



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

## OBJEKT-RAUM-HANDLUNG Performanz und Ritualdynamik im Werke Anish Kapoor

Verfasserin

Elisabeth Viktoria Würzl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, August 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A >000 315<

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

>Univ. Prof. Dr. Deborah Klimburg-Salter<



## *DANKSAGUNG*

Mein Dank gilt zuallererst Frau Prof. Dr. Klimburg-Salter, die mich in meiner Arbeit ermunterte und unterstützte und es mir ermöglichte mit Prof. Dr. Mitter über das Werk Anish Kapoors und das Thema dieser Arbeit zu diskutieren.

Ebenso möchte ich mich bei Frau Dr. Widorn und Frau Mag. Lojda, sowie meinen Freunden bedanken, die in der Zeit des Entstehens dieser Arbeit für mich da waren.

Und auch meiner Mutter danke ich, die mit ihrer Begeisterung für Anish Kapoor den Anstoß für diese Arbeit gegeben hat.



# INHALTSVERZEICHNIS

<i>I. EINFÜHRUNG INS THEMA</i>	<i>1</i>
<i>I.1. EINLEITUNG</i>	<i>1</i>
<i>I.2. FORSCHUNGSSTAND</i>	<i>3</i>
<i>I.3. AUFBAU UND METHODE</i>	<i>9</i>
<i>II. WERKANALYSE</i>	<i>11</i>
<i>II.1. ZUM OEUVRE DES KÜNSTLERS ANISH KAPOOR</i>	<i>11</i>
<i>II.2. DIRTY CORNER UND LEVIATHAN: DIE ENTWICKLUNG ZU DEN MONUMENTALEN ARBEITEN</i>	<i>12</i>
<i>II.2.1. DIRTY CORNER, 2011</i>	<i>13</i>
<i>II.2.1.1. FORMALE BESCHREIBUNG</i>	<i>13</i>
<i>II.2.1.2. WIRKUNG UND ÄSTHETIK</i>	<i>16</i>
<i>II.2.2. LEVIATHAN, 2011</i>	<i>22</i>
<i>II.2.2.1. FORMALE BESCHREIBUNG</i>	<i>22</i>
<i>II.2.2.2. WIRKUNG UND ÄSTHETIK</i>	<i>25</i>
<i>III. DER ENTWURF DES ENTGRENZTEN RAUMES</i>	<i>31</i>
<i>III. 1. DIE ENTWICKLUNG DES PERFORMATIVEN RAUMES IN DER BILDENDEN KUNST</i>	<i>31</i>
<i>III.2. LEVIATHAN UND DIRTY CORNER: KONTEXTUALISIERUNG</i>	<i>37</i>
<i>III.2.1. WIRKUNG UND ÄSTHETIK DER BEIDEN INSTALLATIONEN IM VERGLEICH</i>	<i>38</i>
<i>III.2.2. INTERAKTION OBJEKT-BETRACHTER-RAUM BEI LEVIATHAN UND DIRTY CORNER</i>	<i>39</i>
<i>III.3. RAUMWAHRNEHMUNG UND INTERAKTION</i>	<i>44</i>
<i>III.3.1. DIE PERFORMANCES DER FRÜHEN JAHRE</i>	<i>44</i>
<i>III.3.2. DIE ENTWICKLUNG DER VOID-ARBEITEN</i>	<i>46</i>
<i>III.3.3. MONUMENTALE INSTALLATIONEN UND IHR BEZUG ZU IHREM AUFSTELLUNGSRAUM IM KONTEXT VON KAPOORS SCHAFFEN</i>	<i>50</i>
<i>IV. RAUM IM HINDUISTISCHEN TEMPELBAU</i>	<i>55</i>
<i>IV.1. ARCHITEKTONISCHER SCHWERPUNKT</i>	<i>56</i>
<i>IV.2. SYMBOLISCHER SCHWERPUNKT</i>	<i>59</i>
<i>IV.3. RITUALDYNAMIK UND PERFORMATIVER RAUM IM HINDUISTISCHEN TEMPEL</i>	<i>62</i>
<i>V. ANISH KAPOOR: RITUELL UND PERFORMATIV GESTALTETER RAUM</i>	<i>68</i>
<i>V.1. LEVIATHAN ALS MODERNER TEMPEL</i>	<i>70</i>
<i>V.2. DIRTY CORNER ALS GARBHA GRHA</i>	<i>73</i>
<i>VI. CONCLUSIO</i>	<i>77</i>

<i>LITERATURVERZEICHNIS</i>	80
<i>INTERVIEWS</i>	88
<i>INTERNETQUELLEN</i>	89
<i>ABBILDUNGSVERZEICHNIS</i>	90
<i>TRANSCRIPT INTERVIEWS</i>	93
<i>ABBILDUNGEN</i>	95
<i>LEBENS LAUF</i>	140
<i>ABSTRACT ENGLISCH</i>	141
<i>ABSTRACT DEUTSCH</i>	142

# I. EINFÜHRUNG INS THEMA

## I.1. EINLEITUNG

*“Time, perception and space, and I love the idea of course of the performative. You never sit passively, neither you nor the object.”*  
Anish Kapoor<sup>1</sup>

Performanz und Monumentalität zeichnen die 2011 entworfenen Arbeiten *Leviathan* (2011) (Abb. 1a-1j) und *Dirty Corner* (2011) (Abb. 2a-2i) des Künstlers Anish Kapoors aus, deren besondere materielle, formale und symbolische Gestaltung Gegenstand dieser Arbeit darstellen.

Das Schaffen des in Bombay geborenen Künstlers begann in den 1970er Jahren nach einer künstlerischen Ausbildung am Hornsey College of Art und der Chelsea School of Art in London. Seine Jugend verbrachte er in Indien, die künstlerische Ausbildung erfolgte jedoch ausschließlich im Westen. Dabei sah er sich sowohl beeinflusst von den Größen der damaligen Kunstszene, als auch seinen Lehrern am College.<sup>2</sup> Als entscheidend für seine Karriere lassen sich seine Berufung als Vertreter Großbritanniens auf der Biennale 1990 und mehrere Preise, die er für sein künstlerisches Schaffen erhielt, sehen.<sup>3</sup> Die beiden Werke *Leviathan* und *Dirty Corner* stellen den momentanen skulpturalen Höhepunkt des Schaffens des international agierenden Künstlers dar und stehen im Mittelpunkt der Diskussion der vorliegenden Arbeit. Eine herausragende Bedeutung in den Werken wird dem Betrachter zugeschrieben. Dieser kann sich sowohl in das Innere der beiden plastischen Werke bewegen, als auch außen herum gehen, so dass zwei ästhetisch unterschiedliche Räume entstehen, wie es bis zu diesem Zeitpunkt im Oeuvre Kapoors noch nicht zu finden war. Dadurch schafft Kapoor einerseits eine neue Positionierung seiner künstlerischen Arbeit von einem Werk im Raum zu einem skulpturalen Werk als Raum und gleichzeitig erreicht sein Schaffen eine neue Form der Bearbeitung des performativen Raumes, in dem ein Dialog zwischen dem Innenraum der Werke und dem Innenraum der Ausstellungshalle stattfindet sowie zusätzlich zur Zentralisierung des Betrachters führt.

---

<sup>1</sup> Siehe: Homi BHABHA, 2011c.

<sup>2</sup> Siehe: MAXWELL, 2011.

<sup>3</sup> Anish Kapoor erhielt mehrere Auszeichnungen, mitunter den *Turner Prize Award* (1991) und den *Dayawati Modi Award* (2003).

Abgesehen von künstlerischen Werken seit der Mitte des 20. Jahrhunderts entstehen solche performativen Räume vor allem im rituellen Kontext, wie er besonders im asiatischen Kulturraum zu finden ist. Innerhalb eines Spannungsfeldes von Einflüssen, die sich aus dem indischen Kontext, als auch der westlichen Kultur ableiten lassen, soll in der vorliegenden Arbeit mittels einer kunsthistorischen Analyse eine Interpretation erarbeitet werden. Der hier gewählte Schwerpunkt liegt auf den performativen Räumen in den plastischen Werken Kapoors und im hinduistischen Tempel, der auf Grund seines strukturellen Aufbaus zuallererst von Partha Mitter mit Kapoors Kunst in Zusammenhang gebracht wurde.<sup>4</sup> Zur Untersuchung dieser Räume erfolgt eine Analyse der Werke *Leviathan* und *Dirty Corner*, die sich mit deren Strukturen und Aufbau im Raum auseinandersetzt, sowie mit der dadurch entstehenden Beziehung zum Betrachter und dessen Positionierung. Da sich die beiden Werke stark von allen vorherigen Werken Kapoors absetzen, stellt sich die Frage, welche Bezüge und Gemeinsamkeiten zwischen ihnen bestehen, um die Bearbeitung des Performativen im Werk Kapoors besser nachvollziehen zu können. Aufgrund der Thematisierung einer starken rituellen Einbindung des Gläubigen in den Raum der hinduistischen Kultstätten und der des Öfteren angesprochenen Relation mit der indischen Kultur,<sup>5</sup> folgt eine Diskussion zu der Frage, in wie weit die Räume Kapoors mit denen eines hinduistischen Tempels im Bezug auf die Rolle des Betrachters und auf die der Gläubigen in Zusammenhang stehen können. Eine genaue Auseinandersetzung mit der indischen Tempelarchitektur und den rituellen Dynamiken der Gläubigen soll zu einem besseren Verständnis der skulpturalen Installationen Anish Kapoors von 2011 führen.

---

<sup>4</sup> Siehe: MITTER, 2008, S. 115.

<sup>5</sup> Vor allem bei Mitter wird eine Verbindung mit der indischen Kultur beschrieben, die sich ästhetisch und strukturell zeigt. Siehe: MITTER, 2008, S. 110-118. Aber auch weitere Publikation gehen auf diese ein. Siehe z.B.: MC EVILLEY, 1990/SCHNEIDER und OTT, 1991/ANFAM, 2010b/FORSHA, 1992/PODDAR, 2008b/ADAJANIA, 2011.

## I.2. FORSCHUNGSSTAND

Im Zentrum der Arbeiten Kapoors steht nach Ansicht des Künstlers selbst der menschliche Körper.<sup>6</sup> Er lässt sich als zentraler Angelpunkt begreifen, bildet jedoch in der Diskussion um sein Werk zunächst nicht allein den Schwerpunkt. Anhand der vorgestellten Fragen ergibt sich eine Gliederung der Literatur zu Kapoors Werk, die sich einerseits mit der Auseinandersetzung von Raum beschäftigt und andererseits mit einer Verknüpfung zum indischen Kulturkreis.

Die erste Publikation, welche für die hier vorliegende Arbeit von Interesse ist, greift die entscheidenden Interpretationen für das künstlerische Schaffen Kapoors auf. Thomas Mc Evilly bespricht anlässlich der Biennale 1990 wesentliche Aspekte, nach welchen die Literatur zu Kapoors Werk strukturiert werden kann.<sup>7</sup> Im Mittelpunkt stehen die Pigment- und Steinarbeiten, anhand derer keine Beschränkung der möglichen künstlerischen Einflüsse hin zu einer bestimmten Kultur, sondern die Vielfältigkeit der möglichen Konnotation betont wird. Des Weiteren wird das zentrale Thema Raum in der Skulptur, der sich vom Raum des Betrachters absetzt und dennoch mit ihm interagiert, diskutiert. Im Allgemeinen zeigt Mc Evilly eine Vielfalt möglicher Interpretation des damals noch jungen Ouvres des Künstlers.

Bezüglich der vorgestellten Forschungsfragen sollen nun die unterschiedlichen Publikationen und Quellen anhand von Schwerpunkten besprochen werden. Im Zentrum dieser Arbeit stehen der performative Raum und dessen Entwicklung im Bezug auf den Betrachter. Auch wenn schon Mc Evilly angab, sein Schaffen nicht auf einen Kulturkreis zu beschränken, so muss sich diese Arbeit leider im Rahmen eines Diplomabschlusses begnügen nur eine Fragestellung diskutieren zu können. Die Literatur zu Anish Kapoor wird nun bezüglich der Themen Objekt-Betrachter-Raum und der Verknüpfungen mit dem indischen Kulturkreis vorgestellt. Anschließend wird noch auf weitere Quellen und Forschungsmaterial aufmerksam gemacht.

Schon Mc Evilly sprach eine Verbindung der in den Steinskulpturen geschaffenen Räume mit dem psychischen Empfinden des Betrachters an.<sup>8</sup> Etwas genauer formuliert daraufhin Lynda Forsha den Aspekt der Objekt-Betrachter-Raum

---

<sup>6</sup> 'I can't be helped that the body is the measure', Anish Kapoor in: SPIVAK, 2008, S. 57.

<sup>7</sup> Siehe: MC EVILLEY, 1990.

<sup>8</sup> MC EVILLEY, 1990, S. 13.

Beziehung in einem Katalog, der zu einer Ausstellung in San Diego entsteht.<sup>9</sup> Dabei wurden die skulpturalen Arbeiten Kapoors im Bezug auf den Ausstellungsort geschaffen. Auf einen psychischen Raum geht Camiel van Winkel genauer ein, der in den scheinbar tiefen schwarzen Räumen der Steinskulpturen einen psychologischen Aspekt angesprochen sieht und eine Verbindung zum Erhabenen des 18.Jh knüpft.<sup>10</sup>

Die erste Publikation, die sich vollkommen dem Thema der Verkörperung des leeren Raumes widmet, ist ein Artikel von Homi Bhabha aus dem Jahre 1998.<sup>11</sup> Bhabhas Beobachtungen werden entscheidend sein für spätere Publikationen. Im wesentlichen zeigt Bhabha in dieser Publikation auf, dass der entleerte Raum Kapoors nichts mit einem wirklich leeren Raum zu tun hat, sondern es sich dabei um die Bearbeitung des Raumes als Material handelt. So versucht der Autor klar zu machen, dass es sich bei Kapoor nicht um einen physikalisch leeren Raum handelt, sondern um wirklich erzeugte Leere. Es entstehe ein ‚Dazwischen‘, ein Raum der etwas bereithält, das noch nicht sichtbar ist. Dieses ‚Dazwischen‘ macht eine Involvierung des Betrachters in das Kunstwerk erst möglich, da es einen Raum bietet, der vom Betrachter physisch und psychisch erfahren werden kann.<sup>12</sup>

Neben Publikationen anlässlich Kapoors Ausstellungen gehören seine Arbeiten auch in der Literatur zur zeitgenössischen Kunst zu den Hauptwerken. 2003 erscheint eine interessante Dissertation von Malin Hedlin Heyden, die sich mit der Entwicklung einer Postminimalistischen Kunst beschäftigt, welche sich vom ‚white Cube‘ löst und dennoch wie in der Minimal Art, die Betrachterfunktion in den Vordergrund stellen.<sup>13</sup> Mitunter werden dabei Anish Kapoors Steinskulpturen besprochen, die sich in ihrer Form und dem Anklang des Organischen von der Minimal Art absetzen und gleichzeitig aus einem Raumgefühl, das sich in den 1950er Jahren entwickelt hat, zu kommen scheinen. Auch eine Publikation von 2006, welche sich mit der Wahrnehmungsirritation beschäftigt, die bei der Rezeption zeitgenössischer Kunst auftreten kann, geht noch einmal auf die scheinbar physische Wirkung der schwarzen Löcher in den Steinskulpturen von Kapoor ein.<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> FORSHA, 1992.

<sup>10</sup> VAN WINKEL, 2009, erstmals erschienen in: *Anish Kapoor* (Ausst.- Kat. Ausst, De Pont Fondation for Contemporary Art, Tilburg 1995), Tilburg: De Pont Stichting voor Hedendaagse Kunst, 1995.

<sup>11</sup> BHABHA, 2009b. Erstmals erschienen in: *Anish Kapoor*, (Kat. Ausst., Hayward Gallery, London, 1998), University Press of California, 1998.

<sup>12</sup> BHABHA, 2009b, S. 172.

<sup>13</sup> HEYDEN, 2003.

<sup>14</sup> ZSCHOCKE, 2006.

Nur zwei Jahre später, erscheint eine Vielzahl von Artikeln und Publikationen anlässlich zahlreicher Ausstellungen, welche sich erstmals zentral mit Kapoors monumentalen Werken auseinandersetzen. In diesem Zusammenhang ist vor allem eine Publikation zur Ausstellung 2008 im Deutschen Guggenheim Museum in Berlin von großem Interesse, deren Hauptwerk die Stahlarbeit *Memory* (2008) (Abb. 22) darstellt.<sup>15</sup> Darin äußern sich mehrere Autoren zum Werk des Künstlers. Unter anderem die Kuratorin Sandhini Poddar, die als entscheidende Qualität das körperliche Moment der Corten-Stahl Arbeit anspricht und auch eine Verbindung zu Merleau-Ponty knüpft. Auch die Artikel von Henry Lustiger-Thaler und Gayatri Chakravorty Spivak geben interessante Beobachtungen zur Verkörperung des Raumes, wobei Spivak sich etwas genauer der Aussage Kapoors widmet, dass der Körper immer das Maß seiner Werke sei.<sup>16</sup>

Seit 2009 finden vermehrt auf der ganzen Welt Einzelausstellungen Anish Kapoors statt und ebenso wächst auch die Anzahl der Publikationen, welche sich seinem Werk widmen. So erscheint 2010 ein umfassender Katalog, der erstmals sein gesamtes Werk bespricht und Verbindungen zwischen seinen frühen Werken der 1970er Jahre und den monumentalen Installationen der letzten zehn Jahre zu knüpfen sucht.<sup>17</sup> David Anfam spricht darin noch einmal wie schon van Winkel das Moment des Erhabenen an, welches durch die dunklen, endlos erscheinenden Räume im Werk Kapoors entsteht, aber auch die Anwendung der vielen Gegensätze, Vergleiche mit bekannten Werken der Kunstgeschichte wie den Architekturentwürfen von Étienne-Louis Boullée, als auch die bewusste Einbindung des menschlichen Körpers in die Skulpturen und die starke Erinnerung an die raumtheoretischen Überlegungen von Maurice Merleau-Ponty. In derselben Publikation findet sich auch noch ein Artikel von Johanna Burton zur Membran-Arbeit *Marsyas* (2002) (Abb. 13a-c) und der ersten wirklichen Außenskulptur *Cloud gate* (2004) (Abb. 17) in Chicago.<sup>18</sup> Sowohl die Diskussion einer Objekt- Betrachter- Raum-Beziehung in *Marsyas*, als auch die Überlegungen zu Werken Kapoors im Außenraum spielen eine entscheidende Rolle im Bezug auf die hier besprochenen Arbeiten von 2011, weshalb auch ein Artikel zu den Skulpturen in Kensington Park von Darian Leader von großem Interesse ist.<sup>19</sup> Der Autor

---

<sup>15</sup> PODDAR, 2008a.

<sup>16</sup> LUSTIGER-THALER, 2008/ 'I can't be helped that the body is the measure', Anish Kapoor in: SPIVAK, 2008, S. 57.

<sup>17</sup> ANFAM, 2010a.

<sup>18</sup> BURTON, 2010.

<sup>19</sup> LEADER, 2010.

bespricht ausführlich den Bezug der Skulpturen zu ihrer Umgebung und den Betrachtern.

Vor allem danach schlägt sich die Diskussion über eine weitere Interpretation der leeren Räume bei Kapoor in einem kulturtheoretischen Aspekt nieder, der die Idee des Artikels von Bhabha wieder aufgreift und weiter ausbaut. Dabei wird dieses ‚Dazwischen‘, welches sich in den Räumen Kapoors zeigt, als kultureller Zwischenraum gesehen, wie es in der Theorie der performativen Räume ab den 1990er Jahren thematisiert wird.<sup>20</sup> Bhabha sieht darin auch Kapoors Kultur selbst, die zu keiner Nation gerechnet werden kann, sondern eine neue Dimension eröffnet und nennt den Künstler ‚*Mr. In-between*‘<sup>21</sup>. Diese Idee greift vor allem Nancy Adajina im Katalog zur Ausstellung Kapoors in Delhi 2011 auf.<sup>22</sup>

Der Raum und mit ihm die Objekt-Betrachter-Raum-Beziehung bleibt nach wie vor das zentrale Thema im Werk Kapoors. Das zeigt auch die Besprechung der 2011 entstandenen Werke *Dirty Corner* und *Leviathan*. Das Werk *Leviathan* wird in einem ihm gewidmeten Katalog recht ausführlich thematisiert.<sup>23</sup> Jedoch findet trotz einer Auseinandersetzung mit der Innen- und Außenansicht keine genauere Diskussion statt, in welcher Beziehung der Betrachter zum Raum und im selben Augenblick zum Objekt steht. Allerdings fügt Jean de Loisy am Schluss eine kurze Vorstellung der Projektmodelle an, welche nicht verwirklicht wurden und dabei fällt auf, dass es sich bei einem von ihnen um ein Modell zu *Dirty Corner* handelt. Der Katalog zur Ausstellung in Mailand, wo *Dirty Corner* zur selben Zeit verwirklicht wurde, bespricht das Werk nur in wenigen kurzen Sätzen, die Auskunft über die Ausmaße und die Erscheinung geben, so wie die Anmerkung, dass der Künstler hier mit dem Einsatz von Gegensätzen spielt, sowohl materiell als auch optisch und ästhetisch.<sup>24</sup>

Die Besprechung des Raumes, wie er sich in und um die Arbeiten Kapoors ausbreitet, charakterisiert sich generell als schwer fassbar. Auf der Suche nach Erklärungsversuchen der Wirkung der abstrakten Werke, die sich durch ihre Form und Farbigekeit auszeichnen und sicher auch durch die Tatsache, dass Kapoor aus Indien stammt und seine ersten Pigmentskulpturen stark an diese Kultur erinnern, zeigen sich in der Literatur immer wieder Verbindungen zur asiatischen Kunst und Philosophie.

---

<sup>20</sup> FOUCAULT, 1999.

<sup>21</sup> BHABHA, 2011b, S. 37.

<sup>22</sup> ADAJANIA, 2011.

<sup>23</sup> DE LOISY, 2011a.

<sup>24</sup> MERCURIO und PAPANONI, 2011.

Schon Mc Evilly deutete 1990 eine mögliche Inspiration der Arbeiten durch die Farbsymbolik hinduistischer Götter an.<sup>25</sup> Forsha sieht ein Interesse an indischer Mythologie und Philosophie, wie es später auch Mitter ausführlich beschreibt.<sup>26</sup> Dieser setzt sich schließlich nicht nur kritisch mit der Frage der Nationalität auseinander, sondern schafft es im strukturellen und symbolischen Sinn eine Verbindung zum indischen Kulturkreis aufzubauen.<sup>27</sup> Hier sticht vor allem die Idee hervor, den leeren Raum von Kapoor mit einem Prinzip der buddhistischen Philosophie zu verbinden, dem Konzept von *śūnya*.<sup>28, 29</sup> Dieses drückt vorbildlich Kapoors Willen aus, den Raum als Ort der Schöpfung zu sehen und nicht als einen Nullpunkt, der nichts bietet. Strukturell sieht Mitter eine klare Verbindung zwischen der Architektur hinduistischer Tempel und den geometrischen Formen, die in *Melancholia* (2004) (Abb. 18a) sehr deutlich zum Vorschein kommen. Eine genauere Erklärung des konzeptuellen Aufbaus eines hinduistischen Tempels und dessen Raumkonzept bleibt er allerdings schuldig. Das klare Ansprechen einer Verbindung der Kunst Kapoors mit dem indischen Kulturkreis scheint die Interpretationen geöffnet zu haben und so finden sich immer öfter in Publikationen Interpretationen hin zu indischer Kunst und Kultur. Diese werden oft nicht nur visuell erklärt, sondern viel mehr philosophisch, wie es sich auch im Katalog zu *Leviathan* finden lässt.<sup>30</sup>

Trotz dieser Fülle an Literatur über das Thema Raum im Werk des Künstlers, die sich mit den verschiedenen philosophischen, kulturellen und kunsthistorischen Interpretationsmöglichkeiten auseinandersetzt, können auch die Interviews mit dem Künstler nicht außer Acht gelassen werden, die oft die ersten unmittelbaren und subjektiven Eindrücke der Interviewer beinhalten und ebenso die Intension des Künstlers. Noch vor der Besprechung und Interpretation des Werkes Kapoors, wie sie in

---

<sup>25</sup> Siehe: MC EVILLEY, 1990, S. 23-30.

<sup>26</sup> FORSHA, 1992/MITTER, 2008.

<sup>27</sup> MITTER, 2008.

<sup>28</sup> *Śūnya* nach BÖHTLINGK, 1928, 6.254-3, 6.255-1: Leer/öde/in Wirklichkeit nicht seiend/Null/das Nicht sein.

Das Konzept von *śūnya* hat mehrere Auslegungen und kann im Zusammenhang mit unterschiedlichen Wissenschaften gesehen werden. In der Mathematik steht *śūnya* für die Null, aber auch in der Philosophie und der Mystik taucht der Begriff immer wieder auf. In der buddhistischen Lehre lässt sich *śūnyatā* als ein abstraktes Konzept sehen, das darauf abzielt, dass sich alles gegenseitig bedingt. Siehe dazu z. B.: A.K Bag und S.R Sarma (Hg.) *The Concept of Śūnya*, New Delhi: Aryan Books.

<sup>29</sup> MITTER, 2008, S. 115.

<sup>30</sup> Siehe: DE LOISY, 2011b, S. 10 und 70.

der Literatur zu finden sind, stehen unzählige Interviews. Im Zusammenhang mit der hier vorliegenden Arbeit können gerade die Interviews bei der Beschreibung der Wirkung der Installationen sehr hilfreich sein. 2011 erschien ein Sammelband, welcher die interessantesten Interviews zwischen 1990, als Kapoor Großbritannien auf der Biennale vertrat und 2010, als die erste Ausstellung Kapoors in Indien stattfand, zusammenfasst.<sup>31</sup> Auch in den meisten Katalogen findet sich mindestens ein Interview mit dem Künstler, so dass es an dieser Stelle nur zielführend ist wenige herauszugreifen.

Das erste Interview des Sammelbandes führt Douglas Maxwell, der mit seinen Fragen die grundlegenden Inspirationen des künstlerischen Werkes Kapoors herauszufinden sucht. Kapoor hebt darin hervor, sich nicht auf eine Kultur festzulegen.<sup>32</sup>

In einem 1993 geführten Interview bringt Bhabha, der sich seit dem Beginn der künstlerischen Karriere Kapoors mit dessen Schaffen auseinandersetzt und ebenso aus Indien stammt, die Idee ins Spiel, dass Kapoors Arbeiten mitunter durch ihre kulturelle Hybridität leben und somit eine dritte Dimension öffnen.<sup>33</sup> Kapoor möchte diese dritte Dimension lediglich als Platzhalter für etwas potenziell Werdendes sehen.<sup>34</sup> 2011 setzt Bhabha diese Idee in einem Interview weiter fort und bindet den Betrachter in den Raum der skulpturalen Arbeit ein, wobei im Mittelpunkt des Gespräches die neue Arbeit *Leviathan* steht.<sup>35</sup> In einem Interview mit Paparoni thematisiert der Künstler daraufhin welche Wichtigkeit der menschliche Körper für die Maße seiner Installationen spielt und wie diese aus dem menschlichen Körper entstehen.<sup>36</sup> Dadurch möchte er vermeiden, dass die Maße seiner Arbeiten den Betrachter erdrücken. Zusätzlich ist an dieser Stelle ein weiteres Interview von großem Interesse. Anlässlich der Ausstellung in Kensington Garden, beschreibt Kapoor, welche Besonderheiten eine skulpturale Arbeit aufweisen muss, damit er sie im Außenraum installieren kann und was in diesem Zusammenhang Monumentalität bedeutet.<sup>37</sup> Zu erwähnen ist nun noch ein weiteres Interview aus demselben Jahr mit Andrea Rose und Greg Hilty, in dem

---

<sup>31</sup> LEYDIER, 2011.

<sup>32</sup> Siehe: MAXWELL, 2011.

<sup>33</sup> BHABHA, 2011b, S. 38-39.

<sup>34</sup> "If we are to speak of void as in-between then it is not in-between two predefined cultural realities, but, in-between in the sense, that it is potential, that it is becoming, that it is emerging, that it is probable, possible", Anish Kapoor, In: BHABHA, 2011b. S. 40.

<sup>35</sup> BHABHA, 2011c.

<sup>36</sup> PAPARONI, 2011.

<sup>37</sup> PEYTON-JONES und OBRIST, 2010.

Kapoor auf Fragen seiner kulturellen Inspiration antwortet, durchgeführt anlässlich der Ausstellung in Delhi.<sup>38</sup> So wurde Kapoor in seiner Kindheit durchaus ein Bewusstsein für die Kulturgüter Indiens vermittelt, auch wenn sich sein jugendliches Interesse wohl mehr den neuesten Kinofilmen zuwandte.<sup>39</sup>

Des Weiteren sollen im Laufe der Diskussion nicht nur selbstständige Publikationen und Interviews als Quellen herangezogen werden, sondern auch die Modellentwürfe und Zeichnungen für die skulpturalen Arbeiten, welche sich mitunter auf der Homepage des Künstlers finden.<sup>40</sup>

Zur Literatur über Anish Kapoor, von der hier nur ein Bruchteil zusammengetragen wurde, um das Thema Objekt-Betrachter-Raum zu umreisen, fehlen zu den neuen Werken von Kapoor noch wesentliche Ansichten zur Beziehung, die zwischen dem geschaffenen Werk, dem Raum und dem Betrachter entsteht. Um die Wechselwirkungen und Entwicklungen zu besprechen, werden im Laufe der Arbeit sowohl die früher entstandenen Werke Kapoors in Referenz gezogen, als auch Publikationen zur Anschauung des Raumes und zum Performativen im Allgemeinen, wobei hier vor allem Michel Foucault, Maurice Merleau-Ponty, Doris Bachmann-Medick als auch Erika Fischer-Lichte zu nennen sind.<sup>41</sup>

### **I.3. AUFBAU UND METHODE**

Im Zentrum der Arbeit stehen die beiden Installationen *Leviathan* und *Dirty Corner*, die auf ihre Objekt-Betrachter-Raum-Beziehung untersucht werden sollen. Das zweite Kapitel konzentriert sich deswegen auf die Werkanalyse der zwei Installationen sowohl auf formaler Ebene als auch auf deren Wirkung und Ästhetik<sup>42</sup>. Zusätzlich erfolgt ein Vergleich mit früheren Arbeiten des Künstlers. Dabei wird herausgearbeitet, dass im Laufe des gesamten Werkes in den letzten 30 Jahre eine Auseinandersetzung mit Raum stattgefunden hat, welche sich in *Leviathan* und *Dirty Corner* zu etwas öffnet, wie es zuvor nicht in diesem Maße bearbeitet wurde. Kapoor widmete sein gesamtes Werk der Anschauung des Raumes und der Relation zum Betrachter, wobei sich im Laufe seiner

---

<sup>38</sup> ROSE und HILTY, 2010.

<sup>39</sup> ROSE und HILTY, 2010, S. 65-66.

<sup>40</sup> www.anishkapoor.com (Besucht: 18/6/2012).

<sup>41</sup> Siehe: MERLEAU-PONTY, 1974/FOUCAULT, 1999/FISCHER-LICHTE, 2003/FISCHER-LICHTE, 2004/ BACHMANN-MEDICK, 2009.

<sup>42</sup> Verwendung des Begriffes Ästhetik nach Alexander Gottlieb Baumann, der zunächst den Begriff durchs seine Schrift *Aesthetika* 1750 begründete und sich auf eine „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“ bezieht. Siehe Baumgartner nach: MAJETSCHAK, 2007, S. 9-39.

Entwicklung der Innen- und Außenraum seiner Arbeiten unterschiedlich wahrnehmen lässt. Auch diese Beobachtung soll im Vergleich mit den früheren Arbeiten und den monumentalen Werken von 2011 diskutiert werden.

Um anschließend eine vergleichende kunsthistorischen Analyse durchzuführen, müssen zunächst die Begriffe geklärt werden. Deswegen folgt im dritten Kapitel ein kurzer Abriss zur Bearbeitung des Raumes in der westlichen bildenden Kunst seit den 1950er Jahren, dem sogenannten *spatial turn* seit den 1980er Jahren bis hin zu einer performativen Anschauung von Räumlichkeiten in der bildenden Kunst.

Zur Erforschung des neuen Raumes, der sich in den beiden Hauptwerken Kapoors auftut, wird im vierten und fünften Kapitel ein Vergleich mit dem Kailāśa Tempel aufgestellt, der diesen formal und stilistisch, als auch philosophisch in einen Kontext zu indischer Architektur hinduistischer Tempel setzt. Dabei wird herausgearbeitet, ob sich Gemeinsamkeiten in den unterschiedlichen performativen und rituell erschlossenen Räumen ausmachen lassen.

## II. WERKANALYSE

### II.1. ZUM OEUVRE DES KÜNSTLERS ANISH KAPOOR

*'I can't be helped that the body is the measure'*  
Anish Kapoor<sup>43</sup>

Die ersten Arbeiten Kapoors zeichnen sich zunächst durch einen neuartigen Einsatz von Materialien aus, wie es seine Pigmentskulpturen als allererstes zeigen. Farbpigment wird in ihnen zur Skulptur (siehe *Part of the red*, 1981, Abb. 6). Daraufhin verfolgt der Künstler eine Auseinandersetzung im Speziellen mit rohem scheinbar unbehandeltem Stein (siehe *Adam*, 1988-89, Abb. 7) und unmittelbar danach mit hochpolierten Oberflächen (siehe zum Beispiel *Turning the world inside out II*, 1995, Abb. 8). Im Jahre 1999 zeigt sich in seinem Werk ein Bruch, der seine Arbeiten durch Maß und Material in eine neue Richtung lenkt. Mit Membranen, Wachs und Corten-Stahl<sup>44</sup> schafft er Installationen von monumentaler Größe, die den gewöhnlichen Ausstellungsraum eines Museums oder einer Galerie sprengen. Mit seiner Membran-Arbeit *Taratantara* (1999) (Abb. 12a-b) beginnt Kapoor eine völlig neue Werkgruppe, die sein wachsendes Interesse für das Monumentale zeigt. Es folgen nicht nur weitere Werke in gigantischer Größe, sondern auch architektonische Arbeiten, wie die Kreation von U-Bahnstationen oder das bisher letzte Werk, der Turm *Orbit* für die Olympischen Spiele in London 2012.<sup>45</sup>

Ästhetisch ist das Werk des Künstlers zum einen durch eine Vielzahl verwendeter Materialien, sowohl fester als auch flüchtiger Natur, geprägt, zum anderen durch eine Auseinandersetzung mit philosophischen und kunsttheoretischen Fragen.<sup>46</sup> Sein besonderes Interesse gilt Schriften von Deleuze und raumtheoretischen Überlegungen,

---

<sup>43</sup> SPIVAK, 2008, S. 57.

<sup>44</sup> Corten-Stahl ist eine andere Bezeichnung für wetterfesten Baustahl. Stahl findet sich seit dem 20. Jahrhundert in Plastiken unterschiedlichster Künstler wieder. Es stellte sich als ideales Material für raumgreifende Plastiken heraus. Erst seit den 1970er Jahren findet sich im Außenraum die Verwendung von Corten-Stahl, der nur an der Oberfläche rostet. Siehe: BROCKHAUS, 1981, Band 16, S. 728.

<sup>45</sup> *Orbit* stellt ein Projekt für die olympischen Spiele in London 2012 dar, in Zusammenarbeit mit Cecil Balmond, Arup AGU. Orbit wurde aus einer Liste von künstlerischen Vorschlägen als permanentes Kunstwerk für den Olympia Park in London ausgewählt. Die Bauarbeiten dauerten von November 2010 bis März 2012: Siehe: <http://www.anishkapoor.com/332/Orbit.html>, (Besucht 18/6/2012).

<sup>46</sup> Informationen dieses Abschnitts, wenn nicht anders angegeben, siehe: ANFAM, 2010b.

mit welchen im Allgemeinen in der Diskussion um bildende Kunst seit den 1960 Jahren eine intensive Auseinandersetzung zu beobachten ist.<sup>47</sup> Dabei spielt der Betrachter und dessen Wahrnehmung im Raum die wichtigste Rolle. Kapoors Herangehensweise an seine Arbeiten spricht von einer außerordentlichen Involvierung des menschlichen Körpers seit Beginn seines Schaffens, wobei er sich vom Entstehungsprozess leiten lässt, der ihn schlussendlich zur richtigen Form führt.<sup>48</sup> Dabei widmet er sich der Loslösung der künstlerischen Arbeit von seiner Objektivität, indem er die Gegenstände immaterialisiert. Die Stofflichkeit der Materialien wird durch ihren Einsatz in Kapoors Werken umgekehrt und verliert ihren natürlichen Bezug. Durch diesen Prozess haftet den Werken eine gewisse Spiritualität an, welche entscheidend ist für deren Wirkung im Bezug auf Betrachter und Raum.

In seinen zuletzt entstandenen Arbeiten *Leviathan* (2011) und *Dirty Corner* (2011) schafft er durch Form- und Materialeinsatz zwei unterschiedliche Räumlichkeiten, die zum ersten Mal physisch erkundet werden können, wodurch ein direkter Bezug zum Rezipienten entsteht.

## **II.2. DIRTY CORNER UND LEVIATHAN: DIE ENTWICKLUNG ZU DEN MONUMENTALEN ARBEITEN**

Schon zu Beginn seines Studiums zeigt Anish Kapoor sein Interesse an Raum und Form, sowie der Verwendung unterschiedlichster Materialien (Abb. 3). Diese entsprechen allerdings nicht nur den festen Stofflichen, wie beispielweise Stein oder Stahl, sondern der Künstler stellt grundsätzlich fest, dass der Raum an sich von ihm als Material, das er zu bearbeiten sucht, gesehen wird. Eine Ansicht die sich an die raumtheoretischen Diskussionen von Lefebvre anlehnt.<sup>49</sup> Der Raum ist nach Kapoor die einzige abstrakte Größe, die er in seinen Arbeiten einfangen möchte, um ihn in seiner Fülle darzustellen.<sup>50</sup> Eine Annäherung an dieses Werkthema erfolgt bei Kapoor durch

---

<sup>47</sup> Siehe: FRANK, 2008.

<sup>48</sup> Kapoor greift dabei eine Idee des Künstlers Sol LeWitt auf, der sich dezidiert mit einer Kunst frei von der Handschrift des Künstlers auseinandersetzte: 'In terms of Idea the artist is free even to surprise himself. Ideas are discovered by intuition.', Sol LeWitt, 2000 (1967) In: GARRELS, 2000, S. 369. Kapoor beschreibt seinen Arbeitsprozess wie folgt: 'I have always been interested in the mythology of the self-made object. As if without an author, as if there by its own volition. In Indian thought that's a pretty strong idea.' Anish Kapoor, in: BAUME, 2008, S. 34.

<sup>49</sup> Siehe: FRANK, 2008, S. 10.

<sup>50</sup> "Space is the only truly abstract quantity", Anish Kapoor, in: DE SALVO, 2010, S. 403.

eine explizite Auseinandersetzung mit dem Objekt im Zusammenhang mit den räumlichen Gegebenheiten und dem menschlichen Körper.

Das folgende Kapitel setzt sich detailliert mit der Analyse der Werke *Dirty Corner* und *Leviathan* auseinander, mit ihren formalen Aspekten, sowie mit ihrer Wirkung und Ästhetik.

### **II.2.1. DIRTY CORNER, 2011**

In der Fabbrica del Vapore in Mailand<sup>51</sup> verbirgt sich im Sommer 2011 die monumentale Installation *Dirty Corner*. Der Name ‚Cattedrale‘<sup>52</sup> für die Haupthalle des Fabrikgebäudes aus dem ausgehenden 19. Jahrhunderts, das für kulturelle Zwecke im Jahre 2000 renoviert wurde, deutet schon auf deren spezielle Architektur hin. Sie ähnelt einer dreischiffigen Basilika, deren ‚Mittelschiff‘ sich höher als die ‚Seitenschiffe‘ erhebt und von diesen jeweils durch eine Reihe Rundbögen abgetrennt ist (Abb. 2d-f). Sowohl die Wände, als auch die einfachen Bögen und Säulen sind nur teilweise verputzt und lassen den Blick auf ein rotes Ziegelsteingemäuer frei. Über ihnen befindet sich ein Reihe Fenster, so wie große Fensterfronten entlang der Außenwände. Dadurch kann der Innenraum vollkommen vom Tageslicht erhellt werden. Abgeschlossen wird der mittlere Teil der Halle durch ein einfaches Giebeldach, das eine Eisenkonstruktion abstützt, unter der vier dicke silberne Belüftungsrohre entlanglaufen (Abb. 2d-f). Die Architektur gibt der skulpturalen Arbeit einen Rahmen, drängt sich durch ihre Schlichtheit allerdings nicht auf.

#### **II.2.1.1. Formale Beschreibung**

Direkt in der Mitte dieser Architektur erstreckt sich *Dirty Corner*, eine 60 Meter lange Stahlröhre vom Eingangstor bis zum Ende der Halle. Das Rohr misst drei Meter im Durchmesser, und ist so konstruiert, dass es bequem zu betreten ist (Abb. 2a-2d). Über der Mitte des Rohres häuft sich ein schwarzer Erdwall, der dort mit Hilfe von Transportfließbändern, deren Vorrichtung sich noch in der Halle befindet und Teil der Installation ist, abgeladen wurde (Abb. 2e-2f). An der Stelle, an der das Stahlrohr in der

---

<sup>51</sup> Bei der Fabbrica del Vapore handelt es sich um ein wiederbelebtes Industriegelände für Ausstellungen. Im Rahmen der Kapoor-Ausstellung wurde *Dirty Corner* in der Fabbrica del Vapore installiert und zur selben Zeit einige Spiegelarbeiten sowie *my red homeland* in der Rotonda della Besana, Mailand: Rotonda di Via Besana, 31.05.2011-009.10.2011/La Fabbrica del Vapore, 31.05.2011-08.01.2012.

<sup>52</sup> Die Bezeichnung ‚Cattedrale‘ findet sich auf der website der zu einer Ausstellungshalle umfunktionierten alten Fabrik. Siehe: <http://www.fabbricadelvapore.org/it/tour/> (Besucht 18/06/2012).

Wand verschwindet, endet es nicht, sondern wurde nur durch eine eingezogene Wand abgetrennt, hinter der sich das Ende des Rohres verbirgt. Dahinter läuft die Röhre zu einem Halbrund zusammen (Abb. 2g), wobei sich auf der rechten Seite eine rechteckige Öffnung befindet, durch die der Besucher aus der Röhre heraustreten kann. Durch sie fällt jedoch kein Licht ein. In der Intention des Künstlers lag es, das Kunstwerk durchschreiten zu können, wobei die Besucher durch die schwertlilienförmige Öffnung eintreten und hinter der eingezogenen Wand herauskommen.<sup>53</sup> Dort zeigt sich noch einmal deutlich die Konstruktion der Stahlröhre, durch die zum Halbrund zusammenlaufende Röhre bestehend aus einzelnen Stahlplatten (Abb. 2g).

Die Installation besteht aus einzelnen Corten-Stahlplatten, die wie ein Schiffsbauch aneinandergeschraubt werden. Die Nähte drehen sich dabei nach außen, was dem Rohr ein leicht wehrhaftes Äußeres verleiht. Im Inneren dagegen präsentiert sich das Werk als ein Stück, da die einzelnen Stahlteile nahezu glatt aneinander anschließen. Allerdings ergibt sich hier kein einheitliches Bild einer industriell gefertigten Stahlwand, da die Stellen, an denen die Stahlteile aneinandergesetzt sind, klar zu sehen sind und die gesamte Installation eine Rostschicht, wie es Corten-Stahl eigen ist, überzieht.

Stahl als Kunstprodukt wird trotz seiner Verwendung von zahlreichen Künstlern<sup>54</sup>, immer noch oft als Produkt der Industrie gesehen und dadurch als unkünstlerisches Material. Durch den Rost kann ihm aber eine neue Aussage zufallen, wie weiter unten noch beschrieben wird.

Zusätzlich gibt der Rost dem Werk eine orangerote Färbung, die in ihrer scheinbaren Natürlichkeit leicht changiert und sich in unterschiedlichen Nuancen zeigt, bis sie im Inneren der Skulptur in einem tiefen Schwarz verschwindet. Bei Kapoor erscheint dieses Rostorange wie sein Rot zu funktionieren, von dem er behauptet, dass es näher an schwarz als an orange sei und ein viel intensiveres Schwarz erzeugen würde, als es schwarzes Pigment könnte.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Am Eingang wurde der Besucher darauf hingewiesen, dass das Kunstwerk betreten werden darf, allerdings auf eigenen Gefahr, da das schwarze Innere zu klaustrophobischen Zuständen führen könnte. Siehe: Abb. 2i.

<sup>54</sup> Die Künstler Julio Gonzalez und Pablo Picasso sind eine der ersten, die Stahl in jeglicher Form in ihren Arbeiten verwenden. Dabei kommen vor allem industrielle Abfallprodukte zur Verwertung. Siehe: WAGNER, 2002, S.67.

<sup>55</sup> „The tonal range of red goes from red to black, not from red to orange“, Anish Kapoor, in: CRONE, 2008, S. 24.

Das Rot des Rostes tritt in Korrespondenz mit der Ziegelsteinwand der Fabrikhalle und dem offenen hölzernen Dachstuhl. Trotz der Tatsache, dass es sich hier um ein Gebäude zum ehemals industriellen Nutzen handelt und die Installation fast vollkommen aus Stahl gefertigt ist, nur mit einem dunklen Erdwall an einer Stelle bedeckt, scheinen sowohl die Architektur als auch die skulpturale Installation aus völlig natürlichen Materialien zu bestehen. Allerdings deutet sich ein Bruch an durch die glattpolierten silbernen Belüftungsrohre und das Fließband auf der einen Seite der künstlerischen Arbeit. *Dirty Corner* drängt sich keineswegs der Architektur auf, sondern scheint diese auf eine angenehme Weise zu ergänzen und tritt durch die nach oben gewölbte Öffnung mit dem Gebäude in Kontakt. Durch die zahlreichen Fenster wird der Ausstellungsraum zwar nicht vom Außen abgeschirmt, doch es erfolgt eine klare Trennung zwischen innen und außen. Die Installation befindet sich in einem künstlich geschaffenen Raum, der es zwar zulässt sie von allen Seiten zu betrachten, steht der Besucher jedoch vor der gigantischen Öffnung, ist die Außenhaut der Röhre verborgen, befindet er sich seitlich lässt sich die dunkle Öffnung nicht sehen und durch die eingezogene Trennwand könnte sich die Stahlröhre ins Unendlich ausdehnen. Dadurch erinnert sie auch an eine Pipeline, die über Kilometer hinweg Industrieorte verbindet. Für den Rezipienten ist die plastische Arbeit von keiner Position als ein Ganzes zu erfassen, sondern bietet an jedem Standpunkt neue Anschauungspunkte.

Ganz bewusst wählt Kapoor die Standplätze für seine Arbeiten aus, die zu einem wichtigen Bestandteil der Werke werden. Das zeigen auch die Modelle, welche Kapoor für *Dirty Corner* entwarf (Abb. 2h). Diese entstanden zunächst nicht speziell für die Fabbrica, sondern gehörten zu den Entwurfmodellen für die Monumente 2011. Kapoor entwirft unzählige Formen, die oft erst Jahre nach der ersten Zeichnung verwirklicht werden. In einem Modell zu *Dirty Corner* (Abb. 2h) hätte sich die skulpturale Installation leicht schräg in den Raum des Grand Palais eingelagert und wäre in ihrer Größe noch gesteigert gewesen. Auch die Farbe der Röhre wird in einem intensiven Rot gezeigt, welche die Anwendung von einer Rostschicht auf dem Material erklären kann, da sowohl das intensive Rot als auch die des Rostes auf dem Stahl dem Werk etwas Lebendiges geben.<sup>56</sup> Interessant ist an dem Entwurf auch die Betonung des Erdhaufens über der Röhre und einem zweiten daneben. Beide sind ebenso in einem stark leuchtenden Rot eingefärbt, welches in der Ausführung der Installation vollkommen verschwindet. Im Model wird der Erdwall viel stärker betont, so dass die ganze

---

<sup>56</sup> Wie es auch schon Spivak bei dem Werk *Memory* (2008, Abb. 22), einer weiteren Corten-Stahlarbeit von Anish Kapoor sieht. Siehe: SPIVAK, 2008.

Installation einen sehr viel brutaleren Eindruck vermittelt durch eine Konnotation mit Blut. Die tatsächliche Ausführung scheint ihren Fokus auf den Stahltunnel zu konzentrieren und die Erde und Transportmaschinen rücken in der Fabbrica in Mailand in den Hintergrund. Allerdings gibt uns das Model von *Dirty Corner* einen Hinweis darauf, wie wichtig Kapoor in der Installation in Paris die Farbe Rot ist, die zum entscheidenden Bedeutungsträger von *Leviathan* wurde.

Doch nicht nur all die formalen Aspekte des Werkes sollen hier angesprochen werden, auch der Name selbst stellt einen Hinweis des Künstlers dar, wie der Betrachter die skulpturale Arbeit sehen kann. Da sich bis auf einen dunklen Erdhaufen noch kein weiterer formaler Anhaltspunkt auf das Wort ‚*Dirty*‘ zeigt, könnte sich der Titel eventuell aus dem Wirkungszusammenhang ergeben.

### **II.2.1.2. Wirkung und Ästhetik**

Durch die Positionierung von *Leviathan* in der Halle ist es dem Besucher zunächst nicht möglich, das Werk visuell komplett zu erfassen. Beim Betreten des Ausstellungsraumes wird der Betrachter direkt mit dem Schlund des Stahlrohres konfrontiert. Der Eingang zum Ausstellungsraum befindet sich direkt gegenüber der sieben Meter hohen Öffnung des Werkes. So wird der Betrachter, bevor er sich mit dem Werk in seinen Ausmaßen auseinandersetzen kann, mit dem schwarzen Inneren konfrontiert. Im Inneren der Plastik herrscht absolute Dunkelheit und das Ende des Ganges verschwindet in vollkommenem Schwarz.

Der Besucher kann sich in den Tunnel hinein bewegen und durch ihn hindurchlaufen. Der Durchmesser der Röhre ist zu breit, als dass man die Wände berühren könnte, so dass sich die Person in einem völlig dunklen Raum bewegt, deren Ausmaße sie nur erahnen kann. Nur der Kontakt mit dem Boden bleibt als real wahrnehmbarer Bezug. Jeder Besucher wird ebenso vor dem Betreten der Ausstellung dazu angehalten sich nur alleine in die Röhre hineinzubewegen und auf keinen Fall stehen zu bleiben (Abb. 2i).

Bei Betreten der Installation fällt zunächst auf, dass die gewaltigen Stahlwände mitzuschwingen scheinen, sie nehmen die Bewegung der Besucher auf und leiten sie weiter, als würde es sich hier um einen lebenden Organismus handeln.<sup>57</sup> Bei den ersten Schritten bleibt dem Besucher noch etwas Licht, doch umso weiter er sich vorwärts

---

<sup>57</sup> Es wird häufig auf die Körperlichkeit von Kapoors Arbeiten hingewiesen. Siehe dazu: VAN WINKEL, 2009, S.167.

bewegt, desto dunkler wird es bis die Dunkelheit den Betrachter vollkommen umschließt. Hier beginnt der Moment, in dem der Besucher die Orientierung vollkommen verlieren kann, da das Auge zur Orientierung keinen fixen Punkt mehr fassen kann. Auch ist an dieser Stelle noch völlig unklar, wo der Tunnel endet und wo sich ein Ausgang befinden könnte. Wenige Schritte weiter öffnet sich schließlich die Röhre auf der rechten Seite und entlässt den Besucher. Trotz der extremen Situation innerhalb des künstlerischen Werkes und dem Verlust der Orientierung in der vollkommenen Dunkelheit, weiß der Besucher, dass es sich hier nur um einen künstlich geschaffenen Raum handelt, in dem er in völliger Sicherheit ist. Wie Edmund Burke im 18. Jahrhundert das Erhabene beschreibt, scheint genau in diesem Moment der absoluten Dunkelheit zu greifen.<sup>58</sup> Das Gefühl aufgesaugt zu werden von der Dunkelheit des Objekts und somit ein Teil von ihm zu werden, hat etwas Angenehmes und gleichzeitig unangenehm Vereinnahmendes.<sup>59</sup> Dabei spielt auch Kapoors Interesse, das Erlebnis des Erhabenen mit einem physischen und psychischen Aspekt zu verbinden, eine Rolle.<sup>60</sup> Seine dunklen Räume sprechen das Unterbewusste an, bei dem wir uns nicht im Klaren sind, was sich in dieser Stahlröhre verbirgt und uns dennoch sicher sind, durch das solide Äußere, dass es kein unendlicher Raum sein kann, auch wenn dessen Ende nicht zu sehen ist. Dennoch spielt *Dirty Corner* nicht einfach nur mit dem Schrecklichen, Überwältigenden. Dies würde die Räumlichkeiten ganz ausfüllen und keinen Platz für weitere Interpretation lassen, die allerdings durchaus bei Kapoor entstehen. Denn nicht alles Schreckliche ist zur gleichen Zeit auch erhaben.<sup>61</sup>

Kapoors Spiel mit dem Erhabenen in seiner Kunst dreht sich vor allem um den Aspekt der Darstellung des Nicht-Darstellbaren. Was zur zweiten Interpretation des Erhabenen nach Lyotard führt.<sup>62</sup> *Dirty Corner* zeigt nicht nur eine dunkle, räumlich

---

<sup>58</sup> Die entscheidende Auseinandersetzung mit dem Begriff des Erhabenen erfolgt im 18. Jahrhundert durch Edmund Burke, der das Erhabene mit dem Schönen in Verbindung setzt. Er stellt das Erhabene über das Schöne, wobei die Wirkung des Schönen ein reines Gefallen ist. Als Auslöser eines Erhabenen Gefühls listet Burke Dunkelheit, Leere, Unendlichkeit und riesige Formen, Zustände und Eigenschaften, die auch im Werk Kapoor zu finden sind. Siehe: BURKE, 1989, S. 73 und 91-126/LIESSMANN, 2009, S. 72/VAN WINKEL, 2009, S. 168.

<sup>59</sup> Siehe: BHABHA, 2011b, S. 36.

<sup>60</sup> Siehe: VAN WINKEL, 2009, S. 168.

<sup>61</sup> Siehe: VAN WINKEL, 2009, S. 167 .

<sup>62</sup> Die Empfindung des Erhabenen nach Lyotard ist keineswegs an die Kategorien von Burke gebunden, wie Größe oder Dunkelheit, sondern hat viel mehr mit einer Anschauung der Wahrnehmung zu tun. Kunst kann durchaus etwas Erhabenes ausdrücken, solange diese sich nicht in ihrer Darstellung auf etwas bezieht sondern sich von alten Mustern vollkommen frei macht und nur mit der Einbildungskraft der Betrachter spielt. So kann die Abstraktion, wenn sie bis zu ihrem Rande getrieben wird genau diesen Aspekt der Überforderung der Wahrnehmung erfüllen und dabei einen Hinweis auf die Darstellung der Unendlichkeit selbst geben. Lyotard nennt dieses Phänomen auch die „negative

entgrenzt erscheinende Leere, sondern ist in seiner Größe nicht auf einmal fassbar. Beim Betreten der Arbeit verbleibt das Äußere nur in der Erinnerung. Dabei spielt auch das verwendete Material eine entscheidende Rolle. Die äußere stabile Corten-Stahlhaut wirkt wehrhaft und präsentiert sich durchaus in ihrer eigenen Materialität. Von der Seite sind die Schweißnähte zwischen den einzelnen Stahlteilen zu sehen. Von vorne fügen sich die Platten glatt aneinander und wirken durch ihre sanfte Schwingung nach oben fast leicht. Im Inneren ist dagegen das Material gar nicht mehr zu erkennen und wird unwichtig, es verschmilzt mit der völligen Dunkelheit. Die beiden unterschiedlichen Ansichten des Materials und des Werkes an sich machen sich aus wie das bewusste Äußere und das unbewusste Innere. Kapoor Umgang mit dem Material betont weniger die Stofflichkeit dessen, sondern konzentriert sich vielmehr auf eine versuchte Dematerialisierung, die die Schaffung eines atmosphärischen Raumes unterstützt. Diesen Umstand unterstreicht auch die Tatsache, dass er ein Material wählt, das speziell für den Außenbereich geschaffen wurde und von Künstlern wie Richard Serra gerade wegen dieser Eigenschaft geschätzt wird (Abb. 25 a-b). Kapoor dagegen nutzt die Eigenschaft des wetterbeständigen Cor-ten Stahl, das sich im Laufe der Jahre im Freien stark verändert, nicht aus, sondern scheint sich allein auf dessen momentane Oberflächenbeschaffenheit zu beziehen und diese geschickt in die ästhetische Wirkung seines Werkes einzubauen. Bezeichnend ist dabei auch, dass keine seiner Cor-ten Stahlarbeiten je im Außenraum zu finden waren (Abb. 2 a-g/Abb. 22/Abb. 23 a-b).

Bezüglich der Verbindung von Form und Material bei *Dirty Corner* stellt sich die Frage, ob die Symbiose gelungen ist oder ob Kapoor hier nicht eine Grenze in der Wirkung überschreitet. Der Ansatz, welchen der Künstler wählt, um sich mit dem inneren Raum zu beschäftigen, scheint in *Dirty Corner* so weit getrieben worden zu sein, dass sich der Mensch gefühlsmäßig selbst in Gefahr begibt. Die Täuschung der Wahrnehmung erreicht ein Maximum, das auf das physische Empfinden übergeht. Der bearbeitete eingeschlossene Raum übt Druck aus und grenzt an Terror. Die Aussage, dass die Arbeiten immer in Relation zum Betrachter konstruiert werden, scheint sich hier nur teilweise zu erfüllen.<sup>63</sup> Zwar passt sich die Stahlröhre in ihrer Größe dem Menschen an, doch durch die gewaltige sieben Meter hohe Öffnung und die absolute Dunkelheit scheint der Betrachter dazu gezwungen genau das zu empfinden, was

---

Darstellung“ So interpretiert Lyotard die Theorie Kants nicht vollkommen neu, da es immer noch um die Überforderung der Wahrnehmung geht durch das Undarstellbare, sondern findet eine Relevanz für den Begriff in der modernen Kunst, bei der aus heutigem Standpunkt durchaus festzustellen ist, dass Künstler in ihren Werken versuchen etwas auszudrücken, das nicht darstellbar ist. Siehe: PORTUNE, 2003, S. 93/LYOTARD, 2010, S. 44 /KANT, 2011.

<sup>63</sup> Siehe: SPIVAK, 2008, S. 57.

Kapoor in seinen Werken ansonsten geschickt vermeidet: Dass der Besucher sich erdrückt und bedroht fühlt von der Installation.<sup>64</sup>

Und zur gleichen Zeit spielt hier etwas mit, das sich kontinuierlich durch Kapoors Werk zu ziehen scheint; das Spiel mit Ambiguitäten. So sehr die Dunkelheit der Installation den Besucher zu terrorisieren scheint, ebenso sehr fasziniert sie und zieht den Betrachter an. Genauso greift auch die Form des Werkes wieder männlich (Phallus) und weiblich (Vagina) auf und das Material zeigt zur gleichen Zeit das Industrielle und das Organische.<sup>65</sup> Gerade diesen Gegensatz verdeutlicht neben dem Einsatz von Stahl und Erde in einem Werk, die besondere Bedeutung von Corten-Stahl in der Kunst. Gerade Bildhauer hatten ab dem 20. Jahrhundert das Bedürfnis sich neuen Werkstoffen zu öffnen, die heute fast wie selbstverständlich in der Kunstproduktion verwendet werden.<sup>66</sup> Dennoch riefen Stahlarbeiten von Eduardo Chillida<sup>67</sup> und Richard Serra<sup>68</sup> große öffentliche Debatten hervor. Schon kurz nachdem die Großskulptur *Terminal* (1977) (Abb. 25a-b)<sup>69</sup> von Richard Serra im öffentlichen Raum installiert worden war, kam es zu Streitgesprächen. Verärgerte Bürger konnten nicht verstehen, wie man solche überdimensionalen Stahlplatten im öffentlichen Raum aufstellen konnte, da ihnen jegliche Ästhetik und künstlerische Aussagekraft fehle.<sup>70</sup> Hierzu kam auch noch, dass es sich um Corten-Stahl handelte, der zum Schutz mit einer Rostschicht überzogen ist. Rost, welches nicht als Material als solches allein existiert, allerdings mit Stahl und Eisen Hand in Hand geht, hat eine eigene Bedeutung. Eisen und Stahl, das nicht mit Legierungen oder Lacken geschützt wurde, fängt im Freien an zu rosten. Dieser Rost ist

---

<sup>64</sup> Siehe: MERCURIO und PAPARONI, 2011, S. viii.

<sup>65</sup> Siehe: MERCURIO und PAPARONI, 2011, S. ix.

<sup>66</sup> Stahl ist ein Grundstoff der Schwerindustrie und trug mit Kohle zur politischen Macht eines Staates bei. Trotz einer industriellen Wichtigkeit kämpfen Stahl und Eisen immer noch um die gebührende Anerkennung in der bildenden Kunst als vollwertiger Werkstoff. Siehe: WAGNER, 2002, S. 67-68.

<sup>67</sup> Eduardo Chillida (San Sebastian, 10.1.1924-San Sebastian, 19.08.2002), Bildhauer, Zeichner, Grafiker. Seine abstrakten Arbeiten beschäftigen sich hauptsächlich mit der Masse im Raum. Sie können in ihrer Materialität als eine Weiterführung der Arbeiten von Jose Gonzales oder Pablo Picasso gesehen werden. Viele seiner Arbeiten sind ortsspezifische Skulpturen, die sich mit ihrer Umgebung auseinandersetzen. Siehe: SULLIVAN, 1996, S. 602.

<sup>68</sup> Richard Serra (San Francisco, 2.11.1939), Bildhauer. Er arbeitet viel in Blei und Corten-Stahl. Seine Arbeiten der 60er Jahre setzen sich mit der Schaffung der Arbeit selbst auseinander, dem verwendeten Material und dem Ort, an dem sie installiert sind, nicht der endgültigen Form. Spätere Arbeiten erlangen monumentale Größe, durch die sich Plätze neu bestimmen lassen und die Wahrnehmung des Betrachters zum entscheidenden Teil der Arbeit wird. Seine Installation zeigen sich immer in ihrer reinen Materialität. Siehe: SEMIN, 1996, S. 479-480.

<sup>69</sup> Richard Serra schuf *Terminal* 1977 für die Documenta VI in Kassel, 1979 wurde die Skulptur dann vor dem Bochumer Hauptbahnhof aufgestellt. Die Skulptur besteht aus vier trapezförmigen Platten aus Corten-Stahl, die je 1230 x 360 x 7 cm messen. Siehe in: BERING, 1998.

<sup>70</sup> Siehe: BERING, 1998, S. 114.

in dem Zusammenhang also ein Zeichen für Verfall und bedeutet die Bedrohung kultureller Errungenschaften.<sup>71</sup> Verrostete Eisenteile werden brüchig und gelten demnach als nutzlos. Allerdings haben sich Künstler wie Serra und Chillida ganz dezidiert mit diesem Prozess auseinandergesetzt und sprechen den rostigen Oberflächen eine eigene ästhetische Wirkung in der Kunst zu. Die Grenze zwischen dem Industrieprodukt und der Natur wird aufgebrochen und es findet ein Dialog zwischen ihnen statt. Unter diesem Umstand werden abgesteckte Grenzen hinterfragt und räumlich gebrochen.<sup>72</sup>

Tatsächlich ist eine rostige Corten-Stahlskulptur nicht so materiell vergänglich wie der Anblick anfänglich vermuten lässt. In der Materialeigenschaft des Corten-Stahl liegt es, dass dieser durch die Rostschicht vor weiterer Korrosion geschützt wird.

Stahl und gerade verrosteter Stahl bekommt also im Zusammenhang mit zeitgenössischer Kunst eine neue Wertigkeit und im Rahmen der Installation *Dirty Corner* lässt sich anmerken, dass sich hier der Stahl in einer anderen Materialität zu zeigen scheint. Der Rost lässt zunächst den Stahl etwas weicher wirken und das sonst so abweisend wirkende Material Stahl bekommt durch die verrostete Oberfläche etwas Organisches. Es ändert sich etwas in der Anschauung der Materialität, welche einen lebendigeren Eindruck zu machen scheint. Zusätzlich ist der Stahl in eine Form gebracht, die sich in einer weichen Biegung nach oben wölbt und in ihrer geschwungenen Trichterform an den Kelch einer Blume erinnert, ein natürliches Gewächs.<sup>73</sup>

In seinen monumentalen Ausmaßen und der immaterialisierten Stofflichkeit spielt *Dirty Corner* mit der affektiven Wirkung von Kunstwerken, deren sinnliche Wahrnehmung im Vordergrund steht. Der Betrachter wird durch Form und Material der Arbeit dazu aufgefordert sich auf eine leibliche Erfahrung einzulassen. Vorrausgesetzt wird eine gewisse Empathiefähigkeit, damit Kunstobjekt und Betrachter zu einem verschmelzen können und es nicht mehr nur um visuelle Wahrnehmung geht, sondern die Auseinandersetzung mit dem Werk zu einer körperlichen Erfahrung wird, einem emotionalen Schlüsselerebnis, das die reine Auseinandersetzung mit der Installation zu einer wirkungsästhetischen Superlative steigert.<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> WAGNER, 2002, S. 69.

<sup>72</sup> Siehe: WEBER, 2001.

<sup>73</sup> Eine Form, die ganz im Gegensatz zu Serras Skulpturen steht, wie beispielhaft auch an *Terminal* (1977) zu sehen ist. Abb. 25a-b.

<sup>74</sup> Siehe: SCHNEEMANN, 2006, S. 16.

Drei Jahre vor *Dirty Corner* entstand das Werk *Memory* (2008) (Abb. 22). Beide Arbeiten stehen in einer engen Verbindung zueinander. *Memory*, eine Corten-Stahlkugel, deren Außenhaut ebenso von einer braunen Rostschicht überzogen ist nimmt sich die Darstellung des psychischen Raumes dezidiert vor. Die Form verschließt ihren inneren Raum vollkommen vor dem Besucher und steht ihm regelrecht im Weg. Die eiförmige Kugel drückt sich in den Ausstellungsraum des Deutschen Guggenheim, Berlin und scheint sich in ihrer Größe immer weiter aufzublasen. Sie besteht aus einzelnen Corten-Stahlplatten, die ebenso wie *Dirty Corner* einem Schiffsrumpf ähnelnd aneinander geschraubt sind. Ihre Nähte drehen sich nach außen und präsentieren sich dem Betrachter in ihrer ganzen Rohheit. Doch das Material dreht sich in seiner Ästhetik durch den Rost gleichsam um und wirkt fast organisch und die Oberfläche des Stahlkolosses nahezu verletzlich.<sup>75</sup> Der innere Raum der skulpturalen Arbeit ist von keiner Seite einsichtig und kann nur vermutet werden, so wie eine Erinnerung nicht greifbar oder sichtbar ist. Die Nähte der einzelnen Stahlplatten scheinen den Druck zu zeigen, unter welcher die Kugel steht und dem sie standhalten muss, um das Innere zu bewahren. *Memory* greift stark in den Betrachterraum ein, wobei die Kugel nie in ihrer Gänze betrachtet werden kann. Der Besucher kann sich nicht um das Werk herumbewegen, sondern muss den Raum verlassen, um die andere Seite sehen zu können. Durch die nach außen gestülpten Nähte und die genaue Einpassung in den Ausstellungsraum, sowie die organisch anmutende Oberfläche, scheint sich die Kugel pulsierend weiter auszubreiten, sich dem Betrachter aufzudrängen und bleibt dennoch verschlossen.

Auf *Memory* folgte die Arbeit *Hive* (2009, Abb. 23a-b), die wie ein Vorgänger zu *Dirty Corner* erscheint. *Hive*, welches in der Royal Academy in London 2009 installiert war, greift die Kugelform und das Material von *Memory* auf, bleibt allerdings frei im Raum stehen und öffnet sich wie *Dirty Corner* dem Betrachter. Im Gegensatz zu *Dirty Corner* ist *Hive* jedoch nicht betretbar. Vergleichbar zeigt sich in diesem Werk wieder dieses tiefe schwarze Loch, welches wie ein innerer unendlicher Raum anmutet, allerdings bleibt hier der Abstand zur skulpturalen Arbeit in körperlicher Art gewahrt und der Betrachter wird zunächst nur psychisch involviert, wie es in früheren Arbeiten der 1980er ebenso zu beobachten war.<sup>76</sup> *Hive* scheint wie eine Zwischenform zu *Memory* und *Dirty Corner* kreierte worden zu sein. Seine räumliche Sprache und die Einbeziehung des Gebäudes treten hier jedoch sehr stark in den Hintergrund. Der

---

<sup>75</sup> Nähere Analyse der künstlerischen Arbeit, siehe Publikationen in: PODDAR, 2008a.

<sup>76</sup> Siehe Kapitel II. 2.2.

Besucher ist zwar ebenso angehalten sich mit *Hive* körperlich auseinanderzusetzen, allerdings spielt dieses Werk wesentlich weniger mit der Bewegung als es *Memory* tat und *Dirty Corner* noch weiter treibt.

Die beiden früheren Corten-Stahlarbeiten *Memory* und *Hive* stellen sich dem Betrachter in den Weg, drängen sich ihm auf und bergen einen Raum in sich, der vom Besucher nicht visuell erfasst werden kann. Es zeigt sich in ihnen eine Bearbeitung des Raumes, die sich in Kapoors Werk lange angebahnt hat, wie seine früheren Werke aus Stein und Pigment andeuten.<sup>77</sup> In diese Richtung soll den Betrachter wohl auch der Titel der skulpturalen Arbeit *Dirty Corner* lenken, der als ‚schmutzige Ecke‘ wohl nicht nur einen realen Raum, sondern einen psychologischen Raum nach Freud meint. Kapoor betonte auch in einem Interview mit De Salvo, dass es sich bei seinen künstlerischen Arbeiten um die Darstellung eines inneren Raumes handelt, der im Gegensatz zu unserem wahrnehmbaren, uns umgebenden Raum steht.<sup>78</sup> *Memory* lässt den Blick in sein Inneres nicht einmal zu, in *Dirty Corner* verlieren die Besucher die Orientierung, sobald sie sich mit seinem Inneren auseinandersetzen. Zusätzlich verkörpert *Memory* eine Form, welche Kapoor in einem anderen Material weiterhin verfolgt zu haben scheint. In *Leviathan* lassen sich Ansätze finden, wie sie sich schon in *Memory* zeigen. Die Form der Installation scheint sich dem Betrachter aufzudrängen und ihn zu bedrängen.

## **II.2.2. LEVIATHAN, 2011**

Bei *Leviathan* handelt es sich um eine Membran-Arbeit, die in der Tradition ihrer Vorgänger wie *Taratantara* (1999) (Abb. 12a-b), *Marsyas* (2002) (Abb. 13a-c) und *Melancholia* (2004) (Abb. 18a-b) steht. *Leviathan* füllt in ihren Ausmaßen den gesamten zentralen Raum des Grand Palais in Paris, für das sie geschaffen wurde.

### **II.2.2.1. Formale Beschreibung**

Das Grand Palais (Abb. 1f-g und Abb. 27) ist als Ausstellungsort im Vergleich zur Fabricca in Mailand ein für diesen Zweck geschaffenes Gebäude, allerdings unterscheidet es sich stark von den Räumen, welche Besuchern allgemein bei

---

<sup>77</sup> Eine tiefere Auseinandersetzung mit den Effekten der schwarzen Löcher in den Steinskulpturen Kapoors findet sich bei ZSCHOCKE, 2006.

<sup>78</sup> “The Freudian ‚unheimlich‘ suggests a space that is inward. For every concrete object there is an equal non-object, a dark and mysterious one.”, Anish Kapoor, in: DE SALVO, 2010, S. 403.

Ausstellungen begegnen.<sup>79</sup> Gebaut zur Weltausstellung 1900 in Paris steht das Grand Palais in der Tradition der großen Ausstellungshallen dieser Zeit. Zwar handelt es sich hier nicht mehr um einen reinen Glaspalast, wie er zur Weltausstellung 1851 in London erbaut wurde, lehnt sich aber an die neue Architektur aus Stahl und Glas an. Dabei wurde der Außenbau des Grand Palais aus Stein in historistischem Stil errichtet, während das Innere und das Dach vollkommen aus einer Eisenkonstruktion bestehen.<sup>80</sup> Das Dach bildet in der Mitte eine Kuppel, an die die Seitenschiffe als gläserne Tonnengewölbe anschließen. Der gesamte Hauptraum ist so vollkommen lichtdurchflutet, was zu einer noch größeren Helligkeit als in der Fabbrica führt. Es entsteht ein Ausstellungsraum, der zwar für eine Weltausstellung ausreichend Platz bietet, allerdings im herkömmlichen Sinn als Museumsraum eher ungeeignet wirkt. Seit 1900 wird der Raum nun genutzt für Kunstausstellungen und andere Darbietungen darstellender Kunst oder neuer technischer Errungenschaften. Seit 2008 wird in den Räumlichkeiten im Frühsommer die Kunstmesse Monumenta ausgerichtet, zu der Anish Kapoor 2011 eingeladen wurde. Seine Auffassung dieses gigantischen Raumes bezieht sich zunächst auf die intensiven Lichtverhältnisse, welche laut dem Künstler jede Arbeit zu Nichte machen könnte.<sup>81</sup> Die Arbeiten der Künstler Richard Serra, Anselm Kiefer und Christian Boltanski, welche 2008 - 2010 dort ausstellten, scheinen sich ebenso mit diesem Problem auseinander zu setzen, und allen dreien ging es um eine Nutzung des gesamten Raumes und um eine Einbindung des Besuchers in diesen.<sup>82</sup> Mit einer ähnlichen Idee scheint sich Kapoor dieser Aufgabe angenähert zu haben, da er sich intensiv mit dem Innenraum dieses Gebäudes und den speziellen Bedingungen auseinandersetzt. So entstand eine gigantische Installation, die auf den ersten Blick den gesamten Raum zu vereinnahmen scheint.

*Leviathan*, aus einer roten PVC-Membran bestehend, formt sich zu drei gigantischen Kugeln, die im 90 Grad Winkel zueinander stehen und in der Mitte durch einen quadratischen Raum verbunden werden. Die Installation erstreckt sich insgesamt

---

<sup>79</sup> Hier lässt sich auch die Bezeichnung ‚White Cube‘ anbringen, um den Gallerieraum zu beschreiben, den Künstler zu brechen versuchen. Siehe: O'DOHERTY, 1990/HEYDEN, 2003.

<sup>80</sup> Siehe: KOHLHAMMER, 1983, S. 131-132.

<sup>81</sup> „It is a terrifying space (the Grand Palais). Too big, too high and there is too much light. So there's a guarantee to kill everything.“, Anish Kapoor, in: HAWTIN und KAPOOR, 2011.

<sup>82</sup> Ein Bezug von Kapoors Arbeiten zu Richard Serras Werk entsteht allgemein durch das verwendete Material Corten-Stahl aber auch durch die Beschäftigung mit einer Objekt-Betrachter-Raum-Beziehung. Interessanterweise plante Kapoor zunächst *Dirty Corner* als Werk für die Monumenta 2011. Verwirklicht wurde dann jedoch die materiell völlig unterschiedliche Membran-Arbeit *Leviathan*. Siehe die Abbildungen der Modelle für *Leviathan*: Abb. 2h. Siehe zur Info über die Monumenta: <http://www.grandpalais.fr/en/The-building/History/The-events-staged-in-the-Grand-Palais/Arts/p-597-lg1-Monumenta.htm> (Besucht 18/6/2012).

auf  $33,6 \times 99,89 \times 72,23$  Metern. Die drei Kugeln lagern sich jeweils in die Seitenarme und den Hauptraum des Grand Palais ein, so dass die vierte Seite des vereinenden Quaders zum Eingang des Ausstellungsraumes zeigt (Abb. 27). Dort schließt eine Drehtür die Installation ab, durch die die Besucher in den Innenraum der Arbeit gelangen. Während sich diese bei *Dirty Corner* entscheiden konnten, ob sie sich zunächst um oder in das Werk bewegen, lässt *Leviathan* diese Wahl nicht. Die Drehtür führt direkt in die skulpturale Arbeit hinein. Um die Installation von außen zu sehen, muss der Innenraum durch dieselbe Tür wieder verlassen werden und ein weiterer Eingang führt in den Innenraum des Grand Palais. Während die Membran, aus der die Arbeit besteht, von außen in einem dunklen Lila, fast schwarz, etwas abweisend erscheint, breitet sich dagegen in ihrem Inneren ein helles rotes Licht aus (Abb. 1a-1c). Durch die Glaspalastarchitektur des Grand Palais, bekommt die Membran von allen Seiten Licht, das durch sie hindurchscheint. Der Besucher findet sich durch die Konstruktion in einem Raum, der vollkommen von einem roten Licht bestimmt wird, wobei die Kugeln nicht betretbar sind.

Die Färbung der Membran, deren Einsatz Kapoors Verständnis der Farbe Rot verdeutlicht, das in ein tiefes Schwarz übergeht, nicht in Orange,<sup>83</sup> erinnert auch an mehrere Werke des Künstlers, in denen er denselben Farbton verwendet. Das hell leuchtende Rot erscheint nur im Inneren der Installation, von außen könnte es fast für schwarz gehalten werden. Kapoors Verwendung von Rot wurde schon im Zusammenhang mit mehreren Werken angesprochen und wird sehr oft auch als Hinweis auf seine indische Herkunft gesehen, wie es Mitter verdeutlicht, aber beispielhaft auch durch den Titel Kapoors Installation *My red Homeland* (2003) (Abb.15) oft vermutet wird.<sup>84</sup>

In diesem Zusammenhang zeigt sich auch die Wichtigkeit des verwendeten Materials, bei dem es sich nun im Gegensatz zu *Dirty Corner*, lediglich um eine dünne Membran handelt, die durch Aufblasen aufgespannt wird und nur als dünne Haut den Innenraum der Installation vom Innenraum des Grand Palais absetzt. Ein instabiler Stoff wird durch den Materialeinsatz zu einer skulpturalen Arbeit und zum Träger der Form. Kein stabiles Material charakterisiert *Leviathan* in seinen gigantischen Ausmaßen, sondern ein Stoff, der nur durch Spannung an seinem Ort gehalten wird. Schon in den Modellen lässt sich die scheinbar materielle Leichtigkeit der plastischen Arbeit ablesen.

---

<sup>83</sup> The tonal range of red goes from red to black, not from red to orange”, Anish Kapoor, in: CRONE, 2008, S. 24.

<sup>84</sup> Siehe: MITTER, 2008, S. 111-113.

Zunächst arbeitet Kapoor mit Abbildungen, die Eindrücke und Interpretationen hervorrufen. Dieser Vorgang erinnert ein wenig an das Schaffen eines Bühnenbildes. Durch atmosphärische Bilder und Gemälde anderer Künstler scheinen seine ersten Inspirationen geweckt zu werden.<sup>85</sup> Der Künstler setzt sich in Zeichnungen und Skizzen mit dem Raum auseinander und spielt mit Formen und Farben in diesem (Abb. 1g-h/Abb. 17g-h). Bei *Leviathan* lassen sich in den Entwürfen die Auseinandersetzung mit dem Raum des Grand Palais sehen und eine Beschäftigung mit der Farbe Rot. In einem Modell (Abb. 1h-j) sticht ganz klar die vorherrschende Form hervor, die das später entstehende Werk bestimmen soll. In den beiden Skizzen und dem Modell zeigt sich als vorherrschende Form Kreis und Quadrat. Durch die Kreuzform der Ausstellungshalle scheint auch die skulpturale Arbeit Kapoors ihre Form zu finden. Zunächst zeichnet er den Grundriss des Werkes, das ein Quadrat zeigt, an das drei Kugeln angefügt sind (Abb. 1h). Diese Form stellt er dreidimensional zunächst als Würfel dar, dem drei Luftballons angefügt werden und schon eine Idee geben, wie sich die endgültige Figur gestalten wird (Abb. 1j). Durch Computerzeichnungen und dreidimensionale Entwürfe für die Installation wird diese genauestens geplant, allerdings kann erst im Ausstellungsraum selbst gesehen werden, ob die Arbeit geglückt ist. Kapoor's ganze Kunst ist von der neuesten Technik und einem Stab Mitarbeiter abhängig, die die Zeichnungen und Ideen des Künstlers technisch umsetzen.<sup>86</sup> In den vorbereiteten Skizzen zu *Leviathan* fällt auch eine einfache Malerei auf, die einen roten Mittelpunkt zeigt, der langsam in schwarz übergeht (Abb. 16e-f). Dieses Farbenspiel scheint der Ausgangspunkt gewesen zu sein für das farbliche Erlebnis innerhalb der Installation. Genau dieser Effekt spiegelt sich in der Membran wieder, die das Tageslicht durchlässt und dadurch eine erste Verbindung des Inneren und des äußeren Raumes schafft. Die Verknüpfung der beiden Räume findet jedoch nicht nur auf der materiellen und formalen Ebene statt, sondern hängt im großen Maße mit der Bewegung des Besuchers und der Wirkung der Farben und Formen dieser zusammen.

#### **II.2.2.2. Wirkung und Ästhetik**

Die Auseinandersetzung mit der Installation passiert zunächst im Inneren. Der Besucher wird anfangs in den Innenraum von *Leviathan* geleitet, bevor er das skulpturale Werk

---

<sup>85</sup> Auf der Homepage des Künstlers werden assoziative Bilder zum Entstehungsprozess zusammengestellt, wie es sich exemplarisch bei *Marsyas* zeigen lässt. Siehe: <http://www.anishkapoor.com/156/Marsyas.html> (Besucht 18/6/2012).

<sup>86</sup> Siehe: ANFAM, 2010b, S. 88.

von außen betrachten kann. Das rote Licht, in dem sich der Besucher innerhalb von *Leviathan* wiederfindet, erinnert an das Rot, welches man sieht, wenn die Lider in der Helligkeit geschlossen sind und die Augen dennoch nach vorne blicken, so dass das Blut, welches durch die Lider pulsiert, sichtbar wird.<sup>87</sup> Durch das Rot kann dem Besucher in diesem Zusammenhang auch schnell der Gedanke an Blut kommen und dadurch ebenso zum menschlichen, im gleichen Maß zum eigenen Körper. Das Rot wird pulsierend und lässt die Membranarbeit wie lebendig wirken, als könnte sie sich jeden Moment weiter aufblähen, als wäre sie ein eigenständiger Organismus, vergleichbar mit dem Inneren eines Wales. Darauf scheint auch der Name der Arbeit anzuspielen. Leviathan ist ein Seeungeheuer der christlichen Mythologie, das einem Wal oder Drachen ähnelt.<sup>88</sup> Zunächst wollte Kapoor das Werk *Venus* nennen entscheidet sich jedoch dann dafür, einen Namen zu nehmen, der eine eher negative Assoziation hervorruft, die viel weniger mit Schönheit zu tun hat.<sup>89</sup> Bei *Dirty Corner* ist dieser Gedanke im Namen überpräsent. Dennoch beschäftigen sich beide Namen der Werke nicht nur mit der äußeren Form der Arbeiten, sondern weisen auf eine tiefere psychische Deutung der Werke hin. So steht Leviathan auch für die staatsrechtliche Schrift von Thomas Hobbs. Dessen Titel lehnt sich an die Charakterisierung des Staates als Ungeheuer an, dem jeder Mensch unterlegen ist.<sup>90</sup>

Zusätzlich hat Kapoor eine eigene Farbsymbolik entworfen, in der Rot für Männlichkeit steht und gleichzeitig für Fruchtbarkeit.<sup>91</sup> Dies bedeutet, dass in Kapoors Arbeiten durch Rot das werdende Leben symbolisiert wird und gleichzeitig ein Bezug zum menschlichen Körper hergestellt werden kann.

Die durch das Rot geschaffene Atmosphäre im Inneren von *Leviathan* spielt wie schon bei *Leviathan* mit der affektiven sinnlichen Wahrnehmung der Besucher. Dieser sieht seinen eigenen Körper in einem anderen Licht und kann ihn im Bezug zur Form der Installation neu wahrnehmen. Die Ausmaße des Raumes scheinen diffus durch das

---

<sup>87</sup> Der subjektiven Eindruck vom inneren roten Licht wird so von de Loisy im Ausstellungskatalog zur *Monumenta 2011* beschrieben. Siehe: DE LOISY, 2011, S. 70.

<sup>88</sup> Leviathan: aus der kanaainäisch-phönik. Mythologie geborgter Name (die flüchtige Schlange, die gewundene Schlange). Es stellt ein Ungeheuer dar, die Verkörperung der Chaosmacht und wird im Alten Testament als Symbol für die endzeitlich bösen Weltmächte gesehen. Siehe: SCHREINER, 1961, S. 995. In der deutschen Übersetzung findet sich im Alten Testament keine genaue Benennung des Ungeheuers Leviathan, jedoch lassen sich Beschreibungen eines bösen Ungeheuers finden. Siehe: AT, Job(Hiob) 40,25-41,26/AT Ps 104,26.

<sup>89</sup> Siehe: BHABHA, 2011c, S. 23. / Diese Art der Namensgebung erscheint in mehreren Werken wie zum Beispiel *Shooting into the Corner* (Abb. 21a-b) / *Melancholia* (Abb. 18a-b) / *Marsyas* (Abb. 13a-c).

<sup>90</sup> Siehe: HOBBS, 1991/ ECOFFET, 2011.

<sup>91</sup> Siehe: CELANT, 1996, S. xxi-xxii.

Licht und die Tatsache, dass ganz zart auch die Rippenkonstruktion der Glaspalastarchitektur durch die Membran durchscheint (Abb. 1c). Der durch die Membran rot erscheinende Innenraum formt gemeinsam mit dem Bezug zur Ausstellungshalle und deren Struktur eine eigene Form, die an die Geschichte von Jonas im Wal aus dem alten Testament zu erinnern scheint. *Leviathan* schafft einen Raum, der sich von der Umgebung zunächst absetzt und nach de Loisy eine Art meditativen Zustand hervorrufen kann.<sup>92</sup> Dabei verliert der Betrachter allerdings nicht den Bezug zur Wirklichkeit. Im Inneren von *Leviathan* wird er wie in einer schützenden Höhle aufgenommen. Das rote Licht umfängt alles vollkommen und erinnert an mehrere Serien von Zeichnungen und Gouachen Kapoors (*My red Homeland*, 2003, Abb. 16a-b/*Mass*, 1998-2003, Abb. 16c-d/*MV Series*, 2011, Abb. 16e/*Tuscan Series*, 1997, Abb. 16f). Ihnen wohnt nach Jeremy Lewison etwas zutiefst Psychologisches inne.<sup>93</sup> Sie zeigen amorphe Formen, welche sich mit Freud und Jung auseinanderzusetzen scheinen und gerade die Traumtheorie von Freud verbildlichen. In wenigen Farben, hauptsächlich rot und schwarz, welche in einem diffusen Licht erscheinen, schälen sich Geschlechtsorgane und tiefe schwarze Löcher sowie Berge aus dem Papier, die in ausgefransten Linien ineinander fließen. Die Bilder stellen etwas dar, das jenseits des Bewussten liegt und zeigen einen Zustand, der einen „Schwindeln lässt und orientierungslos macht“<sup>94</sup>. Wobei die tiefschwarzen Löcher der Zeichnungen den Blick aufzusaugen scheinen und eine visuelle Tiefe suggerieren.

„Diese Zeichnungen erscheinen wie die Verkörperung des Versuchs, einen semiotischen Ausdruck, eine abstrakte Sprache ohne festgelegte Bedeutung, beinahe schon eine Formlosigkeit, anzuwenden. [Sie stellen] Eine Art [dar], die Erinnerung an eine vorsprachliche Erfahrung auszulösen oder auf das Unbekannte, einen Zustand jenseits der Erkenntnis, zuzugreifen“<sup>95</sup>.

Dieser Zustand, der hier zum Ausdruck kommt, ist tief in der menschlichen Seele verankert und macht die Zeichnungen zu einer mentalen Projektion. Hier kommen Formen zusammen, die sich auch als Verbildlichung des Mutterarchetypus nach Jung sehen lassen.<sup>96</sup> Ein Ort, an dem alles potenziell enthalten ist und entstehen kann, genauso, wie es dort auch wieder vergehen kann.

---

<sup>92</sup> Siehe: DE LOISY, 2011b, S. 10 und 70.

<sup>93</sup> Siehe: LEWISON, 2005, S. 194-195.

<sup>94</sup> LEWISON, 2005, S. 196.

<sup>95</sup> LEWISON, 2005, S. 197.

<sup>96</sup> Siehe: JUNG, 2004, S. 80-81.

Im gleichem Maße scheint Kapoor diesen Eindruck, der bei seinen Zeichnungen entsteht (Abb. 16e-f), in seiner Installation *Leviathan* eingefangen zu haben. Ein Ort, an dem das Unterbewusste angesprochen wird und ein phänomenologisches Moment entsteht, durch die Materialisierung des Raumes in Verschränkung mit dem Subjekt innerhalb des Objekts. Die Erfahrung der skulpturalen Arbeit erfolgt nicht durch die Sprache sondern den Körper und dessen Bewegung. Dennoch kann die ganze Installation nie als eins wahrgenommen werden. Das Innere wird bei der Betrachtung des Äußeren zu einer Erinnerung und umgekehrt. Zusätzlich versperrt die Ausstellungshalle selbst dem Betrachter zuweilen den Blick auf die gesamte Arbeit.

In enger Verbindung, sowohl strukturell als auch ästhetisch zu *Leviathan* stehen die Vorgängerarbeiten *Taratantara* (1999) (Abb. 12a-b) und *Marsyas* (2002) (Abb. 13a-c). Mit *Taratantara* begann Kapoor seine Arbeit in monumentalen Räumen, die sich von herkömmlichen Ausstellungshallen entfernten.

*Taratantara* wurde 1999 zuerst in Gateshead (Abb. 12a) in einem Rohbau installiert, der an zwei Seiten offen ist und an dessen Form sich die ebenfalls aus rotem Membran bestehende Installation anpasste. Die an einen überdimensionalen Strumpf erinnernde rote PVC-Membran war an den Enden der Wände befestigt und verengte sich zu einer runden Öffnung. Dadurch wurde die rechteckige Form, in die die Membran an den Außenseiten gezogen wurde, zu einem Kreis umgeformt. Der Kreis ist sozusagen in die rechteckige Form eingeschrieben und geht zur selben Zeit in sie über. Gerade diese geometrische Komponente spielt eine entscheidende Rolle bei den Membran-Werken.<sup>97</sup> Zusätzlich spricht Kapoor in *Taratantara* einen weiteren Aspekt an, die Beschäftigung mit einem äußeren und einem inneren Raum. In der Installation scheinen sich Außen- und Innenraum gegenseitig aufzuheben und der Betrachter befindet sich zur selben Zeit innerhalb und außerhalb des Werkes.<sup>98</sup> Die Räume können nicht mehr eindeutig definiert werden, wobei für den Betrachter ein Moment der Orientierungslosigkeit einsetzt. Dieses Moment und die Anlehnung an geometrische Formen führt der Künstler in *Marsyas* weiter aus. Dazu lässt sich die Zeichnung *Diagramm* (1973) (Abb. 18b) heranziehen, bei der es sich zunächst nur um eine geometrische Spielerei am Computer zu handeln scheint, doch im Bezug auf die Membran-Werke eine entscheidende Rolle spielt. In ihr geht ein Kreis in ein Quadrat

---

<sup>97</sup> Und ebenso auch zu sehen bei den ab 2003 entstehenden Wachsarbeiten, wie *My red Homeland* (2003) (Abb. 15)/*Shooting into the Corner* (2008-2009) (Abb. 21a-b).

<sup>98</sup> Siehe: DEACON, 2009, S. 351.

über und beschreibt die bildliche Verbindung dieser geometrischen Grundformen. Für *Melancholia* (Abb. 18a) scheint das die direkte Vorlage zu sein, bei *Marsyas* könnte das die Grundidee darstellen, von der Kapoor ausging. *Marsyas* spannt sich durch die gesamte Tate Modern's Turbin Hall (150 Meter lang und 35 Meter hoch, London, 2003), wobei sie von drei Stahlringen bestimmt wird. Die Installation passt sich vollkommen den architektonischen Gegebenheiten der Halle an, so dass der gesamte Raum in die Arbeit involviert ist. Der Besucher wird mit einer Installation konfrontiert, die sich um ihn herum spannt und trotz der Tatsache, dass sich *Marsyas* unter der Decke befindet ohne den Boden zu berühren, scheint er sich in ihr zu befinden. Die Erfahrung der Installation ist zunächst sehr körperlich. Der Betrachter muss sich bewegen, um sie in ihrer Gänze wahrzunehmen und wird dadurch Teil des Raumes und der künstlerischen Arbeit, die mit diesem verschränkt ist.<sup>99</sup> Hier zeigt sich die Trennung von der Objektivität einer Skulptur, hin zur Verbindung von Raum, skulpturaler Arbeit und Betrachter zu einer Einheit.

Genau dieses Moment in *Marsyas* ist entscheidend für die weitere Entwicklung des künstlerischen Werkes und zeigt sich in *Leviathan* wieder, bei dem der Betrachter vollkommen aufgenommen wird von der plastischen Arbeit. Grundsätzlich lässt sich in der Installation im Grand Palais eine Verbindung mit dem Raumkonzept von *Marsyas* sehen, in dem eine Verschränkung von Raum, Installation und Betrachter stattfindet. Aber ebenso findet sich die Form von *Memory* wieder, die sich wie ein lebender Organismus im Raum auszubreiten scheint. Die Kugeln von *Leviathan* scheinen den Betrachter zu erdrücken in ihrer Größe und durch die dunkle Außenseite der Membran, die wie ein Ballon so dehnbar zu sein scheint bis sie platzen könnte, zu bedrängen.

*Leviathan* kombiniert zwei unterschiedliche Raumerlebnisse. Sie ist zur selben Zeit betretbar und kann von außen betrachtet werden. Damit liefert Kapoor zwei unterschiedliche Räume, die doch zu einer Arbeit gehören und dennoch so verschiedene ästhetische Anschauungen präsentieren. Der Besucher kann sich sowohl innerhalb als auch außerhalb von *Leviathan* wiederfinden, doch beide Male in einem Innenraum. Die Installation stellt die Frage nach Räumlichkeiten, die sich mit einer Auseinandersetzung mit der verloren gegangenen Definition eines Außen- oder Innenraumes beschäftigt und lässt den Besucher in einer Orientierungslosigkeit zurück, die durch die Glasarchitektur im Gegensatz zur Turbin Hall noch verstärkt wird. *Leviathan* lehnt sich an die

---

<sup>99</sup> Siehe: DE SALVO, 2003, S. 16.

Konstruktionsstruktur von *Taratantara* an, welche sich durch die offene Betonarchitektur, in der sie installiert ist, halb innen und außen zu befinden scheint. Das Werk von 2011 dagegen ist in einem geschlossenen Gebäude installiert. Das Grand Palais verbindet sich durch die Glasarchitektur mit dem Außen und bietet dennoch einen geschlossenen in sich stimmigen Raum. In dessen Mitte steht *Leviathan* und bildet wiederum einen abgeschlossenen Raum. Dadurch entsteht ein Raum im Raum, der von außen nicht sichtbar ist und durch den Besucher zuerst physisch erfahren werden muss. Die Begegnung mit *Leviathan* impliziert ebenso wie schon bei *Marsyas* sich zuerst körperlich mit der skulpturalen Arbeit auseinanderzusetzen. Die Sprache der Installation ist deswegen zunächst körperlicher Natur und schafft eine spezielle Verbindung mit dem Besucher, die auf einem vorsprachlichen, sehr individuell wahrnehmbaren Niveau stattfindet. In diesem Zusammenhang spielt auch die Form des Innenraums eine große Rolle, der durch seine Farbe und Form nicht nur an ein Lebewesen wie einen Wal oder ein Seeungeheuer, sondern ebenso an den Mutterleib oder eher Muttermund erinnert, wie sich schon in der Zeichnungen *My red Homeland* zeigte (Abb. 16b). Dieser Raum, erinnernd an den vorgeburtlichen Ort der Gebärmutter, verbindet zur selben Zeit auch die beiden Installationen *Dirty Corner* und *Leviathan*, in denen sich ein derart gestalteter Innenraum findet.

### III. DER ENTWURF DES ENTGRENZTEN RAUMES

Die Werkanalyse verdeutlichte die besondere Wichtigkeit der Betretbarkeit der Installationen *Leviathan* und *Dirty Corner* und stellt einen Vergleich mit einzelnen Werken des Oeuvres Kapoors an, um zu erkunden wie sich Räume und Formen der Installationen von 2011 aus vorherigen Werken entwickelten. Im Folgenden wird nun speziell auf die Entwicklung des Performativen in der Kunst eingegangen, um die Begrifflichkeiten für eine weiterreichende Wirkungsanalyse zu klären und zusammenzufassen.

#### III. 1. DIE ENTWICKLUNG DES PERFORMATIVEN RAUMES IN DER BILDENDEN KUNST

*“Over the last ten years rather surprising things have come to be called sculpture.”*  
Rosalind Krauss, 1979<sup>100</sup>

Räume bestimmen unser menschliches Denken, unsere Existenz. So ist in der Kunst die Auseinandersetzung mit dem Raum schon von Anfang an ein zentrales Thema. Zunächst findet eine Auseinandersetzung mit der Darstellung des Raumes in der Malerei statt, in der fiktive Räume im Zweidimensionalen gezeigt werden. Maler spielen mit Perspektiven und unterschiedlichen Ansichten und bleiben dennoch immer im Medium der geistigen Vorstellung. Die Skulptur dagegen wurde lange Zeit als Ausdruck der Wirklichkeit gesehen, sie stelle dreidimensional dar, was existiere.<sup>101</sup>

In ihrer Dreidimensionalität greift die Skulptur viel direkter in den Betrachterraum ein. Allerdings dauerte es noch Jahrzehnte, bis von einer raumeinnehmenden barocken Skulptur der Schritt gewagt wurde, Skulpturen und Installationen zu schaffen, die einen gesamten Raum bespielen und einen Bezug zwischen Betrachter und Objekt schaffen. Die ersten Künstler, die sich dezidiert diesem Thema widmeten, zählen zur Minimal Art, die ab dem Ende der 1950er Jahren in Amerika entsteht.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Siehe: KRAUSS, 1979, S. 30.

<sup>101</sup> Siehe: WINTER, 2006, S. 47.

<sup>102</sup> Nach Stemmrich lassen sich fünf Künstler zur Minimal Art zählen, Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt und Robert Morris. Diesen ist vor allem gemeinsam, dass nicht nur ihre Werke

Zuvor gab es lange Zeit eine klare Funktion, die die Skulptur zu erfüllen hatte. In dieser Eigenschaft kann eine Skulptur einem Ort eine Bedeutung geben oder diesen eventuell neu definieren.<sup>103</sup> Dabei wird die Skulptur als solche nur als Monument eingesetzt, das von anderem erzählt. Ihr fehlt dabei allerdings der Eigenwert, mit dem sie sich im Raum behaupten würde. Doch schon am Ende des 19. Jahrhunderts lässt sich feststellen, dass diese Funktionalität der Skulptur in Frage gestellt wurde. Einer der ersten Künstler, der sich über solche vorgegebenen Strukturen hinwegsetzte war Auguste Rodin.<sup>104</sup> Er befreite die Skulptur von ihrem Sockel und brachte sie auf eine Ebene mit dem Betrachter.<sup>105</sup> Damit entsteht in gewisser Weise eine erste Interaktion zwischen Betrachter und Skulptur, die vorher nicht möglich gewesen ist. Die Skulptur und der Betrachter bekommen in diesem Zusammenhang einen neuen Stellenwert. Zur selben Zeit entsteht somit aber auch eine Art Positionslosigkeit der Skulptur, die zum Verlust von Ortszugehörigkeit und Bedeutung führt.<sup>106</sup> Durch die hier entstandene Dualität zwischen einer neuen Wahrnehmung und dem gefürchteten Verlust der Bedeutung beginnen sich zu Beginn des 20. Jahrhundert die Bildhauer in ihrer Kunst neue Orientierungspunkte zu suchen. Wie auch in der Malerei derselben Jahre ist eine Tendenz zu einer neuen Formgebung zu finden, die zur Abstraktion der Formen führt und die Darstellung zu Block und Masse hinlenkt.<sup>107</sup>

Gerade bei den Anfängen der neuen Skulptur ist klar zu erkennen, dass die geometrischen Formen im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen. Ebenso lässt sich auch anmerken, dass die Künstler durch den Verlust des Ortsspezifischen und der Positionslosigkeit der Skulptur ohne Podest sich immer mehr mit dem Raum auseinanderzusetzen scheinen. Wobei jedoch hier anzumerken ist, dass der Raum als solches ein Grundproblem der bildenden Kunst darstellt.<sup>108</sup>

Zur Mitte des 20. Jahrhunderts schienen die neuen Betrachtungsweisen der Skulptur ausgeschöpft worden zu sein. Die Formen waren auf das Minimalste reduziert

---

formal auf das Nötigste reduziert sind, sondern durch deren Form auch programmatische Probleme thematisiert werden. Siehe: STEMMRICH, 1995, S. 14.

<sup>103</sup> Siehe: KRAUSS, 1979, S. 33.

<sup>104</sup> François Auguste René Rodin (Paris, 12.11.1840-Meudon, 18.11.1917) gilt als einer der herausragendsten Bildhauer des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Neben einer neuartigen Betonung des Materials und eine genauer Erforschung der Form durch Photographie, stellte er die Skulptur auf eine Stufe mit dem Betrachter. Siehe: LAMPERT, 1996, S. 508-515.

<sup>105</sup> Siehe: KRAUSS, 1979, S. 34.

<sup>106</sup> Siehe: KRAUSS, 1979, S. 34.

<sup>107</sup> Siehe: BACH, 1993, S. 98.

<sup>108</sup> Siehe: LOTMAN, 2006, S. 529.

worden und oft handelte es sich nur noch um reine Objekte. Gerade in dieser Zeit lässt sich auch feststellen, dass sich das Feld der Skulptur wie es Krauss beschreibt entschieden erweitert hat. Die Skulptur wird zu einer Figur im Feld der unterschiedlich möglichen strukturellen Formen.<sup>109</sup> Der Schwerpunkt dieser Diskussion liegt allerdings auf der Entwicklung der Skulptur als Raum. Das führt die Argumentation zur Entstehung der Minimal Art in Amerika, die geläufige Kunsttermini außer Acht lässt und sich hin zu einer neuen Formensprache bewegt. Die Künstler versuchten sich von althergebrachten Mustern abzusetzen, wobei nach neuen Formen gesucht und alles Existierende in Frage gestellt wurde. Dies führt zu einer Öffnung hin zu neuen Erfahrungsfeldern, die oft aus der Philosophie genommen werden. Ganz entscheidend wird dabei die 1962 erstmals in Englisch erschienene Ausgabe der *Phénoménologie de la perception* von Merleau-Ponty.<sup>110</sup> Die Ansichten des Philosophen über den Körper im Raum und die Rezeption des eigenen Körpers in Interaktion mit anderen Gegenständen im Raum scheint nach Alex Potts die Grundlage für viele minimalistisch arbeitende Künstler gewesen zu sein.<sup>111</sup> Das Neue an Merleau-Ponty war nicht, dass er sich mit einer uneingeschränkten Wahrnehmung auseinandersetzte, sondern er ermöglichte eine neue Sicht auf die uns umgebende Umwelt. In der *Phänomenologie der Wahrnehmung* greift Merleau-Ponty zahlreiche Aspekte der Wahrnehmung auf, wobei im Zentrum die Interaktion des physischen Selbst und der materiellen Welt steht. Dabei fällt auf, dass der zentrale Punkt der Lokalisation eines Gegenstandes ein Punkt im Raum sein sollte. Allerdings stellt sich dadurch die Frage, was der Raum als solches ist. Der Körper kann nicht im Raum sein, sondern wohnt ihm inne, wodurch sich ausdrückt, dass es keinen allgemein Raumbegriff in diesem Verhältnis festzusetzen gibt, wie das in der Geometrie geläufig wäre.<sup>112</sup> In der Wahrnehmung des Raumes kann man sich selbst und andere Dinge immer in ein Verhältnis zueinander setzen, unter das sich der Raum sozusagen unterordnet.<sup>113</sup> Der Körper selbst wird von Merleau-Ponty als Grundvoraussetzung genommen, um Wahrnehmung zu beschreiben, und der Raum, in dem er sich befindet, ist immer im Verhältnis zu ihm zu sehen.<sup>114</sup>

---

<sup>109</sup> Siehe: KRAUSS, 1979, S. 38.

<sup>110</sup> Erstmals erschien das Buch 1945 unter dem Titel: *Phénoménologie de la perception*. Im Englischen erschien es 1962 unter dem Titel: *Phenomenology of Perception*. Diese Arbeit bezieht sich jedoch auf die deutsche Übersetzung, die *Phänomenologie der Wahrnehmung* von 1974.

<sup>111</sup> Merleau-Ponty scheint in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* die jungen Künstler der Minimal Art direkt anzusprechen, auch wenn zu bezweifeln ist, dass all diese sein Werk zur Gänze gelesen haben. Siehe: POTTS, 2009, S.70.

<sup>112</sup> Siehe: MERLEAU-PONTY, 1974, S.169.

<sup>113</sup> Siehe: MERLEAU-PONTY, 1974, S.170.

<sup>114</sup> Siehe: MERLEAU-PONTY, 1974, S. 178.

Hier kündigt sich eine Grundidee an, die wesentlich ist für die weitere Betrachtung der Skulptur im Raum.<sup>115</sup> Der Raum, wie ihn Merleau-Ponty sieht ist keine Leerstelle, die nichts in sich birgt, sondern lässt sich als ‚Etwas‘ sehen. „*Der Raum ist kein Milieu, in welches die Dinge sich einordnen, sondern ein Mittel*“<sup>116</sup>. Von außen lässt sich dieser nicht anschauen, sondern ist etwas, in dem man sich immer befindet, ohne ihn jemals als Gesamtheit wahrnehmen zu können.<sup>117</sup> Diese Ansicht vertritt auch Kapoor, der den Raum als eine abstrakte Masse wahrnimmt, die bearbeitet werden kann.<sup>118</sup>

In gleichem Maße entscheidend ist für die Künstler der Minimal Art und deren Nachfolger der Ort, an dem die Skulptur stehen wird. Dieser soll nicht durch die Skulptur ergänzt, sondern durch sie neu definiert werden. Dadurch entsteht der Begriff der *site specific sculpture*, Objekte, die sich aus den örtlichen Begebenheiten entwickeln und sich oft mit der Schwere des Materials und dadurch der Verbundenheit mit dem Ort auseinandersetzen.<sup>119</sup> Ganz entscheidend werden dafür die Werke des Amerikaners Richard Serra, der eventuell schon als Post-Minimalist, oder Maximalist gilt.<sup>120</sup> Serras Arbeiten lösen sich dabei von der Minimal Art und sprechen dem Material eine größere Bedeutung zu. Dabei präsentieren sich seine Arbeiten nun mehr als Skulpturen als Raum anstatt als Skulpturen in Räumen. Eine Skulptur im Raum kann lediglich Elemente des Raumes, die für ihre Wirkung und das Zusammenspiel ihrer Teile von Nöten sind, benutzen. Die Skulptur als Raum schließt einen wesentlich weiteren räumlichen Rahmen ein und schafft dabei neue Räume, ohne diese allerdings geometrisch definieren zu müssen.

Beispielhaft lässt sich hier die Corten-Stahl Arbeit *Olson* (1985-86) (Abb. 26) von Richard Serra besprechen. Das Werk bezieht sich nicht auf den vorgegebenen Ort, an den sie sich anpasst, sondern bestimmt diesen neu. Es ist nicht mehr als ein Ganzes wahrnehmbar, sondern fordert vom Betrachter sich um es herum zu bewegen um dessen

---

<sup>115</sup> Diese Theorien entstanden allerdings keineswegs in einer Hinwendung zur plastischen Kunst, wie es später die Minimalisten adaptiert haben. Jedoch gab es auch für Merleau-Ponty einen klaren Bezug seiner Theorie zur bildenden Kunst, den er anhand des Werkes von Cezanne erklärt. Er war sich völlig klar darüber, dass die bildende Kunst sich genau mit dieser Problematik einer Figur-Raum Beziehung in zweidimensionalen Werken auseinandersetze, um in ihnen eine künstliche Plastizität zu imitieren. Siehe: PRENDEVILLE, 1999, S.364.

<sup>116</sup> MERLEAU-PONTY, 1974, S. 284.

<sup>117</sup> Siehe: POTTS, 2009, S. 215.

<sup>118</sup> “Space is the only truly abstract quantity”, “Much of my work sits liminally between abstract and not as it does between object and not and meaning and not.”, Anish Kapoor, in: DE SALVO, 2010, S. 403.

<sup>119</sup> Siehe: KWON, 2002, S. 11- 31.

<sup>120</sup> Siehe: OETTL, 2000, S. 28.

Ausmaße zu erfahren. Doch nicht nur die Bewegung außen herum ist entscheidend, sondern auch die Tatsache, dass sich in der Mitte des Werkes ein Raum bildet, der für den Betrachter erfahrbar ist. Die beiden Stahlelemente bilden einen negativen Raum, welcher nur durch die Bewegung des Betrachters zur Geltung kommt. Durch die Aktivität des Rezipienten, schließt die plastische Arbeit den gesamten sie umgebenden Raum ein, wodurch dieser Teil des Werkes wird und unzertrennlich dazugehört. Serras skulpturale Installationen lassen uns erfahren, dass man einen Raum aus unterschiedlichen Standpunkten komplett neu erfahren kann. Das Werk definiert den Raum neu und lässt neue Sichtweisen entstehen.<sup>121</sup> Genauso kann *Dirty Corner* nur durch Bewegung erfahren werden. Der Betrachter muss sich um und in die Installation bewegen, um sie formal und ästhetisch zu begreifen. Dieses Prinzip der Erfahrung eines künstlerischen Werkes durch die Bewegung des Besuchers zieht sich durch Kapoors Werk und lässt sich auch an einer der Vorgängerarbeiten zu *Dirty Corner* entdecken. Hier entsteht ein performativer und damit inszenierter Raum, wie er explizit ab dem Ende des 20. Jahrhundert in kunsttheoretischen Überlegungen thematisiert wird<sup>122</sup>

Der Raum ist nicht mehr als Behältnis zu sehen, wie Phänomenologen wie Merleau-Ponty und auch Lefebvre klar machten, sondern entsteht zunächst durch das Verhältnis der Figuren zu den Objekten im Raum.<sup>123</sup> Daran knüpft die Diskussion des *spatial turn* an, die sich auf raumtheoretische Überlegungen der 1960er Jahre stützt.<sup>124</sup> Seit den 1980er Jahren lässt sich eine Neuentdeckung des Begriffes Raum in den Kulturwissenschaften sehen, welche alte Ideen nach Phänomenologen wie Merleau-Ponty weiterdenken.<sup>125</sup> Davon ausgehend lässt sich der Raum nicht durch geometrische oder geographische Grenzen definieren, sondern er beschreibt eine gesellschaftliche Kreation von Raum, in der dieser zum Gegenstand wird und sich nicht mehr als Rahmen präsentiert, sondern als solcher inszeniert wird.<sup>126</sup> Doch auch hier scheinen entscheidende Aspekte und Eigenschaften des Raumes nicht eingeschlossen zu sein, weswegen noch ein weiterer Begriff in die Diskussion mit aufgenommen werden muss. Ein alleiniger Bezug zwischen Menschen und Dingen kann den Raum als solchen nur

---

<sup>121</sup> Siehe: BACH, 1993, S. 108.

<sup>122</sup> Erika Fischer Lichte, Professorin für Theaterwissenschaft, beschreibt die Anfänge performativer Kunst in den 60er Jahren, wie Happenings oder auch Aktionen der Fluxus-Künstler, die sich aus Theaterräumen entwickelten. Dabei stellt sie auch heraus, dass die theoretische Thematisierung erst ab dem Ende des 20. Jahrhunderts gesehen werden kann. Siehe: FISCHER-LICHTE, 2004, S. 31-42.

<sup>123</sup> Siehe: FRANK, 2008, S. 9-10.

<sup>124</sup> FRANK, 2008, S. 8.

<sup>125</sup> Siehe: BACHMANN-MEDICK, 2009, S. 286-287.

<sup>126</sup> Siehe: FRANK, 2008, S. 9-10. / CSÁKY und LEITGEB, 2009, S. 7-8.

unzureichend beschreiben. Durch Performances und Happenings erfolgte in den 1960er Jahren eine Entgrenzung des Kunstbegriffes, da sich solcherlei künstlerische Vorstellungen nicht mit bisher gebräuchlichen Begriffen der bildenden Kunst erklären ließen. Erst am Ende des 20. Jahrhunderts begann eine theoretische Auseinandersetzung mit derlei künstlerischen Darstellungen, die feststellte, dass ein Raum, in dem Performances und Happenings stattfanden, nicht nur durch die Personen und Objekte bestimmt wird, sondern viel mehr durch deren Handlung und die im gleichen Fall stattfindende Reaktion der Zuschauer.<sup>127</sup> Der dadurch entwickelte Blick auf einen Raum, der sich durch Handlungen und Bewegungen definiert, löst die Sicht vom Raum als starres vorgegebenes Gebilde und verbindet ihn mit kultursemiotischen Aspekten, wodurch auch ein zeitliches Moment im Kunstwerk angesprochen wird, das durch Bewegung und unterschiedliche Perspektiven entsteht.<sup>128</sup> So entsteht nicht nur eine Hinwendung zum Raum in der Kunst ab der Mitte des 20. Jahrhunderts, sondern der so genannte *performative turn* der 1990er Jahre, bei dem nicht nur die Objekt-Betrachter-Raum-Beziehung eine besondere Rolle spielt, sondern zusätzlich die Handlung des Betrachters als inszenierendes Element in das Kunstwerk einbezogen wird.<sup>129</sup> Zunächst ist es notwendig, Leerstellen im bildnerischen Werk aufzulassen, durch die der Betrachter einen Bezug zum Kunstwerk herstellen kann.<sup>130</sup> Solche Zwischenräume werden gerade in der Installationskunst geboten, welche dezidiert mit dem Betrachter und dessen räumlichen Empfindungen arbeitet. Die Entmündigung der passiven Betrachter wird aufgehoben und es findet eine direkte Einbindung dieser in das Kunstwerk statt, das entscheidend ist für seine Wirkung. So wird der Betrachter durch seine Bewegung zu einem entscheidenden Teil des Werkes, wodurch er es erst komplett macht. Der so behandelte Raum lässt sich als performativ bezeichnen. Der Begriff des Performativen leitet sich zunächst von ‚to perform‘<sup>131</sup> ab und wurde in den 1950er Jahren zunächst in der Sprachwissenschaft eingeführt, später fand er Eingang in inszenierten Räumen, wie sie im Theater zu finden sind und erst in den 1990er Jahren ergab sich eine relevante Anwendung in der Kunst. Bei diesen so beschriebenen Räumen handelt es nach Erika Fischer-Lichte um konstruierte, selbstreferentielle, inszenierte Wirklichkeiten, die integrativ auf den Betrachter wirken.<sup>132</sup> Dabei entstehen

---

<sup>127</sup> Siehe: FISCHER LICHTER, 2003, S. 99-101.

<sup>128</sup> Siehe: LOTMAN, 2006.

<sup>129</sup> Siehe: FRANK, 2008, S. 12.

<sup>130</sup> Siehe: GRONAU, 2010, S. 35.

<sup>131</sup> to perform (engl.): etw. aufführen, vollziehen (Übersetz. d. Verfasserin).

<sup>132</sup> Siehe: FISCHER-LICHTE, 2004, S. 31-41.

oft Räume in Räumen, die als eigene Organismen begriffen werden können. Als Urform der Raum im Raum Konstruktion gilt der *Animatograph* von Christoph Schlingensiefel, bei dem eine Fusion von Schauspieler und Zuschauer im Raum stattfindet.<sup>133</sup>

Das Performative in der Kunst beschreibt dadurch nicht nur einen inszenierten Raum, sondern drückt explizit die geforderte Handlung des Betrachters in der Installation aus. Welche Rolle dieser dabei spielt, spezifiziert es allerdings nicht.

Die Diskussion um den Raum in der bildenden Kunst lässt sich so als eine Diskussion um die Beteiligung und Integration des Zuschauers sehen. Installationen können messbar einen bestimmten Raum einnehmen, allerdings unterscheidet sich dieser Raum vom empfundenen Raum, den sich der Besucher durch Bewegung und Handlungen erschließen kann. Dieser entsteht erst durch eine Inszenierung der Räumlichkeiten, welche durch schauspielerische Mittel, Töne oder auch verschiedenste Materialeinsätze passieren kann. In den Räumen, die Anish Kapoor entwickelt, entsteht ein performatives Moment sowohl durch den Einsatz unterschiedlicher Materialien fester und flüchtiger Natur, als auch durch affektiv geforderte Involvierung des Betrachters. Die Rolle, die dieser dabei einnimmt, entwickelt sich von einer außenstehenden immer weiter hin zum Zentrum der unterschiedlichen künstlerischen Arbeiten Kapoors.

### **III.2. LEVIATHAN UND DIRTY CORNER: KONTEXTUALISIERUNG**

So sehr sich die beiden skulpturalen Arbeiten *Leviathan* und *Dirty Corner* auf den ersten Blick voneinander zu unterscheiden scheinen, so entstanden sie doch aus einer gemeinsamen strukturellen Überlegung und unter ähnlichen Voraussetzungen. Kapoors Entwürfe für die Werke entstehen aus den Orten, an denen sie installiert werden und beide Arbeiten entwickelten sich aus den architektonischen Gegebenheiten.<sup>134</sup> Bei *Leviathan* erklärt der Künstler, dass die Ausdehnung der Installation als Konsequenz auf den kreuzförmigen Grundriss des Grand Palais zu sehen ist.<sup>135</sup> Diese Aussage ist

---

<sup>133</sup> Siehe: GRONAU, 2010, S. 183.

<sup>134</sup> „The form, I insist, made itself“, Anish Kapoor, in: DE SALVO, 2003, S. 12.

<sup>135</sup> „This building is basically a cross, a truncated cross. And I tried to make a volume that is if you want a round version of that. So the building itself, the space itself dictates the proposition.“ Anish Kapoor, in: ECOFFET, 2011 (Interview findet sich im Anhang).

allerdings recht allgemein auf Kapoors monumentale Werke anwendbar.<sup>136</sup> Dennoch lässt sich über *Dirty Corner* und *Leviathan* sagen, dass sie eine wesentliche Weiterentwicklung im Schaffenskanon Kapoors zeigen und neue skulpturale Standpunkte aufweisen, deren zentraler Angelpunkt ein begehrter Raum in der plastischen Arbeit ist, in welchem die Bewegung des Betrachters zentral wird.

Zunächst soll hier auf verbindende Strukturen aufmerksam gemacht werden, um dann auf den ihnen gemeinen ästhetisch empfind- und erfahrbaren Raum einzugehen.

### **III.2.1. Wirkung und Ästhetik der beiden Installationen im Vergleich**

Bei *Dirty Corner* und *Leviathan* kommt zu tragen, dass sich beide Werke im Inneren eines Gebäudes befinden und dieses an ihrer Form und ihrer Wirkung maßgeblich beteiligt ist. Bereits Vorgängerarbeiten wie die hier schon erwähnten wurden vom ihnen gegebenen Raum bestimmt und waren auf diesen zugeschnitten. Während es sich dabei häufiger um museale Räume handelt, die eine gewisse Abgeschlossenheit zur Umwelt boten, öffnen sich das Grand Palais und die Fabbrica del Vapore durch weite Fensterfronten und Stahlkonstruktionen zum Außenraum, sodass sie an den alltäglichen Raum anknüpfen. Trotzdem handelt es sich bei beiden Installationen nicht um reine *site-specific sculpture*, die allein im Zusammenspiel mit der kompletten Umgebung installiert wurde, da im wesentlichen die Handlung des Betrachters zur Wirkung dazugezählt werden muss.

Im Gegensatz zu Kapoors früher entstandenen Skulpturen und Installationen gewinnen die Räume, in denen *Leviathan* und *Dirty Corner* installiert wurden, noch wesentlich an Bedeutung. Vergleichsweise wurden die Pigmentarbeiten in den unterschiedlichsten Museumsräumen aufgebaut, wobei im Vordergrund die Beziehung der einzelnen Figuren zueinander stand und weniger die inszenierte Räumlichkeit. Bei anderen Figuren ist zwar die Raumbeziehung entscheidend, doch lassen sie sich in unterschiedlichsten Umgebungen aufstellen und verlieren dabei nicht an Bedeutung.

---

<sup>136</sup> Kapoors Arbeiten haben immer einen Bezug zu dem Raum, in dem sie entstehen. Vor allem die Arbeiten ab 1999, verbinden sich mit der Architektur, in der sich installiert werden, siehe dazu *Memory* (2008) (Abb. 22), *Marsyas* (2002) (Abb. 13a-c) oder *Shooting into the Corner* (2008-2009) (Abb. 21a-21b). Jedoch auch schon frühere Werke des Künstlers wurden nach der Meinung von Mc Evilly aus der sie umgebenden Struktur geschaffen. Siehe: MC EVILLEY, 1990.

### III.2.2. Interaktion Objekt-Betrachter-Raum bei Leviathan und Dirty Corner

Die Innenräume der Ausstellungshalle sind sowohl entscheidend für die Form der entstandenen Installation, als auch für ihre Auswirkung auf das Material und die geschaffenen Räume innerhalb der Arbeiten. Es entsteht ein Dialog zwischen dem Raum innerhalb der Installation und dem Raum innerhalb des Gebäudes, die beide von den Betrachtern erfahren werden können. Hier kommt zu tragen, dass die Werke auch zum ersten Mal als abgeschlossener Raum betretbar sind und den Besucher wirklich physisch in sich aufnehmen. Eine Verschränkung des Objektes und Subjektes fand schon zuvor in Installationen des Künstlers statt, blieb allerdings auf einer Ebene, auf der der Besucher eher psychisch involviert war.<sup>137</sup>

Trotz der grundsätzlich unterschiedlichen Materialien, die Kapoor hier verwendet, lassen sich beide skulpturalen Arbeiten als organisch bezeichnen. Das liegt einerseits an den amorphen Formen, die sich auf Geschlechtsorgane beziehen können und andererseits an den Räumen die durch diese Formen entstehen. Die Prägung solcher Räume entsteht nicht nur durch die gestaltete Form, sondern in einem entscheidenden Maß auch durch die verwendeten Materialien. Der Corten-Stahl, welcher sich bei anderen Künstlern durch seine stoffliche Qualität und sein sichtbares Gewicht auszeichnet, wird durch die spezielle Form von *Dirty Corner* ins Gegenteil übertragen.<sup>138</sup> Dadurch wirkt die Installation wesentlich leichter, als es ihr Material faktisch ist. Durch diese Umkehrung der stofflichen Qualität tritt der Besucher in einem veränderten Bezug an das skulpturale Werk heran. Die Form wirkt zunächst weniger bedrohlich durch ihre organisch anmutende Außenhaut, und teilt den Raum zur selben Zeit nicht geometrisch auf, sondern scheint ihn viel mehr zu weiten.

Dieser visuelle Eindruck wird auch durch die PVC-Membran von *Leviathan* unterstützt, die sich im Grand Palais pulsierend aufspannt und den Innenraum dadurch nicht abriegelt, sondern nach außen hin ausweitet. Durch die Durchsichtigkeit der roten Membran, welche die Stahlkonstruktion der Architektur im Innenraum des Werkes sichtbar macht, wird dieser Effekt noch verstärkt. Kapoors Umgang mit dem Material folgt einer Tendenz, die sich am Ende des 20. Jahrhunderts zu entwickeln beginnt. Im Vordergrund steht nicht mehr nur die symbolische Aussage von Materialien, die

---

<sup>137</sup> Siehe: Kapitel III.3.

<sup>138</sup> Siehe Werke von Eduardo Chillida und Richard Serra.

Verwendung in der Kunst finden und auf Grund ihrer stofflichen Eigenschaften eingesetzt werden, sondern viel mehr die Überwindung des Materials durch das Hinterfragen ihrer imaginären Dimension.<sup>139</sup> Mit ephemeren Stoffen wie Luft, Wasser oder Licht wird zunächst etwas Göttliches verbunden. Monika Wagner stellt fest, dass es anzunehmen wäre, dass diese Konnotation verloren ginge, erlebe sie eine Anwendung in der zeitgenössischen Kunst, die sich von religiösen Themen lossagt.<sup>140</sup> Am Beispiel Kapoors jedoch zeigt sich, dass seine Inszenierung des Materials zu einer Wahrnehmungstäuschung führt, die uns dazu bringt unsere eigene Körperlichkeit neu zu empfinden. Der Betrachter sieht in dem ihm vorgestellten Objekt räumliche Dimensionen und eine Entmaterialisierung eines physikalisch festen Stoffes, die logisch nicht möglich ist. Diese Wahrnehmungstäuschungen lassen so dem Kunstwerk etwas Spirituelles anhaften, trotz einer fehlenden konkreten Verbindung mit religiösen Hintergründen. Bei Kapoor lässt sich eine Verbindung zu Spiritualität und Religion jedoch nicht nur durch den Einsatz der Materialien knüpfen, sondern zeigt sich auch in der bewussten Wahl und Inszenierung seiner Ausstellungsorte. Das zeigt sich in abstrakterer Weise an der *Fabbrica del Vapore*, die auch *Kathedrale* genannt wird, ebenso wie an der Rippenkonstruktion der Glasarchitektur des *Grand Palais* und dessen kreuzförmigen Grundriss. Konkret fanden aber auch einige Ausstellungen des Künstlers in Kirchenräumen statt, wie beispielsweise 2011 in der *Basilica di San Giorgio* im Rahmen der 54. Kunstbiennale in Venedig oder die *Bespielung der Johanniterkirche Feldkirch* im Rahmen der Ausstellung im *Bregenzer Kunsthaus* 2003. Die Architektur wie auch der Betrachter werden dabei zu zentralen Element der skulpturalen Arbeit und des sakralen Raumes.

Durch derlei Beobachtung wird klar, wie entscheidend der Betrachter in die Wirkungsweise des Kunstwerkes einbezogen wird. Wie schon bei *Leviathan* erwähnt, muss der Betrachter die Installation durch seine eigene Bewegung erfahren, ebenso wie er auch bei *Dirty Corner* in eine andere Räumlichkeit einbezogen wird. So entsteht eine performative Installation, in der die Beteiligung des Betrachters verlangt wird. Die Arbeiten können nur durch eine Bewegung des Subjekts erfahren werden.

---

<sup>139</sup> Eine Zusammenfassung der Materialikonographie findet sich bei RAFF, 1994. Er geht auch darauf ein, dass lange Zeit das Material als nicht besprechenswerter Teil des Kunstwerkes gesehen wurde.

<sup>140</sup> Zur Verwendung und Anwendung von den unterschiedlichsten Materialien in der modernen Kunst siehe: WAGNER, 2001.

Eine Auseinandersetzung mit performativen Räumen in der Kunst lässt sich durch eine Hinwendung zum Raum im Allgemeinen sehen.<sup>141</sup> Durch den Blick auf einen Raum, der durch Handlungen und Bewegungen entsteht, löst sich die Sicht vom Raum als starres vorgegebenes Gebilde und verbindet ihn mit einem zeitlichen Moment, das sich durch ein nacheinander Ablaufen auszeichnet.<sup>142</sup> Die Handlung des Betrachters wird als entscheidendes Element in das Kunstwerk miteinbezogen.<sup>143</sup> Nach O'Doherty ist „nun nicht mehr [der Raum] die Dimension, in der etwas geschieht, sondern das was geschieht, macht den Raum aus“<sup>144</sup>.

Die Werke Kapoors sind dadurch nicht nur performativen Charakters, sondern bergen auch einen theatralen Aspekt in sich. Um so weit zu gehen in der Interpretation, spielt vor allem die veränderte Räumlichkeit der beiden Werke von 2011 eine Rolle. Bis dahin boten die Werke Kapoors keine Möglichkeit sie von innen und außen zu betrachten, sondern ließen nur eine Anschauung ihrer äußeren Form zu. *Dirty Corner* und *Leviathan* dagegen bieten den Besuchern eine zweifache Ansicht, die sich vollkommen voneinander unterscheidet und doch das stoffliche Äußere eines einzigen Objektes darstellt. Es entsteht ein Raum im Raum, welche beide von den Betrachtern erfahren werden und dennoch nicht sichtbar sind, auf der jeweilig gegensätzlichen Position. Der Raum wird zum Konglomerat aus Wahrgenommenen und Wahrnehmbaren, welches jeder selbst in Einklang bringen muss. Dadurch entsteht eine extreme Selbstreflexion des Betrachters, der sich, den Raum und das Objekt, dem er gegenübersteht, immer nur in Relation zueinander wahrnehmen. Die Rezeption des Werkes wird durch die Sinnestäuschung und die unmittelbare Konfrontation mit den monumentalen Ausmaßen, welche die Dematerialisierung noch verstärkt, zu einer leiblichen Erfahrung, in der Handlung, Bewegung und räumliche Inszenierung essentielle Bestandteile sind.<sup>145</sup> Gleicher Art entsteht dadurch ein neues Raumkonzept, das es „vermag, die Leere zu vergegenständlichen, indem [es] die Gegenstände

---

<sup>141</sup> Nach Foucault befinden wir uns im Gegensatz zum 19. Jahrhundert heute in der Zeit des Raumes, der sich nicht mehr hierarchisch anordnet, sondern in Gegensätzen zu sehen ist, woraus sich ein Raum des Innen und ein Raum des Außen ergibt. Siehe: FOUCAULT, 1999, S. 145-157.

<sup>142</sup> Siehe dazu den Raumbegriff nach Lessing, der sich auf die Malerei bezieht und von einer Gleichzeitigkeit spricht, wobei allerdings gerade in der Installation, auch wenn es sich in ihr um keine Zeitkunst handelt, immer unterschiedliche Perspektiven nach einander wahrgenommen und verknüpft werden können. Siehe: REBENTISCH, 2003, S. 146-151.

<sup>143</sup> Siehe: FRANK, 2008, S. 12.

<sup>144</sup> O'DOHERTY, 1990, S. 39

<sup>145</sup> Siehe: FUCHS, 2000, S. 231-235.

entleert“<sup>146</sup>. In diesen entleerten Gegenständen, diesen Zwischenräumen, die Kapoor schafft, provoziert er ein Mitwirken der Besucher, das erst zu einem gesamtwirksamen Kunstwerk führt und den Betrachter zum Mittelpunkt werden lässt, wie es sowohl Michael Wetzel allgemein im erweiterten künstlerischen Raum sieht, als auch von Homi Bhabha im Speziellen im Bezug auf Kapoor betont wird.<sup>147</sup> Damit spricht Kapoor nicht nur die Thematisierung performativer Räume in der Kunst seit den 1990er Jahren an, sondern sein Raumkonzept erinnert stark an die ersten Versuche ein Gesamtkunstwerk herzustellen. Geschaffen im 19. Jahrhundert nach Richard Wagner, durchgeführt durch Josef Hoffmann und Gustav Klimt, stellt es ein Konzept dar bei dem jedes Element des Raums mit einbezogen wird und als Vorgänger zu den performativen Installationen gesehen werden kann.<sup>148</sup> Kapoor schafft diese Konzeption durch einen Einbezug der Handlung des Besuchers, der erst die Wirkung des Werkes vollendet und zu einem Ganzen werden lässt in dessen eigener Vorstellung, in der sich der in seiner Stofflichkeit so unterschiedlich erscheinende Innen- und Außenraum zu einem Werk zusammenfügt.

Die Erfahrung der beiden Räume der Installation *Dirty Corner* und *Leviathan* scheint zunächst dennoch entscheidende Unterschiede aufzuweisen. Obgleich bei beiden Werken von einem entgrenzten sowie performativen Raum gesprochen werden kann, der durch die Bewegung des Betrachters definiert wird, unterscheidet sich der atmosphärische Raum, mit dem der Besucher in den beiden Installationen konfrontiert wird, grundlegend. In *Leviathan* befindet er sich in einem gigantischen Raum, der sich weiter ausdehnt und ihn dennoch durch das durchscheinende Licht mit dem äußeren Raum zu verbinden scheint. Im Inneren von *Dirty Corner* dagegen wird der Raum immer enger und dunkler und somit auch beklemmender. Der Besucher wird mit seiner eigenen Zerbrechlichkeit so ungeniert konfrontiert, dass er zu Zwangszuständen neigen kann. Trotz dieser fast gegensätzlichen Empfindungen vereint die beiden Arbeiten ein gemeinsames Moment, in dem das Subjekt sich selbst wahrnimmt, seinen Körper hinterfragt und in Relation zu seiner Umgebung setzt.

---

<sup>146</sup> NOEVER, 2009b, S. 8.

<sup>147</sup> Siehe: WETZEL, 2009, S. 320/BHABHA, 2009b, S. 172.

<sup>148</sup> Bei Wagners Konstruktion des Gesamtkunstwerkes geht es vor allem um eine Autonomie der Kunst, der ein neuer Wahrheitsanspruch anhaftet und damit eng mit inszenierter Wirklichkeit performativer Räume gesehen werden kann. Siehe: FISCHER- LICHTER, 2004, S. S.350-361.

Auch eine eventuell zunächst als gegensätzlich empfundene Äußerlichkeit verbindet die beiden Installationen. Das Orange des Corten-Stahls und die blutrote PVC-Membran scheinen sich in Material und Farbe gegensätzlich zu zeigen und gehen doch auf eine ähnliche Idee zurück. Rot, das zwar in der Farblehre den Übergang zu Orange darstellt, aus Kapoors Logik heraus jedoch viel mehr die farbliche Verbindung zu schwarz verkörpert.<sup>149</sup> Das dunkle Lila, in dem sich Leviathan nach außen hin präsentiert, erscheint fast schwarz und wird im Inneren zu einem leuchtend pulsierenden Rot. Das rostige Orange von *Dirty Corner* verschwindet im grenzenlosen Schwarz der Stahlröhre. So wird auch durch die reine Farbe Räumlichkeit erzeugt.

Mit den skulpturalen Installationen Kapoors bewegt sich sein Oeuvre auf eine neue Ebene, die durch ihren Materialeinsatz, das Einbeziehen des Betrachters und seiner Handlungen als fester Bestandteil des Kunstwerks gekennzeichnet wird. Die Werke schlagen eine Richtung ein, die durch die räumlichen und zeitlichen Dimensionen an eine Theaterinstallation<sup>150</sup> erinnern und dennoch nicht damit oder mit einem Happening<sup>151</sup> gleichgesetzt werden können. Kapoor schafft emotionale Räume, die durch den Betrachter erfahren werden, wobei dieser sich nicht in einem Szenario mit unterschiedlichen Medien befindet, sondern lediglich in einem Ausstellungsraum mit einer einzigen skulpturalen Arbeit.<sup>152</sup> Diese inszenieren die Räumlichkeiten, in denen sie aufgebaut werden, neu. So geht Kapoor mit seinen Materialien und deren speziellen Formeneinsatz einen neuen Weg der ‚Bildhauerei‘, weswegen seine Arbeiten als performative Installationen mit theatralen Momenten beschrieben werden können, in denen der Betrachter nicht nur teilnimmt und ergänzt, sondern durch sein Handeln zum Zentrum der Installation wird, wobei er Zuschauer und Akteur zugleich ist und dem

---

<sup>149</sup> Siehe: CRONE, 2008, S. 24.

<sup>150</sup> Als Theaterinstallationen lassen sich jene Aufführungen verstehen, in der Architektur, Medien, Materialien, Klänge, Objekte und Subjekte in ein Raumszenario inszeniert werden, das durch die Eigenbewegung des Publikums erschlossen werden muss. Siehe: FISCHER-LICHTE, 2003, S. 98.

<sup>151</sup> Performance Art- beschreibt die live Präsentation von Künstlern. Der Begriff wurde erstmals benutzt von Künstlern in den 60er Jahren, für die zusammenfassende Beschreibung von Happenings, Fluxus Kunst, Events, Aktionen und Demonstrationen. Ihre Ursprünge finden sich in vorhergehenden Kunstströmungen wie Futurismus, Dada oder dem Bauhaus. Nach den 60er Jahren entwickelte sich die Performance Art in verschiedene Richtungen weiter und involvierte immer mehr Medien wie auch den Künstler und die Besucher selbst und inspirierte eine neue Bewegung ab den 1990er Jahren. Siehe: GOLDBERG, 1996, S. 403-409.

<sup>152</sup> Gerade in diesem Punkt der Inszenierung und Raumgestaltung erinnert Leviathan in abstrakter Weise an die Skulptur *Hon* (1966) der Künstlerin Niki de Saint Phalle. *Hon* stellte einen überdimensionalen Frauenkörper am Rücken liegend dar, der durch die Vagina zu betreten war. Der Betrachter befand sich dadurch tatsächlich im Mutterschoß wieder. Das Innere war mit einer Milchbar, Kino und Liebesnische ausgestattet. Siehe: GRÈCE, 2001.

Raum dadurch Zeitlichkeit zuspricht.<sup>153</sup> Auch wenn die Verbindung von Betrachter als Zuschauer und Akteur in einem, eine Steigerung in Kapoors Werk darstellt, so greift sie eine Grundidee auf, die sich schon in den Arbeiten der 1970er Jahre ablesen lässt.

### **III.3. RAUMWAHRNEHMUNG UND INTERAKTION**

Schon während Anish Kapoors Studienzeit, kristallisierten sich in seinen Performances die Hauptthemen seiner späteren Arbeiten heraus, die sich seitdem mit einer räumlichen Wahrnehmung durch den menschlichen Körper auseinandersetzen.<sup>154</sup> Das performative Moment, wie es zuvor erläutert wurde, entwickelt sich schon seit Anbeginn in Kapoors Werks, wobei allerdings vorneweg betont werden soll, dass zwischen den frühen Werken des Künstlers, seinen Performances der 1970er Jahre, und den Installationen von 2011 kein Anspruch auf einen ästhetische Verbindung gestellt wird, wohl aber eine strukturelle Gemeinsamkeit behauptet wird.

#### **III.3.1. Die Performances der frühen Jahre**

Die frühen Werke erzählen noch viel von den Einflüssen der Künstler, die Kapoor faszinierten. Er scheint sich allerdings nicht an einem Künstler zu orientieren. Sein Werk weist zunächst die Spuren mehrerer Künstler auf, wie seines Lehrers Paul Negeau, Paul Thek oder auch Joseph Beuys (vergleiche dazu: *Untitled*, 1975, Abb. 3). Die Performances der 1970er Jahre zeigen dabei mehrere interessante Aspekte, welche sowohl den menschlichen Körper thematisieren, als auch den Raum, in dem sie sich bewegen. Die Verbindung dieser beiden Aspekte mit geometrischen Formen scheint dabei im Vordergrund zu stehen.

Die *Performance 1* (1977) (Abb. 5) greift die beiden geometrischen Formen Kreis und Quadrat in einen größeren Kreis eingeschrieben auf, die hier mit schwarzen Linien am Boden aufgezeichnet sind. Während des Ablaufs verflechten sich ein Mann und eine

---

<sup>153</sup> Siehe zum Thema des theatralen Momentes in der Installation auch die Besprechung von Kabakovs Installationen, die sich ebenso bewusst mit einer Involvierung des Betrachters und einer unterbewussten Steigerung der Wirkung auseinandersetzen. Siehe: REBENTISCH, 2003, S. 162-178.

<sup>154</sup> "It is very hard to say that one makes art for anybody else, but I do make most works with the viewer in mind, because I have come to feel over the years that art doesn't just exist in a non-space. It exists in quite a particular formal relation to the world." Anish Kapoor, in: DE SALVO, 2010, S. 406.

Frau mit den Formen und setzen somit ihre Körper mit der Geometrie in Zusammenhang. Der menschliche Körper, sowohl männlich als auch weiblich, wird mit den grundlegenden Formen der Geometrie gleichgesetzt. Als Idealmaß werden Kreis und Quadrat gesehen, mit denen sich der menschliche Körper verbindet so wie es bei Leonardo da Vinci zu sehen ist und ebenso in der hinduistischen Architektur beobachtet werden kann.<sup>155</sup>

Die *Performance 1.002* (1977) (Abb. 4) zeigt eine weitere Auffassung des Menschen im Raum. Wieder sind die beiden Akteure ein Mann und eine Frau. Das Hauptaugenmerk hier liegt allerdings auf den menschlichen Körpern und den sie umgebenden Raum. Mit einem roten Faden sind die beiden Körper an Händen, Füßen und den Köpfen verbunden und vernetzten sich im Laufe der Performance immer stärker miteinander. Vor allem Füße und Kopf hängen aneinander und die Arme sorgen für eine Verlagerung und Bewegung der Schnur. Damit spannt Kapoor den menschlichen Körper in den ihn umgebenden Raum ein und schafft eine Vernetzung mit dem Gegenüber. Gerade die *Performance 1.002* zeigt, wie sich die Körper durch das eigene Gewicht in den Raum um sie herum fallen lassen und versuchen einen so großen Raum wie möglich zwischen sich zu erzeugen. Damit breiten sich die Körper im Raum aus und definieren ihn. Mann und Frau sind untrennbar miteinander verbunden und scheinen allein durch ihre Bewegungen eine dritte Ebene zu schaffen. Der Raum zwischen ihnen wird zum Gegenstand und Mittelpunkt, zu gerade diesem Material, das Kapoor zu bearbeiten sucht. In diesem Zusammenhang noch weniger deutlich als es sich später zeigt, jedoch im Ansatz schon vorhanden.

Solche Bewegungsstudien sind zu dieser Zeit allerdings nicht nur im Werk des jungen Anish Kapoors zu finden, sondern scheinen generell eine bekannte Unterrichtsmethode an den Akademien in London gewesen zu sein. So wurde auch in den Klassen von Gilbert & George diese Praxis verwendet, welche auch als ‚living sculpture‘ bezeichnet werden.<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> Auf eine Verbindung mit der hinduistischen Architektur geht Kapitel VI ein.

<sup>156</sup> Gilbert Proesch (San Martin de Tor, Italien 17.9.1943) und George Passmore (Plymouth, Devon, 8.1.1942) lehnen sich gegen die Lehre an der St. Martin's School of Art auf, die sie als zu festgefahren sahen und schaffen ein neues Verständnis für Kunst. Sie integrierten sich selbst in die Skulpturen, und opferten sich der Kunst. Sie arbeiteten an Skulpturen in einer Vielzahl von Materialien, die sie *Postal sculptures* oder *living Sculptures* nennen, wobei sie Banalitäten zu Kunst werde lassen. Siehe: WILLSON, 1966, S. 617-618.

Zusammenfassend zeigen sich in den Vorführungen vier wichtige Aspekte, welche das spätere Werk von Anish Kapoor entscheidend prägen sollen. Erstens ist der menschliche Körper bewusst in das Werk integriert und fungiert als Akteur. In diesem Maße wird es zwar nicht mehr zu finden sein in den späteren Skulpturen und Installationen, allerdings wird der menschliche Körper selbst eine entscheidende Rolle spielen im Bezug auf die Werke. Der Besucher selbst wird zum Akteur werden, indem er durch seine Bewegung den Raum erschließt. Der zweite wichtige Aspekt zeigt sich am Gegensatzpaar Mann und Frau, die hier miteinander interagieren. Sie stellen ein Paar dar, das zusammengehört und dennoch das Gegenteil voneinander ist. Diese Gegenüberstellung und Vereinigung von männlich und weiblich findet sich in unzähligen Werken wieder, wie es auch die Form von *Dirty Corner* andeutet. Sie ergänzen sich zu einem stimmigen Ganzen. Jedoch nicht nur das Prinzip männlich und weiblich taucht in seinen Werken immer wieder auf, sondern auch die generelle Anwendung von Gegensatzpaaren, wie hell und dunkel, organisch und industriell.<sup>157</sup> Dabei fällt auch das geometrische Paar Quadrat und Kreis auf. Immer wieder finden diese Formen Eingang in Kapoors Werk und stehen sich sowohl als Gegensatz gegenüber, als auch als Ergänzung. Und zu guter Letzt kündigt sich vor allem in der letzten besprochenen Performance das an, was in unzähligen Interviews und Besprechungen seiner Werke immer wieder thematisiert wird die Auseinandersetzung mit dem leeren Raum, der gefüllt erscheint.<sup>158</sup> Bei *Performance 1.002* scheint genau dieser Aspekt im Mittelpunkt zu stehen und den Ausgangspunkt für seine ab den 1980er Jahren folgenden ‚Void‘-Arbeiten<sup>159</sup> darzustellen.

### **III.3.2. Die Entwicklung der Void-Arbeiten**

Den Durchbruch zum international bekannten Künstler brachten Kapoor seine Serie von Pigmentarbeiten Anfang der 1980er Jahre. Diese bestehen aus einzelnen oder in Kombination gesetzten amorphen und geometrischen Formen, welche von einer dicken

---

<sup>157</sup> Siehe: MERCURIO und PAPARONI, 2011, S. ix.

<sup>158</sup> Siehe dazu z.B.: DE SALVO, 2003/LUSTIGER-THALER, 2008.

<sup>159</sup> Der Begriff der ‚Void‘-Arbeiten bezieht sich auf eine Einteilung nach Anfam, der die Arbeiten Kapoors nach unterschiedlichen Sprachen kategorisiert und dabei eine Gruppe von Arbeiten nach der Void Sprache zusammenfasst. Diese Werkgruppe weist bei jeder Arbeit dunkle Löcher auf, welche in ihrem Ausmaß nicht zu fassen sind. *Void* (engl.) bedeutet *Leerstelle, leerer Raum, Vakuum* (Übersetz. der Verfasserin). Siehe: ANFAM, 2010b, S. 97-100.

Farbpigmentschicht überzogen sind. Die Figuren bestehen aus Holz, das von einfarbigen Pigmentschichten verkleidet wird. Ihre Größe variiert, bleibt jedoch stark mit dem Boden verbunden. Keine der Figuren präsentiert sich monumental und die meisten reichen dem Betrachter höchstens bis zum Knie. Kapoor wendet nur Grundfarben an, wie gelb, blau und rot und in wenigen Fällen schwarz und spielt durch diese mit einer starken Symbolik.<sup>160</sup> Das Pigment ist Farbe und Material zugleich und dazu auch noch Träger des Lichts, das von dem reinen Pigment aufgenommen wird.<sup>161</sup> Ohne hier auf die speziellen Formen und die Symbolik der Farben und Konstellationen einzugehen, ist eine beispielhafte Figur aus der Installation *Part of the red* (1981) (Abb. 6) von großem Interesse für die folgenden Void-Arbeiten.

Die runde Form, welche sich im Vordergrund befindet weist in ihrer Mitte eine Eindellung auf, deren Tiefe nicht mehr auszumachen ist. Das blaue Pigment, welches nach außen hin in einem satten Farbton strahlt, wird zur Mitte hin immer dunkler, bis es schwarz erscheint. Das so entstandene Loch scheint das Licht zu schlucken und in sich aufzunehmen, wobei es dieses in absolute Dunkelheit umwandelt. Was hier schon im Kleinen passiert, wird in einer folgenden Skulptur aufgegriffen und weiter getrieben.

In *Adam* (1988-89) (Abb. 7) findet das Material der frühen Werke wieder Verwendung und verbindet sich mit einem neuen, sehr ursprünglichem dem Stein. So fügen sich zwei Basisprodukte der Kunstproduktion zusammen, werden jedoch nicht in ihrem klassischen Sinn präsentiert.

*Adam* besteht aus einem 119 x 102 x 236 cm großen Sandsteinblock, der nur auf der Vorderseite und der Unterseite, auf der er steht, ganz glatt zugeschnitten ist. Die anderen vier Seiten scheinen unbehandelt gelassen worden zu sein, als hätte man den Block gerade erst aus der Wand gebrochen. In der oberen Hälfte der Vorderseite befindet sich ein rechteckiges Loch, das mit schwarzem Pigment ausgekleidet ist. Es lässt sich nicht erkennen, wie tief es in den Stein hineinreicht und wie die Rückseite aussieht. Der Betrachter kann nur aus der Logik heraus schließen, dass das Loch nach hinten hin ein Ende aufweist.

Hier fällt auf, dass Kapoor anfängt, sein Interesse für den entgrenzten Raum in seinen Skulpturen auszudrücken. In einem Interview mit De Salvo gibt er an, dass er

---

<sup>160</sup> Siehe: MITTER, 2008, S. 112-114.

<sup>161</sup> Siehe: PREUSSNERS, 2007, S. 74.

sich intensiv mit Freud auseinandergesetzt hat und versucht hiermit einen psychologischen Raum darzustellen.<sup>162</sup> Er betont dabei, dass die Verbindung zwischen dem Schönen an sich und dem Unförmigen, Unproportionierten eine Spannung erzeugt, durch die sich der Betrachter dem Unterbewussten annähert. Ganz deutlich drückt sich hier aus, dass er sich wirklich mit der Darstellung eines Raumes an sich auseinandersetzt. Die Skulptur agiert demnach nicht raumgreifend, sondern birgt einen scheinbar psychischen Raum in sich.

Somit kann die Skulptur *Adam* wirklich als eine körperliche Figur gesehen werden, deren Inneres durch den geraden Schnitt durch den Stein zum Vorschein kommt. Hier muss sich der Körper gewaltsam öffnen und zum Vorschein kommt ein schwarzes Loch, so tief dass man nicht genau sehen kann, was sich darin verbirgt und in seiner vollkommenen Dunkelheit zu unheimlich, als dass man ohne Überlegung einfach seine Hand oder den Kopf hineinstecken würde, um herauszufinden, was sich darin befindet. Die starke Ausstrahlung der Skulptur verdeutlicht was De Salvo mit der Aussage der Ehrfurcht und dem natürlichen Abstand, den man zu Kapoors Werken einhält, meint.<sup>163</sup> Auch die Aussage Kapoors, dass der Raum an sich ein Material für ihn ist, lässt sich sehr gut an *Adam* nachvollziehen.<sup>164</sup> Das Loch, welches objektiv nur mit Luft gefüllt ist, ist nicht leer, sondern birgt etwas in sich. Dieses Etwas wird zum Material mit dem Kapoor arbeitet.

Dabei entsteht eine Spannung zwischen Sehbarem und Erfahrbarem. Die Skulptur spielt mit der Wahrnehmung.<sup>165</sup> Auf den ersten Blick lässt sich für den Betrachter nicht erkennen, ob es sich überhaupt um einen Raum handelt bei dem schwarzen Rechteck. Erst bei längerer Betrachtung öffnet sich das Viereck zu einer Vertiefung im Stein, die in perfekte Dunkelheit gehüllt ist und im Kontrast steht zur unregelmäßig rauhen Oberfläche des Monolithen. Das Loch zeigt seine Seitenwände nicht und wirkt so wie die Öffnung zu einem Nichts, einem unendlichen Raum, in dem der Betrachter sich verlieren könnte.

---

<sup>162</sup> "Space is often perceived as an external phenomenon, something outside the body. The Freudian 'unheimlich' suggests a space that is inward." Anish Kapoor in: DE SALVO, 2010, S. 403.

<sup>163</sup> "... that the viewer has the opportunity to enter into it. Your work demands a kind of engagement from the viewer that is deeply physical. At times I've even noticed that people are slightly afraid and don't want to enter.", Anish Kapoor, in: DE SALVO, 2010, S. 407.

<sup>164</sup> Siehe: DE SALVO, 2010, S. 403.

<sup>165</sup> Ausführlich beschrieben in: ZSCHOCKE, 2006. S. 175-199.

Allerdings sind die Skulptur und die Dimension des Loches viel zu klein, um den Betrachter physisch zu bedrohen. Ihm wird lediglich die eigene Körperlichkeit bewusst gemacht, ohne allerdings in deren Raum einzugreifen. Die Wirkung von *Adam* bleibt auf einer mentalen Ebene.<sup>166</sup> Dadurch kann sie als Vorstufe zur schwarzen Röhre von *Dirty Corner* gesehen werden, die den Betrachter körperlich involviert. Schon bei *Adam* kreiert Kapoor einen Raum im Raum, der sich in den monumentalen Skulpturen zu betretbaren Räumlichkeiten ausweitet und in eine Zwiesprache mit dem gesamten Ausstellungsort tritt. Bei *Adam* zählt die Umgebung in der die Skulptur aufgestellt wird wesentlich weniger, doch im Laufe der Jahre beginnt auch dieser Umstand an Bedeutung zu gewinnen. Die Konzentration auf eine neue Räumlichkeiten nimmt sichtbar zu, wie eine weitere Werkgruppe zeigt.

In der Zeit, in der Kapoor seine Void-Arbeiten entwickelt, beginnt er immer mehr neue Materialien in seine Arbeit einzubeziehen, die neue Räumlichkeiten thematisieren. Eines davon sind die Arbeiten mit Spiegeln, welche aus hochpoliertem, rostfreien Stahl geschaffen werden.<sup>167</sup> Die Titel der Arbeiten wie *Turning the World inside Out* (1995) (Abb. 9a-b,) oder *Suck* (1998) (Abb. 11) erläutern in diesem Fall sehr anschaulich, um welchen Effekt es sich dabei dreht. Dabei spielt nicht nur ihre Oberfläche eine entscheidende Rolle, sondern ebenso die Form. Beispielhaft soll hier allerdings die später entstandene Arbeit *C-Curve* (2007) (Abb. 19a-c) genannt werden, bei der es sich um einen quer liegenden konkaven Spiegel handelt. In ihm nimmt der Betrachter sein eigenes Spiegelbild und seine Umgebung wahr, doch verändert sich das Bild kontinuierlich bei jedem Schritt und an bestimmten Punkten vor der Spiegelwand kann das Bild des Betrachters auch verschwinden, sich um 180 Grad drehen oder einfach grotesk verziehen und vervielfachen.<sup>168</sup> Dadurch kann ein Schwindelgefühl entstehen, das den Betrachter emotional in dieselbe Richtung lenkt wie der Raum innerhalb von *Dirty Corner*. Es entsteht zudem ein eigener Raum vor dem Werk, der erkundet werden muss und der den Betrachter dazu anhält sich um die Skulptur herumzubewegen. Die Erfahrung des skulpturalen Werkes erfolgt auch hier durch die Bewegung. So wie sich

---

<sup>166</sup> Siehe: ZSCHOCKE, 2006, S. S. 175-199.

<sup>167</sup> Die erste Spiegelarbeit entsteht 1995, *Turning the World Upside down*, siehe: PEYTON-JONES und OBRIST, 2010, S. 56-57.

<sup>168</sup> Siehe: LEADER, 2010, S. 26.

durch eine Wahrnehmungstäuschung der Raum um die Spiegelarbeiten weitet. Die Außenhaut der Arbeiten vervielfacht den Raum und dehnt ihn ins Unendliche aus.

Das Spezielle ist somit nicht nur die Aufnahme des Betrachters und dessen Bewegung in die Arbeit, sondern auch der spezielle Aufstellungsort. Gerade diese Arbeiten sind fast ausschließlich die einzigen, welche sich im Innen- und im Außenraum befinden und geben diesen eine besonderen Bedeutung.<sup>169</sup> Genau dieser Aspekt soll im Vergleich von *Dirty Corner* und *Leviathan* mit den monumentalen Installation ab 1999 gesehen werden.

### **III.3.3. Monumentale Installationen und ihr Bezug zu ihrem Aufstellungsraum im Kontext von Kapoors Schaffen**

Mit *Taratantara* beginnt Kapoor seine Reihe monumentaler Werke, bei denen man vermuten könnte, sie würden allein ihrer Größe wegen im Freien installiert werden. Wie sich jedoch schon zeigte, sind sowohl *Taratantara*, *Marsyas*, als auch *Leviathan* und *Dirty Corner* gerade durch die architektonischen Gegebenheiten entstanden. Speziell die beiden Installationen von 2011 benutzen ihre Räumlichkeit, um einen Kontrast zwischen dem Innen und Außen zu schaffen, das zu einem zweiten Innenraum wird. Es erfolgt die Schaffung eines Raumes im Raum. Im Vordergrund steht bei Kapoor in jedem Fall der Bezug zur Umgebung. Dies äußert sich auch in seiner anfänglichen Hemmung Arbeiten im Außenraum zu installieren, der ihm im ersten Moment zu viel Reibungsfläche zu bieten scheint.<sup>170</sup> Die Perfektion des Außenraums in seiner eigenen Existenz würde die künstlerischen Arbeiten verschlucken oder sich an ihnen stoßen. Für Kapoor muss allerdings zwischen Umgebung und skulpturaler Arbeit ein Zusammenspiel entstehen, welches die beiden verbindet. Das zeigt sich an den Spiegelarbeiten, die an manchen Orten nahezu mit der Umgebung visuell verschmelzen. Sie nehmen die Parklandschaft wie in der Ausstellung im Kensington Park 2011 in sich auf und scheinen sie zu weiten und neue Räume zu erzeugen.<sup>171</sup> Solcherart entstehen ortsbezogene Arbeiten, die in einem Einklang mit ihrer Umgebung stehen. Sie geben

---

<sup>169</sup> „For the most part, though I have made other things, my outdoor works have usually been mirror works.“, Anish Kapoor, in: PEYTON-JONES und OBRIST, 2010, S. 56.

<sup>170</sup> „But I always resisted doing anything outside. I didn’t want to deal with it. [...] Because it felt to me as if the outside has its own wonder and I just couldn’t compete.“, Anish Kapoor in: PEYTON-JONES und OBRIST, 2010, S. 56.

<sup>171</sup> Siehe: LEADER, 2010, S. 26.

diese nicht einfach wieder, sondern spielen mit ihr, was zu einer Dynamik führt, die auf den Betrachter übertragen wird. Die Spiegelarbeiten bedürfen einer lebendigeren Umgebung, als es für die anderen Skulpturen von Nöten gewesen wäre. Auch im Museum findet sich die *C-Curve* nicht in einem kahlen weißen Raum, sondern in Konversation mit anderen Objekten (Abb. 19a-b) oder wie in der Via Besana in Mailand 2011 mit der sehr feingliedrigen Architektur des Ausstellungsortes. Die Spiegel geben diesen Räumen etwas Unendliches, so wie es die Stein- und Pigmentarbeiten durch ihre tiefen schwarzen Löcher suggeriert haben. Auch die gigantische ortsbezogene Spiegelarbeit *Cloude gate* (2004) (Abb. 17) in Chicago funktioniert nach diesem Prinzip. Auch bei ihr handelt es sich um eine Arbeit, die als fester Bestandteil auf die Stadtarchitektur Chicagos eingeht und dank ihrer Materialität von der Weite nur schwer wahrgenommen werden kann, wodurch sie sich perfekt in das Stadtbild integriert. Durch ihre Form und die Spiegeloberfläche verbindet sie oben und unten.

Diese kongeniale Verknüpfung des Objektes mit seiner Umgebung und dem Raum wendet Kapoor ebenso in seinen monumentalen Werken an. Diese treten jedoch in Verbindung mit einem geschlossenen Raum, der sie umfängt und ihnen den nötigen Rahmen zu geben scheint. Kapoor schafft neben seinen Spiegelarbeiten nur wenige Skulpturen im Außenraum. Dazu zählt *Dismemberment* (2003-2009) (Abb. 14), so wie ein Werk, das stark an die Gruppe der Membranarbeiten erinnert.

*Dismemberment* (2003-2009) (Abb. 14) fügt sich durch ihre Stofflichkeit und die sanft geschwungene Form in die Hügellandschaft in Kaipara Bay, Neuseeland ein. Die zwei Stahlringe, zwischen denen eine rote PVC- Membran aufgespannt ist, nehmen die Form der grünen Hügel auf, so dass eine harmonische Verbindung zwischen diesen entsteht. Die ovale Öffnung auf der einen Seite wirkt wie eine Höhle im Berg, die eine ähnliche Wirkung ähnlich wie *Dirty Corner* zu erzeugen scheint. Der zweite Ring ragt in den Himmel auf. Von dieser Seite betrachtet ähnelt *Dismemberment* einer Trompete, deren Klang die Luft vibrieren lassen könnte. Eine Verbindung der Membran Werke mit dem menschlichen Gehör sieht Leader schon bei *Marsyas*.<sup>172</sup> Das Gehör des Menschen ist maßgeblich für dessen Gleichgewichtsgefühl zuständig. Gerade eine Empfindung von Gleichgewichtsverlust scheint durch die visuelle Irritation der Wahrnehmung bei vielen Arbeiten Kapoors im Speziellen angesprochen zu werden. Die Form der

---

<sup>172</sup> Siehe: LEADER, 2010, S. 30.

gespannten Membran erscheint bei *Dismemberment* wie ein Verstärker, wobei die Haut der Installation sich wie das menschliche Trommelfell verhalten würde.

Auch die Farbigekeit geht mit der sie umgebenden Landschaft eine visuelle Symbiose ein. Das leuchtende Rot der Membran steht im Komplementärkontrast zum Grün der Hügel und bringt die Farben zum leuchten.

Trotz der sehr stimmigen Verbindung dieser Installation mit seiner Umgebung liegt es an der ganz speziellen Form und dem Ort, den Kapoor für die Arbeit auswählte, dass das Projekt funktioniert. Eine Installation von *Leviathan* in dieser Umgebung wäre nicht denkbar. Wie schon gesagt wurde *Leviathan* aus der gegebenen Architektur herausentwickelt, so wie dies mit *Dismemberment* im Bezug auf die Landschaft geschah. Aufgrund des gleichen Materials scheinen sie sich jedoch ästhetisch sehr nahe zu stehen.

Eine weitere Installation im Außenraum, die sich grob zu dieser Werkgruppe zählen lässt, integriert sich noch subtiler in ihre Umgebung. *Temenos* (2010) (Abb. 24a-b) greift in ihrem Material die Hafenumgebung, in der sie installiert wurde, auf und scheint dadurch fast in ihr zu verschwinden. Auch hier sorgen wieder zwei unterschiedlich geformte Stahlringe für die grundlegende Form. Zwischen ihnen spannt sich ein Netz aus Stahlseilen, das in der Mitte enger zusammenläuft und formal an einen gespannten Strumpf erinnert. Die Stofflichkeit der Stahlseile erfährt eine Umkehrung zu einer dünnen Struktur, die an ein Spinnennetz erinnert. Eine Verschmelzung mit der Umgebung findet statt, die stark an die Einbettung der Spiegelarbeiten in Kensington Garden erinnert und noch ein weiteres Mal verdeutlicht, wie stark Kapoors Arbeiten mit ihrem Aufstellungsort verbunden sind, der immer Anlass ist für ihre Form und ihr Material.

Die Verdeutlichung der Wichtigkeit des Aufstellungsortes führt zu einem besseren Verständnis der beiden Installationen von 2011. Der Ort bestimmt das Material sowie die Form der künstlerischen Arbeit, welche dem Betrachter ermöglichen in die räumliche Wirkung der Installation einzutauchen. Durch eine Analyse der künstlerischen Anfänge Kapoors und seiner Entwicklung wurde klar, dass die Behandlung der Betrachter-Objekt-Raum-Beziehung als zentrales Thema gesehen

werden kann. Die Bewegung des Besuchers wird zum entscheidenden Teil der Installation, wodurch ein performativer Raum entsteht.

Im Vergleich zu den Arbeiten im Innenraum verliert der Betrachter bei den Skulpturen im Außenraum an Bedeutung. Die Werke treten in einen intensiven Dialog mit ihrer Umgebung, durch welche sie sich ständig verändern, wie durch Licht oder Wind. Die Arbeiten im Innenraum nutzen diesen dagegen nur als Rahmen, der ihre Form bestimmt, verändern sich jedoch nicht mehr durch diesen, sondern allein durch die Bewegung des Besuchers. Das Hauptaugenmerk fällt der Wahrnehmung der Menschen zu, die sich durch ihre Bewegungen den Raum und das Werk erschließen und zuletzt auf ihren eigenen Körper zurückkommen. Diese Selbstreflexion passiert auch bei den skulpturalen Arbeiten im Außenraum, wobei allerdings eine Unendlichkeit der sie umgebenden Welt suggeriert wird. Die Arbeiten im Innenraum bilden einen Raum im Raum, der in sich unendlich erscheint und doch abgeschlossen ist und in einem größeren Maße als die Arbeiten im Außenraum auf den psychischen Raum, den inneren Raum des Individuums eingeht. Der Bezug von *Dirty Corner* und *Leviathan* auf den Betrachter steigert sich durch ihre Umgebung und macht den Betrachter zum Mittelpunkt des Werkes.

Solcherart Wahrnehmung ändert den Standpunkt der künstlerischen Arbeit von einem Werk im Raum zu einem skulpturalen Werk als Raum. Kapoors Entwicklung der Void-Arbeiten und der Entwurf von monumentalen Installationen schafft Räume, die sich sowohl in als auch außerhalb der Skulptur befinden. Die Installation ist nicht mehr als ein Ganzes wahrnehmbar, sondern fordert vom Betrachter sich um sie herum zu bewegen um deren Ausmaße zu begreifen. Durch diese Bewegung, die der Betrachter vollziehen muss, schließt die Installation den gesamten sie umgebenden Raum ein, wodurch dieser Teil des Werkes wird und untrennbar dazugehört. Durch die Involvierung des Betrachters und sein Handeln kreiert das Kunstwerk eine leibliche Erfahrung, welche die Grundvoraussetzung für performative Räume sowohl in der Kunst, als auch in anderen Bereichen kulturellen Schaffens darstellt. Bei *Leviathan* und *Dirty Corner* erfolgt zusätzlich durch die Bewegung um und in die Arbeiten eine Zentralisierung des Betrachters in deren Räume, wobei die alleinige Bewegung der Besucher den Anklang einer rituellen Umwandlung aufweist, wie de Loisy bei der Besprechung von *Leviathan* die Auseinandersetzung mit der Installation beschreibt.<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> Siehe: DE LOISY, 2011b, S.10 und 70.

Der Körper, der zum wesentliche Mittel der Erfahrung der Installationen wird, wird vom Künstler unterbewusst durch die Form der Arbeiten, den Zugängen und dem Material gelenkt, als gäbe es einen offiziell vorgeschriebenen Weg durch die Ausstellungshalle. Zusätzlich beschreibt die Literatur eine starke physische und psychische Involvierung, wodurch sich in einem ähnlichen Maße Rituale auszeichnen, wie es die beiden folgenden Kapitel erläutern und diskutieren.

#### IV. RAUM IM HINDUISTISCHEN TEMPELBAU

Eine Verbindung zu Indiens Kultur und Anish Kapoors Werk ist im Allgemeinen unter Kritikern eine weit verbreitete und ebenso stark diskutierte Annahme.<sup>174</sup> Ausführlich geht darauf Partha Mitter ein, der allerdings nicht nur eine allgemeine Verbindung zu Indien herstellt, sondern auch ganz konkrete Beispiele nennt, die weit über die farbige Gemeinsamkeit von Werken Anish Kapoors und dem photographischen Werk von Raghubir Singh hinausgeht wie sie von David Anfam thematisiert wird.<sup>175</sup> Dabei bringt er im Speziellen auch die hinduistische Architektur in die Diskussion um die Formensprache des Werkes Anish Kapoors ein.<sup>176</sup> In einem kurzen Exkurs deutet er an, welche Verbindungen er zwischen den hinduistischen Tempeln Indiens, der buddhistischen Philosophie und den leeren Räumen in den Arbeiten des Künstlers sehen kann. Allerdings bleibt er uns eine explizite Besprechung des Raum- und Formkonzeptes hinduistischer Tempel schuldig.

Bei diesen Bauwerken handelt es sich um sakrale Räume, die durch eine strenge Durchstrukturierung und Planung der Räumlichkeiten und der Wege, die der Gläubige oder einfache Besucher zu gehen hat, charakterisiert sind. In den Tempeln finden Zeremonien statt, die sich durch rituell strukturierte Handlungen auszeichnen. Solche Rituale wurden von Victor Turner in Verbindung gebracht mit theatralen Strukturen des sozialen Theaters und anderer Aufführungen. Turner leistet mit seiner ethnologischen Ritualanalyse einen entscheidenden Beitrag zur performativen Wende in den Kulturwissenschaften.<sup>177</sup> Rituale beschreiben nach Turner mitunter performative Räume, die durch die darin vorgenommenen Handlungen entstehen und vom Gläubigen, wie in der bildenden Kunst vom Betrachter, dynamisch abgesteckt werden.<sup>178</sup>

---

<sup>174</sup> Siehe dazu mitunter: MC EVILLEY, 1990/ MITTER 2008/PODDAR, 2008b/ SPIVAK, 2008/ANFAM, 2010b.

<sup>175</sup> Siehe: ANFAM, 2010b, S. 94.

<sup>176</sup> Siehe: MITTER, 2008, S. 115.

<sup>177</sup> Siehe: BACHMANN-MEDICK, 2009, S. 112-113.

<sup>178</sup> In der Nachfolge zu Victor Turner setzen sich seit den 1990 Jahren weitere Wissenschaftler unterschiedlichster Disziplinen mit dem performativen Charakter auseinander und hinterfragen die begriffliche Festlegung des Rituals auf einen religiösen Kontext. Siehe zum Beispiel: BELLINGER und KRIEGER, 1998, S. 9-17/STRAUSBERG, 2004, S.34-44.

Aus diesem Grund soll hier eine Besprechung dieser performativ gestalteten Räume in einem hinduistischen Tempel stattfinden, die sich speziell durch die Involvierung der Betrachter auszeichnen, um sie anschließend mit den performativen Räumen im Kapoors Werk in Relation zu setzen. Um sich dieser Diskussion anzunähern folgt zunächst eine analytische Beschreibung eines hinduistischen Tempels, um die rituellen Bewegungen in ihm nachvollziehen zu können und um ebenso Mitters Ansatz des strukturellen Vergleichs mit einem hinduistischen Tempel aufzugreifen.

#### **IV.1. ARCHITEKTONISCHER SCHWERPUNKT**

Schon Stella Kramrisch weist daraufhin, dass die architektonische Planung einer jeden hinduistischen Tempelanlage auf einem geometrischen Prinzip beruht.<sup>179</sup> Nicht jeder Tempel weist deswegen dieselbe Form auf, allerdings unterliegt die Planung strengen Vorgaben und in jedem Tempel sind die entscheidenden Teile in derselben Anordnung anzutreffen. So lassen sich aufgrund des Aufrisses eines Temples Rückschlüsse auf dessen Grundriss und architektonische Planung ziehen. Dieser Umstand ist vor allem im Bezug auf den hier beispielhaft angeführten Kailāśa Tempel in Ellora (Abb. 28a-g) wichtig, da dieser nicht wie ein klassisches Gebäude aufgebaut wurde, sondern wie eine Skulptur aus dem Stein geschlagen.<sup>180</sup> Bei diesem Tempel handelt es sich somit nicht nur um die Darstellung einer außergewöhnlich ausgeklügelten Architektur, sondern vielmehr um das Konglomerat von Architektur und Skulptur. Er nimmt somit eine besondere Stellung in der Geschichte des hinduistischen Tempelbaus und der Architektur im Allgemeinen ein und diente auch schon Partha Mitter als Anschauungsbeispiel.<sup>181</sup>

Zunächst sollen hier die einzelnen Tempelteile kurz besprochen werden, um dann im Weiteren auf deren Konstruktion und Symbolismus eingehen zu können.

---

<sup>179</sup> Siehe: KRAMRISCH, Vol. I, 1946, S. 22.

<sup>180</sup> Der Kailāśa Tempel wurde im 8 JH. als ein Stück aus dem Berg geschlagen und befolgt dennoch die genauen Vorgaben, welche ein hinduistischer Tempel erfüllen muss. Siehe z. B.: DESHPANDE, 1988, S. 230.

<sup>181</sup> Der Kailāśa Tempel wurde schon von Mitter in seinem Artikel „History, memory and Anish Kapoor“ von 2008 als Vergleichsbeispiel herangezogen, wenn er ihn auch namentlich nicht erwähnt hat, sondern nur auf eine Abbildung verwiesen wird. Siehe: MITTER, 2008, S. 115.

Eine erste Diskussion der hinduistischen Tempelarchitektur im Allgemeinen erfolgte grundlegend mit dem umfangreichen Werk von Stella Kramrisch 1946.<sup>182</sup> Darin wird erstmals eine genaue Analyse der einzelnen Bauteile angeführt, die Kramrisch daraufhin auch auf ihren symbolischen Gehalt untersucht. Im selben Jahr erschien eine weitere interessante Publikation von Heinrich Zimmer<sup>183</sup>, die sich auch mit einer Symbolik der indischen Kunst auseinandersetzt und dabei auf das Phänomen der ‚bewegten‘ Architektur eingeht, welches wir in Europa (in einem etwas anderen Maße) nur aus der Barockarchitektur kennen.<sup>184</sup> Das Moment der bewegten Architektur findet viele Jahre später in einer Publikation von Adam Hardy wieder Eingang, der sich vor allem mit einer stilgeschichtlichen Auseinandersetzung beschäftigt und die Symbolik größtenteils außenvorlässt.<sup>185</sup> Auf diesem Gebiet wäre dazu noch ein anderer Name zu nennen: Michael Meister beschäftigt sich seit den 1970er Jahren mit hinduistischer Architektur und ihrer Symbolik und hat Artikel über die morphologische Ausstattung der Tempel und deren geometrischen Aufbau sowie der damit zusammenhängenden religiösen Praxis publiziert.<sup>186</sup>

*Prāsāda*<sup>187</sup> oder *vimāna*<sup>188</sup> bezeichnet allgemein einen hinduistischen Tempel. *Prāsāda* bedeutet mitunter Tempel, lässt sich aber auch als Palast übersetzen.<sup>189</sup> *Vimāna* bedeutet ‚das Messen‘ und bezieht sich auf die Anfertigung eines Grundrisses. Dieser wird als *vāstu* bezeichnet und stellt die Ausmaße des Gebäudes dar.<sup>190</sup> Den wichtigsten Teil eines Tempels bildet das Sanktuarium, welches als *garbha gr̥ha*<sup>191</sup> bezeichnet wird (Abb. 29). Im Kailāśa Tempel handelt es sich um einen quadratischen

---

<sup>182</sup> KRAMRISCH, 1946.

<sup>183</sup> ZIMMER, 1946.

<sup>184</sup> Eine allgemeine Beschreibung findet sich bei Kerry Downes, bei dem vor allem die Architekturbeschreibungen nach Heinrich Wölfflin hervorgehoben werden, der das Moment der bewegten Architektur das erste Mal beschreibt. Heute zählen seine Ausführungen zu den Standardbeschreibungen der barocken Kunst. Siehe: DOWNES, 1996, S. 262-263.

<sup>185</sup> Siehe: HARDY, 2007.

<sup>186</sup> MEISTER, 1983/MEISTER, 1986/ MEISTER, 1992.

<sup>187</sup> Nach BÖHTLINGK, 1928, 4.191-2: auf gehobenem Fundament ruhendes Gebäude; Tempel; Palast.

<sup>188</sup> Nach BÖHTLINGK, 1928, 6.109-3: durchmessend/durchgehend/ Maß/ das Messen.

<sup>189</sup> Siehe: KRAMRISCH, 1946, Vol I, S. 134-136.

<sup>190</sup> Siehe: KRAMRISCH, 1946, Vol I, S. 21.

<sup>191</sup> Nach BÖHTLINGK, 1928, 2.158-1: Mutterleib/Schoß/das Innere/Schlafgemach.

Raum, der das Herzstück des Tempels bildet (Abb.28e). Die Wände der *garbha gr̥ha* sind fensterlos und nur an einer Seite findet sich eine Öffnung und ein Treppenaufgang, der dem Priester Zugang gewährt. Die Decke schließt flach ab, so dass sich ein kubischer Raum ergibt, der nur durch die Eingangstür Licht bezieht.<sup>192</sup> Im Allgemeinen ist die *garbha gr̥ha* vollkommen dunkel und ihre Ausmaße lassen sich deswegen mehr erahnen als erkennen.<sup>193</sup> Ihre Wände entbehren häufig jeglichem Schmuck, wobei im Kailāśa Tempel die Decke mit Reliefs verziert ist und in der Mitte des Raumes findet sich das *lingam*, das Symbol für Śiva, dem der Tempel geweiht ist (Abb. 28e).

Über der *garbha gr̥ha* erhebt sich der höchste Punkt des Tempels, die oktagonale Spitze des Tempels, die sich *śikhara*<sup>194</sup> nennt (Abb. 28f).<sup>195</sup> Diese befindet sich demnach direkt über dem *lingam* und zeigt die symbolische Verbindung zum Universum. Auch wenn die *śikhara* über der *garbha gr̥ha* liegt, gibt es zwischen den beiden keine Verbindung. Die flache Decke grenzt den kleinen Raum vollkommen nach oben ab und von außen ist die Form der *garbha gr̥ha* nicht zu erkennen.

Der *garbha gr̥ha* vorgelagert findet sich eine Säulenhalle, die *gūdamāṇḍapa*<sup>196</sup> (Abb. 28g), betretbar durch die *mukhacatuṣkī*,<sup>197</sup> eine Eingangssäulenhalle, und ein Vestibül, *antarāla*<sup>198</sup>, welche das Sanktuarium und die vorgelagerten Hallen verbindet und trennt.<sup>199</sup> Ihre Dächer sind alle niedriger als die Spitze über der *garbha gr̥ha* (Abb.

---

<sup>192</sup> Die *garbha gr̥ha* besitzt keine eigene Lichtquelle, jedoch wird sie während den Ritualen von einem zeremoniellen Feuer erleuchtet.

<sup>193</sup> Siehe: KRAMRISCH, 1946, S. 162.

<sup>194</sup> Nach BÖHTLINGK, 1928, 6.231-1: Bergspitze/Gipfel/ein spitzer Gegenstand.

<sup>195</sup> Eine detaillierte Beschreibung der *śikhara* des Kailāśa Tempels, aber auch anderer Tempelteile im Bezug auf Schmuck und morphologische Darstellung findet sich in: MEISTER und DHAKY, 1986, S. 111- 118.

Es finden sich je nach Zeit und Lage der Tempel und der Zeit ihrer Erbauung unterschiedlich ausgeprägte Stile dieses ‚Turmes‘, die von sehr flach wie es im Falle des Kailāśa Tempels (8.Jh.), der im *dravida* Stil gestaltet wurde, zu sehen ist oder sehr spitz nach oben strebend, wie es zum Beispiel der Kandariya Mahadeva Tempel in Khajuraho, Madhya Pradesh, ca. Mitte des 11. Jh. des *narāyaṇa* Stiles aufweist. (Abb. 32a). Es gibt aber auch Tempel, die keinen solch einen ‚Turm‘ aufweisen.

<sup>196</sup> Bei mehreren Hallen ist eine Einteilung in *Mahamāṇḍapa*, *māṇḍapa* und *ardhamāṇḍapa* oder *gūdamāṇḍapa* zu finden. *māṇḍapa* nach BÖHTLINGK, 1928, 81855, 5.007-3: Halle/Pavillion.

<sup>197</sup> Die Betitelung der Eingangshalle vor der großen *gūdamāṇḍapa* als *mukhacatuṣkī* findet sich in der Tempelenzyklopädie von MEISTER und DHAKY, 1986, S. 111.

<sup>198</sup> Nach BÖHTLINGK, 1928, 2522, 1.062-2. 6.62-3: dazwischen liegend/ Zwischenraum/Zwischenzeit.

<sup>199</sup> MEISTER und DHAKY, 1986, S. 111- 118.

28a).<sup>200</sup> Die *gūdamāṇḍapa* kann von drei Seiten betreten werden und wird auch für rituelle Tänze während den Zeremonien verwendet. Der Tempel stellt symbolisch eine Verbindung zwischen den Göttern und den Menschen dar, welche in den Räumen der *garbha grha* und der *maṇḍapa* visualisiert werden soll. Um mit den Göttern in Verbindung zu treten, sind dynamische Rituale und Zeremonien von entscheidender Wichtigkeit, die sowohl in als auch außerhalb des eigentlichen Heiligtums vollzogen werden, denn auch der gesamte Tempelhof, der von einer Mauer umschlossen wird, gehört zum geweihten Raum des Tempels (*prakara*) (Abb. 28d-e).<sup>201</sup> In ihm werden sowohl rituelle Handlungen vollzogen, als auch Alltagsgeschäfte, die einen ‚Zeugen‘ benötigen.<sup>202</sup>

Welche Ausmaße die unterschiedlichen Teile des Tempels haben, wird von einem geometrischen System bestimmt, das alle Teile des Tempels mit einbezieht.

## IV.2. SYMBOLISCHER SCHWERPUNKT

Dass es sich bei den einzelnen Teilen dieser Tempel nicht um beliebige Bauteile handeln kann, wird schon allein durch die spezielle Anordnung klar. Ein hinduistischer Tempel entsteht durch fest vorgeschriebene Regeln und birgt eine tiefe Symbolik in sich, die durch die Bewegung der Gläubigen vervollständigt wird. Schon der Bau eines Tempels erfolgt nach rituellen Vorgaben, die den Ort, an dem der Tempel stehen wird, vorbereitet und sich in jeder Form des Bauwerkes wiederfindet. Zunächst wird von den führenden Wissenschaftlern angenommen, dass sich die Struktur eines hinduistischen Tempels von den geometrischen Formen Kreis und Quadrat ableiten lassen kann.<sup>203</sup> Laut Kramrisch liegt jedem Tempelbau zunächst ein Diagramm bestehend aus gleichgroßen Quadraten zu Grunde, welches sich *Vāstupuruṣamaṇḍala* (Abb. 30) nennt.<sup>204</sup> *Vāstu* steht in diesem Konzept generell für die zu bebauende Fläche, ob es sich

---

<sup>200</sup> Im ersten hinduistischen Tempel, der in Sanchi, Madhya Pradesh (Tempel 17, 5, Jh.) aufgefunden wurde, handelt es sich dabei viel mehr um ein offenes Atrium, aber die Grundstruktur ist vorhanden. So hat jeder hinduistische Tempel immer ein bis mehrere Säulenhallen, *maṇḍapa*.

<sup>201</sup> Siehe: MICHELL, 1979, S. 58.

<sup>202</sup> Als ‚Zeuge‘ werden in diesem Zusammenhang die Götter gesehen.

<sup>203</sup> Kreis und Quadrat findet nicht nur Anwendung in der Architektur sondern spielt allgemein in den bildenden und darstellenden Künsten Indiens eine wichtige Rolle. Siehe dazu: VATSYAYAN, 1997.

<sup>204</sup> Siehe: KRAMRISCH, 1946, Vol I, S. 21.

dabei nun um ein Gebäude oder eine ganze Stadt handelt, drückt es nicht näher aus. *Puruṣa*<sup>205</sup> dagegen bedeutet Mann. Darauf beruht die Namensgebung der einzelnen Tempelteile, die sich aus dem humananatomischen Vokabular ableiten lassen. *Puruṣa* soll aber nicht in dieser beschränkten Wortbedeutung gesehen werden, sondern bezeichnet ebenso den kreativen Geist, der hinter dem Schaffen architektonischer Projekte steht und symbolisiert nach Kramrisch die Verbindung zum Schöpfer des Universums.<sup>206</sup> Der *Bṛhat Samhitā* zufolge liegt einem Gebäude oder einer geplanten Stadt ein Diagramm aus 9x9 Quadraten (oder wie in einem weiteren Kapitel erwähnt 8x8 Quadraten) zu Grunde.<sup>207</sup> Folglich wird das *vāstu* zunächst als quadratisch angenommen. Dieses gibt nicht nur die Vorgaben, wie der Grundriss gestaltet wird, sondern in Referenz dazu auch, welche Höhe der Tempel bekommt und in welcher Relation die unterschiedlichen Teile zueinander stehen.<sup>208</sup>

Der grundlegende Plan eines Tempels entsteht also aus einem Quadrat, dessen Form durch die indische Mythologie in engem Zusammenhang mit dem Kreis steht.<sup>209</sup> Durch Quadrat und Kreis lässt sich sowohl das Verstreichen der Zeit symbolisieren, als auch die Ordnung der Welt. Nach dem indischen Glauben erhebt sich auch der Berg Meru, der den Sitz der Götter darstellt, über einem quadratischen Grundriss, was zu einer weiteren symbolischen Interpretation führt, nach der der hinduistische Tempel mit einem heiligen Berg gleichgesetzt wird.<sup>210</sup> Berge werden im indischen Kulturkreis als eine verknüpfende Komponente zum göttlichen Reich gesehen, da sie visuell Himmel

---

<sup>205</sup> Nach BÖHTLINGK, 1928, 4.100-2, 4.100-3: Mann.

<sup>206</sup> Siehe: KRAMRISCH, 1946, Vol. II, S. 40.

<sup>207</sup> Siehe: MEISTER, 1992, S. 7

<sup>208</sup> Wichtig zu verstehen ist auch, dass das *Vāstupuruṣamaṇḍala* keinen Grundriss darstellen soll, sondern lediglich eine rituelle Form, nach dem die Baumeister vorgehen. Beschrieben wurde dieses sogenannte Mandala im 6. Jahrhundert in der 'Bṛhat Samhitā', wo es in engen Zusammenhang steht mit den Astronomie und Mathematik, aber ebenso mit dem *puruṣa*, dem Mann.

<sup>209</sup> Der indischen Mythologie zufolge kann die Entstehung der Welt symbolisch mit Kreis und Quadrat beschrieben werden. Die Erde wird als rund gesehen und wurde einst von den Göttern am Boden mit einem langen Stab festgesteckt. Somit entstanden zwei Punkte, die Erde und Himmel markieren. Die beiden anderen Fixpunkte befinden sich an den Punkten, an den sich Himmel und Erde zu treffen scheinen, im Osten und im Westen, wo die Sonne auf und untergeht. Durch eine Verbindung dieser Punkte entsteht ein Quadrat, in das ein Kreis eingeschrieben ist. Eine Beschreibung dieser mythologischen Sagen finden sich in den architekturtheoretischen Schriften von: KRAMRISCH, Vol. I, S. 29. / MALVILLE, 1992, S. 27 / MEISTER 1986, S. 35.

Das Quadrat steht somit auch für die zyklisch verstreichende Zeit, wie es der vedische Altar in seinen genauen Ausmessungen symbolisierte, wobei in ihm eingeschrieben der Kreis der Zeit ist, welcher die indische Zeitrechnung darstellt.

<sup>210</sup> Siehe: KRAMRISCH, 1946, Vol. I, S. 42/ Siehe: MEISTER, 1986, S. 35.

und Erde zu verbinden scheinen. Der Tempel mit seinem Turm versinnbildlicht diese Verknüpfung.

Zusätzlich sahen die Architekten der Tempel die *garbha gr̥ha* symbolisch als Höhle oder Mutterschoß an, die sich dem Gläubigen öffnet.<sup>211</sup> Während der Berg eine Verbindung mit der göttlichen Welt symbolisiert, steht die Höhle für den Ursprung des Lebens. Durch die Namensgebung *garbha gr̥ha* wird dies noch verdeutlicht. Im Allgemeinen steht die Höhle mit einer binären Assoziationen in Zusammenhang. Sie bietet ebenso Schutz wie sie Unheimliches verbergen kann. Diese Annahme wurde im 20. Jahrhundert von C.G. Jung zusammengefasst. Er beschreibt dieses Phänomen als Mutterarchetypus, der sowohl Schreckliches als auch Schöpferisches beinhaltet.<sup>212</sup> Somit birgt die *garbha gr̥ha* eine Assoziation mit dem Weiblichen in sich, wobei sich der Grundriss am universellen Mann *puruṣa* orientiert.

Schon durch die Bezeichnung *Vāstupuruṣamaṇḍala* wird klar gemacht, dass das grundlegende Konzept eines hinduistischen Tempels eng mit dem menschlichen Körper verbunden ist.<sup>213</sup> Wie schon oben erklärt, handelt es sich bei *puruṣa* um den universellen Mann. Dabei soll nicht an eine reale Gestalt gedacht werden, sondern an einen kreativen Impuls, der sich direkt in der Architektur ausdrückt. Die Gläubigen, welche sich in diesen Raum begeben, sollen sich durch die Rezeption der Formen, indirekt an etwas erinnert fühlen, was jenseits des Darstellbaren liegt.<sup>214</sup> Kramrisch geht auf eine Transzendentalität ein, die sich in jedem Gotteshaus widerspiegelt. Der Tempel, von Menschenhand geschaffen, steht symbolisch für den Kosmos, der göttlicher Natur ist. Im Tempel selbst drückt sich die Verdingung der Welt der Götter mit der der Menschen dekorativ aus. Die Transzendentalität des inneren Raumes wird durch den von innen nach außen immer zahlreicher applizierten Schmuck verdeutlicht. Während die *garbha gr̥ha* ein vollkommen schmuckloser Raum ist, borden die Außenmauern des Tempels über vor Dekorationen (Abb. 28a und Abb. 32a-b). Die Manifestation der Götter in der menschlichen Welt und die transzendente Natur des

---

<sup>211</sup> Siehe: MEISTER, 1986, S. 35.

<sup>212</sup> Als wesentliche Züge des Mutterarchetypus beschreibt Jung mitunter das Fruchtbarkeitspendende, die Wiedergeburt, die Güte, aber auch das geheime, verborgene, Finstere, die Totenwelt, das Verschlingende usw. Siehe dazu: JUNG, 2004, S. 80-81.

<sup>213</sup> Zur Vertiefung des Themas empfiehlt sich: MEISTER, 1986/ KRAMRISCH, 1946/ BAFNA, 2000/ VATSYAYAN, 1997.

<sup>214</sup> Siehe: KRAMRISCH, 1946, Vol II, S. 40.

Sanktuariums werden darin verdeutlicht. Wesentlich tragen dazu auch die im Weiteren besprochenen Ritualdynamiken der Gläubigen bei.

Um diese Symbolik noch zu verstärken, beziehen sich die einzelnen Tempel Elemente auf den menschlichen Körper.<sup>215</sup> Dabei drückt sich etwas aus, das eine interessante Ambiguität an den Tag legt. Der Tempel wird als *puruṣa* gesehen, als Mann, doch in seinem Inneren befindet sich der Schoß der Frau. Die Tempelarchitektur birgt also beides in sich, männlich und weiblich.

Es soll an dieser Stelle jedoch nicht falsch verstanden werden, dass die Proportionen des menschlichen Körpers genau so in die Architektur übernommen wurden.<sup>216</sup> Bei den Betitelungen handelt es sich viel mehr um einen symbolischen Zusammenhang zwischen dem Gebäude und dem Menschen. Er steht symbolisch für etwas, das jeder Mensch erleben und fühlen kann, sich allerdings jenseits jeglicher greifbarer Formen befindet.<sup>217</sup> Im Tempel soll der kreative Prozess dargestellt werden, aus dem Leben entsteht und wieder vergeht. Der Innenraum des Tempels steht somit für einen Prozess, der in ihm stattfinden kann, wobei die Nutzung durch die Gläubigen eine große Rolle spielt. Gerade an dieser Stelle lässt sich eine Interpretation des entstandenen Tempelraumes ansetzen, in der das Zusammenspiel von Gebäude und Handlungen der Gläubigen essentiell wird.

### **IV.3. RITUALDYNAMIK UND PERFORMATIVER RAUM IM HINDUISTISCHEN TEMPEL**

Bewegung kann in unterschiedlichen Formen in einem Gebäude wahrgenommen werden. So ist dies nicht zwingend mit dem sich bewegenden Betrachter in Verbindung zu setzen. Auch die Architektur kann in ihren Formen Dynamik suggerieren, wie es sich in der Struktur vieler hinduistischer Tempel zeigt. Gerade der außen angebrachte Schmuck spielt durch „*sich ausweitende Wiederholung* [oder] *progressive*

---

<sup>215</sup> Der Sockel der *śikhara* wird als *skanda* (Schulter) des *puruṣa* bezeichnet und das unterste Gesims als *pāduka* (nach BÖHTLINGK, 1928, 4.069-1: Pantoffel/ Schuh). Siehe dazu: VATSYAYAN, 1997, S. 74.

<sup>216</sup> Siehe: KRAMRISCH, 1946, VOL. II, S. 41.

<sup>217</sup> Siehe: KRAMRISCH, 1946, VOL. II, S. 40.

Vervielfachung“<sup>218</sup> mit der Wahrnehmung einer scheinbar organisch wachsenden Architektur (Abb. 32a-b).

Abgesehen davon lässt sich aber auch eine expandierende Kraft vom Zentrum des Tempels feststellen. Die transzendente Kraft, die sich in der *garbha gr̥ha* findet, strahlt in alle Richtungen nach außen, symbolisiert durch die architektonische Entwicklung des Tempel nach außen hin, in der die Götter manifest werden.<sup>219</sup> Während sich im Zentrum noch kein Abbild findet, werden diese immer zahlreicher nach außen hin, bis sie an den Außenwänden des Tempels fast überpräsentiert werden (Abb. 32a). Beispielhaft scheint es dadurch, als würde sich gerade die *śikhara*, die sich direkt über der *garbha gr̥ha* befindet, in ihren wiederholenden, strukturell gleichen Formen und Gestalten ins Unendliche ausdehnen.

Diese Art der Bewegung beschreibt nun allein die architektonischen Details, in die der Gläubige zunächst eintritt. Sie lassen sich als zentrifugal und senkrecht sehen. Dagegen steht die rituelle Bewegung des Gläubigen, der sich zunächst im Uhrzeigersinn um den Tempel herumbewegt, bevor er ihn betritt und sich dann stufenweise axial dem Tempelinneren nähert, bis er die *antarāla* erreicht, die den gewöhnlichen Raum, als welche die *mandapa* gesehen werden kann, vom Göttlichen, der *garbha gr̥ha*, abtrennt.<sup>220</sup>

Die Zirkumambulation, wie sich die Umrundung eines meist geweihten Objektes nennt, stellt einen wichtigen Teil der physischen Involvierung der Gläubigen in den sakralen Raum dar.<sup>221</sup> Die Bewegung bezeichnet ein Ritual<sup>222</sup>, das als „transformative Performance“<sup>223</sup> betrachtet werden kann. Rituale regeln gesellschaftliche Vorgänge, wie sie sich in jeder Kultur finden lassen.<sup>224</sup> Während Zeremonien als deskriptiv zu deuten

---

<sup>218</sup> HARDY, 2007, S. 38.

<sup>219</sup> Siehe: HARDY, 2007, S. 38.

<sup>220</sup> Siehe: DESAI, 2003, S. 230.

<sup>221</sup> Siehe: ECK, 1995, S. 509-511.

<sup>222</sup> In der Forschung wird das Wort Ritual nicht einheitlich benutzt. So kann es zur Verwendung der Wörter Ritus, Zeremonie, Ritual oder der Mehrzahl Rituale kommen. Dabei spielen auch die Ungenauigkeiten der Übersetzung eine Rolle und die Interpretationen der Autoren. In dieser Arbeit soll nun von ‚dem Ritual‘ gesprochen werden, wie es am häufigsten in der jüngsten Forschung auftritt. Siehe: STRAUSBERG: 2004, S. 32-34.

<sup>223</sup> KÖPPING und RAO, 2000, S. 7.

<sup>224</sup> KÖPPING und RAO, 2000, S. 7.

sind, machen sich Rituale gerade durch ihre Transzendentalität aus.<sup>225</sup> Der Begriff des Rituals wird inzwischen auf jegliche wiederholbar Abläufe und Alltagshandlungen angewendet.<sup>226</sup> Eine Definition für das Ritual oder Riten, die immer wieder abwechselnd benutzt werden, oder einheitliche Termini um diese zu beschreiben, existieren nach Grimes noch nicht.<sup>227</sup> Die Studien zu Ritualen reichen lange zurück, wurden allerdings bis heute fast ausschließlich im religiösen Bereich angesiedelt. Stausberg fasst 2004 eine Geschichte der Ritualtheorie seit dem 18. Jahrhundert bis heute zusammen, wobei klar wird, dass zum Ende des 20. Jahrhunderts eine Wende stattfindet, die hin zu einer eigenständigen Wissenschaft führt, abgesetzt von der Religionswissenschaft.<sup>228</sup> Neben der Anerkennung von Ritualen als Komponente durch die Gesellschaften und Kulturen entstehen, wird den rituellen Praktiken seit Kürzerem auch ein performativer Bestandteil zugesprochen.<sup>229</sup> Dieser beruht darauf, dass das Performative sich hierbei nicht auf kulturelle Bedeutungszusammenhänge bezieht, sondern Nach Bachmann-Medick einen Fokus auf „die Dimension der Handlung kultureller Bedeutung und Erfahrung“<sup>230</sup> wirft. Dadurch startet eine Diskussion um die Prozesse einer Kultur, abgesetzt von der Struktur selbiger. Nach dem *performative turn* führt diese zu einer versuchten Definition der performativen Prozesse in Ritualen. Wulf und Zirfas geben zunächst schon einmal acht Kriterien eines allgemeinen, entweder religiösen oder profanen, Rituals an, welche jedoch nicht alle zur selben Zeit oder in einem Geschehen erfüllt werden müssen.<sup>231</sup> Eine besondere Bedeutung sprechen sie erstmalig den performativen Prozessen in Ritualen zu und geben dazu wiederum acht

---

<sup>225</sup> Siehe: BACHMANN-MEDICK, 2009, S. 112.

<sup>226</sup> Siehe: BACHMANN-MEDICK, 2009, S. 107.

<sup>227</sup> Siehe: GRIMES, 2000, S. 264.

<sup>228</sup> Siehe: STRAUSBERG, 2004, S. 30-48.

Eine Wende der Ritualforschung von religiösen Praktiken hin zu einer Verallgemeinerung des Begriffes mit Bezug auf Alltagspraktiken unterstützen jedoch nicht alle Wissenschaftler. Axel Michaels besteht explizit auf eine Anwendung des Begriffes ‚Ritual‘ und der von ihm gestalteten Termini auf den rein religiösen Bereich. (MICHAELS, 1999, S. 29-39) Alltagspraktiken bezieht er dabei nicht ein. Die neue Ritualforschung beruht allerdings gerade auf diesem Einbezug der Analyse alltäglich ablaufenden Strukturen und profaner Feiern. (Siehe dazu: HUMPHREY und LAIDLAW, 1994/BELL, 1997/BELLINGER und KRIEGER, 1998) Siehe: STRAUSBERG, 2004, S. 42-43.

<sup>229</sup> Siehe: WULF und ZIRFAS, 2004, S. 73.

<sup>230</sup> BACHMANN-MEDICK, 2009, S. 104.

<sup>231</sup> Die acht Kriterien eines Rituals nach WULF und ZIRFAS: Rahmung, Repetitivität, Öffentlichkeit, Homogenität, Liminalität, Operationalität, Symbolik, Realität oder Richtung gemeinsamen Handelns. Siehe: WULF und ZIRFAS, 2004, S. 75-77.

Aspekte an.<sup>232</sup> Zentral bleiben dabei die Inszenierung einer Handlung und die erzeugte Körperlichkeit der Rituale. Entscheidend ist nicht nur die Bewegung der Einzelnen, sondern im Speziellen die Interaktion und physische Kommunikation miteinander, die das Ritual zu einer gemeinsamen inszenierenden Performance werden lässt.<sup>233</sup> Interessanterweise entwickeln sich so Rituale weiter, da sie von Nachahmung leben und von „körperlich –habituellen [sowie] szenisch –mimetischen“<sup>234</sup> Prozessen gesteuert werden.

Die rituell-performativen Handlungen führen nun in einem religiösen Zusammenhang auch erst zur Heiligkeit eines Ortes. Als heilig kann der Ort des Tempels erst durch die rituellen Bewegungen der Gläubigen gesehen werden, die diesen durch ihr Handeln als solchen konstituieren. Würden die Handlungen der Gläubigen nicht mehr durchgeführt, verliere der Ort zusehend an Bedeutung.

Die Wichtigkeit der rituellen Bewegungen für den Tempelraum wird durch eine Vermutung Hardys unterstützt, der davon ausgeht, dass zusätzlich die gesamte morphologische Ausstattung des Tempels nach den Bewegungsrichtungen der Rituale gestaltet wurde.<sup>235</sup> Die *garbha gr̥ha* stellt das Zentrum dar, aus dem sich sowohl technisch nach den vorgegebenen Maßen, in welchen sie gebaut ist, als auch symbolisch der gesamte Tempel entwickelt. Der Gläubige bewegt sich aus der Helligkeit in einen immer dunkler werdenden Raum, der in die *garbha gr̥ha* mündet. Um dieses Gegensatzpaar zu erfahren, ist die Dynamik der Gläubigen von Nöten, die sich in Ritualen vom Äußeren des Tempels immer weiter dem Inneren nähern. Die Räume, welche der Gläubige dabei durchquert, sind durch Formen und Schmuck zusätzlich rhythmisch gegliedert.<sup>236</sup> Dadurch entsteht eine bewegte Architektur sowohl anhand der vervielfachten Formen als auch durch das Spiel von Licht und Schatten, das den Formen eine größere Plastizität verleiht. Dadurch lässt sich auch eine enge Verbindung

---

<sup>232</sup> Acht Aspekte eines Rituals in Verbindung mit dem performativen nach WULF und ZIRFAS: Erzeugung von Wirklichkeit, szenische Aufführung, das Ludische, das Heilige, Körperlichkeit, Mimesis, Regeln, Macht. Siehe: WULF und ZIRFAS, 2004, S. 86-89.

<sup>233</sup> Siehe: WULF und ZIRFAS, 2004, S. 88-89.

<sup>234</sup> WULF und ZIRFAS, 2004, S. 89.

<sup>235</sup> Siehe: HARDY, 1996, S. 370.

<sup>236</sup> Siehe: HARDY, 2007, S. 36-43/DESAI, 2003, S. 231.

der indischen Architektur mit dem menschlichen Körper sehen, der diese durch seine Bewegung belebt.<sup>237</sup>

Eine weitere Feststellung, die die Theorie unterstützt, dass Tempelanlagen ausgerichtet auf die rituellen Bewegungen der Gläubigen gebaut wurden, findet sich zum Beispiel in der Versammlungshalle (Tibetisch: 'du-khang) des buddhistischen Haupttempels von Tabo, dessen Grundriss dem des Ramoché in Lhasa ähnelt, den André Alexander wiederum mit dem eines frühen hinduistischen Tempels von Aihole in Nordindien von ca. 700 n. Chr. vergleicht.<sup>238</sup> Das Konzept des Innenraumes der Versammlungshalle von Tabo beruht auf dem eines Mandalas, das alle Teile des Raumes einbezieht und zu einem ganzen werden lässt.<sup>239</sup> Der Gläubige durchschreitet die Halle im Uhrzeigersinn, wodurch er unter den an der Wand angebrachten Lehmplastiken durchschreitet und so die zusammenhängenden Wandmalereien in Erscheinung treten, die ein narratives Programm zeigen. Die Bewegung der Gläubigen führt demnach erst zu einer erzählenden Bildgeschichte.

In dieser Art lässt sich auch der Weg des Gläubigen in hinduistischen Tempeln sehen. Während Tabo buddhistisch ist, lässt sich derselbe Einsatz auch in den hinduistischen Tempeln von Ellora nachvollziehen, die ebenso zu den frühen Beispielen der panindischen Architektur zählen. Zusätzlich gestaltet sich durch den Lichteinfall vom Tempelzugang und durch die Bewegung der Gläubigen, die nicht nur einen Teil des devotionalen Aspektes darstellen, sowohl der Raum, als auch die Modellierung der Skulpturen, welche dadurch plastischer wirken. Durch die zeremonielle Bewegung wird ein sakraler Raum definiert. Das Licht, welches unterschiedlich an allen Stellen der Tempel eindringt, modelliert ergänzend zur Bewegung der Gläubigen und gemeinsam mit diesen, die Räumlichkeiten und hebt eine weitere Bearbeitung von Raum hervor, der etwas Ephemeres anhaftet und nahe verwandt mit Kapoor's Bearbeitung des Raumes zu sein scheint.<sup>240</sup>

---

<sup>237</sup> Siehe: HARDY, 2007, S. 37.

<sup>238</sup> Frühe hinduistische und buddhistische Tempel teilen nach Alexander den gleichen Grundriss und manche Architektonische Teile des Aufbaues. Siehe dazu: ALEXANDER, 2005, S. 86.

<sup>239</sup> Die Ausstattung des 'du-khang in Tabo wurde im 11. Jahrhundert durchgeführt und wird von Deborah Klimburg-Salter als ein „*completely decorated cube*“ und als „*Vajradhatu-maṇḍala*“ beschrieben. Siehe KLIMBURG-SALTER, 1997. Speziell zur Ausstattung der Versammlungshalle: S. 91-135.

<sup>240</sup> Der Einsatz von ephemeren Stoffen und deren Wirkung bei Kapoor wird im Kapitel III.2.2. näher ausgeführt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der hinduistische Tempelraum, ob nun in Süd- oder Nordindien, sowohl bei freistehenden Tempelanlagen, als auch bei den Höhlentempeln, durch die Bewegung der Gläubigen inszeniert und seine Bedeutung erst durch deren Handeln konstituiert wird. Dennoch werden diese nur Teil und nicht Zentrum der Architektur. Das Zentrum markiert die *garbha gr̥ha* und das symbolische Gottesabbild, von der aus und zu der hin sich die gesamte Bewegung richtet, sowohl die der Architektur in senkrechter und zentrifugaler Richtung, sowie die der Gläubigen in axialer und zirkularer.

## V. ANISH KAPOOR: RITUELL UND PERFORMATIV GESTALTETER RAUM

In der folgenden Interpretation soll keine Festlegung des Werkes Kapoors hin zu einer einseitigen Interpretationsansicht im Bezug auf den indischen Kulturraum passieren, sondern eine Öffnung des Blicks für unterschiedliche Ansichten.

Eine entscheidende Rolle spielt die Position des sich bewegenden Betrachters in Kapoors Werk. Diesem wird eine aktive Rolle zugewiesen, die ihn zum Mittelpunkt der beiden monumentalen Installationen *Leviathan* und *Dirty Corner* macht. Schon diese Position des Betrachters, lässt sich nicht mit dem des Gläubigen in einem hinduistischen Tempelkomplex vergleichen. Dennoch soll hier ein Versuch unternommen werden die Räume strukturell zu untersuchen und eventuelle Parallelen im performativen und inszenierten Raum herauszuarbeiten. Diese Analyse bedarf einer höchst kritischen Diskussion, in der zunächst grundlegende Eigenschaften der Anschauungsobjekte klargestellt werden müssen und auch auf eine gewisse Vorsicht beim Vergleich der künstlerischen Arbeiten mit dem indischen Kulturkreis verwiesen werden soll.

Anish Kapoor verweigert in Interviews oft die direkte Verbindung mit Indien, allerdings zieht er dennoch immer wieder Beispiele heran, die ihn inspiriert haben, wie er in einem Interview mit Baume angibt und wesentlich später auch in einem Interview zu seiner ersten Ausstellung in Indien 2010.<sup>241</sup> Im Laufe seines Lebens scheint die Vehemenz, mit der er sich in Interviews gegen eine Verbindung mit der indischen Kultur gewehrt hatte, nachgelassen zu haben. Und dennoch ist diese Interpretation, sowie allerdings auch viele andere, mit Vorsicht zu genießen. Kapoor selbst gibt keine präzisen Angaben dazu, welche Formen und Kulturen ihn beeindruckt haben. Es scheint viel mehr den Anschein zu haben, dass er sich aus allen und nicht exklusiv aus einer Kultur bedient zu haben scheint. Diesem Phänomen versuchen somit viele Kunsthistoriker und Theoretiker auf den Grund zu gehen. Ganz klar wird das in einem Ausstellungskatalog zu *Memory* 2008, in dem sich gerade Gayatri Chakravorty Spivak, eine der Schöpferinnen der Kolonialkritik, mit den indischen Wurzeln des Künstlers auseinandersetzt.<sup>242</sup> Dem Kulturwissenschaftler Bhabha geht es dagegen viel weniger

---

<sup>241</sup> Siehe: BAUME, 2008/ Anish Kapoor, National Gallery of modern Art, New Delhi, 2010.

<sup>242</sup> Siehe: SPIVAK, 2008.

darum eine Verbindung zwischen Aspekten der indischen Kunst und Kapoors Werk zu finden, als viel mehr auf die allgemeine Diskussion einzugehen, weshalb diese kulturellen Verbindungen immer wieder aufgegriffen werden.<sup>243</sup>

Wie nun Kapoors Kunst immer wieder mit den großen Namen der europäischen Philosophie und der zeitgenössischen Kunst in Verbindung gebracht wird, ist auch eine strukturelle Analyse vor einem hinduistisch und buddhistischen Hintergrund denkbar und eine Vermutung, wie sich der Künstler von unterschiedlichsten Raumkonzepten, wie es die hinduistischen Tempelanlagen darstellen, bewusst oder auch unbewusst inspirieren hat lassen.

In erster Linie handelt es sich bei den Tempeln, im Gegensatz zu den plastischen Arbeiten Kapoors, um konkrete Architektur, die zunächst einem gewissen Zweck folgt. Ihre Erbauung geht einerseits auf das Bedürfnis der klerikalen herrschenden Schicht zurück eine Manifestation ihrer Macht zu kreieren. In einer weiteren Funktion befriedigen sie das Bedürfnis der Gläubigen einen heiligen Ort zu schaffen, an dem diese mit den Göttern in Zwiesprache treten können.<sup>244</sup> Im Gegensatz dazu grenzen sich die Arbeiten Kapoors durch ihre fehlende Funktion ab. Bei den Installationen handelt es sich, trotz der Tatsache, dass sie betretbar sind, keineswegs um Architektur, auch wenn sie durch ihre monumentale Größe daran erinnern. Visuell scheinen die Arbeiten auf einer Zwischenstufe zu stehen, jedoch fehlt ihnen der Nutzen und Gebrauch, an den sich zunächst die Gattung des Bauens anknüpft. Architektur vereint nach Koepef und Binding einen Zweckbau mit einer ästhetischen Gestaltung.<sup>245</sup> Jedoch auch als reine Skulpturen

---

<sup>243</sup> Im Allgemeinen lässt sich feststellen, dass Künstler immer mit ihrem Geburtsland genannt werden. So ist es für die Kunstgeschichte von größter Relevanz anzugeben, ob ein Expressionist aus Frankreich oder Deutschland stammt. In den Ländern schlossen sich Künstler zusammen und entwickelten in Gruppen spezifische Stile, mit denen ganze Strömungen in Verbindung gebracht werden und zeitlich einzuordnen sind. Dem Betrachter scheint es so leichter zu fallen, die Werke zu verstehen und mit ihrem Inhalt umzugehen, wenn zuzuordnen ist, aus welchem kulturellen Kontext der Künstler stammt. Jedoch hat sich in der Kunstproduktion seit der klassischen Moderne einiges getan und schon seit langem sind Künstler nicht mehr in Kollektive einzuordnen oder verfassen Manifeste, die deren ideologischen Grundlagen aufweisen. So wird es für den gemeinen Betrachter immer schwieriger die oftmals abstrakten Objekte einzuordnen und ihnen einen persönlichen Sinn zu geben. Noch komplizierter scheint es zu werden, wenn nicht einmal mehr der kulturelle Hintergrund zu klären ist. Gleichzeitig sollte hier auch betont sein, dass die Kunstgeschichte aus westlicher Sicht geschrieben ist. Alles wird immer mit der Kunst des Westens in Relation gesetzt. Ein Künstler wie Anish Kapoor scheint da zunächst schwer einer Kategorie zuordenbar zu sein. Und muss es ja auch nicht sein. Siehe: BHABHA, 2009a.

<sup>244</sup> Siehe: SCHULLER, 2005, S. 28-29.

<sup>245</sup> ‚Architektur: ist die Kunstform des Bauens. Der Begriff wird daher oft auch für Baukunst verwendet. A. beginnt dort, wo der Bauwille über Notwendigkeit und über Nützlichkeitsabwägungen hinausgeht.‘ In: KOEPF/ BINDING, S. 26.

lassen sich die Arbeiten Kapoors nicht per Definition bezeichnen, weswegen sie sich in ihrer Gestaltung als Installation betiteln lassen.<sup>246</sup> Ebenso lässt sich auch panindische Architektur oft nicht eindeutig als solche bestimmen wie es der Kailāśa Tempel vorführt oder es sich auch an einem buddhistischen Stupa zeigt.

In zweiter Linie muss hier auch noch einmal klar herausgestellt werden, dass es sich hier nicht um einen visuellen Vergleich der Formen handeln soll, sondern auf strukturelle und symbolische Gemeinsamkeiten sowie eine Untersuchung der performativen Räumlichkeiten eingegangen wird.

## V.1. LEVIATHAN ALS MODERNER TEMPEL

Eine erste Annäherung an *Leviathan* in Zusammenhang mit indischer Kunst soll hier zunächst auf struktureller Ebene passieren, wie es Mitter schon besprochen hat.<sup>247</sup> Die Modelle und Zeichnungen zu *Leviathan* veranschaulichen sehr genau den Entstehungsprozess, der zum endgültigen Aussehen der Arbeit führt. Dominierend sind die beiden Formen Kreis und Quadrat, wie sie sich in der Zeichnung (Abb. 1h) und dem Modell (Abb. 1j) zu *Leviathan* zeigen. Stellt man diesem den Grundriss eines indischen Tempels gegenüber, wie ihn Hardy nach der *Kreis-methode* (Abb. 31) nachgezeichnet hat, lässt sich zumindest ein gemeinsames strukturelles Konzept erkennen. Solche grafischen Spiele wie das Knüpfen von Bezügen zwischen den Formen Kreis und Quadrat zeigt sich schon in Skizzen zu *Marsyas* und ganz deutlich in der skulpturalen Arbeit *Melancholia*. Mehr als ein struktureller Zusammenhang lässt sich jedoch anhand dieser Zeichnungen nicht festmachen. Vor allem in der Stofflichkeit setzt sich *Leviathan* deutlich von der Architektur eines hinduistischen Tempels ab. Die Installationen Kapoors werden dann nur mehr aus einer Membran bestehen, wohingegen die Konstruktion des Tempels aus dicken Mauern aufgebaut ist.<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> ‚Skulptur: dreidimensionales Bildhauerwerk, das aus hartem Material herausgeschlagen oder herausgeschnitten wird, ungenau auch auf bildnerisch weiches Material angewandt.‘ In: KOEPF und BINDING, S. 429. /Installation in der Kunst: bezeichnet eine Anordnung von Objekten und Materialien nach dem Konzept eines Künstlers oder die Gestaltung eines ganzen Raumes, sodass eine Beziehung zum umgebenden Raum entstehen kann. Siehe BROCKHAUS, Band 10, S. 575.

<sup>247</sup>Siehe: MITTER, 2008, S. 115.

<sup>248</sup>Nach Meister kann aber auch den Tempelmauern eine semantische Bedeutung zugesprochen werden. Siehe: MEISTER, 1992.

Trotz diesem sehr starken materiellen Gegensatz beziehen sich sowohl die Konstruktion eines hinduistischen Tempels als auch die Arbeiten Kapoors in ihrer Weise auf den menschlichen Körper. Durch das *Vāstupuruṣamaṇḍala* und die Namensgebung der einzelnen Tempelteile wird ein symbolischer Bezug zum menschlichen Körper geschaffen. Am deutlichsten wird dies in der *garbha grha*, die als Ort kosmischer Schöpfung und spiritueller Wiedergeburt der Gläubigen gesehen wird.<sup>249</sup> Die viereckige *garbha grha* ist das Zentrum des Gebäudes, um es sich alle weiteren Bauteile angliedern.

Der Mittelraum in *Leviathan* ist ebenfalls viereckig gestaltet und bildet das Zentrum der Installation. In ihm hat der Besucher den Eindruck im Bauch eines gigantischen Wesens zu sein. Die Wahrnehmung dieses Raumes beschreibt de Loisy einem meditativen Zustand gleich, in dem sich der Betrachter seiner eigenen Körperlichkeit und seiner Umgebung ohne Sprache bewusst wird.<sup>250</sup> Der in *Leviathan* gestaltete Raum bekommt etwas Transzendentes, welches der in ihm befindliche Betrachter wahrnehmen kann. Innerhalb *Leviathan* entsteht ein sakral anmutender Raum, der etwas Spirituelles in sich birgt, das die Menschen nicht sprachlich, sondern lediglich über ihren eigenen Körper wahrnehmen können.

Natürlich liegt die Empfindung des hier gestalteten Raumes an der Empathiefähigkeit der jeweiligen Person und kann keinesfalls als absolut gesehen werden. Empfindungen und Wahrnehmungen bleiben in jedem Fall subjektiv. Performativer Raum in der bildenden Kunst spielt mit den Gefühlen und Empfindungen der Betrachter, ausgelöst durch bewusst affektiv gestaltete Räumlichkeiten.<sup>251</sup> In Kapoors plastischer Arbeit wird vom Besucher eine Bewegung gefordert, durch die auf eine Position dessen im Kunstwerk geschlossen werden kann. Natürlich ist auch hier nochmals anzumerken, dass der Besucher sich zunächst auf das Werk einlassen muss, da jeder performative Raum nicht nur durch Empathiefähigkeit sondern auch durch den Willen diese zuzulassen getragen wird. Nachdem der Besucher sich nun die Mitte der Installation verlassen hat, kann er sich außen herum bewegen. Dabei umwandelt er das Werk in seiner Geschwindigkeit und scheinbar ohne eine äußere Vorgabe, wobei de Loisy nach einer Beobachtung feststellt, dass diese Bewegung als rituell bezeichnet

---

<sup>249</sup> Siehe: SCHULLER, 2005, S. 166-167.

<sup>250</sup> Siehe: DE LOISY, 2011b, S. 10 und 70.

<sup>251</sup> Siehe: FISCHER-LICHTE, 2003, S. 101-102/ LEHNERT, 2011, S. 9.

werden kann.<sup>252</sup> Der Betrachter erschließt sich durch die Bewegung den Raum des Kunstwerkes, wobei der betretbare Raum in der Mitte, diesen zum Akteur werden lässt, durch den das Werk vervollständigt wird.

Im hinduistischen Tempel werden der Raum und die Bedeutung des Bauwerkes ebenso durch die Bewegung der Gläubigen markiert. Diese bewegen sich in fest vorgeschriebenen rituellen Bewegungen um das Bauwerk herum, bis sie schlussendlich im Inneren vor der *garbha gr̥ha* gelangen. Diese wird von ihnen allerdings nicht betreten.

Vergleichend lässt sich eine Gegenüberstellung der performativen Räume anstellen. In beiden Fällen definiert die Bewegung der Gläubigen und der Betrachter des Kunstwerkes den Raum des Objektes. Durch ihr Handeln wird den jeweiligen Werken die ihnen gewünschte Bedeutung gegeben und ihr Wirkungsraum definiert.

In *Leviathan* findet die Bewegung allerdings in einer umgedrehten Reihenfolge zum hinduistischen Tempel statt und sicherlich mit unterschiedlichen Hintergedanken. An dieser Stelle sollte zusätzlich Vorsicht geboten werden, denn Zirkumambulation bezeichnet generell zunächst die rituelle Umrundung eines Ortes oder eines Objektes, der aus religionswissenschaftlicher Sicht heilig ist. Diese Praxis ist zwar vermehrt in Indien zu finden, sowohl im Hinduismus, als auch im Buddhismus, als *pradaksina* bezeichnet, doch generell gehören auch im Islam oder Judentum rituelle Umrundungen zur sakralen Praxis.<sup>253</sup>

Es lässt sich dennoch durchaus von einem Raumerlebnis in *Leviathan* sprechen, wie es sich in den sakralen Räumen hinduistischer Tempel finden lässt, allerdings besteht bei *Leviathan* kein Anspruch auf einen heiligen Raum, wie es ein Tempel religionsgeschichtlich markiert. Der Betrachter bewegt sich zunächst in die Mitte von *Leviathan* und daraufhin um die Arbeit herum. Dabei ist er scheinbar von jeglicher vorgegebener Bewegungsform, wie sie durch Rituale im hinduistischen Tempel bestimmt werden, frei. Allerdings lenkt die Installation unterbewusst durch Form und bespielten Raum das Handeln des Betrachters. Dieser wird zum Mittelpunkt der plastischen Arbeit gemacht, wodurch er auf sich selbst zurückkommt und sich und seine Umgebung neu wahrnehmen kann. Dadurch lässt sich eine gemeinsame

---

<sup>252</sup> DE LOISY, 2011b, S. 10 und 70.

<sup>253</sup> Siehe: ECK, 1995, S. 509-511.

Transzendentalität im Tempelraum und im Kunstwerk finden. Auch die Bewegungsform, so unterschiedlich sie in der künstlerischen Arbeit und dem Tempel motiviert ist, lässt sich doch in ihren Grundzügen vergleichen. Sie erfolgt in beiden Fällen axial und zirkular um das Objekt, auch wenn es in unterschiedlicher Reihenfolge geschieht. Letztendlich scheint die Bewegung der Betrachter und Gläubigen nach dem strukturellen Aufbau der Objekte zu erfolgen, wie sie von Mitter schon als wesentliche Vergleichsmöglichkeit angedacht wurde.

Neben der geometrischen Ebene geht der Artikel Mitters auch auf eine mögliche wirkungsästhetische Gemeinsamkeit ein. An diese Idee lehnt sich auch die Besprechung des Innenraumes von *Dirty Corner* an, in der sich ein lichtloser abgeschlossener Raum ergibt.

## V.2. DIRTY CORNER ALS GARBHA GRHA

Zunächst erinnert der Innenraum von *Dirty Corner* stark an den Innerraum der Skulptur *Adam*, in dem Mitter schon eine strukturelle Ähnlichkeit zur *garbha grha* eines hinduistischen Tempels gesehen hat.<sup>254</sup> Tatsächlich handelt es sich bei beiden künstlerischen Räumen und dem Sanktuarium des Tempels, um dunkle, lichtlose Räume deren Ausmaße mehr erahnt als gesehen werden können.<sup>255</sup> Der Innenraum von *Dirty Corner* hat sich allerdings entscheidend weiter entwickelt von dem Raum in *Adam*, an dem sich schon früh Kapoors skulpturale Orientierung an einem Menschen zeigt, wobei *Adam* aus der christlichen Religion mit *puruṣa* des Hinduismus gleichgesetzt werden kann.

Zurück aber zu *Dirty Corner* in die sich der Betrachter hineinbegeben kann und von vollkommener Dunkelheit umfassen wird. In diesem Punkt lässt sich das so gestaltetet Vakuum der Installation ähnlich zum Sanktuarium eines hinduistischen Tempels sehen. Betritt der Besucher die Installation, bleibt ihm keine Möglichkeit auszuweichen, bis er am Ende des Tunnels angelangt ist. Die Bewegung erfolgt aus der Helligkeit einer Ausstellungshall hinein in absolute Dunkelheit. Im Inneren kann den Betrachter ein Gefühl der Orientierungslosigkeit befallen. Dabei spielt die

---

<sup>254</sup> Siehe: MITTER, 2008, S. 115.

<sup>255</sup> Siehe: KRAMRISCH, 1946, Vol. I, S. 162.

Wahrnehmung von Dunkelheit im menschlichen Denken eine große Rolle. Dunkelheit erscheint dem Menschen, da er nicht mehr viel wahrnehmen kann, auf der einen Seite als eine existentielle Bedrohung, der er schutzlos ausgeliefert ist.<sup>256</sup> Auf der anderen Seite birgt allerdings die Dunkelheit religionsgeschichtlich auch eine schöpferische Kraft in sich. Sowohl in der hinduistischen Geschichte der Entstehung der Welt, als auch in der christlichen und ägyptischen Schöpfungsgeschichte wird die Welt und neues Leben aus der Dunkelheit durch das Hinzufügen von Licht geboren.<sup>257</sup> Dunkelheit stellt auch immer den Gegenpart des Lichtes dar und kann sowohl als unheimlich als auch schöpferisch empfunden werden.

Schon in frühen Arbeiten thematisierte Kapoor diesen dunklen höhlenartigen Raum.<sup>258</sup> Auch seine Zeichnungen, welche ihm immer wieder Impulse für neue skulpturale Arbeiten geben, greifen diese dunklen Räume auf, die Lewison mit den Schriften des Psychologen C.G. Jung verbindet, welche Kapoor ebenso bekannt sind.<sup>259</sup> In den Zeichnungen treten um die dunklen Räume auch wie Berge geformte Strukturen zu Tage (Abb. 16b), deren plastische Ausführung sich im Erdhaufen über der Stahlröhre von *Dirty Corner* wiederfindet. So zeigt uns die Installation nicht nur einen an die *garbha grha* erinnernden Innenraum, sondern lässt auch einen symbolischen Zusammenhang mit der darüber befindlichen Tempelarchitektur anstellen, die mythologisch als Berg gesehen wird. Bei der Begehung der künstlerischen Arbeit bewegt sich der Besucher in die Stahlröhre hinein und unter den Erdhaufen. Dabei vollzieht er einen ähnlichen Weg, wie ihn der Gläubige im Tempel nimmt. Die Dynamik des Gläubigen in einem Tempel führt nach der Zirkumambulation axial nach innen, in *Dirty Corner* bewegt sich der Besucher dagegen nur gerade aus, durch die Installation hindurch, bis er am dunkelsten Punkt hinausgelassen wird.

Strukturell lässt sich bei *Dirty Corner* kein so direkter Vergleich anstellen wie es die Kreis und Quadrat Struktur von *Leviathan* zeigte, jedoch eine Analyse des Erlebens dieser beiden Räume ist möglich, in denen sich der Besucher und der Gläubige aus der

---

<sup>256</sup> Deswegen scheint Kapoor an dieser Stelle auch den Einsatz eines sublimen Momentes zu überschreiten.

<sup>257</sup> Siehe: HORNUNG, 1965, S. 80/ AT, 1. Moses, 1, 2-5. (HAMP und STENZEL und KÜRZINGER, 1985)/ Schöpfungsgeschichte des Brahmanismus zu finden in der R̥gveda X, 58.3, nach KRAMRISCH, 1976, Vol. I, S. 29.

<sup>258</sup> Siehe: SCHNEIDER, 1990.

<sup>259</sup> Siehe: LEWISON, 2005.

Helligkeit in einen immer dunkler werdenden Raum begeben. Die *garbha gr̥ha* stellt die Auflösung der Grenze zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen dar, ein Raum, der durch das fehlende Licht dabei unendlich erscheinen kann und dadurch symbolisch das Hinter-sich-lassen der materiellen Welt bedeutet.<sup>260</sup> In *Dirty Corner* erfolgt ebenso eine Veränderung des die Betrachter umgebenden Raumes, der durch das abnehmende Licht jegliche Abgrenzung verliert, so dass diese sich in einer völligen Orientierungslosigkeit wiederfinden und sich zunehmend nur noch auf sich selbst konzentrieren können.

In beiden Installationen des Künstlers von 2011 findet eine vollkommene Konzentration auf den Besucher statt. In *Dirty Corner* allerdings darf jeder Besucher nur alleine die Röhre durchschreiten, die sich in ihrer Stofflichkeit so stabil gibt, wie die Mauern eines hinduistischen Tempels. Der Besucher wird aufgenommen in einen Raum, der ihm seine eigene Körperlichkeit bewusst macht, wobei es zu einem beklemmenden Gefühl werden kann. Solcherart Wahrnehmung des Raumes ist in der *garbha gr̥ha* nicht zu sehen. Allerdings lässt sich eine Gemeinsamkeit der Rezeption feststellen. In beiden Räumen ist der Mensch von seiner Umwelt vollkommen abgeschlossen, es dringt kein Tageslicht in den Innenraum und macht seine Wahrnehmung zeitlos.

Zusammenfassend lässt sich anmerken, dass es sich hier um keine strukturelle Gemeinsamkeit handelt, wie es in der Konstruktion von *Leviathan* zu beobachten war, sondern um eine ästhetische Wahrnehmung des Innenraumes, in dem Licht und Dunkelheit, die entscheidenden Bedeutungsträger sind. Die Position des Besuchers ist jedoch konträr zu der des Gläubigen zu sehen wie eben schon bei *Leviathan*. Während die Position des Betrachters in beiden skulpturalen Arbeiten im Vergleich zum hinduistischen Tempel als gegensätzlich empfunden werden, ähnelt sich die Wahrnehmung des Raumes allerdings dennoch, fällt das Augenmerk auf den Licht und Schatteneinsatz und die Bewegung, die der Mensch dabei unternimmt, wenn er sich von hell nach dunkel bewegt. Der Innenraum ruft ähnliche Assoziationen hervor, wie Ehrfurcht, Beklommenheit und Geborgenheit und lässt sich mit einer Höhlenstruktur vergleichen, so wie mit einer organischen Struktur, die eine schöpferische Kraft in sich birgt und einen transzendentalen Raum schafft.

---

<sup>260</sup> Siehe: MICHELL, 1997, S. 58.

Ebenso lassen sich ähnliche performative Ansätze in der Erschließung und Inszenierung des Tempelraumes durch die rituellen Handlungen der Gläubigen und in den Bewegungen der Betrachter in den künstlerischen Räumen sehen. Sowohl in *Leviathan*, um das der Betrachter in fast rituellen Bewegungen herumgeht, als auch in *Dirty Corner*, in der eine Bewegung von hell nach dunkel geschieht, lässt sich eine gemeinsame Erschließung der inneren und äußeren Räume sehen. Durch die Handlungen der Besucher markiert sich erst ein Innen- und Außenraum, und die räumliche Wirkung der Installationen. In den Tempeln wird der Raum durch die Rituale der Gläubigen zu einer sakralen Räumlichkeit transformiert.

Letztlich lässt sich sagen, dass erstens *Leviathan* auf einer strukturellen Ebene mit dem Aufbau und zweitens *Dirty Corner* mit der Symbolik eines hinduistischen Tempels in Verbindung gesetzt werden können. Dadurch lassen sich die Positionen der Gläubigen und Betrachter in den Objekten untersuchen und die darin entwickelten performativen Räume. Diese entstehen sowohl in der künstlerischen Arbeit, als auch im sakralen Raum des Tempels durch die Handlung der dort befindlichen Personen. Die Bewegungsform, die gerade bei *Leviathan* stattfindet, lässt sich trotz der unterschiedlichen Motivation mit den rituellen Weg der Gläubigen vergleichen. Der Betrachter wird bewusst axial in und zirkular um die plastische Installation gelenkt. Die so entstehende Bewegung lässt sich als rituell bezeichnen. In *Dirty Corner* dagegen entsteht durch den grenzenlos wirkenden Innenraum wie in der *garbha gr̥ha* ein transzendentaler Raum, der sich vom Materiellen absetzt und den Betrachter vollkommen vereinnahmt, so dass eine Besinnung des Besuchers auf seine eigene Körperlichkeit sowie seinen Hör- und Tastsinn stattfinden. Ein physisches Erlebnis vergleichbar mit dem rituellen Erleben der Tempelräume, die vom weltlichen Raum den Gläubigen in den göttlichen Raum führen. Solcherart Erleben zeigt wiederum die spirituelle Komponente, die Kapoors Werk anhaftet und die den künstlerischen und sakralen Räumen gemeinsame transformative Komponente, wie sie durch Rituale geschaffen werden.

## VI. CONCLUSIO

Als wichtigster Aspekt in den Werken Kapoors, vom Anfang seines Schaffens bis hin zu den heutigen Arbeiten, ist der Bezug zum menschlichen Körper zu sehen.<sup>261</sup> Zu Anfang seines Werkes ließ sich diese Behauptung noch problemlos nachvollziehen, wie es die Performances und die Steinskulpturen veranschaulichen. Mit den Installationen ab 1999 übermannt den Besucher jedoch zweitweise das Gefühl von ihnen erdrückt oder überwältigt zu werden. Dieses Gefühl steht scheinbar gegen die Aussage Kapoors, dass der Körper immer Maß seiner Arbeiten sei.<sup>262</sup> Die Werke nehmen architektonische Ausmaße an, spannen sich komplett durch einen gewaltigen Raum oder drängen sich dem Besucher nahezu auf.

Anhand der Betrachtung unterschiedlicher Aspekte der Arbeiten *Leviathan* und *Dirty Corner* wurde die Neuartigkeit der Installation innerhalb des Oeuvres des Künstlers herausgearbeitet und der spezielle Raum, der durch diese Anschauungspunkte entstand, thematisiert. So lässt sich die Begehbarkeit als wichtige formale Neuigkeit in den Arbeiten Kapoors benennen, wodurch ein neues Raumkonzept entsteht, in dem den Betrachtern eine zentrale Rolle zugesprochen wird. Zunächst entwickelt Kapoor in *Leviathan* und *Dirty Corner* Räume, welche sich in geschlossenen Gebäuden befinden und so zu unterschiedlichen Ansichten führen, welche nie zur selben Zeit präsent sein können. Eine komplette visuelle Erfassung passiert somit nur auf der Erinnerungsebene. Dadurch fordert der Künstler die Betrachter auf, sich diesen unterschiedlichen Anschauungen, welche nur durch Bewegung entstehen, auszusetzen. Durch die aktive Handlung der Betrachter entsteht ein performativ gestalteter Raum, dessen Erleben zu einer leiblichen Erfahrung wird und dem Raum durch ein inszeniertes Moment Zeitlichkeit zuspricht. Der Betrachter setzt sich durch die Erkundung des Objektes den Wirkungen der Maße und Materialien aus, wodurch er sich seiner eigenen Körperlichkeit durch die räumliche Erfahrung des Kunstwerks bewusst wird. Durch die Bewegung des Betrachters findet zusätzlich eine Verschränkung zweier Räumlichkeiten

---

<sup>261</sup> ‚I can’t be helped that the body is the measure’, Anish Kapoor in: SPIVAK, 2008, S. 57.

<sup>262</sup> SPIVAK, 2008, S. 57.

in den Kunstwerken statt, die sich in *Leviathan* durch das transparente Material der PVC Membran noch verstärkt.

Im Vergleich zum vorherigen Schaffen des Künstlers und gerade zu den monumentalen Arbeiten seit 1999, lässt sich anmerken, dass der Ausstellungsort bei Kapoor eine der wichtigsten Komponenten darstellt. So entwickeln sich die Arbeiten aus den Orten heraus und treten mit diesen in Korrespondenz. In den Membran- und Corten-Stahlarbeiten bestimmt der Aufstellungsort zwar mitunter Maße und Material, allerdings verschiebt sich der Fokus der Arbeit von einer Erweiterung und Uminterpretation der Umgebung hin zu einer Konzentration und Zentralisierung auf den Betrachter, wobei die Architektur der Ausstellungshallen den Rahmen vorgeben. Die Werke entwickeln sich hin zu eigenständigen Arbeiten die Räume schaffen, welche allerdings als entgrenzt betrachtet werden können, da sie erst durch die Bewegung der Besucher bestimmt werden.

Durch die performative Gestaltung der Räume findet ein spezielles Erleben der skulpturalen Arbeiten *Leviathan* und *Dirty Corner* statt, das sich mit der Ritualdynamik in hinduistischen Tempeln vergleichen lässt. Der Ausgangspunkt lässt sich dabei in einem Text von Mitter finden, der eine strukturelle Gemeinsamkeit zwischen hinduistischen Tempeln und der Konstruktion bestimmter Arbeiten Kapoors sieht, als auch ein vergleichbares Raumgefühl der *garbha gr̥ha* und des inneren dunklen Raumes in *Dirty Corner*. Grundsätzlich lassen sich ähnliche Bewegungsrichtungen sehen, wie sie im Tempel durch rituelle Zeremonien gestaltet und vom Künstler unterschwellig in seinen Werken vorgegeben werden. Dabei fällt auf, dass die Erfahrung des Raumes speziell bei *Leviathan* als rituell zu bezeichnen ist, bezüglich der Beschreibung von performativen und transformativen Komponenten in einem Ritual nach Wulf und Zirfas und Bachmann-Medick.<sup>263</sup> Zusätzlich verbindet die künstlerischen und religiösen Objekte ein ähnliches Empfinden ihrer Räumlichkeiten bezüglich der speziellen Inszenierung dieser. Nach der Definition von Ritualen als „transformative Performances“, können sowohl der innerste Tempelraum, die *garbha gr̥ha*, als auch die beiden Räume in *Leviathan* und *Dirty Corner* als transformativ verstanden werden.<sup>264</sup> Durch eine emphatische Auseinandersetzung mit den Räumlichkeiten lässt sich den von Kapoor kreierte Räumen eine spirituelle Komponente nicht absprechen. Hervorgerufen

---

<sup>263</sup> WULF und ZIRFAS, 2004/BACHMANN-MEDICK, 2009, S.115-118.

<sup>264</sup> DE LOISY, 2011b, S. 10 und 70/SCHULLER, 2005. S. 164-168.

durch die Immaterialisierung der verwendeten Stoffe sowie dem bewussten Lichteinsatz sowohl durch die transparente PVC Membran als auch die absolute Dunkelheit in *Dirty Corner* entsteht eine affektive Involvierung der Betrachter. Hier ist ein Bezug zu einem spirituellen Kontext vieler Religionen offen, da nicht diese an sich wesentlich ist, sondern der transzendente Raum.

Welche Assoziationen den Besuchern nun in den Werken kommen, beruht allerdings nicht mehr nur auf dem Material- und Formeinsatz des Künstlers, sondern wird bei jedem von seinem kulturellen Hintergrund beeinflusst und dem Kontext in welchem jeder dem Werk begegnet.<sup>265</sup> So ergab sich zum Beispiel für Besucher der Ausstellung in Delhi eine völlig andere Assoziation zu den Arbeiten wie für Besucher in Europa. *Svayambh* (2007) (Abb. 20) wurde während einer Ausstellung 2007 im Haus der Kunst München in Zusammenhang mit KZ Transporten während des 2. Weltkrieges gebracht, während der Titel aus dem Sanskrit stammt und somit auch auf den Tempel Kailāśa verweisen kann, der als *svayambhū* gesehen wird, als ein selbst generiertes Objekt.<sup>266</sup> In der Ausstellung in Delhi interpretierten Besucher die Arbeit *Shooting into the Corner* von ihrem Kulturkreis ausgehend und fühlten sich an die roten Flecken erinnert, die durch das Ausgespuckte von Betelnüssen zurückbleiben, während westeuropäische Besucher die roten Wachsmäßen viel mehr mit brutalen Kriegsszenarien verbanden.

Anish Kapoor nimmt eine Position ein, von der Nancy Adajania anerkennend zu verstehen gibt, dass er der erste Künstler sein, der sich von einer kulturellen Zugehörigkeit frei mache.<sup>267</sup> In jedem Fall trägt er zu einer globalen Kunst bei, die eine neue Art von Räumen schafft, welche sich kulturell und emotional interpretieren lassen und neue Wahrnehmungen öffnen. So lässt sich ebenso sagen, dass Kapoors Werk Zugehörigkeiten zu vielen Kulturen beinhaltet.

---

<sup>265</sup> BHABHA, 2009a, S. 34.

<sup>266</sup> CRONE, 2008, S. 47-48/DESHPANDE, 1988, S. 252.

<sup>267</sup> ADAJANIA, 2010, S. 175.

## LITERATURVERZEICHNIS

- ADAJANIA, Nancy, 2011 “The Mind Viewing Itself: The Sculptural Proposition of Anish Kapoor” In: Greg Hilty (Hg.) *Anish Kapoor* (Kat. Ausst., National Gallery of Modern Art New Dehli, New Dehli 2010 /2011; Mehboob Studios, Mumbai 2010/2011), London: British Council und Lisson Gallery, S. 173-180.
- ALEXANDER, André, 2005 *Temples of Lhasa. Tibetan Buddhist Architecture from the 7<sup>th</sup> to the 21<sup>st</sup> Centuries*, Volume one of Tibet Heritage Fund’s Conservation Inventory, Chicago: Serindia Publications.
- ANFAM, David (Hg.), 2010a *Anish Kapoor*, London (u.a.): Phaidon.
- 2010b “To fathom the abyss” In: David Anfam (Hg.) *Anish Kapoor*, London (u.a.): Phaidon, S. 88-113.
- BACH, Friedrich Teja, 1993 „Tektonik in der Skulptur und Plastik der Moderne“ In: Hans Kollhoff (Hg.) *Über Tektonik in der Baukunst*, Braunschweig: Vieweg, S. 98-125.
- BACHMANN-MEDICK, Doris, 2009, *Cultural Turns. Neuorientierung in der Kulturwissenschaft*, 3. Auflage, Hamburg: Rowohlt.
- BAFNA, Sonit, 2000 “On the Idea of a Mandala as a Governing Device in Indian Architectural Tradition” In: *JSAH* 59, Nr. 1, S. 26–49.
- BAG, A.K. und SARMA, S.R. (Hg.), 2003 *The Concept of Śūnya*, New Delhi: Aryan Books.
- BELL, Catherine, 1997 *Ritual. Perspectives and Dimensions*, New York: Oxford.
- BELLINGER, Andréa und KRIEGER, David J., 1998 *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- BERING, Kunibert, 1998 “Großskulpturen als systembildende Faktoren in urbanen und architektonischen Räumen“ In: Kunibert Bering (Hg.) *Richard Serra. Skulptur Zeichnung Film*, Berlin: Reimer, S.113-149.
- BERKSON, Carmel, 1992 *Ellora. concept and style*, New Delhi, Abhinav Publication.
- BHABHA, Homi K., 2009a “Elusive Objects: Anish Kapoor’s Fissionary Art” In: *Anish Kapoor* (Kat. Auss., Royal Academy of Arts, London, 2009), herausg. von London: Royal Academy of Arts, Bilbao: Museo Guggenheim, S. 24-35
- 2009b “Making Emptiness” In: *Anish Kapoor*, (Kat. Ausst., Royal Academy of Arts, London, 2009), London: Royal Acad. of Arts, S. 171-177. (Erstmals erschienen in: *Anish Kapoor* (Kat. Ausst., Hayward Gallery, London, 1998), University Press of California Press, 1998).
- BHABHA, Homi und LOISY, Jean de 2011 *Anish Kapoor*, Paris: Flammarion S.A.
- BÖHTLINGK, Otto, 1928 *Sanskrit-Wörterbuch in kürzerer Fassung*, 7 Teile, St. Petersburg 1879-1889, Nachträge zum Sanskrit-Wörterbuch von Richard Schmidt, Leipzig.

- BURKE, Edmund, 1989 *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, herausg. von Werner Strube, überst. aus dem Englischen von Friedrich Bassenge, 2. Aufl., Hamburg: Meiner, (Erstmals publiziert in: Originaltitel: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful).
- BURTON, Johanna, 2010 "Namely, what is called Love" In: David Anfam (Hg.) *Anish Kapoor*, London (u.a.): Phaidon, S. 162-173.
- CELANT, Germano, 1996 "Artist as Sacerdos" In: Germano Celant (Hg.) *Anish Kapoor* (Kat. Auss., Fondazione Prada, Edizioni Charta, Mailand, 1996), S. xi-xxxvii.
- CSÁKY, Moritz und LEITGEB, Christoph (Hg.), 2009, *Kommunikation-Gedächtnis-Raum. Kulturwissenschaften nach dem "Spatial Turn"*, Bielefeld: Transcript.
- CRIMP, Douglas, 1987 "Serras öffentliche Skulptur: Ortsbezogenheit neu definiert" In: Ernst-Gerhard GÜSE, (Hg.) *Richard Serra* (Kat. Ausst., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 1987/Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1987/1988 ; Kunsthalle, Basel, 1988), Stuttgart: Hatje, S. 28-43.
- CRONE, Rainer, 2008 "Sublime shifts from color to darkness" In: Rainer Crone und Alexandra von Stosch (Hg.) *Anish Kapoor. Svayambh*, München/Berlin/London/New York: Prestel, S. 21-55.
- DEACON, Richard, 2010 "Baltic Anish" In: David Anfam (Hg.) *Anish Kapoor*, London (u.a.): Phaidon, S. 350-351.
- DIECKVOSS, Stephanie (Hg.), 2010 *Anish Kapoor. Turning the World Upside Down in Kensington Gardens* (Kat. Ausst., Kensington Gardens, London 2010/2011], Köln: Walter König.
- DESAI, Devangana, 2003 "Śūnya in the context of temple art" In: A.K Bag und S.R Sarma (Hg.) *The Concept of Śūnya*, New Delhi: Aryan Books, S. 225-234.
- DESHPANDE, M. N., 1988 "Kailasa: A study in its symbolism in the light of contemporary philosophical concepts and tradition" In: Ratan Parimoo, Deepak Kannal und Shivaji Panikkar (Hg.) *Ellora caves - sculptures and architecture, (collected papers of the University Grants Commission's national seminar)*, New Delhi: Books & Books Publ., S. 230-254.
- DOWNES, Kerry, 1996 „Baroque“ In: Jane Turner (Hg.) *The Dictionary of Art*, Band 3, New York: Grove, S. 261-269.
- ECK, Diana L. 1995 „Circumambulation“ In: Mircea Eliade (Hg.) *The Encyclopedia of Religion*, Volume 3, New York (u.a.): Simon & Schuster Macmillian, S. 509-511.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 2003 „Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen“ In: Jens Kertscher und Dieter Mersch (Hg.) *Performativität und Praxis*, München: Wilhelm Fink, S. 97-111.
- , Erika, 2004 *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- FORSHA, Lynda, 1992 "Introduction" In: Lynda Forsha (Hg.) *Anish Kapoor* (Kat. Ausst., Museum of Contemporary Art, San Diego, 1992), San Diego: Museum of Contemporary Art, S. 10-13.

- FOUCAULT, Michel, 1999 „Andere Räume“ In: Jan Engelmann (Hg.) *Foucault. Botschaften der Macht. Reader Diskurs und Medien*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S. 145-157.
- FRANK, Michael C. (u.a.), 2008 „Räume- Zur Einführung“ In: Michael C. Frank (u.a) (Hg.) *Räume*, Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Heft 2, Bielefeld: Transcript, S. 6-15.
- FRIEBE, Wolfgang, 1983 *Architektur der Weltausstellung, 1851 bis 1971*, Leipzig: Kohlhammer.
- FUCHS, Thomas, 2000 *Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- GARRELS, Gary (Hg.), 2000 *Sol LeWitt. A Retrospective* (Kat. Ausst., San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 2000), New Haven und London: Yale University Press.
- GOLDBERG, Roselee 1996 „Performance Art“ In: Jane Turner (Hg.) *The Dictionary of Art*, Band 24, New York: Grove, S. 403-409.
- GRÈCE, Michel de, 2001 *Niki de Saint Phalle. Malerei, Tirs, assemblages, Reliefs, 1949-2000*, Lausanne: Acatos.
- GRIMES, Ronald L., 2000 „Ritual“ In: Willi Braun und Russell McCutcheon (Hg.), *Guide to the study of religion*, London: Cassell, S. 259-270.
- GRONAU, Barbara, 2010 *Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov*, München: Wilhelm Fink.
- GÜSE, Ernst-Gerhard (Hg.), 1987 *Richard Serra* (Kat. Ausst., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 1987/Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1987/1988 ; Kunsthalle, Basel, 1988), Stuttgart: Hatje.
- HAMP, Vinzenz und STENZEL, Meinrad, und KÜRZINGER, Josef, 1985 *Die Bibel. Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testament*, Köln: Nauman & Göbel.
- HARDY, Adam, 2007 *The Temple Architecture of India*, Chichester: Wiley.
- HEYDEN, Malin Hedlin, 2003 *Out of Minimalism: The referential Cube. Contextualising sculptures by Anthony Gormley, Anish Kapoor and Rachel Whiteread*, Uppsala University, Diss.
- HOBBS, Thomas, 1991 *Leviathan*, herausg. von Richard Tuck, Cambridge: Cambridge University Press, (Erstmals erschienen 1651).
- HORNUNG, Erik, 1965 „Licht und Finsternis in der Vorstellung Ägyptens“ In: *Studium Generale* (18).
- HUMPHREY, Caroline und LAIDLAW, James, 1994 *The Archetypal Actions of Ritual. A Theory of Ritual. Illustrated by the Jain Rite of Worship*, Oxford:
- JUNG, C.G., 2004 *Archetypen*, 11. Auflage, München: Deutscher Taschenbuch Verlag. (Erstmals publiziert in: *Ernos Jahrbuch*, 1934-1954 unter verschiedenen Artikeln)
- KANT, Immanuel, 2011 *Kritik der Urteilskraft*, herausg. von Heiner F. Klemme, Hamburg: Felix Meiner Verlag. (Erstmals erschienen 1790)

- KLIMBURG-SALTER, Deborah, 1997 *Tabo - a lamp for the kingdom. Early Indo-Tibetan Buddhist art in the western Himalaya*, Milan: Skira.
- KOEPF, Hans und BINDING, Günter (Hg.) 2005 *Bildwörterbuch der Architektur. mit englischem, französischem, italienischem und spanischem Fachglossar*, 4., überarb. Aufl., Stuttgart: Kröner.
- KÖPPING, Klaus-Peter und RAO, Ursula, 2000 "Die 'performative Wende'. Leben-Ritual-Theater" In: Klaus-Peter Köpping und Ursula Rao (Hg.) *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Hamburg: Lit, S. 1-31.
- KRAMRISCH, Stella, 1976 *The Hindu Temple*, Dehli: Motilal Banarsidass, 1976, Vol I + II.
- KRAUSS, Rosalind E., 1979 "Sculpture in the expanded field" In: *The MIT Press*, October, Vol. 8, (Frühling), S. 30-44.
- KWON, Miwon, 2002, *One Place after another. Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge/Massachusetts: The MIT Press.
- LAMPERT, Catherine, 1996 "Rodin, (Francois-) Auguste (-René)" In: Jane Turner (Hg.) *The Dictionary of Art*, Band 26, New York, S. 508-515.
- LEADER, Darian, 2010 "Turning the World Upside Down" In: Stephanie Dieckvoss (Hg.) *Anish Kapoor. Turning the World Upside Down in Kensington Gardens* (Kat. Ausst., Kensington Gardens, London 2010/2011), Köln: Walter König, S. 26-33.
- LEHNERT, Gertrud, 2011 „Raum und Gefühl“ In: Gertrud Lehnert (Hg.) *Raum und Gefühl- Der Spatial turn und die neue Emotionsforschung*, Bielefeld: Transcript, S. 9-25.
- LEWISON, Jeremy, 2005 „An der Schwelle zur Bedeutung. Die Zeichnungen von Anish Kapoor“ In: Jeremy Lewison (Hg.) *Anish Kapoor. Drawings 1997-2003*, Lisson Gallery, Musée des arts contemporains, Grand-Hornu, Köln: Walter König, S. 194-203.
- LEWITT, Sol, 2000 „Paragraphs on Conceptual Art“ In: Gary Garrels (Hg.) *Sol LeWitt. A Retrospective*, (Kat. Ausst. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 2000), New Haven und London: Yale University Press. S. 369-371, (Erstmals publiziert in: *Artforum*, 5 no. 10 (Juni, 1967). S. 79-83.)
- LIESSMAN, Konrad Paul, 2009 *Ästhetische Empfindungen Eine Einführung*, Wien: Facultas.
- LOISY, Jean de (Hg.), 2011a *Monumenta 2011, Anish Kapoor, Grand Palais, Leviathan* (Kat. Ausst., Réunion des musées nationaux-Grand Palais, Paris 2011.), Paris: Grand Palais.
- 2011b „Ce soleil antérieur. The space beyond the object“ In: Jean de Loisy (Hg.) 2011 *Monumenta 2011, Anish Kapoor, Grand Palais, Leviathan* (Kat. Ausst., Réunion des musées nationaux-Grand Palais, Paris 2011.), Paris: Grand Palais, S. 9-29/70-73.
- LOTMAN, Jurji, 2006 „Künstlerischer Raum, Sujet und Figur“ In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.) *Raumtheorien. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 529-545. (Erstmals

publiziert in: Lotman, Jurij, 1970 *Struktura chudozestvennogo teksta*, Moskau: Iskusstvo)

- LUSTIGER-THALER, Henry, 2008 “*When Empty is Full*” In: Sandhini Poddar (Hg.) *Anish Kapoor – memory* (Kat. Ausst., Deutsche Guggenheim, Berlin, 2008-2009), New York, Guggenheim Museum Publ., S. 16-19.
- LYOTARD, J.-F., 2010 „Beantwortung der Frage, was ist Postmodern“ In: Peter Engelmann (Hg.) *Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart: Reclam, S. 44.
- 1994 *Die Analytik des Erhabenen*, München: Fink.
- MAJETSCHAK, Stefan, 2007 *Ästhetik zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- MALVILLE, J. Mckim, 1992 „Cosmogonic motifs in Indian temples” In: Emily Lyle (Hg.) *Sacred architecture in the traditions of India, China, Judaism and Islam*, Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 25-39.
- MC EVILLEY, Thomas, 1990 “The Darkness Inside a Stone” In: *Anish Kapoor* (Kat. Ausst., British Pavilion, XLIV Venice Biennale, Venedig, 1990), London: The British Council, S. 11-41.
- MEISTER, Michael, 1983 “Geometry and Measure in Indian Temple Plans: Rectangular Temples” In: *Artibus Asiae*, Vol. 44, No. 4 (1983), S. 266-296.
- 1986 “On the development of a morphology for a symbolic architecture” In: *res* 12, autumn, S.33-50.
- und DHAKY, M.A., 1986, „Ēllōrā, Kailāsa Temple“ in: Michael Meister und M.A. Dhaky, 1986 *Encyclopaedia of Indian Temple Architecture, South India, Upper Drāviḍadēśa, Early Phase, A.D. 550-1075*, Vol.1, Pt. 2 ,Text/Plates, New Dehli: American Institute of Indian Studies, University of Pennsylvania Press, S. 111- 124.
- 1992 “Symbology and architectural Practice in India” In: Emily Lyle (Hg.) *Sacred architecture in the traditions of India, China, Judaism and Islam*, Edinburgh: University Press, S. 5-24.
- MERCURIO, Gianni, und PAPARONI, Demetrio, 2011 “The Turning Point of Sculpture” In: Gianni Mercurio (Hg.) *Dirty Corner - Anish Kapoor* (Kat. Ausst., Rotonda di via Besana, Mailand, 2011), Mailand: Skira, S. v-ix.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1974, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, herausg. von C.F Graumann und J. Linschoten, Übersetzt. aus dem Französischen von Rudolf Boehm, 6. Auflage, Berlin: Walter de Gruyter & Co (Erstmals erschienen 1945 unter dem Titel: *Phénoménologie de la Perception*, Paris: Gallimard).
- MILLER, Sanda, 1996 „Constantin Brancusi“ In: Jane Turner (Hg.) *The Dictionary of Art*, Band 4, New York: Grove, S. 658-662,
- MILNER, John, 1996 „Vladimir Tatlin“ In: Jane Turner (Hg.) *The Dictionary of Art*, Band 30, New York: Grove, S. 361-364.
- MITTER, Partha, 2008 “History, memory and Anish Kapoor” In: Nicholas Baume, *Anish Kapoor. Past, present, future* (Kat. Ausst., Institute of Contemporary Art, Boston, 2008), Cambridge, Mass. (u.a.): MIT-Press, S.104-118.

- MICHAELS, Axel, 1999, „'Le rituel pour le rituel' oder wie sinnlos sind Rituale? In: Corina Caduff (Hg.) *Rituale heute. Theorien, Kontroversen, Entwürfe*, Berlin: Reimer, S. 23-48.
- MICHELL, George, 1997 *Der Hindu Temple. Bauformen und Bedeutung*, aus dem Englischen von Marion Dill u. Frank Rainer Scheck, Köln: DuMont.
- NOEVER, Peter (Hg.), 2009a *Anish Kapoor. Shooting into the corner* (Kat. Ausst., MAK, Wien, 2009), Ostfildern: Cantz/Wien: MAK.
- 2009b "Worauf zielt diese Unternehmung eigentlich ab?" In: Peter Noever (Hg.) *Anish Kapoor. Shooting into the corner*, (Kat. Ausst., MAK, Wien, 2009), Ostfildern: Cantz/Wien: MAK, S. 6-9.
- O'DOHERTY, Brian, 1990 *Inside the white cube. The ideology of the gallery space*, Einführung von Thomas McEvilley, Santa Monica: The Lapis Press.
- OETTL, Barbara, 2000 *Schwere Kunst nach Mass. Betrachterfunktionen bei ausgewählten Blei- und Stahlskulpturen im Werk von Richard Serra*, Theorie der Gegenwartskunst, Bd.14, Münster/Hamburg/London: Lit.
- PRENDEVILLE, Brendan, 1999 „Merleau-Ponty, Realism and Painting: psychophysical space and the space of exchange“ In: *Art History*, Volume 22, Issue 3, (September), S. 364–388.
- PREUSSNERS, Nanna, 2007 *Entgrenzung der Skulptur: Anish Kapoors frühe Farbpigmentarbeiten von 1979 bis 1986*, Marburg: Tectum.
- PODDAR, Sandhini (Hg.) 2008a *Anish Kapoor – memory* (Kat. Ausst., Deutsche Guggenheim, Berlin, 2008-2009), New York: Guggenheim Museum Publ.
- 2008b "Suspending Disbelief: Anish Kapoor's Mental Sculpture", in: Sandhini Poddar (Hg.) *Anish Kapoor – memory* (Kat. Ausst., Deutsche Guggenheim, Berlin, 2008-2009), New York, Guggenheim Museum Publ., S. 26-53.
- PORTUNE, Dominik 2003 „I.-Kant-J.-F. Lyotard, Die Analytik des Erhabenen und die Möglichkeit des Erhabenen in der Kunst“ In: Reinhold Esterbauer (Hg.) *Orte des Schönen. Phänomenologische Annäherungen*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 79-94.
- POTTS, Alex, 2009 *The Sculptural Imagination, Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven/London, Yale Univ. Press, 2. Print.
- RAFF, Thomas, 1994 *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München: Deutscher Kunstverlag.
- REBENTISCH, Juliane, 2003 *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SALVO, Donna de, 2003 "Making Marsyas" In: Donna de Salvo (Hg.) *Anish Kapoor, Marsyas* (Kat. Ausst., Tate Modern, London, 2002/ 2003), London: Tate Trustees, S. 12-17.
- SCHNEEMANN, Peter J., 2006 „Überwältigungen. Das Erhabene als ewiger Traum einer Wirkungsästhetik“ In: Elke Kania (Hg.) *The sublime is now!. Das Erhabene in der zeitgenössischen Kunst* (Kat. Ausst., Museum Franz Gertsch, Burgdorf, 2006], Bern: Benteli, S. 9-19.

- SCHNEIDER, Eckhard und OTT, Maria, 1991 *Anish Kapoor* (Kat. Ausst., Orangerie, Hannover, 1991), Kunstverein Hannover (Hg.), Hamburg: Kunst im Öffentlichen Raum.
- SCHREINER, J., 1961 "Leviathan" In: Michael Buchberger (Hg.) *Lexikon für Theologie und Kirche*, Band 6, 2. Auflage, Freiburg im Br. und Wien (u.a.) : Herder, S. 995.
- SCHULLER, Josef Peter, 2005 *Macht des Unbewussten: Sonne, Feuer und Licht als konstitutive Faktoren außereuropäischer sakraler Raumstrukturen*, Wien: Techn. Univ., Diss.
- SEMIN, Didier 1996 „Richard Serra“ In: Jane Turner (Hg.), *The Dictionary of Art*, Band 28, New York: Grove, S. 479-480.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, 2008 "Signs and Trace" In: Sandhini Poddar (Hg.) *Anish Kapoor – memory* (Kat. Ausst., Deutsche Guggenheim, Berlin, 2008-2009), New York, Guggenheim Museum Publ., S. 56-75.
- STACHELHAUS, Heiner, 1996 „Joseph Beuys“ In: Jane Turner (Hg.) *The Dictionary of Art*, Band 3, New York: Grove, S. 890-893.
- STRAUSBERG, Michael, 2004, „Ritualtheorien und Religionstheorien. Religionswissenschaftliche Perspektive“ In: Dietrich Hahn und Gerrit Jasper Schenk (Hg.) *Ritualdynamik. Kulturübergreifende Studien zur Theorie und Geschichte rituellen Handelns*, Heidelberg: Synchron, S. 29-48.
- STEMMRICH, Gregor (Hg.), 1995 *Minimal Art: eine kritische Retrospektive*, Dresden: Verlag der Kunst.
- SULLIVAN, Edward J., 1996 „Eduardo Chillida“ In: Jane Turner (Hg.) *The Dictionary of Art*, Band 6, New York: Grove, S. 602.
- VATSAYAN, Kapila, 1997 *The Square and the circle of the Indian Arts*, Dehli: Roli books international, 2. Auflage.
- WAGNER, Monika, 2001 *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: C.H.Beck.
- 2002. *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München: Verlag C.H.Beck.
- WEBER, Jutta, 2001 „Rost“ In: Monika Wagner (Hg.) *Blätter des Archivs zur Erforschung des Materials*, Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Hamburg, Hamburg: Christians.
- WETZEL, Michael, 2009 „Erweiterter Raum; Inframediale Osmosen zwischen Künstler und Betrachter nach Marcel Duchamp“ In: Ralf Bohn und Heiner Wilharm (Hg.) *Inszenierung und Ereignis; Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, Transcript Verlag, Bielefeld, S. S. 315-328.
- WILLSON, Andrew, 1996, „Gilbert&George“ In: Jane Turner (Hg.) *The Dictionary of Art*, Band 12, New York: Grove, S. 617-618.
- WINTER, Gundolf, 2006 „Skulptur und Virtualität oder der Vollzug des dreidimensionalen Bildes“ In: Winter, Gundolf (Hg.), *Skulptur - zwischen Realität und Virtualität*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 47-74.

- WINKEL, Camiel van 2009 “On the Sublime in the Work of Anish Kapoor” In: *Anish Kapoor* (Kat. Ausst. Royal Academy of Arts, London, 2009), London, S. 167-169. Erstmals Publiziert In: *Anish Kapoor* (Ausst.- Kat. Ausst, De Pont Fondation for Contemporary Art, Tilburg 1995), Tilburg: De Pont Stichting voor Hedendaagse Kunst, 1995.
- WULF, Christoph und ZIRFAS, Jörg, 2004 “Performativität, Ritual und Gemeinschaft. Ein Beitrag aus erziehungswissenschaftlicher Sicht” In: Dietrich Harth und Gerrit Jasper Schenk (Hg.) *Ritualdynamik. Kultüübergreifende Studien zur Theorie und Gechichte rituellen Handelns*, Heidelberg: Synchron, S. 73-93.
- ZIMMER, Heinrich Robert, 1947 *Myths and symbols in Indian art and civilization*, 2. Auflage. (1. Auflage 1946), New York, Pantheon Books.
- ZSCHOCKE, Nina, 2006 *Der irritierte Blick: Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Anish Kapoor*, (Kat. Ausst. Royal Academy of Arts, London, 2009), Herausg. von London Royal Acad. of Arts, 2009.
- Brockhaus Enzyklopädie: in zwanzig Bänden*, Band 16, Wiesbaden: Brockhaus, 17. Auflage, 1981.

## INTERVIEWS

- BAUME, Nicholas, 2008 “Mythology in the making. Anish Kapoor in Conversation with Nicholas Baume” In: Nicholas Baume (Hg.) *Anish Kapoor. Past, present, future* (Kat. Ausst., Institute of Contemporary Art, Boston, 2008), Cambridge, Mass. (u.a.): MIT-Press.
- BHABHA, Homi, 2011b “In-betweenness”, ein Interview mit Anish Kapoor (Auszug aus dem Kat. Ausst. Anish Kapoor, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 1993) in: Richard Leydier (Hg.), *I have nothing to say/ Je n’ai rien à dire. Interviews with Anish Kapoor*, Montreuil: Imprimerie Stipa, 2011, S. 35-43.
- 2011c “Conversation: Anish Kapoor and Homi Bhabha” In: Homi Bhabha und Jean de Loisy, *Anish Kapoor*, Paris: Flammarion S.A., S. 17-23.
- LEYDIER, Richard (Hg.), 2011 *I have nothing to say/ Je n’ai rien à dire. Interviews with Anish Kapoor*, Montreuil: Imprimerie Stipa.
- MAXWELL, Douglas, 2011 “Origin”, ein Interview mit Anish Kapoor (Auszug aus *Art Monthly*, Mai, 1990) In: Richard Leydier (Hg.), *I have nothing to say/ Je n’ai rien à dire. Interviews with Anish Kapoor*, Montreuil: Imprimerie Stipa, S.7-21.
- PAPARONI, Demetrio, 2011 “Modern Sublime” Ein Interview mit Anish Kapoor (Auszug aus *Tema Celeste*, Nr. 79/80, Mai-Juni, 2000) In: Richard Leydier (Hg.), *I have nothing to say/ Je n’ai rien à dire. Interviews with Anish Kapoor*, Montreuil: Imprimerie Stipa, S. 67-75.
- PEYTON-JONES, Julia und OBRIST, Hans Ulrich, 2010, “Interview with Anish Kapoor” In: Dieckvoss, Stephanie (Hg.), 2010 *Anish Kapoor. Turning the World Upside Down in Kensington Gardens* (Kat. Ausst., Kensington Gardens, London 2010/2011], Köln: Walter König, S. 54-59.
- ROSE, Andrea und Hilty, Greg, 2010 “Interview: A Curious Kind of Homecoming” In: Anish Kapoor, Ausst.-Kat. National Gallery of Modern Art New Dehli 28. November 2010 – 27. February 2011, S. 65-76.
- SALVO, Donna de, 2010 “Anish Kapoor in conversation” In: David Anfam (Hg.) *Anish Kapoor*, London (u.a.): Phaidon, S. 402-411.

## *INTERNETQUELLEN*

- CLUZEL, Jean-Paul, „Monumenta. A new look at the Grand Palais“ In:  
<http://www.grandpalais.fr/en/The-building/History/The-events-staged-in-the-Grand-Palais/Arts/p-597-1g1-Monumenta.htm> (Besucht 18/6/2012).
- ECOFFET, Christophe, 2011, „Interview mit Anish Kapoor, Monumenta 2011, Leviathan, Grand Palais, 7. Mai 2011“ In:  
<http://www.anishkapoor.com/741/Grand-Palais-2011.html> (Besucht 18/6/2012),  
Copyright Vernissage TV, [www.Vernissage.tv](http://www.Vernissage.tv), Länge: 3:27 min, (Zu finden im Anhang).
- HAWTIN, Richie und KAPOOR, Anish, 2011 “Richie Hawtin & Anish Kapoor Trailer: The creator project” In: <http://thecreatorproject.com/de/videos/richie-hawtin-anish-kapoor/media/richie-hawtin-anish-kapoor> (Besucht 18/6/2012), Photo credit: Copyright Monumenta 2011- Anish Kapoor, Photo Didier Plowy, Länge: 1:51 min, (Zu finden im Anhang).
- N.A., „Website des Künstlers Anish Kapoors“ In: [www.anishkapoor.com /](http://www.anishkapoor.com/)  
[http://www.anishkapoor.com/332/Orbit.html /](http://www.anishkapoor.com/332/Orbit.html)  
<http://www.anishkapoor.com/156/Marsyas.html>, Gestaltung des Internetauftrittes:  
Brighten the Corners (Besucht: 18/6/2012).
- N.A. „History 1899-2000“ In: <http://www.fabbricadelpavone.org/en/storia/>, Gestaltung des Internetauftrittes: World Wide Mind, Layout Konzept: Antonio Motolese, Comune di Milano (Besucht: 18/6/2012).

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1a: Anish Kapoor, *Leviathan* (Innenansicht), 2011, in: DE LOISY, 2011a, S. 42-43.
- Abb. 1b: Anish Kapoor, *Leviathan* (Innenansicht), 2011, in: DE LOISY, 2011a, S. 40-41.
- Abb. 1c: Anish Kapoor, *Leviathan* (Innenansicht), 2011, in: DE LOISY, 2011a, S. 39.
- Abb. 1d: Anish Kapoor, *Leviathan* (Außenansicht), 2011, DE LOISY, 2011a, S. 38.
- Abb. 1e: Anish Kapoor, *Leviathan* (Außenansicht), 2011, DE LOISY, 2011a, S. 35.
- Abb. 1f: Anish Kapoor, *Leviathan* (Installationsaufbau), 2011, in: DE LOISY, 2011a, S. 34.
- Abb. 1g: Anish Kapoor, *Leviathan*, 2011, in: DE LOISY, 2011a, S. 36-37.
- Abb. 1h: Anish Kapoor, *Sketchbook*, 2003, © Anish Kapoor, London, 2003.
- Abb. 1i: Anish Kapoor, *Leviathan Drawing*, 2011, © Anish Kapoor, London, 2011.
- Abb. 1j: Anish Kapoor, *Towards Leviathan*, 2010, © Anish Kapoor, London, 2011.
- Abb. 2a: Anish Kapoor, *Dirty Corner* (Ansicht von vorne), 2011 © Elisabeth Würzl, Mailand, 2011.
- Abb. 2b: Anish Kapoor, *Dirty Corner* (Blick in die Installation), 2011 © Elisabeth Würzl, Mailand, 2011.
- Abb. 2c: Anish Kapoor, *Dirty Corner*, 2011, © Elisabeth Würzl, Mailand, 2011.
- Abb. 2d: Anish Kapoor, *Dirty Corner*, 2011, © Elisabeth Würzl, Mailand, 2011.
- Abb. 2e: Anish Kapoor, *Dirty Corner*, 2011, © Elisabeth Würzl, Mailand, 2011.
- Abb. 2f: Anish Kapoor, *Dirty Corner*, 2011, © Elisabeth Würzl, Mailand, 2011.
- Abb. 2g: Anish Kapoor, *Dirty Corner* (Ansicht von hinten), 2011 ©, Elisabeth Würzl, Mailand, 2011.
- Abb. 2h: Anish Kapoor, *Model für das Grand Palais*, Paris 2011, in: DE LOISY, 2011a, S. 29.
- Abb. 2i: Einverständniserklärung zur Ausstellung Anish Kapoor, 29.5.2011-8.1.2012, Fabbrica del Vapore, Mailand, © Anish Kapoor/ Fabbrica del Vapore, Mailand, 2011.
- Abb. 3: Anish Kapoor *Untitled*, 1975, in: ANFAM, 2010a, S. 19.
- Abb. 4: Anish Kapoor, *Performance 1.002*, 1977, in: ANFAM, 2010a, S. 23.
- Abb. 5: Anish Kapoor, *Performance 1*, 1977, in: ANFAM, 2010a, S. 20.
- Abb. 6: Anish Kapoor, *Part of the red*, 1981, in: ANFAM, 2010a, S. 41.
- Abb. 7: Anish Kapoor, *Adam*, 1988-89, in: ANFAM, 2010a, S., S. 70.
- Abb. 8: Anish Kapoor, *Turning the world inside Out II*, 1995, in: ANFAM, 2010a, S. 223.

- Abb. 9a: Anish Kapoor, *Turning the World inside Out*, 1995, in: DIECKVOSS, 2010, S. 80.
- Abb. 9b: Anish Kapoor, *Turning the World inside Out*, 1995, in: DIECKVOSS, 2010, S. 80.
- Abb. 10: Anish Kapoor, *Turning the World Upside Down III*, 1996, in: DIECKVOSS, 2010, S. 81.
- Abb. 11: Anish Kapoor, *Suck*, 1998, in: DIECKVOSS, 2010, S. 83.
- Abb. 12a: Anish Kapoor, *Taratantara*, 1999, in: DIECKVOSS, 2010, S. 352-353.
- Abb. 12b: Anish Kapoor, *Taratantara*, 1999, in: BHABHA und DE LOISY, 2011, S. 54-55.
- Abb. 13a: Anish Kapoor, *Marsyas*, 2002, in: SALVO, 2003, S. 51.
- Abb. 13b: Anish Kapoor, *Marsyas*, 2002, in: SALVO, 2003, S. 26.
- Abb. 13c: Anish Kapoor, *Marsyas*, 2002, in: SALVO, 2003, S. 56.
- Abb. 14: Anish Kapoor, *Dismemberment*, 2003-2009, in: DIECKVOSS, 2010, S. 3.
- Abb. 15: Anish Kapoor, *My Red Homeland*, 2003, in: ANFAM, 2010a, S. 414.
- Abb. 16a: Anish Kapoor, Zeichnung aus der Serie *My red Homeland*, 2003, in: LEWISON, 2005, S. 13.
- Abb. 16b: Anish Kapoor, Zeichnung aus der Serie *My red Homeland*, 2003, in: LEWISON, 2005, S. 14.
- Abb. 16c: Anish Kapoor, Zeichnungen aus der Serie *Mass*, 1998-2003, in: LEWISON, 2005, S. 71.
- Abb. 16d: Anish Kapoor, Zeichnungen aus der Serie *Mass*, 1998-2003, in: LEWISON, 2005, S. 79.
- Abb. 16e: Anish Kapoor, Arbeit aus der Serie *MV Series*, 2011, in: LEWISON, 2005, S. 86.
- Abb. 16f: Anish Kapoor, Arbeit aus der Serie *Tuscan Series*, 1997, in: LEWISON, 2005, S. 159.
- Abb. 17: Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2004, in: DIECKVOSS, 2010, S. 146.
- Abb. 18a: Anish Kapoor, *Melancholia*, 2004, in: MITTER, 2008, S. 116.
- Abb. 18b: Anish Kapoor, *Diagramm*, 1973, in: SALVO, 2003, S.10-11.
- Abb. 19a: Anish Kapoor, *C-Curve*, 2007, in: DIECKVOSS, 2010, S. 172.
- Abb. 19b: Anish Kapoor, *C-Curve*, 2007, in: DIECKVOSS, 2010, S. 173.
- Abb. 19c: Anish Kapoor, *C-Curve*, 2007, in: DIECKVOSS, 2010, S. 35.
- Abb. 20: Anish Kapoor, *Svayambh*, 2007, in: ANFAM, 2010a, S. 442.
- Abb. 21a: Anish Kapoor, *Shooting into the Corner*, 2008-2009, in: NOEVER, 2009, S. 129.
- Abb. 21b: Anish Kapoor, *Shooting into the Corner*, 2008-2009, in: NOEVER, 2009, S. 132.
- Abb. 22: Anish Kapoor, *Memory*, 2008, in: BHABHA und DE LOISY, 2011, S. 26-27.

- Abb. 23a: Anish Kapoor, *Hive*, 2009, in: BHABHA und DE LOISY, 2011, S. 28-29.
- Abb. 23b: Anish Kapoor, *Hive*, 2009, in: BHABHA und DE LOISY, 2011, S. 32-33.
- Abb. 24a: Anish Kapoor, *Temenos*, 2010, © Anish Kapoor 2011.
- Abb. 24b: Anish Kapoor, *Temenos*, 2010, © Anish Kapoor 2011.
- Abb. 25a: Richard Serra, *Terminal*, 1977, in: GÜSE, 1987, Abb. 78.
- Abb. 25b: Richard Serra, *Terminal*, 1977, in: GÜSE, 1987, Abb. 78.
- Abb. 26: Richard Serra, *Olson*, 1985-1986, in: GÜSE, 1987, Abb. 128.
- Abb. 27: Das Grand Palais, Paris, © Grand Palais Internetauftritt, <http://www.grandpalais.fr/en/Footer-general/p-627-lg1-Practical-information.htm>, (Besucht 18/6/2012).
- Abb. 28a: Aufriss des *Kailāśa Tempels*, 8. Jh, Ellora, Maharashtra, Indien, in: MEISTER und DHAKY, 1986, Vol. I, Pt. 2, Text, S. 114.
- Abb. 28b: *Kailāśa Tempel*, 8. Jh., Ellora, Maharashtra, Indien, in: MITTER, 2008, S. 117.
- Abb. 28c: *Kailāśa Tempel*, 8. Jh., Ellora, Maharashtra, Indien, in: MEISTER und DHAKY, 1986, Vol. I, Pt. 2, Plates, Abb. 297.
- Abb. 28d: *GR Kailāśa Tempel*, 8. Jh., Ellora, Maharashtra, Indien, in: DESHPANDE, 1988, S. 236.
- Abb. 28e: *GR Kailāśa Tempel*, oberes Stockwerk, 8. Jh, Ellora, Maharashtra, Indien, in: MEISTER und DHAKY, 1986, Vol. I, Pt. 2, Text, S. 113.
- Abb. 28f: *Śikhara* des *Kailāśa Tempels*, 8. Jh, Ellora, Maharashtra, Indien, in: MEISTER und DHAKY, 1986, Vol. I, Pt. 2, Plates, Abb. 313.
- Abb. 28g: *Gūdamaṇḍapa* des *Kailāśa Tempels*, 8. Jh, Ellora, Maharashtra, Indien, in: MEISTER und DHAKY, 1986, Vol. I, Pt. 2, Plates, Abb. 315.
- Abb. 29: *garbha gr̥ha*, Dashavatara, Höhle XV, 8.-9. Jh., Ellora, Maharashtra, Indien, in: BERKSON, 1992, S. 73.
- Abb. 30: *Vāstupuruṣamaṇḍala*, in: MEISTER, 1986, S. 37.
- Abb. 31: *Kreis-methode*, in: HARDY, 2007, S. 143.
- Abb. 32a: *Śikhara* und *mula prāsāda*, Kandariya Mahadeva Tempel, 11.Jh., Khajuraho, Madhya Pradesh, Indien, aus: HARDY, 2007, S. 41.
- Abb. 32b: *Śikhara*, Galanganatha Tempel, ca. 7. Jh., Pattadakal, Karnataka, Indien, aus: HARDY, 2007, S. 40.

## *TRANSCRIPT INTERVIEWS*

### 1. Interview mit Anish Kapoor, Monumenta 2011, Leviathan, Grand Palais, 7. Mai 2011

<http://www.anishkapoor.com/741/Grand-Palais-2011.html> (Besucht 3/4/2012)

Video und Interview: Christophe Ecoffet, © Vernissage TV, [www.Vernissage.tv](http://www.Vernissage.tv)

Länge: 3:27 min

**Anish Kapoor** is speaking:

0:22 This Building has an incredible quantity of light.

0: 27 It is as if the building is both, bigger and brighter than the same space outside. So it has a kind of concentration of light.

0:44 The work if you like is trying to work with and against that idea. The work is about the idea this building could be turned inside out

0:59 Leviathan is the monster, with a body that's too big, a kind of body, that doesn't fit. So it is a kind of formless primal matter

1:10 Then I think Leviathan was used by Hobbs to describe the state, you know. The state is if you like a leviathanian monster, a monster without a body, a monster that can't quite control itself.

1:27 So, it also describes I think a certain kind of psychological state, that we all have. We may interest in plenitude. Now, the work doesn't have an answer to this questions, but what it does have perhaps, is a term to describe a certain condition.

1:47 The object is about 38 meters tall, a 100 meters long, and about 70 meters wide. It is a big structure. I tempted to deal with the full volume of this building.

2:02 This building is basically a cross, a truncated cross. And I tried to make a volume that is if you want a round version of that. So the building itself, the space itself dictates the proposition.

2:28 Well of course, I choose this colour red in a very particular way. It's a dark dried blood red and I want to make an association with the body. So if you go into it the other implication is of course that you're going into a bodily space.

2:50 It is also space that is dark. So darkness, bodily, there are some very specific relations that I am looking to make. To what's a kind of meaning. But it's not a meaning with a narrative; it's more one about a certain sensibility.

3:11 And I think you have to open yourself to that.

## 2. Richie Hawtin & Anish Kapoor- Richie Hawtin & Anish Kapoor Trailer

The creator project

<http://thecreatorsproject.com/de/videos/richie-hawtin-anish-kapoor/media/richie-hawtin-anish-kapoor> (accessed 3/4/2012)

Photo credit: ©Monumenta 2011- Anish Kapoor

Photo: Didier Plowy

Länge: 1:51

On June 21<sup>st</sup>, 2011, Richie Hawtin will deliver a monumental performance at Anish Kapoor's "Leviathan" at Grand Palais. Before the performance, they met to discuss their personal works.

0:16 **Anish Kapoor:** It is a terrifying space. Too big, too high and there is too much light. So there's a guarantee to kill everything. You come into the space, infect you can't go into the space, you go into the piece. That is one set of expectations. And then you go out from the piece into the space and see a different set of expectations.

0:53 **Richie Hawtin:** We are placing lighting for the structure and also sound sources around the whole perform. People are gonna be out to walk everywhere and I think it's a very personal experience with your piece.

1:06 **A.K.:** What the eyes do and what the ears do, is not that different from each other. Sonic atmosphere changes the meaning of things.

1:22 **R. H.:** If you can create that type of moment that is powerful and after kind of register and stop people that is perhaps a moment that come back to. And weather that is an inspiring moment and a perfuming when things become clear. I hope it is registered in the memory of that individual.

ABBILDUNGEN



Abb. 1a: Anish Kapoor, *Leviathan* (Innenansicht), 2011, P.V.C,  
33.60 × 99.89 × 72.23 m, Monumenta, Paris, Frankreich, 11.05. - 23.06.2011

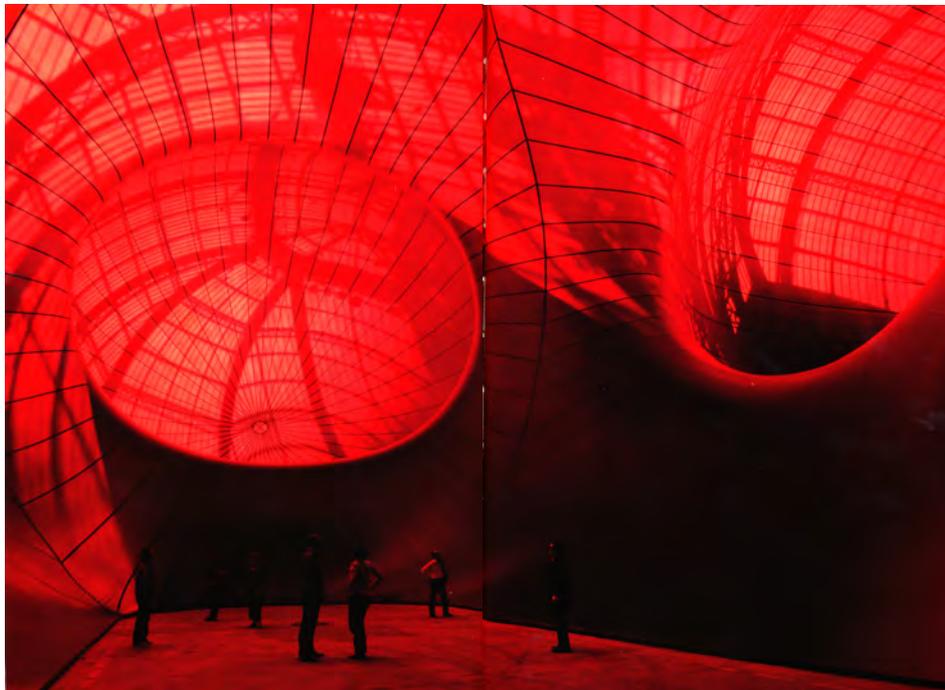


Abb. 1b: Anish Kapoor, *Leviathan* (Innenansicht), 2011, P.V.C,  
33.60 × 99.89 × 72.23 m, Monumenta, Paris, Frankreich, 11.05. - 23.06.2011

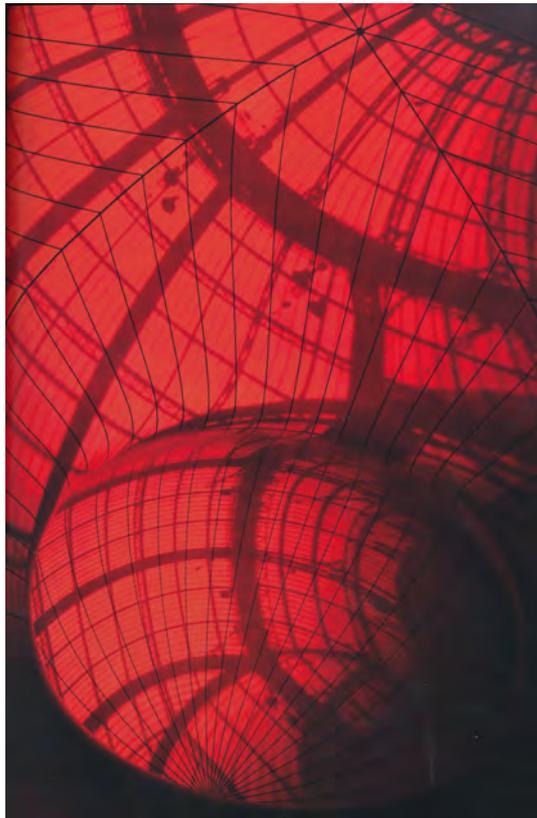


Abb. 1c: Anish Kapoor, *Leviathan*  
(Innenansicht), 2011, P.V.C,  
33.60 × 99.89 × 72.23 m,  
Monumenta, Paris, Frankreich,  
11.05. - 23.06.2011



Abb. 1d: Anish Kapoor, *Leviathan*  
(Außenansicht), 2011, P.V.C,  
33.60 × 99.89 × 72.23 m,  
Monumenta, Paris, Frankreich,  
11.05. - 23.06.2011

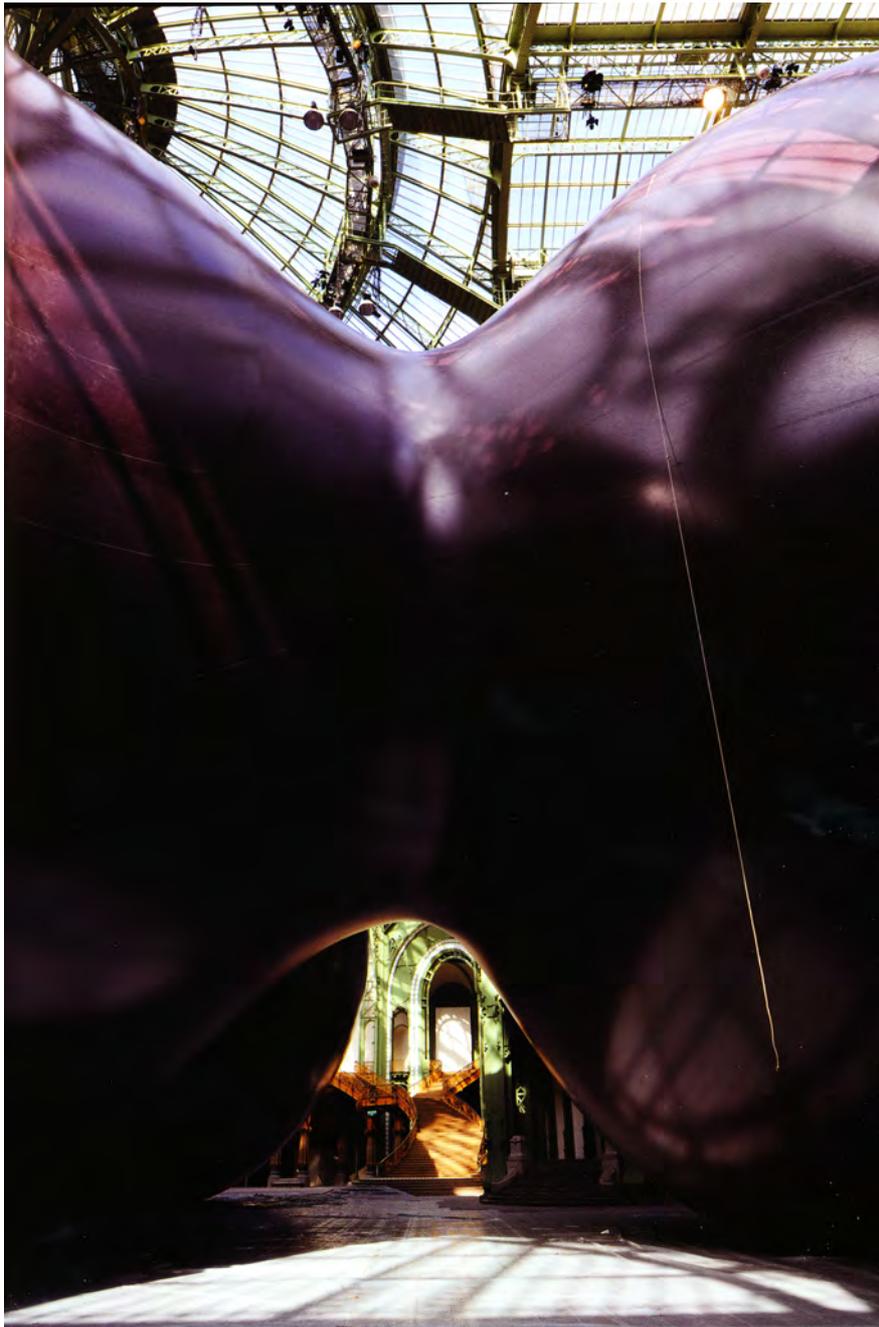


Abb. 1e: Anish Kapoor, *Leviathan* (Außenansicht), 2011, P.V.C,  
33.60 × 99.89 × 72.23 m, Monumenta, Paris, Frankreich, 11.05. - 23.06.2011



Abb. 1f: Anish Kapoor, *Leviathan* (Installationsaufbau), 2011, P.V.C.,  
33.60 × 99.89 × 72.23 m, Monumenta, Paris, Frankreich, 11.05. - 23.06.2011



Abb. 1g: Anish Kapoor, *Leviathan* (Außenansicht), 2011, P.V.C.,  
33.60 × 99.89 × 72.23 m, Monumenta, Paris, Frankreich, 11.05. - 23.06.2011

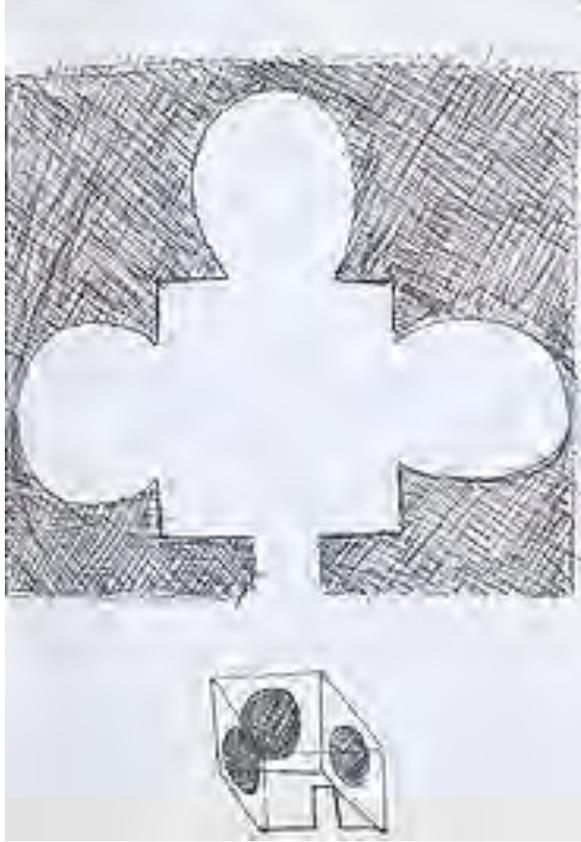


Abb. 1h: Anish Kapoor, *Sketchbook*, 2003

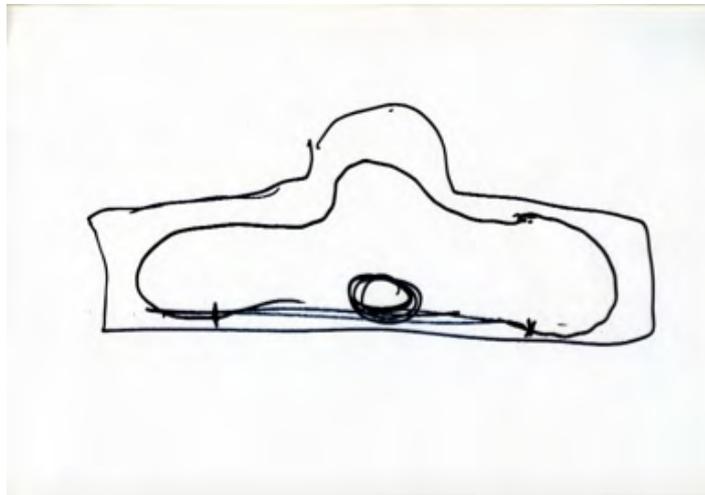


Abb. 1i: Anish Kapoor, *Leviathan Drawing*, 2011

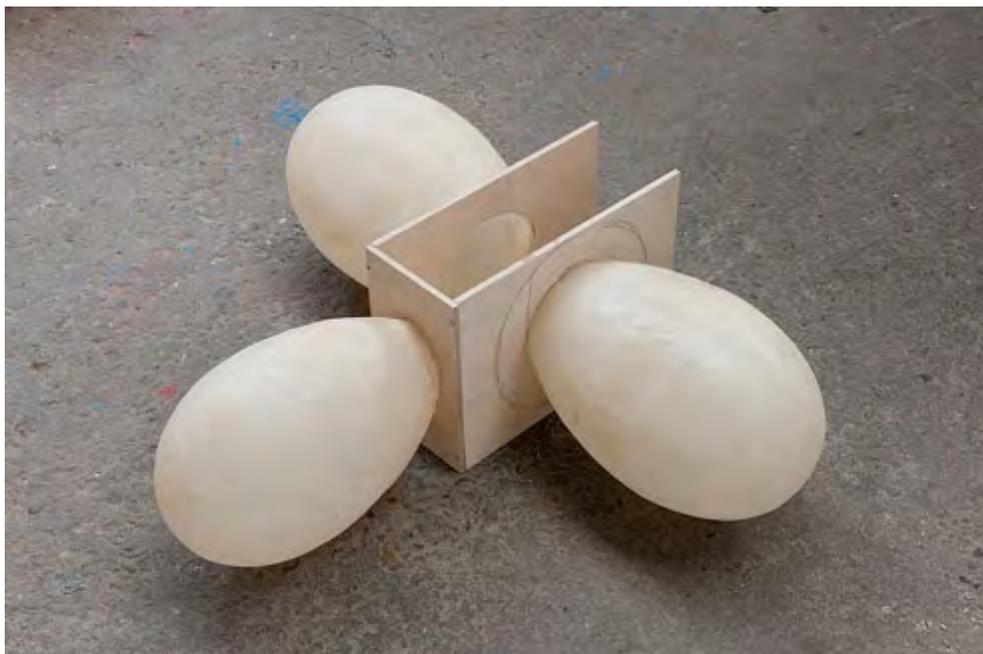


Abb. 1j: Anish Kapoor, *Towards Leviathan*, 2010



Abb. 2a: Anish Kapoor, *Dirty Corner* (Ansicht von vorne), 2011, verschiedene Materialien,  $9 \times 6.55 \times 60$  m, Fabbrica del Vapore, Mailand.



Abb. 2b: Anish Kapoor, *Dirty Corner* (Blick in die Installation), 2011, verschiedene Materialien,  $9 \times 6.55 \times 60$  m, Fabbrica del Vapore, Mailand, Italien, 29.05.2011-08.01.2012

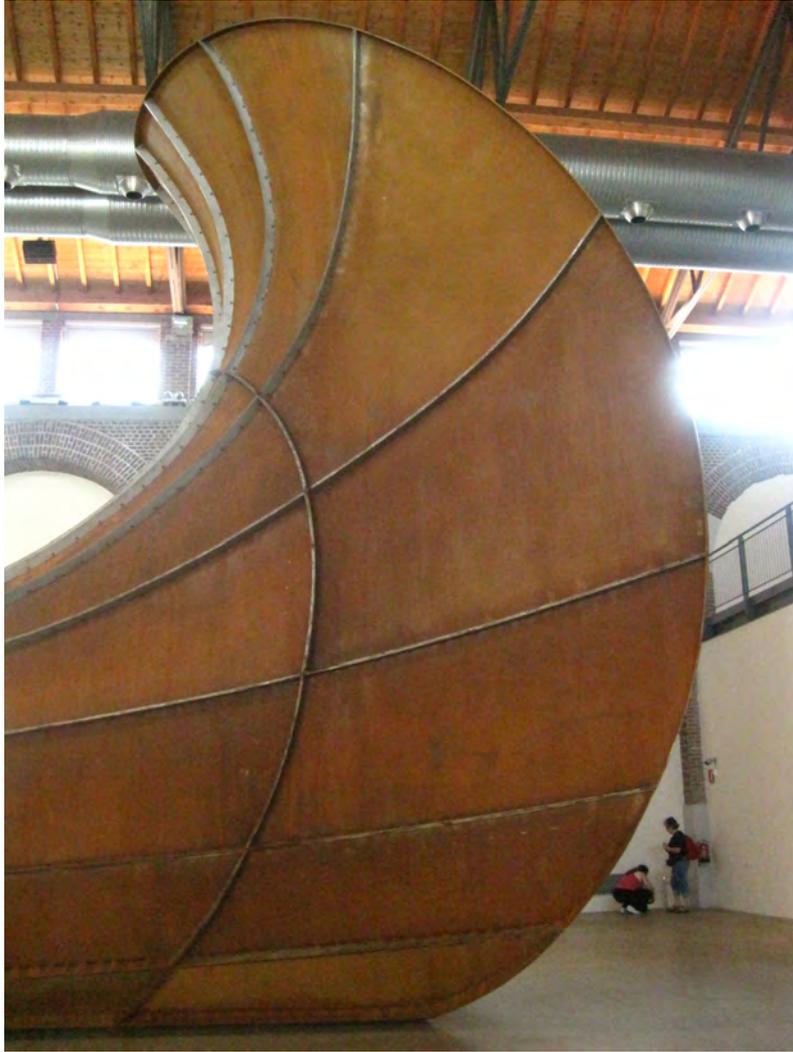


Abb. 2c: Anish Kapoor, *Dirty Corner*, 2011, verschiedene Materialien,  $9 \times 6.55 \times 60$  m, Fabbbrica del Vapore, Mailand, Italien, 29.05.2011- 08.01.2012



Abb. 2d: Anish Kapoor, *Dirty Corner*, 2011, verschiedene Materialien, 9 × 6.55 × 60 m, Fabbrica del Vapore, Mailand, Italien, 29.05.2011- 08.01.2012



Abb. 2e: Anish Kapoor, *Dirty Corner*, 2011, verschiedene Materialien,  $9 \times 6.55 \times 60$  m, Fabbrica del Vapore, Mailand, Italien, 29.05.2011- 08.01.2012



Abb. 2f: Anish Kapoor, *Dirty Corner*, 2011, verschiedene Materialien,  $9 \times 6.55 \times 60$  m, Fabbrica del Vapore, Mailand, Italien, 29.05.2011- 08.01.2012



Abb. 2g: Anish Kapoor, *Dirty Corner* (Ansicht von hinten), 2011, verschiedene Materialien,  $9 \times 6.55 \times 60$  m, Fabbrica del Vapore, Mailand, Italien, 29.05.2011-08.01.2012

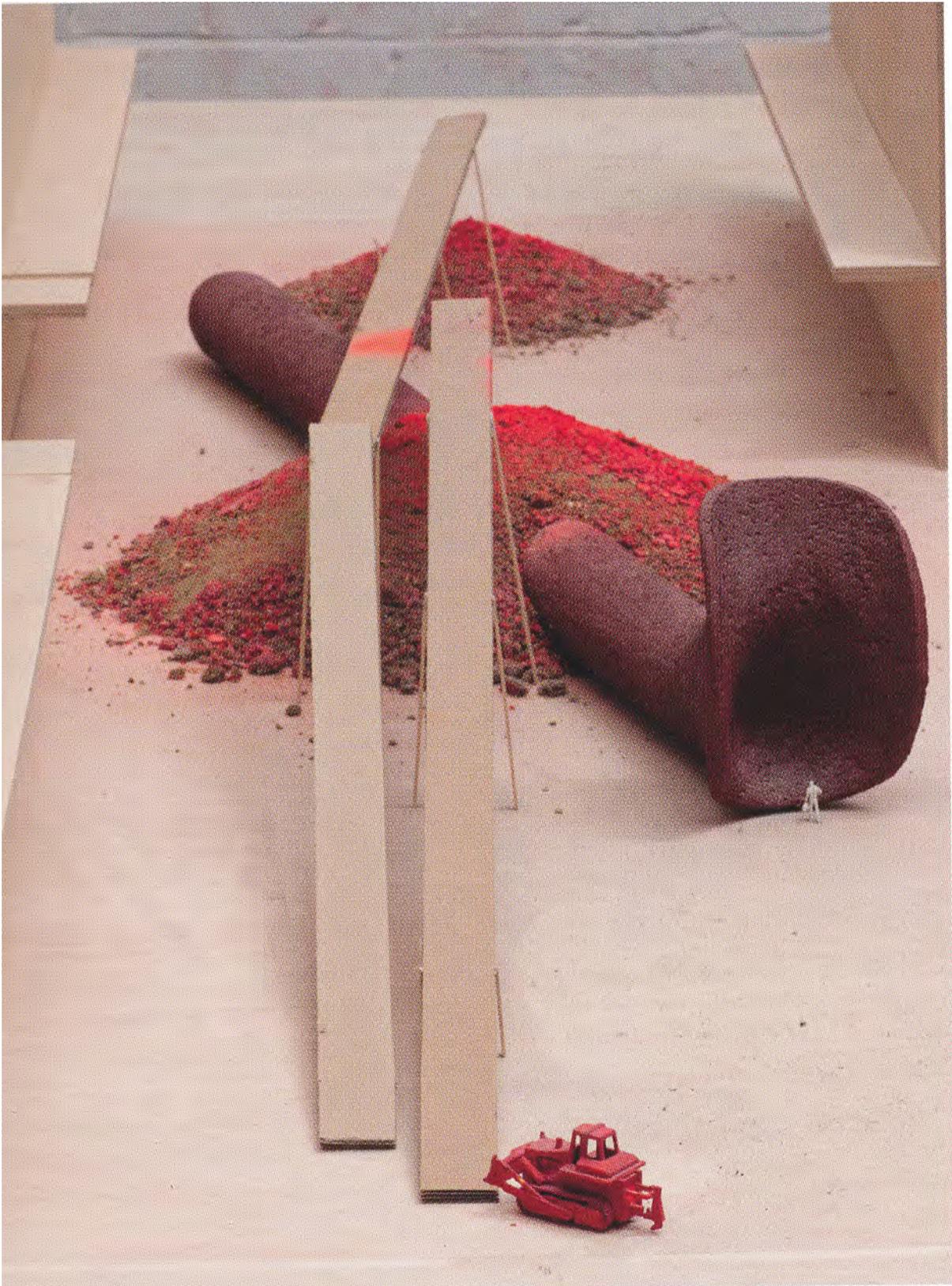


Abb. 2h: Anish Kapoor, *Model für das Grand Palais*, Paris, 2010

UNA MOSTRA



# ANISH KAPOOR

MILANO | FABBRICA DEL VAPORE

## Declaration of Indemnity

The present declaration must be read and countersigned by every person who, during the time of the Anish Kapoor show in the area of the Cattedrale of the Fabbrica del Vapore from 29 May 2011 to 8 January 2012, consents to go through the tunnel that is an integral part of the work titled Dirty Corner and to interact with it.

**Access to the tunnel is allowed for a only limited number of visitors at one time and will be regulated by the attendants according to the influx of the public.**

**It is necessary to proceed with great care inside the tunnel and, in the case of uncertainty or disorientation, we recommend reversing your direction and returning towards the entrance of the sculpture.**

**It is forbidden to stand still in the tunnel.**

**The visitor can at any moment turn round and go back to the entrance of the sculpture.**

**In the case of the visitor being underage, this declaration must be signed by a legal representative.**

### Disclaimer

The undersigned.....

born in.....

on.....

states that he or she is aware of the fact that:

- the steel tunnel I will pass through is in complete darkness, is 57 metres long and 3 metres high and wide; the width of the itinerary inside is 130 cm;

- **the only exit after the entrance to the tunnel, and after having walked 57 metres in the dark, is to be found on the right-hand side;**

- **at any moment whatsoever it is possible to turn back towards the entrance of the sculpture.**

By signing this declaration I affirm that I wish to exonerate and free from all responsibilities or damages for any event or fact that might occur during the itinerary through the tunnel the following: 1) the Milan City Council; 2) the Organizers and Producers of the show; 3) the Artist.

This disclaimer also regards the risk of damage to, or the loss of, objects and personal effects during the journey through the tunnel.

I declare and certify on my own responsibility to be in good health, not to be pregnant, and not to suffer from claustrophobia, heart conditions of any kind, panic attacks, illnesses of the nervous system, fainting, general indisposition.

I state that I am perfectly fit to travel through the work's tunnel in the dark.

I state that I have read this document and accept it in full without reservations.

Date..... Signature.....

Abb. 2i: Einverständniserklärung zur Ausstellung Anish Kapoor, 29.05.2011-08.01.2012, Fabbrica del Vapore, Mailand

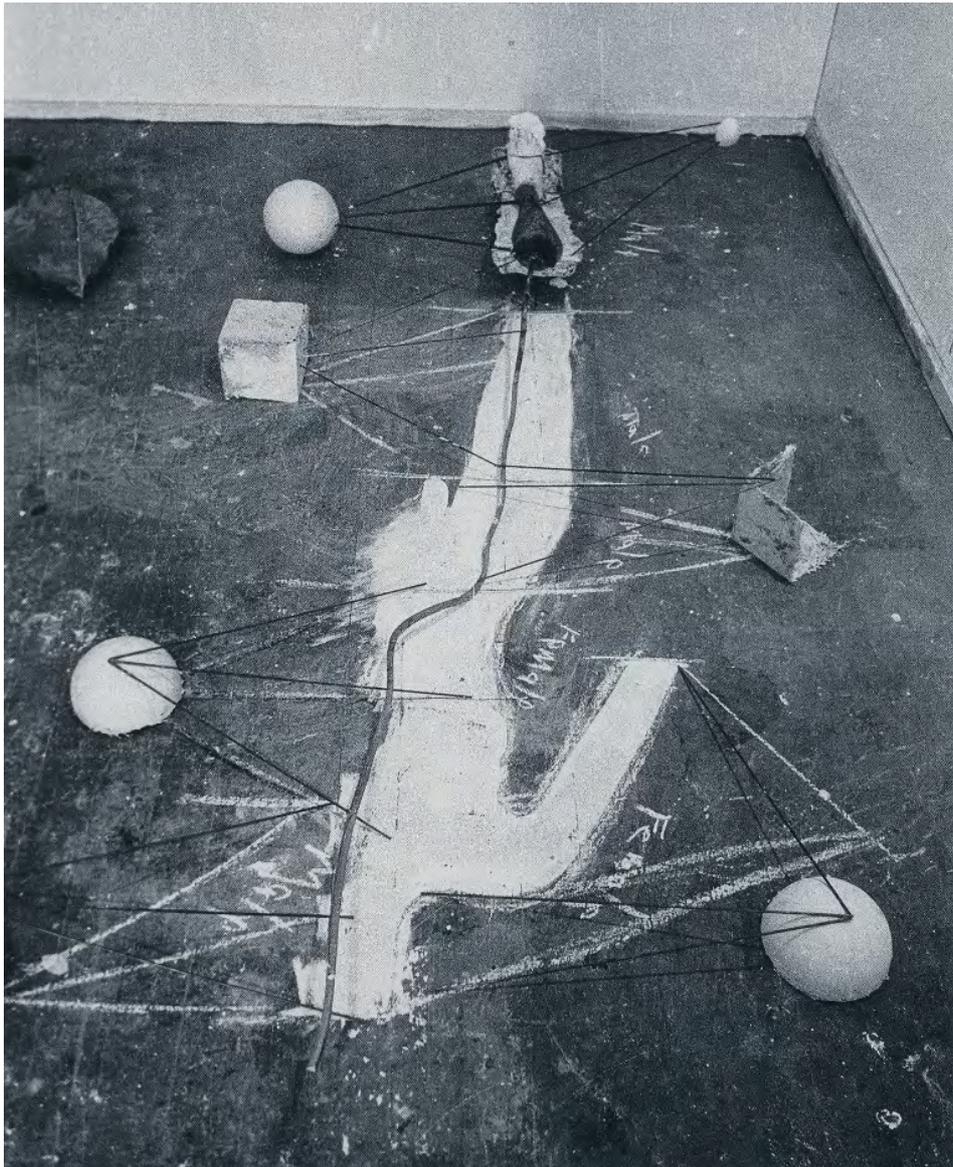


Abb. 3: Anish Kapoor *Untitled*, 1975, Farbe, Kreide, Gips, Stahl,  
2.20 x 1.20 x 0.15 m

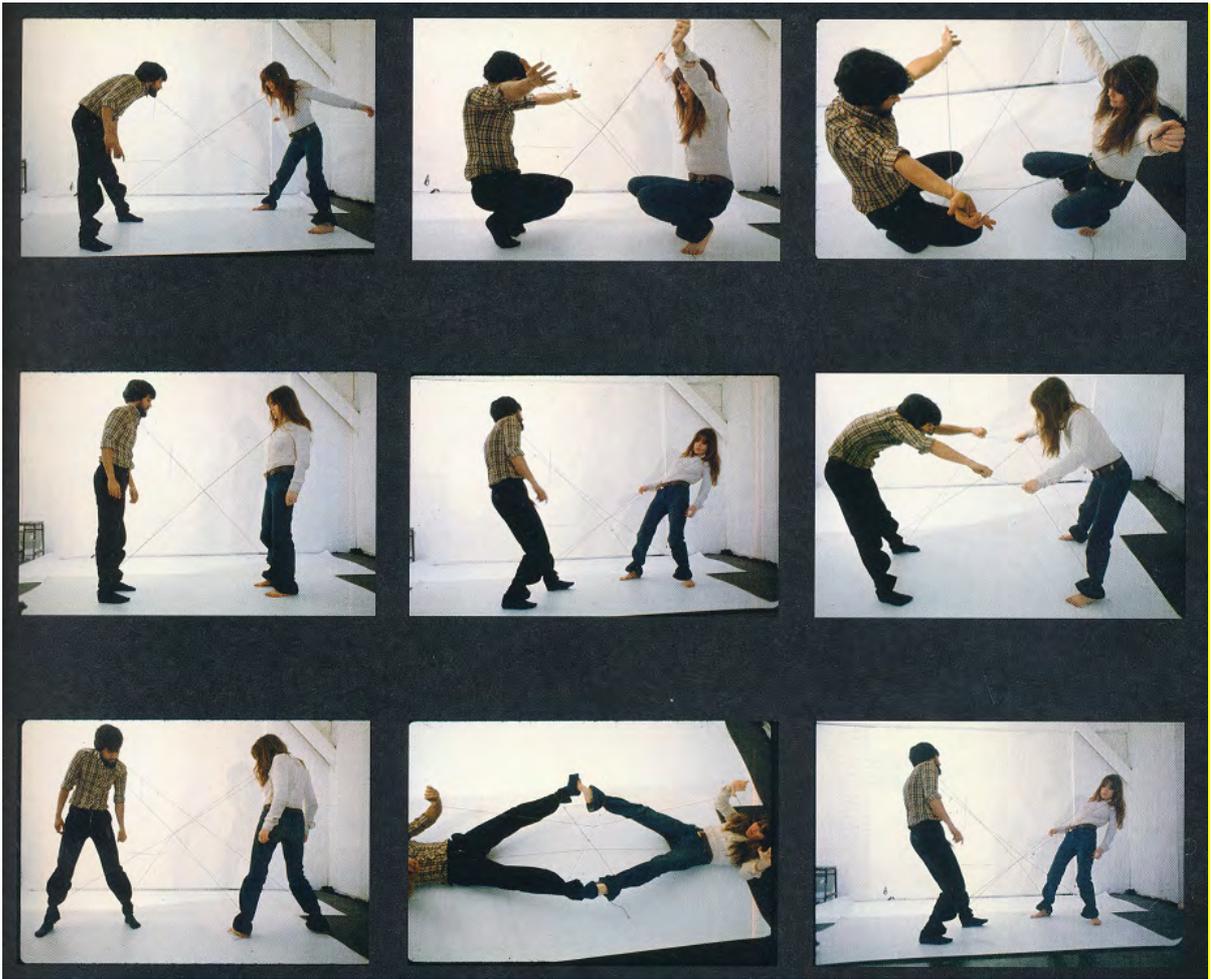


Abb. 4: Anish Kapoor, *Performance 1.002*, 1977

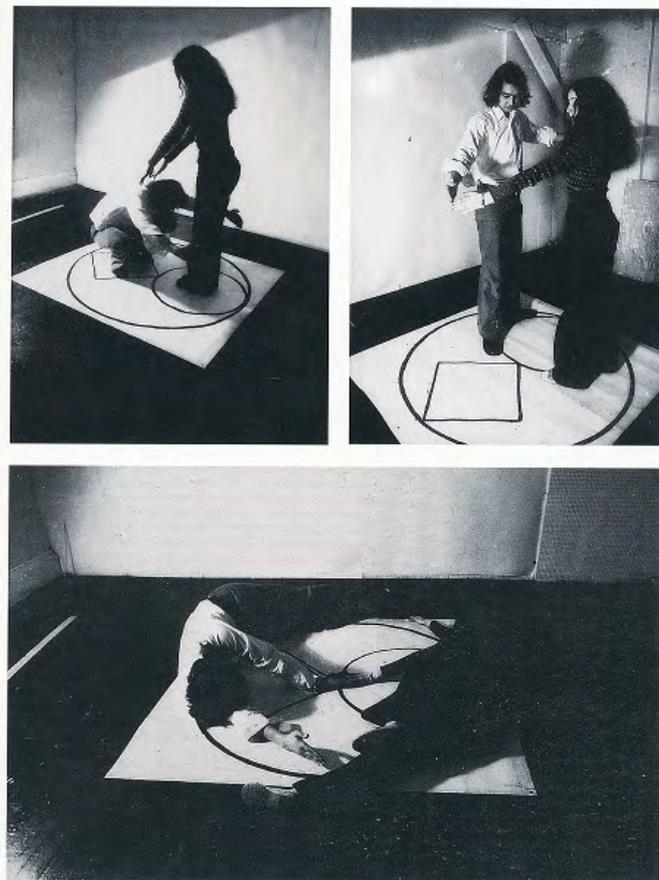


Abb. 5: Anish Kapoor, *Performance 1*, 1977



Abb. 6: Anish Kapoor, *Part of the red*, 1981, gemischte Medien, Pigment, Maße variabel, Sammlung Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Niederlande



Abb. 7: Anish Kapoor, *Adam*, 1988-89, Sandstein und Pigment, 1.19 x 1.02 x 2.36 m, Sammlung Tate, London, installiert im Atelier des Künstlers, London



Abb. 8: Anish Kapoor, *Turning the world inside out II*, 1995, verchromte Bronze,  $1.80 \times 1.80 \times 1.30$  m, Private Sammlung, Bergamo, installiert in der Fondazione Prada, Mailand

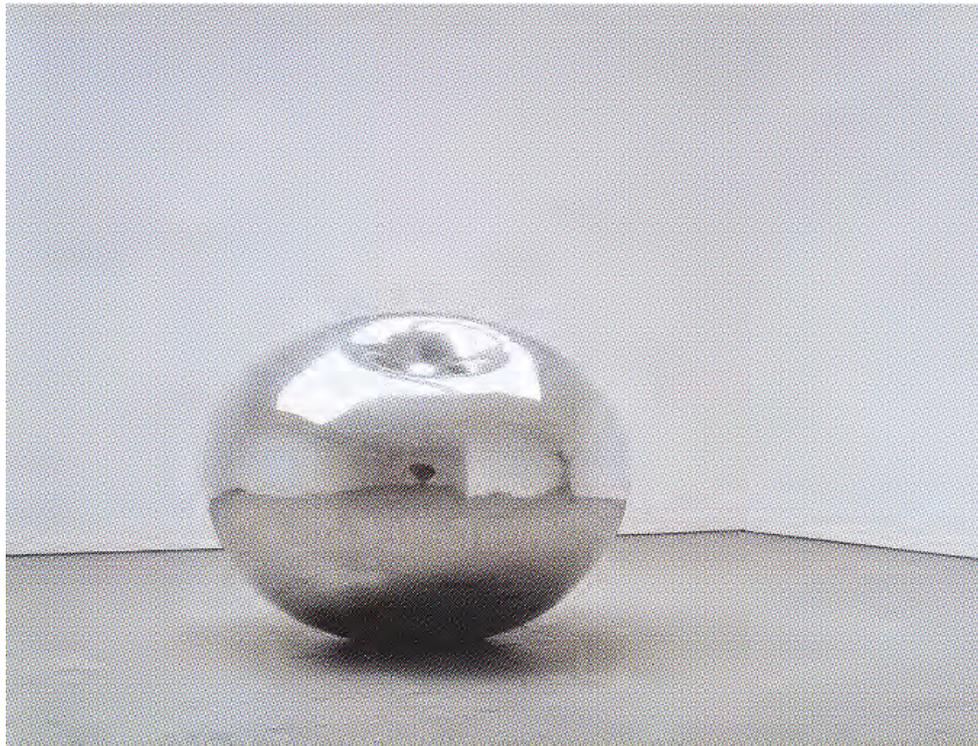


Abb. 9a: Anish Kapoor, *Turning the World inside Out*, 1995, Rostbeständiger Stahl, 1.48 x 1.48 x 1.88 m



Abb. 9b: Anish Kapoor, *Turning the World inside Out*, 1995, Rostbeständiger Stahl, 1.48 x 1.48 x 1.88 m, installiert in Rolling Stones, Oxfordshire, 2003



Abb. 10: Anish Kapoor, *Turning the World Upside Down III*, 1996, Rostbeständiger Stahl, 2.50 x 2.50 2.25 m, installiert in London von Lisson Gallery



Abb. 11: Anish Kapoor, *Suck*, 1998, Rostbeständiger Stahl, 2 × 2.7 × 2.7 m, collection Fonds Régional d'art Contemporain (FRAC), Frankreich, installiert in Hayward Gallery, London, 1998



Abb 12a: Anish Kapoor, *Taratantara*, 1999, PVC und Stahl,  $5.18 \times 3.26 \times 0.16$  m,  
Installiert in Gateshead, Großbritannien 1999



Abb. 12b: Anish Kapoor, *Taratantara*, 1999, PVC und Stahl,  $5.18 \times 3.26 \times 0.16$  m,  
Installiert auf dem Marktplatz von Neapel, Italien 2000

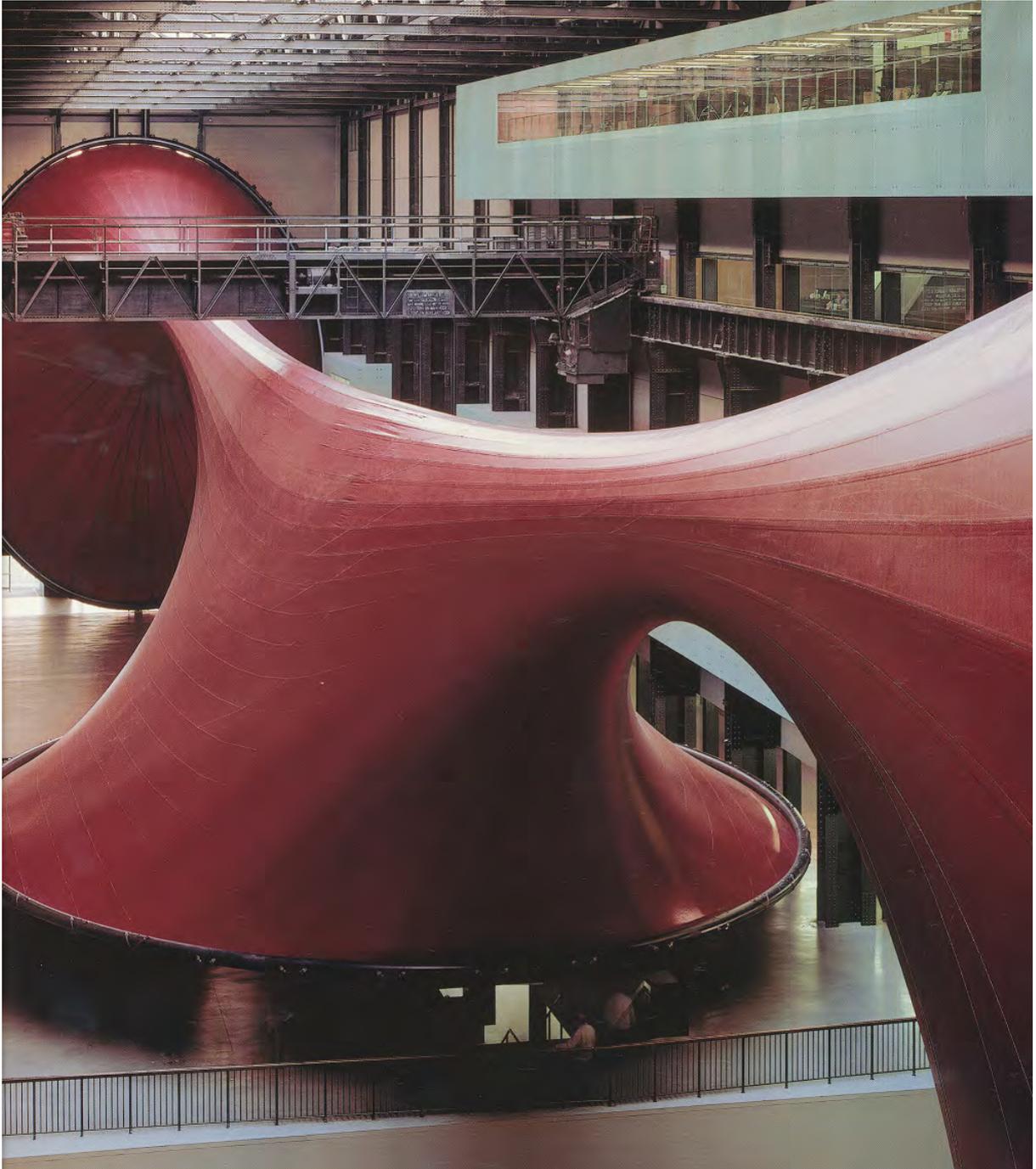


Abb. 13a: Anish Kapoor, *Marsyas*, 2002, PVC und Stahl, Ausmaße variabel, installiert in der Turbin Hall der Tate Modern, London, Großbritannien, zur gleichnamigen Ausstellung, 09.10.2002 – 06.04.2003



Abb. 13b: Anish Kapoor, *Marsyas*, 2002, PVC und Stahl, Maße variabel, installiert in der Turbin Hall der Tate Modern, London, Großbritannien zur gleichnamigen Ausstellung, 09.10.2002 – 06.04.2003



Abb. 13c: Anish Kapoor, *Marsyas*, 2002, PVC und Stahl, Maße variabel, installiert in der Turbin Hall der Tate Modern, London, Großbritannien zur gleichnamigen Ausstellung, 09.10.2002 – 06.04.2003



Abb. 14: Anish Kapoor, *Dismemberment*, 2003-2009, PVC und Stahl, Maße variabel, The Farm, Kaipara Bay, Neuseeland

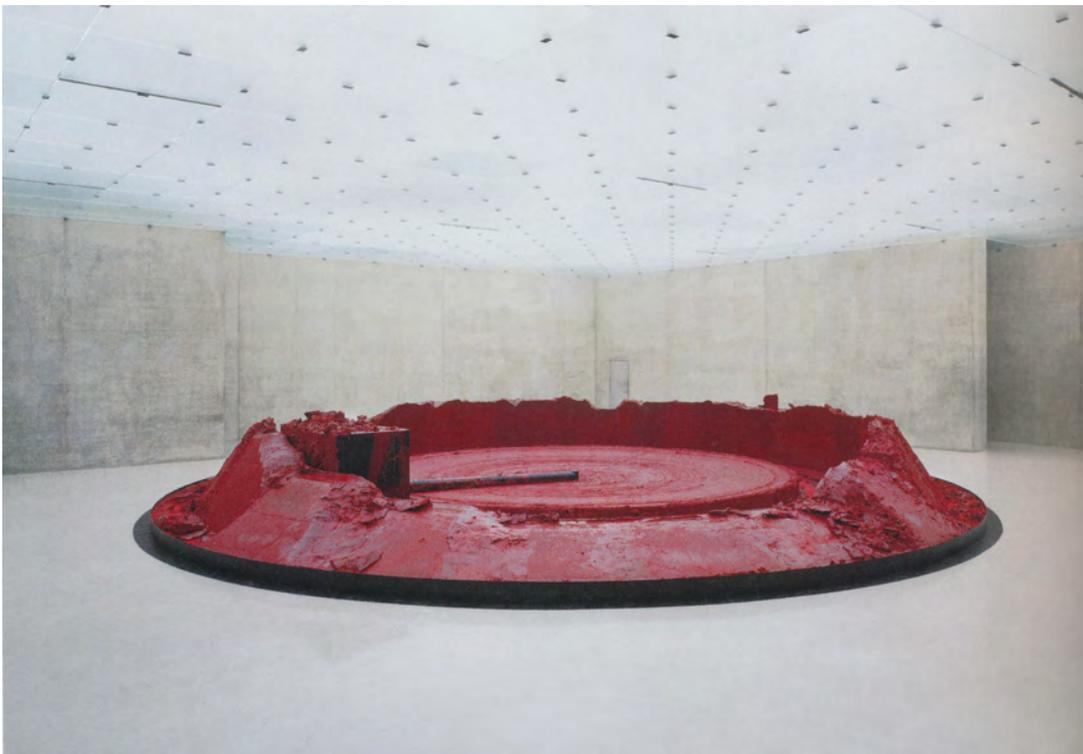


Abb. 15: Anish Kapoor, *My Red Homeland*, 2003, Wachs, ölbasierte Farbe, Stahl und Motor, Diameter 1200 cm, installiert im Kunsthaus Bregenz, Österreich, 27.09. – 16.11.2003



Abb. 16a: Anish Kapoor, Zeichnung aus der Serie *My red Homeland*, 2003, Gouache und Tinte auf Papier, 0.375 x 0.565 m



Abb. 16b: Anish Kapoor, Zeichnung aus der Serie *My red Homeland*, 2003, Gouache und Tinte auf Papier, 0.375 x 0.565 m



Abb. 16c: Anish Kapoor, Zeichnungen aus der Serie *Mass*, 1998-2003, verschiedene Materialien auf Papier, variierende Papiergröße

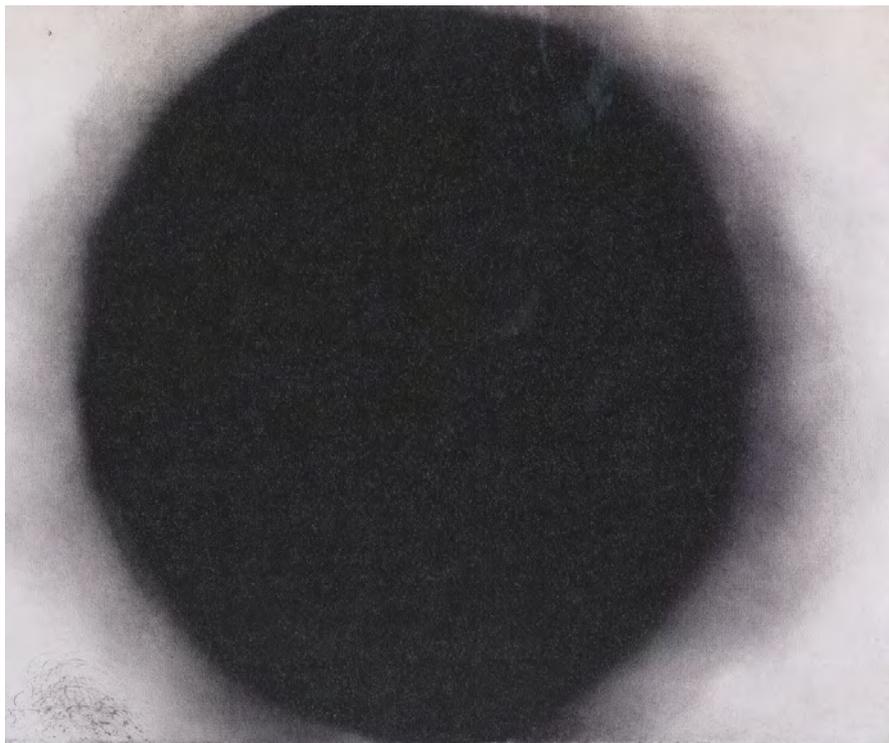


Abb. 16d: Anish Kapoor, Zeichnungen aus der Serie *Mass*, 1998-2003, verschiedene Materialien auf Papier, variierende Papiergröße



Abb. 16e: Anish Kapoor, Arbeit aus der Serie *MV Series*, 2011, Gouache und Tinte auf Papier, 0.61 x 0.1015 m

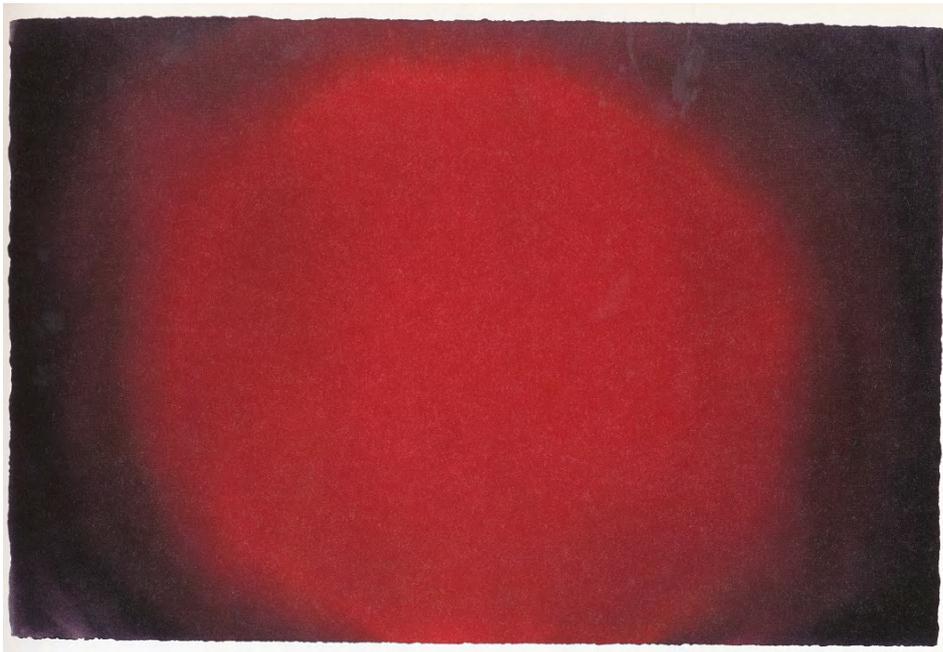


Abb. 16f: Anish Kapoor, Arbeit aus der Serie *Tuscan Series*, 1997, Gouache auf Papier, 0.38 x 0.565 m

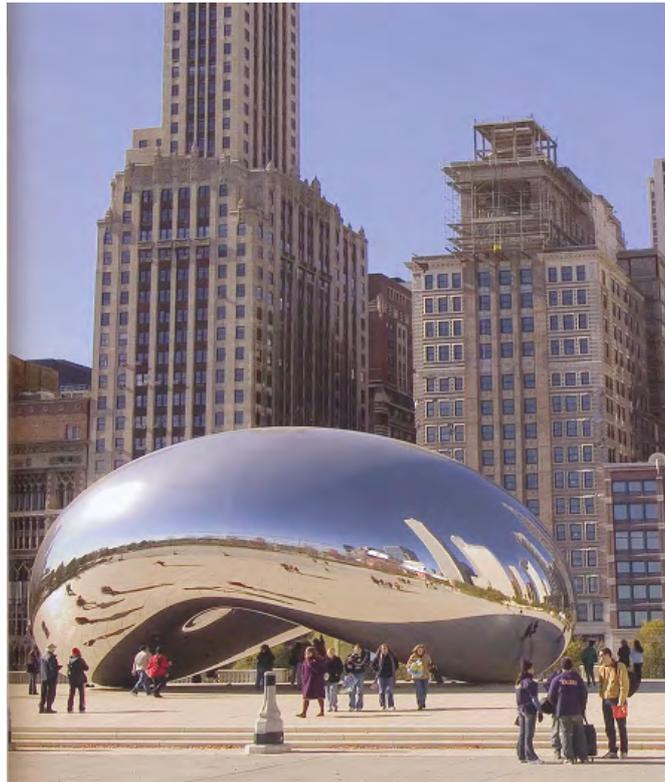


Abb. 17: Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2004, Rostbeständiger Stahl,  $10 \times 20 \times 12.8$  m, Millennium Park, Chicago, USA



Abb. 18a: Anish Kapoor, *Melancholia*, 2004, PVC und Stahl,  $68 \times 11.2 \times 36$  m, installiert in MAC Grand-Hornu, Belgien

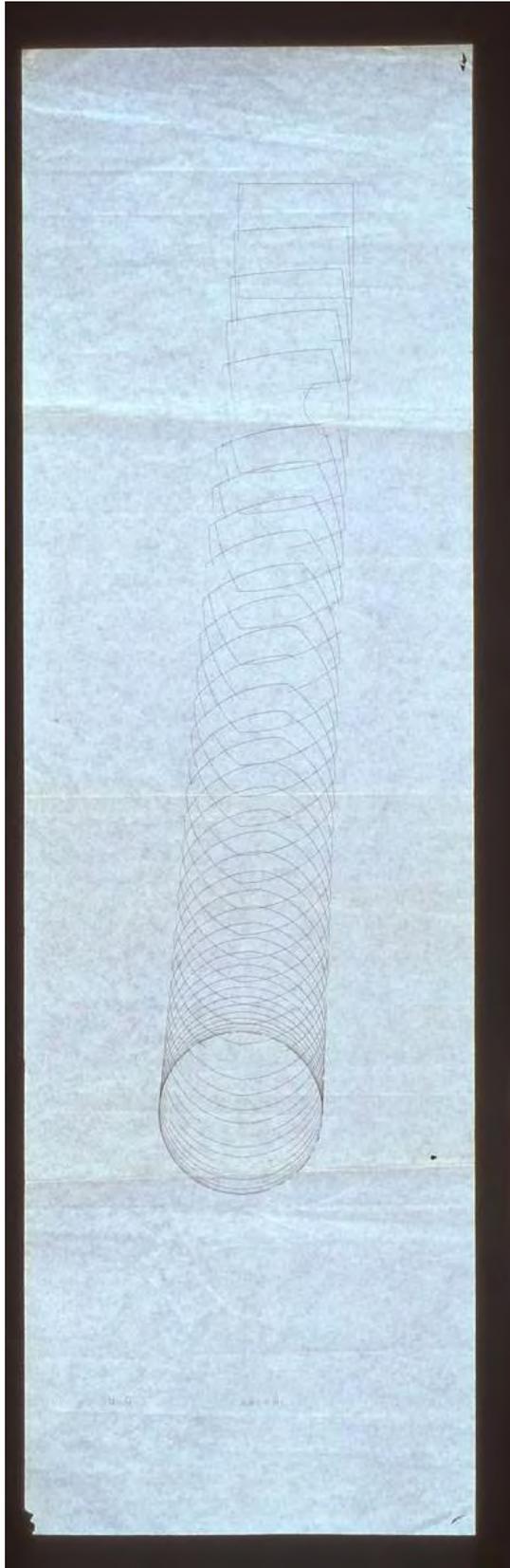


Abb. 18b: Anish Kapoor, *Diagramm*, 1973



Abb. 19a: Anish Kapoor, *C-Curve*, 2007, Rostbeständiger Stahl,  $2.2 \times 7.7 \times 3$  m, installiert im Louvre, Paris, 2007



Abb. 19b: Anish Kapoor, *C-Curve*, 2007, Rostbeständiger Stahl,  $2.2 \times 7.7 \times 3$  m, installiert im Louvre, Paris, Frankreich, 2007



Abb. 19c: Anish Kapoor, *C-Curve*, 2007, Rostbeständiger Stahl,  $2.2 \times 7.7 \times 3$  m, installiert in Kensington Parks, London, Großbritannien, 28.09.2010-13.03.2011



Abb. 20: Anish Kapoor, *Svayambh*, 2007, Wachs und ölbasierte Farbe, Maße variabel, installiert im Haus der Kunst, München, Deutschland, 18.10.2007-20.01.2008



Abb. 21a: Anish Kapoor, *Shooting into the Corner*, 2008-2009 gemischte Medien, Kanone 14.50 x 8.97 x 4.48 m, Projektile 0.31 x 0.24 x 0.24 m, installiert im Museum für angewandte Kunst (MAK), Wien, Österreich, 21.01.2009 - 19.04.2009



Abb. 21b: Anish Kapoor, *Shooting into the Corner*, 2008-2009 gemischte Medien, Kanone 14.50 x 8.97 x 4.48 m, Projektile 0.31 x 0.24 x 0.24 m, installiert im Museum für angewandte Kunst (MAK), Wien, Österreich, 21.01.2009 - 19.04.2009



Abb. 22: Anish Kapoor, *Memory*, 2008, Corten-Stahl, 14.5 x 8.97 x 4.48 m, installiert im Deutschen Guggenheim, Berlin, Deutschland, 30.11.2008-01.02.2009

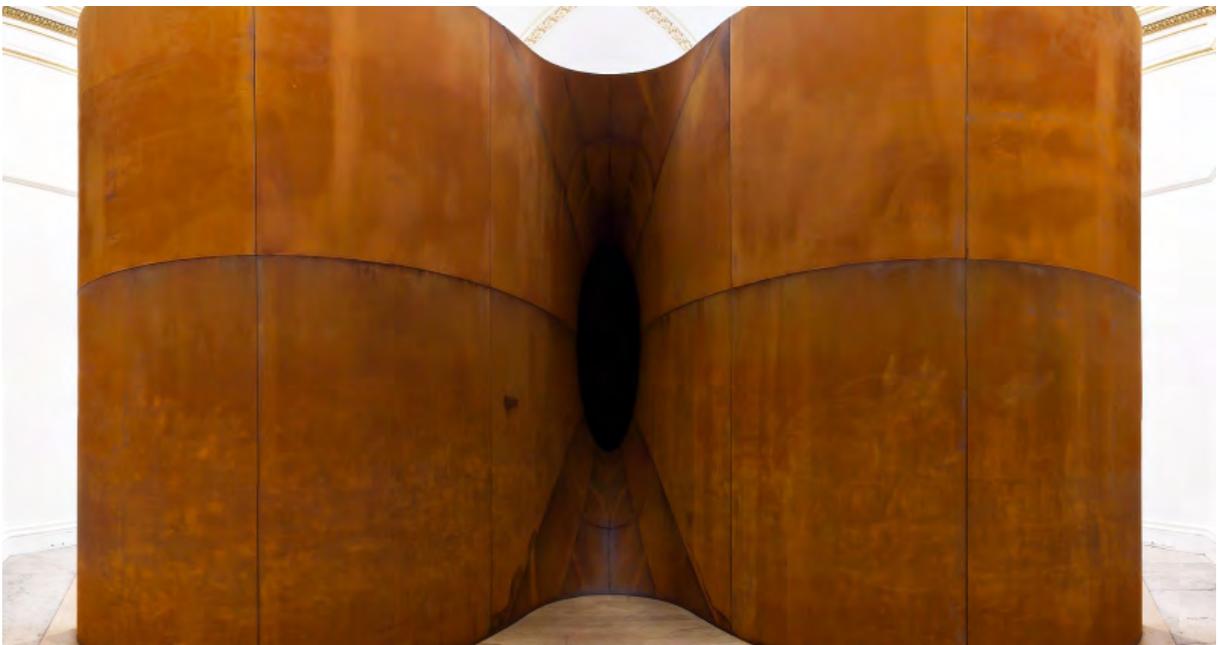


Abb. 23a: Anish Kapoor, *Hive*, 2009, Cor-ten Stahl, 5.6 x 10.07 x 7.55 m, Academy of Arts, London, Großbritannien, 26.09.2009 - 11.12.2009



Abb. 23b: Anish Kapoor, *Hive*, 2009, Cor-ten Stahl, 5.6 x 10.07 x 7.55 m, Academy of Arts, London, Großbritannien, 26.09.2009 - 11.12.2009



Abb. 24a: Anish Kapoor, *Temenos*, 2010, Stahl, 50 × 50 × 110 m, Middlehaven Dock, Middlesbrough, Großbritannien



Abb. 24b: Anish Kapoor, *Temenos*, Stahl, 50 × 50 × 110 m, Middlehaven Dock, Middlesbrough, Großbritannien



Abb. 25a: Richard Serra, *Terminal*, 1977, Corten-Stahl, 4 trapezförmige Platten, 0.125 x 2.74 bis 3.66 x 0.065 m, Hauptbahnhof, Bochum, Deutschland

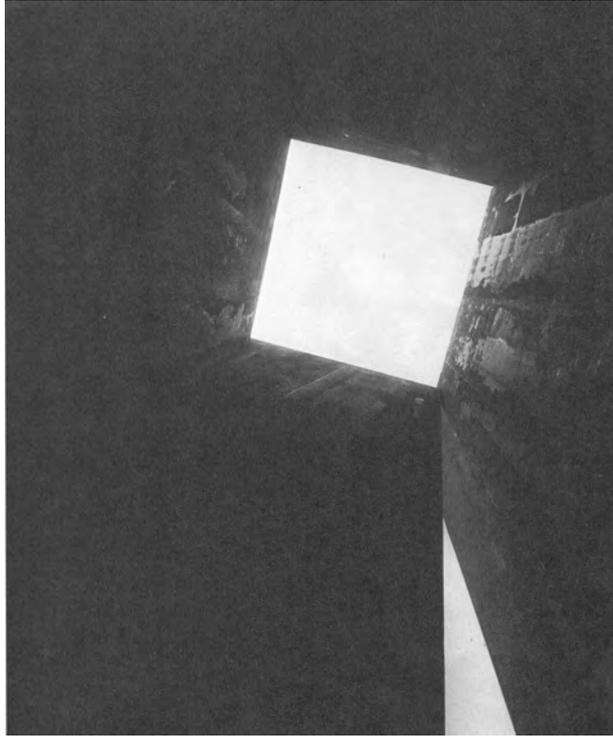


Abb. 25b: Richard Serra, *Terminal*, 1977, Corten-Stahl, 4 trapezförmige Platten, 0.125 x 2.74 bis 3.66 x 0.065 m, Hauptbahnhof, Bochum, Deutschland

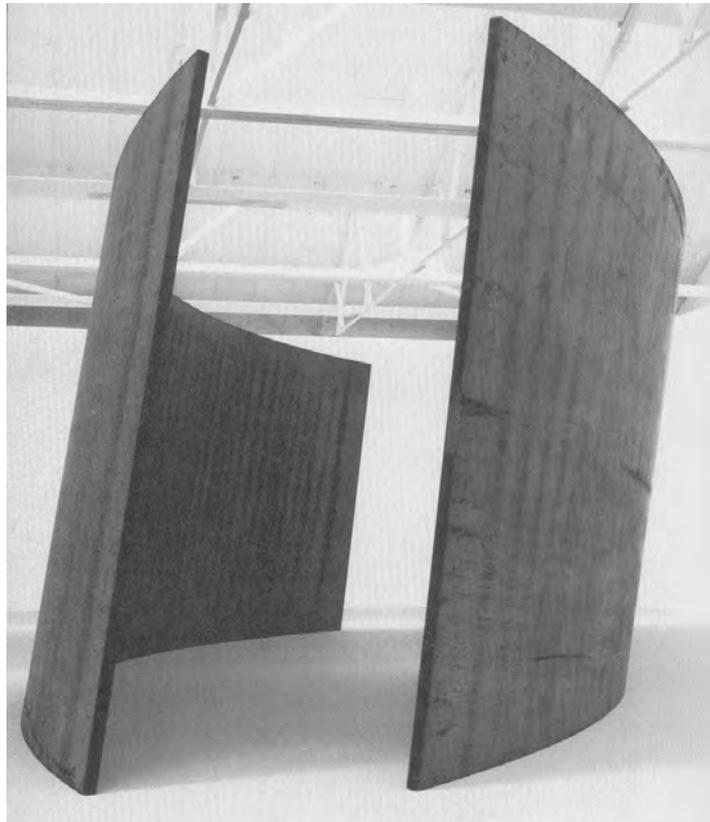


Abb. 26: Richard Serra, *Olson*, 1985-1986, Corten-Stahl, 2 Elemente, 3.05 x 10.97 x 0.05 m, Saatchi Collection, London, Großbritannien

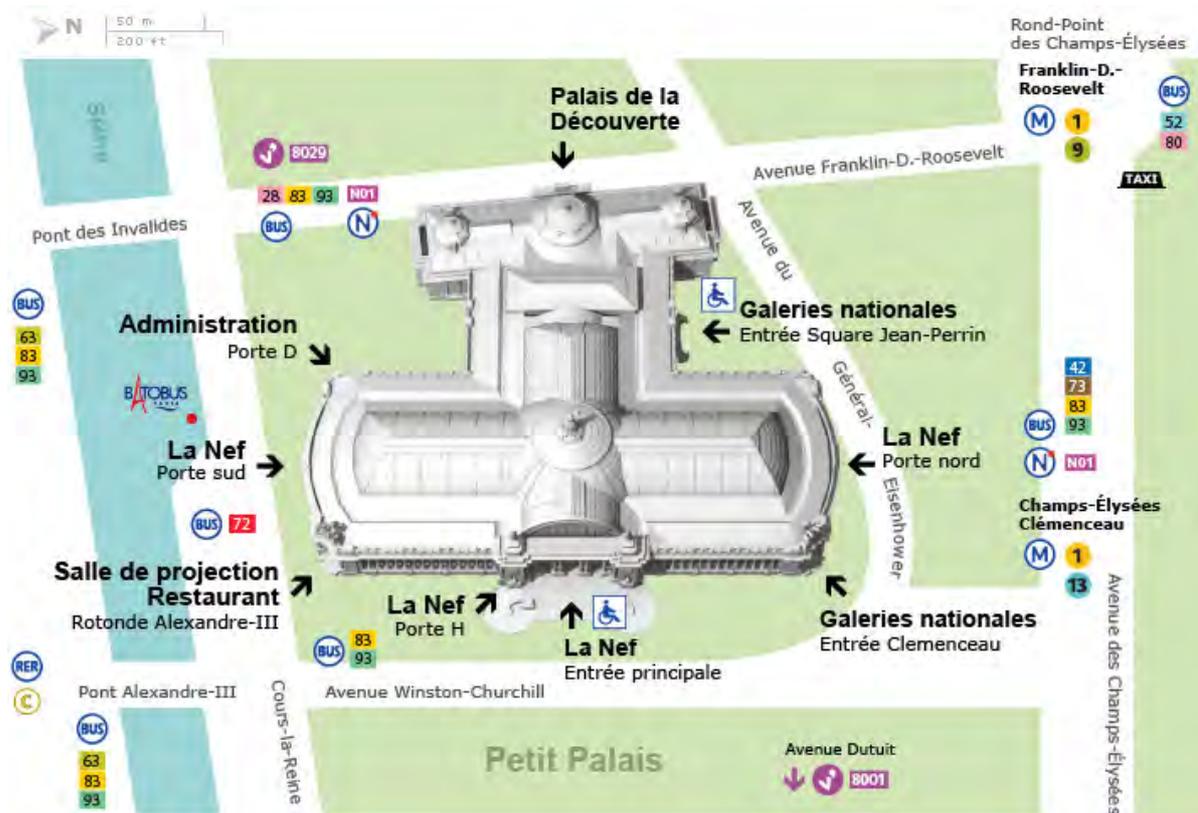


Abb. 27: Das Grand Palais, Paris, Frankreich

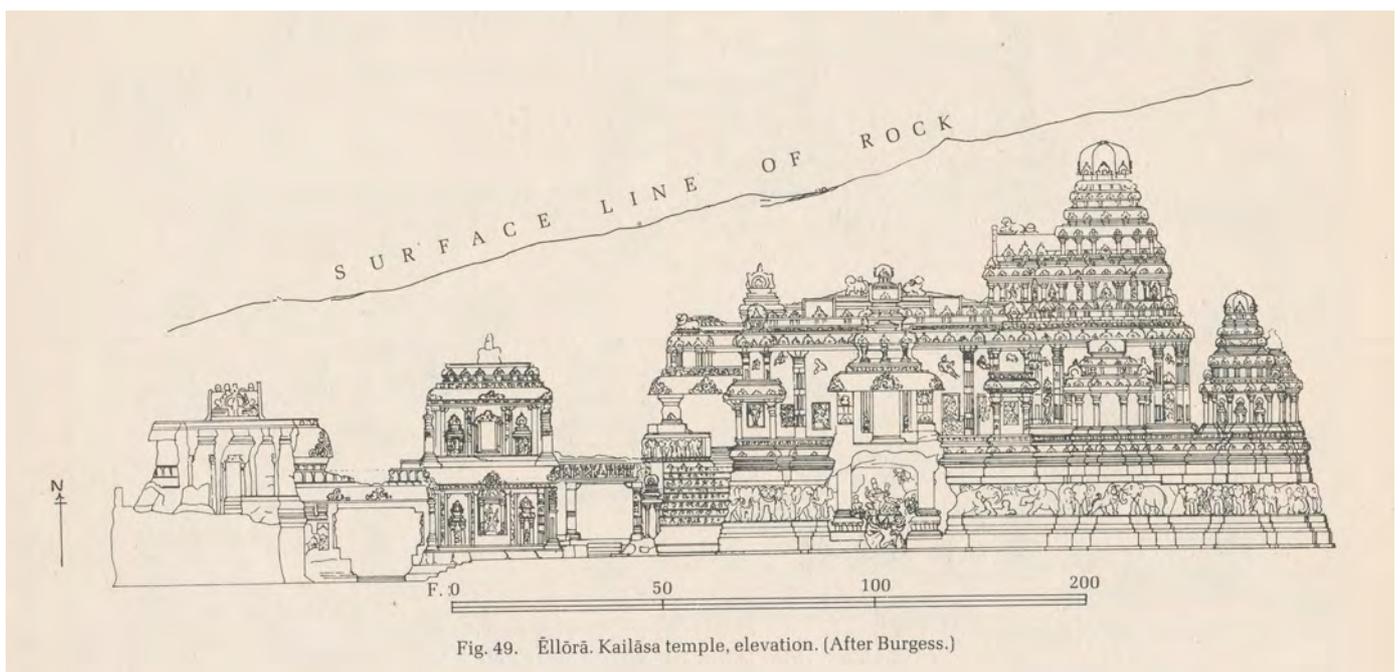


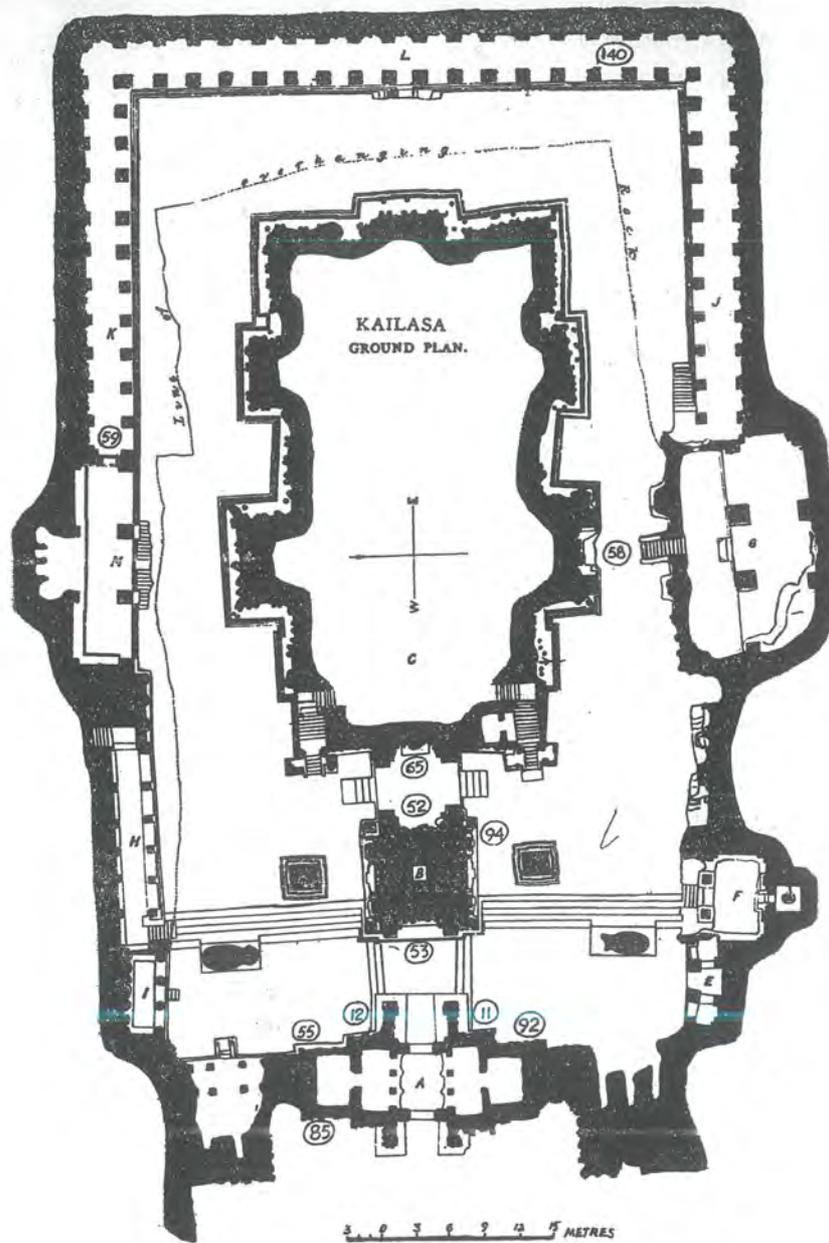
Abb. 28a: Aufriss des *Kailāsa Tempels*, 8. Jh, Ellora, Maharashtra, Indien



Abb. 28b: *Kailāśa Tempel*, 8. Jh., Ellora, Maharashtra, Indien



Abb. 28c: *Kailāśa Tempel*, 8. Jh., Ellora, Maharashtra, Indien



Kailāsanātha Temple, Ellora, (Ground Plan)

Abb. 28d: GR *Kailāsa Tempel*, unteres Stockwerk, 8. Jh, Ellora, Maharashtra, Indien

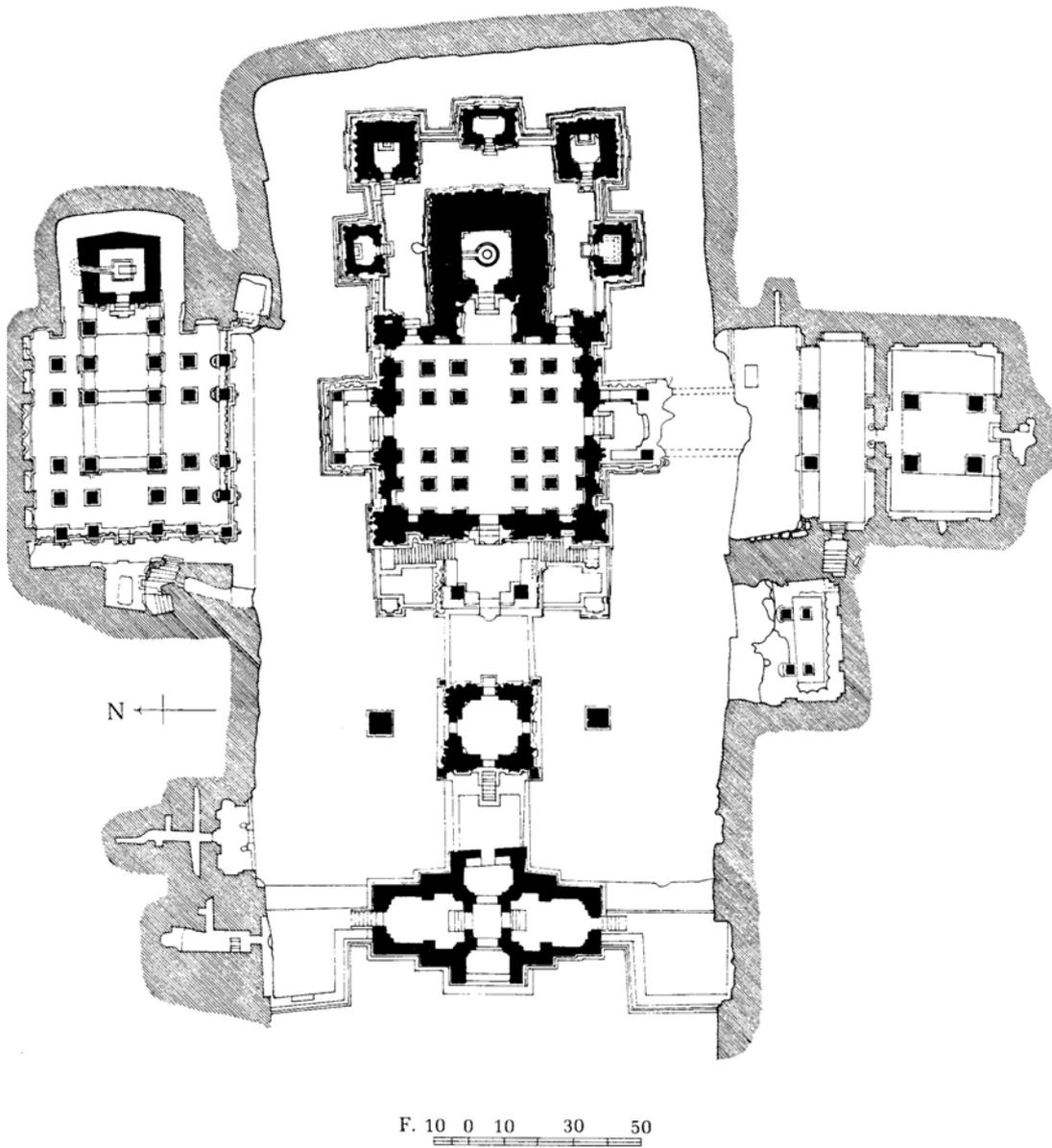


Abb. 28e: GR *Kailāṣa Tempel*, oberes Stockwerk, 8. Jh, Ellora, Maharashtra, Indien

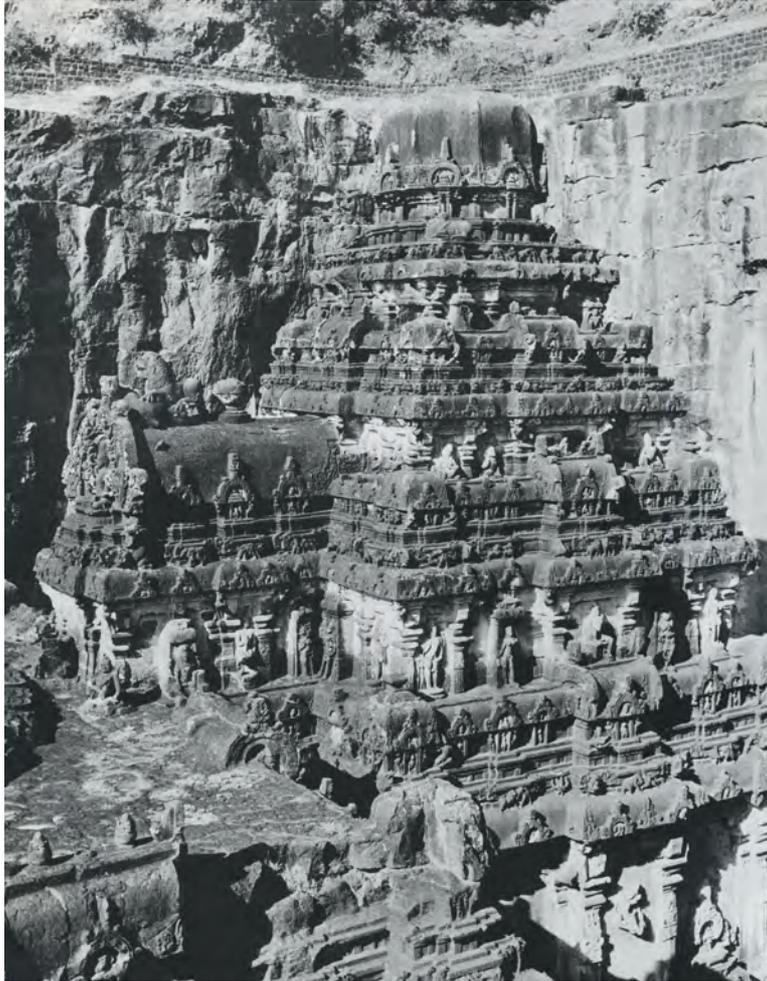


Abb. 28f: *Śikhara* des *Kailāsa Tempels*, 8. Jh, Ellora, Maharashtra, Indien



Abb. 28g: *Gūdamāṇḍapa* des *Kailāsa Tempels*, 8. Jh, Ellora, Maharashtra, Indien



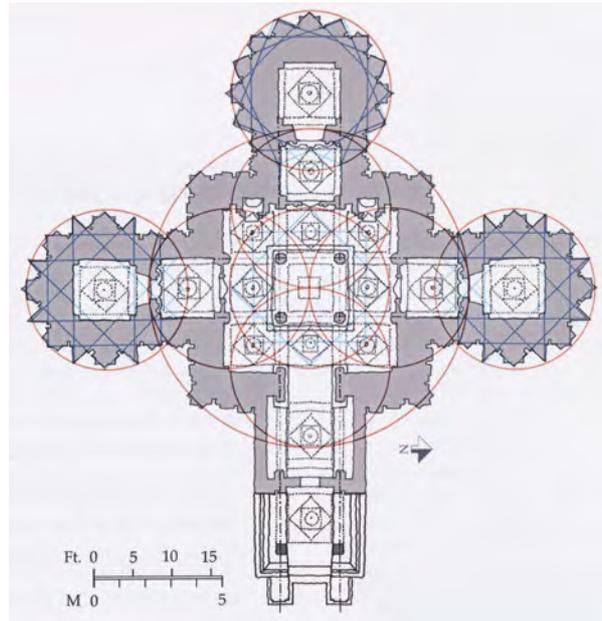


Abb. 31: *Kreis-methode* nach Adam Hardy



Abb. 32a: *Śikhara* und *mula prāsāda*, Kandariya Mahadeva Tempel, 11.Jh., Khajuraho, Madhya Pradesh, Indien

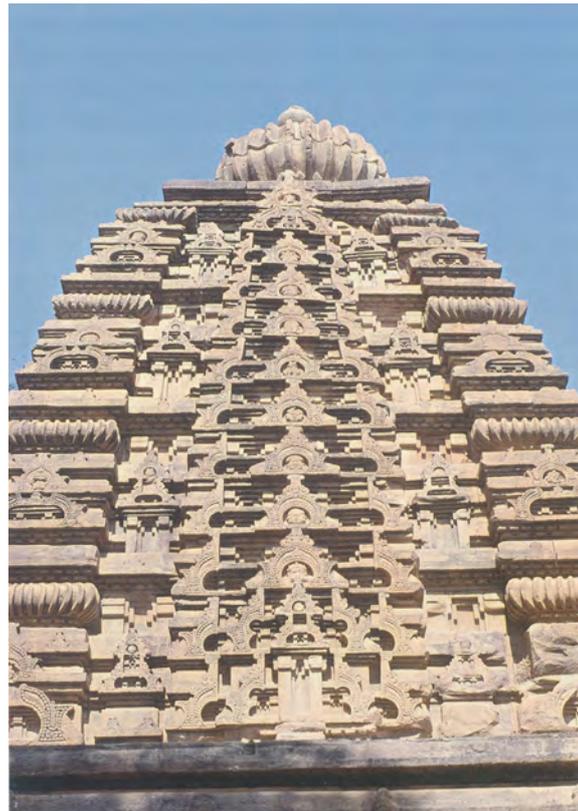


Abb. 32b: *Śikhara*, Galanganatha Tempel, ca. 7. Jh., Pattadakal, Karnataka, Indien

## *LEBENS LAUF*

Elisabeth Viktoria Würzl

19.07.1986 in München, Deutschland

### BILDUNGSWEG:

<b>Seit 2006</b>	Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien
<b>2007-2009</b>	Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Universität Wien
<b>2009-2010</b>	Studium am University College Dublin im Rahmen des Erasmus Programms

### BERUFSERFAHRUNG:

<b>2004-2006</b>	Führungen im Rahmen des <i>Pilot-Programms</i> in der Pinakothek der Moderne, München
<b>2006-2010</b>	Mitarbeit im Auktionshaus Kinsky, Wien
<b>Juli-September 2010</b>	Praktikum bei Kunsthalle Lothringer 13, München
<b>2010-2011</b>	Festes Mitglied der Kunstvermittlung der Albertina, Wien
<b>März –Juli 2011</b>	Tutorin zur Vorlesung „Von Alexander dem Großen bis zu den Kalifen - Von Persepolis bis Taxila - Rezente archäologische, kunsthistorische und numismatische Forschung“ (au.K.), Universität Wien
<b>Seit 2011</b>	Studienassistentin am Institut für Kunstgeschichte bei Frau Prof. Dr. D. Klimburg-Salter

## *ABSTRACT (english)*

Taking into account material and form, this work discusses the term “performance” in visual art based on two sculptural works by Anish Kapoor, *Dirty Corner* (2011) and *Leviathan* (2011). The argumentation focuses on questions of space theory, reception by the viewer and his position in the two installations. The creation of an atmospheric space inside the artworks brings up the question of techniques with regard to the materials and possible connections to other cultures or theories about art. Enabling a clear classification of Kapoor’s work or an affiliation to a special culture or art group has already been criticized in several publications on the artist’s oeuvre. In fact, in interpretations of his works connections can be found to modern art and theory as well as to Buddhist philosophy and to the art and culture of India in general.

The discussion of these two artworks from 2011 also takes place at the cutting edge between Western and Eastern influences. Initially, the influences of theoretical writings on space by Merleau-Ponty and Foucault will be stressed on the one hand, and the idea of the sublime from Burke to Lyotard on the other. Kapoor’s way of dealing with these theories in material and form plays an essential role. Characterized by the depiction of the non-representable and its monumentality, this interplay gives the works a sense of spirituality.

Questioning this observation, a comparative analysis will be undertaken between the performative spaces formed by these monumental artworks and of those created during a ritual in Hindu Temples. This includes a discussion of the definition of rituals as “transformative performances” and a critical questioning of the performative characteristics of ritual acts as well as the discussion of the function of these processes. In Hindu temples the moved architecture, which is brought into harmony with the movement of the devotees, and the constitution of a transformative space is essential. Especially this aspect connects those spaces with the interiors of the two installations by Kapoor and explains, aside from the monumentality, which endows the objects with a spiritual aspect, the obvious similarity of the atmospheric and artistic spaces with the sacral one.

## *ABSTRACT (deutsch)*

Unter Berücksichtigung von Material und Form behandelt die vorliegende Arbeit den Begriff der Performanz in der Bildenden Kunst anhand der beiden Arbeiten *Dirty Corner* (2011) und *Leviathan* (2011) von Anish Kapoor. Das Hauptaugenmerk fällt dabei auf raumtheoretische Fragen und die Rezeption durch den Betrachter und dessen Positionierung in den Installationen. Hinsichtlich einer Schaffung von atmosphärischen Räumen innerhalb der beiden Kunstwerke stellt sich die Frage nach der Art der Bearbeitung und vergleichbaren Bezügen. Schon durch zahlreiche Publikationen zu Kapoors Arbeiten wurde klar, dass sich eine eindeutige Zugehörigkeit seines Werks zu oder Beeinflussung durch eine spezielle Kultur und Kunst schwer festlegen lassen. So verbinden Interpretationen und Besprechungen seiner Arbeiten diese häufig mit westlicher Kunst und Theorie der Moderne und Gegenwart sowie mit buddhistischer Philosophie als auch Kunst und Kultur Indiens.

In diesem Spannungsfeld zwischen westlichen und östlichen Einflüssen bewegt sich auch die hier stattfindende Diskussion um die beiden Kunstwerke Kapoors von 2011. Dabei zeigen sich Einflüsse der raumtheoretischen Überlegungen nach Merleau-Ponty und Foucault, sowie die Idee des Erhabenen nach Burke und Lyotard. Wesentlich ist dabei Kapoors Umsetzung dieser Theorien in Material und Form, die von einer Darstellung des Nicht-Darstellbaren geprägt sind und denen zusätzlich durch ihre Monumentalität etwas Spirituelles anhaftet.

Zur Hinterfragung dieses Umstandes behandelt die Arbeit durch eine komparative Analyse den Zusammenhang von performativ geschaffenen Räumen in den zwei Installationen von Kapoor mit der durch Ritualdynamik geprägten Architektur hinduistischer Tempel. Dabei erfolgt eine Hinterfragung der Definition von Ritual als ‚transformative Performance‘ und eine Diskussion performativer Eigenschaften ritueller Handlungen, sowie der Besprechung der Funktion dieser Vorgänge. Als wesentlich lässt sich in den hinduistischen Tempeln deren bewegte Architektur, die in Einklang mit der Bewegung der Gläubigen steht, sehen und der dadurch stattfindenden Konstitution eines transformativen Raumes. Gerade dieser Aspekt verbindet die Innenräume der beiden Installationen Kapoors und erklärt neben der Monumentalität, durch welche Objekten oft ein sakraler Aspekt zugesprochen wird, die augenscheinliche Gemeinsamkeit der atmosphärischen, künstlerischen Räume mit den sakralen.