

«[D]er Rhythmus ist ein Zwang; er erzeugt eine unüberwindliche Lust, nachzugeben, mit einzustimmen; nicht nur der Schritt der Füße, auch die Seele selbst geht dem Takte nach [...]!»¹ (Friedrich Nietzsche)

In einem abgedunkelten Raum werden den Besucherinnen und Besuchern der *Emerging Technologies*-Ausstellung (2005) in Los Angeles Atemsensoren und verschiedenfarbig schillernde Kleidungsstücke angelegt. Bevor sie in einen anderen, ebenfalls abgedunkelten Raum geführt werden, erhalten sie eine technische Einführung: In ihre Kleidungsstücke sind kleine Ventilatoren und Vibratoren eingearbeitet, die auf ihren Atemrhythmus reagieren und die Bewegungen der Lunge über taktile und haptische Erfahrungen auf den äußeren Körper übertragen. Durch die Berührung der leitfähigen Gewebe anderer Teilnehmer*innen ist es über Bluetooth außerdem möglich, die atemrhythmischen Daten eines Anderen auf den eigenen Sensor zu übertragen und diese als Pulsieren und Vibrieren zu spüren. Wenn Teilnehmende dann im selben Rhythmus atmen, beginnen bestimmte Fasern in ihren Kleidern rhythmische Leuchtsignale auszusenden. Wenn alle Teilnehmenden im selben Rhythmus atmen, wird der dunkle Raum folglich von gleichmäßig fließenden Bewegungen erhellt.²

Thecla Schiphorst (*1955) versteht *Exhale* als eine interaktive Kunstinstallation. Die Professorin an der School of Interactive Arts and Technology an der Simon Fraser University in Vancouver definiert das *Tragen unseres Atems* («to wear our breath») als das künstlerische Konzept ihrer partizipativen Arbeit.³ Zum einen sollen die Teilnehmenden für den eigenen Atem sensibilisiert werden, zum anderen dient die Arbeit der Stiftung einer Atemgemeinschaft. Schiphorst begreift Atem als Informations- wie auch als Kommunikationsmedium, insofern Frequenz und Tiefe der Atmung etwa über Gefühle Auskunft geben.⁴ Die Synchronisierung der eigenen Atmung mit der Atmung Anderer bedeutet für sie eine Form der Empathie, deren Geltung sie aus Kontexten wie Schmerztherapie, Geburt, Sport sowie Yoga ableitet.⁵ Das Ergebnis von *Exhale* definiert Schiphorst schließlich folgendermaßen:

The experience with the *exhale* installation illustrates that participants can learn to shift their own threshold of attention, awareness and body-state through the interaction affordances created within movement and embedded within the garment. They participate in becoming expert users of their own physiological data, and in playfully engaging with an emerging co-operative and physically and emotionally negotiated body state and collective system state.⁶

Eine veränderte Selbstwahrnehmung – ein Expertentum nicht für das Selbst, sondern für die eigenen Daten – wird hier ebenso versprochen, wie die enge non-verbale Verbindung mit einem Kollektiv. Dabei entfaltet die Atmung einen enormen

Einfluss auf Körper und Psyche, und tatsächlich hebt Schiphorsts Auseinandersetzung mit der Atmung darauf ab, umfassend auf das Nervensystem des Menschen einzuwirken.

Es ist keineswegs eine neue Entwicklung, wenn die ästhetische Praxis dazu genutzt wird, in das Innere des Körpers der Rezipierenden einzudringen und direkt auf ihre Biorhythmen Einfluss zu nehmen. In diesem Artikel wird ein Überblick über die Geschichte der Atemsteuerung in ästhetischen Praktiken seit dem frühen 20. Jahrhundert gegeben. Insbesondere die Ideale der Lebensreformbewegung bewegten Künstler und Kunstpädagoginnen dazu, Atem und Atmung in ihre Überlegungen und Praktiken mit einzubeziehen. In der Körper- und Partizipationskunst seit den 1960er Jahren, etwa bei Lygia Clark, finden sich ähnliche Ansätze wieder. Die Konzepte sind dadurch vergleichbar, dass sie künstlerische und therapeutische Ideen miteinander verbinden. Eine gesteigerte Selbstwahrnehmung soll dabei gleichermaßen wohltuend auf Psyche und Körper wirken.

Anlässlich der zu skizzierenden künstlerischen Praktiken ist nach den Konsequenzen für die Kunstrezeption zu fragen. In welchem Verhältnis stehen hier Selbstbestimmung und Zwang, Selbst- und Fremdkontrolle? Unter Fremdbestimmung wird dabei der Entzug von Entscheidungsmöglichkeiten im Umgang mit Kunst gefasst – etwa durch die Vorgabe eines bestimmten Ablaufs der Rezeption und durch die Notwendigkeit, in alle Elemente des mithin sehr umfangreichen Partizipationskonzepts einzuwilligen. Insbesondere werden am Beispiel der Atmung subtile Formen der Regulierung von Wahrnehmung im Rahmen immersiver Strategien als Form der Fremdbestimmung in den Blick genommen.

Dem Ziel einer Anpassung von Atmung und Puls an die Rhythmen des Kunstwerks widersprach zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts Gertrude Stein, die ihre Texte ohne Kommata verfasste, um dezidiert keinen spezifischen Atemrhythmus in der Lektüre vorzugeben. Im Rekurs auf Steins und andere textbasierte Werke und Theorien hat bis dato nur Lisa Siraganian ausführlich mit der Atmung verbundene Wahrnehmungskonzepte im 20. Jahrhundert und deren engen Bezug zu politischen Fragen der *Agency* und Freiheit dargestellt.⁷ Allerdings konzentriert sie sich dabei vor allem auf textbasierte Kunst und deren entweder vermeintlich individualisierte oder aber gesteuerte Aktualisierung in der Rezeption. Dass aber auch jenen ästhetischen Praktiken, die dezidiert den individuellen und ungezwungenen Zugang zur Kunst betonen, Determinationen und Zwänge eingeschrieben sein können, bleibt unterbelichtet: Zwingt uns denn nicht auch Steins Poetik in eine Art Atemlosigkeit?

Eine Auseinandersetzung mit Formen des mithin sanften, subtilen Zwanges erscheint gerade im Kontext von Formen der *Human Computer Interaction (HCI)* dringend, die in zeitgenössische Kunstpraktiken wie *Exhale* vielfach einbezogen wird.⁸ Dass das Versprechen von mehr Selbstkontrolle wohl so gut wie immer mit normierenden Formen der Fremdkontrolle einhergeht, zeigt sich insbesondere in aktuellen technologischen Entwicklungen im Rahmen der *Quantified Self-Bewegung* – man denke an *Smart Watches*, die den Puls und andere Biodaten messen. In den Diskursen der Selbstoptimierung wird eine gesteigerte Selbstwahrnehmung versprochen, vermittelt durch Körpertechniken oder Technologien.⁹ Der historische Blick auf ähnliche Allianzen von Körpertechniken und Kunst soll diese Phänomene in eine Kontinuität stellen und so eine Perspektive ermöglichen, die nicht nur nach Innovation, sondern auch nach asynchronen Parallelen sucht. Die leitende These

ist, dass der durch die Kunst versprochene veränderte Zugang zum Selbst jeweils in großem Maße durch äußere Vorgaben determiniert ist. Der so als «verbessert» verstandene Zugang zum Selbst unterliegt bestimmten Setzungen, durch die die Versprechen der Autonomie und des Selbstzwecks unterminiert werden. Kurz: Ein optimierter, emanzipatorisch verstandener Zugang zum Selbst unter Zwangsbedingungen vereint die künstlerischen und kunstpädagogischen Konzepte, die im Folgenden diskutiert werden – ob sie nun unter Anleitung, durch Suggestion oder durch die Arbeit mit Apparaturen des *Biofeedback* verfahren.

Atem und Kunstrezeption am Beispiel USA: Von Arthur B. Davies zu Mark Rothko

Die Ansicht, dass der idealen Kunst Atem inhärent sei, gilt als Kern des ästhetischen Konzepts des US-amerikanischen Künstlers Arthur B. Davies (1862–1928).¹⁰ Das «Atmen der Kunst» war dabei nicht rein formalistisch oder metaphorisch als Belebtheit des Motivs gemeint, sondern sollte substantiell auf die Betrachtenden übergehen und so eine *Bodily Response* auslösen.¹¹ Davies' Darstellungen tänzerischer Bewegungsfiguren waren mit dem Anspruch verbunden, bei den sensiblen Betrachtenden durch Einfühlung einen bestimmten, für natürlich und gesund befundenen Atemrhythmus auszulösen.¹² Er orientierte sich dabei an der Ästhetik antiker Tempeltänze, die auch für die Eurythmie nach Rudolf Steiner wesentlich waren.¹³ Edna Potter, Partnerin und Kooperationspartnerin des Künstlers, charakterisierte dessen Werk als «*born of breath*». Sie beschrieb schon den kreativen Produktionsakt als Atemvorgang, beginnend mit der Einatmung, welche die Luft durch den ganzen Körper zirkulieren lasse. Auch die Hand sollte sich in der Rhythmik der Ein- und Ausatmung bewegen, und insbesondere die Hebung (*Uplift*) der Einatmung nutzen.¹⁴ In den frühen 1920er Jahren hatten Kunstsammler und Kritikerinnen mit Blick auf Davies eine gesunde, befreiende Atmung als ästhetische Kategorie eingeführt.¹⁵ Die Affizierung der Betrachter*innen durch den Bildrhythmus wurde hier somit positiv, genauer: als heilsam, bewertet.

Das Interesse der Kunstkritik an meditativen und therapeutischen Wirkungen der Kunst lässt sich in den USA noch in den 1950er Jahren feststellen. Diese wurden allerdings unterschiedlich beurteilt: Das zeigt sich insbesondere an Mark Rothko (1903–1970), dessen Werken – mal in positivem, mal in negativem Sinne – eine dezidiert beruhigende Wirkung attestiert wurde.¹⁶ Eine negative Kritik wendet sich gegen sogenannte «*mood paintings*»: Kunstkritiker James Fitzsimmons schrieb: «One expects such manifestations in fashionable cocktail lounges and sanitariums, not in galleries and concert halls».¹⁷ Die Frage danach, ob beruhigende, rein auf eine angenehm berührte Gefühlswelt abhebende Kunst denn überhaupt «echte Kunst» oder doch nur Wellness und Luxus seien, ist hier im Kontext einer Kritik der ungegenständlichen Malerei verortet, welche mithin als rein dekorativ diskreditiert wurde.

Die Kunsthistorikerin Sarah K. Rich fasste die therapeutisch interessierte Rothko-Rezeption in den USA folgendermaßen zusammen: «In front of Rothko's works, critics intimated, shoulders would loosen, breathing would slow».¹⁸ Diese Lesart ordnet Rich diskurshistorisch in die zu dieser Zeit virulenten Werbungen und Programme für Entspannungsübungen und -strategien ein, die sich zumeist an Büroangestellte, aber auch an die Gesellschaft als Ganze richteten.¹⁹ Nicht anders als heute galten Kopfschmerzen, Schlaflosigkeit, nervöse Zusammenbrüche, Geschwüre und Herzinfarkte als gefürchtete Konsequenzen fehlender Entspannung und fehlenden Ausgleichs.²⁰

Bezüge seiner abstrakten Gemälde zu einer Art Atemtherapie stellte Rothko selbst her, allerdings unter ganz anderen Vorzeichen. Auch wenn für Rothko das Kontemplative durchaus eine Rolle spielte, hat er sich gegen die Bewertung seiner Werke als «entspannend» mitunter rigoros gewehrt: Prominent sind in diesem Zusammenhang seine *Seagram Paintings*, die ursprünglich in einem Luxushotel aufgehängt werden sollten. Mit diesen – so äußerte der Künstler in seinem Todesjahr 1970 – habe er «strictly malicious intentions» verfolgt: «I hope to paint something that will ruin the appetite of every son of a bitch who ever eats in that room». ²¹ Die Besucher*innen sollten sich gefangen fühlen an einem Ort, «where all the doors and windows are bricked up, so that all they can do is butt their heads forever against the wall». ²² Die Ausübung von Gewalt interessierte Rothko zeitweise weitaus mehr als die Erzeugung von «delight», die er als mögliche Wirkung seiner Kunst noch Ende der 1940er Jahre angab.

Zwar hatte Rothko von der «breathingness» und «breathability» seiner Bilder gesprochen, ²³ jedoch ging es ihm offenbar darum, genau diese «Durchatmetheit» und «Atembarkeit» auch wieder einzuschränken, und so den Betrachtenden eine Art ästhetisch herbeigeführte Atemnot aufzuerlegen. Der Entzug von Luft durch einen «compressed space» ²⁴ diente Rothko als Metapher, mit der er wiederholt den Effekt seiner Kunst beschrieb: «My pictures are indeed facades (as they have been called). Sometimes I open one door and one window or two doors and two windows». ²⁵ Anhand von *No. 10* (1950) erläutert Breslin, dass das Werk die Anstrengung, sich in einem eingeeengten Raum zu bewegen und darin zu atmen, dramatisiere. ²⁶ So ist der Farbauftrag hier weniger atmosphärisch als in anderen Werken des Künstlers; das schmale, hochkantige Bild entfaltet durch seine opak erscheinende Farbfläche sowie das Format eine einengende Anmutung.

Die Macht über die Betrachtenden ist für Rothkos Kunstkonzept zentral, ²⁷ seine eher großformatigen – mal weiten, mal engen – Bilder sollten die Rezipierenden einschließen: «[Y]ou are in it. It isn't something you command», äußerte er Anfang der 1950er Jahre. ²⁸ In dieser Fremdbestimmung sah Rothko jedoch zugleich ein therapeutisches Potential, das sich von demjenigen von Wellness und Entspannungskursen massiv unterscheidet. Der Künstler orientierte sich hier an der Nietzscheanischen Interpretation der Katharsis: «[A] heroic attribute was imported to suffering by means of art», heißt es im Rekurs auf Nietzsche in Rothkos programmatischen, posthum veröffentlichten Schrift *The Artist's Reality*. ²⁹ Dem Leid wird so auch von Rothko eine therapeutische Wirkung zugeschrieben, vergleichbar mit der griechischen Tragödie. So begriff er seine Bilder als Dramen und die Farbformen als Schauspieler*innen. ³⁰ Ein erlösendes Weinen vor seinen Werken betrachtete der Künstler als eine angemessene Rezeptionsweise. ³¹ Insofern folgt seine Kunstkonzeption der Logik einer großen Anspannung und sogar Anstrengung in der Kunstwahrnehmung, die schließlich über das Leid zu einer Entspannung und Entladung führt. Solche Ansätze spielten schon in der europäischen Kunstpädagogik der 1910er und 1920er Jahre eine wichtige Rolle. Deren Ideen bewegten sich in einer Tradition nietzscheanischer Ästhetik, insofern sie Pädagogik, die menschliche Physiologie, Biorhythmen und Vitalität in ihr Zentrum stellte. ³² Bei Nietzsche finden sich etliche Bezüge zur gesunden sowie zur schädlichen Wirkung von Musik auf den menschlichen Körper und die menschliche Seele, wodurch er eine besondere Macht der Kunst behauptete. Dass schon in der Frühzeit der Menschheit der Tanz im Rhythmus der Musik zur Wiederherstellung der richtigen «Spannung» Anwen-

dung fand, kontrastierte er mit einem prominenten modernen Beispiel: Der Wagnerischen Oper attestierte Nietzsche eine desaströse Störung des Organismus, die bis hin zum äußersten Verlust von Spannung – zum Koma – führen könne.³³ In der europäischen Reformpädagogik fanden solche Überlegungen zur Wirkung von Rhythmus und Klang besondere Resonanz.

Atem und Deutsche Lebensreform, 1900–1960: Johannes Itten und Gertrud Grunow
Entspannungs- und Anspannungsübungen wurden insbesondere am frühen Bauhaus in Weimar in die pädagogische Praxis implementiert. Der reformpädagogische Ansatz des Bauhaus-Meisters Johannes Itten (1888–1967) ist hinlänglich bekannt: Turn- und Atemübungen, die sich mithin an Yoga-Praktiken orientierten, dienten ihm zufolge als Voraussetzung für eine gute künstlerische Praxis.³⁴ In Anlehnung an japanische Zeichentechniken forderte er seine Schüler*innen dazu auf, im Rhythmus des Zeichenprozesses zu atmen.³⁵ Dabei sollten die «rhythmisch geschriebenen Formen [...] einen Wind, einen Atem in sich» erhalten, welcher «sie zu einer lebendigen Formfamilie macht».³⁶ Auf der Rezeptionsebene ergibt sich daraus wiederum ein Moment der ästhetischen Fremdbestimmung: Ähnlich wie bei Arthur B. Davies und später Rothko sollten sich die Betrachtenden gemäß Itten ganz aufgeben und «als Funktion des Bildes» fühlen.³⁷ Sie sollten sich vom Werk rhythmisieren lassen, den Atem des Werkes als den Eigenen annehmen, wodurch sie allerdings nicht eingeschränkt, sondern vital gestärkt und befreit werden sollten.³⁸ Darüber hinaus stellte Itten einen engen Bezug zwischen der Atmung und der Art und Weise des Denkens her.³⁹ Die Vorstellung eines idealen, natürlichen Rhythmus auf der Produktions- und Wahrnehmungsebene von Kunst verbinden Itten, Davies wie auch die Bauhaus-Lehrerin Gertrud Grunow (1870–1944).

Der komplementär zum Itten-Vorkurs durch die Musikpädagogin Grunow geleitete Harmonisierungsunterricht verdeutlicht, wie stark körperliche Konstitution und künstlerische Arbeit in den 1920er Jahren auch in Deutschland zusammengedacht und aus welchen heilkundlichen Diskursen heraus diese Ansätze entwickelt wurden. Grunow war von 1919 bis 1924 am Bauhaus tätig. Ihr Unterricht war in dieser Zeit für alle Schüler*innen als Teil des Vorkurses obligatorisch.⁴⁰ In ihrer musikpädagogischen Praxis hatte Grunow festgestellt, dass sich beim Anspielen bestimmter Töne auf dem Piano Haltung, Mimik und die Atmung ihrer Schüler*innen veränderten. Durch zahlreiche Experimente und Übungen leitete sie daraus um 1910 Gesetzmäßigkeiten ab, die sie schließlich auch auf die Wirkung von Farben übertrug. Am Bauhaus sollten die Grunow-Übungen die Bauhüsler*innen zugleich körperlich und seelisch lockern. Aus den angespielten Tönen und den Farben, die sie entweder zeigte, oder aber ihre Schüler*innen imaginieren ließ, ergaben sich dynamische Wechsel von Lockerung und Anspannung, spezifische Körperhaltungen sowie Veränderungen in der Atmung.⁴¹ Grunow war dabei der Auffassung, dass auch negative Gefühle wie etwa Trauer, Angst und Neid erfahren werden mussten, um Flexibilität, Harmonie und Gleichgewicht in Körper und Geist wiederherzustellen. Dieses Gefühlserleben wurde von eher starren, festen und einengenden Haltungen begleitet, die dann durch lockere und offene Körperhaltungen, einhergehend mit Gefühlen wie Ruhe und Zuversicht kontrastiert wurden: Einzwängung und unangenehme Erfahrungen wurden hier als notwendiger Bestandteil einer auf Befreiung abzielenden Praxis angesehen. Besonders passend erscheint der Ausdruck

der Weimarer Gymnastiklehrerin Magdalena Trenkel, die dem Bauhaus ebenfalls nahestand, und von ihrer Vision der «in Freiheit dressierten Bauhäusler» sprach.⁴²

Ihren Unterricht begriff Grunow zugleich als Vorbereitung auf die kreative Praxis wie auch als dafür notwendige Therapieform. Diese sollte dazu dienen, zum natürlichen Rhythmus zurückzufinden: Ziel war eine Flexibilisierung von Körper und Seele, ebenso wie eine Sensibilisierung; so schrieb Grunow 1911: «Wer Empfindung für Rhythmik erworben hat und seinen Organismus, die Muskeln beherrscht, wird auch ein Kunstwerk tiefer und tiefer, die rhythmischen Spannungen des Schöpfers immer feiner und intensiver allmählich nachempfinden und nachgestalten, ja vielleicht eine Komposition noch höher als der Schöpfer selbst zu heben die Macht zeigen.»⁴³

Davies in den USA und Grunows Kollege Itten hatten einen ähnlich engen Zusammenhang zwischen Physiologie, Kunstschaffen und Kunstrezeption gestiftet. Neben Nietzsches physiologischer Ästhetik sind auch körperkulturelle Bewegungen wie der Ausdruckstanz und die rhythmische Gymnastik wesentliche Quellen für diese Konzepte.⁴⁴ Künstlerische Ausbildung, ästhetische Praxis und die Wahrnehmung von Kunst wurden so mit Gesundheitskonzepten verknüpft. Die gesamte Physiologie, insbesondere im Zusammenhang mit der Atmung, spielte hier eine zentrale Rolle. Dieses Interesse setzt sich bis in die Gegenwart fort, wobei der Charakter des Anleitens durch Pädagogen (Itten, Grunow), durch Personal in der Installation (Schiphorst, Khut/Loke) oder auch das objektgebundene Künstlerkonzept (Clark) bedeutsam wird. Ebenso wie in der Beschwörung der Macht des Bildes über dessen Rhythmen (Davies, Itten, Rothko) konstituiert sich eine spezifische Determination und Zielsetzung von Kunst als wesentlicher Bestandteil der hier geschilderten Ideen einer weitgehenden Einflussnahme von Kunst auf die Physiologie sowie das Gefühlsleben der Rezipient*innen. Diese Zielsetzungen bringen auf verschiedene Weise traditionell kunstfremde Praktiken in den Kunstbereich hinein.⁴⁵

Partizipationskunst und Atemtechniken: Kunst, Trauma und Therapie seit 1960

Bei der brasilianischen Künstlerin Lygia Clark (1920–1980) verbinden sich durch die Einbindung des Atems seit den 1960er Jahren die Felder der Kunst und Therapie. In der Forschung wird dies im Sinne einer Frühform der Partizipationskunst mitunter als große Innovation empfunden. Doch Clarks übergeordnetes Ziel, Körper und Geist durch die Kunst zu verbinden,⁴⁶ steht – das zeigten die vorangegangenen Beispiele – in einer Kontinuität mit reformpädagogischen und kunsttherapeutischen Ansätzen. Neu an ihrer Herangehensweise ist hingegen, dass sie dafür sensorische Apparaturen wie Brillen, Handschuhe oder Atemmasken nutzt. Diese können trotz markanter Unterschiede als Vorstufen der in der Gegenwartskunst eingesetzten *Wearables* bezeichnet werden.

Clarks Arbeit *Air and Stone* (1966) ermuntert zur Interaktion mit einer Plastiktüte, die aufgeblasen und mit einem Gummiband verschlossen ist. An einem Ende des Bandes ist ein Kieselstein angebracht, der auf der Plastiktüte aufliegt und durch rhythmische, systolisch-diastolische Bewegungen mobilisiert werden soll: «[P]art of the participant's role is to care for the stone as well as regulate its rhythm», erörtert Kunsthistorikerin Susan Best.⁴⁷ Schließlich ist darauf zu achten, dass der Stein nicht aus seiner fragil-elastischen Halterung fällt. *Breathe with me* aus demselben Jahr erinnert hingegen nicht nur an den Prozess der Ein- und Ausatmung, sondern erhebt den Atemprozess zum zentralen Teil der Realisation des Werkes.

Hierfür verwendete Clark einen Gummischlauch, der als eine Art externe Lunge fungiert. Ein Ende wird ans Ohr gehalten, während die Hände durch Druckbewegungen Geräusche produzieren.⁴⁸ Von Fremdbestimmung im Sinne eines Entzugs von Entscheidungsmöglichkeiten ist hier nicht direkt zu sprechen – die konkrete Ausgestaltung und Dauer der Zuwendung zum Objekt erfolgt relativ individuell. Lässt man sich auf das Werk ein und befolgt die Anweisung, ist hingegen wohl von einer intensiven, unter die Haut gehenden Modifizierung der Wahrnehmung zu sprechen: So nehmen die produzierten Geräusche Einfluss auf die Atmung. Die Teilnehmer*innen bestimmen selbst ihren Atemrhythmus in Analogie zu den Handbewegungen oder aber passen individuell die Handbewegungen an den Rhythmus des Atems an. Gerade in *Breathe with me* wird der eigene Atem allerdings deutlich verfremdet, dringt er schließlich von außen, mit einem anderen Sound, ins Innere ein. Die eigene Atmung wird so in neuer Weise erfahren, wird ästhetisch modifiziert und – buchstäblich – manipuliert.

Beide Arbeiten – *Air and Stone* und *Breathe with me* – zielen darauf ab, dass die Partizipierenden sich mithilfe von Handlungen an Objekten auf die eigene Atmung konzentrieren. Die Ansätze erinnern an die gängige Praxis, beim Hyperventilieren in eine Tüte hinein zu atmen, damit der Körper nicht zu viel Sauerstoff aufnimmt. Auch die Regulierung der Atmung durch die Konzentration auf einen Gegenstand scheint hier als heilsame Meditationspraxis auf. Abgeleitet von asiatischen Traditionen wurden solche Methoden in den 1960er Jahren in den USA in die Psychotherapie integriert.⁴⁹ Für Clark ist dabei insbesondere ein verändertes Bewusstsein für die eigene Lungenfunktion sowie die Atemrhythmik und -tiefe von Interesse. Für die Künstlerin spielt diese Rückbesinnung auf den Körper auch mit Blick auf den politischen Kontext in ihrer Heimat eine Rolle. Dabei ergeben sich zwei Deutungsmöglichkeiten und somit eine dem Werk inhärente Ambivalenz. Einerseits finden sich die Repressionen in der brasilianischen Diktatur (1964–1985) im veräußerlichten Atem symbolisiert: Die Auslagerung der körperinneren Funktion nach außen und deren apparative Verfremdung erscheint als Figur der Fremdbestimmung.⁵⁰ Andererseits, und dies wird besonders deutlich an *Air and Stone*, sieht Clark im bewusst gemachten Atem eine Form der Therapie. Diese soll eben durch die angeleitete Selbstbesinnung auf den eigenen Körper und dessen eigene Rhythmen vollzogen werden, was einer von außen kommenden Fremdbestimmung wiederum entgegensteht. Dass allerdings diese Dichotomie – Fremdbestimmung von außen, Selbstbestimmung durch Selbstbesinnung – zu einfach greift, zeigt sich an zeitgenössischen Werken, die in der Tradition Clarks stehen.

Lebensreformbewegung 2.0? Technologien des Biofeedback in der zeitgenössischen Kunst

Die reformpädagogischen und kunsttherapeutischen Ansätze der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entfalten im digitalen Zeitalter neue Ausformungen. Schiphorst und andere Künstler*innen in diesem Bereich veröffentlichen theoretische Texte, in denen sie die technologischen Voraussetzungen und die therapeutischen Zielsetzungen ihrer Ideen erläutern und wissenschaftlich fundieren. Im Rahmen ihrer partizipativen Arbeiten stellen die Künstler*innen Verknüpfungen von Kunst, Medizin und *Human-Computer-Interaction (HCI)* her. Die Durchtaktung der Erfahrung durch einen klar vorgegebenen Ablauf ist wesentlicher Bestandteil dieser experimentellen Kunstformen. Auch die konzeptuell gewollte Einengung und Restriktion der

Teilnehmenden durch das Anlegen von Apparaturen, stellt ein verbindendes Element dar. Ähnlich wie in den zuvor besprochenen Beispielen wird auf eine Rhetorik der heilsamen Selbstbesinnung rekurriert, die schon um 1900 aktuell war. Bei Schiphorst soll der verbesserte Zugang zum eigenen Körper tiefe Glücksgefühle hervorrufen und uns wieder näher zu uns führen («drawing us closer to ourselves».⁵¹ Ähnlich konzipieren Lian Loke und George Khut durch Technologien Bedingungen, die nicht nur auf Meditation und Entspannung abheben, sondern qua Immersion zu einer neuen Stufe der «Kontemplation» und Selbsterkenntnis führe.⁵² Loke und Khut definieren in ihrem Artikel «Intimate Aesthetics and Facilitated Interaction» das Ziel ihrer interaktiven, auf intensive Körpererfahrung ausgelegten Arbeiten folgendermaßen: «[T]o produce conditions for enhanced somatic awareness and pleasure, through blending of ritual, intimate encounter, and interactive, digital technologies to create interactive, immersive experiences grounded in an intensification of bodily experience.»⁵³ Wesentlich für ihren Ansatz ist das Skript, das die Teilnahme an der Kunstinstallation in abgetrennte Phasen definiert: Eine Einführung sowie das Ankleiden markieren die erste Phase, so etwa in *Speechless* (2012), wo zunächst Atem- und Pulssensoren angelegt werden.⁵⁴ Weiterhin werden hier Bänder um den Körper gewickelt – von den Knöcheln bis zu den Schultern; auch die Augen und das ganze Gesicht werden in der ersten Station, der *Lung Station*, durch eine Maske verdeckt. Die Bänder dienen dazu, Druck auf den Körper auszuüben, während die Sensoren den Atem messen: Die Atembewegungen werden zeitversetzt in eine digitale *Soundscape* übertragen, mit der die Erfahrung des Atems intensiviert wird. Sehr ähnlich gestaltet sich das Verfahren in der anschließenden *Heart Station*, in welcher die Übertragung des Pulses in einen Klangteppich stattfindet, während der liegende Körper außerdem mit Steinen beschwert wird. In der *Spine Station* erfahren die Teilnehmenden im Anschluss unter Anleitung ebenfalls den Zusammenhang von Atem und Gewicht. Abschließend erfolgt eine Auswertung in Form eines Gesprächs – «recorded for later analysis».⁵⁵ Formen der Beschränkung, der Druckausübung, der Einengung sollen hier – vergleichbar mit den Konzepten Rothkos und Grunows – zu einer veränderten Selbstwahrnehmung, ja einer Art Heilung führen. Die anschließende, aufgezeichnete (!) Auswertung verstärkt den Eindruck, es handle sich um ein Experiment aus dem medizinisch-psychologischen Bereich.⁵⁶

Tatsächlich sind Arbeiten wie *The Heart Library* (2007) nach Künstlerangaben gleichermaßen für Krankenhäuser, Gesundheitseinrichtungen, Museen und Kunstgalerien gedacht.⁵⁷ Hier wird durch Atmung und Puls ein audiovisuelles Environment geschaffen, in dem qua Videoprojektion die Rezipierenden den eigenen Körper in einem Farbmeer über sich beobachten können. Dieses soll der Entspannung dienen – vergleichbar der Erfahrung in einem *Floating Tank*: In den 1960er Jahren führte man im Bereich der Hirnforschung in den USA mithilfe der Methode der *sensory deprivation* vielfältige Wahrnehmungsexperimente durch; bereits seit den 1970er Jahren haben sich Varianten der hierfür verwendeten *Floating Tanks* auch im Wellness-Bereich etabliert.⁵⁸ Die abstrakten Farbprojektionen in *The Heart Library* erinnern an Beschreibungen der inneren Bilder, die Proband*innen nach längerer Zeit in einem *Floating Tank* wahrnehmen konnten – mithin unter Drogeneinfluss. Hier entstehen die Bilder allerdings nicht mental, sondern durch die Messung von Körperfunktionen und ein daran angeschlossenes bildgebendes Verfahren.

An Arbeiten wie *Speechless*, *The Heart Library* und auch Schiphorsts *Exhale* zeigt sich, wie durch *Biofeedback* subtil auf Körperfunktionen sowie Empfindungen Ein-

fluss genommen und Verhalten geregelt wird. Wenngleich die eingangs beschriebene *Exhale*-Installation keinen direkten Zwang dahingehend ausübt, den Atem der Anderen anzunehmen, legt die Anlage der Arbeit doch nahe, eine Synchronisierung anzustreben – ein Clark'sches *Breathe with me* –, sich mit einer oder allen anderen zu verbinden, um so ein gleichmäßig pulsierendes Lichtermeer zu erzeugen. Mit einem Begriff aus der Ökonomie wäre dies als *Nudging* zu bezeichnen – als Setzung eines Anreizes.⁵⁹ Denn hier wird eine visuelle Belohnung gegeben, welche die Erzeugung einer Atemgemeinschaft qua Synchronisierung als ideale Anwendung der Apparaturen nahelegt. In *Speechless* wird durch die Zeitverschiebung zwischen aktuellem Biorhythmus und Übersetzung in *Sound* ebenfalls eine gleich- und regelmäßige Atmung befördert: Das Individuum beginnt automatisch, den vorherigen Impuls zu reproduzieren, da der *Sound* über den eigentlichen Atemprozess hinaus erklingt und den nächsten Atemstoß beeinflusst. Weiterhin ist zu bedenken, dass Körperdaten eben Daten sind, und somit nicht einfach und direkt zugänglich gemacht, sondern maschinell interpretiert und durch Übersetzung z.B. in Klang, Vibration oder Ventilation verfremdet werden.⁶⁰ So sind die Partizipierenden selbstverständlich nicht einfach mit einem authentischen auditiven Abbild ihres Atems oder ihres Pulses konfrontiert, sondern mit einem spezifisch designten Feedback, in das sie ganz bestimmte Körperdaten einspeisen.⁶¹ Diesen interpretierten, übersetzten Daten begegnen sie in Form einer *Feedback-Loop*, innerhalb derer sie also immer wieder auf äußere Eindrücke zu reagieren haben. Es handelt sich dabei um Impulse, die sich der alltäglichen Wahrnehmung entziehen,⁶² die andere Empfindungen ausblenden und die fokussierten Empfindungen deutlich verfremden.

Die exemplarisch gezogene Linie von 1900 bis in die 2010er Jahre hinein offenbarte Ambivalenzen von Selbstbestimmung und Zwang in ästhetischen Auseinandersetzungen mit dem Atem. Das Versprechen von mehr *Awareness*, Gesundheit und einem verbesserten Zugang zum Selbst soll hier eingelöst werden über äußere Einflüsse wie das visuelle Kunstwerk (Davies, Itten, Rothko), durch eine angeleitete Verinnerlichung und Imagination von Farben und Tönen (Grunow) oder aber mithilfe von Hilfsmitteln wie Objekten, Elektronik und Körperverbänden (Clark, Schiphorst, Khut/Loke). Körper und Gefühle werden hier als messbare und manipulierbare Funktionen begriffen, auf die ästhetisch Einfluss genommen wird. Sie dienen der Einstimmung auf einen gleichmäßigeren, regulierten Rhythmus zum Ziele der Entspannung oder der Erzeugung von Gruppenidentitäten. Dazu im Gegensatz sind solche künstlerischen Praktiken zu sehen, die sich kritisch mit *Self Tracking* und ähnlichen Phänomenen auseinandersetzen.⁶³ Denn bei Schiphorst und Khut/Loke werden die Teilnehmenden – anders als etwa bei Clark – letztlich in einen unreflektierten Umgang mit Technologien eingeübt, die zunehmend ökonomisch und soziopolitisch Anwendung finden.⁶⁴ Dieser unkritische Umgang wird durch die Strategie der Immersion begünstigt.

Anstatt die Konstruiertheit künstlerischer Erfahrungswelten offenzulegen, geht es in der Immersion gerade darum, die jeweilige Medialität zu kaschieren, also Räume zu erschaffen, «in denen sich die Wirklichkeit der Welt und die Wirklichkeit des Bildes in der unmittelbaren Wirklichkeit körperlichen Erlebens konsolidieren».⁶⁵ Schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestand eine zentrale Utopie der Avantgarden darin, die Rezipient*innen mit dem Kunstwerk so unmittelbar zu verbinden, dass etwa das Bild als Bild nicht mehr wahrgenommen werden sollte. Dadurch entstanden und entstehen Kunstformen, die eine kritische Distanz

unterbinden bzw. immer erst im Nachhinein zulassen: Bei Khut und Loke etwa dienen die Gespräche im Anschluss an Projekte wie *Speechless* and *The Heart Library* allerdings nicht der Reflexion des künstlerischen Konzepts und des Medieneinsatzes, sondern der Reflexion über die für «authentisch» und «natürlich» gefundenen Körper- und Gefühlsempfindungen. Die Erzeugung von Atmosphären in der Kunst zur Schulung des «Sinnenbewußtseins» (Rudolf zur Lippe) hat derzeit Konjunktur.⁶⁶ Theoretisch begleitet wurde dieser sinnespädagogische Trend nicht zuletzt durch die Atmosphären-Theorie Gernot Böhmes: Wie allerdings Böhmes Behauptung, dass die Kunst es ermögliche, den Umgang mit Atmosphären zu lernen, eingelöst werden soll, ist fraglich, wenn das jeweilige künstlerische Konzept keinerlei Bruch vorsieht und die Erzeugung von immersiven Atmosphären das Endziel und nicht der Ausgangspunkt ästhetischer Erfahrung ist.

Anmerkungen

- 1 Friedrich Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft*, Leipzig 1990 (Leipzig 1887), S. 93.
- 2 Die Beschreibung basiert auf Thecla Schiphorst, «Breath, Skin and Clothing. Using Wearable Technologies as an Interface into Ourselves», in: *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 2006, Bd. 2, Heft 2, S. 171–186.
- 3 Ebd., S. 177.
- 4 Ebd.
- 5 Ebd., S. 177–179.
- 6 Ebd., S. 183.
- 7 Lisa Siragarian, *Modernism's Other Work. The Art Object's Political Life*, Oxford 2012, S. 24–50. Für diesen Hinweis dankt die Autorin herzlich Dr. Iris Wien.
- 8 Empfehlenswert mit Blick auf diese Thematik ist die im Druck befindliche Dissertationschrift von Ksenia Fedorova, *Tactics of Interfacing. Encoding Affect in Art and Technology*, Cambridge 2020 [in Vorbereitung der Drucklegung].
- 9 Deborah Lupton, *The Quantified Self. A Sociology of Self-Tracking*, Cambridge 2016, S. 46–51; zum Thema der Optimierung siehe ebd., S. 64–87.
- 10 Robin Veder, *The Living Line. Modern Art and the Economy of Energy*, Hanover (New Hampshire) 2015, S. 41.
- 11 Ebd., S. 2.
- 12 Ebd., S. 67.
- 13 Ein zentrales Werkbeispiel ist: Arthur B. Davies, *Maya. Mirror of Illusions*, ca. 1910, Öl auf Leinwand, 66,4 × 101,9 cm, Chicago, Art Institute. Vgl. Pia Witzmann, «Dem Kosmos zu gehört der Tanzende». Der Einfluß des Okkulten auf den Tanz», in: *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915*, hrsg. v. Veit Loers, *Ausst.-Kat., Frankfurt, Schirn Kunsthalle*, 1995, S. 600–645, hier S. 609. Zu Davies siehe weiterführend: Edna Potter, *The Quality of Greek movement*, Carrara 1929.
- 14 Veder 2015 (wie Anm. 10), S. 97–98.
- 15 Ebd., S. 51.
- 16 Dazu vgl. Sarah K. Rich, «Staring into Space: The Relaxing Effect of Rothko's Painting on Critics in the 1950s», in: *Seeing Rothko*, hg. v. Thomas Crow und Glenn Phillips, Los Angeles 2005, S. 81–100.
- 17 Zit. n. Rich 2005 (wie Anm. 16), S. 82.
- 18 Ebd., S. 83; Originalzitat in: James Fitzsimmons, «Art», in: *Arts and Architecture*, Februar 1954, Bd. 71, Heft 2, S. 6.
- 19 Ebd., S. 85.
- 20 Ebd., S. 86.
- 21 John Fischer, «The Easy Chair. Mark Rothko, Portrait of the Artist as an Angry Man» (1970); in: *Rothko's Writings on Art*, hg. v. Miguel López-Remiro, New Haven 2006, S. 131. Rothko kündigte den Vertrag auf, bevor die Bilder gehängt wurden.
- 22 Ebd.
- 23 Rothko zit. n. Oliver Wick, «Do they negate each other, modern and classical?» Mark Rothko und die Sehnsucht nach Tradition», in: *Mark Rothko Retrospektive*, hg. v. Hubertus Gaßner, Christiane Lange, Ausst.-Kat., München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung / Hamburg, Kunsthalle, München 2008, S. 12–28, hier S. 26 (Fußnote). Diese Zitate stammen aus einem unveröffentlichtem Skizzenbuch («The Property of (A. Seltzer & Co., Inc.)», 1954, MRF Arch.).
- 24 James Breslin, *Mark Rothko. A Biography*, Chicago/London 1993, S. 278.
- 25 Rothko, «Address to Pratt Institut» (1958), in: López-Remiro 2006 (wie Anm. 21), S. 126.
- 26 Breslin 1993 (wie Anm. 24), S. 278; Mark Rothko, *No. 10*, 1950, Öl auf Leinwand, 229,6 × 145,1 cm, New York, Museum of Modern Art.
- 27 Ebd., S. 42; 357.
- 28 Rothko, «How to Combine Architecture, Painting, and Sculpture» (1951); in: López-Remiro 2006 (wie Anm. 21), S. 74.
- 29 Mark Rothko, *The Artist's Reality. Philosophies of Art*, hg. v. Christopher Rothko, New Haven 2004, S. 36.
- 30 Rothko, «The Romantics were prompted» (1947), in: López-Remiro 2006 (wie Anm. 21), S. 58.
- 31 Breslin 1993 (wie Anm. 24), S. 42 [eine Quelle ist nicht angegeben].
- 32 Vgl. Linn Burchert, *Das Bild als Lebensraum. Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst, 1910–1960*, Bielefeld 2019, S. 228–229.
- 33 Friedrich Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft*, Leipzig 1990, S. 93; Nietzsche zit. n. Karlheinz Barck, «Differenzierungen im Ästhetikbegriff (Transformationen idealistischer Ästhetik)», in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, hg. v. ders. u.a., Stuttgart/Weimar 2000, S. 383–398.
- 34 Eva Streit, *Die Itten-Schule Berlin. Geschichte und Dokumente einer privaten Kunstschule neben dem Bauhaus*, Berlin 2015, S. 122–124.
- 35 Johannes Itten, *Elemente der Bildenden Kunst. Studienausgabe des Tagebuchs*, Vorwort und Kommentar v. Peter Schmitt, Ravensburg 1980, S. 29.
- 36 Johannes Itten, *Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltungs- und Formenlehre*, Ravensburg 1963, S. 134.
- 37 Itten, Tagebucheintrag vom 16.8.1918, in: *Johannes Itten. Werke und Schriften*, hg. v. Anneliese Itten und Willy Rotzler, Zürich 1972, S. 59.
- 38 Vgl. dazu Burchert 2019 (wie Anm. 32), S. 317–323.
- 39 Itten 1963 (wie Anm. 36), S. 12.
- 40 Siehe Linn Burchert, *Gertrud Grunow (1870–1944): Leben, Werk und Wirken am Bauhaus und darüber hinaus*, E-doc-Server der Humboldt-Universität zu Berlin 2018, <https://doi.org/10.18452/19512> und www.gertrud-grunow.de, Zugriff am 29. April 2019.

- 41** Gertrud Grunow, «Eine neue Auffassung des Wesens der Farbe in ihrer psychisch- physischen Wirkung auf den Gesamtorganismus», in: *Die Grunow-Lehre. Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, hg. v. René Radrizzani, Wilhelmshaven 2004, S. 94–96, hier S. 95.
- 42** Ute Ackermann, «Bodies Drilled in Freedom: Nudity, Body Culture, and Classical Gymnastics at the Early Bauhaus»; in: *Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, hg. v. Elizabeth Otto u. Patrick Roessler, London 2019, S. 25–47, hier S. 34 und 44.
- 43** Gertrud Grunow, «Was ist Jaques-Dalcroze dem Sänger», in: *Rheinische Musik- und Theaterzeitung*, 1911, Bd. 12, zit. n. Radrizzani 2004 (wie Anm. 41), S. 64–69, hier S. 68.
- 44** Vgl. Burchert 2019 (wie Anm. 32), S. 287–292.
- 45** Zur Anwendung von *Wearables* siehe: Ana Viseu und Lucy Suchman, «Wearable Augmentations: Imaginaries of the Informed Body», in: *Technologized Images, Technologized Bodies*, hg. v. Jeanette Edwards, Penny Harvey und Peter Wade, New York/Oxford 2010, S. 161–184.
- 46** Simone Osthoff, «Lygia Clark and Hélio Oiticica. A Legacy of Interactivity and Participation for a Telematic Future»; in: *Leonardo*, 1997, Bd. 30, Heft 4, S. 279.
- 47** Susan Best, *Visualizing Feeling. Affect and the Feminine Avant-garde*, New York/London 2011, S. 58.
- 48** Ebd., S. 59.
- 49** Na Zhu, *Asian Healing Traditions in Counseling and Psychotherapy*, Los Angeles 2017.
- 50** Dazu vgl. Cornelia H. Butler, «Lygia Clark: A Space Open to Time», in: *Lygia Clark. The Abandonment of Art, 1948–1988*, Ausst.-Kat., New York, The Museum of Modern Art, S. 12–39, hier S. 23.
- 51** Schiphorst 2006 (wie Anm. 2), S. 177–179.
- 52** Lian Loke/George Poonkhin Khut, «Intimate Aesthetics and Facilitated Interaction», in: *Interactive Experience in the Digital Age. Evaluating New Art Practice*, hg. v. Linda Candy und Sam Ferguson, Cham u.a. 2014, S. 91–108, hier S. 104.
- 53** Ebd., S. 94.
- 54** Vgl. Lian Loke, «Speechless Participatory Live-Art Installation» (Trailer), 2012, <https://vimeo.com/35048592>, Zugriff am 29. April 2019.
- 55** Loke/Khut 2014 (wie Anm. 52), S. 104.
- 56** Vgl. Viseu/Suchman 2010 (wie Anm. 44), S. 165–166, S. 173–175 sowie Lupton 2016 (wie Anm. 9), S. 18–21; S. 121–123.
- 57** Loke/Khut 2014 (wie Anm. 52), S. 98. Trailer zu *The Heart Library Project*, 2009: <http://www.georgekhut.com/portfolio/the-heart-library-project>, Zugriff am 29. April 2019.
- 58** Sebastian Vehlken und Philip Hauss, «Brain Drain. John C. Lillys Floating Tanks und die Technisierung von Wellness», in: *Imagine: Applied Imagination, Visual Thinking, and Creativity*, hg. v. Claudia Mareis u. Margarete Pratschke, München 2015, S. 167–183; zur erschwerten Atmung in den historischen Tanks: S. 170.
- 59** Vgl. Lupton 2016 (wie Anm. 9), S. 3–4.
- 60** Vgl. Viseu/Suchman 2010 (wie Anm. 45), S. 164 und S. 180. Weiterführend siehe Ksenia Fedorova, «Neurointerfaces, Mental Imagery and Sensory Translation in Art and Science in the Digital Age», in: *Invisibility*, hg. v. Asbjørn Grønstad und Øyvind Vågnes, London 2019 [im Erscheinen].
- 61** Eben diese Aspekte berücksichtigt die ausführliche Dissertation von Christina Grammatikopoulou zur künstlerischen Arbeit nicht: Christina Grammatikopoulou, *Encounters on the Borders of the Immaterial: Body, Technology and Visual Culture. Art and Breath (1970–2012)*, Dissertation, Universität de Barcelona 2012.
- 62** Vgl. Lupton 2016 (wie Anm. 9), S. 93–95; Fedorova 2020 (wie Anm. 8).
- 63** Dazu Lupton 2016 (wie Anm. 9), S. 102–106.
- 64** Vgl. ebd., S. 121–130.
- 65** Laura Bieger, «Ästhetik der Immersion. Wenn Räume wollen. Immersives Erleben als Raumerleben», in: *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, hg. v. Gertrud Lehnert, Berlin 2011, S. 75–95.
- 66** Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1995.