

Sublimation / Sublimierung

Redefining Materiality in Art after Modernism /
Neubestimmungen von Materialität in der Kunst
nach dem Modernismus

Zeitschrift für Ästhetik und
Allgemeine Kunstwissenschaft
Special issue / Sonderheft 19

Edited by / Herausgegeben von

CHRISTIAN BERGER

&

ANNIKA SCHLITTE

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Umschlagabbildung: Nomura Hitoshi, *Dryice*, 1969 (Oct. 19, 1969), 2nd Exhibition of Contemporary Plastic Art, Kamogawa Park, Kyoto. Mit freundlicher Genehmigung von/ Courtesy of ARTCOURT Gallery © Hitoshi Nomura.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7873-3952-5

ISBN eBook 978-3-7873-3953-2

ISSN 1439-5886 (Sonderhefte)

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2021. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: Type & Buch Kusel, Hamburg. Druck und Bindung: Stückle, Ettenheim. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

CONTENTS / INHALT

Christian Berger und Annika Schlitte

Introduction: An Experimental History of Sublimation	7
Einleitung: Eine experimentelle Geschichte von Sublimation und Sublimierung	47

I.

CONCEPTUALISM AND SUBLIMATION

KONZEPTUALISMUS UND SUBLIMATION / SUBLIMIERUNG

James Nisbet

Nowhere and Everywhere at the Same Time Robert Barry's <i>Inert Gas Series</i>	89
---	----

Lara Demori

»Heroic Abdications of Authorial Intentions?« Piero Manzoni's Ephemeral Bodies	115
---	-----

Christian Berger

»Soll ich das ernst nehmen?« Keith Arnatts Verunreinigung der Konzeptkunst.....	133
--	-----

Marin R. Sullivan

Sublimating Sculpture Robert Smithson, Photography, and the Transformation of Matter at the End of the 1960s	161
--	-----

II.

POLITICAL CONNOTATIONS OF VOLATILE MATERIALITY

POLITISCHE KONNOTATIONEN FLÜCHTIGER MATERIALITÄT

Friedrich Weltzien

Druckausgleich Atmosphären der Freiheit in der Nachkriegskunst	177
---	-----

Antje Krause-Wahl

Dry Ice – A Matter of Politics

Judy Chicagos und James Rosenquists sublime Environments 199

Annemarie Kok

Bubbles and Bodies

From Evaporation to Participation in David Medalla's Work of the 1960s ... 219

Anna-Rosja Haveman

The 5 Continent documenta 7

The Material of James Lee Byars's Ephemeral Practice 243

III.

PERCEPTION, APPEARANCE, AND IMAGINATION

WAHRNEHMUNG, ERSCHEINUNG UND IMAGINATION

Günter Figal

Ungreifbare Materien

Zu Farbe und Klang in der Kunst (James Turrell, Morton Feldman) 265

Dylan Trigg

Bachelard and the Sublime Atmosphere of Nostalgia 275

Annika Schlitte

Sublimierung und materielle Imagination in Bachelards

Philosophie der Elemente 289

Vangelis Giannakakis

Materiality and Sublimation in Dan Flavin's Luminous

Minimalism 313

IV.

MATTER AND FORM

MATERIE UND FORM

Andrew Chesher

Desublimating the Gestalt

Towards an Archaeology of Robert Morris's Anti Form 331

Dominic Rahtz

Entropy and Information in Process Art 361

Adi Louri Hayon

On Kurt Gödel's Incompleteness Theorem and Bruce Nauman's
Performative Skepticism 375

V.

PSYCHOANALYSIS AND SUBJECTIVITY

PSYCHOANALYSE UND SUBJEKTIVITÄT

Julia Polyck-O'Neill

Reconsidering the Photographic Encounter
Materiality, Conceptualist Photography, Sublimation, and the Subject 393

Christa Noel Robbins

Kenneth Noland's Reichian Paintings 413

Claire Salles

Martin Barré's Pentimento Paintings
Dissolution and Thickness 429

Lynn M. Somers

Louise Bourgeois's *Janus*, (De-)Sublimation, and Empathy 429

Abstracts 469

Contributors/Autor*innen 481

INTRODUCTION

An Experimental History of Sublimation

Christian Berger and Annika Schlitte

The present volume is the result of an experiment. A chemical process, a philosophical concept, and specific forms of artistic practice have been placed in contact with one another with the goal of seeing how they will react: Will they repel one another? Will one facilitate the definition of the other? Will they remain separate or form a compound?

I. History of the Term

The terminological complex of sublimation forms the starting point of this experimental procedure: In modern chemistry and physics, »sublimation« refers to the phase transition in which solid substances shift directly into a gaseous state without previously passing through a liquid state.¹ However, the term »sublimation« is also used for another concept that is primarily familiar from Freudian psychoanalysis: Here it stands for a shift in the aim of a drive, through which the drive's originally sexual energy is redirected to scientific or artistic activities.² Although it is scarcely possible to speak of a systematically developed theory in the case of Freud, sublimation is still considered a fundamental concept in psychoanalysis today. In the entry he wrote for the *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*, Albrecht Hirschmüller defines sublimation as »the ability of drives to exchange their aim and/or object for a psychically related, »higher« one and thus to make their energies available for cultural creations, for art and science.«³ However, he then immediately notes that, to

¹ See *Römpf-Lexikon Chemie*, hg. von Jürgen Falbe/Manfred Regitz, 6 Bde., Stuttgart/New York 1996–1999, Bd. 5, 4295.

² Freud introduces this concept in *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905): Sigmund Freud: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, in: *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*, unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Prinzessin Georg von Griechenland hg. von Anna Freud u. a., 17 Bde., London 1940–1952, Bd. VIII, London 1945, 27–145, here 79–80. It must be pointed out at the beginning that the two meanings are explicitly differentiated in German, where *Sublimation* is typically used for the chemical process and *Sublimierung* for the psychological one. Nevertheless, the difference between the two meanings, with their different historical backgrounds, remains relevant even in the absence of a literal translation into English.

³ »die Fähigkeit von Trieben, ihr Ziel und/oder ihr Objekt gegen ein psychisch verwandtes, »höheres« einzutauschen und so ihre Kräfte den Kulturschöpfungen, der Kunst und Wissenschaft, zugänglich zu machen.« Albrecht Hirschmüller: *Sublimierung*, in: *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*, hg. von Wolfgang Mertens, Stuttgart 2014, 910–916, here 910. All translations are by the translator of this text except where a separate source is cited.

date, there is no »coherent theory of sublimation.«⁴ In light of this situation, a look at the history of the term can make an initial contribution to a closer understanding of the multilayered complex of issues. In a second step, this will be followed by the proposal of an understanding of sublimation that can be more productive for the interpretation of artistic practice than the cliché notion of a redirected drive.

Etymologically, the term »sublimation« derives from the Latin adjective *sublimis*, to which the term *sublime* can also be traced: Its literal meaning is roughly »beneath the threshold,« specifically denoting the upper beam of a door frame (*limen*), but it is also used to refer to something of high or elevated standing in general. As a verb, the Latin *sublimare*—in the sense of »to raise« or »to elevate«—already referred in the late Middle Ages to a step in the so-called »Great Work« (*opus magnum*) of alchemy, which carried out experiments with the goal of breaking substances down into their elemental parts and recombining them in order to secure gold, the most precious and perfect of all substances, by artificial means.⁵ At the same time, the process of transforming natural substances into gold was linked from the very beginning with the metaphysical notion of the salvation, spiritualization, and enhancement of matter, which is why the concept of sublimation had always had a particular value assigned to it within the framework of alchemy's extensive theory of nature and occupied an important place within an intellectual model that did not look at physical and psychological processes as separate. Alchemy thus provides not just »a coherent laboratory practice and explanatory system,« but simultaneously served as a »powerful metaphor for cultural, spiritual, and material transformation.«⁶ In *Rulands alchemistisches Lexikon* of 1612, the process of sublimation is accordingly linked with a clear valuation⁷:

Sublimare, sublimate does not in every case mean to rise up above oneself / but to become delightfully good / and splendid / however, it is true that the vapor moves above itself / or to sublimate means to make a thing better and more spiritual / as when Luna becomes gold / therefore what is called elevated / is [not] what is up high / but what has been improved.

⁴ »zusammenhängende Theorie von Sublimierung.« Ibid.

⁵ Regarding the history of alchemy, see: Lawrence M. Principe: *The Secrets of Alchemy*, Chicago 2013; Claus Priesner: *Geschichte der Alchemie*, München 2011.

⁶ Lawrence M. Principe: *A practical science: the history of alchemy*, in: *Art and Alchemy: The Mystery of Transformation*, ed. by Sven Dupré/Dedo von Kerssenbrock-Krosigk/Beat Wismer, exhibition catalog Düsseldorf: Museum Kunstpalast, München 2014, 20–32, here 21.

⁷ »Sublimare, Sublimiren heist nicht alle mahl hoch vber sich steigen/sondern köstlich gut/vnnd herrlich werden/doch ist wahr daß der Dampf vber sich gehet/vel sublimiren heist ein ding besser und herzlicher machen/als wenn auß Luna Gold wirdt/darumb heist das erhöhet/das oben in der Höhe ist/sondern das verbessert ist.« Martin Ruland: *Lexicon Alchemiae Sive Dictionarium Alchemisticum. Cum obscuriorum Verborum, & Rerum Hermeticarum, tum Theophrast-Paracelsicarum Phrasium, Planam Explicationem continens*, Frankfurt 1612, 450. Online version: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10727197_00466.html [September 23, 2020]. »Luna« is a technical term for silver in the alchemical jargon.

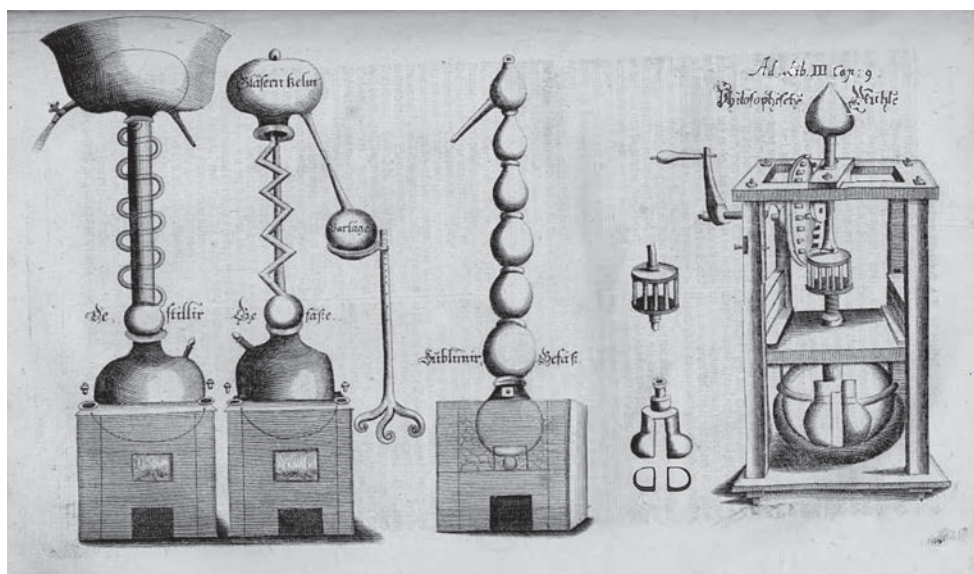


Fig. 1: Sublimiergefäß, taken from: *D. Johann Schröders vollständige und nützliche Apotheke, Oder: Trefflich versehener Medicin-Chymischer höchstkostbarer Artzney-Schatz*. Leipzig/Frankfurt 1709, 536. (<https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/109697/563/0/> [August 7, 2020])

In the context of alchemical practice, the sublimation process is defined with more technical precision as a separation process in which heat is used to separate one volatile substance from another, with the goal of subsequently once again securing the substance in solid form. Alchemical laboratories developed their own vessels for this step in the process (fig. 1). Sublimation can thus also serve as a process for growing crystals by first causing a suitable substance to take the form of a gas and then causing it to solidify again. *Zedlers Universallexikon*, which represents an important source for the current state of European knowledge in the eighteenth century, contains the following entry⁸:

⁸ »Sublimatio, Sublimation, die Erhebung, ist eine chymische Arbeit in welcher das Feuer einen ganzen Körper, oder einige Theile desselben, gleich einer trockenen Ausdünstung in die Höhe treibet, daß sie oben in dem Glase zusammen gehet, in Gestalt subtiler Blumen oder auch in einen härtern und festern Leib. Diese Arbeit ist der Präcipitation zuwider, und etliche Leiber werden durch dieselbe ganz sublimiret, als der Schwefel und das Quecksilber, anderer nur zum Theil [...]. Die Sublimation wird angestellet, entweder einen Körper zu säubern, und von allem Unrathe zu befreyn, wie bey dem Salmiac; oder demselben eine andere Gestalt zu geben wie bey dem Quecksilber.« Johann Heinrich Zedler: *Großes vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, 64 Bände und 4 Supplementbände. Halle und Leipzig 1732–1754, Bd. 40, 1558f. The German encyclopedia Brockhaus defines the term »Blumen« (translated here as »blossoms«) as follows: »The products of sublimation are called sublimes, and if they appear in the form of more delicate, less dense growths: blossoms.« *Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk*, 4 Bde., Leipzig 1837–1841, Bd. 4, 325.

Sublimatio, sublimation, elevation, is a chemical action in which fire drives an entire body, or several parts thereof, upward in the manner of a dry vaporization such that they merge together at the top of the glass in the form of subtle blossoms or also in a harder and more solid body. This action is contrary to precipitation, and a number of bodies are completely sublimated through it, such as sulfur and quicksilver, others only partially [...]. Sublimation is carried out either to purify a body and free it from all dross, as in the case of sal ammoniac; or to provide the same with a different form, as in the case of quicksilver.

The metaphorical meaning of ›to elevate,‹ in the sense of ›to heighten‹ or ›to refine,‹ had apparently become established in the eighteenth century, and the expression ceased to be closely linked with alchemy, which had to surrender its place to the science of chemistry at that time.⁹

Even if, outside the natural sciences, the term ›sublimation‹ is now primarily associated with Freud and psychoanalysis and seen in isolation from ›sublimation‹ as an object of scientific study, both concepts share not just a name but also a pre-history, over the course of which the semantic dimensions that were still directly linked together in alchemy only gradually became separate from one another. The alchemical process of *sublimatio* developed, on the one hand, into the concept of sublimation in the modern ›natural sciences‹ and, on the other, into a separate concept sharing the same name in the ›humanities.‹ However, the latter term also encompasses multiple aspects. As the following discussion of several important authors from the German-speaking context briefly outlines, it is possible to distinguish different semantic dimensions from at least the realms of psychology, cultural theory, and metaphysics.

›Sublimation‹ in the sense it is used in psychology and theories of culture and art can already be found in the work of Goethe, for example, who uses the term to refer to the relationship between the (natural) emotional world and artistic creation when, in his review of a performance of Pedro Calderón de la Barca's play *The Daughter of the Air*, he speaks about the notion that ›human states, feelings, events—in their original naturalness—cannot be brought into the theater in this naturalness. They must be processed, prepared, sublimated.‹¹⁰ Eckart Goebel has pointed out that the idea of artistically processing unsatisfied drives and unresolved traumas is also to be found in Goethe's writings, as expressed, for example, in the well-known quotation from *Torquato Tasso*¹¹: ›And if man in his torment falls silent, a god has granted me to say what I suffer.‹ Here, psychological observations become

⁹ See the article on ›sublimieren‹ in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961, Bd. 20, Sp. 816.

¹⁰ ›menschliche Zustände, Gefühle, Ereignisse in ursprünglicher Natürlichkeit sich nicht in dieser Natürlichkeit aufs Theater bringen lassen. Sie müssen schon verarbeitet, zubereitet, sublimiert sein.‹ Johann Wolfgang Goethe: *Calderons ›Tochter der Luft‹*, in: ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe*, hg. von Erich Trunz, Bd. 12, München 1981, 303–305, here 304.

¹¹ ›Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich

connected with a theory of art that suggests a cultural significance for processes of sublimation. However, Goethe did not systematically link these ideas, which played a decisive role in his self-concept as a poet, with the term sublimation.¹²

In German, two different terms are now used to refer to the chemical process (*Sublimation*) and its metaphorical counterpart (*Sublimierung*). In the literature of the late eighteenth and early nineteenth century, the verb *sublimieren* and the noun *Sublimation* were used at least sporadically in the figurative sense meaning ›elevation,‹ ›invigoration,‹ or ›spiritualization;‹¹³ in a philosophical context, Nietzsche finally provided the term *Sublimierung* with its systematic definition as a refining and ennobling of human drives,¹⁴ before Freud's work then made it one of the most important (but also controversial) concepts in psychoanalysis.

At the beginning of *Human, All Too Human*, Nietzsche outlines the idea of a ›chemistry of concepts and sensations‹ as a historical philosophy that traces moral attitudes like altruism and the disinterested point of view back to their origins in egoism and self-interest. Nietzsche refers to these moral attitudes as mere ›sublimations‹ (*Sublimierungen*) of egoistic drives, ›in which the basic element seems almost to have dispersed and reveals itself only under the most painstaking observation.‹¹⁵

leide.« Johann Wolfgang Goethe: *Torquato Tasso*, in: ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe*, hg. von Erich Trunz, Bd. 5, München 1977, 73–167, here 166.

¹² On Goethe see Eckart Goebel: *Beyond Discontent: ›Sublimation‹ from Goethe to Lacan*, New York 2012, 1–45.

¹³ Christoph Martin Wieland, for example, mentions the ›enlightenment, beautification, and sublimation of the way of thinking, taste, and mores‹ all together, see Christoph Martin Wieland: *Werke*, Bd. 2, München 1964, 367; Novalis talks about the ›world of the gods‹ being a ›sublimation‹ of ›human nature,‹ see Novalis: *Fragmente und Studien. Die Christenheit oder Europa*, hg. von Carl Paschek, Stuttgart 1984, 30. The following passage from the memoirs of Carl Gustav Carus is also revealing: ›Das Verhältnis einer sinnlichen zur übersinnlichen Welt trat mir mit einemmal so deutlich vor die Seele wie nie zuvor, und es wurde mir klar, nie stehe es zu hoffen, mittels einer gewissen Sublimation des Sinnlichen zum Übersinnlichen aufsteigen zu können, sondern zwei ganz verschiedene Welten seien es, welche hier ewig sich in- und durcheinander bewegen, und man müsse den Mut haben, in beiden zugleich zu leben oder auf beide zu verzichten.‹ Carl Gustav Carus: *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, nach der zweibändigen Originalausgabe von 1865/66 neu hg. von Elmar Jansen, 2 Bde. Weimar 1966, Bd. 1, 413–414 Translation: ›The relationship between a sensual and a transcendental world suddenly appeared before my soul more plainly than ever before, and it became clear to me there could never be any hope of being able to ascend to the transcendental by means of a certain sublimation of the sensual; instead, they are two entirely different worlds that, here, eternally pass into and through one another, and one must have the courage to simultaneously live in both or to renounce both.‹

¹⁴ Sublimation in Nietzsche's work is already discussed in Walter Kaufmann: *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton 1974, 211–256 and in great detail in Reinhard Gasser: *Nietzsche und Freud [Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung; 38]*, Berlin/New York 1997, 313–365, additionally Ken Gemes: *Freud and Nietzsche on Sublimation*, in: *The Journal of Nietzsche Studies* 38 (2009), 38–59, Luke Philips: *Sublimation and the Übermensch*, in: *The Journal of Nietzsche Studies* 46/3 (2015), 349–366.

¹⁵ ›Chemie der Begriffe und Empfindungen [...] bei denen das Grundlelement fast verflüchtigt erscheint und nur noch für die feinste Beobachtung sich als vorhanden erweist.‹ Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches I*, in: *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und

Later, once again in the context of moral philosophy, he even states¹⁶: »Good actions are sublimated evil ones; evil actions are coarsened, brutalized good ones.« Although the »humanities«-based concept first took on terminological form in the work of Nietzsche, he was able to build on a preexisting body of philosophical ideas while developing a positive concept of sublimation—particularly the Platonic notion of an ascending path leading from the corporeal to the spiritual, as outlined in the speech of Diotima in the *Symposium*.¹⁷ Nietzsche's terse response¹⁸: »Plato believes that the love of knowledge and philosophy is a sublimated sex drive.«

In Nietzsche's work we find at least those two dimensions of sublimation that are also emphasized a few years later in Freud's writings: the dimension of psychology (regarding individual development) and that of cultural theory (regarding the relationship of art, science, and morality to the instincts).¹⁹ Freud, who by no means »invented« the concept,²⁰ then used the term within the psychoanalytic framework to refer to the redirection of sexual energy or libido towards an artistic or intellectual aim—a process that he observed on the level of individual sexual development, but also on that of culture. However, the status of the concept in Freud's work is notoriously unclear or, in the words of Paul Ricœur, »both fundamental and episodic.«²¹

In *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905), where the concept appears in the context of observations about infantile sexuality, it already oscillates between a defense mechanism against perverse sexual wishes and a central source of every cultural activity. In »Civilized« *Sexual Morality and Modern Nervous Illness* (1908), Freud provides the following definition²²: »This capacity to exchange its originally sexual aim for another one, which is no longer sexual but which is psychically related to the first aim, is called the capacity for *sublimation*.« In this process, the libido is redirected towards a no longer sexual and thus accepted aim and is thus subject

Mazzino Montinari [KSA], Bd. 2, 23. Translation: Friedrich Nietzsche: *Human, All Too Human*, trans. by R.J. Hollingdale, Cambridge 1996, 12.

¹⁶ KSA Bd. 2, 104. Friedrich Nietzsche: *Human, All Too Human*, 58.

¹⁷ See Plato: *Symposion*, in: *Werke in acht Bänden*, hg. von Gunther Eigler, Darmstadt 52005, 209e–212c.

¹⁸ Friedrich Nietzsche: *Nachlass Frühjahr – Herbst 1881, 11 [124]*, in: KSA Bd. 9, 486.

¹⁹ See also Eckart Goebel: *Jenseits des Unbehagens* [note 12], 77–122.

²⁰ He himself cited Wilhelm Fließ as a source of inspiration in 1898, but an influence through Nietzsche is also probable, see Sigmund Freud: *Die Sexualität in der Ätiologie der Neurosen*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, [note 2], Bd. I, London 1952, 491–518, here 511; Reinhard Gasser: *Nietzsche und Freud* [note 14], 313–365.

²¹ Paul Ricœur: *Freud & Philosophy. An Essay on Interpretation*, New Haven/London 1970, 484.

²² »Man nennt diese Fähigkeit, das ursprünglich sexuelle Ziel gegen ein anderes, nicht mehr sexuelles, aber psychisch mit ihm verwandtes, zu vertauschen, die Fähigkeit zur Sublimierung.« Sigmund Freud: *Die kulturelle Sexualmoral und die moderne Nervosität*, in: *Gesammelte Werke*, [note 2], Bd. VI, London 1941, 143–167, here 150. Translation: Sigmund Freud: »Civilized« *Sexual Morality and Modern Nervous Illness*, in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. IX, London 1959, 181–204, here 187.

to a movement that is positively connoted as an elevation or invigoration to an artistic or scholarly, in any case intellectually demanding, activity. Freud states that the capacity for sublimation is not distributed equally among different people, just as the strength of the sex drive's development also varies among different individuals. The differences thus already apply, on the one hand, to the mere presence of ›excess‹ sexual energy and, on the other, to the possibility of using it in another way. A path to preventing the development of neurotic symptoms is thus open to individuals with artistic or scholarly talent.²³

The idea of sublimation introduced in *Three Essays* appears multiple times in Freud's writings without undergoing any significant further development or elaboration. In the late text *Civilization and Its Discontents*, Freud places the sublimation of drives among various possibilities for defending against suffering and suggests that a number of exceptional cultural achievements are based on it. If individuals understand how to forget their originally sexual aims and instead ›heighten the yield of pleasure from the sources of psychical and intellectual work,‹²⁴ then they are immune against the tribulations of fate. Here Freud presents cultural development and the individual's development of drives parallel to one another, in order to support his thesis that culture as a whole is founded on the renunciation and suppression of drives. At another point, he had primarily emphasized the gain in energy for culture enabled through this process;²⁵ here, however, he explicitly states that there is a reduction in the intensity of the redirected drive, relative to its original sexual focus. While ›[a] satisfaction of this kind, such as an artist's joy in creating, in giving his phantasies body, or a scientist's in solving problems or discovering truths‹ is, according to Freud, perceived as ›finer and higher,‹ its ›intensity‹

²³ Sigmund Freud: *Über Psychoanalyse*, in: *Gesammelte Werke* [note 2], Bd. VIII, London 1945, 1–60, 53f.: ›Wenn die mit der Realität verfeindete Person im Besitze der uns psychologisch noch rätselhaften künstlerischen Begabung ist, kann sie ihre Phantasien anstatt in Symptome in künstlerische Schöpfungen umsetzen, so dem Schicksal der Neurose entgehen und die Beziehung zur Realität auf diesem Umwege wiedergewinnen.‹ Translation: ›If a person who is at loggerheads with reality possesses an *artistic gift* (a thing that is still a psychological mystery to us), he can transform his phantasies into artistic creations instead of symptoms. In this manner he can escape the doom of neurosis and by this roundabout path regain his contact with reality.‹ Sigmund Freud: *Five Lectures on Psycho-Analysis*, in: *Two Short Accounts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth 1962, 81.

²⁴ Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, in: *Gesammelte Werke* [note 2], Bd. XIV, London 1948, 419–506, here 438. Translation: Sigmund Freud: *Civilization and Its Discontents*, in: idem.: *Standard Edition* [note 22], vol. XXI, London 1961, 64–149, here 79.

²⁵ See Sigmund Freud: *Über Psychoanalyse*, in: *Gesammelte Werke* [note 2], Bd. VIII, London 1945, 1–60, here 58: ›Den auf solche Weise gewonnenen Energiebeiträgen zu unseren seelischen Leistungen verdanken wir wahrscheinlich die höchsten kulturellen Erfolge.‹ Translation: ›It is probable that we owe our highest cultural successes to the contribution of energy made in this way to our mental functions.‹ Sigmund Freud: *Five Lectures on Psycho-Analysis*, in: *Two Short Accounts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth 1962, 86.

is nonetheless »mild.«²⁶ At the end of his analysis, we find the famous passage that evaluates sublimation's role as particularly important for culture²⁷:

Sublimation of instinct is an especially conspicuous feature of cultural development; it is what makes it possible for higher psychical activities, scientific, artistic or ideological, to play such an important part in civilized life. If one were to yield to a first impression, one would say that sublimation is a vicissitude which has been forced upon the instincts entirely by civilization. But it would be wiser to reflect upon this a little longer.

The literature on Freud has repeatedly pointed to the ambiguities in his concept of sublimation.²⁸ There has been particular criticism of its lack of differentiation from repression and the introduction of an external criterion of social desirability, which makes the question of a behavior's positive evaluation as sublimation or its negative evaluation as pathological appear to be a contingent matter.²⁹ Finally, the question is raised as to the degree to which a sexual drive can retain its character as a *sexual* drive if its original aim has been exchanged for another—or, conversely, if it remains sexual, what are we to understand under its aim *not* being sexual?³⁰

Along with its psychological and cultural dimension, the term »sublimation« can also be invested with a metaphysical significance, as is particularly clear in the work of Max Scheler, who repeatedly occupied himself with Freud's theory of sublimation in a critical manner.³¹ While Freud and Nietzsche emphasize the continuity between natural drives and intellectual forms of activity and use the concept to trace even those phenomena that seem purely intellectual, cultural, and socially admirable back to the natural instinctual life, in Scheler's work the term »sublimation« is used within a philosophical-metaphysical framework that considers drives or, alternatively, urges and spirit to be opposites. Scheler rejects the idea that the spirit develops out of suppressed or redirected natural drives, and he argues for a different understanding of sublimation, namely, that it consists of the spirit,

²⁶ Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur* [note 24], 438. Translation: Sigmund Freud: *Civilization and Its Discontents* [note 24], 79.

²⁷ »Die Triebsublimierung ist ein besonders hervorstechender Zug der Kulturentwicklung, sie macht es möglich, daß höhere psychische Tätigkeiten, wissenschaftliche, künstlerische, ideologische, eine so bedeutsame Rolle im Kulturleben spielen. Wenn man dem ersten Eindruck nachgibt, ist man versucht zu sagen, die Sublimierung sei überhaupt ein von der Kultur erzwungenes Triebchicksal. Aber man tut besser, sich das noch länger zu überlegen.« Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur* [note 24], 457. Translation: Sigmund Freud: *Civilization and Its Discontents* [note 24], 97.

²⁸ For a general account, see Albrecht Hirschmüller: *Sublimierung* [note 3], with additional quotations as well; see also Annika Schlitte's contribution in this volume.

²⁹ See Gemes: *Freud and Nietzsche on Sublimation* [note 14].

³⁰ See Robert Pfaller: *Die Sublimierung und die Schweinerei. Theoretischer Ort und kulturkritische Funktion eines psychoanalytischen Begriffs*, in: *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 63 (2009), 621–650.

³¹ See Max Scheler: *Wesen und Formen der Sympathie*, hg. von Manfred S. Frings, Bern/München 1973, 175–179, 195–208.

which has no energy of its own, utilizing the energy provided by the drives. Thus, it is not the drives that generate intellectual activities, but the spirit that uses the drives for its own purposes. The scope of the concept of sublimation is massively expanded in this way³²:

In this case, sublimation would occur in every process of the world, such that a lower sphere of Being would gradually become at the service of a higher structure of being and becoming [...]. If this were so, then the becoming of the human being and of spirit would also have to be seen as the *last process up to now of sublimation in nature* [...].

Odo Marquard has traced the conceptual model on which this metaphysical notion is founded back to transcendental philosophy's idea of an »indirect reason« that, powerless in itself, must turn to sensibility to make itself real—an idea that can be found in Kant's aesthetics, but also in Schelling's *Naturphilosophie* (philosophy of nature).³³ In Schelling's conception, which develops a kind of natural history of the spirit, nature generates the spiritual precisely by inhibiting its own productivity—an idea that, according to Marquard, anticipated Freud's concept of sublimation³⁴:

Today—when it succeeds—people call this sublimation. It is the method of the cuckoo's egg: That which reason is unable to brood on its own is to be brooded in the nest of the drives. Of course, this requires there to be drives that are amenable to this, that is, interests which renounce the aim of their interest.

In his habilitation thesis, which remained unpublished until long after its writing, Marquard assumes that Freud's theory operates under the conditions of a »demystified« concept of nature and is thus no longer able to conceive of the relationship between nature and spirit in the same way as Schelling. Nonetheless, each of them, in their own version of the theory of sublimation, was pursuing the goal of explaining how something intellectual can develop out of the opposite of the spirit.³⁵ However, this is precisely the question that Nietzsche had already sought to answer with his »chemistry of concepts and sensations.«³⁶

³² »Sublimierung fände dann in jedem Grundvorgang statt, durch den die Kräfte einer niedrigeren Sphäre des Seins im Werdeprozeß der Welt *allmählich* in den Dienst eines höher gestalteten Seins und Werdens gestellt würden [...]. Die *Menschwerdung* und die *Geistwerdung* müsste dann als der bislang *letzte Sublimierungsvorgang der Natur* angesehen werden [...].« Max Scheler: *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, mit einer Einleitung und Anmerkungen hg. von Wolfhart Henckmann, Hamburg 2018, 88–89. Translation: Max Scheler: *The Human Place in the Cosmos*, Evanston 2009, 48–49.

³³ See Odo Marquard: *Transzendentaler Idealismus, Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse*, Köln 1987.

³⁴ Odo Marquard, *Kant und die Wende zur Ästhetik*, in: ders.: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, München 2003, 21–34, here 30–31.

³⁵ Odo Marquard: *Transzendentaler Idealismus, Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse* [note 33], 239.

³⁶ See Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches* [note 15], 15: »wie kann Etwas aus seinem Gegensatz entstehen, zum Beispiel Vernünftiges aus Vernunftlosem, Empfindendes aus Totem,

EINLEITUNG

Eine experimentelle Geschichte von Sublimation und Sublimierung

Christian Berger und Annika Schlitte

Der vorliegende Band ist das Ergebnis eines Versuchs. Ein chemischer Prozess, ein philosophisches Konzept und bestimmte Formen künstlerischer Praxis werden miteinander in Austausch gebracht mit dem Ziel zu sehen, wie sie miteinander reagieren: Stoßen sie sich ab, unterstützt eines die Bestimmung des anderen, bleiben sie getrennt oder verbinden sie sich?

I. Geschichte des Begriffs

Den Ausgangspunkt der Versuchsanordnung bildet der Begriffskomplex der Sublimation/Sublimierung: In der Chemie und in der Physik beschreibt ›Sublimation‹ heute den Phasenübergang, bei dem feste Stoffe direkt in den gasförmigen Aggregatzustand wechseln, ohne zuvor in den flüssigen Zustand überzugehen.¹ Der Begriff der ›Sublimierung‹ ist dagegen vor allem aus der freudschen Psychoanalyse bekannt, wo er für eine Verschiebung des Triebziels steht, bei der die ursprünglich sexuelle Triebenergie auf wissenschaftliche oder künstlerische Aktivitäten umgelenkt wird.² Obwohl man bei Freud kaum von einer systematisch ausgearbeiteten Theorie sprechen kann, gilt Sublimierung auch heute noch als Grundbegriff der Psychoanalyse. In seinem Eintrag im *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe* definiert Albrecht Hirschmüller Sublimierung als »die Fähigkeit von Trieben, ihr Ziel und/oder ihr Objekt gegen ein psychisch verwandtes, ›höheres‹ einzutauschen und so ihre Kräfte den Kulturschöpfungen, der Kunst und Wissenschaft, zugänglich zu machen«³. Allerdings bemerkt er gleich darauf, dass es bisher keine »zusammenhängende Theorie von Sublimierung«⁴ gibt. Angesichts dieser Situation kann ein Blick in die Begriffsgeschichte zu einer ersten Annäherung an einen vielschichtigen Problemkomplex beitragen, bevor in einem zweiten Schritt ein Verständnis von Sublimierung vorgeschlagen wird, das für die Interpretation künstlerischer

¹ Vgl. *Römpf-Lexikon Chemie*, hg. von Jürgen Falbe/Manfred Regitz, 6 Bde., Stuttgart/New York 1996–1999, Bd. 5, 4295.

² Von Freud wird der Begriff eingeführt in: Sigmund Freud: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, in: ders.: *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*, unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Prinzessin Georg von Griechenland hg. von Anna Freud u. a., 17 Bde., London 1940–1952, Bd. VIII, London 1945, 27–145, 79 f.

³ Albrecht Hirschmüller: *Sublimierung*, in: *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*, hg. von Wolfgang Mertens, Stuttgart 2014, 910–916, hier 910.

⁴ Ebd.

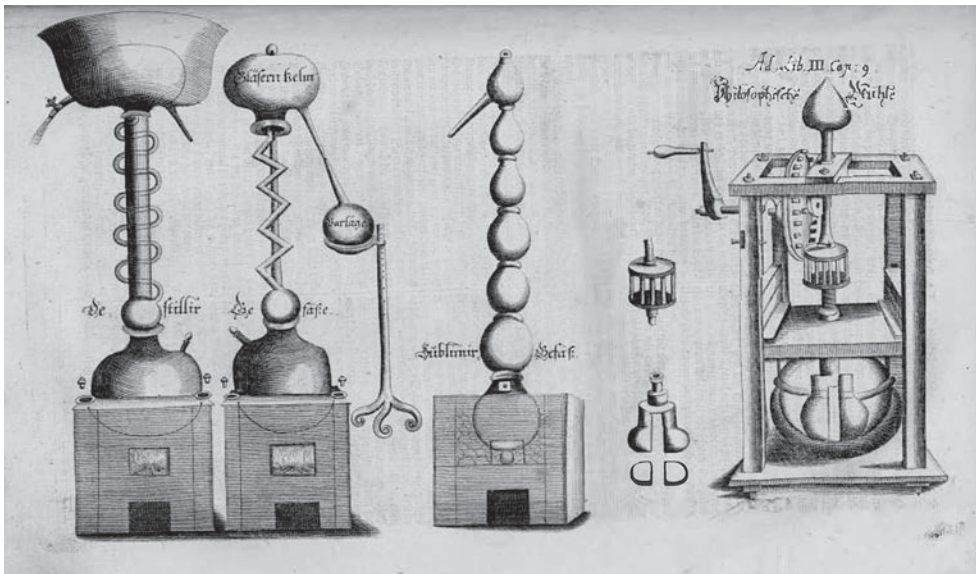


Abb.1: Sublimiergefäß, entnommen aus: D. Johann Schröders vollständige und nützliche Apotheke. Oder: Trefflich versehener Medicin-Chymischer höchstkostbarer Artzney-Schatz. Leipzig/Frankfurt 1709, 536. (<https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/109697/563/0/> [7.8.2020])

Praxis produktiver sein kann als die klischeehafte Vorstellung eines umgelenkten Trieb.

Der Terminus ›Sublimation/Sublimierung‹ leitet sich etymologisch vom lateinischen Adjektiv *sublimis* ab, auf das auch der Begriff des Erhabenen zurückzuführen ist und das wörtlich so viel heißt wie ›unter der Schwelle‹, womit konkret die obere Schwelle einer Tür (*limen*) gemeint war, aber auch generell etwas Hochstehendes, Hohes bezeichnet wurde. Als Verb bezieht sich lateinisch *sublimare* – in der Bedeutung ›erhöhen‹, ›emporheben‹ – bereits im Spätmittelalter auf einen Arbeitsschritt im sogenannten ›Großen Werk‹ (*opus magnum*) der Alchemie, das durch Experimente darauf abzielte, Stoffe in ihre Bestandteile zu zerlegen und neu zusammenzusetzen, um so auf künstlichem Wege die edelste und vollkommenste aller Substanzen, nämlich Gold, zu gewinnen.⁵ Der Vorgang der Transformation der natürlichen Stoffe in Gold war dabei von vornherein mit der metaphysischen Vorstellung der Erlösung, Vergeistigung und Aufwertung der Materie verbunden, weshalb der Begriff der Sublimation im Rahmen der umfassenden Naturlehre der Alchemie immer auch schon eine bestimmte Werthaftigkeit besaß und einen wichtigen Platz in einer Denkform einnahm, die physische und psychische Vorgänge nicht getrennt voneinander betrachtete. So lieferte die Alchemie »nicht nur ein schlüssiges System

⁵ Vgl. zur Geschichte der Alchemie: Lawrence M. Principe: *The Secrets of Alchemy*, Chicago 2013; Claus Priesner: *Geschichte der Alchemie*, München 2011.

der Labortätigkeit und Erklärung [...], sondern diene zugleich als eindrucksvolle Metapher für kulturelle, geistige und stoffliche Verwandlungen«⁶. In *Rulands alchemistischem Lexikon* aus dem Jahr 1612 wird der Vorgang der Sublimation dementsprechend mit einer deutlichen Wertung verbunden⁷:

Sublimare, Sublimiren heist nicht alle mahl hoch vber sich steigen/sondern köstlich gut/vnnd herrlich werden/doch ist wahr daß der Dampf vber sich gehet/vel sublimiren heist ein ding besser und herzlicher machen/als wenn auß Luna Gold wirdt/darumb heist das erhöhet/das oben in der Höhe ist/sondern das verbessert ist.

Der Sublimationsprozess wird im Rahmen der alchemistischen Praxis technisch genauer definiert als Trennverfahren, bei dem ein flüchtiger Stoff von einem anderen durch Erhitzen getrennt wird, mit dem Ziel, den Stoff hinterher wieder in fester Form zu gewinnen. Für diesen Verfahrensschritt wurden in den alchemistischen Laboren eigene Gefäße entwickelt (Abb. 1, gegenüberliegende Seite). Die Sublimation kann so auch als Verfahren dienen, um Kristalle zu züchten, indem man einen geeigneten Stoff zunächst gasförmig und dann wieder fest werden lässt. In *Zedlers Universallexikon*, das eine wichtige Quelle für den europäischen Wissensstand des 18. Jahrhunderts darstellt, findet sich folgender Eintrag⁸:

Sublimatio, Sublimation, die Erhebung, ist eine chymische Arbeit in welcher das Feuer einen ganzen Körper, oder einige Theile desselben, gleich einer trockenen Ausdünstung in die Höhe treibet, daß sie oben in dem Glase zusammen gehet, in Gestalt subtiler Blumen oder auch in einen härtern und festern Leib. Diese Arbeit ist der Präcipitation zuwider, und etliche Leiber werden durch dieselbe ganz sublimiret, als der Schwefel und das Quecksilber, anderer nur zum Theil [...]. Die Sublimation wird angestellt, entweder einen Körper zu säubern, und von allem Unrathe zu befreien, wie bey dem Salmiac; oder demselben eine andere Gestalt zu geben wie bey dem Quecksilber.

Im 18. Jahrhundert ist die übertragene Bedeutung von »emporheben« im Sinne von »erhöhen«, »verfeinern« offenbar etabliert und der Ausdruck löst sich aus der engen

⁶ Lawrence M. Principe: *Eine praktische Wissenschaft. Die Geschichte der Alchemie*, in: *Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung*, hg. von Sven Dupré/Dedo von Kerssenbrock-Krosigk/Beat Wismer, Ausst.-Kat. Düsseldorf: Museum Kunstpalast, München 2014, 20–32, hier 21.

⁷ Martin Ruland: *Lexicon Alchemiae Sive Dictionarium Alchemisticvm. Cum obscuriorum Verborum, & Rerum Hermeticarum, tum Theophrast-Paracelsicarum Phrasium, Planam Explicationem continens*, Frankfurt 1612, 450. Onlineversion: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10220440_00464.html [16.8.2020]. Mit »Luna« ist in der alchemistischen Fachsprache Silber gemeint.

⁸ Johann Heinrich Zedler: *Großes vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, 64 Bände und 4 Supplementbände. Halle und Leipzig 1732–1754, Bd. 40, 1558f. Den Begriff »Blumen« erklärt der Brockhaus von 1841 wie folgt: »Die Producte der Sublimation heißen Sublimate, und wenn sie in Gestalt zarterer, lockerer Anflüge auftreten: Blumen.« *Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk*, 4 Bde., Leipzig 1837–1841, Bd. 4, 325.

Verbindung mit der Alchemie, welche zu dieser Zeit der Wissenschaft der Chemie weichen muss.⁹

Auch wenn ›Sublimierung‹ heute meist mit Freud und der Psychoanalyse assoziiert und von dem Vorgang der ›Sublimation‹ als Gegenstand der Naturwissenschaften getrennt betrachtet wird, haben die Begriffe doch eine gemeinsame Vorgeschichte, im Laufe derer sich die Bedeutungsdimensionen, die in der Alchemie noch unmittelbar miteinander verbunden waren, erst allmählich herauslösen. Aus dem alchemistischen Vorgang der *sublimatio* wurde einerseits der moderne ›naturwissenschaftliche‹ Begriff der Sublimation, andererseits der ›geisteswissenschaftliche‹ Begriff der Sublimierung. Doch auch dieser letztere umfasst mehrere Aspekte. Wie im Folgenden an einigen wichtigen Autoren kurz angedeutet werden soll, lassen sich mindestens eine psychologische, eine kulturtheoretische und eine metaphysische Bedeutungsdimension unterscheiden.

Die psychologische und die kultur- bzw. kunsttheoretische Bedeutung finden sich beispielsweise schon bei Goethe, der den Begriff mit Bezug auf das Verhältnis von (natürlicher) Gefühlswelt und Kunstproduktion verwendet, wenn er in einer Rezension des Schauspiels *Die Tochter der Luft* von Pedro Calderón de la Barca davon spricht, dass »menschliche Zustände, Gefühle, Ereignisse in ursprünglicher Natürlichkeit sich nicht in dieser Natürlichkeit aufs Theater bringen lassen. Sie müssen schon verarbeitet, zubereitet, sublimiert sein«¹⁰. Eckart Goebel hat darauf hingewiesen, dass man bei Goethe auch den Gedanken einer künstlerischen Verarbeitung unbefriedigter Triebe und unbewältigter Traumata findet, wie er etwa in dem bekannten Zitat aus *Torquato Tasso* ausgedrückt wird: »Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.«¹¹ Hier verbinden sich psychologische Beobachtungen mit einer Theorie der Kunst, die auf eine kulturelle Bedeutung des Sublimierungsvorgangs hindeutet. Goethe hat diesen Gedanken, der in seinem Selbstverständnis als Dichter eine entscheidende Rolle spielt, allerdings nicht systematisch mit dem Begriff der Sublimation bzw. Sublimierung verbunden.¹²

Nachdem das Verb ›sublimieren‹ und das Substantiv ›Sublimation‹ im übertragenen Sinne mit der Bedeutung ›Erhöhung‹, ›Aufschwung‹, ›Vergeistigung‹ auch Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts zumindest sporadisch in der Literatur verwendet werden,¹³ erhält der Begriff ›Sublimierung‹ bei Nietzsche schließlich in

⁹ Vgl. den Artikel »sublimieren« in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961, Bd. 20, Sp. 816.

¹⁰ Johann Wolfgang Goethe: *Calderons ›Tochter der Luft‹*, in: ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe*, hg. von Erich Trunz, Bd. 12, München 1981, 303–305, hier 304.

¹¹ Johann Wolfgang Goethe: *Torquato Tasso*, in: ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe*, hg. von Erich Trunz, Bd. 5, München 1977, 73–167, hier 166.

¹² Zu Goethe vgl. Eckart Goebel: *Jenseits des Unbehagens. ›Sublimierung‹ von Goethe bis Lacan*, Bielefeld 2009, 15–58.

¹³ Christoph Martin Wieland nennt etwa in einem Zuge die »Erleuchtung, Verschönerung und Sublimierung der Denkart, des Geschmacks und der Sitten«, vgl. Christoph Martin Wieland: *Werke*, Bd. 2, München 1964, 367; Novalis spricht davon, dass die »Götterwelt« eine »Subli-

einem philosophischen Kontext die systematische Bedeutung einer Verfeinerung und Veredelung der menschlichen Triebe,¹⁴ bevor er bei Freud zu einem der wichtigsten, aber auch umstrittensten Begriffe der Psychoanalyse wird.

Zu Beginn von *Menschliches, Allzumenschliches* skizziert Nietzsche die Idee einer »Chemie der Begriffe und Empfindungen« als einer historischen Philosophie, die moralische Einstellungen wie den Altruismus und den interesselosen Standpunkt auf ihren Ursprung in Egoismus und Eigeninteresse zurückführt. Die zuvor genannten moralischen Einstellungen bezeichnet Nietzsche als bloße »Sublimierungen« egoistischer Triebe, »bei denen das Grundelement fast verflüchtigt erscheint und nur noch für die feinste Beobachtung sich als vorhanden erweist«¹⁵. Später heißt es dann gar, ebenfalls im moralphilosophischen Kontext¹⁶: »Gute Handlungen sind sublimierte böse; böse Handlungen sind vergrößerte, verdummte gute.« Obwohl der »geisteswissenschaftliche« Begriff bei Nietzsche erstmals terminologisch wird, kann er beim Entwurf eines positiven Konzepts von Sublimierung an bereits bestehendes philosophisches Gedankengut anknüpfen, insbesondere an die platonische Vorstellung eines Aufstiegswegs vom Körperlichen zum Geistigen, wie er in der Diotima-Rede im *Symposion* entworfen wird.¹⁷ Dazu Nietzsche lapidar¹⁸: »Plato meint, die Liebe zur Erkenntniß und Philosophie sei ein sublimierter Geschlechtstrieb.«

In Nietzsches Werk finden sich mindestens die beiden Dimensionen der Sublimierung, die auch von Freud einige Jahre später hervorgehoben werden – die psychologische (in Bezug auf die Entwicklung des Individuums) und die kulturtheoretische (in Bezug auf das Verhältnis von Kunst, Wissenschaft und Moral zum

mation« der »Menschennatur« sei, vgl. Novalis: *Fragmente und Studien. Die Christenheit oder Europa*, hg. von Carl Paschek, Stuttgart 1984, 30. Aufschlussreich ist auch die folgende Stelle aus den Lebenserinnerungen von Carl Gustav Carus, wo es heißt: »Das Verhältnis einer sinnlichen zur übersinnlichen Welt trat mir mit einemal so deutlich vor die Seele wie nie zuvor, und es wurde mir klar, nie stehe es zu hoffen, mittels einer gewissen Sublimation des Sinnlichen zum Übersinnlichen aufsteigen zu können, sondern zwei ganz verschiedene Welten seien es, welche hier ewig sich in- und durcheinander bewegen, und man müsse den Mut haben, in beiden zugleich zu leben oder auf beide zu verzichten.« Carl Gustav Carus: *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, nach der zweibändigen Originalausgabe von 1865/66 neu hg. von Elmar Jansen, 2 Bde. Weimar 1966, Bd. 1, 413f.

¹⁴ Zu Sublimierung bei Nietzsche vgl. bereits Walter Kaufmann: *Nietzsche. Philosoph – Psychologe – Antichrist*, Darmstadt 1982, 245–298, sehr ausführlich Reinhard Gasser: *Nietzsche und Freud [Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung; 38]*, Berlin/New York 1997, 313–365, ferner Ken Gemes: *Freud and Nietzsche on Sublimation*, in: *The Journal of Nietzsche Studies* 38 (2009), 38–59, Luke Philips: *Sublimation and the Übermensch*, in: *The Journal of Nietzsche Studies* 46/3 (2015), 349–366.

¹⁵ Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches I*, in: ders.: *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari [KSA], Bd. 2, 23.

¹⁶ Ebd., 104.

¹⁷ Vgl. Plato, *Symposion*, in: ders.: *Werke in acht Bänden*, hg. von Gunther Eigler, Darmstadt 2005, 209e–212c.

¹⁸ Friedrich Nietzsche: *Nachlass Frühjahr – Herbst 1881, 11 [124]*, in: KSA Bd. 9, 486.

Triebhaften).¹⁹ Freud, der den Begriff also keineswegs »erfunden« hat,²⁰ benutzt den Terminus dann im Rahmen der Psychoanalyse als Bezeichnung für die Umlenkung von sexueller Energie oder Libido auf ein künstlerisches oder intellektuelles Ziel – einen Vorgang, den er auf der Ebene der individuellen Sexualentwicklung, aber auch der Kultur betrachtet. Der Status des Konzepts bei Freud ist jedoch notorisch unklar bzw., wie Paul Ricœur es ausdrückt, »grundlegend und zugleich episodisch«²¹.

Bereits in den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905), in denen er im Rahmen einer Betrachtung der infantilen Sexualität als eine mögliche Form des Umgangs mit abweichenden sexuellen Anlagen auftaucht, changiert der Begriff zwischen einem Abwehrmechanismus gegen perverse sexuelle Wünsche und einer Hauptquelle jeder kulturellen Aktivität. In *Die »kulturelle« Sexualmoral und die moderne Nervosität* von 1908 gibt Freud die folgende Definition²²: »Man nennt diese Fähigkeit, das ursprünglich sexuelle Ziel gegen ein anderes, nicht mehr sexuelles, aber psychisch mit ihm verwandtes, zu vertauschen, die Fähigkeit zur Sublimierung.« Bei diesem Prozess wird die Libido auf ein nicht mehr sexuelles und daher sozial akzeptiertes Ziel umgelenkt und unterliegt so einer Bewegung, die als Erhebung oder Aufschwung zur künstlerischen oder wissenschaftlichen, jedenfalls geistig anspruchsvollen Tätigkeit positiv konnotiert ist. Freud meint, dass die Fähigkeit zur Sublimierung unter den Menschen ungleich verteilt ist, so wie auch der Sexualtrieb bei verschiedenen Menschen unterschiedlich stark ausgeprägt auftritt. Die Unterschiede betreffen daher also einerseits schon das bloße Vorhandensein »überschüssiger« sexueller Energie, andererseits die Möglichkeit, diese auf anderem Wege zu nutzen. Künstlerisch oder wissenschaftlich begabten Menschen steht so ein Weg offen, der die Ausbildung neurotischer Symptome verhindert.²³

Die in den *Drei Abhandlungen* eingeführte Vorstellung von Sublimierung taucht in Freuds Schriften mehrmals auf, ohne eine nennenswerte Weiterentwicklung und Ausarbeitung zu erfahren. In dem späten Text über *Das Unbehagen in der Kultur* ordnet Freud die Tribsublimierung in verschiedene Möglichkeiten der Leidabwehr ein und legt nahe, dass auf ihr eine Reihe von kulturellen Höchstleistungen beruhen sollen. Versteht man es, seine ursprünglich sexuellen Ziele zu vergessen

¹⁹ Vgl. dazu auch Eckart Goebel: *Jenseits des Unbehagens* [Anm. 12], 77–122.

²⁰ Er gibt selbst 1898 Wilhelm Fließ als Inspirationsquelle an, wahrscheinlich ist aber auch ein Einfluss Nietzsches, vgl. Sigmund Freud: *Die Sexualität in der Ätiologie der Neurosen*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, [Anm. 2], Bd. I, London 1952, 491–518; hier 511; Reinhard Gasser: *Nietzsche und Freud* [Anm. 14], 313–365.

²¹ Paul Ricœur: *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*. Frankfurt a.M. 1974, 495.

²² Sigmund Freud: *Die kulturelle Sexualmoral und die moderne Nervosität*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, [Anm. 2], Bd. VI, London 1941, 143–167, hier 150.

²³ Sigmund Freud: *Über Psychoanalyse*, in: ders.: *Gesammelte Werke* [Anm. 2], Bd. VIII, London 1945, 1–60, 53f.: »Wenn die mit der Realität verfeindete Person im Besitze der uns psychologisch noch rätselhaften künstlerischen Begabung ist, kann sie ihre Phantasien anstatt in Symptome in künstlerische Schöpfungen umsetzen, so dem Schicksal der Neurose entgehen und die Beziehung zur Realität auf diesem Umwege wiedergewinnen.«

und stattdessen »den Lustgewinn aus den Quellen psychischer und intellektueller Arbeit genügend zu erhöhen«²⁴, dann ist man gegen die Unbill des Schicksals gefeit. Hier führt Freud Kulturentwicklung und individuelle Triebentwicklung parallel, um die These zu stützen, dass die Kultur insgesamt auf Triebverzicht und -unterdrückung aufgebaut ist. Während er an anderer Stelle vor allem den Energiegewinn für die Kultur hervorgehoben hatte, der durch diesen Prozess ermöglicht wird,²⁵ konstatiert er hier explizit eine Abschwächung der Intensität des umgelenkten Triebes gegenüber seiner ursprünglich sexuellen Ausrichtung. »Die Befriedigungen solcher Art, wie die Freude des Künstlers am Schaffen, an der Verkörperung seiner Phantasiegebilde, die des Forschers an der Lösung von Problemen und am Erkennen der Wahrheit« werden zwar laut Freud als »feiner und höher« wahrgenommen, bleiben in ihrer »Intensität« aber »gedämpft«²⁶. Am Ende seiner Untersuchung findet sich das berühmte Zitat, welches die Rolle der Sublimierung für die Kultur besonders hoch einschätzt²⁷:

Die Triebsublimierung ist ein besonders hervorstechender Zug der Kulturentwicklung, sie macht es möglich, daß höhere psychische Tätigkeiten, wissenschaftliche, künstlerische, ideologische, eine so bedeutsame Rolle im Kulturleben spielen. Wenn man dem ersten Eindruck nachgibt, ist man versucht zu sagen, die Sublimierung sei überhaupt ein von der Kultur erzwungenes Triebsschicksal. Aber man tut besser, sich das noch länger zu überlegen.

In der Forschungsliteratur zu Freud ist immer wieder auf Unklarheiten in seinem Konzept der Sublimierung hingewiesen worden.²⁸ Bemängelt wurden insbesondere die fehlende Abgrenzung zur Verdrängung und die Einführung eines äußerlichen Kriteriums der sozialen Erwünschtheit, das es als kontingent erscheinen lässt, ob ein Verhalten positiv als Sublimierung oder negativ als pathologisch zu bewerten ist.²⁹ Schließlich stellt sich die Frage, inwiefern der sexuelle Trieb seine Qualität als *sexueller* Trieb behalten kann, wenn er sein ursprüngliches Ziel gegen ein anderes vertauscht; oder umgekehrt, wenn er sexuell bleibt, wie es dann zu verstehen ist, dass das Ziel *nicht* sexuell ist.³⁰

²⁴ Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, in: ders.: *Gesammelte Werke* [Anm. 2], Bd. XIV, London 1948, 419–506, hier 438.

²⁵ Vgl. Sigmund Freud: *Über Psychoanalyse*, in: ders.: *Gesammelte Werke* [Anm. 2], Bd. VIII, London 1945, 1–60, hier 58: »Den auf solche Weise gewonnenen Energiebeiträgen zu unseren seelischen Leistungen verdanken wir wahrscheinlich die höchsten kulturellen Erfolge.«

²⁶ Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur* [Anm. 2], 438.

²⁷ Ebd., 457.

²⁸ Vgl. allgemein dazu Albrecht Hirschmüller: *Sublimierung* [Anm. 3], dort auch weitere Belege; siehe auch den Beitrag von Annika Schlitte in diesem Band.

²⁹ Vgl. Gemes: *Freud and Nietzsche on Sublimation* [Anm. 14].

³⁰ Vgl. Robert Pfaller: *Die Sublimierung und die Schweinerei. Theoretischer Ort und kulturkritische Funktion eines psychoanalytischen Begriffs*, in: *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 63 (2009), 621–650.

Neben der psychologischen und der kulturellen Dimension kann der Begriff der ›Sublimierung‹ aber auch eine metaphysische Bedeutung erhalten, wie sich besonders deutlich bei Max Scheler zeigt, der sich vielfach kritisch mit Freuds Sublimierungstheorie auseinandergesetzt hat.³¹ Während Freud und Nietzsche die Kontinuität zwischen natürlichen Trieben und intellektuellen Formen der Tätigkeit betonen und mittels des Begriffs auch scheinbar rein geistige, kulturell und gesellschaftlich hochstehende Phänomene auf das natürliche Triebleben zurückführen können, wird der Begriff der ›Sublimierung‹ bei Scheler in einem philosophisch-metaphysischen Rahmen verwendet, der Trieb bzw. Drang und Geist als Gegensätze betrachtet. Scheler lehnt die Idee ab, dass der Geist aus unterdrückten oder umgeleiteten natürlichen Trieben hervorgeht, und plädiert für ein anderes Verständnis von Sublimierung. Diese bestehe nämlich darin, dass der Geist, der keine eigene Energie hat, die Energie nutzt, welche die Triebe liefern. Es sind also nicht die Triebe, die intellektuelle Tätigkeiten hervorbringen, sondern es ist der Geist, der die Triebe für seine eigenen Zwecke nutzt. Auf diese Weise erweitert sich die Reichweite des Sublimierungsbegriffs erheblich³²:

Sublimierung fände dann in jedem Grundvorgang statt, durch den die Kräfte einer niedrigeren Sphäre des Seins im Werdeprozeß der Welt *allmählich* in den Dienst eines höher gestalteten Seins und Werdens gestellt würden [...]. Die *Menschwerdung* und die *Geistwerdung* müsste dann als der bislang *letzte Sublimierungsvorgang der Natur* angesehen werden [...].

Die Denkfigur, die dieser metaphysischen Vorstellung zugrunde liegt, hat Odo Marquard auf die transzendentalphilosophische Idee einer »indirekten Vernunft« zurückgeführt, die, selbst ohnmächtig, zu ihrer Verwirklichung auf die Sinnlichkeit zurückgreifen muss – eine Idee, die er in der Ästhetik Kants, aber auch in Schellings Naturphilosophie findet.³³ In Schellings Konzeption, die eine Art Naturgeschichte des Geistes entwickelt, bringt die Natur gerade dadurch das Geistige hervor, dass sie ihre eigene Produktivität hemmt – ein Gedanke, der laut Marquard Freuds Konzept der Sublimierung vorwegnimmt³⁴:

Das nennt man heute – wo es gelingt – Sublimierung, es ist die Methode Kuckucksei: das, was die Vernunft selbst nicht auszubrüten vermag, soll im Nest der Triebe ausgebrütet werden. Das setzt nun freilich voraus, daß es Triebe gibt, die damit einverstanden sind, Interessen also, die ihrem Interessenziel entsagen.

³¹ Vgl. Max Scheler: *Wesen und Formen der Sympathie*, hg. von Manfred S. Frings, Bern/München 1973, 175–179, 195–208.

³² Max Scheler: *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, mit einer Einleitung und Anmerkungen hg. von Wolfhart Henckmann, Hamburg 2018, 88 f.

³³ Vgl. Odo Marquard: *Transzendentaler Idealismus, Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse*, Köln 1987.

³⁴ Odo Marquard: *Kant und die Wende zur Ästhetik*, in: ders.: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, München 2003, 21–34, hier 30 f.

Marquard geht in seiner nach der Abfassung erst sehr viel später veröffentlichten Habilitationsschrift davon aus, dass Freuds Theorie unter den Bedingungen eines »entzauberten« Naturbegriffs operiert und daher das Verhältnis von Natur und Geist nicht mehr in derselben Weise denken kann wie Schelling. Beide verfolgten aber in ihrer jeweiligen Version der Sublimierungstheorie das Ziel zu erklären, wie aus dem Gegenteil des Geistes etwas Geistiges entstehen kann.³⁵ Genau dies war aber bereits die Frage, die Nietzsche mit seiner »Chemie der Begriffe und Empfindungen« beantworten wollte.³⁶

Ungeachtet dessen, ob man Marquards Gesamtdeutung zustimmt oder nicht, können seine Überlegungen für die metaphysischen Probleme sensibilisieren, die sich mit dem Begriff der Sublimierung eben auch verbinden lassen und die schließlich nicht zuletzt dafür verantwortlich sind, dass der Begriff so schillernd ist. Von den metaphysischen Grundannahmen hängt es dann auch ab, ob man die Sublimierung als Reduktion der Kunst auf das Triebhafte oder als Unterjochung der Triebe durch den Geist versteht. Obschon Freud Naturalist sein will, lassen sich im Hintergrund des Konzepts der Sublimierung so die Nachwehen eines idealistischen Dualismus von Geist und Materie erkennen, den schon die romantische Naturphilosophie dadurch aufzulösen suchte, dass sie in der Natur eine Dynamik zu erkennen meinte, die von sich aus auf das Geistige hinführt.

Die Konnotationen der Veredelung, des Aufstiegs und der Vergeistigung rücken den Begriff überdies in eine Nähe zum Konzept des Erhabenen (lat. *sublimis*), auch wenn diese Verbindung selten systematisch reflektiert wird.³⁷ Kant hatte das Erhabene als ein gemischtes Gefühl beschrieben, bei dem aus einer den Menschen als Naturwesen bedrohenden oder überfordernden Situation durch die Besinnung auf die Kraft der Vernunft eine positive Erfahrung wird.³⁸ Wegen seines metaphysisch-theologischen Hintergrundes und der bei Kant zu verzeichnenden Verbindung mit dem Gedanken der Herrschaft der Vernunft über die Natur ist das Konzept des Erhabenen im 20. Jahrhundert erst verworfen und dann im Rahmen der postmodernen Ästhetik uminterpretiert worden – eine verschlungene Entwicklung, die eine eigene Untersuchung erfordern würde.³⁹ Im Vergleich mit dem Konzept der Sublimierung lässt sich aber feststellen, dass die Frage, wie das Verhältnis von Geist

³⁵ Odo Marquard: *Transzendentaler Idealismus* [Anm. 33], 239.

³⁶ Vgl. Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches* [Anm. 15], 15: »wie kann Etwas aus seinem Gegensatz entstehen, zum Beispiel Vernünftiges aus Vernunftlosem, Empfindendes aus Totem, Logik aus Unlogik, interesseloses Anschauen aus begehrllichem Wollen, Leben für Andere aus Egoismus, Wahrheit aus Irrtümern?«

³⁷ Inspiriert von der freudschen Psychoanalyse findet der Begriff der Sublimierung auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch Verwendung, etwa bei Jacques Lacan: *Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch VII*, Berlin 1995. Dieser verweist auch auf die Verbindung zum Erhabenen, vgl. dazu Philip Shaw: *The Sublime*, New York 2017, 190–207.

³⁸ Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Heiner F. Klemme, Hamburg 2001, §§ 23–29.

³⁹ Vgl. zur Geschichte des Erhabenen nach Kant: *The Sublime. From Antiquity to the Present*, ed. by Timothy M. Costelloe, Cambridge/New York 2012; Shaw: *The Sublime* [Anm. 37].

und Natur zu verstehen ist, auch hier einen Kernpunkt der Diskussion bildet, der unterschiedliche Konzepte voneinander unterscheidet.⁴⁰

Vor diesem metaphysischen Hintergrund soll im Folgenden die Relevanz des Begriffs der Sublimierung für die Kunst neu durchdacht werden, und zwar in einer Weise, die sich entschieden von einer psychologisierenden Kunstdeutung absetzt, welche die künstlerische Tätigkeit als Kompensation oder Ersatzbefriedigung für unterdrückte sexuelle Wünsche versteht.⁴¹ Stattdessen wollen wir versuchen, den philosophisch-metaphysisch aufgeladenen Begriff der Sublimierung wieder auf seinen alchemistischen Ausgangspunkt zurückzuführen, um so den Vorgang einer experimentellen Transformation der Materie in seiner Anschaulichkeit zu thematisieren.

II. Aktualität des Begriffs

›Sublimierung‹ ist heute eher als (umstrittener) Fachbegriff der Psychoanalyse bekannt, der in zeitgenössischen philosophischen und ästhetischen Debatten keine zentrale Rolle mehr spielt. In Absetzung von der freudschen Orthodoxie soll der vorliegende Band nun die Produktivität dieses Konzepts für einen spezifischen künstlerischen Kontext unter Beweis stellen, nämlich das Feld experimenteller künstlerischer Praktiken der 1950er bis 1970er Jahre. Da allerdings die der psychoanalytischen Tradition zugrundeliegende Denkfigur, dass Sublimierung einen positiv konnotierten Aufstieg von der Materie zum Geist bedeutet, im Kontext der Kunst nicht unproblematisch ist, schlagen wir eine produktive Umdeutung des Begriffs vor und plädieren für ein breiteres Verständnis von ›Sublimierung‹, welches auf den historischen Entstehungskontext des Begriffs im Umfeld der Alchemie Bezug nimmt und gewissermaßen die übertragene wieder mit der wörtlichen Bedeutung konfrontiert. Dabei nehmen wir in methodischer Hinsicht zunächst durchaus in Kauf, dass der Prozess der ›Sublimierung‹ in seiner Vielschichtigkeit mal als metaphysischer, mal als psychologischer, dann wieder als chemischer oder auch als kultureller Vorgang verstanden werden kann – oder alles zugleich. Diese Vielschichtigkeit macht ihn für die Beschreibung komplexer künstlerischer Praktiken so reichhaltig – auch wenn sich die einzelnen Beiträge in diesem Band in der theoretischen Auseinandersetzung mit einzelnen künstlerischen Positionen dann durchaus wieder um eine Klärung und Differenzierung der verschiedenen Deu-

⁴⁰ Hinzu kommt, dass das Erhabene einen Umschlag von einer negativen, bedrohlichen in eine positive, lustvolle Erfahrung beinhaltet, die zudem noch als Zeichen von Kultur und moralischer Sensibilität verstanden wird. Wenn Robert Pfaller nun die Sublimierung als »Transformation des zunächst Abscheu Erregenden in etwas Erhabenes« beschreibt, führt er die beiden weitgehend getrennt verlaufenden Begriffstraditionen zusammen; vgl. Pfaller: *Die Sublimierung und die Schweinerei* [Anm. 30], 622.

⁴¹ Man denke etwa an Freuds Leonardo-Interpretation, vgl. Sigmund Freud: *Eine Kindheits-erinnerung des Leonardo da Vinci*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, [Anm. 2], Bd. VIII, London 1945, 127–212.

tungsschichten bemühen. Auf diese Weise lassen sich auf den ersten Blick sehr heterogen wirkende künstlerische Praktiken unter dem Aspekt der Sublimierung auf neue Weise miteinander in Beziehung setzen.

Versucht man das Feld experimenteller künstlerischer Praktiken der ›langen‹ 1960er Jahre, also des Zeitraums von den späten 1950er bis in die mittleren 1970er Jahre, auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, so kristallisiert sich als ein Leitmotiv die Kritik der etablierten Auffassung des Kunstwerks als eines autonomen ästhetischen Objekts heraus, das von der Künstlerin oder dem Künstler selbst geschaffen und primär zur visuellen Betrachtung intendiert sei.⁴² Maßgebliche Strategien dieser Reflexion und Transformation künstlerischen Handelns waren etwa die Aufhebung der Grenzen zwischen Hochkunst und Populärkultur, die Wahl ungewöhnlicher, ›nichtkünstlerischer‹ Materialien, die Delegation des Herstellungsprozesses an professionelle Fertigungsbetriebe sowie die Verlagerung auf konzept- und textbasierte Praktiken oder zeitgebundene Aktionsformen, die nicht auf die Erzeugung eines beständigen Endprodukts angelegt waren.

Die Motivationen solcher Bestrebungen waren ebenso heterogen wie ihre Ausprägungen. Im anglo-amerikanischen Kontext sind sie häufig als Wendung gegen das von dem Kritiker Clement Greenberg und seinen Anhänger*innen verfochtene, bis in die 1960er Jahre höchst einflussreiche Modell eines formalistischen Modernismus interpretiert worden, also der Vorstellung einer medienspezifischen Selbstbezüglichkeit der Künste, die mit einer einseitigen Privilegierung des visuellen Charakters der (›bildenden‹) Kunst einherging.⁴³ In anderen Gegenden der Welt, etwa in Lateinamerika und in Teilen Osteuropas, lagen ihnen häufig stärker gesellschaftlich-politische Anliegen zu Grunde. Auch im Hinblick auf den hier behandelten Zusammenhang stoßen also homogene und letztlich hegemoniale Erklärungsmodelle an ihre Grenzen; selbst die weit verbreitete Vorstellung der 1960er Jahre als Epochenschwelle oder auch von 1968 als Schlüsseljahr ist in globalem

⁴² Für das Konzept der ›long Sixties‹, vgl. Arthur Marwick: *The Cultural Revolution of the Long Sixties. Voices of Reaction, Protest, and Permeation*, in: *The International History Review* 27 (2005), 780–806; vgl. auch Fredric Jameson: *Periodizing the 60s*, in: *Social Text* 9/10 (Spring/Summer 1984), 178–209.

⁴³ Vgl. folgende vielzitierte Definition aus Greenbergs Essay *Modernist Painting* (1961): »Das Wesen des Modernismus liegt, soweit ich sehe, darin, die charakteristischen Methoden einer Disziplin anzuwenden, um diese Disziplin ihrerseits zu kritisieren – nicht um sie zu untergraben, sondern um ihre Position innerhalb ihres Gegenstandsbereichs zu stärken.« Clement Greenberg: *Modernistische Malerei*, in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, übers. von Christoph Hollender, Amsterdam/Dresden 1997 (Fundus-Bücher; 133), 265–278, hier 265.

Original: »The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence.« Clement Greenberg: *Modernist Painting*, in: ders.: *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, ed. by John O'Brian, Chicago/London 1993, 85–93, hier 85. Zur Kritik vgl. u. a. Caroline A. Jones: *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago/London 2005.

Maßstab teilweise zu relativieren.⁴⁴ Der vorliegende Band setzt dennoch hier an und betrachtet in Form einer Reihe von Fallstudien internationaler Autor*innen ein Feld künstlerischer Praktiken seit der Nachkriegszeit und insbesondere am Übergang von den 1960er zu den 1970er Jahren, die sich flüchtiger, ungreifbarer Materialien sowie prozesshafter Arbeitsformen bedienten.

Die genannten Tendenzen werden oft unter die verallgemeinernde Vorstellung der ›Dematerialisierung‹ der Kunst gefasst – ein bis heute verbreiteter Begriff, der 1968 von der Kritikerin Lucy R. Lippard und dem Kritiker John Chandler in einem Aufsatz eingeführt wurde und durch Lippards spätere Anthologie *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* weitere Verbreitung erfuhr.⁴⁵ Der vollständige, ungewöhnlich lange Untertitel von *Six Years* verweist auf eine Vielzahl künstlerischer Tendenzen, darunter »solch vage bestimmte Bereiche wie Minimal, Antiform, Earth oder Process Art«. Dies verdeutlicht, dass, wie Petra Lange-Berndt betont hat, Lippard eher an einem aktualisierten Verständnis von Materialität gelegen war als an einer Überwindung der materiellen Aspekte der Kunst insgesamt.⁴⁶ Nichtsdestotrotz prägt der Begriff ›Dematerialisierung‹ bis heute das Bild konzeptualistischer Praktiken zumindest in Nordamerika und Westeuropa als einer Form von Kunst, welche die Idee und den Intellekt privilegierte und materialbezogenen Aspekten höchstens sekundäre Bedeutung beimaß – obwohl sich ein solches Verständnis lediglich mit einem kleinen Teil der in Frage kommenden Positionen zur Deckung bringen lässt.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes verdeutlichen deren Diversität auf zweierlei Weise: Einerseits im Hinblick auf die anglo-amerikanische Conceptual Art im engeren Sinne, andererseits durch deren Verortung in einem weiteren Feld von Praktiken, die – wie auch Lippards Untertitel andeutet – allenfalls im Nachhinein in sauber separierte kunsthistorische Kategorien eingeordnet werden können.

⁴⁴ James Meyer verweist in diesem Zusammenhang einerseits auf die Herausbildung eines »globalen Bewusstseins« sowie die weltweite Verbreitung politischer Proteste in dieser Zeit und warnt andererseits, im Rückgriff auf entsprechende Aussagen Okwui Enwezors, vor der Gefahr, lokale Differenzen zu ignorieren und unter Bezug auf die eigene Geschichte getroffene Periodisierungen als universal zu setzen. Vgl. James Meyer: *The Art of Return. The Sixties and Contemporary Culture*, Chicago 2019, 301 f., Anm. 58, mit weiteren Angaben.

⁴⁵ Vgl. Lucy R. Lippard/John Chandler: *The Dematerialization of Art*, in: *Art International* 12/2 (Februar 1968), 31–36; Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on esthetic boundaries: consisting of a bibliography in which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mention on such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art occurring now in the Americas, Europe, England, Australia and Asia (with occasional political overtones) edited and annotated by Lucy R. Lippard*, New York 1973; vgl. auch Christian Berger: *Wholly Obsolete or Always a Possibility? Past and Present Trajectories of a ›Dematerialization‹ of Art*, in: *Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics*, hg. von dems., Leiden/Boston 2019 (Studies in Art & Materiality; 2), 15–53.

⁴⁶ Vgl. Petra Lange-Berndt: *How to be Complicit with Materials*, in: *Materiality*, hg. von ders., Cambridge, MA/London 2015 (Documents of Contemporary Art), 12–23, hier 19: »not [...] to dispense with materials but instead to redefine and update the category.«

Unser Fokus liegt auf der Transformation von Materie, die im Sublimationsprozess nach alchemistischer Vorstellung stattfindet, aber auch auf den Verständnissen und Verwendungsweisen von Materie und Material innerhalb künstlerischer Praktiken. Die experimentellen Kunstformen der 1950er bis 1970er Jahre bilden einen besonderen Schwerpunkt, da solche Fragen in diesem historischen Feld mit großer Radikalität und Dringlichkeit gestellt und künstlerisch bearbeitet worden sind. Gegen die noch immer vorherrschende Erzählung einer ›Dematerialisierung‹ der Kunst wird die Rolle ins Zentrum gerückt, die Materialien innerhalb solcher künstlerischen Praktiken in den verschiedensten Zuständen gespielt haben. Dazu sollen alternative philosophische Konzepte der Sublimierung miteinbezogen werden, welche die Verbindungslinien zwischen Geist und Materie betonen und eine Sicht ablehnen, die letztere als bloß passiven, von einem kreativen menschlichen Subjekt zu formenden ›Rohstoff‹ ansieht. Damit verortet sich der Band thematisch im Umfeld der aktuellen Materialitätsdiskussion in den Kultur- und Sozialwissenschaften. In den betreffenden Diskursen bezieht sich die Substantivierung ›Materialität‹ auf die eng verwandten, aber doch jeweils unterschiedlich konnotierten Termini ›Materie‹ und ›Material‹. Während ›Materie‹ (griechisch *hyle*, lat. *materia*) seit dem aristotelischen Hylemorphismus als Grundbegriff der Metaphysik und der Naturphilosophie fungiert und allgemein »zur Bezeichnung eines Stoffes, aus dem Dinge entstehen und bestehen«⁴⁷ verwendet wird, meint ›Material‹ insbesondere im Bereich der Kunst und Technik in Abgrenzung zu dem allgemeinen philosophischen Begriff »nur solche natürlichen und artifiziellen Stoffe, die zur Weiterbearbeitung vorgesehen sind«⁴⁸. In beiden Fällen (also für ›Materie‹ und ›Material‹) ist der gängige Gegensatz die ›Form‹, im Kontext der Metaphysik kann aber auch der ›Geist‹ oder die ›Idee‹ der Gegenspieler sein.⁴⁹

Im Fall der Kunst gibt die künstlerische Weiterbearbeitung dem Material die Form. Wie Monika Wagner ausführt, galt dieser Akt der Formgebung lange Zeit als die wesentliche schöpferische Leistung der Kunst, wohingegen die Rolle des Materials in der Ästhetik unterbelichtet blieb. Dies hing auch damit zusammen, dass die materielle Seite der Kunst vorwiegend negativ konnotiert (nämlich als weiblich und passiv) und die »Überwindung des Materials«⁵⁰ ein erklärtes Ziel der künstlerischen Betätigung war. Damit schreibt sich die Geschichte des künstlerischen Materials in die größere Geschichte eines hierarchischen Verhältnisses von Materie und Form, Materie und Geist ein, die das metaphysische Denken lange beherrschte. Die in jüngerer Zeit zu beobachtende Emanzipation des Materials in der Kunst⁵¹ und das fortbestehende »Interesse der Künste und der Geisteswissen-

⁴⁷ Ralf Stöcker: *Materie*, in: *Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, hg. von Petra Kolmer und Armin G. Wildfeuer, Bd. II, Freiburg 2011, 1502–1513, hier 1502.

⁴⁸ Monika Wagner: *Materie*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 3, Stuttgart 2001, 866–882 hier 867.

⁴⁹ Stöcker: *Materie* [Anm. 47], 1502.

⁵⁰ Wagner: *Materie* [Anm. 48], 868.

⁵¹ Dass die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts und insbesondere die verschiedenen Avant-

schaften an konkreter Stofflich- und Dinghaftigkeit⁵² sind darum immer in diese größere Geschichte eingewoben und haben entscheidende Auswirkungen auf das Kunstverständnis. Hier ergeben sich auch Anknüpfungsmöglichkeiten zu jenen in jüngerer Zeit vieldiskutierten theoretischen Entwürfen, die üblicherweise unter die Bezeichnung ›neue Materialismen‹ gefasst werden.⁵³

Dieser Band soll weniger einen Beitrag zu dieser allgemeinen theoretischen Debatte leisten, als vielmehr auf künstlerische Auseinandersetzungen mit (Vorstellungen von) Materie, Materialien und Materialität aufmerksam machen, die lange unhinterfragt gebliebene Annahmen über das Verhältnis von Geist und Materie im Feld der Ästhetik betreffen. Dementsprechend wird hier für ein breiteres Verständnis von ›Sublimation‹ und ›Sublimierung‹ plädiert, um die Einbeziehung von Praktiken der Verdunstung, Auflösung etc. zu ermöglichen, die alle die Transformation von Materie ins Zentrum rücken. Indem Materie, bis an die Grenzen des Wahrnehmbaren getrieben oder fortwährend in Auflösung begriffen, in den entsprechenden künstlerischen Arbeiten in verschiedener Hinsicht ›ungreifbar⁵⁴ wird, fordern diese unsere gängigen, an festen Körpern orientierten Alltagsvorstellungen von Materie und Material heraus. Damit wird das Konzept der Sublimation/Sublimierung unserer Auffassung nach ein Schlüsselbegriff für die interdisziplinäre Analyse der Bedeutung von Material und Materialität für die zeitgenössische Kunst, deren unmittelbare Vorgeschichte und in vielerlei Hinsicht grundlegende Voraussetzung die Transformationsprozesse der langen 1960er Jahre bilden.

III. Dryice & Iodine (1969/70)

Nicht alle – oder in der Tat nur recht wenige – der in diesem Band behandelten Künstler*innen haben tatsächlich mit Sublimationsprozessen im engen naturwissenschaftlichen Sinne gearbeitet. Es gibt aber Fälle, auf die das zutrifft. Der japanische Künstler Nomura Hitoshi stellt in diesem Zusammenhang ein wichtiges Beispiel dar, das zudem Gelegenheit bietet, die zur Diskussion stehenden theoretischen Prämissen und künstlerischen Phänomene aus einer weiteren, transnationalen und transkulturellen Perspektive zu betrachten und damit den ansonsten eng an

garden von einem neuen Verhältnis zu Material und Materie entscheidend geprägt sind, haben beispielsweise die umfangreichen Arbeiten von Monika Wagner dokumentiert, vgl. Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

⁵² Vgl. Christiane Heibach/Carsten Rohde: *Material Turn?*, in: *Ästhetik der Materialität*, hg. von dens., Paderborn 2015, 9–30, hier 11.

⁵³ Einige der in den einzelnen Beiträgen thematisierten Autor*innen werden bisweilen in diesem Kontext rezipiert; siehe z. B. zu Gilbert Simondon den Beitrag von Dominic Rahtz, zu Gaston Bachelard die Beiträge von Dylan Trigg und Annika Schlitte in diesem Band. Zu den ›neuen Materialismen‹ allgemein, vgl. etwa *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, ed. by Diana H. Coole/Samantha Frost, Durham/London 2010.

⁵⁴ Siehe den Beitrag von Günter Figal in diesem Band.



Abb. 2: Nomura Hitoshi, *Tardiology*, 1969, Foto: Masataka Nakano. Mit freundlicher Genehmigung von ARTCOURT Gallery © Hitoshi Nomura.

nordamerikanischen und westeuropäischen Modellen und Konzepten orientierten diskursiven Rahmen dieser Einleitung zu erweitern.⁵⁵

Am Übergang von den 1960er zu den 1970er Jahren verabschiedete Nomura in einer Reihe von Arbeiten die Vorstellung, dass sich Skulptur notwendigerweise durch Dauerhaftigkeit auszeichnen müsse, wie es bei einer Marmor- oder Bronzeplastik der Fall ist. Zu diesem Zweck arbeitete der Künstler mit immer instabilen Materialien. Für die Abschlussausstellung seines Studiums an der Kyoto City University of Arts errichtete er im Außenraum *Tardiology*, eine etwa acht Meter hohe, gebäudeartige Struktur aus großen, in vier Ebenen aufeinander gestapelten Pappkartons (Abb. 2). Wie die von Nomura selbst gemachten fotografischen Aufnahmen zeigen und spätere Berichte vermitteln, wurde die gebäudeartige Kons-

⁵⁵ Japanische und andere ostasiatische Eigennamen werden im Folgenden nach der in den entsprechenden Ländern üblichen Ordnung wiedergegeben, wonach der Familienname dem Vornamen vorangestellt wird. Ausnahmen werden gemacht für Personen, die hauptsächlich außerhalb ihrer Herkunftsländer leben und sich selbst die westliche Namenskonvention zu eigen gemacht haben, wie etwa die Kunstwissenschaftlerin Reiko Tomii, auf deren Forschung wir uns im Folgenden vielfach stützen. Für allgemeine Informationen zu Nomuras Werk und Werdegang, vgl. insbes. *Hitoshi Nomura. Early Works. Sculpture, Photography, Film, Sound*, exhibition catalog New York: McCaffrey Fine Art, 2010.

truktion unter erheblichen Schwierigkeiten mithilfe eines Krans errichtet, büßte unter dem Einfluss der Schwerkraft und der Witterung aber bald an Stabilität ein und fiel schließlich vollständig in sich zusammen.⁵⁶ Dass dies geschah, war kein Unfall; vielmehr hatte Nomura die Struktur bereits auf ihren Kollaps hin angelegt. Auf diesen von vornherein bewusst geplanten, sich aber erst mit Verzögerung vollziehenden Verfallsprozess verweist auch der Titel, ein vom Künstler geprägter Neologismus, der sich auf das französische *tard* und das englische *tardy* (‘spät’) oder auch das lateinische *tarde* (‘langsam’, ‘träge’) zurückführen lässt.⁵⁷

Den Prozess selbst konnte der Künstler zwar in Grundzügen vorhersehen, aber seinen genauen Ablauf weder vorab proben noch währenddessen steuern. War die Struktur erst einmal errichtet, vollzogen sich die weiteren Prozesse einzig auf Basis der Materialeigenschaften, der Naturgesetze – insbesondere der Schwerkraft – und durch die Einwirkung der Witterungsbedingungen. Das gewählte Material, nämlich Pappe, wurde zudem nach seiner einmaligen Verwendung hinfällig. Es wäre unmöglich gewesen, die Skulptur erneut aus den zusammengestürzten und deformierten Elementen zu errichten. Ebenso wenig hätten sich die Kartons für eine dauerhafte Aufbewahrung als skulpturales Endprodukt oder als Relikt der Aktion geeignet.⁵⁸ In ihrer radikalen Prozesshaftigkeit übertrifft *Tardiology* damit zahlreiche Ansätze der Zeit, die ebenfalls auf zeitgebundene Prozesse und die Veränderlichkeit von Materialien setzten, in diesem Zuge die Möglichkeiten künstlerischer Kontrolle begrenzten und die Vorstellung des ›Werks‹ als eines dauerhaften Endprodukts verabschiedeten. Nomura selbst beschrieb seine damaligen Interessen später wie folgt⁵⁹:

⁵⁶ Nomuras Fotografien lassen in der untersten Ebene eine fragile Stützkonstruktion aus dünnen Holzlatten sowie vermutlich Styroporplatten und zusätzlich mindestens zwei gespannte Seile erkennen, was aber wohl nicht genügend Stabilität bot, um den unaufhaltsamen und erwünschten Kollaps aufzuhalten. Zu den Schwierigkeiten beim Aufbau, bei dem z. B. der Kran einmal umstürzte, vgl. Iwaki Ken’ichi: *Tardiology and HEARING. On Hitoshi Nomura’s Early Works*, in: *Seeing: Contingency and Necessity. The Work of Hitoshi Nomura*, ed. by Iwaki Ken’ichi, Kyoto 2006, 38–41, hier 38.

⁵⁷ Vgl. Nomura Hitoshi: *Sculpture Beyond Human Understanding*, in: ebd., 9: »Furthermore, sensing the importance of expressing these matters with a collective term, I entitled this piece *Tardiology* (a neologism for the Theory of Lag).« Wie auch in anderen Fällen bildet der englischsprachige Titel den Haupttitel der Arbeit. Die japanische Übersetzung lautet *chi en ron* (遅延論), was sich als ›Theorie der Verzögerung‹ (theory of delay) übersetzen lässt. Die Silbe *ron* (論) ist die gängige japanische Übersetzung für das Suffix ›-logie‹. Unser Dank für diese Übersetzungen gilt Edamura Taisuke.

⁵⁸ Reiko Tomii verweist in diesem Zusammenhang auf grundlegende Unterschiede zwischen Japan und den Vereinigten Staaten, was den Umgang mit den materiellen Bestandteilen experimenteller künstlerischer Praktiken nach Ende einer Ausstellung betraf: Aufgrund der Abwesenheit eines nennenswerten Marktes für experimentelle Gegenwartskunst seien diese in aller Regel nicht aufgehoben worden. Vgl. Reiko Tomii: *The Culture of Showing. The Operational Context for Nomura Hitoshi’s Early Works*, in: *Hitoshi Nomura. Early Works* [Anm. 55], 69–79, hier 73.

⁵⁹ Fergus McCaffrey: *An Interview with Nomura Hitoshi by Fergus McCaffrey, Kyoto, Japan, April 20, 2010*, in: *Hitoshi Nomura. Early Works* [Anm. 55], 7–10, hier 8 [eigene Übersetzung].

Original: »[T]he moment of installation marked the starting point. Then, because of gravity, wind, rain, and time, it would gradually fall apart. *Tardiology* wouldn’t have been complete if it

Der Moment der Errichtung markierte den Anfangspunkt. Danach würde es [das Werk] aufgrund von Schwerkraft, Wind, Regen und Zeit nach und nach auseinanderfallen; *Tardiology* wäre nicht vollständig gewesen, wenn es nicht auseinandergefallen wäre. Es war ein Kunstwerk, das dazu bestimmt war, sich über die Zeit zu verändern, was bedeutet, dass es unmöglich wäre, es auf die Weise zu betrachten, wie wir üblicherweise Skulptur ansehen – wirf nur einen Blick darauf, und das genügt.

Aufgrund ihrer fortlaufenden Veränderung war eine Erfahrung der Skulptur also nur über eine gewisse Dauer möglich. Festgehalten und für spätere Zeiten überliefert wurde der Prozess durch die Fotografien einzelner Zwischenstufen, die der Künstler während der Ausstellung aufnahm.⁶⁰ Die besondere Bedeutung der Fotografie für seine Praxis erkennend, steigerte er in der Folge ihren Status in einem für die zeitgenössische japanische Kunst bis dahin unbekannten Ausmaß, indem er diese Fotografien selbst zu Exponaten machte.⁶¹ Diesen Übergang von einer auf der Präsentation skulpturaler Objekte und einem gewissen Aktions- oder Performancecharakter basierenden Praxis zu einem letztlich ebenfalls skulpturalen Fotografie-Verständnis demonstriert insbesondere Nomuras folgende Serie *Dryice*.⁶²

Im Rahmen der zweiten *Exhibition of Contemporary Plastic Art*, die im Oktober/November 1969 im Kamogawa Park in Kyoto stattfand, platzierte Nomura an mehreren Tagen – genauer gesagt den Wochenenden und Feiertagen, wenn er nicht seiner regulären Arbeit in einer Fernsehstation nachging – Blöcke von Trockeneis auf verschiedenen Unterlagen und ließ sie sublimieren.⁶³ Die verschiedenen Un-

hadn't fallen apart. It was an artwork designed to change over time, meaning that it would be impossible to view it in the way we conventionally see sculpture – just take a glance at it, and that's enough. [...] Taking photographs was important because this work of art was going to collapse and fall apart, and after that happened there would be nothing left.«

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Vgl. Tomii: *The Culture of Showing* [Anm. 58], 74 f. Ihr zufolge verwendete Nomura dafür eine Technik, mit der beim Fernsehen Kulissen hergestellt wurden und die er durch seine Arbeit bei einem Fernsehsender kennengelernt hatte.

⁶² Auch in diesem Fall ist der englische Titel der Haupttitel, wie auch die Aufschriften des Künstlers in lateinischer Schrift auf den Untergründen verdeutlichen. Der gängige japanische Begriff für Trockeneis ist *doraiaisu* (ドライアイス), ein Lehnwort des englischen ›dry ice‹. Wir danken Edamura Taisuke für diese Erläuterung. Dieser Umstand könnte auch die spezifische Schreibweise des Titels *Dryice* (ohne Leerzeichen) erklären.

⁶³ Vgl. Chanon Kenji Praepipatmongkol: *Hitoshi Nomura. Seriality and Photographic Time*, in: *For a New World to Come. Experiments in Japanese Art and Photography, 1968–1979*, ed. by Yasufumi Nakamori/Allison Pappas, exhibition catalog Houston: Museum of Fine Arts, 2015, 130–135, hier 132, Anm. 7. Die Verwendung von Pappe für die erste dieser Serien erklärte er in einem späteren Interview als Weiterführung von *Tardiology*; auch habe er die Arbeit zu diesem Zeitpunkt noch mit *Tardiology* bezeichnet und damit als direkte Fortsetzung begriffen. Vgl. Aoki Masahiro: *An Interview with Nomura Hitoshi. »How to relate to the sun/How to connect with Mother Nature«*, in: *Nomura Hitoshi. Genesis of Life. The Universe, the Sun, DNA*, exhibition catalog Mito: Contemporary Art Center, Art Tower Mito, 2001, 122–128, hier 123: »In the very first work of the series, I placed some dry ice on sheets of cardboard. In the beginning, I had called it *Tardiology*, the same as my previous work.«



Abb. 3: Nomura Hitoshi, *Dryice*, 1969 (Oct. 19, 1969), *2nd Exhibition of Contemporary Plastic Art*, Kamogawa Park, Kyoto. Mit freundlicher Genehmigung von ARTCOURT Gallery © Hitoshi Nomura.



Abb. 4: Nomura Hitoshi, *Dryice* 1969, 1969 (Nov. 2, 1969). Mit freundlicher Genehmigung von ART-COURT Gallery © Hitoshi Nomura.

tergründe reagierten unterschiedlich mit den auf ihnen platzierten Blöcken. Während die zuerst verwendete Pappe (Abb. 3, gegenüberliegende Seite) durch den Frost und die Feuchtigkeit angegriffen wurde, zeigten Gummimatten (Abb. 4) zwar ebenfalls deutliche Spuren dieser Einwirkungen, blieben aber weitgehend stabil.⁶⁴ Nomura verschob die Blöcke in mehr oder weniger regelmäßigen zeitlichen Abständen und hielt die einzelnen Schritte fotografisch fest. Teils notierte er auf der Unterlage die Uhrzeit und das verbleibende Gewicht. Die physische Bewegung des Materials im Raum bei stabilem Standpunkt der Kamera tritt neben seine prozesshafte Veränderung in der Zeit. Insbesondere in diesem Zusammentreffen liegt nach Auffassung des Künstlers der skulpturale Charakter der Arbeit begründet.⁶⁵

Nomura stellte seine Aufnahmen im März 1970 auf der *Kyoto Inde-*

pendent Exhibition aus, wo sie der einflussreiche Kritiker Nakahara Yusuke entdeckte. Nakahara lud Nomura daraufhin zur Teilnahme an der von ihm kuratierten und unter das Motto *Between Man and Matter* gestellten Tokio Biennale

⁶⁴ Vgl. Praepipatmongkol: *Hitoshi Nomura. Seriality and Photographic Time* [Anm. 63], 132.

⁶⁵ Vgl. Aoki: *An Interview with Nomura Hitoshi* [Anm. 63], 123 f., wo Nomura beschreibt: »The position of the camera was fixed, but the dry ice was moved farther and farther. The reason why I say that, though my works may be flat in their finished form, they are sculptures is because the process they go through to reach their final form is totally sculptural. Movement in real space is exactly the point I consider essential.« Vgl. auch Nagaya Mitsue: *Nomura Hitoshi – Body and Media*, in: *Nomura Hitoshi. Perceptions – Changes in Time and Field*, exhibition catalog Tokyo: National Art Center, 2009, 143 f., hier 143: »Nomura's method of photography is in fact sculptural.« In diese Richtung lässt sich auch das den *Dryice*-Fotografien im Katalog der im Folgenden erwähnten 10. Tokio-Biennale beigegebene Motto lesen, das lautet: »The movement itself in which dry ice holds the area.« Der Satz erscheint auch im japanischen Original syntaktisch eigenartig und ließe sich in etwa so übersetzen: »the movement itself that the dry ice takes up a/the position«. Vgl. *10 Tokyo Biennale '70. Between Man and Matter*, ed. by Nakahara Yusuke, exhibition catalog Tokyo: Metropolitan Art Gallery [etc.], 2 vols., Tokyo 1970, vol. 1, n.p. Für diese Übersetzung danken wir Yoi Kawakubo.



Abb. 5: Nomura Hitoshi, *Iodine*, 1970 (Mar. 29, 1970).
Mit freundlicher Genehmigung
von ARTCOURT Gallery
© Hitoshi Nomura.



Abb. 6: 500g-Glas mit Iodkristallen
der Marke *Mitsuwa's Pure Chemicals*.
Archiv von Nomura Hitoshi.
Mit freundlicher Genehmigung
von ARTCOURT Gallery und
Hitoshi Nomura.

1970 ein. Er präsentierte dort Arbeiten zwölf japanischer Künstler gemeinsam mit den Beiträgen von insgesamt 28 europäischen und amerikanischen Kollegen (in beiden Fällen ausschließlich Männer). Einige von diesen, etwa Carl Andre, Christo und Richard Serra, reisten nach Japan und realisierten ihre Projekte direkt vor Ort. Die Tokio Biennale markierte somit eine wichtige und in diesem Maßstab bisher unbekannte Gelegenheit für japanische Kunschtatende, mit Arbeiten ihrer europäischen und amerikanischen Zeitgenossen – und in manchen Fällen sogar den Künstlern selbst – in Kontakt zu kommen.⁶⁶

Nomura zeigte auf der Tokio Biennale eine neue Version von *Dryice*, die aus eigens dafür angefertigten Fotografien bestand. Verglichen mit den älteren Aufnahmen sind diese neuen Fotografien von formal einheitlicherer Gestalt; zudem verzichtete Nomura auf die Zeit- und Gewichtsangaben auf der Unterlage.⁶⁷ Im gleichen Zeitraum, Ende März 1970, entstand *Iodine* – die zweite Arbeit, für die sich Nomura den Prozess der Sublimation zunutze machte und bei der statt Trockeneis nun Iod sublimierte. Die formal ähnlich komponierten Aufnahmen (Abb. 5, gegenüberliegende Seite) zeigen Felder aus metallisch glänzenden, kristallinen Blättchen auf einem dunklen Untergrund, die von Aufnahme zu Aufnahme nach hinten wandern und dabei jeweils helle, reflektierende Spuren hinterlassen.

Iod besteht im festen Aggregatzustand aus grauschwarzen, graphitartigen kristallinen Blättchen.⁶⁸ Nomura erwarb es in 500g-Gläsern der Marke *Mitsuwa's Pure Chemicals* (Abb. 6, gegenüberliegende Seite), deren Erzeugnisse bis heute in naturwissenschaftlichen Experimenten zum Einsatz kommen.⁶⁹ Neben Trockeneis ist Iod einer der wenigen Stoffe, die unter Normalbedingungen bei Raumtemperatur sublimieren, allerdings relativ langsam. Unter Hitzeeinwirkung beschleunigt sich dieser Vorgang und es entstehen die charakteristischen violetten Dämpfe, von denen sich auch der Name des Elements ableitet: Das altgriechische Wort *iodos* bedeutet »veilchenfarbig«.⁷⁰

Nomura verwendete bei der *Iodine*-Serie als Untergrund dünne Eisenplatten, auf denen er die Kristalle in rechteckigen Feldern auftrug.⁷¹ Wie bei *Dryice* verlagerte er das Material in Zeitabständen von einer knappen halben bis zu einer

⁶⁶ Vgl. Reiko Tomii: *Radicalism in the Wilderness. International Contemporaneity and 1960s Art in Japan*, Cambridge, MA/London 2016, 140–147 (»Tokyo Biennale 1970 as a Contact Point«).

⁶⁷ Zu diesen Verschiebungen und ihren Implikationen für den Status der Fotografie, vgl. Martha Buskirk: *Marking Time*, in: *Hitoshi Nomura. Early Works* [Anm. 55], 31–42, hier 36.

⁶⁸ Vgl. *Römp-Lexikon Chemie* [Anm. 1], Bd. 3, 1953.

⁶⁹ E-Mail-Korrespondenz der Verfasser*innen mit Nomura Hitoshi, März/April 2020. Nomura Hitoshi selbst sowie Kiyosawa Michiko und Hamada Yuki von der ARTCOURT Gallery in Osaka danken wir für ihre äußerst freundliche Auskunftsbereitschaft und die großzügige Gewährung der Bildrechte. Vgl. für einen entsprechenden Nachweis etwa Oku Takeo: *Synthesis, Atomic Structures and Properties of Boron Nitride Nanotubes*, in: *Physical and Chemical Properties of Carbon Nanotubes*, ed. by Suzuki Satoru, Rijeka 2013, 119–154, hier 128.

⁷⁰ Vgl. *Römp-Lexikon Chemie* [Anm. 1], Bd. 3, 1953.

⁷¹ E-Mail-Korrespondenz der Verfasser*innen mit Nomura Hitoshi, März/April 2020. Vgl. auch Praepipatmongkol: *Hitoshi Nomura. Seriality and Photographic Time* [Anm. 63], 132.

Keith Arnatts Verunreinigung der Konzeptkunst*

Christian Berger

«I believe a persistent feature runs throughout my work of the period in question. I can only describe it as an attempt to raise in the viewer's mind the question ›Am I to take this seriously – or not?‹ I felt the onerously serious tone of the analytic conceptual wing particularly, invited some kind of ›antidote‹ though I don't know whether my work of this period fulfils that function adequately. Can my preoccupation with seriousness be taken seriously or am I to be considered as, merely, the Joker in the pack? I've never been quite sure whether my attitude, then, was one of bemused attachment or bemused detachment. Looking back, I feel my work could be likened to ›asides‹ from the wings.»¹

I. Konzeptkunst und Desublimierung

Konzeptualistische Praktiken werden traditionell als Bestrebungen gesehen, die geistige Dimension künstlerischen Handelns gegenüber materiellen, handwerklichen und formalen Aspekten aufzuwerten. Insbesondere die Betrachtung der anglo-amerikanischen Conceptual Art ist immer noch geprägt von der Vorstellung, in den entsprechenden Praktiken sei es vor allem um eine Betonung der Idee gegenüber dem Material, des Intellekts gegenüber der Sinnlichkeit und der philosophischen Reflexion über das Wesen der Kunst gegenüber der Referenz auf jegliche anderen Thematiken gegangen.²

* Meine besondere Dankbarkeit gilt Matthew Arnatt und Maggie Smith vom Keith Arnatt Estate, London, für den äußerst freundlichen und anregenden Dialog und die großzügige Überlassung von Abbildungsvorlagen und Bildrechten. Weitere wertvolle Hinweise und den Zugang zu Archivmaterialien verdanke ich Jamin An, Martin Caiger-Smith, Niamh Coghlan, Regine Ehleiter, Friedrich Wolfram Heubach, Cornelius Krell, Louisa Lee und Helena Vilalta. Dem Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln, besonders Dirk Hildebrandt und Christian Spies, danke ich für die Gelegenheit, einen frühen Stand meiner Überlegungen im Rahmen des Workshops *Gegenstand: Kontext* im Juli 2018 zur Diskussion zu stellen. Dieses Projekt wurde durch das Forschungs- und Innovationsprogramm Horizon 2020 der Europäischen Union in Form eines Marie Skłodowska-Curie Fellowships (Grant Agreement Nr. 753815) am Courtauld Institute of Art in London gefördert.

¹ Catherine Moseley: *Interview with Keith Arnatt, Monmouth, October 2000*, in: *Conception. Conceptual Documents, 1968–1972*, ed. by Catherine Moseley, Norwich 2001, 110–112, hier 112.

² Im Einklang mit weiten Teilen der aktuellen Forschung wird unterschieden zwischen (globalem) Konzeptualismus als einer seit den späten 1950er Jahren in verschiedensten geografischen und kulturellen Kontexten vollzogenen grundlegenden Infragestellung und Erweiterung des Kunstbegriffs sowie der anglo-amerikanisch geprägten Konzeptkunst oder Conceptual Art als einer spezifischen Ausprägung dieses weiter gefassten Phänomens. Vgl. Luis Camnitzer/Jane Farver/Rachel Weiss: *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s–1980s*, ed. by Philomena Mariani, exhibition catalog New York: Queens Museum, 1999.

Deutlich in Erscheinung tritt diese Tendenz vor allem bei der 1968 im englischen Coventry gegründeten Künstlergruppe Art & Language und dem amerikanischen Künstler Joseph Kosuth, der die »Untersuchung des Wesens der Kunst« zum Anliegen »strenger und radikaler« Konzeptkunst erklärte.³ Kosuths zentrale philosophische Referenz bildete die analytische Philosophie, und hier insbesondere der logische Positivismus des britischen Philosophen A. J. Ayer.⁴ In den frühen Texten von Art & Language dominieren ebenfalls Verweise auf die analytische Philosophie und zusätzlich auf den Rationalismus des 17. Jahrhunderts, bevor sich die Mitglieder der Gruppe im Verlauf der 1970er Jahre immer stärker dem Marxismus zuwandten.⁵

Kosuth und Art & Language waren sich einig in ihrem Eintreten für eine strikte Trennung zwischen »Idee« und materieller Ausführung sowie zwischen Kunst und Ästhetik.⁶ Art & Language erklärten das gesamte System der klassischen Ästhetik für obsolet und verbanden diese Bekundung unter anderem mit Attacken auf den einflussreichen britischen Kunstphilosophen Richard Wollheim.⁷ Kosuth betrachtete den »Daseinsgrund« und die äußeren Merkmale eines Objekts als separate Sphären, die nur im Falle rein dekorativer bzw. formalistischer Kunst in eins fielen.⁸ Seine primäre Zielscheibe bildete der formalistische Modernismus anglo-amerikanischer Prägung, wie er in der Nachkriegszeit durch den einflussreichen Kunstkritiker Clement Greenberg propagiert wurde und der seine Fortsetzung in den 1960er Jahren bei Kritiker*innen wie Michael Fried und abstrakten Maler*innen wie Jules Olitski fand.⁹ Ebenso entschieden grenzte er seine Kunst von den Praktiken anderer Konzeptkünstler*innen ab und akzeptierte lediglich die Art & Language-Mitglieder Terry Atkinson und Michael Baldwin als weitere Vertreter einer »rein konzeptuellen Kunst«.¹⁰

³ Joseph Kosuth: *Introductory Note by the American Editor*, in: *Art-Language* 1/2 (Februar 1970), 1–4, hier 2–3: »At its most strict and radical extreme the art I call conceptual is such because it is based on an enquiry into the nature of art.«

⁴ Peter Osborne: *Conceptual Art and/as Philosophy*, in: *Rewriting Conceptual Art*, ed. by Michael Newman/John Bird, London 1999, 47–65.

⁵ Vgl. etwa Terry Atkinson: *From an Art & Language Point of View*, in: *Art-Language* 1/2 (Februar 1970), 25–60. Vgl. auch Sabeth Buchmann: *Art & Language*, in: *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, hg. von Hubertus Butin, Neuaufgabe Köln 2014, 27–31.

⁶ Vgl. etwa Kosuths Äußerungen in: Arthur R. Rose [pseud.]: *Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner*, in: *Arts Magazine* 43/4 (Februar 1969), 22–23; Terry Atkinson: *Concerning the Article »The Dematerialization of Art«* [1968], in: *Conceptual Art. A Critical Anthology*, ed. by Alexander Alberro/Blake Stimson, Cambridge, MA 1999, 52–58. Vgl. Christian Berger: *Wholly Obsolete or Always a Possibility? Past and Present Trajectories of a »Dematerialization« of Art*, in: *Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics*, ed. by Christian Berger, Leiden 2019, 15–53.

⁷ Vgl. Atkinson: *From an Art & Language Point of View* [Anm. 5]; Atkinson: *Concerning the Article »The Dematerialization of Art«* [Anm. 6]; Terry Atkinson/Michael Baldwin: *On the Material-Character/Physical-Object Paradigm of Art*, in: *Art-Language* 2/1 (Februar 1972), 51–55.

⁸ Vgl. auch für das Folgende Joseph Kosuth: *Art after Philosophy*, in: *Studio International* 178/915 (Oktober 1969), 134–137, Zitat 135 (»reason to be«).

⁹ Diese erwähnt Kosuth in seinem Essay namentlich. Vgl. ebd.

¹⁰ Joseph Kosuth: *Art after Philosophy, part II: »Conceptual Art« and Recent Art*, in: *Studio International* 178/916 (November 1969), 160–161, hier 161 (»Purely conceptual art«).

Die Betonung des Geistigen und der Abstraktion, wie sie in solchen Aussagen zum Tragen kommt, lässt sich in psychoanalytischen Kategorien mit dem Begriff der ›Sublimierung‹ belegen. In *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) und *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) bezeichnete Sigmund Freud mit diesem Terminus eine Verlagerung der menschlichen Triebe auf gesellschaftlich akzeptierte Ausdrucksweisen und identifizierte diesen Vorgang als Grundbedingung der Kultur.¹¹ Künstlerischem Schaffen sowie intellektuellen Tätigkeiten maß er in diesem Zusammenhang eine besondere Wichtigkeit bei, ohne diese genauer zu bestimmen. Es ließe sich, wie er schreibt, »nur bildweise sagen, sie erscheinen uns ›feiner und höher‹.«¹² Mit dieser metaphorischen Umschreibung greift Freud auf die buchstäbliche Bedeutung des Begriffs ›Sublimierung‹ als ›Erhöhung‹ (von lat. *sublimare*) zurück und verbindet sie mit dem Gedanken einer Verfeinerung. Akzeptiert man diese Lesart, dann wäre Konzeptkunst, die das Sublimierungsprodukt Kunst durch möglichst vollständige Intellektualisierung auf die Ebene des rein Geistigen ›erhöht‹ und es dadurch weiter ›verfeinert‹, geradezu als doppelte Sublimierung anzusehen.¹³

Problematischerweise prägen solche Vorstellungen bis heute das Bild der Konzeptkunst als Ganzes. So beschrieb etwa Benjamin Buchloh in einem vielzitierten kritischen Überblickstext deren angebliches Streben, »den Gegenstand räumlicher oder visueller Wahrnehmung vollständig durch eine sprachliche Definition zu ersetzen (das Werk als analytische Proposition).«¹⁴ Selbst das enge Feld der anglo-amerikanischen Conceptual Art allerdings beschränkte sich keineswegs auf eine selbstreflexive Untersuchung der Kunst auf Basis analytischer Philosophie und rationalistisch-idealistischer Vorstellungen. Tatsächlich waren nur die wenigsten Künstler*innen an einer einseitigen Vergeistigung der Kunst interessiert. Das zeigt bereits die Betrachtung einer sehr begrenzten Stichprobe, nämlich von Künstler*innen, die sich Ende der 1960er Jahre an den Projekten des New Yorker Kunsthändlers und Ausstellungsorganisations Seth Siegelau beteiligten und zusammen mit Kosuth häufig als homogene Gruppe betrachtet werden.¹⁵ All diese Künstler*innen – etwa Robert Barry, Douglas Huebler und Lawrence Weiner – standen den materiellen Aspekten ihrer Praxis sehr viel aufgeschlossener gegen-

¹¹ Siehe auch die Einleitung zu diesem Band.

¹² Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien 1930, 30.

¹³ Einen anderen Zusammenhang stellt Jörg Heiser im Katalog der von ihm kuratierten Ausstellung *Romantischer Konzeptualismus* her: Demnach habe die Konzeptkunst die »Abwesenheit des ›schönen‹ Kunstwerks im traditionellen Sinne [...] sozusagen zur Ironie sublimiert, oder komplett ersetzt durch strengen Intellektualismus«. Jörg Heiser: *Eine romantische Maßnahme*, in: *Romantischer Konzeptualismus/Romantic Conceptualism*, hg. von dems./Ellen Seifermann, Aust.-Kat. Nürnberg: Kunsthalle, Wien: BAWAG Foundation, Bielefeld 2007, 10–27, hier 16.

¹⁴ Benjamin H. D. Buchloh: *Conceptual Art 1962–1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in: *October* 55 (Winter 1990), 105–143, hier 107.

¹⁵ Vgl. Camnitzer/Farver/Weiss: *Global Conceptualism* [Anm. 2]; Nizan Shaked: *The Synthetic Proposition. Conceptualism and the Political Referent in Contemporary Art*, Manchester 2017 (dort als »disciplinary conceptualism«).

über als Kosuth und Art & Language.¹⁶ Zudem ist die Wendung gegen traditionelle Formen des Kunstobjekts vielfach eher als umfassende Öffnung der Kunst auf alle Praxisformen und Lebensbereiche, denn als Engführung auf eine selbstreflexive Befragung der Kunst zu sehen. So verlieh Huebler, der wie Kosuth zum engsten Kern der von Siegelaub vertretenen Künstler gehörte, seiner Überzeugung Ausdruck, dass »alles« Gegenstand seiner Kunst sein könne.¹⁷ Unter Verweis auf die Phänomenologie erklärte er außerdem, dass Kunst sich auf die alltägliche Erfahrung des In-der-Welt-Seins beziehen solle.¹⁸ Einen konstitutiven Bestandteil vieler seiner Arbeiten bildet Humor – den strenge Konzeptkünstler*innen allenfalls »in homöopathischen Dosen« zuließen.¹⁹ In dieser und anderer Hinsicht unterlief Huebler, wie auch weitere Künstler*innen seiner Zeit, traditionelle Verständnisse »hoher« Kunst. Trotz des Verzichts auf traditionelle Objekthaftigkeit wäre hier demzufolge eher von einer ansatzweisen »Desublimierung« künstlerischen Handelns als von dessen weiterer Sublimierung zu sprechen.

Solchen Überlegungen kam in den 1960er Jahren auch politische Relevanz zu. So sah Herbert Marcuse in seiner breit rezipierten Schrift *Ein Versuch über die Befreiung* (1969) in der Kunst die mögliche Vorbotin einer freieren Gesellschaft und propagierte in diesem Zusammenhang deren Auflösung in »entsublimierte, »niedere« und destruktive Formen«, auf dass die von der Wirklichkeit abgespaltene »höhere Kultur [...] zusammenbricht«.²⁰ Zuvor hatte er in *Triebstruktur und Gesellschaft* (1955) eine Synthese aus marxistischer Gesellschaftskritik und Psychoanalyse entwickelt und in Abgrenzung zu Freud die Utopie einer »sozial nützlichen Betä-

¹⁶ Die drei im Text genannten Künstler präsentierte Siegelaub zusammen mit Kosuth in der sogenannten *January Show*. Vgl. *January 5–31, 1969*, exhibition catalog New York: Seth Siegelaub, 1969. Ähnliches trifft auf weitere Konzeptkünstler*innen zu, wie beispielsweise Hanne Darboven oder Sol LeWitt. Vgl. Berger: *Wholly Obsolete or Always a Possibility?* [Anm. 6].

¹⁷ Douglas Huebler, zit. in: »Art Without Space.« *A Symposium Moderated by Seth Siegelaub with Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler, and Joseph Kosuth*, Auszüge in: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* [...], ed. and annotated by Lucy R. Lippard, New York 1973, 127–133, hier 130.

¹⁸ Douglas Huebler, *July 25, 1969*, in: *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, Weiner by Patricia Norvell*, ed. by Alexander Alberro/Patricia Norvell, Berkeley 2001, 135–153, hier 146. Vgl. Christian Berger: *Douglas Huebler and the Photographic Document*, in: *Visual Resources* 32/3–4 (September–December 2016), 210–229.

¹⁹ Heike Munder: *Humor: Das Geheimnis der ästhetischen Sublimierung*, in: *When Humour Becomes Painful*, hg. von Felicity Lunn/Heike Munder, Ausst.-Kat. Zürich: Migros Museum für Gegenwartskunst, 2005, 150–164, hier 152. Vgl. auch Mark Godfrey: *Douglas Huebler*, exhibition catalog London: Camden Arts Centre, 2002. Demgegenüber arbeitet John Welchman zutreffend unerwartete Elemente von Komik auch innerhalb betont »ernsthafter« Praktiken wie derjenigen Kosuths heraus. Vgl. John C. Welchman: »Don't Play It for Laughs«. *John Baldessari and Conceptual Comedy*, in: *Black Sphinx. On the Comedic in Modern Art*, ed. by John C. Welchman, Zürich 2010, 245–268, hier 249–253.

²⁰ Herbert Marcuse: *Versuch über die Befreiung* [1969], übers. von Helmut Reinicke/Alfred Schmidt, in: *Schriften*, Bd. 8, Frankfurt a.M. 1984, 237–317, hier 263.

tigung ohne (repressive) Sublimierung« entworfen.²¹ Im Anschluss daran verweist Dietmar Rübel auf das gesellschafts- und kapitalismuskritische Potenzial, das etwa »schmutzig[e] Spiele mit dem Skatologischen« damals für Künstler*innen gehabt hätten.²² Das wohl bekannteste Beispiel ist der italienische Künstler Piero Manzoni, der 1961 jeweils 30 Gramm seiner Hinterlassenschaften in insgesamt 90 Dosen *Merda d'artista* füllte, deren Marktpreis er an den jeweiligen Goldkurs knüpfte.²³

Dieser Text verhandelt das hier skizzierte Problemfeld anhand der Praxis des britischen Künstlers Keith Arnatt (1930–2008). Es gilt zu zeigen, wie Arnatt in Arbeiten, die sich formal und hinsichtlich ihrer theoretischen Bezugspunkte an der Konzeptkunst orientierten, Strategien des Humors und der skatologischen Grenzüberschreitung einsetzte, um Widersprüche und blinde Flecken dieser Kunst herauszustellen. Zunächst wird untersucht, wie der Künstler, häufig unter Rückgriff auf sprachphilosophische Ansätze, Rahmenbedingungen von Kunst und Künstlertum thematisierte und dabei die Stabilität dieser Konzepte und Kontexte zur Disposition stellte. Mit ihrem textlastigen Erscheinungsbild fügen sich die entsprechenden Arbeiten zunächst bruchlos in den Kanon der analytischen Konzeptkunst ein und wurden bisher auch vorwiegend in diesem Kontext diskutiert. In den Hintergrund gerieten dabei allerdings das kritische Potenzial, die subversive Dimension und die humorvollen Anteile jener Befragung »ernsthafter« Kunst, die Arnatt, wie das vorangestellte Epigraph verdeutlicht, in der Rückschau als ein Hauptanliegen seiner Praxis identifizierte. Daran anknüpfend wird eine Gruppe wenig beachteter Arbeiten und Projektskizzen in den Blick genommen, mit denen der Künstler diese kritische Befragung ins Extrem trieb, indem er in formal an den Strategien der Conceptual Art geschulten Typoskripten, Skizzen und Fotografien Projekte entwickelte, die auf körperliche Prozesse und insbesondere den menschlichen Stuhlgang rekurrierten. Hier kommt eine unerwartet radikale Wendung gegen Vorstellungen von Kunst als höhere geistige Tätigkeit zum Tragen, und im Besonderen gegen Konzeptkunst als deren weitere Intellektualisierung, die nicht bloß im Kontext konzeptualistischer Praktiken der 1960er Jahre höchst überraschend erscheint.

Die Bedeutung von Humor bzw. Komik als Strategie konzeptualistischer Praktiken wurde bislang vor allem im Hinblick auf den kalifornischen *West Coast Conceptualism* und die Niederlande untersucht.²⁴ Das wirft die Frage auf, inwieweit die

²¹ Herbert Marcuse: *Triebstruktur und Gesellschaft, Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*, übers. von Marianne von Eckardt-Jaffe, Frankfurt a.M. 1965, 211.

²² Dietmar Rübel: *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012, 213.

²³ Vgl. ebd., 103–113, zu Manzoni, und 116f. zu Sam Goodmans und Boris Luries aus Pappmaché und Gips gefertigten *Shit Sculptures* (1961), die diese beiden Mitbegründer der NO!art-Bewegung als Teil ihrer Attacke auf den Kunstmarkt und die Pop Art verstanden. Vgl. außerdem das Themenheft *Scatological Art*, ed. by Gabriel P. Weisberg, *Art Journal* 52/3 (Herbst 1993); *Shit and Doom – NO!art*, exhibition catalog London: Cell Project Space, 2019. Siehe auch Lara Demoris Essay über Manzoni in diesem Band.

²⁴ Vgl. Morgan Labar: *La gloire de la bêtise. Régression et superficialité dans les arts depuis la fin des années 1960*, phil. Diss., Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris 2018; Janna Schoenberger: *Bas Jan Ader's Ludic Conceptualism. Performing a Transnational Identity*, in: *Topics in Humor Research*,

geografische und kulturelle Entfernung dieser ›peripheren‹ Orte zu Kunstzentren wie Paris und New York eine solche humorvolle, kritische Distanz begünstigte.²⁵ In bemerkenswerter Parallele hierzu waren auch Arnatt und Huebler geografische ›Außenseiter‹.²⁶ Als Arnatt in den 1960er Jahren am Manchester College of Art unterrichtete, lebte er in Todmorden in West Yorkshire. 1969 nahm er eine Lehrtätigkeit am Newport College of Art auf und zog mit seiner Familie ins walisische Tintern. Seine spätere Selbstcharakterisierung als eine Art Zwischenrufer aus der Kulisse, wie er sie im Eingangszitat entwickelt, findet hier eine geografische Entsprechung.

II. Arnatts Befragung von Kunst und Künstlertum

Arnatt gehörte zu den zentralen Figuren der Conceptual Art der 1960er und 1970er Jahre. Nach einer eher traditionell geprägten malerischen und zeichnerischen Ausbildung in seiner Geburtsstadt Oxford und an den Royal Academy Schools in London verlagerte sich sein Interesse im Verlauf der 1960er Jahre auf das Medium der Plastik.²⁷ In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre realisierte er flüchtige Interventionen im Außenraum, häufig in der Moorlandschaft in der Umgebung seines Hauses. Einen Schwerpunkt seines Interesses bildeten in dieser Zeit Fragen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Er thematisierte sie insbesondere in Bodenarbeiten, bei denen die Vertiefungen im Boden entweder wieder verschlossen (*Earth Plug*, 1967) oder durch Spiegelkonstruktionen kaschiert wurden (*Mirror-Lined Pit*, 1968/69). In den folgenden Jahren war Arnatt auf wichtigen Ausstellungen der Konzeptkunst vertreten, wie den von Lucy Lippard in Seattle und Vancouver organisierten ›Numbers Shows‹, *Konzeption Conception* im Museum Morsbroich in Leverkusen und *Information* im Museum of Modern Art in New York sowie *Idea Structures* im Camden Arts Centre, *Seven Exhibitions* in der Tate Gallery und

ed. by Marijke Meijer Drees/Sonja de Leeuw, Amsterdam 2015, 185–196; Jacob Stewart-Halevy: *California Conceptualism's About-Face*, in: *October* 163 (Frühjahr 2018), 71–101. Hilfreiche Anregungen zum kritischen Potenzial von Humor innerhalb konzeptualistischer Praktiken finden sich bei Heather Diack: *The Gravity of Levity. Humour as Conceptual Critique*, in: *RACAR* 37/1 (2012), 75–86, mit dem kalifornischen Künstler John Baldessari als maßgeblichem Beispiel. Die Begriffe ›Humor‹ und ›Komik‹ werden nicht immer klar abgegrenzt, doch bezeichnet ersterer eher eine Eigenschaft oder Einstellung, während zweitere in der Regel eine Inszenierung und deren Effekt meint. Vgl. Helmut Bachmaier: *Nachwort*, in: *Texte zur Theorie der Komik*, hg. von dems., 121–134, hier 125.

²⁵ Vgl. Schoenberger: *Bas Jan Ader's Ludic Conceptualism* [Anm. 24], 186. Siehe auch James Nisbets Beitrag in diesem Band zur Bedeutung von Los Angeles in der Kunstwelt jener Zeit.

²⁶ Huebler lebte im relevanten Zeitraum in der Kleinstadt Bradford in Massachusetts. Vgl. zu diesem Aspekt Sophie Cras: *Global Conceptualism? Cartographies of Conceptual Art in Pursuit of Decentering*, in: *Circulations in the Global History of Art*, ed. by Thomas DaCosta Kaufmann/Catherine Dossin/Béatrice Joyeux-Prunel, Farnham 2015, 167–182, hier 178.

²⁷ Vgl. Jon Wood: *Box, Body, Burial. The Sculptural Imagination of Keith Arnatt*, in: *Box, Body, Burial. The Sculptural Imagination of Keith Arnatt*, exhibition catalog Leeds: Henry Moore Institute, 2009 (*Essays on Sculpture*, 61), 2–11.



Abb. 1: Keith Arnatt, *Self-Burial*, 1969. Courtesy Keith Arnatt Estate, © Keith Arnatt Estate 2021.

The New Art in der Hayward Gallery, allesamt in London. In der Folge hörte er vorübergehend auf, Kunst zu machen, und verlegte sich Mitte der 1970er auf eine stärker in Richtung dokumentarischer Fotografie tendierende Praxis, wobei hier keine absolute Trennlinie zu ziehen ist. Zurecht haben Autor*innen immer wieder den konzeptuellen Charakter dieser späteren Arbeiten und damit die Kontinuität seiner Interessen betont.²⁸

Einen wichtigen Strang in Arnatts Praxis bilden Reflektionen über die Rolle und Figur des Künstlers sowie die Bedingungen der Kunst. Auch seine wohl bekannteste Arbeit, *Self-Burial* (Abb. 1), lässt eine solche Interpretation zu. Auf einer Folge

²⁸ Vgl. etwa Keith Arnatt. *Rubbish and Recollections*, exhibition catalog Llandudno: Oriol Mostyn, London: Photographers' Gallery, 1989; Keith Arnatt. *Works, 1967–1996*, exhibition catalog London: Maureen Paley Gallery, 2012.

aus neun quadratischen Schwarzweißfotografien ist zu sehen, wie der aufrechtstehende Künstler von Aufnahme zu Aufnahme immer tiefer im Erdboden versinkt, bis nur noch der oberste Punkt seines Scheitels vage innerhalb des ausgehobenen Erdreichs auszumachen ist. Diese Standbilder wurden im Rahmen der *Fernsehgalerie*, die der Filmemacher Gerry Schum mit verschiedenen Mitstreiter*innen in den dritten Programmen des deutschen Fernsehens realisierte, im Verlauf einer Woche als ›Television Interference Project‹ kommentarlos und ohne weitere Rahmung als kurze Unterbrechungen ins reguläre Fernsehprogramm eingeblendet.²⁹ Alternativ betitelte der Künstler die Arbeit als *The Disappearance of the Artist* und betrachtete sie späteren Aussagen zufolge unter diesem Titel als Antwort auf das ›Verschwinden‹ der Kunst unter den Vorzeichen eines reduktionistischen Modernismus und die vermeintliche ›Dematerialisierung‹ des Kunstobjekts in der Konzeptkunst.³⁰

Arnatt beschäftigte sich intensiv mit der linguistischen Philosophie der Oxford School und nutzte sie als kritisches Instrumentarium seiner Praxis.³¹ Diese sprachphilosophische Richtung stellte eine spezifische Ausprägung der anglo-amerikanischen analytischen Philosophie dar, die für Teile der Conceptual Art von zentra-

²⁹ Vgl. *The Tate Gallery 1972–74 Biennial Report and Illustrated Catalogue of Acquisitions*, London 1975, 75–78; *Ready to Shoot – Fernsehgalerie Gerry Schum, videogalerie schum*, hg. von Ulrike Groos/Barbara Hess/Ursula Wevers, Ausst.-Kat. Düsseldorf: Kunsthalle [u. a.], Köln 2003.

³⁰ Vgl. *Keith Arnatt Interviewed by Susan Butler*, 14.4.1993 (*Oral History of British Photography*; A230643), digitalisierte Audioaufnahme, London: British Library [24.7.2019]. John Roberts: *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain, 1966–1976*, London 1997, 50. In seinen früheren Angaben für die Tate Gallery anlässlich der Aufnahme von *Self-Burial* in die Sammlung (datiert 24.6.1974) vermerkt Arnatt hingegen, wie ihn noch zur Entstehungszeit der Arbeit weniger solche Aspekte, als vielmehr behavioristische Fragestellungen an den ritualhaften Charakter damaliger künstlerischer Praktiken interessiert hätten: »I regarded Self Burial, at the time I did it, as a purely behavioural response to certain thoughts about art behaviour. [...] In such art, I felt, the procedures involved in making it had a ritualistic character. [...] [T]he aspect of the nine Self Burial photographs that I initially considered important was the way I felt they must draw attention to the *physical* behaviour involved in the burial procedure itself. It was, perhaps the *character* of the behaviour that concerned me rather than its possible interpretation (something which *did* interest me immediately afterwards).« *The Tate Gallery 1972–74 Biennial Report* [Anm. 29], 76. Siehe unten (III.) für eine weitere Diskussion dieses Aspekts. Ein wenig später entstandenes Statement (ca. 1976) verweist auf die mögliche Verbindung beider Dimensionen: »My general intention in these earlier works was to reflect – partly through irony – my rather ambivalent feelings towards some aspects of recent art-behaviour and the business of ›being an artist.‹« Keith Arnatt: unbetiteltes Statement, in: *Jasia Reichardt Correspondence, 1956–1987*, Research Library, Getty Research Institute, Los Angeles. Auch im Katalog von *Seven Exhibitions* ist die Arbeit als »The Disappearance of the Artist« gelistet. Vgl. *Seven Exhibitions at the Tate Gallery London. Keith Arnatt, Michael Craig Martin, Bob Law, Joseph Beuys, Hamish Fulton, Bruce McLean, David Tremlett*, exhibition catalog London: Tate Gallery, 1972, n.p., sowie den entsprechenden Hinweis bei Eve Kalyva: *Image and Text in Conceptual Art. Critical Operations in Context*, Cham 2016, 52f.

³¹ Vgl. David Mellor: *Chemical Traces. Photography and Conceptual Art, 1968–1998*, exhibition catalog Hull: Ferens Art Gallery, 1998, 12, Anm. 7, zu diesen Interessen und seinem 1959 wieder aufgenommenen Studium im Rahmen des ›Extra Mural Studies‹-Programms der Oxford University.

Keith Arnatt
TROUSER - WORD PIECE

'It is usually thought, and I dare say usually rightly thought, that what one might call the affirmative use of a term is basic – that, to understand 'x', we need to know what it is to be x, or to be an x, and that knowing this apprises us of what it is not to be x, not to be an x. But with 'real' it is the **negative** use that wears the trousers. That is, a definite sense attaches to the assertion that something is real, a real such-and-such, only in the light of a specific way in which it might be, or might have been, **not** real. 'A real duck' differs from the simple 'a duck' only in that it is used to exclude various ways of being not a real duck – but a dummy, a toy, a picture, a decoy, &c.; and moreover I don't know just how to take the assertion that it's a real duck unless I know just what, on that particular occasion, the speaker had it in mind to exclude (The) function of 'real' is not to contribute positively to the characterisation of anything, but to exclude possible ways of being **not** real – and these ways are both numerous for particular kinds of things, and liable to be quite different for things of different kinds. It is this identity of general function combined with immense diversity in specific applications which gives the word 'real' the, at first sight, baffling feature of having neither one single 'meaning', nor yet ambiguity, a number of different meanings.'

John Austin, "Sense and Sensibilia."

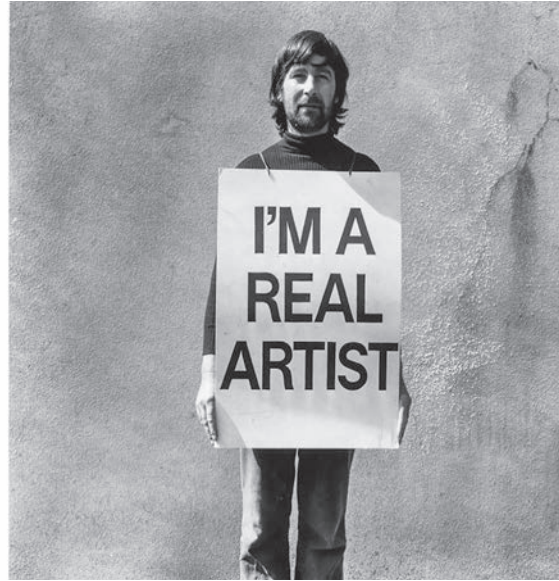


Abb. 2: Keith Arnatt, *Trouser-Word Piece*, 1972. Courtesy Keith Arnatt Estate, © Keith Arnatt Estate 2021.

ler Bedeutung war. Er beschrieb seine Wendung zu ihr auch als Reaktion auf den Eindruck, dass viele konzeptualistische Strategien bereits abgegriffen erschienen.³² Statt allerdings primär den intellektuellen Anspruch seiner Kunst durch Theoretisierung zu heben, nutzte Arnatt solche Ansätze dazu, die Möglichkeitsbedingungen von Kunst und Künstlertum zur Disposition zu stellen. Ein wichtiges Beispiel hierfür ist *Trouser-Word Piece* (Abb. 2), eine zweiteilige Foto-Text-Arbeit, die erstmals im Katalog der Ausstellung *The New Art* publiziert wurde, die 1972 in der Londoner Hayward Gallery stattfand. Die Bildtafel zeigt den Künstler, der vor einer verputzten Hauswand steht und eine um seinen Oberkörper hängende weiße Schrifttafel präsentiert, auf der in Versalien der Satz »I'M A REAL ARTIST«, also »Ich bin ein wirklicher Künstler« zu lesen ist.

Was zunächst wie ein selbstbewusstes oder sogar anmaßendes Statement wirkt, erscheint bei Betrachtung des daneben abgedruckten Textes in neuem Licht. Es handelt sich um einen Auszug aus *Sense and Sensibilia* des zu den Exponenten der

³² Vgl. Keith Arnatt: Brief an Gert van Beijeren und Adriaan van Ravesteijn, 1.11.1970, in: Archief en bibliotheek Art & Project, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag: »My earlier interest in acts performed by myself, i.e. »Self-Burial« etc., now take[s] the form of »telling you what I'm going to do (or not do)[q] but with the interest placed upon how I tell you rather than what. I think, through doing quite a lot of reading in philosophy and especially logic, my work is likely to develop along these lines. A lot of art strategies seem to me to be quite worn out (see Information catalogue) and I'm interested in other possibilities.«

Oxford School zählenden Sprachtheoretikers J. L. Austin. Er arbeitet dort heraus, wie das Attribut *real*, also »echt« oder »wirklich«, erst im Hinblick auf sein Gegenteil einen Sinn ergibt, und dass dieses Gegenteil die verschiedensten Ausprägungen annehmen kann – im Falle von Austins Beispiel einer »echten Ente« etwa ein Spielzeug, eine Attrappe oder ein Bild einer Ente. Der etwas enigmatische Titel *Trouser-Word Piece* bezieht sich auf einen Satz aus dem Text, in dem Austin die Bedeutung dieses negativen Gebrauchs betont und schreibt: »It is the negative use that wears the trousers.« (»Die negative Verwendung hat die Hosen an.«) Die Aussage, Arnatt sei »ein echter Künstler«, erhält also erst durch ihr gedachtes Gegenteil eine nähere Bestimmung. Zu Arnatts Bedauern wurde die entscheidende Bedeutung des Textes als gleichwertiges Element der Arbeit nicht immer verstanden, etwa wenn *Studio International* zur Illustration einer Besprechung von *The New Art* lediglich die Bildseite abdruckte.³³

Auch in weiteren Arbeiten stellte Arnatt die Stabilität seiner Künstlerexistenz gerade dadurch in Frage, dass er sie überdeutlich proklamierte. In all diesen Fällen verdeutlichen sprachtheoretische Texte diese kritische Dimension und den nur vermeintlich naiven, eben gerade nicht »simplistischen« Charakter dieser Unternehmung.³⁴ Dem Künstler war sehr wichtig, dass seine Arbeiten keineswegs Ausdruck eigener Egozentrik waren, sondern vielmehr eine solche Einstellung thematisieren und damit kritisieren sollten.³⁵ Er bediente sich eines häufig selbstironischen Humors, um grundlegende Fragen zu diskutieren, wie sie die neuen künstlerischen Praktiken aufwarfen.

Gängigen Erklärungsmodellen zufolge basiert Komik auf Paradoxa, die durch Kontrast bzw. Inkongruenz hervorgebracht werden und dadurch Erwartungen durchbrechen – etwa, wenn sich ein Begriff nicht mit der Anschauung deckt oder

³³ Als Illustration zu Rudi H. Fuchs: *More on the New Art*, in: *Studio International* 184/949 (November 1972), 194–195. Für eine detaillierte Lektüre der Arbeit mit den Mitteln der analytischen Philosophie vgl. Kalyva: *Image and Text in Conceptual Art* [Anm. 30], 125–135. Die Implikationen des Attributs »real« hatten Terry Atkinson und Michael Baldwin bereits 1967 in ihrem Text *Frameworks* aufgeworfen, dort im Hinblick auf die Kategorie des »Objekts«. Vgl. Terry Atkinson/Michael Baldwin: *Air-Conditioning Show, Air Show, Frameworks, 1966–7*, Coventry 1967.

³⁴ Vgl. die entsprechende Kritik von Marina Vaizey: *The New Art*, in: *Financial Times*, 19.9.1972: »Keith Arnatt, who is continuously and rather simplistically querying his role as an artist [...]«. David Mellor schreibt treffend von einer »faux naïf fashion«. Mellor: *Chemical Traces* [Anm. 31], 5.

³⁵ Vgl. Keith Arnatt: Brief an Barbara Reise [November 1972], Barbara Reise Collection, Tate Archive, TGA 786.5.2.6: »They [the works] take egocentricity as their subject matter – they are not merely egocentric in the pejorative sense. This is why I was a bit dismayed at seeing the photo only in the last *Studio International*.« Vgl. auch Moseley: *Interview with Keith Arnatt* [Anm. 1]; Andrew Wilson: *Approaches to »Trouser-Word Piece«* (1972), in: *Box, Body, Burial* [Anm. 27], 15–17. Später kritisierte Arnatt explizit die von ihm als aggressiv empfundene Selbstvermarktung anderer Künstler. Die Arbeiten seien gegen »colleagues in the conceptual art world who wanted to become famous and were to become egocentric shits« gerichtet gewesen. Zit. nach Mellor: *Chemical Traces* [Anm. 31], 5.

ein Verhalten nicht mit gängigen Mustern.³⁶ *Self-Burial* erzeugt solche Missverhältnisse einerseits durch die Spannung zwischen Titel und Gezeigtem und andererseits durch Aspekte des gezeigten Verhaltens. Im Hinblick auf die Frage, auf welche Weise man sich tatsächlich »selbst begraben« könnte, erscheint das dargestellte Szenario, bei dem der äußerlich unbewegt erscheinende Künstler senkrecht im Boden versinkt, ebenso buchstäblich wie unplausibel. Der alternative Titel *The Disappearance of the Artist* wiederum wird entgegen aller Erwartung wörtlich umgesetzt, indem der Künstler sein »Verschwinden« als physischen Vorgang demonstriert.

Dieses Prinzip überraschender Buchstäblichkeit setzte Arnatt verschiedentlich ein. *Portrait of the Artist as a Shadow of his Former Self* (1969, betitelt 1972) etwa zeigt den Schattenriss des Künstlers auf dem Bürgersteig vor seinem Arbeitsort, dem Newport College of Art, wie ihn zunächst ein Kollege mit weißer Kreide festhielt, bevor der ausgesparte Bereich mit halbtransparenter, graubrauner Farbe ausgefüllt wurde.³⁷ *Art as an Act of Retraction* (1971) wiederum besteht aus einer Folge von elf Fotografien, auf denen der Künstler jeweils ein mit einem einzelnen Wort bedrucktes Blatt Papier zum Mund führt, sodass es sich, wie die dazugehörige Texttafel erläutert, um »ELEVEN PORTRAITS OF THE ARTIST ABOUT TO EAT HIS OWN WORDS« handelt, der also (so die figurative Bedeutung) im Begriff ist, etwas zurückzunehmen, dies aber erneut buchstäblich auslegt. In den Kategorien des Slapsticks lassen sich diese Arbeiten als »Sight Gags« einordnen, also als körperbezogene, visuelle Form der Komik. Arnatts scheinbar unbeteiligter Gesichtsausdruck, der einen Bruch zwischen dem Geschehen und der emotionalen Reaktion erzeugt, zählt zum eingeführten Vokabular solcher Szenen.³⁸ Als *Self-Burial* in die Sammlung der Tate einging, bemerkte Arnatt selbst, dass er die »scheinbare Absurdität, oder Albernheit« und die »leicht chaplineske Qualität« der Arbeit schätze.³⁹ Obwohl weniger offensichtlich, lässt sich auch *Trouser-Word Piece* in diese Richtung lesen. Der Kontrast zwischen dem Gezeigten und der Erwartung unterstreicht hier die Argumentation des sprachphilosophischen Textes: Wohl kaum bräuchte ein »wirklicher« Künstler sein Künstlertum expli-

³⁶ Vgl. John Morreall: *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*, Hoboken 2011; Wolfgang Preisendanz: *Komische (das), Lachen (das)*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter/Karlfried Gründer, Bd. 4, Darmstadt 1976, Sp. 889–893; Bachmaier: *Nachwort* [Anm. 24], 122–124.

³⁷ Vgl. Elizabeth Manchester: *Keith Arnatt, Portrait of the Artist as a Shadow of his Former Self, 1969–72, printed 2000*, April 2004, online zugreifbar unter <https://www.tate.org.uk/art/art-works/arnatt-portrait-of-the-artist-as-a-shadow-of-his-former-self-t07647> [25.7.2020]. Vgl. dazu Arnatt: Brief an Barbara Reise [Anm. 35]: »PORTRAIT OF THE ARTIST AS A SHADOW OF HIS FORMER SELF« 69 – titled 72 [...] It is, of course, the title that interests me. How can one have a shadow of one's former self? The date of the title explains this.«

³⁸ Vgl. Noël Carroll: *Notes on the Sight Gag*, in: *Comedy/Cinema/Theory*, ed. by Andrew Horton, Berkeley 1991, 25–42; Stewart-Halevy: *California Conceptualism's About-Face* [Anm. 24]. Für eine genaue sprachtheoretische Lektüre der Arbeit, vgl. Kalyva: *Image and Text in Conceptual Art* [Anm. 30], 51–62.

³⁹ *The Tate Gallery 1972–74 Biennial Report* [Anm. 29], 76 [eigene Übersetzung].

THE 5 CONTINENT DOCUMENTA 7

The Material of James Lee Byars's Ephemeral Practice

Anna-Rosja Haveman

March 19, 1979: an unrecognizable man whose face is covered with a veil parades around the Groninger Museum in a golden suit (fig. 1, following page). Meanwhile, an elegantly dressed man is sponging a large piece of black tissue paper shaped like a seven onto a wall. Attentive viewers may have noticed the tiny inscriptions on the paper: »THE 5 CONTINENT DOCUMENTA 7.« The man in the golden suit was James Lee Byars (1932–1997) and his performance announced *The 5 Continent documenta 7* as a protest against the Western-centric perspective of the forthcoming documenta 7. He thought that each of the five curators of the documenta ought to travel to another continent in order to present artists from continents other than Europe and America (or North America to be precise).¹ The project was initiated in Groningen in collaboration with Corps de Garde and would be performed in different cities throughout Europe.² Multiple letters similar to the one used in the performance were sent around the globe.

This paper examines how James Lee Byars's artistic practice, and *The 5 Continent documenta 7* in particular, encompass both material and immaterial counterparts, and more importantly, how these are inextricably related. Manifested in letters and performances, materials and thought, *The 5 Continent documenta 7* challenged the visual conventions of the art world and the presumed dichotomy between the form and content of ›dematerialized‹ art. Byars's performances are often predicated on creating conscious situations that could be experienced at live performances or even simply through his announcements of these events. The example of *The 5 Continent documenta 7* illustrates the vital role materials play in the artistic experience Byars sought to achieve. He integrated signature materials, such as fragile black tissue paper, into the temporary performances. Thus, this paper contradicts the notion of performance as a ›dematerialized‹ art form, by following the distinct materials of James Lee Byars's ephemeral practice. By mailing unusual objects, he disseminated materials around the world that questioned the limited perspective of European and North American art institutions. Simultaneously, these letters functioned as desirable collectibles within his network of art world insiders. This paradox of criticizing the art world while being part of it is inherent to Byars's prac-

¹ documenta 7 (Kassel, June 19–October 28, 1982) was organized by Rudi Fuchs in collaboration with four other curators: Germano Celant, Harald Szeemann, Johannes Gachnang and Gerhard Storck.

² Corps de Garde was an alternative art space in Groningen from 1976–1984, founded by Leendert Van Lagestein.



Fig. 1: James Lee Byars, *The Announcement of the 5 Continent documenta 7*, performance at Groninger Museum, March 19, 1979, photographer: Frank Straatemeier, Archive Corps de Garde Amsterdam. All images in this article © Estate of James Lee Byars, courtesy Galerie Michael Werner Märkisch Wilmersdorf, Köln & New York.

tice. In order to reflect on his proposal to show artists from five different continents at the documenta 7, this paper considers his participation in both the documenta 7 (1982) and the exhibition that aimed to be the first truly international display of art from around the globe, *Magiciens de la Terre* (Paris, 1989). By scrutinizing the circulating materials related to *The 5 Continent documenta 7*, this paper analyzes how the artist conveyed his ideas and how his intention to impose an aura of mystery around his own materials can be considered as a strategy to cultivate his own notoriety as an artist.

1. The Material of ›Dematerialized‹ Art

The concept of sublimation resonates with the topic of this paper in a variety of ways. In the scientific sense, sublimation describes a process of dissolution of form that can be related to what is more often described as the ephemerality of Byars's practice.³ The transition by which matter changes form and seems to disappear can be connected to the sense of ennoblement and mystery that the artist aimed to achieve. In this regard, sublimation can be considered as a characteristic of Byars's style. He more often referred to himself as »the ghost of James Lee Byars.« Furthermore, at an exhibition in Bern in 1978, he famously claimed to cancel all his works upon his death.⁴ Nevertheless, materials or ›ephemera‹ remain, although they are often fragile. Sublimation then is both an unrealized intention of the artist himself and a persistent threat in the conservation and presentation of Byars's fragile artworks. This poses challenges for art historians when writing about his work and curators when exhibiting the remaining materials.

This paper interrogates the interrelations between the material and immaterial, although Byars explained to a group of students in 1979 at the University of Groningen⁵: »I really think that my style is primarily mental, the phenomenon that I am concerned with are primarily thought forms and I take them as very real objects.« Thus, he emphasized the ideas over form. Likewise, when he spoke about painters, Byars would point out that ideas were always important to artists. He admired an artist like Johannes Vermeer because of his subtle choice of subjects, such as his *Woman Reading a Letter* (c. 1663, Rijksmuseum Amsterdam).⁶ The act of reading a letter might be understood as a contemplative or ›mental‹ subject in itself. That Byars considered thought of utmost importance becomes clear by the way he is featured in *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, edited

³ For a more detailed overview, see the editors' introduction to this volume.

⁴ Triple Candie/Shelley Bancroft/Peter Nesbett: *James Lee Byars. I Cancel All My Works at Death*, Detroit 2014, 14.

⁵ James Lee Byars et al.: *Interview James Lee Byars*, digitized U-Matic tape (tape I & tape II), Groningen 1979.

⁶ Ibid.

by Lucy R. Lippard.⁷ Byars only appears in between Lippard's chronological listing of artworks, books, interviews, and other material. Whereas most artists were featured in an informative manner, Byars posed questions, which functioned as incongruous footnotes to the other contributions. The questions Byars asked ranged from nonsensical ones such as »o?« to more elaborate but still quite strange and seemingly random ones such as »all questions are ubiquitous?«⁸ Byars's contribution to *Six Years* could be regarded as an artistic contribution that raises additional questions rather than clarifying the other texts. His artistic interest in asking questions related to his earlier performances. Conceptually, the mysterious and self-referential questions he posed were in line with his and Lippard's joint interest in »impenetrable art.«⁹ In 1969, she wrote in the card catalog of the exhibition 557,087¹⁰:

The ghost of content continues to hover over the most obdurately abstract art. The more open, or ambiguous, the experience offered, the more the viewer is forced to depend upon his [sic] own perceptions.

In the same year that Lippard wrote about »the ghost of content,« James Lee Byars more often referred to himself as »the ghost of James Lee Byars,« a name he would iterate in letters and other performances in the years to come. The concept of a ghost draws attention to the way the artist himself and his artworks were intended to be simultaneously present and absent. Lippard's description of »the ghost of content« connects the idea of presence and absence to the possible ambiguity in understanding content, which was important to Byars as well. He was interested in the act of asking questions, which he implemented in many of his performances.¹¹ In 1979, he explained that to him the most interesting questions were those that »question themselves interrogatively, questions that would make them question their own structure.«¹² One of his favorite questions was: »I can repeat the question but am I bright enough to ask it?« Such a question indicates the degree of Byars's attentiveness to intellectual thought and self-reflection. For several projects, he invited others to share questions that intrigued them.

In the artist's practice, concepts and questions were essential to the intellectual success of an artwork. Accordingly, he thought art ought to be valued and judged conceptually. Nevertheless, such conclusions primarily indicate a shift in focus,

⁷ Lucy Lippard: *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* [...], New York 1973, 186, 191.

⁸ Ibid., 165, 179.

⁹ Lucy R. Lippard: *Curating by Numbers*, in: *Tate Papers* 12 (2009), *Landmark Exhibitions Issue*, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/curating-by-numbers> [July 29, 2020].

¹⁰ Lucy R. Lippard: 557,087, exhibition catalog Seattle: Art Museum, 1969.

¹¹ E. g. James Lee Byars: *I'm collecting questions. Please list yours and send to Byars* (*Temp. Art. in Res.*) *Hud. Inst. Croton, NY.*, 1969; James Lee Byars: *Lecture on »Question«*, Nova Scotia College, Halifax April 21, 1970, reproduced and transcribed in: *James Lee Byars. The Perfect Kiss*, ed. by Lotte Beckwé, exhibition catalog Antwerp: M_HKA, Cologne/London 2018.

¹² Byars et al.: *Interview James Lee Byars* [note 5].

rather than a radical departure from the art object's materiality. To merely label Byars as a conceptual artist would be unjust, as he sought a balance and continuity between form and content. Even though he stated that he was primarily interested in creating an experience of a situation or thought, he liked »to stress both the content as well as the form.«¹³ Instead of emphasizing the differences between content and form, he regarded both the style of his materials and the style of his ideas to be consistent within his oeuvre. He was intuitively attracted and kept returning to certain forms (spheres or squares), materials (silk, stone, and tissue paper) and colors (gold, black).¹⁴

II. *The 5 Continent documenta 7: Announcements, Performances, and Documentation*

How did *The 5 Continent documenta 7* performances come about and how did James Lee Byars end up in the Dutch city of Groningen, where he initiated the project? Byars was born in Detroit and travelled extensively throughout his life. After spending the larger part of the 1960s in Japan, he exhibited in Europe for the first time in 1969, when Anny de Decker and Bernd Lohaus invited him to Wide White Space in Antwerp.¹⁵ During the 1970s, Byars traveled, exhibited, and lived throughout Western Europe, where he was more successful than in his native country. A brief announcement of an exhibition of his work in New York City from *The Village Voice* in 1985 shows the skepticism the artist was confronted with in the United States. It reads: »Is it time to take him seriously? Does the aura reside in the artist? They love him in Europe.«¹⁶ At Toni Gerber gallery in Bern 1975, Byars met Wies Smals, the founder of the art space De Appel in Amsterdam.¹⁷ This meeting led to his first performances at De Appel in Amsterdam in April and May 1975. In 1979, Byars visited Groningen for the first time, at the invitation of Leendert Van Lagestein, the director of Corps de Garde and a close friend of Wies Smals. Both spaces were dedicated to what could broadly be described as ephemeral art, inspired by the multifarious alternative art spaces in New York City. Van Lagestein and Smals exchanged ideas on a regular basis, leading to similarities between the programs at De Appel and Corps de Garde.¹⁸

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Lotte Beckwé: *Make Me Up*, in: James Lee Byars. *The Perfect Kiss* [note 11], 5.

¹⁶ Anon: *James Lee Byars*, in: *The Village Voice*, September 17, 1985.

¹⁷ Marga van Mechelen: *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975–1983*, Amsterdam 2006, 57.

¹⁸ See *ibid.* for an expanded history of De Appel program. For an expanded history of Corps de Garde, see Anna-Rosja Haveman: *Corps de Garde's ›Circulating Reference‹*, Groningen 2017 and Debbie Broekers: *Corps de Garde*, Groningen 2012. A comprehensive history of Corps de Garde has yet to be written.

Corps de Garde was a foundation that functioned as an alternative art space in Groningen from 1976 to 1984. Both Dutch and international artists worked and exhibited there. During the period in which Van Lagestein ran Corps de Garde, he lived partly in New York and was well-acquainted with the American art scene. He was in a relationship with the artist Barbara Bloom, and his contacts in the United States found resonance in the foundation's program. Van Lagestein tried to use Groningen's decentralized location in the international art world to his advantage by operating outside of the popular circuit. At the same time, he introduced a small part of the international art scene to Groningen. As a non-profit foundation with a studio, the core of Corps de Garde's activities was to offer contemporary artists a workspace for installations and projects, a so-called artist-in-residence program.¹⁹ The work periods for artists in all media were not oriented towards a final artwork.²⁰ Corps de Garde's mission statement set forth its intention to operate outside of the commercial art circuit and to treat contemporary artists as equals: »the artist as contemporary— not seemingly dead in the shadow of his work, but present, approachable, communicating.«²¹ The aim was not to treat the artists in the shadow of their products, but instead as present and approachable partners in dialogue with each other and with the community. While artists were not obligated to exhibit, they often did, either on the first floor of Corps de Garde or during events held at other locations. The August »Zomermanifestatie« was the city's annual popular summer festival that presented music, theater, and visual arts. Corps de Garde programmed the »visual arts« contributions that included installations, performances, and video screenings.

James Lee Byars stayed in Groningen several times in 1979, and he presented two works during that period: *The 5 Continent documenta 7* and *The Flag of Perfect*. During his first stay in March 1979, the news emerged that Rudi Fuchs would be curating the seventh iteration of documenta in 1982.²² Byars had become acquainted with the documenta as a prime event of the art world through his participation in both documenta 5 (1972) and documenta 6 (1977). In response to the announcement of Rudi Fuchs as the artistic director, Byars came up with *The 5 Continent documenta 7*. The project was a protest against the documenta's exclusive representation of European and North American artists, and at the same time a fictional proposal to include artists from five continents. Byars envisioned that the five curators (Rudi Fuchs, Germano Celant, Harald Szeemann, Johannes Gachnang, and Gerhard Storck) could each travel to one continent, so that artists from all these

¹⁹ Corps de Garde: foundation policy plan, Groningen 1976, Groninger Archieven.

²⁰ Anon: *Kunstgalerieën in Groningen krijgen steun*, in: *Nieuwsblad van het Noorden*, June 29, 1976, 5.

²¹ Original quote: »de kunstenaar als tijdgenoot—niet schijn dood in de schaduw van zijn werkstukken, maar aanwezig, aanspreekbaar, kommunikatief.« Corps de Garde, Groningen 1976, Groninger Archieven [author's translation].

²² At the time, Rudi Fuchs was the director of the Van Abbemuseum, Eindhoven. Lily van Ginneken: *GROTE KUNSTMANIFESTATIE IN 1982 Rudi Fuchs leidt Documenta-Kassel*, in: *De Volkskrant*, March 27, 1979.

continents would be represented in the exhibition.²³ The earliest material trace that includes mention of the project is a telegram that announced a performance at the Groninger Museum on March 19, 1979.²⁴ Frans Haks, who had just been appointed as the new director of the Groninger Museum the previous fall, prepared an opening speech.²⁵ He explained that it appealed to Byars to announce the *documenta* in Groningen, because it was a small city, but also pragmatically because he was able to realize the project on short-term notice.²⁶

During the performance, a large piece of black tissue paper in the shape of the figure seven, carrying the miniscule handwritten inscription »The 5 continent documenta 7« in golden letters, was pasted to the wall in the hallway of the Groninger Museum.²⁷ Byars did not attach the seven to the wall himself; instead, two neatly dressed people dampened the thin paper with a sponge, using it to glue the paper to the wall with the water (fig. 2, following page). In Groningen, this was carried out by Leendert Van Lagestein (on the right) and Poul ter Hofstede, the conservator of the Groninger Museum (left). Byars was present during this performance and wore a golden costume, a black hat and black gloves; his entire face was covered by a black veil (fig. 3, page 251). During and after the performance he was present to speak to the audience and to answer their questions, but his face remained covered the entire time.

The photographer Frank Straatemeier, who worked for the local newspaper *Nieuwsblad van het Noorden*, photographed the event. In the background of the photo that captured Byars speaking to the Dutch artist Lon Robbé, one can discern a cameraman filming the event.²⁸ While the cameraman can be identified as the filmmaker and cameraman Menno Mennes, no trace of the filmed material can be found, neither at the Gronings AudioVisueel Archief that holds his archive, nor in the Corps de Garde archive kept by Leendert Van Lagestein, nor in the collection of the Groninger Museum. Furthermore, there is no documentation of *The 5 Continent documenta 7* in the Art History department of the University of Groningen, which houses a diverse collection of U-Matic tapes with recordings of installations and performances, as well as interviews with artists that students of the department conducted in the 1970s. An interview with Byars, recorded in the basement of the Art History department, is part of this collection. The impossibility of tracing any footage is especially odd given that, in March 1979, the journalist Eddy Determeyer

²³ Ibid.

²⁴ Telegram: *Invitation to the 5 continent documenta 7*, March 17, 1979, Archive De Appel Amsterdam.

²⁵ Lily van Ginneken: *Een volgelijng van Sandberg in Groningen*, in: *De Volkskrant*, August 5, 1978.

²⁶ Frans Haks: *Announcement of the five continents documenta seven of James Lee Byars*, Groningen, March 22, 1979, Corps de Garde Archive of Leendert van Lagestein in Amsterdam [throughout the article cited as: Corps de Garde Archive].

²⁷ E.v.S: *Keuze in kijken performance*, in: *Vrij Nederland*, March 31, 1979.

²⁸ The documentation material is most likely shot in 16-mm film, which Van Lagestein also mentions in: Byars et al.: *Interview James Lee Byars* [note 5].



Fig. 2: James Lee Byars, Poul ter Hofstede and Leendert Van Lagestein, *The 5 Continent documenta 7*, performance at Groninger Museum, photographer: Frank Straatemeier.

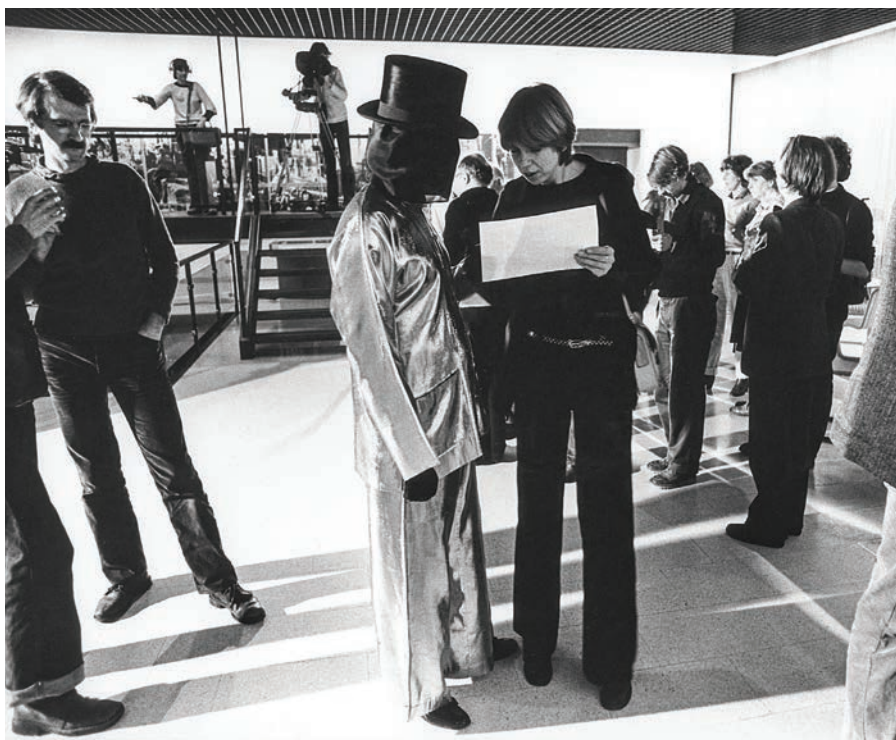


Fig. 3: James Lee Byars speaking to Lon Robbé during *The 5 Continent documenta 7* performance at Groninger Museum, photographer: Frank Straatemeier.

wrote that the *Announcement of The 5 Continent documenta 7* performance in Groningen was not only filmed, but also that the video footage would be edited into a short 90-second clip to be broadcast on Chinese television.²⁹ Frank Haks said at the opening³⁰: »The film which has just been made will be offered to the Chinese Republic using the facility of hiring 15 seconds of broadcasting of the Chinese Republic.« Later in 1979, Determeyer wrote about the »flash« documentation of the performance and the Chinese broadcast to be distributed in the course of the year.³¹ In an interview, Van Lagestein also mentioned the broadcast of *The 5 Continent documenta 7* in China that, according to him, was »spreading already, it hasn't even been on Chinese television [...] but it's spreading already and it will reach China

²⁹ *Performance in Groninger Museum op Chinese T.V.*, in: *Nieuwsblad van het Noorden*, Groningen, March 23, 1979, 21.

³⁰ Haks: *Announcement of the five continents documenta seven of James Lee Byars*, [note 26].

³¹ Eddy Determeyer: *Positief zwarte vlag aan gevel Groninger Museum Performance kunstenaar James Lee Byars: »Iets proberen en tegelijkertijd niet proberen«*, in: *Nieuwsblad van het Noorden*, Groningen, July 28, 1979, 21.

ter sector.
s have reinforced their
the riverside town that

General Gets

in NATO Post
gium, Feb. 28 (UPI)
under Haig, the outgo-
ing allied commander in
appointed Gen. An-
-Hockley, 56, as com-
chief of allied forces in
hope starting on July
10 Gen. Peter Whitely,
in-Hockley served in
and France in World

China

ide Tie

red-nation states gives
lower tariff schedule,
use have made it clear
art that they urgently
need to increase their
The United States has
that it is willing to
on Page 2, Col. 1)

in fighting near Lang Son yester-
day, as the two sides struggled for
control of hills overlooking the city.

'Limited Duration'

In Peking, U.S. Treasury Secre-
tary Michael Blumenthal said that
he was taking seriously assurances
by Chinese leaders that the war
would be of "limited duration."
Mr. Blumenthal conferred for 75
minutes with Premier Hua Kuo-
feng. He said that Mr. Hua had as-
sured him that China's invasion of
Vietnam would be of "limited
duration." He indicated that he be-
lieved this. He said that China's as-
surances "must be taken seriously,"
and that he had "no reported" to
the U.S. government.

Hanoi radio also reported fight-
ing in Cao Bang province, 120
miles north of Hanoi, where it
claimed that 350 Chinese soldiers
had been killed, captured, or wound-
ed.

Intelligence sources had said on
Friday that Cao Bang had fallen.
Reports from Hanoi today quoted
Vietnamese officials as admitting
the loss.

Forces From Laos

The radio also reported fighting
in the east-coast province of Quang
Ninh, where it said that Viet-
namese forces had inflicted 400
Chinese casualties, and in the

Vietnam's ambassador to Japan.
Nguyen Giap, said that the Chinese
were preparing for another large-
scale offensive on Vietnam's north-
west provinces.

China said yesterday that Viet-
namese forces had pushed 15 miles
into Chinese territory starting on
Friday, but that they had been
repelled.

Chinese Soon Will Be Hearing 'But First, This Word From . . .'

HONG KONG, Feb. 28 (AP-DJ) — Another radical change is
taking place in China's business climate. Henceforth, foreign com-
panies will be able to advertise their wares to Chinese consumers on
radio, television and billboards and in newspapers and magazines.
The Chinese have been hunting for months that they would allow
advertising by foreigners. The first domestic product ads since be-
fore the Cultural Revolution appeared in Shanghai's Liberation
Daily last month.

Yesterday, the two major English-language newspapers here
carried an ad from a major Hong Kong communist paper, Wen Wei
Po, announcing that it had been chosen the sole advertising agent
for a Shanghai paper, Wen Hui Pao, "and to collect on their behalf
advertisements from Hong Kong and overseas firms" for place-
ment in the Shanghai daily and other media there.

A Wen Wei Po spokesman said that newspaper ads would cost a
modest \$40 per square inch, while 15-second television spots will go
for \$640 and one-minute radio ads for \$127.

Newspaper and broadcast ads will be 20 percent higher on week-
ends, the spokesman said. Billboard rates are still being worked
out.

BY HANG THERE WILL BE NO CONCESSIONS
to them after their secret wheelings
and deals.
The announced yesterday that oil
trading would be resumed Monday
at a price that is estimated would
be between \$18 and \$20. The base
price of the Organization of Petro-
leum Exporting Countries is
\$13.35.

said today that "great issues" re-
main unresolved in the Middle East
peace talks, and that if the United
States attempts to exert pressure on
Israel to give ground, he will
"reject" the pressure. While Mr. Bi-
gin did not specify the outstanding
issues, government sources said
that some of the most serious of
staples include new proposals for
Egypt that would re-establish its
presence in the Gaza Strip and, in
effect, make it an Egyptian vassal
state. Egypt, according to the Isra-
el sources, is insisting on its own
police garrison and liaison office in
Gaza, and that Israel transfer ad-
ministrative authority to Egyptian
officers rather than to the Palestin-
ian Arabs living there.

According to the Israeli view, the
Egyptians, who lost the Gaza Strip
to Israel in the 1967 Six-Day War,
after occupying it since 1948, have
abandoned the original Camp David
treaty to establish autonomy for
Gaza Strip Palestinian Arabs.

Taking exception to Mr. Carter
assessment at a dinner for U.S.
governors last night that relative
minor differences stand between
Egypt and Israel signing a peace
treaty, Mr. Begin said that the is-
sues are at the heart of Israel's "fu-
ture and security."

'Personal' Talks

The prime minister said that he
will go to Washington tomorrow
for "personal" talks with Mr.
Carter, but that, even if Egyptian
Premier Mustapha Khalil shows up
in the U.S. capital at the same time
he will not meet with him. The
refusal, Mr. Begin insisted, was not
based on any affront stemming
from his higher political rank, but
because such a meeting would "be
only not be useful to the peace-mak-
ing process, but actually would be
detrimental."

Mr. Carter had proposed that
Mr. Khalil, who is subordinate to
Egyptian President Anwar Sadat

Moscow Warns China War 'May Spread'

Kevin Klose
Feb. 28 (WP) —
China's invasion of
the 1950s military
aid Germany that led
to it. Pravda warned
the conflagration may
ing: aggression is not
rd article in the Com-

China, frustrated by losing Cambo-
dia, fabricated the border war with
U.S. complicity, to strike at strate-
gic Soviet interests in Asia.

By dwelling on the historical de-
velopment of China, the article sug-
gests broader reasons for thwarting
Peking.

So far, Moscow has consulted
once officially with Hanoi under

gathering since the invasion began
on Feb. 17. It has made no other
overt move toward playing a direct
role, while calling on China to with-
draw "before it is too late."

The article asserts that the Soviet
Union "will fulfill" its treaty obli-
gations, which require consulta-
tions "toward removing obstacles
against either country."

China-Japan [peace] treaty and
normalization of U.S.-Chinese
relations."

It asserts that China set up the
Pol Pot regime in Cambodia, "a
criminal clique of degenerates,"
and then "planned in detail a
senseless annihilation of the Cam-
bodian people which was merely
the first stage of a camouflaged

Fig. 4: Detail from the *New York Times*, spring 1979, with drawing by James Lee Byars, Archive Corps de Garde, Amsterdam.

in a couple of months.³² In the same interview, Byars mentions the possibilities of the broadcast³³: »The Groninger Museum is going to buy commercial television time, just to broadcast this message. Leendert has the article from the front of the *New York Times*, stating that it is for sale« (fig. 4).

When one takes into account the aforementioned sources, such as the booklet kept in the Corps de Garde archive and the presence of a video camera during the performance in Groningen, it seems implausible that no film footage ever existed. Yet where this footage resides remains unresolved. It could be that the material has simply been lost. Or is it possible that Byars purposefully discarded his own documentation material? In retrospect, such loose ends are not uncommon when researching his art. In a number of cases, Byars purposefully made his oeuvre only partially accessible. Could this be described as sublimation? It is not so much a literal process of sublimation, as the material of Byars's artwork does not undergo a physical transformation from a solid to a gaseous state. Rather, sublimation might be considered as a metaphor for the seeming evaporation that brings about a sense

³² Van Lagestein in: Byars et al: *Interview James Lee Byars* [note 5].

³³ Byars et al: *Interview James Lee Byars* [note 5]; see also Corps de Garde Archive. Leendert Van Lagestein has the article from the *New York Times* that is mentioned and a small booklet in his archive with a photo of a TV with the title *The 5 Continent documenta 7* on the screen.

of mystery. One telling example of this form of ›sublimation‹ in Byars's art is recounted by Flor and Lieve Bex-De Deyne in an interview conducted by Els Hoek for an exhibition at Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam.³⁴ Flor Bex recalled how they once intended to create a catalog raisonné for the artist. After months of preparation however, when they showed Byars all the collected documents, he told them that he wished to create a one-page catalog instead. Byars had the tendency to reduce the extant documentation. In 1969, to give another example, he compressed his autobiography into 12 facts. The second of these 12 sentences demonstrates that he valued ›fictional facts‹ when writing about himself: »2. He is currently doing a fictitious doctorate degree at the University of California.« A later phrase exemplifies that he considered proposals of equal value as realized projects, when he writes³⁵: »10. Urged collaborative (10 mile paper) satellite skydrop with NASA in '63.«

It is unclear whether the broadcast on Chinese television actually happened and whether it was even intended to take place at all. Could it be that the ›announcement‹ of this broadcast, the idea that the performance would be offered and distributed in China in itself sufficed as a statement for Byars? Just like the entire project was a proposal for an alternative documenta that actually never took place, the announcement of a Chinese television broadcast could very well have been a primarily ›mental object,‹ whereby the artist's main intention was to trigger reflection. Or did the artist hope to realize the broadcast in China by announcing it? Byars often aimed to reach the biggest and highest possible collaborations. For example, when he worked on an exhibition at De Appel, he invited the Queen of the Netherlands to participate in his performance.³⁶

The artist may not have achieved the collaboration with the Queen, but regardless of the outcomes, the process of advancing ideas seemed to be a goal in itself. There are many proposals for ambitious projects in the one-sided correspondence Byars maintained with Joseph Beuys until the latter's death in 1986. From the early 1970s onwards, Byars addressed over 150 letters to the German artist.³⁷ In several of them, Byars refers to himself as »the Ghost of documenta« and mentions the seventh documenta specifically. Using cryptic language and an eccentric style, he proposed his alternative documenta 7 plans. With these letters—of variable sizes and representing a black seven when unfolded—Byars tried to persuade Beuys to join him in his documenta 7 project. Apparently he thought of Beuys as the perfect companion in his protest against the exhibition's geographical bias. Although the messages are difficult to decipher due to the handwriting, poetic in style, and rather frag-

³⁴ Flor/Lieve Bex-Deyne: *James Lee Byars. Interview met Flor & Lieve Bex-De Deyne*, interview conducted by Els Hoek, Museum Boijmans Van Beuningen, available at: <http://www.arttube.nl/videos/james-lee-byars-interview-met-flor-lieve-bex-de-deyne> [July 29, 2020].

³⁵ James Lee Byars: *Press release for Mr. Byars and 6 Plays*, New York, September 12, 1968.

³⁶ Van Mechelen: *De Appel. Performances, Installations, Video, Projects, 1975–1983* [note 17], 316.

³⁷ Viola Michely: *James Lee Byars. Letters to Joseph Beuys*. Ostfildern 2000, 16.

SUBLIMIERUNG UND MATERIELLE IMAGINATION IN BACHELARDS PHILOSOPHIE DER ELEMENTE

Annika Schlitte

I. Rückblick: Sublimierung bei Freud und ihre Kritik bei Jung

In den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* von 1905 schildert Sigmund Freud die Entwicklung des Geschlechtstriebes und mögliche Abweichungen und Varianten bei diesem Prozess. Seine Überlegungen zur kindlichen Sexualität machen die *Abhandlungen* zu einem zentralen Text der Psychoanalyse, in dem wichtige Begriffe das erste Mal expliziert werden. Der Trieb als »einer der Begriffe der Abgrenzung des Seelischen vom Körperlichen«¹ wird hier etwa als »die psychische Repräsentanz einer kontinuierlich fließenden, innersomatischen Reizquelle« (DAS, 67) definiert; die Person, auf die sich das sexuelle Begehren richtet, als »Sexualobjekt« bezeichnet, und die Handlung, welche die Befriedigung des Triebes herbeiführt, als »Sexualziel« (DAS, 34). Freud beschreibt nun in der ersten Abhandlung, wie es sowohl hinsichtlich des Objekts als auch des Ziels des Geschlechtstriebes zu Abweichungen gegenüber der gesellschaftlichen Norm kommen kann. Bei einer »normal« verlaufenden sexuellen Entwicklung lernt das Kind ab einem gewissen Alter, sich den gesellschaftlichen Moralvorstellungen anzupassen und seinen Sexualtrieb zu beschränken. Dann werden »die seelischen Mächte aufgebaut, die später dem Sexualtrieb als Hemmnisse in den Weg treten und gleich wie Dämme seine Richtung beengen werden« – Freud nennt hier den »Ekel, das Schamgefühl, die ästhetischen und moralischen Idealanforderungen« als Beispiele für solche Mächte (DAS, 78).

Die Energie für den Aufbau dieser Mächte kommt aus dem infantilen Sexualtrieb selbst, dessen Energie dabei »von der sexuellen Verwendung abgeleitet und anderen Zwecken zugeführt wird« (DAS, 79). Diesen Umlenkungsprozess belegt Freud mit dem Begriff der »Sublimierung«, der jedoch keine freudsche Erfindung darstellt, sondern bereits eine philosophische Vorgeschichte hat, insbesondere bei Nietzsche.² Freud selbst gibt an, dass der Prozess der »Ablenkung sexueller Triebkräfte von sexuellen Zielen und Hinlenkung auf neue Ziele«, um den es hier auf der Ebene der individuellen Sexualentwicklung geht, unter »Kulturhistorikern« bereits als wichtiger Faktor »für alle kulturellen Leistungen« bekannt sei. Dem werde er

¹ Sigmund Freud: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, in: *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*, unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Prinzessin Georg von Griechenland hg. von Anna Freud et al., Bd. VIII, London 1945, 27–145 [im Folgenden: Zitate nach dieser Fassung im Lauftext unter der Sigle DAS], 67.

² Zu Nietzsche und Freud über Sublimierung vgl. Reinhard Gasser: *Nietzsche und Freud (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung 38)*, Berlin/New York 1997, 313–365; zur Begriffsgeschichte siehe außerdem die Einleitung in diesen Band.

nur noch hinzufügen, »daß der nämliche Prozeß in der Entwicklung des einzelnen Individuums spielt«, sodass man »seinen Beginn in die sexuelle Latenzperiode der Kindheit verlegen« müsse (DAS, 79).

In der Zusammenfassung der *Drei Abhandlungen* greift Freud den Prozess der Sublimierung wieder auf, und zwar als eine von drei Möglichkeiten, wie mit abweichenden Anlagen im Bereich der sexuellen Konstitution umgegangen wird. Eine »abnorme« Neigung kann demnach entweder als Perversion zur Entfaltung kommen, oder sie wird verdrängt und entwickelt sich zur Neurose (vgl. DAS, 132–145). Eine positive Wendung nimmt der Verlauf der Sexualentwicklung dagegen beim Phänomen der Sublimierung,

bei welchem den überstarken Erregungen aus einzelnen Sexualitätsquellen Abfluß und Verwendung auf andere Gebiete eröffnet wird, so daß eine nicht unerhebliche Steigerung der psychischen Leistungsfähigkeit aus der an sich gefährlichen Veranlagung resultiert (DAS, 140).

Dieser Vorgang wird als eine »Quelle der Kunstbetätigung« bezeichnet, wobei sich bei Personen mit einer künstlerischen Begabung je nach Sublimierungsfähigkeit »jedes Mengungsverhältnis zwischen Leistungsfähigkeit, Perversion und Neurose ergeben« könne (DAS, 140).

Während hier das Individuum und seine Triebveranlagung im Zentrum der Betrachtung stehen, weitet Freud die Perspektive später wieder auf eine Kulturdiagnose aus. In seinem Text über *Das Unbehagen in der Kultur* von 1930 konstatiert er eine »Ähnlichkeit des Kulturprozesses mit der Libidoentwicklung des einzelnen«³. Das Phänomen der Sublimierung im Sinne einer Umlenkung der Triebe auf höherwertige Ziele wie künstlerische oder wissenschaftliche Produktion erwähnt Freud schon früh im Text, zunächst als eine »Technik der Leidabwehr« (UK, 437), die »nicht allgemein verwendbar, nur wenigen Menschen zugänglich ist« (UK, 438), weil sie besondere Begabungen voraussetzt.⁴ Später wird dieser individuelle Vorgang dann auf die Kultur insgesamt übertragen. So bestimmt Freud es als zentrale Herausforderung der Kultur, die Triebe in Schach zu halten und insbe-

³ Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, in: *Gesammelte Werke* [Anm. 1], Bd. XIV, London 1948, 419–506 [im Folgenden: Zitate nach dieser Fassung im Lauftext unter der Sigle UK], 457.

⁴ Vgl. Sigmund Freud: *Die kulturelle Sexualmoral und die moderne Nervosität*, in: *Gesammelte Werke* [Anm. 1], Bd. VI, London 1941, 143–167, hier 156: »Die Bewältigung durch Sublimierung, durch Ablenkung der sexuellen Triebkräfte vom sexuellen Ziele weg auf höhere kulturelle Ziele gelingt einer Minderzahl, und wohl auch dieser nur zeitweilig, am wenigsten leicht in der Lebenszeit feuriger Jugendkraft.« Über den Ursprung und den Charakter dieser künstlerischen Begabung kann die Psychoanalyse aber jenseits der Annahme, dass sie sexuelle Triebenergie für die künstlerische Produktion nutzbar macht, inhaltlich letztlich nichts sagen, wie Freud in seinem Aufsatz über Leonardo da Vinci zugibt, wenn er schreibt, »daß auch das Wesen der künstlerischen Leistung uns psychoanalytisch unzugänglich ist«, Sigmund Freud: *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, in: *Gesammelte Werke* [Anm. 1], Bd. VIII, London 1945, 127–212, hier 209.

sondere das negative Potenzial der Aggression in allgemeinverträgliche Bahnen zu lenken. Dazu dienen die sozialen Institutionen, aber auch Wissenschaften und Künste lassen sich nach Freud in diesem Sinne verstehen. Sublimierung kann als »ein besonders hervorstechender Zug der Kulturentwicklung« gelten, da sie dafür verantwortlich ist, dass »höhere psychische Tätigkeiten, wissenschaftliche, künstlerische, ideologische, eine so bedeutsame Rolle im Kulturleben spielen« (UK, 457). Freud relativiert die Parallele zwischen individueller und kultureller Entwicklung jedoch gleich darauf wieder. Die viel zitierte Stelle, in der Sublimierung als »von der Kultur erzwungenes Tribschicksal« bezeichnet wird, ist mit viel Zurückhaltung formuliert; sie lautet im Zusammenhang folgendermaßen:

Wenn man dem ersten Eindruck nachgibt, ist man versucht zu sagen, die Sublimierung sei überhaupt ein von der Kultur erzwungenes Tribschicksal. Aber man tut besser, sich das noch länger zu überlegen. (UK, 457)

Freuds Aussagen zur Sublimierung bilden keine zusammenhängende Theorie und sind in mehrerlei Hinsicht als problematisch wahrgenommen worden.⁵ Nicht nur besteht die Schwierigkeit, dass die künstlerische Produktion in diesem Konzept tendenziell pathologisiert und psychologisiert wird, was die Gefahr einer reduktionistischen Sicht auf die ästhetischen Gehalte birgt.⁶ Auch der Vorgang selbst wirft Fragen auf. Probleme bereitet den Interpreten insbesondere der Umstand, dass Sublimierung eine soziale Wertung impliziert – und nicht klar ist, nach welchem Kriterium bestimmt wird, was ein »höheres« Ziel ist und wie die sozialen Wertungen zustande kommen.⁷ Zudem ist fraglich, wie es im Rahmen der freudischen Theorie überhaupt nicht-sexuelle Ziele geben kann, auf die der Sexualtrieb umgelenkt werden soll.⁸ Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass ein Autor wie Gaston Bachelard, welcher der psychoanalytischen Lehre Freuds nicht sklavisch folgt, mit dem Konzept selbst in einer kreativen Weise umgehen kann, wie im Hauptteil dieses Textes im Einzelnen zu zeigen sein wird.

⁵ Vgl. Albrecht Hirschmüller: *Sublimierung*, in: *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*, hg. von Wolfgang Mertens, Stuttgart 2014, 910–916.

⁶ Dass die Psychoanalyse den ästhetischen Gehalt eines Kunstwerks nicht adäquat erfassen kann, weil sie Kunstwerke wie Dokumente behandelt und Künstler als Neurotiker abstempelt, hat beispielsweise Adorno in der *Ästhetischen Theorie* betont; vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt a.M. 2003, 19f.

⁷ Max Scheler bemerkt eine Zirkularität in Freuds Argumentation: »Alle höheren moralischen Gefühle und Aufgaben, und damit wohl auch die moralischen Motive selbst, sollen ein Ergebnis »sublimierter libido« sein. Um diese »Sublimierung« aber ihrerseits verständlich zu machen, setzt Freud voraus, es gäbe eine »Moral«, kraft deren Geboten eine Verdrängung der libido und damit ihre mögliche Zuleitung an »höhere Aufgaben« könne geleistet werden.« Max Scheler: *Wesen und Formen der Sympathie*, hg. von Manfred S. Frings, Bern/München 1973, 205.

⁸ Vgl. Robert Pfaller: *Die Sublimierung und die Schweinerei. Theoretischer Ort und kulturkritische Funktion eines psychoanalytischen Begriffs*, in: *Psyche – Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 63 (2009), 621–650.

Auch C. G. Jung hat Freud nach dem Bruch ihrer beider Freundschaft mehrfach kritisiert und dabei den Begriff der Sublimierung angegriffen.⁹ In einem Brief an Hermann Hesse aus dem Jahr 1934 hat er für Freuds Konzept nur Spott übrig. Man kann zwar nicht behaupten, dass seine eigenen Äußerungen an dieser Stelle viel zum Verständnis der betreffenden psychologischen Vorgänge beitragen, doch erinnert er in diesem Brief an die Herkunft des Begriffs »sublimatio« als Fachterminus aus der alchemistischen Praxis der Transformation der Materie.¹⁰ Er eröffnet damit eine Dimension des Begriffs, die wir zumeist überhören, die aber Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts noch viel präsenter gewesen sein muss als heute, da im Deutschen meistens »Sublimierung« für den psychologischen, »Sublimation« dagegen für den chemischen bzw. physikalischen Vorgang verwendet wird. So heißt es bei Jung¹¹:

Sublimatio gehört zur königlichen Kunst, wie das wahre Gold gemacht wird. Davon weiß *Freud* nichts, ja noch schlimmer, er verrammelt alle Wege, die zur wahren sublimatio führen könnten. Diese ist aber ungefähr das Gegenteil von dem, was Freud unter Sublimation versteht. Es ist keine *gewollte* und *gewaltsame* Überführung eines Triebes in ein uneigentliches Anwendungsgebiet, sondern eine *alchymische Wandlung*, zu der das *Feuer* und die *schwarze materia prima* nötig sind. Sublimatio ist ein großes Geheimnis. Freud hat sich dieses Begriffes bemächtigt und ihn für die Willenssphäre und das bürgerliche, rationalistische Ethos usurpiert. Anathema sit! Aber wer versteht heute etwas von diesen Dingen? Darum bleibt es auch im dunkeln.

In Bachelards Philosophie der Imagination, um die es im Folgenden gehen wird, erhält der Begriff der Sublimierung eine besondere Prägung, welche die »metaphorische« Bedeutung der Vergeistigung und Verfeinerung ganz im Sinne dieses Jung-Zitats wieder auf ihren anschaulichen Ausgangspunkt der stofflichen Transformation zurückführt. Zudem bindet Bachelard ihn nicht ausschließlich an individuelle seelische Ereignisse im Leben des Künstlers oder der Künstlerin, sondern an kollektive Vorstellungen (Archetypen), die sich in Träumereien zeigen – und nicht in den für die Psychoanalyse so wichtigen Träumen. Der Prozess der Sublimierung erscheint in diesem Kontext dann nicht als eine Verschiebung eines ursprünglich sexuellen Triebziels, bei dem Kunst – überspitzt gesagt – gewissermaßen als Nebenprodukt entsteht, sondern schon selbst als ein kreativer Vorgang, der durch die Einbildungskraft angetrieben wird, die bei Bachelard zu der entscheidenden menschlichen Fähigkeit avanciert. Der Begriff der Sublimierung ist dabei eng verknüpft mit der Bestimmung der Einbildungskraft durch die vier Elemente Wasser, Erde, Feuer und Luft, womit ein deutlicher Bezug zur Alchemie gegeben ist.

⁹ So bezeichnet er das Konzept einmal als »ein frommes Wunschgebilde, erfunden zur Beschwichtigung inopportuner Fragen«, vgl. C. G. Jung: *Sigmund Freud als kulturhistorische Erscheinung*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 15, Olten 1971, 43–51, hier 48.

¹⁰ Siehe zur Begriffsgeschichte die Einleitung in diesen Band, Abschnitt 1.

¹¹ C. G. Jung an Hermann Hesse am 18.IX.1934, in: *Briefe* Bd. I (1906–1945), hg. von Aniela Jaffé und Gerhard Adler, Olten 1972, 221.

Im folgenden Durchgang durch ausgewählte Texte Gaston Bachelards soll herausgearbeitet werden, inwiefern in dem von ihm angedeuteten Verständnis von Sublimierung nicht nur ein neues Nachdenken über Materie möglich wird, sondern auch die Kunst in ihrem Eigenwert deutlicher sichtbar wird als im Rahmen vieler psychoanalytischer Kunsttheorien. Nach der Darstellung der Grundzüge von Bachelards Programm einer Psychoanalyse der Elemente, seiner Konzeption der Einbildungskraft sowie der Rolle der Sublimierung in dieser Konzeption (II) soll zum Schluss die Frage gestellt werden, welche Impulse heute von einer Philosophie der Elemente ausgehen können, wozu eine Ausweitung des Blicks über Bachelard hinaus auf John Sallis' Phänomenologie des Elementaren vorgeschlagen wird (III).

II. Bachelards Interpretation der Sublimierung im Rahmen seiner Philosophie der Elemente

1. Bachelard als Wissenschaftsphilosoph und Denker der Imagination

Nachdem Gaston Bachelard, der zuvor als Physik- und Chemielehrer in seinem Geburtsort Bar-sur-Aube tätig war, als Wissenschaftsphilosoph bereits einige Anerkennung erhalten hatte, widmete er sich ab dem Ende der 1930er Jahre in einer Buchserie der Einbildungskraft und ihrer Verbindung zu den vier Elementen.¹² Im Laufe der Zeit entwickelte sich so ein von der Wissenschaftsphilosophie sehr verschiedener Strang seines Denkens, der ihn schließlich zu einer Poetik der Einbildungskraft führte. Die zwei Stränge stehen in seinem Werk auf den ersten Blick unverbunden nebeneinander und haben auch jeweils eine sehr unterschiedliche Rezeption erfahren.¹³

Die Buchserie über die vier Elemente ist in Deutschland heute weniger bekannt als die wissenschaftsphilosophischen Texte, die vor allem durch Hans-Jörg Rheinberger und die Historische Epistemologie wieder populärer geworden sind, oder die spätere *Poetik des Raumes*¹⁴, die im Zuge des *Spatial Turn* viel gelesen wurde und wird. Diese zurückhaltende Rezeption spiegelt sich darin wider, dass von den Büchern nur das erste, die *Psychoanalyse des Feuers*, in deutscher Übersetzung vor-

¹² Gaston Bachelard: *Psychoanalyse des Feuers* [1938], übers. von Simon Werle, München 1985, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1942; *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris 1943; *La Terre et les Rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris 1948; *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris 1948. Im Folgenden wird, außer bei der *Psychoanalyse des Feuers*, die französische Ausgabe zitiert.

¹³ Zu einer Verbindung der beiden Stränge in Texten der 1930er Jahre vgl. Monika Wulz: *Entgrenzungen des Rationalen. Bachelards Philosophie des Surrealismus*, in: Gaston Bachelard: *Der Surrealismus*, hg. von Monika Wulz, Paderborn 2017, 105–152; zu einer Gesamtdeutung außerhalb des französischen Kontexts vgl. Zbigniew Kotowicz: *Gaston Bachelard. A Philosophy of the Surreal*, Edinburgh 2018.

¹⁴ Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*, übers. von Kurt Leonhard, Frankfurt a.M. 1991 [im Folgenden: Zitate nach dieser Fassung im Lauftext unter der Sigle PR].

liegt.¹⁵ Obwohl Bachelard selbst sich in seinen Texten mit literarischen Beispielen befasst und die Sprache ins Zentrum stellt, hat er auch auf die bildende Kunst seiner Zeit einigen Einfluss gehabt, insbesondere besteht eine Nähe zu den Pariser Surrealisten.¹⁶ Schließlich ist man im Zuge der Materialitätsdiskussion auf Bachelards Idee einer materiellen Imagination aufmerksam geworden.¹⁷ Entscheidend ist in diesem Zusammenhang das Konzept der Elemente, welches für Bachelard den Einstieg in die Erforschung der Einbildungskraft darstellt.

Die Hinwendung zu den Elementen und zu den Produkten der Einbildungskraft erfolgt bei Bachelard zunächst ganz in Übereinstimmung mit seinen wissenschaftsphilosophischen Untersuchungen, die von einer Diskontinuität zwischen Wissenschaft und Lebenswelt ausgehen. In seinem 1938 erschienenen wissenschaftshistorisch ausgerichteten Werk über *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes*¹⁸ beschreibt er die Entstehung der modernen Wissenschaft aus dem radikalen Bruch mit der unmittelbaren Alltagserfahrung. Das Buch arbeitet sich an zahlreichen historischen Negativbeispielen ab, bei denen dieser Bruch noch nicht vollzogen ist. Einen zentralen Platz nimmt in dieser Entwicklungsgeschichte, die nach den »psychologischen Voraussetzungen des wissenschaftlichen Fortschritts« (BwG, 46) sucht, der Begriff des Hindernisses ein, womit subjektive Vorstellungen gemeint sind, welche die Abkehr von der alltäglichen Anschauung erschweren.¹⁹ Schon in diesem wissenschaftsphilosophischen Kontext stellt Bachelard sich dabei in die Tradition der Psychoanalyse, denn die von ihm angestrebte »Aufdeckung der Erkenntnishindernisse« soll explizit »einen Beitrag zur Grundlegung einer Psychoanalyse der Vernunft« (BwG, 54) leisten. Unter diesem Schlagwort spürt Bachelard vor-rationale Vorstellungen und Bilder der Natur auf, welche den wissenschaftlichen Geist in seinem Erkenntnisprozess beeinträchtigen. Ziel dieses Selbstklärungsprozesses ist es, den Geist von diesen Bildern zu befreien, um so den Bereich der rationalen, objektiven Wissenschaft von den subjektiven Auswüchsen der Einbildungskraft zu separieren.

¹⁵ Allerdings sind die übrigen Texte zur Psychoanalyse der Elemente ins Englische übersetzt worden, wo die Poetik stärker wahrgenommen wurde als die Wissenschaftsphilosophie und aktuell auch eine gewisse Rezeption in der Kontinentalphilosophie zu verzeichnen ist, vgl. Eileen Rizo-Patron: *Introduction. Bachelard's Living Legacy*, in: *Adventures in Phenomenology. Gaston Bachelard*, ed. by Eileen Rizo-Patron, with Edward S. Casey and James M. Wirth, Albany 2017, 1–16. Der Schwerpunkt der Rezeption liegt gleichwohl immer noch in Frankreich.

¹⁶ Zu Bachelard und der bildenden Kunst vgl. z. B. Hans-Jörg Rheinberger: *Der Kupferstecher und der Philosoph*, Zürich 2016; Natalie Adamson: *Black Flowers Blossom. Bachelard, Soulages and the Material Imaginary of Abstract Painting*, in: *Material Imagination. Art in Europe, 1946–72*, ed. by Natalie Adamson and Steven Harris = *Art History* 39/4, 654–675.

¹⁷ Vgl. Adamson/Harris: *Material Imagination* [Anm. 16].

¹⁸ Gaston Bachelard: *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Beitrag zu einer Psychoanalyse der objektiven Erkenntnis*, Frankfurt a.M. [im Folgenden: Zitate nach dieser Fassung im Lauftext unter der Sigle BwG].

¹⁹ Vgl. dazu Hans-Jörg Rheinberger: *Bemerkungen zu Gaston Bachelards Idee einer Psychoanalyse der Erkenntnis*, in: *Internationales Jahrbuch für Philosophische Anthropologie* 8/1 (2018), 185–191.

Bachelard ist von dieser vorwissenschaftlichen Vorstellungswelt aber offenbar so fasziniert, dass er sich ihr fortan in einer Serie von Büchern zuwendet, die den Elementen gewidmet sind und deren erster Band auch noch im Jahr 1938 erscheint. Die seit der Antike bekannte und immer wieder abgewandelte Lehre von den vier Elementen als Urstoffen der wahrnehmbaren Welt übernimmt dabei die Rolle einer Ordnung, einer vorbewussten Strukturierung dieser vorwissenschaftlichen Vorstellungswelt, worin sich eine Parallele zu der Idee der Archetypen bei C. G. Jung erkennen lässt.²⁰

Auf die lange Geschichte der Elementenlehre, die heute eher mit esoterischer Öko-Verschrobenheit assoziiert wird und die aus seriösen wissenschaftlichen Veröffentlichungen lange schon verschwunden ist, kann hier nicht ausführlich eingegangen werden; sie ist zudem von Hartmut und Gernot Böhme bereits in den 1990er Jahren sehr gut aufgearbeitet worden.²¹ Hilfreich für das Verständnis von Bachelards Anliegen ist aber der Hinweis, dass die »klassischen« Elemente weder chemische noch physikalische Entitäten im modernen Sinne darstellten, sondern »universelle Grundbausteine«²² mit jeweils spezifischen Zweierkombinationen der Qualitäten warm oder kalt, feucht oder trocken, die vielleicht am ehesten noch mit Aggregatzuständen zu vergleichen sind, sodass z. B. Wasser für alles Flüssige steht und nicht für den spezifischen Stoff, der in der modernen Chemie mit der Formel H_2O bezeichnet wird. Bei Aristoteles setzen sich die Körper der physikalischen Welt aus diesen vier materiellen Grundelementen in verschiedenen Mischungsverhältnissen zusammen – eine Idee, die für die Theorie der Metallumwandlung in der Alchemie von zentraler Bedeutung sein wird.²³

2. Die Grundidee einer Psychoanalyse des Feuers

Das erste Buch von Bachelards Serie über die Elemente trägt nun den ebenso irritierenden wie programmatischen Titel *Psychoanalyse des Feuers*.²⁴ In diesem Werk betrachtet Bachelard die Imaginationen, die sich rund um das Feuer ranken, und

²⁰ Vgl. Edward Casey: *Toward an Archetypal Imagination*, in ders.: *Spirit and Soul. Essays in Philosophical Psychology*, Putnam 2004, 3–28.

²¹ Vgl. Gernot Böhme/Hartmut Böhme: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996.

²² Claus Priesner: *Geschichte der Alchemie*, München 2011, 15.

²³ Priesner beschreibt die Grundannahme der alchemistischen Theorie so: »Alle Stoffe bestehen aus einer an sich formlosen Ursubstanz (*hyle, materia prima*), die mittels einer Formkraft (*pneuma*) zu den vier Elementen wird, die sich ihrerseits zu den aktuell vorhandenen Körpern vereinigen. Die Unterschiede der konkreten Substanzen beruhen auf der unterschiedlichen Mischung der Elemente.« Priesner: *Geschichte der Alchemie* [Anm. 22], 22. Ziel der alchemistischen Experimente ist die Herstellung von Gold, in dem »die vier Elemente vollkommen harmonisch verbunden« sind (ebd.).

²⁴ Gaston Bachelard: *Psychoanalyse des Feuers*, München 1985 [im Folgenden: Zitate nach dieser Fassung im Lauftext unter der Sigle PF].

ordnet sie verschiedenen »Komplexen« zu, die eine Art Typisierung der verschiedenen subjektiven Haltungen zum Phänomen des Feuers liefern. Die Produkte der Einbildungskraft, d. h. die subjektiven Feuervorstellungen, werden hier in Übereinstimmung mit seiner Wissenschaftsphilosophie in erster Linie als Hindernisse für das wissenschaftliche Denken betrachtet, die selbst keine Erkenntnis über die Wirklichkeit liefern – »wir ergehen uns in Hypothesen und Träumereien und gelangen auf diese Weise zu Überzeugungen, die nur dem Anschein nach Erkenntnisse darstellen.« (PF, 5) Im Bereich des Feuers ist die Versuchung für den Geist deshalb besonders groß, weil hier

der Reiz der ersten Begegnung so übermächtig ist, daß er selbst die geradlinigsten Geister auf Abwege führt und sie immer wieder in den Schoß der Poesie zurückträgt, wo Träumerei an die Stelle des Denkens tritt und Poeme die Theoreme überlagern (PF, 6).

Bachelard strebt hier im Gegensatz zu seinem Programm in *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes* jedoch keine rein historische Analyse an. Denn das Problem des Feuers ist zwar aus der Wissenschaft selbst im Laufe der Zeit vollständig verschwunden²⁵, aber die unwissenschaftlichen, »primitiven« Vorstellungen über das Feuer sind auch in der Moderne nicht gänzlich aus dem Denken getilgt, sie bestehen vielmehr unterschwellig fort (vgl. PF, 9). In *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes* heißt es: »In uns führt das 18. Jahrhundert ein heimliches Leben fort; es kann – leider – wieder hervortreten.« (BwG, 40) Die subjektiven Annahmen über das Feuer bezeichnet Bachelard in dieser Phase seines Denkens noch eindeutig als »Irrtümer« (PF, 10) oder auch als »Irrlichter, die die berechnete Klarheit trüben, die der Geist in einer diskursiven Bemühung anstreben muß« (PF, 11). Sein Bestreben geht folglich im Sinne einer Selbstaufklärung des wissenschaftlichen Geistes dahin, »in sich selbst diese unhinterfragten Überzeugungen auszumerzen« (PF, 11).

Die Poesie, welche mit diesen subjektiven Vorstellungen arbeitet, und die Wissenschaft werden in der *Psychoanalyse des Feuers* daher als zwei einander entgegengesetzte Bereiche beschrieben, zwischen denen die Philosophie allenfalls vermitteln kann.²⁶ Allerdings deutet sich die spätere Aufwertung der Einbildungskraft auch hier bereits an, denn es stellt sich ja die Frage, warum man einer Reihe von Irrtümern ohne eigenen Erkenntniswert überhaupt so große Aufmerksamkeit schenken sollte. Was Bachelard in diesem Buch allmählich aufdeckt, ist die Rolle der Elemente als Material für die Einbildungskraft, das dieser eine gewisse Ordnung vorgibt.²⁷ Indem die Elemente die Einbildungskraft bei der Erzeugung von subjektiven Vorstellungen anleiten, stellen sie zwar einerseits eine Bedrohung für die

²⁵ Vgl. PF, 6: »Das Feuer ist kein wissenschaftliches Objekt mehr.«

²⁶ »Alles, was die Philosophie erhoffen kann, ist, Poesie und Wissenschaft zu zwei komplementären Bereichen zu machen, sie wie zwei gut aufeinander abgestimmte Gegensätze zu verbinden.«, PF, 6.

²⁷ Vgl. Roch C. Smith: *Gaston Bachelard. Philosopher of Science and Imagination*, revised and updated, Albany 2016, 74.

Wissenschaft dar, aber sie fungieren auch als eine Quelle der Kunst und der schöpferischen Produktion.²⁸ Was in der Wissenschaft verloren geht und verloren gehen muss, damit sie Wissenschaft ist, kann in der Sphäre der Kunst seine Wirkung entfalten und dort auch einen legitimen Platz haben. Nach Florian Rötzer wird so der »Erfahrungsverlust« in den Wissenschaften durch die Kunst »kompensiert«, wobei die Poesie »den Schutzraum eines überlebten philosophischen Denkens« bildet.²⁹

Die vier Elemente haben also keine Funktion mehr für die Naturwissenschaft, aber sie strukturieren unsere Träumereien und vor-bewussten Vorstellungen von der Natur und sie sind ein Medium, mittels dessen wir uns selbst mit der Natur in Verbindung setzen.³⁰

Darüber hinaus legt Bachelard in diesem Buch auch den Grundstein für eine Klassifikation verschiedener Dichtertypen, die sich an den vier Elementen orientiert und diese den vier Temperamenten zuordnet. Die »Physik oder Chemie der Träumerei«, die er hier umreißt, lasse sich »leicht zu einer Theorie der Vierwertigkeit der dichterischen Temperamente« (PF, 119) fortentwickeln, indem man Dichter gemäß ihren Vorlieben für das eine oder andere Element in verschiedene Typen einteilt.³¹ Die Reichweite einer solchen schematischen Einteilung ist sicherlich begrenzt, auch wenn Bachelard in der Literatur zahlreiche Beispiele anführen kann, in denen die Dominanz eines der Elemente auffällig ist (er selbst behält eine gewisse Vorliebe für das Feuer, dem er auch sein letztes Buch widmet)³². Da diese Klassifikation von Dichtertypen insgesamt philosophisch wenig ergiebig erscheint, wenden wir uns nun dem Problem der Sublimierung zu.

3. Sublimierung I: Dialektische vs. kontinuierliche Sublimierung in der *Psychoanalyse des Feuers*

Schon in der *Psychoanalyse des Feuers* taucht der Begriff der Sublimierung im Kontext einer Reflexion über die kulturelle Bedeutung der Sexualität auf, und zwar in deutlicher Abgrenzung zu Freud. Im dritten Kapitel werden frühe Techniken des Feuermachens durch das Aneinanderreiben von Holz thematisiert, die Bachelard

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Florian Rötzer: *Die Melancholie eines Aufklärers. Bemerkungen zu Bachelards pluraler Philosophie*, in: Gaston Bachelard: *Die Flamme einer Kerze*, München 1988, 109–130, hier 115.

³⁰ Vgl. auch Roxana Ghita: *Die Theorie der materiellen Imagination bei Gaston Bachelard. Grundlagen und produktionsästhetische Relevanz*, in: *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie*, hg. von Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott, Berlin 2005, 21–35, hier 22: »Die vier Elemente scheinen die Funktion zu erfüllen, zwischen der Psyche und der Außenwelt zu vermitteln.«

³¹ Bachelard geht dabei sogar so weit, eine grundsätzliche Inkommensurabilität zwischen diesen vier Temperamenten zu behaupten, besonders zwischen den Liebhabern des Feuers und denen des Wassers, denn »wer dem Rauschen des Baches lauscht, hat kein Verständnis für den, der die Flammen singen hört; beide sprechen sie nicht die gleiche Sprache« (PF, 119).

³² Bachelard: *Die Flamme einer Kerze* [Anm. 29].

nicht auf Naturbeobachtung, sondern auf sexuelle Vorstellungen zurückführt, um die Beeinflussung des Wissens durch subjektive Träume zu belegen (»Man kann nur das erforschen, wovon man vorher geträumt hat.«, PF, 31). Unter Berufung auf C. G. Jung spricht er hier der Libido insgesamt eine große kulturelle Bedeutung zu, da sie »nicht nur in der Kunst sublimiert«, sondern gar »die Quelle aller Leistungen des homo faber« darstellt (PF, 42).

Allerdings übt er auch deutliche Kritik an der Tendenz der Psychoanalyse, alle Kulturleistungen auf eine Umlenkung des Geschlechtstriebes zu reduzieren. Bachelard geht in diesem Zusammenhang zustimmend auf Max Scheler ein, der bereits in der *Sympathie*-Schrift das freudsche Konzept kritisiert hatte, weil es den Eindruck erweckt, als könnten die geistigen Tätigkeiten sich nur auf Kosten der Libido entfalten und würden dann von den affektiven Strebungen getrennt. Freuds Konzept müsste so zu dem Ergebnis führen, dass Menschen, die kulturell und geistig Hervorragendes leisten, zur Liebe nicht mehr fähig wären, oder dass die höchsten geistigen Leistungen nur um den Preis der Abstinenz zu haben seien.³³ Scheler kritisiert zudem die naturalistischen Grundlagen der freudschen Lehre, die alle menschliche Aktivität auf die Erhaltung der Gattung und des Lebens zurückführe und so die individuelle Liebe niemals erklären könne. Etwa die religiöse Liebe auf einen sublimierten Geschlechtstrieb zurückzuführen sei darum viel zu kurz gegriffen.³⁴ Er lehnt deswegen Freuds Sublimierungsbegriff ab mit der Bemerkung, »eine geistige Alchymie, durch deren Künste aus ›libido‹ ›Denken‹ und ›Güte‹ und dergleichen gemacht wird, ist uns bisher absolut unbekannt geblieben«³⁵.

Bachelard stimmt Schelers Kritik an dieser Stelle explizit zu und sieht in ihm einen Verbündeten im Kampf gegen einen versteckten Utilitarismus, der vielen wissenschaftlichen Theorien zugrunde liege (vgl. PF, 130). Kunst wäre in der psychoanalytischen Theorie eben kein Selbstzweck, sondern – in polemischer Zuspitzung – allenfalls eine hilfreiche Strategie der Regulation überbordender sexueller Neigungen. Gegen die von ihm als »kontinuierlich« bezeichnete Sublimierung im freudschen Sinne, bei der die libidinöse Triebenergie ein- für allemal auf »höhere« Ziele umgelenkt wird, um so eine Art Ersatzbefriedigung zu erreichen, schlägt Bachelard nun den Gedanken einer »dialektischen Sublimierung« vor. Diese hat sich von der natürlichen Notwendigkeit der Triebbefriedigung gelöst und wird stattdessen vom Angenehmen angetrieben – sie passiert also freiwillig und ist kein »von der Kultur erzwungenes Triebschicksal« wie von Freud suggeriert.

Bachelard bringt in den anschließenden Erläuterungen sein Projekt einer Psychoanalyse der wissenschaftlichen Erkenntnis, die für ihn eine Art Läuterung des wissenschaftlichen Geistes bedeutet, mit dem Prozess der Sublimierung als Verfeinerung und Vergeistigung in Verbindung. Dabei soll die Verdrängung der vor-wissenschaftlichen Bilder und Vorstellungen ein Teil des Sublimierungsvorgangs sein,

³³ Vgl. Max Scheler: *Wesen und Formen der Sympathie* [Anm. 7], 238–243.

³⁴ Vgl. ebd., 211.

³⁵ Ebd., 238.

den der Wissenschaftler vollzieht. Auch die Verdrängung bewertet Bachelard nicht negativ, sondern sieht sie als »eine normale, nützliche, ja sogar lustvolle Betätigung« (PF, 131) an, die den Ausgangspunkt des wissenschaftlichen Denkens bildet.

Die dialektische Sublimierung, die nicht linear vom Triebhaften zum Geistigen führt und die das Triebhafte dem Geistigen nicht opfert, gewinnt »Freude aus einer systematisch betriebenen Verdrängung« (PF, 133) und ist daher nicht als Ausweg aus einer ansonsten bedrohlichen Triebveranlagung oder als Triebverzicht zu verstehen, sondern als bewusster und positiver Vorgang der Umdeutung, bei dem der ursprüngliche Affekt nicht verlorengeht, sondern lediglich seine Bedeutung verändert. Dies erläutert Bachelard am Beispiel des Feuers, an das sich eine Reihe von kulturell geprägten Assoziationen knüpfen:

Dann wird das Feuer, das uns eben noch verbrannte, plötzlich zur Lichtquelle. Die Leidenschaft, die uns unwillkürlich zustößt, wird plötzlich zur gewollten Leidenschaft. Die Liebe wird zur Familie. Das Feuer wird zum heimischen Herd. (PF, 132)

Die Ambivalenz, die das Feuer anziehend und bedrohlich zugleich macht, wird so etwa in der Poesie Gegenstand der Faszination. In dieser Passage zur Sublimierung zeigt sich ein Wandel in Bachelards Auffassung, der sich noch innerhalb der *Psychoanalyse des Feuers* vollzieht. War zuvor noch davon die Rede, dass diese falschen Vorstellungen ausgemerzt werden müssen, so eröffnet sich hier die Möglichkeit des kreativen Umgangs mit ihnen, indem die überkommenen Vorstellungen der »Elemente« von der Einbildungskraft aufgegriffen und poetisch transformiert werden.

Wohlgemerkt geht es hier aber nicht mehr um wissenschaftliche Erkenntnis. Die Elemente, von denen hier die Rede ist, sind somit nicht Prinzipien der Natur, sondern genau genommen der Einbildungskraft im Umgang mit der Natur. Indem die Einbildungskraft schließlich als produktive und kreative Kraft gezeichnet wird, entfernt sie sich von der sichtbaren Wirklichkeit, allerdings im Medium der Bilder und nicht der Begriffe wie die Wissenschaft. Um nachzuvollziehen, wie Bachelard nach und nach sein Konzept der Einbildungskraft entwickelt und welche Rolle der Begriff der Materie dabei spielt, wenden wir uns nun dem zweiten Buch der Serie, *L'Eau et les Rêves*, zu. Dabei findet auch der Begriff der Sublimierung erneut Verwendung.

4. Sublimierung II: Die materielle Imagination

Die Einbildungskraft erscheint in der Serie über die Elemente im Wesentlichen als Kraft der Hervorbringung und Transformation von Bildern, die nach den Prinzipien der vier Elemente strukturiert ist.³⁶ Besonders wichtig ist Bachelard dabei,

³⁶ Bachelard grenzt sich hier auch von anderen zeitgenössischen Auseinandersetzungen mit der Einbildungskraft ab, wie sie etwa Sartre vorgelegt hat, vgl. Sandra Pravica: *Gaston Bachelard*, in: *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*, hg. von Iris Därmann/Kathrin Busch, München 2011, 15–21, hier 18.

LOUISE BOURGEOIS'S *JANUS*,
(DE-)SUBLIMATION, AND EMPATHY

Lynn M. Somers

I. Janus in Five Parts

In 1968, amidst critical debates about objecthood in the history of postwar sculpture in New York, Louise Bourgeois (1911–2010) fashioned five sculptures hung from wire and titled *Janus*. The prototype for the series, *Janus Fleuri* (or Flowering Janus) conjoins swollen yet detumescent masses—suggestive of both penis and breast as well as plant reproduction—yoked by a fleshy labial collar, proclaiming its ambivalent, bisexual, unruly, and ineffable character. The coarse fissure along its plumb line hints at fleshy lips with the potential to part wherein molten, viscous drips connote an exquisite sense of pleasure, sensitivity, and eclosion (fig. 1). Igneous and oozing organs have, of course, cooled and solidified, lending the geminate sculpture a transmogrified quality. The way in which the mounds respond to gravity—submissive, deflating, and descending—issues a sympathetic (if not empathic) response within the beholder, as she submits to her own earthbound body's slump and heft. The golden patina of its bronze surface signifies an object of refulgence as well as a mutable eroticism, if not bodily undoing, so much so that William S. Rubin, the Museum of Modern Art curator and critic of formalist modernism par excellence, worried that in Bourgeois's sculpture, which he generally praised for its unusual poetic resonance, »themes of sexuality are *pressed too literally* [such that] a set of emotions interposes itself between the viewer and the work in a manner uncondusive to aesthetic contemplation.«¹ That statement, written in 1969 and read retrospectively, reveals something of the doubt, if not anxiety, surrounding object-based (and, in particular, visceral



Fig. 1: Louise Bourgeois, *Janus Fleuri*, 1968. Bronze, gold patina. 25.7 x 31.8 x 21.3 cm (10 x 12.5 x 8.38 in.). © 2021 The Easton Foundation / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.

¹ William S. Rubin: *Some Reflections Prompted by the Recent Work of Louise Bourgeois*, in: *Art International* 8 (April 1969), 19–20 [author's emphasis].

or eroticized) sculpture in the 1960s, its staging, and modes of address. Specifically, the margins between the sculptural object and the viewing subject—sullied by a set of unnamed emotions and affects one can only imagine as appetitive: disgust, revulsion, curiosity, lust, and aggression—initiated irreducible tensions on material, aesthetic, and psychological registers. It also raised the point, while simultaneously effacing it, that Bourgeois's sculpture stimulated an awareness of bodily empathies and relationships that often destabilized the viewer, catalyzing a phenomenal encounter rather than an arguably more passive situation of contemplation. It would be easy to read Rubin's remark as a prudish resistance to the burgeoning sexuality of *Janus* and other misshapen but robust sculptures Bourgeois made between 1962 and 1969. But the literature is rife with similar discomfited sketches of what it feels like to come face to face with the hermaphroditic *Janus* or related works the sculptor referred to as ›lairs‹ or ›unconscious landscapes,‹ such as *Homage to Bernini* (1967).² Not quite human nor animal, the rakish object rests sans base directly on a table or plinth, lending it the mien of some grotesque thing one hopes to avoid in the night. A serried cave of plaster-formed piles and folds, *Homage to Bernini* has an esophageal interior one can envision flipping inside-out like a bodily reflex. The illusion of elastic muscularity is, naturally, contradicted by its shimmering bronze skin, intensifying the work's uncanniness.³ Critic Robert Storr offered this persuasive description in 2016: »[O]ne realizes that the sensation of groping these objects is disturbingly, almost repellently, sexual. Great flexing orifices inside of which await clustered fingers that double as penises or teeth, this lair could swallow one's arm—or bite it off.«⁴

Broadly speaking, Bourgeois's corpus tends to the evocative and mythic, lending her sculptures an asynchronous quality belied by the specific and local conditions of their production. However, as much as the *Janus* and lairs reach back to the baroque sublime, they also cast forward, taking their place among the Post-minimalism of 1960s New York. Matter, materiality, staging, and theories of reception were vital to these deliberations and emerged as significant concerns to sculptors keen to examine the phenomenal relationships among real objects in real space. For when, in his 1967 essay *Art and Objecthood*, the critic Michael Fried assailed the ›presence‹ of so-called non-art, by which he meant the ›literalist‹ work of Minimalism, his critique coalesced around the active role of the beholder (and, crucially, her bodily agency) who becomes the improper *subject* within aesthetic presentation. An affront to modernist autonomy—likewise registered in Rubin's discomfort with the probing sexuality of the *Janus* and the emotions it stirred—for Fried, literalist art leaned toward the obtrusive and aggressive in the way it extorted a ›special complicity‹ from the percipient, who usurped the object as central to the

² Examples include *Lair* (1962, plaster); *Lair* (1963, latex); *Soft Landscape* (1963, latex and plaster); *Soft Landscape I* (1967, pigmented resin); *Unconscious Landscape* (1967–68, bronze).

³ For a theoretical reading of *Homage to Bernini* in context with the Baroque sculptor, see Mieke Bal: *Beckoning Bernini*, chapter in: *Louise Bourgeois' Spider*, Chicago/London 2001, 87–105.

⁴ Robert Storr: *Intimate Geometries. The Art and Life of Louise Bourgeois*, New York 2016, 311.

viewing »situation.«⁵ This, in fact, was the explicit function that Bourgeois had embedded into her sculpture as early as 1949, when she installed her wooden Personage figures within the shared space of the viewer, like human surrogates, with a »literal relation to the ground.«⁶ And it is precisely the literalism—and ironically the paradoxical aspects—of *Janus* that this paper will explore as a way to rethink Bourgeois's work of the 1960s outside of the formalism that dominated the era, but also as against the grain of the personal narratives the artist often ascribed to her sculptural production.

One such narrative Bourgeois held as integral (and frequently repeated by critics and commentators who see her work as »therapeutic«) was that of artistic sublimation. Consider the following diary entry from 1951, one year before she began a thirty-year psychoanalysis with Henry Lowenfeld, an orthodox Freudian, in New York: »creative energy,« she penned, is stimulated by a »gushing of emotional force slightly diverted by a soothing hand [by a transformation of] hate into work.« Evoking powerful aggression and restitution fantasies, Bourgeois portrayed buried conflicts as »a hydra writhing [or] a sea of lava,« typically followed by self-admonitions, asking how to use this self-awareness to further artistic work.⁷ Her writing reveals a sophisticated understanding of Freud's original notion that artistic creation is a form of psychodynamic sublimation, although this view has been rightly criticized as narrow and limiting. In brief, for Freud, artistic endeavors were tied to the discharge of libido, making art first and foremost a form of pleasure-seeking (a closed system that is also ahistorical). He admitted being much less interested in art's manifest content (the forms, shapes, lines, and textures in the object itself) than latent content (the fantasies behind—and disguised—within its production). Freud's dismissal of tangible form neglected the material and affective reality of the object as well as the role of the beholder and the multidimensional and discursive aspects of reception. It would take the development of object relations in the writings of W. R. D. Fairbairn, Hanna Segal, and D. W. Winnicott—and other key members of the British Psychoanalytic Society in postwar London—to reframe aesthetic appreciation as bound up with connections to and relationships to oth-

⁵ Michael Fried: *Art and Objecthood*, in: *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago 1998, 155. Developed in response to Clement Greenberg's enormously influential criticism of postwar modern art (*Art and Culture*, London 1977), the conception of sculpture and its transition from figure to object in the twentieth-century has been more recently traced by Alex Potts in *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven/London 2001. For a reading of Bourgeois's sculpture in light of objecthood and anthropomorphism, see Briony Fer: *Objects Beyond Objecthood*, in: *Oxford Art Journal* 22/2 (1999): *Louise Bourgeois* (special issue), 25–36.

⁶ Louise Bourgeois, quoted in Marsha Pels: *Louise Bourgeois. A Search for Gravity*, in: *Art International* 23/7 (October 1979), 50. Her approach presaged Robert Morris's argument that the ground plane, not the wall, extended the »necessary support for the maximum awareness of the object.« Robert Morris: *Notes on Sculpture. Part 1*, in: *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, MA 1993, 4. Originally published in *Artforum* 4/6 (February 1966).

⁷ LB-0455, December 17, 1951, in: Louise Bourgeois: *Louise Bourgeois. The Return of the Repressed. Psychoanalytic Writings II*, ed. by Philip Larratt-Smith, London 2012, 33.

ers.⁸ These analysts' perspectives on how a person uses the art object as symbolic of relationships (both fraught and sacred, both real and fantasied) opens the door to 1) thinking about the work of art as separate from its maker and not bound by individual neurosis and a libidinal economy; and 2) understanding the artwork as one object among many that the beholder responds to, uses, or communicates through, all the while acknowledging that those communications remain elusive, complex, perhaps even unknowable, the vestiges of what contemporary psychoanalyst Christopher Bollas has termed the »unthought known.«⁹

Additionally, while Bourgeois often used the Aristotelian term »catharsis,« it is inaccurate to see the sculpture as a purgation, which denotes a physical discharge of repressed emotions on the level of the instinctual drives. Catharsis (or psychoanalytic conversion in Freud's terms) is distinct from sublimation. Conversion assumes a *downward* transformation of some material substance or instinct from a higher level of psychic functioning to a lower level, manifest in somatic form. Sublimation affects the opposite movement: the transmutation of matter rises from a *lower* to *higher*, presumably purer, plane of existence or aesthetic state.¹⁰ So to describe *Janus Fleuri* as having a sublimated character is to gesture to the metaphorical interplay of matter and materiality, the latter of which art historian Michael Ann Holly has called »the meeting of matter and imagination.« Works of art, she writes, are enfolded by their own dense materiality to which embodied spectators respond in complex exchanges that need not be about locating meaning. Leavened with a »thickness« or enlivening presence, the opacity—indeed intransigence—of materiality may obstruct certain kinds of thinking as well as looking.¹¹ Along those lines, the abstruse (and ambivalent) density of *Janus* likewise sparks questions of empathy, a thread that runs through psychoanalytic object relations, but one rarely explored in much detail within art historical examinations of postwar sculptural practices, so much of which seem bound up with object relationships both tangible and psychical. The discussion in the forthcoming pages unpacks empathy—elucidated by the Viennese-American analyst Heinz Kohut and based on experience—near or close observation in the clinical situation—as it illuminates the critical

⁸ W.R.D. Fairbairn: *The Ultimate Basis of Aesthetic Experience*, in: *From Instinct to Self, Selected Papers of W. R. D. Fairbairn II*, New Jersey/London, 1994; Hanna Segal: *Dream, Phantasy and Art*, London/New York 1991; D.W. Winnicott: *The Location of Cultural Experience*, in: *Playing and Reality*, New York/London 2005; and *The Use of an Object and Relating through Identifications* in the same volume. For a broader application of object relations to the humanities, see *Transitional Objects and Potential Spaces. Literary Uses of D. W. Winnicott*, ed. by Peter L. Rudnytsky, New York 1993.

⁹ Christopher Bollas: *The Shadow of the Object. Psychoanalysis of the Unthought Known*, New York 1987.

¹⁰ Hans W. Loewald: *Sublimation. Inquiries into Theoretical Psychoanalysis*, New Haven/London 1988, 12–13. In its broadest sense, sublimation bespeaks a complex mental process with a positive, not pathological, significance. Freud thought of sublimation as a capacity—not greatly developed in the majority of people—conducive to mental health, if not indispensable for it.

¹¹ Michael Ann Holly: *Notes from the Field: Materiality*, in: *The Art Bulletin* 95/1 (March 2013), 15–16.

reception of Bourgeois's sculpture during that epoch. Eloquently construed in his classic formulation of 1959, empathy is »the capacity to think and feel oneself into the inner life of another person [...] our ability to experience what another person experiences.«¹² Kohut's reinsertion of introspection and empathy into post-Freudian theories coalesced around the »selfobject,« the crucial term he coined to denote one's experience of another person as part as the self. Kohut likened the self's need for selfobjects (which are ideally formed in infancy and later generated within the therapeutic transference) as necessary to the health of a person as air or water. Clarifying the gravity of environmental object relationships, he wrote¹³:

Throughout his life a person will experience himself as a cohesive harmonious firm unit in time and space, connected with his past and pointing meaningfully into a creative-productive future, [but] only as long as, at each stage in his life, he experiences certain representatives of his human surroundings as joyfully responding to him, as available to him as sources of idealized strength and calmness, as being silently present but in essence like him, and, at any rate, able to grasp his inner life more or less accurately so that their responses are attuned to his needs and allow him to grasp their inner life when his is in need of such sustenance.

Such an environment of mutuality and reciprocity forms (or fails to form) around adequate mirroring, the process by which a person can see herself in others and imaginatively explore the inner life of other objects, which come to be construed as »good« or »bad« relative to their capacity to not only mirror internal experiences, but to be experienced as giving or withholding.¹⁴ Three years prior to outlining the critique that cast Minimalist and Post-minimalist sculpture into a state of utter negation, Michael Fried had turned to the soft, labile and quasi-figurative objects Bourgeois debuted at the Stable Gallery in New York in 1964. Progenitors to *Janus Fleuri*, these pieces were on the small side, several fitting in the palm of the hand, else unceremoniously placed on low plinths like an awkward family of disagreeable objects. Made with latex, plaster, resin, plastic, and other unconventional, even base materials, the »non-sculptural« sculptures included extruded, expelled, and coiled piles or mounds of brownish, downright ugly stuff (for lack of a better word) left to harden and laid out like so many random messes on a table top or directly on the

¹² Heinz Kohut: *How Does Analysis Cure?* ed. by Arnold Goldberg with collaboration of Paul Stepansky, Chicago/London 1984, 82. A devotee of Freud, Kohut fled Vienna in 1938 for London, and settled in Chicago the following year. He went on to establish himself at the Psychoanalytic Institute of Chicago as one of the most inventive analytic thinkers in the United States.

¹³ Kohut: *How Does Analysis Cure?* [note 12], 51–52.

¹⁴ An example of what I mean can be found in Anna C. Chave: *Minimalism and the Rhetoric of Power*, in: *Arts Magazine* 64/5 (January 1990), 44. The essay opens with an anecdote of two teenaged girls mocking Donald Judd's brass floor box at the Museum of Modern Art. They first kick it, presumably because, as a sculpture, it is withholding something—legibility, narrative, a hierarchy of forms, etc.—and then kiss it once they realize they can rearrange their hair using its reflective surface, suggesting that it »gave« them something back (mirrored) in the form of a shared »experience.«

floor. So unexceptional were these lumpen, indeed pessimistic and desublimated, objects—which evoked viscera and bodily wastes as well as surreal landscapes and other strange morphologies—that at least one critic suggested their »melancholy« appearance was evidence that »the sculptor hadn't felt like working.«¹⁵ For his part, Fried responded to the exhibition with an unsurprising dismay, and in a review, compared the sculptures to entrails and excrement, unstable and amorphous forms that failed any attempt at resolution.¹⁶ Desublimation or somatic conversion, however, seemed the undergirding of Bourgeois's experimentation: »A shape can become shapeless without for that reason becoming another shape [. . .] sculpture can integrate many a blind and shapeless aggression.«¹⁷ What critics at the time missed was the generative literalism of Bourgeois's sculpture that only appeared to collapse content into (deformed) form. Beneath the surface of such scepticism and outright rejection of the work, may have been a failure to grasp the dialectical »interface between inside and outside, and the process by which the subject comes into existence as an effect of the object.«¹⁸

An extension of these experiments, in *Janus Fleuri*, Bourgeois fused at the base two versions of a sculpture from 1966, a lumpish node of molded plaster, subsequently bronzed, and entitled *Sleep*. One year later, working in the marble quarries of Pietrasanta, Italy, she produced *Sleep II* (fig. 2). This polished, fifty-eight-centimeter marble, resembling the plumpish tip of a penis nestled into its foreskin, settles, vaguely inert, atop a rough-hewn block of wood. Quarter-turned to pitch slightly upward, this half-a-*Janus* bursts with a pert optimism and luminous pul-



Fig. 2: Louise Bourgeois, *Sleep II*, 1967. Marble and wood. 59.4 x 76.8 x 60.3 cm (23.4 x 30.2 x 23.7 in.). © 2021 The Easton Foundation / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.

¹⁵ Vivien Raynor: *Exhibition Review*, in: *Arts Magazine* 38 (March 1964), 63.

¹⁶ Michael Fried: *New York Letter*, in: *Art International* 8 (April 1964), 58, cited in Elyse Speaks: »We bring our lares with us«. *Bodies and Domiciles in the Sculpture of Louise Bourgeois*, in: *Art Journal* 68/3 (Fall 2009), 88–103.

¹⁷ LB-0787, c. 1962 in: *Louise Bourgeois: The Return of the Repressed II* [note 7], 128–129.

¹⁸ Mignon Nixon: *Fantastic Reality. Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, Cambridge, MA/London 2005, 195. Lucy R. Lippard was the first to note the sculptor's »very literal imagination,« in: *Louise Bourgeois. From the Inside Out*, in: *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*, New York 1976, 248.

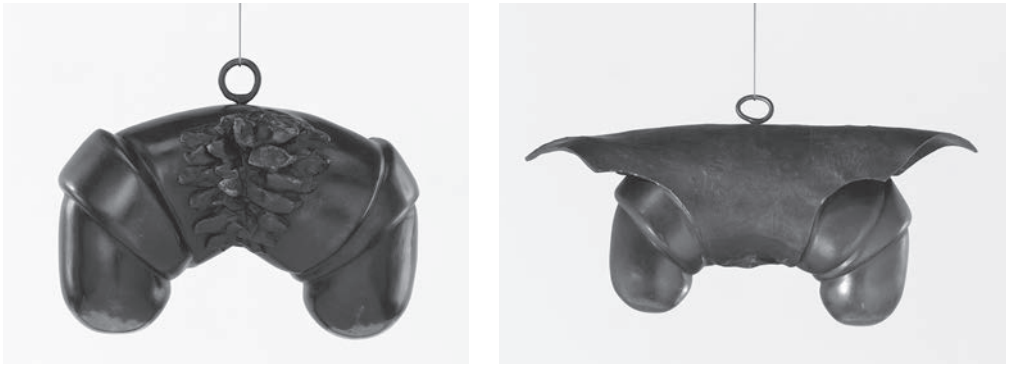


Fig. 3 (left): Louise Bourgeois, *Janus*, 1968. Bronze, dark and polished patina, hanging piece. 25.4 x 33 x 17.8 cm (10 x 13 x 7 in.). ■ Fig. 4 (right): Louise Bourgeois, *Janus in Leather Jacket*, 1968. Bronze, dark and polished patina. 30.5 x 55.9 x 16.5 cm (12 x 22 x 6 1/2 in.). © 2021 The Easton Foundation / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.

chritude. Calling forth both extension and contraction, inward and outward-gazing, the artist associated the anthropomorphic object with »a little animal recoiled in upon itself.«¹⁹ Its form is seductive, ludic, gravid, and discontinuous with the body, a self-contained form that yet reminds us that it is in bits and pieces, severed from its connection to a whole or complete body.

In the second iteration of *Janus* (fig. 3), the pendulant orbs are even sleeker, their lengthened collars firmer, and the dehiscence is surgical, even violent, akin to machine as well as polymorphous organism. Possessing a tension barely perceptible in the gentle blossoming *Janus*, this figure, with a glossy ebony patina, feels ready to wrench itself apart at the seams. The sculpture registers an incantatory and fetishistic quality indicated by the gilded burnish on its organs, which appear to have been rubbed in ritual acts of devotion, warding off terror or simply bad luck.²⁰ The third and fourth iterations—*Janus in Leather Jacket* (fig. 4) and *Hanging Janus with Jacket*—

¹⁹ Louise Bourgeois, quoted in Deborah Wye: *Louise Bourgeois. »One and Others«*, in: *Louise Bourgeois*, exhibition catalog New York: Museum of Modern Art, 1982, 26.

²⁰ Herbert Read first broached tactility as the essential element of sculpture and its perception and reception in 1956, staged in opposition to Clement Greenberg's critique of vision as central to modern painting and sculpture. For a review of these debates, see David J. Getsy: *Tactility or Opticality. Henry Moore or David Smith. Herbert Read and Clement Greenberg on The Art of Sculpture, 1956*, in: *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945–1975*, ed. by Rebecca Peabody, Los Angeles 2011. Getsy emphasizes that for Read, tactility was not »limited to actual touching and fondling of works of art,« rather, a »complex perceptual affair in which the visual aspects of form were coordinated with a relative sense of the object's physical traits such as weight, volume, and mass. [Read] traced a dialectical history in which the tradition of the large-scale public monument and the small, hand-held amulet were the two archetypal origins for freestanding sculpture« (ibid., 109–110). I contend that *Janus* complicates these original categories even further, as Bourgeois organizes the work along formal and psychological lines, incorporating ritual qualities of the monument, the amulet, and the object of fantasy.

are sutured by way of a protective winged carapace. They allude to bizarre objects, to borrow psychoanalyst W. R. Bion's term, like periapts tightly bound, conveying a desire (or even urgency) to corset the overflow of drooping flesh. Fastened into their rigid armored uniforms, the sculptures conjure aggression, even trauma, like those external objects of a psychotic nature which, by way of projective identification, are imbued with characteristics of the subject's own fractured personality. But in Bourgeois's universe, an object is never just one thing, and in this regard, these *Januses*, bundled into their blackened shells, also tender pathos, melancholy, and vulnerability. The mammalian mounds merge and turn in on themselves as if to seek refuge from the hostile object world that they, in turn, personify.

Janus hangs at eye-level from the ceiling, dangling from an industrial hook. The device of suspension disrupts the stable space of the museum in which the work is presented, courting one's gaze, untethered from the literal, anecdotal, and the representational as cued by a column or base. And yet, in alignment with the historical framing of sculpture, this corporeal object is experienced in the round, highlighting embodied relationships to time and space. Gravity intensifies its kinetic erraticism, not just in regard to aesthetic staging, but in psychic representation, a realm in which internal objects wield ambivalent and kaleidoscopic effects. The *Januses* issue a »tactile consciousness«²¹ with an awareness that vision alone cannot give us an accurate reading of the third dimension, particularly in those objects of a material complexity such as Bourgeois's. The caress, the stroke, the fingering of objects, not only the sight of them, thus becomes one test of reality, even when that reality feels obdurate, if not incommunicable. Neither lying flat on a plinth, base, or floor, nor propelling upwards, but »hanging,« in Bourgeois's words, »is important because it allows things to turn around [...] it changes the hierarchy of the work.«²² *Janus Fleuri* and its cognates thus trace a lineage of sculpture—including antecedents in partial figures by Auguste Rodin and Constantin Brancusi—but its physical arrangement and frank sexuality converge to make this object recalcitrant, with meanings entirely mutable and multivalent.

²¹ The connoisseur and great historian of art Bernard Berenson used this phrase to describe the brilliance of Giotto who, in the early Renaissance, had the advanced ability to make two-dimensional forms come alive. In 1896, Berenson remarked that sometime after infancy, »we entirely forget the connection [between touch and reality], although it remains true, that every time we recognize reality, we are, as a matter of fact, giving tactile values to retinal impressions«, *The Florentine Painters of the Renaissance*, quoted in: Mark Rothko: *The Artist's Reality. Philosophies of Art*, ed. and introd. by Christopher Rothko, New Haven/London 2004, 44. Psychoanalytic object relations, in turn, began to explore aesthetics and the beholder along these lines during wartime and in the postwar era [see note 8]. Marion Milner (who was supervised by both Melanie Klein and Winnicott) fruitfully extended Berenson's arguments in *The Suppressed Madness of Sane Men*, London/New York 1987.

²² Louise Bourgeois: *Louise Bourgeois. Destruction of the Father. Reconstruction of the Father. Writings and Interviews 1923–1997*, ed. by Marie-Laure Bernadac/Hans Ulrich Obrist, Cambridge, MA/London 1998, 266.



Fig. 5: *Janus Fleuri* (1968) as a work in progress. © 2021 The Easton Foundation / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.

Executed from plaster that Bourgeois poured into bendable, cuttable molds made from paper, plastic, and rubber, the congealed nodes were fused and then cast into permanent material (fig. 5)—resulting in four sculptures in bronze and one in porcelain. These objects transition from the fluid substances first debuted at the Stable Gallery to the hard and resistant materials that occupied Bourgeois well into the 1980s. Her use of precious marble and bronze in the late 1960s was an uncommon, perhaps even outmoded choice. When Robert Morris, Donald Judd, Richard Serra, and other artists decried methods and materials deemed academic, illusory, and compositional, Bourgeois seemed unconcerned that carving or casting could be read as nostalgic for sculpture's past. Her investment in materials paid off, as the emergence of postmodern attitudes and approaches—which looked to narrative, figuration, memory, and historicity—demonstrated that she was at the forefront of a then-nascent movement.²³ Such flexible modes of production also allowed Bour-

²³ See, e.g., Robert Morris: *Notes on Sculpture, Parts 1–4* [note 6]; and Donald Judd: *Specific Objects*, in: *Complete Writings 1959–75*, Halifax/New York 2005. Although the aforementioned writers came to dominate criticism in the United States, in the United Kingdom, sculptor and art historian William Tucker offered an equally polemical alternative account of sculpture's unstable status in 1977, particularly in light of Bourgeois's practice: »If sculpture is to transcend the merely physical, the merely perceptual, or any mere tension or interaction between them, it will be by becoming a metaphor for the human [...] Sculpture's exposure and aloneness, its

geois to rework and reassemble multiples from an original mold, sometimes cannibalizing older forms into newer ones. Such procedures (which also suggest the physics of sublimation) relate to other vanguard artists in the late 1960s and early 1970s whose explorations of contingency were termed »anti-form«²⁴ because of an emphasis on the physical process of making serial objects (often with industrial materials) as opposed to finely honed sculpture elevated upon a pedestal.²⁵ One example is Richard Serra's *Gutter Corner Splash* (1969), the residue of throwing molten lead against the seam of the studio wall and floor. Carving, modeling, or constructing solid volumes is inverted by the act of articulating negative space, which is recorded through Serra's bodily gesture, likewise eliminating the mark of the sculptor's hand. Bruce Nauman, who first showed process-oriented work in Los Angeles in 1965, also made an anti-monumental—indeed »inconsequential [...] and anti-sculptural«—pair of roughly modeled latex, gauze, fiberglass, and resin strips that can only prop or lean against each other or the wall, reinforcing their base materiality and lack of finish.²⁶ Measuring slightly less than two meters high and thirty-three centimeters wide, the untitled, yellowish strips seem to slouch up against the wall, suggesting the bodily affect of an awkward, if not morose, adolescent.

Bourgeois also tended to carry, prop, stack, hang, and stage her sculptures with an insouciance that freed them from the role that nineteenth-century sculpture filled, i. e., as a monument, statue, or allegorical figure personified in the visible world. She preferred to use them in some shape or form, and in fact, many are designed to be suspended, handheld, toted, without bases, or feature indentations or handgrips for easy conveyance. Despite dissimilarities in content, the staging of *Janus* aligned with her younger colleagues' phenomenological stance wherein ordinary and repetitive objects press upon the human subject in space. Of course, Bourgeois departed from the philosophies and procedures of a technocratic Minimalism in that her objects felt personal and handwrought, inscribing emotional and haptic qualities, while still according with the spatial »thingness« associated with the aforementioned work that likewise challenged the ontology of what late modern sculpture could be.

identity and its resistance, its ambiguity and its decision—every aspect of its being can and must be identified in terms of human experience.« William Tucker: *Modernism, Freedom, Sculpture*, in: *Art Journal* 37/2 (Winter 1977–1978), 156.

²⁴ Robert Morris: *Anti-Form*, in: *Continuous Project Altered Daily* [note 6], 41–50.

²⁵ Major exhibitions of this work in the United States include *American Sculpture of the Sixties*, ed. by Maurice Tuchman, exhibition catalog Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1967; *200 Years of American Sculpture*, ed. by David R. Godine, exhibition catalog New York: Whitney Museum of American Art, 1976; and *The New Sculpture 1965–1975*, ed. by Richard Armstrong/Richard Marshall, exhibition catalog New York: Whitney Museum of American Art, 1990. See *Minimal Art. A Critical Anthology*, ed. by Gregory Battcock, introd. by Anne M. Wagner, Berkeley/Los Angeles 1995 for readings in Minimalism and Post-Minimalism in American art of the 1960s and 1970s.

²⁶ Jo Applin: *Eccentric Objects. Rethinking Sculpture in 1960s America*, New Haven/London 2012, 113.

In 1966, the New York art critic Lucy Lippard had portrayed Bourgeois's sculpture as eccentric abstraction—conceived as new three-dimensional work that investigated abstract forms without relinquishing imaginative, intuitive, and sensorial experience, molding fantasies into concrete, oft absurd, realities. Introducing humor into its »structural idiom,« eccentric abstraction was stubbornly incongruous. And when Lippard noted its »improbable combination of [the] death premise with a wholly sensuous, life-giving element,«²⁷ she was signaling not only what was playful and paradoxical in the formal structures, but pointing to (whether she was aware of it or not) the dualistic life and death drives that, according to Freud, operate within unconscious fantasy. Eccentric abstraction, in other words—and in particular, Bourgeois's dichotomous work that followed—bristled with an ambivalence resonant as that which structures psychic life. Two critical components support Lippard's framing of this late-modern work: first, the object is divorced from its historical past when it was classified as »sculpture« and second, it is made uncanny by way of the artist's touch, with irregular and manipulated surfaces that cue soma and psyche. Derived from the Freudian notion of a body ego, Lippard also unwittingly cued the developmental process that D. W. Winnicott termed »in-dwelling,« or the localization of self in one's body that allowed for a person's continuity of being.²⁸ Gradually, over time, that continuity of selfhood is what enables the infant to distinguish between objects that signify »me« and »not-me,« a form of reality testing. These ideas were very much in the air—among analysts, artists, and philosophers alike. In 1967 the critic Max Kozloff also recognized what was potentially radical in sculptural »softness« with its elastic surfaces and invertebrate organic forms. He wrote²⁹:

[The] analogies we make between our bodily condition or tone, and a sculptural statement, therefore, are natural—and revealing. For sculptures are inevitably emphatic and concrete presences [...] The »organic« has up to now been acceptable precisely because it was a metaphor imposed stylistically upon a *rigid* or solid material. However, when it becomes a factor of the material itself, it takes on an alarming correspondence to our own transient mortality.

But unlike the »skins,« »bags,« organs,« and »membranes« of Claes Oldenburg, Bruce Nauman or Eva Hesse with whom Bourgeois shared ground (who were typically a generation younger), she remade her morphotic objects into precious metal—a material with a long and rich aesthetic history—which in fact transformed them

²⁷ Lucy R. Lippard: *Eccentric Abstraction*, in: *Art International* 10/9 (November 1966); reprinted in: *The New Sculpture 1965–1975* [note 25], 54. The exhibition of the same name organized by Lippard and held at the Fishbach Gallery in New York included Bourgeois, Eva Hesse, Bruce Nauman, Keith Sonnier, among others.

²⁸ D. W. Winnicott: *The Maturation Processes and the Facilitating Environment. Studies in the Theory of Emotional Development*, Madison, CT 1994, 68.

²⁹ Max Kozloff: *The Poetics of Softness*, in: *American Sculpture of the Sixties* [note 25], 26–27 [emphasis in the original].

ABSTRACTS

Christian Berger

»Am I to take this seriously?«

Keith Arnatt's Impure Conceptualism

This essay analyzes a body of work by the British artist Keith Arnatt (1930–2008) in order to reconsider established narratives of Conceptual art more generally. It demonstrates how Arnatt, who was a major proponent of Conceptual art in Britain, employed formal characteristics and theoretical references typical of Anglo-American conceptualism of the period as strategies to tackle the blind spots and inconsistencies within these practices, especially by infusing his work with humor that was often morbid and in some cases even scatological.

Many of Arnatt's text- and photo-based works from the late 1960s and early 1970s address the conditions of art and of being an artist. Like many of his colleagues, Arnatt drew upon theoretical models such as linguistic philosophy. Yet he employed these references not in order to intellectualize and ennoble his art, but rather to call its fundamental assumptions into question. In a radical turn against the identification of art with higher intellectual activity, he even presented pieces and proposals that took feces and the human metabolism as their subject matter. These relatively unknown works, which have rarely been exhibited or studied, push Arnatt's critical tendency to the extreme.

Drawing on theories of humor by Henri Bergson, Sigmund Freud, the philosopher Kuno Fischer, and others, this essay argues that Arnatt's work emerges as a serious and forceful critique of the idealist undercurrents of some conceptualist practices, a criticism that sometimes takes the form of what Fischer refers to as the »playful judgment« of the joke.

Andrew Chesher

Desublimating the Gestalt

Towards an Archaeology of Robert Morris's Anti Form

Robert Morris's essay *Anti Form* (1968) has been viewed as a point of rupture, not only in the artist's own practice but also, in Rosalind Krauss's reading, between modernist and post-modern practices. In particular, Morris's continuing engagement with phenomenology from the mid-1960s to the late 1970s and beyond is discounted in this interpretation. Returning to scrutinize Morris's anti form writings and works under the rubrics of the gestalt, process and gravity, this essay reestablishes the filiations commonly assumed to have been cut off: to his earlier minimalism, modernist painting and phenomenology.

The concept of the gestalt that was at the core of the theory of sculpture Morris influentially put forward in mid-1960s, he sought to desubliminate just a couple of years later in the late 1960s. Examination of Morris's dialogue with Robert Smithson helps to make clear the nature of this rejection and to distinguish, additionally, the concept of the gestalt he was rejecting from that developed in Merleau-Ponty's *Phenomenology of Perception*, Morris's central phenomenological point of reference. If process then comes to take the gestalt's place in *Anti Form*, it nonetheless was not a sudden irruption in Morris's work. Its importance can be traced from Morris's painting practice in the latter half of the 1950s to the different roles it played in his permutable sculptures of 1967 and the anti form *Felts* that follow them, and on to various works of the 1970s. What does alter between the minimalist and anti form Morris, is that his originally formalist use of phenomenology is dismantled in favor of a ›materialist phenomenology‹. Comparing the importance he gives to gravity in his writings of both the mid- and late 1960s indicates that this version of phenomenology was an implicit thread within his development from the start.

Lara Demori

›Heroic Abdications of Authorial Intentions?‹

Piero Manzoni's Ephemeral Bodies

Piero Manzoni's (1933–1963) pneumatic sculptures *Bodies of Air* (1960) are forty-five kits containing a white balloon, a tripod and a mouthpiece. The buyer is free to choose whether to leave these tools enclosed in their wooden boxes or to inflate the balloon and put it on the tripod following the instructions left by the artist. For the price of 200 lire per liter, the balloon could be blown up by the artist himself. In the same year the artist realized sixteen examples of *Artist's Breath*: a balloon inflated with Manzoni's own breath and attached to a wooden support with a string and two lead seals; the support also bears a metal plaque with the artist's name and the title of the work. With the breath having dissolved over the years, what remains today is the deflated shell of the balloon, now stuck on the base underneath.

Both series prompt further reflections: on the one hand, the use of a volatile element, such as breath jeopardizes both the possibility of preserving the work as well as its authenticity, blurring the boundaries between reproduction and originality; on the other the presence of pneumatic sculptures to be assembled by the buyer increases the spectator-now-participant's agency and consequently problematizes the role of the artist. Following on from these premises, this article aims to discuss the use of the ephemeral trace of the artist—his breath—in relation to ideas of authorship and sovereignty, the role of the public, and the interplay between authenticity and serial reproduction.

Günter Figal

Intangible Matters

On Color and Sound in Art (James Turrell, Morton Feldman)

This paper analyzes the relationship between thing, matter and space. My aim is to demonstrate that matter occupies an exceptional position between thing and space. Although it helps define things, matter itself is amorphous. As to this, it is similar to space, which as such allows objects to appear. Two examples from the realm of art that thematize the material appearance of space allow me to illustrate matter's unusual intermediate position: James Turrell's installation *Open Field* and Morton Feldman's musical composition *Rothko Chapel*. I present Turrell and Feldman as examples of the attempt to reflect upon the preconditions for the work's appearing, i.e. space, within the works themselves that is a defining characteristic of modern art. From a philosophical perspective, art and, correspondingly, a phenomenological reflection on appearing in its possibility that is grounded in art likewise offer an intermediary position between an ›everyday realism‹ that is oriented towards the materiality of objects and an Aristotelian stance in which material is reduced to the indeterminate.

Vangelis Giannakakis

Materiality and Sublimation in Dan Flavin's Luminous Minimalism

Modern aesthetic Minimalism is neither a flight to abstract spirituality, nor an extracting process of a primordial essence. It is concerned, rather, with the aesthetic object as pure refiguration and the production of ›concrete universality,‹ of form as content and possibility of itself. This becomes especially apparent in the Minimalism of the 1960s. The main focus of this paper will be on Dan Flavin's luminous minimalism. The latter is characterized by a style that, though simple in appearance, introduced a higher level of complexity with regard to the relation between form and matter, concept and thing, in artistic production. Neither sculptures nor paintings, Flavin's works fall right under Donald Judd's category of ›specific objects.‹ Nevertheless, his luminous creations are not particularly specific, just as they are not strictly speaking objects. Their main material—color-light—is as intangible and diffuse, as its origin—the fluorescent lamp—is commonplace and artificial. Drawing on such influential theorists of art as Theodor W. Adorno, Peter Bürger, Clement Greenberg and Jacques Rancière, this paper studies the lessons that philosophy can learn from Flavin's light minimalism, most notably in relation to the notions of aesthetic materiality and sublimation.

Anna-Rosja Haveman

The 5 Continent documenta 7

The Material of James Lee Byars's Ephemeral Practice

In March 1979, James Lee Byars (1932–1997) debuted *The 5 Continent documenta 7* in Groningen. It was a protest against, what he assumed would be, the Western-centric perspective of the documenta 7 (1982), which was then in the planning stages. The project was initiated in collaboration with Corps de Garde at the Groninger Museum and would be performed in different cities throughout Europe. As part of the project, he sent multiple letters in the shape of a seven around the globe. This paper examines how the artistic practice of James Lee Byars, and *The 5 Continent documenta 7* in particular, encompasses both the material and the immaterial, and, critically, how they are inextricably related.

Manifested in the form of both letters and performances, material and thought, *The 5 Continent documenta 7* challenged the visual conventions of the art world and the dichotomy between form and content in conceptual art. The performance of *The 5 Continent documenta 7* shows how Byars integrated his signature materials (fragile black paper) and colors (gold, red, and black) into these temporary performances. By analyzing the material component of Byars's ephemeral practice, this paper challenges the notion of performances as a 'dematerialized' art form. The materials distributed as part of *The 5 Continent documenta 7* were intended to question the art world's Western-centric perspective, while the letters also functioned as desirable collectibles within his network of art-world insiders. Remarkably, Byars participated in the documenta 7, the exhibition he criticized. In conclusion, this paper relates *The 5 Continent documenta 7* to Jean-Hubert Martin's exhibition *Magiciens de la Terre* (1989), which included work by Byars, and discusses how presenting artists from five continents played out in a large-scale exhibition.

Adi Louria Hayon

On Kurt Gödel's Incompleteness Theorem and Bruce Nauman's Performative Skepticism

Several excerpts from Bruce Nauman's *Notes and Projects* published in *Artforum* in 1970 touch upon matters of perception, knowledge, and the production of representation. In this compilation of commentaries and instructions Nauman casts doubt on the possibility of producing coherent concepts by staging theoretical representation as the condition of embodied experience. He addresses the interstice between corporeal experience, sensory perception, and the construction of observations and information as an incoherent and uncertain gap. In one passage, the artist quotes Gödel's Proof from the eponymous mathematician's influential essay on mathematical logic *On Formally Undecidable Propositions of Principia Mathematica and Related Systems* (1931). Nauman's inclusion of Gödel's incompleteness

theorem which destabilized the hold of axioms and rule of consistency alongside sets of performative instructions might seem unusual, and yet it reveals a performative skepticism, as it exposes the boundaries of synthesis produced within a failed sublimation. This essay engages the interrelation between art, mathematics, and philosophy in the artist's oeuvre.

Annemarie Kok

Bubbles and Bodies

From Evaporation to Participation in David Medalla's Work of the 1960s

This article discusses the shift in David Medalla's artistic practice from biokinetic constructions to participatory propulsions. It analyzes, contextualizes, and compares two important groups of works in his oeuvre. First, his biokinetic *Bubble Machines* created in the early 1960s, and second, his participatory projects *The Buddha Ballet* and *Down with the Slave Trade!* that originated in the late 1960s. The comparison of these works provides insight into the development of Medalla's practice during the 1960s and highlights elements of translation, fulfillment, dismissal, and retention therein. Particular attention is given to the processes of evaporation and participation with regard to the respective groups of works, and to the dynamics of materiality and immateriality in Medalla's early oeuvre. In the period under discussion, the artist demonstrated a preference for volatile materials and immaterial processes but did not abandon matter and materiality altogether. Partly inspired by his friendship with the philosopher Gaston Bachelard, he searched for an (experimental) dialogue with matter and developed an unconventional and challenging view on it. Although his work remained rooted in matter, the artist renounced the notion of a solid, finished, and unitary work of art with his move towards dynamic, ephemeral, and scattered participatory art projects. The text harnesses the notions of evaporation and sublimation to shed new light on this transition in Medalla's oeuvre and on the development of participatory art in general.

Antje Krause-Wahl

Dry Ice – A Matter of Politics

Judy Chicago's and James Rosenquist's Sublime Environments

This essay analyzes Judy Chicago and James Rosenquist's environments with dry ice within the broader historical context of the United States in the 1960s. These works bring together the sublime as an aesthetic category describing a specific experience of the subject with the physical and chemical process of sublimation, the immediate transition from the solid to the gaseous state and vice versa. In the 1960s, dry ice was pervasive in scientific, pseudo-scientific and popular contexts. Through a consideration of the non-artistic applications of this substance, I elaborate on the

political agenda inherent in Chicago's *Dry Ice Environments* (1967) and Rosenquist's *Horizon Home Sweet Home* (1970) and *Slush Trust* (1970). Taking up approaches from recent studies in material culture, which focus on material as vibrant matter, I focus on the behavior of dry ice. I argue that the environments with dry ice exemplify the instabilities of the 1960s, which were simultaneously brought about by technological progress and social and political upheavals. Research and experimentation with physical and chemical processes drove technological development and consumption, promised the expansion of the self and at the same time wrought destruction. In Chicago and Rosenquist's works, the potential for intervention in circumstances that are themselves unstable destabilizes the notion of the humanist subject. For the artists and viewers alike, the experience of the sublime is no longer possible. Rather, it is refuted by the sublimation of dry ice.

James Nisbet

Nowhere and Everywhere at the Same Time

Robert Barry's *Inert Gas Series*

In early March 1969, the American artist Robert Barry released containers of Helium, Neon, Argon, Krypton, and Xenon around Southern California as part of an artwork he titled the *Inert Gas Series*. Since its completion, this piece has served as an exemplar of immateriality within postwar conceptualism. As an attempt to return Barry's *Inert Gas Series* to a historiographic position more aligned with its actual presence in the world, this essay will unpack this work through two different notions of sublimation. The first pertains to sublimation as a physical process of solid matter turning into gaseous air, and will address the gaseous, but nonetheless thoroughly material, quality of Barry's various gas releases and the photographs taken of them. A second approach will consider the specific locations in which the *Inert Gas Series* was realized, and the psychological sense of sublimation, or more specifically, of de-sublimation, that Barry's work engages in its treatment of Los Angeles as an idealized place within the popular imaginary. Thus, rather than a placeless work, Barry's series is in fact an early instance of two key tendencies of the late twentieth century: first, of art that is operative, rather than representational in its symbolic orientation, and second, of art which breaks down existing ideological constructs, rather than replicating them. This twofold impulse of the series, to demonstrate the manner in which one form of sublimation (in a physical, operative register) might align with another of de-sublimation (in a psychological, cultural sense) ultimately confirms an understanding of conceptualism as integral to everyday life. Rather than a separate or ineffable commentary upon its subject matter, Barry's *Inert Gas Series* is intimately connected in both its material composition and geographical points of reference to the place of Southern California in the larger world.

Julia Polyck-O'Neill

Reconsidering the Photographic Encounter
Materiality, Conceptualist Photography, Sublimation, and the Subject

If, following Sartre, the individual subject is nothing but a series of enterprises, and that »[s]he is the sum, organization, and aggregate of the relations that constitute such enterprises,« how can photography's role in conceptualist art be reimagined as a set of negotiations and processes, beyond the binary notion of art's »dematerialization«? In this paper, I examine conceptualist photography's potential to affect and transform the subject according to Rosi Braidotti's ethically conscious and affirmative theoretical and philosophical program, wherein the individual is conceived as a *nomadic subject* both embodied and embedded within the context of the contemporary situation. I uncover how historic and more recent theoretical and philosophical discussions and material practices in photography emerge from and import specific but variable sets of relations that effectively participate in the construction of subjectivity according to both individual and collective scales. I consider how conceptualist photography, in building from photography's history of uneven reception, has the capacity to contribute to such considerations to an even greater degree, arguing this is achieved by means of the relational dynamics of the photographic encounter, which indirectly reflects the schematics of Lacanian sublimation, allowing the photographic encounter to enact a form of affective and intellectual displacement; here, the photographic object »take[s] on the representative value of the endpoint of subjective enunciation – that is, the object toward which the subject heads or the subject's action itself,« and as such, meaningfully intervenes within and shifts the viewer's subjective schema. With its unique epistemological and ontological bearing, such an encounter contributes to a significant phenomenological intervention: one that uses both evidential and abstract-conceptual information to simultaneously promote deep reflection and propose new perceptions, including increasingly affirmative ethical configurations.

Dominic Rahtz

Entropy and Information in Process Art

American Process Art of the late 1960s is often characterized as involving a shift in condition from, to use the critical terms current at the time, the material to the »dematerialized«, or from form to »Anti Form«. There was thus a negation, or a change in sense, of conventional notions of material and form, and of their relation. In this essay, I attempt to define and account for this changed sense by considering the artistic concern with the irreversibility of entropy (with reference to the writings of Robert Smithson) in terms of the theoretical exchange between thermodynamics and information theory in the 1950s and 1960s. I then lay out a theory of form derived from the contemporary discourse that is consistent with an

ontology of process, referring to Dan Graham's readings of works by Richard Serra and others according to the idea of ›in-formation‹, which I argue has affinities with Gilbert Simondon's philosophy of individuation and critique of the form-matter relationship.

Christa Noel Robbins

Kenneth Noland's Reichian Paintings

In the late 1950s the ›post-painterly‹ abstractionist Kenneth Noland launched his concentric-circle series and, along with that series, his career. What is rarely discussed, however, is that Noland's discovery of »the center of the canvas,« as he called it, was coincident with his discovery of the texts of the Austrian psychoanalyst Wilhelm Reich. Noland's ensuing commitment to a Reichian account of the psyche, one fundamentally grounded in the biophysical, also coincided with the painter's turn to serial structure and his focus on painting's externalized effects over its internal composition. In this paper I demonstrate that, through his exposure to a Reichian therapeutic model, Noland advanced an alternative to the performative and imagistic picture of the artistic selfhood that underwrote the post-war expressionistic ethos of abstract painting. To view Noland's denuded, ›optical‹ abstractions as realizations of Reich's externalized and worldly understanding of the psyche, requires that we attend not to a painting's symbolic and figurative content for evidence of a preexisting psychic interiority, but to the painting's ›effects‹ which initiate a psychologically formative experience. It is just such a move that Reich called for in his rejection of a Freudian verbal analysis of the ›past‹ in favor of a ›contemporary,‹ hands-on encounter between doctor and patient. I further demonstrate that Noland's investment in a Reichian theory of the psyche was easily adapted to a modernist notion of medium specificity, in that both understood meaning (whether psychic or pictorial) to be grounded in and enabled by external structures. As such, my reading of Noland as a student of Reichian therapy distances the theory of medium specificity from the principle of autonomy and reads it instead as a demonstration of painting's contingent structure.

Claire Salles

Martin Barré's Pentimento Paintings

Dissolution and Thickness

This article focuses on the French artist Martin Barré's (1924–1993) painting *59-120x110-B* (1959), in which the author identifies a paradoxical play between the foreground and the background. Additionally, the artist employed a ›pentimento‹ technique that involves dissolving the oil paint with turpentine and rubbing out pencil traces. The result confounds the viewer's experience.

The nature of this experience calls into question Clement Greenberg's notion of ›flatness‹ in modernist painting. Interestingly and paradoxically, his thought was introduced in France by Barré's friends and commentators. The author outlines the connections between Greenberg and the artist's circle in order to challenge the Greenbergian conception of ›flatness.‹ Specifically, she harnesses the notions of ›thickness‹ of the surface and the ›weaving paradigm‹ forged by some members of the Greenbergian constellation surrounding Barré (Hubert Damisch, Jean-Claude Bonne, and Yve-Alain Bois).

The article then summons the French psychoanalyst Jacques Lacan's notion of sublimation as the process by which a libidinal impulse is diverted from its goal, in order to understand the disturbing experience generated by the thickness of the surface. This more general consideration allows an overview of the weaving paradigm and has consequences for a reflection on art as such.

Annika Schlitte

Sublimation and Material Imagination in Gaston Bachelard's *Philosophy of the Elements*

In his philosophy of imagination, Gaston Bachelard developed a concept of sublimation, which traces the ›metaphorical‹ meaning of spiritualization and refinement back to its alchemical starting point in the process of material transformation. In contrast to Sigmund Freud, Bachelard does not conceive of sublimation as a result of a redirected sexual drive, whereby art arises as a mere ›by-product‹, but rather as a fundamental creative process driven by the imagination, which Bachelard regards as the decisive human faculty. This paper shows the extent to which Bachelard's understanding of sublimation not only makes it possible to rethink matter, but also reveals the intrinsic value of art more clearly than would a narrower psychoanalytic approach.

Bachelard's concept of sublimation is closely linked to the idea that the imagination is determined by the elements water, earth, fire and air. After presenting the basic features of Bachelard's program of a ›psychoanalysis of the elements‹, his idea of the imagination and the role of sublimation within this context, the paper ultimately turns to John Sallis's phenomenology of the elementary to explore which impulses can emanate from a philosophy of the elements today. According to Sallis, the elements should not be understood as the components of physical things, but as the media in which things show themselves. As ›encompassing‹ and ›not determinately bounded‹ entities, they thus enable an experience of nature that goes beyond thinghood—a concept that can be extremely fruitful in the interpretation of contemporary artistic practices.

Lynn M. Somers

Louise Bourgeois's *Janus*, (De-)Sublimation, and Empathy

In 1968 Louise Bourgeois made five hanging sculptures in bronze titled *Janus*. Originally fashioned from bendable molds in plaster that exploited procedural processes such as dripping, pouring, and liquid casting, the anthropomorphic works were closely connected to the criticism surrounding advanced three-dimensional work in New York that decade, often termed ›specific objects,‹ ›anti-form,‹ ›post-minimalism,‹ and ›eccentric abstraction‹ among artists such as Robert Morris, Donald Judd, Eva Hesse, Bruce Nauman and others. *Janus* developed out of radical experiments Bourgeois pursued in soft, malleable, desublimated, and synthetic materials such as plaster, latex, plastic, resin, and rubber and debuted at the Stable Gallery in New York in 1964. And although Bourgeois converged with dialogues and debates about sculpture's objecthood at the time, *Janus* also subtly diverts from the aforementioned work in its engagement with object relationships. This paper draws on the psychoanalysis of D. W. Winnicott and Heinz Kohut written in the 1960s with a similar focus on how, in general, the work of art performs metaphorically as transitional phenomena within cultural reception. Winnicott's watershed notion of the transitional object and play offers a model for thinking about the relationships between internal and aesthetic objects. Kohut's writing on empathy elaborates how and why works of art resonate for spectators across time and place. More recently explored by Jo Applin, Christopher Bollas, and Michael Holly, this paper builds on that research that connects aesthetic objects to psychodynamic reception. With a material dialectic of hard and soft, order and disorder, sameness and difference, fantasy and reality, *Janus* is not an index of private subjectivity in a Freudian sense but is resolutely unstable and multivalent. In the end, Bourgeois chose to cast the *Januses* in bronze, changing what was contingent into something permanent, durable, and historical that likewise cast them as postmodern.

Marin R. Sullivan

Sublimating Sculpture

Robert Smithson, Photography, and the Transformation of Matter
at the End of the 1960s

In the late 1960s, vanguard artists on both sides of the Atlantic, often classified under the label of Conceptual Art, increasingly turned to unstable, unconventional materials, new patronage models, and alternative modes of display, and in the process, expanded the boundaries of sculpture. While diverse in form and intent, the resulting projects all shared an uneasy if necessary, dependence on photography in order to document, contain, and, in many cases, preserve the work. The reliance on the photographic image also bolstered the narrative of dematerialization that emerged in the period, and in subsequent decades, has been used within art histor-

ical scholarship to argue that the photograph alone could constitute the work. Focusing primarily on Robert Smithson and in particular his first large-scale outdoor sculpture *Asphalt Rundown*, created just outside of Rome in October 1969, this essay examines the complex intermedial relationship between concept, matter, and image at the heart of so much materially-driven, process-oriented artwork created at the end of the long Sixties. Smithson, like many of his contemporaries, did not approach photography as something that would or could replace the material aspects of his work, but as another material among many, albeit one that had the power to radically reduce or expand the experience of the other components. Thinking of this dimensional transformation through the framework of sublimation—as an elevation or purification of something multiple, messy, unruly, and often ephemeral into a compressed, consumable, refined image—offers an alternative to the now well-traversed narrative of dematerialization.

Dylan Trigg

Bachelard and the Sublime Atmosphere of Nostalgia

This paper considers the relation between nostalgia and sublimation through the figure of Gaston Bachelard and the American artist, Joel Sternfeld. In the thought of Bachelard, time is subjected to a process of sublimation, such that past ceases to be inactive and instead becomes the ground of perceptual experience more broadly. Nostalgia is one such affective state which is central to Bachelard and which presents us with a vivid sense of how pastness is manifest in and through the present rather than being consigned to an archive. Yet Bachelard's account of time as an »epiphanic instant« does not entirely capture the way temporal sublimation often entails an incomplete transformation, in the process producing a series of fragments that resist incorporation into the present. To explore these tensions, I consider the work of the American photographer, Joel Sternfeld, focusing especially on his *American Prospects* series from 1979. In doing so, I argue that an *atmospheric* approach to nostalgia and sublimation allows us to grasp the manifold ways in which past and present join and disjoin in the same measure.

Friedrich Weltzien

Balancing the Pressure

Atmospheres of Freedom in Postwar Art

On June 3, 1959, French artist Yves Klein delivered a famous lecture entitled »L'évolution de l'art vers l'immatériel« at the Paris Sorbonne University. The term sublimation plays a crucial role in Klein's concept of art and analyzing his definitions of sublimation reveals a multi-layered set of meanings. He makes use of the term in the sense of subtle perception of the void and of levitation, in the physical

sense of transformation of solid matter into gas, as well as in the psychoanalytical sense of converting drive energy subconsciously into creativity. Moreover, the aesthetic concept of the sublime pervades his artistic conviction as a whole.

In order to expand upon Klein's three-fold concept of sublimation, this essay focuses on the works in which he makes use of balloons, objects that further progress towards immaterialization. Balloons suggest dreamlike floating and the defiance of gravity, and in doing so, they advocate for freedom. In addition, balloons allude to the interconnection between all living things and to the atmosphere in the ecological sense of the word. The use of balloons (or, more broadly, inflatable works of art) was widespread in the art world of the late 1950s and early 1960s. A consideration of some of Klein's relationships with artists and artists' groups in Europe, Japan, and the United States helps differentiate various concepts of sublimation.

After World War II and the advent of the Atomic Era, which also marked the heyday of abstract art, hopeful visions like Klein's were welcomed. Today, his understanding of ecology has become stale and his hope in the emancipatory capacity of art may seem unduly optimistic. Yet Klein's method of combining art with science and design, of bringing together several disciplines and schools, remains highly relevant.

CONTRIBUTORS / AUTOR*INNEN

Christian Berger is a research fellow and lecturer in art history at Johannes Gutenberg-Universität Mainz. His scholarship focuses on conceptualism and on artistic materials and techniques. His publications include: *Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics* (ed.), Leiden 2019; *Wiederholung und Experiment bei Edgar Degas*, Berlin 2014.

Andrew Chesher is a senior lecturer in Fine Art at Chelsea College of Arts, London. His research focuses on Neo-avantgarde and Post-conceptual art with a particular emphasis on phenomenology. His publications include *Phenomenology After Conceptual Art*, in: *Analecta Husserliana* 121 (2018), 417–433.

Lara Demori is the Marcello Rumma Postdoctoral Fellow in Contemporary Italian Art at the Philadelphia Museum of Art. Her scholarship focuses on postwar art practices in Italy and South America, issues of gender and bodily representation, and decolonial theory. Among her latest publications is *Corporeal Identities, Maternal Artivism: A New Decolonial Approach to the Study of Latin American Women Artists*, in: *Arts* 8, no. 4 (2019), 137.

Günter Figal, Professor Emeritus of Philosophy at the University of Freiburg, has held numerous visiting positions worldwide. His philosophical work, focusing on phenomenology,

hermeneutics and aesthetics, has most significantly become manifest in his books *Gegenständlichkeit* (2nd edition 2018), *Unscheinbarkeit* (2015) and *Erscheinungsdinge* (2010).

Vangelis Giannakakis is a Belgian-Greek scholar in philosophy. His research focuses on the first generation of Critical Theorists and Contemporary Continental Philosophy. His publications include *The relevance of the theory of pseudo-culture*, in: *Continental Philosophy Review* 52, no. 3 (2019), 311–325.

Anna-Rosja Haveman is a PhD candidate at the University of Groningen. Her PhD project looks at the Dutch landscape in art from the 1960s until today, with a focus on materials and materiality. She worked at the Groninger Museum and has written among others for *Metropolis M*, *Bulletin van de Vereniging Rembrandt* and *Sehepunkte*.

Adi Louria Hayon is an associate professor in the Art History Department at Tel Aviv University. Her research focuses on the connections of art and philosophy in the modern and contemporary eras. Her book *Bruce Nauman: Performative Scepticism and the Aporia of Sense* will soon see light with De Gruyter.

Annemarie Kok is a PhD candidate at Groningen University and a lecturer

in art history at Utrecht University. Her research focuses on art in the long 1960s and, particularly, on participatory art. Her publications include *Do it yourself! Lessons in participation in a dynamic labyrinth*, in: *Netherlands Yearbook for History of Art* 68 (2019), 378–405.

Antje Krause-Wahl teaches art history at Johannes Gutenberg-Universität Mainz. She has been accepted to the Heisenberg Program (DFG) with her research project *Räume der Berührung—Subjektkonfigurationen und Gemeinschaftsbildung in der Kunst der 1960er und 1970er Jahre*. Her publications include: *Shine On! Materials, Practices and Politics of Shine in Modern Art and Popular Culture* (ed. with Anne Söll, Petra Löffler). London: Bloomsbury 2021.

James Nisbet is Associate Professor in the Department of Art History and Visual Studies at the University of California, Irvine. He works on modern and contemporary art, theory, and criticism, with special interests in environmental history and the history of photography. He is author of the forthcoming *Second Site* (Princeton University Press, 2021), and as editor with Lyle Massey, *The Invention of the American Desert: Art, Land, and the Politics of Environment* (California University Press, 2021).

Julia Polyck-O'Neill is an artist, curator, critic, poet, and writer. A former visiting lecturer at the Obama Institute at Johannes Gutenberg-Universität Mainz, she is completing an interdisciplinary doctoral dissertation at Brock

University (St. Catharines) and will begin a Social Sciences and Humanities Research Council (SSHRC) postdoctoral fellowship at the Sensorium Centre for Digital Arts and Technology at York University (Toronto) in 2021.

Dominic Rahtz is Reader in History and Theory of Contemporary Art at the University for the Creative Arts, Canterbury. His book *Metaphorical Materialism. Art in New York in the Late 1960s* will be published by Brill in 2021.

Christa Noel Robbins is an assistant professor of art history at the University of Virginia. Her essays and reviews have been published in a variety of forums, including *Art in America*, *Oxford Art Journal*, *Art History*, *Criticism* and the *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. She was the advisory editor of North American modernism for the *Routledge Encyclopedia of Modernism*.

Claire Salles is a PhD candidate and lecturer at the University Sorbonne Nouvelle (Paris). Her current scholarship focuses on the operations of immediacy in a feminist perspective in the field of Media Studies and Art Theory. Her publications include: *Immediacy and its Hidden Infrastructure. When Amazon Extends its Delivery Delays During the Covid-19 Pandemic*, in: *IMG Journal* no. 3, October 2020.

Annika Schlitte is Professor of Philosophy at the University of Greifswald. Her research focuses on aesthetics, philosophy of culture, phenomenology

and hermeneutics. Her publications include the monograph *Die Macht des Geldes und die Symbolik der Kultur*, Fink 2012, and as co-edited volumes *Philosophie des Ortes*, transcript 2014, and *Situatedness and Place*, Springer 2018.

Lynn M. Somers is an independent scholar and adjunct assistant professor of art history at Drew University, New Jersey. She specializes in the materiality of postwar American sculpture, history of photography, and psychoanalytic object relations. Recent publications include *Louise Bourgeois's Melancholy Objects to be Used*, in: *Modernist Objects*, Clemson, SC 2020.

Marin R. Sullivan is an art historian and curator based in Chicago. Her scholarship focuses on the histories of modern and contemporary sculpture. Her publications include *Sculptural Materiality in the Age of Conceptualism*, Routledge 2017 and *Alloys: American Sculpture and Architecture at Midcentury*. Princeton University Press, forthcoming.

Dylan Trigg is an FWF Senior Researcher at the University of Vienna, Department of Philosophy. His research focuses on phenomenology, aesthetics, and issues in embodiment. He is currently the PI on a FWF project investigating the phenomenology of nostalgia. His publications include: *Topophobia: a Phenomenology of Anxiety*, Bloomsbury 2017.

Friedrich Weltzien is an art historian and Professor for Creativity and Psychology of Perception at the University of Applied Sciences and Arts, Hannover. His research topics include theories of creativity, design theory, experimental graphical techniques as well as animal studies. Recent publications: *Design und Mimesis. Nachahmung in Natur und Kultur* (co-ed. with Antonia Ulrich), Berlin 2019; *State of Flux. Aesthetics of Fluid Materials in Contemporary Art* (co-ed. with Marcel Finke), Berlin 2017.