

Inhalt

Vorwort — 5

Überhitzte Räume — 15

- 15 Unerträgliches Klima (Edward Kienholz)
- 25 Ofenhitze (Michael Sailstorfer)

Vom Symbol zur Leiblichkeit — 33

- 33 Überhelle Räume (Hermann Pitz)

Thermische Romantik — 45

- 45 Das ästhetische Subjekt
- 46 Romantische Vormoderne (Johann Wilhelm Ritter)
- 48 Das Wärme-Motiv
- 50 Die Experimente
- 59 Von der Wissenschaft zur Kunst
- 64 Techno-Romantik (Sam Lewitt)
- 64 Licht zu Hitze
- 69 Der brennende Körper
- 70 Das romantische Kunstlabor
- 76 Dionysos oder Apoll?

Wiederkehr des Ästhetizismus — 85

- 85 Ästhetische Symptomatologie
- 86 Joris-Karl Huysmans' phantasmatische Heterotopie
- 93 Heizkörper (Michael Asher)
- 105 Die Farbe der Hitze (Yves Klein)

Wärmetausch — 117

- 117 Housewarming (Jürgen Mayer H.)
- 124 Heiße Skulptur (John Goodyear)

Thermotopia — 135

- 135 Hantieren und Träumen
- 137 Elektrische Feuerstelle (Bruce Nauman, Otto Piene)
- 143 Flammengarten (György Kepes, Christopher Sproat, Olafur Eliasson)
- 154 Vor der Flamme (Jeppe Hein)

Glühen — 163

- 163 Phänomenologie der Glut
- 165 Mythos der Glut (Jana Sterbak)
- 165 Die literarische Referenz
- 171 Die Künstlerin als Medea-Figur
- 176 Energielinien (Jan van Munster)
- 185 Re-Archaisierung des Kunstwerks (Gilberto Zorio)

Anthropomorphe Wärmeausdehnung — 193

- 193 Zwischen Ding und Organismus (Olafur Eliasson, Carsten Nicolai)

Pathos der Flamme — 207

- 207 Revolution oder Rückschau (Jannis Kounellis)

An der Grenze der Wahrnehmung — 225

- 225 Ende des imaginären Museums
- 225 Raumtemperatur (Erwin Wurm)
- 229 Kreisläufe (Hans Haacke)
- 233 Körperwärme (Pierre Huyghe)
- 237 Unterirdische Wärmewirkung (Joseph Beuys)

Bildnachweise — 245

Vom Symbol zur Leiblichkeit

Aber auf einmal (war es die Hitze in den Zimmern oder das viele nahe Licht) überfiel mich zum erstenmal in meinem Leben etwas wie Gespensterturcht.

Überhelle Räume (Hermann Pitz)

Die Gegenüberstellung der beiden Werke von Kienholz und Sailstorfer aus den Jahren 1972 und 2017 deutet eine historische Logik an: Wärme, die bei Kienholz noch intentionslos war, aber schon sinnhaft rezipiert wurde, erhielt Jahrzehnte später die Bestimmung bewussten künstlerischen Ausdrucks. Die implizite These, dass es eine nachvollziehbare Materialentwicklung gibt, bedürfte einer systematischen und an historischen Stufenfolgen orientierten Darstellung. Wie sich das leibsinliche Paradigma in der Kunst als eigenständiger Wert etablieren konnte, wäre allerdings ein eigenes Forschungsprojekt, das den vorliegenden Zusammenhang sprengen würde. Dennoch soll im Folgenden über zwei Stufen eine Aisthesis skizziert werden, mit der der Sprung vom repräsentativen Symbol zur sensoriiellen Intensitätssteigerung veranschaulicht wird. Ausgehend von einer Installation aus dem späten 20. Jahrhundert wird zunächst der Regimewechsel interpretatorisch erschlossen. Im Anschlusskapitel zur »thermischen Romantik« wird in historischer Rückschau eine Archäologie der ästhetischen Subjektivität skizziert. Ausgehend von einem markanten Fall in die Epoche um 1800 wird nachgewiesen, welche ideengeschichtlichen Wandlungen ein neues Rezeptionssubjekt hervorgebracht haben, das wiederum die Voraussetzung für ein verändertes Kunstverständnis bildete.

Zwischen 1982 und 1984 entstand die Installation *Wedding Therese* von Hermann Pitz, die ursprünglich nicht im White Cube gezeigt, sondern als Interventionen an Orten der Nicht-Kunst aufgestellt wurde. Pitz kombinierte vorgefundene Artefakte aus Abbruchhäusern zu einem neuen Ensemble, womit der tote, verlassene Raum noch einmal für kurze Zeit belebt wurde. Aus diesen Einbrüchen ins Wirkliche entwickelte sich eine inzwischen museal gewordene Arbeit, die an eine Kulisse erinnert. Fensterrahmen, Mauerstück, tapezierte Wände, Stoffdraperie und Sichtschutzvorrichtung ver-



Abb. 12/13 Hermann Pitz: Wedding Therese, 2012

mitteln den Eindruck einer flüchtig hingestellten Räumlichkeit, eine Mischung aus Wohnung, Baustelle und Bühnenvorrichtung (Abb. 12/13). Die Szenografie ist an keiner Stelle darauf ausgerichtet, eine Illusion zu erzeugen, im Gegenteil, das Gemachte bespielt den Vordergrund. Alles ist Fragment, die Wände bestehen aus Spannrahmen, wie sie die Maler benutzen, das Mauerwerk ist optisch verblendetes Holz. Bei der ersten Begegnung ahnt man, dass die Arbeit nicht nur eine Reflexion auf den Ausstellungsort im Berliner Stadtteil Wedding darstellt, der traditionell durch das Arbeitermilieu geprägt ist, sondern auch als Prüfsituation künstlerischer Medien funktioniert. Die Analogien zum Tafelbild, ironisiert durch die Blumentapete auf den Spannrahmen, sowie zum Bilderrahmen sind gleichsam greifbar. Das Fenster als Vorbild für den Bilderrahmen und der Rahmen wiederum als optisches Hilfsgerätes für die perspektivische Weltauffassung in der Renaissance leiten über zu einem filmischen Sehen, das Pitz in seiner Installation angedeutet findet:

»Ich beobachte, daß die durch ein Fenster hindurch wahrgenommenen Gegenstände auch gleichzeitig wie ein Bild (...) erscheinen. Das liegt daran, daß die Dekoration hinter dem Glas auch als Projektion auf das Fensterglas erfahren werden kann. Es ist der umgekehrte Effekt der Filmprojektion, die uns das Gefühl gibt, mit dem Blick auf die Filmleinwand auch in einen ›illusorischen‹ Raum zu blicken. Das Fensterglas ist also die Bildebene.«⁴⁰

Gleichfalls in den Zusammenhang der kunstmedialen Anspielung gehört der schwarze fließende Stoff mit seinen Faltenwürfen, eine Reminiszenz an die Barockmalerei mit ihren üppigen Textilrepräsentationen der höfischen Gesellschaft. Was dort augentäuschende Bildkunst war, erscheint bei Pitz als materielle Realie.

Das durchgängige Prinzip der Installation, die Medialität des künstlerischen Materials zu thematisieren, betrifft auch die Verwendung des Lichts und der Raumtemperatur. Mit diesen Werkteilen wird zur Frage gestellt, was als Symbol, was als Index zu verstehen ist; was fiktional ergänzt sein will, was als präsentisch wirkendes Material aufgefasst werden soll.

40 Zit. n. Gabriele Knapstein: Hermann Pitz. Therese Wedding, 1984, in: <https://www.freunde-der-nationalgalerie.de/de/projekte/ankaeufe/2000/hermann-pitz.html>.

Integriert in das Setting sind vier große, lichtstarke Leuchtkörper, die in Kontrast zur Kleinheit der Zimmersimulation stehen. Ursprünglich gedacht als Lichtquellen für Baustellen oder Hallen, haben sie nichts mit der angedeuteten Gemütlichkeit eines kleinbürgerlichen Wohnzimmers zu tun. Pitz lässt den Ausstellungsmachern die Freiheit, alle vier oder nur einzelne Leuchten erstrahlen zu lassen.⁴¹ In den Berliner Präsentationen von 2012 und 2017 brannte jeweils lediglich eine der Lampen. Trotz dieser Reduktion konnte der Museumsbesucher unmittelbar nach Betreten des Ausstellungsraums eine deutlich erhöhte Temperatur wahrnehmen. Diese entwickelte sich zu einer scharfen Hitze, sobald man näher an das Fenster herantrat. Von dieser Position aus konnte man die Vorstellung haben, wie es wäre, alle vier Hitzequellen in vollem Betrieb zu erleben. Die Licht-Mächtigkeit würde das Zimmer in einen unbetretbaren Glutofen verwandeln.

Diese energetische Aufladung des angedeuteten Zimmers war nicht von Beginn an vorgesehen. Auf einer Fotografie der Arbeit aus den 1980er-Jahren ist zu sehen, dass lediglich ein Strahler in großem Abstand über der Konstruktion angebracht ist (Abb. 14). Das Licht scheint noch nicht zum Werk selbst zu gehören, es fungiert eher als Bühnenlicht, das die visuelle Dramatik erhöht. Der spätere Einbau von vier Leuchtkörpern, die nun wie ein Deckenabschluss in den Raum eingelassen sind, unterstützt die Verfremdung des Wohnzimmers, das nun als Objekt eines brutalen Eindringens erscheint. Hermann Pitz hat einer Umrüstung auf kalte LED-Lampen, was aus konservatorischer und sicherheitstechnischer Sicht sinnvoll wäre, bisher nicht zugestimmt. Der Künstler würdigt damit den thermischen Aspekt als ästhetische Qualität.

Damit ist allerdings noch nicht viel gesagt, denn unklar bleibt, in welchem Verhältnis Strahlungswärme und Gesamtensemble zueinanderstehen. Rätselhaft fremd und damit nicht unmittelbar auf die Arbeit beziehbar, erscheint auch der Werktitel. So wie der Raum als Leerstelle im wörtlichen Sinn entworfen wird – er ist weder möbliert noch belebt –, stellen Titel und Hitze semantische »Leerstellen« (Wolfgang Iser) dar, die vom Rezipienten imaginativ gefüllt werden können.

Gemäß dieser Ergänzungslogik wird der Betrachter im Werktext darüber informiert, dass der Name *Therese* auf eine ehemalige Bewohnerin des Raums verweisen könnte, die

41 Persönliche Mitteilung von Hermann Pitz, Email v. 21.08.2017



Abb. 15 Gian Lorenzo Bernini: Verzückung der Heiligen Theresa, 1647–1652

durch Abriss- und Bauarbeiten vertrieben wurde.⁴² Für Interpreten mit biographischer Neugier ist aufschlussreich zu erfahren, dass Hermann Pitz mit dem Titel einen Privatsinn verbindet, der ebenfalls mit einer Trennung oder mit verhin- dertem Zusammenkommen in einer Wohnung in Beziehung steht. In der englischen Bedeutung des Titels wird aus The- rese, die im Wedding wohnt, Therese, die geheiratet wird. Pitz gibt an, dass es 1984 eine von ihm verehrte Therese gab, die er allerdings nie heiratete.⁴³ Das hitzestarke Licht bekäme vor diesem Interpretationshorizont die Negativqualität der un- freundlichen Seinsverarmung.

Man mag solche anheimelnden Sinnzuweisungen für kunstfern erachten, wie auch die angedeutete kunstmediale Betrachtungsweise als akademische Methodenübung im Be- reich der Kunstinterpretation abtun. Es lässt sich jedoch zei- gen, dass diese Umgangsweisen mit dem Kunstwerk auf den Status von Kunst in einer ästhetisch entregelten Moderne zurückzuführen sind. *Wedding Therese* liefert für die verän- derten Anschauungsverhältnisse ein einprägsames Exempel, denn die Arbeit ist auf eines der Meisterwerke der Barock- Skulptur beziehbar – und zwar im Modus der Absetzung und der Neufigurierung der beteiligten Elemente. Auch das barocke Kunstwerk, Gian Lorenzo Berninis *Verzückung der Heili- gen Theresa* (1647–1652), operiert mit den Themen Licht, Hitze und Hochzeit.

Licht wird bei Bernini als ein goldenes Strahlen dargestellt, das direkt aus dem Himmel auf die hingebungsvolle Mystike- rin Theresa und den Engel mit dem Pfeil niederzugehen und nur für die beiden bestimmt zu sein scheint (Abb. 15). Dieses Licht verweist nicht auf das profane Gelb der Sonne, der Be- sucher der Kapelle begegnet vielmehr der künstlerischen Vi- sion des *lux divina*, in dem sich der unsichtbare Gott mitteilt. Licht ist das Transmissionsmedium der Visionen, die die Sehe- rin empfängt. Was für das ikono-religiöse Licht gilt, kann auch das üppige Gewand der ekstatischen Theresa beanspruchen – Ausdruck des erregten Geistes und Körpers der Mystikerin, pures Pathos: Leiden und Leidenschaft. Es ist ein bekanntes Faktum, dass sich Bernini von Schilderungen der Gottesbegeg- nungen hat inspirieren lassen, die Teresa von Avila in ihrer Au-

42 In diesem Sinne Anne Marie Freybourg: Hermann Pitz, *Wedding Therese*, 1984, Nationalgalerie Berlin (ed.), das xx. Jahrhundert. ein Jahrhundert kunst in deutschland. Berlin 1999, . 596–597.

43 Persönliche Mitteilung von Hermann Pitz, Email v. 21.08.2017.

tobiografie *Das Buch meines Lebens* niederschrieb. Der Text ist zu zitieren, denn es fällt auf, dass die Autorin die innere Erfahrung mit dem Engel mit Metaphern des Feuers, Brennens und Leuchtens schildert:

»In dieser Vision nun wollte der Herr, daß ich ihn [den Engel] wie folgt sah: Er war nicht groß, eher klein, sehr schön, mit einem so *leuchtenden Antlitz*, daß er allem Anschein nach zu den ganz erhabenen Engeln gehörte, die so aussehen, als stünden sie ganz in *Flammen*. Ich sah in seinen Händen einen langen goldenen Pfeil, und an der Spitze dieses Eisens schien ein wenig *Feuer zu züngeln*. Mir war, als stieße er es mir einige Male ins Herz, und als würde es mir bis in die Eingeweide vordringen. Als er es herauszog, war mir, als würde er sie mit herausreißen und mich ganz und gar *brennend* vor starker Gottesliebe zurücklassen.«⁴⁴
[Kursivierungen G.S.]

Sowohl die Skulptur als auch der Text operieren mit den künstlerischen Möglichkeiten der Vermittlung von etwas Übernatürlichem, das sich in sinnlichen und sexuell konnotierten Formen darbietet, einmal als plastische Erfindungen, das andere Mal als Metapher. So eindringlich Licht und Feuer geschildert und dargestellt werden, dem Rezipienten sind sie ausschließlich als vorzustellende Qualitäten zugänglich.

Der Gegensatz zu *Wedding Therese* ist offenkundig: Bei Pitz bilden Licht und Wärme ebenfalls eine Einheit, nun jedoch in Form profaner elektrischer Beleuchtungskörper. An die Stelle symbolischer Intensität ist die weltliche Wahrnehmung getreten. Wärme und Hitze haben den Charakter materieller Unmittelbarkeit bekommen, vermögen allenfalls Indexfunktion für das ebenso entsakralisierte Licht auszuüben. Der Vergleich mit Berninis Skulptur soll nicht das Fortwirken von künstlerischen Formen oder gar Pathosformeln sowie den damit verbundenen weltanschaulichen oder ästhetischen Konzepten veranschaulichen; die Beziehung zur Barock-Skulptur ist im Gegenteil die eines gravierenden Bruchs.⁴⁵ In Abkehr von ei-

44 Teresa von Avila: *Das Buch meines Lebens* [1565], Gesammelte Werke Bd. 1, Freiburg, Basel, Wien 2001, S. 426–427.

45 Auf meine Frage, ob Berninis Skulptur einen Einfluss auf die Konzeption von *Wedding Therese* hatte, antwortete Hermann Pitz: »Es ist richtig, dass die Santa Teresa von Berninis Hand mir vertraut ist seit ca. 1968, als ich aufgrund eines beruflichen Engagements meines Vaters in Rom lebte. Ich war damals 12 Jahre alt. Sie gehört zu meinen prägenden Kunsterlebnissen. Insofern ist Ihre Assoziation mit der Teresa für mich zwar verblüffend, aber sie könnte zutref-

ner Herrlichkeitsästhetik mit den Beigaben der sinnbildlichen Erleuchtung und des ebenso sinnbildlichen inneren Feuers setzt Pitz Zeichen der Alltäglichkeit und Gewöhnlichkeit. Damit hat mehr als ein Form- und Materialwandel stattgefunden, mehr als eine Hinwendung zu einem Realismus, der sich allein durch andere Motive und Themen gegenüber der religiösen Kunst auszeichnete. Was hingegen Wirkung entfaltet, ist ein vollständig anderes ästhetisches Regime. Die Licht/Hitze-Qualität liefert dabei den entscheidenden Differenzmarker. Bei Bernini besetzt die Figur der Heiligen Theresa den Platz einer Erfahrung, die als Gestalt und als autobiografischer Text mitgeteilt wird. Im Ambiente der Pitzschen Installation fehlt diese Repräsentationsfigur. Der frei gewordene Platz ist allerdings nur scheinbar leer, denn nun besetzt der Rezipient den Ort der Erfahrung. Betrete er den Licht/Hitze-Raum, er würde ebenfalls brennen, allerdings in ganz unspiritueller Manier.

Die Tatsache, dass Licht/Wärme nicht mehr ausschließlich symbolisch figuriert ist, sondern einer sachlichen Manipulierbarkeit unterliegt und eine unmittelbare leibsinnlliche Wirkung ausübt, stellt den Besucher in vollständig andere Entscheidungs- und Reaktionskontexte. Er wird sich fragen, ob er bereit ist, die Hitze auszuhalten, welche inneren Impulse aktiviert oder lahmgelegt werden. Auch wenn das Ambiente sinnbildliche Aneignungsweisen erlaubt – zum Beispiel als Ausdruck einer Fremdbestimmung, von Gewalt oder Unwirtlichkeit⁴⁶ –, so erfolgt ästhetische Erfahrung dennoch in erster Linie affektiv-sensorisch.

Unter dem Gesichtspunkt eingeübter Kunstwahrnehmung stellt die Wärmeerfahrung eine Pathologie im System Kunst dar. Dies erklärt, warum sowohl in der Rezeption von *Wedding Therese* als auch von anderen Thermo-Kunstwerken die Temperatur fast nie Erwähnung findet. Die Konditionierung auf die gedanklich-visuelle Aneignung ist derart ausgeprägt, dass die Aufmerksamkeit für das thermische Moment kaum mehr aufgebracht wird. Im Augenblick des Eingehülltseins in kutan gespürte Wärme verliert nämlich das Subjekt-Objekt-Gefüge, mithin die Herrschaft des Subjekts über das Objekt an Bedeu-

fen – zumal Berninis Skulptur ja auch in Hinsicht auf Licht/ Beleuchtung (mit Tageslicht) ja äußerst raffiniert ist.« Email v. 21.08.2017.

46 Dass Illumination in vormoderner Zeit etwas anderes als in der technisch aufgerüsteten Modern bedeutet, darauf macht Hans Blumenberg aufmerksam: Licht als Metapher der Wahrheit, in: ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften, Frankfurt am Main 2001, S. 139–171, hier: S. 171.

tung. Diese Hingabe als versachlichte Form theresianischer Ekstase hat Mario Perniola als Kernmerkmal der Installationskunst überhaupt beschrieben:

»Die Installationen sollen nicht als Urteilsobjekte des Besuchers verstanden werden; das Verhältnis zu letzterem ist gegenüber dem traditionellen Besuch der Museen und der Galerien vollkommen auf den Kopf gestellt. Es ist die Installation, die den Besucher wahrnimmt, ihn empfängt, ihn spürt, ihn betastet, sich nach ihm streckt, ihn in sich eintreten lässt, ihn durchdringt, ihn besitzt, ihn überströmt.«⁴⁷

Wenn auch nicht mit Blick auf den Spezialfall *Installationskunst*, so doch mit Skepsis für ein Erkenntnisparadigma hat Peter Sloterdijk eine ähnliche Sichtweise entwickelt. In seinem sphärologischen Großprojekt, das sich als »mediale Poetik der Existenz«⁴⁸ versteht, wendet er sich gegen den abendländischen Subjektzentrismus. Auf dieser Position imaginiert sich das Subjekt als eines, das »alles beobachtet, benennt, besitzt, ohne sich von etwas enthalten, ernennen, besitzen zu lassen«.⁴⁹ Die von Sloterdijk vorgebrachte Kritik am »panoptischen Egoismus«⁵⁰, dem alles zum objekthaften Außen wird, wie auch die Gegenperspektive auf ein Subjekt, das sich in intimen Mikrosphären findet und erfindet, lässt sich für die Betrachtung von Phänomenen in den neueren Künsten fruchtbar machen. Festzustellen ist eine Tendenz, das Betrachtersubjekt seiner Außenposition zu berauben, um es immersiv einzufangen, es zu einem Enthaltene umzubilden.

Was Traditionalisten als Verlustgeschäft bewerten mögen – Verlust an Tiefsinn –, erzeugt auf der anderen Seite eine reiche Welt des Experiments mit den Möglichkeiten der Selbstwahrnehmung und des Involviertseins in das Kunstwerk. Die Wärmehülle bewirkt eine leibliche Ergriffenheit oder Unausweichlichkeit, zu der man nicht durch Vergeistigung in Distanz treten kann. Die niedergehende Hitze in *Wedding Therese* mögen Besucher unterschiedlich erleben – etwa als Brennen auf der Haut, als Druck auf die Lunge oder auf das Gehirn, als

47 Mario Perniola: *Der Sex-Appeal des Anorganischen*, Wien 1999, S. 141.

48 Peter Sloterdijk: *Sphären I. Blasen*, Frankfurt am Main 1998, S. 81.

49 Ebd., S. 85.

50 Ebd., S. 86.

ermüdend, was wiederum diverse Gefühlsvaleurs nach sich ziehen kann.⁵¹

Selbstverständlich wird ein Rezipient weiterhin die Bedeutungsfrage stellen. Aber ohne die Bereitschaft, in der Thermosphäre die entsprechende Sensorik ins Spiel zu bringen, würde eine entscheidende Dimension ausgeblendet.⁵² Dass sich mit dieser Neuaufstellung die Aspekte von Sinn und Sinnlichkeit nicht mehr in jedem Fall harmonisch ineinander vermitteln lassen, wird sich an einigen Beispielen erweisen.

51 Untersucht werden solche Verhältnisse von der Phänomenologie. Siehe zum Wärme-Aspekt: Hermann Schmitz: *Der Gefühlsraum*, Bonn 1969, S. 159.

52 Die entgegengesetzte Tendenz, die Überbetonung des multipel Sensorischen, findet sich in Richard Shustermans Konzept der Soma-Ästhetik. In dieser Perspektive wird Kunst allerdings auf die Reizfunktion für den Rezipienten verengt; das Formgebungs- und ExpressionsPotenzial wird dabei aus den Augen verloren.