

**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2003)

**Heft:** 69: [Collaborations] Francis Alÿs, Isa Genzken, Anish Kapoor

**Artikel:** Anish Kapoor : the perforate self or nought is not naught = das perforierte Ich oder Null ist nicht nichts

**Autor:** Warner, Marina / Parker, Wilma

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-681241>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 17.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# THE PERFORATE SELF OR NOUGHT IS NOT NAUGHT

MARINA WARNER

*Why do you tear me from my self?*

— Ovid, *Metamorphoses*, Book VI

Ovid tells the story of Marsyas, the satyr whom Apollo skinned alive, in the midst of a sequence of divine revenge killings; these follow one upon the other at a speed and pitch of intensity that make the reader gasp and shrink and grieve and cry out in protest.<sup>1)</sup> Satyrs are a kind of Arcadian wild thing, part-goat, part-man, tall, erect, with furry thighs and cloven hooves, with a long bearded face, pointed nose, tufted ears and (sometimes) tufted, priapic penis; they run with Dionysus and Pan, and, like centaurs, have their own skills, wisdom, and powers. But they are always distinguished from the human order: they figure as uncivilized creatures of instinct and appetite who dance at drunken parties and peep at girls who have passed out, as in Bellini's *THE FEAST OF THE GODS* (1514–1529) and Titian's *BACCHUS AND ARIADNE* (1523–1524).

Something of this clash, between one kind of order and another, may reverberate beneath the story

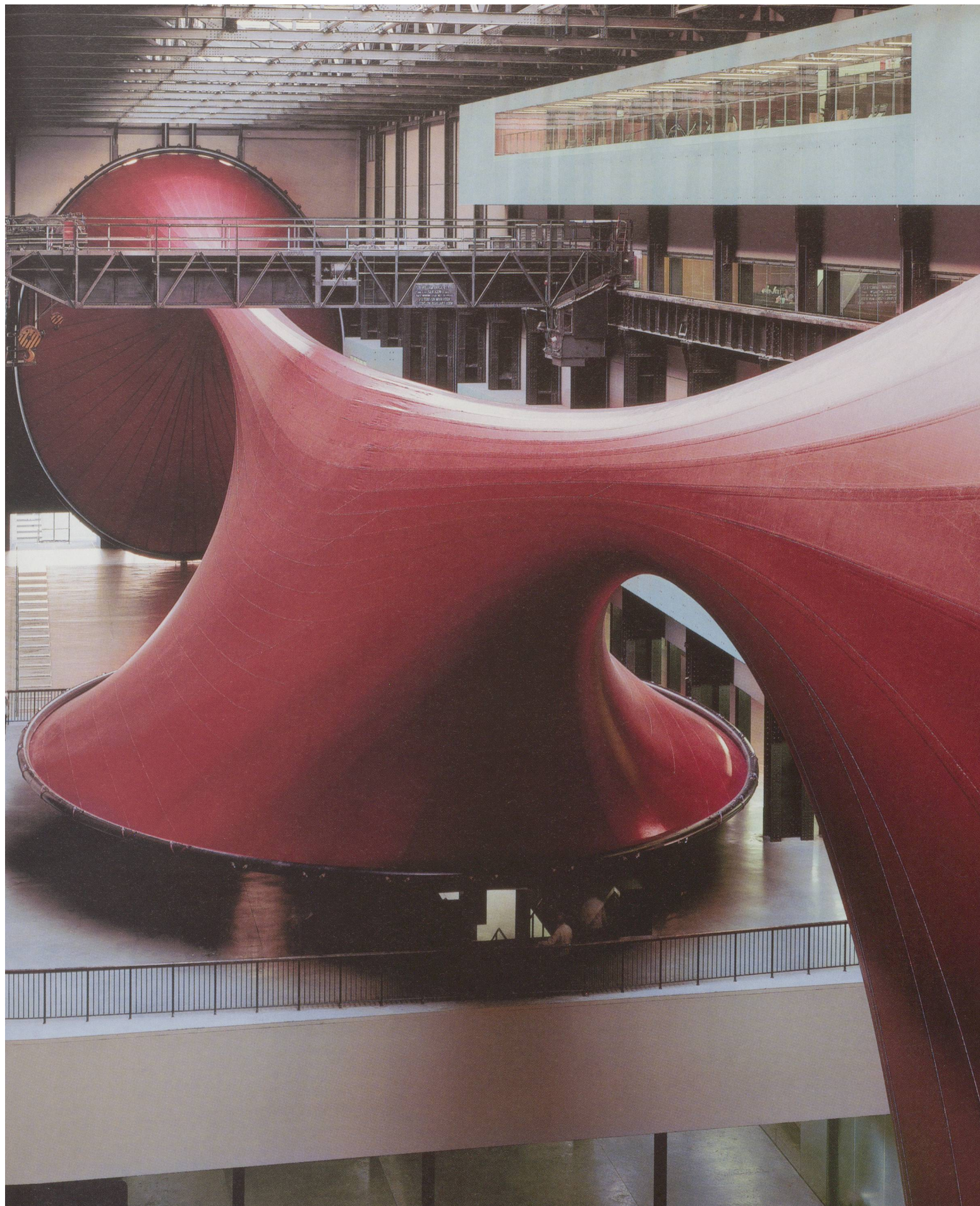
---

MARINA WARNER's most recent book is *Signs & Wonders*, a collection of essays. She is writing a book on the imagery and language of spirits, called *Castles in the Air: Figuring the Soul*.

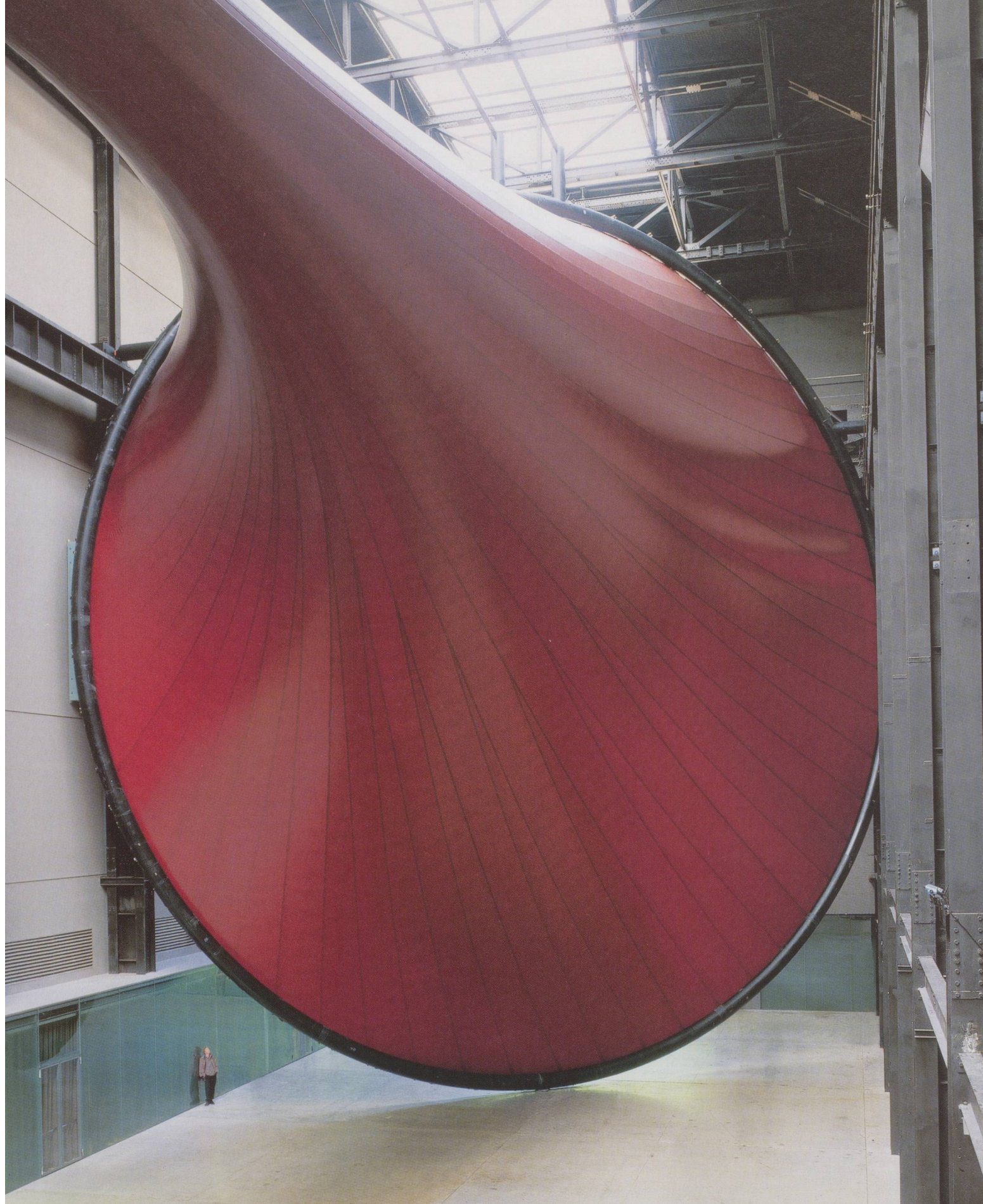
of Apollo's revenge on Marsyas. For, as Ovid tells the story, Marsyas picks up a pair of pipes made from bones and begins to play them so well that he attracts the admiration of everyone who hears him. It's almost always fatal to draw attention in myth (nobody is more jealous than a god or goddess), and when Apollo hears of Marsyas' growing fame, he challenges him to a contest. Midas, he of the golden touch (from another tale), is drafted as judge, and he gives out the satyr as the better musician. Whereupon, a furious Apollo turns his lyre upside down and plays it as deftly as before, then defies Marsyas to do likewise with his pipes. It is when Marsyas fails to do this that Apollo strings him up—also upside down—on a pine tree and has him skinned alive.

Marsyas' music sang the praises of the Mother, Pausanias wrote, and so there may be buried beneath the Ovidian story a much earlier account of the Olympian victory over older powers, with Apollo not only asserting Apollonian control over the demi-beast's Dionysian pleasure, but also quelling any nostalgia for the ancient Magna Mater. This relates to flayed bodies: Marsyas in his torment is butchered, reduced to meat on a hook, to the non-individualized raw flesh of form-before-form.<sup>2)</sup> For Marsyas, time is being run backwards: hanged, he turns back











into a placental lump of origin, as the integument that holds his person—and his sexuality—is stripped from him.

Marsyas in agony also gives voice, in some ghastly mimicry of Apollo's lyre. So Ovid first sketches out one transformation, the satyr into a raw, bleeding, screaming carcass, before closing with the reprieve of Marsyas' natural metamorphosis into a river, fed by the tears of his mourners. The fifteen books of the *Metamorphoses* contain hundreds of such cruel just-so stories, providing every feature of the landscape with a mythological origin, and incorporating them into a continuing, generative cycle of energy, by whose strength and indestructibility, nothing and nobody are ever lost, ever extinguished. Ovid's impassioned narrative keeps his subjects—and himself—vivid, present, and alive. Metamorphosis, into a flower or a tree or a stream or a bird, offers a kind of hope—a reprieve from total annihilation. The last word of the poem is the defiant *vivam* (I shall live).

Marsyas was a frequent subject of classical art: the satyr who made music from a pair of bones embodied the possibility of human expression, of instinct, vigor, appetite changed wonderfully into song, into art. (The skin was exhibited, Herodotus reports, within historical memory: almost a *vera icon* or holy shroud of Turin.) The flaying cruelly represents an exchange of inner and outer: the *écorché* paradoxically shows forth the generic human body organs at the same time as symbolizing interiority unclothed, *nuda veritas*. Michelangelo paid tribute to Marsyas' potent ancestral ghost in his LAST JUDGMENT through the figure of St. Bartholomew holding his flayed skin, on which Michelangelo depicted his own features, stretched and distorted anamorphically in the folds of this fabric of flesh. There's a real comment on the illusion of art here, too, as painting flattens figures onto a plane, as flaying stretches the wrapped integument of a body on to a surface.

Anish Kapoor's narrative title (unusual in his work) recalls Titian's great late work, THE FLAYING OF MARSYAS (1575–1576), and the satyr's fate resonates with his longtime sculptural concerns.<sup>3)</sup> Skin focuses his imagination as a sculptor: his work continues to obsessively explore the translation of forms from plane to volume, from line to surface, the ten-



ANISH KAPOOR, *BLOOD CINEMA*, 2000, acrylic and steel, exhibition "Anish Kapoor," National Archaeological Museum, Naples, 25 October 2003 – 12 January 2004 /

*BLUTKINO*, Acryl und Stahl.

(PHOTO: PEPPE AVALLONE, NAPOLI)

sion between contour and space, and the boundary of inner and outer bodies. He allows materials' intrinsic heft to reveal the interdependency of bulk and membrane, and delights in the complexity of light's movements, giving play to reflection and refraction on surfaces until the sculptures themselves become etherealized and almost vanish from view. The myth of Marsyas is just one of the ways down into the mysteries that Kapoor plumbs with regard to this most polymorphous of the body's organs. He has said, "There's a kind of implied unreality about skin which I think is wonderful." Skin, unlike the eye or the tongue, resists visualization: it constitutes a boundary in itself, but existing only in extension, eludes delineating.



The theme also engages with artists' meditations on meat: Kapoor himself has invoked Soutine's carcasses in association with his MARSYAS. Soutine was himself responding to both Rembrandt and to Rubens; in this tradition of heroic painting, massive expanses of living creatures, emblazoned in death, force a confrontation with the very limits on humans' humanity. Kapoor increasingly aligns himself with this painterly lineage: his recent exhibition at the Lisson Gallery, London, was called "Painting" (May–June 2003). Meat offers a metaphor for degree zero of survival, just as cannibalism appears whenever savagery or barbarians are at issue, while painted (or sculpted) meat performs a metamorphosis in itself of rawness into something other, changed by the act of imitation.

Anyone who looks at Titian's painting feels a terrible and eerie disquiet stirred by the lack of visible agony in this scene of torture. The artist clusters the cast of characters very close together and yet depicts no mutual interaction or even engaged eye lines; the paint strokes are scumbled, famously feathery and loose and tender; as the flesh of Marsyas is exposed, the satyr does not show agony and Apollo looks on, seraphically, while another angelic being plays a viol. It is possible that Titian's picture reconsiders the economy of Christian sacrifice (Christ's crucifixion), which ransoms human iniquity through atrocious and extreme suffering unto death, and instead affirms a pagan, Ovidian vision of continual organic transformation in which death cannot take place: his Marsyas escapes suffering because, as the poet writes, the soul lives on and nothing dies.

This would reverberate with Kapoor's inspiration from Indian aesthetics, drawing on Sanskrit myths of cyclical return and the eternity of forms. His work invokes for me the metaphysics of *svayamatrnnna*, or "self-perforates," sacred ring-stones through which the breath of heaven flows. Coomaraswamy, the great aesthetic philosopher and curator (at Harvard), whom Kapoor reads, has written about this mystical idea of "doors in the sky." Votaries were passed through them in rituals of blessing and initiation. The three vast annular mouths of Kapoor's MARSYAS (2002), bonded to steel rings, indeed open funnels heavenwards, like one of John Martin's visionary vortices. Many other sculptures pierce cavities in stone, carve

shapes in the void, and invite falling deep into matter. He refuses the idea of the void as empty in the figurative sense of hollow: for him, nought is laden, nought is not naught: this is the plenitude of the vacuum (as in quantum physics). Kapoor has trapped air in a cube of poured Perspex, watching for that wonder, the bubble that is nothing changed into form, "when space becomes an object."<sup>4)</sup>

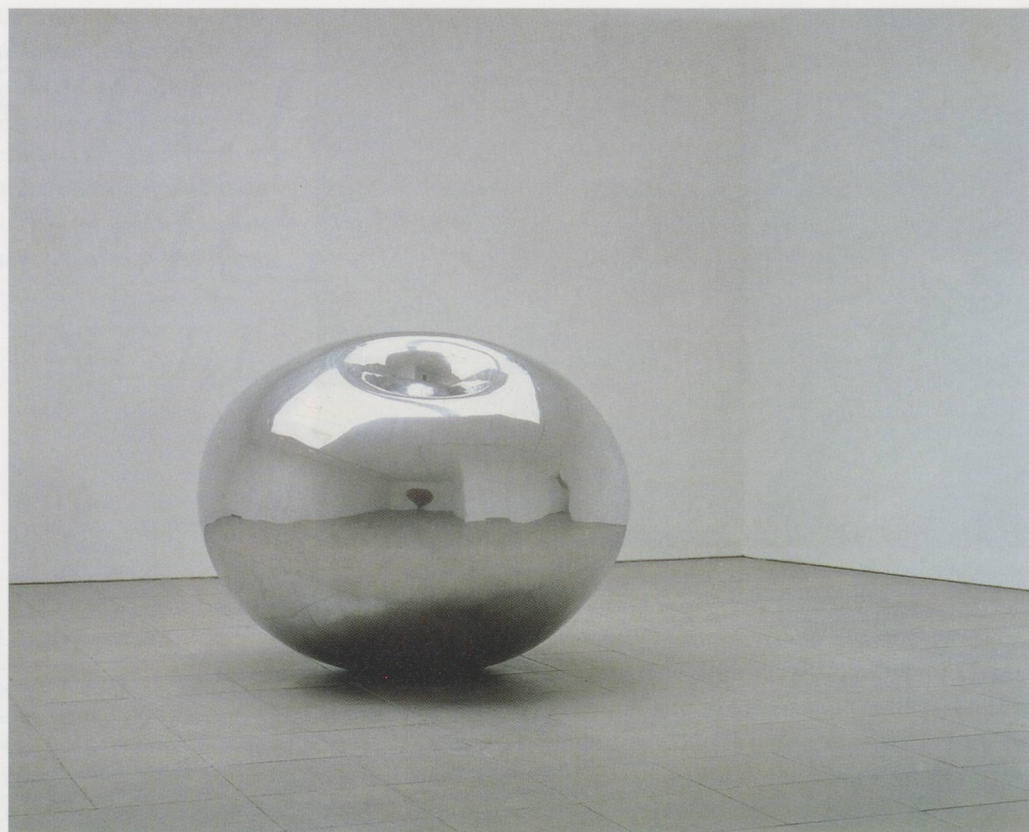
Echoing classical thinking on the sublime, Kapoor declares he also wants to "turn the world inside out and upside down."<sup>5)</sup> (Where the sublime is present, wrote Longinus, "...the whole universe is turned upside down and torn apart."<sup>6)</sup>) Terror of a kind stirs when you find yourself plummeting into the depths of a mirror piece by Kapoor, or become disorientated by the play of reflections and detached from familiar moorings; the sheer scale of his works belittles you, while at the same time carrying you off in its oceanic embrace. When "the space within is bigger than the space as seemingly defined by the outside," the sense of your own corporeality changes and the contours of each observer's body may be undone: a kind of pleasurable dissolution of the container. Perhaps, even, a kind of flaying.

When encountering the work this sensation of terror does not call to mind Edmund Burke's "incomprehensible darkness," a horrific and engulfing chaos, but the vast unknowable made beautiful by form, an aesthetic principle that coheres with the Kantian sublime, turning away from the broken and horrifying body of chaos and meaninglessness into a pacific order where the hole is rendered whole and the void is dispelled, to be transformed into plenitude.<sup>7)</sup>

The dramatic, vast, raked hangar-like entrance to Herzog & de Meuron's interior of the Tate Modern has inspired dramatic and eloquent installations in the *Unilever Series* for the Turbine Hall, including Juan Muñoz's enigmatic and last major work *DOUBLE BIND* (2001). But Kapoor chose to emphasize the plunging length and extent of the space, not its height; he spanned it entirely with his MARSYAS stretched on three rings and suspended from cables. Looking at MARSYAS at Tate Modern was an experience that both amplified you and perforated you, that made you feel your human littleness and the grandeur of the world, while at the same time draw-



ANISH KAPOOR, *TURNING THE WORLD INSIDE OUT*, 1995, cast aluminum, 58 1/4 x 72 1/2 x 74", *Lisson Gallery, London / DAS INNERE DER WELT NACH AUSSEN STÜLPEN, Aluminiumguss, 148 x 184 x 188 cm. (PHOTO: JOHN RIDDY, LONDON)*



ing you up to soar and resound with it. In the act of identifying contemplation, you could feel your thought fall into its spaces, experience your body peeled away as it touched yielding here and resistance there, and the edges of consciousness moved through space according to those physical laws that Kapoor makes visible. Thomas McEvilley has savaged what he calls the “tamed sublime” in contemporary art, yet it still seems to me that the abstract containment of violence, as in Kapoor’s *MARSYAS* and other pieces, performs a valuable move within the aesthetic of the sublime; it does not “tame” it or conceal its darkness from view, but offers it up to enrapturing metamorphosis. Kapoor has “forever wanted,” he has memorably declared, “to turn the red of earth and body into sky”—and this most eloquent and inspired phrase touches the core of his achievement. The visceral vibrations of Kapoor’s aesthetic strike resonances with processes of emergence, with the

enfleshment of all bodies, and above all with the maternal body as the vessel in which all bodies are formed and from which they make their entrance, often upside down, bloody, and howling. His alembic-like sculptures, highly satisfying swelling receptacles with narrow necks, closely resemble the alchemical flasks in which the Philosophical Child gestates. The deep, branching red trumpet cones of *MARSYAS*, asymmetrically lifting from a lower, central sphincter, open as a gullet and as whorled ears, but they also echo the arrangement of the birth canal and the fallopian tubes (this association arises even more strongly from Kapoor’s working drawings). Redness also flows through paintings he has been making, using a medium for the pigment that allows the paint to drip, spotting the floor, while “wounds open” in the facture on the canvas. The colossal piece, *MYRED HOMELAND* (2003) (conceived especially for the exhibition at the Kunsthaus Bregenz, September 27





ANISH KAPOOR, *TURNING WATER INTO MIRROR, BLOOD INTO SKY*, 2003, steel, water, and motor, 68 1/8 x 118 1/8 x 118 1/8", exhibition "Anish Kapoor," National Archaeological Museum, Naples, 25 October 2003 – 12 January 2004 / *WASSER ZUM SPIEGEL, BLUT ZUM HIMMEL MACHEN*, Stahl, Wasser, Motor, 173 x 300 x 300 cm.  
(PHOTO: PEPPE AVALLONE, NAPOLI)

to November 16, 2003), twelve meters in diameter, heaps more than twenty tons of viscous scarlet ooze on a circle like a threshing floor. This *informe* mass of fat and Vaseline, intentionally incarnadined like Lady Macbeth's bloody hands, is swept towards the edge by a revolving arm into squelchy heaps and folds and shapes which obey the materials' own intrinsic gravity and viscosity as their forms build and fall away. In this way, Kapoor allows form to make itself: "Somehow it is not enough that an object is made ... it's related to a very old aspect of Indian thinking that there are certain kinds of objects that are self manifest: they make themselves ... their mythology is that they are not made."<sup>8)</sup>

Story translates into geometry: in *MARSYAS*, the satyr, embodying nature and art's relation, metamorphoses into the fundamental geometric law that straight lines threaded on a warp will form curves in space. This is what happens when "surface bends into structure." As the engineer Cecil Balmond wrote about the project, "The guessing game is between structure and metaphor."<sup>9)</sup> Through the vast and passionate web of crimson skin, the skied body of Marsyas reveals to the viewer the invisible fabric of the world, the very impress of the impalpable forces that shape phenomena that vibrate and pulse in the air, fold and stratify mountains, stellate snowflakes, and cause waves to break in scalloped rills.

1) Some of the other episodes in Book VI tell the story of Philomel, raped and mutilated by Tereus, who is turned into a night-ingale; Arachne who is punished by Minerva for her skills in weaving, and changed into a spider, and the massacre of Niobe and all fourteen of her children at the hands of Apollo and Diana.

2) Mary Jacobus, "Inside Out: Marion Milner, Psychic Space, and the Myth of Marsyas," paper delivered at the conference "Spaces & Places," Delphi, September 2003, and kindly lent by the author, Professor of English at Cambridge University, England, whom I thank very much indeed for giving it to me to read.

3) Titian's picture arrived in London from its home in the Czech Republic to hang in the National Gallery's show of Titian, just as Anish Kapoor's sculpture, *MARSYAS*, was about to be taken down in the Turbine Hall at Tate Modern: for a moment, the two works almost touched, as it were. Their fleeting passage in such proximity was totally unexpected and the synchronicity indeed seemed to Anish Kapoor a kind of wonderful blessing.

4) A. K. Coomaraswamy "Svayamatrnna: Ianua Coeli," in *The Door in the Sky: Coomaraswamy on Myth and Meaning*, ed. by Rama P. Coomaraswamy (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997), pp. 6–61. Interestingly, Courtney Love's band, Hole, responding to her husband Kurt Cobain's Nirvana, catches this strain in Indian mysticism.

5) This and subsequent quotes by Anish Kapoor are from a meeting between the author and the artist in 2003.

6) Longinus, *Peri Hypsious*, in: T.S. Dorsch, trans., *Classical Literary Criticism: Aristotle, On the Art of Poetry; Horace, On the Art of Poetry; Longinus, On the Sublime* (Baltimore: Penguin Books, 1965), p. 111. Quoted by Thomas McEvelley in "Turned Upside Down and Torn Apart," in *Sticky Sublime*, ed. by Bill Beckley (New York: Allworth Press, 2001), pp. 57–83.

7) See McEvelley, op. cit., pp. 57–83.

8) Anish Kapoor and Donna De Salvo, "A Conversation," in *Anish Kapoor, Marsyas* (London: Tate Publishing, 2002), p. 61.

9) Cecil Balmond, "Skinning the Imagination," in *Anish Kapoor, Marsyas*, op. cit., pp. 66–69.



# DAS PERFORIERTE ICH ODER NULL IST NICHT NICHTS

MARINA WARNER

*Warum ziehst du mich selber aus meiner Haut?*

Ovid, *Metamorphosen*, Sechstes Buch

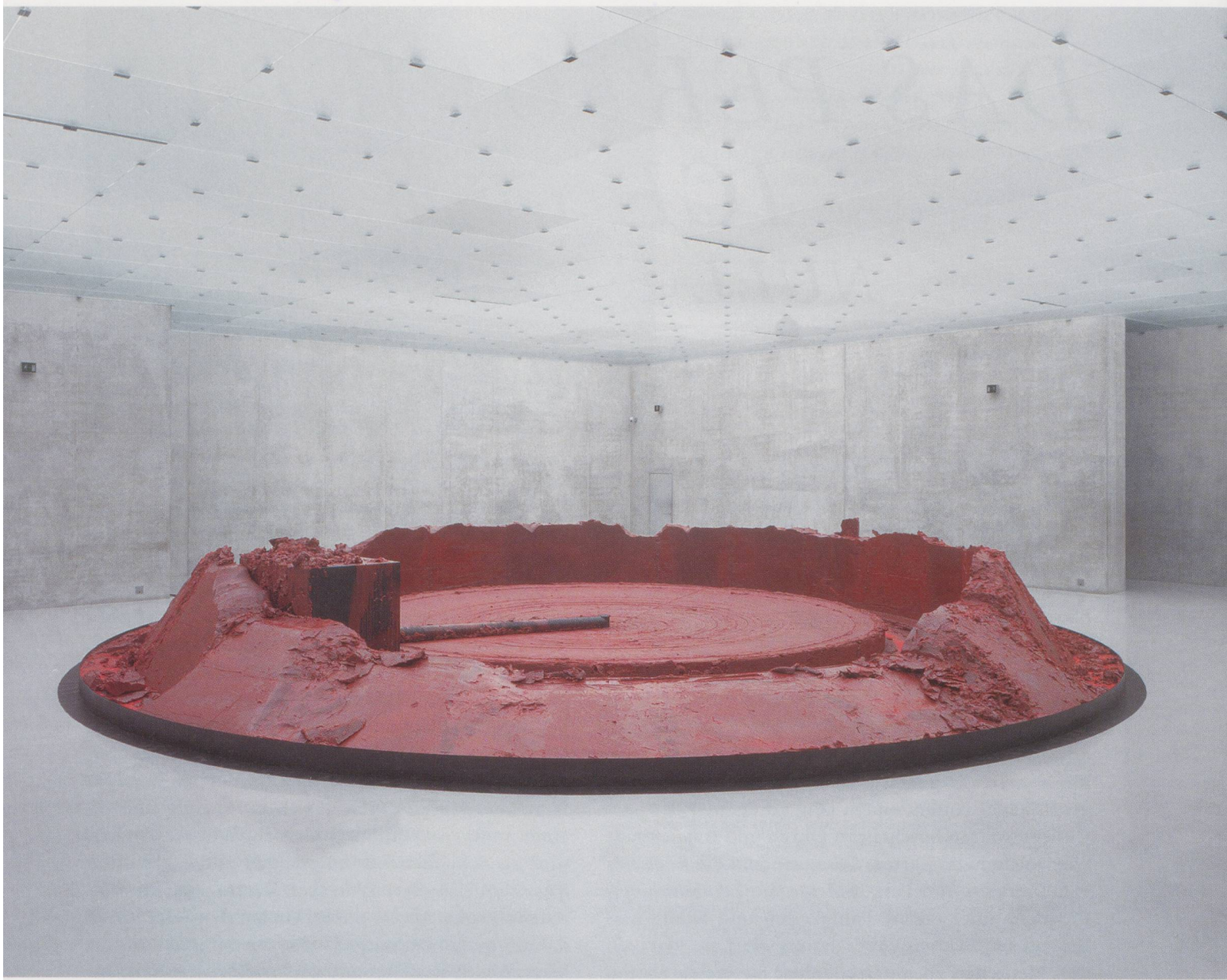
Ovid erzählt die Geschichte von Marsyas, jenem Satyr, den Apollo häutete, inmitten einer Serie von Rachemorden unter Göttern; diese Morde folgen einander mit derart atemraubender Geschwindigkeit und Heftigkeit, dass der Leser entsetzt nach Luft ringt und entrüstet protestiert.<sup>1)</sup> Satyrn sind eine Art arkadische Wildwesen, halb Ziegenbock, halb Mensch, gross, aufrecht gehend, mit pelzigen Lenden und gespaltenen Hufen, einem lang gezogenen bärtigen Gesicht, spitzen büscheligen Ohren und (manchmal) ebensolchem erigiertem Glied; sie sind die Begleiter von Dionysos und Pan, und wie die Zentauren verfügen sie über eigene Fähigkeiten und Kräfte und besondere Weisheit. Aber immer sind sie klar von den Menschen zu unterscheiden: Sie treten als un-zivilisierte, instinkt- und triebbestimmte Kreaturen auf, die auf rauschenden Festen tanzen und sich neugierig an besinnungslos gewordene Mädchen heranmachen, so etwa in Bellinis *DAS FEST DER GÖTTER* (1514–1529) oder Tizians *BACCHUS UND ARIADNE* (1523–1524).

MARINA WARNER arbeitet zurzeit an *Castles in the Air: Figuring the Soul*, einer Untersuchung von Sprache und Bildwelt der Geister. Zuletzt veröffentlichte sie den Essayband *Signs & Wonders*.

Etwas von diesem Zusammenprall unterschiedlicher Ordnungen mag in der Geschichte von Apollos Rache an Marsyas mitschwingen. Denn so wie Ovid die Geschichte erzählt, findet Marsyas zwei aus Gebeinen geschnitzte Flötenrohre und beginnt auf ihnen so schön zu spielen, dass er bei jedem, der ihn hört, Bewunderung weckt. In der antiken Sagenwelt ist es jedoch fast immer verhängnisvoll, Aufmerksamkeit zu erregen (denn niemand ist eifersüchtiger als die Götter und Göttinnen), und als Apollo von Marsyas' wachsendem Ruhme hört, fordert er ihn zum Wettstreit. Midas, durch dessen Berührung sich (in einer anderen Erzählung) alles zu Gold verwandelt, wird als Schiedsrichter beigezogen und erklärt den Satyr zum virtuoserer Musiker. Darauf stellt ein wut-schnaubender Apollo seine Lyra auf den Kopf, spielt darauf genauso behend wie zuvor und fordert Marsyas auf, dasselbe mit seinen Flöten zu tun. Als dies Marsyas nicht gelingt, hängt Apollo ihn – ebenfalls kopfüber – an einer Pinie auf und häutet ihn bei lebendigem Leibe.

Marsyas' Musik erklang zum Lob der Mutter, schreibt Pausanias, deshalb liegt der Geschichte Ovids vielleicht eine viel frühere Schilderung des siegreichen Kampfs der olympischen Götter gegen ältere Mächte zugrunde, bei dem Apollo nicht nur den Sieg der apollinischen Beherrschtheit über die dionysische Lust des Mischwesens sicherstellt, son-





ANISH KAPOOR, MY RED HOMELAND, 2003, red vaseline, hydraulic motor, steel block, dimensions variable, exhibition "My Red Homeland,"  
Kunsthau Bregen, 27 September – 16 November 2003 / MEIN ROTES HEIMATLAND, rote Vaseline, Hydraulikmotor, Stahlblock, Größe variabel.

(PHOTO: NIC TENWIGGENHORN / KUNSTHAUS BREGENZ)



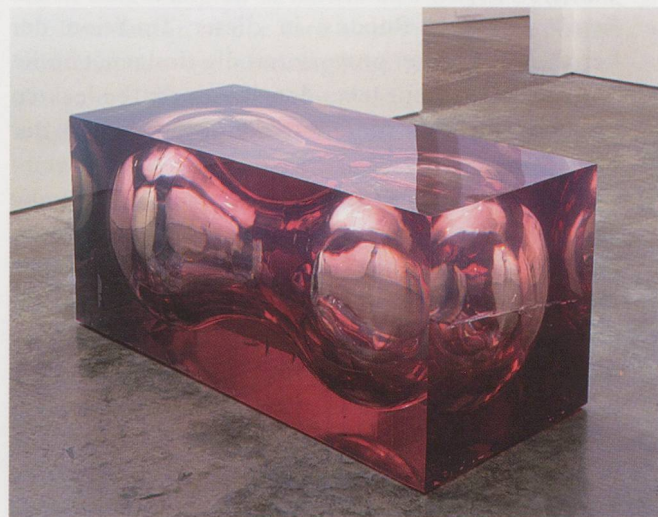
dern auch jedwede nostalgische Regung für die alte Magna Mater im Keim erstickt. Das passt zum gehäuteten Leib: Marsyas wird zur Strafe geschlachtet und auf ein Stück Fleisch am Haken reduziert, auf das unspezifische rohe Fleisch des «noch nicht Form Gewordenen».<sup>2)</sup> Für Marsyas dreht sich damit das Rad der Zeit zurück: Aufgehängt wird er wieder zum ursprünglichen Plazentaklumpen, sobald ihm die Hülle, die seine Person – und Sexualität – birgt, abgezogen wird.

Im Todeskampf gibt Marsyas auch Laute von sich, ein furchtbares Echo der Lyra Apolls. So skizziert Ovid zunächst die Verwandlung des Satyrs zum rohen, blutenden, schreienden Kadaver, bevor die Gnade der natürlichen Metamorphose einsetzt: die Verwandlung des Marsyas in einen Fluss, gespiessen von den Tränen der ihn Beweinenden. Die fünfzehn Bücher der *Metamorphosen* enthalten Hunderte solch grausamer Recht-geschieht-ihm-Geschichten, die jedem Element der Landschaft einen mythologischen Ursprung geben und alles in einem kontinuierlich strömenden Energiekreislauf zusammenfassen, dank dessen Kraft und Unzerstörbarkeit nichts und niemand je verloren geht oder ausgelöscht wird. Dank Ovids leidenschaftlicher Erzählweise bleiben seine Figuren – und er selbst – aufs Lebhafteste präsent und lebendig. Die Metamorphose zu Blume oder Baum, Fluss oder Vogel lässt – dank dem Aufchieben der vollständigen Auslöschung – eine gewisse Hoffnung zu. Das letzte Wort der *Metamorphosen* ist denn auch ein trotziges *vivam* (ich werde leben).

Marsyas ist ein häufiges Motiv der klassischen Kunstgeschichte: Der Satyr, der auf Gebeinen Flöte spielt, steht für die menschliche Ausdrucksfähigkeit, für die Verwandlung von Instinkt, Kraft und Begehren in Gesang und Kunst. (Herodot schreibt, dass seine Haut geschichtlichen Berichten zufolge ausgestellt gewesen sei: beinahe wie eine Veronika oder das heilige Leichentuch von Turin.) Die Häutung ist ein grausames Vertauschen von Innerem und Äusserem: Der Gehäutete gibt seine vitalen inneren Organe preis und ist zugleich ein Symbol entblösster Innerlichkeit, die «nackte Wahrheit» eben. Michelangelo zollte Marsyas' mächtigem Ahnengeist in seinem Deckenbild DAS JÜNGSTE GERICHT (in der Sixtinischen Kapelle) Tribut, und zwar in der Darstellung

des Heiligen Bartholomäus, der seine abgezogene Haut in Händen hält, auf welcher Michelangelo seine eigenen Züge abbildet, verzerrt und sich anamorphisch in die Falten dieses menschlichen Gewebeteils schmiegend. Dahinter steckt auch ein echter Kommentar zum Illusionscharakter der Kunst, da auch die Malerei die menschliche Figur auf eine Fläche bannt, wie beim Häuten das bergende Gefäss des Körpers abgezogen und flach ausgebreitet wird.

Anish Kapoors narrativer, innerhalb seines Werks eher ungewöhnliche Titel ruft auch Tizians grossartiges Spätwerk DIE HÄUTUNG DES MARSYAS (1575–1576) in Erinnerung, wobei das Schicksal des Satyrs auch etwas aus Kapoors langjähriger Auseinandersetzung mit der Skulptur aufgreift.<sup>3)</sup> Schon immer regte die Haut Kapoors bildhauerische Phantasie an: Sein Werk erforscht geradezu obsessiv die Übertragung von Formen aus der Ebene in den Raum und von der Linie zur Fläche, die Spannung zwischen



ANISH KAPOOR, RESIN, AIR, SPACE II, 2000, resin,  
27 $\frac{1}{8}$  x 60 x 26 $\frac{7}{8}$ " / KUNSTHARZ, LUFT, RAUM II, Kunstharz,  
69 x 152,5 x 68,3 cm.



Umriss und Raum sowie die Grenze zwischen innen und äusseren Körpern. Er lässt die Wechselbeziehung zwischen Wölbung und Membran durch das innere Gewicht der Materie sichtbar werden und freut sich am komplexen Spiel des Lichts, das sich auf den Oberflächen spiegelt und bricht und den Skulpturen eine ätherische Qualität verleiht, so dass sie sich beinahe dem Blick entziehen. Die Sage von Marsyas ist nur einer von zahlreichen Wegen der Erforschung jener Geheimnisse, die Kapoor in Bezug auf dieses vielgestaltigste aller körperlichen Organe auslotet. Er meinte einmal: «Haut hat eine Art implizite Unwirklichkeit, die ich wunderbar finde.» Anders als das Auge oder die Zunge widersteht die Haut der Visualisierung: Sie stellt selbst eine Grenze dar, aber da sie nur in der Ausdehnung existiert, entzieht sie sich der zeichnerischen Darstellung.

Das Marsyas-Thema erinnert auch an künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Thema «Fleisch»: Kapoor selbst assoziiert dazu Soutines Darstellungen blutiger Körper. Soutine wiederum bezieht sich auf Rembrandt und Rubens; in dieser Tradition der heroischen Malerei provozieren die riesigen, von im Tod verherrlichten, lebenden Kreaturen bedeckten Flächen eine Konfrontation mit den Grenzen der Menschlichkeit des Menschen selbst. Kapoor reiht sich in zunehmendem Masse in diese malerische Tradition ein: Seine jüngste Ausstellung in der Lisson Gallery in London trug den Titel «Painting» (Mai–Juni 2003). Fleisch ist auch eine Metapher für das nackte Überleben, während Kannibalismus immer mit Grausamkeit und Barbarei in Verbindung gebracht wird; gemaltes (oder modelliertes) Fleisch dagegen vollzieht in sich eine Metamorphose vom Rohen zu etwas anderem, eine Verwandlung, die durch den Akt der Nachahmung ausgelöst wird.

Jeder, der Tizians Bild betrachtet, empfindet eine entsetzliche, gespenstische Unruhe, die durch die Abwesenheit jedes sichtbaren Leidens in dieser Folterszene entsteht. Der Künstler drängt die Figuren sehr eng zusammen, zeigt jedoch keinerlei gegenseitige Interaktion, ja nicht einmal Blicke, die sich begegnen; die Pinselstriche sind verwischt, federleicht, locker und zart; wenn Marsyas' Fleisch blossgelegt wird, zeigt der Satyr keinen Schmerz und der zuschauende Apollo wirkt abgeklärt wie ein

Seraphim, während ein anderes engelhaftes Wesen auf einer Viola spielt. Möglicherweise reflektiert Tizian in seinem Bild die Ökonomie des christlichen Opfers (der Kreuzigung, durch welche die menschliche Sündhaftigkeit durch das grausame Leiden und Sterben Christi gesühnt wird), indem er diesem die heidnische, Ovidsche Vision einer kontinuierlichen organischen Verwandlung gegenüberstellt, in welcher der Tod keinen Platz hat: Sein Marsyas entgeht dem Leiden, weil, wie der Dichter sagt, die Seele weiterlebt und nichts stirbt.

Das stünde im Einklang mit Kapoors Inspiration durch die indische Ästhetik, die sich auf Sanskrit-Mythen von der ewigen Wiederkehr der Dinge und der Ewigkeit der Formen stützt. Sein Werk erinnert mich an die Metaphysik des *Svayamatrna* oder die «selbst-perforierten», heiligen Ringsteine, durch die der Himmelsatem fliesst. Coomaraswamy, der grosse ästhetische Theoretiker und Kurator (in Harvard), den auch Kapoor liest, hat über diese mystische Vorstellung von «Türen im Himmel» geschrieben. Im Rahmen von Segnungs- und Initiationsritualen mussten Personen, die ihr Leben Gott weihten, sich durch diese Steine hindurch begeben. Die drei riesigen, von Stahlringen gefassten, ringartigen Mündern von Kapoors MARSYAS sind eigentlich offene, himmelwärts führende Trichter, vergleichbar mit John Martins visionären Strudeln. Andere Skulpturen weisen Höhlungen im Stein auf, zeichnen Formen in die Leere und laden dazu ein, sich tief in die Materie hineinfallen zu lassen. Kapoor lehnt die Idee der leeren Leere im Sinn des figurativ Hohlen ab: Für ihn ist das nicht Vorhandene aufgeladen, null ist nicht nichts, sondern die Fülle des Vakuums (wie in der Quantenphysik). Auf der Suche nach diesem Wunder, dass die Blase, die nichts ist, sich in Form verwandelt und «Raum zum Objekt wird», hat Kapoor auch schon Luft in einen aus Perspex gegossenen Kubus gesperrt.<sup>4)</sup>

Kapoor nimmt Bezug auf die klassische Philosophie des Erhabenen, wenn er erklärt, er wolle ebenfalls «die Welt von innen nach aussen stülpen und auf den Kopf stellen».<sup>5)</sup> («Siehst du», schreibt Longinus, «wie die Erde in ihren Tiefen aufbirst, der Tartaros selbst sich entblösst, Aufruhr und Zwiespalt die ganze Welt ergreifen und alles zugleich, Himmel





ANISH KAPOOR, *BLOOD*, 2000, fiberglass and lacquer,  
 90<sup>15</sup>/<sub>16</sub> x 48 x 5<sup>15</sup>/<sub>16</sub>" / *BLUT*, Fiberglas lackiert, 231 x 122 x 15 cm.  
 (PHOTO: REGEN PROJECTS, LOS ANGELES)

und Hölle, Sterbliches und Ewiges in der gerade tobenden Schlacht an Kampf und Gefahr teilt?») Wenn man in die Tiefen eines Spiegels von Kapoor driftet oder durch das Spiel der Reflexionen die Orientierung und die vertrauten Bezugspunkte verliert, stellt sich eine Art Panik ein; allein schon die Dimensionen seiner Arbeiten lassen uns schrumpfen, während sie uns gleichzeitig in ihrer ozeanischen Umarmung davontreiben. Wenn «der innere Raum grösser ist als der Raum, der durch das Aussen begrenzt zu werden scheint, verändert sich das eigene Körpergefühl und die Körperumrisse jedes Besuchers werden ungewiss: eine Art lustvolle Auflösung des Gefässes findet statt, vielleicht sogar eine Art Häutung.

Das Erschrecken in der Begegnung mit Kapoors Werken hat nichts zu tun mit Edmund Burkes «unverständlicher Dunkelheit», diesem entsetzlichen, alles verschlingenden Chaos, sondern eher mit dem ungeheuer grossen Unergründlichen, das durch Form schön geworden ist, ein ästhetisches Prinzip, zu Kants Idee des Erhabenen passend, das sich von der uneinheitlichen und schrecklichen Masse des Chaos und der Sinnlosigkeit abwendet und in einer friedlichen Ordnung aufgeht, in der die Höhlung ein Ganzes und die Leere vertrieben wird, um sich in Fülle zu verwandeln.<sup>7)</sup>

Die dramatische Höhe der ausgeweiteten Turbinenhalle, die ins Innere der von Herzog & de Meuron gestalteten Tate Modern führt, hat im Rahmen der *Unilever Series* einige äusserst wirkungsvolle und aussagekräftige Installationen gezeitigt, darunter

auch Juan Muñoz' rätselhaftes, letztes grösseres Werk *DOUBLE BIND* (2001). Kapoor entschied sich jedoch dafür, anstelle der Höhe die enorme Länge und Tiefe des Raumes zu unterstreichen; er füllte den Raum in seiner vollen Länge und Breite mit seinem über drei Ringe gespannten und an Drahtseilen aufgehängten *MARSYAS* aus. Die Betrachtung der Installation in der Tate Modern war eine ebenso bereichernde wie eindringliche Erfahrung, die einen sowohl die menschliche Winzigkeit wie die Grossartigkeit der Welt spüren liess, während *MARSYAS* einen hinanzog, so dass man sich zugleich zu ihm empor- und mit ihm mitschwingen konnte. In diesem Akt einer sich identifizierenden Kontemplation spürte man, wie die eigenen Gedanken in seine Räume fielen, man fühlte seinen Körper von sich weggezogen, wenn er hier ein Nachgeben und dort einen Widerstand ertastete, und die Ränder des Bewusstseins bewegten sich im Raum gemäss den physikalischen Gesetzen, die Kapoor sichtbar macht.

Thomas McEvilley hat das, was er als das «gezähmte Erhabene» in der zeitgenössischen Kunst bezeichnet, aufs Heftigste kritisiert, dennoch scheint es mir, dass das abstrakte In-Schach-Halten der Gewalt in Kapoors *MARSYAS* und anderen Werken einen wertvollen Schritt in der Ästhetik des Erhabenen darstellt; weder zähmt es die Gewalt, noch entzieht es deren Dunkles unserem Blick, sondern es gibt sie zur Metamorphose frei. Kapoor hat «immer schon gewollt» und hat auch auf eindrückliche Art klar gemacht, «dass sich das Rote der Erde und des Körpers in Himmel verwandelt». Dieses äusserst aussage-



kräftige und geistreiche Votum trifft den Kern seines Werks und seiner Leistung.

In den viszerale Vibrationen von Kapoors Ästhetik klingen Auftauch- und Wachstumsprozesse an, die Fleischwerdung aller Leiber und vor allem der mütterliche Leib als Vehikel, in dem alle Leiber Form annehmen und aus dem sie ins Leben treten, meist kopfüber, blutig und schreiend. Seine kolbenartigen Skulpturen, angenehm satt gewölbte Gefässe mit engen Hälsen, sehen den Flaschen der Alchemisten, in denen das Philosophische Kind gestikuliert, sehr ähnlich. Die tiefen, verzweigten roten Trompetentrichter von MARSYAS, die sich asymmetrisch aus einem tiefer liegenden zentralen Ringmuskel erheben, öffnen sich wie ein Schlund oder spiralig gewundene Ohren, aber sie erinnern auch an die Konstellation von Geburtskanal und Eileitern. (Diese Assoziation drängt sich vor allem angesichts von Kapoors Arbeitsskizzen auf.)

Das Rote fließt auch in einigen seiner Bilder, wobei er das Pigment mit einem Malmittel vermischt, das die Farbe tropfen lässt, so dass Flecken auf dem Boden entstehen, während sich auf der Leinwand «Wunden öffnen». Das für die Ausstellung im Kunsthaus Bregenz (Herbst 2003) geschaffene Werk MY RED HOMELAND (2003) hat einen Durchmesser von zwölf Metern und versammelt über zwanzig Tonnen einer blutroten zähen Masse auf einer kreisförmigen Grundfläche wie auf einer Art Dreschboden. Die ungestaltete Masse aus Fett und Vaseline, absichtlich blutrot eingefärbt wie Lady Macbeths blutige Hände, wurde im zähflüssigen Zustand durch einen rotierenden Hebelarm an den Rand gedrängt, wo sie, entsprechend der Gravität und Viskosität des Materials, zu klumpigen Haufen, Falten und Formen erstarrte. So erlaubte Kapoor der Form, sich selbst zu schaffen: «Irgendwie genügt es nicht, dass ein Objekt gemacht wird ... das hat mit einem sehr alten Aspekt indischer Philosophie zu tun, nämlich, dass es gewisse Arten von Objekten gibt, die sich selbst manifestieren: Sie schaffen sich selbst, ... ihre Mythologie besteht darin, dass sie nicht gemacht wurden.»<sup>8)</sup>

Eine Geschichte in Geometrie übersetzt: In MARSYAS verwandelt sich der Satyr, Verkörperung der Beziehung zwischen Natur und Kunst, in das geometrische Grundgesetz, dass auf einer Wölbung

befindliche Geraden Kurven im Raum bilden; genau dies geschieht, wenn sich eine Fläche zur Struktur krümmt, wie der Ingenieur Cecil Balmond zu diesem Projekt schrieb. Und er fuhr fort: «Es ist ein Ratespiel zwischen Struktur und Metapher.»<sup>9)</sup> Durch das riesige und auf Anhieb beeindruckende Gewebe aus tieferer Haut enthüllt der weit oben hängende Leib des Marsyas dem Betrachter den unsichtbaren Stoff, aus dem die Welt besteht, den Abdruck jener unfassbaren Urkräfte, die den Phänomenen ihre Gestalt geben, die in der Luft schwingen und pulsieren, die Berge falten und schichten, die Schneeflocken zu Sternen formen und die Wellen zu sich kräuselnden Rinnalen brechen lassen.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) Weitere Episoden dieses sechsten Buches berichten, wie Philomela – von Tereus vergewaltigt und verstümmelt – in eine Nachtigall verwandelt wird; wie Minerva Arachne um ihrer Webkünste willen bestraft und in eine Spinne verwandelt; und wie Apollo und Diana die vierzehn Kinder Niobes niedermetzeln, so dass diese vor Schmerz zu Stein erstarrt.

2) Vgl. Mary Jacobus' Vortrag, «Inside Out: Marion Milner, Psychic Space, and the Myth of Marsyas», an der Konferenz «Spaces & Places», Delphi, September 2003, den mir die Autorin freundlicherweise zu lesen gab.

3) Tizians Bild wurde für die grosse Tizian-Ausstellung in der National Gallery aus Tschechien nach London geholt und traf dort ein, als Anish Kapoors MARSYAS in der Turbinenhalle der Tate Modern eben heruntergeholt wurde: Für einen Moment kamen die beiden Werke beinahe miteinander in Berührung. Dieser fließende Übergang, bei dem beide sich so nah kamen, war ganz unerwartet und das zeitliche Zusammentreffen erschien Kapoor als wunderbarer Zufall.

4) A. K. Coomaraswamy, «Svajamatrnnā: Ianua Coeli», in: *The Door in the Sky: Coomaraswamy on Myth and Meaning*, hrsg. v. Rama P. Coomaraswamy, Princeton University Press, Princeton 1997, S. 6–61. Interessanterweise nimmt auch Courtney Loves Band, Hole, Bezug nehmend auf Nirvana, die Band ihres Ehemannes Kurt Cobain, diesen Zug indischer Mystik auf.

5) Diese und alle folgenden Aussagen von Anish Kapoor stammen aus einem Gespräch mit der Autorin im Sommer 2003.

6) Longinus, *Vom Erhabenen*, Kap. 9, Abs. 6 (hier zitiert nach der Übersetzung von Otto Schönberger, Reclam Verlag, Stuttgart 1997, S. 25).

7) Vgl. dazu Thomas McEvelley, «Turned Upside Down and Torn Apart», in: *Sticky Sublime*, hrsg. v. Bill Beckley, Allworth Press, New York 2001, S. 57–83.

8) Anish Kapoor und Donna De Salvo, «A Conversation», in: *Anish Kapoor, Marsyas*, Tate Publishing, London 2002, S. 61.

9) Cecil Balmond, «Skinning the Imagination», in: *Anish Kapoor, Marsyas*, op. cit., S. 66–69.





ANISH KAPOOR, *SPACE AS OBJECT*, 2003, acrylic,  $31\frac{7}{8} \times 31\frac{7}{8} \times 31\frac{7}{8}$ " /  
*RAUM ALS OBJEKT*, Acryl, 81 x 81 x 81 cm. (PHOTO: DAVE MORGAN / LISSON GALLERY, LONDON)