

Johanne Mohs

Härteprüfung

Materialität und Körperlichkeit in zeitgenössischen Skulpturen aus ungebranntem Ton

Keramik war in der bildenden Kunst lange Zeit Tabu. Sie wurde mit Töpferkursen oder „Volkshochschul-kreativität“¹ in Verbindung gebracht und eignete sich allenfalls dafür, Publikumserwartungen, Geschmacksurteile oder Geschlechterzuweisungen konzeptuell zu unterlaufen. Seit einiger Zeit wird der alten Kulturtechnik allerdings wieder ein materialästhetisch motiviertes Interesse zuteil. Lilly Wei beobachtet für die New Yorker Kunstszene etwa eine Welle von „clay-based art“,² eine 2013 in Norddeutschland gezeigte Ausstellung mit Keramikarbeiten trug den Titel *Back to Earth: Von Picasso bis Ai Weiwei. Die Wiederentdeckung der Keramik in der Kunst* und im letzten Jahr veranstaltete das Nasher Sculpture Center in Dallas eine fast gleichnamige Ausstellung: *Return to Earth: Ceramic Sculpture of Fontana, Melotti, Miro, Noguchi and Picasso*.

Dass die Renaissance von Keramik häufig mit Naturmetaphern gefeiert wird, hängt mit ihrer Herkunft zusammen und ist Teil des Legitimationsdiskurses, mit der sie als Gegenpol zu den „speculations on anonymous materials“³ in der aktuellen Kunst positioniert wird. Der Rückgriff auf Metaphern mit Natürlichkeitsgarantie ist weniger selbstverständlich, wenn man sich vor Augen führt, dass die schwankende Akzeptanz von keramischen Materialien für die Plastik auch in Abhängigkeit zu derjenigen von synthetischen Materialien verstanden werden kann. Wie Dietmar Rübels zeigen konnte, hat gerade die Plastizität von Kunststoffen im 20. Jahrhundert zu einer Problematisierung klassischer skulpturaler Parameter geführt⁴ – und damit indirekt auch einer Materialeigenschaft von Ton zu neuen Ehren verholfen. Denn gerade seine Formbarkeit war der Grund dafür, warum Ton der Bildhauerei und ihren Idealen von Widerständigkeit lange Zeit als minderwertiges Material galt, heute aber, so die These, für dessen neuerliche Anerkennung sorgt.

Diese Entwicklung der materialästhetischen Bewertung von Ton möchte ich in den nachfolgenden Ausführungen als eine doppelte – im übertragenen und im eigentlichen Sinne gemeinte – Härteprüfung zugänglich machen. Das Material hat im ästhetischen Diskurs unlängst eine Prüfung bestanden, deren Ergebnis zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wie zu zeigen bleibt, noch gegenteilig ausgefallen war. Aufgrund der Vereinbarkeit seiner Eigenschaften mit aktuell anerkannten künstlerischen Prämissen wie Performativität und Prozesshaftigkeit, konnte sich Ton als „kunstgerechtes“ Material durchsetzen. Auf lange Sicht hat also konsequente Nachgiebigkeit dem Material ästhetische Beständigkeit beschert: Der nicht bestandene Härtestest der Oberflächeneigenschaften von Ton kann für seine Widerstandsfähigkeit in der Prüfung skulpturaler Grundkategorien verantwortlich gemacht werden.

Diese diskursive Durchsetzungsfähigkeit des Veränderlichen in Bezug auf den ästhetischen Umgang mit Ton, findet sich auch auf einer direkteren Ebene im Verarbeitungsprozess des Materials wieder. Ungebrannter Ton lässt sich zwar endlos modellieren, weicht dem Körper und den Händen also aus und „lässt sich herumschubsen“.⁵ Letztlich stellt diese Gleichgültigkeit des Materials gegenüber jeder Bewegung aber die eigentliche Herausforderung dar. Jeder Handgriff wirkt sich unmittelbar auf die Oberfläche aus, kann aber genauso schnell wieder rückgängig gemacht oder abgeändert und fortgesetzt werden. Mit dieser anhaltenden Wandlungsfähigkeit kann Ton nicht zuletzt denjenigen, der sich mit ihm befasst, einer körperlichen Härteprüfung unterziehen. Wenn das Material nicht mehr, wie in der idealistischen Ästhetik, überwunden und in eine feste Form gebracht werden soll, kann seine Bearbeitung theoretisch endlos fortgesetzt werden und dadurch Ideen von Ausdauer transportieren.

Dieses Ineinandergreifen der Formbarkeit des Materials und der Prozesshaftigkeit seiner Verarbeitung soll anschließend anhand zeitgenössischer Skulpturen aus ungebranntem Ton genauer betrachtet werden. Körperlichkeit ist dabei nicht mehr im mimetischen Sinne relevant, sondern als Frage danach, wie sich der Einsatz des Körpers beim bildnerischen Arbeiten auf das Material überträgt. Dabei verschiebt sich der Topos der Dauerhaftigkeit des Kunstwerks gewissermaßen auf das Durchhaltevermögen des Künstlers. Der Ton wird dann vorwiegend zu einer Art Katalysator physischer Erfahrungen wie Energie- beziehungsweise Kraftaufwand und bleibt als Zeuge von Teilungs- oder Zerfallsprozessen zurück. Auf diese Weise wird die Plastik als eine dem menschlichen Körper verpflichtete Gattung wiederbelebt, ohne die idealistischen Repräsentationsideale aufzugreifen. Körperlichkeit definiert sich dabei über das Zusammenspiel von Masse und Bewegung und wird anhand der Kriterien Gewicht, Schwerkraft, Umwandlung oder Widerstand austariert. Dabei steht sowohl der autonome Veränderungsprozess des Materials im Mittelpunkt als auch die Handlungen, die mit und an ihm vollzogen werden.

Dietmar Rübel legt die Tendenz zu leicht verformbaren Materialien in der Kunst des 20. Jahrhunderts als kritische Vergrößerungsmetapher für ein kapitalistisches, auf Konsum und Flexibilität angewiesenes Weltverständnis aus. Der Umgang mit Plastizität versinnbildlicht dabei eine wirtschaftlich bedingte Konversion, Auflösung oder Vernichtung fester gesellschaftlicher Kategorien und Bezugsgrößen.⁶ In den hier untersuchten Tonarbeiten bekommen Fragen nach Verhältnismäßigkeit nur randweise eine soziale Relevanz. Zunächst werden sie sehr viel unmittelbarer, über eine physische Auseinandersetzung mit dem Material aufgerufen. Als Maßstab für den „Stoffwechsel“, der an dem Ton vorgenommen wird dienen nicht wirtschaftliche Verwertungsprozesse, sondern der menschliche Organismus. Die Veränderlichkeit des Materials und nicht zuletzt auch dessen Herkunft als Teil des Erdbodens wird dabei explizit eingesetzt, um mit überschaubaren Koordinaten abgesteckte Kreisläufe aufzurufen oder durchzuspielen.

Bevor diese Beobachtungen an konkreten Beispielen veranschaulicht werden sollen, sind zunächst einige

Ausführungen zum historischen Vorspann meiner These einer doppelten Härteprüfung von Ton als künstlerischem Material fällig. Sie werden von zwei ästhetischen Debatten zum Stellenwert von Ton für die Bildhauerei um die Jahrhundertwenden von 1900 und von 2000 gegliedert. Die dem Material selbst innewohnende Spannung von Formbarkeit und Unterbrechung des Veränderlichen im Brand, von Festigkeit und Flüchtigkeit, kann diesen beiden, wie zwei Polen zueinander gelagerten Diskursen sinnbildartig vorangestellt werden: Um 1900 dominiert Permanenz die mit Ton in Verbindung gebrachten materialästhetischen Idealvorstellungen, um 2000 dagegen Prozessualität.

Harte Töne um 1900

Eine um die Jahrhundertwende unter dem Stichwort „Materialgerechtigkeit“ geführte ästhetische Debatte kann als historischer Antagonist von Plastizität verstanden werden.⁷ Sie entstand als Reaktion auf die extreme Flexibilität und Anpassungsfähigkeit von neuen industriell gefertigten Materialien wie Gusseisen, Gummi oder Beton. Die Plastizität der neuen Werkstoffe galt den Verfechtern der Materialgerechtigkeit als Geschmacklosigkeit oder als Bedrohung handwerklicher Werte. Sie betrachteten den Einsatz von etwa Gusseisen oder Beton für bis dato in Stein, Holz oder Bronze ausgeführte Bauaufgaben als Imitation und Gleichmacherei.⁸

Dieses Negativurteil gegenüber Formbarkeit blieb nicht ohne Auswirkung auf ältere, natürliche Werkstoffe wie Ton oder Wachs und verstärkte eine Hierarchie aus der idealistischen Ästhetik, wonach das Material der Form zu dienen habe. Schon Mitte des 19. Jahrhunderts erklärte Friedrich Theodor Vischer Ton und Gips wegen ihrer Weichheit als zu jeglicher Formenscharfe unfähige Materialien.⁹ Mit dem Begriff der „materialgerechten Form“ wurde höher bewerteten natürlichen Materialien jedoch ein Eingeständnis gemacht. Im Gegensatz zu der starken Wandelbarkeit der synthetischen Materialien, würden sie eine spezifische, aus ihren Charakteristika ableitbare Form vorgeben.

Diese normative Setzung, die sich besonders im Kunsthandwerk und in der Architektur zu einer „ästhetischen wie ethischen Direktive“¹⁰ entwickelte, war be-

gleitet von einem Diskurs, mit dem man sich über verschiedenste Materialeigenschaften Rechenschaft ablegte. Für die Bildhauerei ging damit eine Überhöhung der Widerständigkeit von harten Materialien einher. Der schon von Hegel wegen seiner für sich sprechenden „Objektivität des Bestehens und der Dauer“ als ein der Skulptur „vorzüglich entsprechende[s] Material“¹¹ gelobte Stein, wurde von dem Bildhauer und Theoretiker Adolf von Hildebrand vollends zum ästhetischen Garanten erklärt. In seinem Text *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* von 1893 macht er eine Gegenüberstellung der Arbeitsweisen beim Steinhauen und beim Modellieren mit Ton. Durch eine Art Positiv-Negativ-Korrektiv zwänge der Steinblock den Künstler zu einer klaren Vorstellung der herauszuarbeitenden Form, da diese immer ins Verhältnis zu der Ausgangsform des Steinblocks gesetzt werde. Beim Modellieren in Ton fehle diese Wechselwirkung zwischen sich bildender Form und Phantasie jedoch, wodurch die Vorstellung droht, die Grenzen der ästhetischen Auseinandersetzung zu übertreten und sich allzu sehr der realen Umgebung anzupassen.¹² Alfred Kuhn verherrlicht Hildebrands Charakterisierung der Arbeitsweisen in Stein und in Ton in seinem dreißig Jahre später erschienenen Buch *Das Material* und belastet sie mit einer frauenverachtenden Metaphorik. Ton sei nicht nur das „böse Prinzip der Plastik“, er sei auch der „einzige Stoff, der keinen Materialcharakter hat, der nicht von sich aus zu irgendwelcher Treue, Strenge, Disziplin zwingt, der einzige Stoff, der dirnengleich schlechterdings alles mit sich machen lässt [...]“.¹³

Von dieser dem Ton nachgesagten Unmöglichkeit zu jeglicher Formbildung sind Vasen- und Gefäßformen ausgenommen. Diese einzige, dem Material insbesondere von Gottfried Semper zugestandene und für charakteristisch erklärte Form rückt Ton aber in die Sphäre des Kunsthandwerklichen und Alltäglichen. Als Material der Bildhauerei war Ton um 1900 ausschließlich für Entwurfs- und Skizzenarbeit anerkannt. Der seit der Renaissance geläufige Einsatz von Ton zur Veranschaulichung erster Ideen und zum Erstellen von Modellen, die dann in Marmor oder Bronze ausgeführt wurden,¹⁴ findet sich auch in den Materialbewertungen um 1900 wieder. Auf diesen Gebrauch weist etwa Moritz Carrière hin und leitet aus ihm eine

Neigung zum Lebendigen ab. Er ist Ton gegenüber insgesamt ungewöhnlich aufgeschlossen, wenn er dessen Nähe zum Belebten als ästhetische Qualität hervorhebt: „Thon ist Leben! [...] in seiner Festigkeit, Zähigkeit und Schwere steht [er] dem organischen Leben am nächsten“.¹⁵ Die mit dem Mythos der Erschaffung des Menschen aus Ton zusammenhängende Konnotation ist ein fester Bestandteil der positiven Semantik der Materialeigenschaften von Ton.¹⁶ Sie findet sich etwa zeitgleich auch bei Henry-Auguste Jouin und wird von ihm wiederum an die Idee des Transitorischen angebunden: „Der Ton ist ein Material des Übergangs“.¹⁷ Als solches bewahrt er nicht nur die momentanen geistigen Eindrücke des Künstlers bei der Vor- und Skizzenarbeit, sondern auch die Spur seiner Berührungen. In der Genieästhetik überhöht, ist die indexikalische Qualität von Ton, seine Fähigkeit, den Fingerabdruck des Schöpfers einzubehalten, auch in Zeiten der Ächtung des Materials ein Grund, es gut zu heißen.

Die stark eingeschränkte Befürwortung von Ton als künstlerischem Material im Zuge der Debatten um einen materialgemäßen Stil lockert sich nach dem Ersten Weltkrieg mit einem Bildhauer wie Karl Albiker. In einer expliziten Abkehr von Hildebrands Steinblock-Dogma setzt er sich dafür ein, die Formbarkeit von Materialien als ein bildhauerisches Potential anzuerkennen. Anstatt sich um die Möglichkeiten des Modellierens beschneiden zu lassen, fordert er den Bildhauer dazu auf, materialbedingte Formenvielfalt nicht als ästhetischen Mangel, sondern als Gestaltungsreichtum zu verstehen: „Je mehr plastische Möglichkeiten ihm [dem Bildhauer] ein Material geben kann, desto wertvoller muss es ihm sein“.¹⁸ Entscheidend sei allein der Wille zur Form, der zwar von den Materialeigenschaften beeinflusst werden kann, aber nicht von diesen diktiert werden sollte. Nur eine wechselseitige Beförderung von Formwillen und Materialeigenschaften könne zum eigenen Stil führen. Für das Arbeiten mit Terracotta müsste etwa, so Albiker, auf ihren „Expansionstrieb“ eingegangen werden, der „sich durch Stauchen und Strecken in den Raum hinaus“¹⁹ manifestiert und in bewegten Formen harmonisch zur Darstellung gelangt.

Mit ähnlichen Argumenten wie Albiker karikierte der Kunstkritiker und Schriftsteller Wilhelm Michel die De-

batte um Materialgerechtigkeit bereits, als sie noch in vollem Gange war. In einem Artikel für die Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* von 1905 stellte er klar, dass mit der Forderung materialgemäßer Kunst letztlich nur schöpferische Resignation einhergehen könne. Für die Beschneidung der künstlerischen Freiheit, die mit dem Ruf nach Materialgerechtigkeit einhergehe, findet er – sicherlich nicht unbeabsichtigt – die Metapher des vor die Füße gerollten Steinblocks.²⁰ Für ihn zählt dagegen, der Gestaltungskraft wieder mehr Spielraum zu geben, sodass er zu dem Schluss kommt: „Die Forderung „materialgemäß“ hat ihren Zweck vollkommen erfüllt, wenn sie uns die Eigenart der Stoffe verstehen gelehrt und uns in den Stand gesetzt hat, uns ihrer zu bedienen“.²¹

In seinem 1958 erschienenen Buch *Die Plastik des 20. Jahrhunderts* kommt Werner Hofmann in einem Kapitel zur „Materialgerechtigkeit“ zu einem ähnlichen Schluss. Die Besinnung auf Materialgerechtigkeit vermöge nur eine „heilsame Wirkung“ auszuüben, wenn sie als „Ansporn zur Wiederentdeckung der vielfältigen materiellen Möglichkeiten des plastischen Gestaltens“²² verstanden werde. Nicht der ursprüngliche Anlass der Debatte, über die Materialbearbeitung den Schaffensprozess zu reglementieren, hat also längerfristig Wirkung gezeigt, sondern dessen Überwindung. Die von den Exegeten der Materialgerechtigkeit heraufbeschworene Gefahr einer „artistische[n] Haltlosigkeit“, die vom Modellierverfahren, vom „freie[n], willkürliche[n] Tonkneten“²³ für die Bildhauerei ausgehe, hat der Gattung tatsächlich zu neuer Frische verholfen; was auf Kosten von Plastizität begonnen hatte, endete zu deren Gunsten.

Mildernde Umstände um 2000

Die von Wolfgang Kemp als letztes Kapitel einer „epochalen Flurbereinigung im Ästhetischen“²⁴ apostrophierte Debatte um Materialgerechtigkeit, ging zwar mit einer Thematisierung von Materialität für die Bildhauerei einher, führte aber letztlich zu einer Bestätigung idealistischer Parameter. Gerechtfertigt wurde sie dem Material also, weil sie es nach einem rund 150 Jahre währenden Verschweigen überhaupt wieder am ästhetischen Diskurs teilnehmen lassen.²⁵ Allerdings nur, um es letztlich als „eine Instanz der Passivität, der Unterwerfung unter die Form“²⁶ zu bestätigen.

Zu einer expliziten Emanzipation des Materials von der Form ging man erst in der Kunst der 1960er Jahre über. Künstler wie César, Lynda Benglis oder Robert Morris begannen mit der Veränderlichkeit von Materialien zu experimentieren, sie in ihrer Formlosigkeit vorzuführen und mit dem Begriff der „Anti-Form“ gegen das „Dogma der Stabilität künstlerischer Form“²⁷ aufzubegehren. Auch wenn Wolfgang Kemp in seinem Artikel von 1975 bereits feststellt, dass dieser „Prozess der kunstimmanente[n] Materialexpansionen“²⁸ in vollem Gange ist, in der Kunstwissenschaft aber immer noch ein „ungelöstes Problem“ darstellt, hat es noch bis in die 1990er Jahre gedauert bis sich ihm, vor allem von Monika Wagner, nachhaltig gewidmet wurde.²⁹ Materialität ist um 2000 also sowohl durch die künstlerische Praxis als auch von der Kunstgeschichte gerechtfertigt und als ästhetische Kategorie etabliert.

Dieses neue Materialbewusstsein hat zunächst dazu geführt, dass plastisches Arbeiten mit Ton in den Hintergrund geriet. Für die von den Avantgarden besorgte „endgültige Emanzipation des Stoffes von der Form“³⁰ ist Ton tendenziell ein zu geschichtsträchtiges Material. Und von der Konzeptkunst wird er zwar wegen seiner ikonographischen Bandbreite geschätzt, aber eben nicht als Werkstoff, nicht seiner Verarbeitungseigenschaften wegen eingesetzt. Ein Künstler wie Ai Wei Wei kann über die Zerstörung einer wertvollen Vase (*Dropping a Han Dynasty Urn* von 1995) oder die in Auftrag gegebene Massenproduktion von Abermillionen kleiner Keramiksonnenblumenkerne (*Sunflower Seeds* von 2010) den anerkannten Kunstbegriff oder Chinas Wirtschaftspolitik angreifen.³¹ Er unterläuft die dem Material anhaftende Geschichte einer seit der Antike währenden Handwerkstradition beziehungsweise nutzt sie gezielt um die Arbeitsbedingungen unter den Voraussetzungen der Globalisierung zu thematisieren.

Ein Nebeneffekt des konzeptuellen Interesses an Ton ist auch der Verlust seines Gebrauchs als Skizzenmaterial und Signatur des Künstlers. Das damit einhergehende Inspirations- und Originalitätsdenken wird im Zuge der Abrechnung mit der Genieästhetik und dem symbolischen Tod des Autors³² in den 1960er und 1970er Jahren explizit abgelehnt. Auf die Frage hin, warum er später anfang, mit Ton zu arbei-

ten, antwortet Thomas Schütte in Bezug auf diese Zeit, das ihn an dem Material genau das reizt, „was in unserer Studienzeit immer verboten war: Handschrift, Finger, Körper, Eigenes“.³³ In welcher Spannung dieses Kunstverständnis zu den heute geläufigen Produktionsprozessen steht, demonstriert wiederum Urs Fischer mit seiner polemischen Skulptur *Big Clay # 3* von 2008-2011.³⁴ Sie entstand aus einem in wenigen Sekunden von ihm bearbeiteten und mit Fingerabdrücken versehenen fünf cm großen Tonklumpen, mit dem er einen hoch komplexen, auf mehrere Kontinente verteilten, über mehrere Jahre andauernden und von vielen Mitarbeitern ausgeführten Herstellungsablauf angestoßen hat, an dessen Ende eine auf zehn Meter Höhe vergrößerte Version des Klumpens als Aluminiumskulptur steht.

Ebenso von vorgefertigten Ideen bestimmt wie der konzeptuelle Einsatz des Materials ist derjenige von Künstlern, die mit den mythologischen Vorgeschichten und Konnotationen von Ton arbeiten. Mit ihrer meist essentialistischen Überhöhung von Ton zu einem „Urstoff“, dem Geburt und Tod gleichermaßen inne wohnen, bilden sie eigentlich die Angriffsfläche der „Phalanx der Skeptiker“.³⁵ Die Videoarbeiten von Charles Simonds greifen etwa sehr explizit das Bild des aus der Erde geborenen Menschen auf und machen dessen gesamte Kulturgeschichte – vom Hausbau bis hin zu seinem unverhältnismäßigen Umgang mit Ressourcen im Industriezeitalter – an dieser Erdgebundenheit fest. Beiden Parteien – den Konzeptualisten und den Mystikern – ist insofern gemeinsam, dass sie sich bei ihrem Materialeinsatz auf die Rhetorik des Tons berufen, anstatt ihn für sich sprechen zu lassen.

Ein anderes Materialbewusstsein als das, was sich aus der Geschichte der Kunst und ihren Wertsetzungen ableiten lässt, hat dem Ton zu Beginn des 21. Jahrhunderts als Werkstoff, als formbare geschmeidige Masse, zu neuen Ehren verholfen. Es ist das Materialbewusstsein, das aus der routinierten Handhabung entsteht, das auf der Erfahrung der Verarbeitung beruht – das Materialbewusstsein des Handwerkers. Richard Sennett nennt es in seinem 2008 erschienenen Buch zum Handwerk das „engagierte Materialbewusstsein“³⁶ und demonstriert es an der Töpferkunst. Als handwerkliche Praxis grenzt der Autor sie von der

originären Kunst, die für ihn „eher eine Sache des Augenblicks“³⁷ ist, über die Dauer des Machens ab. Da sich handwerkliche Tätigkeiten zwangsläufig über eine längere Zeit hinziehen, in der man sich der Bearbeitung eines Materials widmet, gehen sie, so Sennett, mit einem Transformationswillen einher. Sie führen zu einem Produkt, dem gleichermaßen die Präsenz des Machenden als auch die Eigenwilligkeit des Materials eingeschrieben ist. Dementsprechend beruht Sennetts Begriff des „engagierten Materialbewusstseins“ auf einer langsamen Metamorphose, auf dem Wissen darum, dass man eine Spur in dem bearbeiteten Material hinterlässt und an dem hergestellten Ding gleichzeitig einen eigenen Charakter erkennt.³⁸

Dieses aus dem Verarbeitungsprozess von Ton resultierende Materialinteresse ist es auch, was Künstler, die aktuell mit Ton arbeiten, häufig herausstreichen. In den von Lilly Wei und Martin Henatsch zusammengetragenen Statements von zeitgenössischen Künstlern zu ihrem Gebrauch von Ton erwähnen viele die sinnliche Erfahrung der Handarbeit: Die direkte Interaktion mit dem Material wird etwa anerkannt oder der Vorteil, dass Ton „spontanes, intuitives, sinnliches, flexibles Arbeiten“³⁹ erlaubt und, in den folgenden zwei Aussagen, dass man sich ohne Konzept der Verarbeitung überlassen kann: „Einfach machen, mit der Hand und dem Körper“⁴⁰ oder „Kneten, bis es passt“.⁴¹ Weiterhin wird die Langsamkeit und die Zeit, die das Arbeiten mit Ton abverlangt, positiv beurteilt – „While any medium involves time, clay demands it“.⁴² Oder aber die Entwicklung über einen längeren Zeitraum wird als eigentliches Wesensmerkmal von Keramik herausgestellt, wenn es heißt sie wäre „das sichtbar werden eines langen Prozesses“.⁴³ Wenn sich in den Aussagen zum aktuellen künstlerischen Gebrauch von Keramik Anspielungen auf die semantischen Implikationen und Konnotationen des Materials finden, dann meistens in dem Wunsch, diese abzustreifen oder zu überwinden. Eine Künstlerin äußert etwa ihr Mitleid darüber, „für was das Material oft herhalten muss“⁴⁴ und andere hoffen darauf, dass Ton irgendwann wieder selbstverständlich als Material der bildenden Kunst, ganz ohne den Beigeschmack des Kunstgewerblichen oder Hobbykünstlerischen, verwendet werden kann.⁴⁵ Die Marginalisierung des Materials im Kunstbetrieb kann aber auch zu seinem Reiz

werden: „Very few artists were working in ceramics in 2005, she [Arlene Shechet] notes, and that was part of the attraction for her“.⁴⁶

Das aus dem Handwerklichen kommende Materialbewusstsein wird von den bildenden Künstlern also wegen der Hingabe an einen Prozess geschätzt. Ausgeklammert wird hingegen, dass damit auch pragmatische, auf ein funktionales Endprodukt ausgerichtete Entscheidungen einhergehen. Der Handwerker spielt für den Künstler also nicht als Kenner eines Materials eine Rolle, sondern als derjenige der Einsicht in die Verarbeitung des Materials hat. Diese Einsicht wird von ihm, wie zum Beispiel von Bogomir Ecker, zu einem Einsehen gesteigert: „die Natur des Materials ist immer klüger als ich“.⁴⁷ Aber um ihm nachzugeben, könnte man ergänzen, muss man sich erst mit ihm auseinandergesetzt haben.

Wenn also an der Verarbeitung mit Ton besonders der Prozess interessiert, scheint es eine logische Schlussfolgerung, dass dieser auch freigestellt und dem Betrachter zugänglich gemacht wird. Bei den nachfolgend näher betrachteten Arbeiten aus ungebranntem Ton ist dieser Prozess weder auf eine spezifische Formfindung noch auf eine programmatische Abkehr von Form ausgerichtet. Vielmehr wird er dem Betrachter über eine Semantik des Verfahrens verständlich gemacht, für die die Art und Weise, wie das Material bearbeitet wurde, zur Referenz der Bedeutungszuschreibungen wird. Ob also mit einer Schablone, mit der Töpferscheibe, mit den Füßen oder den Händen modelliert wird, ist nicht in Bezug auf ein bestimmtes Ergebnis hin entscheidend, sondern relevant für die Frage, wie sich der Prozess selbst gestalten und auf den Moment des Betrachtens erweitern lässt.

Leichtgewicht – Karin Lehmann

Thierry Dufrêne hat die in den 1960er Jahren von Michael Fried angestoßene Debatte um die Theatralität von Skulpturen für sein Verständnis der zeitgenössischen Skulptur als Spiel aufgearbeitet. Anstatt einen Begriff von Bildhauerei zu stützen, der den Betrachter ausklammert und „paradigmatisch für die Suche nach dem Widerständigen, dem in sich Geschlossenen, der Behauptung der Kunst“⁴⁸ steht, öffnet er die Gattung für momentane Konstellationen, in die menschliche

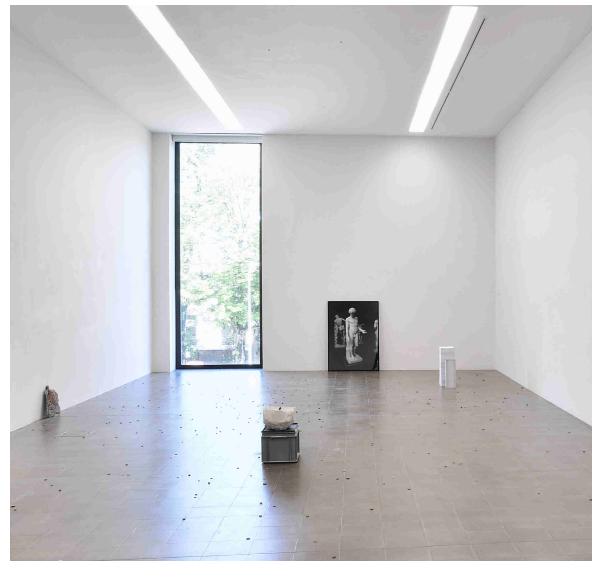


Abb. 1: Karin Lehmann, *Sculpture Garden*, Installation aus vier Arbeiten, 2012, Installationsansicht Centre Pasquart Biel.

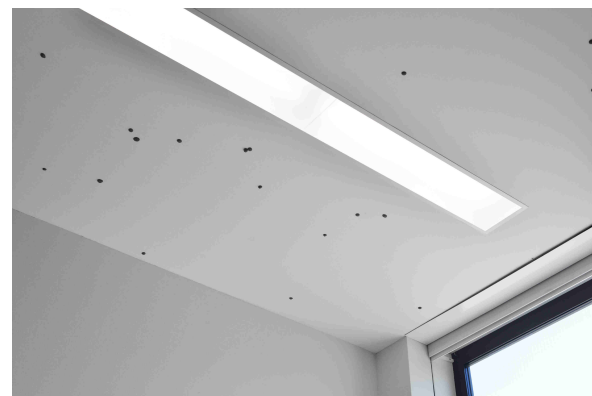


Abb. 2A: Karin Lehmann, *And then comes autumn, and behind it winter*, Kügelchen aus ungebranntem Ton, 2012, Detail Installationsansicht Centre Pasquart Biel.



Abb. 2B: Karin Lehmann, *And then comes autumn, and behind it winter*, Kügelchen aus ungebranntem Ton, 2012, Detail Installationsansicht Centre Pasquart Biel.

wie nicht-menschliche Akteure gleichermaßen involviert sind. Diese Vorstellung eines „Spiels [mit] der Skulptur“⁴⁹ findet sich auch in den Arbeiten der Schweizer Künstlerin Karin Lehmann wieder. Für ihre Skulpturen und Installationen lässt sie unterschiedliche Materialien „Kunststücke“ aufführen, deren Gelingen nicht selten von der Wahrnehmung des Betrachters abhängt. Das können Materialimitationen sein, die sich einlösen, wenn das schauende Gegenüber von ihnen irritiert oder getäuscht wird oder auch ein in Gips getränkter Lappen, der den geschwungenen Handlauf einer Wendeltreppe herunterrutscht und dabei eine angestammte Zone des Museumsbesuchers durchkreuzt.⁵⁰

Für ihre 2012 entstandene Arbeit mit dem Titel *And then comes autumn, and behind it winter* (Abb. 1) hat Karin Lehmann kleine Kügelchen aus Ton geformt und sie gegen die Decke des Centre PasquArt in Biel geworfen. Hier blieben sie so lange haften, bis sie trocken wurden und auf den Boden fielen (Abb. 2a und 2b). Was auf den ersten Blick wie ein schelmischer Streich daherkommt, kann auch als ein versteckter Hinweis auf Lehmanns Kunstbegriff verstanden werden. Dafür wird der auf Augenhöhe und gen Boden gewohnt zu schauende Betrachter zunächst ins Hier und Jetzt versetzt. Wenn ihn ein Tonbällchen trifft als ob ihm jemand auf die Schulter tippt, schaut er reflexartig zur Decke und löst sich ohne darüber nachzudenken aus dem eingespielten musealen Blickregime.

Entscheidender noch, als der Blick nach oben, ist die Geste, die sich dem Betrachter mit diesem Blick erschließt. Dass für *And then comes autumn, and behind it winter* Ton, ein aus dem Erdboden abgetragenes Material in die Luft geschmissen wurde, greift in verspielter Weise eine „Kernfrage der Bildhauerei“ auf, die von Joel Shapiro wie folgt gestellt wurde: „Wie kriegt man die Masse vom Boden los und in die Luft?“⁵¹ Monika Wagner zeigt in einem Artikel, der an diese Frage anschließt, wie in der Kunst des 20. Jahrhunderts nach neuen Antworten darauf gesucht wurde. Dafür wurde das Problem der Schwerkraftüberwindung vom klassischen Motiv des Schreitens gelöst und mit spiegelnden Oberflächen, Hängungen und abstrakten Gleichgewichtsfiguren experimentiert. Karin Lehmann fordert die Erdanziehung mit *And then*



Abb. 3: Karin Lehmann, *Abguss mit Ergänzungen*, Fotografie und Eingriff an einer Gipsstatue, 2012, 88 cm x 124 cm.



Abb.4: Karin Lehmann *Handle*, Gipsskulptur, 2012, 45 cm x 40 cm x 30 cm.

comes autumn, and behind it winter dagegen nicht mehr heraus, sondern bindet ihre Wirkung auf die kleinen Tonerdekörper gestaltgebend ein. Sie exponiert die Verwandlung des Materials als Ereignis, das sowohl nach den Regeln der Physik als auch nach denen der Kunst gespielt wird. So wird Schwerkraft zu einem Faktor mit dem Karin Lehmann ihre Kunst multipliziert, zu einem Buchstaben des Alphabets, mit dem sie „Skulptur sanft durchbuchstabier[t]“.⁵²

Diese Art, Gravitation zu einem wichtigen künstlerischen Mitspieler zu machen, ohne dass sie zu sehr ins Gewicht fällt, spiegelt sich auch in zwei weiteren Arbeiten wieder, die Lehmann zusammen mit *And than comes autumn, and behind it winter* zeigt: Eine Fotografie von einer Gipsstatue mit dem Titel *Abguss mit Ergänzungen* (Abb. 3) und die „Instant-Sculpture“ *Handle* (Abb. 4). Den Gips-Hermes aus einer Berner Abguss-Sammlung hat die Künstlerin mit einem Zeigefinger ergänzt, der alles andere als dem Ideal der Ebenmäßigkeit verpflichtet ist. Durch den kleinen Eingriff und den Aufnahmewinkel der Fotografie wird das Gleichgewicht der Proportionen so stark ins Wanken gebracht, dass sich der ganze Arm des Hermes plötzlich wie ein Fremdkörper ausnimmt. Er könnte, ebenso wie die Baumstumpfstütze hinter dem Standbein, ein Auffangelement sein, eine Armlehne, mit der die Figur daran gehindert wird, zur Seite zu kippen. Über das Zusammenspiel des verlängerten Gipszeigefingers und dem Griff an dem bröselnden Gipsblock von *Handle* wird wiederum der Betrachter in die Frage nach skulpturaler Gewichtsverlagerung miteinbezogen. Von einer Aufhebevorrangung und einer Zeigegeste adressiert, wird er aufgefordert, die eigenen Körperkräfte im Verhältnis mit Masse und Schwerkraft auszubalancieren.

Die humorvolle „Instant-Sculpture“, für die eine Plastikkiste gleichzeitig als Gussform, Sockel und Verpackung dient, ist von der Herstellung bis zur Präsentation auf Trag- und Transportfähigkeit ausgerichtet. Damit scheint Karin Lehmann auch einen Aspekt aufzunehmen, den Bogomir Ecker als eine der wesentlichen Aufgaben von zeitgenössischer Skulptur bezeichnet, und zwar, wie sie über das Verschieben und die Veränderlichkeit von Materialien unseren Zugriff auf Umwelt und Realität verdeutlichen kann.⁵³ Eine weitere, aus diesem Jahr (2014) stammende Arbeit von Karin Lehmann widmet sich dieser Aufgabe weniger lakonisch als *Handle*. Sie trägt den Titel *Sediment Sampling* und besteht aus mehr als hundert für jede Ausstellung neu von Lehmann selbst gedrehten Tonvasen. Über den Boden verteilt und mit Wasser gefüllt zersetzen sie sich im Laufe der Ausstellungszeit und werden dem Erdboden gleich (Abb. 5). Dass es allein um die Veränderlichkeit des Materials geht, betont die überflüssig gewordene Gefäßfunktion der Vasen. Sie



Abb. 5: Karin Lehmann, *Sediment Sampling*, Vasen aus ungebranntem Ton, 2014, Installationsansicht FAK 14 Münster.

dienen nicht mehr der Aufbewahrung und dem Transport von Wasser, sondern werden von diesem an ihren Ursprungsort zurückgespült. Anstatt sich mit Masse gegen Vergänglichkeit zu behaupten, formieren sich Lehmanns Skulpturen aus vorübergehenden Materialkreisläufen.

Schwergewicht – Phoebe Cummings

Die Arbeiten der britischen Künstlerin Phoebe Cummings verändern sich ebenso wie viele von Karin Lehmanns „skulpturalen Konstellationen“⁵⁴ über die Dauer der Ausstellung und werden deshalb auch „performative sculptures“⁵⁵ genannt. Für Cummings sind sie „just moments“⁵⁶ eines fortlaufenden Arbeitsprozesses, für den sie sich nahezu ausschließlich in einer Auseinandersetzung mit ungebranntem Ton befindet. Ihre Vorliebe für das Material erklärt sie mit dessen „potential for endless remaking“⁵⁷ und fordert den Betrachter mit dieser stetigen Unfertigkeit dazu auf, sich der ästhetischen Erfahrung zu widmen so wie sie sich der Erfahrung des Machens widmet. Als momentane Gebilde thematisieren ihre Arbeiten also indirekt auch unseren „desire to possess and contain, whereas we are comfortable with performances being momentary“.⁵⁸

Ihre 2013 entstandene Skulptur mit dem Titel *Cella* (Abb. 6a und 6b) hat Phoebe Cummings in der University of Hawaii Art Gallery in Honolulu über einen Zeitraum von drei Wochen mit Hilfe von Studenten hergestellt (Abb. 7). Aus über 250.000 kleinen Toneinheiten hat sie ein schwebendes vegetables Gebilde geschaffen, das in den Raum hineinzuwachsen

scheint. Tatsächlich ist die Skulptur nach der Ausstellungseröffnung aber nicht weiter gediehen, sondern durch den Trocknungsprozess allmählich geschrumpft. Auch die Farbe hat sich von einem erdigen Rostrot zu einem grauen Farbton verändert und darüber die für Cummings typischen Fragen nach Vergänglichkeit und Zerfall aufgerufen. Die langsame, von der Luft hervorgerufene Zersetzung des Objekts steht dem arbeitsintensiven Schaffensprozess gegenüber, der, so die Künstlerin, davon angetrieben war, gegen die Schwerkraft zu arbeiten und ein „sense of standing inside the material“⁵⁹ zu schaffen. Anders als durch Lehmanns spielerischen Überraschungseffekt der herabfallenden Tonkügelchen, soll die künstlerische Herausforderung der Schwerkraftbewältigung hier über eine physische Verhältnismäßigkeit erfahren werden können.⁶⁰ Die eineinhalb Tonnen Gewicht der über dem Betrachter hängenden „Zelle“ lassen ihn zwangsläufig seiner eigener Präsenz gewahr werden. Etwas scheint ihm über dem Kopf zu wachsen, das jegliche Kontroll- oder Besitzvorstellung aus den Angeln hebt und ihm eine untergeordnete Position in einem stetigen Wachstums- und Veränderungsprozess zuweist.

Trotz der realen Masse, die Cummings in der Luft formiert hat, geht von ihr keine Bedrohung für den Betrachter aus. Im Material zu stehen hat hier nichts damit zu tun, vom Ton verschüttet oder begraben worden zu sein – eher bringt es die Möglichkeit mit sich, eine gewachsene Oberfläche genauer aus der Nähe zu betrachten (Abb. 8). Wie bei der Textur von Bienenwaben, von einer Koralle oder einer Fläche aus Moos fasziniert daran die absolute Regelmäßigkeit des Ganzen bei gleichzeitiger Unterschiedlichkeit der einzelnen Teile. Versenkt man sich in die Betrachtung der Details wird einem vor Augen geführt, dass die Skulptur ihre Bedeutung aus der Hingabe an den Herstellungsprozess bezieht. Dazu trägt nicht nur das schauende Nachvollziehen der Handarbeit bei, sondern auch das Verfahren, das dazu herangezogen wurde. Der ganze Prozess, aus dem *Cella* entstanden ist, besteht aus einer tausendfach wiederholten Zerteilung der Tonmasse durch ein Teesieb (Abb. 9). Damit hat Cummings ein natürliches Wachstumsprinzip abstrahiert und auf ihre Arbeitsweise übertragen. Die durch Vervielfältigung gewachsene Form verleiht dem



Abb. 6A: Phoebe Cummings, *Cella*, hängende Skulptur aus ungebranntem Ton, Holz, Stahlseil, Maschendraht, 2013, ca. 1 m x 1,5 m x 9 m, Installationsansicht University of Hawaii Art Gallery Honolulu.



Abb. 6B: Phoebe Cummings, *Cella*, hängende Skulptur aus ungebranntem Ton, Holz, Stahlseil, Maschendraht, 2013, ca. 1 m x 1,5 m x 9 m, Installationsansicht University of Hawaii Art Gallery Honolulu.



Abb. 7: Aufbau von Phoebe Cummings *Cella*, hängende Skulptur aus ungebranntem Ton, Holz, Stahlseil, Maschendraht, 2013, University of Hawaii Art Gallery Honolulu.

Akt des Machens etwas Ausuferndes, ein durch Teilung provoziertes Anschwellen, dem im Grunde kein Ende gesetzt ist. Diese fortschreitende Bewegung in Cummings Arbeiten beschreibt der Kritiker Brian Dillon wie folgt:

[...] isn't it exactly the florid unruliness, the sheer vagrant mess, of that matter that we see flourish in her

[Cummings] work? So many of her forms look as if they have only lately and barely emerged from some antediluvian swamp or desert, they struggle upwards by mineral or vegetal increments, and sometimes fall softly back to welcoming earth.⁶¹

Abgesehen von der Form, die sich in *Cella* aus den Gesetzen der Vorgehensweise ergibt, hat das Schaffen der Skulptur auch einen, so die Künstlerin, „additional sense of weight, a kind of transference energy“⁶² erzeugt. Die Hingabe an die Plastizität des Materials und den Verarbeitungszeitraum hat also das Gefühl einer Energieübertragung hervorgerufen, die sich an den Details der ausgestellten Skulptur allenfalls noch nachvollziehen lässt. Cummings suggeriert mit ihrer Aussage eine Erweiterung der verfahrenstechnischen Metaphorik von *Cella*. Sie stellt der Metapher der Zellteilung, die sich in der Zerteilung des Tons sowie im Titel wiederfindet, das Bild der Photosynthese an die Seite. So wie pflanzliches Wachstum organische Formen hervorbringt und dabei anorganische Stoffe freisetzt, versteht auch Cummings ihren Arbeitsprozess als ein gleichermaßen der Form- und der Energieumwandlung überantwortetes Unterfangen.

Gleichgewicht – Brie Ruais

Wenn Phoebe Cummings Skulpturen aus ungebranntem Ton im wahrsten Sinne des Wortes *Handwerke* sind, dann sind diejenigen der amerikanischen Künstlerin Brie Ruais *Fuß-* beziehungsweise *Ganzkörperwerke*. Auch sie verbindet in ihrer künstlerischen Praxis Performance und Bildhauerei, indem sie die plastischen Möglichkeiten von Ton ausreizt. Anders als Lehmann und Cummings lässt sie das Material nach dem Verformungsprozess allerdings nicht selbst weiter „agieren“, sondern macht es zum Speichermedium ihrer eigenen Agitation. Für ihre Skulpturen bearbeitet sie den Ton nach vorher festgelegten Parametern und mit vollem Körpereinsatz (Abb. 10). Die meist ihrem Gewicht entsprechende Materialmasse wird dabei zu einer Art Spielfeld, das sie nach eigenen Regeln betritt. Das Ergebnis dieser komprimierten, auf Schnelligkeit angelegten Auseinandersetzungen mit dem Material sind in Form gedrückte, geschlagene oder getretene Tonformationen, die auf den Herstellungs-



Abb. 8: Detailansicht Textur von Phoebe Cummings *Cella*, Hängende Skulptur aus ungebranntem Ton, Holz, Stahlseil, Maschendraht, 2013.



Abb. 9: Detail Herstellungsprozess von Phoebe Cummings *Cella*, Hängende Skulptur aus ungebranntem Ton, Holz, Stahlseil, Maschendraht, 2013.



Abb. 10: Herstellungsprozess von Brie Ruais *Push Up, 132lbs*, Video Still, 2013.

prozess und dessen Akteure verweisen – die Künstlerin und das Material.

Zu den Vorschriften für den Herstellungsprozess gehört neben den Gewichtsvorgaben die Einschränkung, ohne jegliche Werkzeuge zu arbeiten. Außerdem legt Ruais vorab eine Geste und eine Richtung für die Materialbewegung fest, die sich oft auch in den Titeln widerspiegelt – so etwa in *Circle Game (Push 350 pounds of clay in a circle until the end becomes the beginning and the color de-saturates)* von 2012, *Four-Armed Compass (X Torn from two people's combined body weight in clay)* von 2013 oder *Inside Peeled Out, 132 lbs of Terracotta* (Abb. 11) aus dem selben Jahr. Abgesehen von diesen selbst auferlegten Einschränkungen wird die Bearbeitung indirekt von Raum und Zeit begrenzt. Die Bewegung der Tonmasse kann etwa von einer Wand oder einer Ecke aufgehalten werden (Abb. 12). Und sie erfolgt auf einen Schlag, in einer verdichteten Zeitspanne, die sich meist auf etwa eine Stunde beläuft. Dabei geht die Künstlerin so schnell vor, wie sie nur kann, „so that the energy is embedded in the material“.⁶³ Während Ruais die unter diesen Parametern erstellten Arbeiten anfangs auch in situ produziert hat, ist sie inzwischen dazu übergegangen, sie überwiegend im Atelier herzustellen und zu brennen. Für den Brand zerlegt sie das „abgespielte“ Tonfeld mit einem Rasterschnitt in etwa gleich große Einzelteile (Abb. 13).

Die Regeln, denen sie ihren Arbeitsprozess unterwirft, beschreibt Ruais als ein befreiendes Moment. Sie erlauben ihr, sich ganz auf den Prozess einzulassen, „to be completely absorbed in making a piece and have an unselfconscious relationship with the material in that moment“.⁶⁴ Auf diese Weise wird die Materialbearbeitung von einer Abmachung geleitet, mit der die Künstlerin den Ton für sich selbst und für ihren Körper sprechen lassen kann, ohne ihn für ein übergeordnetes Konzept zu instrumentalisieren. Was im Ton zurückbleibt, verweist auf ihre vorherige Präsenz und macht gleichzeitig das Material und seine Verarbeitungseigenschaften präsent. Die indexikalischen Qualitäten des Tons werden dabei zum tragenden Element von Ruais Skulpturbegriff. Als Indikator dafür stehen die Formen X und O, in die Ruais ihre Materialhandlungen oft münden lässt und die auch als universelle Zeichen der Ortsbestimmung gelten.⁶⁵ Wie



Abb. 11: Brie Ruais, *Inside Peeled Out, 132 lbs of Terracotta*, Skulptur aus gebranntem und glasierten Ton, 2013, 193cm x 149,9cm x 16,5 cm.



Abb. 12: Brie Ruais, *Nobody Puts Baby in the Corner (Big Push in a New Space)*, Skulptur aus gebranntem und glasierten Ton, 2012, 76,2cm x 61cm x 152,4cm.

ihre Skulpturen dem Material, schreiben sie einer Landschaft Markierungen ein.

Brie Ruais Arbeit *Two ways Towards Center, 300lbs* (Abb. 14) von 2013 weist ebenfalls einen Ort aus, genauer gesagt einen Zwischenraum. Sie macht den Freiraum zwischen zwei Personen sichtbar, die sich von gegenüber liegenden Positionen auf dem Ton gen Mitte bewegt haben. Das Ergebnis ist eine horizontal aufgerichtete Wegespur aus Ton – eine materialisierte Bewegungsfigur des im Titel beschriebenen Ablaufs. Wie Karin Lehmann mit ihren in die Luft geworfenen Tonkügelchen, findet auch Brie Ruais eine sehr direkte und gestische Antwort auf die Frage, wie man die Masse vom Boden löst. Ihre Arbeit spielt dafür allerdings auf ein Motiv an, das in der Bildhauerei seit jeher mit dieser Frage verbunden ist – und zwar das der Balance. Nicht figürlich, auf einem Bein stehend oder schreitend, wird uns diese Gleichgewichtsfindung in *Two Ways Towards Center* nahegebracht, sondern in Form einer umgekehrten Wippe. Eine auf den Kopf gedrehte Kippfigur, die aus dem Zwischenraum zweier sich zugewandter Körper entstanden ist. Gerade so, als ob die klassische Kippfigur aus der Gestalttherapie sehr frei ins Dreidimensional-Performative übersetzt wurde: Anstatt der Profillinien zweier Gesichter, in deren Mitte sich ebenso gut eine Vase sehen lässt, finden sich in Ruais Skulptur die Spuren zweier bewegter Torsi, zwischen denen eine Figur aus dem Material entstanden ist, aus dem Vasen traditionellerweise gemacht sind. Das in den Kippfiguren anklingende Austarieren von Vorder- und Hintergrund beziehungsweise Masse und Zwischenraum bekommt in *Two Ways Towards Center* nicht zuletzt eine esoterische Dimension. Denn der Titel und die in ihm enthaltene Direktive für den Arbeitsprozess kann auch als geistige oder spirituelle Aufgabe verstanden werden – als metaphorische Beschreibung einer Suche nach dem Wesentlichen, dem Kern einer Sache oder der Mitte des Daseins.⁶⁶

Two Ways Towards Center ist eine der wenigen, nach dem beschriebenen Schema entstandenen Tonskulpturen von Brie Ruais, die aufgerichtet ist und frei zum Stehen kommt. Die meisten anderen der Skulpturen sind reliefartige Tonflächen, die jeweils die Form der Bewegungsrichtung annehmen – in den meisten Fällen ein Kreuz oder ein Kreis oder in die



Abb. 13: Detailansicht *Brie Ruais Push Up, 132 lbs*, Skulptur aus gebranntem und glasierten Ton, 2013, 198,1 cm x 48,3 cm x 48,3 cm.



Abb. 14: Brie Ruais, *Two Ways Towards Center, 300 lbs*, Skulptur aus gebranntem und glasierten Ton, 2013, 96,5 cm x 48,3 cm x 264,2 cm.

Länge gezogene Streifen. Davon ausgenommen sind in gewisser Weise auch Arbeiten, für die sie die Wand

als Widerstand nutzt, wie zum Beispiel für die mit dem Titel *Push Up* (Abb. 15). Zwar stehen sie am Ende nicht frei im Raum, aber die Aufrichtungsfrage wird hier ebenfalls über die Vorgehensweise thematisiert. Der für *Push Up* von der Künstlerin die Wand hoch getretene Ton liefert eine brachiale Antwort auf die von Shapiro gestellte „Kernfrage der Skulptur“. Die Materialmasse wird hier durch unliebsame Zugriffe mit einer Kraftübung in die Vertikale befördert. Darüber hinaus suggeriert die Handlung des „Hochdrückens“ auch hier wieder weiterführende Vorstellungen des Austretens und Sichtbarmachens.

Schließlich – und das gilt ebenso für die meisten übrigen Arbeiten – werden Brie Ruais' Skulpturen auch durch den Übergang vom Atelier in den Ausstellungsraum von der Waagerechten in die Senkrechte befördert. Ihnen ist anzusehen, dass sie auf dem Boden entstanden sind – dem Betrachter treten sie allerdings von der Wand, auf Augenhöhe entgegen.

Skulptur – *Stück in zwei Akten*

Die im Verlauf des Artikels vorgestellten Arbeiten von Karin Lehmann, Phoebe Cummings und Brie Ruais zeichnen sich durch ein Bewusstsein für die Materialität von Ton und für die Körperlichkeit des Entstehungs- und des Betrachtungsprozesses aus. Deswegen und wegen ihrer Nähe zur Aufführungskunst der Performance kann man sie als „Stücke“ aus „zwei Akten“ bezeichnen.

Alle drei Künstlerinnen machen in ihrem Umgang mit Ton deutlich, dass ihr Material ein Stück Erde ist. Sie motivieren ihre Materialwahl, indem sie den Ton in eine Dynamik versetzen, für die der Boden und die Kraft, die in seine Richtung führt, eine wichtige Bezugsgröße ist. Der Ton wird zwar in künstlerische Prozesse und Kontexte eingebunden, aber seine Verortung in der Erdoberfläche und in natürlichen Kreisläufen, seine Position als Teil des Ganzen, auf dem und durch das wir uns bewegen, schimmert in den Arbeiten jeweils noch durch. Dabei verhandeln die unterschiedlichen Zugriffe auf den Ton seine Bodenständigkeit als eine Größe der Vertrautheit. Anders als die Hinwendung zu plastischen Stoffen, die Dietmar Rübels für die Skulptur des 20. Jahrhunderts beobachtet, haftet der Plastizität der hier besprochenen Arbeiten keine Tendenz zum Unheimlichen oder Bedrohlichen



Abb 15: Brie Ruais, *Push Up*, 132 lbs, Skulptur aus gebranntem und glasierten Ton, 2013, 198,1 cm x 48,3 cm x 48,3 cm.

an.⁶⁷ Die Gefügigkeit des Materials verkehrt sich nicht zu etwas „Klebrigen“, zu einer Übermacht des Materials wie sie Georges Didi-Huberman am Beispiel des Wachses beobachtet hat.⁶⁸ Sie hat vielmehr den Charakter einer Absicherung des Hier und Jetzt, einer Erdung von Überschüssigem und Vergänglichem.

Wenn Dietmar Rübels beobachten konnte, dass die Kunst des letzten Jahrhunderts die verändernde Kraft und den Eigensinn des Materials zur Geltung gebracht hat, lässt sich an den hier untersuchten Positionen erkennen, dass dem „Bildungstrieb der Stoffe“ wieder ein Bildungstrieb des Menschen entgegengesetzt wird. Wie dargelegt werden konnte, orientiert sich dieser Bildungstrieb am „engagierten Materialbewusstsein“ des Handwerkers. Von ihm übernimmt er vor allem die Bereitschaft, sich anhand einer Materialverarbeitung auf einen Prozess einzulassen. Die künstlerische Auslegung des engagierten Materialbewusstseins zielt insofern weniger auf das Können oder die technischen Fertigkeiten des Handwerkers ab, als auf

den Akt des Machens. Als solcher wird der Arbeitsprozess zu einer eigenwilligen Praxis ausgestaltet und mitunter zu einer regelrechten Aktionswut gesteigert.

Zwar setzen sich die hier vorgestellten Arbeiten mit dieser Hinwendung zum handwerklichen von einem kunsthistorischen Materialbewusstsein ab. Aber sie machen dies nicht in Form einer Aufkündigung, sondern weil sie den konzeptuellen, ideengeleiteten Umgang mit Materialität als Selbstverständlichkeit verinnerlicht zu haben scheinen. Die anti-essentialistische „Grundidee, dass Sinn oder symbolische Bedeutung konstitutiv an den materialen Vollzug ihrer (Wieder-)Aufführung gebunden ist“⁶⁹ hat sich in der künstlerischen Praxis und der Theoriegeschichte des vergangenen Jahrhunderts etabliert und bedarf zu Beginn dieses Jahrhunderts offenbar keinerlei Betonung mehr. Bewusst zu machen, dass Materialien mit ästhetischen, sozialen oder geschlechterspezifischen Wertvorstellungen – ob Marginalisierungen oder Erhöhungen – einhergehen, scheint als alleiniger Beweggrund für künstlerische Praktiken nicht mehr auszureichen. Anstatt des konzeptuellen Materialeinsatzes, der semantische Zuschreibungen unterläuft oder demonstrativ vergrößert, zeigt sich an den hier vorgestellten zeitgenössischen Arbeiten aus ungebranntem Ton der Wunsch nach einer physischen Auseinandersetzung und Erfahrung des Materials. Anders als noch in den 1970er oder 1980er Jahren unterliegt dieses am Material ausgedrückte Bedürfnis nach Unmittelbarkeit aber nicht mehr dem Glauben an Ursprünglichkeit oder Authentizität⁷⁰ wie er sich etwa in manchen Erdarbeiten der Land Art oder den „Erdkämpfen“ der japanischen GUTAI-Gruppe findet.⁷¹ Im Gegenteil zum (vermeintlichen) „Ausstieg aus dem Kunstsystem“,⁷² den ihre Vorgänger mit Material- und Prozesserfahrungen proklamiert haben, integrieren sich die hier vorgestellten Arbeitsweisen ohne programmatische Anti-Haltungen in den Kunstbetrieb. Sie vereinnahmen den mangelnden Widerstand von Ton weder für eine dogmatische Überhöhung der Form noch „als Ausdruck einer Protesthaltung“,⁷³ sondern räumen ihm eine performative Funktion im Produktions- und Rezeptionsprozess ein.

Endnoten

1. Walter Grasskamp, zitiert bei Gora Jain: Keramik in der zeitgenössischen Kunst. Vom schlichten Stück Klempnerei bis zur obsessiven Monumentalplastik, in: Neumünster, Gerisch-Stiftung, Back to Earth. Von Picasso bis Ai Weiwei. Die Wiederentdeckung der Keramik in der Kunst, hg. v. Martin Henatsch, Neumünster 2013, S. 34.
2. Lilly Wei, Claytime! Ceramics finds its place in the artworld mainstream, in: ARTnews, <http://www.artnews.com>, 15.1.2014
3. So lautete der Titel einer viel beachteten Ausstellung, die aktuelle künstlerische Positionen zum Internet als Quelle für „anonyme Materialien“ zusammenbrachte (Speculations on anonymous material. Fridericianum Kassel, 29. September 2013 - 26. Januar 2014).
4. Vgl. Dietmar Rübel, Plastizität: Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen, München 2012.
5. Tony Cragg (2007), in Neumünster 2013, Back to Earth, S. 134.
6. Vgl. Rübel 2012, Plastizität, S. 12.
7. Vgl. Rübel 2012, Plastizität, S. 36.
8. Für eine Aufarbeitung der Debatte im Bereich Architektur und Kunsthandwerk siehe: Monika Wagner: „Materialgerechtigkeit“. Debatten um Werkstoffe in der Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in: ICOMOS-Tagung: Historische Architekturoberflächen, Kalk-Putz-Farbe, hg. v. Michael Petzet und Jürgen Pursche, München 2003, S. 135-138; Monika Wagner, Materialwert, Materialgerechtigkeit, Materialbedeutung, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, 9, 2003, S. 1-10 und Nadine Rottau, Materialgerechtigkeit. Ästhetik im 19. Jahrhundert, Aachen 2012.
9. Vgl. *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, hg. v. Dietmar Rübel u.a., Berlin 2005, S. 49.
10. Rottau 2012, Materialgerechtigkeit, S. 16.
11. Rübel u.a. 2005, Materialästhetik, S. 43.
12. Vgl. Rübel u.a. 2005, Materialästhetik, S. 244.
13. Rübel u.a. 2005, Materialästhetik, S. 304.
14. Vgl. Lexikon des künstlerischen Materials, hg. v. Monika Wagner u.a., München 2002, S. 227.
15. Rübel u.a. 2005, Materialästhetik, S. 53.
16. Vgl. hierzu Wolf Jahn, Vom Lehm in Mythen und Überlieferungen, in: Neumünster 2013, Back to Earth, S. 230-234.
17. Rübel u.a. 2005, Materialästhetik, S. 55.
18. Rübel u.a. 2005, Materialästhetik, S. 250.
19. Rübel u.a. 2005, Materialästhetik, S. 252.
20. Rübel u.a. 2005, Materialästhetik, S. 115.
21. Rübel u.a. 2005, Materialästhetik, S. 115/116.
22. Werner Hofmann, Die Plastik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1958, S. 23.
23. Hofmann 1958, Plastik, S. 21.
24. Wolfgang Kemp, Material der bildenden Kunst. Zu einem unge lösten Problem der Kunstwissenschaft, in: Prisma, Zeitschrift der Gesamthochschule Kassel, 9, 1975, S. 33.
25. Vgl. hierzu auch Dieter Mersch, Deutsche Materialästhetik, in: Die Lebensreformen. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Bd. 1, hg. v. Kai Buchholz u.a., Darmstadt 2001, S. 267.
26. Georges Didi-Huberman, Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben, in: Vorträge aus dem Warburg Haus, Bd. 3, Berlin 1999, S. 4.
27. Monika Wagner, Vom Ende der materialgerechten Form. Kunst im Plastikzeitalter, in: Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften, hg. v. Thomas Strässle u.a., Zürich 2006, S. 238.
28. Kemp 1975, Material der bildenden Kunst, S. 33.
29. Vgl. etwa Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001. Den Missstand zu beheben, ist ihr so grundlegend gelungen, dass ihr von mancher Seite bereits vorgehalten wird, sie hätte sich einer „Apotheose des Werkstoffes der modernen Kunst verpflichtet“ (Peter Schneemann, Physis und Thesis. Vom Wert der Kunst in der Gegenwart, in: Ars Semiotica, 25 (3-4), 2002, S. 276).
30. Mersch 2001, Deutsche Materialästhetik, S. 268.
31. Vgl. zu Ai Wei Weis Umgang mit Keramik: Neumünster 2013, Back to Earth, S. 12-14 und S. 164.
32. Vgl. Roland Barthes, La mort de l'auteur, in: Le bruissement de la langue, Paris 1984, S. 63-71.
33. Neumünster 2013, Back to Earth, S. 141.
34. Vgl. für Abbildungen: <http://www.kunstgiesserei.ch/kuenstlerwerke/urs-fischer/untitled-big-clay3-2008-2011/>
35. Martin Henatsch, Warum Keramik als künstlerisches Material?, in: Neumünster 2013, Back to Earth, S. 13.
36. Richard Sennett, Handwerk, Berlin 2008, S. 163.

37. Sennett 2008, Handwerk, S. 167.
38. Vgl. Sennett 2008, Handwerk, S. 162-198.
39. Annette Streyl, 40. zitiert in: Neumünster 2013, Back to Earth, S. 142.
40. Thomas Schütte, zitiert in: Neumünster 2013, Back to Earth, S. 140.
41. Ina Weber, 40. zitiert in: Neumünster 2013, Back to Earth, S. 140.
42. Kathy Butterly, 40. zitiert in: Wei 2014, Claytime!
43. David Zink Yi, 40. zitiert in: Neumünster 2013, Back to Earth, S. 142.
44. Birgit Brenner, 40. zitiert in: Neumünster 2013, Back to Earth, S. 132.
45. Vgl. etwa die Aussagen von Nicole Cherubini, in Wei 2014, Claytime! oder die Aussagen von Annette Streyl, Nicola Torke oder Rosemarie Trockel 40. in: Neumünster 2013, Back to Earth, S. 142.
46. Wei 2014, Claytime!
47. Mannheim, Kunsthalle, Nur Skulptur!, hg. v. Bogomir Ecker u.a., Heidelberg 2013, S. 48.
48. Peter Schneemann, *Vermittelte Präsenz*, in: Mannheim, Kunsthalle, *Skulptur pur*, hg. von Ulrike Lorenz u.a., Heidelberg 2014, S. 97.
49. Thierry Dufrêne, *Spiel der Skulptur*, in: Mannheim 2014, *Skulptur pur*, S. 21.
50. Vgl. die Abbildung in: *entwürfe. Zeitschrift für Literatur*, 4, 2013, S. 79.
51. Zitiert bei Monika Wagner, Auseinandersetzungen mit der Schwerkraft. Materialien und Oberflächen der Skulptur, in: Mannheim 2014, *Skulptur pur*, S. 11.
52. Daniel Morgenthaler, Karin Lehmann – Skulptur sanft durchbuchstabieren, in: *Kunstbulletin*, 9, 2013, S. 32.
53. Vgl. Mannheim 2013, *Nur Skulptur!*, S. 49.
54. Iris Spalinger Bachmann, Karin Lehmann – Die Skulpteurin, in: *entwürfe. Zeitschrift für Literatur*, 4, 2013, S. 79.
55. Robert Preece, Material performance. A Conversation with Phoebe Cummings, in: *Sculpture*, 32 (10), 2013, S. 30.
56. Zitiert in Sarah Gatter, Down There Among The Roots: Phoebe Cummings' Art, in: *Outline Journal*, <http://outlinejournal.wordpress.com>, 10.06.2011.
57. Preece 2013, *Material Performance*, S. 30.
58. Ebd.
59. Ebd.
60. Vgl. *Breaking the Mould. New Approaches to Ceramics*, hg. v. Cigalle Hanaor, London 2007, S. 108 .
61. Brian Dillon, *Sublimed*, in: *File Note # 78 Phoebe Cummings*. Camden Arts Centre, 2013, ohne Seitenangabe.
62. Preece 2013, *Material Performance*, S. 31.
63. Interview with Brie Ruais by Corydon Cowansage, in: *Art Haps*, <http://www.arthaps.com/blog>, 27.10.2013.
64. Ebd.
65. Die beiden Zeichen waren auch der Titel einer Einzelausstellung von Ruais bei Nicole Klagsbrun, New York, 8. November-21. Dezember 2013.
66. Auf eine andere Arbeit bezogen, weist die Künstlerin auch selbst darauf hin, dass sie diese mehrdeutigen Lesarten ihrer Vorgehensweise gerne evoziert: „I like how gestures like „opening something up“ can be read as both a metaphysical pursuit and an act of aggression.“ (Cowansage 2013, Interview)
67. Vgl. Rübél 2012, *Plastizität*, S. 307.
68. Vgl. Didi-Huberman 1999, *Ordnung des Materials*, S. 12/13.
69. *Theorien des Performativen*, hg. v. Klaus W. Hempfer und Jörg Volbers, Bielefeld 2011, S. 8.
70. Vgl. Schneemann 2002, *Physis und Thesis*, S. 277/278.
71. Vgl. Rübél 2012, *Plastizität*, S. 194 und das Gutai-Manifest von Jiro Yoshihara von 1956, in: Rübél u.a. 2005, *Materialästhetik*, S. 260-263.
72. Wagner u.a. 2002, *Lexikon*, S. 75.
73. Rübél 2012, *Plastizität*, S. 307.

Abbildungen

Abb. 1: Foto: Karin Lehmann, courtesy Karin Lehmann.

Abb. 2A: Foto: Sebastien Verdon, courtesy: Karin Lehmann.

Abb. 2B: Foto: Karin Lehmann, courtesy Karin Lehmann.

Abb. 3: Foto: Karin Lehmann, courtesy Karin Lehmann.

Abb.4: Foto: Sebastien Verdon, courtesy Michael Grotzer.

Abb. 5: Foto: Karin Lehmann, courtesy Karin Lehmann.

Abb. 6A: Foto: Brandon Ng, courtesy University of Hawaii Art Gallery.

Abb. 6B: Foto: Brandon Ng, courtesy University of Hawaii Art Gallery.

Abb. 7A: Foto: Phoebe Cummings, courtesy University of Hawaii Art Gallery.

Abb. 8: Foto: Sylvain Deleu.

Abb. 9: Foto: Sylvain Deleu.

Abb. 10: Foto: Brie Ruais, courtesy Brie Ruais und Nicole Klagsbrun.

Abb. 11: Foto: Christopher Burke Studios, courtesy Brie Ruais und Nicole Klagsbrun.

Abb. 12: Foto: Cary Whittier, courtesy Brie Ruais und Nicole Klagsbrun.

Abb. 13: Courtesy Brie Ruais und Nicole Klagsbrun.

Abb. 14: Foto: Christopher Burke Studios, courtesy Brie Ruais und Nicole Klagsbrun.

Abb 15: Courtesy Brie Ruais und Nicole Klagsbrun.

Zusammenfassung

Aufgrund seiner Verarbeitungseigenschaften ist Ton in ästhetischen Debatten immer wieder zwischen die Fronten geraten. Der dem Material innewohnende Gegensatz von Formbarkeit und Unterbrechung des Veränderlichen im Brand, von Flüchtigkeit und Festigkeit, scheint prädestiniert für eine Revision skulpturaler Grundbegriffe wie Dauerhaftigkeit, Widerständigkeit oder Verlebendigung. Vor diesem Hintergrund untersucht der Artikel „Härteprüfung – Materialität und Körperlichkeit in zeitgenössischen Skulpturen aus ungebranntem Ton“ die aktuelle Aufwertung von Ton als künstlerischem Material. Dafür wird zunächst nachvollzogen, wie Ton im ästhetischen Diskurs um 1900 wegen seiner hohen Plastizität aus dem Kanon bildhauerischer Materialien ausgeschlossen wurde. Die als charakterlos stigmatisierte Eigenschaft von Ton

hat durch die Debatten um „Anti-Form“ und „Formlosigkeit“ im Laufe des 20. Jahrhunderts allerdings einen Wandel erfahren und ist inzwischen positiv konnotiert. Wie die hohe Formbarkeit von Ton aktuellen künstlerischen Prämissen wie Prozessualität und Körperlichkeit zuspiziert, wird in der zweiten Hälfte des Artikels anhand der Arbeiten von Karin Lehmann, Phoebe Cummings und Brie Ruais gezeigt. Für ihre zwischen Skulptur und Performance angelegte künstlerische Praxis setzen sie die Veränderlichkeit des Materials gezielt ein.

Autorin

Johanne Mohs arbeitet als Post-Doktorandin an der Hochschule der Künste Bern. Ihre Forschungsschwerpunkte sind intermediale Bezugnahmen zwischen Literatur und Fotografie, europäische Avantgarden sowie (mediale) Materialität in zeitgenössischer Kunst. Sie ist Mitherausgeberin des Sammelbandes *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven*. Ihre Doktorarbeit erschien 2013 unter dem Titel *Aufnahmen und Zuschreibungen. Literarische Schreibweisen des fotografischen Akts bei Flaubert, Proust, Perec und Roche* im transcript Verlag.

Titel

Johanne Mohs, Materialität und Körperlichkeit in zeitgenössischen Skulpturen aus ungebranntem Ton, in: kunsttexte.de, Sektion Gegenwart
Nr. 1, 2015 (16 Seiten), www.kunsttexte.de.