

Literaturverzeichnis und einem Namensregister wird durch einige unpassende sprachliche Wendungen sowie Schreib- und Gestaltungsfehler ein wenig getrübt.

ULF HÄDER

Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste  
Magdeburg

**Monika Wagner: Das Material der Kunst.** Eine andere Geschichte der Moderne; München: C. H. Beck 2001; 347 S., 99 SW- und 49 Farbbabb.; ISBN 3-406-47218-4; € 39,90

**Monika Wagner und Dietmar Rübel (Hrsg.): Material in Kunst und Alltag** (*Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Studien, Theorien, Quellen*, hrsg. vom Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd. 1); Berlin: Akademie Verlag 2002; 223 S., 78 SW-Abb., ISBN 3-05-003694-X; € 25,-

Monika Wagner hat vor Jahren ein verdienstvolles Unternehmen begonnen: Ihr kunsthistorischer Blick richtet sich fokussiert auf das „Material der Kunst“, auf den Stoff, aus dem Objekte und Werke vor allem der Kunst des 20. Jahrhunderts sind, auf das Vorkommen bestimmter Materialien, ihre Genese, ihre Verwandlungen, Kontextverschiebungen, formalen Potenziale und ihre Bedeutungsdimension. Die Erkenntnis, daß, besonders massiv nach 1945, ein „Ding- und Materialfetischismus“ um sich griff, für den die Kunstgeschichte noch keine „adäquaten Instrumente entwickelt“ habe, bildet den Ausgangspunkt dieses Forschungsprojektes (S. 10). „Im Unterschied zur Formanalyse“ sei, so Monika Wagners Feststellung, „die Materialanalyse ein Stiefkind der Disziplin geblieben“, gar von einer „Missachtung des Materials“ ist in der Einleitung zu dem Band „Das Material der Kunst“ die Rede, in dem die Autorin eine „andere Geschichte der Moderne“ zu entwerfen sucht (S. 11). Diese Behauptungen sind stark, der Anspruch geht weit.

In zwölf leicht verständlich geschriebenen, aber nach dem Prinzip des Rösselsprungs voranschreitenden Kapiteln und einem Ausblick umkreist die Autorin ihr Thema. Einleitend und zunächst offenbar eher von bildtheoretischen Diskursen beeinflusst als von Überlegungen zu Theorien etwa des Objekts, der Skulptur, des Performativen oder des Multimedialen, befaßt sie sich mit einem keineswegs aparten Material der Kunst, nämlich der Farbe, deren neue Verwendungsweisen im 20. Jahrhundert – als Substanz mit Körper – sie als „Indikator“ für „die Bedeutung, die das Material generell in den Bildkünsten der Moderne“ gewonnen habe (S. 55), betrachtet.

Natürlich wäre ein ganz anderer Auftakt denkbar, näherliegend, wenn nicht zwingend gewesen. Die Forderung nach neuen Materialien für die Kunst zu Beginn der modernen Avantgarde zielte gerade auf eine radikale Ablösung der konventionellen Mittel und Medien, nicht auf deren eher dezente Modifikation. Neuen Wirklichkeiten und technologischen Errungenschaften war nicht mit alten Medien und

Materialien bezukommen. Den programmatisch revolutionären Transfer von „Lebensmaterialien“ in die Kunst forderten explizit und vollführten teilweise – und übrigens konzeptionell weitergehend als Braque und Picasso – die Futuristen. In einem „Die Futuristische Neukonstruktion des Universums“ überschriebenen Flugblatt von 1915 erklärten Giacomo Balla und Fortunato Depero sehr konkret und anschaulich: „Dem Unsichtbaren werden wir Fleisch und Knochen verleihen, dem Ungreifbaren, Unwägbaren, Nicht-Wahrnehmbaren. Wir werden abstrakte Äquivalente aller Formen und Elemente des Universums finden, die wir anschließend miteinander kombinieren, entsprechend den Launen unserer Inspiration, um plastische Komplexe zu bilden, die wir in Bewegung setzen. Balla begann damit,“ – fährt das Flugblatt fort – „daß er die Geschwindigkeit von Autos studierte, deren Gesetzmäßigkeiten und wesentliche Kraftlinien er entdeckte. Nach mehr als 20 Bildern zu den gleichen Untersuchungen begriff er, daß die bloße Leinwandfläche nicht ausreichte, dem dynamischen Volumen der Geschwindigkeit Tiefe zu verleihen. Balla spürte die Notwendigkeit, mit Eisendrähten zu konstruieren, mit Karton, Stoffen, Vélínpapier usw. Das war der erste plastische Komplex“<sup>1</sup>. Erst auf Seite 58 geht Monika Wagner auf die futuristischen Postulate Boccionis und Marinettis ein, die sie sich allerdings im Theoretischen erschöpfen sieht. Bedenkt man jedoch die Nachwirkungen dieser Manifeste, läßt sich feststellen, daß hier ein fruchtbarer Nukleus der Entwicklung stark unterschätzt wird. Tatsächlich wurden all jene Stoffe, deren Verwendung in diesen Manifesten angekündigt oder gefordert wurde, später in großem Stil und mit weitreichenden Folgen eingesetzt – nicht zuletzt die Glühbirne, Elektrizität, der Kinematograph, durchsichtige Stoffe, fliegendes Gerät und Geräuschmaschinen.

Monika Wagner jedoch macht sich nicht etwa diesen oder irgendeinen anderen Materialienkatalog zunutze. Sie systematisiert nicht, sondern addiert, Beobachtung um Beobachtung, Kurz-Interpretation um Kurz-Interpretation. Statt die Material-Landschaft der Kunst des 20. Jahrhunderts zu kartographieren, sammelt sie als Phänomenologin auf ihren Streifzügen Proben.

Tatsächlich verläßt die Autorin nicht nur hier, sondern immer wieder den Pfad einer chronologisierenden Rekonstruktion historischer Genealogien. Von einer Methode läßt sich also leider nicht mehr sprechen – auch wenn Vorbehalte gegen eine linearem Entwicklungsdenken hörige Kunstgeschichtsschreibung zweifellos angebracht und neue pluralistische Erklärungsmodelle zu präferieren sind. Prototypisch fällt das Auftaktkapitel aus, das von Leon Battista Alberti zu Jim Dine, von seiner „Fröhlichen Palette“ aus dem Jahr 1969 wieder zurück zu „Immateriellen‘ Farben – Hoffnung der Blauen Reiter“, dann noch weiter zurück zu Turners Experimenten mit der Farbe, dann wieder in entgegengesetzter Richtung zu van Gogh und weiter zum Kubismus führt und danach weiterschreitet über Fautrier, Dubuffet und Schumacher bis zu sich in den Raum ausdehnenden künstlerischen Äußerungen über Farbe: Hierfür dienen Lynda Benglis’ „Pigmentierter Latex“ (1969), Claes Oldenburgs Skulptur

1 Zitiert nach: HANSGEORG SCHMIDT-BERGMANN: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente; Reinbek bei Hamburg 1993, S. 242

(!) einer „Auf ihren Inhalt gestützte(n) Tube“ (1985) und Nikolaus Langs „Farbfeld – Sand und Ocker, Adelaide“ (1991) als Beispiele. So bahnt die Autorin von Kapitel zu Kapitel immer wieder – entlang des jeweils in Rede stehenden Materials oder der Materialkonstellation – neue Wege durch die Kunstgeschichte.

Dieses assoziativ-mäandernde Verfahren scheint paradigmatisch für ein Unternehmen, das zur Zeit der Publikation dieses Bandes noch – buchstäblich – den Charakter einer „Materialsammlung“ hatte. Diese fällt reich und insofern sehr interessant, lesenswert und anregend aus. Sie vermittelt an vielen Stellen detailliertere Einsichten über Werkgenesen oder Werkstattgeheimnisse, errichtet aber noch kein theoretisch fixiertes Fundament für ein präzises Forschungsprogramm.

Das liegt wohl auch daran, daß die Perspektive zum Beispiel auf die essentielle Seite der Materialien nicht immer strikt durchgehalten wird. Im Wechsel über die Kategorien geht es etwa schon im zweiten Kapitel nicht um Stoffe, sondern um „authentische Bruchstücke des täglichen Lebens“, also Herkunft und Funktionen von Dingen. Hier wird nicht Substantielles – also etwa Holz, Metall, Kunststoff oder welcher Stoff auch immer in seinen gegenständlichen Akzidenzien – zum Thema. Vielmehr fahndet die Autorin nach Objekten als Versatzstücken und Ausgangsstoffen für die Kunst. Hier ist, was Überblicksdarstellungen angeht, kaum unvermessenes Neuland zu betreten.

Auch Kapitel drei widmet sich unter der Überschrift „Archive des Gebrauchs“ nicht im strengen Sinne Materiellem, sondern Objekten, Gegenständen, Sachen und Sachverhalten, einem Strukturprinzip (dem des Archivs), das in vielen zeitgenössischen Kunstwerken zitiert und zum Teil chaotisiert wird. Eine Crux des Unternehmens zeigt sich: Der Materialbegriff wird nicht definiert. Bei den Objekten konzentriert sich Monika Wagner vor allem auf Schuhe und Kleider in ihrem Verhältnis zum Körper – andere „Archivalien“ streift sie lediglich. Im vierten Kapitel kehrt sie dann zu den Stoffen zurück: Unter der Überschrift: „Das Gedächtnis des Materials“ geht es um Naturmaterialien, vor allem um Erde und Sand, deren Formbarkeit, mythologische und philosophische Besetzungen und den Niederschlag von Geschichte im Material. Die Zuschreibungen von Bedeutungen verharren aber oft im schwebend Kontextlosen und Summarischen. Etwa so: „Erde wurde als das niedrigste, aber formbarste der Elemente verstanden; sie gilt gleichermaßen als heilige Substanz *und* wertloses Material“ (S. 111). Wem? Wann? Wo? Später werden dann Schöpfungsmythen zitiert – Prometheus, die Schöpfung Adams und die Erschaffung des Golem in der Kabbala. Diese Hinweise bleiben jedoch stets ideengeschichtliche Kürzest-Verweise, sind Einsprengsel von zwei, drei Sätzen – und danach erwähnt oder beleuchtet die Autorin das nächste Kunstwerk und das mit ihm Vergleichbare, Verwandte oder diametral Andere. Hier wie sonst auch springt die Darstellung durch Kontinente und Kulturen, kommen etwa Josef Beuys (kurz) und Anselm Kiefer (wiederholt) vor, aber ein näherer Blick auf den Einfluß des Lehrers auf den Schüler – denkbar und zwingend – bleibt aus. Beuys als großer Anreger von Debatten über das Material tritt unerfindlich spät im Buch auf, wird dann jedoch adäquat und erhellend gewürdigt, nicht zuletzt mit dem zutreffenden Hinweis auf Roland Barthes, der vom modernsten

aller Stoffe – für ihn war es Plastik – verlangte, was Beuys dann vor allem mit Fett erst wirklich einlöste, nämlich daß dieser Stoff „endlose Umwandlung“ ermöglichen können müsse (S. 197).

Naturspuren in der Stadt und Kulturspuren in der Wüste sind weitere Themen, schließlich handelt der Text vom Stein, „Vom Ewigen zum Flüchtigen“, will heißen von „Arme(n) Materialien und flexible(n) Stoffe(n)“, es folgen Auseinandersetzungen mit „Plastik und Elastik“, „Fett und Filz“, „Blut und Fleisch“, „Feuer und Asche“, „Luft und Licht“ und dem „Körper als Material“. Redundanzen lassen sich bei diesem Vorgehen kaum vermeiden. Und andererseits fragt man sich trotz der Fülle und mit Bewußtsein für die Tatsache, daß Vollständigkeit stets eine Illusion ist, immer wieder einmal, wieso Aspekte fehlen. Zum Beispiel wären dem Abschnitt „Virile Beschmutzung“ spiegelsymmetrisch – da ein feministischer Grundton dem Projekt durchaus eigen ist – auch „feministische“ Beschmutzungen gegenüberzustellen gewesen. Niki de Saint-Phalles beispielhaft aggressiver und tabubrechender Umgang mit dem Material in ihren Schießaktionen wäre dafür ein großartiges Beispiel.

Der Versuch, eine Lanze für die erhöhte Konzentration auf das Material zu brechen, wirkt angestrengt, wenn der spezifische Ertrag doch eher gering ist. Außerdem bleibt letztlich die Ikonologie das Mittel der Wahl auch für die Betrachtung des Materials. Weder Methode noch Ergebnis dieser Annäherung erbringen also etwas qualitativ Neues für die „Geschichte der Moderne“.

Völlig versöhnt wird der Leser jedoch mit dem von Monika Wagner und Dietmar Rübel herausgegebenen Band der kunsthistorischen „Material-Forschung“, weil sich hier aufs schönste erweist, welche Früchte dieser Forschungszweig tragen kann. Ob schon der Titel des Bandes „Material in Kunst und Alltag“ verhänglich allgemein klingt, fördern Spezifizierung und Differenzierung durchgängig innerhalb der einzelnen Beiträge hoch interessante Ergebnisse zu Tage, was für das Projekt uneingeschränkt einnimmt. BRUNO REUDENBACH dehnt den Forschungsgegenstand ins Mittelalter aus und fragt hier nach dem „Wert“ des Goldes für die mittelalterlichen Reliquiare. Seine Darstellung des theologischen und religionsgeschichtlichen, anwendungspraktischen Umgangs mit dem kostbaren Material ergibt, daß „weder die künstlerische Gestaltung, noch die spirituelle Materialdimension, noch der blanke Materialwert“, sich mit Ausschließlichkeit behaupten, „sondern ein komplexes Wechselspiel zwischen hoch- und minderwertig, zwischen Preis und Gehalt, zwischen materieller Last und ideeller Aufladung“ den Umgang mit Gold und Edelsteinen bestimmte, die einer „anschauliche(n) Authentifizierung“ der Reliquien dienen (S. 10).

KARL SCHAWELKAS rezeptions- und produktionsästhetische Überlegungen zur Wahrnehmung von Material gehen bestechend konzise in eine theoretisch fundierende Richtung. In seinem Aufsatz „MORE MATTER WITH LESS ART?“ referiert er wahrnehmungspsychologische Befunde – etwa im Bereich der Texturwahrnehmung – und erarbeitet luzide Kategorien der Darstellbarkeit und Wirkung von Textur und Material. Das Zurücktreten des Künstlers hinter das Material ist beispielweise eine der zentralen Gesten der Urheber von Material-Installationen. Die Konzentration auf *ein* besonderes Material, die „Rahmung“ des Materials durch das architektonische

Umfeld (des Galerie- oder Museumsraums), in dem das Material isoliert ausgestellt und erst wahrnehmbar wird – und zwar als Liegendes, Passives, Unbewegtes, nicht mit komplexen künstlerischen Eingriffen Präsentiertes –, erweisen sich als weitere Charakteristika dieser der Material-Darstellung gewidmeten Werke. Schawelka interpretiert die Material-Installation einleuchtend als „Projektionsfläche oder leeres Zeichen oder gar selbstreferentielles Zeichen“ (S. 29), das ein „meditatives Heraustreten aus der Alltagswelt“ erlaubt (S. 32).

Um Urbanes und Architektonisches geht es in den Beiträgen von WOLFGANG KEMP, der sich komparatistisch mit den „Stadtgeologien“ von John Ruskin und Adrian Stokes auseinandersetzt, und in STANISLAUS VON MOOS' differenziertem Beitrag „Über Architektur, Transparenz und Multimedialität“. Moos, der die spiegelnde Oberfläche – von Mies van der Rohe bis Jean Nouvel –, analysiert, stellt dar, daß „Transparenz als Thema der Architektur“ fast alles sein kann: „vom politischen Programm über die technische Erfüllung einer banalen Notwendigkeit bis hin zur ästhetischen Qualität, die das Magische streift“ (S. 58). Kemp zeigt in seinem Aufsatz nicht nur, wie die Möglichkeit, per Eisenbahn Steine zu transportieren, sich auf die Materialverwendung derart auswirkte, daß repräsentative, national relevante Bauten zu Musterkollektionen der im Land vorkommenden Steine wurden. Vor allem vergleicht er Verwandtschaften und Differenzen in John Ruskins und Adrian Stokes Sicht auf Venedig. Ruskin widmete seine Aufmerksamkeit der Ordnung der Inkrustation, die er – wie alle anderen Sprachen der Steine – als politische und historische, als Sprache des Reichtums, der Vielfalt und einer Kunst und Natur integrierenden Schönheit interpretiert. Adrian Stokes, der 85 Jahre später auf der Spur der Steine Riminis ebenfalls durch die aus dem Meer geborene „Serenissima“ streift, richtet sein Hauptaugenmerk auf den Kalkstein und dessen Verarbeitung. Stokes diagnostiziert an diesem Exempel die Ablösung des skulpturalen durch ein neues, heraufziehendes plastisches Zeitalter, in dem der Naturstein durch den Kunststoff ersetzt wird. Das Skulptieren steht in seiner Ästhetik für Materialgerechtigkeit, das plastische Arbeiten für Bildgerechtigkeit.

Auch HANS-ERNST MITTIG nimmt sich des Materials am Bau an: „'Zeitloses' Baumaterial heute“ ist vor allem jenes, das sich – angeregt durch die Oberflächenästhetik des Computers und der in ihm abrufbaren Cyberwelten – „durchsichtig“, fensterartig, immateriell gibt. „Ewige Materie“ wird hingegen, wie CHRISTIAN FUHRMEISTER zeigt, mit derzeit hochmodischen „dünnen Platten“ suggeriert, mit Fassaden-Vorhängen aus feinem Naturstein-Furnier in der zeitgenössischen Architektur – eine Nobilitierungsgeste, die sich selbst höchst nebensächlicher Kiosk- und Toilettenbauten bemächtigt. Während MONIKA WAGNER vor allem an geglätteten Paraphrasen auf Müll- und Ruinenästhetik Materialien als „soziale Oberflächen“ befragt, die im öffentlichen Raum eher einer „Absorption“ durch die Unterhaltungskultur zum Opfer fallen, sodaß die Kunst ihrer kritischen Potentiale unter der Übermacht eines sie umfangenden sterilen „Kults der Hygiene“ verlustig zu gehen droht, fällt DIETMAR RÜBELS Einschätzung der Sprengkraft von Müll-Kunst weniger ernüchtert aus. „Betrachtet man Kunst aus Abfall“, resümiert er nach einer eindringlich präzisen Dar-

stellung von Armans „Archäologie des Konsums“ – betrachtet man also Kunst aus Abfall, „als Teil eines fortlaufenden Dialogs über Ästhetik, Eigentum und Wert, so lässt sich die künstlerische Auseinandersetzung mit diesem beunruhigenden Material zu einer Synthese aus Kunst und Alltag nutzen, bei der sich Geschichte(n) zu einem Wunderhaufen vermischen, der Auskunft geben kann über individuelle Wünsche und kollektive Erwartungen, die – ob überzogen, enttäuscht oder erfüllt – sonst unsichtbar und ungehört verrotten würden“ (S. 134).

Wie fruchtbar die konzentrierte Auseinandersetzung mit Einzelmaterialien sein kann, zeigen schließlich auch die erhellenden Beiträge BETTINA UPPENKAMPS, die den „kunstvollen und kunstlosen“ Möglichkeiten von Gips nachspürt, und GOTTFRIED KORFFS, der über „Holz und Hand“ Überlegungen zu einer „deutschen“ „Werkstoffkunde der Zwischenkriegszeit“ anstellt. Das Buch schließt mit einem zustimmungsfähigen Fazit von RÜDIGER JOPPIEN, der die Ambivalenz der Wahrnehmung neuer Materialien in Kunsthandwerk und Design an einer großen Bandbreite von Phänomenen darstellt: „Wer wollte bestreiten, daß neue Materialien ungeahnte Chancen eröffnen? Genauso richtig könnte aber auch sein, daß neue Materialien in uns Angst und Beklemmung auslösen. Das unübersehbare Interesse der Kunst, auch der angewandten Kunst, sich wieder Basismaterialien zuzuwenden, die einen natürlichen, ja man möchte sagen, archaisch rohen, unverfälschten Zustand präsentieren, könnte sehr wohl von diesem Unwohlsein herrühren. So wird das Studium der Materialien, der alten wie der neuen, zu einem immer dringlicheren Anliegen“ (S. 203).

KIRSTEN CLAUDIA VOIGT  
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

**Maria Poprzęcka: Pochwała malarstwa.** Studia z historii i teorii sztuki; Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2000; 307 S., 53 Abb.; ISBN 83-88560-10-7; 60 PLN  
(Maria Poprzęcka: Lob der Malerei. Kunsthistorische und kunsttheoretische Studien)

Der vorliegende Band versammelt 15 Aufsätze und Studien der bedeutenden polnischen Kunsthistorikerin der mittleren Generation, deren Bücher über den Akademismus (1977) und Habilitationsschrift über die narrativen Strukturen der polnischen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts (1986) ein eingehendes Interesse für die Malerei des 19. Jahrhunderts bekundet haben.

Die hier vorliegenden Studien setzen diese Forschungen in intellektuell brillanter pointierter Form und zugleich betont schnörkelloser Argumentationsweise fort. Das Hauptaugenmerk der Verfasserin gehört den künstlerischen Strategien und Haltungen im Spannungsfeld zwischen der Avantgarde des 19. Jahrhunderts und dem Akademismus sowie der Salonmalerei; dabei gelingt es ihr, viele Bereiche und Modi eines unkonventionellen Akademismus aufzudecken. Ausdrücklich erwähnen möchten wir die drei instruktiven Studien, die Maria Poprzęcka dem polnischen „National“-Maler des 19. Jahrhunderts, Jan Matejko, widmet (S. 139–188), eine interessan-