

Beate Söntgen

Arbeit am Material. Kunstgeschichtliche Erkundungen des Handfesten

Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München (C.H. Beck) 2001, geb., 347 S., zahlreiche Abb.; Andreas Haus, Franck Hofmann, Anne Söll (Hg.): *Material im Prozeß. Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin (Reimer) 2001, Pb, 301 S. mit einigen s/w-Abb.

Die Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung ist auch eine Geschichte ihrer Medien. Wichtige Verfahren der Kunstwissenschaft, die von Wölfflin eingeführte und bis heute oft unreflektiert eingeforderte vergleichende Bildanalyse sowie die ikonographische Aufschließung setzen Abbildung und Vervielfältigung voraus. Die neue Aufmerksamkeit für die mediale Bedingtheit der Kunstgeschichte macht vor allem der Ikonologie das Leben schwer. Wenn auch niemand die Erträge leugnet, wird ihr vorgeworfen, nur die Aspekte der Kunst zu berücksichtigen, die auch über die Reproduktion zugänglich sind. Die Materialität einer künstlerischen Arbeit gehört zu den Untersuchungsfeldern, die anhand von Abbildungen kaum zu erfassen sind. Besonders für die Kunst nach 1945 aber, die mit der Einführung neuer Materialien auch den tradierten Form- und damit den Kunstbegriff selbst umzudefinieren suchte, ist die Beschäftigung mit dem Material unerlässlich, wie Monika Wagner in ihrem jüngsten Buch »Das Material der Kunst« betont.

Das Buch ist das Ergebnis einer langjährigen Auseinandersetzung mit dem Material, die auch zur Herausgabe eines Lexikons des Materials (»Das ABC des Materials«, Hamburg 1999ff.) und zur Gründung des »Archivs zur Erforschung der Materialikonographie« an der Universität Hamburg geführt hat. Wagner geht es nicht allein um eine Aufwertung der neuen, in der Nachkriegskunst eingeführten Materialien, die zunächst als »Abfall« denunziert wurden. Vielmehr setzt Wagner die physischen Stoffe an die Stelle des Bildes: dieses habe im Zuge der Medialisierung selbst der Alltagswelt seine Zeugniskraft verloren, so daß nur mehr die bloße Materialität Authentizität versprechen könne – eine Authentizität, die allerdings auf kaum mehr verweisen kann als auf sich selbst. Wagner läßt, den Intentionen der KünstlerInnen der sechziger Jahre folgend, die Präsenz der Materialien gegen einen Formbegriff prallen, der Form als Ergebnis gestalterischer Arbeit im Dienste einer Überwindung des Materials versteht. Diese Vorstellung einer Überwindung des Materials begründet auch die Hierarchie der Künste, eine Vorstellung, die von ihren Anfängen an, wie Wagner herausstellt, mit geschlechtsbezogenen Metaphern operiert. Zwar betrachtet sie die Medialisierung der Kunst- und Alltagswelt als Ursache für das Interesse am Material, doch wendet sie sich vehement gegen die Rede einer Immaterialisierung und fordert im Gegenzug eine Analyse der Materialität der Medien, die jedoch nicht im Rahmen ihres eigenen Unternehmens geleistet werden könne. Ebenso heftig argumentiert Wagner gegen die avantgardistische Idee der

»Reinheit« des Materials, denn dieses ist – und darum geht es in diesem Buch – kontaminiert, mit Bedeutungen, die aus verschiedensten Zusammenhängen stammen und nicht immer durch die KünstlerInnen zu kontrollieren sind. Der Clou des Buches liegt in seinem Ziel, die Schwächen der Ikonologie, die Vernachlässigung des Materials der Kunst, mit den Mitteln der Ikonologie zu beheben.

Wagners »Ikonologie des Materials« beginnt mit der Analyse eines klassischen Werkstoffs, der Farbe. Dieser Auftakt ist wichtig, um die Relevanz der Fragestellung auch für die ältere Kunst deutlich zu machen. Mit der Aufwertung der bildenden zu den freien Künsten in der Renaissance gewinnt die auf die Antike zurückgehende Verwerfung des Materiellen an Schärfe. Farbe, so heißt es bei Alberti, dient dazu, etwas anderes als sich selbst illusionistisch zur Erscheinung zu bringen. Nicht als physische Stoffe traten Farben hervor, sondern als Farbigkeit, deren höchste Aufgabe es war, das Unsichtbare sichtbar zu machen, das Licht. Auch noch die abstrakte Malerei Anfang des 20. Jahrhunderts suchte durch Überwindung des Materiellen sich zum »Geistigen« zu erheben. Frühe Erkundungen des Farbmaterials, wie sie Turner unternommen hat, wurden durchaus zwiespältig aufgenommen: man bewunderte die Effekte der Malerei, lehnte aber die Mittel ihrer Hervorbringung ab. Erst die lustvoll gesetzten, tropfenden Klekse der »Fröhlichen Palette« Jime Dines setzen die Materialität der Farbe selbstbewußt in ihre Rechte. Bei Claes Oldenburgs phallich aufgerichtete Tube, die ihren Inhalt aus der formgebenden Hülle entläßt, fällt die Buchstäblichkeit einer Befreiung des Materials zusammen mit einer der Materialdebatte innewohnenden Geschlechtsmetaphorik, die schon Lynda Benglis mit fließendem Latex ironisch kommentiert hatte.

Am Beispiel einer Kompositskulptur von Walter de Maria führt Wagner die Zerstückelung des »ewigen Steins« der klassischen Bildhauerei vor: deren zeitlose Beharrlichkeit zerfällt in geographische und historische Eigentümlichkeiten. Der größte Teil der Buches ist aber der Einführung neuer Materialien durch die Nachkriegskunst gewidmet, sei es die Arbeit mit den Elementen Wasser, Feuer, Erde und Luft, sei es die Beschäftigung mit neuen Werkstoffen wie Beton oder Plastik oder die Verwendung von Materialien, die aus dem Alltag stammen, von Weizen über die notorischen Fette und Filze bis hin zum Müll. Wagner erzählt eine andere Geschichte der Moderne, eine Geschichte, in der es Protagonisten, aber keine Helden gibt. Es ist eine Geschichte gegen die Vorstellung einer »reinen Kunst«; vielmehr gewinnt Kunst in dieser Erzählung ihr ästhetisches wie bedeutungsstiftendes Potential erst aus der Berührung. In sorgsam Beschreibungen geht Wagner den Bedeutungen nach, die den Materialien und ihren Eigenschaften anhaften und die sie in eine künstlerische Arbeit einschleppen. Mythologie und Geschichte entfalten ihre Wirksamkeit ebenso wie Bedeutungen, die Materialien durch ihre Funktion und die Weisen ihres Gebrauchs erhalten. Immer wieder unterstreicht Wagner den Wandel, den diese Bedeutungen im Verlauf der unterschiedlichen Verwendungen und Besetzungen von Materialien erfahren. »Das Material der Kunst« ist eine Geschichte von der, um es pathetisch zu formulieren, Kontaminierung der Kunst mit dem Leben, dem Alltag, der Geschichte, eine Kontaminierung, die im Gebrauch des menschlichen Körpers als Material einen dramatischen Höhepunkt erfährt.

Pathos ist Wagner indes fremd; sie erzählt diese Geschichte nüchtern und klar. Unschärf sind ihre Ausführungen nur dort, wo Begriffe ohne eine genauere Festlegung ihrer Bedeutung verwendet werden. Offen bleibt, ob mit Fetischismus der mar-

xistische oder der in sich schon gespaltene freudsche Begriff gemeint ist. Ritzungen oder Abdrücke werden ohne nähere Erläuterung als »Einschreibung« bezeichnet, ein aus der Literaturwissenschaft entlehnter Terminus, der in einem Buch irritiert, das sich implicite gegen eine Betrachtung der Kunst als Text richtet. Es war die ikonologische Forschung, die die Textualisierung mitbetrieben hat. Wagner hat die Ikonologie mit dem Original konfrontiert, nicht um sie zu verwerfen, sondern um einem klassischen Verfahren eine neue Wendung zu geben. Daß auf diese Weise ihre auf die Materialität gerichtete Untersuchung nicht zu einer kunstimmanenten, sondern zu einer kulturwissenschaftlichen Studie durchaus im Sinne Warburgs gerät, ist die große Stärke von Wagners »Ikonologie des Materials«.

Aus demselben Empfinden einer Forschungslücke ist eine Publikation des Graduiertenkollegs »Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses« an der Hochschule der Künste Berlin entstanden. Der von Andreas Haus, Franck Hofmann und Änne Söll herausgegebene Band ist aber anders pointiert. Während Wagner Material als ästhetische Kategorie betrachtet, führt Haus es, den Forschungsinteressen des Kollegs folgend, im Vorwort als kritischen Begriff zur theoretischen Erschließung des Schaffensprozesses ein. Die Beschäftigung mit dem Prozeß erfordert, das Material und die Techniken seiner Bearbeitung zusammen mit dem Subjekt und dessen heiklen Status zu denken. Hofmann versucht, mit Goethe, Lukács und Barthes eine historisch dimensionierte Grundlegung zu einer Theorie ästhetischer Produktivität zu liefern. Ästhetische Anthropologie nennt er sein in den Umrissen noch verschwommenes Unternehmen, das vor allem die Symbolisierungskraft des Materials zum Gegenstand hat. In Luhmanns Konzeption des Mediums sieht Bernd Blaschke eine geeignetes Modell zur Beschreibung neuerer, vor allem performativer Arbeiten, die sich seiner Ansicht nach mit dem als substantialistisch gewerteten Materialbegriff adornoscher Prägung nicht mehr fassen ließen. Mit der Wendung zum Modell des Mediums droht Blaschke aber, wie er selbstkritisch anmerkt, das Kind mit dem Bade auszuschütten und das als Kategorie des Ästhetischen noch zu gewinnende Material in den Systemen zum Verschwinden zu bringen. Rettend wird das »Assoziationspotential« eingeführt, das zwischen Material und Beobachter vermittelt.

Neben solchen Beiträgen, die der Klärung von oder vielmehr der Suche nach Begriffen zu einer Theorie des künstlerischen Prozesses dienen, versammelt der Band unter den Kapitelüberschriften »Materialkonzepte«, »Strategien«, »Körperbeziehungen« und »Jenseits der Werke« vor allem problemorientierte Fallstudien aus der Moderne. Die Verwendungsweisen einzelner Materialien, sei es Wachs (Jessica Ullrich) oder auch Müll (Dietmar Rübél), werden ebenso behandelt wie naturwissenschaftliche Techniken, die in die Kunst hineinragen. So fragt Petra Lange-Berndt, ob Schöpfermythen und die ihnen innewohnenden Annahmen über »Natur« und »Kultur« durch die Verwendung präparierter Tierkörper unterlaufen oder bestätigt werden. Franziska Uhlig untersucht, auf welche Weise die wissenschaftliche Erforschung des Sehens um 1900 und deren Rezeption durch Maler auf die Farbe als Material einwirkt. Immer wieder wird das produzierende Subjekt im Verhältnis zum Material thematisiert. Dem von Didi-Huberman jüngst noch einmal formulierten, in der Tradition von Benjamin, Lacan und Merleau-Ponti stehenden Motto folgend »Was wir sehen, blickt uns an«, stellt sich die Frage, wer oder was über wen oder was verfügt. Ist das Subjekt Herr seines Materials, oder wird umgekehrt das Subjekt

von seinem Material bestimmt? Diesen Fragen am Ort der künstlerischen Produktion nachgehen zu können, ist die Chance eines Graduiertenkollegs an einer Kunsthochschule. Daß sich das Untersuchungsfeld nicht nur auf die Musik erstreckt, die an der HdK Berlin facettenreich vertreten ist, sondern auch Design und Kunstpädagogik umschließt, zeigt die Produktivität eines solchen Ortes als Heimat auch für die Wissenschaft.