begründen, d.h. darin, dass bereits gefährdende, aber (noch) nicht sichtbare sowie geruchslose Belastungen der Atmosphäre (wie etwa in London) durch „konstruierte Sichtbarkeiten“⁷³ kenntlich gemacht werden mussten. Im Fall deutlich wahrnehmbarer Gefährdung hingegen, wie etwa beim ‚Smog‘ Pekings oder Neu-Delhis, dienen sie einem Erlernen bzw. Zuordnen der Wahrnehmung zu bis dato unbekanntem Verschmutzungsgraden. Deren konkrete Ursachen werden in der Arbeit selbst zwar

69 Schneider 2018 (wie Anm. 11), S. 176, vgl. auch S. 8.

70 Ebd., S. 31.

71 Ebd., S. 181.

72 Vgl. ebd., S. 8 und 174; siehe die Kurven der Covid-19-Infektionszahlen, insbes. vor den Lockdowns.

73 Martina Heßler, *Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit*, München 2006.

nicht explizit offengelegt, jedoch klärt Pinsky wiederholt in Werktexten, Vorträgen, Fernsehbeiträgen und Homepages über sie auf.⁷⁴ Da diese ökologische Aufklärung gerade nicht im Voraus stattfindet, sind Rezipierende zunächst auf ihre Wahrnehmungsfähigkeit in Bezug auf den atmosphärischen Zustand und dessen Ursächlichkeit zurückgeworfen.

Statt unseren Körper zum aktuellen Zustand der Atmosphäre zu befragen, bedienen wir uns aus Gewohnheit „instrumentale[r] Naturerfahrung“⁷⁵, die seit dem 19. Jahrhundert zunehmend zu einer „Überlagerung der eigenen Wahrnehmungen mit den Interpretationen des Wetters durch die Wissenschaften“⁷⁶ und entsprechende Messtechniken führte. Normalerweise sind Grafisches und Gegenstand der Visualisierung voneinander getrennt.⁷⁷ Pinsky indes hat beides zusammengeführt und dem Körper für den ersten Wahrnehmungsschritt seine Deutungshoheit zurückgegeben, denn bevor man beim Monitor ankommt, hat man bereits eingeatmet. Erfüllte und eratemete Fakten können dann mit Blick auf die Bildschirmdaten bestätigt und mit ihnen verknüpft werden.

Atem-Kunst über Atmosphären

Laut einer Studie des Max-Planck-Instituts für Chemie sterben derzeit pro Jahr weltweit 3,3 Millionen Menschen frühzeitig an den Folgen toxischer Luft.⁷⁸ Die *Pollution Pods* vergegenwärtigen, was in Zahlen und Diagrammen abstrakt bleibt. Studien kommen zu dem Schluss, dass die Erfahrung der atmosphärischen Bedingungen in den *Pods* das Bewusstsein der Teilnehmer*innen, handeln zu müssen, stärker erreicht habe, als wenn sie nur über Luftverschmutzung gelesen hätten.⁷⁹ Was sagen also die *Pollution Pods* über (klimabezogene) Atem-Kunst aus? Nach Vera Tollmann kann Kunst über klimatische Zustände als nicht-sprachliche Form der Analyse von Welt „im Stören, im Sichtbarmachen, im Vermitteln von Dringlichkeit“⁸⁰ komplexe Zusammenhänge ästhetisch erfahrbar machen. Atem-Kunst im Speziellen kann diese Analyse begünstigen, da körperliches Involviertsein durch Einatmen „eine andere Rezeptionsintensität“⁸¹ bewirkt. Der Atemakt kann folglich einen Mehrwert gegenüber Bild- und Sprechakten besitzen. Die Kombination dieser Prozesse ist es jedoch, welche die Generierung atmosphärischen Wissens vorantreibt, indem sie auf unterschiedlichen Kanälen Evidenzen herbeiführt.

74 Vgl. dazu Anm. 25, 27, 28, 30, 34 und 83.

75 Mahayni 2003 (wie Anm. 16), S. 19.

76 Vgl. Ralf Konersmann, „Unbehagen in der Natur. Veränderungen des Klimas und der Klimasemantik“, in: Petra Lutz/Thomas Macho (Hg.), 2°. *Das Wetter, der Mensch und sein Klima*, Göttingen 2008, S. 32–37, hier: S. 32.

77 Vgl. Schneider 2018 (wie Anm. 11), S. 175.

78 Vgl. Max-Planck-Gesellschaft 2015 (wie Anm. 35).

79 Vgl. u.a. Roosen/Klöckner/Swim 2018 (wie Anm. 26).

80 Vera Tollmann, „Der Vorteil der Kunst“, in: Florian Waldvogel/Raimar Stange (Hg.), *Apokalypse Now. Kunst zur Klimakatastrophe*, Hamburg 2010, S. 35–36, hier: S. 35.

81 King 2016 (wie Anm. 17), S. 75.

Aktive Teilnahme durch Einatmen wird zur emotionalen Teilhabe und bewirkt so Empathie,⁸² in diesem Fall mit Menschen, die in gesundheitsgefährdendem ‚Normalzustand‘ leben. Die abstrakten, gesundheitlichen und ökologischen Dimensionen, die durch Bilder, Texte und Zahlen nur bedingt begreiflich zu machen sind, vermittelt Pinskys Abfolge von (toxischen) Atmosphären binnen Sekunden. Pinsky bemerkt über die *Pollution Pods*: „One thing that became crystal clear was that people don’t change a behavior unless an issue touches them directly.“⁸³ Die Besucher*innen werden tatsächlich berührt, denn Atmen ist viszeral, was bedeutet, „die Eingeweide [also auch die Lunge, *a.k.*] als Ursprung von ‚tiefen Emotionen‘ zu betrachten, bzw. als Quelle der tiefen Berührung oder Gefühle, die im tiefsten ‚Inneren‘ erlebt werden“.⁸⁴ Der künstlerische Erfahrungsraum verknüpft also ein abstraktes Problem mit einem emotionalen Erlebnis. Dabei geht es, so Frank Adloff, um „erlebte Evidenzen, die Subjekte auf vorbegriffliche und vorreflexive Weise erfahren“.⁸⁵ Und genau darin liegt das exklusive, epistemische Potential von Kunst, die eingeatmet werden kann: Wenn Atemluft zum künstlerischen Informationsvehikel wird, „tritt die Umwelt uns nicht nur äußerlich gegenüber, sondern zieht in uns ein“.⁸⁶ Sie durchdringt und berührt, sodass die in ihr transportierten Botschaften aufgrund dieser Viskeralität buchstäblich als gefühlte Fakten ankommen.

82 Vgl. ebd., S. 84f.

83 Michael Pinsky, „Cars: it’s a question of culture“, Vortrag 2018, *TEDxFreiburg*, Video, 00:15:28, hier: 00:08:07, verfügbar unter: <https://tedxfreiburg.com/talks/cars-its-a-question-of-culture> (letzter Zugriff: 2.5.2020).

84 Robin Curtis, „Viszeralität und Monotonie. ‚Girls‘, ‚Spring Breakers‘“, in: *POP. Kultur und Kritik* 2 (2), 2013, S. 66–70, hier: S. 69.

85 Frank Adloff, „Gefühle zwischen Präsenz und implizitem Wissen. Zur Sozialtheorie emotionaler Erfahrung“, in: Christoph Ernst/Heike Paul (Hg.), *Präsenz und implizites Wissen. Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2013, S. 97–124, hier: S. 119.

86 Bernd Busch, „Lebenshauch und Atemnot“, in: ders. 2003 (wie Anm. 4), S. 261–264, hier: S. 261.

The Politics of Breath: Reanimating the Air Art of Hans Haacke and Lygia Clark as Models of Social Critique

As part of their distinct, and manifestly influential bodies of work, artists Hans Haacke (b. 1936) and Lygia Clark (1920–1988), produced indelible artworks that engendered a fragile balance between air, the inorganic materials used to suspend or generate it, and the human bodies that impacted it. These works modeled the precarious relationship humans have with their environments: natural, technological, biological and social. Haacke's and Clarke's early investment in aligning kinetic processes alongside organic/biological and human/social ones presents an integrated system of transference – what can be thought of as a reciprocity between bodies of knowledge production and bodies breathing in real time and in real space. Installed in their retrospective exhibitions in New York – Clark's *The Abandonment of Art* at the Museum of Modern Art (2014) and Haacke's *All Connected* at the New Museum (2019) – these air art works first produced in the 1960s were re-staged against a more contemporary socio-political backdrop marked by the continued struggle for social justice reform stemming from the civil rights movements that defined the period of their initial making. Examined together here, selected works by Haacke and Clark pivot on notions of reflexivity and complicity – reanimating our understanding of the interconnectedness of visual art and cultural life in a manner that draws our attention to the politics of breath within contemporary art.

From Empathy to Complicity: Haacke's Early Systems Works

An innocuous 30.5 × 30.5 × 30.5 cm clear acrylic container, Haacke's *Large Condensation Cube* (1963–1967) was positioned on the floor of New York's New Museum throughout the Fall of 2019 as part of the

New York-based German artist's first U.S. retrospective in over thirty years. A small amount of distilled water – injected through a micro slit in the otherwise sealed transparent box – pooled along the bottom edge. Over the days, weeks and months of the exhibition's run, the temperature inside the *Cube* constantly reacted to its external pressures including overhead spotlights, the museum's central air conditioning, and the fluctuation of ambient room temperature as viewers flowed in and out of the galleries. Among the least controllable aspects of the so-called clean space of the museum was the release of carbon dioxide as visitors inhaled the already re-circulated air and then breathed it back out through their own biological HVAC mechanisms.¹ The relative difference between the *Cube*'s interior and exterior temperatures caused the 1 cm high horizontal line of water to evaporate and form tiny droplets on the inside lid (Fig. 1). These drops coalesced into larger formations until the volume's collective weight overpowered the forces of adhesion and thin traces of water began to run down the sides and regrouped along the bottom again. While visitors passively observed the enclosed microclimate occurring in the *Cube*, their whispers and muted conversations in the gallery space amplified the carbon dioxide in the room mixing with what art historian Caroline A. Jones described as the very human "inputs" which over time would have impacted the relative dew point and atmospheric saturation levels of Haacke's *Cube*.² While it was impossible to immediately see the influence the visitors' bodies had on the condensation process while standing in front of the work – fluctuations in the room's humidity levels could be registered by hygrothermographs, typically installed in museums to protect artworks from moisture.³ Thus, the *Cube* – purposefully devoid of style, gesture, or affect – is not a representation, but an incontrovertible marker of corporeal presence in the museum. Human 'inputs' mix with natural systems and shape the graceful veil of air and water that slowly and almost imperceptively animated the *Cube*'s clear surfaces. The *Cube* may have

1 For a close reading of how Haacke's *Condensation Cube* intersects with modern architectural histories of the mechanization of heating and cooling systems as well as developments in museological climate engineering in a manner that lays out the differences between modernism and postmodern ideology see Mark Jarzombek, "Haacke's Condensation Cube: The Machine in the Box and the Travails of Architecture," in: *Thresholds* 30, 2005, pp. 98–103.

2 Caroline A. Jones, "Hans Haacke 1967," in: Caroline A. Jones (ed.), *Hans Haacke 1967*, exh. cat. MIT List Visual Arts Center, Cambridge, Massachusetts 2011, pp. 7–27, here: p. 13.

3 In a 2009 interview, Jones pressed Haacke to acknowledge that the presence of a hygrothermograph could verify the fact that "when bodies come into the gallery, the temperature rises." However, Haacke continued to insist human impact was beside the point and that "unless it's really packed, [humans] have no effect on the humidity." *Ibid.*, p. 24, Note 35. In an email to the author (29.8.2020), Jones noted "condensation is one of those things, like clouds, that changes too slowly really to see any effect of our own presence" and that despite Haacke's continued insistence that bodies did not impact his work, the artist's decision to include a hygrothermograph in another exhibition as a type of conceptual readymade was a "brilliant way to connect the social systems with the 'nature' ones that Hans wanted to foreground."

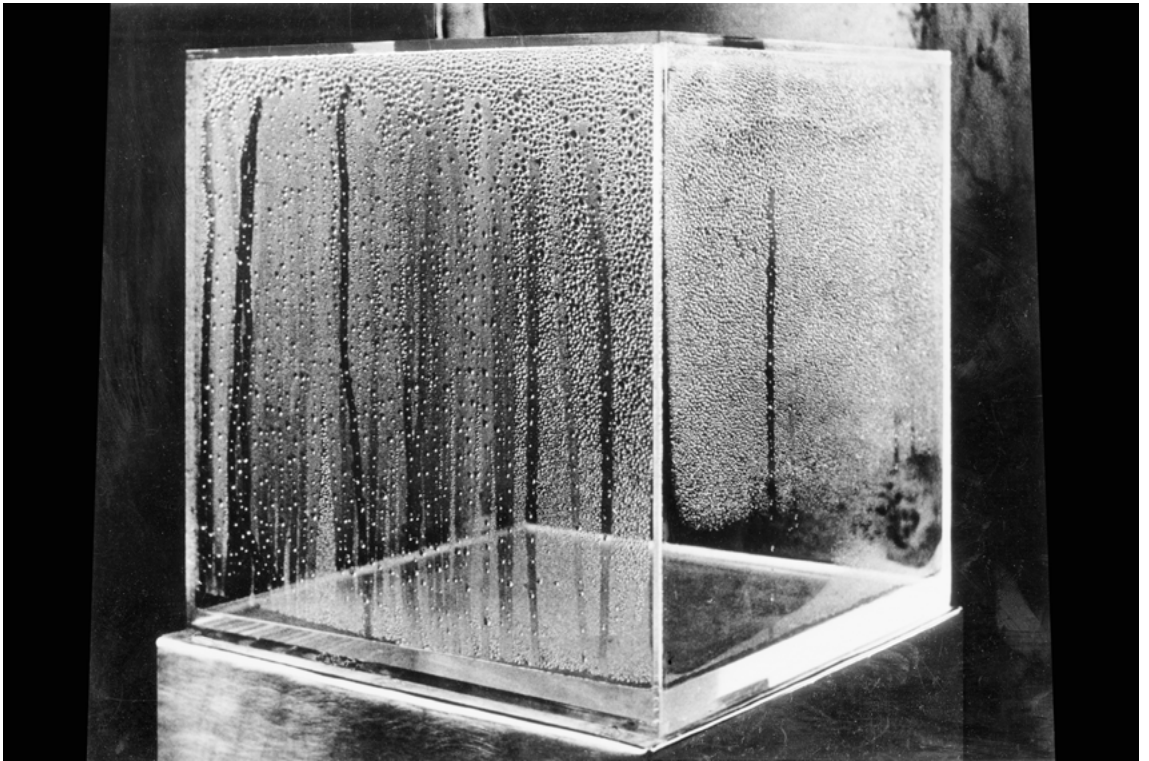


Fig. 1: Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1963–65
Clear acrylic, distilled water, and climate in area of display
30.5 x 30.5 x 30.5

been untouched by the visitors, but the “sweat, heat, and vaporous breath”⁴ of the crowds had a hand in passively shaping its internal processes. Constructed from artificial materials that otherwise had no overt signs of human life meant that in order to perceive the process Haacke wanted the *Cube* to show, the visitors physically became part of it.

302 Standing side-by-side, the viewer and the *Condensation Cube* became two breathing entities that undermine sculpture’s conventional subject/object divide. “The process of condensation does not end,” wrote Haacke in 1965 when he first publicly exhibited an earlier iteration of *Condensation Cube*, adding, “[...] the conditions are comparable to a living organism which reacts in a flexible manner to its surroundings.”⁵ Haacke further nuanced how the conceptual underpinnings of *Condensation Cube* drew from its material ones. “A sculpture that physically reacts to its environment is no longer regarded as an object,” asserted Haacke in 1967, suggesting that it “merges with the environment in a relationship that is better understood as a ‘system’ of interdependent processes [...] [which] evolve without the viewer’s empathy. He becomes a witness. A system is not imagined, it is real.”⁶ However, as Jones surmised, while Haacke may have conceived of these works as operating in her words as “outside standard aesthetic discourses involving emotion, interpretation, culture and memory” remaining “in some measure outside of the human altogether,” Haacke’s systems still relied on “human agency to set them in motion.”⁷ In this account, agency here refers to the ways that the viewer’s own lived experience conditions a person’s ability or facility to move through the exhibition as well as the pragmatic way that human intervention into naturally occurring processes was required to maintain the work of art. As Jones’s careful curatorial 2011 re-staging of *Condensation Cube* at the MIT List Visual Art Center made evident, the inorganic compound copper sulfate had to be used to treat the water inside the cube to curtail the growth of unwanted bacteria, algae and other biota which would have literally clouded the transparency of the entire conceptual operation that Haacke intended to foreground in 1967 – the idea that systems remained “independent of the human.”⁸

4 Jones 2011 (note 2), p. 15.

5 Haacke’s written description of *Condensation Cube* is reprinted in the section “Artist Statements” in: exh. cat. Cambridge, Massachusetts 2011 (note 2), pp. 47–53, here: p. 48.

6 *Ibid.*

7 My reading of Haacke’s early kinetic works is informed by Jones’s careful 2011 remaking of Haacke’s 1967 exhibition for the MIT List Visual Arts Center. This essay has

benefited from her revelatory curatorial research and analytical approach to reading Haacke’s work, as well as subsequent conversations about Haacke’s reception within contemporary art history. See *ibid.*

8 *Ibid.*, p. 13. Jones characterized this operation as: “the human could watch; the human might even push a system into motion, but the system’s unfolding was *independent of the human.*” *Ibid.*, p. 14.

Despite the artist's profound initial intentions, I would argue, Haacke's *Cube* foregrounded not only issues of empathy, but also more pointedly complicity. This reading is an attempt to forestall the tendency within art historical discourse to draw a distinct line between Haacke's early kinetic works which purportedly operate outside of the social and his later works which overtly countenanced Institutional Critique. In this estimation, like all of Haacke's early works, *Large Condensation Cube* operates as a material threshold between two relationally defined domains – a living breathing atmospheric chamber that holds notions of purity and toxicity in precarious balance and an equally volatile and inscrutable social space that introduces metaphors of visibility and difference to a body of work that has otherwise been fastened to real-time “systems.” Thus, any claim for a type of unmediated transparency in Haacke's early works remains problematic. If even by the end of the 1960s, Haacke could still maintain that the viewer was “a witness” rather than an actant – or complicit with the “system,” the urgency of the broader political context of the civil rights movement and the rise of a military industrial complex would mitigate this claim of cultural remove.⁹

Art as System

In fact, just a year after *Condensation Cube* was first exhibited, Haacke was invited to give the keynote address to the Intersocietal Color Council's annual conference in April 1968 where he declared, “an artist is not an isolated system.”¹⁰ Haacke's nuanced understanding of the chemical make-up and cultural history of his selected materials (the acrylic used to create the *Cube* was first developed as a glass substitute for military war airplane windshields) combined with his ability to parse complex emerging theories of cybernetics (feedback, command control, and second order Cybernetics) alongside *Beaux Arts* traditions (rendering, perspectival space) would have made him a natural choice to be a guest speaker at a professional society that sought to unite artists, scientists, designers, and educators to advance the application of color theory within both art and industry. Haacke's instantiation of the term ‘system’ signaled the shifting definition of visual art during the late

9 Detailing the reception of Haacke's 1967 exhibition at MIT, Jones draws an even more emphatic reference to this paradox noting that “earlier processes seen to ‘evolve without the viewer's empathy’ at MIT could hardly jibe with a new reality in which the personal had become political.” See *ibid.*, p. 23.

10 Hans Haacke, “Untitled Talk at Annual Meeting of Intersocietal Color Council New York, April 1968,” in: Alexander Alberro (ed.), *Working Conditions: The Writings of Hans Haacke*, Cambridge, Massachusetts 2016, pp. 14–25, here: p. 15.

1960s. No longer an insulated field historically predicated on a narrow set of aesthetic concerns, art works were conceived as active agents – what Haacke and especially Clark would refer to as ethical propositions on the material, economic and social contexts in which their artworks were displayed, housed, exchanged and otherwise circulated as part of a larger art world system. The term ‘system’ also pointed to the ways that artists adapted concepts associated with social systems, real-time systems, alongside mechanical, ecological, and biological ones in an effort to shift the conception of visual art away from its object-oriented origins towards a more transitory process-based future. For Haacke, by 1968 visual art could no longer remain static but had to take on an operational ethos making the implicit connections between the pervasiveness of neo-liberal ideology and the role of cultural production as a conduit of economic and political power more explicitly legible and thus, traceable and, potentially, actionable.

At the same time, Haacke’s assertion also acknowledged the impossibility of working outside of the system. Artists, like curators, critics and art historians are imbricated within a patronage structure that is reliant on the intertwined apparatus of state-sponsorship and private investment. Importantly, Haacke’s artworks do not offer blanket solutions, but instead critically address art’s dependence on commerce by offering a type of radical transparency that exposes the interconnectedness between the so-called public good and private interest. Key to this process is recognizing the structure of systemic bias that undergirds the built spaces and instruments of collection, display and publication which comprise the broader social ecology of art. By this time, Haacke’s earlier position of remove or witness, had changed. “Rather than staying aloof [...] artists should speak out against society’s attempts to use their work as a means to cover up the failure of tackling urgent issues,” Haacke opined during his 1968 Color Council talk, adding that “[s]ponsoring the arts can be an honorable and worthwhile engagement, but it means little when the very basis of human interrelations and physical survival are at stake.”¹¹ This sharp logic – the relative value of art to life – has shaped Haacke’s five decades-long public record of making nuanced artworks economically employing natural elements (air, seeds, soil, water) in concert with

11 *Ibid.*, p. 14.

consumer materials (acrylic, electric fans, fabric, motors, printers), and repurposed commercial techniques (advertisements, polling data, surveys) in order to make visible a vast machinery that continues to undercut access to social justice as well as any sense of accountability. Art museums have been Haacke's primary subject but his work points to any institution predicated on colonialism which continues to advance the interests of the ruling class while purporting to serve the greater public.

If we accept Haacke's proposition that artworks remain contextual as well as interdependent upon various analytic frameworks (such as gender, occupation, class, nationality, language, 'race') then the seemingly innocuous geometric forms, serial repetitions of materials, and the often muted spaces that characterize his early exhibitions should be read against the rancor of a socio-political backdrop shaped by the ongoing struggle for civil rights and equality in the face of systemic oppression in the 1960s. And importantly, these works are not confined to the past, but continue to play out in the present tense and portend an uneven future. In fact, Haacke's kinetic sculptures made between 1963 and 1972, featured in the 2019 retrospective *Hans Haacke: All Connected*, emphasize the transitory nature of their component parts, contextual references, and exhibition histories which have given shape to the art historical discourse on Conceptualism and Institutional Critique.¹² Less examined is how Haacke's more overtly critical practices synch up with his early systems-based kinetic works.¹³ I would propose that at their best, Haacke's early works trigger a kinetic operation in which conventional museological practice (acts of interpretation, conservation, classification) which institute processes of standardization to convey a false sense of objectivity are revealed to be distinctly human and subject to interruption, failure, breakdowns, and leaks – in both metaphorical and pragmatic terms. For example, despite the sense that artworks are timeless, hermetically sealed, and perfectly preserved, all works of art and especially kinetic ones or those reliant on water, electricity or other fluctuating sources in fact require constant refurbishment, maintenance and monitoring as their mechanisms wear down, their sealants or barriers deteriorate, and their power sources become obsolete. The resulting metaphorical sense of vigilance remains an important tactic

12 This text draws directly from my contribution to the catalogue edited by exhibition co-curators Gary Carrion-Murayari and Massimiliano Gioni. See Gloria Sutton, "Hans Haacke: Works of Art, 1963–1972," in: *Hans Haacke: All Connected*, exh. cat. New York 2019, pp. 10–16. I want to thank Hans Haacke and Linda Haacke for their generosity of time and spirit in fielding my queries.

13 For a notable exception see John A. Tyson, "Beyond Systems Aesthetics: Politics, Performance, and Para-Sites," in: *ibid.*, pp. 258–264.

for critical art practice in the present day. As critic Aruna D'Souza underscored in her review of the 2019 exhibition, Haacke's "retrospective provides an invaluable measure of how the artwork has changed since the 1970s and the extent to which the models for critical engagement that Haacke proposed remain viable", concluding: "[T]hough some of Haacke's work examined the activities of individual businessmen and art patrons, the lesson of his practice is that systems are of even greater concern."¹⁴ In this way, the concept of systems thinking does not simply emphasize the fact that differences exists, but also discloses the very mechanisms by which those differences are sustained.

Breathing Room

Reconsidered in the midst of yet another wave of racist killings in the United States including the murders of Ahmaud Arbery, George Floyd, Atatiana Jefferson, Tony McDade, and Breonna Taylor as well as the growing swell of Black Lives Matter protests, Haacke's work prompts another valence on the cognizance of what it means to witness. In particular, social media activists from movements such as @Change-theMuseum have demanded that museums begin to acknowledge, if not reckon with their complicity with institutional violence and racism casts Haacke's works not only in a different light, but into one that illuminates the racialization of bodies within public space. My point here is not that Haacke's early kinetic artworks are somehow essentially racialized by the artist's own identity, or that the figurative blankness within these works can be read as a type of empty plurality – accommodating or reflecting any and all bodies. Rather it is that the visual and spatial effects of Haacke's early works continue to draw vital attention to the very act of taking up space. As architectural historian Mark Jarzombek notes, "a museum visitor is a potential danger to the law of environmental constancy. If too many people were to stand close to the *Cube*, the micro climate around it would change the *Condensation Cube* into a mere plexiglass box, setting off environmental as well as curatorial alarms."¹⁵ Of particular importance, however, is how

14 Aruna D'Souza, "Inside Job," in: *Art in America*, November 2019, pp. 56–63, available at: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/hans-haacke-new-museum-retrospective-institutional-critique-63666>, 29.10.2019 (last accessed: 29.6.2020).

15 Jarzombek 2005 (note 1), p. 101.

different and differently-abled bodies are permitted to move through institutional and public spaces as well as the uneven distribution of resources between cultural bodies and the fragility of breathing room, which always remains conditional. And importantly, public calls for more diverse representation across all ranks of museum leadership including the composition of Boards of Trustees and curatorial departments as well as broadening the communities traditionally served have resulted in the implementation of inclusion programming and anti-discrimination.¹⁶

Beyond the control and management of bodies in adherence to museological and safety or social distancing protocols, the need for breathing room – i.e. time to prepare or recover from a stressful situation or encounter – produces profound metaphorical associations with those that have been systemically oppressed and whose cultures have been stripped of identity, co-opted and excised from history as Frantz Fanon powerfully observed in *Black Skin, White Masks* whose English translation in 1967 overlapped with the initial public circulation of Haacke's early works discussed here. While kinetic artworks are typically characterized by their means of mechanization (motors, electricity), Haacke's kinetic artworks physically manifest the act of breathing and the movement of air and, equally, the opposite effect – the lack or curtailment of air and breath when the works are shut off. The constriction of physical breath, Fanon maintains, results in the adoption of a type of psychological suffocation – describing these phenomena in *A Dying Colonialism* (1959/1967) as a type of “observed, an occupied breathing” and “combat breathing.”¹⁷ The act of revolt is not in advance of a particular culture, Fanon asserted, it is due to the fact that it becomes “impossible to breathe in more than one sense of the word.”¹⁸ This focus on the metaphorical suggestiveness of turning air into breath, and the ways it can flow freely or remain constricted, eschews the rhetorical deployment of these processes simply as visual tropes and avoids using ‘air’ or ‘breath’ as thematic categories. Instead, paying concerted attention to the externalization of breath and the act of

16 Such was the case for Boston's Museum of Fine Arts, an august encyclopedic museum like many others throughout the United States that purports to exhibit art from diverse cultures yet was accused of not welcoming diverse audiences. In 2020 the MFA was legally forced to develop policies and training programs that would address systemic racism by the institution. See Zoe Greenberg, “After charges of racism, MFA agrees to create \$500,000 diversity fund,” in: *Boston Globe.com*, available at: <https://www.bostonglobe.com/2020/05/05/metro/after-charges-racism-mfa-agrees-create-500000-diversity-fund>, 5.5.2020 (last accessed: 30.8.2020).

17 Frantz Fanon, *A Dying Colonialism*, translated from the French by Haakon Chevalier, New York 1967 [fr. 1959], p. 65.

18 Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, translated from the French by Charles Lam Markmann, New York 2008 [fr. 1952], p. 201.

breathing offers a phenomenological mediation that can supersede art's reliance on visual or optical cues. Here, the kinetic can register as palpable.

Produced explicitly for public display at their outset, Haacke's now canonical kinetic sculptural artworks introduced self-contained real-time systems that interfaced with their institutional hosts – museums, galleries, and the built environment – to make visible often invisible yet pestilential forces. The consequences or fallout from pollution and social inequity – to name two such crises central to Haacke's work – often circulate below the surface until the buildup of toxins and chronic pain precipitates the breakdown of bodies.¹⁹ Haacke's works discussed here first circulated under the immediate shadow of Dr. Martin Luther King Jr's assassination in 1968 and continue to be viewed 'in the wake' of sustained systemic violence and institutional racism that defines what literary scholar Christina Sharpe trenchantly terms "the carceral continuum of black life," a forceful expression for the "violence everywhere and everyday enacted by the state on black people."²⁰ Additionally, starting in 2020 the "hashtag activism" of @ChangetheMuseum amplified the voices of marginalized groups and BIPOC (Black, Indigenous, and People of Color) long excluded from and underrepresented within elite spaces such as art museums. The Instagram Account not only allowed people to report, but importantly, to also corroborate the pervasive prejudicial hiring, promotion and collection practices of art museums that has previously gone unchecked. While curatorial leadership at New York's Guggenheim and San Francisco Museum of Modern Art were expressly singled out for redress by @ChangetheMuseum, the collective airing of racist incidents at a range of institutions prevented singular accounts from being discredited as isolated or dismissed as fabrications. This collective public accounting exerted unprecedented

19 For an extended explication of how racism is considered a public health crisis see the research and policy analysis done by the Pew Trust: Christine Vestal, "Racism Is a Public Health Crisis, Say Cities and Counties," in: *Pewtrusts.org*, available online at: <https://www.pewtrusts.org/en/research-and-analysis/blogs/stateline/2020/06/15/racism-is-a-public-health-crisis-say-cities-and-counties>, 15.6.2020 (last accessed: 1.6.2020).

20 Christina Sharpe from "Black Life, Annotated," in: *New Inquiry*, 8.8.2014, quoted in Darby English, *To Describe a Life: Notes from the Intersection of Art and Race Terror*, New Haven 2019, p. 1. The term "in the wake" is drawn from Sharpe's urgent account of the intersection of art, activism and racism. See Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham, North Carolina 2016. Sharpe's term expands upon Fanon's earlier description of how colonization precludes the notion of a generative world view. "The colonized person, in this respect is like the men in underdeveloped countries or the disinherited in all parts of the world, perceives life not as a flowering or a development of an essential productiveness, but as a permanent struggle against an omnipresent death. This ever-menacing death is experienced as endemic famine, unemployment, a high mortality rate, an inferiority complex and the absence of hope for the future." Fanon quoted by Adolfo Gilly in the introduction to Fanon 1967 (note 17), p. 14.

pressure on all contemporary art museums to re-examine their often boiler plate statements on advancing diversity within their ranks.²¹ In this light, the collective charge was not simply for museums to represent a plurality of diverse bodies in a particular space but to be aware of the institutional structures art is complicit with and to enact systemic change. As art historian Darby English compellingly elucidated in *How to See a Work of Art in Total Darkness* (2008), Haacke's work precisely draws attention to "the constitutive outsides of institutions of art, insinuating 'live' politics in sites where, if it manifests at all, it does so as archived (valorized) or deadened, or streamlined into celebrations of difference for its own sake (theatricalized)," adding that Haacke operates on the "theoretical premise that, as cultural authorities vested to represent the past to the present and the present to itself, these institutions [museums] purchase their authority at the very real costs to the variously constituted publics they ostensibly serve."²²

Active Users

The aim of reexamining these artworks from the 60s in the current moment is not out of a sense of return, nostalgia or a desire "to retrieve the memory of a period that functions in the Left imaginary as the 'last' era of social justice on a broad scale, a ground zero of progressive politics," as art historian and curator James Meyer's notes in *Art of the Return* – his analysis of contemporary art's frequent engagement with the long 60s. Instead, as Meyer urges, we view the period in all its complexities and contradictions.²³ In this case, looking at the 1960s through Haacke's works allows us to see a period in which media technology unevenly expanded public discourse while also becoming an instrument of social control. In the United States, a growing military-industrial complex suffocated and syphoned off social service resources

21 Emerging in 2011, the term "#hashtag activism" refers to the coordinated efforts by historically disenfranchised populations to use Twitter to build a network of dissent. See Sarah Jackson/Moya Bailey/Brooke Foucault Welles, *#Hashtag Activism: Networks of Race and Gender Justice*, Cambridge, Massachusetts 2020. For an account of how @ChangetheMuseum forced SFMoMA to publicly address issues of diversity and inclusion within its staff see Carol Pogash, "Its Top Curator Gone, SFMoMA Reviews Its Record on Race," in: *The New York Times*.com, available at: <https://www.nytimes.com/2020/07/22/arts/design/sfmoma-gary-garrels-resignation.html>, 22.7.2020 (last accessed: 25.8.2020). Regarding Guggenheim's "expanded diversity effort" in response to the public online statement "A Better Guggenheim" signed by over a 100 current and former staff members detailing how the museum cultivated "a culture of institutional racism" see Zachary Small, "Guggenheim Approves Diversity Plan After Staff Complaints of Racism," in: *The New*

York Times.com, available at: <https://www.nytimes.com/2020/08/17/arts/design/guggenheim-diversity-plan-racism.html>, 17.8.2020 (last accessed: 25.8.2020).
22 Darby English, *How to See a Work of Art in Total Darkness*, Cambridge, Massachusetts 2008, p. 147.
23 James Meyer, *The Art of Return: The Sixties and Contemporary Culture*, Chicago 2019, p. 11.

in the immediate post-war period paving the way for the broad acceptance of a coercive management style associated with the rise of the digital computing economy that has become entrenched over the past fifty years. By the time of Haacke's retrospective in the fall of 2019, the Habermasian public sphere was no longer recognizable having long been reshaped by the habits of online commerce and social media where the civil disobedience and grassroots activism of the 1960s have been overtaken by the tech industry's rhetoric of 'disruption' and the cultivation of citizens not only as consumers but as 'active users.' Community within the neo-liberal context now refers to a customer base rather than a polis. During the 1960s, as communications scholar Fred Turner explains, "the same military industrial research world that brought forth nuclear weapons – and computers – also gave rise to a free-wheeling, interdisciplinary and highly entrepreneurial style of work."²⁴ In fact, the specific media technologies developed to assist with the management and maintenance of such monolithic systems of authority since the 1960s including video and the ensuing practice of recording and surveillance, audio and video playback as well as image storage abilities and most expansively, the onset of networked digital computing prompted artists to invent new critical models with which to structure and frame their practice. This type of systems thinking within visual art was marked by the signal 1968 exhibition *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts* curated by Jasia Reichardt at the Institute of Contemporary Arts, London followed by Kynaston McShine's *Information* exhibition at the Museum of Modern Art (MoMA) in 1970, the same year that Jack Burnham mounted the exhibition *Software* a few blocks north on Manhattan's Upper East Side at the Jewish Museum. As Haacke's own prolific body of work attests, starting in the late 1960s organizational functions and administrative terms such as data, information, statistics, documentation, and research – terms meant to quantify rather than qualify lived experience – comingled with art's essential vocabulary of form, color and representation.

From Air to Breath

And paradoxically, while the surge in technology-driven artworks and exhibitions between 1968 and 1970 may have portended our current

²⁴ Fred Turner, *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago 2006, p. 4.

technocratic digital present, curator Willoughby Sharp argued the turn toward media technology during this pivotal period also provoked a renewed interest in analogue elements – air, water, earth and fire. And importantly, the ability for these elements to activate sensorial perceptions including sound, touch and breath over purely visual ones. “[T]he most successful work of the near future will be kinetic in content, immaterial in nature, disposable in substance, uncommercial in attitude, and environmental in effect,” wrote Sharp in the introductory text to a less studied, but no less influential 1968 exhibition entitled *Air Art*.²⁵ Compared to the other more storied art and technology exhibitions mentioned earlier, *Air Art* traveled to student-focused, regional venues throughout the United States. Sharp’s curatorial premise was not simply anti-technology, or pro-environment. Instead it suggested a more interdependent relationship between the two as reflected in Sharp’s reference to Marshall McLuhan for the catalogue’s epigraph: “The new media are not bridges between man and nature; they are nature” drawing on ideas advanced in the Canadian media theorist’s influential 1964 volume *Understanding Media: The Extensions of Man*.²⁶ The exhibition and the term ‘Air Art’ became a way to link disparate artistic practices that coalesced around the novel use of air as both mechanically produced (pneumatic and compressed) as well as air processed through the body as breath (balloons and smoke). Drawing on the lineage of a Western European *Avant Garde* art history, Sharp’s curatorial statement cited Marcel Duchamp’s glass ampule, *50cc of Paris Air* (1919), black and white photographs showing László Moholy-Nagy elevating a metal chisel in midair using a compressed air hose (1940) and the quasi-conceptual provocations of Yves Klein who hurled his own body from buildings in an act of ‘Air Architecture’ (1960) as foundational touchstones for the kinetic experiments of Les Levine, the pneumatic balloons of Piero Manzoni, and the hand-painted fabric air pillows of Akira Kanayama as well as Andy Warhol’s silver helium balloons. Additionally, in Sharp’s estimation, as the next logical extension of kinetic art, *Air Art* shifted away from the mechanistic focus on gears, resistors, circuits, blowers and capacitors, and gave space to more diffuse esoteric ideas of human connectivity and social respon-

25 Willoughby Sharp, “Air Art”, in: *Air Art*, exh. cat., YM/YWHA Arts Council, Philadelphia, Pennsylvania, New York 1968, pp. 4–11, here: p. 11. In addition to Haacke, the exhibition featured works by Architectural Association Group, Akira Kanayama, Les Levine, Preston McClanahan, David Medalla, Robert Morris, Marcello Salvadori, Graham Stevens, John Van Saun, and Andy Warhol. The exhibition traveled to the YM/YMHA in Philadelphia in March 1968;

Cincinnati’s Contemporary Arts Center in April–May 1968; The Lakeview Center for the Arts and Sciences in Peoria, Illinois in June 1968 and moved to University of California Berkeley’s University Art Museum in January 1969 and its final venue was the Lamont Gallery at The Phillips Exeter Academy in March 1969.

26 *Ibid.*, p. 13.



Fig. 2: Hans Haacke, *Blue Sail*, 1964–65, chiffon, oscillating fan, fishing weights and thread, dimensions variable

siveness – what could be considered the politics of air and breath in visual art. Air – both vital and fleeting made generative allusions between machines functioning like bodies – and bodies operating as machines. Sharp stresses qualities of precarity and ephemerality undercutting art history’s dedication to acts of preservation and memorialization.

While Haacke’s *Skyline*, a fourteen-hundred-foot string of simple white helium balloons was pictured on the cover of *Air Art*’s catalogue, his kinetic sculpture *Narrow White Flow* (1967–1968) was installed inside the gallery space. Representative of the way Haacke used simple electric fans to generate volumetric forms, the artist anchored a rectangular swath of white silken fabric to the gallery’s corner and when the fan was switched on, forced air transformed the lifeless cloth into an animated current. Here, air becomes the breath of life. *Narrow White Flow* developed directly from a series of earlier works that foregrounded how breath is a measure of vitality which can be extinguished in an instant. *Sphere in Oblique Air Jet* (1964–67/2011) and *Flight* (version 1, 1965–66, and version 2, 1967/2011), for example, follow the fluid dynamics of Bernoulli’s principle, which describes the fluctuating relationship between the pressure of moving fluid (air and water) and its velocity or speed to explain how solids can take flight or the inverse, fall or fail to even leave the ground. Deploying a floor-mounted electrical fan to generate an upward stream of air, these works suspend a balloon or a silk parachute, respectively, in a precarious dance choreographed by the laws of physics. Offering a horizontal complement to these vertically oriented works, Haacke devised *Blue Sail* (1964–65), in which a square swath of blue chiffon is suspended from its four corners with nylon thread and fishing weights above an oscillating fan (Fig. 2). In Haacke’s description, the motor’s force “determines whether the fabric is given life and breathes.”²⁷ And we can assume its corollary – when switched off, air is denied, and the cloth falls flat. Importantly, these works have never hinged on technological novelty. As Sharp’s *Air Art* exhibition underscores, Haacke’s works may assume the scalar conditions of physics: amplitude, time, force, duration – but as living, breathing works, they also function as descriptors for corporeal experiences. Additionally, these works amplify the precarity of air as breath

²⁷ Hans Haacke’s description of *Blue Sail* is reproduced in exh. cat. New York 2019 (note 12), p. 287.

– an act elemental to life, yet thought of more when blocked, constricted or deprived.

Regardless of its source – human or machinic – it was the ability for air to create open space that was important to art historian Peter Selz, then the Director of University of California Berkeley Art Museum, who noted in the catalogue’s preface: “[A]s our atmosphere becomes the material of art, [...] our motion through it establishes the form of art.”²⁸ While Selz’s intention was undoubtedly less prescriptively aspirational, I do want to suggest that an exhibition dedicated to air emphasizes not only the very nature of the *way* that bodies move through space, but also the possibility that another type of ingression of public space can take shape. It might foster the acts of venting – literally airing out grievances, complaints, calling out transgressions while also creating space for others to do so as well without harboring a monolithic vision of a singular body that moves in unison, nor hews to the dictates of a standard presentational strategy.

314

Public Venting

The act of venting is precisely the critical nexus between Haacke and Jammie Holmes’ 2020 “Aerial Demonstrations”. Holmes printed George Floyd’s last words on airplane banners which were flown over Detroit, Miami, Los Angeles, and New York on May 30th 2020 – connecting the specificity of Floyd’s murder by the Minneapolis Police with other sites of violence against Black and Brown bodies across the United States (Fig. 3). Among these was a banner reading “Please I Can’t Breathe” from Floyd’s harrowing final moments on May 25th 2020 gasping for air as his life was slowly being extinguished by the police.²⁹ The murder was recorded on numerous sources (CCTV security cameras and body cameras worn by police and emergency medical technicians) and transmitted through both mass and social media. By taking to the sky, Holmes’ demonstration moved beyond geographic confines, suggesting that a seemingly isolated occurrence of police brutality, in fact, is an episode within a longer-term continual systemic crisis, laid out for all to witness. Holmes reclaimed a form of direct address typically used for

²⁸ Peter Selz, “Acknowledgements,” in: exh. cat. New York 1968 (note 25), p. 4.

²⁹ For an account of Jammie Holmes’s 2020 “Aerial Demonstrations” see Hilary Moss, “George Floyd’s Final Words, Written in the Sky,” available at: *The New York Times.com*, <https://www.nytimes.com/2020/06/01/t-magazine/george-floyd-jammie-holmes-artist.html>, 1.6.2020 (last accessed: 4.8.2020). Additionally, refer to the artist’s web platform for additional documentation and links to the artist’s efforts to support social justice advocacy work: <https://www.jammieholmes.com/theyre-going-to-kill-me> (last accessed: 14.8.2020).



Fig. 3: Jammie Holmes, *Please I Can't Breathe*, Detroit, 2020, Aerial Demonstration from the project *They're Going to Kill Me* (Detroit), 2020



Fig. 4: Lygia Clark, *Pedra e ar (Stone and Air)*, stone and plastic bag, 1966, variable dimensions

advertisements not to promote, but as the title proclaims – to demonstrate – to signal revolt because as Fanon notes, that is what happens when you can no longer breathe. For the viewers who encountered Holmes’s transcription of Floyd’s fleeting words staring up at the sky while on vacation at the beach or driving to work in their cars, the question is not only: Do black lives matter?, but: Does the act of bearing witness also make the viewer complicit with a system of oppression and disavowal?

Comparative Systems

The hindrance of breath within systems of oppression is not only a central theme in contemporary social justice art practices but also to Lygia Clark’s kinetic works from the period of Haacke’s early systems. They also have to be read in the context of a spectatorial shift in the contemporary art field more broadly – leading to a type of intersubjective exchange between forms, bodies, and other organisms. Based in Rio de Janeiro and Paris during the 1960s, Clark’s progressive assault on the bounded, autonomous art object moved from tracing what she called the “organic line.” Employing modulated, incised painted surfaces to generate geometric abstract paintings during the 1950s, Clark transitioned into applying organic materials (water, fluids, strings) directly to the body of the participant to create what she called *Arquiteturas biológicas* (Biological architectures) as well as *Objetos relacionais* (Relational objects) during the 1960s.³⁰ Foundational to international modernism, the 2014 MoMA exhibition was the first comprehensive North American presentation introducing the expansiveness of Clark’s critical thinking and her singular advancement of engaging viewers as participatory collaborators.

Having emerged during the 1950s in association with Grupo Frente (alongside artists Hélio Oiticica, Lygia Pape and others) which advanced Neo-Concretism, Clark began to explore the political ramifications of animating inanimate materials around 1959, when she began producing metal tabletop sculptures that she referred to as *Bichos* (creatures, small beasts). These maquettes which first assumed the scale of the hand, then of the body, remained malleable, their hinged plates could be folded and unfolded by the spectator in a variety of multiplicities. “Instead of

³⁰ For a detailed reading of how Clark’s activation of the “organic line” shifts from a graphic tool which enfolded European Modernism’s utopian aims with a distinctly Brazilian Avant Garde strategy, see Irene V. Small, *Hélio Oiticica: Folding the Frame*, Chicago 2016, pp. 33f.

the form emerging from the inside outward, as the artistic imaginary had so often told the story of sculpture's origins," art historian Briony Fer characterized the way that Clark's works broke down entrenched distinctions between inside and outside as a "response to the actions of the body making it, and by extension those of the body that would end up handling it."³¹ Like Haacke's use of air, Clark's malleable structures were always on the verge of collapse offering a complex and poetic definition of agency and interchange which emphatically critiqued art's mandate to adhere to fixed forms. Moreover, Clark's Sensorial Objects of the 1960s incorporated everyday found materials including shells, wire, string, rubber tubing, plastic bags, stones to enact precarious exchanges between inanimate forms and breathing bodies.³² And importantly, for both artists – these gestures were only activated through an intimate encounter with the public.

Clark's 1966 proposition *Respire comigo (Breathe with Me)*, for example, asks the user to place one end of a pliable rubber tube, like that of a snorkel which curves to fit one's mouth and breathe underwater – into itself so that the hose forms a closed loop. Tugging and stretching the length of plastic conduit forces air to move through the passage-way in a belabored manner that generates the sound of lungs working through respiratory distress. Likewise, in *Pedra e ar (Stone and Air, 1973)*, Clark asked participants to blow into small translucent plastic bags sealing their own breath inside with rubber bands and balancing stones on the rounded corners (Fig 4). Held between the hands, the pressure applied on the volumetric form seemingly created a pattern of rhythmic inhalations and exhalations that shifted the position of the stone with each breath. The force of the air changed the shape and thus the role of the bag – shifting from buffering and protecting the stone (itself a metonym for the body) like a fragile egg in a nest or launching it like a projectile. With their direct connections to apparatuses of breathing, Clark's Sensorial Objects become poignant metaphors for the duality of breath in the body as both a source of animation as well as its vulnerability to control, constriction and suffocation. However, it was the revolutionary potential of activating individual sensual perception in the face of Brazil's repressive military dictatorship that politically

31 Briony Fer, "Lygia Clark and the Problem of Art," in: Cornelia Butler/Luis Pérez-Oramas (eds.), *Lygia Clark: The Abandonment of Art*, New York 2014, pp. 222–231, here: p. 225.

32 For a nuanced reading of Clark's use of everyday objects and quotidian gestures in relation to concepts of embodiment and viewer participation, see Susan Best, *Visualizing Feeling: Affect and the Feminine Avant-Garde*, London 2011, pp. 47–66. See also Linn Burchert, "Inspiration und Expiration. Atemsteuerung in künstlerischen Praktiken seit 1900," *Ästhetische Fremdbestimmung (=Kritische Berichte 3, 2019)*, eds. Katja Müller-Helle/Julian Blunk, pp. 44–55.

charged Clark's work. As performance scholar André Lepecki suggests, "for Clark, intersubjective exchange creates above all not communication but a processual, immanent, and unfolding geometry within which the collective and anonymous production of 'circuit-breakers' against micro-fascist control (including micro-fascist self-control) can take place."³³ Between 1968 and 1976, Clark fled the state-sponsored terrorism of her native country Brazil and returned to Paris where she taught a course on gestural communication at the Sorbonne, which precipitated a shift from her individual efforts towards group activities including conducting workshops – a pathway that according to curator Cornelia Butler, would lead Clark to "abandon conventional art making" and shift "into a transdisciplinarity that we might today think of as social practice."³⁴ Ultimately, Clark's "abandonment of art" was a manifestation of her critical purview of the institutions that stored, defined and validated certain practices, while leaving others – such as her own – subject to failure.

System Failure

Haacke, too, developed an equivocal approach to 'systems aesthetics,' deeming it too complicit with the political systems that proliferated the Vietnam War, gender discrimination and racial violence in the United States. System theory with its claims of universality and expansiveness became a constrictive instrument of the patriarchy, government bureaucracy, and the military-industrial complex (collectively referred to as 'the system').³⁵ In fact, the assassination of Dr. Martin Luther King Jr. on April 4th 1968, one week prior to Haacke's lecture at the 1968 Color Council conference, compelled the artist to somberly state, "[l]ast week, Western society, which likes to consider itself civilized, committed another shameful act, providing hideous proof of how great the gap is between this society's cherished self-esteem and reality."³⁶ Haacke's assessment that "[t]his follows a well-established course. The atrocities committed and condoned in Vietnam and rampant racism at home are only the latest despicable examples of a long tradition. Hardly any Western nation can claim to have had no part in this," continues to bear itself out in 2020. In 1968 in front of a professional

33 André Lepecki, "Geometry, Immanent Acts: Lygia Clark and Performance," in: Cornelia Butler/Luis Pérez-Oramas (eds.), *Lygia Clark: The Abandonment of Art*, New York 2014, pp. 278–293, here: p. 282.

34 Cornelia Butler, "Lygia Clark: A Space to Open Time," in: *ibid.*, pp. 12–29, here: p. 25.

35 For a nuanced reading of how Cybernetics intersected with the U.S. military industrial complex and its subsequent influence on post-WWII visual art practice, see Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, Massachusetts, 2004, pp. 62f.

36 Hans Haacke quoted in: Alberro 2016 (note 10), p. 14.

body dedicated to advancing new thinking about the impact of color on art and industry, Haacke raised the specter of what English calls the “‘cultural logic’ of color” reminding us that “the most sophisticated modern theories of color never faced facts about color’s most consequential worldly impact, namely the spheres of race and racialized (and putatively nonracialized) existences.”³⁷ A few days after his 1968 talk at the Intersocietal Color Council, Haacke decried the inefficacy of art as an instrument of social change writing in a letter to Burnham: “Art is utterly unsuited as a political tool. No cop will be kept from shooting a black [sic] by all the light-environments in the world.”³⁸

Thus by 1968, Haacke aired his discontent with art’s mere potential ‘to witness’ – understanding that art is complicit with systemic injustice that makes certain people live in constant risk of suffocation, if not worse. The fact that Haacke’s artworks remain a futile instrument to halt the way that historical hate schemes are continuously drawn upon, updated and expanded by those in power does not evacuate art’s political potential. As ephemeral works that have to be remade each time they are exhibited, both Haacke and Clark’s artworks remain iterative and constantly at work avoiding “a retrospective imagination” or a type of “nostalgia that induces a longing to have been present at an event that we have missed.”³⁹ Rather than a ‘witness’ to a closed system as Haacke initially claimed in the 1960s, his kinetic works as well as those of Clark’s are always reanimated in the present offering a means to rethink how breathing bodies move through air and space becoming untethered from a monolithic past to act on our complex present.

37 English 2008 (see note 22), p. 81. Specifically, English is referring to Ludwig Wittgenstein’s *Remarks on Colour* (1951) as foundational text on color theory that has been a source in art and design education.

38 Haacke quoted from a letter written to Jack Burnham dated April 28, 1968 published in: Jack Burnham, “Steps in the Formulation of Real-Time Political Art,” in: Kaspar Koenig (ed.), *Hans Haacke: Framing and Being Framed: 7 Works 1970–75*, New York 1975, pp. 127–143, here: p. 130.

39 Meyer 2019 (see note 23), p. 259.

Räume und Ökologien des Atems Spaces and Ecologies of Breath

Die Ausstellung als Atemraum. Ökologische Konzepte des Kuratierens bei Harald Szeemann

Anlässlich der Biennale „Plateau der Menschheit“ in Venedig 2001 erläuterte Harald Szeemann (1933–2005) in einem ausführlichen Interview mit Heinz-Norbert Jocks in *Kunstforum* seine kuratorischen Verfahren: „Es sind auch dramaturgische Einfälle, mit denen ich der Ausstellung einen anderen Atem gebe.“¹ Den Atem-Begriff hatte er schon einmal im selben Jahr in einem Interview mit der Kuratorin Christiane Rekade zur Position von Kurator*innen im zeitgenössischen Ausstellungsbetrieb verwendet:

„[D]ie geistige Ansiedlung [der Kurator*innen, *e.w.*] dagegen liegt zwischen Künstler und Institution, also ein Freiheitsraum, den der freischaffende Kurator nutzt, um ganz auf das Werk einzugehen, ihm temporär den Atemraum zu sichern, den weder die Galerie noch das Museum ihm geben können. Dienst am Werk bevor es Besitz mit dessen eigenen Regeln wird. Der freischaffende Kurator ist also Ermöglicher in den verschiedensten Situationen, die sich – siehe die Explosion des Biennalemodells – radikal vermehrt haben.“²

Einmal bekommt die Ausstellung durch Szeemanns kuratorische Gestaltung einen „anderen Atem“, dann wird den Werken durch das Agieren eines Kurators der „Atemraum“ gesichert. Szeemann zufolge verfügt nur der ‚freischaffende‘, institutionsunabhängige Kurator über das spezifische Potential, Atemraum zu geben und verweist damit nicht zufällig auf seinen eigenen Erfahrungshintergrund. Nach der erfolgreichen, wenn auch umstrittenen Ausstellung *Live in Your Head: When Attitudes*

1 Für zahlreiche Anregungen danke ich Linn Burchert und den Teilnehmer*innen der von ihr, Rebecca Schönsee und Claudia Blümle organisierten Tagung *Atem. Gestalterische, ökologische und soziopolitische Dimensionen 1900–Gegenwart*, HU Berlin, 11.–13.9.2019. Heinz-Norbert Jocks, „Alles, was zum Menschsein gehört“. Gespräche mit Harald Szeemann“, in: *Kunstforum* 156, 2001, S. 46–73, hier: S. 61.

2 Christiane Rekade, „Plateau der Menschheit“ ist Dimension und nicht ein Thema. Ein Faxinterview mit Harald Szeemann“ (2001), in: *Kunstabulletin* 4, 2005, verfügbar unter: <https://www.artlog.net/de/kunstabulletin-4-2005/plateau-der-menschheit-ist-dimension-und-nicht-ein-thema> (letzter Zugriff: 28.8.2020).

become Form im Kunsthaus Bern 1969 hatte er seine Direktorenposition dort aufgegeben und war seitdem als freier Kurator tätig.³ Die Lösung aus der institutionellen Bindung an ein Museum, an Sammlungsbestände mit den entsprechenden Werteordnungen und Kanonbildungen war für ihn die notwendige Voraussetzung, um die temporäre Ausstellung zu einem eigenständigen Format zu entwickeln und den ‚freien Kurator‘ als eine neue Instanz im Kulturbetrieb zu etablieren.⁴ Dieser Figur des freischaffenden Kurators, der von der zunehmenden Zahl von Kunst-Biennalen und deren Ausstellungsmöglichkeiten profitierte, weist Szeemann die zentrale Rolle bei der Erzeugung und Sicherstellung von *Atem* in Ausstellungen zu.

Auch in anderen Texten, von ihm selbst verfasst oder in unmittelbarem Zusammenhang mit seinen Ausstellungen entstanden, findet sich seit den 1980er Jahren die physiologische Kategorie des Atems, die offensichtlich eine wichtige Rolle in seinem kuratorischen Denken und Handeln spielte, ohne dass er sie jedoch selbst ausführlicher erläuterte oder begründete. Im Folgenden sollen erstmals – mit einem methodischen Zugriff, der Begriffsgeschichte, individuellen Sprachgebrauch und kuratorische Praxis verbindet⁵ – der Atem-Begriff bei Szeemann eingehender beleuchtet, die spezifischen Verwendungskontexte analysiert und der Frage nachgegangen werden, welche Bedeutung diese ökologische Kategorie für sein Selbstverständnis als Kurator und für seine Vorstellung von Ausstellungen als Dispositiv hatte. Im Fokus stehen die Jahre 1983–1985 als frühe Phase der Konzeptualisierung der Ausstellung als Atemraum. Zu fragen ist dabei, inwieweit es sich bei Szeemanns Verwendungen atembbezogener Terminologien um fundierte Metaphern oder eher beliebig verwendete, sprachlich assoziative Bezüge handelt.

Sprache war für den Ausstellungsmacher Szeemann, der seine Ausstellungen als „poems in space/Poeme im Raum“ und die intensive Formulierungsarbeit an seinen literarischen Ausstellungstiteln als „Verbalisierungsdilemma nicht verbalisierbarer sinnlicher Eindrücke“ bezeich-

3 Vgl. zuletzt *Harald Szeemann. Museum der Obsessionen*, Ausst.-Kat. Los Angeles u.a. 2018.; ab den 1990er Jahren war er einer eigenen Formulierung zufolge „permanent freier Mitarbeiter“ des Kunsthauses Zürich, hatte dort also wieder eine zumindest lockere institutionelle Anbindung, vgl. „Glenn Philips Interview mit Tobia Bezzola“, in: Ausst.-Kat. Los Angeles u.a. 2018 (wie Anm. 3), S. 19–26, hier: S. 20.

4 Vgl. Beatrice von Bismarck, „Curating Curators“, in: *Texte zur Kunst* 86 (22), 2012, S. 42–61; dies., „When Attitudes Become a Profession. Harald Szeemanns selbstreferenzielle Praxis und die Ausstellung als Kunst“, in: Ausst.-Kat. Los Angeles u.a. 2018 (wie Anm. 3), S. 249–264; Roman Kurzmeyer, *Zeit des Zeigens*, Basel/Zürich 2019, S. 14–26.

5 Der methodische Ansatz der Begriffsgeschichte schließt durchaus an Reinhart Kosellecks historisch-semantische Begriffsgeschichte an, auch wenn hier zunächst nur in verkürzter Form für das 20. Jahrhundert, mit stark selektiver Fokussierung auf die frühe Moderne und Szeemanns eigenen Begriffsgebrauch, gearbeitet wird; eine eingehendere Untersuchung zu Szeemanns Sprachgebrauch und Begriffsbildungen scheint hingegen lohnend, vgl. auch Elke Anna Werner, „Evidenzen des Expositorischen. Zur Einführung“, in: Klaus Krüger/dies./Andreas Schalhorn (Hg.), *Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird*, Bielefeld 2019, S. 9–42.

nete,⁶ von ebenso großer Bedeutung wie das Auswählen und Präsentieren von Objekten im Raum. „Einerseits sind da die Plastiken, die Objekte im Raum – andererseits gibt es die Poetik seiner Ideen, seines literarischen Verstandes“, beschreibt Tobia Bezzola, der lange Zeit mit Szeemann zusammenarbeitete, dessen Verhältnis zu den Medien Ausstellung und Sprache.⁷ Er habe „gerne blumig, rätselhaft und poetisch“ gesprochen und manchmal bewusst die Alltagssprache vermieden.⁸

Literarische Ausdrucksformen, die nicht nur in seinen theoretischen und poetischen Schriften, sondern auch in spezifischen Begriffsverwendungen bis hin zu individuellen Begriffsbildungen hervortraten, waren mithin ein wesentlicher Bestandteil seiner kuratorischen Arbeit. So gründete Szeemann, als er nach der Ausstellung *When Attitudes become Form* die Kunsthalle Bern 1969 verließ, die „Agentur für geistige Gastarbeit“, für die er fortan als freier Kurator tätig war.⁹ Im Zentrum seiner Tätigkeiten stand das „Museum der Obsessionen“, das keine reale Institution bezeichnete, sondern als Lebensaufgabe und imaginäres Konzept die Vorstellungswelt von Szeemann bestimmte und für konkrete Ausstellungsvorhaben aktiviert wurde, wie er erläuterte:

„Physisch ist das Museum für mich nicht mehr der zweideutige Ort der späten sechziger Jahre, sondern der Ort, wo Fragiles aufbewahrt und neue Zusammenhänge ausprobiert werden, im Kopf ist es der Ort, wo eine nie statische Summe von aus diversen Quellen genährten Spekulationen nach einer Visualisierung ringen.“¹⁰

In diesem intellektuellen Kontext, der von einer unmittelbaren semantischen Verwobenheit der kuratorischen Arbeit mit einem poetischen Sprachgebrauch bestimmt ist, soll im Folgenden den Begriffen Atem bzw. Atemraum nachgegangen werden.

Lebens- und Kunstutopien: *Monte Verità* (1978)

Erstmals scheint Szeemann den Begriff des Atems im Zusammenhang mit seiner großen Themenschau *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800* (Zürich 1983) verwendet zu haben, mit der er eine Ausstellungstrilogie abschloss, die mit der *Junggesellenmaschine* (1975) und *Monte Verità* (1978) begonnen hatte. Alle drei

6 Harald Szeemann, „Spuren, Skulpturen und Monumente ihrer präzisen Reise“ (1985), in: ders. (Hg.), *Zeitlos auf Zeit. Museum der Obsessionen*, Regensburg 1994, S. 39–43, hier: S. 40; vgl. auch Philipp Kaiser, „Eine andere Avantgarde der Stille. Harald Szeemanns Skulpturenausstellungen der 1980er Jahre“, in: *Ausst.-Kat. Los Angeles u.a. 2018* (wie Anm. 3), S. 265–282, hier: S. 266.

7 „Glenn Philips Interview mit Tobia Bezzola“ (wie Anm. 3), S. 22.

8 Ebd.

9 Vgl. Doris Chon, „Harald Szeemanns Museum der Obsessionen. Zwischen Parodie und Konsekraton“, in: ebd., S. 89–110.

10 Ebd.; Zitat siehe Harald Szeemann, „Museum der Obsessionen“ (1975), in: ders. (Hg.), *Museum der Obsessionen von/über/mit Harald Szeemann*, Berlin 1981, S. 125.

Ausstellungen waren einer Revision der Moderne im Hinblick auf die Bedeutung alternativer politischer und künstlerischer Bewegungen, utopischer Ideen und einem gewandelten Verhältnis zwischen Kunst und Leben gewidmet, die als kunst- und kulturhistorische Themenausstellungen mit poetisch-dramaturgischen Inszenierungen von Dokumenten, Artefakten und Kunstwerken gezeigt wurden.¹¹

So hatte die Ausstellung *Monte Verità* das gleichnamige lebensreformerische Projekt auf einem Hügel nahe Ascona zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Gegenstand. Szeemann, der nach der documenta 5 in die Nähe dieses Ortes gezogen war, beschäftigte sich eingehend mit der Ideenwelt der Naturheilanstalt und ihren Akteur*innen, den Anarchisten, Theosoph*innen, Anthroposophen und Künstlern, die dort zeitweilig lebten, darunter auch Paul Klee um 1920 sowie László Moholy-Nagy und Wassily Kandinsky im Jahr 1927.¹² Wie auch in den anderen lebensreformerischen Refugien der Zeit wurden am Monte Verità der Verlust des Einklangs mit der Natur durch die Industrialisierung und andere Erscheinungsformen des modernen Lebens beklagt und nach Ursprünglichkeit sowie einem neuen Aufgehen im Ganzen der Natur gesucht. Der Atem ist für die von Szeemann erforschten und in der Ausstellung gezeigten Körperkonzeptionen vom Monte Verità von zentraler Bedeutung, war es hier doch der nackte oder in weite Reformkleidung gehüllte, rhythmische und frei atmende Mensch, der sich von der krankmachenden Großstadt lossagt und aufs Land zieht. Dass Körper und Raum, Atem- und Bewegungsfreiheit für Szeemanns Ausstellungskonzeptionen zentral werden, lässt sich so in Verbindung mit seinen inhaltlichen und ästhetischen Interessen sehen, und zugleich mit den seit den 1960er Jahren zunehmenden ökologischen Diskursen und Bewegungen, für welche das frühe 20. Jahrhundert als wesentliche Vorbereitungsperiode angesehen werden muss.

Einen Bezugspunkt stellt darüber hinaus das einflussreiche Konzept einer ökologischen Wirkung von Kunst dar, das Linn Burchert

11 Vgl. Pietro Rigolo, „Wiederhole das Einzigartige: die Liebe, das Kunstwerk, das Leben“, in: Ausst.-Kat. Los Angeles 2018 (wie Anm. 3), S. 129–147; Tobia Bezzola, „Natürliches Pathos. Harald Szeemann (1933–2005)“, in: *Parkett* 73, 2005, S. 173–175; vgl. auch Megan Luke, „Eine Kunstgeschichte intensiver Intentionen“, in: Ausst.-Kat. Los Angeles 2018 (wie Anm. 3), S. 183–199.

12 Der vollständige Titel lautet *Monte Verità / Berg der Wahrheit: Le mammelle della verità / Die Brüste der Wahrheit*, Kunsthau Zürich, 17.11.1978–28.01.1979; der zugehörige Ausstellungskatalog ist: Harald Szeemann (Hg.), *Monte Verità: Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*, Mailand 1978; zu Szeemanns Ausstellung zuletzt Rigolo 2018 (wie Anm. 11), S. 136–146; zum Lebensreformprojekt *Monte Verità* Harald Szeemann, „Berg der Wahrheit“, in: Harald Szeemann, *Zeitlos auf Zeit. Das Museum der Obsessionen*, Regensburg 1994, S. 164–173; vgl. auch Linn Burchert, *Das Bild als Lebensraum. Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst, 1910–1960*, Bielefeld 2019, S. 60.

für die Avantgarde vom Beginn des 20. Jahrhunderts, etwa bei Künstlern wie Kandinsky, Klee oder Otto Nebel, bis in die 1960er Jahre anhand eines breiten Spektrums unterschiedlicher Facetten untersucht hat.¹³ Dabei spielte die Vorstellung des Bildes als atembare Luft- raum durch die Verwendung bestimmter Farben oder anderer künstlerischer Ausdrucksformen eine wichtige Rolle. Ziel war es, den Bild- raum als eine energetische Kraft, als ein Medium zu gestalten, das in die Rezipierenden eindringen und seine ökologische Wirkung auch in Form einer körperlichen und geistigen Heilung entfalten sollte. Diese Idee von einem Luftraum der Bilder als einer unsichtbaren, mit Stoffen und Energien gefüllten Atmosphäre wurde in der Nachkriegs- zeit von Künstlern wie Yves Klein oder Otto Piene fortgeführt und auch buchstäblich in den Raum übertragen.¹⁴ So konzipierte Klein 1958 in der Galerie Iris Clert in Paris eine Ausstellung mit dem Titel *Le Vide*, für die er den Ausstellungsraum leer räumte, weiß anstrich und eine leere Vitrine hineinstellte.¹⁵ Die Besucher*innen betraten einen reinen Luftraum und konnten diesen sowohl körperlich erfahren als auch vor der leeren Vitrine, die als traditionelles Ausstellungsmobi- lar quasi einen Luftraum ausstellte, reflektierend betrachten. In der Folge entstanden weitere Arbeiten, die sich mit dem Ausstellungsraum als Luftraum beschäftigten, etwa Armans *Le Plein* 1960 ebenfalls in der Galerie Iris Clert oder Andy Warhols *Silver Clouds* (1966), silberne Luftballons in Kissenform, die sanft durch die Räume der Castelli- Galerie in New York schwebten.¹⁶ Diese künstlerischen Auseinandersetzungen der 1950er und 60er Jahre mit dem Phänomen des Luftraums im Ausstellungskontext waren Szeemann, der mit allen genannten Künst- lern auch zusammenarbeitete, gewiss bekannt.

Der Hang zum Gesamtkunstwerk (1983) und der Atemraum der Exponate

Mit *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (Zürich 1983) schloss Szeemann unmittelbar an die Vorgängerschau *Monte Verità* sowie die skizzier- ten Erweiterungen lufträumlicher Werkverständnisse an. Von der Beschäftigung mit den „Körper- und Atemgymnastikern“ vom Beginn des 20. Jahrhunderts und Künstlern, die nicht mehr zwischen Kunst und Lebensraum trennten, war die Hinwendung zum Gesamtkunstwerk in

13 Vgl. Burchert 2019 (wie Anm. 12), bes. Kap. V; zum Kon- zept des Atems als Medium vgl. auch Eva Horn, „Air as Medium“, in: *Grey Room* 73, 2018, S. 6–25.

14 Burchert 2019 (wie Anm. 12), S. 222–224; Brian O'Doherty, *Inside the White Cube – In der weißen Zelle* (1981), hrsg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1994, S. 101–103.

15 Vgl. Fosco Lucarelli, „Two Exhibitions at Iris Clert: Yves Klein's *Le Vide* (The Void, 1958) and Arman's *Le Plein* (The Full-Up, 1960)“, in: SOCKS, verfügbar unter: <http://socks-studio.com/2019/11/23/iris-clert-yves-klein-the-void-arman-the-full-up>, 23.11.2019 (letzter Zugriff: 27.8.2020).

16 O'Doherty 1994 (wie Anm. 14), S. 105–108.

einer weiter ausgreifenden historischen Perspektive nur konsequent. Die Ausstellung zeigte mit etwa 300 Objekten in einem historischen Überblick von der Romantik über Richard Wagners Bayreuth und das Bauhaus bis zur zeitgenössischen Kunst die je epochenspezifischen Ideen und Umsetzungen der Utopie vom Gesamtkunstwerk als eine Synthese aller Kunstformen mit dem Leben – mit originalen Kunstwerken, aber auch anhand von Rekonstruktionen und maßstabsverkleinerten Modellen zerstörter oder nicht transportabler Objekte.¹⁷ In der Katalogeinführung erläutert Szeemann sein kuratorisches Konzept:

„Den historischen Beispielen stehen relativ wenige Werke von Zeitgenossen gegenüber, obwohl gerade einige unter ihnen (Beuys, Thek, Merz, Kounellis, Wilson) die Spekulation über den Anspruchsgeneralbaß ‚Gesamtkunstwerk‘ ausgelöst haben. Es gibt dafür nur einen Grund: die Scheu, nach der pompösen Auffahrt der historischen Beispiele wegen Platzmangel gewissermaßen diese Künstler von heute nur als Zitate zu bringen und ihren Werken den notwendigen Atemraum zu versagen.“¹⁸

Der Platzmangel als Argument dafür, nicht noch mehr zeitgenössische Arbeiten in die kulturhistorische Ausstellung integriert zu haben, obwohl doch gerade sie den Blick des Kurators auf das historische Thema maßgeblich bestimmt hatten, wird von Szeemann mit dem zusätzlichen Verweis auf die Notwendigkeit von Atemraum begründet, ohne jedoch zu erläutern, inwiefern die zeitgenössische Kunst Atemraum benötige. Fraglich bleibt, *wer* atmet und welcher Raum dafür erforderlich ist. Sind es die Werke oder die Betrachter*innen, die dieses Luftraums bedürfen, oder adressiert Szeemann damit die räumliche und ästhetische Interaktion zwischen beiden, so dass der Atemraum als Medium, als Ort der sinnlichen Begegnung und des Austauschs zwischen Kunst und Besucher*innen zu begreifen wäre?

Es drängt sich zunächst die naheliegende Vermutung auf, dass Szeemann den Begriff des Atems bzw. Atemraums nach seiner intensiven Beschäftigung mit den Lebensreformbewegungen vom Beginn des 20. Jahrhunderts in sein kuratorisches Sprechen und Denken aufnahm und bei der *Gesamtkunstwerk*-Ausstellung, die in vielerlei Hinsicht das *Monte Verità*-Projekt fortsetzte, erstmals einsetzte. Für sein Selbstverständnis

17 Vgl. Harald Szeemann (Hg.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Ausst.-Kat. Kunsthau Zürich, Zürich/Städt. Kunsthalle, Düsseldorf/Museum moderner Kunst, Wien, Aarau 1983; siehe auch Harald Szeemann, „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“ (1980), in: ders. 1981 (wie Anm. 10), S. 193–201.

18 Harald Szeemann, „Vorbereitungen“, in: ebd., S. 16–20, hier: S. 18.

als Kurator würde das bedeuten, dass er im historisierenden Rückgriff ökologische künstlerische Konzepte aus der Zeit um 1900 adaptierte.

Wie auch in den Eingangszitaten von 2001, tritt bereits 1983 im Zusammenhang der *Gesamtkunstwerk*-Ausstellung sein Anspruch hervor, dass das Sichern von Atemraum zu den zentralen Aufgaben des Kurators gehöre. Für die ausgestellten Werke evoziert Szeemann eine Analogie zu atmenden Lebewesen, die existentiell auf Luft und den entsprechenden Raum, den die Luft als immaterielles Material füllt, angewiesen sind. So überträgt er die dem historischen Konzept des Gesamtkunstwerks zugrundeliegenden Grenzüberschreitungen von Kunst und Leben auf die zeitgenössische Avantgardekunst.

Ein entsprechendes Kunstverständnis zeigt sich in seinen Ausstellungsplanungen, die er über einen längeren Zeitraum zwischen April 1979 und November 1980 in seinem Schweizer Wohnsitz in Tegna und in Paris entwickelte:

„Der Betrachter heutiger Kunst kann bei einigen ihrer besten und beunruhigendsten Vertreter unschwer ein ‚Kunstwollen‘ feststellen, das man am besten als Hang zum Gesamtkunstwerk bezeichnen kann. Joseph Beuys’ *Honigpumpe* als Kraftspender einer freien Universität, sowie sein Bemühen um die *Soziale Plastik* (Ausdehnung des Begriffs der Kreativität auf das soziale, politische und wirtschaftliche Leben des Menschen, gründend auf Rudolf Steiners Dreigliederung des sozialen Organismus), Marcel Broodthaers’ *Muséologie*, Paul Theks’ Läuterungswege (*Ark Pyramid*) [...]. Nicht berücksichtigt werden Materialfetischismen, die lediglich den großen Atem vorgaukeln.“¹⁹

Anhand der hier aufgezählten Künstler, Beuys’ Konzept der „Sozialen Plastik“, Broodthaers’ Künstlermuseen als Form der Institutionskritik sowie Theks’ mystischen Objekten und Installationen, wird der Atem-Begriff nun konkreter mit der Konzept- und Installationskunst der 1960er Jahre verknüpft, die auf sozial oder gesellschaftlich wirksame Interaktionen mit den Betrachter*innen zielten, um mit den Mitteln der Kunst reale Veränderungsprozesse anzustoßen. Nur solche Kunstformen, die eine unmittelbare Wirkung auf das Lebensumfeld der Rezipient*innen ausüben, sind im Sinne Szeemanns als Gesamtkunstwerke zu verstehen, während andere „lediglich den großen Atem vorgaukeln“,

19 Szeemann 1981 (wie Anm. 10), S. 194f.

also das Thema Gesamtkunstwerk zwar als materiale Objekte repräsentieren, aber den Übergang von der Kunst zum Leben selbst nicht erwirken können.

Welche Konsequenzen sich aus diesem Kunstverständnis für seine Tätigkeit als Kurator ergeben, führt Szeemann in einem grundlegenden Text über sein Selbstverständnis als Ausstellungsmacher aus, den er unter dem Titel „Inszenieren ist Lieben“ (1991) veröffentlichte:

330

„Nun, ich bin natürlich Anhänger und Befürworter der Inszenierung als nichtverbales Zeugnis der kuratorischen Einfühlung in ein Kunstwerk, in ein Œuvre, in eine Überblicksvision, in ein selbstgewähltes Thema, die [sic] sich in inszenierter Ausstellungsform in Ereignisse verwandeln mittels einer festen, neu interpretierten oder temporären Architektur, werkbezogener Atemraumbestimmungen, geballter und auseinandergezogener Abfolgen der Präsentation oder der Feierlichmachung durch Isolierung, der Festlegung von Augenhöhen und Sockelmaßen, Raumfarben und Bodenneutralisierungen, der Lichtführung. [...] Die Inszenierung, wenn gelungen, ist Dienst am Kunstwerk und hat seiner Autonomie noch nie geschadet.“²⁰

„Kuratorische Einfühlung“ dient ihm hier als Leitkategorie für seinen intuitiven Umgang mit den Exponaten (oder Themen etc.), die für die Ausstellungspräsentation einer „werkbezogenen Atemraumbestimmung“ unterzogen werden. Was damit gemeint sein könnte, wird deutlicher, wenn Szeemann in Bezug auf die Einfügung der Objekte in die Ausstellungsinszenierung, d. h. in eine spezifische Relation zur Ausstellungsarchitektur, zur Gestaltung des Raumes und zu den anderen Exponaten im Raum, eine zweite, für ihn wichtige Kategorie einführt: das Ereignis. Szeemanns Formulierung zu den Kunstwerken, die sich in der Ausstellungsinszenierung „in Ereignisse verwandeln“, kann man mit Erika Fischer-Lichte analog zur Ereignishaftigkeit von theatralen Aufführungen als eine Interaktion zwischen Akteur*innen und Betrachtern verstehen, die in einem autopoietischen Prozess die Ausstellung als Ereignis erst hervorbringt.²¹

Demnach wäre die Ausstellung nicht die inszenierte Präsentation von Artefakten und Objekten, sondern das Ereignis ihrer Wahrnehmung im performativen Akt, der maßgeblich bestimmt wird durch

20 Harald Szeemann, „Inszenieren ist Lieben“ (1991), in: Szeemann 1994 (wie Anm. 12), S. 37.

21 Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft*, Tübingen 2010, S. 59–61.

die „Wahrnehmungsordnung der Präsenz“, also durch die Erfahrung der leiblichen Ko-Präsenz der Rezipient*innen mit den Kunstwerken im Raum.²² Wesentlichen Anteil an einem gelingenden Vollzug dieses Ereignisses kommt für Szeemann dem „Atemraum“ der Kunst zu, den es gilt werkspezifisch einfühlsam zu bestimmen, damit Interaktionen zwischen Werk und Betrachter*in möglich werden. Hier verknüpft Szeemann ökologische Vorstellungen von der Atemhaltigkeit der Kunst mit einem Ausstellungsverständnis, das auf Kategorien der performativen Kunst seit den 1960er Jahren rekurriert. Interessant ist, dass er zwar sein Ausstellungsverständnis an der zeitgenössischen Installations- und Environment-Kunst ausrichtet, jedoch mit seinem Bekenntnis zum Werk an einem traditionellen Werkbegriff festhält, indem er Ausstellen als „Dienst am Kunstwerk“ versteht, dessen Autonomie in einer Inszenierung nicht beeinträchtigt werden dürfe. In Bezug auf ein solches Werk- und Ausstellungsverständnis hat Roman Kurzmeyer Szeemann und andere Kuratoren seiner Generation, die sich selbst als ‚Ausstellungsmacher‘ bezeichneten, unterschieden von jüngeren Kurator*innen und der Theoriebildung in den *Curatorial Studies*, deren Interesse maßgeblich auf Diskurse gerichtet ist und die Ausstellungen vielmehr als ein Medium der Positionierung und Vermittlung innerhalb dieser Diskurse verstehen.²³

Auch wenn Szeemann in „Inszenieren ist Lieben“ (1991) nur indirekt vom „Hang zum Gesamtkunstwerk“ spricht, so lassen sich doch zahlreiche Bezüge zwischen seinen grundlegenden Ausführungen zu seinem kuratorischen Selbstverständnis und seiner konkreten Ausstellungsarbeit für die Züricher *Gesamtkunstwerk*-Ausstellung (1983) ausmachen. In der Vorbereitungsphase hatte er seine Objektlisten zunächst getrennt nach historischen Exponaten und zeitgenössischen Kunstwerken geführt.²⁴ In der Ausstellung selbst wurden dann beide Kategorien miteinander verschränkt, wodurch sich vielfältige Möglichkeiten für eine synchrone Zusammenschau und ästhetische Interaktionen zwischen diesen beiden Werkengruppen eröffneten. Die Präsentation stützte sich im Wesentlichen auf Knotenpunkte, die von historischen Gesamtkunstwerken gebildet und denen zeitgenössische Werke zugeordnet wurden.²⁵ Während etwa Modelle und Rekonstruktionen im großen Bühle-Saal des Kunsthauses Zürich gleichsam das Rückgrat

22 Ebd., S. 56–59.

23 Kurzmeyer 2019 (wie Anm. 4), S. 12f.

24 Vgl. Luke 2018 (wie Anm. 11), S. 183.

25 Ebd., S. 186–192.

der Präsentation auf der langen Mittelachse bildeten, wurden sie an den Kopfseiten zum einen von Broodthaers *La Salle Blanche* (1975) und zum anderen von Beuys' *Kapital* (1970–77) wie von einer Klammer eingefasst. Für Einzelwerke oder kleinere Werkgruppen waren dreieckige Nischen vorgesehen, die aus abwechselnd diagonal eingebauten Stellwänden an den Längsseiten des Raumes gebildet wurden.

332

Für die Präsentation im Raum arbeitete Szeemann also zum einen mit Spannungsbezügen zwischen den historischen und zeitgenössischen Werken, zum anderen schuf er Räume, in denen Exponate isoliert betrachtet werden konnten. Bei einer Begegnung mit einem Einzelobjekt treten Felix Thürlemann zufolge die Betrachter*innen in einen unmittelbar persönlichen Dialog mit diesem, dessen Nähe auch emotionale Reaktionen erzeugen kann, während die synchrone Zusammenschau von zwei oder mehreren Werken eine vergleichende, analytisch-reflektierende Betrachtungsposition aus einer distanzierten Perspektive evoziere.²⁶ Diese komplementären Blickeinstellungen von Nähe und Distanz, personal-emotionaler und analytisch-reflektierender Beziehung setzte Szeemann gezielt in seiner *Gesamtkunstwerk*-Ausstellung ein. Broodthaers *La Salle Blanche* (1975) – die Kopie seines als Museum eingerichteten Zimmers – und Beuys' *Kapital* (1970–77) – die raumfüllende Installation aus einem Flügel, Waschzubern, Filmprojektoren und 50 beschriebenen Schiefertafeln – bildeten mit den Nachbauten historischer Werke, etwa dem Modell des *Palais Ideal* (1879–1912) – dem fantastischen architektonischen Gebilde des französischen Postboten Ferdinand Cheval –, mit einer Rekonstruktion des Modells von Vladimir Tatlins *Monument für die Dritte Internationale* (1919/20) oder der Nachbildung von Kurt Schwitters *Merzbau* (1933–1943) – Konstellationen, die auf eine analytisch-distanzierte Vergleichsperspektive ausgerichtet waren. Die Werke in den Dreiecksräumen hingegen waren der Zusammenschau mit anderen Objekten und der Komplexität vielfältiger Perspektiven und Sichtachsen entzogen und konnten stattdessen bei der alleinigen, emotionalen Betrachtung auch eine Auratisierung erfahren. Szeemann war sich der spezifischen Wirkung seiner Präsentationsformen durchaus bewusst, wenn er von „Feierlichmachung durch Isolierung“ einzelner Exponate spricht oder von einem „abenteuerlichen

26 Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, München 2013, S. 7 und S. 14f.; vgl. auch Kurzmeyer 2019 (wie Anm. 4), S. 97–99.

Balanceakt [...], um aus dem Inneren motivierte Distanzen, Abstände und Umräume in der Inszenierung“ zu finden.²⁷

In der Absicht, „eine Architektur [zu] finden, die zum einen die Trennung der Aussagen erlaubte und zum anderen zeigte, dass alles mit allem zusammenhing“,²⁸ griff Szeemann bei der *Gesamtkunstwerk*-Ausstellung zu starken inszenatorischen Gesten, die die zeitgenössischen Arbeiten ostentativ in die Nähe zu historischen Objekten rückten, deren Verhältnis zueinander jedoch räumlich und semantisch klar definierten; er selbst bezeichnete dies als „Ausstellungen in Form poetisch-dialektischer Räume“.²⁹

Wenn Szeemann wie im Falle von *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* zwischen der zeitgenössischen Kunst, die Atemraum benötigt, und zwischen den „historischen Beispielen“ unterscheidet, die „pompös“ auftreten, aber offensichtlich ohne Atemraum auskommen, dann basiert dieser Statusunterschied der Exponatkategorien nicht zuletzt darauf, dass die kunst- und kulturhistorischen Objekte auf weitgehend etablierte Wissenszuschreibungen rekurrieren können, während die zeitgenössische Kunst ihre Wirkung und Bedeutung vielmehr aus ihrer unmittelbar sinnlich erfahrbaren Präsenz im Raum – durch ihren „Atemraum“ – selbst generieren muss. Szeemann schreibt dazu im Katalog: „Das Einzelwerk muß in einem Kontext, der die Imagination, die Initiation in den ‚Hang zum...‘ in Bewegung setzen will, gleichzeitig DA sein und über sich hinausweisen. Solch ein Vorgehen ist pragmatisch und spekulativ [...]“.³⁰

Die Ausstellung ist somit als ökologischer Austauschprozess konzipiert, der durch den Atemraum der Einzelwerke aktiviert wird. Analog zur physiologischen Eigenheit der Atmung, Verbindungen zur Umwelt sowie zu anderen Lebewesen zu erzeugen, entstehen Beziehungen zwischen den einzelnen Werken und zu den Betrachter*innen, in deren sinnlicher Erfahrung sich das Erlebte transzendiert und Erkenntnis auch jenseits einer sprachlich-diskursiven Logik der Begründung möglich wird.³¹ Die Natur wird dabei zu einem Modell, deren Kräfte mit kuratorischen Mitteln reproduziert werden können, der Kurator versteht sich wie die Künstler als „Lebensspender und Weltenbauer“.³² In diesem medienökologischen Sinne sagte Szeemann „Ja zur Inszenierung, denn

27 Szeemann 1994 (wie Anm. 12), S. 38.

28 Zit. n. Luke 2018 (wie Anm. 11), S. 189.

29 Zit. n. Kurzmeyer 2019 (wie Anm. 4), S. 119.

30 Szeemann, „Vorbereitungen“, in: Ausst.-Kat. Zürich/Düsseldorf/Wien 1983 (wie Anm. 17), S. 17.

31 Werner 2019 (wie Anm. 5), S. 13–30.

32 Burchert 2019 (wie Anm. 12), S. 343.

ihr ist es gegeben, nichtverbal neue Bedeutungsschichten und neue Energien in der Rezeption freizulegen“.³³

***Città Irreale* (1985) und die Ausstellung als Atemraum**

Die von Szeemann bei der Ausstellung *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* ins Spiel gebrachte Metapher des Atems bzw. des Atemraums wird von ihm zwei Jahre später im Zusammenhang mit *Città Irreale* (1985) erneut verwendet. Diese monographische Ausstellung war Mario Merz gewidmet, einem der Hauptvertreter der Arte Povera, mit dem Szeemann seit *When Attitudes become Form* (1969) regelmäßig zusammenarbeitete und der auch an der documenta 5 im Bereich *Individuelle Mythologien* teilnahm. Mit der ebenfalls im Kunsthaus Zürich gezeigten Ausstellung wollte Szeemann dem Künstler, „der das Ganze will, den notwendigen Atemraum“ für seine Vision bieten.³⁴ Mit dieser Formulierung schlägt er eine Verbindung zwischen seinen konzeptuellen Überlegungen zum Gesamtkunstwerk, mit denen er die zweite Phase seines kuratorischen Schaffens 1983 abgeschlossen hatte, und der dritten Phase, die mit der Einzelausstellung von Merz begann. In der Umsetzung unterschied sich diese Ausstellung jedoch grundlegend von *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*.

Für *Città Irreale* traf Merz selbst die Auswahl seiner Werke: 15 Iglus, Leinwandbilder und andere Arbeiten, die er eigenständig zu einer Installation zusammenfügte. Den Iglu, eine zentrale Grundform in dessen Œuvre, verstand Szeemann als „erste Plastik nach der Vertreibung aus dem Paradies“ und „als Idee des absoluten, in sich ruhenden Raumes“, einen „Schutz gewordene[n] Atemraum des am Boden liegenden Menschen“.³⁵

Für die Ausstellung wurde der 70 m lange, 18 m breite und 5 m hohe Bührlé-Saal, der bei *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* noch durch Einbauten, Sockel und Trennwände zugestellt worden war, leergeräumt und wieder in seiner ursprünglichen Architektur als Tageslicht durchflutete Halle erfahrbar. Die Art und Weise, wie der Künstler seine Werke im Raum platzierte, brachte die besondere Lufthaltigkeit der Iglus zur Geltung und erzeugte eine „Kraft“, wie die Kunstkritikerin Jacqueline Burckhardt formulierte, „die immer wieder die Gedanken aufrührt und nichts sich festfahren lässt [sic]. [...] Trotz der monumentalen Gedan-

33 Szeemann 1994 (wie Anm. 12), S. 39.

34 Zit. n. Jacqueline Burckhardt, „Città Irreale“, in: *Parkett* 5, 1985, S. 75–84, hier: S. 75.

35 Harald Szeemann, „Mario Merz“ (1989), in: ders. (Hg.), *Zeitlos auf Zeit. Das Museum der Obsessionen*, Regensburg 1994, S. 292–304, hier: S. 301.

kenwelt, durch die Mario Merz einen führt, trotz der Grösse und Anzahl der Werke verspürt man im Raum eine Leichtigkeit, den Schwebzustand eines Meditationsraumes [...]“.³⁶

Die Iglus, die wie eine Stadt in der Stadt, als ein Konglomerat von Urformen menschlicher Behausungen den Ausstellungsraum im Zentrum Zürichs besetzten, veranschaulichten Vorstellungen einer naturverbundenen Lebensweise und damit eine signifikante Gegenposition zur modernen Industriegesellschaft. Dieser künstlerisch-utopische Entwurf als eine Alternative zur Lebensform der Besucher*innen wurde in der Ausstellung jedoch nicht durch eine symbolisch lesbare und semantisch spannungsgeladene Inszenierung vermittelt wie in der *Gesamtkunstwerk*-Ausstellung, sondern durch einen Raumeindruck, der sich beim Gang von einem Iglu zum nächsten in der von Luft und Helligkeit durchströmten Halle mit Assoziationen an einen Meditationsraum einstellte. Eine solche Anmutung des Ortes in Verbindung mit dem von der Kritikerin beschriebenen Körpergefühl des Schwebens, das in der Meditation durch spezifische Atemtechniken erreicht wird, überführt die kleinen Atemräume der Iglus in die größere Dimension der Ausstellungshalle. So wird sie zum Atemraum für die Vision des Künstlers, wie Szeemann sein Anliegen formuliert hatte, ist Metapher und körperliche Erfahrung zugleich.

Damit erinnert das Ausstellungskonzept an die Pariser Ausstellung *Le Vide* (1958) von Klein, in der die Leere des Galerieraumes auf die Präsenz der immateriellen Luft verwies und für die enge Wechselbeziehung zwischen Kunstraum und dem menschlichen, bei ihm vor allem geistig-kosmologisch gedachten Lebensraum sensibilisierte. Im Unterschied zu Klein zielte Merz jedoch weniger auf eine Reflektion spirituell-pneumatischer Zusammenhänge als vielmehr auf eine unmittelbare körperliche Erfahrung, die – wie bei einer Meditation – Veränderungen im Menschen bewirken kann.

Im Fall von *Città Irreale* (1985) wurde Szeemanns kuratorisches Konzept des Atemraums also durch Merz als Künstler selbst umgesetzt. Szeemanns kuratorisches Handeln beschränkte sich zwar auf die Wahl des Künstlers und die Entscheidung, ihn selbst die Ausstellung einrichten zu lassen – dennoch griff er damit auf sein eigenes kuratorisches Prinzip zurück, das er erfolgreich bei *Attitudes* (1969) angewandt hatte.³⁷

36 Burckhardt 1985 (wie Anm. 34), S. 76.

37 Kurzmeyer 2019 (wie Anm. 4), S. 117.

Knapp 20 Jahre nach dieser Ausstellung gestaltete nun Merz in seiner Einzelausstellung eine Präsentation, die seine künstlerischen Prinzipien von Natürlichkeit und Körperlichkeit, von Luft und Licht, von Lebens- und Wahrnehmungsräumen in den Ausstellungsraum übertrug, der ihm hier ganz für die Realisierung seiner Idee zur Verfügung stand. Naturgebundene und kulturelle Grundstrukturen, künstlerische und gesellschaftliche Themen vereinten sich in der Zusammenstellung seiner Iglus als Stadt in der Stadt, die als mimetisches Prinzip im Kunstraum von großer, überzeugender Wirkung war. Merz' künstlerische Form des Ausstellens von Objekten im offenen Raum wurde für Szeemanns eigene kuratorische Arbeit prägend, wie der abschließende Blick auf die Ausstellungen seiner dritten Phase zeigen soll, die maßgeblich durch das Ausstellungsquartett von vier großen Skulpturenausstellungen zwischen 1985 und 1988 in Zürich, Wien, Düsseldorf und Berlin bestimmt wurde.

Ausblick und Fazit: Ökologie des Ausstellens

Szeemanns Serie von vier Skulpturenausstellungen in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre verbindet, dass sie im Wesentlichen Variationen eines einzigen Ausstellungskonzeptes waren und mit dem mehr oder weniger gleichen Kernbestand von Künstler*innen von Ort zu Ort zogen.³⁸ Grundsätzlich verschieden war jedoch die Art und Weise der Ausstellungspräsentation, was zunächst mit den unterschiedlichen Ausstellungsräumen zusammenhing, auf die Szeemann jeweils expositiv reagierte. Darüber hinaus zieht sich aber insbesondere zwischen der ersten Ausstellung *Spuren, Skulpturen und Monumente ihrer präzisen Reise* (1985) in Zürich und den drei folgenden Ausstellungen *De Sculptura* (Wien 1986), *Skulptur sein* (Düsseldorf 1986/87) und *Zeitlos* (Berlin 1988) ein Bruch, der die Form des Ausstellens bei Szeemann grundsätzlich betrifft. Ließ er für die Züricher Ausstellung noch die Einbauten aus der *Gesamtkunstwerk*-Ausstellung im Bühler-Saal rekonstruieren, um mithilfe dieser Ausstellungsarchitektur die Kunstwerke zu inszenieren, so schuf er für die drei folgenden Ausstellungen Objektconstellationen ganz ohne baulich-inszenatorische Mittel offen im Raum und skulpturierte den Leerraum gleichsam mit den Kunstwerken. Für *De Sculptura* (1986) im Wiener Messepalast nutzte

38 Philipp Kaiser 2018 (wie Anm. 6), S. 265–282.

er etwa die offene, doppelstöckige Haupthalle, um die Avantgarde der 1960er Jahre – *Minimal Art*, *Arte Povera* und *Performance-Kunst* – allein mittels räumlicher Bezüge zwischen den Werken und im Ausstellungsraum spannungsreich zu präsentieren. Wenn Szeemann selbst von „insulären Energiezentren, die sich gegenseitig ausschließen oder anziehen“ spricht, wird auch sprachlich die Nähe zu *Città Irreale* (1983) und dem künstlerischen Installieren der Objekte von Merz offenkundig, auch wenn hier sicherlich noch andere wichtige Referenzen, nicht zuletzt zu Duchamp und dessen Ausstellung *Not Seen and/or Less Seen of/by Marcel Duchamp/Rose Sèlavy 1904–1964* (Houston 1965) mitzudenken sind.³⁹ Szeemann argumentiert nun insgesamt stärker mit räumlichen Kategorien und ordnet sogar den Ausstellungsraum der (atem-)räumlichen Wirkung der Exponate unter, wenn er betont, dass die Radikalität dieser Kunst nach wie vor darin liege, dass „sie unseren Umgang mit Raum, unserer Sensibilität für die Multiplikation der erlebnishaften Richtungen im skulpturalen Gegenüber geprägt hat“.⁴⁰ Es ist nicht mehr – wie in der *Gesamtkunstwerk*-Ausstellung – die wissenschaftlich geplante und mit baulichen Mitteln gestaltete Inszenierung im Ausstellungsraum, die dem Kurator für die visuelle Vermittlung seiner Ideen dient und für die er letztlich auch die Kunst in Dienst nimmt, sondern eine sensible Wahrnehmung der Präsenz und ästhetischen Wirkung des einzelnen Werks, ein fließendes Reagieren und Agieren mit den Erlebnissen in den Zwischenräumen zwischen Werk, Betrachter*innen und Ausstellungsraum, die für Szeemann bei diesen letzten großen Skulpturen-Ausstellungen zum Ausgangs- und fortwährenden Bezugspunkt seines kuratorischen Handelns werden.

Prinzipien des Anziehens und Abstoßens, der Verbindung und Trennung, der Öffnung und Schließung werden von Szeemann mit seinen Rekursen auf die Atmung seit Beginn der 1980er Jahre in seinen Ausstellungen und konzeptuellen Äußerungen angelegt. Der Atem erscheint bei ihm sowohl als Chiffre für die – sicherlich idealisierte oder in dem spezifischen Moment so wahrgenommene – Freiheit des Kurators temporärer Ausstellungen und somit als wesentliches Rollenverständnis. Der Atembegriff ist für Szeemann aber auch eine Metapher für die ökologische Wirkung von Kunst, worin ein gewisser normativer, von der künstlerischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts

39 Vgl. Kurzmeyer 2019 (wie Anm. 4), S. 98–107. Die immense Bedeutung Duchamps für Szeemann zeigt sich nicht nur darin, dass er immer wieder Werke von Duchamp zum zentralen Bezugspunkt seiner Ausstellungen machte, wie etwa in *Junggesellenmaschine* (1975–1977), sondern dass auch seine sprachlich-poetischen Äußerungen vielfältige Referenzen zu Duchamp aufweisen.

40 Zit. n. Kaiser 2018 (wie Anm. 6), S. 273.

und den ökologischen Bewegungen der 1960er und 70er Jahre geprägter Anspruch einer konsequenten Verbindung von Kunst und Leben, einer notwendigen Grenzüberschreitung der Kunst in das Lebensumfeld der Rezipient*innen kenntlich wird. Kunstwerke haben Szeemann zufolge einen eigenen Atem, der jedoch der Sensibilität des Kurators bedarf, um im Atemraum der Ausstellung als einem Freiheitsraum zwischen Künstler*innen und Institution Wahrnehmungserlebnisse entwickeln zu können, die eine ‚heilende‘ Wirkung haben. Atem als Symbol für die eigene Souveränität als Kurator einerseits und als Erinnerung an die absolute Abhängigkeit von der Umwelt andererseits – diese Dialektik wird in Szeemanns Ausstellungskonzeptionen immer wieder deutlich.

Der Atem der Architektur? Klimakammern der Moderne und Gegenwart: Mies van der Rohe, Philippe Rahm und *Terrain*

Eine alternative Architekturgeschichte der Moderne könnte so beginnen: Die moderne Architektur nimmt ihren Anfang im Jahre 1906 – in Buffalo, Upstate New York, als die Architektur anders zu atmen lernte und als das Atmen in diesen Architekturen ein Anderes wurde: denn hier entwickelte Willis Haviland Carrier die erste mechanische Klimaanlage, für die er noch im selben Jahr ein US-Patent gewährt bekam.¹ Und im selben Jahr und am selben Ort integrierte Frank Lloyd Wright eine der ersten Klimaanlage in den Hauptraum seines Larkin Administration Building.

Diese Erzählung einer alternativen Geschichte der modernen Architektur auf Basis ihrer materiellen und energetischen Hilfssysteme in den Fußstapfen Reyner Banhams² oder Siegfried Ebelings³ ist natürlich komplexer als hier skizziert: der Ingenieur Willis Carrier hatte bereits vier Jahre mit der technischen Manipulation des Innenraumklimas von Gebäuden experimentiert, um stabile Verhältnisse für die Druckerei Sackett-Wilhelms zu erzielen, seinen damaligen Arbeitgeber, bei dem es aufgrund der schwankenden Raumtemperatur und Luftfeuchte wiederholt zu Qualitätsproblemen kam. Dafür konnte Carrier auf bereits bestehende mechanische Systeme zur Belüftung und Kühlung zurückgreifen. Zusätzlich zum Apparat für *Man-Made Weather*, wie er seine Erfindung nannte, entwickelte er im Jahre 1911 eine mathematische Beschreibung der Abhängigkeitsbeziehung von absoluter Luftfeuchte, relativer Luftfeuchte und Taupunkttemperatur, die er als *Rational Psychrometric Formulae* bezeichnete, und die er mittels einer *Psychrometric Chart* graphisch übersetzte: dieses Diagramm erlaubt

1 „U.S. Patent No. 808897 for an Apparatus for Treating Air“, patentiert am 2.1.1906, verfügbar unter: <https://patents.google.com/patent/US808897A/en> (letzter Zugriff: 14.5.2020).

2 Reyner Banham, *The Architecture of the Well-Tempered Environment*, London 1984 [1969]; vgl. Reyner Banham, „A Home is Not a House“, in: *Art in America* 2 (2), 1965, S. 70–79.

3 Siegfried Ebeling, *Der Raum als Membran*, Dessau 1926, doch im Unterschied zur ironischen Technophilie von Banham ist Ebelings Forderung nach einer „klimatologisch differenzierten Architektur“ einem esoterischen Organizismus des frühen, noch stark expressionistischen Bauhauses verpflichtet.

eine präzise Bestimmung, Kontrolle und Mischung verschiedener Feuchtigkeitsniveaus in Innenräumen und bildet bis heute das Standardmodell der technischen Gebäudeausstattung in den USA.⁴

Während die künstliche Beatmung der Architektur Anfang des 20. Jahrhunderts auf einzelne, großflächige Gebäude beschränkt war – Druckerei bei Carrier, Bürokomplex bei Wright – sind im 21. Jahrhundert klimatisierte Innenräume so ubiquitär, dass man einen ganzen Tag verbringen kann, ohne ein einziges Mal mit dem Außenklima in Berührung zu kommen: angefangen beim Aufstehen in einer klimatisierten Wohnung oder im klimatisierten Hotel, dann über die ebenfalls klimatisierten Aufzüge und Lobbys zum klimatisierten PKW, zur Bahn oder zum Bus, die einen ins klimatisierte Büro bringen; mittags dann Essen im klimatisierten Restaurant, während die Geschäfte ebenso standardisierte Luft zum Atmen anbieten wie die überdachten Hallen der Einkaufszentren, Produktionsstätten, Krankenhäuser, Kinos und Theater. Diese allumfassende Klimatisierung ist jedoch mehr als nur eine Frage des Komforts: die Entkoppelung der Menschen von ihrem jeweiligen Außenklima ist ein bedeutender ökonomischer Faktor, der zum Wachstum in den tropischen und subtropischen Regionen dieser Welt beiträgt.

Auch Rem Koolhaas wies 1995 in *Small, Medium, Large, Extra-Large (S,M,L,XL)* darauf hin, dass die globale Verbreitung von Kunstlicht, Gipskarton und *Air-Conditioning* zum Phänomen der *Bigness* führe, bei dem das exponentielle Wachstum des solitären Architektur-Artefaktes die äußerlich-skulpturale Großform von der Gestaltung des multi-hybriden Programmes im Innern abspalte und schließlich den verbliebenen Rest städtischen Lebens in sich aufsauge.⁵ Diese Abspaltung hatte Koolhaas 1978 in *Delirious New York* unter dem neurochirurgischen Begriff der „Lobotomie“ konzipiert.⁶ Bereits in seinem „Retroactive Manifesto“ beschrieb er das Manhattan des frühen 20. Jahrhunderts als großflächiges Laboratorium, in dem Architektur, Technologie und Psychologie zusammen an der Entstehung eines rein artifiziellen Lebensstiles des modernen Menschen arbeiteten.⁷ In einem anderen Text aus *S,M,L,XL* zählt Koolhaas die Klimaanlage in diesem Sinne

4 In Europa wird mehrheitlich das h-x-Diagramm benutzt, das Richard Mollier an der TH Dresden 1904–1906 entwickelte, wobei h für spezifische Enthalpie, Temperatur und Wärmekapazität der Luft steht und x für Wasserdampf bzw. für Luftfeuchte, womit sich Zustandsänderungen feuchter Luft durch Erwärmung, Be- oder Entfeuchtung, Kühlung oder Mischung beschreiben lassen, vgl. Richard Mollier, *Neue Diagramme zur Technischen Wärmelehre*, Berlin 1904; ders., *Neue Tabellen und Diagramme für Wasserdampf*, Berlin 1906.

5 Rem Koolhaas, „Bigness or The Problem of Large“, in: Rem Koolhaas/Bruce Mau/Jennifer Sigler (Hg.), *Small, Medium, Large, Extra-Large: Office for Metropolitan Architecture*, New York 1995, S. 494–516.

6 Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford/New York 21994 [1978], S. 10.

7 Ebd., S. 100.

und affirmativ zu den notwendigen Bedingungen der *Generic City*⁸. Aber während er hier die ‚Stadt ohne Eigenschaften‘ als notwendiges und befreiendes Mittel gegen Rationalisten, Regionalisten, Denkmalpfleger und andere Befürworter von Geschichte, Rekonstruktion und Nostalgie zynisch feiert, kritisiert er 2001 den rasanten Konsum dieser künstlichen, global austauschbaren, einheitlich klimatisierten Innenwelten in unserer postmodernen Gesellschaft, deren Produkt er als *Junkspace* bezeichnet.⁹ Und bei der Biennale di Venezia 2014 ließ Koolhaas die Wände und abgehängten Decken im Hauptpavillon öffnen, um das *Air-Conditioning* freizulegen, aber ordnete es im Katalog archaisierend dem *Fireplace* zu,¹⁰ womit sich der Kreis zu Banham schließt, der bereits ein Lagerfeuer als eine architektonische Intervention bezeichnete.

All diese Beschreibungen stimmen darin überein, dass sie den klimatisierten Innenräumen und deren Programmen ein größeres Gewicht zumessen als städtischer Form, Raumgestaltung, Fassade, Konstruktion oder Materialität – das heißt: als den klassischen Aufgabenfeldern der Architekten. Die Perspektive auf den ‚Atem der Architektur‘ und die künstliche Klimatisierung – denen hier exemplarisch anhand von Mies van der Rohe, Philippe Rahm und *Terrain* nachgespürt wird – verschiebt den Fokus weg von der traditionellen Anbindung an die bildenden Künste hin zu Parametern wie Sauerstoffzufuhr, Luftfeuchtigkeit, Temperatur, Zirkulation und Duft, welche maßgeblich die Qualität der menschlichen Haut- und Lungenatmung sowie das individuelle Empfinden in einer bestimmten Atmosphäre beeinflussen.

Mies physiologisch: Das Haus Tugendhat als atmosphärische Klimakammer

Im Werk von Ludwig Mies van der Rohe findet sich ein konstantes Interesse an technologischen Fragen und ihren Auswirkungen auf die Architektur, zumindest ab der Zwischenkriegszeit. Das scheint bemerkenswert, wenn man sich die frühen konventionellen Arbeiten des Architekten vergegenwärtigt.¹¹ Doch eine Serie visionärer Projekte zwi-

8 Rem Koolhaas, „The Generic City“, in: Koolhaas/Mau 1995 (wie Anm. 5), S. 1238–1265. Damit kartiert Koolhaas die postmoderne globale Verbreitung der immer gleichen Kombination aus Hotel, Business Park, Büro- und Geschäftszentren mit ihren dazugehörenden Verkehrssystemen, welche das Modell der „Europäischen Stadt“ mit ihrer Mischung aus Monumenten, Textur und öffentlichem Raum sowie ihrem Anspruch auf „Authentizität“ ersetzt habe.

9 Rem Koolhaas, „Junkspace“, in: Chuihua Judy Chung/Rem Koolhaas (Hg.), *Project on the City*, Köln 2001, S. 408–421.

10 Rem Koolhaas (Hg.), *Elements of Architecture*, Ausst.-Kat. Biennale di Venezia, Venedig 2014. Der Katalog dient als Enzyklopädie von Bauelementen (Boden, Wand, Decke, Dach, Tür, Fenster, Fassade, Balkon, Flur, Feuerstelle, Toilette, Treppe, Rolltreppe, Aufzug, Rampe).

11 Den signifikanten Wandel in Mies' Schaffen zwischen 1921 und 1925, in dessen Zuge er sich als einer der führenden Vertreter der Moderne profilierte, wurde von verschiedenen Kritikern hervorgehoben und verschiedentlich zu erklären versucht. Zu dieser Diskussion siehe exemplarisch Dietrich Neumann, „Three Early Designs by Mies van der Rohe“, in: *Perspecta* 27, 1992, S. 76–97.

schen 1921 und 1925 testen die gestalterischen Möglichkeiten neuer Konstruktionsmethoden, Materialien und Raumvorstellungen, die ab Mitte der 20er Jahre auch sein gebautes Werk bestimmen. Dazu gehören der freie Grundriss (Haus Wolf, Guben, 1925–1926), die Verwendung modularisierter Elemente (Siedlung Afrikanische Straße, Berlin-Wedding, 1926–1927) oder variierender Geschosspläne auf Basis der im deutschen Wohnungsbau unüblichen Stahlskelettkonstruktion (Mehrfamilienhaus auf dem Weissenhof, Stuttgart, 1925–1927).

342

Beim Bau des Haus Tugendhat in Brno (1928–1930) greift Mies wiederum auf die dreidimensionale Stahlkonstruktion zurück, von dessen Möglichkeiten der freien Raumgestaltung lediglich die Wohnräume im Hauptgeschoss profitieren, nicht jedoch die vom Eingang und Vestibül durch raumhohe Paneele versteckten Schlafräume im Obergeschoss, noch das an den Garten angrenzende, halb in den Hang versenkte Untergeschoss. Zudem fällt die umständliche Verbindung zwischen Wohnräumen und dem stattlichen Garten auf – für ein anspruchsvolles Gebäude im Gefolge Englischer Landhäuser und für einen Architekten wie Mies van der Rohe scheint diese Lösung erklärungsbedürftig: um zum Garten zu gelangen, muss man trotz der weit geöffneten Gartenfassade des Wohngeschosses durch eine kleine Terrassentür an der Seite, dann eine 180°-Wendung vollziehen und eine Freitreppe herschreiten, bevor man den gekiesten Weg parallel zur weiß verputzten, verschlossenen Sockelwand erreicht, der in den Park führt.

Mies scheint diese Trennung gewählt zu haben, um die visuelle Verbindung zum Park zu stärken. Wie schon Wolf Tegethoff feststellte, behandelt Mies den Blick auf Natur und Kultur – den privaten baumbestandenen Park und das Panorama der historischen Innenstadt von Brno mit Kathedrale und Špilberk – als kontinuierliches „Bild“, als Theaterprospekt.¹² Und da ein Bild (ebenso wie eine Bühne) einer entsprechenden Fassung bedarf, verwendet Mies die mit Chrom ummantelten Stahlstützen und die Bronze-Fenster als Wahrnehmungsrahmen. Trotz der Öffnung auf voller Geschosshöhe und des riesigen Ausmaßes der Gläser tritt der abstrakte, architektonische Vordergrund in ein dialektisches Verhältnis mit dem distanzierten zweidimensionalen Bild der Landschaft des Hintergrundes, wobei gerade der Zwischenbereich (Mit-

12 Wolf Tegethoff, „The Tugendhat ‚Villa‘: A Modern Residence in Turbulent Times“, in: Daniela Hammer-Tugendhat/Wolf Tegethoff (Hg.), *Ludwig Mies van der Rohe: The Tugendhat House*, Wien/New York 2000, S. 43–97, hier: S. 73–75.

telgrund) unterdrückt wird. Mies platziert zudem ein dreidimensionales Bild der Natur an die Süd-West-Ecke des Wohngeschosses – gezähmt als „Conservatorium“, das wie ein Aquarium an allen vier Seiten von Glaswänden eingeschlossen ist. Dieser Raum soll nicht bewohnt werden,¹³ sondern wirkt als gerahmtes Bild – oder atmosphärischer Filter – zwischen dem abstrakten Innern und dem distanzierten Garten. Und obwohl Mies das Volumen des Tugendhat-Hauses sorgfältig skulptural bearbeitete, um es in einen Dialog mit der bestehenden monumentalen Trauerweide treten zu lassen¹⁴ – analog zum Ahornbaum des späteren Farnsworth House – sollte man als Beobachter*in die Natur als Kontrast zur Architektur wahrnehmen: ihr Wachstum, die Blumen, Farben und deren Wechsel mit den Jahreszeiten, Licht und Schatten, Wind und Wetter. Doch das „Atmosphärische“ einer phänomenologischen Naturbetrachtung aus dem Innenraum des Hauses Tugendhat wird dialektisch gebrochen und erhöht durch die Bühnenhaftigkeit der architektonischen Rahmung. Deshalb bedarf es einer alternativen Lesart von „Atmosphäre“ und „Aura“, und zwar als – im Sinne Walter Benjamins – „Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“.¹⁵ „An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen“,¹⁶ so fasst Benjamin die Dialektik von Nähe und Ferne des Auratischen im Sinne eines metaphorischen Atemraumes. Jedoch im Falle des Hauses Tugendhat überlagert und vermischt Mies diesen noch um eine weitere Dimension, um eine reale technische Manipulation des Atemraumes, die auf eine Perzeption von Architektur verweist, die sich nicht allein auf den Sehsinn beschränkt, sondern andere Sinne hinzuzieht, z.B. den taktilen und den olfaktorischen.¹⁷

Denn im Sockelgeschoss des Haus Tugendhat verbirgt sich eine atmosphärische Maschine:¹⁸ eine frühe Klimaanlage von der Größe

13 Dies stellt einen signifikanten Unterschied dar zu den Wintergärten und Palmenhäusern des 19. Jahrhunderts, die eine Traditionslinie begründeten, der noch das jüngere Haus Schmincke von Hans Scharoun in Löbbau (1930–1933) folgte.

14 Wie auf historischen Photographien gut zu erkennen, ist die Trauerweide im Krieg zerstört worden und das Haus steht heute wesentlich „freier“ da als von Mies geplant, siehe auch Barry Bergdoll, „The Nature of Mies's Space“, in: Terence Riley/Barry Bergdoll (Hg.), *Mies in Berlin*, New York 2001, S. 66–105.

15 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1977 [1963], S. 15.

16 Ebd.

17 Mies hat seine eigene Position gegenüber Konstruktion, Raum, Gebäudetechnologie und dem „Geistigen“ in der Baukunst in produktiv-kritischer Lektüre von Siegfried Ebelings *Raum als Membran*, 1926 (vgl. Anm. 3) entwickelt, wie Fritz Neumeyer anhand seiner Anstreichungen und Kommentare argumentiert, siehe Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Berlin 1986, S. 208–219.

18 Genau genommen befinden sich neben der Klimaanlage mehrere Maschinen im Untergeschoß des Hauses Tugendhat: ein Öffnungsmechanismus der Fenster im Hauptgeschoß, ein mechanisch belüfteter mottenfreier begehbare Kleiderschrank für Grete Tugendhat sowie ein Fotolabor für Fritz Tugendhat.

344

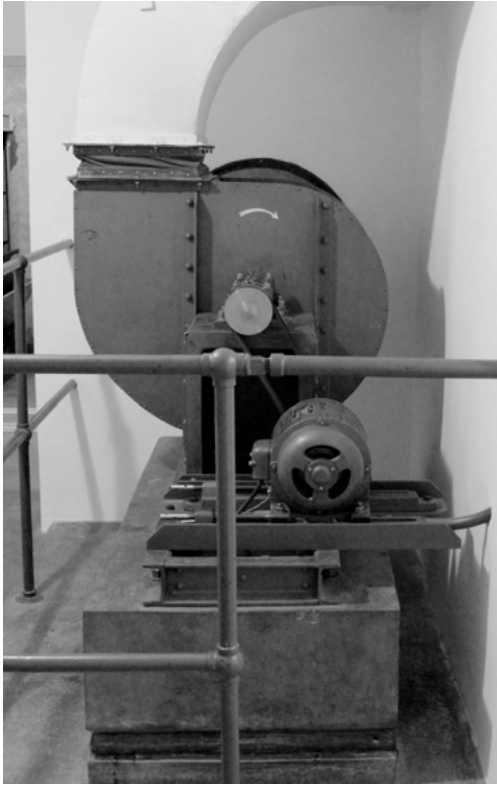


Abb. 1-3: Ludwig Mies van der Rohe, *Haus Tugendhat*, Brno, Keller, Gebläse und Luftreinigung, Aufnahme: 2013

mehrerer Kellerräume, welche zu „Effekt“ und „Affekt“ des Hauses nicht unerheblich beiträgt (Abb. 1–3).¹⁹

Die Luft wird hangseitig eingesogen, gereinigt, dann entweder gekühlt, erwärmt, be- oder entfeuchtet, um via Schächte, über Auslässe im Boden bzw. in der Rück- und Küchenwand in den großen Wohn- und Essraum eingblasen zu werden. Während die Schlafzimmer und Bäder im Obergeschoss konventionell mit Radiatoren beheizt wurden, könnte man dieses frühe *Air-Conditioning*-System als Antwort auf die klimatisch kritischen Zustände an den großen Glasflächen verstehen, die im Sommer aufgrund der Süd-West-Lage Hitze stauen und im Winter Feuchte kondensieren. Auch stellt das Haus Tugendhat keine einmalige Lösung im Werk Mies van der Rohe dar, denn bereits Haus Lange in Krefeld (1927–1930) verfügt über ein mechanisches Belüftungssystem, bei dem frische Luft von der Gartenmauer angesaugt, im Keller aufbereitet und dann in die Wohn- und Essräume im Erdgeschoss eingblasen wurde.²⁰ Und auch Hermann Lange, der wie die Tugendhats Textilfabrikant war, konnte seine Fenster per Knopfdruck mechanisch im Boden versenken, obschon sowohl die Größe der Fenster als auch ihre exponierte Lage den Fall „Tugendhat“ klimatechnisch deutlich erschwerten.

Doch die Behebung physikalischer Probleme mittels Technik allein schien Mies van der Rohe nicht ausreichend: ansonsten hätte er sich mit der Erzeugung eines warmen bzw. kühlenden Luftstroms zufriedengegeben. Stattdessen führt das Experiment atembarer Architektur im Haus Tugendhat zu einem Apparat, der zusätzlich auch befeuchtet und so eine „wohnliche Atmosphäre“ im Sinne der Klienten herstellt, und einen weiteren *Special Effect* bereithält: die Luft wird durch Zedernholz- und Kokosfaser gefiltert und mit Limonen-Öl behandelt, um eine künstliche Atmosphäre herzustellen oder vielmehr zu evozieren: die des gelobten Landes – Israel im damaligen Palästina. Denn die Tugendhats gehörten zur jüdisch-deutschen Minderheit im industriellen Zentrums Morawiens der jungen Tschechoslowakischen Republik. Trotz ihres wirtschaftlichen Erfolges lebten sie zurückgezogen von der Gesellschaft, was sich erst in den späten 1930er Jahren änderte, als sie Unterstützungskampagnen für geflüchtete Juden aus dem Deutschen Reich veranstalteten. Dieser Rückzug trotz des ausgesprochen luxuriö-

¹⁹ Vgl. Tomás Flimel, „Selected Historical Technical Equipment“, in: Iveta Cerna/Dagmar Cernouskova (Hg.), *Mies in Brno. The Tugendhat House*, Brno 2013, S. 246–250.

²⁰ Die Lüftungsauslässe liegen heute verdeckt unter den Schichten der Wand aufgrund der Nutzung als Museum für moderne Kunst. Ich danke Christine Lange für diesen Hinweis.

sen Hauses zeigt sich nicht nur in der künstlichen olfaktorischen Atmosphäre, sondern vielleicht schon an der Eingangsfassade, die sich niedrig in den Hang duckt und kaum etwas von Haus und Garten preis gibt, da sich das Hauptvolumen unter den Terrassen befindet.

Die Modernisierung der Moderne:

Physiologische Architektur von Philippe Rahm

346

Diese Vorstellung von einem Transfer an einen anderen Ort, vielleicht sogar an einen ideellen, ist über siebzig Jahre später im Projekt *Jardin d'Hybert* (2002) des Franco-Schweizer Architekten Philippe Rahm weiterhin aktuell. Der Entwurf eines Winterhauses für den Künstler Fabrice Hybert in Vendée an einem entlegenen Ort an der französischen Atlantikküste leistet im Prinzip das Gegenteil von Mies van der Rohe und seinem Haus Tugendhat: es kappt alle visuellen Verbindungen zur Außenwelt, zu Kontext sowie Ort, und präsentiert statt dessen die artifizielle Atmosphäre einer introvertierten Klimakammer. Hier arbeiten künstliches Licht, Steuerung der Temperatur und Manipulation der Luftfeuchte Hand in Hand mit einem künstlichen Wintergarten tropischer Pflanzen (Abb. 4).

Diese reichern den Container mit den Photosynthese-Produkten, Pollen, Mikroben und Aromen an, und – so die Hypothese dieses Versuchsaufbaus – erzeugen eine größtmögliche Ähnlichkeit mit dem Referenzklima: Tahiti!²¹ Das bedeutet auch, dass Zeitzone und Saison entsprechend manipuliert werden: wenn man das Winterhaus betritt, ist der Tag-Nacht-Rhythmus um elf Stunden verschoben und es herrscht ein Klima, als wäre man just in diesem Moment in Französisch-Polynesien.

Man könnte dies als einen Insider-Witz des globalen *Jet Set*-Kunstabetriebes verstehen oder ausgehend davon über das Potential der Architektur als Zeitmaschine nachgrübeln. Aber das hieße, die Stoßrichtung des Projektes misszuverstehen: schon eher, und hier kommen wieder Mies van der Rohe und seine Auftraggeber Fritz und Grethe Tugendhat ins Spiel, folgt diese Translozierung konzeptuellen Überlegungen. Schließlich gilt Fabrice Hybert als einer der prominentesten Vertreter der *Relational Art*, die menschliche Interaktionen und deren gesellschaftlichen Kontext an Stelle von Kunstwerken setzt.²² Durch die

21 Jean-Gilles Décosterd/Philippe Rahm, *Distortions – Architecture 2000–2005*, Orléans 2005, S. 1.1; vgl. Philippe Rahm, „Immediate Architecture“, in: Margitta Buchert/Carl Zillich (Hg.), *Performativ? Architektur und Kunst*, Berlin 2007, S. 111–112, vgl. auch <http://www.philipperahm.com/data/projects/winterhouse/index.html> (letzter Zugriff: 22.7.2019).

22 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon 2002, S. 14.

vendée 05/01/04 - 04:06 - 0°
tahiti 04/01/04 - 17:06 - 23°

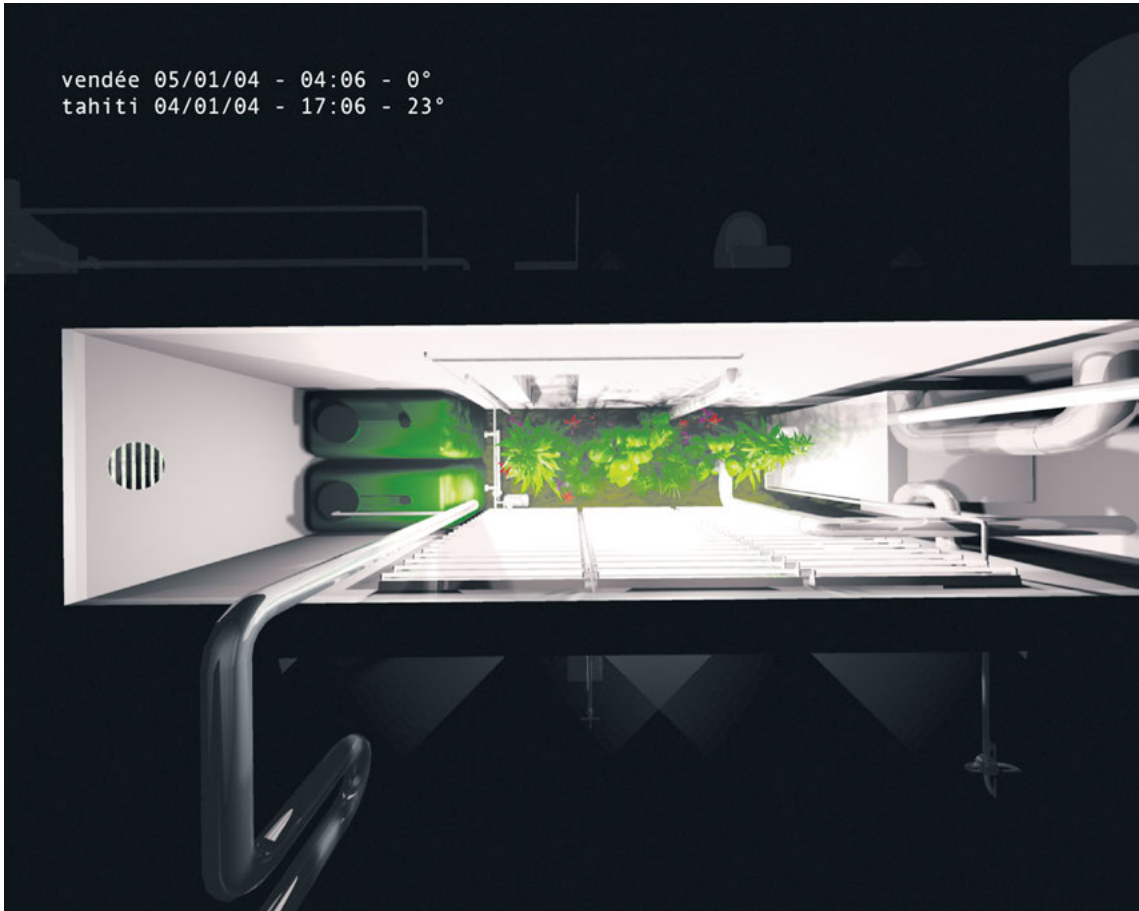


Abb. 4: Philippe Rahm, *Jardin d'Hybert (Winter House)*,
Computerrenderings, 2002



Abb. 5: Jean-Gilles Décosterd/Philippe Rahm, *Homonorium*,
Fotografie, Innenraum, 2002, Schweizer Pavillon auf der
Architekturbieniale von Venedig

Verschiebung der Wahrnehmung vom rein sichtbaren zum körperlich erlebbaren, inhalierbaren, relationalen Raum bringt Rahm die Architektur gewissermaßen auf Augenhöhe mit dem Kunstdiskurs. Dabei klingen gewisse, heute vielfach problematisierte neo-romantische und exotisierende Vorstellungen vom Rückzug aus der westlichen Zivilisation zu Gunsten einer „alternativen“ Gesellschaft an,²³ wie sie sich am deutlichsten in Paul Gauguins Bildern von Tahiti als einem (verlorenen) Garten Eden manifestieren. Und so sind auf einigen Renderings von Rahm nicht zufällig Hanfpflanzen auszumachen, die eine Verbindung zwischen dem tropischen Garten und den Protestbewegungen sowie der Alternativkultur der 1960er und 70er Jahre anklingen lassen. Wie schon in den damals radikalen Projekten von Haus Rucker Co oder der Utopie Group von bewohnbaren Blasen, bewusstseinsweiternden Helmen und Masken oder gar Pillen für den ultimativen räumlich-architektonischen Trip²⁴ manifestiert sich sowohl in *Jardin d'Hybert* als auch im Tugendhat-Haus der individuelle Traum des westlichen Subjekts, aus der aktuellen Gesellschaft auszusteigen – mit Hilfe fortgeschrittenster technischer Hilfsmittel.

Für Rahm bildet die Auseinandersetzung mit dem Klima ein Zentrum seiner Arbeit,²⁵ da es oftmals den Ausgangspunkt seiner Entwürfe bildet als auch deren beabsichtigte Wirkung beschreibt: seine Interieurs – bei artifiziiellen Klimakammern geht es primär um Innenräume – wirken auf die Betrachtenden direkt körperlich, physiologisch. Qualitäten wie Wärmekonvektion, Strahlung, Luftfeuchte, Luftmischung oder Lichtintensität sind nicht direkt visuell wahrnehmbar, trotzdem beeinflussen sie unsere Raumwahrnehmung und die Atmung nachhaltig.

Ein weiteres Beispiel für eine Architektur zum Atmen liefert das Parallelprojekt zum *Jardin d'Hybert*: die Installation *Hormonorium* des Schweizer Pavillons auf der Biennale di Venezia von 2002 (Abb. 5).²⁶ Hier rekonstruierten Rahm und sein damaliger Partner Jean-Gilles Décosterd die hochalpinen klimatischen Bedingungen der Schweizer Berge und transferierten sie in die Lagune von Venedig: ultrahelles Licht, kühle, trockene Luft mit einem reduzierten Sauerstoffgehalt. Um

23 Zum Neo-Romantischen in der Kunst und Architektur vgl. Timotheus Vermeulen/Robin van den Akker, „Notes on Metamodernism“, in: *Journal of Aesthetics & Culture* 2 (1), 2010, S. 56–77.

24 Zu der radikalen Architektur der späten 1960er Jahre siehe Marc Dessauce (Hg.), *The Inflatable Moment: Pneumatics and Protest in '68*, New York 1999; siehe auch Martin Van Schaik/Otakar Macel (Hg.), *Exit Utopia: Architectural Provocations 1956–76*, München 2005; vgl. den Klassiker zur „Environment Bubble“: Banham 1965 (wie Anm. 2), S. 70–79; zu Haus Rucker Co, siehe Haus-Rucker-Co: *Drawings and Objects 1969–1989*, 5 Bände, Köln 2019.

25 Dementsprechend betitelt Rahm seine Werk-Monographie *Architectural Climates*, Basel 2019.

26 Jean-Gilles Décosterd/Philippe Rahm, *Décosterd & Rahm: Physiological Architecture = Architecture Physiologique*, Ausst.-Kat. Biennale di Venezia, Basel 2002 (Katalog zur Ausstellung des Schweizer Pavillons).

dies zu erreichen, verwandelten die beiden Architekten den spät-modernistischen Schweizer Pavillon von Bruno Giacometti in eine Klimakammer, indem sie eine abgehängte Decke einzogen und den Zugang mit einer Luftschleuse kontrollierten. Nachdem die Besucherin eintrat, konnte sie im ersten Moment gar nichts sehen wegen der gleißenden Helle, die von einem transparenten Boden mit mehreren hundert Leuchtstoffröhren erzeugt wurde: Sie wurde sozusagen schneeblind. Aus auf dem Boden angeordneten weißen Quadern, die auch als Sitzgelegenheit und Lautsprecher dienten, strömte kühle, entfeuchtete, mit Stickstoff angereicherte Luft aus, um den Sauerstoffgehalt der Luft zu reduzieren. Die Dimensionen des Raumes blieben undeutlich, was an dem homogenen, schattenlosen weißen Licht und den glatt gestrichenen Wänden lag. Wenn sie lang genug blieb, stellte sich bei der Besucherin neben der angenehmen Kühle ein Gefühl von Schwindel wegen des niedrigen Sauerstoffs oder von Wachheit ein. Denn, wie Décosterd und Rahm erklären, regt das intensive Licht die Produktion von Melatonin an, ein Hormon, das den menschlichen Wach- und Schlafrythmus steuert.²⁷

Damit trägt Rahm Fragen der Gebäudetechnik, der künstlichen Klimatisierung und der technischen Performanz von Gebäuden zurück in den Architekturdiskurs, nachdem sich Architekt*innen daran gewöhnt hatten, für gewöhnlich solche ‚sekundären‘ physikalischen Probleme an Ingenieur*innen zu delegieren, um sich auf den Entwurf visueller Gestaltungsmittel am Bau zu konzentrieren.²⁸ Mit dieser *Architecture of Air*, wie Rahm seinen Ansatz nennt, fordert er gängige Vorurteile heraus, die Physik und Technik als ‚nerdy‘ disqualifizieren, indem er gerade diese Klimakammern als künstlerischen Kommentar und künstlerische Installation präsentiert. Und obwohl Rahm die moderne Architektur wegen ihrer standardisiert-universellen, formalen, materiellen, konstruktiven und utilitaristischen Antworten unter dem Dogma des Funktionalismus kritisiert,²⁹ sieht er seine eigene Position innerhalb der Tradition der Moderne, deren Postulate er allerdings (selbst-)reflexiv wendet. Mit seiner Arbeit an den Klimakammern möchte er den Begriff einer *Architecture non standard*³⁰ über das Formal-Visuelle hinausheben und auf nicht-visuelle Konventionen ausdehnen: warum zum Beispiel sollen Orte für den menschlichen Aufenthalt welt-

27 Ebd., S. 147, vgl. Rahm 2007 (wie Anm. 21); vgl. auch <http://www.philipperahm.com/data/projects/hormonarium> (letzter Zugriff: 22.7.2019).

28 Dies wurde bereits von Reyner Banham 1965 gefordert, vgl. Banham 1965 (wie Anm. 2).

29 Le Corbusier bezeichnete die Versorgung der Standard-Raumzelle in seiner industriellen Stadtutopie mit Klimatisierung nicht umsonst als „exakte Luft“ und „Beatmungsapparat“, vgl. Le Corbusier, *La ville radieuse*, Boulogne-sur-Seine 1935.

weit überall auf 22°C bzw. 72°F temperiert werden? Und warum gelten konstante Werte der Luftfeuchte von 50% als wünschenswert, ebenso wie eine mittlere Ausleuchtung von 300Lux mit künstlichem Licht?³¹ Sollten sich die Architekt*innen nicht die Gestaltung dieser unsichtbaren, physiologischen Parameter zurückerobern, um räumliche Differenzierungen und Effekte zu erzielen?

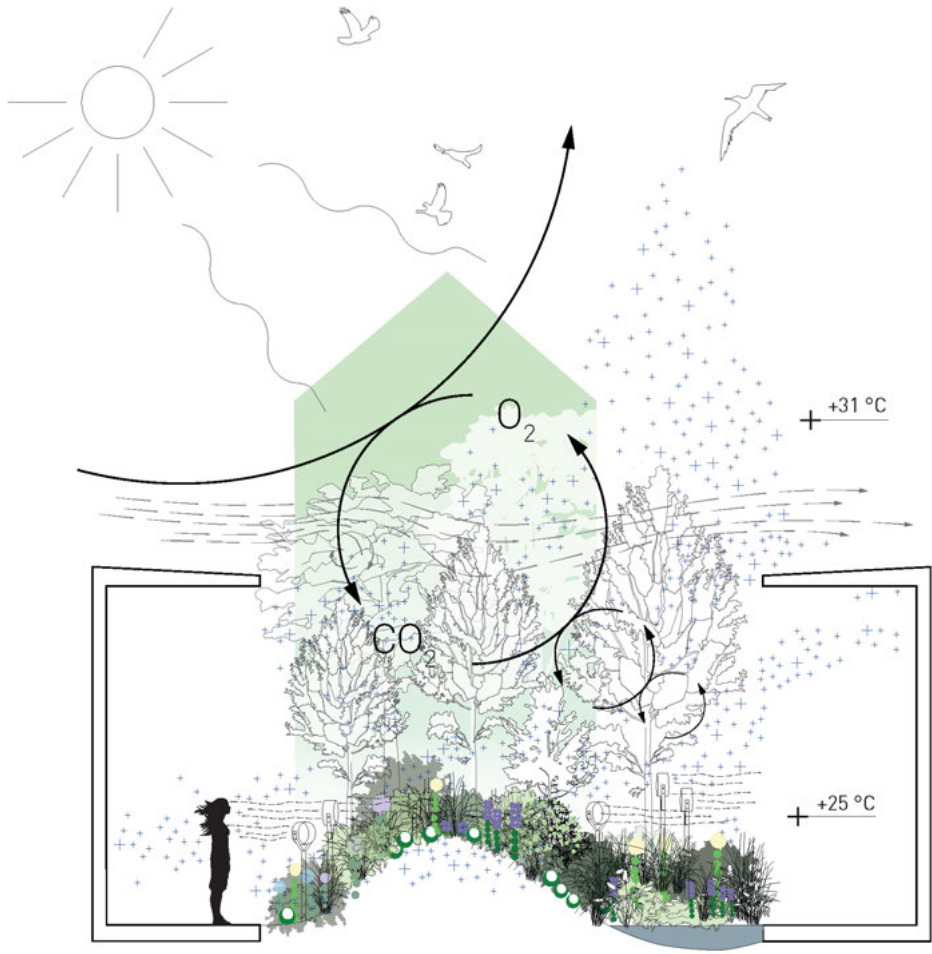
Vielleicht sind die 2020er Jahre ein günstiger historischer Moment, um solche Fragen zu stellen, so setzt seit den 1990er Jahren langsam ein Mentalitätswechsel bezüglich der Performanz von Gebäuden ein: eine Serie nationaler Regelungen zum Umweltschutz trat in Kraft, welche sowohl Baugesetze als auch die Praxis verändert haben. Doch konzentrieren sich die meisten dieser Regelwerke (wie Minergy in der Schweiz, Passiv- oder Plusenergiehaus in Deutschland oder LEED in den USA) auf den Primärenergieverbrauch, das heißt, sie führen zu kompakten, abgedichteten, hochgedämmten Volumina mit mechanischer Gebäudelüftung und standardisierten Innenraumklimata, die sich ansonsten wenig von konventionellen Bauten unterscheiden. Dementgegen provozieren Rahms ‚missbräuchliche‘ und verschwenderische Inszenierung der Bauphysik und die Manipulation der menschlichen Betrachterin in ihrer ganzen Körperlichkeit und regen dazu an, die oftmals rein technisch betrachteten Parameter der „Nachhaltigkeit“ und des „Grünen Wohnens“ als Material architektonischer Arbeit und theoretischer Praxis zu verstehen.³²

Um diesen Paradigmenwechsel vorzubereiten, müssten Architekt*innen grundsätzlich ihr Metier befragen: auf physiologischer Ebene nehmen wir Menschen den Raum nicht nur rein visuell als eine von vertikalen und horizontalen Flächen begrenzte Schachtel war, sondern als eine Überlagerung und Durchdringung verschiedener sinnlicher Sphären, die sich dynamisch um die handelnden Subjekte herum ausbreiten und über die Haut- und Lungenatmung in sie eindringen. Der Wechsel der Temperatur, Luftbewegung oder Wärmestrahlung zum Beispiel hängt weniger von der ‚objektiven‘ Temperaturanzeige des Thermostates ab, sondern ist vielmehr abhängig von persönlichen

30 Damit bezieht er sich auf dekonstruktivistische und parametrische Experimente, wie sie im Centre Pompidou 2003/04 ausgestellt wurden und die sich seitdem im französischen Diskurs als Begriff etabliert haben, vgl. Frédéric Migayrou (Hg.), *Architectures non standard*, Ausst.-Kat. Centre Pompidou, Paris 2003.

31 Die derzeit gültige Europäische Norm fordert zwischen 100 Lux Beleuchtung für Korridore, 300 Lux für Arbeitsbereiche und 500 Lux für Computerarbeitsplätze, vgl. DIN EN 12464-1; ebenso legt die gültige Norm für Wohnbauten ein Normklima mit 20°C und 50% relative Luftfeuchtigkeit fest, vgl. DIN 4108-3.

32 Vgl. Ole W. Fischer, „Atmospheres – Architectural Spaces between Critical Reading and Immersive Presence“, in: *Field – Free Journal for Architecture* 1 (1) (= *Architecture and Indeterminacy*), 2007, S. 24–41; und ders., „Präzisionen zu ‚Precisions‘ – Architektur, Kunst und Wissenschaft“, in: Akos Moravanszky/ders. (Hg.), *Precisions – Architecture Between Science and the Arts*, Berlin 2008, S. 16–47.



BREATHE.AUSTRIA
concept drawing

Abb. 6: Terrain (Klaus Loenhart), *Breathe Austria*, Mailand, Konzeptzeichnung und Diagramme, 2014–15

Bedingungen in diesem Moment, von Geschlecht, Gewöhnung, Berührung oder den Temperaturkurven direkt auf der Oberfläche der Haut³³ – also sehr subjektiv. Unsere Sinne nehmen primär Zustandsänderungen wahr, d.h. dynamische Verhältnisse zwischen uns und unserer Umgebung, während die traditionellen physikalischen Modelle diese als statisch ansetzen. Analog zum konzeptionellen Aufbrechen der visuellen Raumgrenzen in der Architektur der Moderne – mit Architekten wie Mies van der Rohe oder Le Corbusier, die so ein dynamischeres Verhältnis zur visuellen Umgebung herstellten – bräuchte es ein dynamischeres Verständnis der unsichtbaren Wahrnehmungsqualitäten der Architektur:³⁴ die Arbeiten von Rahm und Anderen³⁵ schlagen eine effektive, qualitative, temporale Vorstellung des Raumes vor, eine, die physiologisch wahrnehmbare Faktoren wie die Modulation des Lichtes, der Strahlung um eine Wärmequelle, die Thermodynamik von Gasen der Luft – kurz: performative, dynamische, fluide Qualitäten – als konstitutiv für die Architektur begreift. Vielleicht kann man in dieser Unterscheidung einer modulierbaren Architektur des Atems sogar Anklänge an den nomadischen bzw. glatten Raum von Félix Guattari und Gilles Deleuze entdecken.³⁶ Doch um diesen alternativen Raum verstehen, konzipieren und bauen zu können, bedürfen die Architekt*innen neuer Formen der Repräsentation jenseits der konventionellen Orthogonalprojektionen und des kartesischen CAD (*Computer-Aided Design*), um ein Medium zum Kartieren und Entwerfen der unsichtbaren, dynamischen und performativen Eigenschaften der Räume zu finden.

***Terrains Breathe* – Klimatisierungen des Außenraumes**

Während die Klimakammern von Mies und Rahm auf die Manipulation der Atemluft im Innern ausgerichtet waren, nahm sich der von *Terrain* (Klaus Loenhardt) gestaltete Österreichische Pavillon auf der Expo Mailand 2015 eine Klimatisierung der Atemluft im Freien vor. Ausgehend vom übergeordneten Expo-Thema „Feeding the Planet, Energy for Life“ proklamierten die Architekten, dass die Atemluft die wichtigste Ressource auf diesem Planeten sei, noch vor Wasser und Nährstoffen,³⁷ und dass sie mit ihrem Beitrag nicht weniger als eine

33 Vgl. VDI-Richtlinie 3787 Blatt 2: „Methoden zur humanbiometeorologischen Bewertung von Klima und Lufthygiene für die Stadt- und Regionalplanung. Teil I: Klima“, Düsseldorf 2008.

34 Banham 1984 (wie Anm. 2), insbes.: S. 19 wo er „power-operated societies“ gegenüber „structure oriented societies“ unterscheidet.

35 Wie z.B. das Architekturkollektiv R&Sie(n), siehe Andreas Ruby/Benoît Durandin (Hg.), *R&Sie(n). Spoiled Climate*, Basel 2005.

36 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*, Paris 1980; dt.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin 1992.

37 <http://breatheaustria.at/conception-of-breathe-austria> (letzter Zugriff: 22.7.2019).

„Frischlufthase“ oder ein 560m² großes „Luftkraftwerk“ nach Mailand bringen wollten (Abb. 6).

Durch ein ausgeklügeltes Zusammenspiel von Bäumen, Pflanzen, Walderde, Belüftung und Befeuchtung sollte ein spezifisch anderes Klima als in der Umgebung erzeugt werden: feuchter, kühler (durch Verdunstungskälte), sauberer (aufgrund der Reinigungskräfte der 12.000 Pflanzen und Mikroorganismen) und vor allem reicher an Sauerstoff und an flüchtigen organischen Substanzen, die als Düfte wahrnehmbar wurden.

354

Wiederum ging es in diesem Projekt um eine In-Frage-Stellung des Visuellen – oder zumindest dessen multisensuelle Erweiterung – denn die wesentlichen Aspekte der Inszenierung blieben unsichtbar: im Gegensatz zur visuellen Opulenz anderer, auf einem ehemaligen Industrieareal im Nordwesten Mailands versammelter Nationenpavillons gab es nichts zu sehen, außer einem dicht bepflanzten Ausschnitt eines mitteleuropäischen Waldes und ein wenig Leuchtschrift, die mit einer schwarz lackierten Holzumfassung kontrastierte. Wie schon bei Mies hebt die architektonische Rahmung die Natur ins „Atmosphärische“. Eine Küche mit regionalen österreichischen Spezialitäten und eine Klanginstallation von Sam Auinger ergänzte dieses autarke, von der Kraft der Sonne angetriebene immersive Ensemble.³⁸

Im Vergleich zu Rahm und Mies tauchen ähnliche Motive auf: handelt es sich auch hier um eine Translokation – von Mailand in den österreichischen Wald, der zudem national und somit repräsentativ aufgeladen wurde, worauf auch der von den Architekten verwendete Begriff der „Oase“ als archetypischer Sehnsuchtsort anspielt.³⁹ Jedoch im Unterschied zu Rahm und Mies scheint die Installation *Breathe* weit weniger „kritisch“ mit Blick auf die Disziplin der Architektur, sondern vielmehr operativ mit ihr zu verfahren. Denn hier kommen zeitgenössische Klimatechnologien zum Einsatz, um inzwischen beinahe zum Klischee gewordene Konzepte wie das menschengemachte Erdzeitalter des „Anthropozäns“ zu thematisieren und um den (Laien-)Besucher*innen der Expo durch eine „atmosphärische Immersion“ in den österreichischen Wald sinnlich starke Eindrücke und Emotionen zu vermitteln, anstatt das Publikum wissenschaftlich rational oder journalistisch

38 Vgl. <http://breatheaustria.at/describing-the-project-in-drawings> (letzter Zugriff: 22.7.2019).

39 Ebd.

vermittelnd über die menschengemachten planetaren Veränderungen zu informieren.

Auch wenn alle Prozesse digital gesteuert und im Voraus mit Klimamodellen berechnet wurden, die auf der historischen Erfindung von Carrier und Mollier der frühen 1900er Jahre beruhen, zeigt *Breathe* jedoch einige spezifische Abwandlungen vom *Man-made Weather*: erstens fehlt die harte Klimaschranke zur Umgebung, es handelt sich also um eine systemoffene „Klimakammer“. Zweitens installierten *Terrain* keine vollständige Klimaanlage, sondern manipulierten technisch nur die beiden Faktoren Luftfeuchte und Luftbewegung, während man die anderen dem Metabolismus der Pflanzen und Mikroben überließ. Insofern weist *Breathe* eine Nähe zu atmosphärischen Installationen im Außenraum auf wie beispielsweise der begehbaren Wolke *Blur* am Ufer des Lac Neuchâtel in Yverdon-Les-Bain auf der schweizerischen Expo 2002 von Diller + Scofidio, die ganz ähnlich als konzeptionelle Absage an das Spektakel einer Landesausstellung gedacht war und nichts anderes als eine Immersion in den Ort selbst (das Seewasser, gereinigt und zerstäubt von Hochdruckdüsen, im Wechsel mit den atmosphärischen Bedingungen) anbot⁴⁰ – *Man-made Weather* ohne Hülle.

Mit der Frage der immersiven Wolke bzw. der kühlen Waldluft als Architektur zum Atmen kehren wir aber zu Banham zurück, der schon 1965 die monumentale Architektur Louis Kahns gegenüber einem damals spezifisch US-amerikanischen technologischen Pragmatismus auszuspielen versuchte. Er behauptete, dass ein Heim eben kein Haus sein müsse oder vielmehr, dass in der nordamerikanischen Tradition ein Haus nicht mehr als ein Lagerfeuer mit umgebender Hülle darstellte, die seit kolonialen Zeiten eher temporär, improvisiert und notorisch undicht gegenüber der Außenwelt sei.⁴¹ Diese Tendenz zeige sich sowohl im *Balloon-Frame* des suburbanen Eigenheims, im ungebunden-trashigen *Trailer Home* als auch im *Glasshouse* von Phillip Johnson in New Canaan. Banham fragt deshalb nicht ohne Ironie, ob man nicht einfach die Struktur der Hülle komplett weglassen und Architektur auf die technische Manipulation des Klimas reduzieren könne.⁴² Mit Verweis auf Richard Buckminster Fullers Begriff des mobilen „Standard-of-Living-Package“ skizziert Banham an Stelle der Architektur eine neue Beheimatung in einer artifiziellen, klimatisierten Luftblase („Environ-

40 Vgl. Elizabeth Diller, „Blur/Babble“, in: Cynthia Davidson (Hg.), *Anything*, New York/Cambridge/Mass. 2001, S. 132–139; siehe auch Elizabeth Diller/Ricardo Scofidio (Hg.), *Blur: The Making of Nothing*, New York 2002; verschiedene Interpretationen dazu: Ned Cramer, „All Natural“, in: *Architecture* 91 (7), 2002, S. 53–65; vgl. Hubert Damish, „Blotting out architecture? A fable in seven parts“, in: *Log* 1, 2003, S. 9–26; vgl. Ole W. Fischer: „Alle reden vom

Wetter... – Atmosphärische Räume zwischen kritischer Lektüre und projektiver Praxis“, in: *Archplus* 178, 2006, S. 76–81; vgl. Vittoria Di Palma, „Blurs, Blots and Clouds: Architecture and the Dissolution of the Surface“, in: *AA Files* 54, 2006, S. 24–35.

41 Banham, 1965 (wie Anm. 2), S. 73.

42 Ebd.

ment-Bubble“), angetriebenen vom allgemein verfügbaren Mini-Kraftwerk – dem US-amerikanischen Automobil – und gedanklich ergänzt um Nebenprodukte des militärisch-industriellen Komplexes und des NASA-Raumfahrtprogrammes.⁴³ Damit, so Banham weiter, könnten sich die Bewohner*innen komplett von der Architektur und einem festen Ort emanzipieren, mehr noch, selbst diese Hülle könnte noch fallen (während der angenehmen Tages- und Nachttemperaturen bzw. aufgrund der günstigen Wetterlage), um den Menschen ein Eintauchen in die Natur zu ermöglichen.⁴⁴ Eine Rückkehr zur nomadischen Urgesellschaft? – In jedem Fall wäre es eine artifizielle, kontrollierte, schampionierte ‚Natur‘, welche von der Einflussphäre des technologischen Klimapakets gekennzeichnet wäre.⁴⁵ Während so Banham gedanklich die Klimatisierung des Autos und des Hauses auf den Umraum ausweitet, konzipierte zeitgleich Buckminster Fuller die Einhausung Manhattans und die ingenieurtechnische Regulierung des „Raumschiffs Erde“ – also die Klimatisierung der gesamten Umwelt. Von diesen spät-modernistischen, kybernetischen Projekten setzt sich *Breathe* insofern ab, als dass die menschliche Beeinflussung des Klimas und der Atemluft nichts Utopisches mehr hat, sondern die Wiederherstellung der Natur selbst – als artifizielles Produkt – nun utopisches Potential entfaltet oder wenigstens den von Klimanotstand und Konsumschuldgefühl gestressten Städter*innen einen Moment biophilen Eintauchens in die erdige Waldluft ermöglicht.

Transzendenz der Technologie – Atmosphäre, Immersion und ...?

Das Problem der Klimatisierung von Räumen, der technischen Gebäudeausstattung und der Performanz des Raumes in den Werken von Mies van der Rohe, Philippe Rahm und *Terrain* (Klaus Loenhardt) hat uns zu vielfältigen Diskussionen angeregt: über Atmosphäre und Stimmung, über Wahrnehmung und Repräsentation, über Translozierung und Außerzeitlichkeit, über Flucht und Utopie, über (körperliche) An- und Abwesenheit, über Philosophie, Kunst, Ökologie, Baugesetzgebung und Technik. Und vielleicht sind diese Dinge seit dem 20. Jahrhundert zunehmend unentwirrbar miteinander verknotet. Dies bedeutet andererseits, dass Technologie ebenso wie die gebaute Umwelt sowohl als Pro-

43 Ebd., S. 75. Die während der sog. europäischen „Flüchtlingskrise“ oft eingesetzte aluminiumbeschichtete silber-goldene Rettungsdecke – superleicht, wind- und wasserdicht – fällt unter diese Rubrik.

44 Für ähnliche Überlegungen zu einer Architektur aus Luft im Sinne einer Rückkehr zum verlorenen Paradies von Yves Klein und Werner Ruhnu, siehe Linn Burchert, *Das Bild als Lebensraum. Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst, 1910–1960*, Bielefeld 2019, S. 252–261.

45 Banham 1965 (wie Anm. 2), S. 76.

dukt wie auch als Symptom unserer Gesellschaft zu verstehen ist und als solches bewusst oder unbewusst ihren Zustand kommentiert.

Vielleicht kann man diese Projekte als eine Durcharbeitung der veränderten materiellen Basis unserer Gesellschaft und Kultur innerhalb der Disziplin lesen, analog zum ausgehenden 19. Jahrhundert, als die Architektur die neuen industriellen Materialien, Techniken, Ingenieurkonstruktionen, die Verfügbarkeit billiger fossiler und elektrischer Energie sowie neuer Produktionsprozesse, fortgeschrittener Arbeitsteilung, Kolonialisierung ebenso wie kapitalistischer Akkumulation und wirtschaftlicher Spekulation nur indirekt und unbewusst angewendet hat. Wie Walter Benjamin in Bezug auf Sigfried Giedions *Bauen in Frankreich*⁴⁶ gezeigt hat, war damals das Neue bereits am Werk unter der Maske des Alten, und die Technik so etwas wie das „kollektive Unbewusste“ der Städte des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Aus dieser Perspektive erscheint die Generation der Architekten um Mies van der Rohe historisch als eine bewusste Auseinandersetzung mit eben diesen veränderten materiellen Bedingungen, als ein intellektueller Versuch, nicht nur die technischen Probleme zu ‚lösen‘, sondern die Architektur als Rahmen zu verstehen, unter dem Regime einer industriellen Gesellschaft eine alternative Vorstellung des Raumes – und deshalb des Menschen – zu entwickeln.

Vielleicht ist der Globale Norden in den frühen 2000er Jahren⁴⁷ an einem ähnlichen Punkt angelangt wie das ausgehende 19. Jahrhundert: das Modell westlicher Industriegesellschaften, angetrieben von der Ausbeutung natürlicher Ressourcen (insbesondere der fossilen Energieträger), ist ebenso falsifiziert, wie das koloniale. Und die Notwendigkeit eines alternativen ökonomischen, ökologischen und sozialen Modells offensichtlich und dringend. Trotzdem gehen die Architekt*innen nur zögerlich an diese Fragen heran, adressieren sie fragmentarisch, indirekt und ungenügend, um nicht zu sagen: oberflächlich. Die Architektur hat noch nicht die veränderte ökonomische Basis der post-industriellen, post-fossilen, post-kolonialen Gesellschaft integriert, wie sie uns heute notwendig und dringend scheint. Deshalb sind die provokativen Experimente von Rahm, *Terrain* – und vielleicht sogar schon von Mies – mit Klimakammern, Atmosphären und unsichtbaren, aber nicht desto weniger wahrnehmbaren Qualitäten des Raumes rele-

46 Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, gestaltet von László Moholy-Nagy, Leipzig/Berlin 1928, S. 3.

47 Dies umso mehr im Jahr 2020, wo die Frage der Grenze des Systems „Atem“ als atmosphärische Allmende, als das notwendige Teilen der Atemluft mit den Anderen, durch die Covid-19-Pandemie bewusst vor Augen geführt wird.

vant, eben weil sie das Problem vom Grund der Architektur aus neu denken. Ein scheinbar banales technisches Problem des künstlichen oder konstanten Innenraumklimas bringt uns auf die Spur einer viel allgemeineren Frage nach einer alternativen Vorstellung des Raumes, die von dessen privilegierten visuellen Markierung mittels horizontaler und vertikaler, also von der Struktur entkoppelter Flächen abweicht – eben jener revolutionären Entdeckung der Moderne. Stattdessen fragt dieses neue und zugleich tradierte Raumverständnis nach dynamischeren, nomadischen, ephemeren, atembaren Räumen, die sich sphärisch um den Menschen entfalten und in diesen eindringen. Peter Sloterdijk hat dies als „Egosphäre“ und „Selbst-Container“ beschrieben: In seiner *Sphären*-Trilogie revidiert er die Fortschrittserzählung der Moderne zu Gunsten einer Vorstellung der Menschheit als Produkt unzähliger Modernisierungen, bei der das zeitgenössische Phänomen der Globalisierung nichts anderes als eine Wiederholung früherer sphärischer Manifestationen sei. In Bezug auf die moderne Architektur unterscheidet er zwischen zwei dialektischen Kräften: dem kollektiven Schaum (z.B. Stadium oder Rave) gegenüber der atomistischen Zelle im Apartmentblock, die nur von einer einzelnen Person bewohnt wird. Letztere nutze Architektur als eine Externalisierung des menschlichen Immunsystems, welches mit dieser direkt physiologisch und hormonell integriert.⁴⁸ Damit komplettiert Sloterdijk zugleich Friedrich Engels Prognose von der atomaren Wohn-Isolierung des Individuums im fortgeschrittenen Kapitalismus.⁴⁹

Mit anderen Worten: die für das 21. Jahrhundert höchst relevanten, auf die Moderne des 20. Jahrhunderts zurückgehenden Architekturen zum Atmen dienen nicht dem vorherrschenden Regime der Standardisierung und Homogenisierung eines als universell austauschbar angenommenen Raumes, sondern verweisen auf dessen Gegensatz: auf eine partikuläre Zonierung, Individualisierung und Subjektivierung – auf die Hoffnung des Utopischen. Als experimentelle, die aktuelle Situation kommentierende Arbeiten bieten diese Projekte noch keine Alternative zum Status Quo, aber sie zeigen, dass Alternativen möglich sind.

48 Peter Sloterdijk, *Sphären III: Schäume*, Frankfurt am Main 2004, S. 534–544.

49 Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen*, Leipzig 1845, S. 37.

Linn Burchert, Lorenzo Guiducci, Petra Gruber & Christiane Sauer in Conversation

Breathing Skins. Plant Leaves and Architecture

359

In 2018, Dr. Petra Gruber from the University of Akron, Ohio, and Dr. Lorenzo Guiducci, from the former Berlin Cluster of Excellence *Image – Knowledge – Gestaltung (Bild – Wissen – Gestaltung)*, organized a workshop entitled *Breathing Skins* at Humboldt University.¹ In this context, the group tackled some of the central issues in the relationship between modern and contemporary architecture and the environment: the exchange in buildings between inside and outside, and thermoregulation and insulation. As architect and researcher Colin Porteous pointed out in his 2002 publication *The New Eco-Architecture. Alternatives from the Modern Movement*, it is one of the ironies of contemporary energy efficient and tightly sealed architectural enclosures that they are often accompanied by significant problems regarding air flow, air quality and dampness – a concern that coincides with serious respiratory diseases such as asthma.² This fundamental problem mainly stems from the reliance on HVAC³ systems that profoundly affects the substance of architecture – both in terms of material and spatial concepts – and leads to the use of materials and constructions which are incapable of actively interacting with the surroundings, of absorbing or dissipating heat and moisture. Gruber and Guiducci's project envisioned new approaches to an adaptive, self-regulating architecture. For this, they found inspiration in nature: working with plant leaves as models of respiration they developed novel ideas for future adaptive architectures.⁴ The workshop's underlying methodology – exploring applications of biological concepts with architects and designers – was pursued a year later in a series of lectures and workshops at

1 As summarized in Ariana I. K. S. Rupp/Houette Thibaut/Facundo Gutierrez/Lorenzo Guiducci/Petra Gruber, "Breathing skins workshop: A hands-on investigation of bio-inspired foldable structures for temperature and humidity control in buildings," in: *SPIE* 10965 (= *Bioinspiration, Biomimetics, and Bioreplication IX*), March 2019, pp. 1–18, available at: DOI 10.1117/12.2522089.

2 Colin Porteous, *The New Eco-Architecture. Alternatives from the Modern Movement*, London 2002, pp. 146–163.

3 HVAC = Heating, Ventilation and Air Conditioning.

4 For a general introduction to biomimetics in architecture see: Petra Gruber, *Biomimetics in Architecture. Architecture of Life and Buildings*, Vienna/New York 2011.

the Weißensee School of Art and Design (Weißensee Kunsthochschule Berlin), organized by Prof. Christiane Sauer, in collaboration with the new Cluster of *Excellence Matters of Activity. Image Space Material*. In September 2020 I conducted interviews with the three researchers focusing on plant and skin breathing as a model for architecture, biomimetics, indoor climate and sustainability.

360

Linn Burchert (LB): The starting point of your research on *Breathing Skins* was the observation that the geometrical and material properties of plant leaves influence the dissipation of heat and moisture. Based on that knowledge you started thinking about how building façades, roofs and other features might be designed to adapt to environmental influences and changes. An important landmark in thinking about adaptive architectures was certainly former Bauhaus student Siegfried Ebeling's *Space as Membrane (Raum als Membran)* from 1926.⁵ Ebeling's ideas revolve around the question of how to devise an architecture receptive to life-giving environmental forces, while at the same time deflecting or excluding everything harmful to human health. The border between inside and outside is conceptualized as a "Wall Skin" (*Wandhaut*) by Ebeling.⁶ Furthermore, he considered plants as symbols for this new architecture, referring to Johann Wolfgang von Goethe's investigations into the metamorphosis of plants.⁷ While Ebeling focused mainly on radiation, *Breathing Skins* seems to reflect more on airflow channeling and air quality, as well as water management. Do you regard your project as an expansion on or a rethinking of 20th-century architectural utopias?

Lorenzo Guiducci (LG): We can fully agree on Ebeling being a conceptual forerunner of the *Breathing Skins* project. But of course, our experiments, taking place in the year 2018, are grounded on many other works and bodies of knowledge, especially those addressing the role of buildings in multiple contexts – not only as functional enclosures for the inhabitants, but also as part of the cityscape and as contributors to conditions in the urban environment. These more recent works don't see a building's envelope as a barrier to the outside, but more as an interface with the public space.⁸ Therefore, the focus lies no more solely on occupier comfort (an approach that has led to standardized solutions

5 Siegfried Ebeling, *Der Raum als Membran*, Dessau 1926. For an English edition see: Siegfried Ebeling, *Space as Membrane*, ed. Spyros Papapetros, London 2010.

6 Ebeling 1926, p. 8; Ebeling 2010, p. 8.

7 *Ibid.*, p. 21; *Ibid.*, p. 18.

8 Doris Sung, "A new look at building facades as infrastructure," in: *Engineering* 2 (1), 2016, pp. 63–68; Paola Lassandro/Silvia Di Turi, "Façade retrofitting: from ener-

gy efficiency to climate change mitigation," in: *Energy Procedia* 140, pp. 182–193; Michele Zinzi, "Exploring the potentialities of cool facades to improve the thermal response of Mediterranean residential buildings," in: *Solar Energy* 135, 2016, pp. 386–397.

in the thermal management of buildings almost independent of the climate in which the building stands – e.g. HVAC systems); it is shifted to the collective level. For example, façades might be designed to reduce spikes in temperature around a building, thus improving the urban microclimate and benefitting pedestrians. As you hint in your question, a better metaphor for this view is the physical process of air convection (breathing, implying air exchange with the environment), rather than radiation (which may imply ‘action at distance’).

Coming back to the question of architectural utopia: our starting point was rather a technical one and focused on co-opting knowledge from biology (plant thermodynamics) and physics/mechanics (shape-shifting structures) to come up with new concepts and strategies applicable in an architectural context, such as functional façades. But of course, global warming and climate change have made a paradigm shift in how we conceptualize our built environment even more necessary. It is a pressing issue, which probably requires some ‘utopian thinking.’ So, in this sense, *Breathing Skins* possesses something of this.

Petra Gruber (PG): For me personally other references than Ebeling are more important. Especially the group around Frei Otto that dealt with the analogy between biology and architecture, as well as with the analogy between skin and façade.⁹ Among other things, Frei Otto and his colleagues worked on concepts of building construction using membranes and textiles. In conceptualizing the workshop, however, we rather tapped from our own work resources – namely Lorenzo’s work on shape changing and my group’s work on biomimetics, specifically plant leaves and the functionality of evapotranspiration.¹⁰ For instance, in a previous research project, I investigated biological role models for building façades as “Bioskins.” In this project we browsed through biology to envision a future façade system that would be adaptive and negotiate physical responses in terms of heat and humidity management as well as radiation.¹¹ More recent research I have undertaken focuses on “growing architectures.”¹² I also started to collaborate with paper artist Eric Gjerde in a workshop at the Bauhaus Bernau in 2017, which

9 Frei Otto, *Natürliche Konstruktionen. Formen und Konstruktionen in Natur und Technik und Prozesse ihrer Entstehung*, Stuttgart 1982.

10 Petra Gruber/Ariana I.K.S. Rupp, “Investigation of leaf shape and edge design for faster evaporation in biomimetic heat dissipation systems,” in: *SPIE 10593 (=Bioinspiration, Biomimetics, and Bioreplication VIII)*, March 2018, pp. 1–16, available at: DOI 10.1117/12.2302516.

11 Petra Gruber/S. Gosztonyi, “Skin in Architecture. Towards Bioinspired Façades,” in: *WIT Transactions on Ecology and the Environment* 138, 2010, pp. 503–513, available at: <https://www.witpress.com/elibrary/wit-transactions-on-ecology-and-the-environment/138/21196> (last accessed: 30.9.2020).

12 Thibault Houette/Brian Foresi/Christopher Maurer/Petra Gruber, “Growing Myceliated Façades. Manufacturing and exposing experimental panels in a façade setting,” unpublished conference paper at *Façade Tectonics* conference, Façade Tectonics Institute, Newington, Connecticut, May 2020; Barbara Imhof/Petra Gruber, *Build to Grow – Blending Architecture and Biology*, Basel 2016.

inspired us to look into origami as an opportunity to introduce shape change. Thibaut Houette participated in this workshop, embarking upon his PhD on growing architecture soon after. So all these earlier projects and interests came naturally together with the *Breathing Skins* workshop, where we tried to embed our ideas into an architectural-artistic context.

362

LB: Let's go more into detail. You were using plant leaves to develop concepts and practices that would help understand and construct façades as breathing skins. Plant breathing, however, seems to be different from that of mammals in many ways: not only do plants have no organ comparable to lungs, but the result of their breathing could be regarded as the exact opposite of human or animal breathing – at least metaphorically, plants 'inhale' carbon dioxide and breathe out oxygen. As your project title indicates, plants breathe through the skins of their leaves. This skin can be compared to human or animal skin that also serves both as a boundary and a connection between the inside and outside, i.e. the inner organism and the environment. The system of perspiratory glands, pores and epidermis in our skin serve the body's thermal self-regulation.¹³ For instance, moisture is emitted in hot temperatures, cooling the body down. The accompanying loss of water makes us feel dry if we don't provide the body with liquid rapidly. How is plant breathing comparable to animal skin breathing? What are the differences and how can these characteristics be made effective in architecture?

LG: Let me be more specific here. Plants – like all beings with an aerobic metabolism – breathe as we do, consuming oxygen and producing carbon dioxide; it is photosynthesis – which plants do and we cannot – that does the exact opposite. As is widely known, these two processes produce a net positive/negative balance for oxygen/CO₂ respectively.

Coming to the principle that inspired the project title, when we refer to plants' leaves breathing we mean evapotranspiration, that is the combined process of evaporation and transpiration. Evaporation is the phase change of water from liquid to vapor/gas, which needs energy – in form of heat – to occur. Transpiration refers to the loss of water in the form of vapor from the organism to the environment. According to

¹³ See Isabelle Schwarz and Britt Pamela Bannehr's contribution in this volume.



Fig. 1: Variability of leaf shapes

these definitions, plants' and animals' 'skins' work in the exact same way, 'sweating' to cool down. But the similarities pretty much stop at the bare description of the physical principle.

PG: Exactly, for instance, the skin of plant leaves is usually more or less air- and watertight. What we would call the skin or cuticle is punctuated in exchange areas by pores that lead to a spongy inner tissue where the actual metabolic exchange takes place. For evaporation control, plants can open and close those pores. Also, in contrast to animal breathing, although there is a circadian rhythm to plant exchange processes, there is no process in which one part of the plant is filled with air and then emptied as is the case with lung breathing.

364

LG: What plants can teach us, however, is an array of different strategies that accompany this principle. First and foremost: the morphology of leaves (Fig. 1). This is a decisive aspect for how heat is dissipated from the leaves.

For example, lobed shapes in general dissipate more heat than convex or roundish ones with the same area since there is more perimeter per unit area available. Another aspect is foliage variability: as sessile organisms, plants have developed a huge variety of adaptations to the climate they live in. The spines in cacti are in fact leaves adapted to arid climates: their shape and ligneous material radically reduces water loss through evaporation; at the same time, the tips help nucleate water droplets from night moisture collecting on the stem surface, contributing to a self-watering mechanism. Leaves grow folded up in a protective leaf bud and unfold only in the mature state; this allows them to be protected against low late-winter temperatures. Many tree species, maple and oak, for example, exhibit sun and shade leaf dimorphism, with a more dissected form in strong sun exposure than when growing in the shade. As can be appreciated by these examples, much plant adaptation to different climates is conveyed by leaf shape. This is not the only strategy that plants deploy (for instance, their chemical composition changes depending on the season), but this is the field where we can draw inspiration for architectural applications such as façade design. Of course, we should not forget that leaves do much more than regulate the plant's temperature. Through transpiration they ensure a negative hydraulic pressure so that water and nutrients are 'sucked up' from the roots through the phloem (i.e. the plant's vascular system); and they synthesize carbohydrates and sugars by photosynthesis. There-

fore, when taking plants and leaves as models for temperature regulation one should avoid ‘over interpretation’: leaves are multifunctional organs and might well not be optimized for thermal regulation alone. As usual in biology, the picture is much more complex than it seems initially.

LB: You’ve been working with origami and paper-cutting kirigami to produce micro-models. What role did the specific and varying materialities of paper and properties such as thickness, texture and geometry play? In what ways do these paper models represent the breathing skins of plants?

PG: In the research on how leaf shape correlates with evaporation efficiency, paper served as a material that can draw in and evaporate water, allowing a crude biomimetic translation of what plant leaves are capable of. It is a material that is already based on fibers – and, interestingly, on cellulose fibers. Thus, there is a direct material connection to biology. It functions like a fleece and possesses a certain porosity. Thus, we could humidify the material and conduct evaporation studies relating to the borders of the forms. The phenomena that we encountered in this research inspired the *Breathing Skins* workshop. The ability to generate folding structures with this material was the other main reason for its choice – the basic idea being to use folding shape changes to modify evaporation rate, and to introduce shape change into structural designs, so creating a dynamic and adaptive system.

LG: We also needed a material that is easy to source, inexpensive, and familiar (even more so since some of the workshop participants were having their first experience of model-making). Paper has a large stiffness to weight ratio, meaning that one can build downscaled models of self-supported structures of a relatively satisfactory rigidity. The other strong argument favoring paper usage arises from the second main inspirational topic of the project: shape-changing surfaces (Fig. 2). This is a vast scientific and technical field to which both origami and kirigami belong (as you mentioned, two ancient decorative arts that use paper), as well as other engineering fields: soft robotics, metamaterials and multistable structures.¹⁴

We selected shape-change principles from this body of applied research and used them as a primer for exploration: using the same

¹⁴ Xin Ning et al., “Assembly of advanced materials into 3D functional structures by methods inspired by origami and kirigami: a review,” in: *Advanced Materials Interfaces* 13 (5), 2018, pp. 1–13, available at: DOI 10.1002/admi.201800284.

basic material as other international research groups just made sense, so participants always started their hands-on work by creating paper prototypes, as a quick initial way of testing whether the moving parts or deformable elements would actuate as expected. Moreover, a book on origami folding techniques was available on the workshop site.¹⁵ As a support for our hands-on work with paper, we also used computer programs to help design crease and/or cut patterns and simulate their folding, or to generate a crease pattern from the 3D shape desired. These computational tools, however, did not inspire the participants as much as making prototypes with real materials. In this regard, I'd like to mention one example as testimony of the very different ideas and prototypes produced with paper and other materials, and of how the different materialities come into play.

Envelop (by Facundo Gutierrez) explores water storage and delayed evaporative release to produce cooling effects on sunny days (Fig. 3). It consists of a geranium leaf-shaped element with two main functional zones: a highly absorbent center (super-absorbent hydrogel-laden textile) for water storage and a larger outer surface for water collection. This apparatus is mounted on a deformable support (built out of paper), resembling the petiole of a geranium leaf. The application setting envisioned is as follows: the leaf element opens on sunny days, while, when it rains, water collects to the absorbent storage core, which thus increases in size and weight. This greater weight pushes down the deformable support (in the figure simulated by the finger), triggering a shape-change effect that leads to the closure of the system, thereby enhancing storage capacity. On warm, sunny days, once the water starts to evaporate, the element opens up again and its broader surfaces assist in evaporative cooling. The concept is proposed as a second skin for façades that can be scaled to a building's size through the repetition of small modules.

This prototype beautifully combines principles of leaf anatomy (the radial symmetry of the geranium leaf), leaf thermodynamics (evaporative cooling) and shape-changing surfaces. It is interesting that no such plant works exactly in this way. Facundo was initially fascinated by the shape and softness of the geranium leaf, which could be easily folded together, though it lacked structural stability. He then added the

15 Paul Jackson, *Von der Fläche zur Form. Faltechniken im Papierdesign*, Bern et al. 2011.

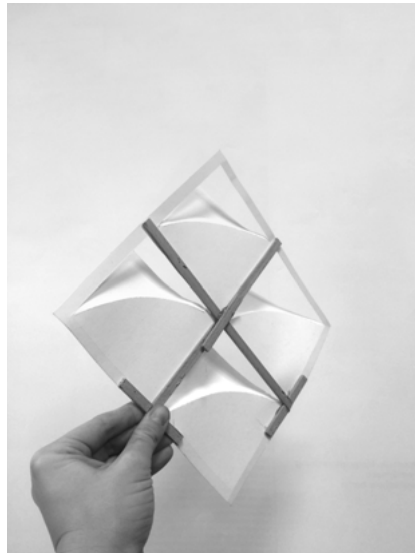
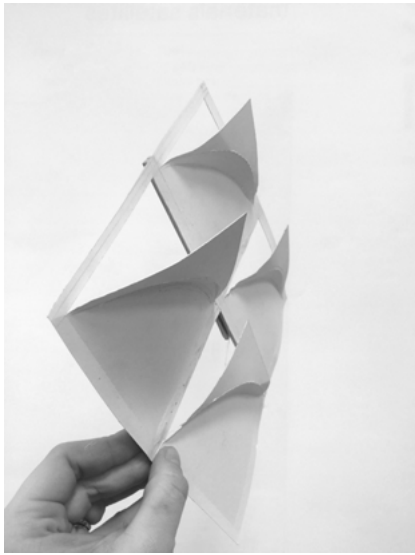


Fig. 2: An example of the origami shape change principle by Maxie Schneider. Curve-folded bistable panel concept, shape-changing between an open and closed state

Fig. 3: Inspiration, concept and mockups for a paneling element for passive temperature regulation that folds/unfolds autonomously depending on the internally collected water weight

deformable support, producing many iterations of it until he obtained the desired ‘springy’ elastic behavior. I don’t think he would have come up with this solution if he hadn’t worked in paper.

LB: As you mentioned, if leaves serve as an inspiration, your experiments did not necessarily stick to the functionality of plants. Now, how you would describe your overall approach to this biological ‘material’? Thinking of Karl Blossfeldt’s publication *Art Forms in Nature* (*Urformen der Kunst*) from 1928, one method of modeling plants would be to center on aesthetic standards. Blossfeldt regarded plants as artistic-architectural structures that could be reduced to their essential parts – maybe comparable to your choice of working not with entire, living plants, but with plant leaves that eventually wither and fade.¹⁶ In Blossfeldt’s workshops, aesthetically disturbing parts were cut off (for the photograph) or left out (for the drawing), thus producing “biofacts.”¹⁷ What role did aesthetics, structure and simplicity play in your work with leaves and how do operations of precision and/or abstraction in building paper models from plants link to the invisible processes of thermodynamics you were interested in?

LG: That’s surprising, I was not aware of Blossfeldt’s work or of its dogmatic approach to aesthetics (at least, it seems so to me). To “cut off disturbing parts” sounds like confirmation bias to me, a dangerous attitude for anyone who wants to embark in a workshop like *Breathing Skins*, in which scientific evidence played a strong role. I believe – and hope I am right – that aesthetics was not a guiding principle in any of the hands-on explorations. Sure, before the workshop started, we gave participants an assignment: to collect leaves they liked or had recently discovered and were intrigued by. We then asked them to draw the leaves and list the aspects they were interested in. I am sure that at this stage personal taste mattered mostly – all in all “Beauty is in the eye of the beholder.” But as soon as we were through with the lectures on biomimetics, thermodynamics of leaves and shape-changing surfaces, I bet that the general interest shifted and focused on the inner working of leaves. Understanding a leaf in terms of its functions, analyzing it according to the independent layers of thermodynamics, mechanics or chemistry (in short, with the eye of a scientist) requires an abstraction, an effort to eliminate redundancies and filter

16 Judith Elisabeth Weiss, “Sichtbarmachung des Sichtbaren. Karl Blossfeldts Pflanzenurkunden,” in: *Botanik und Ästhetik* (= *Annals for History and Philosophy of Biology* 22), Göttingen 2017, pp. 237–251, here: 241.

17 *Ibid.*, p. 247.

out irrelevant information. This is indeed a sort of ‘intellectual cutting off,’ but of a rather necessary kind if our aim is to learn new strategies and transfer them to a different field such as architecture. It is important that the relevant information is preserved: we never conceptually segregated leaves from the plant; actually, we were interested in the interaction of plants (through leaves) with their environment, the constraints imposed by the environment, and their adaptation in terms of leaf shape. We provided the necessary knowledge from recent scientific research, so that the majority of the five-day workshop was devoted to the transfer of principles into prototypes through practical work. At this stage hypotheses were tested – can we build a prototype using principles from leaf thermodynamics? Does the prototype work as intended? Eventually there was little time to test the functionality of the prototypes, but thermal images were taken to expose the otherwise invisible thermodynamic behavior.

This doesn’t mean that we were – or are – blind to the beauty of plants. Actually, I would argue that the more the participants learned about leaves, the more they were fascinated by them beyond their appearance. I would rather say that a kind of ‘functional aesthetics’ applies to leaves, since it is remarkable that they play so many roles in plant physiology, while appearing so deceptively simple.

PG: What I find interesting in the reference to Blossfeldt is that he actually did not have any specific research intention – that is, in a scientific sense, at least as far as I know. His photographs, however, published in *Art Forms in Nature*, have a very architectonic feel to them, especially due to the use of classical perspective taken from architectural drawing. This is what makes them so attractive to us as architects. In this way, they produce new information through viewing angles and also through scaling – something that is certainly crucial to Christiane Sauer’s current project on *Scaling Nature*.

Christiane Sauer (CS): Yes, scaling obviously plays a central role when we want to shift from plant systems to architectural concepts. Of course, we cannot simply ‘blow up’ a system; we have to reinterpret it when changing scale and context. As an interpretation always depends on the interpreter’s background – in this case a designer or architect – certain aspects of applications and aesthetics will be preferred over others during the development process. With the Design Studio *Scaling Nature* we let ourselves be inspired by the structure and functionality of

various natural principles, which we of course first had to understand. That is why, from the very beginning, we had researchers from the fields of biomaterials, biology, microbiology and morphology team up with designers and architects to develop new approaches to active materials and surfaces.

LB: This hints to the underlying concept behind your *Breathing Skins* project: that is, biomimetics. Especially since the Renaissance, ideal architecture has been thought of in relation to the ‘symmetry’ and ‘proportion’ of the human body, i.e. to its appearance. It was only later that architects started referring to the organism’s inner processes as a model for architecture – its circulation systems, breathing etc. Today’s organic metaphors as descriptors for architecture mostly stem from the 19th century¹⁸ and refer to buildings as living organisms:¹⁹ “Buildings sweat, age, excrete. And they respire,” as cultural historian Steven Connor wrote.²⁰ How does the idea of architectural façades as breathing skins, inspired by the metabolic and chemical processes in plant leaves, add to the concepts of biomimetics and to a reorientation towards natural principles in architecture and design?

PG: The general idea of comparing a façade with a skin is essentially a biomimetic analogy. We try to translate a functionality that we find in biology into building design, into architecture and the arts. In architecture we are currently experiencing a transition from abstract biomimetic translation to one that actually incorporates living systems, thus moving towards the integration of biology and architecture to create a hybrid, living structures. This interdisciplinary field has gradually developed within the last ten years. There is a shift away from the terminology of biomimetics to “Bio-design” and “Bio-inspired design.” This still includes the well-known concept of biotechnology, which employs biology for technological reasons. These emerging, different fields have become increasingly interconnected and blurred, which is as confusing as it is exciting. I myself was shying away from the concept of “living architecture” because it is hard to define and it is often a mere metaphor to sell ideas and lacks any profound awareness of what life actually is. Still, all these new developments help us to go beyond a mere functional principle in translation and try to take on a more sys-

18 Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750–1950*, London 1971, pp. 149–158; Caroline van Eck, *Organicism in nineteenth-century architecture. An inquiry into its theoretical and philosophical background*, Amsterdam 1994.

19 Also see Oliver A.I. Botar, “Defining Biocentrism,” in: Oliver A.I. Botar/Isabel Wünsche (eds.), *Biocentrism and Modernism*, Abingdon 2011.

20 Steven Connor, “Building Breathing Spaces,” in: Monika Bakke (ed.), *Going Aerial. Air, Art, Architecture*, Maas-tricht 2006, pp. 118–134, here: p. 138.

temic and integrative idea of what a hybrid between architecture and biology might be.

LB: ‘Bio-inspired’ was the terminology you chose for the *Breathing Skins* workshop. An important process characterizing the relation between your source of inspiration – the actual plant leaves – and your paper models is the method of transposing the 2D-leaves into 3D-shape-changing models. Can this be understood as an approach to develop nature-inspired prototypes that are ‘better’ than nature and how does that relate to the overall issue of heat and moisture dissipation?

LG: As demonstrated by the *Envelop* prototype, there were no a priori constraints on how to make use of the knowledge acquired. What we observed was a tendency to mix and match concepts from leaf thermodynamics with particular origami and kirigami patterns. These patterns allowed for dramatic shape changes that influenced the amount of surface area available for thermodynamic exchange, potentially leading to façades or paneling elements with programmable thermal behavior – more insulating or dissipating, depending on need. In other cases, the shape-changing aspect of the prototype was derived from biology (as in the case of the Venus flytrap). Since full-scale prototypes haven’t been produced and tested, their feasibility and efficiency has not yet been assessed, so it is hard to answer this question. To be ‘better than’ requires comparing two solutions in a similar setting, one from nature, another man-made. Let us take ‘flying’ as an example. An airliner beats any large flying animal in terms of sheer lifting force, speed and range. Is this ‘better than nature’? And what about things of smaller scale – like miniaturized flying objects? You see, it is difficult and also not productive to make such generalizations.

Biomimetics finally leads to a better understanding of the biological world and helps us to select a specific natural principle for a given technical problem in particular external conditions. In this sense it is similar to Frei Otto’s series of experiments on soap film: soap films are minimal surfaces – they minimize total surface area – so he used them as a physical form-finding tool to come up with the lightweight design concepts that minimize material usage. The intrinsic material behavior of soap films is used to generate structural engineering models.

LB: Your project envisions a fundamentally new architecture consisting of flexible membranes, adaptable and shape-changing. Did your project focus mainly on initial experimental thoughts or was actual

practicability crucial to the process, too? While you were working with paper, did you think about new or even common materials that could be employed to realize the prototypes developed during your workshop?

LG: As you say, the workshop was based on theoretical questions, those Ariana Rupp in her PhD thesis work in the Biodesign Lab tried to answer in particular: how does leaf contour influence evaporative cooling? Can we formulate a shape parameter that accurately describes the efficiency of evaporative cooling of any given geometrical shape? How important is it to consider leaves in 3D compared to the usual assumption of a flattened 2D one? These questions investigated before the workshop generated a separate experimental study. In an experimental set-up, Ariana used paper cutouts of different shapes but the same surface area soaked in water and then left to evaporate in a controlled climate chamber; during the process the paper cutouts were imaged with a thermal camera to assess local temperature variations and drying rates. Based on her previous work, we knew what could be achieved with no more than paper and water in a lab setting (Fig. 4).

In the *Breathing Skins* workshop, however, no specific scientific questions were articulated in advance. We rather provided the necessary knowledge of the physical principles, some material and a survey of the literature on typical façade design challenges and asked for inventive solutions. This allowed each participant to focus on one specific aspect: air circulation, water storage, water cycling, shading... The hands-on methodology worked as a catalyst for the overall design process. Indeed, the most 'successful' projects were those in which computer-generated geometric designs were confined to a minimum and the experimental hands-on phase began early on. And paper was not the only material available: we actually had three basic materials in sheet form that interacted differently with water: paper was considered as a water-conductive element; hydrogel-laden fleece as a water storage/reservoir; polyethylene non-woven fabric as a water repellent layer. Ariana had also worked with other water absorbent materials such as sponge cutouts to obtain enough volumetric expansion upon swelling with water, as well as solid materials, such as fired clay tiles.

LB: Would these novel prototypes you envisage make climate control and air conditioning in the traditional sense obsolete, or can we think of *Breathing Skins* rather as a reform of current climate regula-

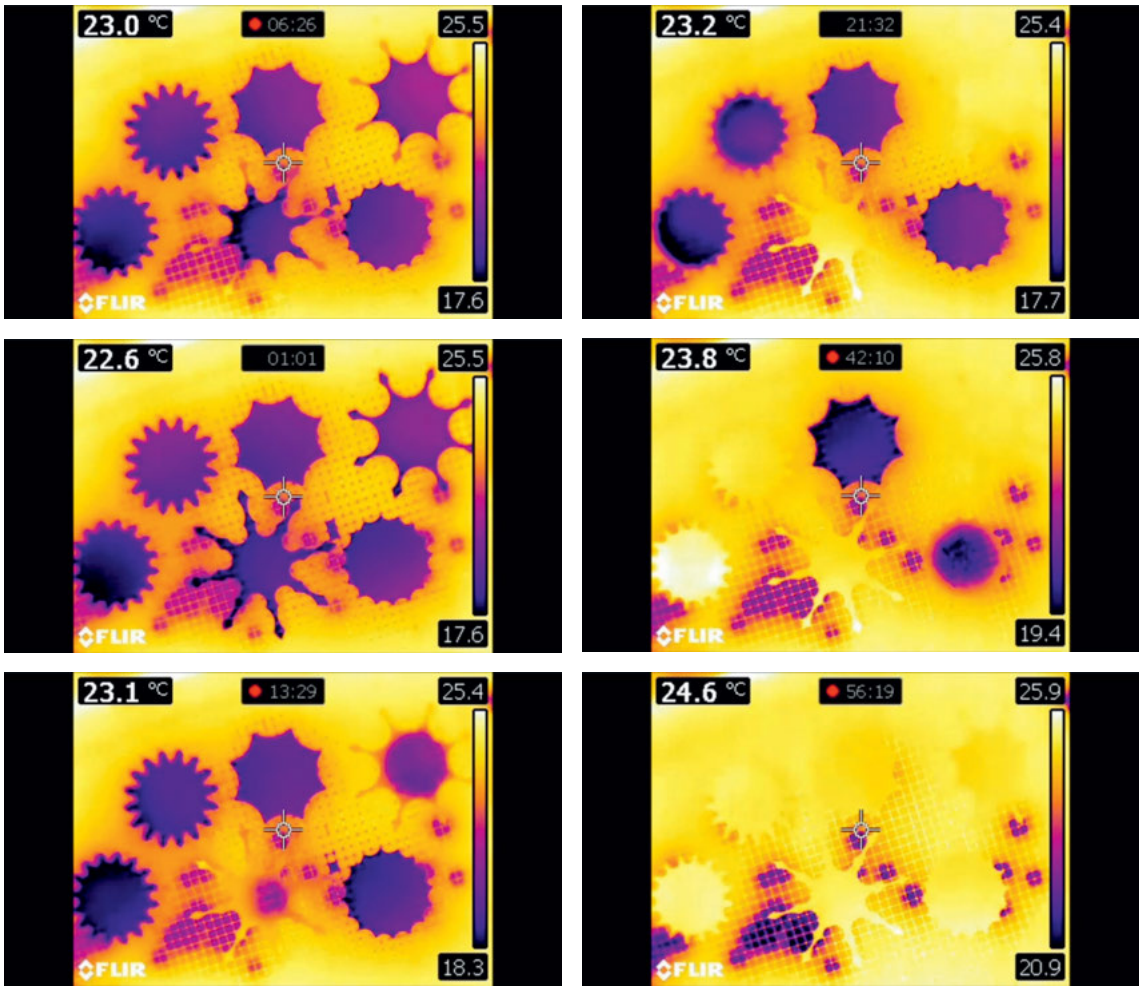


Fig. 4: Imaging the evaporative cooling of water-soaked samples with a thermal camera

tion? How is this project situated within recent discussions about passive vs. power-operated buildings?

PG: The project did not directly refer to the wider debate around passive and actively power-operated buildings, as it originally served to explore the design space of functional connections in plant evaporation efficiency and shape. This singular element, however, could indeed inform evaporation devices that could be used in building façades. The introduction of origami and shape change through folding or other principles might also allow us to think about how to add control to passive mechanisms. The overall idea was to have a porous system of a defined shape and then perform a certain shape change, thus ensuring active opportunity to control. We could also think about shape change on a chemical basis, by, for example, changing the porosity of the material in reaction to environmental influences or by implementing active control mechanisms.

374

Coming back to your question, in my opinion the use of passive systems is completely underrated in contemporary architectural technology. Passively controlled systems are usually capable of functioning within a certain range of exchange requirements and very often this range is not sufficient to generate the comfort that we architects want to achieve for our users. The solution may lie in a combination of such systems. We need to acquire a much better understanding of passive systems and their limitations to find the thresholds where active measures can be introduced that provide sufficient and desired climate control. I think we can be much more analytical and selective: what can be exploited much more are simulations and predictive models – something unprecedented in the history of design.

CS: In the Cluster *Matters of Activity. Image Space Material* we rethink the so-called passive systems that use natural resources like thermal radiation or air humidity for operation as something actually very active. They are called passive because they don't require an applied power source; instead they respond to an environmental stimulus (such as an increase in environmental humidity leading to a shape change in wood or timber, for instance). Seen from the materials perspective it actively performs and responds, if we look into the intrinsic structure and properties. It is an intriguing starting point to reconsider the perception of such systems in the architectural community. The challenge is then to program this 'internal activity' according to our

needs and context, and not consider it as an unwanted byproduct that just happens. In this way, active material systems can gain new interest among architects and designers. Climatic devices should not be hidden behind a wall, in a basement or on the roof. Imagine how enjoyable it would be to design an active origami leaf façade and furthermore even live behind it. I agree it is extremely important to create these design perspectives for *Breathing Skins* in order to pave the way for a new understanding of their potential.

LB: Green roofs, green façades and green walls have been both a future vision and a trend in urban planning over recent years. Does *Breathing Skins* – centering on the characteristics and capacities of plants – provide propositions or even solutions with regards to sustainability and environmental protection? Could this project make air more breathable in urban centers?

PG: As a target, definitely. This was what we were thinking of when we started to research leaf shape and to conceptualize the workshop. At the same time, I think such workshops don't really provide solutions that are directly applicable, but they explore a solution space. With our students we could actually explore several ideas very rapidly and take the promising ones further into research projects and follow up the questions that arose. That's the great power of these workshops: you have this very intense environment and the discussions as well as the inspiration resulting from it. This is how you gain prototypical design ideas that are explored to a certain extent; the question then is how to feed those design ideas into the next stage of research. I really hope that these ideas pave the way for sustainable solutions.

CS: Façade areas as utilizable urban surfaces have been highly underrated. They are thought of as interfaces of potential energetic failure and loss, whereas they should be valued as areas of energetic gain and climate modulation. Extruding a 20-30 meter high building volume from an open plot, its façade surfaces increase the ground surface area many times. These surfaces have the potential for use in energy harvesting or as a climatic or acoustic buffer and can improve an urban environment if innovative material systems such as *Breathing Skins* are applied. It is also important to get industry on board early in the development process if new ideas are to be taken up in the long run. For the implementation of unconventional solutions, such research proposals

function as a beacon. You need a visionary forerunner to get them going and then a conservative market gains trust and follows suit.

LB: As it delves further into research and experiments on biomaterials and architectural scale, the Design Studio *Scaling Nature* at the Weißensee School of Art and Design opens up new perspectives. Within the project you were working on different topics: “Wrinkling,” “Fibers, Muscles and Bones,” and “Growth.” How do these new experiments relate to the idea of a breathing architecture?

376

CS: Thinking about a breathing architecture, it will no longer be static, but actively changing, responding and performing. It will not shield the interior from a presumably hostile environment, but interact with external conditions. In *Scaling Nature*, we explored activity embedded into the structure of biological systems, investigating how to transfer this into an architectural design context. The research Cluster *Matters of Activity* provided the ideal basis for this project that brought together disciplines and extended their limits. Over the course of three semesters we looked into the internal activity of different natural materials and phenomena: we explored wrinkling processes in biofilms, skins and leaves, scrutinized the morphological analysis of vertebrate bone and fish cartilage systems, and the principles of growth. A fundamental element found in all biological systems is fiber. Fibers form the basis for structural performance at differing length scales, from tendons and muscles to plant cells and allow for activity and movement of the complete system.

Like material systems in nature, textiles can be programmed to perform on different levels and scales.²¹ For instance, cellulose fiber can be twisted into yarn. When humidified, the material absorbs moisture and swells. As they swell, the twisting fibers cause the yarn to rotate, by its internal structure alone and without the application of any external force. If, at the next level, the yarn is worked into a woven structure, the material’s movement is influenced further by the structural pattern of the overall weave when damp. Based on this, the *Scaling Nature* project *Hydroweave* by Stefanie Eichler and Juni Neyenhuys explores how textile modules made from paper yarn react to moisture (Fig. 5–7): they bend and roll. As a surface, they open up with increasing humidity and close again when drying. Parameters such as yarn diameter, twist

21 Peter Fratzl/Richard Weinkamer, “Nature’s hierarchical materials,” in: *Progress in Materials Science* 52 (8), 2007, pp. 1263–1334, available at: <https://doi.org/10.1016/j.pmatsci.2007.06.001>.

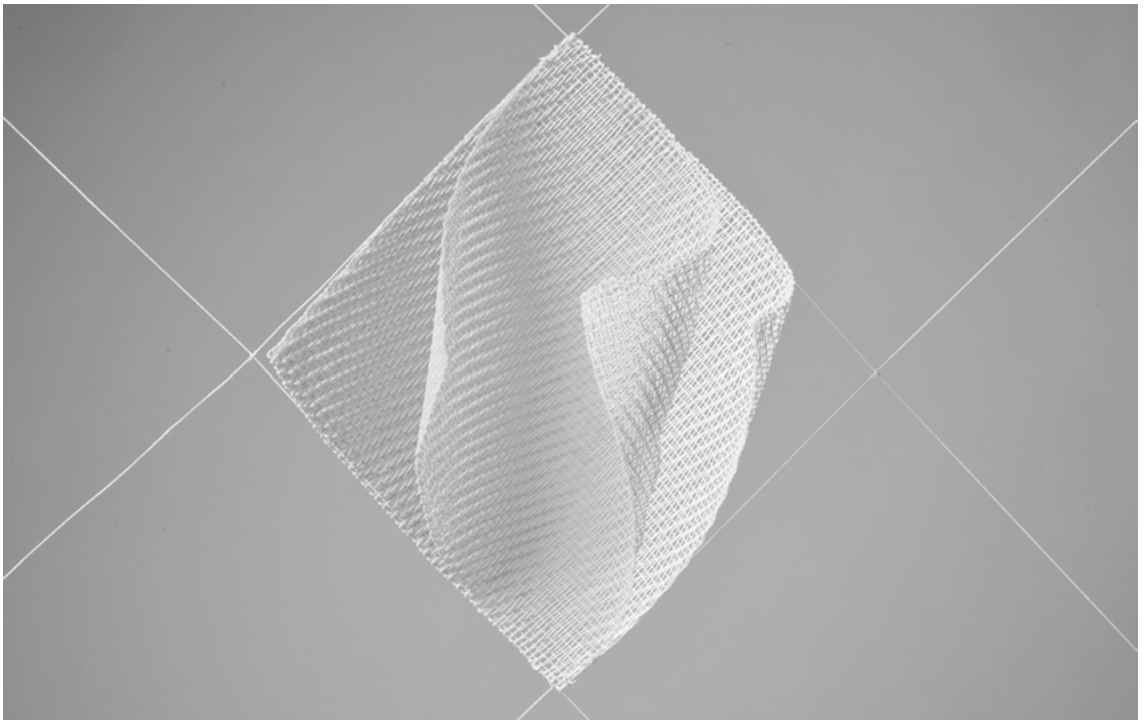
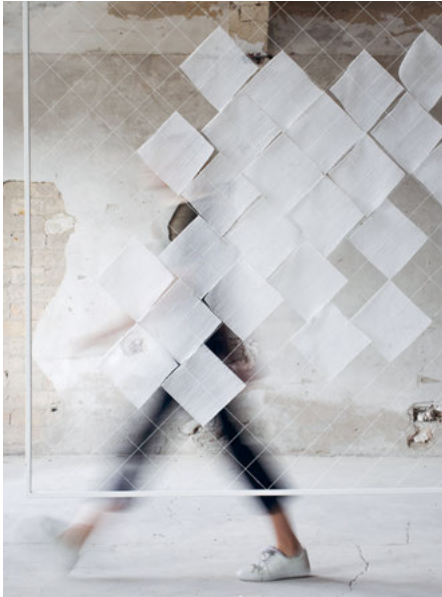


Fig. 5-6: *Hydroweave*, Stefanie Eichler/Juni Neyenhuys, MoA Design Studio *Scaling Nature*/Christiane Sauer, Weißensee School of Art and Design



Fig. 7: *Hydroweave*, Stefanie Eichler/Juni Neyenhuys, MoA
Design Studio *Scaling Nature*/Christiane Sauer, Weißensee
School of Art and Design

direction, warp thread density and binding pattern were explored to achieve the desired results. By choosing the right parameters the overall performance and movement of the modules can be precisely programmed. The resulting surface could be applied as a 'breathing' skin that opens up to let the humidity evaporate or become a climatic device in hot conditions that would allow a cooling breeze to enter a room during a shower of rain. Nature is an infinite reservoir and inspiration for novel solutions. The key lies in structure and geometry.

LG: I agree with Christiane's view of breathing architecture as something that is in exchange with the external environment. A breathing architecture should be conceived as an open system. It defies, or rather questions, the idea of a building made of segregated functional units. In this regard biological materials are interesting systems to observe since they usually fulfill multiple needs. Mostly, they are open systems, optimized for a variety of tasks rather than a single one, and have evolved in processes that have lasted for million years under strict constraints, such as access to a limited number of chemical elements. This usually results in inventive and often unexpected solutions that differ from traditional engineering. Although in the *Scaling Nature* Design Studio we embark on a different theme each semester, these general concepts always recur. As the physical principles and biological models are presented first, the design projects developed by students begin from an unusual starting point and take unexpected turns. Since the focus is on materials, experiments and hands-on explorations are not too dissimilar from the lab work of a scientist: in the process they might stumble upon something interesting – a mechanical behavior or optical effect – that may become a spin-off scientific project in itself. I personally find the mix of concepts and methods from science, architecture and design very rewarding. It is a perfect milieu in which new ideas – be it for science, engineering or architecture – can be arrived at.

Burchert & Rešetar

Fig. 1: Philip Pacheco / Wildfires Envelop San Francisco Bay Area in Dark Orange Haze via Getty Images

Burchert

Abb. 1: Foto: Science Museum London, © Board of Trustees of the Science Museum, verfügbar unter: <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co66718/dr-syntax-and-his-wife-making-an-experiment-in-pneumatics-print-london-england-1820-aquatint>

Abb. 2: George Catlin, *Shut your Mouth and Save Your Life*, London 1875, S. 85

Abb. 3: Foto: Dix. Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart u.a., Stuttgart 1991, S. 204, Nr. 1926/9, © VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Abb. 4: Geschenk von Abby Aldrich Rockefeller, Inv.: 528.1941, New York, Museum of Modern Art (MoMA) © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

Abb. 5: SIK-ISEA, Zürich (Philip Hitz), Courtesy: Kunst Museum Winterthur, Legat Dr. Emil und Clara Friedrich-Jezler, 1973

Abb. 6: Foto: Vicki Jones, Werk: Edith Kollath, mit freundlicher Genehmigung der VG Bild-kunst 2021

Hecht

Abb. 1: Philippe Roberts-Jones, *Pieter Bruegel der Ältere*, München 1997, S. 278, Abb. 314

Abb. 2: Wikimedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Yawn#/media/File:Joseph_Ducreux_\(French\)_-_Self-Portrait,_Yawning_-_Google_Art_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Yawn#/media/File:Joseph_Ducreux_(French)_-_Self-Portrait,_Yawning_-_Google_Art_Project.jpg)

Abb. 3: Werner Hoffmann, *Degas und sein Jahrhundert*, München 2007, S. 165

Abb. 4: Horst Keller, *Edgar Degas*, München 1988, S. 107

Abb. 5: Foto: <https://www.nortonsimon.org/art/viewer/M.1971.3.P/M.1979.17.P> © Norton Simon Art Foundation

Abb. 6: Foto: Wellcome Collection, <https://wellcomecollection.org/works/xrr3gc64>

Abb. 7: Ines Lindner, „Picture Politics in Documents. Visual Display and Epistemic Practices“, in: *Intermedialität/Intermediality* 15, S. 33–51, hier: S. 48, Abb. 7

Bannehr & Schwarz

Abb. 1–6, 8–11: Foto: Herling/Herling/Werner, Sprengel Museum Hannover

Abb. 7: Foto: Pamela Bannehr

Weilandt

Abb. 1–2: Chris Ware, *Jimmy Corrigan. The Smartest Kid on Earth*, New York 2000, n.p. © Penguin Random House

Abb. 3: Tillie Walden, *On A Sunbeam*, London 2018, n.p. © Avery Hill Publishing

Abb. 4–6: Craig Thompson, *Habibi*, London 2011, S. 264, S. 658, S. 660, © Faber & Faber

Perraudin, Rešetar & Winkler

All images © Iva Rešetar/Clemens Winkler

Ribault

Fig. 1–2: © Patricia Ribault

Fig. 3: Paul Klincksieck, *Atlas de poche des coquilles des côtes de France*, Paris 1913, p. 38, © Biodiversity Heritage Library, 2011, <http://biodiversitylibrary.org/item/46938>

Fig. 4: © Patricia Ribault, Sant'Antioco, Italy, 2016

Fig. 5: © Patricia Ribault, Sant'Antioco, Italy, 2016

Schieren

All images Courtesy Lenore G. Tawney Foundation.

Fig. 1: Photo: Ferdinand Boesch

Fig. 2: Photo: George Erml

Fig. 3: Collection of the Philadelphia Museum of Art, Purchased with funds contributed by The Women's Committee and the Craft Show Committee of the Philadelphia Museum of Art, 1994

Fig. 4: Collection of the Whitney Museum of American Art, Gift of the Lenore G. Tawney Foundation, Photo: George Erml

Fig. 5: Tate Modern, presented by the Lenore G. Tawney Foundation and Tate Americas Foundation. On long term loan, Photo: ©Tate

Fig. 6: Photo: George Erml

Weltzien & Fox

Abb. 1–3a, b, 9–10, 13: © Anselmo Fox

Abb. 4: Wikimedia: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/An_Experience_on_a_Bird_in_an_Air_Pump_by_Joseph_Wright_of_Derby%2C_1768.jpg (letzter Zugriff: 27.8.2020)

Abb. 5: © Bonhams and Butterfields Auctioneers Corp

Abb. 6–8: Foto: Hans-Martin Asch

Abb. 11: Foto: Florian Lauchenauer

Abb. 12: Foto: Anselmo Fox, Astrid Ackermann

Blunck

Abb. 1: © Association Marcel Duchamp, Villiers-sous-Grez, © Staatsgalerie Stuttgart

Abb. 2: Fotografie: Man Ray, © Wikimedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Belle_Haleine,_Eau_de_Voilette#/media/File:Marcel_Duchamp_\(Rose_Selavy\),_Man_Ray,_1920-21,_Belle_Haleine,_Eau_de_Voilette.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Belle_Haleine,_Eau_de_Voilette#/media/File:Marcel_Duchamp_(Rose_Selavy),_Man_Ray,_1920-21,_Belle_Haleine,_Eau_de_Voilette.jpg), © Association Marcel Duchamp, Villiers-sous-Grez / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Smolińska

Abb. 1: Courtesy of the artist

Abb. 2–4: © Paweł Kwiek, courtesy of Fundacja Arton, Warsaw

King

Fig. 1: Image courtesy of Matt Morris

Borchhardt

Abb. 1: Stephanie Bargmann, „Witze über Corona. Von lustig bis fies“, in: *Kreiszeitung Wochenblatt*, 11.4.2020, verfügbar unter: https://www.kreiszeitung-wochenblatt.de/stade/c-panorama/witze-ueber-corona-von-lustig-bis-fies_a164609Abb. 2, 5: Robert Harris/Jeremy Paxman, *Der lautlose Tod. Die Geschichte biologischer und chemischer Waffen*, München 2002, Bildteil, S. 3 bzw. Bildteil, S. 6Abb. 3–4: Birgit Dalbajewa/Simone Fleischer/Olaf Peters (Hg.), *Otto Dix. Der Krieg. Das Dresdner Triptychon. Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, Kat. Galerie Neue Meister, Dresden 2014, S. 191 bzw. S. 205Abb. 6: Stanislav Grof, *HR Giger and the Zeitgeist of the Twentieth Century*, Solothurn 2014, S. 58

Becker

Abb. 1, 3: Ridley Scott, *Alien*, DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2012, TC 00:20:36 bzw. 00:04:23Abb. 2: Ridley Scott, *The Martian*, DVD, Fox 2016, TC 01:00:27Abb. 4: James Cameron, *Aliens*, DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2010, TC 00:21:28Abb. 5–6: Danny Boyle, *Sunshine*, DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2007, TC 00:50:58 bzw. 00:35:30

Keßler

Abb. 1: Quelle: www.who.int/news-room/detail/24-09-2019-pollution-pods-connect-the-dots-between-air-pollution-climate-change-and-health-at-uncclimate-action-summit, © Ben Hartschuh / GH Prime Media

Abb. 2: Flickr.com, gemeinfrei, Foto: Trond Sverre Kristiansen / NTNU

Abb. 3: Joachim Krausse, „Design-Strategie am Werk. Eine Einführung in die Planungs- und Entwurfsarbeit von Buckminster Fuller“, in: Richard Buckminster Fuller, *Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften*, hg. u. übers. v. dems., Reinbek 1973 [1969], S. 130–180, hier: S. 174

Abb. 4: Flickr.com, gemeinfrei, Foto: Thor Nielsen / NTNU

Abb. 5: Flickr.com, gemeinfrei, Foto: Michael Pinsky

Sutton

Fig. 1: Photo: Hans Haacke © Hans Haacke / Artists Rights Society (ARS), New York. Courtesy the artist and Paula Cooper Gallery, New York

Fig. 2: Photo: Wolfgang Neeb © Hans Haacke / Artists Rights Society (ARS), New York. Courtesy the artist and Paula Cooper Gallery, New York

Fig. 3: Photo courtesy of Jammie Holmes and Library Street Collective. Photo by Hayden Stinebaugh

Fig. 4: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2411>

Fischer

Abb. 1–3: Foto: Autor

Abb. 4–5: Mit freundlicher Genehmigung von Philippe Rahm

Abb. 6: Mit freundlicher Genehmigung von team.breathe.austria

Burchert, Guiducci, Gruber & Sauer

Fig. 1: © *Breathing Skins*, Berlin Cluster of Excellence Image – Knowledge – Gestaltung

Fig. 2: © Maxie Schneider, Weißensee School of Art and Design

Fig. 3: © Facundo Gutierrez

Fig. 4: © Ariana Rupp, Biodesign Lab University of Akron

Fig. 5–7: © Stefanie Eichler/Juni Neyenhuis, MoA Design Studio Scaling Nature/Christiane Sauer, Weißensee School of Art and Design.

Pamela Britt Bannehr, 1994–1999: Tätigkeit als angestellte Restauratorin bei der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. 2002–2007: Studium der Konservierung und Restaurierung an der Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst Hildesheim, Fachbereich: Konservierung und Restaurierung von Gemälden und gefassten Skulpturen; Abschluss: Dipl. Restauratorin. 2007–2010: Freiberufliche Tätigkeit für die Kurt und Ernst Schwiters Stiftung, Hannover. Seit 2010: Leitung der Restaurierungswerkstatt für Malerei und Skulptur am Sprengel Museum Hannover.

Dr. Marcus Becker studierte Kunstgeschichte und Neuere deutsche Literatur in Berlin und wurde 2011 an der Humboldt-Universität mit einer Arbeit zu Antikenkopien in Schloss- und Gartenausstattungen um 1800 promoviert. 2005–16 arbeitete er im Berliner SFB 644: *Transformationen der Antike* und am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der HU in Forschungsprojekten zu Gartengeschichte, Antikenrezeption und Filmszenographie. Seit 2018 ist er Mitarbeiter am Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik der HU im Forschungsprojekt *Das Fenster zur Natur und Kunst* zur Geschichte der Berliner Kunstammer. Veröffentlichungen zu Gartenkunst, Brandenburg-Preußischer Kunstgeschichte, Antikenrezeption und zur Filmszenographie. Er ist Mitherausgeber der Publikationsreihe SCENOGRAPHICA. *Studien zur Filmszenographie*.

Prof. Dr. Lars Blunck, seit 2013 Professor für Kunstgeschichte an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg, zuvor mehrjähriger Gastprofessor und Wissenschaftlicher Assistent an der TU Berlin. 2001 Promotion an der Universität Kiel (*Between Object & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*, 2003), 2005 Deubner-Preis für aktuelle kunsthistorische Forschung, 2007 Habilitation an der TU Berlin (*Duchamps Präzisionsoptik*, 2008). Forschungsschwerpunkte und zahlreiche Publikationen im Bereich der Kunst- und Bildgeschichte der Moderne und Gegenwart.

Dr. Kerstin Borchhardt, Kunsthistorikerin, seit 2020 Dozentin im Fach Kunst an der Universität Siegen. 2019 Mitarbeit im Projekt „Justicia y Prácticas Culturales en el Mundo Contemporáneo“ an der UNAM in Mexiko-Stadt, 2014–2019 wissenschaftliche Assistentin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Leipzig, 2013 Lehrbeauftragte an der Universität Erfurt. Förderungen und Stipendien durch die Studienstiftung des deutschen Volkes, die Gerda Henkel Stiftung sowie das T.E.A.M. Förderprogramm für Nachwuchswissenschaftlerinnen in Leipzig. Forschungsschwerpunkte: Theorien und visuelle Muster des Monströsen, das Verhältnis von

Kunst, Populär- und Subkultur, Posthumanismus und Gender-Stereotypen in Superhelden-Comics. Publikationen: *Böcklins Bestiarium: Mischwesen in der modernen Malerei*, Berlin 2017.

Dr. Linn Burchert studierte von 2008 bis 2014 Kulturwissenschaft und Anglistik/Amerikanistik sowie Vergleichende Literatur- und Kunstwissenschaft an der Universität Potsdam. Zwischen 2014 und 2017 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte des Seminars für Kunstgeschichte und Filmwissenschaft an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, wo sie ihre Dissertation *Das Bild als Lebensraum. Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst, 1910–1960* abschloss. Seit 2018 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsschwerpunkte sind Kunst und Politik in Moderne und Gegenwart, Beziehungen zwischen Kunst-, Ideen- und Wissenschaftsgeschichte sowie Naturkonzepte und Naturzugänge in der Kunst vom ausgehenden 18. bis ins 21. Jahrhundert.

Prof. Dr. Ole W. Fischer ist ein deutsch-amerikanischer Architekt, Theoretiker, Historiker, Kritiker und Kurator. Nach seinem Studium an der Bauhaus-Universität Weimar und der ETH Zürich lehrte und forschte er am Institut für Architektur der ETH, in Harvard, am MIT, und an der RISD. Seit 2010 ist er an der University of Utah berufen, zurzeit als Associate Professor (tenured). Seine Texte zu zeitgenössischen Fragen der Geschichte, Theorie und Kritik der Architektur erscheinen international, z.B. in *Archithese, Werk, Bauen + Wohnen, Journal of Society of Architectural Historians JSAH, Thresholds, Arch+, An Architektur, GAM, Umeni, Beyond, West 86th and log*, sowie in zahlreichen Buch- und Katalogbeiträgen. Er ist Autor von *Nietzsches Schatten* (2012), Mit-Herausgeber des Architekturjournals *Dialectic* (seit 2011), und forscht zur Frage der Kritik in der Architektur.

Anselmo Fox ist Bildender Künstler. Er arbeitet und lebt in Berlin.

Dr. Lorenzo Guiducci is an engineer and Postdoc at the *Matters of Activity. Image Space Material Cluster* at Humboldt-Universität zu Berlin. He obtained a master's degree in biomedical engineering at Politecnico di Milano and a PhD in Physics, Science of Biomaterials at the University of Potsdam for the research performed at the Biomaterials Department at the Max-Planck-Institute for Colloids and Interfaces in Golm (Potsdam). During his PhD he investigated the mechanical actuation of plants' seed capsules and more generally of cellular solids subjected to internal pressure. As a postdoctoral researcher at the

Cluster of Excellence *Bild Wissen Gestaltung* he focused on the relationship between local growth and global morphing of planar rigid frameworks and local composition and global stress reduction in functionally graded materials. In the *Material Form Function* project of the Cluster *Matters of Activity. Image Space Material* he aims to explore structure-function relationships in both biological role models and synthetic analogues using both engineering tools (FE simulations and mathematical modelling) and design fabrication methods (3D-printing).

Dr. Petra Gruber is an architect with a passion for biology and biomimetic design. She holds a PhD in Biomimetics in Architecture from the Vienna University of Technology in Austria and worked internationally in inter- and transdisciplinary design and education, at the intersection of biology, architecture and art. She was research fellow at the Center for Biomimetics at the University of Reading, UK, and held a visiting professorship at the Ethiopian Institute for Architecture, Building Construction and City Development in Addis Ababa, where she designed and implemented the first master's program in architecture in the country. Her work has been published widely in books and journals. Currently she is Adjunct Associate Professor for Biodesign at the Biomimicry Research and Innovation Center BRIC at The University of Akron, US, and carries out research on spatial and functional aspects of biological structures for biomimetic innovation in architecture and the built environment.

Dr. Lisa Hecht studierte Kunstgeschichte und Anglistik in Greifswald, wo sie 2011 ihr Bachelor-Studium beendete. Für den Master-Studiengang wechselte sie an das kunsthistorische Institut der TU Dresden und verfasste dort 2014 unter der Betreuung von Prof. Jürgen Müller ihre Abschlussarbeit über die *Lysistrata*-Illustrationen von Aubrey Beardsley. Von April 2015 bis Juli 2018 war sie Stipendiatin der a.r.t.e.s Graduate School in Köln und promovierte unter der Betreuung von Prof. Ekaterini Kepetzis zum Thema „Aubrey Beardsleys Rezeption des 18. Jahrhunderts als Ausdruck von Selbstinszenierung und (Selbst)parodie“. Derzeit arbeitet Lisa Hecht als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Institut der Philipps-Universität Marburg an ihrem Habilitationsprojekt „Ästhetiken des Nichtstuns - Langeweile und ihre Geschwister in den Bildkünsten der Vormoderne“.

Annerose Keßler, M.A., seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule Hannover, Abteilung Design und Medien, wo sie über Zufallsästhetik in der Kunst promoviert. Studium der Kunstgeschichte, evangelischen Theologie und Neueren deutschen Literatur- und Medien-

wissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel und der Université Paris-Sorbonne (Paris IV). 2011 Magister mit Auszeichnung an der CAU Kiel. 2011–2013 wissenschaftliches Volontariat am Sprengel Museum Hannover, dort 2013 Kuratorin der Ausstellung *Purer Zufall. Unvorhersehbares von Marcel Duchamp bis Gerhard Richter*. Forschungsschwerpunkte: Medienkonkurrenz und -synthesen, Produktions- und Ereignisästhetik, Natur/Wissenschaft/Kunst-Diskurse. Mitherausgeberin von *Objektivität und Imagination. Naturgeschichte in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts*, Bielefeld 2018 (hrsg. mit Isabelle Schwarz).

Prof. Dr. Dorothée King is a designer, media artist and doctor of art. Since 2018 she has been professor at the Basel Institute for Arts and Design Education, where she heads the Institute for Teaching Professions in Design and Art. She conducts research on multi-sensory aesthetic experience, ephemeral materials, digital interfaces and teaching at art schools. After research stays at the State University of New York, Buffalo, the Banff New Media Institute in Canada and Interface Cultures at the University of Art and Design in Linz, she coordinated the Graduate School of the Arts and taught at the University of the Arts Berlin. She also taught at Providence College, RI, USA and the TransArt Institute New York, and was a lecturer at the Rhode Island School of Design, RI, USA.

Matt Morris is an artist and writer in Chicago. He analyzes forms of attachment and intimacy through painting, perfume, photography, and institutional critique. He has presented artwork widely across the US. Morris holds a BFA from the Art Academy of Cincinnati, and an MFA in Art Theory + Practice from Northwestern University with a Certificate in Gender + Sexuality Studies. He is a lecturer at the School of the Art Institute of Chicago and a contributor to Artforum.com, *ARTnews*, *Art Papers*, *Flash Art*, *Newcity*, and *Sculpture*. His writing appears in numerous exhibition catalogues and artist monographs.

PD Dr. habil. Barbara Ursula Oettl: Nach dem Studium der Kunstgeschichte, der amerikanischen und italienischen Linguistik und Literatur sowie Kunst an den Universitäten Regensburg und Urbana-Champaign, Illinois, USA, promovierte Barbara Oettl mit dem Thema *Weiß in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Studien zur Kulturgeschichte einer Farbe* an der University of Jyväskylä, Finnland. Für ihre Habilitationsschrift zum Thema *Existentielle Grenzerfahrungen – Tabubruch als Strategie in der zeitgenössischen Kunst* wurde Barbara Oettl im Januar 2018 die Lehrbefähigung und anschließend die Lehrbefugnis für das Fach Kunstgeschichte erteilt. Nebst

der Forschung zur Farbfeldmalerei und farbtheoretischen Überlegungen lehrt, forscht und publiziert sie über die Geschichte der Fotografie, Kunst und Gender, Body Art, Materialerweiterungen in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, Land Art, Kunst im öffentlichen Raum, Transgressionen in der Kunst, Ästhetik und Kunst-Ethik, die Neuen Medien, digitale Kunst und Bio Art. Barbara Oettl lehrt abwechselnd an der Kunstakademie Düsseldorf, der TH Köln und an der Universität Regensburg.

Léa Perraudin, M.A., is a media theorist and speculative material scholar. She works as a postdoctoral research associate at the Cluster of Excellence *Matters of Activity. Image Space Material* at Humboldt-Universität zu Berlin. She has held research and teaching positions at the University of Cologne and the Münster School of Design and has received fellowships from the Berkeley Center for New Media, UC Berkeley and Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM), Bauhaus University Weimar. After studying Cultural Anthropology, Philosophy and Media Culture Analysis, she obtained her PhD at the a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities Cologne in 2019 with a theoretical framework for the multiple (in-)tangibilities of the Anthropocene. In her habilitation, she brings forward a media theory of phase transitions. Her research is interested in the fluid, the ephemeral, the sticky, the granular – in theory, concept and aesthetic – and addresses reflexive and diffractive practices of sensation and knowledge.

Iva Rešetar, Dipl.-Ing. M.A., studied architecture at the University of Belgrade and at the State Academy of Fine Arts (Städelschule) in Frankfurt am Main. She has been a practicing architect in the field of digital and experimental design, and has held several teaching and research positions, among others at the Städelschule, Akademie Schloss Solitude, Weißensee School of Art and Design and University of the Arts Berlin. In her ongoing doctoral project, she critically examines the relationship between architecture and environmental technologies and introduces integrated methods to incorporate thermodynamic processes into architectural design. Rešetar has been a research associate at the Cluster of Excellence *Matters of Activity. Image Space Material* at Humboldt-Universität zu Berlin since 2019.

Prof. Dr. Patricia Ribault first studied Applied Arts and Ceramics in Paris, before moving to England, Venice and Tunisia to learn glassblowing. In 2009, she completed a PhD in Arts and Sciences of Art at Université Paris I and her doctoral thesis – *Ontology of Craft (Pour une ontologie du geste)* – is an attempt to make sense of artisanal practi-

ce in today's industrial world. Between 2010 and 2015, she was Head of Research at the École Supérieure d'Art et de Design in Reims (France) and since 2011, she has also been a lecturer at Beaux-Arts de Paris. She joined Humboldt-Universität zu Berlin from 2015 to 2020 as Junior Professor in History and Theory of Gestaltung at the Cluster of Excellence *Bild Wissen Gestaltung* and at the Institute for Cultural History and Theory. She is now Professor of Performative Design Research at Weißensee School of Art and Design and one of the Principal Investigators of the new Cluster of Excellence *Matters of Activity. Image Space Material*.

Prof. Dipl.-Ing. Christiane Sauer is an architect specialized in materials. Since 2013 she is Professor for Material Design at Weißensee School of Art and Design Berlin. Her focus lies on developing and designing material systems for the architectural context based on textile structures, active materials and functional surfaces. She has been working as a practicing architect internationally and is founder of *formade – studio for architecture and materials* in Berlin. She held teaching positions as Guest Professor for Industrial Design at Burg Giebichenstein University of Art and Design Halle, as visiting lecturer at SCI-Arc Los Angeles and as the endowed Strauch visiting critic for "Material Sustainability" at Cornell University. In 2018 she co-founded the research facility *DXM – Design Experiment Material* at Weißensee School of Art and Design, since 2019 she is Principal Investigator and board member of the Cluster of Excellence *Matters of Activity. Image Space Material*.

Dr. Mona Schieren studied History of Art and Philosophy in Hamburg and Nice. Since 2017 she has been the co-director of the Institute of Art and Musicology at the University of the Arts Bremen where she teaches Theory and History of the Art. Her book *Transkulturelle Übersetzung im Werk von Agnes Martin. Zur Konstruktion asianistischer Ästhetiken in der amerikanischen Kunst nach 1945* was awarded with the Terra Foundation International Publication Grant to be published in English. Current publications to the topic: "Transcultural Entanglements. Lenore Tawneys Fiber Art," in: *Textile Modernism*, ed. by Burcu Dogramaci, 2019, S. 411–424; "Every Moment Is a Moment of Learning. Lenore Tawney – New Bauhaus and Amerindian Impulses" (Onlinejournal *bauhaus imaginista*). Other topics of her publications include Western and East Asian Modern and Contemporary Art, Transcultural Studies (US, Asia, Europe), Bodypractices, Mediaart and -theory. Furthermore she is a member of the DFG research network *Entangled Histories of Art and Migration: Forms, Visibilities, Agents* (2018–21).

Dr. Isabelle Schwarz, Studium u. a. der Kunstpädagogik und Erziehungswissenschaften sowie der Geschichte und Romanistik (Magister) an der Universität Bremen und der Universidad de Sevilla. 2006 PhD in Art History an der International University Bremen (heute Jacobs University) mit dem Thema *Archive für Künstlerpublikationen der 1960er bis 1980er Jahre* (Köln 2008). 2006–2008 wissenschaftliches Volontariat am Sprengel Museum Hannover, seit 2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Sprengel Museum Hannover. Mitglied des Forschungsverbunds für Künstlerpublikationen (www.kuenstlerpublikationen.de). 2012–2017 Redakteurin der Monographienreihe *Kunst der Gegenwart aus Niedersachsen* (Hg. Stiftung Niedersachsen). Diverse Ausstellungen und Publikationen: academia.edu.

Prof. Dr. phil. Marta Smolińska lehrt als Ordinaria für Kunsttheorie an der Universität der Künste Poznań (Polen). Leiterin des Lehrstuhls für Kunstgeschichte und Philosophie an dieser Universität. Kuratorin und Kunstkritikerin. 2003 Promotion in Poznań. 2005–2006 und 2009 Stipendiatin der Stiftung für Polnische Wissenschaft. 2012 Stipendiatin des DAAD an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2013 Habilitation. 2014 Fellow an der Graduiertenschule für Ost- und Südosteuropastudien der LMU. 2015 Stipendiatin der Stiftung Arp e.V. in Berlin. 2018 Stipendiatin des DAAD in München an der LMU und am Zentralinstitut für Kunstgeschichte. Forschungen zu ungegenständlicher Malerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Transmedialität, Border Art und Haptik. Bücher: *Re-Orientierung. Kontexte zeitgenössischer Kunst in der Türkei und unterwegs*, hrsg. mit Burcu Dogramaci, Berlin 2017; *A-geometry. Hans Arp and Poland*, hrsg. mit Maike Steinkamp, Poznań 2017; *Julian Stańczak: Op art and the dynamics of perception*, Warszawa 2014; *Otwieranie obrazu*, Toruń 2012; *Puls sztuki*, Poznań 2010; *Młody Mehoffer*, Kraków 2004.

Prof. Dr. Gloria Sutton is Associate Professor of Contemporary Art History at Northeastern University, Boston, Massachusetts. A scholar of time-based media, Sutton was the inaugural editor of the College Art Association's *Art Journal Open* and publishes widely on the intersection of art, technology and feminism. Supported by an award from the Terra Foundation, her book, *The Experience Machine: Stan VanDerBeek's Movie-Drome and Expanded Cinema* will be translated into French in 2021. Currently, Sutton is a research affiliate in the Art Culture Technology Program at MIT and a member of the Advisory Committee of the MIT List Visual Arts Center while also serving on the Board of Directors of the interdisciplinary organization Voices in Contemporary Art (VoCA). She is working on a monograph on the video sculptures of Shigeko Kubota and a critical analysis

of the rise of network culture in visual art entitled *Pattern Recognition: Contemporary Art in the Age of Digitality*.

Maria Weilandt, M.A., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft am Institut für Künste und Medien der Universität Potsdam. Zuvor war sie Stipendiatin im DFG-Graduiertenkolleg 1539: „Sichtbarkeit und Sichtbarmachung. Hybride Formen des Bildwissens“. In ihrer Dissertation beschäftigte sie sich mit der Narrativität von Stereotypisierungen am Beispiel der Figur der Pariserin (Titel: *„Voilà une Parisienne! Stereotypisierungen als verflochtene Erzählungen“*, noch nicht publiziert). Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen englisch- und französischsprachige Literaturen des 19. Jahrhunderts, Visuelle Kulturen, Comicforschung, Intersektionalität und Queer Theory.

Prof. Dr. Friedrich Weltzien ist Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler. Er besetzt seit 2013 die Professur für Kreativität und Wahrnehmungspsychologie an der Hochschule Hannover, Abteilung Design und Medien. Forschungsschwerpunkte liegen in der Kunst- und Designtheorie vom 18. bis ins 21. Jahrhundert und der Vernetzung zwischen Kunst-, Medien- und Wissenschaftsgeschichte. Er ist Spezialist für ästhetische Theorien des Flecks. Forschung und Lehrinhalte beschäftigen sich u. a. mit Fototheorien, Animalität und Ästhetik, Medientheorie der Mode, Raumtheorien, Comicgeschichte, experimentellen grafischen Praktiken. Ein methodischer Fokus ist dabei auf die Produktionsästhetik gerichtet. Eine Publikationsliste und weitere Informationen finden sich unter www.theoriestudierende.de.

Dr. Elke Anna Werner, wissenschaftliche Koordinatorin der Forschungsplattform Frühe Neuzeit, Johannes Gutenberg-Universität Mainz und Kuratorin; 2012–2020 Postdoc der Kolleg-Forscherguppe *BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik*, FU Berlin; 2015–2018 Ko-Leitung des DFG-Transferprojekts *Evidenz ausstellen. Praxis und Theorie der musealen Vermittlung von ästhetischen Verfahren der Evidenzzeugung*, FU Berlin; Arbeitsschwerpunkte u. a.: Praxis und Theorie des Ausstellens, Kunst- und Wissenschaftsgeschichte der Frühen Neuzeit. Publikationen (Auswahl): *Universalität der Kunstgeschichte? Methoden und Institutionen der Kunstgeschichte im globalen Kontext*, hrsg. mit Matthias Bruhn/Monica Juneja, kritische berichte 2/2012; *Double Vision. Albrecht Dürer & William Kentridge*, hrsg. mit Klaus Krüger/Andreas Schallhorn, München 2015; *Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird*, hrsg. mit Klaus Krüger/Andreas Schallhorn, Bielefeld 2019.

Clemens Winkler, M.A., is an interaction designer and artist, conducting research at the intersection of material transitions and ways of embodying. He has exhibited internationally and has taught material-guided methods in interdisciplinary seminars at “Interaction Design” at Zurich University of the Arts, at the “University of the Underground”, Sandberg Institute Amsterdam, and the “Material Futures” department at Central Saint Martins College London. Winkler studied at the Royal College of Arts London, MIT Media Labs Boston, Berlin University of the Arts and University of Art and Design Burg Giebichenstein Halle. In his ongoing practice-based PhD research at the University of Arts Linz, he explores the workshop format “Per-Forming Clouds” to build new experiences dealing with unknowing, formlessness, ephemerality as well as the imagination and cultivation of otherness in the design process. Since 2019, Winkler has been a research associate at the Cluster of Excellence *Matters of Activity. Image Space Material* at Humboldt-Universität zu Berlin.

