

ATEM RAUM



Eine künstlerische Erforschung von
Atem, Medialität und Wahrnehmung

02	Vorwort Elke Anna Werner
04	Textarbeiten der Kunstwissenschaftler*innen
06	Atmen ist nicht neutral Johannes Preyß
12	Harald Szeemanns Atemraum Eugenia Fontana
18	Atem in der Literatur Laura Drusenheimer
22	Zum Werk von Benjamin Dobó Meike Möllinger
26	Interview mit Jil Bertels Sophia Rinaldi
30	Zum Häkelperlenspiel Nina Simoes
32	Kunstwerke
34	Interwoven Okan Alcay
36	Häkelperlenspiel Claudia Artner/Johannes Buchholz
38	Ohne Titel Jil Bertels
40	Steam up this box Tomás Cabado/Elpida Tsaousidis
42	Sometimes I'll be talking to myself till daybreak Benjamin Dobó
44	Ohne Titel Sophia Glaszner
46	Waldbad David Göhrig
48	Recall Anemoia Taegyu Lim
50	We all need to breath Kyungseo Min/Vanessa Spekker/Lisa Zikeli
	Mein Atem heißt jetzt Vanessa Spekker/Lisa Zikeli
52	Lebenskreise Daiaana Sergucheva
54	Fernspiegel Nico Yurgaki

VORWORT

Über die elementare Funktion des Atems für alle Lebewesen ist bereits viel geschrieben worden und tatsächlich bildete sie auch für unser interdisziplinäres, kuratorisches Projektseminar im Sommersemester 2024 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (JGU) einen wichtigen Ausgangspunkt. Die Covid-Pandemie, Klimaveränderungen, globale Migrationsgeschehen, aber auch jüngere Fälle rassistischer Gewalt gegen Schwarze Menschen haben zuletzt besonders für das „Recht auf Atmen“ (Achille Mbembe, 2020) sensibilisiert.

Das praxisbezogene Lehrprojekt mit seiner Verbindung von Kunstgeschichte, bildender Kunst und Klangkunst bot uns nun die Möglichkeit, dieses Thema mittels spezifischer thematischer und methodischer Sonden weiter zu erkunden und maßgeblich um die Kategorie des Raumes zu erweitern. Damit eröffnen sich über den Begriff des Atemraums nicht nur naheliegende Dimensionen, weil Luft und Atem immer auch in räumlichen Bezügen zueinanderstehen, sondern auch neue Semantiken, wie etwa der Atemraum als kuratorische Metapher, die der Schweizer Kurator Harald Szeemann in den 1970er Jahren einführte, um die angemessene Position von Ausstellungsobjekten im Raum, ihr Verhältnis zu anderen Exponaten sowie zu den Besucher:innen zu ermitteln.

Die Ergebnisse der studentischen Arbeiten werden in einer Ausstellung in der „Schule des Sehens“, einem Ausstellungsraum auf dem Campus der JGU, und in diesem Ausstellungskatalog in einer Art Zwischenbilanz vorgestellt – nicht alles, was im Rahmen der Lehrveranstaltung entstanden ist, konnte zur Ausstellungseröffnung ganz abgeschlossen werden. Auch wenn einzelne künstlerische Arbeiten und Texte hier noch einen vielleicht skizzenhaften Charakter haben, so bieten alle zusammen doch bereits spannende Einblicke in die Denkprozesse, Konzepte sowie künstlerischen und wissenschaftlichen Praktiken der Beteiligten; sie vermitteln Eindrücke von der interdisziplinären, praxisbezogenen Zusammenarbeit von kunsthistorischer Lehre und künstlerischer Ausbildung.

So sind es für die Studierenden der Kunsthochschule Mainz vor allem Phänomene wie die Unsichtbarkeit und Flüchtigkeit des Atems und der Luft, die sie als besondere Herausforderung für die ästhetische Gestaltung verstehen und denen sie sich z.B. mit Verfahren der künstlerischen Forschung nähern. Auch die Klangkunst-Studierenden der Hochschule für Musik entwickelten in diesem Spannungsfeld neue Möglichkeiten, den Atem und das Atmen akustisch-installativ und performativ erfahrbar zu machen. Die Kunstgeschichtsstudierenden wiederum waren von Anfang an Teil der interdisziplinären Teams und somit in die Ideenfindungen und Arbeitsprozesse der Künstler*innen unmittelbar einbezogen und mussten parallel ihre Texte zu ausgewählten künstlerischen oder kuratorischen Themen verfassen, bevor die künstlerischen Arbeiten abgeschlossen waren.

Ziel des durch das GLK geförderten „Innovativen Lehrprojekts“ war es, durch die gemeinsame Vorbereitung einer Ausstellung alle damit verbundenen Aufgaben in der Praxis kennenzulernen und durch die Übernahme verschiedenster Aufgaben vielfältige Erfahrungen in diesem für alle Beteiligten relevanten Praxisfeld zu sammeln. Dieses Vorhaben an einer Hochschule im Rahmen einer einsemestrigen Lehrveranstaltung, mithin in in kürzester Zeit im Semesterbetrieb zu realisieren, war mit besonderen Herausforderungen verbunden: Sie entsprechen dennoch in vielem den tatsächlichen beruflichen Arbeitsbedingungen und boten somit die Chance, bereits an der Hochschule praxisrelevante Kenntnisse und Erfahrungen zu sammeln und diese mit akademischem bzw. künstlerischem Wissen zu verknüpfen.

Für uns alle war dieses Format eines kuratorischen Projektseminars sehr lehrreich – für uns als Dozent*innen aus der Kunstbezogenen Theorie, der Klangkunst und Musikwissenschaft sowie der Kunstgeschichte, die vor allem als Mentor:innen und Coaches gewirkt und die Studierenden bei der Umsetzung ihrer Ideen unterstützt haben, wie auch für die Studierenden aus drei verschiedenen Abteilungen der Johannes Gutenberg Universität. Was konnte man alles lernen? Neben den sonst zumeist im Zentrum der akademischen oder künstlerischen Bildung stehenden Wissensformen waren es vor allem sogenannte Softskills, die sich für die Realisierung des Gesamtprojekts als unerlässlich erwiesen: Zusammenarbeit und Zusammenhalt, Offenheit für andere Arbeits- und Denkformen, zielorientierte Kommunikation, effiziente Organisation und mehr.

Viele haben dazu beigetragen, dass dieses Vorhaben nicht nur eine Idee blieb, sondern konkret umgesetzt werden konnte – ihnen allen möchten wir sehr herzlich für ihre großartige Unterstützung danken, besonders Hannah Kühnel, Robert Meyer, Dr. Patrick Schollmeyer, Markus Walenzyk und nicht zuletzt dem Gutenberg Lehrkolleg, ohne dessen großzügige Förderung im Rahmen eines innovativen Lehrprojekts das alles nicht möglich gewesen wäre.

Elke Anna Werner und das Team der Dozent:innen
Irene Schütze, Stefan Fricke, Peter Kiefer und Birger Petersen

Textarbeiten der Kunstwissenschaftler*innen

ATMEN IST NICHT NEUTRAL

die Medialität des Atemraums

Johannes Preyß

Wie der Untertitel unserer Ausstellung „eine künstlerische Erforschung von Atem, Medialität und Wahrnehmung“ verrät, stand von Anfang an ein Erkenntnisgewinn über das Wirken, Zusammenwirken und persönliche sowie die gemeinsame Erfahrung von Kunst im Mittelpunkt. Somit war das impulsgebende Thema der Ausstellung immer auch die Frage nach der Natur eines Ausstellungsraumes im physischen wie im konstruktivistischen Sinne selbst. Mit diesem Thema setzten sich die beteiligten Kunststudierenden auf visuelle, klangliche, audiovisuelle und olfaktorische Weise ausführlich auseinander in der Hoffnung, dass ihre Erkenntnisse wiederrum in unserer Ausstellung Vermittlung finden und somit, um in der Metapher zu bleiben, atmen können. Doch auch für die Kuratierenden stellte die Konzipierung der Ausstellung einen kreativen Prozess dar, der Erkenntnisse über die Medialität eines Ausstellungsraumes ermöglichte. Einen Beitrag zu diesem Erkenntnisgewinn soll dieser Text bereitstellen.

Weder Black Box noch White Cube

„Unsere Ausstellung ist keine Black Box, sie ist aber auch kein White Cube“, diese Formulierung von Elke Werner zu Beginn der kuratorischen Arbeit stellt ein wichtiges Element der Programmatik unserer Ausstellung dar, und grenzt sie damit von zwei der populärsten kuratorischen Konzepte ab.

Die Black Box kommt aus dem Kino- und Theaterkontext und beschreibt einen Raum, der so stark abgedunkelt wurde, dass nur noch eine Leinwand oder Bühne zu sehen ist, die dann entsprechend einnehmend wirkt und eine maximale Immersion des Betrachters in ein spezielles Geschehen ermöglichen soll. Damit stellte die Black Box „letztlich die Negierung des konkreten physischen Raumes“ (Büscher/Eitel/von Pilgrim 2014, 6) dar. Es wird eine Zweidimensionalität konstruiert und alles Räumliche, so wie der Betrachter vom Schwarz verschluckt.

Der White Cube wiederum bekennt sich klar zu einem dreidimensionalen Raum in dem Sinne, dass dieser maximal vom Kunstwerk eingenommen wird. Die Ideologie des White Cubes wurde ausführlich von O'Doherty analysiert, indem er unter anderem beschreibt, wie dort die totale Isolation des Werkes von jeder Art von Kontext stattfindet (O'Doherty 1976, 14-16). Der Raum hat hier also die Funktion „vom Werk alle Hinweise zu subtrahieren, die von der Tatsache ablenken, dass es Kunst ist“ (O'Doherty 1976, 14). Durch weiße Wände ohne Fenster mit künstlichem Licht werden die einzelnen Werke von der Außenwelt und nach Möglichkeit durch Innenwände auch voneinander abgeschirmt, sodass sie sich

nur auf sich selbst beziehen können und so „Konventionen durch Wiederholung eines geschlossenen Wertesystems erhalten werden“ (O'Doherty 1976, 14). O'Doherty geht so weit zu urteilen, dass im perfekten White Cube ein Prozess überhaupt nicht stattfindet: „Diese Ewigkeit verleiht der Galerie einen limbolischen Status; man muss schon gestorben sein, um dort zu sein“ (O'Doherty, 1976, 15). Sicherlich hat der White Cube seine Stellung als bedeutendes kuratorisches Konzept verdient, indem er das noble Ziel verfolgt, dem einzelnen Kunstwerk die maximale Präsenz und Freiheit eines Raumes zu geben. Diese absolute Freiheit des Kunstwerkes lässt jedoch wenig Raum für ein übergreifendes Ausstellungsthema und kann damit den Vorhaben unserer Ausstellung, in der auch die Arbeit der Aussteller fester Teil des kreativen Prozesses ist, nicht entsprechen. Sowohl in der Black Box, wo der Raum möglichst ausgeblendet wird, als auch im White Cube, wo er vor allem Abschirmung für das Kunstwerk ist, tritt ein Raum als möglichst neutrale Größe auf. Wer einen Blick in die Schule des Sehens wirft, wird bemerken, dass bereits durch die geringe Größe des einzigen Raumes und durch die Fensterfront beide Konzepte nicht möglich sind. Wenn unsere Ausstellung also weder Black Box, noch White Cube ist, was ist sie dann? Sie ist ein Atemraum!

Was ist ein Atemraum?

Der Begriff Atemraum wurde für den Bereich des Kuratorischen besonders durch Harald Szeemann (1933-2005) geprägt, der spätestens ab seiner einflussreichen wie umstrittenen Ausstellung *Live in Your Head: When Attitude becomes Form* (Bern 1969) die Ausstellungsszene unverkennbar prägte. Den Ausdruck Atem als Metapher verwendete er ab seiner Ausstellung *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800* (Zürich 1978) (vgl. Werner 2021, 337). Das Ziel war hier klar: verschiedene künstlerische Einflüsse miteinander in einen Kontext zu bringen und einen Raum teilen zu lassen, in dem sie gemeinsam atmen können. Dabei gehöre das „Sichern von Atemraum zu den zentralen Aufgaben des Kurators“ (Werner 2021, 339) wobei Szeemann der Kunst eine ökologische Wirkung in „Analogie zu atmenden Lebewesen, die existentiell auf Luft und auf den entsprechenden Raum, den die Luft als immaterielles Material füllt, angewiesen sind“ (Werner 2021, 339) zuschrieb. Dennoch muss der Begriff des Gesamtkunstwerkes kritisch betrachtet werden, die Vorstellung einer Gesamtheit kann sich nur auf den konstruierten Raum beziehen, der die Gesamtheit einer Ausstellung erfasst. Innerhalb des Raumes aber wird geatmet, was ein prozesshafter, korrespondierender und unvollständiger Vorgang eines unvollendeten Zusammenwirkens unbestimmt vieler Einflüsse ist. Wenn der Prozess des Atmens aufhört, erlangt die Ausstellung jenen toten „limbolischen Status“ den O'Doherty (1976, 15) beim White Cube findet. Diese Vorstellung eines Gesamtkunstwerkes manifestiert sich auch in der deterministischen Konstruktion eines traditionellen Werkbegriffes bei Szeemann, der durch die klare Trennung von anderen Einflüssen in sein kuratorisches Konzept eingewoben ist (vgl. Werner, 2021, 341).

Für uns jedoch beschreibt das Konzept eines Atemraumes spezifisch den Raum, besser die Luft, die zwischen Künstler, Kunst, Kurator, Institution, Rezipient und allen anderen Einflüssen und Operatoren ist. Diese Luft, die in einem ständigen Prozess ein- und ausgeatmet wird, ist das, was dem Begriff Ausstellung in diesem Kontext am nächsten kommt. Die Werke können auch für sich allein stehen und sie können auch in ganz anderen Kontexten wirken. Es ist aber die geteilte Luft der Schule des Sehens, für die wir in unserer Ausstellung sensibilisieren wollen und die unsere Ausstellung letztendlich ausmacht. Ausschlaggebend ist dabei wie beschrieben das unvollständig, korrespondierend Prozesshafte; das Verständnis der Ausstellung als Ereignis (Fischer-Lichte 2010, 59-61) und das Verständnis jeder wie auch immer konstruierten Kategorie innerhalb des Raumes als operierender Akteur innerhalb des Atmungsprozesses. Dabei sind es die Wände der Schule des Sehens, die den Raum definieren, in dem geatmet wird. Dieser Raum ist natürlich immer konstruiert und von uns determiniert, gleichzeitig ist er aber im kreativen Prozess des Atmens auch produktiv und sicher nicht neutral.

Intersubjektivität, Atemökologie und Atemökonomie

Das Element des Teilens hat also eine große Bedeutung im Atemraum, man könnte argumentieren, dass Teilen und Kommunikation die Elemente sind, welche die kreative Produktion innerhalb einer Ausstellung bedingen. Zum einen ist es das Teilen von Erfahrungen. Damit handelt es sich wohl noch um eine sehr klassische Funktion einer Ausstellung: die Annahme, dass man als Besucher desselben Raumes ungefähr die gleiche Erfahrung gemacht hat, ist essenzieller Bestandteil der Planung einer Ausstellung und somit oft Funktion, Daseinsberechtigung und kreativer Motor kuratorischer Arbeiten. Intersubjektivität nach Husserl (vgl. Müller, 2019, 42-46), die Annäherung an die subjektive Erfahrung der anderen ausgehend von der eigenen, ist schon insofern bedeutend, als dass man zumindest als Kurator dazu verpflichtet ist, sich Gedanken zu machen, wie ein Ausstellungsraum wahrgenommen wird. Sie ist aber auch insofern bedeutend, als dass ein großer Teil von Kommunikation unter der Voraussetzung stattfindet, dass auch die Erfahrung eines Künstlers über die Intersubjektivität mit der des Betrachters korrespondiert und über ein Exponat vermittelt werden kann, unabhängig davon, ob der Künstler dies beabsichtigt. Und um diese Kommunikation schließlich geht es in einer Ausstellung zu einem großen Teil. Wie beschrieben verwehrt sich unsere Ausstellung der Idee einer monologischen Kommunikation von Kunstwerk zu Betrachter, in Anbetracht dessen ist die Annahme einer geteilten Erfahrung durch Intersubjektivität zwischen allen Akteuren im Atemraum eine Voraussetzung für einen kreativen und erkenntnisproduzierenden Atemprozess.

Für Szeemann von hoher Bedeutung war die Vorstellung einer „ökologischen Wirkung von Kunst“ (Werner, 2021, 337) und tatsächlich ist diese für die Atemmetaphorik ganz zentral. „Ziel war es, den Bildraum als eine energetische Kraft, als

ein Medium zu gestalten, das in die Rezipienten eindringen und seine ökologische Wirkung auch in Form einer körperlichen und geistigen Heilung entfalten sollte“ (Werner 2021, 337). Trotz der Metaphorik einer Art übernatürlichen Ausstrahlung der Werke sollten wir hier davon ausgehen, dass sich die Wirkung von Kunst ausschließlich auf unsere fünf Sinne bezieht, um dort positiven Einfluss auf den psychischen wie physischen Zustand eines Rezipienten zu haben.

Doch auch oder besser gerade die ästhetische Erfahrung hat eine heilende, ja sogar existentielle Bedeutung. Ästhetik ist hier durchaus als sinnliche Wahrnehmung in seiner grundlegenden Bedeutung von Aesthesis in Abgrenzung zu Logos, der Erkenntnis durch Vernunft, zu verstehen. Wie Husserl in seiner Phänomenologie betont, ist die unmittelbare „originär gebende“, sinnliche Erfahrung der Welt die Grundlage aller Erkenntnis (vgl. Husserl, 1913, 282 – 285). Diese grundlegende sinnliche Erfahrung liegt dem spezifischerem Ästhetikbegriff im Sinne von Kunst und Schönheit zugrunde. Und so wie man nur leben kann, indem man sich durch Atmung in ständigem Austausch mit der Welt befindet, so ist eine ästhetische Erfahrung, im Sinne einer subjektiven Sinneswahrnehmung, und die Kommunikation darüber die Bedingung für die Existenz des Subjekts. Es ist diese existentielle Bedeutung, die man als Ökologie des Atmens bezeichnen kann.

Mit Blick auf menschengemachte Umwelt- und Klimakatastrophen besteht die Hoffnung, dass man diesen heilenden Aspekt der ästhetischen Erfahrung auf unsere Umwelt übertragen kann, wodurch der Begriff einer ökologischen Wirkung der Kunst eine neue Qualität erhält. Diesen Aspekt greift Alexander Wilson ausführlich auf, indem er ebenfalls den existentiellen Charakter der subjektiven Erfahrung, im Sinne von Aesthesis, in den Mittelpunkt der Beziehung zwischen Materie und Geist stellt und kritisiert, dass im Zeitalter des Anthropozäns diese subjektive Erfahrung nur dem Menschen zugeschrieben wird. Diese anthropozentrische Perspektive wäre ein Schlüsselement bei der offensichtlich verzerrten Beziehung zwischen Menschen und Umwelt, die auch die Wissenschaft nicht ausreichend zu harmonisieren vermag (vgl. Wilson 2019, 1-2; 208-210). In der Folge fordert er, ohne eine abgeschlossene Doktrin zu beanspruchen, unsere Aufmerksamkeit gegenüber anderen, nichtmenschlichen Formen von Subjektivität und Ästhetik zu öffnen: „Der einzige Weg zur Ökologie besteht darin, unsere statische Form menschlicher transzendentaler Subjektivität immer wieder in Frage zu stellen, zu verzerren, zu experimentieren, zu spekulieren und das, was heute als unvereinbare, inkommensurable Formen ästhetischer Integration erscheint, weiter in unseren Blickwinkel zu integrieren.“ (Wilson 2019, 214). Unabhängig davon, ob man Wilsons Verständnis von Subjektivität teilt, ist es ein Anspruch unserer Ausstellung auch Umwelteinflüsse in der Schule des Sehens zu atmenden Akteuren werden zu lassen und sie so Teil unserer subjektiven Wahrnehmung werden zu lassen. Eine formulierte Kritik am Konzept des White Cubes ist die Abschirmung von jeder Art von Kontext, wohingegen Kontext, auch im Sinne von Umwelt, und eben besonders im Sinne von Natur, eine definierende Größe im Konzept des Atemraums ist. Es wird also

Atemraum im Kollektiv

Ein Möglichkeitsraum der künstlerischen und kuratorischen Selbstorganisation
Eugenia Fontana

Eugenia Fontana

Ein Wort: *Atemraum* – kann daraus ein interdisziplinäres, kuratorisches- und künstlerisches Kollektiv werden? Diese Frage haben wir uns in unserer ersten Seminar-sitzung des ATEMRAUM-Lehrprojekts und der geplanten Ausstellung gestellt. Der Begriff wurde vom renommierten Schweizer Kurator Harald Szeemann (1933-2005) im Kontext seiner kuratorischen Praxis entwickelt, bietet aber auch eine Öffnung hin zu breiteren assoziativen Dimensionen. Sowohl die künstlerische Auseinandersetzung mit Atem und mit Raum als auch die kuratorische Anwendung des metaphorischen Begriffs dienten als Ausgangspunkt und roter Faden für die Zusammenarbeit der Teilnehmer:innen dieses experimentellen Projektseminars (SoSe 2024). Studierende drei unterschiedlicher Abteilungen der Johannes Gutenberg-Universität agierten als Künstler:innen und Kurator:innen, die – begleitet von fünf Professor:innen aus unterschiedlichen Disziplinen – das gemeinsame Ziel verfolgten, eine interdisziplinäre Ausstellung am Ende der Vorlesungszeit zu organisieren. Um den vielfältigen organisatorischen Herausforderungen dieses Unternehmens mit einer fairen und kollaborativen Arbeitsweise zu begegnen – und dabei die theoretische Umsetzung des *Atemraum*-Konzepts in der Praxis zu erproben und anzupassen – entwickelte sich innerhalb der Gruppe eine kollektive *Selbstorganisation*. Laut Beatrice von Bismarck ist diese künstlerische Arbeitsform – im Gegensatz zur Idee des modernen Künstlers als auf sich alleingestelltem, gesellschaftlich entfremdetem Mann – durch den sozialen Verbund, Kollaboration und Projektarbeit als Alternative zu bestehenden Ordnungssystemen gekennzeichnet (von Bismarck 2014, 327). Aber wo kann die kollektive künstlerische und wissenschaftliche Arbeit Anknüpfungspunkte zwischen Szeemanns kuratorischer Praxis, seinem Atemraum-Begriff und dem Funktionieren einer kollektiven Selbstorganisation finden? Welche inhaltlichen Dimensionen kann Atemraum eröffnen? Ziel dieses Textes ist es, am Beispiel des ATEMRAUM-Projekts zu analysieren, inwiefern Atemraum sich als Möglichkeitsraum für die Zusammenarbeit von Künstler:innen und Kurator:innen eignet und wie Harald Szeemanns eigene kuratorische Praxis dazu einzuordnen ist.

Physiologische und politisch-gesellschaftliche Dimensionen von Atem und Raum

Die Konzepte von *Atem* und *Raum* beinhalten die Existenz des Atems als Lebensgrundlage des Menschen, die auch in einem physischen Raum benötigt wird. In diesem Sinne steht der Atem im Raum in direkter Verbindung mit dem Luftaustausch im organischen Ökosystem: Alle Lebewesen sind eine Einheit mit der

Natur. Szeemann bezog sich auf diese Tatsache im Rahmen von seiner Ausstellung *Monte Verità* (1978). Die Lebensreformer:innen, mit denen sich die Ausstellung beschäftigte, verstanden den Einklang mit der Natur und das Leben auf dem Land als treibende Kraft des Kunstschaffens – im Gegensatz zum modernen Leben und dem Leben in der Großstadt. In diesem Kontext entwickelte Szeemann seine Utopie vom *Gesamtkunstwerk* mit solchen Kunstwerken, die Kunst und Leben vereinen. Er bezeichnete andere Kunstwerke als „Materialfetischismen“, die den Atem nehmen (Werner 2021, 329). Kann diese Verbindung zwischen dem *Gesamtkunstwerk*, dem utopischen Einklang von Leben und Natur der Lebensreformer:innen und dem physiologischen Atem, übertragen in die heutige Zeit, eine politische Dimension eröffnen? Die Entfremdung von der Natur im modernen Leben und Kunstwerke, die „Atemlosigkeit“ verursachen, bilden eine Folie, um sich mit aktuellen politischen Themen auseinanderzusetzen. Denn *Atemlosigkeit* auf einer politischen Ebene weist nicht nur auf den Tod hin, sondern hat tiefere Verflechtungen, wie die Instrumentalisierung des Atems in Kriegskontexten oder bei der Unterdrückung von Minderheiten (Kölle 2022, 145). Diese politische Deutung von Atem/Atemlosigkeit wird auch in Achille Mbembes Beitrag *Über das allgemeine Recht zu Atmen* thematisiert:

„Covid-19 hat auch besonders deutlich gemacht, (...) dass wir Menschen nicht die einzigen Bewohner*innen der Erde sind und dass wir nicht über anderen Wesen stehen. Wir sind durchzogen von grundlegenden Wechselwirkungen mit Mikroben und Viren und allen möglichen pflanzlichen, mineralischen und organischen Kräften.“ (Mbembe 2022, 142)

Ein Kunstkollektiv kann davon profitieren, sich mit diesen inhaltlich grundlegenden Dimensionen von Atem und Raum auseinanderzusetzen, als mögliche Ausgangspunkte für eine künstlerische wie auch wissenschaftliche Bearbeitung von Atemraum. Sie verfügen zudem über ein großes ästhetisches und assoziatives Potenzial, das durch die Anwendung unterschiedlicher Techniken, Materialien und Farben erkundet werden kann.

Atemraum als kuratorisches Metapher

Harald Szeemann bezog sich auf den Begriff *Atemraum* im Kontext seiner Arbeit als freier Kurator, nachdem er seinen Posten als Direktor der Kunsthalle Bern 1969 aufgab. Elke Werner befasst sich ausführlich mit den verschiedenen Aspekten von Atemraum in ihrem Aufsatz *Die Ausstellung als Atemraum. Ökologische Konzepte des Kuratierens bei Harald Szeemann* und erklärt, dass der Begriff einerseits die kuratorische Aufgabe reflektiert, dem Kunstwerk einen „Atemraum sichern“ zu müssen. Laut Szeemann ist dies nur möglich, wenn ein institutioneller Freiheitsraum vorhanden ist – d.h. wenn der Kurator an keine Institution gebunden ist. Der Atemraum bezieht sich auch auf die räumlichen Bestimmungen eines Werks, und wie es mit den anderen Werken und den

ATEM IN DER LITERATUR

Laura Drusenheimer

Das Atmen ist uns allgegenwärtig: Wer lebt, der atmet auch. Deshalb bedarf das Konzept Atmen auch keiner große Erklärung: jeder kennt das Atmen und jeder atmet ständig. In dieser Ausstellung präsentiert sich uns der Atemraum durch die Bildende Kunst und die Klangkunst, Atem ist aber auch ein präsent Thema in der Literatur.

Der Atem war schon im Alten Ägypten ein wichtiges Thema. Atem bedeutete nicht nur *leben*, sondern auch *das Schöne* und *das Gute*. Geschrieben wurde dieses sog. nfr-Symbol als Luftröhre mit Lunge: 𓂏. Auf Abbildungen, auf denen Tote wiederbelebt wurden, sieht man den Totengott Anubis, wie er den Verstorbenen das Anch-Symbol, das Zeichen für Leben an die Nase hielt, um ihnen wieder Leben, also einen Atem einzuflößen. Ab der griechisch-römischen Zeit wurde der Totenbuchliteratur ein eigenes *Buch vom Atmen* hinzugefügt. Das Totenbuch war kein Buch an sich, sondern eine Sammlung verschiedener Sprüche und liturgischer Anweisungen, die den Verstorbenen bei der Reise in die Unterwelt unterstützen und ihnen den Eintritt dorthin ermöglichen sollten. Sie wurden auf Papyri niedergeschrieben und den Grabbeigaben hinzugefügt. Es gab keine feste Sammlung an Sprüchen, vielmehr waren sie individuell für die Verstorbenen zusammengestellt, wobei einige Sprüche beliebter waren als andere. Das Buch vom Atmen kam in der ägyptischen Spätzeit auf; ungefähr in den ersten beiden Jahrhunderten vor Christus (vgl. Töpfer 2011, 10). Es ist jedoch weitaus kürzer als das Totenbuch und beinhaltet alle wichtigen Elemente über das Leben nach dem Tod und funeräre Riten und bringt diese kompakt zusammen (vgl. Nibley, 1971, 158). Der Inhalt beschäftigte sich nicht konkret mit dem Atmen an sich, sondern bezog sich im übertragenen Sinne auf die Wiederbelebung: Das Wort für Atmen, *sns* hatte mehrere Bedeutungen - nicht nur *atmen*, sondern unter anderem auch *sich vereinen, sich* (im Tod) *zu den Göttern gesellen, den Himmel erreichen* oder *Licht*, sowie *Duft* (vgl. Nibley, 1971, 163). Wenn Atem thematisiert wurde, wurde sich also auf seine lebensspendende Eigenschaft bezogen.

Im antiken Griechenland beschäftigte sich Aristoteles mit seiner praktischen Rolle. Er beschrieb, wie der Atem vom Herzen gesteuert wurde, das laut ihm Wärme ausstrahlte, die von dort aus zur Lunge floss und sie aufblies; der Atem spielte also eine wichtige Rolle das Herz wieder abzukühlen (vgl. Saunders, 2019, 97). Ein weiterer Autor der Antike, Cicero, sah das Atmen, oder viel mehr die Atempause beim Reden als essenzielles Stilmittel. Laut ihm sollten die Atempausen während dem Vortrag Sinnabschnitte markieren und er merkte an, dass Redner, die zwischen ihren Sätzen Atempausen machen müssen, untalentierte und ignorant seien. Er vergleicht in seinem Werk *de Oratore* die laufende Rede mit einem Fluss von Wörtern (=Redefluss), der durch die Atempause zum Halten kommt (vgl. Heine, 2019, 97). Ähnlich wie Cicero argumentierte auch der Antike Lehrer Quintilian: Er sah die

Atempause nach Sinnabschnitten nicht als Pflicht, sondern eher als Ideal; beschrieb aber, dass man den Atem als Redner trainieren sollte. Er sah die Atempause nicht nur als Pause für den Zuhörer, sondern auch als Pause für den Redner, in der dessen Verstand „durchatmen“ und neue Energie sammeln kann (Heine, 2019, 94).

Die Atempause wird also zum Atem-Raum für die, die etwas vortragen.

In der frühen Neuzeit wandelte sich der Umgang mit Atem und er kam unter anderem als ein Stilmittel auf: Ein wichtiges Thema ist das Seufzen, auf das Naya Tsentourou in ihrem Aufsatz *Wasting Breath in Hamlet* eingeht. In dem Theaterstück von William Shakespeare wird vermittelt, dass das Seufzen eine Aktion ist, die Anstrengung erfordert. Die Sichtweise der Zeit war „that every sigh a man breathes costs him a drop of blood and thus wastes part of his life“ (Tsentourou, 2019, 40) wie es die Editoren anmerkten, die in der Erstausgabe des Stückes ein Teil aus einer Rede Claudius' rausstrichen, in der er einen Vergleich mit dem Seufzen herstellt. Shakespeare selbst beschrieb in *a Midsummer Night's Dream* dass „sighs of love cost the fresh blood dear“ (Shakespeare, 1948, 39): er verstand das Seufzen also auch als eine Handlung, die Energie kostet, wobei man es aus heutiger Sicht eher als eine Reaktion auf eine anstrengende Handlung versteht, und ein Moment des Sammelns und Innehaltens. Der Atem an sich wird bei Shakespeare nun auch benutzt, um Emotionen zu schildern, gerade auf der Bühne mischen sich die Anweisungen für die Schauspielenden mit deren Skript und ein zum Beispiel hektisches Atmen hilft, einer spannenden Szene Tiefe zu verleihen (Tsentourou, 2019, 42). Der Atem bekam mit der Zeit in Texten eine emotionale Gewichtung.

In modernerer Literatur wird der Atem von einem bloßen Werkzeug für den Vortrag zum Inhalt des Textes selbst: Um Emotionen zu betonen werden häufig Atem-Zustände von Figuren beschrieben: Der Atem wird angehalten, wird schneller oder stockt. Da jeder atmet, ist der Atem ein universelles Mittel, um Gefühlszustände zu untermalen. Genauso lässt sich auch mit der eingeatmeten Luft spielen: Ob sie dick, feucht, rauchig oder trocken ist, alle Lesenden können sie nachempfinden. Ebenso kann die Leserschaft auch nachempfinden, wenn Probleme mit der Atmung beschrieben werden. Auf die Spitze bringt es ein Textausschnitt aus dem Roman *The Skin of Dreamers* von Raymond Queneau, in der die Hauptfigur Louis eine Asthmaattacke erfährt. Diesen Text (laut) zu lesen löst laut einem Artikel von Ad A Kaptein, Frans Meulenberg and Joshua M Smyth. „ein Gefühl der Atemlosigkeit aus“ (Kaptein/Meulenberg/Smyth, 2015):

„Louis with his two fists propped on his knees, Louis, bent over, begins to breathe badly ... he is in the process of becoming conscious of his respiration. He cannot be said to be panting ... but he is affected ... afflicted with a constriction of the lungs, of pulmonary muscles, of the pulmonous nerves, of the pulmonic canals ... it is kind of stifing ... that starts from below, that also starts from both sides at once, it is a thoracic stifing, an encirclement of the respiratory barrel. And now something is very wrong. It is worse than strangling, worse than encirclement, an anatomical nightmare, a metaphysical anguish, a revolt ...“ (Queneau, 1944, 11–12)

ZUM WERK VON BENJAMIN DOBÓ

Meike Möllinger

Ein zerbrochener Spiegel. Hände, die behutsam nach ihrem Selbst tasten. Gesichter, die verborgen bleiben. Dem Spiegel erzählen sie ihre Geschichten; Geschichten von Familie, Geburt, Kindheit, Verlassen und Verlassen werden. Es sind Erzählungen von Erlebnissen und Hintergründen, die sie von Süd nach Nord bewegten oder die ihnen auf diesem Weg widerfahren sind.

Die Szene ist Teil eines Narrativs, das die Wege und Schicksale von Migrierenden entlang der zentralen Migrationsrouten von der Sahelzone über Libyen und Algerien nach Tunesien nachzeichnet. Unter dem Titel *You call me my friend, you call it love, but I can't trust you* entsteht eine filmische Rahmung, die Nicht-Sichtbares oder nur Gehörtes sichtbar machen will.

Das Projekt basiert auf der Initiative des Künstlers Benjamin Dobó und entstand in Kollaboration mit der Menschenrechtsjuristin Anafee Fränznick. In einem anhaltenden Austausch mit den Partizipierenden in Tunesien entstand das Projekt sukzessiv, gelenkt von einem Blick auf politische Felder, die Wahrnehmungen der betroffenen Individuen, als auch ihre gesellschaftliche Prägung und errungenen Formen von Resilienz.

Bei der szenischen Umsetzung nutzt und erweitert Dobó das Konzept des japanischen Avantgarde-Filmemachers Masao Adachi, welches als *Landscape-Theorie* bezeichnet wird. Auf dieser Vorlage stellt er nicht das Sujet visuell in den Mittelpunkt, sondern bildet Gegenstände und die Umgebung ab, welche die Menschen geformt haben, oder durch die sie geformt wurden. Durch den Blickwinkel der Kamera erfassen wir Küstenorte, entleerte Innenräume und zurückgelassene Gegenstände.

Die Visualisierung erfolgt vorwiegend durch szenische 16 mm Filmsequenzen. Diese analoge Technik verkörpert durch einen unruhigen Bildstand und die nervöse Körnung eine innere Unruhe und ist für den Künstler eine Möglichkeit das Ausgesetzt-Sein der Migrierenden in diesem Landschafts-Raum sichtbar zu machen. Mittels eines verlängerten Shuttters setzt Dobó bewusst zittrige und unscharfe digitale Aufnahmen mit der seelischen Zerrüttung der Sprechenden in Bezug.

Das gesprochene Wort, der Klang der Stimmen, formt die Erzählung des Filmes und lässt uns durch viele Momentaufnahmen die Schicksale der Migrierenden erspüren. Rhythmisch gewährt ihr Atem uns Einlass in die Erinnerungen ihrer Existenzen. Sie sprechen über Eindrücke aus der Kindheit, Erlebnisse mit Eltern, die erste Liebe, Träume und Vergangenes, das sich wiederholt. Durch bewusstes Nichtbefragen formt sich ein freier Raum für die Partizipierenden, in dem sie

ihre Geschichten selbst entwickeln können, ohne in eine vorgegebene Richtung gedrängt zu werden. Es ist die Ruhe in diesen Stimmen, die in erstaunlichem Kontrast zu ihren bewegten Biografien steht und trotz ihrer prekären Lebenssituationen ihre Würde bewahrt. Die einzelnen Erzählstränge sind als 2-Kanal-Video aufgefächert und stehen miteinander im Abtausch. Immer wieder gibt es Pausen, bei denen lediglich ein schwarzes Bild gezeigt wird. Es sind Momente der Reflexion über das Gesagte, das Erlebte. Es sind Momente zum Atemholen, für die Partizipierenden, genauso wie für die Rezipient:innen.

Ihre Geschichten verfließen mit dem Ein- und Ausatmen des Meeres, sein Rauschen ist steter Begleiter der einzelnen Szenen und wird auch visuell zu einem wichtigen Protagonisten. Das Meer umgibt und bedingt die Kontinente: als Brücke zwischen Afrika und Europa ist es Verkehrsmedium für Handel, Besiedlung und kulturellen Austausch. Und als Grenze birgt es Gefahr, Untergang und Tod. Diese doppelte Rolle wird durch vielfältige Verweise in Form archäologischer Fundstücke verdeutlicht. Es tauchen Ruinen auf, die bis auf die Punier (Phönizier) zurückgehen, die einst aus einer Region des heutigen Syriens, Libanons und Israels kommend Karthago, nahe dem heutigen Tunis, als Handelsmacht gründeten. Die Besetzung dieses Raumes und seiner Bauten war sehr wechselhaft; so ist die Architektur Zeuge der nachfolgenden Herrschaften Roms, der Osmanen, Spaniens und Frankreichs; Zivilisation über Zivilisation errichtet. Im Sinne einer Ausgrabung legt der Film Schicht um Schicht frei und offenbart so ein psychologisches Relief von Trümmern und den Folgen der Kolonialisierung. So verweist auch Achille Mbembe in Politik der Feindschaft darauf, dass der friedenssichernde Wohlstand europäischer Demokratien durch die koloniale Ausbeutung ermöglicht wurde und wird:

„Der innere Frieden im Westen basierte also zu einem großen Teil auf Gewalt in der Ferne, auf grausamen Brandherden, die man entfachte, auf kriegerischen Fehden und anderen Massakern, von denen die Einrichtung von Festungen und Kontoren in aller Welt begleitet war. Er basierte auf der Versorgung mit Segeltuch, Masten, Bauholz, Pech, Seilen und Tauwerk für die Segelschiffe, aber auch auf der mit Luxusgütern wie Seide, bemaltem und bedrucktem Kaliko, Salz für die Konservierung von Fisch, Pottasche und Farbstoffen für die Textilindustrie und natürlich mit Zucker“ (Mbembe, 2016, 41).

Es ist ein Umkreisen dieser Folgen, die sich in der Identität Afrikas als konstantes Wiedererlebtes von weitergereichten Traumata widerspiegeln. Eine Prägung durch das Dispositiv aus Gewaltstrukturen, Ausbeutung und Unterdrückung. Die Konstante zu durchbrechen und „ein Schicksal kollektiv [zu] gestalten“, so Frantz Fanon in *Die Verdammten dieser Erde*, bedeutet „Verantwortung in der Dimension der Geschichte übernehmen“ (Fanon, 1981, 174). Diese Aufgabe stellt sich nicht nur für die jetzige Generation des afrikanischen Kontinents und deren Regierenden, die Kolonisierten (vgl. Fanon, 1981, 174), sondern auch für uns Europäer:innen (die Kolonisierenden): gestützt auf den Glauben, eine Berechtigung zu haben, entziehen sich westliche Politik, global-agierende Wirtschaftsunternehmen und wir Profitierenden der Verantwortung des Nehmens.

INTERVIEW MIT JIL BERTELS

Sofia Rinaldi

Im Projektseminar „ATEM|RAUM – Zum Verhältnis von Atem, Artefakten und Räumen in den Künsten“ treffen Student*innen des Instituts für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, der Kunsthochschule Mainz und der Hochschule für Musik zusammen zur gemeinsamen Realisierung einer Ausstellung.

Um diesen Austausch erfahrbarer zu machen, habe ich mich dazu entschieden, ein Künstlerinnen-Interview mit Jil Bertels, Studentin der Kunsthochschule Mainz, zu führen. In unserem Gespräch gibt sie einen kurzen Einblick über ihre Arbeitsweise und den Umgang mit dem Thema des ATEM|RAUMs.

Hattest du vor Beginn des Projekts schon eine Idee, was ATEM|RAUM sein könnte?

Ich habe bereits künstlerische Arbeiten von Künstler*innen gesehen, welche das Thema „Atmen“ behandeln. Ein konkreter Bezug zum kuratorischen Konzept bestand vor dem Projekt aber nicht. Das begründet sich hauptsächlich aus meinem Arbeitsvorgang. Diesen beginne ich im Normalfall nicht mit einem Thema, sondern mit einem für mich spannenden Material.

Deine Kunst kann als minimalistisch in Anlehnung an die historische Position der Minimal Art beschrieben werden. Wie definierst du sie selbst?

Meine Kunst befindet sich zwischen dem Künstlerischen und dem tatsächlich vorhandenen Kunstobjekt beziehungsweise der vorhandenen künstlerischen Arbeit, aber auch dem Aspekt der künstlerischen Forschung. Es muss nach meiner eigenen Definition eine gewisse Trennung der beiden Aspekte vorgenommen werden. Ich arbeite sehr bewusst so reduziert, dadurch bekommt das, was vorhanden ist, ein höheres Gewicht. Der Begriff des Minimalen kann dabei nur auf das Endprodukt bezogen werden und auf die Darstellungsart, deren Formen dabei stark reduziert sind. Meine vergangenen Arbeiten mit Aluplatten, ihren geometrischen Formen und klaren Kanten haben eine Anschlussfähigkeit an Minimal Art. Der Prozess dagegen ist nicht minimal.

Steht für dich der Prozess oder das Ergebnis im Vordergrund?

Das ist schwer zu sagen. Der Schaffensprozess hat für mich einen hohen Stellenwert, da meine Arbeiten nicht einem bestimmten Konzept entspringen, sondern den von mir ausgewählten Materialien. Durch die Offenheit dieses Prozesses können sich mein Ziel und das fertige Werk noch verändern.

Warum bevorzugst du natürliche Materialien in deiner Arbeit und deren Entfremdung?

Hinter jeder Kunstperson steckt der Mensch. Mir persönlich ist ein Umwelt- und Ressourcenbewusstsein wichtig. Diese Werte spielen deshalb auch eine große Rolle in meiner künstlerischen Praxis. Ich habe nicht schon immer mit natürlichen Materialien gearbeitet, sondern mich irgendwann bewusst dafür entschieden. Es kann sein, dass dieser Entschluss von mir in Zukunft wieder revidiert wird. Aktuell ist es aber etwas, was mich interessiert, es kann auch als eine Form von Trotz beschrieben werden. Für mich steht fest, dass es möglich sein sollte, dass man ressourcenschonend oder mit Ressourcen arbeitet, die nicht toxisch sind und keine vorherigen Überlegungen benötigen, wo diese zu entsorgen sind.

Die Arbeit mit hochgiftigen Materialien ist für mich als Künstlerin auch nicht gesund. Diese Aspekte sollte man bedenken. Ich verfolge den Anspruch, möglichst wenig Ressourcen zu verbrauchen und umweltschonend zu arbeiten. Das ist mir wichtig. Zudem ist es ein spannender Prozess, Materialien zu finden und sie so zu entfremden und zu verändern, dass nicht mehr an etwas Natürliches gedacht wird, sondern dass das Objekt selbst wahrgenommen wird und die Betrachter*innen dessen Material hinterfragen.

Ich habe auch den Eindruck, dass du alltägliche Materialien verwendest und aus ihnen ästhetische Objekte schaffst.

Ich finde es spannend, durch den Kontext und die Prozesse, die das Material durchläuft, eine Veränderung und Aufwertung dessen zu bewirken. Mir ist es auch wichtig zu zeigen, dass bereits Dinge vorhanden sind, wir uns für diese aber einen neuen Blickwinkel aneignen müssen. Gerade in Bezug auf Ästhetik stellt sich die berechtigte Frage, ob der Mensch nicht etwas verlernen muss. Was ein großer Teil der Gesellschaft schön findet, ist hochverarbeitet und eine große Anzahl an Ressourcen wurde dafür aufgebraucht. Eine solche Ästhetik muss deshalb auch beispielsweise in Bezug auf die Klimakatastrophe hinterfragt werden. Können wir uns eine solche Ästhetik noch leisten?

Dein ausgestelltes Werk bezieht hauptsächlich den Atem ein. Hat dich deshalb eher die Frage nach Visualisierungsformen von „Atem“ beschäftigt und weniger die des „ATEM|RAUMs“?

Der Einstieg über den inhaltlichen Aspekt war ungewohnt für mich. Das kuratorische Konzept war spannend, aber nicht direkt greifbar für mich. Das liegt besonders an meinem dazu gegensätzlichen künstlerischen Arbeitsprozess. Ich bin es gewohnt, mir das Material aus vielen verschiedenen Ebenen und Blickwinkeln zu erarbeiten. Anstelle des Materials habe ich diesen Prozess mit dem Begriff des Atems durchlebt. Meine „Methode“ habe ich versucht auf den Begriff zu übertragen und bei diesem die einzelnen Ebenen zu finden. Normalerweise findet dieser Prozess nur in meinem Kopf statt, damit er auch für andere nachvollziehbar ist, habe ich ihn in Form einer Mind-Map verschriftlicht. Ich greife in meiner Arbeit das Thema des „Atems“ in Form der Lungenbläschen auf. Die Technik dafür kenne ich bereits aus der Molekulküche. Bei

HÄKELPERLENSPIEL

Nina Simoes

„Mein künstlerisches Schaffen thematisiert Sprachsysteme, indem oftmals eine eigens gewählte Ornamentik durchdekliniert und installativ in Szene gesetzt wird. Textile Techniken, wie das Häkeln und das Tuften von Teppichen haben für mich eine große Bedeutung, da ich mich zu der Weichheit dieser Materialien hingezogen fühle. Diese textilen Techniken wende ich im Dreidimensionalen an. Mit der Serie Häkelwesen möchte ich auf überkommene hetero-normative Vorstellungen von Farbzuschreibung für Kindern aufmerksam machen. So zeigen sich die gehäkelten soft sculptures sowohl feminin als auch als maskulin und lösen sich in nichtbinären Wesensformen auf. Die Häkelwesen sind für mich Verkörperungen von genderfluidity und Bezugnahme zur eigenen queerness.“ Johannes Buchholz

Johannes Buchholz beschreibt seine künstlerische Methode als minimalistisch, inspiriert von Konzepten des Neominimalismus und der Minimal Art. Diese Ansätze sind in seiner Verwendung industriell gefertigter Produkte, wie der Plexiglas-Röhren, offensichtlich. Gleichzeitig integriert er seine persönliche künstlerische Sprache durch das Häkeln der Kugeln. Diese handgefertigten Elemente stellen eine Verbindung zwischen der kühlen, industriellen Ästhetik und der Wärme und Individualität handgefertigter Textilien her. Das Häkeln sieht Buchholz als seine künstlerische Signatur, die er auch in dieser Arbeit einsetzt. Durch die Kombination von industriell gefertigten Plexiglas-Röhren mit gehäkelten Kugeln schafft er eine faszinierende Symbiose, die sowohl minimalistisch als auch autobiografisch ist. Dies spiegelt den Diskurs des „Neuen Materialismus“ wider, bei dem die Materialität der Kunstwerke und ihre Beziehungen zueinander und zur Umwelt im Mittelpunkt stehen.

Die Installation kann auf verschiedene Weisen interpretiert werden. Einerseits stehen die Plexiglasröhren für die zarte, fast zerbrechliche Natur unserer Arterien. In ihnen sammeln sich gehäkelte Kugeln. Diese sind nicht nur dekorative Elemente, sie stehen für die feinen, unsichtbaren Partikel aus Kohlenstoff, Schwefeldioxid und Schwermetallen. Diese Substanzen, in ihrer winzigen, aber zerstörerischen Form, dringen in unsere Atemwege ein und verursachen eine langsame, stetige Verstopfung der Arterien. Die Partikel setzen sich an den Wänden unserer Arterien ab, eine unsichtbare Bedrohung, die das Leben still und heimlich verstopft. In diesem Falle erschaffen die Röhre eine surreale Landschaft, in der das Unsichtbare sichtbar wird und es so scheint, als würde man in einem Traum wandeln, in dem die Luft, die wir atmen, eine greifbare Form annimmt. Die Traumebene wird zum Spiegel unserer verborgenen biologischen Prozesse, die unter der Oberfläche unseres Alltags ablaufen. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die parasitäre Natur der Schadstoffe, die in die Arterien eindringen. Buchholz sieht in seinen gehäkelten Kugeln eine parasitäre Komponente, die die Luftverunreinigungen darstellt, die in den menschlichen Körper eindringen und ihn schädigen. Diese Darstellung von Eindringen und Verstopfen spiegelt auch die Symbiose und die Wechselwirkungen in der Natur wider.

Andererseits könnte man die Plexiglas-Tuben auch als Blasinstrumente oder Orgeln sehen, die die Luft um uns herum einfangen und wieder freigeben. Als Blasinstrumente dargestellt, symbolisieren die Tuben den Zyklus von Atmung und Leben, den ständigen Austausch zwischen Mensch und Umwelt.

Ein zentraler Bestandteil der Installation „Häkelperlenspiel“ ist die klangliche Untermalung von Claudia Artner, einer vielseitigen Klangkünstlerin, Sängerin und Schauspielerin. Artner hat eine besondere Geräuschkulisse für die Installation geschaffen, die eine tiefere Ebene der Interpretation ermöglicht und die visuelle Erfahrung um eine auditive Dimension erweitert. Diese Geräusche machen die Röhren plötzlich zu einem wellenähnlichen Orgelregister, das für liturgische Zwecke nicht gebaut ist. Der Ton generiert hier den Orgelwind und nicht umgekehrt. Nähert man sich der Skulptur, hört man vertraute Geräusche aus dem Alltag. Geräusche von Kindern, die im Wald spielen, vermitteln eine natürliche und beruhigende Atmosphäre. Sie sollen die Besucher zur Ruhe kommen lassen. Die abstrakten Orgelklänge symbolisieren eine andere Form der Atmung, die durch das Einströmen von Luft in die Orgel erzeugt wird. Diese Klänge bilden einen Kontrast zu den natürlichen Geräuschen und vermitteln eine Idee von Spiritualität. Das Akkordeon fügt eine spielerische Note hinzu und erinnert an ein Mobile, das im Wind spielt, während die Hintergrundgeräusche an ein Unterwassergefühl erinnern, das die metaphorische Verstopfung der Arterien durch die Häkelbälle darstellt und die Thematik der parasitären Komponente aufgreift. Am Ende der Klanginstallation kehrt die Komposition zu den natürlichen Geräuschen zurück, schließt den Kreis und erinnert die Besucher daran, dass die heilenden Klänge der Natur trotz allen Gefahren stets präsent bleiben. Claudia Artner beschreibt ihren kreativen Prozess folgendermaßen:

„Ich stelle mir den Betrachter vor und gestalte eine Reise vor dem inneren Auge, indem ich mit Geräuschen arbeite, die ganz klare Bilder transportieren. Es soll auch zu Irritationen kommen können, aber dennoch Ruhe entstehen lassen, damit man verweilen kann.“

Sie arbeitet spartenübergreifend und nutzt ihre Erfahrung als Musikerin und Klangkünstlerin, um eine einzigartige Audioerfahrung zu schaffen, die das Werk von Johannes Buchholz ergänzt und erweitert. Diese duale Symbolik reflektiert sowohl die zerstörerischen als auch die lebensspendenden Aspekte der Luft, die wir einatmen.

Die Installation „Häkelperlenspiel“ eröffnet neue Perspektiven auf die Themen Luftverschmutzung und Umweltbewusstsein und regt zu einem tieferen Verständnis der komplexen Wechselwirkungen zwischen Mensch und Natur an. Sie ist nicht nur ein eindrucksvolles Kunstwerk, sondern auch ein kraftvolles Statement zu aktuellen ökologischen und gesellschaftlichen Themen. Die Geräuschkulisse führt die Besucher auf eine emotionale Reise, die sowohl beruhigend als auch verstörend sein kann. Diese duale Wirkung spiegelt die Realität unserer Umwelt wider, die zugleich Quelle des Lebens und potenziell zerstörerisch ist. Die Installation macht auf subtile, aber eindringliche Weise auf die unsichtbaren Bedrohungen der Luftverschmutzung aufmerksam und erinnert uns daran, dass wir Teil eines empfindlichen ökologischen Systems sind.

Kunstwerke

INTERWOVEN

Okan Alcay

Ein Baum, errichtet aus einem ineinandergreifenden Gewebe von Ästen und bedeckt mit Moos. interwoven beschäftigt sich mit der Atemluft, die sich alle Lebewesen gleichsam teilen und darin Verbindung im gegenseitigen Austausch finden. Diese Vernetzung erlangt im Geflecht aus organischem Material, den „Lungen“ unterschiedlicher Pflanzenarten, Verkörperung. Diese gemeinsame Atmosphäre stellt den Anspruch, wie ein tragendes Element für jegliches Leben auf unserem Planeten zu funktionieren.

Okan Alcay (geboren 1999) aus Mainz, begann sein Studium im Bachelor of Education an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz mit den Fächern Englisch und Deutsch. Später entschied er sich, Deutsch gegen Bildende Kunst auszutauschen. Seitdem studiert er leidenschaftlich Bildende Kunst an der Kunsthochschule Mainz und strebt einen Master of Education an.



Okan Alcay interwoven, 2024, Holz, Moos, 50 cm x 50 cm x 200 cm

HÄKELPERLENSPIEL

CLAUDIA ARTNER/JOHANNES BUCHHOLZ

Die Installation „Häkelperlenspiel“ von Johannes Buchholz und Claudia Artner ist ein faszinierendes Zusammenspiel von handgefertigten Textilien und industrieller Ästhetik. Buchholz' minimalistische künstlerische Methode vereint sich mit der persönlichen Signatur des Häkelns, um eine Symbiose zwischen Weichheit und Kühle zu schaffen. Die Plexiglas-Röhren, gefüllt mit gehäkelten Kugeln, symbolisieren die Atemwege und die unsichtbaren Prozesse des Atmens. Gleichzeitig stehen sie für die feinen, unsichtbaren Partikel der Luftverschmutzung, die langsam unsere Arterien verstopfen und die lebenswichtigen Funktionen beeinträchtigen.

Ein weiterer zentraler Aspekt ist die klangliche Untermalung von Claudia Artner. Ihre Geräuschkulisse – bestehend aus Waldgeräuschen, Kinderlachen und Orgelklängen – schafft eine tiefere, auditive Ebene der Interpretation. Diese Klänge laden die Besucher ein, zur Ruhe zu kommen und die natürliche Welt bewusster wahrzunehmen. Artner nutzt die abstrakten Orgelklänge, um eine andere Form der Atmung darzustellen, die sowohl die spirituelle als auch die zerstörerische Natur der Luft widerspiegeln.

„Häkelperlenspiel“ thematisiert die feinen Grenzen zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, zwischen Körper und Raum. Die Installation lädt die Besucher ein, über die unsichtbaren Prozesse des Atmens und deren Bedeutung nachzudenken. Buchholz' Werk eröffnet neue Perspektiven auf die Wahrnehmung von Atem und Raum und schafft einen meditativen Raum der Reflexion.

Claudia Artner (geboren 1989) aus Mödling, Österreich, studierte Schauspiel, Gesang und Tanz in Wien und hat schon früh ihre Leidenschaft dafür entdeckt, spartenübergreifend zu arbeiten. Neben ihrem Studium an der JGU (Theater- und Musikwissenschaft) erarbeitete sie das Schauspiel Solo JUDITH nach Friedrich Hebbel (Theater Mollerhaus Darmstadt), war Teil der Performance MAINZ LEUCHTET (Hochschule Mainz) und kooperiert mit dem Mainzer Atelier von Astrid Eisinger.

Johannes Buchholz (geboren 2000) aus Ludwigshafen, ist ein non-binärer Künstler, der seit 2020 künstlerisch tätig ist. Kernaspekte seines Schaffens sind das Arbeiten mit textilen Techniken wie dem Häkeln und Tuften aus einer queerfeministischen Perspektive und die Auseinandersetzung mit der Produktästhetik von Sextoys. Mit der Serie Häkelwesen (seit 2022-) thematisiert Johannes Buchholz überkommene hetero-normative Vorstellungen von geschlechtlicher Farbzuschreibung und Geschlechtszugehörigkeit. Die gehäkelten *soft sculptures* sind für ihn Verkörperungen von *gender fluidity* und Bezugnahme zur eigenen *queerness*.



Claudia Artner/Johannes Buchholz Häkelperlenspiel, 2024, Plexiglas, Polyacryl, Füllwatte, Lautsprecher, 150 cm x 50 cm

STEAM UP THIS BOX

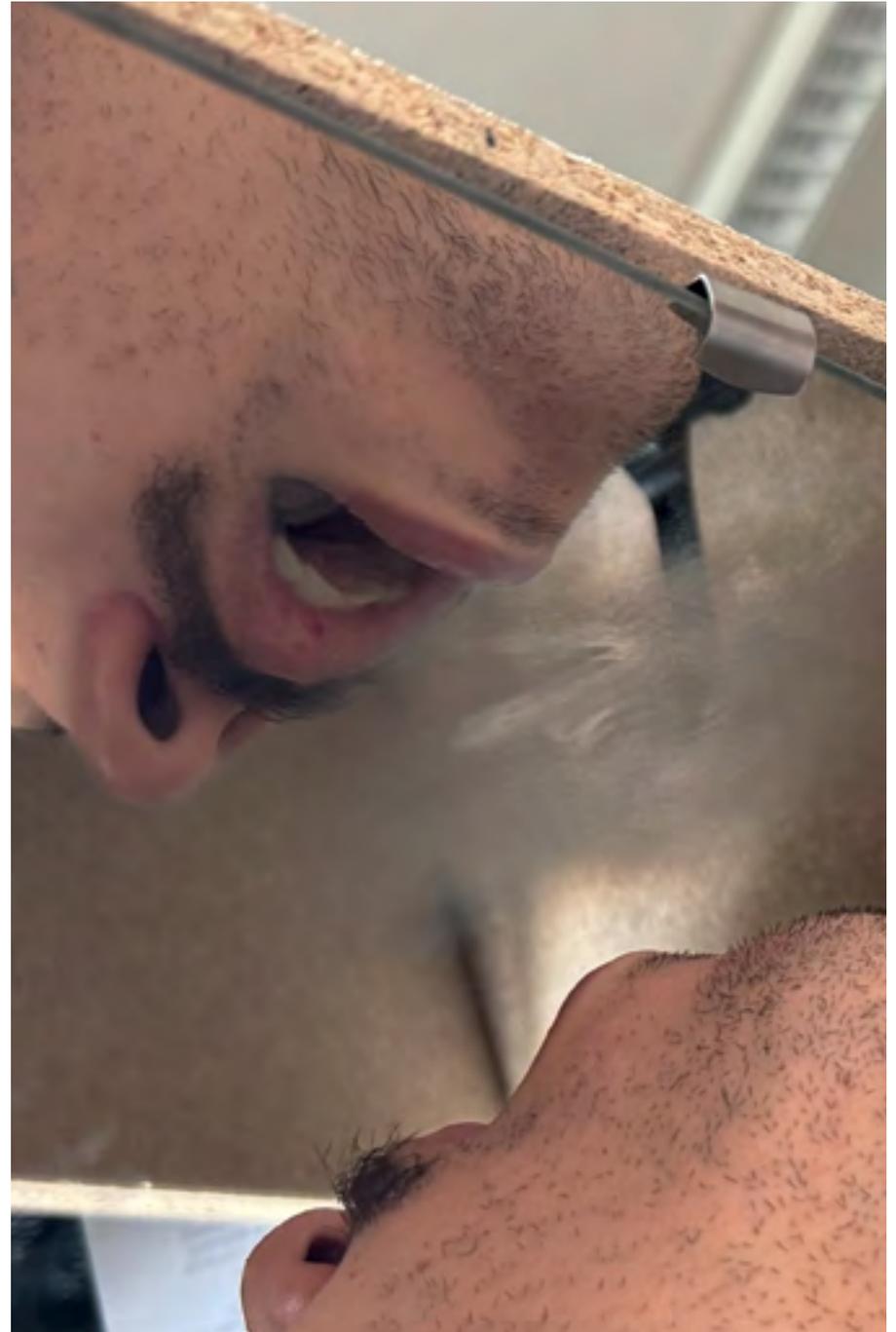
Tomás Cabado/Elpida Tsaousidis

Als eine Konfrontation mit dem eigenen, inneren „Selbst“ möchte die Installation von Elpida Tsaousidis und Tomás Cabado in Gestalt eines provisorischen Bettes bestehend aus einer Matte mit Decke und Kissen durch eine direkte Partizipation dazu einladen, ein Gefühl des „Ganz-bei-sich-Seins“ zu erleben. Bei dieser Erfahrung soll atmen nach antiker Rezeption als *pneúma*, altgriechisch für Hauch und Geist und somit als „Hauch des Lebens“ wahrnehmbar gemacht werden. Durch eine hölzerne Box, die dabei den Kopfbereich der Rezipient:innen umschließt, nehmen diese in Rückenlage auf der Matte Platz, wird ein von der Umgebung isolierter Wirkungsraum erzeugt. Dieser schafft die Möglichkeit einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit dem eigenen „Sein“, indem sich die Rezipient:innen einem annähernd erzwungenen Blick in einen an der Decke befestigten Spiegel ausgesetzt sehen.

Tsaousidis und Cabado geht es dabei gerade um jene unausweichlich scheinende Konfrontation mit dem eigenen Spiegelbild, dem eigenen „Selbst“ innerhalb einer individuellen Reflexion von trance-artigen Zuständen. Verschieden frequentierte Klangimpulse durch in die Seitenwände eingefasste Lautsprecher sollen dabei die Immersion eines Eigenraumes verstärken und ein Gefühl von Intimität erzeugen. Dabei führt der Spiegel im Prozess der Eingrenzung des Wahrnehmbaren von räumlicher Weite unweigerlich zu einer betont gesteigerten Entgrenzung von räumlicher Tiefe, die sich dabei transzendental erfahren lassen kann. Im Moment völliger Ausgrenzung und im Alleinsein mit dem eigenen Spiegelbild steht losgelöst von der Außenwelt der Atem selbst, als ureigener, innerer Vorgang deutbar, der dabei in dialogischer Weise der eigenen „Seele“ durch den Hauch des Atems an der Spiegeloberfläche in Form von Botschaften zu einer Gegenständlichkeit verhilft.

Tomás Cabado (geboren 1993) aus Buenos Aires, Argentinien, ist Komponist und Performer. Er bevorzugt eine einfache Herangehensweise an Material und Form in der Komposition, wobei er sich Beweglichkeit in Bezug auf Ästhetik und diskursive Positionen bewahrt, ohne die Absicht, diese zu überlagern. Er ist ausgebildet in Komposition, klassischer und elektrischer Gitarre und zeitgenössischer lateinamerikanischer Musik. Sein Schaffen reicht von musikalischen Kompositionen bis hin zu Essays, Liedern und konzeptionellen Arbeiten. Er tritt als Solist oder in verschiedenen musikalischen Gemeinschaften in Argentinien und Europa auf.

Elpida Tsaousidis (geboren 1993) studiert seit 2022 Freie Bildende Kunst in der Bildhauereiklasse von Sabine Groß an der Kunsthochschule Mainz. Das künstlerische Schaffen ist für sie ein Annäherungsversuch an die Bedeutung und Wirkmächtigkeit von persönlicher Geschichte und deren Auswirkung auf unsere Identität. Ihre Arbeiten und Installationen können dabei als Spurensuche und offene Erzählungen verstanden werden.



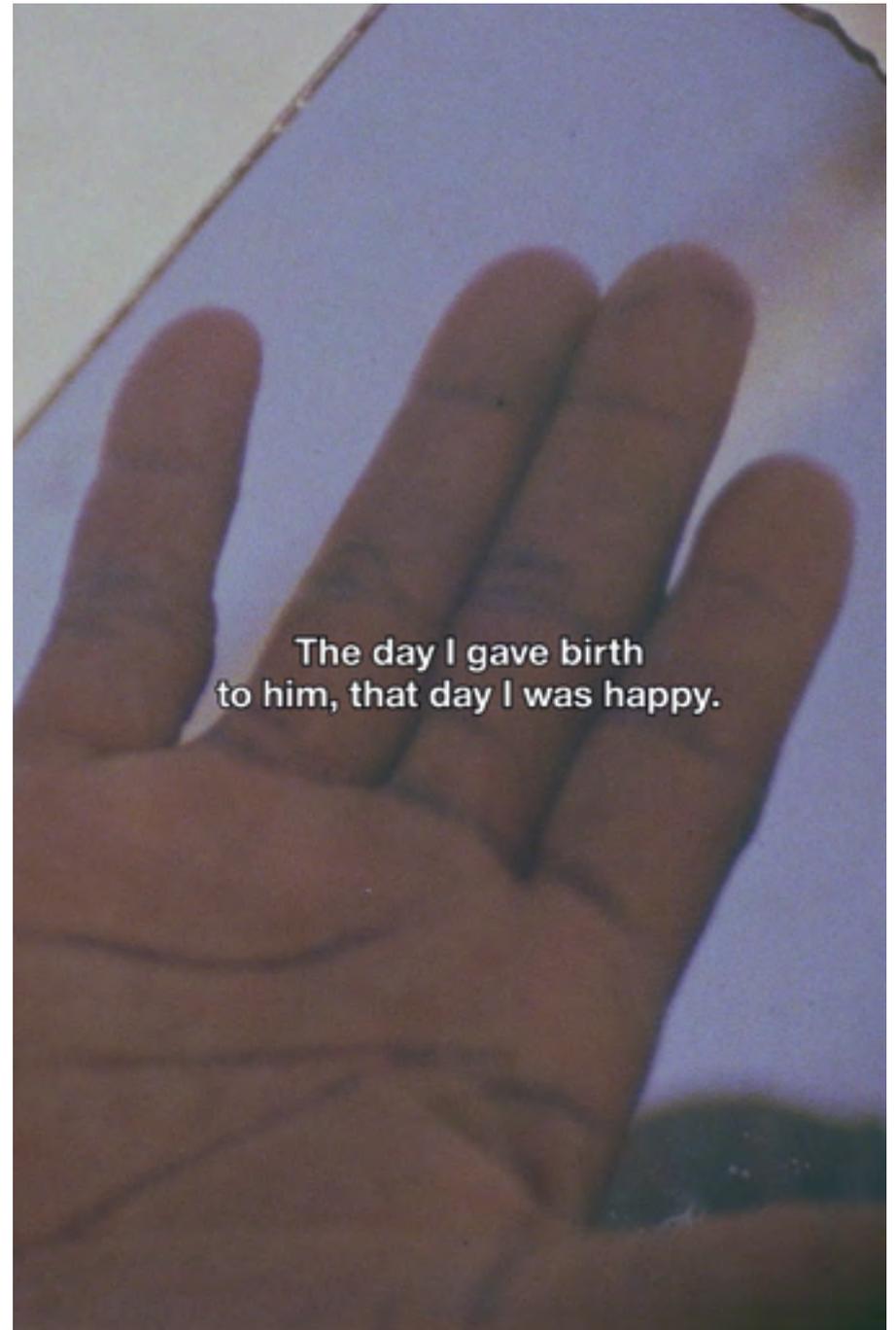
Tomás Cabado/Elpida Tsaousidis Steam up this box, 2024, mit Vinyl verkleidete Holzbox, Spiegel, drei Lautsprecher, Matte Kissen, 200 cm x 50 cm x 40 cm

SOMETIMES I'LL BE TALKING TO MYSELF TILL DAYBREAK

Benjamin Dobó

Den tiefen Spuren Migrierender nachforschend bewegt sich das filmische Narrativ entlang der zentralen Migrationsroute von der Sahelzone über Libyen und Algerien nach Tunesien. Die Spuren definieren die Landschaft, machen aus ihrer Kulisse einen konkreten Erfahrungsraum individueller Geschichte(n). Stimmen offenbaren Erinnerungen, deuten Erlebtes und Gelebtes an, sprechen in Fragmenten und erzählen von Geträumtem und Widerfahrenem. Als oral-historische Zeugnisse ziehen uns die Stimmen in den stetigen, gegen Widerstand stoßenden, sich neu formenden und doch geformten Fluss der Migration. Ausgangspunkt für die Installation sind einheitlich formierte Innenräume, die als Entscheidungsträger über die fortlaufende Entfaltung einer Biografie auftreten. Finger und Hände tasten nach ihren Spiegelbildern, suchen in der vom Erlebten gezeichneten Haut nach Spuren ihrer Vergangenheit, bewundern die eigene Fähigkeit standzuhalten. Gütig tragen tunesische Landschaften das Tableau, ergänzt durch Aufnahmen von Küstenorten, Gassen und entleerten Räumen. Aufnahmen der mediterranen See vermischen sich mit Klängen und Geschichten über Erinnerungen an unstete Wege und Existenzen.

Benjamin Dobó (geboren 1986) aus Basel, folgt in seinen Projekten einem spartenübergreifenden Recherche- und Dokumentationsprozess, der sich innerhalb eines Austauschs intensiviert. Vorbei an der Gültigkeit dokumentarischer Geschichtsschreibung versucht er etablierte Gattungsformen und filmische Grenzen zu überschreiten. Er folgt Themenfeldern und Einflüssen, die geprägt sind von hegemonialen Strukturen, Territorialansprüchen und Unterdrückungsmechanismen. In seinem Schaffen setzt er sich stark für eine räumliche Erfahrung ein; so sind es installative Kontexte mit Objekten, in denen er filmische Narrationen erweitert und diese darin empfindsam verdichtet.



Benjamin Dobó sometimes I'll be talking to myself till daybreak, 2024, modulares Trockenbauprofil aus verzinktem Stahl, Gipskartonplatte, 19-Zoll-Monitor, 170 cm x 250 cm; You call me my friend, you call it love, but I can't trust you, 2025, gescanntes Negativ 2K, 16mm, 45'41, Farbe, Ton, eng. UT, Co-Dir. Anafee Fränznick

OHNE TITEL

Sophia Glaszner

Die Künstlerin präsentiert das Konzept, sowie die Dokumentation des Arbeitsprozesses der noch unvollendeten Skulptur. Ein verbogenes Metallgerüst formt die Umrisse einer menschlichen Lunge nach, ummantelt von einer milchigen Plastikplane. Hier findet kein Stoffwechsel mehr statt. Die menschengemachte Oberfläche ist artifizuell, deshalb unbelebt. Der Lungenflügel mutet verformt, blass, kränklich an. Bei der Herstellung des verwendeten Kunststoffes wurden Treibhausgase frei, dadurch die Atmosphäre verschmutzt und dem Klimawandel zugetragen, der langsam alles Leben seines Atemraums beraubt. Das fertige Werk wird für eine brachliegende Fläche auf dem Uni-Campus konzipiert, aufgehängt an und gleichzeitig eingepfercht von Metallpfählen, eingefasst in einem Betonfundament. Die Dissonanz, erzeugt durch die Errichtung eines synthetischen Monuments auf einer augenscheinlich lebendigen Grünfläche, verbildlicht die Verleugnung gegenüber der weitreichenden Klimakatastrophe, die im individuellen Mikrokosmos oft unsichtbar bleibt.

Sophia Glaszner (geboren 2000) aus Wiesbaden, studiert seit 2023 an der Kunsthochschule der Johannes-Gutenberg-Universität. Ihre Arbeit setzt sich sowohl aus bildhauerischen Projekten als auch aus Fotografie und Videokunst zusammen. Kernaspekte ihres Schaffens ist die Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Biografie sowie Familiengeschichte.



Sophia Glaszner Ohne Titel, 2024, Fichtenholz, Stahl, 120cm x 180cm x 100 cm

WALDBAD

David Göhrig

Die knapp über 2 Meter hohe Arbeit strahlt vorwiegend aufgrund ihrer säulenartigen Bauweise eine Präsenz aus, die im Ausstellungsraum eher wie ein Fremdkörper wirkt, der so üblicherweise nur im Wald als Erdsitz vorzufinden wäre. Das leicht abgeschrägte Dach und die an den Seiten auftretenden Klappen, die sich öffnen lassen, ergänzen die sonstige sehr gradlinige Silhouette des Werks um ein über den eigenen Rand reichendes Element. Dazu kommt die auffallende dunkle und leicht modrige Textur der Außenwände aus Holz, welches mithilfe der Yakisugi-Technik behandelt und einige Zeit draußen gelagert wurde. Aufgrund der Verwendung dieser Technik färbt das Werk beim Betreten einen Teil der Kohle ab, was ihm eine zusätzliche archaische Ebene verleiht. Die Bank im Inneren besteht aus Fichtenholz und erinnert an eine typische Wanderbank, die so auch am Wegesrand in jedem Wald auf ähnliche Weise zu finden ist und zum Verweilen einladen soll. Im Inneren des Werks befindet sich zudem ein Geruch, der Wald imitieren soll, diesen so aber zugleich, für seine Synthese, auf ein Rezept reduziert und wiederholbar macht.

David Göhrig (geboren 2001) aufgewachsen im Kleinen Odenwald, studiert seit 2021 in Mainz Kunst und Englisch auf Lehramt im Bachelor of Education. In seiner künstlerischen Praxis beschäftigt er sich mit der westlichen Dichotomie von Natur und Kultur und befragt diese auf ihre Gültigkeit und Effekte.



David Göhrig Waldbad, 2024, Fichtenholz, verkohltes Fichtenholz, ätherische Öle, 125cm x 130cm x 210 cm

RECALL ANEMOIA

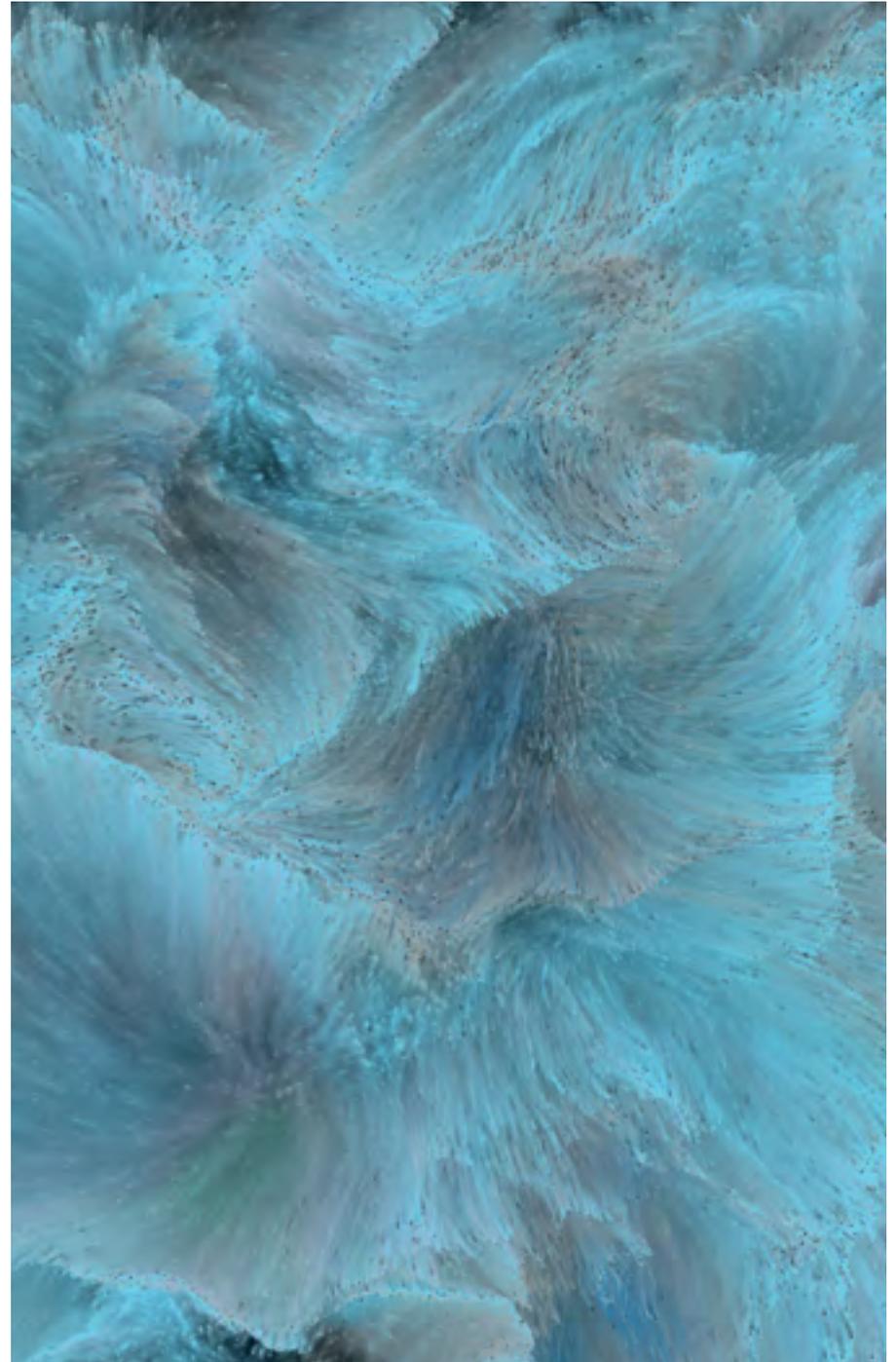
TAEGYU LIM

Anemoia beschreibt das seltsame Gefühl von Nostalgie für eine Zeit, die man selbst gar nicht erlebt hat. Ein Gefühl, das vielleicht symptomatisch für unsere Zeit ist, in der sich teilweise selbst Jugendliche nach der guten alten Zeit sehnen. Oft ist dieses Gefühl verbunden mit einer mystifizierten Sehnsucht nach Natur, in der man jenen noch intakten Geist früherer Zeiten zu finden hofft.

Es sind diese Sehnsüchte und unsere Beziehung zur Natur, mit denen Taegyu Lim sich in seiner Performance Recall Anemoia auf audiovisuelle Weise kritisch auseinandersetzt. Dabei verwendet er Aufnahmen aus der Natur, Imitationen natürlicher Klänge, Atemtechniken und eine Technik der Visualisierungen klanglicher Impulse zu einer sichtbaren Klanglandschaft im wörtlichen Sinne.

Der Beginn der Performance wird von Naturimitationen geleitet, die dann mit realen Naturaufnahmen konfrontiert werden, um schließlich mit einer gegenwärtigen wirklichen Atmung kombiniert zu werden. Bei diesem Ansatz spielt der Begriff der Aura, der für Walter Benjamin die Einmaligkeit eines originalen, nicht reproduzierten Kunstwerkes bedeutet, eine zentrale Rolle. Es ist diese Aura, durch die der Ursprung einer mystifizierten Sehnsucht nach der wahren Natur erfahrbar gemacht werden soll. Das bietet Raum für die eigene Erfahrung, ein Angebot unsere Wahrnehmung von Natur neu zu denken und dabei mit unserem eigenen Atem anzufangen.

Taegyu Lim (geboren 1995) aus Anyang, Südkorea, begann seine Karriere als elektronischer Musiker und war außerdem als Klangtechniker und Sound-Designer tätig. Aktuell setzt er sich klanglich mit der Beziehung zwischen Mensch und Natur auseinander. Dafür studiert er im Master Klangkunst Komposition an der Musikhochschule der Johannes-Gutenberg Universität.



Taegyu Lim Recall Anemoia, 2024, Beam Projektor, Lautsprecher, Bild und Ton digital, FHD Resolution

WE ALL NEED TO BREATHE

KYUNGSEO MIN/VANESSA SPEKKER/LISA ZIKELI

„Give me some breathing room“ – so lautet die gängige, englische Redewendung. In einer zunehmend hektischen Alltagswelt ist dieser Atemraum, als essentielle Bedingung des inneren Seelenfriedens, nicht mehr gewährleistet. We all need to breathe lädt seine Betrachter:innen dazu ein, sich einem intimen Moment der Ruhe hinzugeben, indem sie einen meditativen Einklang mit den Tonaufnahmen von Atemzügen der Künstlerinnen eingehen. Der Atem ertönt aus dem Interieur transparenter Kunststoffkugeln. Schwerelos schweben diese überlebensgroßen Imitationen von Sauerstoffmolekülen, gleich ihrer atomaren Vorbilder, im Raum. Zudem spiegelt die immaterielle Luftblasenform introspektiv die Alveolen der menschlichen Lunge.

MEIN ATEM HEISST JETZT

VANESSA SPEKKER/LISA ZIKELI

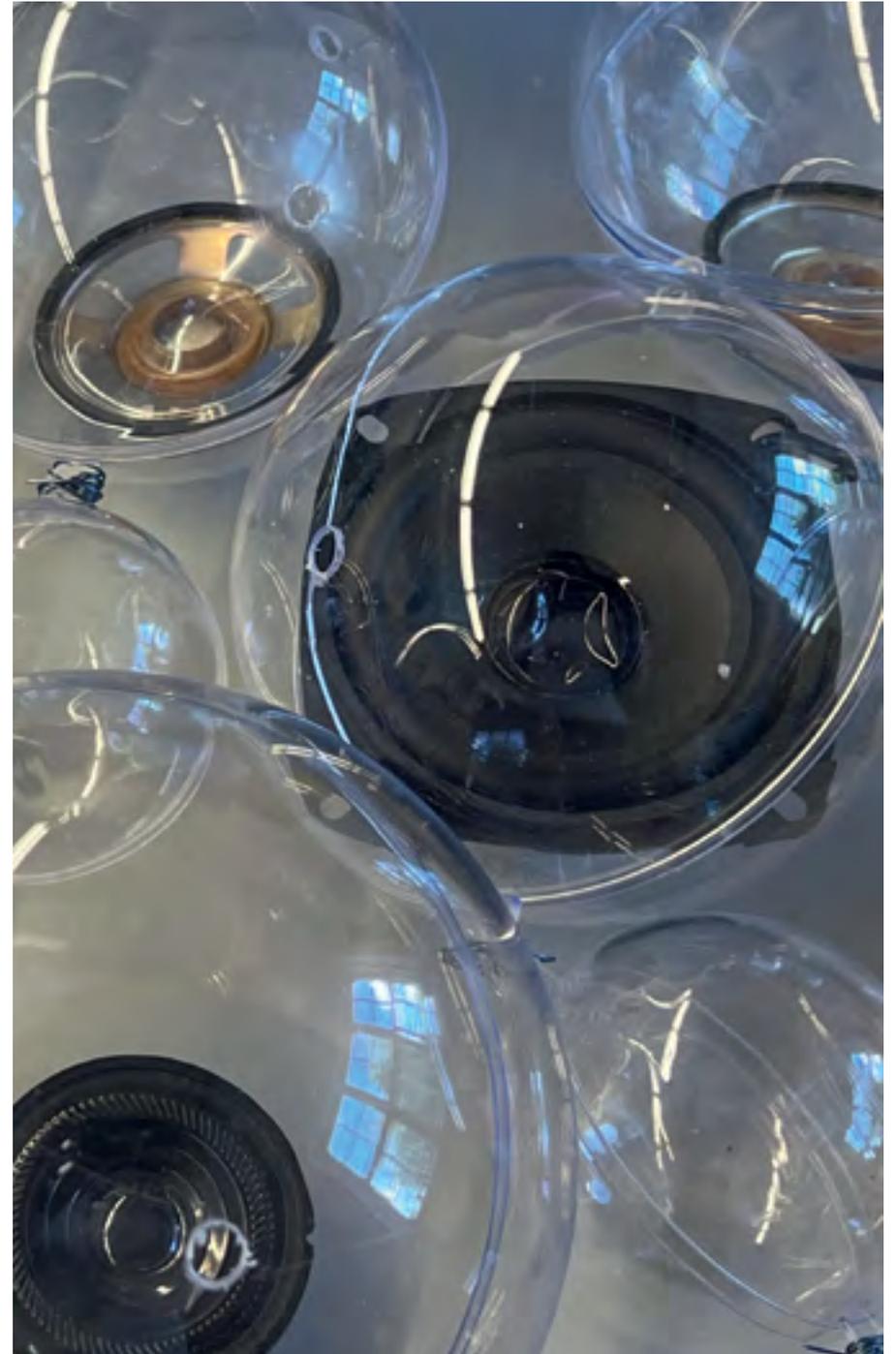
Performance / ca. 8-10 Minuten

Das Stück basiert auf dem Gedicht Mein Atem, aus der Sammlung Mutterland (1978), verfasst von der deutsch-jüdischen Lyrikerin Rose Ausländer (1901 – 1988). Ein Leben im Exil, Flucht, die Shoah und die Suche nach einer Heimat prägen ihre Dichtungen. Der Atem bildet dabei einen zentralen Begriff als Symbol für Lebensraum, Lebendigkeit, Gegenwart, Neuanfänge und Freiheit. Die Performance nimmt Bezug auf verschiedene Facetten dieser mehrdeutigen Definition und erkundet die Folgen der Beeinträchtigung dieses Atems.

Kyungseo Min (geboren 1993) aus Seoul, Südkorea, studierte angewandte Musik (Jazz und Popmusik Komposition) in Korea. Sie ist als Jazz Duo und Trio bereits auf Musikfestivals aufgetreten und hat als Keyboarderin koreanische Sänger begleitet. 2019 und 2021 hat sie ihre eigenen selbstproduzierten Soloalben veröffentlicht. Seit 2021 studiert sie Klangkunst und elektronische Musik, wobei ihr Hauptfokus auf dem klanglichen Ausdruck verschiedener sozialer Probleme liegt. Seit 2022 studiert sie im Master Klangkunst Komposition an der Hochschule für Musik.

Vanessa Lu Spekker (geboren 1995) studiert an der Johannes-Gutenberg-Universität im Master of Education die Fächer Deutsch und Biologie und befindet sich im 4. Semester Musik auf Lehramt als Erweiterungsfach an der Hochschule für Musik.

Lisa Zikeli (geboren 1996) aus dem Schwabenland, studiert im Master Lehramt mit den Fächern Deutsch, Musik und Sport an der JGU Mainz.



Kyungseo Min/Vanessa Spekker/Lisa Zikeli We all need to breathe, 2024, Lautsprecher in Kunststoffkugeln, Kabel, Draht, 100 cm x 70 cm

LEBENSKREISE

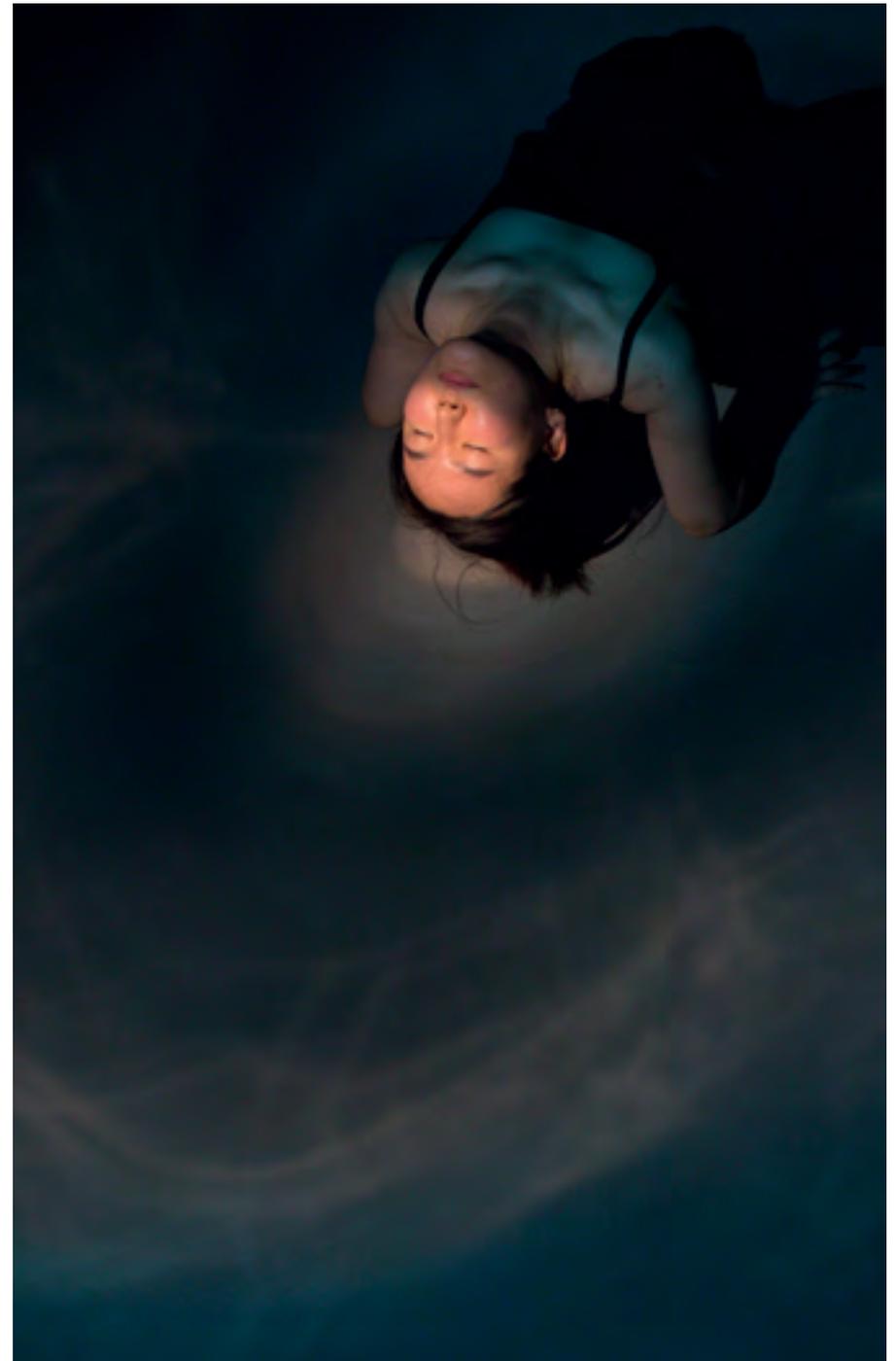
DAIAANA SERGUCHEVA

Daiaanas Werk „Lebenskreis“ ist eine Videoinstallation, die die Essenz von ATEM|RAUM einfängt. Dieses Kunstwerk bringt persönliche Erinnerungen, kulturelle Traditionen und alltägliches Leben in Einklang.

Daiaana, eine Künstlerin mit Schwerpunkt in der Fotografie, schöpft für „Lebenskreis“ in ihrer Kindheit in Jakutsk, der kältesten Großstadt der Welt und Hauptstadt der Republik Sakha Jakutien. Die Chomus, auch Maultrommel genannt, ist in dieser Region fest verwurzelt und spielt in ihrer Videoperformance eine zentrale Rolle. Daiaana ist schon früh durch ihre Schulbildung im Sakha Gymnasium mit dem Spielen der Chomus und traditionellen Tänzen in Berührung gekommen. Neben ihrem künstlerischen Schaffen widmet Daiaana nun ihre freie Zeit weiterhin dem Tanzen, das ebenso künstlerisch in „Lebenskreis“ eingeflossen ist. Diese Instrumentalität in Verbindung mit der fließenden Bewegung des Tanzes erfordert ein tiefes Verständnis von ATEM und RAUM; es dient als Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Tradition und individuellem Ausdruck.

ATEM und RAUM sind universelle Konzepte, die Daiaana durch eine persönliche und kulturelle Linse interpretiert. Die Maultrommel, die ein tiefes Atembewusstsein erfordert, und der Tanz, der neben dem Atem auch den Raum in seiner vollen Dimension beansprucht, stehen in dialogischer Beziehung zueinander. „Lebenskreis“ lädt dazu ein, über die eigenen Wurzeln und die Verbindung von Tradition und modernem Alltag nachzudenken.

Daiaana Sergucheva (geboren 2000) aus Jakutsk (Sibirien), ist Anfang 2020 nach Deutschland gezogen und studiert seit 2022 Freie Kunst an der Kunsthochschule Mainz. Ihr Schwerpunkt ist Fotografieren, in dem sie die menschliche Verbindung zur Natur und Kultur zeigt.



Daiaana Sergucheva | Lebenskreise, 2025, Performance

FERNSPIEGEL

NICO YURGAKI

Die Realisierung dieses Projekts soll mehrere Fragen hervorheben. Welches künstlerische Bedürfnis steht hinter dem Wunsch, zwischen dem Werk und dem Publikum präsent zu sein? Welche Beziehung besteht zwischen dem Schema und der Improvisation? Diese Arbeit wird in zwei Stationen präsentiert: In der Schule des Sehens zeichnet der Darsteller eine Skizze auf eine Tafel. Es handelt sich um eine Partitur, die anschließend im Roten Saal der Hochschule für Musik auf einem Klavier gespielt werden soll. Obwohl die Diagramme privat gezeichnet und später ausgestellt werden können, ist die Tatsache, dass sie im Beisein des Publikums gezeichnet werden, kein rein narzisstischer Akt der Aufmerksamkeitserregung, sondern zielt darauf ab, sich mit der Energie der Anwesenden in diesem Moment zu verbinden, um sie in das Werk einzubeziehen.

Die Anwesenheit von Zeugen verändert die Fakten, die Reaktionen und die Empfindungen. Es ist die Herausforderung, sich einer unerwarteten Situation zu stellen, die von völliger Skepsis des Publikums bis zur Invasion des Werks reichen kann. Der zweite Teil findet vor einem Klavier statt, an einem anderen Ort. Es handelt sich um die Interpretation der Partitur, die an die Tafel geschrieben wurde. Die Beziehung zwischen dem ersten und dem zweiten Teil soll eine Metapher für eine Reflexion sein, dafür, wie die Interpretation selbst eine klangliche Reflexion der visuellen Partitur sein kann. Es gilt die Frage: Stellt dieser Abstand den Atem/Raum oder einen Moment der Apnoe dar?

Nico Yurgaki (geboren 1981), aus Bogotá, Columbien, ist Klangkünstler und Musikproduzent. Er hat seine künstlerische Karriere begonnen, indem er die musikalischen Traditionen Kolumbiens erforschte, um sie mit Jazz und urbaner Musik zu vermischen. 2009 absolvierte er sein Jazz-Klavier Studium und ging nach Europa mit dem Ziel seine vielfältigen künstlerischen Konzepte zu vertiefen. Er war in Italien und Deutschland an Theater- und Performance-Projekten beteiligt. Momentan studiert er im Master Klangkunst an der Musikhochschule der Johannes-Gutenberg-Universität.



Nico Yurgaki Fernspiegel, 2024, Performance mit Klavier und Atemtechnik, 10 Minuten

Impressum

Erschienen anlässlich der Ausstellung

ATEM RAUM

Eine künstlerische Erforschung von Atem, Medialität und Wahrnehmung

26.06. – 03.07.2024

SCHULE DES SEHENS

Ausstellungsraum der Johannes Gutenberg-Universität (JGU) Mainz

Ein JGU-Ausstellungs- und Lehrprojekt mit Studierenden der Hochschule für Musik Mainz, des Instituts für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft und der Kunsthochschule Mainz:

Okan Alcay, Zena Alzir, Claudia Artner, Jil Bertels, Johannes Buchholz, Tomás Cabado, Anna Lisa Claassen, Nicolás Cristancho Quintero, Benjamin Dobó, Laura Drusenheimer, Eugenia Fontana, Sophia Glaszner, David Göhrig, Robin Krause, Andreas Kurt, Taegy Lim, Kyungseo Min, Meike Möllinger, Johannes Preyß, Sofia Rinaldi, Kim Schneider, Daiaana Serguicheva, Nina Simoes, Vanessa Spekker, Elpida Tsaousidis, Lisa Zikeli.

Konzept Elke Anna Werner, Irene Schütze, Peter Kiefer, Stefan Fricke und Birger Petersen

Publikation herausgegeben von Elke Anna Werner und Irene Schütze

Lektorat Robin Krause und Andreas Kurt unter Mitwirkung von Eugenia Fontana, Johannes Preyß und Kim Schneider

Werkbeschreibungen die beteiligten Kunstwissenschaftler:innen und Künstler:innen

Fotografien die Künstler:innen, Eugenia Fontana, Johannes Buchholz

Grafikdesign Markus Walenzyk

Edition 250

Gefördert vom Gutenberg Lehrkolleg (GLK) als Innovatives Lehrprojekt



