

1 . C y b o r g *

oder: Wer Hilma af Klint gewesen sein wird

Hilma af Klint (HaK 431: 60, zitiert nach Voss 2020: 351)

Ich beziehe mich in diesem Text auf unveröffentlichte Manuskripte Hilma af Klints (HaK), die sich alle im Archiv der Stiftelsen Hilma af Klint Verk in Stockholm, Schweden befinden. Die Nummerierung der Manuskripte (Quellennummern) folgt der Systematik der Stiftung. Da af Klint auf Schwedisch geschrieben hat, zitiere ich sie vor allem nach Autor_innen, die die Originaltexte ins Deutsche oder Englische übertragen haben.



Teresa Mayr was born in Friedberg/Bavaria in 1992 and studied fine arts at various universities. Since graduating as Meisterschüler:in at UdK Berlin, Teresa Mayr has been working as a freelance artist and is currently completing a Ph.D. at Bauhaus-University Weimar. The Ph.D. is funded by Konrad Adenauer Foundation. Teresa's drawings have been honoured several times, e.g. Young European Artist Trieste Contemporanea Award, are regularly shown in exhibitions and published in form of booklets by Fantôme Verlag Berlin.

»[W]o der Krieg die Pflanzen weggerissen hat und wo die Tiere getötet worden sind, gibt es leere Räume, welche mit neuen Gestalten gefüllt werden könnten, wenn ein genügender Glaube an die menschliche Phantasie und an die menschliche Fähigkeit, höhere Formen ausgestalten zu können vorhanden wäre.«

Künstlerische Arbeit und Text: Teresa Mayr



Wenn im Jahr 4923 Aliens auf dem schmutzig glänzenden Fleck landen (würden), der vor langer Zeit ›Planet‹ und ›Erde‹ hieß, ist alles anders. Die Ordnung der Welt, beruhend auf und schrecklich gewachsen aus menschlichen¹ Vernünften und Vorstellungen, ist endlich unwichtig. Die Erde ist vergangen, geblieben ist eine schmutzige Pfütze, eine schillernde Lache. Ich nenne sie ›Pangaea-U‹.² Dimensionen sind geschrumpft oder haben sich vervielfältigt. Vergangen sind Dürren, Tsunamis, Ölkatastrophen, Steppenbrände und Vulkanausbrüche. Die Krone der Schöpfung wurde entthront, nichtmenschliche und mehr als menschliche Bewusstseinsformen (Tiere, Maschinen, Organismen, Pilze, Entitäten, für die ich keine Namen habe – allesamt ›Kritter‹³) nehmen das Universum in all seinen Formen und Versionen wahr und ein. Lange haben sie an den Grenzümzäunen gerüttelt und geschüttelt, nun sind diese eingestürzt. Die »artenübergreifende Rückgewinnung« (Haraway 2018: 43) ist in vollem Gange. Eine neue Vermessung der Welt hat begonnen, nicht für »den ›neuen Menschen‹, die durchsichtige Rasse« (Enzensberger 2019: 36), sondern für gänzlich neue Wesen. Wie dies aussieht, kann ich⁴ mir, beschränkt in meiner Fantasie

und Erfahrung – »[m]y mind was cast in the mold of human« (Chiang 2002: 140) –, nicht vorstellen. Formen folgen Funktionen, alles folgt einer Ordnung, die ich nicht begreife.

Pangaea-U wird von zwei Monden beschützt und gesäugt, einer ist riesig, der andere sehr klein. »Natural Interfaces«⁵ durchziehen das Land. Und nicht nur Pangaea-U, auch die betrachtenden Blicke sind ein Irrgarten »unendliche[r] Schattierungen der Unterschiedlichkeit« (Bailly 2020: 71), jede Haut und Membran ist durchlässig. Die neuen Kritter, die in der Summe und durchweg sehr einführend sind, unterscheiden nicht zwischen einem Display und einem Blatt Papier, kein Unterschied zwischen dem Signalton beim Senden einer WhatsApp-Nachricht (Mark Zuckerbergs Firma Meta wird es natürlich auch nicht mehr geben) und dem zeichnenden Kratzen eines Bleistifts. Keine Differenz zwischen Datenströmen und Gott⁶ (falls es diese_n und eine Differenz jemals gab), keine Grenzziehung zwischen Organismus, Technologie und Umgebung. Schattig sind alle Differenzen ausstrahlt:

»Der Boden [ist] ein außenliegender Darm ohne Horizont – überall Verdauung und Nahrungsgewinnung – Wolken von Bakterien, die auf Wellen elektrischer Ladung [reiten] – chemische Wetterphänomene – unterirdische Autobahnen – schleimige, infektiöse Umschlingung – wimmelnder Intimkontakt von allen Seiten« (Sheldrake 2020: 40).

Schattig schillern auch die neuen Kritter, sie leben und lieben in Schwärmen und sozialen Netzwerken ohne König_innen, gar hemmungslos artenübergreifend. Wie Schleimpilze »bilden [sie] Erkundungsnetzwerke aus tentakelähnlichen Adern« (ebd.: 30). Oft und vage erinnert ihre blasse Physiognomie an die Klasse der »Cephalopoda«⁷. Ich folge ihnen durch

1 Was ist menschlich? Bei Descartes ist das Menschliche »kein Tier, keine erweiterte und träge Materie, keine programmierte Maschine«. Diese dualistische Differenzierung (menschlich, bios vs. nicht menschlich, zoe) ist überaus europäisch. So geht etwa »der indigene Perspektivismus von einem ›multinaturalen‹, sämtliche Arten übergreifenden Kontinuum aus, in dem jede Art an der gleichen durchgängigen Idee der Humanität partizipiert – was in diesem Fall bedeutet, dass sie ein mit einer Seele ausgestattetes Wesen ist.« In posthumanen Zeiten müssen wir »den (männlichen) Menschen« dezentralisieren und das Menschliche neu positionieren: »Denn ›wir Menschen‹ sind nicht ein und dasselbe« (vgl. Braidotti 2021: 221–226).

2 Der Begriff ›Pangaea‹ setzt sich zusammen aus altgr. πᾶς (pās bzw. pan-), »ganz«, »all« und γᾶ (gāia), »Erde«, »Land«. Der Meteorologe und Polarforscher Alfred Wegener (1880–1930) verwendet den Begriff erstmalig 1912, um einen Superkontinent zu beschreiben: Gegen Ende des Paläozoitikums waren alle Kontinente vereinigt. Mit dem namentlichen Verweis auf dieses Konzept des Einen, Ganzen, welches nach und nach auseinander bricht, knüpfte ich an eine theosophische Vorstellung an: Theosoph_innen gehen davon aus, »dass es am Anfang der Entwicklung reinen Geist gäbe, der sich in der kosmischen Geschichte materialisierte« (Zander & Müller-Westermann 2013: 120). Der Buchstabe U steht bei Hilma af Klint für den Geist. Bei mir steht das an Pangaea hängende U für Uterus, für Ü-Eier und Uranus... der Uranus ist mit am weitesten von der Erde entfernt: »War der Uranus in meinem Traum eine Art Utopie, bezeichnete das Wort ouranos bei den alten Griechen das feste Dach der Welt, den äußersten Rand des Himmelsgewölbes. [...] In der Mythologie wiederum ist Uranos der von Gaia, der Erde, ohne fremdes Zutun, ohne Befruchtung oder Begattung, geborene Sohn. [...] So vermählt sich Gaia mit ihrem Sohn Uranos, einem Gott, der häufig inmitten eines Sternennebels dargestellt wird, wie eine Art Tom of Finland, der mit anderen muskelbepackten Typen in einem Techno-Club auf dem Olymp tanzt« (Preciado 2020: 22).

3 Donna J. Haraway verwendet »*critter* großzügig: für Mikroben, Pflanzen, Tiere, Menschen, Nicht-Menschen und manchmal auch für Maschinen«. Die Übersetzerin Karin Harrasser merkt an: »Der Ausdruck *critter* ist mit dem Kunstwort »Kritter« übersetzt worden, da im Deutschen kein Ausdruck existiert, der die Bandbreite des Gemeinten wiedergibt. [...] Ein krokodilähnlicher Mutant aus dem Super-Mario-Universum heißt Kritter, und im Schwedischen bedeutet Kritter Lebewesen« (Haraway 2018: 231).

4 Meine Perspektive ist nordwesteuropäisch geprägt. Ich bin *weiß*, Anfang der 1990er Jahre in Deutschland (Bayern) geboren und dort in einer Kleinstadt aufgewachsen. Meist werde ich weiblich gelesen, aber ich habe nie gedacht, ich sei eine

Frau. Ich habe nie gedacht, ich sei ein Mann oder Dazwischen. Ich bin mehrere (vgl. Preciado 2020: 30). Eigentlich wollte ich Meeresbiolog_in werden, doch dann habe ich Bildende Kunst studiert. Seit 2017 lebe ich in Berlin.

5 »Schnittstellen werden als vermittelnde Ebene zwischen Mensch und Maschine in der Forschung zu Interfaces thematisiert« und als Human-Computer oder User Interface geführt (HCI). »Natural Interfaces« sind biologische Schnittstellen, in denen der Computer die Stelle des Gehirns einnimmt und der Körper der Eingabe dient (vgl. Woletz 2016: 10 & 67).

6 Die Bezeichnung ›Gott‹ verwende ich als funky Platzhalter. Er ist nicht religions-spezifisch zu verstehen, wenngleich Hilma af Klint und ich selbst in christlich geprägten Gesellschaften aufgewachsen sind. Gott ist offen und endlos oder tot, ein Geist, eine Energie, gender non-conforming. Vielleicht ist Gott eine Halluzination. Oder wir folgen Jean-Christophe Bailly, der den Satz »[d]ie Götter sind da« von Wilamowitz-Moellendorff (1931: 17) auf die Präsenz der Tiere in der Natur anwendet (vgl. Bailly 2020: 13).

7 Die Anfänge der Kopffüßer (Cephalopoda) reichen ca. 400 Mio. Jahre zurück. Ammoniten, Tintenfische, Bactriten und Perlboote gehören zu den Cephalopoden. Kraken gehören wiederum zu den achttarmigen Tintenfischen. Die Arme eines

Ruinen, der Wald ist zurückgekommen. Dick und satt ist der Untergrund mit Flechten verkrustet. Sie überziehen Stahl, Teer und Korbgeflecht, es riecht nach Feuer, Pisse und Trüffel.

Allmählich löst das trockene Land sich auf, manchmal fällt die Küste steil ab. Felsbrocken und Vorsprünge tragen die Kratzspuren von Meerestieren, Gletschern und Löwenmenschen⁸. In Auflösung und Überwindung getränkt, inmitten der scheinbaren Verwüstung, schlängeln sich die Spuren an den Klippen entlang und schillern daran empor. Wie Zellen vor der Teilung waren die Zeichen der Anfang, wie Flechten flimmern sie zwischen dem Ganzen und der Ansammlung von Teilen (vgl. Goward 2009: 5).

»Klint« ist ein altes schwedisches Wort für Klippe. Hilma af Klint (1862–1944) kommuniziert mit Flechten, Moosen, mit den Steinen und höheren Entitäten. Sie ist Malerin und Medium⁹. Ihre Arbeiten wurzeln in den transzendenten Kontaktaufnahmen. »Die Hohen« (schwed.: De höga) können als »Mehrzahl von gottgleichen Gestalten« (Voss 2020: 162) vorgestellt werden. Ihre Anliegen lassen sie durch Mittler_innen überbringen; diese heißen Amaliel, Ananda, (Clemens, Esther,) Georg und Gregor und sind auf der Astralebene¹⁰ angesiedelt. Grünlich schimmernd stäuben sie wie Sternennebel über das Papier, fordern af Klint auf zu zeichnen und zu schreiben (vgl. ebd.: 202). Dies beginnt und geschieht in spiritistischen Sitzungen, die Hilma af Klint ab 1896 mit der Gruppe *De Fem* (deutsch: die Fünf) abhält. In Trance nimmt sie Informationen aus anderen Sphären auf und hält eine innere, geistige Erscheinung der Dinge fest, nicht eine materielle. So sind ein Rechteck und eine Kugel Ausdruck des Lebens.¹¹

Tintenfische sind partiell Teil seines Selbst, sie können gelenkt und mit dem Sehsinn koordiniert werden. Aber aus der Perspektive des Zentralgehirns sind diese Arme zum Teil auch kein Selbst, weil sie eigenständige Akteur_innen sind: Sie können selbstständig handeln (vgl. fka 2022). Ich nutze den Begriff »Cephalopoda«, um eine zeitlich unbegrenzte (da es Kopffüßer schon sehr sehr lange gibt, kann ich mir vorstellen, dass es sie auch noch sehr lange geben wird) und unbestimmte Vielheit und unübersichtliche Intelligenz zu beschreiben, die uns durch Pangaea-U begleitet.

8 Der »Lion-man« soll die älteste, figurative Skulptur unseres Planeten sein (ca. 40 000 Jahre alt) und stellt ein Mischwesen aus Mensch und Löwe dar (vgl. Higgie 2023: 80f.).

9 Im Spiritismus (lat.: spiritus, »Geist«, »Seele«, »Atem«) geht es darum, unsichtbare Wesen oder Phänomene, Geister (insbesondere von Verstorbenen) und Engel zu beschwören und deren Nachrichten durch ein Medium (»Channel«) – eine Person, die von sich behauptet, Botschaften von übernatürlichen Wesen zu empfangen oder anders geartete, nicht-physikalische Wahrnehmungen zu haben (vgl. Medium 2023) – in eine sinnlich wahrnehmbare Form zu transferieren (vgl. Spiritismus 2023). Hilma af Klint folgt im Laufe ihres Lebens verschiedenen spirituellen Strömungen, die oft miteinander verbunden sind und sich begrifflich als Esoterik, Okkultismus oder Spiritismus zusammenfassen lassen.

10 Mit den »Ebenen der Natur« beschreibt C. Leadbeater in *Man Invisible and Visible* von 1902 die Wirklichkeit als in sieben Ebenen gestaffelt. Die astrale Welt bildet dabei die erste Stufe nach der physischen Welt, darauf folgt die mentale Stufe. Die höchste Daseinsstufe ist das »Mahāparanirvāṇa« (vgl. Voss 2020: 213f.).

11 Automatisches Zeichnen wird in vielen spiritistischen Kreisen praktiziert, um

Diese zeichnerischen Elemente bereiten af Klints spätere Mission vor: Die Hohen beauftragen sie, die automatischen Zeichnungen auszuweiten und »alte Bilder« bzw. »astrale Gemälde« (HaK 1162: 96 & HaK 418: 125, zitiert nach Voss 2020: 211) zu schaffen, die sich unter dem Titel *Gemälde für den Tempel* versammeln. Insgesamt gehören 193 Arbeit dazu, die sich in Serien und Untergruppen gliedern. Hilma af Klint vergleicht diese Bilder »mit Zellen, sie [...] würden derselben Kraft entspringen, die in der Natur das Wachstum vorantreibt« (HaK 431: 65, nach Voss 2020: 354). Hybride Geschöpfe vereinen sich in einer wuchernden Masse, abstrakte¹² Formen knospen und wandeln sich stetig im Austausch mit dem Universum, oszillieren zeichenhaft zwischen Makro- und Mikrokosmos. In meiner Vorstellung sind die *Gemälde für den Tempel* bildliche Geburtskanäle, Interfaces, »die andere, hyperreale, absolut notwendige Realitäten« (de l'Horizon 2022: 310) eröffnen, so wie ich im Jahr 1999 zum allerersten Mal einen Browser öffnen werde und mir eine virtuelle Welt zu Füßen liegen wird (oder ich ihr). Denn bisher gibt es keine Wirklichkeit, in der af Klint selbst vorkommt, auf die sie sich beziehen könnte. Ihre Bilder drücken eine Realität aus, für die es (noch) keine Sprache und kein Vorbild gibt. Sie zeigen, »wie sich alles verändert, bewegt und in Fluss gerät. [...] Surren, Schwimmen, Befruchten, Paaren, Schwingen, Trudeln, Gleiten, Wachsen. Alles findet gleichzeitig statt, im Großen und Kleinen, in jedem Winkel regt sich etwas, übermütig kreiselnd« (Voss 2020: 239).

Während Mart Stam einen Stuhl entwirft, der sich an den Menschen schmiegen soll,¹³ besitzt das Körperliche bei Hilma af Klint längst (ihre erste Erfahrung als Medium findet 1891 statt) keinen individuellen Status mehr. Während Kasimir Malewitsch als Schöpfer nackter und ungerahmter Materialmasse im reinen Wüstennichts posiert,¹⁴ lässt af Klint konsequent die

geistige Nachrichten festzuhalten. Einige der ersten »spirit drawings« stammen wohl von Anna Mary Howitt (1824–1884). Unter dem Pseudonym Comfort illustriert sie 1857 die Memoiren der Schriftstellerin Camilla Dufour Crosland (1812–1895): *Light in the Valley. My Experiences of Spiritualism*.

12 Im Sinne der abstrakten Kunst versammelt der Begriff »Abstraktion« nach 1900 in Erscheinung tretende Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts, Strömungen der Moderne und der zeitgenössischen Kunst. Merkmal ist die Abwesenheit eines äußeren/konkreten Gegenstandsbezuges. Unterschiedliche Haltungen gibt es zu der Charakterisierung der Arbeiten af Klints als abstrakt und ihrer selbst als abstrakter Malerin. Sarah Isenberg argumentiert z. B. dafür, af Klint eher als »spiritualist painter« (vgl. Isenberg 2020: 3) zu bezeichnen.

13 Der Architekt und Designer Mart Stam (1899–1986) entwickelt 1926 den Kragstuhl, einen Freischwinger, welchen er vermutlich den Bedürfnissen seiner schwangeren Freundin folgend konzipiert. Setzt man sich auf den Stuhl, rutscht man in ihn hinein, die Sitzfläche ist schräg. So sollen die Beine entlastet werden. Das Möbel folgt also der Beschaffenheit des Körpers, es soll ihm guttun (vgl. Kapsreiter 2021).

14 Der Künstler Kasimir Malewitsch (1879–1935) bezeichnet sich selbst als »Medium der Geschichte«, als Entdecker der »Welt als Ungegenständlichkeit«, die er in seinem *Schwarzen Quadrat* (1915) als »nackte, ungerahmte Ikone unserer Zeit«

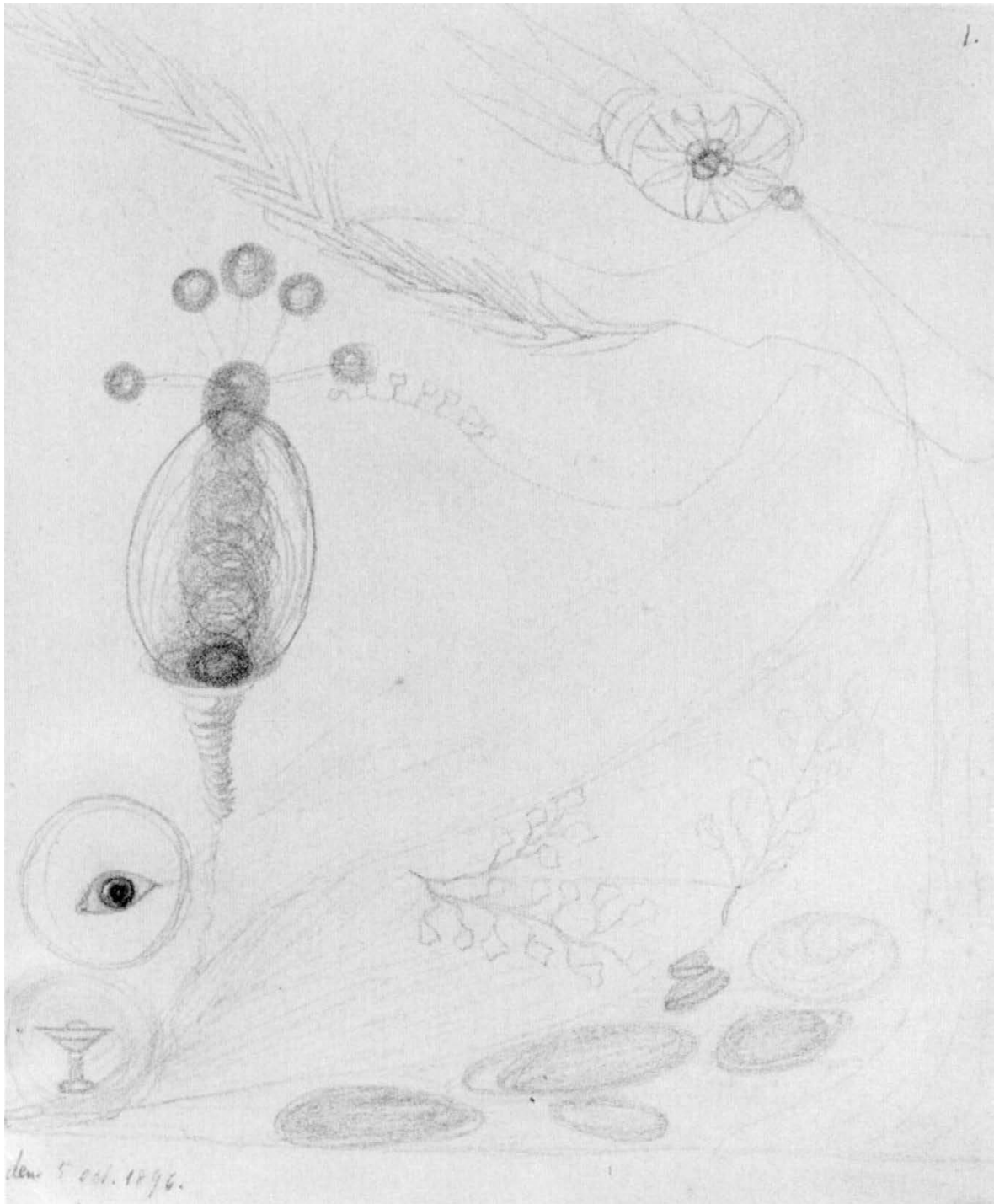


Abb. 2: Automatic Séance Sketchbook,
Einzelseite, Stift auf Papier, 30,5 x
26 cm, ca. 1890 -1899, Hilma af Klint

Konturen des Bewusstseins verblässen: »[T]he edge of things – land, buildings, thoughts – feel tremulous in the dazzling light« (Higgle 2023: 2). Das menschliche Subjekt, unscharf und fließend, ist verflochten mit nichtmenschlichen und mehr als menschlichen Entitäten. Tiere, Pflanzen, Metalle, Räume, Objekte, Maschinen: Alle beziehen sich aufeinander und rutschen ineinander. Hilma af Klint vernetzt sich mit allem Anderen.¹⁵ Sie schlängelt durch Gestalten und Welten,

»[s]ie hört Stimmen, sie sieht Bilder vor ihrem inneren Auge, sie nimmt mit Pflanzenseelen Kontakt auf, sie kann in ihr Körperinneres schauen oder in höhere Sphären, sie erinnert sich an Inkarnationen, reist in der Zeit und verfügt über heilende Kräfte« (Voss 2020: 392f.).

Als göttliches Symbol, Avatar und Alter Ego schießt sie vom Astral zum Physischen und wieder zurück, ohne dabei einen kreationistischen Anspruch zu erheben (vgl. ebd.: 245).

Die Bilder sind »[d]as geheime Kraftzentrum der Verwandlungen, ihr Transformator und Zentrum« (ebd.: 228). Wie Schnecken sind sie Amalgame, zyklisch und hybrid. Weinbergschnecken begatten sich gleichzeitig und wechselseitig. Sie tauschen Samenpakete aus, die sie in die Befruchtungstasche ihres Genitalapparates stecken. Die Gonade¹⁶ produziert Eizellen, die mit den gespeicherten Samenzellen aus der Tasche befruchtet werden. Immer wieder tauchen die hermaphroditischen¹⁷ Tiere in af Klints Arbeiten auf, bereits 1906 lässt sie in *Urchaos* »Mann und Frau aus dem Gehäuse der Schnecke schlüpfen« (ebd.: 334). Wiedergeboren und neu verschaltet – blau ist die weibliche Farbe, gelb die männliche (Bashkoff 2018: 21) – ergeben sie zusammen grün, »dem Pflanzlichen verschrieben, ganz und gar fließend, wie Lava« (Minard 2023: 136). In *Studien über das Seelenleben*, verfasst zwischen 1917 und 1918, appelliert af Klint an eine Überwindung der Geschlechter, attestiert die notwendige Aufhebung der Zweiteilung der Menschheit – das Durcheinander der Geschlechter sei der freieste Zustand der Seele (vgl. Voss 2020: 333f.). Selten ist klar, auf

welcher Realitätsebene sich Befruchtung, Verschmelzung und Transition vollziehen. Handelt es sich um geistige Figuren, Metaphern oder fleischliche Identitäten und irdischen Sex? Mit Linien, Strudeln, Schnecken, Rosen und geometrischen Formen materialisiert Hilma af Klint die Auflösung etablierter Differenzen (vgl. Althaus 2019: 19). Zärtlich und fluide formuliert sie das Immaterielle, »another unexplored country^{18]}, a brave new world« (Carter 1990: 219).

Birnenförmig sprüht das Auge in der Mitte. Blau glüht mein Zeigefinger. Amaliel, du bist es! Ich drücke auf das Auge, vorsichtig, eher ein Streicheln, um eine lose Wimper zu entfernen. Zuerst passiert nichts. Ein leises Geräusch, dann, als würde Papier auf Papier reiben – etwas Hohles mischt sich darunter. Kleine Äderchen pulsieren, schlagen Knospen. Vogelbeeren gedeihen, das Kraut wuchert. In mir ist ein paradiesischer Garten. Willkommen! Es gibt Beeren und Sekt. Seifenblasen pulsieren überall, die Sporen sind bedrohlich. Ein Kokon schraubt sich empor, öffnet sich zu einer ovalen Blase. Darin setzt sich das Chaos fort. Ein weiteres Auge. Der Kokon formt sich stürmisch zu einem Pollenstrauß. Von rechts reichen zarte Tentakeln herüber, sie wollen in die Höhlen kriechen, hinter die Sichtfenster drücken, den Apparat zum Bersten zwingen...¹⁹

In ganz Europa bilden sich ab dem 19. Jahrhundert Bündnisse, die sich gegen die alten Autoritäten auflehnen, die das gesellschaftliche Gefüge neu kartografieren wollen.²⁰ Das institutionell verfasste Christentum verliert an Bedeutung (vgl. Krech 1999: 21), öffentliche Verkehrsnetze ermöglichen individuelle Mobilität. Naturwissenschaftliche Entdeckungen, z. B. Röntgenstrahlen und Radioaktivität, visualisieren einen bis dahin unsichtbaren Teil der Welt, technische Neuerungen wie die Telegrafie plausibilisieren Unerklärliches: »If thoughts could be transmitted across time and space, then perhaps spirit communication was possible« (Higgle 2023: 44).

Von Hydesville, New York aus beginnt 1848 der »Aufbau eines weltumspannenden Kommunikationsnetzes zwischen lebenden und toten Seelen« (Briegleb 2013: 32). Der moderne Spiritismus ist geboren und entwickelt sich in den folgenden Jahren zu einem religiösen Hype mit unterschiedlichen Varianten. Seine Geschichte beginnt allerdings schon in den 1830er

visualisiert (Dümpelmann 2019: 306ff.).

15 Die Arbeiten af Klints finden in unmittelbarer Nähe zu den Anfängen der medialen Maschinennutzung statt – Mensch und Maschine erweitern sich symbiotisch und gegenseitig.

16 Zusammengesetzt aus griech. gone, »Geschlecht«, »Erzeugung«, »Same« und aden, »Drüse« (vgl. Gonade 2022).

17 In der Biologie bezeichnet »Hermaphroditismus« (griech.: Hermes und Aphrodite) den Zustand von doppelgeschlechtlichen Individuen, also Individuen derselben biologischen Art mit gleichzeitig männlicher und weiblicher Geschlechtsausprägung. In Bezug auf Menschen wird von »Intergeschlechtlichkeit« gesprochen (vgl. Hermaphroditismus 2023).

18 »Country« ist der »anglo-aborigine Ausdruck für einen multidimensionalen Ort voller Geschichten« (Haraway 2018: 41).

19 In dieser Passage stütze ich mich beschreibend auf eine Zeichnung af Klints (vgl. Abb. 2).

20 Zwei Beispiele: 1844 beginnt mit dem Aufstand der schlesischen Weber die Arbeiter_innenbewegung. Unter der Bezeichnung »suffragettes« (erstmalig und abwertend wird der Begriff von der britischen Tageszeitung Daily Mail verwendet) sammeln sich Wahlrechts-Aktivistinnen. Die Suffragetten entwickeln sich aus Gegnerinnen der *Contagious Diseases Acts*, der Gesetze von 1864 bis 1869 über die Zwangsuntersuchungen von Prostituierten zur Verhütung von Geschlechtskrankheiten.

Jahren mit katholischen Marienerscheinungen. Dabei tritt Maria als Frau auf, die Menschen begegnet und Beziehungen zu einer jenseitigen Welt herstellt (vgl. Zander & Müller-Wesermann 2013: 113). Auch jetzt nehmen oft Frauen die Hauptrollen in spiritistischen Sitzungen ein, als Medium, Gastgeberin oder Protokollantin. Der Spiritismus ermöglicht insofern nicht nur kreative und persönliche Freiheit, sondern stiftet und stärkt Gemeinschaft, frei von männlicher Kontrolle und Kritik (vgl. Higgle 2023: 7). Insofern entpuppen sich spiritistische Kreise auch als emanzipatorische Keimzellen, Freiräume und Netzwerke, die Platz bieten, sich der gesellschaftlichen Korsette zu entledigen, sich zu entkörpern und zu erkunden. Wenngleich die Gesellschaft weiterhin bestrebt ist, Frauen vorrangig an die Rolle der Ehefrau und Mutter zu binden, nutzen viele Spiritist_innen die neue, soziale Stärke um in weiteren Bereichen Einfluss zu gewinnen, vor allem in der Frauenrechtsbewegung (vgl. Horowitz 2018; Ryle 2022; et al.).

Hilma af Klint politisiert sich nicht aktiv, dennoch betrachte ich sie als Feministin ihrer Zeit: Scheinbar unbeeindruckt von den gesellschaftlichen Erwartungen, gleitet sie unverheiratet²¹ und mühelos durch unstoffliche Welten und unterschiedliche Körper. Später, Ende 1933, beschreibt af Klint die Rettung der Menschheit vor der durch Europa wogenden Zerstörung und dem gierenden Hass als weibliche Mission: »Die Frau wird die Leitung übernehmen und die Menschheit retten« (HaK 1039: 39, zitiert nach Voss 2020: 429).

Nicht nur glühen im Dunstkreis des Okkulten vage, feministische Feuer. Theosophische Ideen²² dienen auch als Hebammen der westlichen Moderne. Sogar am kühlrationalen Bauhaus werden Séancen abgehalten und die männlichen Vertreter dieser – aus westlicher Perspektive betrachtet – neuen Kunstrichtung, in der es den Geist zu malen gilt und nicht die Materie, u. a. Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch und Piet Mondrian, hüllen sich in die rebellischen Gewänder abstrakter Pioniere. Zwar stoßen auch sie auf Ablehnung und Vorurteile, verfügen kulturell und rechtlich aber über mächtigere und sicherere Positionen, von denen aus sie etablierte Strukturen in Frage stellen können.

Obwohl Frauen in Schweden seit 1864 an der Kunst-

akademie zugelassen sind (in Deutschland z. B. erst seit 1919), weigern sich männliche Künstler, Sammler und Kritiker, sie und ihre Arbeit ernst zu nehmen (vgl. Ingelman 1984: 3). Frauen werden ausgeschlossen, ihre Stimmen (bis auf wenige Ausnahmen, z. B. Sonia Delaunay, Gabriele Münter, Paula Modersohn-Becker) systematisch stumm geschaltet. Entgegen der Annahme, af Klint hätte die *Gemälde für den Tempel* Zeit ihres Lebens geheim gehalten, präsentiert sie 1928 Teile dieses Zyklus öffentlich: Brieflich ist belegt, dass af Klint Bilder von enormer Größe (2–3 m) bei der *World Conference on Spiritual Science* in London zeigt. Dabei muss es sich um Arbeiten aus der Serie *Die Zehn Größten* von 1907 handeln, denn nur diese sind groß wie Scheunentore (vgl. Voss 2020: 385). Jedoch stößt sie auf unbedingte Ignoranz. Ihre Zeitgenossen streiten über die Fähigkeiten von Künstlerinnen im Allgemeinen, diskutieren nicht die künstlerische Qualität der Arbeit, sondern das Geschlecht der Urheberinnen: »[s]wedish art schools taught women that they were capable only of copying, not of innovating« (Horowitz 2018: 130). Innovation und Kreativität seien männliche Güter und »creative independent women could not be truly feminine« (Ryle 2022: 110). Vermutlich fühlt af Klint sich ebenso unsichtbar, wie ihre hohen Wesen nicht sichtbar sind, und dennoch ist sie überzeugt, dass ihre Bilder in der Zukunft (was auch immer zukünftig sein mag) ein verständiges Publikum finden werden: »The experiments I made in a mediumistic way and which were put out into the world to excite people's wonder were ground-breaking. They will travel in a lot of dirt, while maintaining their purity« (HaK 556: 272, zitiert nach Ryle 2022: 43).

Sorgfältig konzipiert und verzeichnet sie ihren künstlerischen Nachlass, transkribiert Handschriften, fertigt Analysen und Wörterbücher zu ihren Bildern und sogar Reproduktionen an. Immer wieder überarbeitet sie ihre Schriften und entwickelt Anleitungen, wo und wie ihre Arbeiten gezeigt werden sollen. Die *Gemälde für den Tempel* dürfen nicht voneinander getrennt werden, sie sind als zusammenhängender Organismus zu begreifen. 1932 verpackt Hilma af Klint die meisten ihrer Arbeiten und versieht sie mit dem Zeichen ›+x‹, wobei das Symbol + für »superphysical thought« steht und x für »superphysical imagination« (Isenberg 2020: 23). In einem Notizbuch vermerkt sie: »Alle Arbeiten [...] die 20 Jahre nach meinem Tod geöffnet werden sollen, tragen das oben stehende Zeichen« (HaK 1049: Aufschlagseite, zitiert nach Voss 2020: 404).

Aber 20 Jahre waren zu kurz.

Erst ab den 1980er Jahren finden af Klints Bilder Beachtung und gewinnen an Relevanz.²³ So wie Hilma af Klint durch

21 Ab 1863 erreichen unverheiratete Frauen in Schweden mit dem Tag ihres 25. Lebensjahres automatisch die Volljährigkeit, können aber auch beantragen, minderjährig zu bleiben. Das gleiche Volljährigkeitsalter wie Männer – 21 – erhalten Frauen ab 1884. Ab 1921 können auch verheiratete Frauen die Volljährigkeit erreichen, das Recht auf Minderjährigkeit verfällt vollends (vgl. Myndig 2023).

22 Der Begriff »Theosophie« (von griech. θεοσοφία, theosophia: »göttliche Weisheit«) ist eine Sammelbezeichnung für mystisch-religiöse und spekulativ-naturphilosophische Denkansätze, die die Welt pantheistisch als Entwicklung Gottes auffassen, alles Wissen direkt auf Gott beziehen und in dieser Verbindung Gott oder das Göttliche auf einem Weg intuitiver Schau unmittelbar zu erfahren trachten (vgl. Theosophie 2023).

23 Erstmals und umfänglich werden af Klints Arbeiten 1986 in der von Maurice Tuchmann kuratierten Ausstellung *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890–*

Zeiten und Gestalten wanderte, gleitet sie nun durch verschiedene Erzählungen. Der Aufstieg westlicher Abstraktion verliert an Haftung. Doch erst wenn im Jahr 4923 Cephalopoda ein neues Zeitalter beschleichen, werden sich af Klints reale Utopie und utopische Ahnung entfalten, so wie die Hohen es vorher-sagten: »Protect your drawings. They are pictures of drenching waves of ether which await you one day when your ears and eyes can apprehend a higher summons« (Fant 1988: 24, zitiert nach Midavaine 2015: 19). Der alte Boden kreucht und fleucht. Af Klint wird nicht mehr als »outsider«²⁴ oder geniale Frau betrachtet und besprochen. Mitnichten sind und nie waren ihre Bilder Produkte eines »gottbegnadete[n] Genie[s] [...], sein Werk als Gottes Wort: unergründlich und mächtig« (Ullrich 2022: 173). Selten sind die Arbeiten signiert, denn es handelt sich um kollektive²⁵ und überzeitliche Kommunikationsprotokolle, die von der gelebten und künstlerisch praktizierten Überwindung des Ichs und der Arbeit in schwesterlicher Gemeinschaft zeugen (vgl. Loreck 2015: 48). So wie Hilma af Klint für eine Zukunft malte (vgl. Bashkoff 2018: 12), erzählen ihre Bilder vielleicht tatsächlich eine mögliche Zukunft.

In dieser Zukunft reißt der verschwommene Blick der Cephalopoda hegemoniale Narrative und perspektivische Staudämme ein, spült »the language of power« (Varto 2014: IX) fort. Endlich ist die binäre Sichtweise der Menschen überwunden, denn diese erschwert das Nachdenken über Praktiken, Identitäten und Gemeinschaften, die nicht binär ausgelegt sind (vgl. Griffiths 2015: 42).²⁶ Gurgelnd berichten Cephalo-

poda, wie af Klint sich aus dem Schleppnetz eines patriarchal geprägten und autonomen Kunstdenkens befreit. Es spielt keine Rolle mehr, ob die *Gemälde für den Tempel* Gemälde sind, spirituelle Güter oder Modelle einer verwobenen Welt, denn »for Hilma, art was a method of investigation, a research tool, a salve for a broken world« (Higgie 2023: 21). Feucht gurgeln Cephalopoda, wie sich prismatisch eine Flotte formiert, die der »tödliche[n] Phantasie« (Haraway 1995b: 79) einer weißen und kapitalistischen West-Erzählung – die Frau gegen den Mann, der Mann gegen den Computer, alle gegeneinander – ahistorisch²⁷ entgegenkreuzt. In blitzender Vielheit, fernab der Schublade »Pionierin abstrakter Malerei«, durchpflügt Hilma af Klint die klassische Moderne, die Antike und das 22. Jahrhundert oder 5. Jahrtausend.

Vorsichtig und tastend nenne ich sie »eine_n Cyborg*«²⁸. Denn wie die Materie sich verflüchtigt, die Idee menschlicher Subjektivität, in einen Körper gehüllt, nichts weiter als eine hauchende Erinnerung ist, sprengen die »Cyborg-Monster der feministischen Science Fiction« den Begriff des Menschlichen mit all seinen kategorialen und »profanen Fiktionen« (Haraway 1995a: 15). Unvorstellbar gebären sie neue Sichtbarkeiten und Definitionen für alle Formen und Gestalten von Entitäten, deren Verhalten und Verhaftet-Sein in der Welt.

Still und laut flirrt das Universum. Die Finsternis belebt sich. Ich höre Schritte und Wände schwinden, Meister_innen-Häuser stürzen. Etwas türmt sich über mir, immer höher, ohne Grenzen (vgl. Lem 2016: 122). Plötzlich und kaum dämmrig taucht der Buchstabe H auf.²⁹ Vielleicht repräsentiert er Hilma selbst und/oder »the struggle for light« (Isenberg 2020: 32). H wie hen³⁰, denke ich, oder Heptapoden. Der Horizont ist verschwunden, Himmel und Meer sind schwellenlos. Es gibt keinen rahmenden Browser mehr, das Individuum war eine kategoriale Illusion. Der individuelle Datenstrom wird ein-

1985 im Los Angeles County Museum of Art gezeigt und dadurch einer breiten internationalen Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

24 »Af Klint did not chose her isolation and thus cannot be interpreted or promoted as such. The titillating word secret is often deployed like a lace pillow on which to lay blame for this ongoing exclusion« (Quaytman 2013: o. S.). Zudem ignoriert die Bezeichnung als Außenseiterin, dass af Klint reichhaltig mit anderen Frauen vernetzt war.

25 Neuesten Forschungsergebnissen folgend, soll Anna Cassel (1860–1937), Freundin und Kollegin af Klints, mindestens für die Entstehung von 14 Bildern aus der Serie *Urchaos* (1906–7) und eines der Serie *Eros* (1907) verantwortlich sein. Hilma af Klint selbst schreibt in einem ihrer Notizbücher: »We stood at the portal of the prison gate, calm united power kept Hilma and Anna in calm united love«. Und weiter: »drawing XVI, Anna was instructed to paint it in such a way that she tried to imagine the color«. Auch Cassel beschreibt sich selbst als Malerin dieses Bildes (vgl. Small 2023).

26 Die Unterscheidung zwischen »Gender«, der »diskursiven Produktion des Weiblichen und Männlichen« (Funk-Hennings 2003: 55), und dem biologischen »Sexus« ist essenziell. Innerhalb der Gender Studies werden beide Begriffe lange Zeit losgelöst voneinander verwendet, anstatt beide biologisch aneinander zu koppeln. In den 1980er Jahren und mit dem Aufkommen de-/konstruktivistischer Strömungen in den Gender Studies und insbesondere in den Queer Studies wird dieser Ansatz erneuert und gesteigert. Die Unterscheidung von Sex und Gender, welche zugleich eine Unterscheidung von Kultur und Natur darstellt, wird z. B. von Judith Butler kritisch hinterfragt. So wie Gender sozial und kulturell konstruiert ist, ist es auch »the naturalness of essential female and male sexes. [...] [T]he distinction between sex and gender is artificially drawn as a matter of convenience« (Koyama 2003: 249). Wir werden vergeschlechtlicht, da bestimmte Tätigkeiten oder Gesten als geschlecht-

liche Merkmale für Körper und Personen gelten. Diese vergeschlechtlichten Körper fungieren als Darstellungsmedien, welche durch aktives Tun einen Effekt, also Gender, hervorbringen (vgl. Hirschauer 2013: 154f.). Die konstruierte Differenz fungiert in einer zweigeschlechtlich strukturierten Gesellschaft als Ordnungsprinzip.

27 Indem geschichtliche Kategorien – die zumeist westlich geprägt sind – übergangen werden, können neue Zusammenhänge und Einsichten formuliert werden (vgl. Ullrich 2022: 57).

28 Bei Donna Haraway bezeichnet der Begriff »Cyborg« manchmal »technologisch-organische »Objekte«, die im Rahmen der herrschenden gesellschaftlichen Wissenschafts- und Technologieverhältnisse hervorgebracht werden. Andererseits bezeichnet Cyborg die in einer »postmodernen« Welt lebenden Menschen und fungiert als »oppositionelle feministische Erzählfigur« (Haraway 1995a: 17). Indem ich den Begriff »Cyborg« um einen Asterisk ergänze, soll markiert werden, dass meine Auslegung des Begriffs beide Definitionen (das feministische Narrativ und die post-humanistische Perspektive) einbezieht.

29 Der Buchstabe H findet sich z. B. in der Serie *Die Zehn Größten* von 1907.

30 »Hen« wird im Schwedischen seit 2015 offiziell als geschlechtsneutrales Pronomen geführt (vgl. o.V. 2015).



Einladung

gespeist in den kollektiven: total sharing in der total cloud.³¹ Organismen wären die Prothesen der Technologie, wenn Cephalopoda zwischen Technologie und Organen unterscheiden würden. Nun bin ich mehr Emoji denn Mensch. Die physische Realität entspricht den leuchtend farbigen Linien, Flächen und Formen der *Gemälde für den Tempel*. Es scheint, als wären af Klints Bilder die Quelle einer erfrischend sprudelnden Ursuppe – Quallen, Maschinen, Pilze, wir³² kriechen daraus hervor. Die ganze Welt ist der Tempel, Pangaea-U, und wir sind die neuen Kritter. Naturgemäß leben wir am »Rand des Kontinents« (Lorde 1978, zitiert nach Russell 2021: 24) und bewegen uns sehr nahe an Abgründen (vgl. ebd.: 27). Dimensionen und Gliedmaßen lassen sich nicht zählen, »Tangible User Interfaces«³³ streifen durch das Land. Wir berühren sie mit unseren Tentakeln: Steine und Lilien, buttons und icons. Sterben ist ein Mythos und so die Zeit. Wie unsere Mutter wandeln wir durch Formen und Identitäten, »the traces of those same oceanic beginnings [are] still cycling through us« (Neimanis 2012: 96). H ist unsere Mutter, Hilma af Klint war di_er erste Cyborg*.

31 Siehe: *Total Earth*, 2023, von Sonder (Peter Behrbrohm & Anton Steenbock). Ich habe die Installation im Rahmen der Ausstellung *Broken Machines & Wild Imaginings* in der Akademie der Künste, Berlin, gesehen.

32 Wen ich mit »wir« meine, ist flexibel. Manchmal meint »wir« uns alte Menschen, manchmal neue Kritter, manchmal alle: »[t]he problem was that we did not know whom we meant when we said »we«« (Rich 1986: 217).

33 Die »Tangible Interaction« stellt körperliche Handlungsmöglichkeiten mit materiellen Objekten und Gegenständen in den Mittelpunkt (vgl. Woletz 2016: 66).

Althaus, Karin (2019): World Receivers. Georgiana Houghton. Hilma af Klint. Emma Kunz. In: Karin Althaus, Matthias Mühling & Sebastian Schneider (Hg.): World Receivers. Georgiana Houghton. Hilma af Klint. Emma Kunz. München: Hirmer, 15–229.

Bailly, Jean-Christophe (2020): Der Blick der Tiere, übers. v. Michael Kleeberg. Berlin: Matthes & Seitz.

Bashkoff, Tracey (2018): Acknowledgements. In: Tracey Bashkoff: Hilma af Klint. Paintings for the Future. New York: Guggenheim Museum Publications, 12–15.

Bashkoff, Tracey (2018): Temples for Paintings. In: Tracey Bashkoff: Hilma af Klint. Paintings for the Future. New York: Guggenheim Museum Publications, 17–31.

Braidotti, Rosi (2021): Posthumanes Wissen. Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften. Multispecies Communities. 21 (1), 217–241.

Briegleb, Till (2013): Kunst und Geist. Art. Das Kunstmagazin, 30–43.

Carter, Angela (1990): The curious room. SPELL. Swiss papers in English language and literature. <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=spe-001:1990:5::261#218> (zuletzt aufgerufen: 21.03.2024), 215–232.

Chiang, Ted (2002): Story of your Life. In: Ted Chiang (Hg.): Stories of your Life and Others. New York: Penguin Random House LLC, 91–145.

de l'Horizon, Kim (2022): Blutbuch. Köln: Dumont.

Dümpelmann, Britta Tanja (2019): Leichtigkeit durch Grusel. Kasimir Malewitschs ›Schwarzes Quadrat‹ und der Entwurf einer ›Welt als Ungegenständlichkeit‹. In: Christoph Grunenberg & Eva Fischer-Hausdorf (Hg.): Ikonen. Was wir Menschen anbeten. Bremen: Hirmer, 305–313.

Enzensberger, Theresia (2019): Blaupause. München: dtv.

fka (2022): Intelligente Kraken. Aliens mit neun Gehirnen. Gert Scobel im Gespräch mit Catherine Newmark. In: Deutschlandfunk Kultur: Sein und Streit. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/intelligente-kraken-aliens-neun-gehirne-100.html> (zuletzt abgerufen: 03.01.2024).

Funk-Hennigs, Erika (2003): Musikvideos im Alltag. Geschlechtsspezifische Darstellungsweisen. In: Dietrich Helms & Thomas Phleps (Hg.): Clipped Differences. Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo. Bielefeld: transcript, 55–67.

Gonade (2022), <https://de.wikipedia.org/wiki/Gonade> (zuletzt abgerufen: 24.07.2023).

Goward, Trevor (2009): Twelve Readings on the Lichen Thallus. IV – Re-emergence. Evansia 26. https://www.waysofenlichenment.net/essays/readings_4_reemergence.pdf (zuletzt abgerufen: 21.03.2023), 1–6.

Griffiths, David (2015): Queer Theory for Lichens. UnderCurrents 19, 36–45.

Haraway, Donna J. (2018): Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän, übers. v. Karin Harrasser. Frankfurt a. M. & New York: Campus.

Haraway, Donna J. (1995a): Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften. In: Donna J. Haraway, Carmen Hammer & Immanuel Stieß (Hg.): Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, übers. v. Dagmar Fink et. al. Frankfurt a. M. & New York: Campus, 33–72.

Haraway, Donna J. (1995b): Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. In: Donna J. Haraway, Carmen Hammer & Immanuel Stieß (Hg.): Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, übers. v. Dagmar Fink et. al. Frankfurt a. M. & New York: Campus, 73–97.

Hermaphroditismus (2023): <https://de.wikipedia.org/wiki/Hermaphroditismus> (zuletzt abgerufen: 21.08.2023).

Higgie, Jennifer (2023): *The Other Side. A Journey into Women, Art and the Spirit World*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Hirschauer, Stefan (2013): Die Praxis der Geschlechter(in)differenz und ihre Infrastruktur. In: Julia Graf, Kristin Ideler & Sabine Klinger (Hg.): *Geschlecht zwischen Struktur und Subjekt. Theorie, Praxis, Perspektiven*. Leverkusen-Opladen: Verlag Barbara Budrich, 153–171.

Horowitz, David Max (2018): ›The World Keeps You in Fetters; Cast Them Aside‹: Hilma af Klint, Spirituality, and Agency. In: Tracey Bashkoff (Hg.): *Hilma af Klint. Paintings for the Future*. New York: Guggenheim Museum Publications, 128–133.

Ingelman, Ingrid (1984): Women Artists in Sweden. A Two-Front Struggle. *Woman's Art Journal* 5 (1), 1–7.

Isenberg, Sarah (2020): The Future is Now. Hilma af Klint and the Esoteric Imagination. *Bowdoin Journal of Art*. https://www.academia.edu/42912233/The_Future_is_Now_Hilma_af_Klint_and_the_Esoteric_Imagination (zuletzt abgerufen: 18.09.2023).

Kapsreiter, Adriana (2021): Wie ein Stuhl die Welt verändert. Möbeldesign und Stahlrohr am Bauhaus. In: *Bauhaus-Archiv: About Bauhaus*. https://www.bauhaus.de/de/programm/7134_about_bauhaus/ (zuletzt abgerufen: 25.05.2023).

Krech, Volkhard (1999): Die Geburt der Kunst aus dem Geist der Religion? Verhältnisbestimmung von Kunst und Religion um 1900. In: Richard Faber (Hg.): *Kunst und Religion. Studien zur Kulturosoziologie und Kulturgeschichte*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 21–49.

Koyama, Emi (2003): The Transfeminist Manifesto. In: Rory Dicker & Alison Piepmeier (Hg.): *Catching a wave. Reclaiming feminism for the 21st century*. Boston: Northeastern University Press, 244–259.

Lem, Stanislaw (2016): *Solaris*, übers. v. Irmtraud Zimmermann-Göllheim. Berlin: List Taschenbuch.

Loreck, Hanne (2015): Hilma af Klint. Spiritual Alphabetisation*. In: Kurt Almqvist & Louise Belfrage (Hg.): *Hilma af Klint. The Art of Seeing the Invisible*. Stockholm: Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation, 211–226.

Medium (2023), [https://de.wikipedia.org/wiki/Medium_\(Person\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Medium_(Person)) (zuletzt abgerufen: 18.12.2023).

Midavaine, BreeAnn (2015): Hilma af Klint. The Medium of Abstraction. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Science History of Art and Design School of Liberal Arts and Sciences Pratt Institute.

Minard, Céline (2021): *Plasmen*, übers. v. Milena Adam. Berlin: Matthes & Seitz.

Müller-Westermann, Iris & Zander, Helmut (2013): Keine Religion ist höher als die Wahrheit. Ein Gespräch zwischen Helmut Zander und Iris Müller-Westermann über Spiritismus, Theosophie und Anthroposophie. In: Hilma af Klint. Eine Pionierin der Abstraktion. Katalog erschienen anlässlich der Ausstellung ›Hilma af Klint – Eine Pionierin der Abstraktion‹. Stockholm: Hatje Cantz & Moderna Museet, 113–128.

Myndig (2023), <https://sv.wikipedia.org/wiki/Myndig>, (zuletzt abgerufen: 18.12.2023).

Neimanis, Astrida (2012): Hydrofeminism. Or, On Becoming a Body of Water. In: Henriette Gunkel, Chrysanthe Nigianni & Fanny Söderbäck (Hg.): *Undutiful Daughters. Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*. New York: Palgrave Macmillan, 96–115.

o.V. (2015): Nicht Mann, nicht Frau, sondern »hen«. Der Spiegel, <https://www.spiegel.de/lebenundlernen/schule/schule-schweden-neues-geschlechtsneutrales-personalpronomen-a-1025479.html> (zuletzt abgerufen: 26.05.2023).

Preciado, Paul B. (2020): *Ein Apartment auf dem Uranus. Chroniken eines Übergangs. Mit einem Vorwort von Virginie Despentes*, übers. v. Stefan Lorenzer. Berlin: edition suhrkamp.

Quaytman, Rebecca H. (2013): De Fem. In: Daniel Birnbaum & Ann-Sofi Noring (Hg.): The Legacy of Hilma af Klint. Nine Contemporary Responses. Köln: Walther König, o. S.

Rich, Adrienne (1986): Notes toward a Politics of Location. In: Blood, Bread, and Poetry. Selected Prose 1979–1985. New York: W.W. Norton, 210–31.

Rousseau, Pascal (2013): Vorboten der Abstraktion. Mediumismus, automatisches Schreiben und Antizipation im Werk Hilma af Klints. In: Iris Müller-Wesermann (Hg.): Hilma af Klint. Eine Pionierin der Abstraktion. Katalog erschienen anlässlich der Ausstellung ›Hilma af Klint – Eine Pionierin der Abstraktion‹. Stockholm: Hatje Cantz & Moderna Museet, 161–175.

Russell, Legacy (2021): Glitch Feminismus, übers. v. Ann Cotten et. al. Leipzig: Merve.

Ryle, Jadranka (2022): Modern Woman. Hilma af Klint and the Emergence of Abstraction. A thesis submitted to The University of Manchester for the degree of Doctor of Philosophy in the Faculty of Humanities. School of Arts, Languages and Cultures.

Sheldrake, Merlin (2020): Verwobenes Leben. Wie Pilze unsere Welt formen und unsere Zukunft beeinflussen, übers. v. Sebastian Vogel. Berlin: Ullstein.

Small, Zachary (2023): After the Sudden Heralding of Hilma af Klint, Questions and Court Fights. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2023/08/28/arts/design/hilma-af-klint-legacy.html> (zuletzt abgerufen: 01.11.2023).

Smith, Roberta (2018): ›Hilma Who?‹ No More. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2018/10/11/arts/design/hilma-af-klint-review-guggenheim.html> (zuletzt abgerufen: 26.05.2023).

Spiritismus (2023), <https://de.wikipedia.org/wiki/Spiritismus> (zuletzt abgerufen: 24.07.2023).

Theosophie (2023), <https://de.wikipedia.org/wiki/Theosophie> (zuletzt abgerufen: 18.12.2023).

Ullrich, Wolfgang (2022): Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie. Berlin: Klaus Wagenbach.

Varto, Juha (2014): Foreword. In: Mika Hannula, Juha Suoranta & Tere Vadén (Hg.): Artistic Research Methodology. Narrative, Power and the Public. New York, Bern, Berlin, Brüssel, Frankfurt a. M., Oxford, Wien: Peter Lang, VII–X.

Voss, Julia (2020): Hilma af Klint. Die Menschheit in Erstaunen versetzen. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Woletz, Julie (2016): Human-Computer Interaction. Kulturanthropologische Perspektiven auf Interfaces. Darmstadt: Böhner.



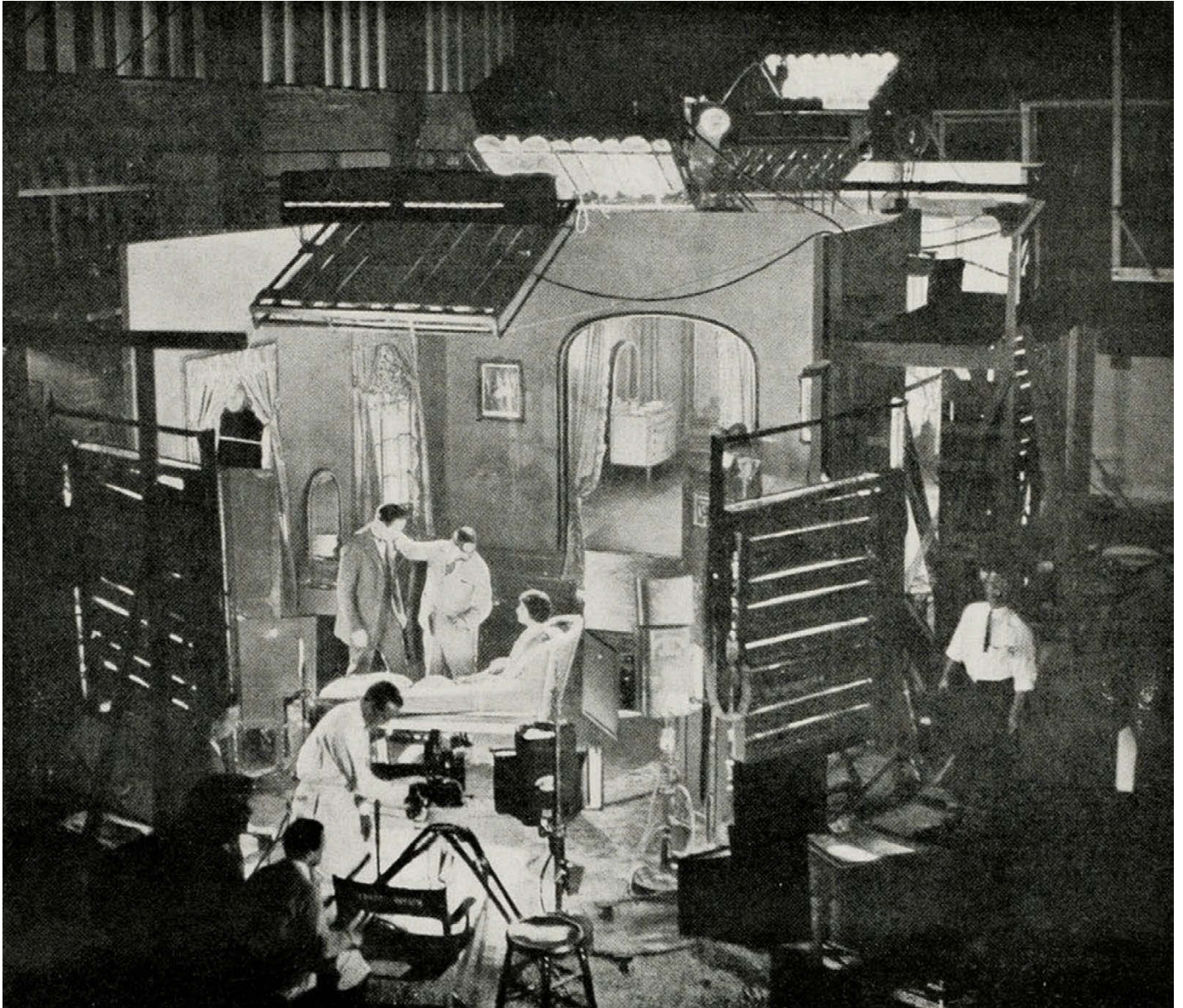


Abb. 1: Dreharbeiten zum Film Ehe im Kreise. Abbildung aus: Bauhaus Bücher 8: Malerei Fotografie Film, München: Albert Langen Verlag, Seite 112, 1927.

Text: Mats Werchohlad

Mats Werchohlad draws on inter- and transdisciplinary approaches to explore phenomena of spatial entanglements in technical, educational and social spheres. He uses methods from his multidisciplinary academic background, which includes a Bachelor's degree in mechanical engineering and a Master's degree in urban studies with additional courses in the field of media studies. As a member of the doctoral programme Epistemologies of Aesthetic Practices at the Collegium Helveticum Zurich, he is currently preparing a dissertation to analyse the various formations of spatial knowledge at the historical Bauhaus.