

In «Les formes dans la matière», dem dritten Kapitel seines berühmten Essays *La vie des formes* (1934), beschreibt Henri Focillon die Unmöglichkeit der Kunst, dem Material zu entfliehen, denn jegliche Absage (*renoncement*) der Kunst an das Material sei vergeblich und nur ein weiteres Zeichen dieser ebenso absoluten wie grandiosen Beschränkung.¹ Rund vierzig Jahre zuvor war es Alois Riegls Streben gewesen, die Kunst und ihren Stil von genau dieser Beschränkung zu befreien. Der Stil, so wird Riegl in den *Stilfragen* (1893) nicht müde zu betonen, sollte nicht aus Material und Technik abgeleitet, sondern als bewusster Ausdruck geistigen und kreativen Schaffens betrachtet werden, als Resultat eines menschlichen Willens also, statt einer durch materielle Umstände diktierten Form.² Diese einmal als positiv und einmal als negativ empfundene Beschränkung durch das Material ist jeweils eine Reaktion auf vorangegangene Konzeptionen des Verhältnisses von Stil und Material, die – obwohl diametral – beide Autoren als etwas beschreiben, dessen man sich entledigen muss. So fordert Focillon den Leser auf, sich von der traditionellen Unterordnung der Materie zu befreien, wolle er das Leben der Formen verstehen.³ Riegl hingegen wehrt sich gegen einen seiner Meinung nach überhand nehmenden post-semperistischen Kunstmaterialismus, der «fast mit einem Schlage alle kunstliebenden, kunstübenden und kunstforschenden Kreise für sich gewonnen hat».⁴ Tatsächlich bilden Sempers Schriften, insbesondere sein Hauptwerk *Der Stil*, den Auftakt für eine rege Debatte, die im Kontext sowohl neuer industrieller Fertigungsprozesse, der Verwendung neuer Materialien für Alltagsgegenstände als auch eines naturwissenschaftlichen Materialismus und real-politischer Umwälzungen geführt wird. Riegls vernichtende Kritik an der Konzentration auf das Material und seine stilgenerierenden Eigenschaften zeitigte, so scheint es, auf die Dauer Wirkung, denn der Kunstmaterialismus, den er seinen Zeitgenossen unterstellte, wurde von der darauffolgenden Kunstgeschichtsschreibung dermaßen marginalisiert, dass man ihn erst in den letzten Jahren wiederentdeckt hat. An seine Stelle trat nun wieder jener Stilbegriff, dem der vertraute Dualismus zwischen aktivem, schöpferischem Geist und passiver, empfangener Materie zugrunde lag, also genau jener Begriff, gegen den Semper in seinem Stil-Buch angeschrieben hatte, das nicht umsonst den vielsagenden Untertitel «eine Praktische Ästhetik» trägt.⁵ So muss sich die Situation auf jeden Fall für Focillon dargestellt haben, der die herrschende Ordnung nicht nur kritisierte, sondern für einen alternativen, dynamischen Stilbegriff plädierte, welcher ein aktives Materialverständnis beinhaltet. Wie vor ihm Sempers, wurden auch Focillons Schriften in der Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts kaum rezipiert.⁶

Diese kurze Gegenüberstellung gegensätzlicher Auffassungen vom Verhältnis Stil/Material fördert eine interessante zyklische Bewegung zutage, in der das Ma-

terial scheinbar immer wieder aus seiner *underdog*-Rolle auszubrechen versucht, jedoch der Stil als Ordnungsprinzip und Ausdruck individueller Idee und kollektiver Kultur die Oberhand behält, was dann erneute Befreiungsversuche zur Folge hat. In den letzten Jahren rehabilitiert die Kunstgeschichte im Zuge des sogenannten *material turn* das Material und versucht ihm wieder eine zentralere Rolle zuzuweisen.⁷ Betrachtet man diese Hinwendung zum Material aus historiographischer Perspektive, so erscheint sie als ein weiterer in der Reihe von Versuchen, das Material in den Vordergrund kunsthistorischer und kunsttheoretischer Debatten zu rücken.

Nun stellt sich die Frage, ob der Antagonismus und die implizierte Kraft, die das Material regelmäßig wieder verdrängt, nicht auch, wenigstens teilweise, eine historiographische Projektion sind, die den Befürwortern des Materials, die Autorin eingeschlossen, hervorragend in den buchstäblichen Kram passen. Denn an der Stelle, an der heute das Denken aus der Perspektive des Materials im Sinne des *material turn* progressiv erscheint, empfand Riegl es als konservativ und beschränkt. Um dieser Vermutung nachzugehen, untersucht dieser Beitrag das Verhältnis von Stil und Material in einigen relevanten Texten und Beispielen genauer, und versucht zu zeigen, wie dieses Verhältnis im Begriff des *Materialstils* entwickelt, wie dieses Konzept rezipiert, wie es abgelehnt und im Laufe des 20. Jahrhunderts in abgeschwächter Form wieder aufgegriffen wird.

Obwohl Ernst Gombrich Gottfried Semper einmal einen unmöglichen Schreibstil attestiert hat,⁸ gibt es wohl bis heute keinen ausführlicheren und inspirierenderen Text zum Verhältnis von Kunst und Material als Sempers *Stil*, in dem sich alle Grundlagen für eine materialorientierte Kunstgeschichte finden lassen, und das auch in ihrer potentiellen Widersprüchlichkeit. Das fängt schon beim Titel an, der sich eben nicht auf das Material bezieht, sondern antipodisch auf den Stil, den es laut Semper in neuer Weise auf der Grundlage von Material und Herstellungsprozess zu verorten gelte. Die angesprochene Widersprüchlichkeit zeigt sich aber vor allem auch in der Analyse konkreter Materialien. Denn dort kommen den konzeptuellen Richtlinien, die prinzipiell das «Produkt als Konsequenz des Stoffes» beschreiben sollen,⁹ immer wieder die spezifischen Eigenschaften der Stoffe selbst in die Quere. «Bei einem solchen Material steht einem Stilisten der Verstand still!», schreibt Gottfried Semper zum Beispiel, nachdem er im ersten Band (1860) die schier endlosen Anwendungsmöglichkeiten des Kautschuk aufgelistet hat, und damit die inhärente Flexibilität des Materials anspricht, das sich eben darum, wie Roland Barthes später über Plastik schreiben wird, für die Herstellung von allem eigne.¹⁰ Dieser komisch anmutende Denkstillstand, den Semper dem Stilisten angesichts der omnipotenten Materie attestiert, weist darauf hin, dass er das Konzept stilgenerierender Materialien, beziehungsweise das Konzept der eindeutigen «Stilgerechtigkeit» eines Stoffes – ein Begriff der dem der Materialgerechtigkeit des frühen 20. Jahrhunderts voraus geht – in seinem Ursprung hinterfragt.¹¹ Das zeigt sich etwa im Fall chinesischer und indischer Lackarbeiten, die, so Semper, der Emaille ähnlich seien, die man aber nicht zu brennen brauche, wodurch die Oberflächenbearbeitung eine größere Freiheit ermögliche: «Diesen Vorzug soll die Lackmanufaktur an sich erkennen und ausbeuten, denn es genügt nicht, die engsten Grenzen des Stils zu kennen und sich in diesen beschränkten Kreisen zu halten, man verlangt an einem edel stilisierten und charakteristischen Werke,

dass es auch sich entfesselter zeige, wo ihm materielle oder technische Schranken keinen Zwang entgegenstellen».¹² Obwohl das Material den Stil diktiert, soll ein Kunstwerk sich «entfesselt» zeigen, wenn die Beschränkungen eines ähnlichen Materials nicht gelten. So muss Semper die Rhetorik der Beschränkung wieder lockern, um den spezifischen Eigenschaften des Lacks entgegen zu kommen. Die Unmöglichkeit, für die Gesamtheit der vertrauten, neuen und fremden Materialien distinkte Stile zu definieren, zeigt sich etwa am Beispiel des Pappmaché, das nur Stabilität erlangt, wenn es in geschweifte Formen gebracht wird und das darum, laut Semper, einen «windschiefen Stil» bedinge,¹³ wie auch an verschiedenen Tonsorten, die aufgrund voneinander abweichender Pastositäten allesamt einen jeweils «besonderen Stil erhaschen» sollen.¹⁴

Den Begriff *Materialstil* verwendet Semper aber noch nicht. In seiner evolutionistischen Bautheorie koppelt er Stil an konkretes Material und spricht demnach von einem Holz-, Metall- und Steinstil. Auch in Heinrich Hübschs Manifest *In welchem Style sollen wir bauen* (1828), das als Ursprung des materialgerechten Denkens in der modernen Architektur gilt, formuliert dieser zwar, was man als ökologische Stiltheorie bezeichnen könnte, indem er Klima und Baumaterial als maßgebliche Faktoren der Stilbildung anführt, aber kondensiert einen solchen Stil nicht bis hin zu einem handhabbaren Begriff.¹⁵

In den *Stilfragen* richtet sich Riegl genau gegen diese materialspezifische Differenzierung in potentiell ebenso viele Stile wie Materialien, und lehnt konkret einen «Metall-, Textil-, und Steinstil» ab, wenn er die Genese verschiedener Ornamente beschreibt, die sich seiner Meinung nach eben gerade dadurch auszeichnen, dass sie nicht an spezifische materielle Manifestationen gebunden sind, sondern gestickt, geschnitzt, gemeißelt oder gewebt auftauchen: «der Unterschied im Material hat, wie ich nicht müde werde zu betonen, nichts Wesentliches zu besagen.»¹⁶ Von einem Materialstil an sich, spricht Riegl ebenso wenig wie Semper und Hübsch. Dass der Begriff bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbindlich verwendet wurde, wie in der neueren Literatur vorgeschlagen wird, ist damit unwahrscheinlich.¹⁷ Er scheint vielmehr erst nach 1900 in der Kunsttheorie aufzutauchen, vor allem in Diskussion um neue Materialien und das Kunstgewerbe,¹⁸ aber auch in den Schriften des Ästhetikers Theodor Lipps', der das Prinzip eines im Material angelegten Stils ausführlich anhand von Marmor erklärt. Marmor, schreibt Lipps, fordere aufgrund seiner weißen, durchscheinenden, feinkörnigen Beschaffenheit idealerweise die Darstellung junger, schöner, nackter Körper heraus.¹⁹ Dementsprechend definiert Lipps «Stilisierung» bereits drei Jahre zuvor im ersten Band seiner *Ästhetik* nicht als ein Auferlegen der Form, sondern als ihre durchdachte «Befreiung» aus dem Material.²⁰ Dieser Akt der Befreiung wird allerdings als intellektuelle Leistung präsentiert, ganz im Sinne einer kunsttheoretischen Tradition, die Dürers Diktum des «Herausreissens» der richtigen Form aus dem in der Natur Beobachteten neben Michelangelos Erkennen der fertigen Skulptur im rohen Marmorblock stellen kann. Der Begriff *Materialstil* bleibt damit nicht nur dem vertrauten Dualismus von Geist und Materie verhaftet, auch soll das Spezifische (Material) ein Allgemeines (Stil) bestimmen, welches aber immer genau an der Mannigfaltigkeit des Spezifischen scheitert: Marmor eignet sich eben für mehr als die Darstellung von Ideal-Körpern.

Darüber hinaus lässt sich die relative Kurzlebigkeit des Materialstils auch durch dessen Konzentration auf zeitgenössisches Kunsthandwerk, industrielle

Fertigung und Architektur erklären. In der weiterführenden Debatte um die Materialgerechtigkeit in Kunsthandwerk und Architektur um und nach 1900, die Nadine Rottau sorgfältig aufgearbeitet hat, werden Materialien und ihre Verwendungsmöglichkeiten zusätzlich zu einer technischen und ästhetischen Begrenzung über den Materialstil nun auch moralisch aufgeladen, indem «richtige» und «falsche», «gute» und «schlechte» Anwendungen diskutiert werden.²¹ Diese führen zu starren Regelkatalogen, wie der Kustode des Stuttgarter Kunstgewerbemuseums Gustav Pazaurek sie im Sinne einer Geschmacksbildung des Volkes erstellen konnte, bis hin zu nationalistischen Forderungen an das Material.²² In Pazaureks Kategorisierungen des schlechten Geschmacks, die ebenso eigenwillig anmuten wie die Beispiele, die er in ihnen katalogisiert, wird der Begriff des *Materialstils* selbstverständlich verwendet. Zum Beispiel in den sogenannten *Pimpeleien* – Amateurarbeiten aus recycelten Materialien, wie Eierschalen, Pappmaché, Bierdeckeln, Briefmarken und Zigarrenbänderolen – deren Minderwertigkeit zum Verlust des «Gefühls für Materialschönheit und Materialstil» führen kann.²³ In den *Materialübergreifen*, die die Imitation eines wertvollen in einem minderen Material anprangern, mahnt Pazaurek ganz im Sinne Sempers den «guten Kunstgewerbler», die Spezifität der Werkstoffe anzuerkennen, «um neue Materialschönheiten zu schaffen und den richtigen Materialstil zu treffen».²⁴ Dabei ist er sich aber auch der drohenden Beschränkung eines zu «engherzig aufgefassten Materialstils» bewusst und warnt: «Kein Material darf das Vorrecht für sich beanspruchen, ein Gebiet nur für sich allein abzustecken, wenn die Vorbedingungen eines anderen Stoffes ihn auch auf dasselbe Gebiet hinweisen.»²⁵

In dieser ständigen Mahnung an die Suche nach dem materialgerechten Stil und dem stilgerechten Material, wird Material zwangsläufig irgendwann als tatsächlicher und diskursiver Stolperstein des persönlichen Ausdrucks empfunden, wie Rottau mit einem Zitat Bruno Tauts zusammenfasst, der sich in den zwanziger Jahren danach sehnt, endlich die «Zwangsjacke des Materials» ablegen zu dürfen.²⁶

In der Kunstgeschichtsschreibung hat – wie angedeutet – der Materialstil kaum Resonanz gefunden. Als repräsentatives Beispiel kann Heinrich Wölfflins Buch *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* gelten, das zwischen 1888 und 1908 in drei Auflagen erschien. Wölfflin erwähnt Material genau zweimal: einmal in einer Bemerkung über Peruzzis Vertrautheit mit Backstein als Baumaterial und das andere mal in seiner Erläuterung des malerischen und zeichnerischen Stils. Hier koppelt Wölfflin die stilistische Differenz, die in den *Grundbegriffen* weiter ausgearbeitet wird, an die verwendeten Medien: «Schon das Material ist nach dem Stile ein verschiedenes. Der zeichnerische/lineare Stil bedient sich der Feder oder des harten Stiftes, der malerische gebraucht die Kohle, den weichen Röthel oder gar den breiten Tuschpinsel».²⁷ Diese Differenzierung mag im Text nebensächlich erscheinen, doch beschreibt sie die außergewöhnlich wichtige Rolle des Materials und erinnert darin an Marshal McLuhans berühmtes Diktum «the medium is the message», und tatsächlich wurde McLuhan von Wölfflins Schriften beeinflusst.²⁸ Die Verschränkung von Medium und Material, die aus heutiger Sicht möglicherweise als Gleichsetzung zweier im Wesen unterschiedlicher Phänomene erscheint, geht damit auf die Kunstgeschichtsschreibung um 1900 zurück, wie sich auch hier in der Stildiskussion um den frühen Film noch zeigen wird. Material er-

hält eine ausführlichere Rolle in der von Wölfflins Schüler Hans Rose überarbeiteten vierten Ausgabe, die im Jahr 1925 erschien. Diesem Text hat Rose, wie man dem Vorwort entnehmen kann, mehrere Kommentare hinzugefügt, die auch unter der Autorschaft Wölfflins laufen. Der zweite befasst sich mit Material und Farbe als zwei stilbildenden Aspekten der Architektur und hebt mit einem *disclaimer* an, der wie ein fernes Echo Riegls anmutet:

Die folgende Materialbetrachtung wird nicht dadurch veranlasst, daß seit dem ersten Erscheinen dieses Buches ein Rückschlag nach der Seite des Materialismus eingetreten wäre. Im Gegenteil. Wir sind heute weniger denn je geneigt, dem Material stilbildende Kraft zuzutrauen, obwohl wir der Technik und ihrer sachlichen Materialauswahl willig oder unwillig Einfluß auf unser künstlerisches Gestalten einräumen müssen [...] Vielleicht aber messen wir dem Material und der Farbe künstlerisch entsprechend höhere Bedeutung zu, je mehr unser Feingefühl für Form, Linie und Proportion sich trübt. Vielleicht auch hat der wachsende Abstand von den Denkmälern, den die geistesgeschichtliche Betrachtung uns aufnötigt, die Reaktion zur Folge, daß wir das Bedürfnis empfinden, einmal dicht an die Monumente heranzutreten und ihrer stofflichen Gebundenheit uns bewußt zu werden.²⁹

Diese abwertende Referenz an die Materialdebatte, das herablassend nonchalante Zugeständnis einer beschränkten Bedeutung, die man nur überschätzen könne, wenn die Sinne abgestumpft seien, und die Erklärung für das Bedürfnis nach der materiellen Nähe zur Kunst als Gegenreaktion auf die wissenschaftliche Distanz vom Forschungsgegenstand (für die man zum Beispiel in den Schriften Konrad Langes und besonders dessen Idee eines unbedingten «Materialgefühls» des Künstlers einen Beleg finden könnte³⁰) verweisen das Material auf seinen Platz, als durchaus interessant, aber auf keinen Fall dominant. Aber dann folgt eine differenzierte Auseinandersetzung der Verwendung von Ziegel und Stuck bei Borromini als Alternative zum weniger flexiblen Travertin, auf die Semper stolz gewesen wäre, und der Kommentar endet mit der Anerkennung der unbedingten Abhängigkeit von Material und Stil: «die Materialfrage wird zu einem Stilproblem, das bis in neueste Zeit widersprechende Beurteilung findet».³¹

Diese Widersprüchlichkeit Roses, der sich zunächst distanziert äußert, um das Material dann doch mit dem Stil in Verbindung zu bringen, erklärt Dagobert Frey in seiner noch im gleichen Jahr erschienen Rezension. Er hält das Kapitel über Material für das originellste der überarbeiteten Ausgabe und schreibt dazu: «Nachdem als Gegenbewegung auf die Auswirkung der Sempereschen Theorien durch längere Zeit alle technologischen Erklärungsversuche der Formentwicklung stark in Mißkredit gekommen waren, ist es hoch Zeit, diesem Problem wieder, nunmehr von einem anderen Standpunkt aus, erhöhte Aufmerksamkeit zu schenken.»³² Dass die Ursachen für den Misskredit unterschwellig auch politisch gewesen waren, weil die Materialdebatte mit einem marxistischen Materialismus assoziiert werden konnte, erklärt möglicherweise diesen «andere Standpunkt», der sich in Freys eigenen Schriften zunächst als eine nationalistische Aufladung des Verhältnisses von Material und Stil manifestiert, die im Laufe der Dreißiger Jahre von einer nationalsozialistischen Ideologie vereinnahmt wird.³³

Statt einer gleichmäßigen Fluktuation jeweiliger Dominanzen, zeigt die kurze historiographische Analyse, wie das Verhältnis von Stil und Material in ganz unterschiedlichen Texten und Kontexten thematisiert werden kann. Sicherlich wird es durch technologische Entwicklungen und die Suche nach neuen Formen

für neues Material, wie Kautschuk oder Pappmaché, besonders akut, doch spielen auch traditionelle künstlerische Materialien wie Rötel und Travertin eine Rolle in den Versuchen, das Phänomen Stil zu erfassen. Eine zwingende Verschränkung, wie sie der *Materialstil* versucht, lässt sich nicht bleibend herstellen und führt in ideologische Sackgassen, sei es reform-gesinnter oder völkischer Art. Obwohl diese Sackgassen sicherlich dafür mitverantwortlich sind, dass Material zeitweilig aus dem Stildiskurs verschwand, muss das Verhältnis von Stil und Material und die Frage nach ihrer gegenseitigen Beschränkung unvermeidlich wieder auf den Plan treten, sobald ein neues Material Stilbildung in Aktion zeigt und dadurch theoretische Analysen einfordert. Das lässt sich exemplarisch am Beispiel des Films zeigen.

Anfang der dreißiger Jahre publizierten Erwin Panofsky und Rudolf Arnheim – beide interessiert an neuen, theoretischen Interpretationsmodellen und beide in der Lage über die traditionellen Grenzen der Kunstgeschichte hinweg zu denken – unabhängig voneinander Texte zum relativ neuen Medium Film. Sowohl Arnheims *Film als Kunst* (1932) wie auch Panofskys «On Movies» (1936), später überarbeitet als «Style and Medium in the Motion Pictures» (1947), verkörpern das frühe und nur selten eingelöste Versprechen einer Integration des Films in die Kunstgeschichte und bieten darum eine außergewöhnliche Perspektive auf das Medium.³⁴ Bisher in erster Linie in Bezug auf die Behandlung des Films als potentiell künstlerisches Medium gelesen,³⁵ sind die Texte hier interessant, weil beide Autoren sich das neue Medium mit vertrautem, kunsthistorischem Werkzeug erschließen und damit das Verhältnis von Material und Stil in seiner Verwurzelung in den vorangegangenen Debatten transparent wird. Auch ist beiden Texten gemein, dass sie Film sowohl als Medium wie auch als Material begreifen, womit jene Konzeption der Medien als primär immaterielle Aufzeichner des Realen, die in medientheoretischen Diskurs des 20. Jahrhunderts maßgeblich problematisiert wird, noch gar nicht relevant ist.³⁶ Genau in dieser Überschneidung liegt Arnheim zufolge auch das Potential des Films, sich zu einer Kunstform zu entwickeln. Um diese Entwicklung zu beschreiben, müsse man zeigen, wie Filmemacher die spezifischen Eigenschaften des «Film Materials» aufgreifen, um künstlerische Effekte zu generieren und dem Film damit einen Stil aufzuerlegen.³⁷ Indem er den Kunstcharakter über die materiellen und technischen Grenzen des Mediums definiert, entwickelt Arnheim einen Materialstil für den Film. Und ganz wie Semper gerät auch er in die Sackgasse jener starren Verschränkung, die nicht der dem Material inhärenten Dynamik entspricht. Arnheim lehnt nämlich bestimmte materielle Elemente ab: Sowohl Farbe als auch Ton würden einen künstlerischen, materialgerechten Filmstil verhindern: nur der schwarz-weiße Stummfilm stimuliere Kreativität und könne wirklich künstlerische Werke hervorbringen.³⁸ Auch Panofsky erklärt die Stilfindung des Films aus den spezifischen Eigenschaften des Mediums, und vergleicht den frühen Film, der ohne Ton und Farbe auskommen muss, mit Dürers Kupferstichen, die ihre medienspezifische Meisterschaft ebenfalls der Abwesenheit der Farbe verdanken würden.³⁹ Er geht in diesem Vergleich soweit, den schauspielerischen Stil des Stummfilms als einen bereits verlorenen zu bezeichnen, «as a lost art not unlike the painting technique of Jan van Eyck or, to take up our previous simile, the burin technique of Dürer».⁴⁰ Um das Verhältnis des Films zu dem Gefilmten zu verstehen, erweitert Panofsky das zugrundeliegende Konzept des Materialstils aber um eine weitere Ebene, indem er auch

das Geschehen vor der Kamera als formbares Material beschreibt und damit die Inszenierung des zu Filmenden im Sinne des filmischen Stils meint. Eine solche Prästilisierung (*prestylization*) der Realität aber sei abzulehnen und die Herausforderung an den Film sei «to manipulate and shoot unstylized reality in such a way that the result has style». ⁴¹

Beide Texte zeigen, dass die Engführung von Material und Stil zwar eine Annäherung ermöglicht, aber dem neuen Medium nicht gerecht werden kann, weil immer der Zwang eines entweder materialgerechten oder stilgerechten Handelns vorausgesetzt wird. Ein tatsächliches Aufbrechen des beschränkten Verhältnisses gelingt erst Focillon, in dem er die Beschränkung durch das Material, wie eingangs zitiert, als unabwendbare, notwendige und damit «grandiose Fessel» positioniert, denn ohne Material gäbe es schließlich ohnehin keine Kunst so schreibt er, und beide Elemente, Stil und Material, damit in eine Dynamik versetzt, die jegliche hierarchische Anordnung aus dem Lot bringt. ⁴² Focillon beschreibt, wie Material die mit ihm geschaffenen Formen verändert. Doch während das Material nicht austauschbar sei, arbeite Technik über die Grenzen verschiedener Materialien hinweg und führe damit zur Herstellung neuer Materialien. ⁴³ Material erfordere nicht einen bestimmten Stil, sondern Stil entstehe aus jeder Materialbearbeitung und den ihr entsprechenden Techniken:

Further, the notion of style – a notion that is equally applicable to everything, including the art of living – is qualified by materials and techniques: it does not behave uniformly or synchronously in all realms. Then, too, each historical style exists under the aegis of one technique that overrides other techniques and that gives to the style its tonality. ⁴⁴

In Bezug auf die beschränkten Verhältnisse, die hier skizziert worden sind, bietet Focillons gleichberechtigte Positionierung beider Elemente, denen er die Technik als Vermittler zur Seite stellt, einen Ausweg. Die Frage nach Stil, Material und ihrer gegenseitigen Abhängigkeit bleibt als erste Annäherung an ein (Kunst-)Objekt bis heute unvermeidlich. Die Erfahrung der Beschränkung ist aber nur akut, wenn dieses Verhältnis erneut hierarchisch angeordnet wird.

Anmerkungen

- 1 Henri Focillon, *La vie des formes*, Paris 1934, S. 35.
- 2 Alois Riegl, *Stilfragen*, Berlin 1893.
- 3 Focillon 1934 (wie Anm. 1), S. 35–36: «Les vieilles antinomies, esprit-matière, matière-forme, nous obsèdent encore [...] qui veut comprendre quoi que ce soit à la vie des formes doit commencer par s'en libérer».
- 4 Riegl 1893 (wie Anm. 2), S. VI. Riegls Kritik am Erbe Sempers und die anschließende Rezeption seines Begriffs des *Kunstwollens*, in dem sich diese Kritik konzentriert, ist in den letzten Jahren ausführlich erforscht worden und soll hier nicht zentral stehen; siehe z.B. Margeret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, Massachusetts 1993; Mike Gubser, *Time's Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-siècle Vienna*, Detroit, Michigan, 2006; Diana Reynolds, «Semperianismus und *Stilfragen*: Riegls *Kunstwollen* und die «Wiener Mitte»», in: *Gottfried Semper und Wien*, hg. von Rainald Franz und Andreas Nierhaus, Wien 2007, S. 85–96; *Alois Riegl Revisited. Contributions to the Opus and its Reception* hg. von Peter Noever, Artur Rosenauer, Georg Vasold, Wien 2010.
- 5 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. 1: *Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt a.M. 1860, S. VIII–XII: «Kritik an der Ausbildung und mangelndem Wissen von Handwerkern, Architekten und Künstlern ebenso wie Kritik an einer abstrakten Kunstphilosophie».
- 6 Zu Focillon siehe C. Briand, A. Thomine, *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, Ghent 2004 und Ralph Dekoninck, «Theories of the Image in France. Between Art History and Visual Anthropology», in: *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks* hg. von Matthew Rampley, Thierry Lenain, Hubert Locher, Leiden 2012, S. 107–118. Die englische Erstübersetzung von George Kubler und Charles Beecher Hogan, *The Life of Forms in Art*, Yale 1942; deutsche Übersetzung von Gritta Baerlocher, *Das Leben der Formen*, München 1954.
- 7 Siehe u.a. die Schriften Monika Wagners, sowie Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Münster 2008, *The Craft Reader*, hg. von Glenn Adamson, Oxford 2010; Nadine Rottau, *Materialgerechtigkeit. Ästhetik im 19. Jahrhundert*, Aachen 2012. Eine Übersicht der neueren, englischsprachigen Literatur bei Ann-Sophie Lehmann, «How Materials Make Meaning», in: *Meaning in Materials 1400–1800 (Netherlands Yearbook for History of Art 62)*, S. 6–27.
- 8 Ernst Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford 1979, S. 47. Zu einer Neuinterpretation dieses Verhältnisses, die Riegls *Kunstwollen* nicht als Gegenpol, sondern Erweiterung des von Semper verwendeten Konzeptes *Kunstwerden* darstellt, siehe Ann-Sophie Lehmann, «The Matter of the Medium. Some Tools for an Art Theoretical Interpretation of Materials», in: *The Matter of Art: Materials, Technologies, Meanings 1200–1700*, hg. von Christy Anderson, Anne Dunlop, Pamela H. Smith, Manchester 2014.
- 9 Semper 1860 (wie Anm. 5), S. 95.
- 10 Ebd. S. 116; Dieter Rübel, Monika Wagner, Vera Wolff, *Materialästhetik: Quellentexte Zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin 2005, S. 89.
- 11 Ebd., S. 96 und Rübel/Wagner/Wolff 2005, S. 63.
- 12 Semper 1860 (wie Anm. 5), S. 125.
- 13 Ebd. S. 126.
- 14 Gottfried Semper, *Der Stil etc.*, Bd. 2, *Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, München 1863, S. 121.
- 15 Heinrich Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe 1828, S. 6; vgl. Ulrich Hübner u.a., *Symbol und Wahrhaftigkeit. Reformbaukunst in Dresden*, Husum 2005.
- 16 Riegl 1893 (wie Anm. 2), S. 184, 178.
- 17 Rübel/Wagner/Wolff 2005 (wie Anm. 10), S. 95.
- 18 Alle Quellen die Rübel u.a. anführen, wurden nach 1900 publiziert, ebd. S. 97–140.
- 19 Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, 2 Bde., Hamburg & Leipzig 1906, Bd. 2, S. 127–129.
- 20 Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, 2 Bde., Hamburg & Leipzig 1903, Bd. 1, 3. Kapitel «Die Stilisierung», S. 261. Einer Beseelung des Materials, die sich hier andient widerspricht Lipps übrigens in dem wahrnehmungspsychologischen Diskurs «Die Erscheinungen denn eine solche sei eine Projektion menschlicher Wahrnehmung auf die unbelebte Materie», in: *Psychologische Untersuchungen*, 2 Bde., hg. von Theodor Lipps, Leipzig 1907, Bd. 1, S. 572–574. Siehe hier auch zur Theorie der «Wechselwirkung», die ganz im Sinne einer *material agency*, das Aktionspotential des Materials im Handlungsraum zwischen Material und Mensch ansiedelt, vgl. Lambros Malafouris, *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, Cambridge Mass. 2013.
- 21 Rottau 2012 (wie Anm. 7).
- 22 Gustav Pazaurek, *Guter und Schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, Stuttgart 1912. Siehe auch Rottau 2012 (wie Anm. 7), S. 62–82 und *Böse Dinge. Eine Enzyklopädie des Ungeschmacks*, hg. von Imke Volkers, Berlin 2014.

- 23 Pazaurek 1912 (wie Anm. 22), S. 39.
- 24 Ebd., S. 82–83.
- 25 Ebd., S. 96.
- 26 Rottau 2012 (wie Anm. 7), S. 8.
- 27 Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888, S. 17.
- 28 Vgl. Rebecca Zorach, «Without Fear of Border Guards. The Renaissance of Visual Culture», in: *New Perspectives in Iconology: Visual Studies & Anthropology*, hg. von Jenke van der Akkerveken, Barbara Baert, Ann-Sophie Lehmann, Brüssel 2012, S. 23–41, hier S. 35.
- 29 Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1925, S. 200; ich bedanke mich bei Andrew Hopkins für den Hinweis auf den Kommentar.
- 30 «Den Maler muß schon das bloße Farbpigment, den Bildhauer der glänzende und durchscheinende weiße Marmor – ganz abgesehen von dem, was sie darstellen – in Entzücken versetzen, er muß bei ihrem Anblick starke sinnliche Lust empfinden. Dann aber muß es eine wahre Wollust für jenen sein, den Pinsel auf die federnde Fläche der Leinwand aufzudrücken, für diesen, das Modellierholz in den feuchten Ton einzugraben, der Oberfläche des Marmors die letzten Meißelschläge zu geben. Ich will das als Materialgefühl bezeichnen», Konrad Lange, «Die drei Gaben des Künstlers. Eine altmodische Betrachtung», in: *Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur* 1911–1912, Bd. 27, S. 37–68, hier S. 42.
- 31 Wölfflin 1925 (wie Anm. 29), S. 215.
- 32 Dagobert Frey, Rezension, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1926, Bd. 4–6, S. 203–204.
- 33 Dagobert Frey, Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung 1929, S. 67 und «Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes», in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1938, Bd. 16, S. 1–74.
- 34 Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin 1932; erweiterte, englische Ausgabe *Film as Art*, Berkeley 1957; Erwin Panofsky, «On Movies», in: *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University*, June 1936, S. 5–15. Zur Entstehungsgeschichte und den verschiedenen Versionen, siehe Thomas Y. Levin, «Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory», in: *The Yale Journal of Criticism*, 1996, Bd. 9, Heft 1, S. 27–55 und Regine Prange, «Stil und Medium: Panofsky 'On Movies'», in: *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992*, hg. von Bruno Reudenbach, Berlin 1994, S. 171–190. Panofskys Artikel ist in zahlreichen Anthologien aufgenommen worden, im folgenden wird zitiert aus *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, hg. von Gerald Mast und Marshall Cohen, New York 1974, S. 151–169.
- 35 Vgl. z.B. Jörg Schweinitz, *Film and Stereotype: A Challenge for Cinema and Theory*, New York 2011, S. 179–185.
- 36 Vgl. dazu Marianne van den Boomen, *Transcoding the Digital: How Metaphors Matter in New Media*, Amsterdam 2014.
- 37 Arnheim 1957 (wie Anm. 34), S. 35 und S. 57: «These means obtrude themselves, show themselves able to do more than simple reproduction of the object, they sharpen it, impose a style upon it, point out special features, make it vivid and decorative». Vgl. allg. David Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge, Mass. 1997.
- 38 Panofsky 1974 (wie Anm. 34), S. 154–155.
- 39 Ebd., S. 161 und 163. Dass dieses Argument nicht an Aktualität verloren hat, zeigt Jeroen Stumpel, «Medium, Meaning, and Meisterstiche. An Essay on Dürer's Art of Engraving», in: *Albrecht Dürer. His Art in Context*, hg. von Jochen Sander, München 2013, S. 250–257
- 40 Panofsky 1974 (wie Anm. 34), S. 163.
- 41 Ebd., S. 169.
- 42 Focillon 1934 (wie Anm. 1), S. 35.
- 43 Ebd., S. 38: «les matières de l'art ne sont pas interchangeables, c'est-à-dire que la forme, passant d'une matière donnée à une autre matière, subit une métamorphose» und S. 42: «Les matières ne sont pas interchangeables, mais les techniques se pénètrent et, sur leurs frontières, l'interférence tend à créer des matières nouvelles».
- 44 Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, New York 1992, S. 51.