Zeitschrift Kunst Medien Bildung, ISSN 2193-2980
https://zkmb.de/pure-synthetizitaet/, 15. Juli 2025

Pure Synthetizität. Materialität in Pamela Rosenkranz' *Purity of Vapors*

Von Vivien Grabowski

Dieser Text konzentriert sich auf Pamela Rosenkranz' skulpturale Arbeit *Purity of Vapors* (2012) und verfolgt die These, dass in ihr (Inter-)Materialitäten erscheinen, die kaum mehr mit den Paradigmen von Temporalität, Prozessualität, Formveränderung oder Spurensicherung begriffen werden können. Ihre Modi, so zeigt die kunst- und kulturtheoretisch geleitete Analyse, sind vollkommen andere: Sie sind homogenisiert, simulierend, seriell, technologisiert und synthetisiert. Dabei nehmen die von Rosenkranz eingesetzten Stoffe vielfachen und expliziten Bezug auf den konkreten, leiblich-fleischlichen Körper. Eine ganze Schar kleiner, plastifizierter und synthetischer Körper ist es, die Rosenkranz in *Purity of Vapors* vorführt, Körper, die im Zeichen einer Standardisierung und Homogenisierung stehen, dabei aber zugleich merkwürdig unbestimmt bleiben: Sie schwanken zwischen weichen Körpern der Absorption (ungegliederte, osmotische Körper, deren Prozesse unsichtbar bleiben) und festen Körpern aus Hülle und Kern (rationierte, segmentierte Körperräume, die durch Herausschälen begriffen werden können). Unterscheidungen wie Innen und Außen, Mensch und Maschine, Natürlichkeit und Artifizialität werden innerhalb der Skulptur zwar mobilisiert, im nächsten Moment jedoch unwiederbringlich nivelliert.

–

In *Purity of Vapors* (Abb. 1) reihen sich auf den Ebenen eines steril anmutenden Kühlschranks einige Dutzend Plastikflaschen der Marke *SmartWater* dicht aneinander. Die Transparenz der Behältnisse gibt den Blick frei auf ihre absonderliche Füllung: Nicht klares Wasser füllt sie, sondern zähe, monochrome Mixturen, hergestellt aus Silikon und Kunsthaut-Pigmenten. Die vielen Flaschen, die sich in den Fächern des weißen, nach vorne hin verglasten Kühlgeräts tummeln, führen in gleicher Weise das gedruckte Logo der von *Glacéau* produzierten Marke *SmartWater*, unterscheiden sich jedoch in den Farbnuancen ihrer Füllung. Die meisten von ihnen sind ungefärbt und klar, zwischen ihnen aber finden sich solche, deren monochrome Massen zwischen beigefarbenem, rosa, braunem, gelb- und grünlichem Pastellton changieren. Ohne Frage sind die Substanzen künstlich, ebenso unfraglich ist aber auch, dass viele von ihnen den rötlichen Schimmer von Haut und Fleisch aufweisen.[1] Vereinzelt rinnt die smoothieartige Flüssigkeit in dünnen Bahnen über das Plastik oder ist kurz davor, aus dem Verschluss herauszutreten. Unzählige kleine horizontale Schriftzüge in dunklem Ultramarinblau sitzen auf den Plastikflaschen und verkünden viele Dinge über das *SmartWater*, etwa dessen „nutrition facts". Auf 11 Grad Celsius kühlt der 60 x 164,5 x 65 cm messende *Liebherr*-Kühlschrank die Flaschen herunter, so verrät es die kleine digitale Anzeige des Geräts.

smart water

Abb. 1: Pamela Rosenkranz: *Purity of Vapors*, 2012. Copyright Pamela Rosenkranz

Wie zu zeigen sein wird, kreist Pamela Rosenkranz' *Purity of Vapors* (2012) in sehr besonderer Weise um seine eigene Materialität. In Rosenkranz' Skulptur erscheinen – so die These dieses Textes – (Inter-)Materialitäten, an denen die modernen Paradigmen von Temporalität, Prozessualität, Formveränderung oder Spurensicherung auf bemerkenswerte Weise versagen (vgl. Wagner 2011; Rübel 2012). Wie ich andernorts ausführlicher und analog an Yngve Holens *Extended Operations* zu zeigen versuche,[2] erscheinen in *Purity of Vapors* vielmehr Materialien, die sich in mehrfacher Hinsicht als „Corporate Materials" konzeptualisieren lassen: Corporate sind die Materialien zunächst in sehr grundlegendem Sinne, da sie als Medien der „Darstellung von etwas" stets „Verkörperungen" desselben sind. Die Materialien nehmen zugleich direkten Bezug auf den konkreten, leiblich-fleischlichen *corps*. Dabei verhandeln sie ihn jedoch nicht unter den Paradigmen des Singulären, Biografischen, Authentischen, Exzess- und Spurhaften. Die Materialien zeigen sich hier gerade nicht in moderner Manier als „Formationen des Formlosen" (Rübel 2012: 306), nicht als Emphasen eines als pur oder befreit verstandenen Stoffs, nicht als unmittelbare Erscheinungen eines prozessualen Werdens. Ihre Modi sind vollkommen andere: Das Material zeigt sich in vielfache und komplexe Prozesse des Bezeichnens eingebunden, als simulierend, seriell, homogenisiert, technologisiert, synthetisiert und hochgradig „in-formiert".

Während die Wissenschaften gerade dabei sind, das Materielle radikal zu rekonzeptualisieren[3], bietet Rosenkranz' *Purity of Vapors* Anlass zur Frage, inwieweit sich in der Kunst der Gegenwart solche Materialien und Materialitäten zeigen, die mit kunstwissenschaftlichen Paradigmen und Kategorien, die vorrangig an Kunstwerken des 20. Jahrhunderts entwickelt wurden, nicht mehr greifen lassen; ob es mithin andere, neue Momente sind, die die Materialität einiger zeitgenössischer Arbeiten ausmachen, Momente, die es nötig machen, die etablierten Beschreibungskategorien des Materials der bildenden Kunst völlig neu zu überdenken.

Silikon, Pigment, Plastik, Glas, Wasser, Haut

Die Silikonmasse in *Purity of Vapors* ist strenggenommen ein Hochleistungs-Silikonkautschuk, der unter dem Namen *Dragon Skin* gehandelt und bei der Herstellung von Prothesen und für filmische Spezialeffekte eingesetzt wird, dies nicht zuletzt, weil sich das Material durch präzise Formbarkeit und extreme Dehnbarkeit, durch Glätte und Ebenmäßigkeit auszeichnet. Eingefärbt mit *Flesh Tone*-Pigmenten soll das Mehrzwecksilikon Haut nicht nur optisch perfekt simulieren, sondern es nähert sich ihr auch haptisch an: An *Dragon Skin* lasse sich ziehen, ohne dass es reißt, stets nehme es seine Originalform an, heißt es auf der Website des Herstellers.[4] Vollkommen vermengt bilden das Silikon und die Pigmente in Rosenkranz' Skulptur eine in Konsistenz und Farbe dem Make-Up ähnliche, monochrom-opake Masse. In seiner chemischen Zusammensetzung ähnelt der Silikonkautschuk auch einem anderen synthetischen Polymer, das in der Skulptur auftaucht: dem Plastik. Zwischen den molekular verwandten Materialien bestehen zahlreiche unmittelbare Kontaktflächen: Das liquide Silikon drückt sich in alle ergonomisch gerundeten Formen, die das gehärtete Plastik vorgibt, es schmiegt sich vollkommen an dessen Form an und berührt jede noch so kleine Innenfläche des Plastikbehälters.

Die in *Purity of Vapors* sinnlich präsenten Materialien – Silikonkautschuk, Plastik, Farbpigmente, Glas – treten, um die Terminologie Thomas Strässles aufzugreifen, in vielfache Korrespondenzverhältnisse der „Materialinteraktion" und stiften zugleich Relationen des „Materialtransfers" und der „Materialinterferenz" (Strässle 2013), d.h. Relationen zu Stoffen, die innerhalb der Skulptur gerade nicht sinnlich vorhanden sind. Solche materialen Transfers bilden sich insbesondere zu zwei Stoffen aus, die faktisch fehlen: Wasser und Haut. In ihrer Simulation gehen die verkörpernden Materialien niemals völlig auf, sondern weisen sich stets selbst mit aus, sodass unauflösliche Bewegungen in Gang kommen, Bewegungen, die beide Pole (das verkörpernde Material wie auch das verkörperte) tiefgreifend transformieren. Silikon erscheint wie Haut, vermeintliche Haut wie Silikon.

Das Spiel der Materialien bleibt ein paradoxes, denn in ihrer spezifischen Auswahl und Zusammenführung mobilisiert Rosenkranz deren klassische Logiken und bricht sie dann wieder radikal auf. Gebrochen wird zuallererst mit der gewohnten Logik des in Plastik gehüllten Wassers, bei der zwischen innerem und äußerem Material in seiner puren Klarheit für gewöhnlich eine unverkennbare Äquivalenz besteht, wobei sich die Klarheit von Innen und Außen gegenseitig zu begründen scheint. Bei Rosenkranz' Plastikflaschen gibt es keine solche Äquivalenz: Die Opazität des Silikons verhindert das Schauen in die Tiefen der Flüssigkeit, der Blick stoppt an der matten Oberfläche. Durch ihre visuelle Undurchdringlichkeit derangiert die liquide Masse die

aufwendig gestaltete Transparenz der Plastikflasche in ihrer symbolischen Aufladung als Pures, Klares und Unverdorbenes[5]: Da sind keine gewohnten Lichtspiele im Inneren der Flüssigkeit, keine feinen Reflexe, nur hautfarbene Flächen, matt und monochrom.

Synthetische Körper

Gebrochen wird insbesondere auch mit der gewohnten Logik von Haut als finaler Körpergrenze. In *Purity of Vapors* ist das hautsimulierende Silikon insofern keine Haut, als dass es gerade keinen Grenzstoff zwischen Innen und Außen bildet. Das Äußere scheint nach innen gestülpt: Die Silikonmasse ist weder Hülle noch Maske, sondern innere Füllung. Sie ist das opake, undurchsichtige, ergo undurchdringliche Innere und erscheint damit gewissermaßen als „eigentliches" Fleisch. Währenddessen erfüllt das transparente Plastik der PET-Flasche die distingierende Funktion einer Hülle. Über eine umschließende Haut und eine saftartige Füllung verfügend, stellen die kleinen Flaschen eigenständige kleine Körper dar. Der Plastikhaut des Flaschenkörpers eignet dabei eine besondere Ambivalenz: So sehr, wie sie das Innere abschirmt, legt sie es zugleich offen. Das aufwendig geformte Plastik erscheint zunächst als entscheidende Grenze, die den einzelnen Körper definiert, ihm eine unverkennbare Silhouette schenkt und zwischen ihm und dem Außen eine distinkte Randzone bildet. Auch für den Tastsinn bildet das Plastik eine unüberbrückbare Grenze. Für das Auge aber vollzieht es den umgekehrten Weg, indem es das Innere der Flasche vollständig öffnet, zur Schau stellt, dem Blick aussetzt.

So kreuzen sich in den Flaschenkörpern zwei wesentliche Axiome des kulturhistorischen Verständnisses von Haut. Während die Haut in der Vormoderne als „unüberschreitbare Grenze vor dem unsichtbaren geheimnisvollen Inneren" (Benthien 2001: 16) galt und das Leibesinnere als „ungegliederte[r], osmotische[r] Raum, dessen Prozesse unsichtbar bleiben" (ebd.: 52), setzte im 18. Jahrhundert eine tiefgreifende Veränderung ein. Indem die anatomische Medizin das Unter-der-Haut-Liegende zunehmend sichtbar machte, leitete sie einen grundsätzlichen Wandel der Leibwahrnehmung ein: Haut wurde fortan als „pure Durchgangssphäre zum Inneren" (ebd.: 16) gedacht. Die anatomische Zerteilung des Leibes hatte sowohl eine „mechanisierende Anschauung des Körpers" zur Folge als auch ein neues epistemologisches Modell, „das auf Zerstückelung, Herausschälung und Entleiblichung" (ebd.) setzte. Letztlich schien man sogar an die Haut selbst nur über das Darunterliegende heranzukommen, denn die Reinheit der Hautoberfläche, so der Befund, war nur über den Umweg der darunterliegenden Schichten möglich. Diese Idee sollte sich als hartnäckig erweisen: Noch 1957 diagnostizierte Roland Barthes anhand der „Tiefenreklame" (so der Titel seiner Notiz in *Mythen des Alltags*) für Hautpflegeprodukte eine förmliche Welle der „Idee der Tiefe" (Barthes 2009: 47). Schönheit, schreibt er, habe einen allgemeinen „Tiefenraum" erhalten, dessen Offenlegung sie sowohl der Medizin als auch der Reklame zu verdanken habe. Es bestünde nun eine „Art epische Vorstellung des Inneren", ein allgemeines Begehren nach der Reinheit des Inneren „bis in die Wurzeln" (ebd.).

In *Purity of Vapors* kommen ebendiese historischen Axiome des Körpers zusammen. Zwar kann das Innere des Flaschenkörpers angeblickt werden, doch bleibt es durch seine opake Materialität weiterhin undurchdringlich. Die Grenze, die das Plastik dem Tastsinn setzt, während es optisch freigegeben wird, lässt sich analog zu einer allgemeinen kulturgeschichtlichen Entwicklung der Hautwahrnehmung lesen, denn auch sie wurde „immer mehr zu einer Fernwahrnehmung gemacht" und „auf ihren optischen Eindruck reduziert" (Benthien 2001: 17). Die paradoxe Eingrenzung der Haut auf das Visuelle führt Rosenkranz mit *Purity of Vapors* eindrücklich vor: Nur das Auge gelangt zum Silikonkautschuk, nicht aber die Hand. Strenggenommen gelangt selbst zur Plastikhülle nur das Auge, nicht aber die Hand, denn diese ist wiederum durch das Glas des Kühlschranks geschützt.

Im Wechselspiel von visueller Offenheit und haptischer Verschlossenheit, von Transparenz und Opazität, umkreist die Skulptur so die Grundsatzfrage nach dem Verhältnis von *tactus* und *visus* im Skulpturalen. Nicht nur die Wahrnehmung von Haut verbleibt in der Sphäre reiner Visualität, sondern auch der alltägliche Akt des Konsums, der im Arrangement der Skulptur konstant mitschwingt, sodass sich die Skulptur letztlich selbst als Phänomen reiner Visualität ausweist. Exponiert sie sich aber als primär visuelles Phänomen, ist damit das klassische Paradigma der Skulptur unterlaufen, das sie für lange Zeit in Abgrenzung zur Malerei als Gattung begründete. Als vor allem haptisch Erfahrbares stand Skulptur für „Objektivität", „Faktizität [bestimmte] ihr Wesen, wenn nicht gar Wahrheit" (Winter 2006: 12):

„Die Begründung liefert der Tastsinn, konkret die Hand, die Werke der Skulptur fassen kann und in dieser Weise begreift. Was

> *ich anfasse, ist konkret, tatsächlich vorhanden, existiert und zwar in der Weise, in der ich den Gegenstand tastend als diesen begreife. Die Augen können sich täuschen, die Hand nicht" (ebd.).*

Während die Hand in der Hüllenstruktur von *Purity of Vapors* nicht weit kommt, wird ironischerweise dem Auge „Faktizität" nicht ganz vorenthalten: Neben all den kaum zu identifizierenden Flüssigkeiten bietet sich ihm doch zumindest eine Liste der „nutrition facts".

Körperhaft sind in *Purity of Vapors* nicht allein die silikonbefüllten Flaschen. Das körperkonstitutierende Verhältnis repetiert sich auch zwischen Kühlschrank und Flasche, sodass schließlich der Kühlschrank insgesamt als gläserner, unverhüllter Maschinen-Körper erscheint.[6] Hier besteht das Körperinnere aus distinkten, autonomen Bausteinen, die auf den klar getrennten Ebenen nebeneinander existieren – eindeutig unterschiedene Elemente, einzeln und nach Belieben austauschbar. Mit dem Kühlschrank erscheint ein synthetischer Körper par excellence: Seine Synthetizität wird nicht nur durch seine allesamt synthetischen, d.h. technopolymeren Materialien klar, sondern auch durch das Arrangement des bestückten Hohlraums.

Mit den in unterschiedlichen Dimensionen auszumachenden Körpern der Skulptur gerät die Unterscheidung von Innen und Außen ins Wanken – und mit ihr ein langgültiger Grundgedanke westlicher Philosophie, demgemäß Erkenntnis des Eigentlichen bedeutet, Schalen und Mauern zu zertrümmern, um zu dem dahinterliegenden, sich im tiefsten Inneren befindlichen „Kern" vorzudringen. Der schalenartige Aufbau der Skulptur, die Leib-Haus-Metaphorik und die transparenten Materialien der Hüllen legen zunächst genau dies nahe: Sie suggerieren die „Idee der Tiefe", suggerieren, dass es mit einigen wenigen Handgriffen möglich sei, zum flüssigen Getränk – dem Material mit dem höchsten affektiven Effekt –, um das es doch offensichtlich geht, vorzudringen. Erst im zweiten Moment wird klar: In *Purity of Vapors* ist alles gleichermaßen Kunststoff, gleichermaßen Hülle. Vermeintliche Materialien der Tiefe sind substituiert durch solche der Oberfläche, artifizielle Materialien transferieren zu solchen, die gemeinhin als natürlich gelten, ja erscheinen gar als natürliche und vice versa. Insofern führt die Skulptur vor, was Barthes an anderer Stelle notierte: „Die Hierarchie der Substanzen ist zerstört, eine einzige ersetzt sie alle: die ganze Welt kann plastifiziert werden, und sogar das Lebendige selbst" (Barthes 2009: 81).

Pigmente sind gefährlich

„Pigmente sind gefährlich. Malerei ist gefährlich… Pigmente ziehen in die Haut ein. Berührung mit der Haut vermeiden. Farbe von der Haut entfernen", warnt Rosenkranz' Videoanimation *Death of Yves Klein* (2011). Benannt ist hier nicht nur die physiologische Tatsache, dass es sich bei der Haut um ein offenes und ergo verletzliches System handelt, sondern auch ein altes und kunsttheoretisch schwerwiegendes Theorem: die Ablehnung von Farbe als nur Oberflächlichem und damit Unwahrem. Aversionen gegen die Farbe – deren Verstetigung David Batchelor eindrücklich als „Chromophobie" (2004) westlicher Kultur beschrieben hat – gründeten dabei auf der Idee, dass sie ein rein optisches Mittel und damit potenzielles Instrument der Täuschung sei. Insbesondere die Skulptur des 18. und 19. Jahrhunderts hatte sich beharrlich von der Farbe distanziert, denn es schien ausgemacht: „Ein Bildhauer, der mit gefärbtem Marmor schafft, lügt" (Vischer 1898: 172).

In *Purity of Vapors* kommt die Warnung leider zu spät: Die Pigmente sind bereits von *Dragon Skin* vollständig absorbiert, ganz in der liquiden Masse aufgegangen und phänomenal nicht mehr von ihr zu trennen. Das Farbpigment ist nicht oberflächlich aufgetragen, sondern durchsetzt und transformiert, seine eigene phänomenale Distinktheit verlierend, die gesamte Masse des Silikonkautschuks. Dabei sind die Pigmente das, was den Eindruck des Körperhaften wesentlich mitkonstituiert, sodass Inkarnat und Körper sich vor allem als synthetische Produkte einer nicht zu revidierenden Vermischung von Silikon und Farbpigment zeigen. Erst mit der Absorption der Pigmente, erst mit der stofflichen Fusion, stellen sich die phänomenalen Transfers zu Körper und Haut unmissverständlich her.

Die farbige Flüssigkeit bleibt irritierend: Einerseits ist klar, dass sie in einer materiellen Vermischung zweier Stoffe besteht, die sich mit den biologischen Vermischungen, Übertragungen und Prozessen des menschlichen Körpers zusammenbringen lässt. Andererseits aber erscheinen die Massen in einer verstörend sauberen Homogenität und damit gerade nicht als blutige, schmierende Körpersäfte. Die Fusion der Stoffe scheint vollkommen und in Perfektion abgeschlossen, sodass die materialen Transformationen

zwar auf der Hand liegen, sich jedoch nicht als solche ausstellen. Frei von Wunden, Poren, Unreinheiten, Flecken, Narben und Haaren zeigt sich Haut in Rosenkranz' Skulptur – und damit auch frei von jedem naturalistischen Anspruch. Sie ist (im Unterschied zu vielen künstlerischen Arbeiten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in denen Haut eine Rolle spielte) weder explizit weiblich konnotiert, noch steht sie im unmittelbaren Zusammenhang mit Gewalt, Wunden, Schnitten oder Verbrennungen. Rosenkranz' Hautmasse ist drakonisch homogenisiert, idealisiert und rein, ihr fehlen sämtliche Details. Mit der materialen Perfektion der Flaschenkörper nimmt die Skulptur *Purity of Vapors* nicht bloß auf allgegenwärtige kosmetische Körperbilder Bezug, sondern insbesondere auch auf Traditionen der europäischen Malerei. Eine vergleichbare Idealität strebten, wie Colby Chamberlain (2015) richtig beobachtet hat, vor allem Darstellungen des menschlichen Inkarnats in der Renaissance-Malerei an.

Purity of Vapors gibt dagegen keinen singulären Ton, sondern verschiedene Farbnuancen zu sehen. Die unterschiedliche Pigmentierung der Silkonhäute zeigt sich in der Skulptur gerade nicht als Apriori, nicht als irreduzible stoffliche „Natur" und Vorgängigkeit, sondern inszeniert sich als wiederholtes Experiment einer chemischen Synthese. Die hautsimulierenden Flüssigkeiten geben sich in ihrer Erscheinung unmissverständlich als künstliche Mixturen zu erkennen. Dass Hautfarbe das Produkt einer Praxis ist, schwingt zum anderen durch das Arrangement des Kühlschranks mit: Betrachter*innen bzw. Konsument*innen dürfen offenbar zwischen den Häuten wählen, die sie verzehren. Wenn man Nutrition nun als soziosomatische Praxis der Verkörperung versteht, wird die Wahl des Getränks zur Wahl der eigenen Hautfarbe. Die artifizielle Herstellung der Haut bzw. Hautfarbe vorführend, knüpft Rosenkranz schließlich sowohl an die inzwischen existierende Technologie der Züchtung von Haut an als auch an postkoloniale Überlegungen zur Dekonstruktion des Weißseins.

Mit *Purity of Vapors* betreibt Rosenkranz jedoch kein allein dekonstruktivistisches Unterfangen, denn Haut wird nicht bloß als soziales und diskursives Produkt vorgeführt. Die Komplexität der Skulptur ergibt sich vor allem daraus, dass dem, was als vollständig synthetisch markiert ist, eine enorme sinnliche Affektivität eignet. Rosenkranz setzt genau jene Farbpigmente ein, von denen als gesichert gelten kann, dass sie in besonderem Maße affizieren. Die wesentliche Frage ist, so Rosenkranz: „[W]hy does skin color attract us and what does it mean? Why are these skin colors so predominant?" (zit. n. Baumgardner 2015). Die inkarnathaften Pigmente spielen für die Künstlerin gerade in ihrer besonderen affektiven Wirkung eine Rolle. Hier kommt eine zweite malerische Tradition ins Spiel, in die sich Rosenkranz' Reihe *Firm Being* und *Purity of Vapors* gleichermaßen einreihen: die Malerei Yves Kleins. Ohne auf die vielfachen Bezüge zu Yves Klein en détail einzugehen, sei ein Blick auf einige wenige Sätze geworfen, die Klein über das Farbpigment äußerte. In Bezug auf sein „dimensionsloses" Blau – „das sichtbar werdende Unsichtbare" – interessierten ihn die Pigmentpartikel nur „in totaler Freiheit" (Klein zit. n. Berggruen/Hollein/Pfeiffer 2004: 48). Ähnlich wie Kleins Monochrome affizieren auch Rosenkranz' vom Pigment erzeugten Farbflächen in extremer Weise, sie saugen visuell ein und erscheinen in ihrer Opazität dimensionslos. Allerdings – und an dieser Stelle trennen sich Rosenkranz und Klein – präsentiert sich das Farbpigment in *Purity of Vapors* nicht in absolut gedachter „Reinform" und „totaler Freiheit". So wie es die Betrachter*innen einsaugt, so ist es seinerseits eingesaugt in die viskose Flüssigkeit des Silikons. Es bleibt zugleich hinter den Schichten aus Plastik, Digitaldruck und Glas verborgen und erscheint – fernab jedes universalistischen Anspruchs – innerhalb eines objektförmigen, ja warenförmigen Systems, sodass spirituelle Farb- und Materialeffekte stets als Effekte von Branding markiert bleiben.

Konservierung, Coolness, Heiligkeit

Die faktisch vorhandenen Materialien der Skulptur stehen im Zeichen eines schon benannten fundamentalen Paradoxons: In ihrem intermaterialen Zusammenspiel, in ihren vielfältigen Interaktionen und Interferenzen, suggerieren sie vollkommene materiale Sterilität, ja absolute Isolation. Ähnlich wie Haut, die sich kulturell als „rigide Grenzfläche" erweist und spätestens im 20. Jahrhundert zur „zentralen Metapher des Getrenntseins" (Benthien 2001: 7) wird, präsentieren sich die Materialien von *Purity of Vapors* auch phänomenal überwiegend als „rigide Grenzflächen". Mit Ausnahme der Silikon-Pigment-Mixtur scheint zwischen den Materialien und gleichermaßen zwischen den einzelnen Flaschen, obgleich mit ähnlichem Stoff gefüllt, keinerlei lebhafte und transformative Relation zu bestehen, sie existieren offenbar vielmehr in völliger Konservierung, in white-cube-artiger „Ewigkeitsauslage" (O'Doherty 1996: 10). Da ist keine visuell distinkte Dynamik, keine intermateriale Synergie zu beobachten, sondern die bloße Reinheit, *purity*, des Materials. Genau besehen erscheint sogar die Vermengung zwischen Silikon und Pigment insofern reinlich, als dass diese endgültig, vollkommen und rückstandlos erscheint: Nichts gibt Anlass zu glauben, es gäbe irgendwo einen kleinen Pigmentklumpen, alles wirkt restlos aufgelöst. Dass sich von den PET-Flaschen Mikropartikel ablösen und den flüssigen In-

halt durchsetzen, ist eine Materialinterferenz, um die man zwar weiß, die sich in Rosenkranz' Skulptur aber nicht phänomenal zeigt. Die glatten, homogenisierten und seriellen Materialien der Skulptur exponieren sich also in erster Linie nicht als Materialien im Sinne von „substances that are always subject to change, be it through handling, interaction with their surroundings, or their dynamic life of their chemical reactions" (Lange-Berndt 2015: 12). Die Interaktionen scheinen restlos abgeschlossen oder aber bis auf Weiteres aufgeschoben und selbst dort, wo die Flüssigkeit vereinzelt aus der Flasche austritt, wirkt alles seltsam erstarrt. In Bewegung zeigt sich hier kaum etwas, nicht zuletzt deshalb, weil der niedrig temperierte Raum des Kühlschranks den Anspruch inszeniert, jegliche materiell-chemische Veränderung zu unterbinden. Er ist der exemplarische Raum des Nicht-Veränderten, des Konservierten, des Ewigen. Was er aber konserviert und verewigt, ist in seiner Logik frisch, jung, lebendig. Die kleinen Flaschenkörper lösen dies völlig ein: straffe, pralle und junge Körper; selbst das weiche, zähe Silikon wirkt unter der Plastikform fest und geglättet.

In *Purity of Vapors* kreuzt sich mit dem alltäglichen Prinzip der Konservierung von Nahrungsstoffen durch Kühlung ein anderes: das vormoderne Paradigma der Ewigkeit des künstlerisch-plastischen Stoffes. Die phänomenale Unverändertheit der Skulptur rührt in *Purity of Vapors* gerade nicht nur aus der Physis der artifiziellen Materialien, sondern vor allem auch aus der mit ihnen in Zusammenhang stehenden Technologie, denn es ist die Technologie der Kühlung, die den physischen Raum sowie die eigentümliche Atmosphäre der Konservierung zuallererst herstellt. Dabei bestehen nicht nur Verbindungen zu Technologien der Konservierung, sondern auch zu Medientechnologien der Gegenwart: Insbesondere das Material *Dragon Skin* eröffnet Verbindungen zu filmischen Special Effects und Animatronik. Material bringt Rosenkranz demnach nicht etwa gegen ihre traditionellen Gegenspieler Form oder Technologie in Stellung, sondern Materialitäten zeigen sich vollständig technologisiert, so wie sich Technologie – etwa in Form des Kühlschranks – zugleich materiell und körperlich zeigt.

Bei alldem ist es die eigentümliche Atmosphäre und Ästhetik der Coolness, die sich in *Purity of Vapors* einstellt. Denn als „Ästhetik und Politik strategischer Entemotionalisierung und Kälte" stiftet Cool „paradoxe Gemeinschaften erklärter Individualisten" (Holert 2004: 43 f.) und damit genau jenen Typus von Relation, der zwischen den einzelnen, isoliert und doch gemeinschaftlich auftretenden Flaschenkörpern vorhanden ist. Bezeichnenderweise besteht kulturhistorisch eine enge Verzahnung zwischen Cool und Hautfarbe, denn als „Technologie des Widerstands" und „Technologie des Selbst" (ebd.: 43) gründete Cool auf rassistischen Verhältnissen.[7] In *Purity of Vapors* stellt sich der ehemalige Zusammenhang zwischen der Ästhetik des Cool und Körper bzw. Haut auf subtile Weise wieder her. Womöglich ist es ebendiese unauflösbare Verzahnung von Material, Technologie und der Atmosphäre des Cool in Rosenkranz' Skulpturen, die die Kuratorin Ruba Katrib (2013) in einem Interview mit dem Begriff „Hypermateriality" zu benennen suchte.

Die im white-cube-haften Innenraum des Kühlschranks exponierten Flüssigkeiten kennzeichnet schließlich auch eine reliquienhafte „Stoffheiligkeit", eine Aura der Distanz, die gerade aus keiner Spurenhaftigkeit, keiner Vergangenheit des Materials herrührt, sondern aus ihrer technologisch und atmosphärisch inszenierten Glätte und Unberührtheit. Es scheint sogar, als würde versucht, materiale Fusionen und Transformationen zweifach zu verhindern, handelt es sich doch gerade nicht um verderbliche Nahrungsstoffe, die im Kühlschrank gelagert sind, sondern um Silikon, einen künstlichen Stoff, der sich selbst bei Raumtemperatur kaum verändert. Die doppelte Unmöglichkeit der stofflichen Transformation stellt diese wiederum infrage: Eignet den synthetischen Stoffen vielleicht doch ein Moment der Aktivität, Verderblichkeit, Lebendigkeit?

SmartWater – „Purity" des Materials

Während insbesondere Künstler*innen des 20. Jahrhunderts die pure Physis des Materials, das Material im sich selbst überlassenen „Rohzustand" inszenierten (Rübel 2012: 10; Wagner 2001: 49), führt Rosenkranz gerade keinen rohen, sondern offenkundig diskursivierten, ökonomisierten und semantisierten Zustand des Materials vor. Da das zentrale Material des Wassers fehlt und mit ihm auch seine unmittelbar aisthetische Qualität, ist nur die materielle Verpackung übriggeblieben, das materielle Artefakt der Diskursivierung des Wassers. Zu 500 ml abgemessen, abgepackt und eingeschlossen in die dichte Schale aus Plastik, ist es in seiner Erscheinung fixiert, der flüssig-viskose Silikonkautschauk fließt nicht, läuft nicht aus, er spritzt, tropft, überflutet, versickert, rinnt nicht. Insofern erscheinen die Materialien gerade in keiner „Purity" in modernistischer Manier, wie der Titel vielleicht vermuten lässt. Die Reinheit der Stoffe stellt sich stattdessen als der diskursive Einsatz im Kontext eines komplexen Prozesses ihrer ästhetisch-ökonomischen Vermarktung dar. Mit anderen Worten: Die Materialien erscheinen nicht als an sich pur, sondern in ihr-

er alltagsästhetischen und werbestrategischen Inszenierung als „pure“ Materialien.

„Purity“ behauptet der Produzent *Glacéau* zwar von seinem Wasser, nicht jedoch im Sinne eines ursprünglich-natürlichen und unveränderten Zustands. Im Unterschied zu anderen Herstellern, etwa *Fiji*, der sein Wasser als „untouched by man“ vermarktet, wird die technologische Verarbeitung des *SmartWater* von *Glacéau* maximal exponiert. Die artifizielle Synthese herauskehrend bewirbt das Unternehmen sein Produkt: „vapor distilled water and electrolytes for taste“, heißt es auf dem Aufdruck der Flasche. *Glacéau* führt an anderer Stelle aus: „we took our cue from nature, then added electrolytes for a distinct taste. the result is pure and crisp, like from a cloud“ (Coca Cola Company 2018). Herstellung und Inhaltsstoffe werden explizit benannt: *SmartWater* sei das Ergebnis von Dampfdestillation, hinzugefügt seien – für den „distinkten“ Geschmack – lediglich „Elektrolyte“. Bemerkenswerterweise stellt sich in der Werbelogik *Glacéaus* stoffliche „Purity“ gerade nicht durch natürliche Unberührtheit ein, sondern durch technologisch-artifizielle Zerlegung und anschließende Addition einiger weniger Zusatzstoffe. Mit der überdeutlichen Auflistung der Ingredienzien und „nutrition facts“ erscheint der Stoff auch für den Verstand „transparent“ gemacht. So wird die Transparenz und Reinheit des *SmartWater* auf wenigstens zwei Weisen inszeniert: Sie wird, erstens, – auf materiell-chemischer Ebene – als Effekt von Technologisierung inszeniert und, zweitens, – auf verstandesmäßiger Ebene – als Effekt von Diskursivierung bzw. Explizierung.

„Pure Materialität“, so ein gängiges Argument früherer Kunstkritik und Kunstwissenschaft – man denke zurück an Peter Weibels paradigmatischen Aufsatz *Materialdenken als Befreiung der Produkte des Menschen von ihrem Dingcharakter* (1973) –, sei Sache der Kunst. Während gesellschaftliche Systeme Materialien in Waren und Dingen „verfestigen und verengen“, bestehe, so Weibel, die vornehmliche Aufgabe der Kunst darin, diese Verfestigung rückgängig zu machen und „dem Material seine Möglichkeiten zurückzugeben, die im Material liegende, noch ungenutzte Information frei zu machen“ (ebd.: 51). Der in der Ware symbolisch verfestigte Zustand des Materials galt für Weibel als uneigentlich, ausschnitthaft und damit unzureichend. Gernot Böhme zufolge kommt es in unserer ästhetisierten Gegenwart zwar zur „extensiven Präsentation von Materialität“, nicht aber zum „In-Erscheinung-Treten der Materie der Dinge“, d.h. es geht nicht um „Materialien als konkrete Stoffe“ (Böhme 2014: 51, 62 f.). *Purity of Vapors* verwebt beides ineinander: Während der Produzent *Glacéau* mit seinem Produkt *SmartWater* gerade die „Materie der Dinge“ in vielerlei Hinsicht extensiv auszustellen sucht, die „Purity“ seines „konkreten Stoffs“ (nicht gedacht als unberührte Ursprünglichkeit, sondern als technologische Synthese), kann ebendiese „pure Materialität“ bei Rosenkranz nur als Zitat erscheinen. Indem sie *Glacéaus* „extensive Präsentation von Materialität“ verdoppelt und zugleich durch Neubefüllung in die Ware interveniert, kommt es zur Übersteigerung: Nicht nur Wasser, sondern die menschliche Epidermis und mit ihr den ganzen Körper stellt Rosenkranz als materiell-technologische Effekte von Synthesen vor. Im standardisierten Corporate Design der Ware erscheinen vermeintlich natürliche, irreduzible Materialien als synthetisch-technologische Kompositionen, aufwendig inszeniert in ihrem *„ästhetischen Wert“* (ebd.: 63 f.).

Anmerkungen

1 Inkarnatähnliche Silikonmassen und Wasserflaschen bevölkerten schon früher das skulpturale Werk von Rosenkranz, so zum Beispiel in ihrer 2009 begonnenen Reihe *Firm Being* oder *Our Product*, ihrer Inszenierung des Schweizer Pavillons auf der 56. *Biennale di Venezia.*

2 Vgl. Grabowski, Vivien: *Corporate Materials. Materialität in Pamela Rosenkranz' Purity of Vapors und Yngve Holens Extended Operations* (in Vorbereitung).

3 Gemeint sind sowohl die (kontrovers diskutierten) neomaterialistischen Ansätze der Philosophie als auch solche Tendenzen in den Naturwissenschaften, der Philosophie, der Robotik und anderen Fächern, die sich unter dem Stichwort des Embodiment der Materialität des Körpers dezidiert zuwenden.

4 Vgl. *Smooth on, Dragon Skin® Series*, online: https://www.smooth-on.com/product-line/dragon-skin/ [16.01.18]

5 Diese Semantik gilt natürlich nur für den phänomenalen Nahbereich. In globaler Langzeitperspektive eröffnen sich deutlich andere semantische Aufladungen in Richtung Massenkonsum und Umweltverschmutzung.

6 Kulturgeschichtlich lässt die transparente Scheibe in *Purity of Vapors* an das im 18. und 19. Jahrhundert entstandene Ideal des „gläsernen, unverhüllten Menschen“ denken, „dessen authentisches Ich dem Betrachter sofort ersichtlich wird“ (Benthien 2001: 39). Neben literarischen Realisierungen dieses Bildes – z.B. in Christian Heinrich Spieß’ Erzählung *Der gläserne Ökonom* (1795) – wurde der „gläserne Mensch“ im 20. Jahrhundert auch technisch verwirklicht. 1930 präsentierte das Dresdner Hygienemuseum den erstmalig angefertigten *gläsernen Menschen*, ein lebensgroßes Modell mit einzeln aufleuchtenden Organen, hergestellt aus transparentem Kunststoff, Aluminium und Plastik.

7 Um den sozialen und politischen Diskriminierungen zu begegnen, bildete sich beispielsweise in afroamerikanischen Communities ein „Kommunikationsstil [heraus], der von außen abweisend, opak, gefühllos und arrogant wahrgenommen wird, aber nach innen unbeobachtete Verständigung ermöglichen soll“ (Holert 2004: 43).

Literatur

Barthes, Roland (2009): Mythen des Alltags. Übers. von Helmut Scheffel. 26. Nachdr. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Batchelor, David (2004): Chromophobie. Angst vor der Farbe. Wien: WUV.

Baumgardner, Julie (2015): Pamela Rosenkranz’s Swiss Pavilion Averages Europe into a Single Skin Color. Online: www.artsy.net/article/artsy-editorial-venice-biennale-2015-swiss-pavilion-pamela-rosenkranz [15.12.2017]

Benthien, Claudia (2001): Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. 2. Aufl. Reinbek: Rowohlt.

Berggruen, Olivier/Max Hollein, Max/Pfeiffer, Ingrid (Hrsg.) (2004): Yves Klein. Katalog anlässlich der Ausstellung „Yves Klein“, Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 17. September 2004 – 9. Januar 2005, Guggenheim-Museum Bilbao, 31. Januar – 2. Mai 2005. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Böhme, Gernot (2014): Der Glanz des Materials. Zur Kritik der ästhetischen Ökonomie. In: ders.: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, 2. Aufl. der 7., erw. und überarb. Aufl. Berlin: Suhrkamp, S. 49–65.

Chamberlain, Colby (2015): Salonmalerei. Übers. von Bram Opstelten. In: Parkett, Nr. 96, S. 70–75.

Coca Cola Company (2018): Smart Water. Online: www.drinksmartwater.com [25.01.2018]

Coca Cola Company (2017): Glaceau smartwater. Online: www.coca-colajourney.com.au/brands/glaceau-smartwater [25.01.2018]

Holert, Tom (2004): Cool. In: Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas: Glossar der Gegenwart. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 42–48.

Katrib, Ruba (2013): Hyper-Materiality. Interview with Alisa Baremboym and Pamela Rosenkranz. In: Kaleidoscope, Nr. 18, S. 56–62.

Lange-Berndt, Petra (2015): Introduction. How to Be Complicit with Materials. In: dies. (Hrsg.): Materiality. Documents of Contemporary Art. London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

O’Doherty, Brian (1996): In der weißen Zelle. Inside the White Cube. Hrsg. von Wolfgang Kemp. Berlin: Merve.

Rübel, Dietmar (2012): Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen. München: Silke Schreiber.

Strässle, Thomas/Kleinschmidt, Christoph/Mohs, Johanne (Hrsg.) (2013): Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven. Bielefeld: Transcript.

Vischer, Friedrich Theodor (1898): Das Schöne und die Kunst. Stuttgart.

Wagner, Monika (2001): Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München: Beck.

Weibel, Peter (1973): Materialdenken als Befreiung der Produkte des Menschen von ihrem Dingcharakter. Probleme der aktuellen Avantgarde (Fragment). In: ders.: Kritik der Kunst. Kunst der Kritik. Es says + I say. Wien/München: Jugend & Volk, S. 51–55.

Winter, Gundolf (2006): Medium Skulptur: Zwischen Körper und Bild. In: Winter, Gundolf/Schröter, Jens/Spies, Christian (Hrsg.): Skulptur. Zwischen Realität und Virtualität. München: Wilhelm Fink, S. 12–32.

Abbildungen

Abb. 1: Pamela Rosenkranz: *Purity of Vapors*, 2012. Installationsansicht, *'Feeding, Fleeing, Fighting, Reproduction'*, Kunsthalle Basel, Basel, 2012. Copyright Pamela Rosenkranz. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und Sprüth Magers.