

Thomas Strässle, Christoph Kleinschmidt, Johanne Mohs (Hg.)
Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten

THOMAS STRÄSSLE, CHRISTOPH KLEINSCHMIDT, JOHANNE MOHS (HG.)

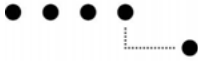
Das Zusammenspiel der Materialien

in den Künsten

Theorien – Praktiken – Perspektiven

[transcript]

Die vorliegende Publikation wurde unterstützt
durch die Hochschule der Künste Bern.



Berner Fachhochschule
Haute école spécialisée bernoise
Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2013 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Karin Lehmann, »Ohne Titel«, 2011,

Styropor, Zement, Streichhölzer, 30 cm x 50 cm x 10 cm

Satz: Justine Haida, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-2264-5

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

Einleitung

Pluralis materialitatis

Thomas Strässle | 7

THEORIEN

Erscheinung des ›Un-Scheinbaren‹

Überlegungen zu einer Ästhetik der Materialität

Dieter Mersch | 27

Intermaterialität als Programm

Zu einer Kultursemiotik der produktiven Materie (nach Kristeva)

Sigrid G. Köhler | 45

Die Literatur, das Material und die Künste

Intermaterialität aus literaturwissenschaftlicher Perspektive

Christoph Kleinschmidt | 69

Von der Materialität der Sprache zur Intermaterialität der Zeichen

Thomas Strässle | 85

PRAKTIKEN

Spareribs – The Good Stuff is in Between

Eine Ausstellung von Karin Lehmann | 101

Verschiebung der Materialidentität

Eine Betrachtung

Karin Lehmann | 109

Unterwegs im Inter

Anselm Stalder | 115

PERSPEKTIVEN

Marmor, Stein und Sprache

Marinos *Adone* (1623) und die Ordnung der materiellen Welt

Marc Föcking | 129

Goldleder – Es ist nicht alles Gold, was glänzt

Stella Hausmann | 153

Collagen, Wortdinge und stumme Bücher

Hans Christian Andersens (inter)materielle Poetik

Klaus Müller-Wille | 183

Der Traum von der Materialität

Ein ästhetischer Diskurs über Visualität und Materialität in den Künsten

Annette Simonis | 221

Materialgerechte Medialität

Johanne Mohs | 239

Papier und Stein

Kommunikative Potenziale anachronistischer Trägermaterialien in der zeitgenössischen Kunst

Monika Wagner | 263

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren | 277

Einleitung

Pluralis materialitatis

Thomas Strässle

WISSENSCHAFTSGESCHICHTLICHE HINTERGRÜNDE

Als im Jahr 1988 der von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer herausgegebene Band *Materialität der Kommunikation* erschien, war in den einleitenden Bemerkungen Pfeiffers zu lesen, der Begriff *Materialität* scheine »aus herrschenden Wissenschaftsparadigmen ausgesperrt«.¹ Den Grund für diesen Befund sah Pfeiffer in erster Linie darin, dass der Materialitätsbegriff »durch die fehlende Würde einer *Begriffsgeschichte* ge-handicapt« sei. Zwar tauche er vom 19. Jahrhundert bis zum Strukturalismus und Poststrukturalismus gelegentlich auf, doch habe er sich nicht zu einem theoriefähigen Kontext verdichtet. Entsprechend gebe es weder eine Geschichte noch eine Definition des Materialitätsbegriffs – und weder die eine noch die andere lasse sich unter solchen Voraussetzungen geben.

Ein zweiter und nicht unwesentlicherer Grund für das Ausgesperrtsein des Materialitätsbegriffs aus den damals herrschenden Wissenschaftsparadigmen war der epochalen Signatur ablesbar: »In einer Zeit, in der die ›Realität‹ von den ›Codes‹ verschluckt, in ›Szenarien‹ aufgelöst wird, in der das Reale nur noch eine ›halluzinierende Ähnlichkeit mit sich selbst besitzt, scheint selbst die natürliche Einstellung, die anspruchslose Wahrnehmungsnaivität alltäglich-visueller Dinglichkeit nicht mehr zuverlässig.«² Statt der Rede von der Materialität sei vielmehr die Rede von *Immaterialitäten* – von Lyotardschen *immatériaux* im Sinne

1 | Pfeiffer 1988: 16.

2 | Ebd.: 17.

der Pariser Ausstellung von 1985 – angesagt: die Rede von Informationsströmen und neuronalen Prozessen und medialen Simulationen.

Ein Vierteljahrhundert später hat sich an der Macht der Codes und der Szenarien wenig, an der Rede von der Materialität aber sehr viel geändert. Unter anderem befördert durch den Band von Gumbrecht und Pfeiffer, wurde der Materialitätsbegriff in die herrschenden Wissenschaftsparadigmen nicht bloß integriert, sondern darin zu theoriefähigen Konzepten modelliert – ja, er hat sich als ein eigenes Wissenschaftsparadigma etabliert (allerdings ohne dass seine Begriffsgeschichte bislang wirklich geschrieben oder eine disziplinenübergreifend akzeptierte Definition gegeben worden wäre). Inzwischen kennen die Geistes- und Kulturwissenschaften eine etablierte *Materialikonographie* ebenso wie die institutionalisierten *Material Culture Studies*,³ und natürlich wurde auch der *material turn*⁴ ausgerufen. Die Konjunktur scheint ungebrochen: »Most recently, the trend is towards ›materiality‹«,⁵ wie Adrienne Hood, aus der Perspektive der Geschichtswissenschaft, noch unlängst konstatierte.

Überblickt man die breit gefächerte Materialitätsdebatte, wie sie in den letzten beiden Jahrzehnten geführt wurde, so lassen sich grundsätzlich drei methodisch-theoretische Anliegen unterscheiden: Zum Ersten vollzog sich, namentlich in der materialikonographisch orientierten Kunstwissenschaft, insofern ein Perspektivenwechsel, als die Materialität des Kunstwerks nicht mehr länger unter dem Primat der Form betrachtet, sondern gerade umgekehrt die Form als variable Größe und Ergebnis materialer Eigenschaften und Energien gesehen wird – letztlich in später Reaktion auf eine vehemente Materialitätsbetonung der Avantgardekünste seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Zum Zweiten wurde, insbesondere in der Literaturwissenschaft und Medienwissenschaft, aber auch der Musikwissenschaft,⁶ die Aufmerksamkeit für die Tatsache geschärft, dass sämtliche Aufschreibe-, Darstellungs- und Übermittlungssysteme wie Sprache, Schrift, Bild, Ton, Klang eines materiellen Trägers bedürfen und dass daher die spezifische Materialität des jeweiligen Mediums die Bedeutungsspielräume des Aufgeschriebenen, Dargestellten und Übermit-

3 | Vgl. Miller 2005 oder Hicks 2010.

4 | Vgl. Köhler/Wagner-Egelhaaf 2004: 7.

5 | Hood 2009: 192.

6 | Vgl. z.B. Strässle 2004.

telten überhaupt erst bedingt und damit zumindest mitbestimmt. Und schließlich wurde, zum Dritten, im Anschluss an Judith Butlers *Bodies that Matter* von 1993, ein Materialitätsdenken angeregt, das dem Material jegliche ›Vorgängigkeit‹ abspricht und es im Gegenzug als Produkt performativer diskursiver Praktiken liest.

Um diese drei Theoriezusammenhänge nur mit groben Strichen zu skizzieren: Nachdem die Kunstwissenschaft lange Zeit der klassischen Ästhetik mit ihrem traditionellen Postulat der »Materialsublimierung« gefolgt war, gemäß der das gegenüber der Form als niedriger bewertete Material ›überwunden‹ werden müsse,⁷ hat sich in jüngerer Zeit ein Paradigmenwechsel vollzogen, der das Material der Kunst in Emanzipation von seiner ›Prä-Formation‹ und insofern als autonome ästhetische Kategorie denkt. Die Materialanalyse wurde der Formanalyse gleichzustellen bzw. diese Dichotomie zu überwinden versucht.⁸ Dies steht nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Tatsache, dass sich im Laufe des 20. Jahrhunderts – und verstärkt seit den 1960er Jahren – das Spektrum an Materialien, die in Kunstwerken Verwendung finden, in nahezu unüberschaubarer Weise erweitert hat und gerade auch alltägliche, veränderliche und vergängliche Stoffe wie Fett, Filz, Fleisch, Federn, Haare, Blut, Stroh, aber auch Asphalt, Schaum, Leim etc. in die Kunst Einzug hielten. Entsprechend wurde der Materialbegriff selbst bedeutend weiter gefasst und aus seiner traditionellen Fixierung auf ›klassische‹ Stoffe wie Marmor, Bronze, Gips befreit.⁹ Unter einem solcherart modifizierten, amplifizierten und emanzipierten Materialbegriff wurde es erst möglich, Kunstwerke jüngerer Datums in ihrer genuin materialen Konstitution und Exposition lesbar zu machen.¹⁰ Zugleich entstanden daraus neue Lektüren klassischer Postulate wie etwa desjenigen nach der »materialgerechten« Form.¹¹

7 | Vgl. Wagner/Rübel 2002: IX.

8 | Für die Quellentexte der materialästhetischen Debatte nicht nur in der Kunst, sondern auch in Design und Architektur vgl. Rübel/Wagner/Wolff 2005.

9 | Einen lexikalisch organisierten Überblick über dieses erweiterte Materialverständnis geben Wagner/Rübel/Hackenschmidt 2010.

10 | Exemplarisch in dieser Hinsicht ist Dietmar Rübels große Studie zur Plastizität, die Materialität von ihrer Prozessualität her begreift und sie in Kategorien wie dem Amorphen, Liquiden und Ephemerem denkt (vgl. Rübel 2012).

11 | Als richtungweisend für diesen gesamten Theoriezusammenhang kann Wagner 2001 gelten.

Parallel dazu haben auch die Literatur- und Medienwissenschaften in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten einen *material turn* erlebt. Die Rede von der »Materialität der Sprache« bzw. der »Sprache als einem Material« ist inzwischen fest eingebürgert.¹² In Auseinandersetzung mit hermeneutischen, semiotischen, (post-)strukturalistischen und dekonstruktivistischen Ansätzen, die sich allesamt eine gewisse »Materialvergessenheit« vorhalten lassen müssen,¹³ richtet sich namentlich in der Literaturwissenschaft die Aufmerksamkeit zunehmend auf die materiale Verfasstheit der Sprache – auf die Materialität von Schriftbild und Sprachklang, aber auch von Schreibwerkzeugen, Papiersorten, Buchdrucken, Datenträgern etc. – und somit auf einen Aspekt, der gewöhnlich als »sekundäre« Funktion der Sprache galt, nun aber als eine »erstrangige kulturanthropologische Dimension« behandelt wird: auf »das Schriftzeichen in seiner Eigenwertigkeit, seine[r] visuelle[n] und haptische[n] Materialität, seine[r] Konkretheit, Dinglichkeit und Körperlichkeit«¹⁴ und in seiner akustischen Präsenz. Die Akzentverschiebung, die unter dem Aspekt der Materialität in enger, aber bis heute theoretisch letztlich ungeklärter Verwandtschaft zur Perspektive der Medialität erfolgt ist, versucht den eingespielten Übersprung über die materialen Qualitäten der Zeichen in die Semantik zu vermeiden, indem sie sich gerade auf die Konstitution und Präsenz der Zeichen einlässt, durch die Bedeutung überhaupt erst produziert wird: indem der Selbstwert des Schriftzeichens seinen Bedeutungswert zugleich übersteigt und unterläuft und insofern in den Prozess einer Herstellung von »Bedeutung« immer genuin involviert ist. Es geht in dieser veränderten Perspektive mithin weniger um die Repräsentativität sprachlicher Elemente, als vielmehr um deren Selbstpräsentation, um deren *Präsenz* im Sinne einer materialen und medialen Gegenwärtigkeit, wie sie aus der Verkörperung des Zeichens und dem Ereignis seiner Setzung hervorgeht.¹⁵

Ein dritter Strang innerhalb der Materialitätsdebatte schließlich beruft sich auf Judith Butler und denkt Materialität nicht als etwas, das außerhalb eines Diskurses stehen oder ihm vorausgehen kann, sondern

12 | Vgl. z.B. Lüthi/Villiger/Weber/Zöllner 2009.

13 | Vgl. schon Strässle/Torra-Mattenklotz 2005: 9ff. und Mersch in diesem Band.

14 | Greber/Ehlich/Müller 2002: 9.

15 | Vgl. dazu insbesondere Mersch 2002: hier 13.

als etwas, »das in der diskursiven Praxis, im Sprechen, Denken und Handeln der Subjekte erst hervorgebracht wird.«¹⁶ Materialität erscheint unter dieser Perspektive als das Produkt von Prozessen und (macht- und geschlechterpolitischen) Dispositiven der Materialisierung. Materialität ist entsprechend, auch hier, nicht länger innerhalb einer Form/Materie-Dichotomie als – je nachdem – fügsames oder widerständiges Prinzip zu denken, sondern diesseits dieser Dichotomie auf seine Kodierungsmöglichkeiten hin im Rahmen diskursiver Konstitutions- und Produktionsprozesse. Das Interesse gilt den Modellierungen, Mediatisierungen, Technologisierungen und Performativitäten dessen, was man als »Materialität« ansprechen kann.

PARADIGMEN ZU EINER THEORIE DER INTERMATERIALITÄT

In allen genannten Theoriezusammenhängen, zu denen noch Beiträge zur Neukonfiguration von Materialität und Verkörperung in den hybriden Artefakten und posthumanen Körpern aus der Technoscience¹⁷ und zum *Transmaterial*¹⁸ aus den architektonisch orientierten Materialwissenschaften hinzukommen, wird Materialität gemeinhin im Singular adressiert: *das* Material der Kunst, *die* Materialität der Sprache. Auch wenn innerhalb dieses Singulars selbstredend immer eine Pluralität und Diversität von Materialien und Materialitäten »mitgemeint« ist, zeigt die sprachliche Usanz dennoch, dass Materialität in ihrem Gegenüber zur Form zu einer trügerischen Einheit gerinnt – zu einer Einheit, die ihre internen Differenzen auslöscht und ihre intrinsischen Dynamiken stillstellt.

Tatsächlich kann »Materialität« stets nur im Plural angesprochen werden: als Multiplizität und Differenzialität von Materialien und Materialitäten, die je schon in einen wechselseitigen Bezug zueinander gebracht sind, sich aneinander austragen und damit überhaupt erst zur Erscheinung bringen bzw. kommen. Dieter Mersch hebt es in seinem Beitrag zum vorliegenden Band ebenso präzise wie pointiert hervor:

16 | Köhler/Wagner-Egelhaaf 2004: 11.

17 | Vgl. Bath/Bauer/Bock von Wülfigen/Saupe/Weber 2005.

18 | Vgl. Brownell 2005/2008/2010.

Sowenig wie es isolierte Zeichen gibt, die nur einzig und einmal beschrieben werden können, vielmehr die *Semiosis* sich immer schon in der Komplexität einer Transition oder Verkettung befindet, gibt es auch keine isolierten Stofflichkeiten, von denen der Begriff der Materialität zehrt, sondern sie stehen stets im Kontext von Spannungsverhältnissen zueinander, in einem vielgestaltigen Dialog, einem ›Interludicum‹, um einen Raum von Energien und Kraftlinien multipler Widerständigkeiten zu eröffnen. Insofern existieren, wie man sagen könnte, allein ›Inter-Materialitäten‹ [...].¹⁹

Um aber dieses Zusammenspiel, diesen Dialog, dieses ›Interludicum‹ der Materialien und Materialitäten konzeptionell fassbar und in seiner Vielgestaltigkeit beschreibbar zu machen, gilt es, ein Inter-Modell für die Materialästhetik zu entwickeln – analog zu den etablierten Inter-Modellen aus Text- und Medientheorie.

Dieses Desiderat erwächst freilich nicht nur aus theorieimmanenter Sicht, sondern erscheint umso dringlicher vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund: Je entschiedener sich das Spektrum an Materialien, die in Kunstwerken Verwendung finden, in den vergangenen Jahrzehnten erweitert hat, desto verschärfter stellt sich die Frage nach den Modalitäten ihres Zusammenspiels. Hinzu kommt, dass in der neueren und neuesten Kunstpraxis Tendenzen allgegenwärtig sind, die Materialien in ihrer Multiplizität und Differenzialität zu pointieren: indem man sie in ihrer intermateriellen Prozessualität inszeniert (beispielsweise durch die Kombination organischer Stoffe, die einander zersetzen und so dem Kunstwerk einen Verfallsindex einschreiben), sie einander imitieren lässt (durch Techniken der Reproduktion oder Camouflage) oder sie ganz einfach in Form materialer Reste, Abfälle und Überschüsse als heterogene Materialarrangements exponiert. Solche Kunstwerke eröffnen gerade einen Raum von Energien und Kraftlinien multipler Widerständigkeiten, in dem die internen Differenzen und intrinsischen Dynamiken der Materialien ausgetragen werden.

*

Im Unterschied zur mediologischen Perspektive, deren Interesse an der Medialität sich längst auf Fragen der Intermedialität übertragen hat, ist

19 | Vgl. S. 29 in diesem Band.

in der Materialitätsdebatte der Begriff *Intermaterialität* bislang kaum aufgetaucht.²⁰ Zwar wurden, beispielsweise in der Kunstwissenschaft, Phänomene in den Blick genommen, die intermateriell sind (so etwa die Kombination von Materialien in der Plastik),²¹ doch geschah dies bis heute weder unter dem Terminus ›Intermaterialität‹, noch wurden Anstrengungen unternommen, ein solches Konzept theoretisch zu reflektieren und modellhaft zu konzipieren. Dabei erweist sich gerade die Nachbarschaft zur Medialitätsforschung als fruchtbar, wenn es darum geht, das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten konzeptionell zu fassen.

Die entscheidende Frage ist, wie sich das *Inter*, das *Zwischen* denken lässt, das in ›die Materialität‹ eingezogen ist. Es besitzt einen ebenso prekären wie pluralen Status. Ähnlich wie im Fall der Intermedialität kann es grundsätzlich verschiedene Modi des Zusammenspiels anzeigen, die von Prinzipien der Addition und Iuxtaposition über Phänomene der Imitation und Replikation bis zu Formen der Hybridität und Amalgamierung reichen.

In Anlehnung an Differenzierungsbestrebungen aus der Intermedialitätstheorie, etwa Rajewskys »Dreiteilung des Objektbereichs« der Intermedialitätsforschung in »Medienkombination«, »Medienwechsel« und »intermediale Bezüge«,²² lässt sich das Feld der Intermaterialität in drei grundlegende Modi des Zusammenspiels von Materialien strukturieren: in *Materialinteraktion*, *Materialtransfer* und *Materialinterferenz*. Diese Modi zielen indes weniger auf eine material verschärfte Form der Intermedialität, wie sie Jens Schröter in seinem Vortrag *Intermedialität und Intermaterialität* angedacht hat,²³ sondern streben vielmehr eine Revision und Expansion des Materialitätsdenkens an.

Dadurch kompliziert sich der Materialbegriff selbst, der in den einschlägigen Debatten keineswegs einheitlich gefasst wird. Klassisch ist Theodor W. Adornos Definition in der *Ästhetischen Theorie*, wonach Material ist, »womit die Künstler schalten: was an Worten, Farben, Klängen bis

20 | Vgl. hingegen Schröter 2008 und Kleinschmidt 2012.

21 | Vgl. Bartholomeyczik 1996.

22 | Vgl. Rajewsky 2002: 15ff.

23 | Vgl. Schröter 2008; Schröter plädiert in seinem Vortrag *Intermedialität und Intermaterialität* dafür, die Materialität eines Mediums nicht als feststehendes ontologisches Substrat zu denken, sondern als dynamischen Prozess.

hinauf zu Verbindungen jeglicher Art [...] ihnen sich darbietet²⁴ – eine Definition, in der das *Inter* bereits mitgedacht ist. In einem weiteren, namentlich der Kunstwissenschaft entlehnten Verständnis bezeichnet der Begriff »im Unterschied zu Materie und zu Matrix diejenigen natürlichen und artifiziellen Stoffe, die zur Weiterverarbeitung vorgesehen sind. Material ist demnach der Ausgangsstoff jeder künstlerischen Gestaltung.«²⁵ Dabei ist es jedoch entscheidend zu sehen, dass als Material kein gegebener irreduzibler »Ausgangsstoff« vorausgesetzt werden kann, der sich prädiskursiv oder präperformativ fassen ließe, sondern dass die Materialien in den ihnen zuschreibbaren Ästhetiken und Semantiken in der künstlerischen Produktion – also in medialen, kulturellen und symbolischen Konstitutionsprozessen – überhaupt erst hergestellt werden. Der Begriff des *Materials* bezeichnet folglich weniger den Ausgangsstoff, als vielmehr das Produkt künstlerischer Modellierung und Inszenierung und ist der Analyse nur in seiner jeweiligen medialen, kulturellen und symbolischen Präsenz zugänglich.

Unter der Perspektive der Intermaterialität verschärft sich diese Problematik insofern, als sich die involvierten Materialien in ihren Konstitutionsprozessen gegenseitig affizieren, kontaminieren oder neutralisieren können. Indem der Fokus auf intermaterielle Korrespondenzen gelegt wird, geraten nicht mehr länger isolierte Materialitäten in den Blick, sondern Inter-Materialitäten, die ebenso den involvierten Materialkomponenten entspringen wie sie sich deren künstlerisch-technischen Organisationsformen verdanken.

Um die genannten drei Intermaterialitätsmodi konzeptionell zu präzisieren:

- 1) Unter dem Begriff der *Materialinteraktion* lassen sich materialästhetische Phänomene subsumieren, die aus dem konstitutiven Bezug eines Materials auf ein als distinkt wahrnehmbares anderes Material entstehen (oder mehrerer Materialien auf mehrere andere Materialien). Interaktion meint hier, dass einzelne materiale Agenten zueinander in ein Korrespondenzverhältnis treten, dabei als materiale Agenten aber voneinander unterscheidbar bleiben (Beispiel: Collage). Dies ist

24 | Adorno 1970: 222.

25 | Wagner 2001: 12.

die naheliegendste und wohl auch verbreitetste Form der Intermaterialität. Es lassen sich darunter alle künstlerischen Objekte fassen, die sich, unter Wahrung materialer Differenzen, aus mehreren Materialien bzw. Materialitäten zusammensetzen und dabei gerade ihre Komponentialität ausstellen: als Exposition eines Materialarrangements, das in seiner intrinsischen Interaktion die Ordnung seiner distinkten Elemente zur Disposition stellt. Am interessantesten sind sicherlich jene Fälle, in denen Materialien bzw. Materialitäten interagieren, die auf den ersten Blick wenig miteinander gemein haben, und in denen die Intermaterialsemantik und -ästhetik schon nur aus der bloßen Heterogenität und Disparität der materialen ›Kom-Position‹ entspringt.

- 2) Unter den Terminus *Materialtransfer* können jene Formen von Intermaterialität gefasst werden, in denen ein Material in die Phänomenalität und/oder Funktionalität eines anderen Materials transferiert wird, in denen es also so inszeniert wird, *als ob* es ein anderes Material wäre und nicht ›es selbst‹ sei (Beispiel: Goldleder). In diesem Modus der Intermaterialität stellt sich die Frage nach der Materialidentität in neuartiger Weise: In bewusster Unterminierung oder Replizierung spezifischer Qualitäten, Phänomenalitäten und/oder Funktionalitäten, die bestimmten Materialien konventionell-substantialistisch zugeschrieben werden, entstehen Materialitäten, deren ›Identität‹ durch eine Transferleistung generiert wird. ›Befreit‹ man ein Material von seinen qualitativ-phänomenal-funktionalen Attributen bzw. inszeniert man es in Kontrast – oder auch nur in Devianz – dazu, können daraus Ästhetiken resultieren, die weder dem imitierten noch dem imitierenden Material zuschreibbar sind, sondern unter der Perspektive der Intermaterialität überhaupt erst in den Blick genommen werden können.
- 3) Unter dem Begriff der *Materialinterferenz* schließlich lassen sich all jene Formen von Intermaterialität subsumieren, in denen sich die zueinander in ein Verhältnis gesetzten Materialien in ihrem wechselseitigen Bezug intermateriell auflösen und die ästhetische Wirkung gerade daraus entspringt, dass die Distinktivität der involvierten Materialien verlorenggeht (Beispiel: Lösung). Es handelt sich folglich um Interferenzen in dem Sinne, dass sich heterogene Materialitäten überlagern und sich dabei (ähnlich physikalischen Wellen, die ein-

ander superpositionieren und sich in dieser Superposition gegenseitig affizieren) als Komponenten gegenseitig auslöschen, aber gerade in dieser Auslöschung eine Ästhetik erzeugen, die allen involvierten Materialitäten supplementär ist. Mit einer bildlichen Anleihe beim Visuellen könnte man von einem materialästhetischen *Moiré*-Effekt sprechen.

Diese drei Intermaterialitätsmodi bilden die paradigmatische Folie für die Theorie der Intermaterialität, die der vorliegende Band zu exponieren, diskutieren und illustrieren versucht. Dabei zeigen sich einander vielfältig ergänzende Ansätze, das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten konzeptionell zu denken und an konkreten Objekten zu demonstrieren – im Hinblick auf *Theorien, Praktiken und Perspektiven* einer disziplinenübergreifenden Intermaterialitätsforschung.

ÜBERBLICK ÜBER DIESEN BAND

Die erste Sektion ist der grundlagentheoretischen Diskussion gewidmet. Den Auftakt macht *Dieter Mersch*, der dem »Eigensinn der Materialitäten« nachgeht. Dieser Eigensinn ist nicht einfach greifbar oder benennbar und schon gar nicht verfügbar, sondern er stellt sich ein im Modus der Ekstasis oder »Ex-sistenz«: als ein Heraustreten, Sich-Offenbaren, Sich-Zeigen, Erscheinen, das immer nur durch einen Riss im Symbolischen oder aus einem Zwischen interagierender Stoffe »herausbrechen« kann. Diskursgeschichtlich untersteht der Eigensinn der Materialitäten seit der Aristotelischen Unterscheidung von *hýlē* und *morphé* einer durchgängigen Privilegierung der Form und des Inhalts. Demgegenüber kann Heideggers Kunstphilosophie als ein Versuch gelesen werden, das Kunstwerk auf das hin zu öffnen, von dem her überhaupt etwas entworfen werden und sich zeigen kann. Während jedoch bei Heidegger der »Streit« zwischen Stoff und Form bzw. »Erde« und »Welt« am Ende wiederum zugunsten der Letzteren geschlichtet wird, haben die Avantgardeskünste in ihrer Materialitätsversessenheit eine Korrektur an der Historie der Materialitätsvergessenheit vorgenommen und die Materialität als das »Andere« und »Unverfügbare« der Gestaltung ausgezeichnet – nicht zuletzt durch Taktiken der »Inter-Materialisierung«, des Ausspielens von Kräften, die die aufsässige Stofflichkeit um so deutlicher zur Erscheinung bringen,

durch die Exposition von ›Inter-Materialitäten‹ als ›Voraus-Setzung‹ jeder Poesis.

Unter dem Titel *Intermaterialität als Programm* verabschiedet auch Sigrid G. Köhler die Vorstellung einer homogenen Materie und versucht sie stattdessen in ihrer Heterogenität zu denken, um sie als ›produktive Materie‹ fruchtbar zu machen. Die Lektüre von Julia Kristevas *Revolution der poetischen Sprache* (1974) in ihren Rekursen auf Platon, Hegel und Freud erweist die Materie als Konstrukt unterschiedlichster Kodierungen, Kontexte und Konstellationen – von der Biologie über die Philosophie und die Psychoanalyse bis zum dialektischen Materialismus. Die konzeptionelle Bedingung produktiver Materie aber besteht darin, dass sie sich aus ihren Interferenzen und Interdependenzen heraus auf ihre eigenen Möglichkeiten und Beschaffenheiten hin entwirft: Materie ist produktiv, weil sie heterogen und also in sich different und dynamisch ist, weil sie ›immer ›mehr‹, ›dazwischen‹ oder ›anderes‹ ist«, wie Köhler schreibt, weil sie in ihrer Unterschiedenheit stets ein Zusammenspiel von Vielem ist. Insofern impliziert die Rede über Materialität bereits die Rede über Intermaterialität.

Dem Intermaterialitätskonzept, das *Christoph Kleinschmidt* mit besonderem Blick auf die Literaturwissenschaft theoretisiert, liegt die Einsicht zugrunde, dass die Begriffe Intertextualität und Intermedialität zu weit gefasst sind, als dass sie sämtliche künstlerischen Konvergenzbestrebungen adäquat beschreiben könnten. Er unterscheidet zwischen einer *indirekten* Form der Intermaterialität, bei der (wie im Falle der Ekphrasis Homers) nur ein Material vorhanden ist und mit den eigenen Mitteln auf ein anderes Bezug nimmt, und einer *direkten* Form der Intermaterialität, bei der mindestens zwei Materialien tatsächlich präsent und in Relationen des Nach-, Neben- oder Ineinander organisiert sind (wie bei Illustrationen in Büchern, Collagen oder Skulpturen aus Textbausteinen). Diese Typologie ist insofern als Ergänzung zum oben vorgeschlagenen Modell zu verstehen, als sie den Akzent weniger auf die Modalitäten der jeweiligen Korrespondenzen legt als vielmehr auf die Faktizität der involvierten Komponenten selbst.

Den Abschluss der ersten Sektion macht der Beitrag von *Thomas Strässle*, der bei der Materialität der Sprache ansetzt und bei der Intermaterialität der Zeichen endet. Ausgangspunkt ist der duplizitäre Materialitätsbegriff Julia Kristevas in *Le langage, cet inconnu* (1969), wonach ›Materialität‹ immer schon in einer doppelten Struktur zu denken ist: als

Zusammenspiel des *concrete matter* und der *objective laws of its organization*, als materielle Verkörperung und diskursive Setzung. Literaturtheoretisch am aufschlussreichsten und literaturgeschichtlich am ergiebigsten sind in dieser Hinsicht Positionen, die sich radikal aus dieser Dynamik speisen, indem sie die Materialität der Sprache zertrümmern und das einzelne Zeichen aus seinen strukturellen Einebnungen herausschlagen, um ihm seine Autonomie und Individualität zurück zu geben und es in absoluten Relaten neu zu konstellieren – wie sich namentlich an der Konkreten Poesie vorführen lässt.

*

Die Sektion *Praktiken* stellt die Frage nach der Intermaterialität aus produzierender Perspektive. In einer Fotostrecke, begleitet von einem Werkstattbericht, sind Objekte und Installationen von *Karin Lehmann* abgebildet, die mit künstlerischen Mitteln das Zusammenspiel der Materialien erkunden. Um nur zwei Beispiele aus diesem Werkzusammenhang herauszugreifen: Bei *Trust me this is hardware* (2010) handelt es sich um eine Materialinstallation, in der schwarze Metallbänder und schwarz gefärbte Papierbänder auf einem Haufen so untereinander gemengt sind, dass sie sich auf den ersten Blick kaum voneinander unterscheiden lassen. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich jedoch, wie sehr die spezifische Ästhetik dieses Materialarrangements aus den unterschiedlichen Materialspannungen der interagierenden Materialien Metall und Papier resultiert. Im *Static piece* (2011) dagegen erfolgt das Zusammenspiel der Materialien nach einem ganz anderen Modus: Die Installation besteht aus einer weißen Wand, die großflächig mit statisch geladenen Styroporkügelchen bedeckt ist. Die Aufladung selbst ist das Ergebnis der Materialbehandlung: Sie entsteht, wenn man die Kügelchen aus dem Block herauslöst. Diese Energie macht sich die Installation zunutze, indem die Styroporkügelchen einzig kraft ihrer statischen Aufladung an der Wand (gleichgültig, ob aus Holz, Gips oder Beton) haften und die Ästhetik so von interferierenden Materialspannungen getragen wird – die sich freilich im Verlauf der Ausstellung allmählich abbauen und dadurch der Installation einen zeitlichen Index einschreiben.

Mit Blick auf diese Exponate und aus seiner eigenen künstlerischen Erfahrung heraus reflektiert *Anselm Stalder* in seinem Beitrag, dass sich die künstlerische Produktion je schon und in vielerlei Hinsicht zwischen

den Materialien befindet: zwischen den Materialien der Imagination und den Materialien der Realisation, zwischen den Materialien der Bearbeitung und den Materialien des Bearbeiteten, zwischen den Materialien der konkreten Werke und den Materialien ihrer Dokumentation. Diese Lücken, in denen sich die künstlerische Tätigkeit abspielt, lassen sich weder schließen noch füllen, sondern müssen in unabschließbaren Denkbewegungen und Darstellungsanläufen ständig neu ausgelotet werden. Die künstlerische Produktion ist, mit anderen Worten, immerzu *unterwegs im Inter*.

Die Beiträge von Karin Lehmann und Anselm Stalder zeigen ebenso eindrücklich wie anschaulich, dass die Frage nach dem Zusammenspiel der Materialien kein Prärogativ der Wissenschaften darstellt, sondern dass die künstlerisch-reflexive Praxis einen originären Zugang zum Wissen um die Materialien und ihre Zusammenhänge eröffnet.

*

Die Sektion *Perspektiven* schließlich versammelt Beiträge, die einerseits intermaterielle Perspektiven auf bestimmte Objekte, Texturen oder Konstellationen einnehmen und andererseits der Intermaterialitätsforschung Perspektiven aufzeigen. Historisch am weitesten zurück geht *Marc Föcking* in seinem Aufsatz über Giambattista Marinis Epos *Adone* von 1623. In diesem Text wird in imaginären, aber realitätskompatiblen architektonischen Räumen die Materialität so forciert dargestellt, dass darin eine begehbare Ordnung der materiellen Welt lesbar wird. Auch wenn diese weiterhin traditionell allegorisch überformt ist, zeigen sich Risse im Wissensgebäude: Unter den Erschütterungen der kopernikanischen Revolution wird die anthropozentrisch organisierte Ordnung des Wissens so instabil, dass sich neue arbiträre Ordnungsverfahren abzeichnen, wie sie sich in den Enzyklopädiën des 18. Jahrhunderts durchsetzen sollten. Dieser Paradigmenwechsel betrifft freilich auch die Ordnung der Materialien selbst, die nicht mehr länger nach der Logik frühneuzeitlicher Wunderkammern und Galerien in menschliche Bezugsnetze einbindbar sind, sondern in einer offen willkürlichen alphabetischen Anlage rekonfiguriert werden müssen.

Von einem ›Materialtransfer‹ im eigentlichsten Sinne handelt der Beitrag von *Stella Hausmann*. Sie zeichnet die Geschichte der Herstellung, Verwendung, Inszenierung und Ästhetik der sogenannten ›Goldleder‹

nach. Darunter sind Ledertapeten zu verstehen, die gar kein Gold enthalten, sondern üblicherweise vollflächig mit einer Silberfolie beklebt und anschließend mit einem goldfarbenen Lack gefirnisst wurden. Aus dem Zusammenspiel zwischen dem metallischen Glanz des Silbers und der Farbigkeit des Lacks ergibt sich eine Ästhetik, die den Anschein erweckt, es handle sich tatsächlich um Gold. Der Aufsatz geht diesem Materialtransfer unter verschiedensten Gesichtspunkten nach: So rückt er die Goldleder in ornamentale Nähe zu Textilien, beobachtet sie in den Interieurs auf historischen Gemälden oder stellt einen Zusammenhang her zwischen der Schild- und Goldlederherstellung in den niederländischen und venezianischen Werkstätten der frühen Neuzeit.

Anhand der unterschiedlichen Materialitätskonzepte, die sich in Hans Christian Andersens Märchen und Collagen beobachten lassen, bestimmt *Klaus Müller-Wille* die Möglichkeiten und Grenzen des Inter-materialitätsbegriffs im Rahmen literaturwissenschaftlicher Analysen. Da sich Andersens Auffassungen von Materialität im Verlaufe seiner literarischen Produktion ständig verschoben haben, zeigt sich eine Bandbreite an Konzepten, die von buchstäblicher Materialität über die multiple Materialität heterogener Collage- und Zitatkompositionen, aber auch von Schreibwerkzeugen und Papiersorten bis hin zu einer materiellen Warenkultur reicht. Am Horizont dieser subtilen Analysen zeichnen sich die Konturen einer intermateriellen Poetik ab, die sich, wie insbesondere das Märchen *Das stumme Buch* vorführt, als Zusammenspiel zwischen dinghaften Zeichen und zeichenhaften Dingen entfaltet.

Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Faszination für virtuelle Räume und Simulationen, auf deren Rückseite sich ein neues Bedürfnis artikuliert, sich der materiell-konkreten Grundlagen der Kultur zu verge-wissern, geht *Annette Simonis* in einem großen historischen Bogen dem »Traum von der Materialität« in Kunst- und Literaturgeschichte nach. Als besonders differenzierte Ausformulierung dieses Traums betrachtet sie die Skulpturen Rodins durch die Brille Rilkes, gemäß dem es gerade die kunstvolle Verbindung und die grenzüberschreitende Interferenz der Materialien Licht, Stein und Luft ist, die in ihrem Zusammenwirken den Rodinschen Skulpturen ein modernetypisches Profil geben. Es zeigt sich darin das Bestreben, die ästhetische Bedeutung des Kunstwerks und die Beobachtung seiner materialen Voraussetzungen als Einheit in der Differenz simultan zu erfassen.

Einen materialästhetisch geschärften medienwissenschaftlichen Fokus nimmt *Johanne Mohs* in ihrem Beitrag zu materialgerechter Media-
lität ein. Sie überträgt den klassisch kunstwissenschaftlichen Terminus der ›Materialgerechtigkeit‹ auf Installationen, die die Materialität des Mediums besonders hervortreten lassen, und unterscheidet zwischen einer *apparativen* Materialität (den physischen Komponenten) und einer *verfahrenstechnischen* Materialität (den technischen Vorgaben und Darstellungsmöglichkeiten von Medien). Mit Blick auf Werke von Bogomir Ecker, Rodney Graham und Marcus Coates arbeitet sie künstlerische Strategien heraus, die bei der Materialität des Mediums ansetzen und ihr in Figuren Konturen verleihen. Dabei macht gerade die intermaterielle Reibung mit einem anderen Medium die Materialität der eingesetzten Medien nicht nur präsent, sondern erschließt ein ästhetisches Potenzial, das in den Interferenzen von apparativen und verfahrenstechnischen Materialitäten begründet liegt.

In eine ähnliche Richtung geht zuletzt auch *Monika Wagner*, deren Beitrag zu Stein und Papier als anachronistischen Trägermaterialien in der zeitgenössischen Kunst diesem Band seinen Abschluss gibt. Sie schlägt den Bogen von den betont archaisierenden Steinbeschriftungen Jenny Holzers über die technisch zeitgemäßerer Installationen Ingo Günthers, in denen Marmorflächen und Videoprojektionen so interagieren, dass das Trägermaterial und die projizierten Bilder in immer neue optische und semantische Konstellationen geraten, bis hin zu Amar Kanwars Video-Büchern, die in der Begegnung von Medienbildern und naturstoffhaftem Papier die unterschiedlichen materiellen und zeitlichen Strukturen von Film und Buch in geradezu paradigmatischer Weise lesbar machen. Monika Wagner schließt mit der Hoffnung, dass in der Auseinandersetzung mit solchen Kunstwerken ›die kommunikativen Potenziale der Materialien für die Generierung von Sinnangeboten evident werden.« Von dieser Hoffnung wird auch das ganze vorliegende Buch getragen.

Thomas Strässle, Januar 2013

LITERATUR

- Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften, Bd. 7), hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bartholomeyczik, Gesa (1996): *Materialkonzepte. Die Kombination von Materialien in der deutschen Plastik nach 1960*, Frankfurt a.M. etc.: Peter Lang.
- Bath, Corinna/Bauer, Yvonne/Bock von Wülfigen, Bettina/Saupe, Angelika/Weber, Jutta (Hg.) (2005): *Materialität denken. Studien zur technologischen Verkörperung – Hybride Artefakte, posthumane Körper*, Bielefeld: transcript.
- Brownell, Blaine (Hg.) (2005/2008/2010): *Transmaterial. A Catalog of Materials that redefine our Physical Environment*, 3 Bde., New York: Princeton Architectural Press.
- Greber, Erika/Ehlich, Konrad/Müller, Jan-Dirk (Hg.) (2002): *Materialität und Medialität von Schrift*, Bielefeld: Aisthesis-Verlag.
- Haus, Andreas/Hofmann, Franck/Söll, Änne (Hg.) (2000): *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin: Reimer.
- Hicks, Dan (2010): »The Material-Cultural Turn: Event and Effect«, in: Dan Hicks/Mary C. Beaudry (Hg.), *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford: Oxford University Press, S. 25-98.
- Hood, Adrienne D. (2009): »Material Culture: The object«, in: Sarah Barber/Corinna M. Peniston-Bird (Hg.), *History Beyond the Text*, London: Routledge, S. 176-198.
- Kleinschmidt, Christoph (2012): *Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus*, Bielefeld: transcript.
- Köhler, Sigrid G./Wagner-Egelhaaf, Martina (2004): »Einleitung: Prima Materia«, in: Sigrid G. Köhler/Jan Christian Metzler/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Prima Materia. Beiträge zur transdisziplinären Materialitätsdebatte*, Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag, S. 7-23.
- Lüthi, Ariane/Villiger, Christian/Weber, Tobias/Zöllner, Reto (2009) (Hg.): *Sprache als Material/Matière du langage/The Materiality of Language* (= variations, Band 17), Bern: Peter Lang.
- Mersch, Dieter (2002): *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Wilhelm Fink.

- Miller, Daniel (Hg.) (2005): *Materiality*, Durham/London: Duke University Press.
- Naumann, Barbara/Strässle, Thomas/Torra-Mattenklott, Caroline (Hg.) (2006): *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften*, Zürich: vdf Hochschulverlag.
- Pfeiffer, K. Ludwig (1988): »Materialität der Kommunikation?«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 15-28.
- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, Tübingen/Basel: Francke.
- Rübel, Dietmar/Wagner, Monika/Wolff, Vera (2005): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin: Reimer.
- Rübel, Dietmar (2012): *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München: Silke Schreiber.
- Schröter, Jens (2008): *Intermedialität und Intermaterialität*, Vortrag gehalten am 10.07.2008 auf der 2. Pro*Doc-Tagung »Intermediale Inszenierungen« am Institut für Medienwissenschaft der Universität Basel (<http://blogs.mewi.unibas.ch/archiv/73>).
- Strässle, Thomas (2004): »Materialklang: Klangmaterial. Überlegungen zu einer musikwissenschaftlichen Materialforschung am Beispiel von Edgard Varèses ›Density 21,5‹«, in: *Musik & Ästhetik* 32, S. 82-90.
- Strässle, Thomas/Torra-Mattenklott, Caroline (Hg.) (2005): *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie*, Freiburg i.Br.: Rombach.
- Wagner, Monika (2001): *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: C. H. Beck.
- Wagner, Monika/Rübel, Dietmar (Hg.) (2002): *Material in Kunst und Alltag* (= *Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen*, Bd. 1), Berlin: Akademie Verlag.
- Wagner, Monika/Rübel, Dietmar/Hackenschmidt, Sebastian (Hg.) (2010): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München: C. H. Beck.

Theorien

Erscheinung des ›Un-Scheinbaren‹

Überlegungen zu einer Ästhetik der Materialität

Dieter Mersch

PLURALITÄT DER BILDBEGRIFFE

›Das‹ Bild ist eigentlich ein ›leerer Signifikant‹; der Ausdruck bezeichnet nichts Spezifisches – oder, was das Gleiche besagt: Er bezeichnet zu vieles auf einmal. Stattdessen haben wir es stets nur mit *Bildern im Plural* zu tun: mit Einzelexemplaren oder einem Ensemble visueller Medien und Formate, die so Heterogenes umfassen wie Skulpturen und Ikonen, Diagramme, Installationen, Videoinstallationen oder Bewegtbilder, aber auch automatisch produzierte Graphen und chromatische Serien von Pixeln, die alles, was auf einem Bildschirm erscheinen kann, tendenziell zu einem ›ikoni-schen Effekt‹ werden lassen – ganz zu schweigen von mentalen und sprachlichen Bildern, von Metaphern und Phantasmagorien. Kann allen diesen verschiedenen Typen von Sichtbarkeiten und Sichtbarmachungen, die nur wenige Beispiele anreißen, überhaupt das einheitliche Prädikat ›bildlich‹ zugeschrieben werden? Klar ist zwar, dass es zwischen ihnen einen Zusammenhang, gleichsam ein Kontinuum gibt, weil sie sämtlich das Visuelle adressieren; klar ist aber auch, dass die einzelnen Kategorien weit auseinander liegende Phänomene umfassen und dass gleichwohl zwischen ihnen keine strikte Unterscheidung existiert – man denke an negative Ikonen (Malewitsch), Diagramme in Gestalt von Skulpturen (Mel Bochner), an Videoinstallationen mit Filmsequenzen (Bill Viola), an ›Bilder‹ als komplette, begehbare Environments (Edward Kienholz), an materiale ›Erinnerungsversandungen‹ (Anselm Kiefer), an großformatige Plakatfolgen im Kunstraum (James Rosenquist), schließlich an aus ›Realpixeln‹ zusammengesetzte analoge Photographien (Andreas Gursky) oder, wie die berühmten Beuysschen Fettecken, an Objekte von unklarer Definition und Herkunft.

Man darf also nicht von einem einheitlichen Bildbegriff ausgehen – doch ebenso wenig reduzieren sich diese verschiedenen Objekte oder Verfahren auf das Visuelle selbst, vielmehr bedürfen sie einer materiellen Grundlage, um in Raum und Zeit zu operieren oder sich dem Blick darzubieten. Sie erfordern ein ›Trägermedium‹, um ›sich zu zeigen‹, was auch für digitale Produktionen gilt, die ohne die Materialität des Interfaces nicht rezipiert werden können – selbst wenn sie durchsichtig wie Wolken im Raum zu schweben scheinen. Unklar bleibt jedoch, welche Rolle diese ›Materialitäten‹ im Einzelnen spielen, ob sie *lediglich* das Gezeigte ›austragen‹ und dabei selbst neutral bleiben – wie gleichgültige Zeugen eines Geschehens, das diese nichts angeht –, oder ob sie, zuweilen ›unfüglich‹, in das visuelle Geschehen eingreifen, es ›markieren‹, stören, modifizieren oder unterlaufen, ja inwieweit das Material selbst sogar als Schnitt, als Differenz oder Spaltung anzusehen ist, welche in die sichtbar gemachte Szene von vornherein einen ›Riss‹ einzieht. Markierungen und Risse bezeichnen ›Spuren‹, ›Male‹, die zwar als Zeichen fungieren können, die aber von sich selbst her angehen, affizieren, die gleichsam ihre ›Ex-sistenz‹, ihre ›Ekstasis‹¹ dadurch zur *Schau stellen*, dass sie nicht *als* etwas vorkommen, sondern *zu*vorkommen – sodass wir folglich nicht auf sie wie ein Vorhandenes stoßen, vielmehr *von ihnen gestoßen, herausgefordert* werden. Das Verhältnis zur Materialität erweist sich dadurch als unverzichtbar; gleichzeitig erweist es sich als eine ›Passibilität‹, eine Empfänglichkeit, die uns allererst in eine Beziehung zur Welt, zu den Dingen und ihrem Symbolischen bringt, die uns damit allererst das Visuelle ›nahe bringt‹, und zwar so, dass es von ihr immer schon ›ent-setzt‹, transponiert oder verschoben worden ist. Darum wird es im Folgenden weniger um das Bildliche selbst, als vielmehr um den ›Eigensinn‹ der Materialitäten gehen, doch ist zugleich die Einsicht, dass von ›Materialität‹ immer nur in einem *negativen* Sinne gesprochen werden kann;² sie ist nicht einfach *da*, greifbar, sondern besetzt eine nicht explizit zu machende Stelle, ein ›Abwesen‹, das sich zuweilen im ›Zwischen‹ zusammenspielender oder konfligierender Stoffe abzeichnet oder aus ihm ›herausbricht‹. Die Kunst ist die Domäne ihres ›Wissens‹. Deswegen wird ebenfalls, wo von der Materialität der Bildlichkeit gehandelt wird, exemplarisch auf die Praxis der

1 | Vgl. Mersch 2010: 121ff.

2 | Vgl. ebd.: 113ff.

Künste abgehoben. Sie erweist sich als der ausgezeichnete Ort ihrer Erfahrbarkeit.

Hinzu kommt, gewissermaßen als weitere Schwierigkeit, dass ›Materialitäten‹ stets nur im Plural angesprochen werden können. Sowenig wie es isolierte Zeichen gibt, die nur einzig und einmal beschrieben werden können, vielmehr die *Semiosis* sich immer schon in der Komplexität einer Transition oder Verkettung befindet, gibt es auch keine isolierten Stofflichkeiten, von denen der Begriff der Materialität zehrt, sondern sie stehen stets im Kontext von Spannungsverhältnissen zueinander, in einem vielgestaltigen Dialog, einem ›Interludicum‹, um einen Raum von Energien und Kraftlinien multipler Widerständigkeit zu eröffnen. Insofern existieren, wie man sagen könnte, allein ›Inter-Materialitäten‹ – doch erweist sich darin wiederum der Status des ›Inter‹ als chronisch prekär, insofern das ›Zwischen‹, das es adressiert, unterschiedliche Bedeutungen aufzurufen vermag, wie am verwandten Ausdruck der ›Intermedialität‹ sichtbar wird. Handelt es sich um eine Verbindung, eine Addition oder Assoziation des Disparaten, also um ›Multimedialität‹, oder um deren Kreuzung in ›crossmedialen‹ Prozessen, um eine ›Hybridität‹, die eine andere, tertiäre Dimension anzuzeigen versucht? Die Fragen müssen vorläufig unbeantwortet bleiben – doch sei daran erinnert, dass in allen Fällen sowohl eine ›Ex-sistenz‹ wie eine Differenzialität vorauszusetzen ist, die die noch tiefere Frage nach der Möglichkeit ihrer Synthesis, ihrer Identität oder, konträr dazu, ihrer Unvereinbarkeit und Diskordanz aufwirft. Letztere wiederum gehört zu den privilegierten Strategien der Künste, auf die wir noch zu sprechen kommen werden.

Vorläufig sei sich den verschiedenen Fragen erst einmal dadurch angenähert, dass wir uns auf den Umweg einer philosophischen Diskursgeschichte begeben, die, ausgehend von der klassischen Aristotelischen Unterscheidung zwischen Form und Stoff, über die Auszeichnung des Entwurfs und entsprechend der ›Zeichnung‹ im frühneuzeitlichen *Disegno* zu der Heideggerschen Variante derselben Differenz in Gestalt des Chiasmus zwischen »Erde« und »Welt« reicht. Überall lässt sich dabei, so die These, eine Historie der ›Materialitätsvergessenheit‹ nachweisen, um einzig bei Heidegger etwas Anderes aufblitzen zu sehen – eine Materialitätsvergessenheit wiederum, die in den hermeneutischen, semiotischen, strukturalistischen und konstruktivistischen Theoriebildungen des 20. Jahrhunderts ihr Korrelat findet und der die eklatante ›Materialitätsbetonung‹ der Künste der Avantgarde vehement entgegensteht. Die ästhe-

tische Praxis der Künste bietet so ein vielfältiges Korrektiv: Ihre ›Paradigmen‹ könnten geradezu als Folien einer Umkehrung gelesen werden, die nicht nur das Vergessene in Erinnerung rufen und seinen Verlust beklagen wollen, sondern auch auf die Notwendigkeit, ja Unverneinbarkeit der ›Ex-sistenz‹ verweisen.

FORM UND STOFF

Klassisch seit Aristoteles ist die Unterscheidung zwischen *hylé* und *morphé*, Erstere verstanden als *potentia* (δύναμις, *dynamis*), Letztere als *actua-lis*, Wirklichkeit (ἐνέργεια, *energeia*). *Morphé* nennt wie *eidos* die Form, allerdings die durch den Begriff und den *Logos* erkannte Form (*tò eidos tò katà tòn lógon*), die Form als ›Gestalt‹. Hingegen bezeichnet die *potentia* des Stoffes die noch nicht realisierte Möglichkeit, in der aber ein Vermögen bzw. eine *dispositio* zur Realisierung liegt; Letztere bildet, als Akt oder *actus*, die eigentliche ›Wirklichung‹ durch Gestaltgebung. Es kann keinen Zweifel an der zentralen Bedeutung der *morphé* bei Aristoteles als eigentlich ›Wirklichender‹ (*energeia*) geben: Sie ist die ›Kraft‹, die ›Energie‹, durch die etwas ist, während der Stoff (*hylé*), das Material, nur ein ›Möglichendes‹ (*dynamis*) oder Vorübergehendes darstellt, das die Formen ebenso in Bewegung hält, wie es durch die Formen wieder gebannt wird. Die Materialität erscheint also bei Aristoteles als das allen Wandlungen nur Zugrundeliegende (*hypokeimenon*), sodass der Gestaltung überall der Vorrang zukommt, denn die Form, die Gestalt, ist in »höherem Maße Naturbeschaffenheit als der Stoff«. ³

Die Hierarchie der Unterscheidung, die ebenfalls für die gesamte Geschichte der Metaphysik leitend geworden ist, hat die Kunsttheorie bis heute nicht losgelassen – mal verstanden als *Imprägnierung* oder *Informierung* einer Materie, in die sich eine Gestalt versenkt wie ein Fossil sich in Stein abdrückt, mal als aktive Gestaltgebung eines Künstlers, der dadurch ebenso *sich* subjektiviert wie er ein Kunstwerk schafft und ihm sein symbolisches Gepräge, seine Bedeutung verleiht. Das gilt auch für Bilder, für die historisch stets die beiden kategorialen Größen der *imaginatio* und *repraesentatio* bestimmend waren: Bilder entspringen der Vorstellung, der ›Ein-Bildung‹, die das *concetto* vorgibt; gleichzeitig bilden sie

3 | Aristoteles, Physik: Beta 1, 193a,b.

etwas ab oder stellen eine Idee dar, wobei seit der Frühen Neuzeit Leon Battista Albertis Metapher des »Fensters« bestimmend war, das durch seinen Rahmen den Blick auf etwas *als* etwas lenkte, wie sein Raster die Möglichkeit einer mathematischen Perspektivkonstruktion bot, wie sie Albrecht Dürer in den bekannten Holzschnitten seiner *Underweysung der Messung Mit dem Zirckel un Richtscheyt* von 1525 anschaulich gemacht hat. *Rahmung und Konstruktion*, mit einem Wort: die *Konstitution eines ikonischen ›Als‹*, die ein Sichtbares *als dieses* hervorbringt, sowie die *Prinzipien oder ›Technologien‹ der »Sichtbarmachung«*, um den Ausdruck von Paul Klee gegen dessen Intention zu borgen, gehören folglich zusammen und *determinieren* – im eigentlichen Sinne einer *visuellen Bestimmung* – das, was ein Bild zur Erscheinung bringt oder zeigt.

Seither dominiert eine Auffassung vom Bild als einer ›mimetischen *repraesentatio*‹, an der nicht länger die Materialität interessiert, sondern die – vorzugsweise rationalen – Verfahren ihrer Erzeugung oder Herstellung: *poiesis*. Entsprechend werden Bilder auf das reduziert, *was* sie inhaltlich darstellen, *was* mit anderen Worten *formal zur Anschauung kommt*, und nicht das ›Wunder‹ ihrer Erscheinung selbst, ihr *skandalon*, das das Auge ebenso zu affizieren wie zu täuschen vermag. Tatsächlich hat schon Platon die Bildlichkeit darauf reduziert und allein den Abbildcharakter ausgezeichnet: Die Gesprächspartner im Buch X der *Politeia*, und mit ihnen Platon selbst, gelangen zu der dreifachen Abstufung der ›Wahrheit‹ von der *idea* über die *téchne* zur *mimesis*, die auf diese Weise noch unterhalb der Kunstfertigkeiten der *poiesis* verbleibt, weil sie, wie der Spiegel, allein den Schein (*phantasma*), nicht aber die Wirklichkeit präsentiert. Denn der Maler – oder Künstler, im Sinne des *mimetés* – ist lediglich ein Nachahmer derjenigen Nachahmungen, mit deren Hilfe der handwerkliche *demiourgos* immerhin aus den Urbildern (*paradeigmata*) oder Ideen ein Reales schaffe, sei es ein Ding oder Zeug.⁴ Er sei darum letztlich »der Wahrheit nicht kundig«, wie Platon fortsetzt, »denn Scheingebilde (*phantasmata*) sind es, nicht wirkliche Gegenstände« [*mé eidoti tin aletheian – phantasmata gar all'ouk onta poiouein*]⁵, wie Otto Apelt übersetzt.⁶

Durch das Primat der Form hindurch fungiert also das ›Abgebildete‹ (im weitesten Sinne) als Analogon zur Wirklichkeit, das Bild selbst wird

4 | Vgl. Platon, *Politeia*: X.2, 597ff.; auch: 602c.

5 | Wörtlich *phantasmata*, »anders als die gemachte Wirklichkeit«.

6 | Platon, *Politeia*: 599a.

zum *Zeichen für etwas*, das mit Bezug auf ein Ensemble mythologischer oder wirklicher Figuren, idealer oder realer Landschaften, Blickachsen und Bewegungslinien als Zeichenordnungen ›gelesen‹ werden kann. Beide Parameter erweisen sich als korrelativ: Bildsemiotik und die ›Logik‹ ikonischer Repräsentation sind zu gleichen Teilen Früchte antiker und frühneuzeitlicher Ästhetik, die die Medialität der Bildlichkeit einzig auf ihr ›Besagenwollen‹ festlegen, sodass das Fenster, durch das eine Sicht auf einen fremden Raum fällt, zur Scheidelinie wird, wodurch dem Betrachter die Bilder als eine ›zweite Welt‹ neben der ersten erscheinen können. Indem damit die Bilder folglich an zwei unterschiedlichen Welten partizipieren, öffnet sich zwischen ihnen ein Vergleich, wobei die visuelle Darstellung ganz in der Form, dem »Aussehen« (*eidos*) oder dessen Umrissen, aufgeht, die, wie es Erwin Panofsky treffend ausgedrückt hat, »die materielle Mal- oder Relieffläche [...] als solche negiert«.⁷ Man muss diese *durchgängige Privilegierung der Form und des Inhalts in den Kunstdiskursen und philosophischen Bildtheorien seit der Antike* und besonders in den italienischen *Disegno*-Theorien in Rechnung stellen, um das spezifische Schicksal der Materialität der Bildlichkeit, seine tendenzielle Annullierung, angemessen diskutieren zu können.

All dies wird bereits, das darf man nicht vergessen, durch die Aristotelische Form-Stoff-Differenz metaphysisch vorbereitet und beglaubigt und durch das Mittelalter und dessen theologische Licht-Metaphorik tradiert, um in der Frühen Neuzeit abermals umgewandelt zu werden, sodass es sich nicht erst um ein Produkt der italienischen Renaissance-Kunst handelt, denn von Anfang an ist das eigentliche Vermögen der Wirklichkeit die Form oder Formgebung (*morphé*). Was immer ein Künstler schafft, bildet er darum nicht allein durch *mimetische Übertragung* gleich einer bijektiven Abbildung, sondern durch *aktive Gestaltung*, indem er der *an sich passiven Materie* seinen Gedanken und seine Arbeit aufzwingt. Die Form ist folglich überall die Determinante, während die Materialität entweder ihr den ›Boden‹ bereitet oder als unverwertbarer Rest übrig bleibt. Dennoch – und das darf ebenfalls nicht vergessen werden – negiert Aristoteles im Gegensatz zu den Repräsentationstheorien der Frühen Neuzeit nicht den Stoff schlechthin, wie auch Theodor W. Adorno in seiner *Metaphysik*-Vorlesung betont hat, vielmehr geht er der Form als deren ›Möglichkeit‹ immer schon voraus; als *potentia* sehnt er sich gleichsam nach

7 | Panofsky 1998: 99.

seiner Formung, wie diese umgekehrt der Materie bedarf, um überhaupt erscheinen zu können und für die Wahrnehmung sichtbar zu werden: »Sie finden bei ihm nicht die Platonische Wendung von der Nichtexistenz des sinnlichen Materials«, heißt es bei Adorno, »Sie finden bei ihm nicht die Lehre von dem *me on*, also von dem Sinnlichen, dem Raum-Zeitlichen als dem schlechterdings Nichtseienden.«⁸ Vielmehr bestehe die Originalität des Aristoteles in der empirischen Aufwertung der Materialität zur ›Kraft‹ (*dynamis*), zur ›Gabe‹, zu der die Form als das ›Gebende‹ hinzukommt. Für Aristoteles gibt es – und das bezeichnet den entscheidenden Punkt – kein *Erscheinendes* oder Durchscheinendes, *Diaphanes* ohne Materialität: Die Phänomenalität selbst empfängt ihre Existenz durch die Tatsache, dass es Materie gibt, wie auch das Mediale (*metaxy*) immer durch seine Stofflichkeit geprägt ist.

ERDE UND WELT

In seinem *Ursprung des Kunstwerks* hat Martin Heidegger im Ausgang von der romantischen Kunst und dem späten 19. Jahrhundert, allen voran Van Gogh und Paul Cézanne, das klassisch-metaphysische Verhältnis zwischen Stoff und Form zu »destruieren« und als Dialektik zwischen »Erde« und »Welt« zu reformulieren versucht. Er hat damit gleichzeitig deren Vorzeichen verschoben. Ihr »Streit«, wie Heidegger sich ausdrückt, nimmt in seiner Kunstphilosophie eine Schlüsselstellung ein.⁹ Nicht länger kann dabei vom Vorrang der Form und entsprechend des *Disegno*, der Zeichnung oder Kontur, ausgegangen werden; vielmehr öffnet Kunst nach Heidegger eine »Welt«, die, wie er hinzusetzt, nie »bloße Ansammlung der [...] bekannten und unbekanntem Dinge«, »nie Gegenstand« ist, sondern, durchragt von der »Erde« als dem »Ungegenständliche[n]« und »Offene[n]«, im Sinne eines Wahrheitsgeschehens charakterisiert wird¹⁰ – »Wahrheit« verstanden in der Bedeutung von *aletheia*, der »Unverborgenheit«, der noch die Verborgenheit des Spiels von Entdeckung und Verbergung selbst innewohnt.¹¹ Das künstlerische Werk stellt daher, so Hei-

8 | Adorno 1998: 82 (8. Vorlesung).

9 | Heidegger 1972: 31ff.

10 | Ebd.: 31, 33 et passim.

11 | Ebd.: 39ff.

degger weiter, indem es eine »Welt« errichtet, diese in die »Erde« zurück. Der von Friedrich Hölderlin geborgte Ausdruck der »Erde« meint hier nicht den Boden oder das bloße Material – oder vielmehr: nicht nur diese –, sondern dasjenige, woraus ein Kunstwerk gemacht ist und wodurch es seinen ›Ort‹, seine ›Position‹ gewinnt, d.h. den »Grund« der Komposition, nicht unähnlich dem Grund einer Figur im Bild, von dem her überhaupt etwas entworfen werden und mithin *sich zeigen* kann. Heidegger assoziiert den Ausdruck »Erde« mit dem griechischen Wort für Natur – *physis*. Dazu gehören im weitesten Sinne auch Raum und Zeit wie ebenso die Materialität jener Bedingungen, durch die diese ›sind‹ – ›Sein‹ im Sinne ihrer ›Ge-Gebenheit‹, worin erneut die ›Gabe‹ anklingt, die weder Erzeugnis noch Produkt einer Arbeit ist und, ebenfalls im weitesten Sinne, die Dingheit des Dings und seine Gegenwart allererst ermöglicht. Als Ungemachtes wie auch Unmachbares bildet es die Voraussetzungen aller Komposition. »Erde« und »Welt«, Materialität und Sinn, ›Ge-Gebenes‹ und Symbolisches bezeichnen dann Gegensätze und sind gleichwohl aufeinander bezogen, spielen ineinander, und zwar so, dass, indem die »Welt« ›ist‹ und sich in die »Erde« zurückstellt, gleichermaßen auch die »Erde« zum Vorschein kommt und sich in ihrer spezifischen Besonderheit offenbart. *Sich offenbaren* bedeutet hier abermals: *sich zeigen, erscheinen*, worin ebenfalls die Gegenwärtigkeit einer Gegenwart gefasst ist. Sie verweist auf *Präsenz*, denn nichts vermag zu erscheinen, ohne in gewisser Weise ›da‹ zu sein, d.h. auch ohne das »Anwesen« einer Anwesenheit oder die Präsentheit einer Präsenz.

Man sieht, dass Heidegger auf den zwar von Aristoteles nahe gelegten, aber nicht ausgeführten Zusammenhang von Erscheinen und Sichtbar- oder Offenbarwerden durch die Materie rekurriert, um ihn in der Metapher der »Erde« explizit zu machen; dennoch verlangt die »Erde«, um selbst offenbar zu werden, nach ihrem Widerpart, der »Welt«: Beide erfordern einander; sie lassen sich nicht voneinander loslösen, beide ›enthüllen‹ sich vielmehr wechselseitig aneinander, tragen, so Heidegger, »[j]ede[r] das Andere über sich hinaus«.¹² Das heißt auch: Eines ist durch sein jeweils Anderes ebenso ›gegeben‹ wie charakterisiert, wie es sich gleichermaßen im Anderen zurückhält, um dabei stets von seiner eigenen Andersheit eingeholt zu werden. Kunst stellt diese chiasmatische Verschränktheit aus: »Das Werk rückt und hält die Erde selbst in das Of-

fene einer Welt«, heißt es weiter;¹³ es zeigt deren Durchdringung, ihre Gegeneinanderstellung, ihre parallaktische Exposition, und zwar so, dass es die »Erde her-stell[t]«, indem es sie »ins Offene bring[t] als das Sichverschließende«. ¹⁴ »Her-Stellen« bedeutet hier: Herausstellen, Exponieren. Die Materialität der »Erde« stellt sich aus, hebt sich hervor, indem das Kunstwerk sie sichtbar macht – sichtbar allerdings *als etwas*, das sich zugleich in seinem *Was* zurücknimmt. Die »Erde« offenbart sich so in dem, *was sie ist*, allein in ihrem Entzug, ihrer *Negativität*; sie bedarf, um *sich zu zeigen*, ihres jeweils Anderen, der »Welt«, jedoch so, dass sie im Anderen sogleich wieder verschwindet. Deswegen spricht Heidegger von ihrem »Streit«, ihrem *polemos*, der im Werk statthat, und zwar nicht als eine Kontingenz, sondern in Gestalt paradoxer Strategien, die ihren Gegensatz ausspielen – im Doppelsinn des Ausdrucks ›Ausspielen‹ als ›Spiel‹ und ›Provokation‹. Wir haben es also mit einer gegenseitigen Forcierung, einer buchstäblichen ›Über-Forderung‹ zu tun, die ebenso sehr ermöglicht, was Heidegger im Anklang an die ›Logik‹ des Spiels das »Zuspiel« oder auch den »Zuwurf« nannte.¹⁵ Darum heißt es: »Je härter der Streit sich selbständig übertreibt, um so unnachgiebiger lassen sich die Streitenden in die Innigkeit des einfachen Sichgehörens los. Die Erde kann das Offene der Welt nicht missen, soll sie selbst als Erde im befreiten Andrang ihres Sichverschließens erscheinen. Die Welt wiederum kann der Erde nicht entschweben, soll sie als waltende Weite und Bahn alles wesentlichen Geschickes sich auf ein Entschiedenes gründen.«¹⁶

»Erde« und »Welt« gehören so zusammen, verweisen aufeinander, ›halten‹ sich aneinander fest, indem eines nur durch ihr anderes ›ist‹, d.h. zum Vorschein kommt, um wiederum darin zu verschwinden. *Buchstäblich zeigen sie sich unter wechselseitigem Entzug*. Die Besonderheit der Kunst besteht in ihrer jeweiligen ›Aufschließung‹. Der entscheidende Punkt ist also für Heidegger – genauso wie für die Frage nach der Materialität des Ästhetischen –, dass das künstlerische Werk gleichermaßen an »Erde« und »Welt« partizipiert, ohne eine über die andere triumphieren zu lassen und sie doch durch ihre permanente ›Reibung‹ kenntlich zu machen. Die künstlerische Praxis öffnet damit gleichsam einen ›Zwi-

13 | Ebd.: 32.

14 | Ebd.: 32f.

15 | Vgl. auch Heidegger 1989: bes. 159ff.

16 | Heidegger 1972: 38.

schen-Raum«, worin die Dialektik beider ihren Platz findet, und es kommt auf die Art dieses ›Zwischen-Raums‹ an, seine spezifische Konstellation, ob ihre jeweilige Exposition glückt oder nicht. Das bedeutet, dass das gelingende »Werk« – genauso wie die Bildpraxis – jenen ›chiasmatischen Spalt‹ auszuloten trachtet, der zwischen beiden klafft, um »Erde« und »Welt« gleichermaßen zu ›retten‹ wie zur Erscheinung zu bringen. Mehr noch: Indem Kunst – und Gleiches gilt für das Bildliche – eine »Welt« eröffnet, d.h. ein Symbolisches generiert, bringt sie die »Erde« als ihren Grund mit hervor, *lässt sie sein*. »Erde« und »Welt« greifen somit nicht nur ineinander wie Figur und Grund oder Vordergrund und Hintergrund, sondern sie machen sich – im Sinne einer medialen Praxis – dadurch aneinander vernehmlich, dass die künstlerische Praxis sie zueinander in eine ›Konfiguration‹ bringt, welche Figur und Grund buchstäblich zueinander indifferent erscheinen lässt.

Dennoch denkt Heidegger ihre Konstellation – und darauf zielt die Verwendung des Ausdrucks ›Konfiguration‹ ab – nicht als eine ›unheilbare Klaffung‹, als ein ›Unrettbares‹ oder ›Unlösbares‹, sondern gerade als *Figur*. Zwar erweist sie sich in permanenter Bewegung oder ›Unruhe‹ – Heidegger spricht von ihrem »Streit« als weder zu gewinnendem noch auszugleichendem –, doch sucht sie im Werk gleichsam ihre Balance, ihre ›Verbindlichkeit‹. Es ist dieser Auszeichnung des »Werkes« geschuldet, an dem Heidegger weiterhin festhält, das er nicht aufzugeben vermag, dass der »Streit« schließlich zugunsten einer Figuration oder Gestaltung geschlichtet werden kann, auch wenn er im Einzelnen stets neu ausgefochten werden muss. Deshalb mündet die Heideggersche Kunstphilosophie, bei aller antihegelschen Anerkennung der Materialität, doch in »Dichtung«, in Poetik, die »alle Kunst«, auch die nichtsprachliche, in ihr »Wesen« einschlieÙe: »Bauen und Bilden [...] geschehen immer schon und immer nur im Offenen der Sage und des Nennens. [...] Sie sind ein je eigenes Dichten innerhalb der Lichtung des Seienden, die schon und ganz unbeachtet in der Sprache geschehen ist. Die Kunst ist als das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit Dichtung.«¹⁷ So mündet Heideggers Ästhetik doch im Vorrang der *Poiesis*, diesmal verstanden als ›Fügung‹ oder ›Fuge‹, deren Kern ein dichterisches Geschehen ist, das freilich nicht anders als ein sprachlicher Akt gedacht werden kann. Zuletzt bleibt der Akzent auf die Figur und den Prozess der Figuralität allein im Kontext einer *Praxis*

der *Komposition*, die den Ökonomien der Verdichtung und Verschiebung gehorcht, welche ebenfalls Sigmund Freud für die Traumarbeit ausgewiesen und, davon ausgehend, die strukturelle Linguistik als Metapher und Metonymie exponiert hat und die Heidegger im Begriff der Dichtung zusammenschließt. Sie verliert erneut, was sie zu Beginn zu gewinnen schien: die Exposition der ›Materialität‹, oder besser: von ›Inter-Materialitäten‹ als ›Voraus-Setzung‹ jedes *poiein*.

DIE KUNST DER AVANTGARDE: ›MATERIALITÄT‹ DES MATERIALS

Entsprechend wäre Heidegger über Heidegger hinaus zu denken, denn die Figuration als Komposition bleibt immer noch auf der Seite des Symbolischen, während der ›Streit‹ von ›Erde‹ und ›Welt‹ an eine Paradoxie rührt, die erst imstande wäre, dem Anderen oder Nichtaufgehenden der Materialität dessen angemessene Ortschaft zu verleihen. Diese Ortschaft wäre der *Chiasmus* selbst – nicht wieder verstanden im Sinne einer Figur der Kreuzung, sondern eines unaufhebbaren Widerspruchs und chronischen ›Ver-Sagens‹, welches nicht in ›Dichtung‹ (Heidegger) mündet, sondern in einer anhaltenden Instabilität verbleibt, d.h. einem buchstäblich ›Insolubilen‹ als Kern klassischer Paradoxienlehren. Tatsächlich muss man die Paradoxie und den Chiasmus von der Figuration trennen, sodass es nicht um die *Versöhnung* ihres ›Zwists‹ geht, sondern um ihre Diskordanz oder wörtliche ›Un-Verbindlichkeit‹, die die nach keiner Seite hin zu befriedende ›Aus-einander-Setzung‹ oder ›Aus-einander-Klaffung‹ wie Unvereinbarkeit aufrecht erhält – nicht um der Praxis des ›Streits‹, sondern des *Widerstreits* willen, des ›Nicht-Einen‹ oder ›Nichtidentischen‹ (Adorno), an der zugleich die Praxis einer Reflexivität wesentlich wird. Sie bewirkt dann das, was sich als ›Umbruch‹ darstellen lässt, gleichsam als Faltung oder Perforierung des Symbolischen, woran seine andere, verhüllte Seite, seine Bedingtheit im Materiellen ansichtig wird, wie sie vorzugsweise die Avantgardekunst bereit gestellt hat – Jackson Pollocks ›Protokolle‹ des Drippings, Jean Fautriers *Passion* der Materie, Piero Manzonis punktierte oder aufgeplatzte *Achrome*, Richard Serras erodierende Stahlkonstruktionen oder Robert Smithsons mit Asphalt übergossene Abhänge wären Beispiele dafür. Man könnte die Reihe beliebig fortsetzen: Nirgends geht es in ihnen um das ›Geschehnis der Wahrheit‹, das

gemäß Heidegger in der Figur des »Streits« statthat, sondern um die Zerdehnung und Vergrößerung der Klüfte, um den Aufriss der Chiasmen durch Inversion, Überschussproduktion oder Setzung von Widerständen und Hindernissen, die manchmal nichts anderes beinhalten als einen Augenblick der Hemmung oder Stockung des Blicks. Zu ihnen gehören Verfahren der Ambiguierung wie ›Entnutzung‹, des Umschlags von der Visualität zur Taktilität bzw., wie es Walter Benjamin vom Dadaismus gesagt hat, der Entdifferenzierung durch das Nutzlose,¹⁸ welche das Geformte ins Rohe oder Unförmige, d.h. im wörtlichen Sinne ›Monströse‹ zurücksinken lassen, aber auch Taktiken der ›Inter-Materialisierung‹, des Ausspielens der Kräfte, um die aufsässige Stofflichkeit um so deutlicher zur Erscheinung zu bringen. Die Künste vollziehen damit die buchstäbliche ›Er-Findung‹ immer neuer und anderer ›Würfe‹ und ›Gegenwürfe‹, um aus ihrer Mitte etwas hervorspringen zu lassen, woran die Begriffe und ihre ›Be-deutungen‹ nicht heranreichen und das sich außerhalb ihrer Darstellbarkeit bewegt: *Die Zerstörung der Eigenschaft und, konträr dazu, die Evokation reiner ›Ex-sistenz‹ als Ereignis negativer Präsenz.*

Um diese überhaupt ins Bewusstsein zu rufen, ist eine Praxis des doppelten Bruchs vonnöten: *Erstens die Enthierarchisierung der Differenz zwischen Form und Stoff* und damit die *Entformung des Materials* und, dazu korrespondierend, die Auszeichnung der Materialität als dem ›Anderen‹ der Gestaltung; *zum Zweiten* die Praktiken des Zufalls, wie sie der Dadaismus, später das Informel und die Aleatorik inaugurierten, sofern sie der Gestalt ihren Gestalter entzogen und damit den Mythos des Künstlers als ›Autor‹ oder Herrscher über die Form aufhoben. »Dada will die Benutzung des neuen Materials in der Malerei«,¹⁹ heißt es in einem der Gründungsmanifeste des Dadaismus von 1918, an deren Verfassung Hugo Ball, Jean Arp und Tristan Tzara ebenso beteiligt waren wie Marcel Janco, Richard Huelsenbeck und Raoul Hausmann. Das Neue an Dada ist dann die Exponierung eines Exils, das »primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit«,²⁰ wie Tristan Tzara und andere schreiben, oder der »Ohne-Sinn«, wie es Jean Arp ausdrückte: »Dada ist ohne Sinn wie die Natur. Dada ist für die Natur und gegen die Kunst. Dada ist unmittelbar wie die Natur und versucht jedem Ding seinen wesentlichen

18 | Vgl. Benjamin 1974: 462ff.

19 | Tzara/Jung 1995/2005a: 147.

20 | Ebd.: 146.

Platz zu geben. Dada ist moralisch wie die Natur.«²¹ Nicht der Rekurs auf Natürlichkeit – ein beinahe romantischer Impuls – erscheint dabei relevant, sondern die Abkehr von jenem »Willen zur Macht«, der jedem Ding das Gepräge der Arbeit, der Transformation und Umwandlung aufdrückt und dadurch die Empfänglichkeit für das, was wir die ›Ereignung der Ex-sistenz‹ genannt haben, vertreibt. Folglich werden – jenseits der Figur und der Komposition – Materialreste der Bearbeitung sowie Kratzer, Abfall oder die Ruinen der Oberflächengestaltung so präsentiert, dass sie jeder Versuchung ihrer Einordnung widerstehen: Kombinationen aus »Klingeln, Trommeln, Kuhglocken, Schläge auf den Tisch oder auf leeren Kisten«,²² wie Hans Richter schreibt, dazu der Zerfall des Materials bilden nicht ›Werke‹ eines kalkulierenden ›Werkmeisters‹, sondern Willkürakte oder Fragmente temporaler Auflösung. Sie werden in ihr einfaches *Sichzeigen* gebracht: »Der neue Künstler protestiert: er malt nicht mehr/symbolische und illusionistische Reproduktion,/sondern er schafft unmittelbar in Stein, Holz, Eisen, Zinn Blöcke zu Lokomotivorganismen, die durch den klaren Wind des Augenblicks nach allen Seiten gedreht werden können«,²³ lautet eine Passage aus Tristan Tzaras *Manifest Dada*. Ähnliches kann von Kurt Schwitters' Merzbildern, den Materialreliefs aus Fundstücken aus der Gasse, gesammelt an einem Tag und verdichtet zu Assemblagen oder kompletten Tableaus der Überraschung, gesagt werden: Nicht das Klebebild, seine Verfassung aus verstreuten Einzelteilen ist entscheidend, sondern die Herausstellung des Unpassenden, seiner Kontingenz und Fremdartigkeit, die eine amorphe Exzentrik enthüllt, um unbotmäßig aus den unreinen Tableaus zu ragen. Maßgebend wird dann, dass am derart Exponierten vor allem ein *Ungemachtes* und *Unverfügbares* wie gleichermaßen Unfügliches oder Unbeherrschbares hervortritt: Soweit sie sich nicht erfinden, höchstens vorfinden lassen, erweist sich das Prinzip des Dadaismus als das einer *Ekstasis*: Nicht die Ästhetik einer Existenz, sondern die *Aisthesis der Ex-sistenz*, die diese in ihrer Singularität selbst bezeugt.

Man kann die weitere Radikalisierung dieses Verfahrens insbesondere im *Informel* und dem amerikanischen Neo-Dadaismus und der gestei-

21 | Zum Beispiel Arp 1995: 50; auch Richter 1973: 28, 36.

22 | Richter 1973: 17.

23 | Tzara 1995/2005b: 151.

gerten Ästhetik des ›Zu-Falls‹ im *Event* studieren.²⁴ Jean Dubuffet oder Wols, Michel Tapié oder Emil Schumacher gehören mit ihrer Betonung der *prima materia*, der deklassierten Materialitäten und ihrer ›Leidenswege‹, wie es von Schumacher gesagt worden ist,²⁵ ebenso hierher wie der amorphe Abfall, die Entdifferenzierung der Stoffe am Ende ihrer Verwertung oder die direkte Einbeziehung der Dinge, ihre ›Ärmlichkeit‹ oder Entgrenzung zur Skulptur wie bei Jim Dine, Claes Oldenburg oder Michelangelo Pistoletto. Sie setzt sich bis in die Zeichnung fort, dem Medium des *Disegno*, das dem ›Grund‹ und seiner Materialität stets entgegengesetzt war: Sol LeWitts *Wall Drawings* (z.B. 1969) erweitern sie in den Außenraum, bis sie ihrer Funktion als Kontur entkleidet wird, während Dorothea Rockburnes *Drawing which makes itself* (1972) aus der Manipulation und ›Faltung‹ des papierenen Untergrundes selbst entsteht.²⁶ Vor allem aber bildet im *Informel* die Materialität der Malstoffe das erklärte Anathema zur Form, die fast ›inhumane‹ Nichtform, wie sie im bloßen Dreck bis hin zum Schmutz der Exkremente entgegenschlägt und indirekt die Unmenschlichkeit der Vernichtung der Körper im Ersten und Zweiten Weltkrieg mit bekunden. Francis Ponge hat auf diesen Zusammenhang zwischen malträtiertem und stets unterlegenem Material und Maurice Merleau-Pontys Begriff des ›Fleisches‹ (*chair*) hingewiesen:²⁷ Arbeiten an der Grenze zu einer negativen Phänomenologie, die durch das Unbestimmte, das Zeigen des Nichtzeigbaren oder Ausgestoßenen das ›Leibliche‹ selbst, seinen Exzess und seine chronische Rückständigkeit vorzuführen trachten. Zuweilen gleichen die dabei entstehenden Zeugnisse einer Apotheose des Chaos: Umkehrung der Ordnung, durch Kontrastierung oder ›Zusammenwurf‹ der Materialien, die nicht länger ihre Subordination unter die Form oder das *symbolon*, das Verbinden und ›Zusammenwerfen‹, dulden, sondern die Opferung der Form zugunsten dessen besorgen, was man als ›Auswurf‹ oder *diabolo*, im Wortsinne das ›Durcheinanderwerfen‹, bezeichnen könnte. Die paradoxen ästhetischen

24 | Vgl. insbesondere John Cage und die Folgen; dazu Mersch 2002: 278ff., und Mersch 2008.

25 | Zit. nach Wagner 2001: 42f.

26 | Vgl. Meister 2007: 172ff.

27 | Vgl. Ponge 1990; Merleau-Ponty 1986: 177f., 183ff., 191f.; ebenso Serres 1993: 174. Im gleichen Sinne spricht auch Hélène Cixous von der Stimme als dem ›Fleisch der Sprache‹ (Cixous 1998: 120).

Strategien erweisen sich dabei als unerschöpflich: Vom Auftrag pastoser Farbschichten unterschiedlicher Konsistenz, bis, wie bei Ad Reinhardt, ›Schwärze‹, die Opazität schlechthin, entsteht, über die Beimischung von Urin, Sand oder Erden oder den Aufweis von Schründen und Versehrungen, wie sie beim buchstäblichen ›Schinden‹ der Materialien entstehen – man denke vor allem an Fautrier –, bis zu bloßen Farblachen oder dem Gegenwärtigwerden der Gewalt am Stoff wie bei Ulrich Rückriems Granitblöcken oder den frühen dramatischen Performances der Gruppe *Zero*: Yves Kleins Bearbeitung von Leinwänden mit dem Flammenwerfer oder Niki de St. Phalles ›blutende‹ *Schießbilder*. Ganz anders, aber nicht weniger drastisch und eindringlich machen sich die dadaistisch inspirierten Archive des Mülls aus, die Ausstellung der Rückseiten jener Überproduktion von Dingen, die durch Verrottung ihr Zeitliches wie ihre Unverwertbarkeit exponieren, trotz aller euphemistischen Rede vom »Wertstoff«. Die unübersehbaren Berge aufgebrauchter, zerschlissener und ›entnutzter‹ Konsumgegenstände demonstrieren nicht nur die Ungeheuerlichkeit der bedenkenlosen Ausschachtung unersetzlicher Rohstoffe und damit der »Erde« im Heideggerschen Sinne, sondern auch die Blindheit vor der Vergänglichkeit als dem Verdrängten der technologischen Kultur. Mierle Laderman Ukeles hat ihnen mit *Flow City* (1992) ein unübersehbares Denkmal gesetzt; dasselbe gilt für Christian Boltanskis temporäre Installation *Réserve: Lac des Morts* (1990) aus Kleidern der Toten oder die endlosen Sammlungen der *Arte povera*, wie sie ebenfalls in den beklemmenden *Environments* Edward Kienholz' ihr Gegenbild finden. In dieselbe Linie gehört Cyprien Gaillards Film *Artefacts* (2011) oder seine Installation *Recovery of Discovery* (2011), die durch ihren bloßen Gebrauch gleichsam im Zeitraffer destruiert wird. Sämtlich haben sie Anteil an den Ruinen und Überresten des Industriezeitalters, dessen ›Un-Fall‹ oder ›Vorfall‹ schlechthin.

DER NIE TILGBARE REST UND DIE UNVERFÜGBARKEIT DES REALEN

All dies sind nur Aufzählungen, denen weitere folgen könnten – aber sämtlich enthüllen sie in unterschiedlichen Facetten die Auszeichnung dessen, was sich der ›Zeichnung‹ und ihren Zeichen widersetzt. Doch wozu diese Anstrengungen, diese Obsessionen des Dürftigen, ›Un-

Scheinbaren«, zuweilen sogar Ekelhaften, wozu der hartnäckige Verweis auf die stets übrig bleibenden Reste, die Monstrositäten des Diabolischen, die Multiplizität der Stofflichkeiten, ihre obszöne ›inter-materielle‹ Präsentation? Es handelt sich weniger um die kontrapunktische Enthüllung eines Verlorenen, gleichsam die *negative Praxis* dessen, was John Cage ›Sentimentalität‹ nannte: Verteidigung des Deklassierten, Ausgeschlossenen. Vielmehr geht es um etwas der psychoanalytischen Kur Vergleichbares: Die Rückkehr des Verdrängten durch die beharrliche Arbeit der Erinnerung, der ›Um-Kehr‹ und ›Wieder-Holung‹. Sie weist auf das, was in allem noch ›voraus-zu-setzen‹ ist: Dasjenige, was unter dem Schutt der Formen verborgen bleibt, was nicht zu tilgen ist, was immer ›da‹ ist und uns wie ein Schatten begleitet – die Nichtverfügbarkeit oder Ungemachtheit dessen, was Jacques Lacan das »Reale« genannt hat.²⁸ Tatsächlich erweist sich der Begriff des ›Realen‹ bei Lacan als sperrig und schwer zu enträtseln; doch nahm er in unterschiedlichen Wendungen immer wieder zu ihm Zuflucht, um das zu bezeichnen, was *unverzichtbar zuvor-kommt*. »Jenseits des Lustprinzips«, lautet eine der vielen Einlassungen Lacans zum »Realen«, sei eine »undurchdringliche Seite [zu] setzen«, die »so dunkel [ist], dass sie bestimmten Leuten als Antinomie jeden Denkens erscheinen konnte«.²⁹ Sie werde gleichwohl immer schon durch den Signifikanten regiert: Sie »[zeigt] sich uns nur«, wie es anderswo heißt, »indem es Worte macht«, wobei das »Wort« bei Lacan nicht buchstäblich zu verstehen ist, sondern im Sinne des Symptoms oder der Expression überhaupt, d.h. eines *Zeigens* und *Erscheinenlassens* von etwas, *was sich nicht selbst zu artikulieren vermag* und bestenfalls zur Interjektion Anlass gibt: dem Augenblick eines »Schrei[s]«. ³⁰ Es ist diese Spur, die die zitierte Kunst aufnimmt: Sie konfrontiert die Form mit ihrer eigenen ›Alterität‹. Das selbst Unkenntliche, das das Kulturelle ebenso trägt wie es ihm entgegensteht und das gewöhnlich mit Verleugnung und Tabu belegt ist, wird auf diese Weise wieder zu seiner Kenntlichkeit gebracht. Gewiss kann man zum ›Realen‹ nicht einfach hindurchgreifen, indem man meint, die Schichten des Kulturellen abtragen zu können, um auf den Boden der Tatsachen zu gelangen – vielmehr bedarf es gerade solcher ›diabolischen‹ Szenarien, die die Negation der Negativität betreiben und

28 | Lacan 1991: 123ff., und Lacan 1996: 56ff.

29 | Ebd.: 29.

30 | Ebd.: 70; auch 43.

dabei stets aufs Paradoxe angewiesen bleiben: Etwa durch *konträre Interventionen*, durch Vordergrund-Hintergrund-Vexierungen, durch die Entfesselung von Zeit und Erosion, durch Umkehrung der Wertigkeiten oder Setzung von Spannungen zwischen verschiedenen Stoffen oder Ähnliches. Dann vermögen in ihren Höhlungen die verdrängten ›Ex-sistenzen‹ wieder *wirksam* zu werden und anzuzeigen, dass wir in allem, was wir tun, sind, formen oder behaupten, auf eine unwiederbringliche Weise in das hineingestellt sind, was wir *nicht* gemacht haben und was uns, unerbittlich und zum Preis unserer Gewalt, *je schon vorausgegangen sein wird*.

LITERATUR

- Adorno, Theodor W. (1998): *Metaphysik. Begriff und Probleme*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Arp, Hans (1995): *Unsern täglichen Traum. Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954*, Zürich: Arche.
- Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (1995/2005) (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Benjamin, Walter (1974): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Band I.2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 435-469 (erste Fassung).
- Cixous, Hélène (1998): »Geschlecht ohne Kopf?«, in: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris/Stefan Richter (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam, S. 98-122.
- Heidegger, Martin (1972): »Der Ursprung des Kunstwerks«, in: Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt a.M.: Klostermann, S. 7-68.
- Heidegger, Martin (1989): *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, in: Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Hg.), *Martin Heidegger: Gesamtausgabe, Band 65*, Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Lacan, Jacques (1991): *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch II*, Weinheim/Berlin: Quadriga.
- Lacan, Jacques (1996): *Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch VII*, Weinheim/Berlin: Quadriga.

- Meister, Carolin (2007): »Ohne Illusion. Von anderen Räumen der Zeichnung«, in: Angela Lammert/Carolin Meister/Jan-Philipp Frühsorge/Andreas Schallhorn (Hg.), Räume der Zeichnung, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, S. 170-179.
- Merleau-Ponty, Maurice (1986): Das Sichtbare und das Unsichtbare, München: Wilhelm Fink.
- Mersch, Dieter (2002): Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mersch, Dieter (2008): »Stille als Ereignis. Zur Ortschaft des musikalischen Geschehens«, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.), Sinnbildungen. Spiritualität in der Musik heute, Mainz: Schott, S. 46-58.
- Mersch, Dieter (2010): Posthermeneutik, Berlin: Akademie Verlag.
- Panofsky, Erwin (1998): »Die Perspektive als ›symbolische Form‹« (1927), in: Hariolf Oberer/Egon Verheyen (Hg.), Erwin Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin: Spiess, S. 99-167.
- Ponge, Francis (1990): Texte zur Kunst, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Richter, Hans (1973): Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln: DuMont.
- Serres, Michel (1993): Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Tzara, Tristan/Jung, Franz et al. (1995/2005a): »Dadaistisches Manifest 1918«, in: Asholt/Fähnders, Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde, S. 145-147.
- Tzara, Tristan (1995/2005b): »Manifest Dada 1918«, in: Asholt/Fähnders, Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde, S. 149-155.
- Wagner, Monika (2001): Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München: C.H. Beck.

Intermaterialität als Programm

Zu einer Kultursemiotik der produktiven Materie

(nach Kristeva)

Sigrid G. Köhler

Gibt es *produktive* Materie? – Allein die Frage impliziert schon ein Statement, denn die in der westlichen Kultur- und Philosophiegeschichte dominante Kodierung der Materie sagt anderes. ›Materie‹ wird in dieser Geschichte seit der Antike von ihrer Gegenspielerin ›Form‹ bzw. ihrem Gegenspieler ›Geist‹ begleitet, im Vergleich zu diesen beiden als die weniger wichtige entworfen und ihnen in der Folge untergeordnet, weil sie nur gedacht, geformt oder bearbeitet wird. Zugleich weist diese vor allem philosophisch begründete Dominanz doch ein gehöriges Irritationspotenzial auf. Nicht zuletzt Entstehungsprozesse können, wie sich an den unzähligen kosmologischen Entwürfen seit der Antike bis heute zeigt, nicht ohne Materie gedacht werden, geschweige denn stattfinden. Der Gedanke, dass Materie keinen eigenen Anteil an solchen Prozessen haben sollte, erscheint geradezu widersinnig. Spätestens mit der Formierung der modernen Naturwissenschaften hält die Materie denn auch Einzug in andere Diskurse und Debatten, in denen ihr eine ihr eigene Produktivität zugesprochen wird. Die Form und der Geist folgen ihr dorthin nicht. Allerdings zahlt sie diese Loslösung auch mit dem Preis ihrer allmählichen begrifflichen Auflösung.¹

1 | Davon zeugen nicht zuletzt erneut die jüngsten Meldungen von der Entdeckung des ›Higgs-Teilchens‹, das als letztes Teilchen im sogenannten Standard-Modell fehlte (demzufolge Materie aus z.T. fast masselosen Teilchen besteht) und dessen Entdeckung mit der großen Hoffnung verbunden ist, die Entstehung unseres Universums nun besser verstehen zu können (vgl. Lindinger 2012).

Einspruch gegen diese historisch dominante Kodierung der Materie lässt sich aber nicht nur von Seiten der Naturwissenschaften erheben, und entsprechend hängt eine kritische Betrachtung dieser Konstellation auch nicht vom Beginn der modernen Naturwissenschaften ab. Vielmehr zeigt sich bei genauerem Hinsehen in der westlichen Philosophiegeschichte von Anfang an eine kritische Reflexion der Paarung von ›Form‹ oder ›Geist‹ auf der einen und ›Materie‹ auf der anderen Seite. Diese Reflexion hat sich vielleicht nicht immer als Einspruch gestaltet, dennoch aber wiederkehrend die Frage nach dem Anteil der Materie an Konstitutionsprozessen aufgeworfen und dabei nicht zwangsläufig gleich eine materialistische Position im engeren Sinne nahe gelegt.² Die Befragung der Materie-Form-Relation kann ganz unterschiedlichen Strategien folgen: Zuweilen wird die Dichotomisierung von Form und Materie zugunsten eines dritten Begriffs aufgegeben, wie etwa eines metaphysisch gedachten ›Einen‹ oder ›Absoluten‹ in neuplatonisch geprägten Positionen der Frühen Neuzeit, oder zugunsten eines stärker naturphilosophisch respektive naturwissenschaftlich konzipierten Organismusbegriffs seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert. Eine solche Vorgehensweise erlaubt es, den Prozess der Formierung wie auch seine materielle Disposition als untrennbare Dimensionen in ein einziges Konzept zu integrieren und damit der Interdependenz, aber auch der Interferenz von Materie und Form Rechnung zu tragen. Es hat sich aber auch als strategisch sinnvoll erwiesen, am Begriff der Materie festzuhalten. Dies impliziert nicht zwangsläufig einen naiven Materie-Holismus, denn produktive Materie muss in ihrer Konzeptualisierung immer *mehr* sein als schiere Materie. Begriffliches Insistieren kann viel gezielter die Aufmerksamkeit auf die Geschichte der Materie und ihre Dichotomisierung lenken, um genau jene Weichenstellungen in den Blick zu rücken, die zur Kodierung der Materie und den daraus resultierenden politischen und ethischen Implikationen maßgeblich beigetragen haben – Weichenstellungen, die gerade nicht unwiderfürlich die Relation von Materie und Form fixieren, sondern durch die Revision neu in Bewegung versetzt werden. Dieser Weg ist in den letzten Jahrzehnten insbesondere von den Gender Studies, der Wissenschaftsgeschichte, aber auch von Seiten einer ethisch oder ästhetisch motivierten Philosophie beschritten worden. Dabei sind die zentralen Schnittstellen der Materie-Geschichte in den Blick gerückt, an denen sich die kulturhis-

2 | Vgl. Köhler 2013.

torisch wie gesellschaftspolitisch höchst brisanten Konsequenzen der Kodierungen der Materie zeigen. Dazu gehören: die Geschlechterordnung, die anthropozentrische Hybris samt der daraus resultierenden Haltung des Menschen zu seiner Umwelt (einschließlich des instrumentalen Umgangs mit der Welt der Dinge und Objekte) und schließlich die Frage der Alterität bzw. des Anderen.

MATERIE BEI KRISTEVA

Auch Julia Kristeva schlägt in ihrer wohl immer noch wichtigsten Monographie *Die Revolution der poetischen Sprache* (1974) diesen Weg ein. Ihre Monographie speist sich aus einem breiten Theorie- und Diskurspektrum, ausgehend von der Semiotik über die Philosophie und Psychoanalyse bis hin zu Literaturtheorie und materialistischer Gesellschaftskritik. In einem sehr eigenwilligen Schreibverfahren der Identifizierung und Überschreibung lässt sie diese unterschiedlichen Positionen und Ansätze zusammenspielen. Materie wird dabei nicht eigens als Begriff eingeführt und auch erst relativ spät als eine für die Argumentation relevante Kategorie profiliert – eigentlich erst in der zweiten Hälfte des Buchs. Dennoch lässt sich ihre gesamte Sprach- und Kulturtheorie im Grunde aus einem Materie-Konzept herleiten, das Materie als eigenständige und eben produktive Größe entwirft. Entsprechend ist Materie denn auch vielfach präsent, wenn nicht als Begriff, so als Attribuierung, in der Metaphorik (aus dem Bereich des Biologischen und des Körperlichen) – und last, but not least aufgrund ihrer Referenztexte und -konzepte, unter denen zunächst aus der Sicht der Materie der Bezug auf den dialektischen Materialismus am augenscheinlichsten ist, zu denen aber auch ihre Rekurse etwa auf Husserl, Freud, Platon oder Hegel zu zählen sind.

Wenn man von einem Materiekonzept bei Kristeva sprechen möchte, so muss man diesen Bezügen folgen, in denen aber keine Rekonstruktion und/oder Weiterführung der entsprechenden Konzepte stattfindet. Stattdessen vollzieht Kristeva ein eher als synkretistisch zu bezeichnendes Aneignen, Überschreiben und Rekontextualisieren. Der Entwurf einer produktiven Materie wird dabei nicht so sehr, wie es die emphatische und wiederkehrende Rede von einer ›revolutionären Praxis‹ nahelegen könnte, von materialistischen Positionen abgeleitet. Letztere geben dieser Praxis vielmehr den gesellschaftskritischen Impetus vor. Wenn es um die Mate-

rie im engeren Sinne geht, so steht allen voran Freuds Triebtheorie für die biologische und damit auch materielle Fundierung der Produktivität ein. An zentraler Stelle ihrer Argumentation rekurriert sie jedoch auch auf zwei für die Geschichte der Materie entscheidende historische Positionen, die gerade in ihrer Rezeptionsgeschichte immer wieder mit der dichotomen Kodierung der Materie in Verbindung gebracht worden sind: Platons *Timaios*, der nicht zuletzt in den Gender Studies immer wieder als einer der Gründungstexte für die geschlechterspezifische Kodierung der Materie-Form-Dichotomie rezipiert wird, und Hegels idealistische Dialektik, die repräsentativ für die Tilgung der Materie im deutschen Idealismus steht. Kristeva schlägt in ihrer Lektüre aber einen anderen Weg ein und zeigt, inwiefern mit diesen Positionen auch eine ganz andere Weichenstellung angelegt werden könnte.

Die Schriften von Julia Kristeva umfassen ein breites theoretisches Spektrum, angefangen bei ihrer Tel Quel-Zeit, die vor allem sprach- und texttheoretisch ausgerichtet ist, über die stärker psychoanalytisch und kultursemiotisch geprägten Bücher (die *Revolution der poetischen Sprache* bildet dabei sicherlich eine Scharnierstelle zwischen diesen beiden Phasen) bis hin zu ihren eigenen literarischen Texten und explizit auf eine weibliche Ethik ausgerichteten Schriften jüngerer Datums. Mit der Frage nach einer produktiven Materie steht im Folgenden Kristevas Rekodierung diskursgeschichtlicher Bestimmungen der Materie in der *Revolution der poetischen Sprache* im Fokus und nicht so sehr die geläufige, im Zuge des Poststrukturalismus so prominent gewordene und mit dem Namen Kristeva eher verbundene Rede von der Materialität der Sprache,³ wie sie sie in ihren früheren, eher der Tel Quel-Periode zugerechneten Schriften entwickelt hat.⁴

Einen der zentralen theoretischen Bezugspunkte in der *Revolution der poetischen Sprache* bildet die Psychoanalyse. Dies führt konsequenterweise dazu, dass Kristevas Revision der Materie-Kodierungen mit einer Problematisierung des Subjekt-Status einhergeht,⁵ die im Materie-Kontext wiederum in mehrfacher Hinsicht ihr eigenes Potenzial birgt: zunächst als eine Kritik der patriarchalen Geschlechterordnung, wie sie Kristeva auch selbst immer wieder formuliert hat. Sie ließe sich ebenso mit einer

3 | Vgl. Mersch 1999.

4 | Vgl. dazu auch den Beitrag von Thomas Strässle in diesem Band.

5 | Vgl. Bischoff 2002, bes. das 2. Kapitel: 16-96.

Anthropozentrismus-Kritik der Technoscience bzw. der Wissenschaftsgeschichte verbinden, da Materie im Rückgriff auf Wissensformationen der Biologie und Genetik explizit als körperliche bzw. biologische beschrieben und auf diese Weise die Vorstellung eines autonomen Subjekts in die eines, mit Haraway gesprochen, ›materiellen Agenten‹ transformiert wird.⁶ Darüber hinaus ist für Kristevas Materie-Konzeption aber kennzeichnend, dass sie Materie als ›heterogen‹ denkt. Damit passiert sie die Grenze der kritischen Reflexion diskursgeschichtlicher Kodierungen und leistet, so die These, einen zentralen kultursemiotischen Beitrag zu der Frage, wie eine produktive Materie überhaupt konzeptionell entworfen werden kann. Im Zuge von Poststrukturalismus und Dekonstruktion ist die Materie im Sinne einer Bewegung des ›Entzogenen‹ oder ›Widerständigen‹ mit einer ›dekonstruktiven Produktivität‹ versehen worden.⁷ Kristevas Insistieren, dass das, was sie mit Materie bezeichnet, nicht diskursiv zu fassen ist, scheint dem entgegen zu kommen. Genau diese Position hat ihr wiederum aus den Gender Studies und allen voran von Judith Butler beträchtliche Kritik eingebracht, insbesondere da sie diese vordiskursive Materie weiterhin als weibliche entwirft und damit zu sehr der gängigen Diskursivierung der Materie als weiblicher, vorkultureller Größe verhaftet bleibt.⁸ Aus Butlers Perspektive, der es gerade um die Dekonstruktion von *diskursiven* Materie-Kodierungen geht, ist dies nur konsequent. Wenn es allerdings darum geht, Materie als eigenständige produktive Größe zu denken (die über ein dekonstruktives Potenzial hinausgeht), so gilt es, sich genau diesem Paradox zu stellen, d.h. sie als vordiskursive zu konzipieren, wohl wissend, dass sie sprachlich nur diskursiv zu fassen ist. Kristevas Rede von einer ›heterogenen Materie‹ scheint dem Rechnung zu tragen, insbesondere wenn sie sich aus sehr unterschiedlichen diskursiven Kontexten und Disziplinen wie etwa aus der Biologie, der Philosophie, der Psychoanalyse oder aus dem dialektischen Materialismus speist. Denn dieses Verfahren zeigt, dass Materie nicht als homogenes, wie auch immer vorzustellendes rein stoffliches Prinzip zu fassen ist. Und es macht deutlich, dass sich die Produktivität der Materie gerade aus ihren Interferenzen und Interdependenzen ergibt, die sie als heterogene in Bezug auf ihre eigenen möglichen Beschaffenheiten aufweist. Dazu gehört

6 | Vgl. Haraway 1995: 96f.

7 | Vgl. Köhler 2013.

8 | Vgl. Butler 1991: 123-142.

auch Offenheit für bzw. die Inklusion von nichtmateriellen Dimensionen. Mit anderen Worten: Materie ist produktiv, weil sie (in sich) different ist, weil sie immer ›mehr‹, ›dazwischen‹ oder ›anderes‹ ist, weil sie in ihrer ›Unterschiedenheit‹ immer auch ›intermateriell‹, kurz ein Zusammenspiel von Vielem ist. Die Rede über Materie impliziert also immer auch eine über Intermaterialität.⁹

Dass es Kristeva in ihrem Schreiben immer schon um mehr als nur um sprach- und kultursemiotische Analyse geht, zeigt sich in all ihren Texten. In der *Revolution der poetischen Sprache* manifestiert sich dieses ›Mehr‹ als Entwurf einer revolutionären Praxis, welche die bestehenden kapitalistischen Gesellschaftsstrukturen transformieren soll. Einer der wesentlichen Orte, an dem und durch den sich die gesellschaftliche Ordnung etabliert, ist für sie die Sprache, die in ihrer Diktion und in Anlehnung an Lacan zum ›Symbolischen‹ avanciert. In dieser Privilegierung der Sprache zeigt sich Kristevas disziplinäre Herkunft aus der Linguistik wie auch ihre Verortung in Strukturalismus und Poststrukturalismus. Entsprechend kreist ihr Schreiben um den Prozess sprachlicher Bedeutungsproduktion. Die formale Herangehensweise der strukturalen Linguistik, so Kristevas Kritik an zeitgenössischen Ansätzen, hat diese auf innersprachliche Prozesse reduziert. Um die gesellschaftliche Relevanz wie auch die gesellschaftliche Durchdringung von Signifikationsprozessen betrachten zu können, muss das der Sprache ›Äußere‹, so Kristeva, wieder mit in die Sprachbetrachtung herein geholt werden, allen voran das Subjekt, das allerdings als eine die Zeichen produzierende Instanz ein immer schon durch den Signifikationsprozess hervorgebrachtes ist. Die Frage nach dem Äußeren muss deshalb früher ansetzen, und zwar

9 | Dies ist freilich eine etwas andere als durch den Titel dieses Bandes *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten* anvisierte Perspektive, die nicht so sehr das Mit- und Ineinander unterschiedlicher Materialien adressiert (vgl. dazu auch Kleinschmidt 2012), sondern stattdessen Intermaterialität als konzeptionelle Bedingung und Beschaffenheit produktiver Materie fokussiert. Allerdings zeigt sich nicht zuletzt anhand von Kristevas Materielektüren (genauso wie ein Blick auf die Geschichte der Ästhetik), dass die Debatten um die Materie und das Material diskursgeschichtlich nicht losgelöst voneinander funktionieren, auch wenn sie sich disziplinär sehr unterschiedlich zu verorten scheinen: die Materie traditionell eher in der Philosophie und in den Naturwissenschaften, das Material hingegen in der Kunstgeschichte und den Kunstwissenschaften.

bevor das Subjekt sich als solches in der Sprache bzw. im Symbolischen konstituiert hat.¹⁰ Das Subjekt stellt für sie also keineswegs nur einen Diskurseffekt dar, wie es gemeinhin poststrukturalistischen und dekonstruktiven Positionen zugeschrieben wird, sondern sie interessiert sich vielmehr ganz explizit für den Prozess der Subjektwerdung, für den Übergang und für das Ankommen des Subjekts in der Sprache respektive im Symbolischen.¹¹ Hierfür steht schließlich auch die Psychoanalyse ein, die es Kristeva erlaubt, sich der vorsymbolischen oder vorsprachlichen präödipalen Phase des Menschen zuzuwenden. Mit Blick auf ihre Auseinandersetzung mit philosophiegeschichtlich relevanten Positionen führt sie dies zugleich zur Materie, genauer gesagt zu etwas, das sie in Anlehnung an Platons *Timaios* ›chora‹ nennt.

DIE CHORA ALS AKTEURIN

In der Kosmologie des *Timaios* wird die ›chora‹ von Platon als ›dritte Gattung‹ neben dem ›Seienden‹ und dem ›Werden‹ eingeführt, derer Platon offenbar bedarf, um die Entstehung und vor allem die Veränderungen und Wandlungen der Welt erklären zu können. Die chora tritt dabei in der Welt nicht selbst in Erscheinung, sondern fungiert als ›gestaltloses‹ und der Wahrnehmung entzogenes ›Raumgebendes‹, in dem die Form als Seiendes ihre Abbilder hervorbringt. Sie kann dem Werden nichts hinzufügen.¹² So zumindest eine der Varianten, die Platon selbst explizit als ein Familienmodell ausführt, in dem die chora den weiblichen Part übernimmt¹³ und das entsprechend in den Gender Studies als Gründungsnarrativ für das Gendering von Form und Materie gilt. Im weiteren Verlauf des Textes wird die Beteiligung der chora als Aufnehmende oder Raumgebende jedoch noch in weiteren Varianten erzählt: u.a. als die einem ›Getreidereinigungsgerät‹ vergleichbare Bewegung, welche durch ihre Schüttelbewegungen die schweren Teile von den leichten trennt und auf diese Weise eine spezifische Verteilung der unterschiedlichen Teile im Raum initiiert. Die Ordnung der Teile bzw. die sie anordnende Bewegung

10 | Vgl. Kristeva 1978: 32-35.

11 | Vgl. Pritsch 2008: 222-234.

12 | Vgl. Platon 1992: 75-85.

13 | Vgl. ebd.: 81.

entsteht bei Platon allerdings erst durch das Einwirken des Demiurgen. Die Bewegungen der chora selbst sind ›unausgewogen‹, da sie auf untereinander ungleiche Kräfte zurückgehen. Durch die ordnende Hand des Demiurgen entstehen dann Feuer, Erde, Wasser und Luft, deren Spuren jedoch schon in der chora enthalten sind, so dass sie selbst zu einem ›Vielfältigen‹ wird.¹⁴

Als Materie wird die chora im *Timaios* jedoch nicht bezeichnet. Ist von einer Materietheorie bei Platon die Rede, so bezieht sich die Forschung in der Regel auf seine Ausführungen zu den Elementen, die als eine Reformulierung der vorsokratischen Atomtheorie gelesen werden und die schon Prinzipien der modernen Materiebeschreibung antizipieren, insofern als sie die kleinsten Teilchen nicht mehr stofflich, sondern mathematisch entwerfen.¹⁵ Wenn die chora auch nicht auf das referiert, was seit Aristoteles als *hyle* (Materie) firmiert, so lässt sie doch eine materielle Interpretation im Sinne einer *prima materia* zu, die allem zugrunde liegt, wie nicht zuletzt die zahlreichen Attribuierungen und Vergleiche im *Timaios* zeigen: Die chora ist wie eine ›formbare Masse‹, ein ›Abdruckstoff‹ oder eine ›Grundmasse‹ für eine Salbe oder einen Duft.¹⁶ Wenn die chora überdies räumlich gedacht und als in sich bewegt entworfen wird, so erlaubt dies zudem, dieses Zugrundeliegende im Anklang an die moderne Feldtheorie als eine Art dynamisch-materielles ›Feld‹ zu denken.¹⁷

Diese Vorstellung eines räumlich-materiellen, in sich bewegten, in sich unterschiedenen und der symbolischen Repräsentation vorgängigen Prinzips scheint auch das zu sein, was Kristeva an Platons chora interessiert:

Den Terminus *chora* entlehnen wir Platons *Timaios*; er soll eine noch ganz provisorische, im wesentlichen mobile Artikulation kennzeichnen, die aus Bewegungen und deren flüchtigen Stasen besteht. [...] Unser Diskurs – der Diskurs ganz allgemein – läuft ihr [der chora, SGK] zuwider, das heißt, er beruht auf ihr, doch gleichzeitig setzt er sich von ihr ab, da die *chora* zwar bezeichnet und reguliert werden, aber nie endgültig hergestellt werden kann – so daß sie sich wohl ermitteln und

14 | Vgl. ebd.: 85-87; Kristeva 1978: 232f., Fn. 17.

15 | Vgl. Erler 2007: 451-453.

16 | Vgl. Platon 1992: 79-81.

17 | Vgl. Erler 2007: 460; Weizsäcker 1992: 1095.

gegebenenfalls mit Hilfe einer Topologie beschreiben läßt, sich aber der Axiomatisierung entzieht.¹⁸

In ihrer Entlehnung überschreibt Kristeva die Platon'sche chora jedoch sofort – und zwar in zweifacher Weise: Zunächst, indem sie sie als ›semiotisch‹ bestimmt. Wenn die chora in irgendeiner Form vorsprachlich, also ein Außen der Sprache sein soll, das dennoch für die Signifikation relevant ist, so muss sie sich als ein Ort erweisen, der für sprachliche Prozesse und Zeichenformierungen potenziell offen, ja diesen affin ist. Diese Prädisposition schreibt ihr Kristeva mit Hilfe des ›Semiotischen‹ ein, das für sie kein Ort der Zeichen ist, sondern dem Zeichenhaftigkeit ihrer etymologisch geleiteten Definition nach insoweit anhaftet, als darin ›Unterschiedenheit‹ festgestellt werden kann: ›Spuren‹, ›Vorzeichen‹ oder ›Bahnungen‹, die sich zu Zeichen formieren, die genauso gut in der Bewegung der chora aber auch wieder verworfen werden können.¹⁹ Insofern ist die chora also eine provisorische und sich stetig verändernde Artikulation, die den Anfang jedes Signifikationsprozesses ausmacht, eine dem Symbolischen vorgelagerte und zugleich inhärente außersprachliche Genese.

Dass diese semiotische chora dabei nicht im Status eines theoretischen Konzepts oder gar einer der Derrida'schen *différance* vergleichbaren dekonstruktiven Bewegung verbleibt, dafür steht Kristevas zweite Übersetzung ein, die sie im Rückgriff auf die Psychoanalyse vollzieht.²⁰ Die auf Unterschiedenheit gründende Eigenbewegung der semiotischen chora veranschaulicht Kristeva nämlich im Rekurs auf Freuds Triebtheorie, welche die Triebe bekanntlich genau an der Scharnierstelle zwischen Körper und Psyche ansiedelt: Auch die Triebe bzw. die so genannten Primärvorgänge führen zu Bahnungen oder Stasen, wenn sich ihre Einschreibungen ›verschieben‹, ihre Energien ›verdichten‹ und ›diskrete Energiemengen‹ bilden. Diese Stasen und Markierungen können dann entweder wieder verworfen oder durch biologisches und gesellschaftliches Einwirken verstetigt werden.²¹ Die semiotische chora ist für Kristeva allerdings nicht nur ein vergleichbares materiell-räumliches Prinzip, sie

18 | Kristeva 1978: 36.

19 | Vgl. ebd.: 35f.

20 | Vgl. ebd.: 150.

21 | Vgl. ebd.: 36.

wird von ihr auch im gleichen Zug in diese ontogenetische Subjektwerdung eingeschrieben:

Mit Hilfe einer Subjekttheorie, wie sie die Theorie des Unbewußten bereithält, läßt sich aus diesem rhythmischen Raum [gemeint ist die *chora*, SGK] – noch ohne Thesis und Setzung – der Konstituierungsprozeß der Sinngebung ablesen. [...] Die kinetische Funktionalität, an die wir bei der *chora* denken, gilt für die Zeit vor der Setzung des Zeichens; sie ist deswegen auch nicht kognitiv in dem Sinne, daß sie von einem schon konstituierten Erkenntnissubjekt getragen würde. Die die semiotische *chora* organisierenden Funktionen lassen sich, genetisch gesehen, nur im Lichte einer Theorie des Subjekts erklären, die dieses nicht auf ein Verstandes-subjekt verkürzt, sondern in ihm auch den Schauplatz der vorsymbolischen Funktionen freilegt. [...] Es geht also um präödpale, semiotische Funktionen, um Energieabfuhr, die den Körper im Verhältnis zur Mutter binden und orientieren.²²

Die semiotische *chora* markiert also die präödpale Phase der Subjektentwicklung, in der die Trennung zwischen Kind und Mutter noch nicht vollzogen ist. Wenn Kristeva die semiotische *chora*, die in diesem Kontext ja ein unentschiedenes Feld zwischen Mutter und Kind markiert, als mütterliche bezeichnet,²³ so schreibt sie die mit Platons *Timaios* verbundene semantische Kodierung fort, mit dem Effekt, dass sie in dieser Zone der Ununterschiedenheit in der Subjektgenese das mütterliche Außen akzentuiert. Ein Außen ist die *chora* natürlich nur insofern, als man von einer Homogenität des Subjekts und einer auf das Symbolische reduzierten Sprachlichkeit ausgeht. Tut man dies nicht, so ist man eher an dem Ort, an dem unterschieden, aber noch nicht getrennt wird, an dem das Materielle, hier der semiotisierende (durch Triebe gelenkte) Körper, wirkt. Die *chora* beschreibt aus dieser Perspektive eher einen unausweichlichen Zwischen- und Übergangsraum und fügt dem Symbolischen eine »Feldtheorie des Leibes«²⁴ ein.

Der Clou an Kristevas *chora*-Entwurf aber ist, dass sie trotz der mütterlichen Kodierung nicht die durch die Gender Studies so prominent gemachte Narration des Familienmodells aufgreift (männliche Form dringt in die weibliche *chora* ein und bringt Sprösslinge hervor), sondern an der

22 | Ebd.: 38.

23 | Vgl. ebd.: 37f.

24 | Mersch 1999: 127.

Vorstellung einer selbst bewegten chora festhält. Die Formierung des Symbolischen hängt dann nämlich nicht so sehr von einer die Bewegung initiierenden oder hervorbringenden männlichen Form ab. Die Position des Vaters (respektive des Demiurgen) wird aufgegeben. Kristeva spricht aus Genderperspektive neutraler von biologischen und gesellschaftlichen Strukturzwängen, die auf die chora einwirken.²⁵ Sie verschiebt also den Akzent und setzt mit ihrer (psychoanalytisch motivierten) Narration nun die semiotische chora mit ihren Triebablenkungen an den Anfang eines jeden Entstehungs- oder Transformationsprozesses, insofern diese solchen Prozessen überhaupt erst Raum und Materie gibt.²⁶

DIE HETEROGENITÄT DER MATERIE

Von ›Materie‹ ist im Kontext der Kristeva'schen Ausführungen zur chora allerdings kaum die Rede. Überhaupt taucht die Materie in diesem ersten Teil der *Revolution der poetischen Sprache* nur vereinzelt auf. Dies ändert sich schlagartig mit Beginn des zweiten, in dem die Bewegungen der semiotischen chora im Rekurs auf Hegel und Freud mittels der Begriffe der ›Negativität‹ und des ›Verwerfens‹ neu gerahmt werden. Die »Negativität«, so wie Hegel sie fasst, enthält Kristeva zufolge nämlich »die Möglichkeit [...], einen materialistischen Prozeß zu denken«²⁷:

Schon in der *Phänomenologie des Geistes* ist die Negativität dem Einfluß des Eins und des Verstandes ausgesetzt, auch da, wo sie sich als ganz und gar materiell und unabhängig darstellt – wo sie dem, was wir als semiotische chora bezeichnen haben (Triebablenkungen und deren Funktionsweise) am nächsten kommt, das heißt, wo sie sich als *Kraft* darstellt.²⁸

Der Begriff der Negativität bezeichnet bei Hegel zunächst so etwas wie das Organisationsprinzip oder den Motor der dialektischen Bewegung,

25 | Vgl. Kristeva 1978: 37f.

26 | Vgl. Köhler 2004. Freilich eröffnet Kristeva mit dem Festhalten an der weiblichen Kodierung, wie sich an ihren späteren Schriften denn auch zeigt, den Weg für eine dezidiert weibliche Ethik.

27 | Kristeva 1978: 115.

28 | Ebd.: 119.

die als beständig perpetuierender Vermittlungsprozess zum absoluten Wissen führen soll. Obwohl die Negativität als Begriff dem Register des Theoretischen angehört, will Kristeva sie dennoch als ein dem Begrifflichen bzw. dem Geistigen heterogenes Moment verstanden wissen, welches das Geistige als ein ihm Äußerliches in Bewegung versetzt: Den Bewegungen der Negativität kommt die »Objektivität eines Gesetzes« zu, das der »Logik der Materie«²⁹ folgt, so Kristeva. Sie verweigert also die Hegel'sche Aufhebung, da Hegel selbst, so ist bei ihr zu lesen, die Bewegungen der Negativität als ein »ganz vom Gedanken frei[es]«³⁰ Spiel der Kräfte ausgeführt hat, das sich »Jenseits des Bewußtseins«³¹ vollziehe. Erst im weiteren Verlauf, »zum Schutz für und im Hinblick auf die subjektive Einheit des Verstandes, aber auch der Vernunft«,³² wird dieses Spiel bei Hegel, so Kristevas Argument, zurückgedrängt und im Begriff aufgehoben.

Mit dieser Deutung der Negativität schafft Kristeva eine neue Rahmung für den Hegel'schen Vermittlungsprozess: Nicht das Bewusstsein oder der Geist werden als Ausgangs- und Zielpunkt der Vermittlung gesetzt und die Negativität als ein diesem Vermittlungsprozess inhärentes Moment verstanden, sondern die Negativität wird gleichsam selbst zu einem initiatorischen und vorgängigen Prinzip. Der für diese Hegel-Lektüre vorausgesetzte Konnex von Materie und Kraft, den Kristeva für ihre Deutung der Negativität stark macht (dass nämlich die Negativität ihrer semiotischen chora dort am nächsten komme, wo sie sich »materiell«, d.h. »als Kraft darstellt«³³), geht auf die seit dem 18. und 19. Jahrhundert diskursgeschichtlich vorherrschende und im Rahmen der Mechanik entworfene Kodierung von Materie-Bewegungen als Kraft zurück, die im Übrigen auch Hegels Semantisierung der Materie in der *Phänomenologie des Geistes* (1807) bestimmt, wenngleich er selbst sich kritisch zur mechanischen Materiekonzeption insbesondere von Newton und Kant verhält und es ihm in der *Phänomenologie* auch nicht um eine naturphilosophische Beschreibung derselben geht.³⁴

29 | Ebd.: 117.

30 | Hegel 1986a: 110; Kristeva 1978: 119.

31 | Ebd.: 120.

32 | Ebd.: 121.

33 | Ebd.: 119.

34 | Vgl. Bonsiepen 1977; Falkenburg 1987.

In den ersten Kapiteln der *Phänomenologie* geht es um die Formen des Bewusstseins, in denen sich das Wissen von der sinnlichen Welt darstellt und die Hegel wie folgt unterteilt: ›sinnliche Gewissheit‹, ›Wahrnehmung‹ und ›Verstand und Kraft. Der Wahrnehmung als Vermittlungsprozess zwischen Gegenstand und Bewusstsein scheinen dabei die ›selbständigen Materien‹ entgegenzustehen. Obwohl Kristeva sich auf Hegels Ausführungen zur Wahrnehmung nicht eigens bezieht, bereiten sie ihr Argument doch vor. Ausgangspunkt für Hegel ist die Frage, wie der Ablauf der Wahrnehmung eines Dings im Bewusstsein zu konzipieren ist, wenn diese das Ding sowohl als allgemeines Eines wahrnimmt und zugleich der unmittelbaren Gewissheit der vielen einzelnen Eigenschaften des Dings Rechnung trägt. Die Hegel'sche Antwort weist die Wahrnehmung als einen Prozess der Vermittlung aus, der zunächst das unmittelbare Einzelne der Eigenschaften im Allgemeinen aufhebt, dabei aber die Differenz zwischen den Eigenschaften aufbewahrt. Die einzelnen, konkreten Merkmale des Dings werden dabei gleichsam zu allgemeinen Eigenschaften bzw. zu ›freien Materien‹, die in ihrer Entgegensetzung in der Wahrnehmung des Dings wiederum aufgehoben werden müssen.³⁵ Das Ding wird auf diese Weise zu einem »wahrhaften *Auch* erhoben, indem es eine Sammlung von Materien und, statt Eins zu sein, zu einer bloß umschließenden Oberfläche wird.«³⁶ Die Prozesshaftigkeit der Wahrnehmung betrifft bei Hegel dann aber nicht nur die Gegenstandskonstitution, sondern auch das Bewusstsein, das durch die Wahrnehmung seinerseits als Wahrnehmendes bestimmt wird. Es gelangt nicht mehr zu einem ›reinen Auffassen‹, sondern nur noch zu einem spezifischen, welches das Wahre verändert hat, so dass in der Folge der Wahrnehmungsprozess erneut durchlaufen werden muss.

Wenn das Bewusstsein »zu dem Anfang zurückgeworfen und wieder in denselben, sich in jedem Momente und als Ganzes aufhebenden Kreislauf hineingerissen«³⁷ wird, so durchläuft es einen Prozess, der sich schon sehr in die Nähe einer Kristeva'schen Denkbewegung rücken lässt. Die projizierte Autonomie der Materie, die sich in der Rede von der ›freien Materie‹ oder den ›selbständigen Materien‹ ausdrückt, unterstützt eine solche Lektüre, denn Hegels Reformulierung der Eigenschaften eines

35 | Vgl. Hegel 1986a: 94-101.

36 | Ebd.: 101.

37 | Ebd.: 98.

Dings zu selbständigen Materien entwirft sie gewissermaßen als autonome Formen mit einer eigenen ›Existenz‹, die über das Ding hinausgehen und zugleich das ›Wesentliche‹ der Dinge sind.³⁸ In den Hintergrund tritt bei einer solchen Lektüre freilich der Status der Materie. Für Hegel ist sie eine Beschreibungskategorie, ihre Selbstständigkeit wird in der Zusammenschau der Hegel'schen Denkbewegung entsprechend schnell wieder getilgt, wenn sie in der Reflexion unter die »Herrschaft der Form«³⁹ tritt.

Kristeva, die diese letzte Denkbewegung verweigert, vollzieht im Fortlauf ihrer Lektüre dann noch eine weitere entscheidende Verschiebung des Hegel'schen Arguments. Diese betrifft dieses Mal die Doppelbewegung der von ihr als Kraft identifizierten Negativität. Hier wendet sie sich nun explizit der *Phänomenologie des Geistes* zu, und zwar Hegels Überlegungen zur Darstellung des Gegenstandes im Denken (›Verstand und Kraft‹). Naturwissenschaftlich gesprochen geht es dort um den »Übergang [...] von der chemischen Analyse der Eigenschaften eines Dings zur Physik der Kräfte«.⁴⁰ Dieser Logik folgend wird denn auch der Kraftbegriff zentral, den nach Hegel zugleich ›Äußerung‹ wie auch ›Zurückdrängung‹ kennzeichnen:

Das eine Moment derselben [der Kraft, SGK], nämlich sie als Ausbreitung der selbstständigen Materien in ihrem Sein, ist ihre *Äußerung*; sie aber als das Verschwundensein derselben ist die in sich aus ihrer Äußerung *zurückgedrängte* oder die *eigentliche Kraft*.⁴¹

Mit dieser Aufspaltung der Kraft in ihre Äußerung und ihre Zurückdrängung verschenkt die idealistische Dialektik für Kristeva ihr »stärkste[s] Moment[]«.⁴² Wird Kraft ernsthaft als eine solche Doppelbewegung (von Äußerung und Zurückdrängung) konzipiert, so lässt sie sich weitaus radikaler fassen, wenn sie selbst als »Spaltung«⁴³ verstanden wird. Als solche würde ihre Beteiligung an der Konstitution des thetischen Verstan-

38 | Hegel 1986b: 139-142; Mersch 2002: 141f.

39 | Hegel 1986b: 94.

40 | Bonsiepen 1977: 149.

41 | Hegel 1986a: 110; Kristeva 1978: 119.

42 | Ebd.: 120.

43 | Ebd.

des nämlich erst offensichtlich, da sie dann dem Verstand voraus und zugleich über ihn hinaus ginge.⁴⁴

An Kristevas Hegel-Lektüre zeigt sich die ganze Ambivalenz des Projekts, Materie als vordiskursives Prinzip zu fassen, das dennoch theoretisch konzipiert und sprachlich dargestellt werden muss. Entsprechend betont sie, dass Hegels Negativität in ihrer Lektüre mehr sei als bloß theoretisches Konzept (natürlich auch mehr als eine logische Negation), aber auch mehr als nur eine negative Größe im Kantischen Sinne.⁴⁵ Sie will Negativität grundsätzlicher verstanden wissen als eine dem setzenden Verstand gegenläufige, weil vorgängige, materiell-semiotische Bewegung, welche die Setzungen des Verstandes hervorbringt, aber auch verwerfen kann. Sie will sie

als die transsubjektive, transideale und transsymbolische Trennungsbewegung der Materie [...] denken, mit der die Voraussetzungen für das Symbolhafte erst hergestellt und infolge eines Sprungs die Symbole selbst erst erzeugt werden, ohne daß die Negativität mit ihnen oder ihrer logischen Oppositionsentsprechung zusammenfiel.⁴⁶

Sofern sich diese Trennungsbewegung in selbstständigen Materien äußert, werden sie als dem Verstand heterogenes Prinzip sichtbar, sie ›zeigen sich‹, mit Mersch gesprochen, ohne zu bedeuten.⁴⁷ Diese Vorstellung vom Ding als einer ›Sammlung von selbstständigen Materien‹ deutet dann aber noch eine andere, bei Kristeva ebenfalls angelegte Lesart der heterogenen Materie an. Die Heterogenität der Materie ist nämlich nicht

44 | Vgl. ebd.

45 | Vgl. ebd.: 121, 163.

46 | Ebd.: 122.

47 | Eine in diesem Punkt strukturell vergleichbare Hegel-Lektüre hat Dieter Mersch in seiner Monographie *Was sich zeigt* vorgelegt, in der er im Rückgriff auf den späten Schelling und dessen Hegel-Kritik dieses ›Sich-Zeigen‹ der Materie in Hegels Texten gegen Hegel profiliert. Entsprechend akzentuiert Mersch in diesem Zusammenhang allerdings auch immer wieder das Nicht-Bedeuten, während Kristeva eher die Konstruktion des Thetischen durch diese materielle Bewegung anvisiert (vgl. Mersch 2002: 139-158).

nur das ›Andere‹ des Verstandes, sondern ebenso dieses ›Auch‹. »Materien«, so heißt es bei Hegel, sind »wesentlich porös«⁴⁸:

die eine [Materie existiert] in den Zwischenräumen der anderen [...]. Diejenigen, die sich in den Zwischenräumen der anderen befindet, ist aber auch selbst porös, und in den Zwischenräumen einer jeden befinden sich alle anderen, wie sie sich mit den übrigen in diesen Poren befindet. Sie sind daher eine Menge, die sich so gegenseitig durchdringt, daß die durchdringenden von den anderen ebenso durchdrungen werden, daß somit jede ihr eigenes Durchdrungensein wiederdurchdringt.⁴⁹

Die Annahme, dass Materie eine homogene Entität sein und gerade deshalb eine zuverlässige, weil handhabbare Kategorie oder Ausgangsbasis in einem Reflexionsprozess darstellen könnte, wird damit verabschiedet. An ihre Stelle tritt eine grundsätzliche Poly- oder Intermaterialität.

Mit ihrer »materialistischen Lektüre Hegels«⁵⁰ bewegt sich Kristeva in weiten Teilen im Fahrwasser des dialektischen Materialismus, bis sie erneut, wie schon in ihrer Platon-Lektüre, eine psychoanalytische Überschreibung der Hegel'schen Terminologie vollzieht und den Begriff der Negativität in seiner Bewegung mit der Freud'schen Verwerfung gleichsetzt, weil diese ebenso im Akt des Verwerfens das Objekt erst als ein ›Draußen‹ konstituiert.⁵¹ Die psychoanalytische Rahmung führt nun dazu, dass die Subjektconstitution nicht zuletzt auch im Sinne eines sprachlichen Prozesses wieder in den Blick rückt. Zudem nutzt Kristeva die Psychoanalyse, um das materielle Moment in der Bewegung der Negativität respektive des Verwerfens endgültig aus dem Register des Begrifflichen zu lösen. In ihrer materialistischen Lektüre der Hegel'schen Dialektik kam der Materialität der Negativität vor allem die Funktion zu, das Wechselverhältnis zwischen dem Subjekt auf der einen Seite und der Objektivität von Natur und Gesellschaft auf der anderen zu markieren.⁵² Freuds Triebtheorie, der die Verwerfung ja entnommen ist, ermöglicht es nun, Materie über ihre diskursgeschichtliche Semantisierung als Kraft

48 | Hegel 1986b: 143.

49 | Ebd.: 145.

50 | Kristeva 1978: 122.

51 | Vgl. ebd.: 128f.

52 | Vgl. ebd.: 124.

hinaus als ›reale‹ Materialität oder Stofflichkeit zu profilieren, siedelt sich die Triebtheorie doch an der Schnittstelle »vom Psychischen zum Somatischen« an:

Uns interessiert die materialistische Dialektik, die Freud damit nahelegt: die Heteronomie der Triebe, nicht ihre Dichotomie. Zwar gehören sie der Materie an, sind aber nicht ausschließlich biologische Substanz, da sie Biologie und Symbolik in eins setzen, gleichzeitig aber in der Dialektik des Körpers scheiden, der die Praxis besetzt.⁵³

Materie wird von Kristeva also nicht nur als Stofflichkeit gedacht, sondern, und hier erhält die Rede von der Heterogenität der Materie eine dritte Wendung, mit einem konstitutiven bzw. signifizierenden Potenzial entworfen, das vor allem für Kristevas sprachtheoretische Perspektive wichtig ist. Dem Verwerfen, d.h. dem Prozess der Materiespaltung als Bewegung der Sinngebung, ist mit der Bildung von Bahnungen und Markierungen ein ihm eigenes semiotisches Potenzial inhärent. Dieses sieht Kristeva nicht zuletzt in der ›Textpraxis‹ der modernen Literatur realisiert, wenn es als materiell-semiotische Bewegung der Sprache dem Durchqueren und Verwerfen des Thetischen Raum gibt. Mit anderen Worten, Kristeva führt abermals eine Verschiebung ihrer Begrifflichkeit durch, von der Negativität über das Verwerfen nun hin zur Textpraxis.⁵⁴

VON DER INTERTEXTUALITÄT ZUR INTERMATERIALITÄT

Ziel der materiellen (Text-)Bewegung ist der ›Einbruch ins Thetische‹,⁵⁵ in den Raum sprachlicher Setzung und Identifizierung, allerdings nicht als Selbstzweck, sondern ausgerichtet auf eine Neuartikulation des Thetischen. Hierfür steht schließlich auch der gesellschaftskritische Fokus der Kristeva'schen Betrachtung ein. Diesem zufolge sollen die gesellschaftlichen Verhältnisse im Rekurs auf eine aus den Zwängen der kapitalistischen Produktionssphäre befreiten Tätigkeit (deren prädestinierter Ort die Künste und die Literatur sind) verändert, aber nicht ins Chaos gestürzt

53 | Ebd.: 171.

54 | Vgl. ebd.: 186.

55 | Vgl. ebd.: 66.

werden.⁵⁶ Die materiellen Bewegungen der chora sind also nicht losgelöst vom Thetischen zu betrachten, sondern als dessen Bedingungen. Mithin verbleiben sie auch immer auf das Thetische verwiesen. Eine Hypostasierung der chora führt vielmehr in einen ›neurotischen Diskurs‹, der fälschlicherweise von ihrer Autonomie ausgeht, statt die wechselseitige Verwiesenheit zu erkennen.⁵⁷ Deshalb muss der Einbruch der chora auch den Ausdrucksregeln und Möglichkeiten der symbolischen Ordnung folgen – natürlich nicht um Wahrheit zu erzeugen, schließlich ist die gesamte *Revolution der poetischen Sprache* darauf ausgelegt, die Absolutheitsansprüche einer außersprachlichen Wahrheit zu zerstören. Ein solcher Einbruch muss vielmehr ›wahrscheinlich‹ sein, wie Kristeva in ihrem Bemühen um eine Reformulierung des literaturhistorisch so wichtigen *mimesis*-Begriffes schreibt. Gemeint ist damit aber auch, dass er an den semiotischen Prozess der chora rückgebunden bleiben muss und diesem mit zur Darstellung verhilft. Für das Subjekt bedeutet dies, dass es gerade nicht als Ursprungsinstanz des Thetischen imaginiert, sondern als Subjekt eines materiell-semiotischen Prozesses sichtbar wird. Das Gesagte ist nicht abgetrennt, sondern steht »in innerer Abhängigkeit [...] von einem Aussagesubjekt, das sich vom transzendentalen ego darin unterscheidet, daß die semiotische chora nicht aus ihm verbannt«⁵⁸ wurde.

Die Verfahren, nach denen ein solcher Einbruch des Semiotischen stattfindet, leitet Kristeva mit ›Verschiebung‹ und ›Verdichtung‹ zunächst aus Freuds Traumtheorie ab, nicht ohne ihnen dann aber ein Drittes hinzuzufügen: die ›Transposition‹, die insbesondere dem Gedanken des Einbruchs als Veränderung und Transformation des Thetischen Rechnung tragen soll. Es geht um einen »Übergang von einem Zeichensystem zu einem anderen«.⁵⁹ Bemerkenswerterweise sieht Kristeva die Transposition als Nachfolgebegriff zu dem von ihr andernorts geprägten und für die Literaturtheorie so wichtigen Begriff der Intertextualität. Bedarf an einer Neuformulierung sieht sie, weil Letzterer in der Rezeption zu ›Quellenkritik‹ zu verkommen droht, aber auch, weil der Begriff der Intertextualität die »Dringlichkeit einer Neuartikulation des Thetischen«⁶⁰ nicht in

56 | Vgl. ebd.: 113.

57 | Vgl. ebd.: 60.

58 | Ebd.: 66.

59 | Ebd.: 69.

60 | Ebd.

gleicher Weise auszudrücken vermag wie der der Transposition. Diese Identifizierung der Transposition mit Intertextualität, die Kristeva in der *Revolution der poetischen Sprache* vornimmt, ist bemerkenswert, führt sie doch zu einer ganzen Reihe von konzeptionellen Verschiebungen – geht es in ihrem Aufsatz *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman* (1967) doch darum, ausgehend von der Bachtin'schen Dialogizität das Wort und dann auch den Text als einen Resonanzraum vielfältiger Stimmen und auch Semiosen aufzumachen, die sich nicht aus der Kommunikation zwischen Subjekten, sondern aus Textrelationen ergeben: »An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität«,⁶¹ so das viel zitierte Diktum. Im Vergleich zu ihrem früheren Aufsatz steht in der *Revolution der poetischen Sprache* nun tatsächlich nicht so sehr die durch Intertextualität hervorgerufene Ambivalenz eines Textes und seiner Bedeutung im Vordergrund, als vielmehr eben die Reartikulation des Thetischen. Zudem rückt durch die Rückbindung der Transposition an die Bewegungen der semiotischen chora das Subjekt wieder in den Blick. Die Neuartikulation des Thetischen wird von der Subjektgenese aus entwickelt, die das Subjekt zu einem veritablen Subjekt im Prozess bzw. der (materiellen) Textpraxis werden lässt.⁶² Und – das ist für den Zusammenhang hier vielleicht der wichtigste Punkt – der Rückbezug der Transposition auf die semiotische chora öffnet den Blick auf das Material.

Fragt man nach dem Ort in der Sprache, an dem die materiell-semiotische chora spürbar wird, so führt dies zu dem, was gemeinhin mit Kristeva als die »Materialität der Sprache« bezeichnet wird, was sie aber auch kurz »Text« nennt.⁶³ Bemerkenswerterweise fasst sie darunter nicht nur eine spezifische Materialität des Signifikanten im Sinne eines Laut- oder Zeichenträgers, sondern auch »Rhythmus«, »Lexik« und »Syntax«, also Sprachstrukturen, denen gerade nicht ohne Weiteres eine solche Materialität zugeordnet werden kann.⁶⁴ In der Wahl der Begrifflichkeit »Materie« oder »Materialität« drückt sich also auch hier weniger der Verweis auf schiere Stofflichkeit aus, als vielmehr die Opposition zu einem Sprach- und Subjektverständnis, das Sprache auf Bedeutung und das Subjekt auf ein transzendentes Ego reduziert. Kristevas Text hingegen ist signifizie-

61 | Kristeva 1972a: 348.

62 | Vgl. Pritsch 2008: 228f.; Angerer 2007: 57.

63 | Vgl. Kristeva 1978: 107.

64 | Vgl. ebd.: 109.

rend, weil er sich aus einer der Sprache eigenen semiotischen Materialität speist, die losgelöst von einer Subjektinstanz wirkt. Hier schließt sie nun auch an ihre frühere Konzeption der Materialität der Sprache an, wie sie sie etwa in ihrem Aufsatz *Zu einer Semiologie der Paragramme* (1967) mit Bezug auf de Saussures Anagramme entworfen hat. Zwar verwendet sie dort nicht eigens den Begriff der Materie. Ihre Profilierung von Polyvalenz, die u.a. auch aus Klang- und Schriftmustern resultiert, gegen die dominante Sinngebung der Linearität der Sprache ist in der Forschung aber wiederholt als Materialität der Sprache gelesen worden.⁶⁵ Nicht zuletzt ihre in zeitlicher Nähe zur *Semiologie der Paragramme* erschienene Monographie *Le langage, cet inconnu* (1969), in der sie die Materialität der Sprache als linguistisch relevante Analyseperspektive einführt,⁶⁶ legt dies auch nahe. Bezeichnenderweise beschreibt Kristeva auch schon die paragrammatische Produktivität des Textes als eine Form von räumlicher Dialogizität, kommunizieren die Textelemente doch wider die lineare Ordnung wie in einem »tabulären Modell«. ⁶⁷ Damit wird nicht nur ihr wenig später dann explizit ausformulierter Intertextualitätsbegriff vorbereitet, sondern dieser indirekt, wie sich rückblickend zeigt, auch schon mit einer der Sprache inhärenten materiell-räumlichen Produktivität versehen.⁶⁸

Semiose, d.h. der Einbruch ins Thetische, muss bei Kristeva jedoch nicht zwangsläufig innerhalb der Sprache stattfinden, Transposition nicht immer zwischen Texten: »Das neue Zeichensystem kann durchaus im selben Zeichenmaterial erzeugt werden [...], es kann aber auch einem anderen Zeichenmaterial entlehnt werden«, ⁶⁹ also etwa von einer »Karnevalsszene in einen geschriebenen Text« überführt werden,⁷⁰ was

65 | Vgl. Kristeva 1972b; Isekenmeier 2007.

66 | Vgl. Kristeva 1981.

67 | Vgl. Kristeva 1972b: 174f.

68 | Mit der These, dass literarische Produktivität auf die Materialität sprachlicher Strukturen selbst zurückgeht (vgl. Mersch 1999: 117-119 und Angerer 2007: 34-36), verabschiedet Kristeva zudem (nicht nur in *Zu einer Semiologie der Paragramme*), wie schon der Russische Formalismus und dann der Strukturalismus Jakobson'scher Prägung, die Einbildungskraft des Subjekts als produktive Instanz des literarischen Imaginären, die im ausgehenden 18. Jahrhundert als solche doch gerade Einzug in die Ästhetik gehalten hatte.

69 | Kristeva 1978: 69.

70 | Vgl. ebd.

eine Transposition zwischen einer performativen Aufführung und einem Text wäre. Dies kann natürlich auch für Übergänge zwischen anderen semiotisierenden Systemen wie Bild, Skulptur, Installation formuliert werden. Kristevas früherer Intertextualitätsbegriff hat solche Übersetzungsprozesse prinzipiell auch schon mit eingeschlossen, aber nicht offensiv ausgestellt.⁷¹ Stattdessen ist dieser weite Textbegriff in der Folge eher als disziplinäre Hybris kritisiert worden. Dem begegnet der Begriff der Transposition, wenn die Reartikulation des Thetischen explizit als Transposition in einem Zeichenmaterial oder gar zwischen unterschiedlichen gedacht wird und diese sich dann je nach Perspektive als intertextuell, intermedial und/oder intermateriell erweisen kann. Vor allem aber macht der Begriff der Transposition, wie Kristeva ihn in der *Revolution der poetischen Sprache* entwickelt, klar, dass der Prozess der Transposition mit der semiotischen chora seinen Anfang einer heterogenen und in sich differenzierten Materie verdankt, die in der Reartikulation des Thetischen im Text(-Material), aber auch in anderen als signifizierend kodierten Materialien mitklingt und die Idee einer Homogenität des Textes oder des Materials als Konstruktion des Thetischen ausstellt.

LITERATUR

- Angerer, Eva (2007): Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse, Wien: Passagen.
- Bischoff, Doerte (2002): Ausgesetzte Schöpfung. Figuren der Souveränität und Ethik der Differenz in der Prosa Else Lasker-Schülers, Tübingen: Niemeyer.
- Bonsiepen, Wolfgang (1977): Der Begriff der Negativität in den Jenaer Schriften Hegels, Bonn: Bouvier.
- Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Erlar, Michael (2007): Platon. Die Philosophie der Antike, Bd. 2/2, Basel: Schwabe.

71 | Jürgen E. Müller spricht mit Bezug auf Kristevas Bestimmung der Transposition in der *Revolution der poetischen Sprache* von einer ‚Komplementarität‘ des Intertextualitäts- und Intermedialitätsbegriffs (Müller 1998).

- Falkenburg, Brigitte (1987): Die Form der Materie. Zur Metaphysik der Natur bei Kant und Hegel, Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Haraway, Donna (1995): Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986a): Phänomenologie des Geistes. Werke, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986b): Wissenschaft der Logik II. Werke, Bd. 6, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Isekenmeier, Guido (2007): »Textuelle Performativität als Produktion von Sinn. Julia Kristevas Texttheorie und die Semiologie der Paragramme«, in: Matthias Buschmeier/Till Dembeck (Hg.), Textbewegungen 1800/1900, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 72-90.
- Kleinschmidt, Christoph (2012): Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus, Bielefeld: Transcript.
- Köhler, Sigrid G. (2004): »De-Gendering Materiality. Zu Materialitätsdiskursen und ihrer Rhetorik – und zu materiell-semiotischen Flecken und Agenten«, in: Sigrid G. Köhler/Jan Christian Metzler/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), Prima Materia. Beiträge zur transdisziplinären Materialitätsdebatte, Königstein/Taunus: Helmer, S. 117-146.
- Köhler, Sigrid G. (2013): »Produktivität der Materie«, in: Sigrid G. Köhler/Hania Siebenpfeiffer/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Materie. Grundlagentexte zur Theoriegeschichte, erscheint im Suhrkamp Verlag Berlin.
- Kristeva, Julia (1972a): »Bachtin, Das Wort, der Dialog und der Roman«, in: Jens Ihwe (Hg.), Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Bd. 3, Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, Frankfurt a.M.: Athenäum, S. 345-375.
- Kristeva, Julia (1972b): »Zu einer Semiologie der Paragramme«, in: Helga Gallas (Hg.), Strukturalismus als interpretatives Verfahren, Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, S. 163-200.
- Kristeva, Julia (1978): Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kristeva, Julia (1981): Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique, Paris: Éd. du Seuil.
- Lindinger, Manfred (2012): »Die Zeit nach dem Higgs-Boson«, in: FAZ vom 11.7.2012, S. N1.

-
- Mersch, Dieter (1999): »Das Semiotische und das Symbolische: Julia Kristevas Beitrag zum Strukturalismus«, in: Joseph Jurt (Hg.), Von Michel Serres bis Julia Kristeva, Freiburg i.Br.: Rombach, S. 113-133.
- Mersch, Dieter (2002): Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, München: Fink.
- Müller, Jürgen E. (1998): »Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte«, in: Jörg Helbig (Hg.), Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, Berlin: Schmidt, S. 31-41.
- Platon (1992): Timaios, Hamburg: Meiner.
- Pritsch, Sylvia (2008): Rhetorik des Subjekts. Zur textuellen Konstruktion des Subjekts in feministischen und anderen postmodernen Diskursen, Bielefeld: Transcript.
- Weizsäcker, Carl Friedrich von (1992): Zeit und Wissen, München/Wien: Hanser.

Die Literatur, das Material und die Künste

Intermaterialität aus literaturwissenschaftlicher Perspektive

Christoph Kleinschmidt

DIE EKPHRASIS DES ACHILLESSCHILDES ALS INTERMATERIALER MODELLFALL

Das achtzehnte Buch der *Ilias* von Homer ist eines der meistzitierten der Trojanischen Sage. In ihm erhält bekanntermaßen der Schmiedegott Hephaistos von Thetis den Auftrag, eine neue Rüstung für ihren Sohn Achilles herzustellen, um ihn im Kampf gegen Hektor unverwundbar zu machen. Auf Geheiß des »Feuerbeherrscher[s]« blasen deshalb

Zwanzig [...] zugleich der Bläsebalg' in die Öfen,
Allerlei Hauch aussenden des glutanfachenden Windes,
Bald des Eilenden Werk zu beschleunigen, bald sich erholend,
Je nachdem es Hephästos befahl zur Vollendung der Arbeit.¹

Dieser Passus gilt als Einleitung in die erste Bildbeschreibung der westlichen Literatur.² Anhand des Herstellungsvorgangs führt Homer in einem eindrucklichen Verfahren der Anschaulichkeit vor Augen, was auf dem Schild abgebildet ist: Himmel, Erde und Ozeane, Sterne, Sonne und Mond, Städte und Menschen, die mit Musik und Tanz Hochzeiten feiern oder sich mit Waffen bekriegen, kurz: eine Verbindung des Makrokosmos mit dem Mikrokosmos menschlichen Zusammenlebens. Neben der kunstvollen Visualisierung des Literarischen stellt die Ekphrasis aber mehr dar als die bloße Beschreibung eines Schildes in seiner Mediati-

1 | Homer 1965: 18. Gesang, V. 470-473.

2 | Vgl. Graf 1995: 150.

sierungsfunktion. Sein Schmieden ist nicht nur Anlass zur Präsentation einer szenischen Collage, die in die Handlung eingeschachtelt ist, sondern der Schild ist in seiner stofflichen Beschaffenheit Zielpunkt des literarischen Bezugs. Vor der Auflistung des Abgebildeten findet eine genaue Charakterisierung statt, aus welchen Materialien er besteht, wie er technisch bearbeitet wird und wie viele Tiefenschichten er aufweist:

Jener [Hephaistos] stellt' auf die Glut unbändiges Erz in den Tiegeln,
Auch gepriesenes Gold und Zinn und leuchtendes Silber;
Richtete dann auf dem Block den Amboß, nahm mit der Rechten
Drauf den gewaltigen Hammer und nahm mit der Linken die Zange.
Erst nun formt' er den Schild, den ungeheuren und starken,
Ganz ausschmückend mit Kunst. Ihn umzog er mit schimmerndem Rande,
Dreifach und blank, und fügte das silberne schöne Gehenk an.
Aus fünf Schichten gedrängt war der Schild selbst; oben darauf nun
Bildet' er mancherlei Kunst mit erfindungsreichem Verstande.³

Mit dem Hervorheben der verwendeten Metalle (»Gold und Zinn und leuchtendes Silber«), ihrer materialen Dichte (»Aus fünf Schichten gedrängt war der Schild«) und der Art ihrer Bearbeitung (»Drauf den gewaltigen Hammer«) verweist die Ekphrasis Homers auf jenen Bestandteil der ikonischen Differenz, der überhaupt erst die Voraussetzung für die visuelle Darstellung ist: die Materialität. Schon Lessing beobachtete diesen Umstand und bezog daraus im Kontext seiner Grenzbestimmung von Literatur und Malerei ein wichtiges Argument für die – seiner Meinung nach – einzige Möglichkeit eines literarischen Textes, bildhaft zu erscheinen. So erklärt er im *Laokoon* von 1766, Homer habe den Schild »nach seiner Materie, nach seiner Form«⁴ beschrieben und mehr noch den Herstellungsvorgang als Produktionsprozess pointiert:

Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertigt. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem Gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er

3 | Homer 1965: 18. Gesang, V. 474-482.

4 | Lessing 2007: 134.

zu dessen Auszierung bestimmt, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erzte hervor.⁵

Für Lessing ist Homer damit der Kunstgriff gelungen, etwas Koexistierendes in ein Konsekutives zu verwandeln und damit das in eine dynamische Handlung zu übersetzen, was sich sonst als statisches Gebilde darstellt. Die Ekphrasis des Achillesschildes ist für Lessing allerdings nur insofern von Interesse, als sie ihm das so genannte ›bequeme Verhältnis‹ von Zeichen und ihrem Abgebildeten bestätigt. Dahinter verbirgt sich die These, dass die »materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen«⁶ bedingen würden, weshalb die unterschiedliche Zeichenstruktur der Künste – ihre räumliche und zeitliche Anordnung – mit der stofflichen Beschaffenheit der nachgeahmten Gegenstände verknüpft sei. Lessings berühmte Formel, das Nebeneinander der ikonischen Zeichen dürfe nur Koexistierendes, die Literatur im Nacheinander ihrer Zeichen ausschließlich Sukzessives darstellen, fußt auf einer Materialäquivalenz, die dem Verfahren der Ekphrasis eigentlich widerspricht. Dass sie für Lessing im Falle der *Ilias* dennoch gelingt, liegt nicht nur an der Dynamisierung des nachgeahmten Materials, sondern auch an einem Täuschungseffekt, der im *Laokoon* als zentrales ästhetisches Kriterium fungiert. So geht Lessing davon aus, dass der Poet »die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen [will], daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören.«⁷ Während das Kriterium des ›bequemen Verhältnisses‹ Zeichen und Nachahmungsgegenstand über eine Analogie der Materialeigenschaften zusammenführt, läuft das Täuschungsargument auf eine Loslösung vom materiellen Zeichenträger, im Falle der Ekphrasis Homers also von der Materialität des dargestellten Schildes hinaus. Anders ausgedrückt: Dadurch, dass Lessing die Zeichenverwendung auf einen Illusionseffekt verpflichtet, d.h. die Semiose in den Dienst der Mimesis stellt, tritt die Materialität des Schildes (als stoffliche Qualität) hinter seine Bearbeitung (als Vorgang der Sukzession) zurück. Dass freilich Technik und Material immer schon in einem Wechselverhältnis ste-

5 | Ebd.

6 | Ebd.: 31f.

7 | Ebd.: 124.

hen⁸ und durch die (buchstäbliche und metaphorische) Bearbeitung des Schildes allererst sein Material zur Erscheinung kommt, bleibt in dieser Auslegung unberücksichtigt.

Gegen diese Tendenz zur Materialüberwindung gilt es, den Fokus auf die konstitutive Widerständigkeit des Materials in der Ekphrasis Homers zu legen. Immer wieder geht es darin um die stoffliche Qualität des Schildes, vor allem um das verwendete Gold, so dass Figuren, Landschaften und Tiere in ihrer materialen Artifizialität erkennbar werden.⁹ Das Abgebildete ist damit – auch wenn es in der Erzählung die räumlichen Möglichkeiten des Schildes weit überschreitet¹⁰ – an die Bedingungen seiner materialen Hervorbringung gebunden. Vor diesem Hintergrund können die Beschreibungsverfahren Homers als Modell für ein Konzept der ästhetischen Bezugnahme angesehen werden, dem als Kernkriterium gerade die Gerichtetheit auf das Material zugrunde liegt und das deshalb als Intermaterialität bezeichnet werden kann. Als eine radikale Form der Intermedialität intensiviert sich bei intermaterialen Relationen die Beziehung zwischen zwei oder mehr Objekten, weil mit dem Material die Prämisse einer jeden Bedeutungssetzung anvisiert ist. Damit wird die differentielle Anlage semiotischer Komplexe sichtbar und in einer Beziehung zweier Artefakte potenziert. Im Falle der Ekphrasis Homers besteht diese Potenzierung darin, dass das kunstvoll bildlich Dargestellte – »oben darauf nun bildet' er mancherlei Kunst«¹¹ – und dessen Darstellendes in Gestalt des Schildes zum Bezeichneten der sprachlichen Äußerung gemacht ist, die aufgrund ihrer Zeichenhaftigkeit selbst wiederum differentiell funktioniert. Diese doppelte Differenz verschwindet nicht – wie Lessing annimmt – in der Lektüre, sondern stellt überhaupt erst die Voraussetzung ästhetischer Erfahrung dar. Auch wenn der Schild nicht eigens in seiner Materialität präsent ist, sondern erst durch die literarische Konstruktion imaginiert wird, also als diskursives Produkt der Literatur fungiert, erwirkt die Bezugnahme auf das Material und den technischen Produktionsprozess eine Sichtbarmachung des zentralen Aktes von Kunst. Dieser besteht darin, dass ein Material durch seine spezifische Verwendung ästhetisch zur Erscheinung kommt. Keineswegs

8 | Vgl. Adorno 1970: 223.

9 | Vgl. Moog-Grünewald 2001: 9.

10 | Vgl. Schadewaldt 1993: 182.

11 | Homer 1965: 18. Gesang, V. 481f.

ist also eine »Steigerung des Illusionistischen«¹² mit der intermaterialen Ausrichtung der Ekphrasis Homers verbunden, vielmehr wird durch sie Kunst als Arbeit am Material, als *Arte-Faktum*, einsichtig.

Um die eingeführte Kategorie der Intermaterialität terminologisch zu präzisieren, kann man im Falle der *Ilias* von einer indirekten Form der Intermaterialität sprechen, der eine direkte gegenübersteht, bei der Materialien miteinander kombiniert und/oder verschränkt sind. Während es für die direkte Intermaterialität konstitutiv ist, dass mindestens zwei Materialien tatsächlich präsent sind, ist bei Formen indirekter Intermaterialität nur ein Material vorhanden und rekuriert mit den ›eigenen‹ Mitteln auf ein ›anderes‹. Für beide gilt jedoch, dass bei ihnen zwei oder mehr Artefakte, Zeichengebilde, Künste, Medien oder Dinge mithilfe ihrer Materialien miteinander in Beziehung treten.

Ausgehend von dieser allgemeinen Definition soll im Folgenden den spezifischen Möglichkeiten literarischer Intermaterialität weiter nachgegangen werden. Dabei sei vorweg gestellt, dass Künste generell nicht als getrennte Einheiten zu verstehen sind, sondern ihr Verhältnis als ein Überlappungsmodell gedacht werden sollte. Entgegen dem im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Verständnis von einer ›Materialgerechtigkeit‹, also der Begrenzung der Künste durch das ihnen jeweils zukommende Material und dessen adäquate Behandlung,¹³ liegt in der Möglichkeit intermaterialer Verbindungen gerade der Beweis für einen konstitutiven, als Potential immer schon angelegten Konnex der Künste. Im Gegensatz zur materialverbürgten Grenzziehung bei Lessing kann das Konzept der Intermaterialität daher verdeutlichen, dass es keine klaren Grenzen der Künste gibt, sondern diese mit jedem Akt der Realisierung immer wieder neu arretiert werden. Darin besteht die faszinierende Paradoxie intermaterialer Kunst, dass sie zugleich Identifizierbares verneint und schafft, dass sie Grenzen ebenso aufhebt wie setzt.¹⁴ Und diese Option auf eine freie Verfügung über das Material gilt nicht zuletzt für die Literatur, die seit ihren Anfängen bei Homer trotz oder gerade aufgrund ihrer Abstraktheit dazu geeignet ist, ganz verschiedene Materialien diskursiv an-

12 | Moog-Gründewald 2001: 10.

13 | Vgl. Wagner 2001: 873-875.

14 | Wenn in diesem Beitrag von der ›einen‹ oder der ›anderen‹ Kunst die Rede ist, dann also nicht im Sinne unverrückbarer Unterschiede, sondern unter dem Vorbehalt, dass dieses ›Andere‹ erst durch den Akt des Kunstgebildes definiert wird.

zuvisieren, sich in diese einzuschreiben oder sie in das ›eigene‹ Material zu integrieren.

VON DER MATERIALITÄT DER LITERATUR ZUR ÄSTHETISCHEN DICHTUNG DER KÜNSTE

Von Literatur als einem materialen Komplex zu sprechen bedeutet, sich einer dreifachen Materialität bewusst zu sein: 1. der des sprachlichen Zeichens, 2. der der Trägermaterialität, vor deren Hintergrund sich das sprachliche Zeichen manifestiert, und 3. der der (technischen) Instrumente, mit deren Hilfe literarische Texte produziert werden. In der Materialitätsforschung finden sich diese Ansätze zu grundlegenden Konzepten ausgearbeitet. So wird Materialität einerseits definiert als »konkrete Stofflichkeit«,¹⁵ »Dinglichkeit und Körperlichkeit«,¹⁶ andererseits wird darunter die »Gegenwärtigkeit von Dingen«¹⁷ verstanden, ein »Erscheinen«, »absolute Präsenz«, »Augenblick«, »Widerstand« und »Beharren«.¹⁸ Für die intermateriale Perspektive muss grundsätzlich das ganze Materialspektrum berücksichtigt werden: Die Materialität der Literatur als Zielpunkt der Künste umfasst sowohl die sprachlichen Zeichen in ihrer tonalen oder skripturalen Widerständigkeit als auch die konkrete Gegenständlichkeit ihres Erscheinens sowie die Produktionsprozesse, technischen Apparaturen und Bearbeitungswerkzeuge. Im Hinblick auf die Differenzqualität von Literatur gegenüber nicht-ästhetischen Kontexten jedoch gilt vor allem der Widerständigkeit und Präsenz des sprachlichen Materials die Aufmerksamkeit. Da der Gebrauch von gesprochener oder geschriebener Sprache jeglicher verbalen Kommunikation als Prämisse dient, kann das Unterscheidungsmerkmal der Literatur nicht ausschließlich im Material und seiner technischen Produktion begründet liegen, sondern in der Art und Weise, wie das Sprachmaterial seine Verwendung findet.¹⁹

15 | Strässle/Torra-Mattenklott 2005: 9.

16 | Greber/Ehlich/Müller 2002: 9.

17 | Pfeiffer 1988: 27.

18 | Mersch 2002: 134.

19 | Vgl. Seel 2000: 172-179.

Um diesen Umstand genauer zu erläutern, ist es hilfreich, auf die Unterscheidung zwischen Medien und Materialien zurückzugreifen. Deren Beziehung lässt sich als ein ungleiches Bedingungsgefüge fassen und auf die Formel bringen, dass jedes Medium ein Material impliziert, aber nicht jedes Material auch eine Medienfunktion aufweist. Anders formuliert: Materialien stellen paradoxerweise die Bedingung von Mediatisierungsprozessen dar, behaupten jedoch zugleich eine irreduzible Präsenz gegenüber dem, was sie zur Darstellung bringen. Beide Aspekte sind in jeder sprachlichen Äußerung vorhanden, allerdings mit verschiedener Gewichtung. In nicht-literarischen Kontexten fungiert das Material vorrangig als Mittel der Kommunikation und tendiert bei erfolgreicher Verständigung im Mediatisierungsprozess dazu, wie Hans-Georg Gadamer schreibt, zu verschwinden.²⁰ Es wird also in einem pragmatischen Sinne funktionalisiert. Das Literarische besteht dagegen gerade in der dauerhaften Präsenz des Materials, weil sich Aussage und Ausgesagtes der Literatur nicht voneinander trennen lassen und Literatur nicht in einer referentiellen Funktion aufgeht. Natürlich verschwindet das Material in alltäglichen Verständigungssituationen nicht wirklich, es ist vielmehr durch eine grundsätzliche Austauschbarkeit gekennzeichnet. Wie beispielsweise ein Beipackzettel für ein Medikament die Dosierung angibt, ist relativ unerheblich, solange die Medizin auch tatsächlich den Vorgaben nach eingenommen wird. Ob es dagegen in Gottfried Benns Novelle *Gehirne* (1916) heißt: »Zerfallen ist Rinde, die mich trug« oder »Zerfallen ist die Rinde, die mich trug«, macht einen enormen Unterschied²¹ aus und zeigt, dass das Material in der Literatur weder substituierbar noch kommutabel ist. Die Lektüre literarischer Texte läuft von daher – und darin sind sich moderne hermeneutische und poststrukturalistische Konzepte des Lesens einig – auf keinen medialen Ablösungsprozess vom Material hinaus, sondern lässt die Rezipierenden immer wieder auf die Materialität des literarischen Textes zurückkommen, sei es in einer spiralförmigen Annäherungs- oder einer ständigen Verschiebungsbewegung.

Diese Bestimmung von Literatur als selbstbezügliche Verwendung des Materials gilt grundsätzlich auch für ›andere‹ Künste. Weder Farben oder Töne noch Leinwände, Kameras oder Körper sind materiale Exklusivitäten von Malerei, Musik, Film, Fotografie und Tanz – erst ihre spezifische

20 | Vgl. Gadamer 1993: 288.

21 | Zu den Varianten vgl. Fackert 2006: 59f.

Verwendung lässt sie als (diese) Künste erkennbar werden. Eine selbstbezügliche Materialverwendung stellt daher das ästhetische Differenzmerkmal schlechthin dar, und um diese Selbstbezüglichkeit weiter differenzieren zu können, ist es hilfreich, einen Begriff der ›ästhetischen Dichte‹ einzuführen. Ästhetische Dichte resultiert aus der Selbstbehauptung des Materials im künstlerischen Prozess, der Unablösbarkeit des Materials von seinem Bezeichneten, erlaubt aber darüber hinaus graduelle Abstufungen in der Verdichtung und Intensität, mit der diese Unablösbarkeit in Erscheinung tritt. So ist die Materialpräsenz bei der Literatur – wie auch den ›anderen‹ Künsten – stets wirksam, kann aber über selbstreferentielle Verfahren verschieden stark betont werden. Wenn beispielsweise Heinrich von Ofterdingen im gleichnamigen Romanfragment von Novalis in der Höhle eines Einsiedlers ein Buch findet, das seine eigene Geschichte enthält, dann wird die Selbstbezüglichkeit der Literatur explizit zum Thema gemacht. Derartige Verfahren sind bereits häufig beobachtet und zum Signum romantischer bzw. moderner Literatur schlechthin erklärt worden. Für die materialästhetische Perspektive und das Interdependenzverhältnis der Künste ist jedoch entscheidend, wie Novalis diese Selbstreferenz konstruiert. So erfolgt sie zum einen über die Äußerlichkeit der Schrift, weil das von Heinrich gefundene Buch »in einer fremden Sprache geschrieben«²² ist und sich damit seiner Entzifferung entzieht. Gerade dadurch wird aber die Widerständigkeit der Schrift manifest und zugleich der Leser des *Ofterdingen* auf eine gründliche, vom materialen Zeichenträger nicht abstrahierbare Lektüre verpflichtet. Zum anderen geschieht die Autoreferenz über den Bezug zu einer ›anderen‹ Kunst, indem Heinrich sich in einer Reihe von Bildern entdeckt:

Es [das Buch, C.K.] hatte keinen Titel, doch fand er [Heinrich, C.K.] noch beym Suchen einige Bilder. Sie dünkten ihm ganz wunderbar bekannt, und wie er recht zusah, entdeckte er seine eigene Gestalt ziemlich kenntlich unter den Figuren. Er erschreck und glaubte zu träumen, aber beym wiederholten Ansehn konnte er nicht mehr an der vollkommenen Ähnlichkeit zweifeln. Er traute kaum seinen Sinnen, als er bald auf einem Bilde die Höhle, den Einsiedler und den Alten neben sich entdeckte.²³

22 | Novalis 1978: 312.

23 | Ebd.

Die Selbsterkenntnis einer literarischen Figur findet hier im Akt des Erzählens als Ekphrasis statt, der eine Selbstbezüglichkeit ohnehin immer schon eigen ist.²⁴ Damit ist die von Friedrich Schlegel eingeforderte unendliche Widerspiegelung, also das ständige Zurückkommen auf den literarischen Text, als Modus der ›progressiven Universalpoesie‹ über eine Relation der Künste eingeholt.²⁵ Gleichwohl geht es bei Novalis in erster Linie um das, was die Bilder darstellen – die frappante Ähnlichkeit mit ihrem Betrachter – und nicht so sehr um den Akt ihrer Präsentation. Das unterscheidet sie von der Ekphrasis des Achillesschildes in Homers *Ilias*, bei der das materiale Verfahren des Hervorbringens den Zielpunkt des Bezugs bildet. Der Vergleich zwischen der intermedialen Ekphrasis bei Novalis und der intermaterialen bei Homer kann daher die variablen Intensitätsgrade ästhetischer Dichte verdeutlichen. Auch bei intermedialen Bezügen der Literatur auf ›andere‹ Künste ist die Materialität immer mit gemeint, dort aber, wo die materialen Voraussetzungen explizit gemacht werden, potenziert sich die different- und selbstreferentielle Bestimmung von Kunst und damit auch die ästhetische Dichte. Sowohl mit der *Ilias* als auch mit dem *Heinrich von Ofterdingen* haben wir es allerdings ausschließlich mit diskursiven Bezügen zu tun. Die Literatur weist aber noch größere Verdichtungsmöglichkeiten auf, dann nämlich, wenn sie ihr eigenes Material ins Spiel bringt und mit anderen Materialien verbindet. Welches Spektrum sich hier insgesamt entfaltet, kann anhand einer möglichen Typologie literarischer Intermaterialität gezeigt werden.

LITERATUR INTERMATERIAL — VORSCHLAG ZU EINER TYPOLOGIE

Literarische Intermaterialität präsentiert sich zunächst als eine inhärente Eigenschaft des Sprachmaterials selbst. So weist die Literatur als Schrift zum einen in ihrer materialen Beschaffenheit eine Bildhaftigkeit auf, die sie in die Nähe der Malerei rückt. Zum anderen ist die Anordnung der Zeichen durch eine Linearität gekennzeichnet, die sie mit jenen Künsten wie dem Film oder dem Tanz teilt, die sukzessive funktionieren. Diese Parallelitäten sind stets vorhanden, aber nicht immer als intermateriale

24 | Vgl. Drügh 2001: XIII.

25 | Vgl. Schlegel 1967: 182f.

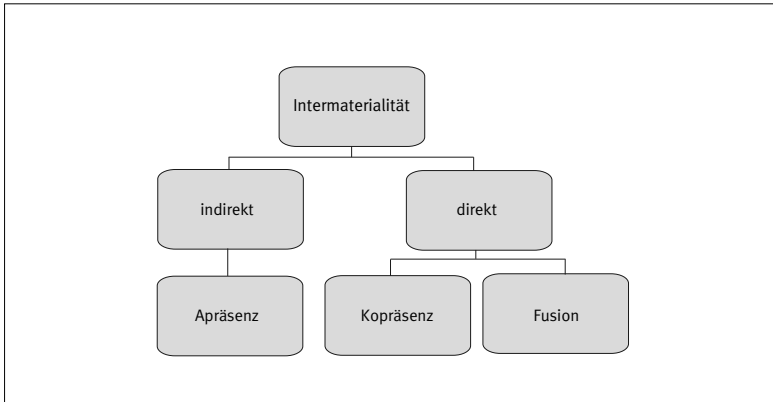
Bezüge aktualisiert. Im Falle der intermaterialen Bildhaftigkeit kommen sie dort zur Erscheinung, wo die Sprachzeichen nicht mehr nur Anlass für einen kognitiven Verarbeitungsprozess der Lektüre sind, sondern in ihrer Materialität selbst sichtbar gemacht werden wie bei Bildgedichten oder Initialen. Ihre zeitliche Dimension tritt hier hinter die räumliche zurück. Diese Potentiale inhärenter Intermaterialität lassen sich nicht nur durch Verfahren der Literatur abrufen, sondern sind auch dort zu beobachten, wo Literatur zum Zielpunkt intermaterialer Bezüge ›anderer‹ Künste gemacht wird bzw. sich mit anderen Materialien verbindet. So zeigt sich Schrift in Gemälden stets in der Sichtbarkeit ihrer Materialität, weil diese den Text als Bildgegenstand darstellen; dabei können sowohl die Schriftzeichen hervorgehoben als auch das Trägermaterial zum Bildbestandteil werden, wie es bei der Kompilation von Zeitungsausschnitten in den vielen Collagen der Avantgarde praktiziert wurde. Auch das Auftauchen von Schriftzügen in der *Mise en Scène* eines Films kann den Schreibvorgang als eine materiale Inskription pointieren, und zwar analog zur Projektionsarbeit der filmischen Apparatur auf die Leinwand. Damit wird nicht zuletzt deutlich, dass die Produktionsbedingungen ihrerseits keine Grenzen des Materials kennen, sondern dieses beliebig gestalten können. Während die klassische Systematisierung der Künste stets über eine Unterscheidung der Materialien und deren angemessene Bearbeitung funktionierte,²⁶ vermag die intermateriale Verwendung diese scheinbar materialverbürgten Grenzen aufzulösen. Neben dieser inhärenten Intermaterialität gibt es verschiedene Varianten der bereits entwickelten Unterteilung direkter und indirekter Intermaterialität. Bei indirekter Intermaterialität wird – wie gesehen – der Bezug zu ›anderen‹ Künsten nicht materialfaktisch, sondern sprachlich-semantisch über eine diskursive Relation hergestellt. Die Nennung eines Filmtitels in einem Buch mag bereits einen intermedialen Status besitzen, erst aber wenn mit Kamera, Projektion, Lichtspiel o.ä. die material-technischen Prämissen von Film und Kino benannt sind, wird aus dem intermedialen ein intermaterialer Rekurs. Seine Steigerung erfährt dieser dort, wo charakteristische Merkmale ›anderer‹ Künste strukturell adaptiert werden. Beispielsweise kann die Einhaltung des Zeilenstils in Kombination mit der Auflistung disparater Eindrücke in einem Kinogedicht die Reihung filmischer Bilder imitieren, ebenso wie Enjambements das Hin-und-Her

26 | Vgl. Kleinschmidt 2011: 172-183.

eines Tanzes zum Ausdruck bringen können. Da Zeilenstil und Enjambements auch in Texten zu finden sind, die sich nicht auf das Kino und den Tanz beziehen, ist bei solchen Adaptionen meist die Nennung der anvisierten Kunst in ihrer materialen Beschaffenheit nötig. Die sprachlich-semantiche Bezeichnung stellt also den Bezug zu einer ›anderen‹ Kunst als einen indirekt intermaterialen her, die strukturelle Imitation intensiviert ihn.

Im Gegensatz zur indirekten Intermaterialität sind bei den Typen direkter Intermaterialität mindestens zwei Materialien tatsächlich präsent. Literarischer Text und ›andere‹ Künste können dabei in verschiedenen Verhältnissen zueinander stehen: einem Nach-, Neben- oder Ineinander. Nachgeordnete Relationen finden sich beispielsweise bei Zwischentiteln im Film, aber auch bei Illustrationen in Büchern, die überdies zu Nebenordnungen werden können, wenn Text und Graphik auf der gleichen Buch- oder Zeitschriftenseite platziert sind. Während beim Nach- und Nebeneinander eine räumliche oder zeitliche Distanz zwischen den interagierenden Materialien vorherrscht, fusionieren beim Ineinander direkter Intermaterialität die Materialien zu einer integralen Einheit. Beispiele hierfür sind Hybridgebilde wie Skulpturen aus Textbausteinen und Dingmaterialien, aber auch die Ausstattung von Gebäuden mit Schriftzügen. Allerdings können auch äußerlich als getrennt erscheinende Materialien in ihrem Ineinander begriffen werden. Ob die Materialien sich zu einer Einheit verdichten, hängt dabei von der jeweiligen Verfahrensweise ab. Nicht jede Theaterinszenierung schafft beispielsweise eine fusionierende Verbindung ihrer Elemente, so dass Schauspiel, Musik, Kulisse und Lichtführung unter der sie einrahmenden Bühnenarchitektur nur lose miteinander gekoppelt erscheinen können. Erst die Betonung des materialen Eigenwerts der Bühnenmittel und des Interaktionsspiels wie in vielen Theaterexperimenten des frühen 20. Jahrhunderts schafft eine qualitative Fusion, die auch eine räumliche und/oder zeitliche Trennung überwindet. Gerade beim Theater ist überdies auf die Performanz des Materials hinzuweisen und damit auf eine sich von Szene zu Szene stets variierende Beziehung der eingesetzten Materialien.

Die skizzierte Typologie der Intermaterialität lässt sich im folgenden Diagramm veranschaulichen:



Bei diesen direkten und indirekten Relationen präsentiert sich die Intermaterialität als eine graduelle Kategorie und die Literatur selbst als äußerst variabel: Angefangen bei der sprachlich-semantischen Bezugnahme auf das Material eines anderen Kunstgebildes und dessen struktureller Adaption (Apräsens) über das Nach- und Nebeneinander mit Materialverwendungen ›anderer‹ Künste (Kopräsens) reichen ihre materialästhetischen Möglichkeiten bis zur intermaterialen Verschränkung zu einem gemeinsamen Artefakt (Fusion). Auch diese letzte Variante erweist sich indes noch einmal als steigerungsfähig, wenn neben dem Ineinander der Materialien gleichzeitig sprachlich-semantisch, d.h. diskursiv aufeinander rekurriert wird. Wie gezeigt entspricht diesen Intensitätsstufen eine Zunahme der ästhetischen Dichte, deren Rezeptionseffekt in einer erhöhten Erlebnisintensität liegt. Der Einsatz verschiedener Materialien dient vielen Künstlern häufig dazu, mehrere Sinne zugleich anzusprechen, mithin Kunst als holistisches Ereignis erfahrbar zu machen. Aufgrund dieser gesamt künstlerischen Ausprägung stellt sich indes die Frage, ob es überhaupt sinnvoll ist, intermaterialen Komplexen mit einer einzeldisziplinären Perspektive begegnen zu wollen. Potential und Grenzen einer literaturwissenschaftlichen Intermaterialitätsforschung gilt es hier genau auszuloten.

INTERMATERIALITÄT ALS LITERATURWISSENSCHAFTLICHE KATEGORIE?

Intermaterialität steht in einer engen Beziehung zu den zwei prominenten Konzepten der Intertextualität und der Intermedialität. Bei beiden kann sie jene Phänomene begrifflich präzisieren, die eine Radikalisierung der Verweise darstellen. So bei der Intertextualität, wenn auf die materiale Eigenschaft der Sprachzeichen Bezug genommen wird, und bei der Intermedialität, wenn die material-technischen Bedingungen von Medien im Fokus stehen. Die Profilierung der Intermaterialität ergibt sich somit zwingend aus dem Umstand, dass Intertextualität und Intermedialität zu weit gefasst sind, um alle künstlerischen Konvergenzbestrebungen adäquat beschreiben zu können. Darüber hinaus greift die Kategorie der Intermaterialität auch bei Kombinationen von Dingmaterialien, die von keinem der beiden bisher etablierten Inter-Modelle erfasst werden.

Vor diesem Hintergrund müssen Untersuchungen zur literaturwissenschaftlichen Relevanz der Intermaterialität als ein erster Schritt in Richtung einer breit angelegten Materialitätswissenschaft verstanden werden. Alle Einteilungs- und Systematisierungsversuche literarischer Intermaterialität sind insofern als vorläufige Bestimmungen gedacht, die durch neue Kunstprojekte ebenso wie durch den Austausch der Disziplinen korrigiert und erweitert werden können. Eine Erkundung intermaterialer Phänomene auf Basis der Einzeldisziplinen versteht sich somit als Vorleistung auf dem Weg zu einer umfassenden Intermaterialitätsforschung, die nicht nur die Grenzen der Künste, sondern auch der Fächer ihrer Erforschung nachdrücklich in Frage stellt. Fachspezifische Perspektiven sind allerdings nicht nur Zulieferer für eine allgemeine intermateriale Ästhetik, sondern die Auseinandersetzung mit den materialen Interaktionsmöglichkeiten eröffnen für sie neue Methoden und Sichtweisen auf vermeintlich bereits erforschte Bereiche. Für die Literaturwissenschaft bleiben intermateriale Analysen nicht der Moderne vorbehalten, die den Bruch der Kunstgrenzen und die Interaktion der Materialien radikal praktiziert,²⁷ sie erlaubt auch den Rückblick auf literarische Texte, die bisher nicht unter materialästhetischen Aspekten untersucht wurden.

Zu diesen Texten zählt auch die *Ilias* von Homer, die mit dem Achillesschild den Anstoß für diesen Beitrag über die Modi literarischer Inter-

27 | Vgl. Kleinschmidt 2012.

materialität lieferte. Mithilfe einer intermaterialen Analyse lässt sich die Text-Bild-Beziehung darin präzise als eine indirekte Relation des Epos zum Bildgegenstand bezeichnen und deren Besonderheit gegenüber anderen Verfahren der Bildbeschreibung (wie in Novalis' *Ofterdingen*) darstellen sowie die Kategorie der Ekphrasis insgesamt um einen neuen Typus der intermaterialen Bildbeschreibung ergänzen. Wie andere Forschungen gezeigt haben, schafft Homer auch in der formalen Gestaltung seiner Verse eine Annäherung an das visuelle Material, indem er eine »Ring-Composition«²⁸ konzipiert, die die Beschaffenheit und Form des Schildes in seiner Kreisstruktur nachahmt. Damit ist neben der diskursiven Hinwendung auf das Material eine strukturelle Annäherung gegeben, die im Sinne der eingeführten Begrifflichkeit als Zunahme der ästhetischen Dichte charakterisiert werden kann. Diese Intensivierung des indirekten intermaterialen Bezugs durch eine formale Adaption ist auch zum Schluss der *Ilias* wirksam, wenn Hephaistos die restlichen Rüstungsgegenstände produziert und dabei der Parallelismus der Verse und die anaphorische Reihung den Herstellungsvorgang als Arbeit am Material ein letztes Mal pointieren:

Als er den Schild nun bereitet, den ungeheuren und starken,
Schuf er anjetzt ihm den Harnisch, den strahlenden, heller denn Feuer;
Schuf ihm sodann den gewaltigen Helm, der den Schläfen sich anschoß,
Schön und prangend an Kunst, und zog aus Golde den Haarbusch;
Schuf ihm zuletzt auch Schienen; aus feinem Zinne gegossen.²⁹

Auch bei Helm, Harnisch und Schienen geht es um die besonderen Materialeigenschaften, die Achilles im Kampf die Unversehrtheit garantieren sollen. Das wichtigste Kennzeichen der Rüstung insgesamt liegt daher im Wert und der Beständigkeit ihres Materials, das in der Diegese der *Ilias* zwar funktionalisiert wird, das die literarische Konstruktion jedoch allererst ästhetisch evoziert. Genau das aber ist das Kernmerkmal der Intermaterialität als Vorgang der Verdichtung: auf das Material als Prämisse von Bedeutungssetzung zu verweisen, seine konstitutive Widerständigkeit aufzuzeigen und es auf das eigene Material zu beziehen. Da diese Präsenz des Materials allen Künsten gleichermaßen zukommt, laufen

28 | Stanley 1993: 9-13.

29 | Homer 1965: 18. Gesang, V. 608-612.

literaturwissenschaftliche Analysen zu textuellen Verfahren der Intermaterialität nicht Gefahr, in den ›eigenen‹ Grenzen verhaftet zu bleiben. Zwar findet sich die diskursive Intermaterialität, wie sie hier diskutiert wurde, ausschließlich in der Literatur. Um jedoch zu verstehen, welche Aspekte des Materials jeweils aktualisiert werden, nach welchen Kriterien die ›eigenen‹ Verfahren denen ›anderer‹ Künste angenähert werden, ist eine breite Kenntnis ästhetischer Produktionsweisen unumgänglich. Die Intermaterialität der Künste läuft von daher zwingend auf eine Interdisziplinarität ihrer Erforschung hinaus.

LITERATUR

- Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Drügh, Heinz J./Moog-Grünewald, Maria (Hg.) (2001): *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*, Heidelberg: Winter.
- Drügh, Heinz J. (2001): »Vorbemerkung: Ambivalente Faszination des Bildes«, in: Drügh/Moog-Grünewald, *Behext von Bildern?*, S. VII-XIX.
- Fackert, Jürgen (2006): »Nachwort«, in: Gottfried Benn, *Gehirne. Novellen, textkritisch hg. von Jürgen Fackert*, Stuttgart: Reclam, S. 55-84.
- Gadamer, Hans-Georg (1993): »Der ›eminente‹ Text und seine Wahrheit«, in: Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, *Ästhetik und Poetik I*, Tübingen: Mohr, S. 286-295.
- Graf, Fritz (1995): »Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike«, in: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München: Fink, S. 143-155.
- Greber, Erika/Ehlich, Konrad/Müller, Jan-Dirk (2002): »Einleitung zum Themenband«, in: Erika Greber/Konrad Ehlich/Jan-Dirk Müller (Hg.), *Materialität und Medialität von Schrift*, Bielefeld: Aisthesis, S. 9-16.
- Homer (1965): *Ilias*. Übersetzt von Heinrich Voß. Text der ersten Ausgabe, Stuttgart: Reclam.
- Kleinschmidt, Christoph (2011): »Die Grenzen der Künste. Eine material-ästhetische Erkundung«, in: Christoph Kleinschmidt/Christine Helwel (Hg.), *Topographien der Grenze. Verortungen einer kulturellen, politischen und ästhetischen Theorie*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 171-185.

- Kleinschmidt, Christoph (2012): *Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus*, Bielefeld: Transcript.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2007): *Laokoon. Text und Kommentar*, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Mersch, Dieter (2002): *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Fink.
- Moog-Grünewald, Maria (2001): »Der Sänger im Schild – oder: Über den Grund ekphrastischen Schreibens«, in: Drügh/Moog-Grünewald, *Behext von Bildern?*, S. 1-19.
- Novalis (1978): »Heinrich von Ofterdingen«, in: Richard Samuel (Hg.), *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 1, *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*, München/Wien: Hanser, S. 237-383.
- Pfeiffer, K. Ludwig (1988): »Materialität der Kommunikation?«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 15-28.
- Schadewaldt, Wolfgang (1993): »Das Schilde des Achilleus« [1938], *Wiederabdruck in: Joachim Latacz (Hg.), Homer. Die Dichtung und ihre Deutung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 173-199.
- Schlegel, Friedrich (1967): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, Bd. 2, *Charakteristiken und Kritiken (1796-1801)*, Paderborn: Schöningh.
- Seel, Martin (2000): *Ästhetik des Erscheinens*, München/Wien: Hanser.
- Stanley, Keith (1993): *The Shield of Homer. Narrative Structure in the »Iliad«*, Princeton University Press.
- Strässle, Thomas/Torra-Mattenklott, Caroline (2005): »Einleitung«, in: Thomas Strässle/Caroline Torra-Mattenklott (Hg.), *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie*, Freiburg i.Br.: Rombach, S. 9-18.
- Wagner, Monika (2001): »Material«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 866-882.

Von der Materialität der Sprache zur Intermaterialität der Zeichen

Thomas Strässle

DUPLIZITÄRE MATERIALITÄT

In ihrem Buch *Le langage, cet inconnu* von 1969 (1981), das sich als eine Einführung in die Linguistik versteht, hat Julia Kristeva, zu einem sehr frühen Zeitpunkt innerhalb der Materialitätsdebatte, der »Materialität der Sprache« ein eigenes Kapitel gewidmet. Es beginnt mit der Feststellung:

While *la langue* is a network of regulated differences on which signification and communication are based, it is far from being a pure ideality. It is realized by and in *concrete matter* [*matière concrète*] and the *objective laws* [*lois objectives*] of its organization. In other words, while we *know* language by means of a complicated conceptual system, the actual body of language manifests a doubly discernible materiality.¹

Diese duplizitäre Materialität bestimmt Kristeva wie folgt näher:

This materiality is found, on the one hand, in the phonic, gestural, or graphic aspects that *la langue* assumes [...]. On the other hand, one can see it in the objectivity of the laws that organize the different subsets of the linguistic whole, and that constitute phonetics, grammar, stylistics, semantics etc.

Die Materialität der Sprache ist somit immer schon in einer doppelten Perspektive zu denken: als Verkörperung und als Setzung. Die Setzung ist für Kristeva aber letztlich ein Parameter, der der Verkörperung nicht

1 | Alle Zitate Kristeva 1989: 18 bzw. Kristeva 1981: 23f.

entspringt oder gleichursprünglich mit ihr sich ereignet, sondern der ihr von außen zugetragen wird, analog und konform zur hierarchischen Dichotomie von *hýlē* und *morphé*, von Materie und Form: Die Gesetze, nach denen sich die Zeichen materialisieren, indem sie sich zueinander organisieren, sind *objektiv* – und das heißt hier zugleich: Sie sind *konventionell*. Denn die *objective laws* regulieren und reflektieren nach Kristeva nicht nur das Verhältnis zwischen sprechendem Subjekt und äußerer Realität (»the objective relations between the speaking subject and external reality«), sondern auch den kommunikativen Rahmen, in dem Sprache gebraucht wird (»the connections that govern human society«). Diese Konventionalität wird dort besonders deutlich, wo Kristeva die »subsets« des linguistischen Ganzen benennt – namentlich Grammatik und Stilistik, aber auch Phonetik und Semantik, die alle in höchstem Maße konventionalisiert sind. Man kann daher sagen: In Kristevas Modell wird die Materialität der Sprache formatiert und dominiert von der Konventionalität der Sprache.

So richtig Kristevas Duplizierung und damit Dynamisierung des Materialitätsbegriffs ist: So richtig interessant wird es dort, wo die Konventionalität der Gesetze durchbrochen wird und andere Dynamiken an deren Stelle treten – dort, wo sich der *concrete matter* emanzipiert von den *objective laws of its organization* – also dort, wo das Zeichen sich befreit aus seinen konventionellen Banden und dadurch den Akt seiner Verkörperung und Setzung überhaupt erst zum Ereignis macht.

Da Sprache nicht bloß ein einzelnes Zeichen, sondern ein Zeichenensemble bildet, muss in diesen Fällen auch nicht von *der* Materialität der Sprache gesprochen werden, sondern von einer Materialität der Sprache, die sich in ihre Partikel auseinanderdividiert und gerade ihre inneren Relationen problematisch werden lässt – von einer Sprache, in der nicht mehr die »connections that govern human society« spielen, sondern die »connections that govern the materialities of language«. Insofern innerhalb einer duplizitären Materialität der Sprache solche Turbulenzen aufkommen, kann von einer intermateriellen Dynamik der Wörter und Zeichen gesprochen werden.

KONSTELLATION UND KONKRETIION

Literaturgeschichtlich gesehen ist die Befreiung der Sprachmaterialien aus dem Korsett ihrer konventionellen Anordnung und Verortung eine Leistung der historischen Avantgarden. Man könnte sogar so weit gehen zu behaupten, darin bestehe ihr kleinster gemeinsamer Nenner und ihr größtes Verdienst.² Um es nur an einer literaturgeschichtlichen Position zu verdeutlichen: Das stürmische Programm einer ›Befreiung der Wörter‹ aus den beengenden Banden ihrer konventionellen Strukturen, das Programm der *parole in libertà*, wie es Marinetti in seinem *Technischen Manifest der futuristischen Literatur* von 1912 ausgerufen hat,³ läuft gerade darauf hinaus, die Sprache in ihrer Materialität freizustellen und autonom werden zu lassen, indem möglichst alles konventionell Verbindende und Verbindliche gekappt wird. Im Blick steht nicht nur eine »drahtlose Phantasie«, sondern auch eine *drahtlose Sprache*, eine Sprache, die die »absolute Freiheit der Bilder oder Analogien« auslebt und sich »mit unverbundenen Worten« und »ohne syntaktische Leitfäden« ausdrückt.⁴ Dass die Wörter *unverbunden* sein sollen, heißt freilich nicht, dass zwischen ihnen keine Beziehungen mehr bestünden, aber es heißt, dass zwischen ihnen keine eingespielten und ausgeleiterten Beziehungen mehr bestehen *sollen*, sondern Beziehungen, die gerade das Zusammenspiel ihrer Relate zu lesen geben. Das zeigt sich beispielsweise in der typisch futuristischen Forderung nach Doppelsubstantiven, nach Komposita, die überraschende Juxtapositionen herstellen: so etwa, um Marinettis eigene Beispiele zu nehmen, »Menge-Brandung«, »Platz-Trichter«, »Tür-Wasserhahn«.⁵

Ein solches Konzept ist, da es auf die Kraft der Wörter, der *parole*, und der dazwischen spielenden bildhaften Analogien setzt, immer noch auf einen relativ konventionellen Bedeutungshorizont hin entworfen. Das ändert sich mit einer literarischen Strömung, die sich wiederholt auf Marinetti – unter anderem – berufen hat, aber in ihrer Fokussierung auf die Konstellation von Sprachmaterialien einen Schritt weiter gegangen ist.⁶

2 | Vgl. auch Dencker 2011: 335ff.

3 | Vgl. Marinetti 1995/2005a: 24ff.

4 | Marinetti 1995/2005b: 42.

5 | Marinetti 1995/2005a: 25.

6 | Für eine präzise Verortung der Konkreten Poesie vor den Hintergründen avantgardistischer Bewegungen vgl. neuerdings Dencker 2011: 312ff.

Das Wort ›Konstellation‹ sagt schon, wer gemeint ist: Wenn man von der Konstellation als einem Gegenbegriff zur Konvention spricht, ist man bei der Konkreten Poesie, und wenn man bei der Konkreten Poesie ist, ist man bei einer Poesie, die den materialen Aspekt schon im Namen trägt.⁷ Denn in Anlehnung an die Konkrete Kunst geht es der Konkreten Poesie unter der Losung des *Konkreten* um eine möglichst konsequente Fokussierung auf das *Material* (*concrete matter/matière concrète*). Das lässt sich in unzähligen Manifesten und Pamphleten nachlesen. Eugen Gomringer, Vordenker der Konkreten, sagt es in seiner Beantwortung der Frage *weshalb wir unsere dichtung »konkrete dichtung« nennen* mit der wünschenswertesten Klarheit: »konkret dichten heisst [...] bewusst mit sprachlichem material dichten. solches material ist mit jeder uns bekannten wortsprache zur verfügung gestellt.«⁸

ABSOLUTE RELATE

Es ist nötig, diese im Prinzip bekannten und abgeklärten Tatsachen in Erinnerung zu rufen, um die programmatische Gewalt zu ermessen, die in diesem Ansatz lauert. Denn letztlich geht es den Konkreten Poeten in ihrer Materialitätsmission nicht nur darum, die Funktionszusammenhänge der Sprache aufzulösen, sondern darum, die Sprache selbst zu *zerschlagen* bzw. zu *zersägen*. Am offensten belegt dies ein theoretischer Text von Franz Mon mit dem schönen Titel *An eine Säge denken* von 1968. Man kann es sich sofort bildhaft vorstellen: Die Sprache wird zum Material, an dem der Poet seine Säge ansetzt, um sie zu verletzen oder in Stücke zu zerlegen und entzwei zu teilen.

Zu Beginn seines Essays stellt Franz Mon fest, dass die Sprache ihre Funktion dann am besten erfüllt, wenn ihr Zeichenbestand so wenig wie möglich bewusst wird. Das hat aber zur Folge, dass im konventionellen Sprachgebrauch der Sprachbestand selbst durch das Bewusstsein hindurchfällt. Hier muss die Poesie ansetzen, indem sie Hand anlegt am Material der Sprache. Mon bestimmt die Aufgabe der Poesie wie folgt:

7 | Zum Begriff des »Konkreten« vgl. Ohmer 2011: 11ff. und 61ff.

8 | Gomringer 1988: 33.

Poesie ist die Anstrengung, diesen Funktionsvorgang zu durchbrechen und aufzuheben, die Sprache in ihrem Vollzug durch das Subjekt auf sich selbst zu beziehen, ihren Zeichenkörper – Laute, Silben, Wörter, Satzformen usw. – hervortreten, »material« werden zu lassen und dabei möglicherweise Sinnhinsichten zu erschließen, die anders nicht erreichbar sind, da sie nicht in den konventionellen Bedeutungen und Sinnschemata erfaßt sind. Sprache verhält sich zu sich selbst, ohne von ihren zivilisatorischen Funktionen gehetzt zu werden. Vom pragmatischen Gebrauch her erscheint Poesie als verfremdender Eingriff in den glatten Sprachverlauf.⁹

Dieser »Eingriff« ist in Wahrheit ein poetisch destruierender *Angriff* und letztlich der vorsätzliche Versuch, die Einheit der Sprache zu zerschlagen und sie in die Materialität ihrer Teilchen zu zersplittern. Man sagt es sehr deutlich: Er will die im zivilisatorischen Gebrauch *petrifizierte* Sprache zertrümmern, in einem »poetisch destruierenden Angriff«, einem Akt der »verbalen und phonetischen Destruktion«, um »die Bruchkante heraus[zuarbeiten], an der sich eine neue, »unerhörte« Sprachfassung konturiert.« Und diese *Bruchkante*, die dem Material zwar von außen zugefügt wird, sich aber letztlich aus ihm selbst konturiert, ergibt sich nur in einem »destruierend-konstruktiven Prozeß«: destruierend am petrifizierten Sprachmaterial und konstruktiv im Umgang mit dessen Material-splittern.¹⁰

Die Materialität der Sprache zu zertrümmern heißt, das einzelne Wort oder Zeichen aus seinen strukturellen Einebnungen herauszuschlagen, ihm sein Eigengewicht und seine Individualität (zurück) zu geben und es neu zu konstellieren – freilich letztlich in der Absicht, damit wiederum »Sinnhinsichten zu erschließen«. Es geht mit anderen Worten darum, *absolute Relate* herzustellen. In den Worten Eugen Gomringers: »es eignet dem wort die schönheit des materials und die abenteuerlichkeit des zeichens. es verliert in gewissen verbindungen mit anderen worten seinen absoluten charakter. das wollen wir in der dichtung vermeiden.«¹¹

Das Medium der absoluten Relate ist die Konstellation. Darin ist, wie Gomringer sagt, »zwei, drei oder mehr, neben- oder untereinanderge-setzten worten [...] eine gedanklich-stoffliche beziehung gegeben. und das

9 | Mon 1974: 29.

10 | Alle Zitate ebd.: 31.

11 | Gomringer 1969: 280.

ist alles!«¹² Das ist alles – aber es ist damit auch nicht wenig.¹³ Denn die Konstellation versteht sich als »aufforderung«,¹⁴ die darin zueinander in Bezug gesetzten Materialien in ihren Positionen und Relationen durchzuspielen und hinsichtlich der »häufung, verteilung, analyse, synthese und rasterung von sprachlichen zeichen, von buchstaben und worten«¹⁵ – also immer im Modus des *Inter* – zu betrachten. Für die Lektüreperspektive¹⁶ ergeben sich dadurch verschobene Parameter: »ihre elementarsten sind lage (des wortmaterials auf der fläche), entfernung (der textmomente voneinander) und dichte (des textfeldes)«¹⁷ – alles Parameter, die die Intermaterialität der Sprache pointieren und die ›Materialität‹ nicht mehr in ihrer konventionellen Einheit, sondern in ihrer konkreten Relationalität, ihrer Multiplizität und Differenzialität denken. Die konventionelle Anordnung der Zeichen wird dabei explizit »als eine möglichkeit unter anderen berücksichtigt, jedoch nicht ungeprüft hingenommen und verwendet.«¹⁸ Das zugrundeliegende Axiom lautet, in den Worten Franz Mons: »die positionen der buchstaben sind ebenso wesentlich wie diese selbst«¹⁹ – und das heißt unter den konkreten Vorzeichen auch: Das *Inter* ist ebenso wesentlich wie die Materialität der Letter selbst.

VON DER KONSTELLATION ZUR INSTALLATION

Ich möchte dies an vier Beispielen vertiefen, die alle einen bestimmten Typus des intermaterialen Zeichenspiels vorführen. Das erste stammt von Max Bense und aus dem Jahr 1963 (Abb. 1).²⁰ Es ist ein einfacher, fast schon plakativer Fall, da die Wortkörper selbst vom destruierend-konstruktiven Eingriff des Poeten noch verschont sind:

12 | Ebd.

13 | Zu Gomringers Verständnis der Konstellation vgl. weiterhin Hartung 1975: 40ff.

14 | Gomringer 1969: 282.

15 | Ebd.

16 | Zur wesentlichen Rolle der Leserin/des Lesers bei der Bedeutungskonstitution mit Blick auf die Konkrete Poesie vgl. Saalbach 2012.

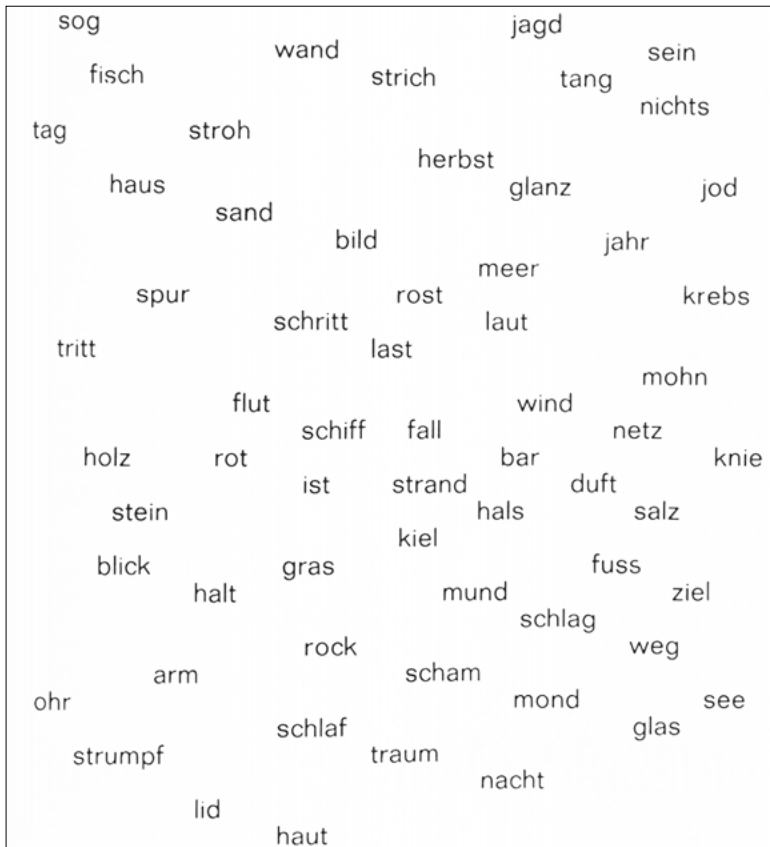
17 | Mon 1972/2001a: 170.

18 | Gomringer 1972/2001b: 161.

19 | Mon 1972/2001b: 175.

20 | Abgedruckt in Arnold 1971: 27.

Abbildung 1

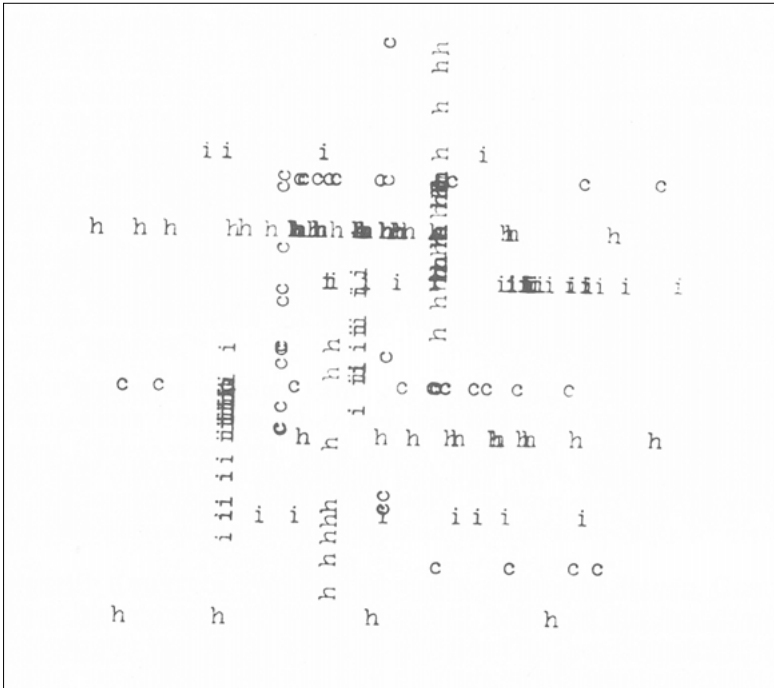


Die Sprache ist hier insofern in ihre Materialitäten freigestellt, als jegliche Zeilenlogik aufgegeben ist zugunsten einer Flächenpoesie, die keinen Lesevektor vorschreibt. Das Gedicht, das keinen Titel trägt und insofern auch keinerlei Vorgaben macht, tut nichts anderes, als Wörter über eine Fläche zu verteilen, fast nur Substantive, die sich von ihrer graphischen Positionierung her in keinen linearen Ablauf bringen lassen. Die Positionen der Wörter sind ebenso wesentlich wie diese selbst: Sie sind nach ihrer Lage (des Wortmaterials auf der Fläche), Entfernung (der Textmomente voneinander) und Dichte (des Textfeldes) zu analysieren.

Hält man sich an diesen Grundsatz, erkennt man Orte relativer Verdichtung auf dem Flächentext, vor allem leicht unterhalb der Mitte, wo

einige Wörter etwas dichter gesetzt sind als anderswo. Mit dieser relativen Verdichtung korrespondieren semantisch in sich zusammenhängende Wortfelder aus Wörtern wie *Flut, Schiff, Strand, Kiel, Wind, Salz*, die sich alle einem verwandten Bildbereich zuordnen lassen, oder aus Wörtern wie *Hals, Mund, Fuss, Rock, Strumpf, Scham*, die ebenfalls alle in dieselbe Richtung weisen. – Dabei darf man nicht übersehen, dass an diesem Zueinander der Wortkörper auch die seltsam immateriell anmutende weiße Fläche wesentlich beteiligt ist, auf der sich die verstreuten Einzelwörter zu einem narrativen Geschehen oder zumindest zu einer Szenerie gruppieren.

Abbildung 2

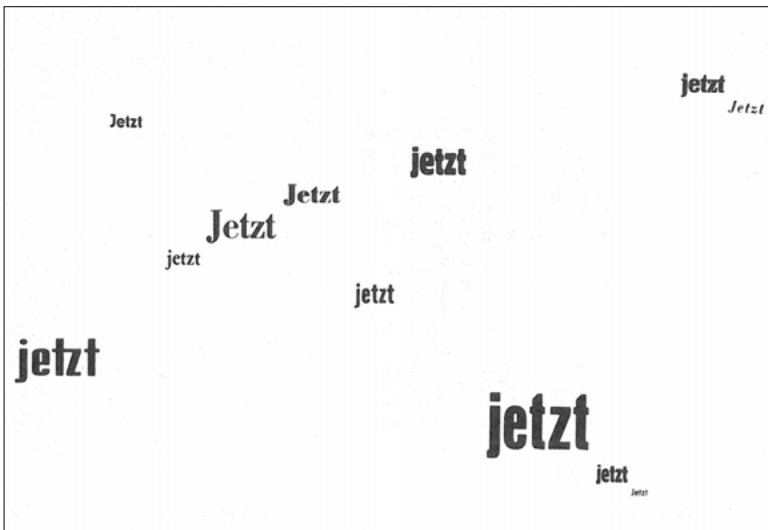


Im zweiten Beispiel richtet sich der de- und rekonponierende Angriff nun auch auf die Intaktheit des Wortes selbst – sofern man hier überhaupt ein Wort vermuten will.²¹ Der Text von Heinz Gappmayr aus dem Jahr 1965 (Abb. 2) besteht aus einem relativ überschaubaren Buchstaben-

21 | Abgedruckt in ebd.: 31.

material, genau genommen aus drei Buchstaben, aus den Buchstaben c, h und i, um sie in ihrer alphabetischen Reihenfolge aufzuzählen. Natürlich ist man sofort versucht, in dieser Buchstabenpalette das Wort ICH zu lesen und das Sprachmaterial in eine konventionelle morphosemantische Struktur zu bringen. Dabei ist, selbst wenn man sich an konventioneller Morphologie und Semantik orientiert, keineswegs ausgemacht, dass es sich hier um einen deutschsprachigen Text handelt; die Buchstaben könnten geradesogut zu einem italienischen CHI oder einem lateinischen HIC zusammengesetzt werden. Tatsache ist jedenfalls, dass der Text sein Letternmaterial an keiner einzigen Stelle in die lineare Abfolge i-c-h bringt. Stattdessen haben sich die Buchstaben so aus ihrer konventionellen Verankerung befreit, dass sie gleichzeitig horizontal und vertikal gesetzt werden können und sich überdies vielfach überlagern – teilweise so, dass sie typographisch miteinander verschmelzen und als einzelne Buchstaben gar nicht mehr lesbar sind. Tritt man einen Schritt zurück und abstrahiert von der konkreten Buchstabenauswahl, mag man in dem Gedicht einen visuellen, aber nicht eigentlich figürlichen Aspekt erkennen. Das wiederum würde bedeuten, dass die Zeichen von ihrer Verweiskraft völlig entladen sind und nur noch als Statthalter einer graphematischen Konstellation fungieren: konkrete Zeichen, abstraktes Bild.

Abbildung 3



Im dritten Beispiel wird die Fläche zum Raum. Es handelt sich um Gerhard Rühms Gedicht *Jetzt* von 1958 (Abb. 3).²² Der Text lebt von einem Spiel mit Identität und Differenz der interagierenden Sprachmaterialien: Die Identität besteht darin, dass immer dieselbe Buchstabenfolge gesetzt wird, und die Differenzen entstehen daraus, dass sich diese identische Buchstabenfolge in ganz unterschiedlichen Wortkörpern materialisiert, unterschieden durch typographische Abstufungen aller Art: unterschiedliche Schriftgrößen, unterschiedliche Schriftarten, Groß- und Kleinschreibung, Hervorhebungen wie Fett- und Kursivdruck. Durch variierende Abstände zwischen dem immerselben Wort wird das *Jetzt*, das zeitlich unausgedehnte *Punctum*, in einer Weise dargestellt, dass es sich nicht nur in ein Links und Rechts und in ein Oben und Unten, sondern auch in ein Vorne und Hinten und in ein Näher und Ferner zu verräumlichen scheint. Das *Punctum* spaltet sich in viele kleine örtlich getrennte, im Raum verteilte Jetztzeiten. Es handelt sich bei diesem Gedicht insofern auch nicht mehr um eine bloße *Konstellation* im Sinne Gomringers, sondern eigentlich um eine *Installation*, um eine zwar flächig gedruckte, aber dreidimensional wirkende Sprachmaterialinstallation. Ihre Räumlichkeit ist das Resultat unterschiedlicher materialer Präsenzen ›dieselben‹ Buchstabenbestandes.

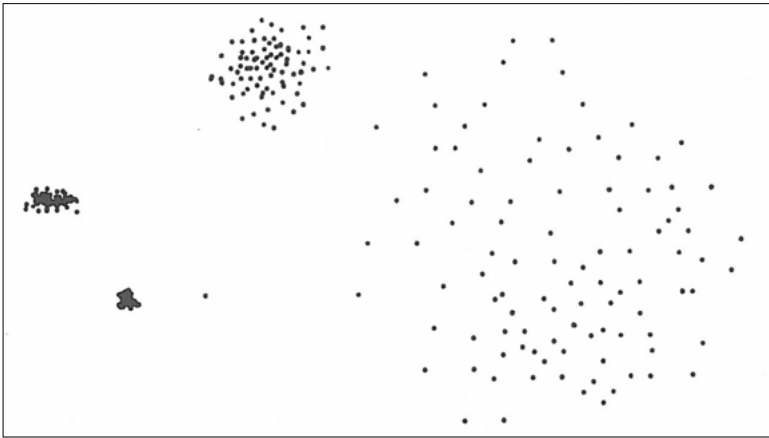
ASEMANTISCHE INTERMATERIALITÄT

Diese Beispiele zeigen: Der Fokus auf die Sprachmaterialien in ihren konstellativen Relationen bedeutet nicht, das Semantische einfach auszublenzen – schließlich ist beispielsweise das *Jetzt*-Wort in einem vollkommen konventionellen Sinn lesbar. Es gibt aber auch Texte, die sich so auf die Materialität konzentrieren oder gar kaprizieren, dass jeglicher semantische Verweischarakter gekappt wird. Dies ist der Fall in einem – wie soll man sagen – Gebilde von Diter Rot. Es trägt den Titel *All as one? one as all?* und stammt ebenfalls aus dem Jahr 1958 (Abb. 4).²³ Wie lässt sich ein solcher Text, der sich explizit als Konkretes Gedicht versteht, als ›prototype of non-semantic concretizing‹, überhaupt lesen?

22 | Abgedruckt in Gomringer 1972/2001a: 120.

23 | Abgedruckt in Arnold 1971: 31.

Abbildung 4



Es gibt darin nicht viel zu lesen in einem alphasprachlichen Sinn. Das Zeichen, sofern es denn überhaupt noch als ein solches bezeichnet werden kann, ist auf seine kleinstmögliche Extension zusammengeschrumpft, auf das *Punctum*. Es hat als einzelnes jegliche Individualität und Identität verloren, gewinnt sie aber dadurch zurück, dass es zu den anderen in Relation tritt – am deutlichsten im Fall jenes anarchischen Punktes halb links, halb unten, der aus allen übergeordneten Ordnungsschemata ausbricht. Doch auch wenn die Punkte die Aussage verweigern: Sie bilden ein Geschehen ab, das Geschehen ihrer eigenen Setzung, und wo ein Geschehen ist, ist letztlich auch eine Form der Narration.

Besieht man sich das Material in seiner intermaterialen Konkretion, erkennt man unterschiedliche Verteilungen, und innerhalb dieser Verteilungen vier Bezirke größerer oder geringerer Verdichtung: Unten links sind die Punkte so nahe aneinander und übereinander gerückt, dass sie miteinander verschmelzen und zu einem vergrößerten Beinahe-Abbild ihrer selbst werden – wiederum zu einer Art Punkt, wenn auch mit etwas ausgebeulten Konturen. In der Mitte am linken Rand hat sich die innere Struktur der Sprachmoleküle vergleichsweise etwas gelockert, indem die Punkte ein wenig auseinander treten und als vereinzelte erkennbar werden – eine dynamisierende Tendenz, die sich, will man das Gedicht, das wiederum keinen Lesevektor vorschreibt, im Uhrzeigersinn lesen, über oben in der Mitte bis zur rechten Seite massiv verschärft. Auf dieser Folie kann man den Text Diter Rots als eine Art Teilchenmodell der verschie-

denen Aggregatzustände des Sprachmaterials an sich lesen: als Kreislauf seiner Verfestigung, Verflüssigung und Verflüchtigung.

Und dennoch ist klar: Hier ist eine Grenze erreicht – oder vielleicht auch nur das Ende einer Sackgasse. Die Materialität der Sprache ist zur programmatisch asemantischen Konstellation zersplittert, die nur noch nach den Parametern ihrer immanenten Relationen lesbar ist. Doch arbeitet das Konkrete Gedicht von Diter Rot damit in prononcierter Form die Grundtatsache der Materialität der Sprache überhaupt heraus: nämlich die Tatsache, dass überhaupt Zeichen sind und nicht vielmehr keine, und dass sich unter ihnen Strukturen abzeichnen und manifest werden.²⁴

LITERATUR

- Arnold, Heinz Ludwig (1971) (Hg.): *Konkrete Poesie II* (= Text + Kritik, Bd. 30), München: Edition Text + Kritik.
- Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (1995/2005) (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Dencker, Klaus Peter (2011): *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*, Berlin/New York: de Gruyter.
- Gomringer, Eugen (1969): »vom vers zur konstellation. zweck und form einer neuen dichtung«, in: Helmut Heißenbüttel (Hg.), eugen gomringer. worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 277-282.
- Gomringer, Eugen (1972/2001a) (Hg.): *konkrete poesie*, Stuttgart: Reclam.
- Gomringer, Eugen (1972/2001b): »konkrete dichtung«, in: Gomringer, konkrete poesie, S. 161f.
- Gomringer, Eugen (1988): »weshalb wir unsere dichtung »konkrete dichtung« nennen«, in: Eugen Gomringer, zur sache der konkreten. I: konkrete poesie, St. Gallen: Erker, S. 33-35.
- Hartung, Harald (1975): *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kopfermann, Thomas (Hg.) (1974): *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*, Tübingen: Niemeyer.

24 | Vgl. Mersch 2002: 16.

- Kristeva, Julia (1981): *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris: Éditions du Seuil.
- Kristeva, Julia (1989): *Language, the Unknown. An Initiation into Linguistics*, übers. von Anne M. Menke, London/Sydney/Tokyo: Harvester Wheatsheaf.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1995/2005a): »Technisches Manifest der futuristischen Literatur«, in: Asholt/Fähnders, *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde*, S. 24-27.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1995/2005b): »Zerstörung der Syntax – Drahtlose Phantasie – Befreite Worte«, in: Asholt/Fähnders, *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde*, S. 39-43.
- Mersch, Dieter (2002): *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Wilhelm Fink.
- Mon, Franz (1972/2001a): »zur poesie der fläche«, in: Gomringer, *konkrete poesie*, S. 169-172.
- Mon, Franz (1972/2001b): »buchstabenkonstellationen«, in: Gomringer, *konkrete poesie*, S. 175f.
- Mon, Franz (1974): »An eine Säge denken«, in: Kopfermann, *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*, S. 29-36.
- Ohmer, Anja (2011): *Textkunst. Konkretismus in der Literatur*, Berlin: Weidler.
- Saalbach, Mario (2012): »Konkrete Poesie und die Rolle des Lesers – ein emanzipatorisches Konzept«, in: Dolores Sabaté Planes/Jaime Feijóo (Hg.), *Apropos Avantgarde. Neue Einblicke nach einhundert Jahren*, Berlin: Frank & Timme, S. 63-77.

Praktiken

Spareribs – The Good Stuff is in Between

Eine Ausstellung von Karin Lehmann













Abb. 1 *Hot air – accumulated*, 2011

S. 102 Styropor, schwarze Sprayfarbe
oben 400 cm x 125 cm x 50 cm

I'm proud to be a hooligan, 2012

Styropor, Zement
185 cm x 76 cm x 47 cm

Trust me this is hardware, 2010

Metall, Papier, schwarze Sprayfarbe
Grösse variabel

Abb. 2 *I'm proud to be a hooligan*, 2012

S. 102 Styropor, Zement
unten 185 cm x 76 cm x 47 cm

Trust me this is hardware, 2010

Metall, Papier, schwarze Sprayfarbe
Grösse variabel

Static piece, 2011

Styropor
Grösse variabel

Relief II, 2012

Gips, Holz, Jute
325 cm x 390 cm x 10 cm

Abb. 3 *Hot air – accumulated*, 2011

S. 103 Styropor, schwarze Sprayfarbe
oben 400 cm x 125 cm x 50 cm

Abb. 4 *I'm proud to be a hooligan*, 2012

S. 103 Styropor, Zement
unten 185 cm x 76 cm x 47 cm

Relief II, 2012

Gips, Holz, Jute
325 cm x 390 cm x 10 cm

Hot air – accumulated, 2011

Styropor, schwarze Sprayfarbe
400 cm x 125 cm x 50 cm

Ohne Titel, 2011

Styropor, Zement, Streichhölzer
30 cm x 50 cm x 10 cm

Abb. 5 *Ohne Titel*, 2011

S. 104 Styropor, Zement, Streichhölzer
oben 30 cm x 50 cm x 10 cm

Abb. 6 *Trust me this is hardware*, 2010

S. 104 Metall, Papier, schwarze Sprayfarbe
unten Grösse variabel

Abb. 7 *Static piece*, 2011

S. 105 Styropor
Grösse variabel

Abb. 8-9 *Relief II*, 2012

S. 106- Gips, Holz, Jute
107 325 cm x 390 cm x 10 cm

Verschiebung der Materialidentität

Eine Betrachtung

Karin Lehmann

In der Ausstellung *Spareribs – The good stuff is in between* an der Hochschule der Künste Bern zeigte ich im Rahmen der Tagung *Intermaterialität – Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten* sechs Werke, die alle stark vom Material ausgehend entwickelt wurden. Alle Arbeiten spielen mit Materialtransfers und Materialidentitäten, sei es, dass sie so tun, als ob sie aus einem anderen Material bestünden, oder sei es, dass eine eher assoziative Art des Zusammenspiels von zwei verschiedenen Materialien stattfindet. Das Entwickeln von Werken, die über eine rein illusionistische Materialtäuschung hinausgehen, also eine Wirkung auf physischer und intellektueller Ebene erzeugen, habe ich mir dabei zur Aufgabe gemacht.

Der Betrachter kann getäuscht werden, wenn er nicht genau hinschaut. Auf den ersten Blick sind in dieser Ausstellung Zement, Metall und Styropor präsent. Bei näherer Betrachtung wird allerdings ersichtlich, dass das Material nicht nur sich selbst darstellt, sondern mit anderen Materialien kommuniziert – in Form von Anlehnungen, Verknüpfungen, Assoziationen oder sogar Transfers. Bei *Trust me this is hardware* zum Beispiel wurden schwarze Metallbänder mit schwarz gefärbten Papierbändern vermischt, so dass sie kaum voneinander zu unterscheiden sind. Die schwarzen Metallbänder, die ursprünglich Ware auf Paletten fixiert haben, liegen lose auf einem Haufen. Darunter sind unscheinbar Bänder aus Papier gemischt, die die gleiche Breite haben und schwarz gefärbt sind. Das Papier besitzt aber weit weniger Materialspannung als das Metall und liegt also richtiggehend schlaff zwischen den uhrfederartigen Metallbändern.

Ebenso unmerklich ist die Materialtäuschung bei *I'm proud to be a hooligan*, einem großen Zementblock, der etwas größer ist als ich und

etwas kleiner als ein Kleiderschrank. Ein Zementmörtelverputz überzieht die gesamte Oberfläche. Die Spuren der Bearbeitung sind gut sichtbar, ja man könnte schon fast von einem Duktus sprechen, der von zügigen, aber konzentrierten Bewegungen erzählt. Der Zement ist bewusst nicht zu schön verstrichen, was sich in der teils rauen und teils glatten Struktur niederschlägt. Offensichtlich ist dieser Block nicht massiv. Auch ohne den Klangtest zu machen, kann man sich denken, dass der Kern aus Styropor besteht: zum einen, weil Styropor üblicherweise in Blöcke geschnitten wird (auch wenn dieser Block da nicht die Baumarktnormgröße aufweist), und zum anderen, weil der Verputz oberflächlich wirkt. *I'm proud to be a hooligan* suggeriert eine Härte und Schwere des Materials, die sich bei genauerer Betrachtung als Täuschung herausstellen. Die Großspurigkeit, die im Titel wie im Material präsent ist, weist auf einen nicht allzu gut versteckten weichen Kern hin.

Sowohl *Trust me this is hardware* als auch *I'm proud to be a hooligan* spielen mit verdeckten Karten. Die Materialtäuschung ist nur bei ganz genauer Betrachtung zu erkennen. Da ich aber nicht davon ausgehen kann, dass die Betrachterinnen und Betrachter die Täuschung bemerken oder die Stücke gar berühren, um die Materialität zu ergründen, habe ich nach Möglichkeiten gesucht, die Täuschung offen zu legen bzw. kein Geheimnis aus der Materialität zu machen und trotzdem die Präsenz eines anderen Materials zu suggerieren. *Ohne Titel* zum Beispiel ist ein Zementblock, der auf Streichhölzern steht. Da dies aber physikalisch unmöglich ist, muss man entweder den Zement oder das Holz in Frage stellen. Ist der Zement eigentlich Styropor, oder sind die Streichhölzer vielleicht Stahlstifte? Bei dieser Arbeit ist der Transfer zwar nicht offen gelegt, aber dass etwas nicht stimmen kann, ist hier sofort ersichtlich.

Kein Geheimnis um seine Materialität hingegen macht *Hot air – accumulated*, ein großer Styroporblock, dessen Oberfläche mechanisch herausgelöst wurde. So entstand eine raue, unregelmäßige Struktur, durch die allein schon die Materialidentität des Styropors verändert wird. Es ist nicht mehr die typische glatte Styroporoberfläche, sondern die äußere Erscheinung einer Bruchsteinmauer. Verstärkt wurde dieser Eindruck noch durch das Besprühen einer ganzen Seite des Blocks mit schwarzer Lackfarbe. Das Lösungsmittel der Farbe hat sich in das Styropor hineingefressen und die Poren scharfkantig herausgearbeitet. Der Block besteht zweifellos und offensichtlich aus Styropor, doch ist man als Betrachter versucht, an Lavastein, verbranntes Material oder schlicht an etwas Un-

bekanntes zu denken. Die Verschiebung von einem Material zu etwas anderem geschieht hier also im Kopf und nicht im Objekt selber. Das Objekt dient als Anstoßmaterial, um die Fantasie des Betrachters anzuregen. Mit einem kleinen Eingriff ins Material wird die Verschiebung im Denken und eine neue Sicht auf etwas Altbekanntes ermöglicht.

Meine Beschäftigung mit dem Materialtransfer hat sich also weiter entwickelt hin zur Auseinandersetzung mit der Materialidentität und deren Verschiebung oder Veränderung, nicht wie beim Transfer in ein anderes Material, sondern eher in eine neue, bislang undefinierte Materialidentität oder einen unbekannten Aspekt davon. Diesen Begriff der Materialidentität verstehe ich wie folgt: Das Material, das uns umgibt und aus dem unsere Welt besteht, kennen wir durch Erfahrung, Berührung und Gebrauch im Alltag. Und hier spreche ich von gewöhnlichen Materialien, die omnipräsent, allgemein bekannt und eben nicht speziell aufgeladen oder kostbar sind. Arbeitsmaterial. Durch den Umgang im Alltag und durch die Allgegenwärtigkeit und Gewöhnlichkeit, da sie immer etwa in derselben Form in Erscheinung treten, glauben wir diese Materialien zu kennen. Auch deren Eigenschaften sind uns bekannt, soweit wir damit zu tun haben. Styropor zum Beispiel haben alle schon einmal gesehen, vielleicht gebraucht, und ich gehe davon aus, dass alle die Eigenschaften von Styropor, jedenfalls ansatzweise, kennen: Isolationsfähigkeit, Leichtigkeit, Zusammensetzung aus gepressten kleinen Kugeln, Fähigkeit zur statischen Aufladung, Lieferung in Form von Blöcken oder Platten. Meine Arbeit setzt hier ein, ich experimentiere mit diesem Material, um noch mehr Eigenschaften zu entdecken. Ich bringe es mit anderen Materialien in Verbindung (z.B. Styropor und Sprayfarbe), um unbekannte Reaktionen herauszufordern. Damit greife ich in die typische Erscheinungsform des Materials und in seine typischen Eigenschaften – also in seine Identität – ein und verändere diese dadurch. Wichtig ist dabei, dass das ursprüngliche Material noch als solches zu erkennen ist, damit man sein ›neues Gesicht‹ auch würdigen kann.

Ich beschäftige mich also mit billigen Alltags- und Baumaterialien, deren Eigenschaften und Grenzen ich experimentell auslote. Daraus entstehen Skulpturen und Objekte, die gängige Vorstellungen von Materialien in Frage stellen und somit eine neue Sicht auf Altbekanntes ermöglichen. Die Form und Dimension der Objekte entstehen durch das spezifische Verhalten des Materials und dessen Erforschung in der Handhabung und im Experiment. Ich strebe eine gewisse Ökonomie der Gestalt an, die

durch das Spiel mit den natürlichen Eigenschaften der Materialien und durch Reduktion auf Wesentliches ausgetüftelt wird. Kunstgeschichtliche Referenzen und Anlehnungen an geologische Prozesse lassen sich gleichermaßen in meiner Arbeit finden, auch wenn sie sich nicht aufdrängen. Ironische Anspielungen und Mikrogeschichten, die häufig im Titel mitschwingen, unterwandern den materialwissenschaftlichen Ernst. Die Objekte und Skulpturen sollen eine physische und sinnliche Präsenz im Raum entfalten und nicht nur auf visueller, sondern auch auf taktile Ebene kommunizieren.

Besonders gut zu beobachten ist die taktile Qualität bei der Arbeit *Static piece*. Eine Wand wurde von oben bis unten flächendeckend mit losen Styroporkügelchen bedeckt, die allein durch statische Aufladung an der Wand haften. Das mühsame Phänomen der sich überall anklebenden Kügelchen kennen alle, die schon einmal mit Styropor gearbeitet haben. Sie haften penetrant an Werkzeugen, Schuhen und Händen und lassen sich nur mit dem Staubsauger entfernen. Diese für das Styropor typische Eigenschaft wurde hier ausgenutzt. Auf den ersten Blick, wenn man den Raum betritt, sieht man nichts. Trotz ihrer Großflächigkeit ist die Arbeit unauffällig. Am ehesten sticht der untere Rand ins Auge, wo die heruntergerieselten Kügelchen auf dem dunklen Boden liegen. Bemerkt man dann die »raue« Oberfläche der Wand, denkt man vielleicht an Spritzputz, eine bekannte industrielle Wandverkleidung. Geht man aber näher hin und atmet aus, rieseln die Kügelchen herunter wie warmer Schnee. Spätestens hier stellt sich ein Überraschungsmoment ein und die Frage, ob denn alle die ganze Wand bedeckenden Kügelchen sich allein durch Statik halten? Man bläst vielleicht noch einmal absichtlich drauf und erschrickt, wenn sich sofort ein rundes Loch in der Styroporfläche bildet. Je länger die Ausstellung dauert, desto mehr Leute testen die Wand. Mit der Zeit liegt immer mehr Material am Boden, das wegen seiner verlorenen Statik nun nicht mehr klebt, sondern sich durch Bewegung im Raum überallhin verteilt. Plötzlich werden die unsichtbaren Luftströme des Raums sichtbar, die stillen Ecken und die Zwischenräume. *Static piece* ist eine unscheinbare und flüchtige Arbeit.

Seltsam physisch unpräsent ist auch *Relief II*. Die drei mal vier Meter große Gipsplatte entzieht sich eigenwillig der Wahrnehmung. Als weiße Wand wird sie zu einem Teil der Architektur. Einzig der Schatten dahinter und die feinen Faltenzeichnungen auf der Oberfläche, auch diese eigentlich nur Schatten, machen sich bemerkbar. *Relief II* wurde vor Ort

gegossen, direkt auf dem Boden. Eine dünne Plastikfolie hat den Gips davor bewahrt, am Boden festzukleben. Die Folie hat der riesigen Gipsplatte eine feine Faltenzeichnung eingeprägt. Der Abdruck des Bodens, der in diesem Raum Dellen und Spalten aufweist, bildet auf der Gipsplatte die andere Zeichnungsebene, die sich mit der der Falten überlagert. Das ultradünne Material Plastikfolie dominiert die Oberflächenstruktur der Platte. Es kann als Andeutung eines Faltenwurfs von Stoff gelesen werden, was den Bezug zu Raum und Gebäude herstellt, das ursprünglich eine Textilfabrik war.

Mit der Ausstellung *Spareribs – The good stuff is in between* habe ich ein Konzentrat meiner Arbeit der letzten drei Jahre gezeigt und versucht, die Fragen und Erkenntnisse zum Materialtransfer, die mich dabei beschäftigten, zu vermitteln. Zu meiner ursprünglichen Fragestellung: Lassen sich Materialien so transferieren, dass mehr entsteht als ein einfacher Täuschungseffekt, der nach seiner Auflösung nicht mehr interessant ist?, sind neue Fragen hinzugekommen. Durch die eingehende Beschäftigung mit Material und Transfer konnte ich mein Interesse schärfen. Dabei bestand die Gefahr der zu engen Fokussierung auf materialspezifische Phänomene. Um meine künstlerische Arbeit auch auf anderer Ebene weiter zu entwickeln, erachtete ich es deshalb als notwendig, mein Themenfeld wieder zu öffnen. Also habe ich, auf der Grundlage der gewonnenen Materialerkenntnisse, bei der aktuellsten Arbeit ein neues Kapitel aufgeschlagen und bin von den eher allgemeinen Fragen ausgegangen: Was ist Skulptur? Was bedeutet Bildhauerei im 21. Jahrhundert? Dafür gaben mir all die Erfahrungen, die ich in der Auseinandersetzung mit der Theorie der Intermaterialität gewonnen habe, eine solide Basis.

Unterwegs im Inter

Anselm Stalder

Im Folgenden sollen einige Bewegungen in einem transitorischen, höchst dynamischen Raum aus der Perspektive künstlerischer Produktion betrachtet und beschrieben werden.

Der vorliegende Band dokumentiert auch Karin Lehmanns Ausstellung *Spareribs – The good stuff is in between*, die als Beitrag zum Symposium *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten* konzipiert wurde und – auf Augenhöhe mit den anderen Beiträgen – dessen Fragestellungen beleuchtet. Sie ist vor allem anderen konkrete Präsenz und Reflexion in der Kunst selbst und findet trotz Motivationen außerhalb der Tagungsfragen mit ihren spezifischen Formulierungen wieder in den Raum des Themas zurück.

Dieser Text ist nicht als Erklärung zur Ausstellung gedacht, sondern folgt einer Denkbewegung, die auch in den vorbereitenden Gesprächen zu Ausstellung und Symposium immer wieder aufgetaucht ist, mal zentral, mal eher peripher.

Zwischen den Räumen der Imagination und den Räumen gewonnener Formen öffnet sich eine Lücke, die ins Inter fällt und sich dort behaupten muss. Dieses Dazwischen ist der Raum der Formung.

Künstlerische Produktion hat immer einen Anfang, der so weit motiviert, dass Tätigkeiten aufgenommen werden. Das kann zu Formen führen, die einer öffentlichen Wahrnehmung und Diskussion zur Verfügung gestellt werden. Das Tätigsein befindet sich konstitutiv zwischen den Materialien der Imagination und des Nachdenkens und den Materialien der Veröffentlichung.

Die Möglichkeiten umfassend zu beschreiben, die sich in diesen Zwischenräumen eröffnen, übersteigt jedes Vorstellungsvermögen, aber sie haben grundsätzlich immer mit viel Arbeit, Umwegen, ab und zu aber auch mit kleinen Geschenken zu tun.

Diese Arbeit darf nicht mit den Formaten der Veröffentlichung vermischt werden, das Inter verlässt seine weitverzweigten Räume nicht. Die Exponate der Veröffentlichung legen zwar Indizien ihrer Formung offen, stehen aber immer im Dienst von etwas, das mehr ist, in dem sich Vieles verbergen kann, visuelle Form, Bedeutung, Anspruch, Haltung, Absicht und ihre Gegenteile.

Dieses Mehr – ich beziehe es im Weiteren auf die Ausstellung als eines von vielen möglichen Veröffentlichungsformaten – steht bei der Betrachtung am Anfang und fragt nach den Intentionen dessen, was zu sehen ist und was es zeigen könnte. In einem nicht abschließbaren Spiel der Möglichkeiten muss abgewogen werden, wo sich vermutete Bedeutung wirklich in den Werken und ihren Bezogenheiten untereinander findet.

Fragen zur Intermaterialität können die Methodik der Betrachtung fokussieren, es ist deshalb wichtig festzuhalten, dass es sich bei künstlerischen Transfers im Inter nicht um eine zielorientierte Definition einer Intention und deren Umsetzung in eine Form handelt, sondern Betrachten, Nachdenken, Entscheiden und Handeln werden so ineinander verstrickt, dass sie in gleichem Maße produzieren wie verhindern können. Formung kann sich im Wechsel zwischen diesen vier Zuständen des Tätigseins ergeben, sie ist gewünscht, stellt sich aber nicht zwingend ein.

Auf eine Argumentation mit Abbildungen wird hier verzichtet, einerseits, weil die Dokumentation der Ausstellung von Karin Lehmann nicht konkurrenziert werden soll, andererseits, weil der argumentative Gebrauch von Bildern in Vorträgen oder Buchbeiträgen eine Menge Fragen aufwirft, die hier nicht geklärt werden können, aber eine Facette der Intermaterialität verdeutlichen: die Lücke zwischen den konkreten Werken und den Materialien ihrer Dokumentation.

Aus dem Fundus der Dokumentationen wird oft ohne Bedenken geschöpft, die technischen Möglichkeiten der Präsentation bieten sich in einer Selbstverständlichkeit an, dass auf die Verluste im Vergleich zu den Ausgangsmaterialien meist gar nicht mehr hingewiesen wird und damit auch der Beschreibung vor dem Argumentieren zu wenig Aufmerksamkeit zukommt.

An die Stelle von möglichen Bildern treten acht kurze Texte,¹ die das bis jetzt Ausgeführte aus poetisch reflexiven Perspektiven umkreisen. Sie wurden in einer Lesung am Symposium vorgetragen.

0.

Der Figurenpark ist eine vage Vorstellung, einige Stellen darin sind bekannt, aber ob sie bei späteren Besuchen wieder zu finden sind, ist höchst ungewiss. Figuren werden an bestimmten Plätzen vermutet. Versuche ich mir eine Figur vorzustellen, verwischt sich ihr Ort bis zur Unkenntlichkeit. Die Besucher des Parks haben unmittelbar nach dem Tor am Eingang schlängelnde Pfade im Rasen hinterlassen, ohne dass sich die Zeichnung dieser Spuren einem Sinn erschlossen hätte. An der Kasse ist ein Plan dieser Wegelein erhältlich, jede kleine Veränderung und Ergänzung wird gewissenhaft nachgeführt, aber weiter als im Radius eines Spaziergangs am Sonntagnachmittag fasst der Plan den Park nicht. An Werktagen wird das Tor nicht geschlossen, meist sind kaum Besucher da. Einerseits scheinen mir meine Besichtigungen dann ungestörter, andererseits ist es schwieriger, über die Platzierung von Figuren nachzudenken. Dass mir zufällig ein Besucher an einer unbekanntem Stelle als Figur begegnet, ist an Werktagen äußerst selten. An Sonntagen sind die Besucher Spaziergänger, die von einem bekannten Ort zum nächsten gehen, kaum einer fragt nach einem Plan. Oft gehe ich auch am Sonntag in den Park, eher zur Erholung, weniger mit der leichten Euphorie, die mich an Werktagen mit der Hoffnung auf eine zufällige Begegnung von Ort und Figur erfüllt. Seit ich den Figurenpark kenne, wird am Eingang gebaut, Warteräume entstehen, Geländer werden montiert. Obwohl mir versichert wird, all diese Gerätschaften dienen einzig dem Wohl der Spaziergänger, ist meine Stimmung gedämpft, das Einladende verschwunden. (1984/2011)

1 | Die nachfolgenden Texte sind zuerst erschienen in: Stalder, Anselm (2012): Glimmende Peripherie. Buch zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Solothurn 2012, Zürich: edition fink, S. 79-85 und S. 189-196.

1.

Im November wird der Nebel in Mailand an manchen Tagen so undurchdringlich, dass die Stadt verschwindet. Der Nebel wird zur einzigen Architektur. Die Häuser, Kirchen, Produktionshallen erscheinen wie unscharfe Projektionen, wenn sie aus der gräulich weißen Dichte auftauchen. Das Gewicht des Nebels verleitet einen dazu, mit präzisen Schnitten einen Block herauszutrennen, nach Hause zu tragen und zur Beobachtung auf den Tisch zu stellen. Die Wärme der Wohnung wird den Nebel schnell im ganzen Zimmer verteilen und auflösen, es sei denn, man steckt den Nebelblock sofort in ein Glas und verschließt es fest. Damit ist ein Gegenstand gewonnen, ein greifbares Stück Nebel. Auffällig ist, dass die schluckend weiße Opazität nun durch eine Spiegelung überlagert wird, welche die Bilder der Umgebung auf die Oberfläche holt, vage in Erscheinung bringt oder in die lichte Tiefe saugt. Bleibt das Glas auf dem Tisch stehen, wird seine Fremdheit nicht ganz verloren gehen; wird es zu den Gegenständen des täglichen Gebrauchs gestellt, wird es unscheinbarer, selbstverständlicher, ohne dass sich sein Nutzen zeigt. (2003/2011)

2.

Der rennende Lärm im Kopf ist immer da, ihn leiser zu drehen oder zurückzuhalten gelingt kaum. Es gibt nichts, was nicht Teil dieses Lärms und seiner Geschwindigkeiten ist, weder kann das Gewicht der Welt ausgegrenzt, noch können Wünsche und Ängste herausdestilliert und beruhigt werden. Die Erinnerungen der Haut behaupten sich neben allem, was sich aus leuchtenden Bildschirmen über die tippenden Hände ergießt. Zufällige Gespräche nähren den Lärm ebenso wie absichtsvoll verfolgte Zielstrebigkeiten. Die Gedanken der anderen drängen sich genauso in seinen Raum, wie unfassbare Imaginationen ihn schon immer besetzt halten. Selbst im Schlaf geistert der Lärm durch die Träume, verwebt sich neu, um unvermittelt wieder in die Realität zurückzuspringen, Aufruhr oder plötzliche Einsicht stiftend. Der rennende Lärm ist pralle Existenz ohne jede Richtung, ohne Anweisung, wie ihm zu begegnen ist. Er wird von allen gehört, ohne dass eine Ahnung des Lärms in den anderen Köpfen behauptet werden kann, ein unerschöpfliches Reservoir bedrängender und entweichender Klänge, die ein Filtern erfordern, sollen sie außerhalb des Körpers greifbar werden. (2003/2011)

3.

Der vibrierende Horizont, die Linie zwischen Himmel und Erde, sichtbar, aber materiell nicht greifbar, ist höchst anziehend, eine Art Dazwischen, als Ort nicht möglich, aber umso geeigneter, um Wünsche und Imaginationen auf sich zu ziehen. Dass er unerreichbar bleibt, ist weder bedrohlich noch frustrierend, sondern verleitet eher zu jener leichten Heiterkeit, die sich immer dann einstellt, wenn sich vor lauter Vergeblichkeit neue Möglichkeiten auftun, die zwar ebenso wenig zum Einholen des Horizontes führen, das Tätigsein für eine gewisse Zeit aber angenehmer gestalten. (2003/2011)

4.

Das Atelier kann als Produktionsstätte gesehen werden. Es ist also Teil eines Gebäudes, in dem Raum, Licht, Werkzeuge, Materialien, eine nicht zu hochfliegende, aber auch nicht zu deprimierende Befindlichkeit so miteinander verschränkt sind, dass ein regelmäßiger Aufenthalt ohne allzu große Widerstände möglich ist. Auf der Suche nach einem Atelier muss ständig zwischen der Realität des Gefundenen und den gewünschten Bedingungen vermittelt werden. Unzählige Male sind diese Bedingungen im Laufe der Geschichte be- und festgeschrieben worden, sie sind als Hinweise, Möglichkeiten, Versuchsanordnungen von unschätzbarem Wert, nur, sie liefern kein verlässliches Muster, bieten keine Sicherheit. Sie helfen auch nicht mit beim Bau von Identität, sie sind als Hülle mal opak, mal transparent, aber auf jeden Fall zu träge, als dass sie einer permanenten Forderung gewachsen wären.

Das Atelier kann von einem Architekten nicht gezeichnet werden, auch nicht von einem Künstler, nicht von einer Arbeitsgruppe, diese Zeichnungen wären immer schon überholt, wenn sie in den Dienst eines noch nicht durchschauten Ordners treten müssten. Das Atelier ist ein ineinandergeschachtelter Mehrfachkörper, der die Beobachtung des rennenden Lärms im Kopf begünstigen muss, der es erlauben sollte, die Gedanken nackt, ohne Rollenspielertricks zu betrachten.

Dieser Mehrfachkörper ist ein moralfreier Raum, der alle Rollenspielertricks zulässt. Er ist nicht die Realität, sondern die Realität ist eine der Hüllen, die mit anderen ineinandergeschoben wurden. Er ist zugleich ein Ort aller Freiheit und des Zwanges zur Wahl. Der Lärm muss in seine Komponenten gespalten und geordnet werden. Eine Art Register der Klänge, Stimmen, Geräusche entsteht, das erlaubt, auszuwählen, Vorlieben zu formulieren, Geheimnisvolles zu isolieren, Unverständliches plötzlich alleine zu sehen, greifbar, kombinierbar, verformbar. Leider ist das Register nicht sauber. Wird auf einen Klang wiederholt zurückgegriffen, hat er sich ohne sichtbares Zutun verändert, verflüchtigt oder ist verschwunden.

Es werden sich Stimmen finden, mit denen sich Perspektiven eröffnen, hinein in eine Tätigkeit, die neue Realitäten schafft, die zwar mit dieser Stimme in Verbindung stehen, aber nicht diese Stimme sind, sich von der Stimme trennen, zum Gegenstand der Betrachtung werden, sich vergegenständlichen, bereit, in den Lärm zurückzuspringen. Die Instabilität des Lärms, die Unzuverlässigkeiten bei der Auswahl, Bedenken, Wertungen der Wahl schaffen ein Dickicht von Umwegen, dem mit klaren Zielen zwar zu entkommen wäre, aber nur um den Preis, große Teile des Registers jeder Zugänglichkeit verschlossen zu haben. (2003/2011)

5.

In der Physik gibt es eine Versuchsanordnung, mit der sich zeigen lässt, dass Licht aus Wellen besteht, ebenso eine Anordnung, die demonstriert, dass sich Licht aus physikalischen Teilchen aufbaut. Werden Wellen nachgewiesen, können nicht gleichzeitig Teilchen nachgewiesen werden und umgekehrt, eine komplementäre Situation.

Im Atelier sind genau solche Dehnungsverhältnisse auszuhalten, es gilt zu akzeptieren, dass sich gegenseitig ausschließende Zugriffe auf einen Gegenstand nicht als Widerspruch, noch weniger als Verlust des Gegenstandes beschreiben lassen, sondern als zueinander verschobene, mögliche, denkbare Tätigkeiten. Erst dieser Mehrfachzugriff schafft es, einen Gegenstand bereitzustellen, der durch eine betrachtende Argumentation nicht ohne Rest aufzuschlüsseln ist, also ein Potential enthält, das sich erneut komplementärer Bearbeitung öffnen kann. Das Atelier ist also eine Räumlichkeit, welche das Komplementäre von Unabschließbarkeit des Denkens und gleichzeitiger, sich verfestigender Materialisierung auszuhalten muss. Es sind diese Materialisierungen, welche eine Befragung der Unabschließbarkeit des Denkens erst ermöglichen. Es ist ein vagabundierenderes Denken, das sich ganz auf das Ermöglichen von Bildern konzentriert. (2003/2011)

6.

Das Tätigsein im Atelier steht unter dem ständigen Druck, einerseits ein Denken zirkulierend zu bewegen, das sich grundsätzlich jeder Form von Verfestigung widersetzt, und andererseits eine Verfestigung, Materialisierung zu betreiben, die dieses Denken nicht ist, aber dringlich benötigt, um sichtbar zu werden. Das Tätigsein ist also ein Drittes, nicht das Denken und nicht die Gegenstände, an denen dieses Denken verifizierbar wird, sondern eine Art konzentrierter Abwesenheit, ungeschützt, nach allen Seiten offen, auf bestürzende Weise beeinflussbar, notwendigerweise. Gleichzeitig ist es fähig, ständig Kategorien für flüchtige Ordnungen zu schaffen. Das ist, wenn es in die Tiefe und nicht nur auf der Fläche gedacht wird, ein erschütternd unbehauster, jederzeit auflösbarer Zustand. Dieser überspannte cerebrale und physische Reiz ist ohne dumpfe Methodik über längere Zeit kaum auszuhalten. Das Tätigsein im Atelier muss also so tun, als ob es dieses Dritte nicht gäbe, als ob die entstehenden Verdinglichungen – es können Zeichnungen, auf einer Tastatur geschriebene Programmzeilen, Malereien, dreidimensionale Gebilde, Szenenfolgen, organisierte Klänge, Anweisungen zur Simulation sozialer Handlungsformen, Entwürfe für ein besseres Leben sein – direkte Folgen des Denkens wären, so, als ob sich das Tätigsein nicht von der Herstellung irgendeines handwerklichen oder industriellen Produktes unterscheiden würde. Das Tätigsein im Atelier ist das Dritte neben der Dynamik von Nachdenken und Verdinglichen. Dieses Dritte kommt ohne Methoden nicht aus. Methode ist immer und immer neu eine Folge dieses Dritten und nicht umgekehrt.

Tätigsein im Atelier scheint also etwas verschwenderisch Ungebundenes, Neugieriges, durchlässig Teilendes, Unversöhnliches, schonungslos Emphatisches, Vor- und Nachsprachliches, Heftiges, zutiefst Sentimentales, schneidig Kaltes, Zuneigungsvolles, Euphorisches, Skeptisches, Aufsässiges, Rastloses, gedehnt Geduldiges, Verletzendes zu sein, das nur existiert, wenn es in jedem Moment seines sich Ereignens auch erfunden wird. Dieses Tätigsein ist nicht öffentlich, das Atelier hat seine lichten Vorhänge gezogen, Einsicht wird jederzeit gewährt, aber kein Einblick. (2003/2011)

7.

Die Ausstellung ist ein Medium der Veröffentlichung, die unter dem Gesichtspunkt der Einsicht und nicht des Einblicks gedacht und realisiert wird. Die Ausstellung wird einerseits aus den Perspektiven des Ateliers geplant und veranstaltet, andererseits aber angeregt von Interesse, Wertschätzung oder Kalkül, vermischt mit institutionellen Wünschen, Sachzwängen, lokal- und weltpolitischen Unabwendbarkeiten, psychologischen Unwägbarkeiten, öffentlichen Bekenntnissen und Ignoranzen, wirtschaftlichen Großzügigkeiten und Renitenzen. Sie ist ein Bild, das urbanistisch, architektonisch oder elektronisch gerahmt ist, das aufnimmt, was das Atelier zur Veröffentlichung freigibt. Was aus dem Atelier entlassen wird, hat sich vom Tätigsein getrennt, ist ein Stück der Realität geworden, das einer umfassenden Wahrnehmung offen steht. Die Ausstellung ist also auf keinen Fall nur ein Ort des ästhetischen Arrangements, sondern ein Ort in der Öffentlichkeit, der Fragen an die Welt, ans Tätigsein im Atelier, aber auch an die Machtstrukturen seiner selbst und seiner Vermittlung stellt. Die Ausstellung ist ein flüchtiges Bild, was ihr gelingen muss, ist eine Dehnung des Abstandes zwischen Motivation zum Tätigsein und den daraus resultierenden Verdinglichungen. Einzelteile der Ausstellung, wie auch das flüchtig gefügte Bild, müssen befragbar werden, als würden sie zum ersten Mal gesehen, als wären sie noch unbekannt, als würden sie ihre Herkunft nicht preisgeben. Diese Befragung zielt weniger auf die Erklärung der Einzelteile, sondern – über eine gewisse Widerständigkeit – auf einen mentalen Raum, der sich in einer Zone außerhalb der Gegenstände findet, noch leer, aber fähig, dem Denken einen Körper zurückzugeben, der ohne Atelier existieren kann. Dem Dritten ist dieser Körper wohl verwandt, aber er existiert nur grundlegend abgetrennt, unabhängig. Die Ausstellung ist eine in höchstem Maß gefährdete, vorübergehende Konstellation, ständig bedrängt von ihren eigenen Komponenten, die sie an ihrem eigentlichen Ziel hindern, nämlich einen mentalen Raum außerhalb ihrer selbst zu konstruieren. (2003/2011)

Perspektiven

Marmor, Stein und Sprache

Marinos Adone (1623) und die Ordnung der materiellen Welt

Marc Föcking

Dass fiktionale Texte Räume schaffen und so Modelle realer oder möglicher Welten entwerfen, ist eine in der Literaturwissenschaft seit den 1970er Jahren gängige und gut erprobte Hypothese:¹ Zum einen materialisiert der Text die Konzepte von Wirklichkeit, auf die er Bezug nimmt, indem er sie in die räumlichen Strukturen seiner Erzählung der Welt überführt; zum anderen reduziert er dadurch ihre Komplexität, strukturiert, ordnet und interpretiert sie. Oder er erweitert sie, konfiguriert sie neu, spielt sie gegeneinander aus. Da uns diese Welt stets nur durch den Filter unserer Modelle zur Verfügung steht, lassen sich fiktionale Texte nicht als passive Mimesis von Welt kennzeichnen, sie gehören vielmehr zu den genuinen »ways of worldmaking«,² in denen die Reproduktion und Produktion von Weltbildern ununterscheidbar sind. Das Besondere an fiktionalen Texten ist, dass deren Lizenz des Fingierens die größeren experimentellen Möglichkeiten des Umgangs mit der widerständigen Komplexität von »Wirklichkeit« und deren Zurichtung bietet, weil sich in ihnen – intendiert oder nicht – ganz unterschiedliche und auch nicht harmonisierte oder harmonisierbare historische Interpretationsmodelle an Räume binden und in produktive Spannung versetzen lassen. Diese Eigenschaft wird dort besonders evident, wo im Text die Modellhaftigkeit nicht nur in einem abstrakten Verhältnis von Wert-Bereichen – etwa einer Koppelung von »unten« vs. »oben« an »schlecht« vs. »gut« – aufscheint,

1 | Zur Raumsemantisierung vgl. etwa Lotman 1972; Bronfen 1986; Jäger 1998; zusammenfassend den Eintrag »Raum/Raumdarstellung« in Nünning ²2001: 536-538; zu jüngsten Tendenzen der Forschung vgl. Dünne 2006.

2 | Goodman 1993.

sondern in Entwürfen konkreter Räume in Landschaft und Architektur auf der Inhaltsebene auftritt, die zum Spiel- und Konfliktfeld erzählter Ordnungsvorstellungen werden können.

Um einen solchen Text und seinen epochenspezifischen Entwurf eines ebenso imaginären (weil fingierten) wie realitätskompatiblen (weil produktiv mit historischen Bauplänen arbeitenden) Raumes wird es im Folgenden gehen – um Giambattista Marinos Epos *Adone*, erschienen in Paris 1623.³ In diesem Text, so die These, wird die in exuberanten Beschreibungen forcierte Materialität des Palasts der Venus ihrer gleichwohl auf der Oberfläche des Textes präsenten traditionellen allegorischen Überformungen entzogen und zum brüchigen Modell einer Architektur des Wissens in Analogie zu den frühneuzeitlichen Wunderkammern und Galerien.

Die Maßlosigkeit dieses mythologischen Epos, das die Liebe Adones zu Venus, die Eifersucht ihres Gatten Mars, Adones Gang durch Palast und Garten der Venus, ihre Liebesnacht, die Himmelfahrt der Liebenden, ihre Rückkehr nach Zypern, die Königskrönung Adonis', seinen durch Mars und Diana betriebenen Tod auf der Eberjagd und schließlich seine Verwandlung in eine Anemone behandelt, strichen schon die Zeitgenossen heraus.⁴ Und tatsächlich haben wir hier einen Text der Superlative vor uns: Mit 5213 Oktaven, also 41.704 Versen, schlägt Marino nicht nur die Mythenvorlage aus Ovids *Metamorphosen*,⁵ sondern auch die Epen seiner von ihm selbst etwa in *Adone* VI, 6 apostrophierten Vorgänger Homer (*Odyssee*), Ariost (*Orlando furioso*, rund 33.000 Verse) und Torquato Tasso (*La Gerusalemme liberata*, 15.336 Verse) um Längen. Doch spiegelt diese quantitative Exzeptionalität lediglich die inhaltliche wie poetologische Ausnahmestellung dieses Epos in der historischen Reihe italienischer Epentexte, die etwa in der ganz neuen Modellierung und Funktionalisierung baulicher Räume zum Ausdruck kommt.⁶ Marinos Epos bietet nämlich trotz seines exorbitanten Umfangs und einer ihm von der Kritik

3 | Verwendet wird die Ausgabe Marino ²2010; die Übersetzungen ins Deutsche stammen vom Verfasser.

4 | Zum Profil des *Adone* insgesamt vgl. Friedrich 1964: 684-693 und Russo 2008: 251-297.

5 | Vgl. X, 503-559, 708-739.

6 | Zur Architektur im romanischen Epos der Frühen Neuzeit vgl. den Überblick in Goebel 1971.

immer wieder vorgehaltenen digressiven, ungebändigten Episodenhaftigkeit⁷ eine bemerkenswerte Konzentration auf wenige Räume, in deren Zentrum Garten und Palast der Venus auf Zypern stehen – eine Konzentration, die eine Dominanz ekphrastischer Beschreibungen und detaillierter Dinglichkeit der Palast-Möblierung nach sich zieht.

Um die besonderen Differenzen dieser Raum-Behandlung in der epischen Tradition zwischen dem 16. und dem 17. Jahrhundert und andererseits einen Eindruck von den konkreten Raummodellen zu vermitteln, die Marino für diesen Palast vor Augen gestanden haben könnten, müssen zwei Bemerkungen vorgeschaltet werden, bevor es um Marinos Raumordnung im Palast der Venus selbst geht.

VOM EXZENTRISCHEN ZUM KONZENTRISCHEN RAUM: DIE LIEBESINSEL VON HOMER BIS MARINO

Nachdem der schiffbrüchige Jüngling Adone bei Marino an den Gestaden Zyperns angespült worden ist, er in Begleitung des Schäfers Clizio zum Palast der Liebesgöttin gelangt und von diesem durch die Geheimnisse ihres Lustortes geführt worden ist, kommen sie in den »giardin del piacer«. Dem Vordringen in diesen Garten schaltet der Erzähler folgende moralisierende Mahnung vor:

Questa è la Bersabea, per cui s'inchina
 Il buon re d'Israele ad opra indegna.
 Questa è di Salomon la concubina,
 che follemente idolatrar gl'insegna.
 L'infame Circe, la proterva Alcina,
 l'Armida, che sviar l'alme s'ingegna;
 la Vener, che lontan da la ragione
 al giardin del piacer conduce Adone.⁸

[Das ist Berseba, durch die sich der gute König Israels zu unwürdigen Taten neigt. Das ist die Buhle Salomons, die ihn im Wahnsinn lehrt, Götzen anzubeten. Die nichtswürdige Circe, die anmaßende Alcina, Armida, darauf aus,

7 | Vgl. Friedrich 1964: 688 und Russo 2008: 270-274.

8 | Marino ²2010: 306, VI 6.

die Seelen abzulenken. Venus, die fern der Vernunft Adonis in den Garten der Lust führt.]

Weniger als der Aspekt moralischer Wertung interessiert hier zunächst die Genealogie epischer Texte (neben dem Alten Testament), die Marino für sich und seinen Venus-Palast reklamiert, nämlich die *Odyssee*, Ariosts *Orlando furioso* (1516-1532) und Tassos *Gerusalemme liberata* (1575). In allen drei Texten tauchen Orte der Verführung auf, in denen die Helden eine Zeitlang vergessen, dass sie epische Helden sind: Da ist zunächst Odysseus, der ein Jahr seiner zehnjährigen Irrfahrten in Richtung Heimat auf der Lust-Insel der Zauberin Kirke verbringt. Homer widmet der Beschreibung des Palastes der Zauberin und der Dienstleistungen der vier Palastdienerinnen 26 Verse voller sinnlicher Verlockungen – die Polsterkissen, das Essen aus Silberschalen, das Bad.⁹ Kirke, die zuvor die Hirten des Helden mit Speisen und »böse[n] Kräuter[n], damit sie das Vaterland gänzlich vergäßen«,¹⁰ gefügig gemacht und sie dann in Schweine verwandelt hatte, steht so für Pflichtvergessenheit und ihre entmenslichenden Folgen, denen sich Odysseus nur durch den von Hermes geschickten Gegenzauber entziehen kann. Die Schwächung durch Sex und materiellen Luxus fürchtet allerdings auch er, ohne sich aber dem sinnlichen Intermezzo auf der Insel der Kirke entziehen zu können.

In der italienischen Epik der Renaissance wird diese negatierte hedonistische Pause ausgebaut zu einer dezidierten Antithese zum epischen Kampfauftrag, die Inselherrin wird zur Antagonistin der Vernunft oder gar zur Abgesandten Satans und ihr Palast zum darkroom ungezügelter Lüste. Bei Ariost ist es Ruggero, der im siebten Gesang des *Orlando furioso* seinen eigentlichen Auftrag vergisst und im »bel palazzo [...] eccellente perché vincesso ogn'altro di ricchezze«¹¹ in den Umarmungen Alcinas und dem orientalischen Luxus ihrer Speisen¹² völlig verweichlicht, aber schließlich dank des Zauberringes Bradamantes unter der glänzenden Oberfläche die tatsächliche Hässlichkeit der Zauberin erkennt und wie aus einem als böse erkannten Traum erwacht. Zur Darstellung des Palas-

9 | Vgl. Homer 1986: 160f., X 347-374.

10 | Ebd.: X 236.

11 | Ariosto 1992: I 148, VII 10.

12 | »Qual mensa trionfante e sontuosa di qual si voglia successor di Nino« (ebd.: I 151, VII 20).

tes genügen Ariost wenige generische Verse,¹³ die eigentliche Verführung geht vom lustvoll ausgebreiteten sinnlich-attraktiven Porträt¹⁴ seiner Herrin und der reichgedeckten Tafel aus.

Der Chiasmus aus sinnlichem Überfluss und moralischer Verworfenheit steigert sich nochmals in Torquato Tassos *Gerusalemme liberata*: Auch hier gerät ein christlicher Held in den Palast einer Zauberin – Armida –, die schon im vierten Gesang als Werkzeug des Höllenkonzils in das Lager der Christen geschickt wird und so mehr als bei Ariost ein dezidiert satanisches Wesen ist. Da Tasso im Vergleich zu Ariosts polyzentrischer und stark das Amouröse betonender Handlungsführung sein Epos im Sinne aristotelischer Einheitsforderungen und gegenreformatorischer Moralisierung auf das Handlungsziel des Christen-Heidenkampfes konzentriert, steigert sich auch die moralische Exterritorialität von Armidas Palast, was bei gleichzeitiger deutlicher intertextueller Verweistechnik auf Ariosts Alcina-Episode mit einem deutlichen Korrektur-Anspruch einhergeht:¹⁵ Die nun wirklich im Bereich des Satanischen angelangte Qualifizierung der Zauberin und ihres Ambientes kombiniert Tasso mit – im Vergleich zu den eher lakonischen Orts-Beschreibungen Ariosts – einem deutlich ekphrastisch-kunsthandwerklichen Interesse. Tassos Palast der Armida gewinnt architektonisch erheblich deutlicher an Kontur:

Tondo è il ricco edificio, e nel più chiuso
 Grembo di lui, ché quasi centro al giro,
 un giardin v'ha ch'adorno è sopra l'uso
 di quanti più famosi unqua fioriro.
 D'intorno inosservabile e confuso

13 | »Non tanto il bel palazzo era eccellente/perché vincesses ogn'altro di ricchezze«.

14 | In dieser sinnlichen Attraktivität Alcinas im Gegensatz zur lakonischen Nennung ihres – vernünftig-positiven – Widerparts Logistilla liegt neben anderem für Klaus W. Hempfer bereits eine implizite Dekonstruktion einer neoplatonisch-allegorischen Anlage dieser Episode (vgl. Hempfer 1998: 119-146, hier 140f.). Tassos Korrekturen durch die Satanisierung der Zauberin Armida sprechen dafür, dass diese fatale Attraktivität Alcinas als Problem durchaus gesehen worden ist.

15 | Zur Intertextualität von Tassos Armida- auf Ariosts Alcina-Episode vgl. Leo 1958: 27-30; zur retrospektiven Perspektive der Überwindung von Rinaldos Liebes-Verirrung vgl. Regn 1991: 63.

Ordin di loggie i demon fabri ordiro,
e tra le oblique vie di quel fallace
rivolgimento impenetrabil giace.

Per l'entrate maggior (però che cento
l'ampio albergo n'avea) passàr costoro.
Le porte qui d'effigiato argento
Su i cardini stridean di lucid'oro.
Fermàr ne le figure il guardo intento,
ché vinta la materia è dal lavoro:
manca il parlar, di vivo altro non chiedi;
né manca questo ancor, s'a gli occhi credi.¹⁶

[Rund ist das reiche Gebäude, und im innersten Schoß, der wie das Zentrum eines Mauerkreises ist, liegt ein Garten, über die Maßen geschmückt mit dem, was auch immer an berühmten Pflanzen blüht. Darum herum platzierten die dämonischen Handwerker eine Anordnung von Loggien, so kompliziert, dass man sie kaum durchschauen kann, und zwischen den schrägen Wegen dieser täuschenden Umgebung liegt er (der Garten) undurchdringlich.

Durch das Haupttor (es hat das große Gebäude jedoch hundert) traten sie ein. Die Türen mit Silberreliefs quietschen auf Scharnieren aus Gold. Sie ließen auf den Figuren ihre Blicke ruhen, weil hier das Material von der Arbeit besiegt wurde. Nur die Stimme fehlt, anderes verlangst du von Lebendigem nicht; und glaubtest du den Augen, würde auch jene (die Stimme) nicht fehlen.]

Es folgen sechs Oktaven mit Beschreibungen der mythologischen bzw. althistorischen Tür-Reliefs, womit die Palastbeschreibung zwar eine im Vergleich zu Homer und Ovid erhebliche Steigerung des Umfangs erreicht hätte, diese Steigerung aber einhergeht mit der deutlichen Forcierung der ideologisch-moralischen Gefährlichkeit von Palast und seiner Bewohnerin. Da Tassos Palast der Armida sich strukturell wie intertextuell deutlich auf den Palast der Venus in Angelo Polizianos etwa einhundert Jahre älteren *Stanze per la giostra* (1478) zurückbezieht,¹⁷ wird an diesem Detail der christlich-gegenreformatorische Korrekturanpruch

16 | Tasso 1961: 354, XVI 1f.

17 | Strukturell durch die Abfolge von Palastbeschreibung, Eintritt in den Palast und Ekphrasis des mythologischen Türschmucks, intertextuell etwa durch wört-

Tassos deutlich. Dieser lässt sich bis hinein in die Qualifikation der Garten- und Palastarchitektur beobachten: Die den Garten umstehenden Loggien haben nicht von ungefähr keine klare, durchschaubare Ordnung, sondern einen »ordine confuso«, die Wege zum und durch den Garten sind »schräg« (»oblique vie«, XVI, 1), die labyrinthische Anlage der den Garten umstehenden Loggien bieten ein »fallace ravolgimento«. Kein Wunder, sind sie doch Werk der »demon fabri«, der »teuflischen Handwerker«. Entsprechend geht auch die verblüffende und täuschende Lebendigkeit der Reliefs, in denen nicht mehr die Kunst die Natur, sondern die Natur die Kunst nachzuahmen scheint (»Di natura arte par, che per diletto/l'imitatrice sua scherzando imiti«),¹⁸ nicht auf das Konto menschenmöglicher Fertigkeiten, sondern »è della magia effetto«, ist Ergebnis teuflischer, von Armida ausgehender Zauberei. Der Sieg der Kunst über das Material, der bei Poliziano in denselben Worten wie bei Tasso – »ma vinta è la materia dal lavoro«¹⁹ – noch schrankenlose Bewunderung garantierte und der auf eine lange Reihe von ähnlichen Formulierungen von Ovid bis Boccaccio²⁰ zurückblicken kann, wird nun interpretiert als Instrument der Verführung zur bösen Lust. Nicht Kunstfeindlichkeit an sich speist dieses Verdikt, sondern die fehlende moralische Funktionalisierung der Kunstwerke im Palast der Armida. Tasso bewegt sich hier ganz auf dem Boden gegenreformatorischer Kunstpolitik²¹ und führt mit Rinaldo ein Exemplum der Konversion weg von dieser amoralischen Kunst vor. Wie Ariosts Ruggero schüttelt der Held den Zauber ab, wengleich nun ganz ohne Zauberring und in psychologisch motivierter Selbsterkenntnis: Ein Blick in den Spiegel seines Schildes – Metonymie seines Auftrags – auf seine verweichlichte Gestalt öffnet ihm die Augen, wie Schlaf fällt der

liche Aufnahmen: »ché vinta la materia è dal lavoro« bei Tasso, »ma vinta è la materia dal lavoro« bei Poliziano (vgl. Poliziano 1992: 82).

18 | Tasso 1961: 356, XVI 10.

19 | Poliziano 1992: 82.

20 | Vgl. den Kommentar zu Poliziano 1992: 82, der auf Ovids *Metamorphosen* II, 5 (»materiam superat opus«) und Boccaccio, *Amorosa visione* IV, 12 (»che vincea la materia il bel lavoro«) verweist.

21 | Zeitgenössische Texte zur katholischen Bildpolitik wären etwa G.A. Gillios *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* (1554), in: Barocchi 1960ff., Bd. II; oder Gabriele Paleottis *De imaginibus sacris* (1594); vgl. dazu Ossola 1971: 63ff.; zu Tasso vgl. Argan 1957: 209-226.

Zauber von ihm ab und er verlässt die moralisch und folglich auch ästhetisch deklassierte Labyrinth-Architektur der klagenden (und am Ende des Epos zum Guten konvertierten) Zauberin: »e de la torta/confusione uscí del labirinto«. ²²

Es ist diese Reihe sich steigernder Negativität der Palastarchitektur von Homer bis zu Tasso, die Marino aufruft, wenn er Venus mit Kirke, Alcina und Armida vergleicht. Und er scheint damit nahezulegen, dass auch der Palasträum der Venus des *Adone* nur eine Interimsstation sinnlicher Verwirrung ist, die durch die Rückkehr zur eigentlichen heroischen Bestimmung überwunden wird. Aber welche Bestimmung sollte das sein bei einer Figur, deren Mythos einzig und allein darin besteht, der Geliebte der Venus zu sein und sich sterbend in eine Blume zu verwandeln? Diese Diskrepanz zur epischen Tradition des *romanzo cavalleresco* Ariosts wie zum *poema eroico* Tassos lässt vermuten, dass Marino der Darstellung des Palastes eine neue Richtung geben wird. Um diese neue Richtung zu reichend skizzieren zu können, bedarf es einer zweiten Vorbemerkung.

MARINO UND DIE TURINER GRANDE GALERIA

Giambattista Marino, 1569 in Neapel geboren, erlangte nach frühen Skandalenfolgen seiner erotischen Sonette und Canzone – etwa die »Canzona dei baci« – und unklaren Strafprozessen (1598 wurde Marino wegen Verwicklung in einen Abtreibungsfall inhaftiert) gesellschaftliche Anerkennung, als er nach seinem Aufenthalt in Rom und Venedig 1608 in die Dienste Carlo Emanuele I. von Savoyen trat und als Dank für sein enkomiasisches »Ritratto del Serenissimo Carlo Emanuele« 1609 zum Ritter des Ordens »Santi Maurizio e Lazzaro« geschlagen wurde und Gasparre Murtola als Hofdichter des Duca verdrängte. Diese Position behielt er, bis er nach einem Prozess wegen vermeintlicher Beleidigung des Duca und drohender Anklage durch die Inquisition 1615 den Absprung nach Frankreich an den Hof Ludwigs XIII. fand und dort zu einem gutbezahlten Hofdichter aufstieg, um 1623 triumphal über Rom in seine Heimatstadt Neapel zurückzukehren, wo er am 26.3.1625 starb. ²³

22 | Tasso 1961: 363, XVI 35.

23 | Zur Biographie Marinos vgl. Russo 2008: 17-44.

In Turin fand er die erst 1605 auf Wunsch von Carlo Emanuele I. umgestaltete berühmte Galerie vor, die das Kastell mit dem 150 Meter entfernten Herzogspalast verband. Diese Galerie kam bereits den Zeitgenossen wie ein »piccolo mondo« vor, in dem das Wissen um die Welt und ihre Ordnung versammelt war: Eine kostbare Bibliothek mit den Werken der Antike, Atlanten und Illustrationen heimischer und exotischer Fauna und Flora, antike Statuen, Schränke mit einer Fülle von Artificialia und Naturalia; in den Boden waren Mosaik von Wassertieren eingelassen, die Wandmalereien nach Entwürfen Federico Zuccaris hielten die Genealogie des Hauses Savoyen ebenso fest wie Landtiere und Vögel, die Decke zierten Planeten-Götter und Sternbilder.²⁴ Der Maler Zuccari selbst charakterisierte die Galerie 1607 als »compendio di tutte le cose del mondo«²⁵ – ein Kompendium, dessen Ordnungskategorien für Zeitgenossen wie Galileo den kleinteiligen Sammelsurien älterer Wunderkammern weit überlegen erschien²⁶ und die vermutlich auf den zeitgenössisch hochaktuellen Sammlungskonzepten wie denen von Samuel Quiccheberg (*Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*, 1565) oder Ludovic Demoulin de Rochefort (*Theatrum omnium disciplinarum*, 1578) basierten:²⁷ Wie in Quicchebergs *Inscriptiones* – geschrieben als Masterplan für die Kunstkammer Herzog Albrechts V. von Bayern (1563-1567) – fanden sich in der Galeria die Abteilungen Herrscherenkomiastik (Genealogie, Territorium etc.), Kunstgewerbe/Artificialia, Naturalia aus Fauna, Flora und dem Mineralreich und technische Geräte in einem eigens komponierten Welt-Raum, der die hier versammelte Totalität des Weltwissens zwischen Erde und Himmel unterstrich. Mit dieser Galerie, die 1659 völlig abbrannte, hatte Marino einen besonderen Raumtyp »enzyklopädischer Sichtbarkeit«²⁸ vor Augen, der ab dem späten 16. Jahrhundert in Italien und anderswo weitere Beispiele an die Seite zu stellen sind – etwa die *Galleria della mostra* in Man-

24 | Vgl. Pfisterer 2003: 325-329.

25 | So Federico Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori et architetti*, Torino 1607, zitiert nach ebd.: 328.

26 | Vgl. ebd.: 325-329.

27 | Nach ebd.: 326f.; zu Quicchebergs *Inscriptiones* vgl. Bredekamp 1993: 33-39.

28 | Vgl. Neumeister 1990: 49-61.

tua (ca. 1592-1621) oder die Galerie der Universität Pisa (ca. 1640).²⁹ Und da Marino als Hofdichter seine Existenzberechtigung ganz wesentlich aus der Dichtung zum Ruhme des Savoyer Herrscherhauses bezog, war er in dasselbe enkomastische Großprojekt eingespannt, in dem auch die Galeria ihren Platz hatte.

DER PALAST DER VENUS ALS SCHAURAU DES WELTWISSENS

Marinos Entwürfe zum *Adone* lassen sich bis in das Jahr 1605 zurückverfolgen, das Riesen-Projekt nimmt aber richtig Fahrt erst in der Turiner Zeit auf. 1614 schreibt Marino, er sei bereits bei 1000 Oktaven (8000 Verse) angelangt – das entspricht etwa den ersten sechs Canti –, 1617 hatte er schon den Umfang von Tassos *Gerusalemme* erreicht (ca. 15.000 Verse). Die Canti, in denen Adones Ankunft und Liebesleben in Palast und Gärten der Venus bis hin zum Aufstieg der Liebenden in Begleitung Merkurs in die Himmelssphären und die dort angesiedelte Grotte der Natur und den Palast der Künste geschildert werden, hat Marino also *grosso modo* in seiner Turiner Zeit geschrieben.³⁰ Die Flucht Adones vor der Eifersucht des Mars, die in Canto XII erzählt wird, und die damit einsetzenden, stark an die Fährnisse des hellenistischen Liebesromans wie des Ariostschen *Orlando furioso* erinnernden handlungsreichen Irrungen hingegen sind weitgehend in der Pariser Zeit Marinos entstanden. Adone landet auf der Insel der Zauberin Falsirena, flieht, wird von Räufern gekidnappt und entkommt in Frauenkleidung, sieht sich in dieser Verkleidung aber bald dem irrtümlichen Liebeswerben Filauros ausgesetzt etc.

Die vergleichsweise statisch-deskriptiven ersten zehn Turiner Canti sind – so die negative Formulierung Hugo Friedrichs – tatsächlich ganz wesentlich »Palastprunk«,³¹ umfangreiche Ekphrasis des Palastes der Ve-

29 | Zum Raum-Typ der *Galeria* vgl. Prinz 1970; zur Kritik an einer zu einseitigen Sicht als Sammlungsraum zuletzt Minges 1998. Zum Projekt enzyklopädischer Ordnung, das sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts ganz wesentlich in räumlichen Ordnungen niederschlug, vgl. Foucault 1974: 69f.

30 | Zu den Entstehungsetappen des *Adone* vgl. den Kommentar Pozzis in Marino ²2010: 103-121 und Russo 2008: 251-264.

31 | Friedrich 1964: 688.

nus, ihres Theaters, der fünf Palastgärten, der Grotte der Natur und des himmlischen Palasts der Künste im Merkurhimmel. Positiv gewendet könnte man aber auch sagen: Marino entbindet die Palastthematik aus den nur noch anzitierten negativierenden Zwängen der traditionellen italienischen Epik, weil er eben kein Epos des Krieges wie Ariost und stärker noch Tasso intendiert, sondern ein »poema di pace«, in dem die Liebe nicht Ablenkung vom Kampf, sondern eigentliche Begründung des Friedens ist. Venus wird bereits in der *Invocatio* der ersten Oktaven als »santa madre d'Amor, figlia di Giove« apostrophiert, von der es heißt: »tu dar puoi sola altrui godere in terra/di pacifico stato ozio sereno«³² (»Heilige Mutter Amors, Tochter des Jupiter, du allein kannst anderen den Genuss der friedlichen, heiteren Muße auf Erden geben«). Jean Chapelain, eines der Gründungsmitglieder der *Académie française*, wird im ausführlichen Einleitungssessay zur Pariser Erstausgabe des *Adone* nicht müde, eben dessen »action faite en paix accompagnée des circonstances de la paix et qui n'a des troubles que ceux que la paix peut recevoir en elle«³³ als besondere Qualität der »nouveau« zu loben. Folglich ist auch das Ambiente der Venus kein exterritorialer, zu überwindender Raum, sondern eigentliches, positives Zentrum des *poema di pace*, in dessen Darstellung Marino die positiven Kriterien ordnender Räumlichkeit einbringen kann, wie sie sich etwa in der Turiner Galeria niedergeschlagen haben.

Die Positivität des Venus-Raums bei Marino wird deutlich, wenn man sich nochmals als Kontrast den verwirrenden, täuschenden, labyrinthischen und auf den Bauprinzipien des Schiefen und Schrägen aufruhenden Palast der Armida bei Tasso mit seinem »confuso ordin di logge [...], tra le oblique vie di quel fallace ravigimento«³⁴ vor Augen hält, in dem das Künstlerische nur höllische Täuschung ist.

Marinos Venus hingegen bewohnt auf Zypern einen Palast der Ordnung und voller unkontestierter künstlerischer und kunsthandwerklicher Meisterwerke, in dem Frieden und Eintracht herrschen: »Qui dale guerre de' civili affari/quasi in sicuro asilio, il ciel m'ha scorto«,³⁵ berichtet der Adone zum Palast geleitende Schäfer Clizio (»Hierher hat mich der Himmel wie in ein sicheres Asyl aus den Kriegen des öffentlichen Lebens

32 | Marino ²2010: 51, | 1f.

33 | Ebd.: 16.

34 | Tasso 1961: 354.

35 | Marino ²2010: 85, | 145.

geführt«). An der deutlichen Kontrastierung dieses Friedens-Palastes zu dem der falschen Armida ist Marino so viel gelegen, dass er die Palast-Tür bis in die sprachlichen Wendungen gestaltet wie sein Vorgänger – wie bei Tasso dreht sie sich in goldenen Angeln und ist mit einem Relief versehen, das die Künstlerin Natur mit Neid erfüllen lässt: »L'opra, ch'opra è de l'arte, e quasi spira./com'opra di sua man Natura ammira«³⁶ (»Das Werk, das Kunst-Werk ist, atmet beinahe, die Natur bewundert es wie ein Werk aus ihrer Hand«). Doch was bei Tasso nur höllische Täuschung ist, erscheint bei Marino als reale und bewundernswerte künstlerische Perfektion und Überlegenheit des künstlerisch gestalteten Materials über die Natur – ein Prinzip, das bekanntlich auch die Kunstbeschreibungen in den Sonetten, Madrigalen und Canzone in Marinos *La Galeria* bestimmt.³⁷

Dem Frieden und der Vollkommenheit dieses Ortes nun ist das Labyrinthische und Wirre, das den Palast der Zauberin bei Tasso kennzeichnete, gänzlich abhanden gekommen, und zwar ganz entgegen den expliziten Qualifizierungen des Palasts der Venus als »labirinto ingannevole d'errore«.³⁸ Stattdessen herrscht geometrische Ordnung:

Sorge il palagio, ov'ha la dea soggiorno,
tutto d'un muro adamantino e forte.
I gran chiostri, i gran palchi invidia e scorno
Fanno ale logge de l'empirea corte.
Ha quattro fronti e quattro fianchi intorno,
quattro torri custodi, e quattro porte;
e piantata ha nel mezo un'altra torre,
che vien di cinque il numero a comporre.³⁹

[Empor steigt der Palast, in dem die Göttin wohnt, ganz (umgeben) von einer diamantharten und starken Mauer. Die großen Innenhöfe, die großen Balkone erwecken Neid und Zorn des Himmlischen Hofes. Er hat vier Flächen und vier Seiten und vier Wachtürme, und vier Tore. Und hat in der Mitte einen weiteren Turm, der die Zahl zur fünf rundet.]

36 | Ebd.: 100, II 22.

37 | Vgl. Marino 2005 und Marino 2009. Dazu zuletzt Kruse/Stillers 2012.

38 | Marino ²2010: 96, II 6.

39 | Ebd.: 98, II 14.

Trotz dieser positiven Symmetrie bleibt festzuhalten, dass Marino eine oberflächliche Schicht moralischer Vorbehalte aufträgt, etwa wenn er seine Canti mit moralischen Invektiven gegen »Amor« und seine verborgenen Gifte (»Spesso arsenico in oro e per costume/rigido tra' bei fiori angue s'asconde«⁴⁰) einleitet oder wenn er Venus in die eingangs zitierte Reihe Berseba, Kirke, Alcina, Armida stellt.⁴¹ Auch die Vorschaltungen moralisierender Allegorie durch Don Lorenzo Scoto, in denen die Ausstattung des Palasts der Venus »concorrano al nutrimento della lascivia«,⁴² tragen zur moralisierenden Sinnschicht bei.⁴³ Diese Negativierung wird allerdings relativiert, wenn zu Beginn von Canto II der Voluntarismus der Geschichte von Herkules am Scheideweg mit der Wahl des Paris im Schönheitswettkampf der Göttinnen Venus, Minerva und Juno (von der Allegoria mit vita »lasciva«, »attiva« und »contemplative«⁴⁴ identifiziert) in Zusammenhang gebracht wird, dann aber die aus Rache Amors zum »innamoramento« in den Jäger Adonis gezwungene Venus ebenso wenig eine Wahl hat wie Adone selbst, der sich als »uom terreno e caduco« den »celesti affetti« der »alma superna« der überdies als Diana verkleideten Venus nicht entziehen kann.⁴⁵ Dass sich Zeitgenossen wie Jean Chapelain von diesen oberflächlichen Moralisationen nicht haben abhalten lassen, das komplette Epos als vom Frieden als positivem Wert bestimmt zu kennzeichnen, zeigt ihre Durchsichtigkeit.

Aber auch der Raum der Venus verliert bei Marino seine Negativität, denn das Thema der Ordnung im Gegensatz zur höllischen Unordnung bei Tasso ist ihm so wichtig gewesen, dass sich die Beschreibung dieses symmetrischen Zentralbaus selbst um sprachliche Symmetrie bemüht,

40 | Ebd.: 143, III 2.

41 | Vgl. ebd.: 306, VI 6.

42 | Ebd.: 93, II, Allegoria.

43 | Marino, dessen Überstellung nach Rom die Inquisition 1615 gefordert hatte, hat hiermit sicherlich auch die Verfolgung durch die kirchliche Zensur mildern wollen, wie ein Brief an den Kardinal Pio di Savoia zeigt: »Ricordo al signor cardinale ch'egli fu prima prencipe che prete; e perciò non dovrà dimostrarsi molto scrupoloso intorno a certe bagatelle. [...] Che vi sia dentro qualche lascivetta, lo confesso; ma quanto vi è di lascivo, è tutto indirizzato al fine della moralità« (zitiert nach ebd.: II 62).

44 | Ebd.: 93, II, Allegoria.

45 | Ebd.: 178, III 141f.

da die Zahl vier selbst viermal in seiner Oktave untergebracht wird und mit der scheinbar umständlichen Addition des fünften Turms der Zahlencharakter in der Ordnung des Palastes unterstrichen wird.

Der Eingangsturm wiederholt die Struktur der Palastanlage im Kleinen, denn er beherbergt einen großen Innenhof, in dessen Mitte eine Wendeltreppe emporführt, die wiederum durch vier Loggien mit den vier Raumseiten des Turmes verbunden ist. Ganz oben im Eingangsturm schließlich findet sich ein Theatersaal mit avancierter Drehbühnentechnik.

So wie sich hier innerhalb des Eingangsturmes vier Höfe ergeben, so finden sich im Inneren zwischen den Palastmauern und dem Zentralturm vier Themen-Gärten, die, durch Mauern voneinander getrennt, den Sinnen des Auges, des Geruchs, des Gehörs und des Geschmacks gewidmet sind. Der Mittelturm schließlich enthält den letzten Garten – den des Tastsinns.

Symmetrie und Ordnung sind aber nicht die einzigen Kriterien, die Marinos Palast der Venus von dem der Armida bei Tasso unterscheiden. Hinzu kommt eine grundsätzlich gewandelte kognitive Funktion: Bei Marino ist der Palast nicht mit täuschendem Luxus und diabolischer Kunsthaftigkeit ausgestatteter Wohnraum, sondern Sammlungsraum »di quante ha gioie e meraviglie il mondo«⁴⁶ – und damit ein fiktionales Analogon zum »compendio di tutte le cose del mondo«,⁴⁷ als das der Maler Francesco Zuccari 1607 die Turiner Galeria bezeichnet hat. Und wie Zuccari impliziert auch Marino durch die symmetrisch-geometrische Anlage von Palast und Gärten deren Ordnungsfunktion für die »meraviglie del mondo«. Die Wunderkammer der Venus ist alles andere als ein wahlloses Sammelsurium, sie wird zur erzählten, durch Adone begehbaren Enzyklopädie des Wissens und Ordnung der materiellen Welt.

Da bei einem Epos von über 40.000 Versen eine detaillierte Untersuchung der Prinzipien dieser materiellen Ordnung den Rahmen sprengen würde, muss ich mich auf einige Hinweise und auf wenige exemplarische Stellen beschränken, und zwar auf Marinos Gestaltung des Eingangsturms und des Theaters.

46 | Ebd.: 183, III 163.

47 | Federico Zuccari, *L'Idée de' pittori, scultori et architetti*, Torino 1607, zitiert nach Pfisterer 2003: 328.

Als Adone im dritten Gesang den Eingangsturm betritt, findet er sich in einem viergeteilten Hof, der ganz von unterschiedlichen *Mineralia* geprägt ist: Der schachbrettartige Boden besteht aus »pietre [...] candide e rosse«,⁴⁸ in jedem der Hofviertel bewundert er einen mythologischen Brunnen – einen geschnitten aus Alabaster, einen aus Achat, einen aus Karneol und einen aus »ofite«, also aus Ophicalcit, einem von grünen Serpentinestreifen durchzogenen Marmor. Die vier Gesteinsarten, die Marino hier versammelt, sind nicht nur gängige Materialien luxuriöser Skulpturkunst, wie sie im Zusammenhang höfischer Schatzbildung und Repräsentation der Frühen Neuzeit üblich gewesen sind.⁴⁹ Sie repräsentieren auch mineralogisch unterschiedliche Gesteinsarten, nämlich mit Achat und Karneol die Quarze, mit dem »ofite« den Marmor (metamorpher Kalkstein) und mit dem Alabaster den Gips.⁵⁰ Wenn Marino wissenschaftshistorisch diese Terminologie auch nicht zur Verfügung stehen konnte, ist doch die Differenziertheit der Benennung einzelner Gesteine wie »ofite«, die auch auf der lexikalischen Ebene einen bis dahin nicht gekannten fachterminologischen Reichtum erzeugt, ohne Beispiel in der italienischen Epik, und zwar nicht nur hier, sondern in allen möglichen Wissensbereichen von der Anatomie bis hin zur Ornithologie. In wenigen Oktaven zu Beginn des siebten Gesanges, die der Vogeljagd gewidmet sind, werden 43 unterschiedliche Vogelarten vom »fagian« bis hin zum »beccafico« (Gartengrasmücke) und zum »calderugio« (Stieglitz) genannt.⁵¹

Zum anderen lässt sich die Musterschau der terminologisch konkreten Materialität der *Naturalia* und *Mineralia* im Innenhof dieses Turmes ohne weiteres als Abteilung einer neuzeitlichen Wunderkammer beschreiben. Da die *Mineralia* nicht roh, sondern in perfekter künstlerischer Bearbeitung in Form einer Neptun-, einer Philemon und Baucis-, einer Hermaphroditus/Salmacis- und schließlich einer Amor/Grazien-Gruppe erscheinen, bedient sich Marino der in der frühneuzeitlichen

48 | Marino ²2010: 184, III 164.

49 | Vgl. Pomian 1998: 33 (»Die Schatzkammern der Fürsten«).

50 | Vgl. Ostenhoff 1970: 115f., 118, 172.

51 | Zur terminologischen Expansion in Marinos *Adone* vgl. Coletti 1993: 184: »Il Marino saccheggia opere specialistiche come i trattati di medicina e di anatomia«. Im Falle der Vogelkunde etwa bringt der Kommentar in Marino ²2010: II 359 K. Gessners *Historia animalium libri III de avium natura*, Zürich 1555, ins Spiel.

Sammlungskonzeption üblichen Einbindung natürlicher Gegenstände in ein menschliches Bezugsnetz – ganz ähnlich, wie in Michele Mercatis *Metallotheca* von 1580 Gesteinsarten und Metalle entsprechenden antiken Kunstwerken zugeordnet werden: der Marmor etwa der Laokoon-Gruppe, dem Apoll und dem Torso vom Belvedere.⁵² Die mythologischen Brunnen Marinos vermitteln auf typisch frühneuzeitliche Art zwischen Kunst und Natur, zwischen Künstler, Kunstsammler und Naturforscher. Das entspricht der »prometheischen Praxis, Sammeln, Forschen und Gestalten als Einheit zu betrachten«, die Horst Bredekamp als typisch für die frühneuzeitlichen Kunstkammerprojekte gekennzeichnet hat, ebenso wie der üblichen frühneuzeitlichen Sammlungskonzeption, die materiellen Dinge der *Naturalia* oder der *Artificialia* an bestimmte Gottheiten zu binden.⁵³

Der zweite Kunstraum des *Adone*, der kurz besprochen werden soll, ist das Theater im Obergeschoß des Eingangsturmes. Der Theatersaal ist hier nichts weniger als ein verkleinertes Modell der Welt, eine »figura dell'universo«: Vier Türen, jede einem der vier Winde (»quattro venti«) zugewandt, führen in einen quadratischen Raum, jede der vier Wände repräsentiert eines der vier Elemente, jeder der Elementen-Wände sind die entsprechenden Tiere und Pflanzen ebenso zugeordnet wie die hier herrschenden Götter, und das jeweils mit »una materia somigliante al vero«:

In ogni spazio v'ha quel dio ritratto
 Che di quell'elemento ha sommo impero,
 e ciascun elemento è sculto e fatto
 d'una materia somigliante al vero.
 Vermiglio il foco è d'un rubino intatto,

52 | Vgl. Bredekamp 1993: 21f.

53 | Ebd.: 53. Zum Ordnungsprinzip Planeten-Gottheit und zum Gegenstandsbe-
 reich vgl. Minges 1998: 231f. Dass bei Marino Merkur der Führer durch das Thea-
 ter und seine Maschinerie (*Adone V*) ist und er auch im zehnten Gesang Adonis
 durch den Palast der Kunst und der Leistungsschau menschlicher Erfindungen –
 so Galileos Fernrohr – führt, lässt sich so auf die Ordnungspraxis frühneuzeitlicher
 Sammlungen zurückführen, nach der Merkur der Planetengott der Technik und des
 Kunsthandwerks war (vgl. dazu auch die Einleitung von Harriet Roth in Roth 2000:
 29).

ceruleo l'aere è d'un zaffiro sincero,
 di smeraldo ridente e verdeggiante
 fatta è la terra, e l'acqua è di diamante.⁵⁴

[Auf jeder Fläche ist der Gott abgebildet, der über dieses Element herrscht, und jedes Element ist gemeißelt und gemacht aus einem dem Wahren ähnlichen Material. Rot ist das Feuer aus unberührtem Rubin, himmelblau sind die Lüfte aus ehrlichem Saphir, aus lächelndem und grünem Smaragd ist die Erde und das Wasser aus Diamant.]

Nicht unähnlich etwa der Sala degli elementi Vasaris im Palazzo della Signoria (1555-1557)⁵⁵ werden hier Mythologie und Elemente zusammengezogen und verräumlicht, bei Marino überdies an bestimmte Materialien, an die Edelsteine Rubin, Saphir, Smaragd und Diamant gebunden, die so als *Naturalia* der Kunstkammer wiederum in ein gleichermaßen menschlich-artifizielles wie natürliches Bezugssystem eingebunden sind.

Boden und Decke schließlich stattet Marino in auffälliger Nähe zur Turiner Galeria aus: Die Bodenmosaiken stellen die Erd- und besonders Unterweltbewohner dar, die Decke bietet eine Art Himmelskarte in Edelstein mit Wendekreisen, dem Äquator, den Sternzeichen »da' Gemelli al Centauro«,⁵⁶ getragen von einem »vasto atlante/tutto d'un pezzo di diaspro fino«.⁵⁷ Ob Marinos Modell die Deckengestaltung der Turiner Galeria, die Sala del Mappamondo im Palazzo Farnese in Caprarola oder die Tribuna der Uffizien in Florenz (1589 fertiggestellt)⁵⁸ gewesen ist, ist eigentlich ebenso unerheblich wie die Frage, ob Marino überhaupt ein konkretes Architektur-Ensemble vor Augen hatte. Entscheidend ist, dass hier der Raumtyp einer begehbaren, multivisuellen Enzyklopädie des Weltwissens imaginiert wird, in der für die frühneuzeitliche Sammlungskultur typische Konzepte einer auf den Menschen bezogenen Totalität aufgenommen werden.

54 | Marino ²2010: 293, V 114.

55 | Zur Darstellung der Elemente in der Florentinischen Kunst des 16. Jahrhunderts vgl. Bredekamp 1996.

56 | Marino ²2010: 294, V 118.

57 | Ebd.

58 | Vgl. Bredekamp 1993: 53f.

Die dieser Kultur eigene Anthropozentrik lässt sich bei Marino aber nicht nur daran ablesen, dass die Materialien seines Venus-Palastes durchgängig bezogen sind auf ihre Bearbeitung durch den Menschen. Wie grundsätzlich Marino diese Anthropozentrik auffasst, zeigen Merkurs Erläuterungen der Bauprinzipien des Palasts. Als Modell des Universums ist er seinerseits

a sembianza de l'Uomo è qui costruito.

Del corpo uman la nobile struttura
 In se medesima ha simmetria cotanta,
 ch'è regola infallibile e misura
 di quanto il ciel con l'ampio tetto ammantata.⁵⁹

[wie der Mensch konstruiert. Im menschlichen Körper hat die edle Struktur so viel Symmetrie, ist er unfehlbare Regel und Maß für das, was den Himmel mit breitem Dach bekleidet.]

Diese verblüffende Radikalisierung der von Platons *Timaios* bis in die Renaissance und Marinos Zeit aktuellen Lehre vom Menschen als Mikrokosmos⁶⁰ macht nun den menschlichen Körper nicht nur zur (weil aus denselben Elementen geschaffenen) Metonymie des Universums, sondern zu seinem Maß: Der Kopf, das Herz »loqual per tutto il suo calor distende«⁶¹ und der Magen bestimmen die Architektur des Himmels und seine Dreiteilung in den Sitz des »sovran Motore«,⁶² die Sonne als Zentrum des

59 | Marino ²2010: 307, VI 9.

60 | Vgl. Schmitt/Skinner 1990: 312ff., 677f. So etwa bei Leonardo da Vinci im *Traktat über das Wasser* (1492): »Der Mensch wurde bei den Alten eine Welt im Kleinen genannt. Gewiss ist diese Bezeichnung recht treffend, denn da der Mensch aus Erde, Wasser, Luft und Feuer zusammengesetzt ist, gleicht ihm dieser Erdenkörper. [...] Wie der Mensch in sich den Blutsee hat, wo die Lunge beim Ausatmen zunimmt und abnimmt, so hat der Körper der Erde sein Weltmeer« (zitiert nach Fischer ⁹2002: 102f.). Derselben platonischen Spur folgt etwa auch Castiglione im *Cortegiano*: »La figura dell'uomo, che si po dir piccolo mondo« (Castiglione 1981: 435, IV, lviii).

61 | Marino ²2010: 308.

62 | Ebd.

Planetensystems und die sublunare Sphäre. Die fünf Sinne des Menschen schließlich entsprechen gleichermaßen den »cinque corpi« des Himmels wie den Elementen, so dass Merkur schließlich behaupten kann:

Quasi in angusta mappa immensa sfera,
 fu l'universo epilogato in esso.
 Tien sublime la fronte, alte le ciglia,
 sol per mirar quel ciel, che l'assomiglia.⁶³

[Wie auf engem Plan immense Sphären, war das Universum in ihm zusammengefasst. Er hält die Stirn empor, und hoch die Brauen, nur um den Himmel zu betrachten, der ihm gleicht.]

Das Universum zusammengefasst im Menschen, der menschliche Körper als Maß, Ordnung und Struktur der Welt – Marino präsentiert in seinem Palast der Venus genau das. Das Wissen der Welt wird nach Maßgabe des Menschen zusammengefasst (>epilogato<) und geordnet, im eben besprochenen Innenhof der Skulpturen ebenso wie in den nach den fünf Sinnen des Menschen gestalteten Gärten, und zwar nicht aus pragmatischen Gründen der Praktikabilität der Darstellung, sondern als zwingende Folge einer Strukturidentität (wenn nicht gar menschlicher Strukturdominanz) zwischen Mensch und Universum.⁶⁴ Marinos *Adone* setzt eine radikale, tief in die analogische Episteme von Mittelalter und Renaissance zurückreichende Begründung für die anthropozentrische Struktur der frühneuzeitlichen Wunderkammern und Galerien voraus.

RISSE IM WISSENSGEBÄUDE

Wir finden gleichzeitig aber auch Hinweise auf die Brüchigkeit dieser anthropozentrischen Begründung: Bereits die auffällige Überdrehung des Mikrokosmos-Makrokosmos-Prinzips hin zur Absolutsetzung des menschlichen Maßes für den Kosmos liest sich wie ein verdächtiges Rückzugsgefecht analogischen Denkens in einer Zeit, in der Kopernikus

⁶³ | Ebd.: 307.

⁶⁴ | Vgl. Foucault 1974: 52: »Der Körper des Menschen ist immer die mögliche Hälfte eines universellen Atlas«.

und Galileo die Erde als Zentrum des Universums verabschiedet haben und sich der Mensch nicht mehr als »Adressat der kosmischen Veranstaltung«⁶⁵ wahrzunehmen beginnt. Marino kannte die Entwicklungen in der zeitgenössischen Astronomie zumindest soweit, dass er nicht müde wird, Galileo für seine Entdeckungen wie etwa das Fernrohr zu loben.⁶⁶

Es gibt jedoch auch Hinweise auf die kopernikanische Revolution selbst: In der eben erwähnten Körper-Welt-Analogie taucht ein Hinweis auf das neue, kopernikanische Weltbild auf, wird doch das Herz als Mittelpunkt des Körpers in Entsprechung zur Sonne gesetzt (»stassi a guisa del sol nel mezzo il core«⁶⁷), die damit ihrerseits als Zentrum des Planetensystems akzeptiert wird. Damit prallen bei Marino anthropozentrisch-analogisches Denken und ein neues, diese Anthropozentrik unterminierendes Wissen aufeinander, ohne dass dieser Konflikt an die Oberfläche dringen würde.⁶⁸

Und tatsächlich wird die ganze Körper-Universum-Analogie zunehmend instabil. So werden die fünf Sinne des Menschen mit »cinque corpi (del) Cielo« analogisiert. Das funktioniert aber nur, wenn nicht alle bekannten sieben Himmelskörper Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter, Saturn des aristotelisch-ptolemäischen Systems angesetzt werden, wie sie sich etwa in Lorenzo de' Medicis »Canzona de' sette pianeti« oder in der *Iconologia* Cesare Ripas von 1603 finden,⁶⁹ sondern nur Merkur, Venus, Mars, Saturn und Jupiter, deren Umlaufbahnen sich in der West-Ostbewegung (relativ zu den Fixsternen) von Erde und Mond unterscheiden. Auch für diese Fünzfzahl der Sterne gibt es literarische Belege, so etwa bei Castiglione, der im *Cortegiano* von »e l'altre cinque stelle, che diversamente fan quel medesimo corso«⁷⁰ spricht. Marino konnte also aus zwei Angeboten das Passende auswählen.

Ebenso arbiträr sieht es bei der Sinnen-Elementen-Analogie aus: Wenn es heißt, »Son cinque corpi il Cielo e gli elementi, e pur de' sensi

65 | Blumenberg 1981: 665.

66 | Vgl. Marino 2010: 529f., X 43-45.

67 | Ebd.: 308, VI 13.

68 | Man wird also nicht so einfach, wie Russo dies tut, davon sprechen können, dass »l'omaggio a Galileo [...] non incrina una cosmologia tradizionalmente tolemaica« (Russo 2008: 273).

69 | Vgl. de' Medici 1991: 83f.; Ripa 2012: 71-80.

70 | Castiglione 1990: 435.

il numero è fatto«,⁷¹ kann Marino nicht auf die seit Empedokles übliche Zahl der vier Elemente zurückgreifen,⁷² wie sie sich etwa bei seinem Zeitgenossen Ripa in der *Iconologia* findet und sie auch im Brunnen der vier Elemente auftaucht,⁷³ sondern nur auf die esoterischen Spekulationen eines fünften Elements – des »orbe stellato di bei lumi ardenti«,⁷⁴ den er dem Sehsinn zuordnet. Vergleichbare Analogisierungen finden sich 150 Jahre zuvor in Ficanos Symposion-Kommentar *De Amore*, wo sechs Seelenvermögen (Verstand, Gesicht, Gehör, Geruch, Geschmack und Tastsinn) mit Gott, dem Feuer, der Luft, den Dünsten (»vaporum«), dem Wasser und der Erde zu vergleichen (»tribuitur«) sind.⁷⁵ Von der Vierzahl der Elemente weicht auch Ficino ab, aber er vertritt im Gegensatz zu Marino einen konsequent neoplatonisch-spekulativen Ansatz, während der Dichter des *Adone* lediglich die Möglichkeiten nutzt, aus dem Repertoire überkommener und inkongruenter Wissensbestände auszuwählen, was gerade passt. Die Arbitrarität dieses Verfahrens zeigt deutlich, dass die Analogien und mit ihnen der anthropozentrische Ansatz nur noch um den Preis äußerster Willkürlichkeit funktionieren. Und dass gleichzeitig schon neue Wissensdiskurse wie die der kopernikanischen Wende bereitstehen, die dem anthropozentrischen Denken die Glaubwürdigkeit zu nehmen beginnen. Der »natürlichen« analogischen Ordnung des Wissens im Palast der Venus wie in den Wunderkammern der Frühen Neuzeit ist damit der Boden entzogen. Die Konsequenz wird nicht die Tilgung arbiträrer Ordnungsverfahren sein, sondern ihre bewusste Bejahung: Aus dem Scheitern der barocken Wunderkammern wird die Enzyklopädie des 18. Jahrhunderts mit ihrer offen willkürlichen, alphabetischen Anlage entstehen.⁷⁶

71 | Marino ²2010: 308, VI 14.

72 | Vgl. Böhme 1996: 13-35.

73 | Vgl. Marino ²2010: 293, V 114.

74 | Ebd.: 308, VI 14.

75 | Vgl. Ficino 2004: 128f.

76 | Zum Umschlag enzyklopädischer Ordnungsverfahren vom analogischen Prinzip räumlicher Sichtbarkeit zum willentlich arbiträren Modus alphabetischer Ordnung ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vgl. Foucault 1974: 69.

LITERATUR

Primärliteratur

- Ariosto, Ludovico (1992): *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, 2 vol., Torino: Einaudi.
- Barocchi, Paola (Hg.) (1960ff.): *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, 4 vol., Bari: Laterza.
- Castiglione, Baldassar (1981): *Il libro del Cortegiano*, a cura di Amedeo Quondam, Milano: Garzanti.
- Ficino, Marsilio (2004): *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, hg. von Paul Richard Blum, Hamburg: Meiner.
- Homer (1986): *Odyssee*, übers. von Roland Hampe, Stuttgart: Reclam.
- Marino, Giambattista (2005): *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri e Alessandro Ruffino, Trento: La Finestra editrice.
- Marino, Giambattista (2009): *La Galeria*, ausgew. und übers. von Christiane Kruse und Rainer Stillers unter Mitarbeit von Christiane Ott, Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.
- Marino, Giambattista (2010): *Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, 2 vol., Milano: Adelphi.
- de' Medici, Lorenzo (1991): *Canti carnascialeschi*, a cura di Paolo Orvieto, Roma: Salerno.
- Poliziano, Angelo (1992): *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di Davide Puccini, Milano: Garzanti.
- Ripa, Cesare (2012): *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, Torino: Einaudi.
- Tasso, Torquato (1961): *Gerusalemme liberata*, a cura di Anna Maria Carlini e Bartolo Tommaso Sozzi, Milano: Feltrinelli.

Sekundärliteratur

- Argan, G. C. (1957): »Il Tasso e le arti figurative«, in: Comitato per le celebrazioni di Torquato Tasso (Hg.), *Torquato Tasso*, Milano: Hoepli, S. 209-226.
- Blumenberg, Hans (1981): *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, 3 Bde., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Böhme, Gernot (1996): »Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte der vier Elemente«, in: Hartmut Böhme (Hg.), *Die Elemente in der Kunst* (= Paragrana 5/1), Berlin: Akademie Verlag, S. 13-35.
- Bredenkamp, Horst (1993): *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin: Wagenbach.
- Bredenkamp, Horst (1996): »Elementenkunst im Florentiner Manierismus«, in: Böhme, *Die Elemente in der Kunst*, S. 36-46.
- Bronfen, Elisabeth (1986): *Der literarische Raum*, Tübingen: Narr.
- Coletti, Vittorio (1993): *Storia dell'Italiano letterario*, Torino: Einaudi.
- Dünne, Jörg (2006): »Der blinde Passagier im Containerschiff. Überlegungen zum Verhältnis von Raumtheorie und Literaturwissenschaft anlässlich aktueller Sonderbände«, in: *Philologie im Netz (PhiN) 35* (<http://web.fu-berlin.de/phin/phin35/p35t5.htm>; 16.8.2012).
- Fischer, Ernst Peter (2002): *Die andere Bildung*, München: Ullstein.
- Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Friedrich, Hugo (1964): *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Goebel, Gerhard (1971): *Poeta Faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg: Winter.
- Goodman, Nelson (1993): *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hempfer, Klaus W. (1998): »Il concetto di decostruzione e l'episodio di Alcina«, in: Klaus W. Hempfer (Hg.), *Testi e contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*, Napoli: Liguori, S. 119-146.
- Jäger, Dietrich (1998): *Erzählte Räume. Studien zur Phänomenologie der epischen Geschehensumwelt*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kruse, Christiane/Stillers, Rainer (Hg.) (2012): *Bildkulturen des Barock. Dialog der Künste in G. B. Marinos *La Galeria**, Wiesbaden: Harrasowitz.
- Leo, Ulrich (1958): *Ritterepos – Gottesepos. Torquato Tassos Weg als Dichter*, Köln/Graz: Böhlau.
- Lotman, Jurij (1972): »Das Problem des künstlerischen Raums«, in: Jurij Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München: UTB, S. 311-329.
- Minges, Klaus (1998): *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, Münster: LIT.

- Neumeister, Sebastian (1990): »Enzyklopädische Sichtbarkeit. Eine problemgeschichtliche Skizze«, in: Hans-Albrecht Koch/Agnes Krup-Ebert (Hg.), *Welt der Information. Wissen und Wissensvermittlung in Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart: Metzler, S. 49-61.
- Nünning, Ansgar (Hg.) (*2001): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Ossola, Carlo (1971): *Autunno del Rinascimento*, Firenze: Olschki.
- Ostenhoff, Eberhard (1970): *Steine in Farben*, Ravensburg: Otto Mayer.
- Pfisterer, Ulrich (2003): »Weisen der Welterzeugung. Jacopo Zucchis römischer Götterhimmel als enzyklopädisches Gedächtnistheater«, in: Frank Büttner/Markus Friedrich/Helmut Zedelmaier (Hg.), *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit*, Münster: LIT, S. 325-359.
- Pomian, Krzysztof (1998): *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Prinz, Wolfram (1970): *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin: Gebr. Mann.
- Regn, Gerhard (1991): »Schicksale des fahrenden Ritters. Torquato Tasso und der Strukturwandel der Versepik in der italienischen Spätrenaissance«, in: Michel Titzmann (Hg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen: Narr, S. 45-68.
- Roth, Harriet (Hg.) (2000): *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* von Samuel Quiccheberg*, Berlin: Akademie-Verlag.
- Russo, Emilio (2008): *Marino*, Roma: Salerno.
- Schmitt, Charles B./Skinner, Quentin (Hg.) (1990): *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press.

Goldleder – Es ist nicht alles Gold, was glänzt

Stella Hausmann

In seinem Buch *Schauspiel der Handwerken* schreibt Johan van Nyenborgh im Jahr 1670: »Al dat blinkt en is geen goudt« (»Es ist nicht alles Gold, was glänzt«). Das heute sprichwörtlich gewordene Zitat bezieht sich ursprünglich auf Ledertapeten, die üblicherweise mit goldlackierter Silberfolie gestaltet und als »Goldleder« bezeichnet wurden.¹ Es handelt sich dabei um einen als Materialtransfer zu bezeichnenden Modus der Intermaterialität, bei dem ein Material erscheint, *als ob* es ein anderes wäre. Um die Ledertapeten im Hinblick auf das Phänomen des Materialtransfers zu diskutieren, sollen zunächst die ornamentale Nähe der Ledertapeten zu Textilien und die Bedeutungen der namensgebenden Materialien Gold und Leder hinterfragt werden, bevor abschließend auf das wie Gold erscheinende Silber fokussiert wird.

Die Goldleder waren vor allem von der Renaissance bis zum Hochbarock eine luxuriöse Ausstattung europäischer Repräsentationsbauten.² Sie wurden meist zu Ledertapeten verarbeitet, aber auch für Möbelstücke wie Lampenschirme und Paravents verwendet. Welche Bedeutung die Ledertapeten einmal hatten, lässt sich aufgrund des heute relativ kleinen Bestands erhaltener Exemplare kaum erahnen.³ Sie befinden sich selten *in situ* und liegen meist nur noch fragmentarisch und in einzelnen Paneelen vor und wurden häufig in Zweitverwendung umfunktioniert.⁴

1 | Vgl. Dann 2001: 206; Koldewey 2004: 13.

2 | Vgl. Thümmler/Gerner 2006: 14-35.

3 | Vgl. ebd.: 14.

4 | Vgl. Glass 1991: 4. Eine besondere Zweitverwendung der Goldleder ist das Kinkarakawa: Europäische Goldleder wurden nach Japan exportiert und dort als

Die Goldleder sind keine europäische Erfindung, sondern kamen von Nordafrika nach Europa. Die Herstellung ist für das 6. Jahrhundert im Dorf Ghadames im heutigen Libyen belegt.⁵ Durch die Mauren gelangte die Technik im frühen Mittelalter auf die Iberische Halbinsel, wo für Granada die Herstellung im 9. Jahrhundert nachweisbar ist. Seit Beginn des 14. Jahrhunderts waren die Goldledermacher nachweislich in eigenen Gilden organisiert.⁶ Die ältesten heute bekannten Exemplare stammen aus dem 15. Jahrhundert.⁷

Die frühen spanischen Goldleder zeigten ornamentale Muster wie das Spitzoval- und das Granatapfelmuster, die vorher bereits bei Textilien üblich waren (Abb. 1). Sie wurden nach Europa und auch in die spanischen Kolonien nach Amerika exportiert.⁸ Dort wurden sie als »Spanisches Goldleder« und wegen der Herstellung in der Stadt Córdoba auch als »Korduanleder« bekannt. Darauf zurückgehend wurden sie fortan »Spanisches Leder«, »Cuir de Cordue« oder »Spaans Goudleer« genannt, auch wenn sie gar nicht in Spanien produziert wurden. Die Herstellung verbreitete sich erst im 16. und 17. Jahrhundert im übrigen Europa, als die Mauren aus Spanien vertrieben wurden und die Technik verbreiteten.⁹

Nach 1600 verloren die spanischen Werkstätten an Bedeutung und die Niederlande wurde mit Zentren in Amsterdam und Middelburg führend in der Produktion. Mechelen im heutigen Belgien wurde zum Zentrum der Südniederlande. Deren Goldleder waren sehr beliebt und wurden nach ganz Europa, aber auch nach Amerika und sogar Japan vertrieben.

Umkleidung von Schachteln verwendet. Besonders in Spanien wurden Goldleder häufig im Sakralraum als Lederbilder, Antependien und auch als liturgische Gewänder verwendet. Sie wurden für diese Funktion hergestellt und nicht als ursprüngliche Wandverkleidung umfunktioniert (vgl. Bravo/Trupke 1970: 331; Fournet 2006a: 23ff.; Fournet 2006b: 62ff.; Glass 1998: 256ff.; Koldewey 2004: 22; Ledermuseum Offenbach 2006: 168f.; Sadek-Rosshap/Simon 2000: 165ff.).

5 | Zur Entwicklung der europäischen Goldlederherstellung siehe Gall 1986: 322-325; Glass 1991: 5-13; Glass 1998: 10-32; Heiduk 1985: 114-119; Koldewey 2004: 13-23; Kosseva-Göldi 2007: 8-13; Ledermuseum Offenbach 2006: 17; Thümmeler/Gerner 2006: 14-35.

6 | Vgl. Glass 1991: 5f.

7 | Freundliche Auskunft von Jean-Pierre Fournet (Paris).

8 | Vgl. Koldewey 2004: 14.

9 | Vgl. Glass 1991: 6f.; Koldewey 2004: 16; Mick 1983: 18.

In Italien wurden vor allem in Venedig viele Werkstätten gegründet. Weniger einflussreich blieben Frankreich und Deutschland. In England entwickelte sich die Spezialität der Goldleder mit Chinoiserien, die auf dem europäischen Festland vertrieben wurden.¹⁰

Abbildung 1: Goldledertapete mit Spitzzoalnmuster, Spanien, um 1560 (H: 176 cm, B: 45 cm, Ausschnitt)



Eine bedeutende Entwicklung für die Herstellung und Formensprache der Goldleder war die Erfindung einer Prägemethode von Jacob Dircxz De Swart und Hans le Maire im Jahr 1628, die es ermöglichte, Goldleder mit

10 | Vgl. Glass 1991: 6f.; Koldewej 2004: 16.

Hochrelief herzustellen. Die einzelnen Häute wurden mit Metallformen geprägt und die Tapeten konnten serienmäßig und relativ einfach produziert werden. Die Reliefs waren dabei 1 bis 2 cm hoch.¹¹ Mit dieser Herstellungsweise entwickelte sich eine neue Formensprache, die sich weniger an Textilmustern orientierte. Stattdessen wurden Vorbilder im Bereich der Goldschmiedekunst gesucht.¹² Im Laufe des 18. Jahrhunderts kamen die Goldleder zunehmend außer Mode und wurden durch andere Wandverkleidungen wie Textilbespannungen, Wachstuch- und Papiertapeten ersetzt.¹³

*Abbildung 2: Pieter de Hooch, Die Goldwägerin, Holland, um 1664
(Leinwand, H: 62,9 cm, B: 54,8 cm)*



11 | Vgl. ebd.

12 | Vgl. Glass 1991: 27ff.; Glass 1998: 69ff.; Thümmler/Gerner 2006: 23, 86ff.

13 | Vgl. Glass 1991: 4.

Neben den erhaltenen Ledertapeten geben auch zahlreiche Gemälde – namentlich holländische Genredarstellungen – Hinweise auf die Muster, Anwendung und Inszenierung der Goldleder.¹⁴ Ein Beispiel ist das Gemälde *Die Goldwägerin* von Pieter de Hooch (um 1644), das vermutlich Ledertapeten im Hintergrund zeigt (Abb. 2). Derartige Abbildungen werden jedoch im Folgenden nicht berücksichtigt, da der Realismusanspruch nicht ohne weiteres zu beurteilen ist. Sowohl Textilien als auch Goldleder wurden in der holländischen Malerei teils realistisch und teils verfälscht wiedergegeben.¹⁵ In einigen Fällen ist nicht eindeutig zu bestimmen, ob Goldleder oder textile Wandverkleidungen dargestellt werden. Daher stützen sich die folgenden Überlegungen ausschließlich auf Befundsituationen erhaltener Goldleder und schriftliche Quellen.

VON MUSTERN UND MODELN

Da zahlreiche Muster der Ledertapeten eine stilistische Nähe zu Textilien aufweisen, können die Ledertapeten auf der Folie des Materialtransfers als mögliche Textilnachbildungen befragt werden. Zunächst ist jedoch festzustellen, dass Muster und Motiv grundsätzlich nicht materialimmanente oder materialcharakteristische Eigenschaften sind. Sie sind erst dann als materialtypisch zu bezeichnen, wenn sie sich aufgrund der Herstellungs- oder Bearbeitungsweise des Materials besonders eignen und dadurch häufig auftreten. Daher können sie in der Folge als materialtypische Muster wahrgenommen werden. Treten diese Muster oder Motive dann bei einem anderen Material auf, muss dies nicht zwangsläufig einen Materialtransfer belegen.

Das Phänomen, dass ähnliche Motive und Ornamente bei unterschiedlichen Objekten auftreten und dabei auch unterschiedliche Materialien ähnlich »gemustert« sind, ist letztlich Voraussetzung für das kunsthistorische Konstrukt der Epochenstile. Dabei eigneten sich einige Materialien besonders zur »Verbreitung des Stils«. Dazu gehören auch

14 | Vgl. Thümmler/Gerner 2006: 15.

15 | Freundlicher Hinweis von Dr. des. Tabea Schindler (Universität Bern); vgl. dazu das von C. Willemijn Fock herausgegebene Buch *Het Nederlandse interieur in beeld 1600-1900* (2001).

die Textilien, die transportabel waren und dadurch überregional als »Stilsträger« und Vermittler agieren konnten.

Als eine vorherrschende Motivation für eine mögliche Textilnachbildung können ökonomische Gründe vermutet werden. Die Goldleder waren zwar luxuriöse Ausstattungsgegenstände, im Vergleich zu den Textilien jedoch relativ preisgünstig. Im Jahr 1712 kostete eine französische Elle einer Ledertapete so viel wie eine Elle eines einfarbigen ungemusterten Seidenstoffes oder eines gemusterten Halbseidenstoffes. Gemusterte Seidengewebe, Samte oder mit Metallfäden broschiierte Seidengewebe waren deutlich teurer.¹⁶

Zudem spielte sicher auch das flächige »Gold« eine Rolle bei der schnellen Verbreitung und beim Beliebwerden der Goldleder. Bei den Textilien war eine flächige Präsentation des Goldglanzes nur auf sehr kostspielige und aufwendige Weise möglich. Dazu mussten die einzelnen Goldfäden vor dem Verweben mit Metallfolie oder Häutchengold umwickelt werden.¹⁷ Die Fäden wurden dann in goldbrochierten Textilien zu einem Muster verwoben. Die Ledertapete bot hingegen die Möglichkeit, das »Gold« vergleichsweise kostengünstig und unaufwendig an der Wand zu präsentieren.

In einer schriftlichen Quelle findet sich eine Bemerkung, die auf den ersten Blick als Hinweis auf eine Textilnachbildung verstanden werden könnte. Henri Clouzot erwähnt in seinem Buch über Korduanleder aus dem Jahr 1925 eine Gewerberegel der spanischen Stadt Toledo aus dem 16. Jahrhundert. Diese Regel verlangte von den Goldledermachern, dass sie verstehen müssten, ein »brocado« (Brokat) zu entwerfen.¹⁸ Damit wird

16 | Vgl. Jolly 2005: 98. Ein Preisvergleich für die älteren Goldleder ist nicht möglich, da dazu keine Quellen vorliegen. Es ist jedoch zu vermuten, dass das Verhältnis zwischen Textil und Goldleder ähnlich gelagert war.

17 | Das Häutchengold besteht aus Peritoneum (Haut eines Schafdarms oder anderer Innereien), das zunächst versilbert und anschließend vergoldet wird. Dieses Häutchengold wird dann um einen seidenen Kern gewickelt (vgl. Borkopp-Restle 2008). Die Qualität hängt von der Dicke des Goldes ab, da es leicht zu Korrosionsschäden des Silbers kommen kann, die das Textil schwärzen. Neben derartigen Fäden gab es auch Metallfäden, die aus einem seidenen Kern bestehen, der mit einer vergoldeten Silberfolie umwickelt wird. In beiden Fällen liegt vermutlich ein Materialtransfer vor, bei dem das vergoldete Silber Gold nachbildet.

18 | Clouzot 1925: o. S.

also ein Textil als Vorbild ausgewiesen. Der Begriff Brokat ist jedoch ungenau und wird daher heute vermieden.¹⁹ Er bezeichnet nicht eine bestimmte Webtechnik, sondern beschreibt vor allem die aufwendige Technik der handeingetragenen Musterschüsse und die Ästhetik des in Silber oder Gold gestalteten Musters auf farbigem Grund. Die Metallschüsse erzeugten zudem ein gewisses Relief. Der Brokat war damit ein sehr aufwendig herzustellender Stoff. Seine Charakteristika des metallenen Glanzes und des Reliefs konnten beim Leder deutlich einfacher erzeugt werden.

Die frühen Goldleder wurden mit gravierten Holzbrettern, den sogenannten Modeln, gestaltet. Clouzot vermutet daher, dass die Gewerbe- regel mit dem Herstellungsprinzip der Goldleder zu erklären ist. Für die Darstellung einer bildmäßigen Komposition wurden mehrere Holzplatten benötigt, während eine Platte genügte, um »ein Gewebe nachzuahmen«. ²⁰ Daher war es für die Herstellung der Goldleder praktisch, sich an Textilmustern zu orientieren.

Grundsätzlich entsteht das Muster eines Textils völlig anders als das eines Goldleders. Die Textilien werden am Webstuhl gewoben. Daraus ergibt sich die Form langer Stoffbahnen, die in der Vertikalen verlaufen. Die Stoffbahnen von gemusterten Geweben betragen bei historischen Webstühlen eine maximale Breite von ca. 51 cm.²¹ Bei einer Präsentation an der Wand werden die einzelnen Bahnen mit dem Rapportmuster nebeneinandergereiht. Dadurch herrscht das Prinzip der Repetition in vertikaler und horizontaler Richtung vor.

Die Goldleder weisen einen grundsätzlichen Unterschied dazu auf, da das Muster nicht gemeinsam mit der Fläche entsteht. Das Leder ist ein zu gestaltender Flächenwerkstoff, der durch Pressung, Prägung, Punzierung und/oder Fassung gestaltet werden kann. Die Herstellung der Gold-

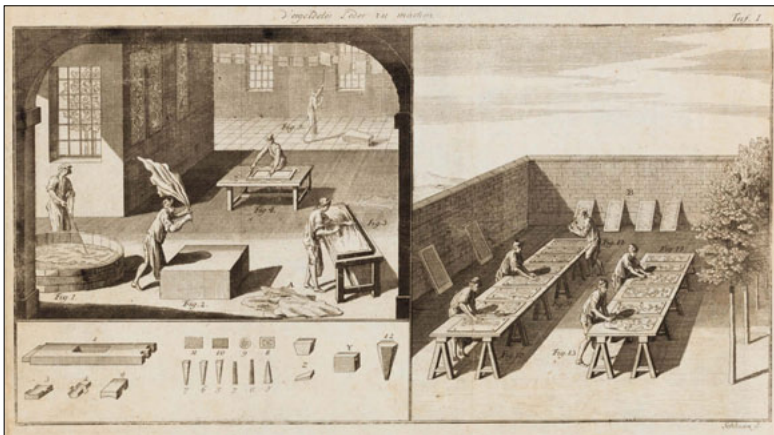
19 | Der Begriff leitet sich vom Wort »broschieren« ab. Dies ist die Musterung eines Gewebes mit Musterschüssen, die per Hand eingetragen werden. In der allgemeinen Literatur wird der Begriff »Brokat« vor allem für Gewebe mit broschierten Metallschüssen verwendet, also mit Gold- und Silberfäden (freundliche Auskünfte von M. A. Anna Bartl [Historisches Museum Basel] und Dr. Anna Jolly [Abegg-Stiftung Riggisberg]; vgl. *Textile anciens* 1971).

20 | Clouzot 1925: o. S.

21 | Vgl. zur Webtechnik Riley 2003; Borkopp-Restle 2007. Nur einfarbige Stoffe konnten in größeren Breiten gewebt werden, da das Schiffchen leichter zu führen war.

leder erfolgt in zahlreichen Arbeitsschritten: Von der rohen Tierhaut bis zum Goldleder sind insgesamt bis zu vierzig Arbeitsschritte nötig. Nach der Gerbung wird das Leder mit Silberfolie beklebt, die mit Pergamentleim bestrichen wird, um Korrosion zu verhindern, und anschließend mit einem goldfarbenen Lack gefirnisst.²² Danach wird das Leder gepresst, geprägt, punziert und bemalt. Dabei werden die einzelnen Häute gestaltet. Erst anschließend werden sie zusammengenäht oder -geleimt.

Abbildung 3: Stich aus Auguste-Denis Fougereux de Bondaroy's Die Kunst, vergoldete und versilberte Leder zu verfertigen, Leipzig, 1763, Tafel 1



Daher ist bei der Herstellung der Goldleder die Gestaltung der einzelnen Tierhäute entscheidend, wie der abgebildete Stich (Abb. 3) und das unvollendete Halbzeug (Abb. 4) verdeutlichen. Es ergibt sich daraus ebenfalls das Prinzip des Rappports: Ein Paneel – auch als Ledertafel bezeichnet²³ – wird mit einem Motiv versehen. Dabei war die Tierhaut die maßgebende Größe. Für die Goldlederherstellung wurden vor allem Ziegen- oder Schafslleder verwendet.²⁴ Da die Haut junger Tiere benutzt wurde, waren

22 | Vgl. Dann 2001: 206.

23 | Vgl. Leiss 1970b: 49.

24 | Vgl. Mick 1983: 54. Nach Leiss (1970b: 47f.) gab es eine Rangfolge von Kalbs- über Ziegen- zu Schafslleder. Das Ziegenleder eignete sich am besten für die Versilberung und Bemalung, das Kalbsleder war jedoch größer. Nach Koldewej

die Lederstücke ca. 65 cm x 47-51 cm groß.²⁵ Bei der Präsentation an der Wand reihen sich die einzelnen Paneele aneinander.

Abbildung 4: Unvollendetes Halbzeug, das den engen Zusammenhang zwischen Tierhaut und Rapportgröße verdeutlicht, Spanien, um 1670



Für beide Materialien, Textil und Goldleder, ergibt sich demnach das Prinzip der Repetition als charakteristisches Merkmal ihrer Muster. In beiden Fällen ist dies herstellungsbedingt und der Rapport zudem auf ähnliche Dimensionen festgelegt. Daher bot es sich bei der Gestaltung der Goldleder an, sich an der Gestaltung der Textilien zu orientieren, statt bei anderen Gattungen wie beispielsweise der Wandmalerei nach Motiven zu suchen.

(2004: 19) wurde in den Niederlanden Kalbsleder verwendet, während in Spanien, Italien und Frankreich Ziegen- oder Schafleder verwendet wurde.

25 | Vgl. Mick 1983: 54.

VON PUNZEN UND WOLLSTAUB

Die Behandlung der Oberfläche ist im Vergleich zur ornamentalen und motivischen Gestaltung geeigneter, um die Goldleder hinsichtlich eines Transfers auf materialästhetischer Ebene zu befragen.²⁶ Ein charakteristisches Merkmal der Goldleder ist die Punzierung: Mit einem Metallstempel, der sogenannten Punze, werden Vertiefungen in eine Oberfläche geschlagen. Die Textilien zeigen an ihrer Oberfläche die charakteristische Struktur ihrer Webart. Diese Struktur wird bei einigen Goldledern durch schraffurähnliche Punzierungen offenbar nachgebildet.²⁷ Die Punzierung erzeugt auf dem Leder Oberflächeneffekte, die textilen Webstrukturen entsprechen. Damit handelt es sich um einen Materialtransfer, bei dem das Leder ein Textil nachbildet, indem eine materiale Oberflächenästhetik transferiert wird. Eine andere Punze, die als die Webstruktur nachbildend angesehen werden kann, ist die Wellenlinienpunze.²⁸ Zudem bilden die sogenannten Fischgrat- oder Federpunzen textile Oberflächenstrukturen nach.²⁹

Deutlich häufiger zeigt der Bestand erhaltener Ledertapeten jedoch Punzierungen in Form von Quadraten,³⁰ Kreisen (Abb. 5),³¹ Dreiecken, Punkten, Sternen und Blumen. Das Ziel derartiger Punzierungen scheint die Relieferung der Goldfläche zu sein, die die Lichtreflexion bricht und einen besonderen Glanzeffekt erzielt.³² Diese Wirkung war bei flackern-

26 | Eike Oellermann, der sich mit der Nachbildung von Textilien in der spätgotischen Fass- und Flachmalerei beschäftigt, unterscheidet grundsätzlich zwischen Objekten, die ausschließlich Textilmuster zeigen, und solchen mit struktureller Nachbildung der Textilien (vgl. Oellermann 1978). Jutta Zander-Seidel untersucht Textilien wie Leinen und Wollstoffe, die kostbare Textilien wie Seide nachbilden, und betont neben der Übernahme der Muster ebenfalls die nachbildenden Oberflächeneffekte (vgl. Zander-Seidel 1995).

27 | Vgl. für derartige Punzierungen Glass 1998: 40f.; Thümmler/Gerner 2006: 50f.

28 | Königfeld/Gervais 2004: 149.

29 | Zeichnungen dieser Punzenformen zeigt Antonia Kosseva-Göldi in ihrer Arbeit (Kosseva-Göldi 2007: 92); vgl. auch Königfeld/Gervais 2004: 149.

30 | Vgl. für Quadratpunzierungen Thümmler/Gerner 2006: 60f.; Hilsky/Schulze 2004: 85.

31 | Thümmler/Gerner 2006: 64f.

32 | Vgl. Glass 1998: 10; Thümmler/Gerner 2006: 43.

dem Kerzenlicht vermutlich deutlicher wahrzunehmen als bei heutigen Beleuchtungssituationen und sollte daher nicht unterschätzt werden.

Abbildung 5: Goldledertapete mit Quadrat- und Kreispunzierungen, Italien, um 1700 (H: 55 cm, B: 54 cm, Ausschnitt)



Außerdem konnten durch Punzierungen goldene Flächen untergliedert werden, die ansonsten durch Fassung getrennt oder definiert hätten werden müssen. Im Ausstellungskatalog *Goldrausch. Die Pracht der Goldledertapeten* (2006) aus dem Tapetenmuseum Kassel wird dies ebenfalls festgestellt, aber mit der »Imitation der goldbroschierten Seidensamte«³³ begründet. Es könnte sich jedoch weniger um die Nachbildung von Textilien als vielmehr um eine möglichst flächige Präsentation des »Goldes« handeln, die nicht durch Überfassung unterbrochen werden sollte. Die Häufigkeit eines Materialtransfers in der Gruppe der Goldleder ist allerdings wegen der wenigen erhaltenen Objekte kaum zu beurteilen. Das Vorhandensein der zahlreichen anderen Punzenformen deutet jedoch darauf hin, dass die Punzierung häufig anderen Zwecken diene.

33 | Thümmler/Gerner 2006: 43.

Neben der Punzierung ist das Bekleben mit Wollstaub eine weitere Oberflächenbehandlung. Sie findet sich bei einigen Goldledern, wurde wohl jedoch nicht eigens für diese entwickelt. Es ist zu vermuten, dass die Technik vom Papier auf das Leder transferiert wurde. Im Gegensatz zur Punzierungstechnik ist dabei die Nachbildung textiler Ästhetik eindeutiger abzulesen.

Bei den sogenannten Flocktapeten wird Flock, also Wollstaub, auf leimbedeckte Stellen des Trägers geklebt. Mit Hilfe von Schablonen oder Holzmodellen wird dazu der Leim aufgetragen. Der Vorgang wird mehrmals wiederholt, um ein reliefartiges Aussehen zu erzielen – ein Relief, das dem der handgeschorenen Seidensamte sehr ähnlich ist und diese nachbildet. Das älteste bekannte Rezept für die Beklebung mit Wollstaub stammt aus einem Rezeptbüchlein des St. Katharinenklosters in Nürnberg, das im Jahr 1470 geschrieben wurde. In dem Büchlein wird die Herstellung der sogenannten Velours- und Samtpapiere beschrieben.³⁴

Das Papier wird mit einem Firnis oder Mastix bestrichen und mit Fasern aus Wolle bestreut. Es gab flächig beklebte Velourspapiere und solche, die mit Modellen und Schablonen hergestellt wurden und gemustert waren. Die Velourspapiere waren selten, und die Technik spielte vor allem für die Herstellung der Papiertapeten eine Rolle.³⁵ Neben dem Papier wird im Rezeptbüchlein aber auch gestärkte Leinwand als Träger erwähnt. Ein englisches Patent des Jahres 1634 beschreibt die Technik der sogenannten *Flockings* und nennt neben Leinwand auch Leder als Trägermaterial.³⁶ Allerdings wurde es nur selten verwendet.³⁷

34 | Vgl. Ringer 1994: 12; Leiss 1970a: 95; für Flocktapeten vgl. Thümmler/Gerner 2006: 52ff.

35 | Vgl. Ringer 1994: 12.

36 | Dabei handelt es sich um das Patent des Franzosen Jérôme Lanyer. Englische und französische Flocktapeten aus der Zeit nach 1630 galten lange als die ersten Flocktapeten. Seit das Rezept aus dem St. Katharinenkloster bekannt ist, wird angenommen, dass es schon früher Flocktapeten gegeben hat (vgl. Leiss 1970a: 95).

37 | Vgl. Thümmler/Gerner 2006: 52ff.

VOM GOLDMOSAIK ZUM GOLDLEDER

Eine weitere Art der Punzierung wurde möglicherweise gewählt, um die Ästhetik des Goldmosaiks nachzubilden. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden in den Niederlanden in der Werkstatt von Cornelis 't Kindt Goldlederpaneele, die nicht geprägt waren. Stattdessen wurde der Grund »vergoldet«, punziert und frei bemalt (Abb. 6).³⁸

Abbildung 6: Goldlederpaneel mit mosaikartig punziertem Grund, Südniederlande, 1765-1770 (H: 50 cm, B: 39 cm)



38 | Vgl. Glass 1998: 276ff. Neben der Punzierung ist eine weitere Besonderheit dieser Paneele, dass sie relativ kleinformatig sind. Sie wurden als Entwürfe für große Wanddekorationen hergestellt. Solche Modelle sind außergewöhnlich selten (freundliche Auskunft von Horst Glass, Jülich).

Das Leder bleibt eben, seine prägbare Qualität wird nicht genutzt. Dies ist für die Goldleder dieser Zeit ungewöhnlich, da sie in der Regel mit der Technik der Hochreliefpressung produziert wurden. Die Punzierung wird nicht genutzt, wie es sonst üblich war, um die einzelnen Flächen gegeneinander abzusetzen und Konturen und Muster zu definieren. Stattdessen wird die gesamte Fläche mit der gleichen Form der Punzierung behandelt, die eine unregelmäßige Quadratmusterung ergibt. Die Bemalung geht nicht auf die Punzierung ein, sondern ist frei auf die Fläche gesetzt. Sowohl der Hintergrund als auch die Motive sind gepunzt. Dadurch erinnert die Fläche an die charakteristische Rasterung von Mosaiken. Henri Clouzot bezeichnet diese Flächen denn auch als »gepunzte Gründe nach Mosaikart«.³⁹

Da materialcharakteristische Eigenschaften des Mosaiks durch Punzierung nachgebildet werden, scheint der Materialtransfer direkt ablesbar. Die ästhetischen Qualitäten des Leders werden unterwandert, da es ungewöhnlich flach und eindimensional präsentiert wird. Die heute bekannten Goldleder *nach Mosaikart* stammen aus der Zeit um 1760. Zu dieser Zeit waren die Goldleder bereits außer Mode gekommen. Somit könnte als eine Motivation für diese neue Art der Punzierung vermutet werden, dass die Goldleder bewusst nicht mehr in ihrer üblichen Weise gestaltet wurden, sondern eine neue Ästhetik erhielten, die darauf ausgelegt war, mehr das Gold und weniger das Leder zu inszenieren.

VOM GOLDGRUND ZUM GOLDLEDER

Im Zusammenhang des »Goldes« der Ledertapeten bietet sich ein Exkurs zur Sakralkunst und zur Gattung der Tafelmalerei an. Denn Wolfgang Braunfels bringt in seinem Buch *Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte* aus dem Jahr 1979 die Ledertapete als Ersatz des Goldgrundes zur Sprache.⁴⁰

In der Kunst der mittelalterlichen Tafelmalerei war der Goldgrund der übliche Hintergrund einer heiligen Szenerie. Er entwickelte sich aus der Mosaiktechnik und wurde ein charakteristisches Merkmal der Ikonenmalerei Frühbyzantiniens. Im Mosaik war er zunächst nur Hintergrund und zeigt dann einen überirdischen Bereich an, in dem die dargestellten Heiligen beheimatet sind. So ist er nicht mehr bloßer Hintergrund,

39 | Clouzot 1925: o. S.

40 | Vgl. Braunfels 1979: 9.

sondern ein Wesenszeichen, das die Qualität des Dargestellten anzeigt. Zudem wird der Goldgrund zum Abbild des Paradieses. Die Tafelmalerei entwickelte sich aus der Ikonenmalerei und übernahm den Goldgrund in der Funktion eines überirdischen Zeichens.⁴¹

Mit dem Wechsel vom mittelalterlichen Gedanken des Immateriellen zur neuzeitlich neuen Vor- und Darstellung der Realität wird der Goldgrund nach und nach abgelöst. Dazu dienen Materialien, die es ermöglichen, das Gold des Goldgrundes mit dem neuen Realismusanspruch zu verbinden. Daher werden häufig Teppiche und Stoffbahnen mit goldenem Muster im Hintergrund gezeigt. Daneben sind es möglicherweise auch die Ledertapeten, die den Goldgrund zu ersetzen vermögen. Wolfgang Braunfels schreibt dazu, dass um 1430 in Nordfrankreich und Flandern Zierformen auftauchten, die an gepresste Ledertapeten erinnerten. Als Beispiele nennt er zwei Holztafelbilder von Robert Campin (1378/79-1445): die *Heilige Veronika* und die *Heilige Monika* (beide um 1430).⁴² Bei beiden Tafeln sprechen Muster, Farbgebung und Aufhängung jedoch dafür, dass textile Behänge im Hintergrund gezeigt werden.

Die Vermutung von Braunfels kann jedoch durch den *Bartholomäus-Altar* (1500-1505) des sogenannten Bartholomäus-Meisters gestützt werden. Die Mitteltafel zeigt den Heiligen Bartholomäus mit dem Stifter zwischen den Heiligen Agnes und Caecilia (Abb. 7). Den Hintergrund bildet eine goldene Fläche mit Spitzzoalnmuster, die unterhalb der Kopfhöhe der Heiligen endet und darüber den Blick auf eine Landschaft freigibt.

Diese goldene Fläche wird im Katalog der Alten Pinakothek in München als »gespannter Brokatstoff«⁴³ bezeichnet. Die Einteilung der Fläche in einzelne, hochrechteckige Karees spricht jedoch für die Darstellung einer Ledertapete und ihrer einzelnen Lederpaneele. Bei einem Textil wären vertikale Ränder der einzelnen Stoffbahnen zu erwarten, nicht aber die häufigen und regelmäßigen Kanten in der Horizontalen. Zudem ist die Fläche brettartig und flach wie eine feste Wandverkleidung. Textilien wurden hingegen häufig nicht gespannt, sondern frei hängend und mit Faltenwürfen abgebildet.

41 | Vgl. ebd.: 9ff.

42 | Vgl. ebd.: 23.

43 | Pinakothek 1983: 317.

Abbildung 7: Bartholomäus-Altar, Mitteltafel, um 1500/05
(Öl auf Eiche, H: 128,6 cm, B: 161,3 cm)



Der *Bartholomäus-Altar* könnte demnach das Goldleder als Ersatz des Goldgrundes zeigen. Das Goldleder hätte damit durch sein Gold das Potential, die mittelalterliche Idee der Immaterialität abzulösen und zu einer realistischeren Darstellung zu führen. Somit wäre das Goldleder als wirkliches Surrogat des überirdischen Goldgrundes zu sehen. Dabei scheint es sich um eine recht fortgeschrittene Phase im Übergang vom Goldgrund zu einer realistischen Darstellung zu handeln: Die Heiligen werfen Schatten auf den Hintergrund. Der überirdische Goldgrund war hingegen ohne Schatten gewesen, da er als Abbild des schattenlosen Paradieses verstanden wurde. Die Idee der Abgrenzung der Heiligen zu ihrer Umgebung, die für den Goldgrund entscheidend war, schwingt jedoch noch deutlich mit. Der Übergang zu einer rein realistischen Darstellung ist demnach nicht abgeschlossen.⁴⁴

Der *Bartholomäus-Altar* bietet ein weiteres Argument, das für die Darstellung von Goldledern spricht. Dabei ist nun nicht das Gold, sondern das Leder entscheidend, das sich in Verbindung mit dem Heiligen Bartholomäus bringen lässt: Dieser soll der Legende nach als Märtyrer gestorben sein, indem ihm bei lebendigem Leib die Haut abgezogen

wurde. Deshalb gehören zu seinen Attributen unter anderem das Schindmesser und seine geschundene Haut.⁴⁵ Der *Bartholomäus-Altar* zeigt Bartholomäus mit dem Schindmesser, jedoch ohne Haut. Die Ledertapeten in seinem Rücken könnten daher als »an der Wand gezeigtes Attribut« aufgefasst werden. Dies ist jedoch eine sehr spekulative Interpretation. Da Bartholomäus häufiger mit Messer, aber ohne Haut dargestellt wird, fehlt das Attribut beim Altar nicht in dem Sinne, dass es durch das Leder der Tapete ersetzt werden müsste.

Wegen seines Märtyrertodes wurde Bartholomäus im späten Mittelalter zum Patron aller Gewerbe, die mit Häuten arbeiteten. Dazu gehörten neben den Fleischhauern und Fellhändlern auch die Gerber und andere Gewerbe wie Schuhmacher, die Leder verarbeiteten.⁴⁶ Daher könnte die Darstellung von Goldledern möglicherweise auch durch die Stiftergeschichte begründet werden. Da die Provenienz des Altars jedoch nicht bekannt ist, kann diese Argumentation am Beispiel des *Bartholomäus-Altars* nicht weiterverfolgt werden.⁴⁷

VOM LEDERSCHILD ZUR LEDERTAPETE

Die Goldleder lösten die Textilien zwar als Wanddekoration ab, unterschieden sich jedoch in funktionaler Hinsicht von ihnen. Denn mit den Goldledern veränderte sich die Art der Verwendung als Wanddekoration. Das Phänomen der Tapete als eines festen Bestandteils der Wand entwickelte sich mit dem Leder. Bis weit in die Renaissance war es üblich, die Wandbehänge von den Wänden zu entfernen, wenn Räume für einen

45 | Der Heilige Bartholomäus wird z.B. in der Sixtinischen Kapelle mit seiner abgezogenen Haut gezeigt. Dabei wird vermutet, dass das Antlitz der abgezogenen Haut ein Selbstbildnis Michelangelos sei.

46 | Vgl. Sachs/Badstübner/Neumann 2004.

47 | Für den Basler *Heilsspiegelaltar* (um 1434/35) von Konrad Witz (1400–1444), der ebenfalls den Heiligen Bartholomäus zeigt, ist belegt, dass er von der Zunft der Gerber gestiftet wurde (vgl. Frei/Gissler/Huggenberger/Sitzler 1992: 28). Bei diesem Altar lassen sich die Hintergründe der Tafelmalereien ebenfalls mit Leder in Verbindung bringen (vgl. Hausmann 2012; zum Altar im Allgemeinen vgl. Brinkmann 2001).

längeren Zeitraum nicht genutzt wurden.⁴⁸ Diese Handhabung geht möglicherweise mittelbar auf die Tradition der Reisekaiser und -könige zurück. Sie führten den größten Teil ihres Besitzes als Fahrhabe mit sich, während die Pfalzen und Burgen in der Abwesenheit des Herrschers eher karg und kaum ausgestattet oder geschmückt waren. Vermutlich in der Folge dieser Tradition wurden Textilien häufig einer Tapisserie ähnlich vor Wände gehängt, ohne ein fester Bestandteil der Wand zu sein.

Die Ledertapete wurde zu Beginn ihrer Verwendung ebenfalls nur an der oberen Kante der Wand aufgehängt.⁴⁹ Auch Ende des 17. Jahrhunderts wurden Ledertapeten teilweise noch in geroltem Zustand aus dem Stadtschloss mitgenommen, wenn man im Sommer auf den Landsitz zog.⁵⁰ Die feste Montierung an der Wand entwickelte sich jedoch mit den Goldledern und führte zu einer Verwendung, die dem Goldleder eigen war und sich von jener der Textilien unterschied. Diese unterschiedliche Art der Präsentation ist sicher teilweise mit zunehmender Sesshaftigkeit zu erklären. Sie könnte aber auch für einen eigenständigen Umgang mit dem Goldleder sprechen, der sich nicht an Textilien orientierte. Dabei kommt die unterschiedliche materiale Qualität hinsichtlich ihrer Haptik und Funktionalität zum Tragen, die dies möglicherweise bedingte. Die funktionalen Eigenschaften des Leders als schützende Haut könnten zu der Bedeutung der Goldleder als feste Wandverkleidung beigetragen haben. Demnach lässt sich in Betracht ziehen, dass die Goldleder eine Vorreiterrolle in der Gattung der Wandverkleidung übernahmen.

Um die Bedeutung des Leders als schützende Hülle zu veranschaulichen, soll auf die Kriegsschilde hingewiesen werden. Die Schilder waren ein typisches Anwendungsgebiet des Leders, dessen Schutzfunktion dabei besonders deutlich wird. Bei den Kriegsschilden wurden die Holzflächen mit Leder bespannt, da das elastische Leder Hieb- und Stichwaffen abwehren konnte.⁵¹ Die Lederschilder können anhand dreier konkreter

48 | Vgl. Thümmler/Gerner 2006: 11.

49 | Vgl. ebd.: 16. Ein solches Beispiel findet sich im Schloss Oranienbaum (vgl. Scholtka 2004: 105f.; Scholtka 2006: 120f.; Thümmler/Gerner 2006: 20). Derartige Behänge wurden teilweise saisonal mit wollenen Behängen ausgetauscht (freundliche Auskunft von Jean-Pierre Fournet, Paris).

50 | Vgl. Scholtka 2006: 120.

51 | Vgl. Alt 2008: 38ff.

Beispiele mit den Goldledern des frühen 17. Jahrhunderts in Verbindung gebracht werden.

In den Niederlanden erwarb im Jahr 1611 der Ledermacher Jacob de Swart das Patent, eine besondere Art von Schilden für die niederländischen Soldaten zu produzieren. Diese waren wie Goldleder hergestellt und gestaltet. Damit begann die Goldlederherstellung in den nördlichen Niederlanden.⁵² Jacob de Swart erfand dann, im Jahr 1628, gemeinsam mit Hans le Maire die neue Prägemethode für Goldleder mit Hochrelief und verlegte sich dauerhaft von der Schild- auf die Goldlederherstellung. In Ungarn entstanden ebenfalls Schilde, deren Leder mit der Technik der Goldleder gestaltet wurde.⁵³

Abbildung 8: Turnierschild, Venedig, um 1600 (Ø: 54 cm)



Ein weiterer Fall ist ein Turnierschild, der um 1600 in Venedig entstand (Abb. 8). Er wurde wie die Goldleder versilbert und mit Goldlack bestrichen. Seine Farbigkeit mit goldenem Muster und schwarzen Konturen

52 | Vgl. Glass 1998: 11.

53 | Freundliche Auskunft von Jean-Pierre Fournet (Paris).

auf rotem Grund entspricht der Ästhetik venezianischer Goldleder, wie sie um 1600 entstanden.⁵⁴ Es ist zu vermuten, dass auch in Venedig die Schild- und die Goldlederherstellung in den gleichen Werkstätten stattfand oder dass zumindest eine enge Beziehung und ein reger Austausch unter ihnen bestand.

Eine noch offene Frage ist in diesem Kontext, ob das schnelle Aufkommen der Goldleder zum Teil auch darin begründet sein könnte, dass sich die Schildmaler ein neues Betätigungsfeld suchten. Eine Ursache könnte sein, dass die Schilde nach und nach an Bedeutung verloren, nachdem das Schießpulver Mitte des 14. Jahrhunderts in Europa zum Einsatz kam. Dies kann sicher nicht die Hauptursache für das Phänomen der Goldleder sein, die über Jahrhunderte als luxuriöse Ausstattungen geschätzt waren. Auch wenn es schwer fällt, sich die Goldleder bloß als neues Betätigungsfeld der Schildmaler vorzustellen, bleibt festzuhalten, dass es Korrespondenzen gegeben haben könnte.

Die Schilde und die Goldleder lassen sich zudem auf eine abstraktere Weise verbinden, da sich beide als schützende Hülle auszeichnen. Daher wäre denkbar, dass die Vorstellung des schützenden Leders für die Idee der Wandverkleidung eine Rolle gespielt hat. Für diese Funktionalität wäre der Schild ein geeignetes Vorbild. Deshalb könnte das Goldleder auch mit dem Wunsch in Verbindung gebracht werden, »den schützenden Schild an die Wand zu hängen«. Einzelne Schilde wurden schon im Mittelalter an Wände gehängt oder in Form einer Wandmalerei an der Wand abgebildet. Dabei wäre jedoch zu klären, ob diese Malereien heraldisch gemeinte Machtdemonstrationen waren und das Symbol des Wappens präsentierten oder ob eher das Motiv des Schildes gezeigt werden sollte.⁵⁵ Zudem ist die Entwicklung von einzelnen Schilden hin zu einer vollständigen Wandverkleidung bisher nicht nachzuzeichnen.

54 | Zu venezianischen Ledertapeten vgl. Thümmler/Gerner 2006: 62ff.

55 | In der Schweiz sind mehrere solche Wandmalereien erhalten. Dabei handelt es sich in einigen Fällen um Wappenfriese, die vermutlich als heraldische Motive zu deuten sind (vgl. Böhmer 2011; Gutscher-Schmid 1982; Niederhäuser 2006; Sommerer 2004; Stevens 2003). Die Wandmalereien (um 1318) im Unterhof in Diessenhofen (TH) zeigen eine sogenannte »Fehbesatzmalerei«, die in ihrer Anordnung weniger an Wappen, sondern eher an an die Wand gehängte Schilde erinnert (vgl. Baeriswyl/Junkes 1995).

Das Bedürfnis, den Lederschild zu präsentieren, zeigt sich in der Kartusche in ornamentalisierter Form, wobei auf die Materialität des Leders verzichtet wird. Die Kartusche entwickelte sich in Italien Ende des 15. Jahrhunderts. Dabei wird ein Schild abgebildet, dessen Kanten flexibel und biegsam und nicht starr waren: Gezeigt wird damit der Lederschild. Im Italienischen wird die Kartusche als ›cartello‹ bezeichnet. Dies bedeutet Schild und verweist auf das Vorbild.⁵⁶ Bei einigen Kartuschen ist sogar die Form der Tierhaut ablesbar, was die Verbindung zum Leder unterstreicht.

Eine Verbindung zwischen dem Leder oder auch der Haut und dem Schild ist durch die Verwendung des Leders gegeben. Eine neue Frage ist nun, ob sich auch eine Verbindung zwischen dem Schild und der Wand herstellen lässt. Dies könnte für die Entwicklung der Goldleder entscheidend sein und würde für eine Entwicklung sprechen, die im Material des Leders und nicht in der Nähe zu Textilien begründet liegt. Die Überlegungen zur Schutzfunktion der Ledertapete erinnern zudem an die umstrittene Bekleidungstheorie von Gottfried Semper. Er erwähnt das Leder in seinem Werk *Der Stil* jedoch nicht im Zusammenhang mit dieser Theorie.⁵⁷ Zwar widmet er sich dem Leder, doch nennt er nicht die Verwendung bei den Schilden und auch nicht die Ledertapeten. Stattdessen geht er vor allem auf frühzeitliche Verwendungen ein und beschreibt, dass der Charakter des Tieres erhalten bleiben und dem Träger des Leders Kraft verleihen und einer Maske ähnlich furchterregend sein sollte. Statt der Schutzfunktion betont Semper also die Kraft- und Machtdemonstration.⁵⁸

Die schildähnliche Funktion der Widerstandsfähigkeit und Dauerhaftigkeit des Leders war in jedem Fall bedeutend für die Goldleder. Bei Thomas Dann wird das Ablösen der Textilien durch Goldleder vor allem mit funktionalen Vorteilen wie der isolierenden Wirkung und der Unempfindlichkeit gegenüber Staub, Feuchtigkeit und Insektenbefall erklärt.⁵⁹ Diese Eigenschaften kennzeichnen die Goldleder und weisen auf die hautähnliche Funktionalität. Die haltbar gemachte Haut als Grenze zwischen Innen und Außen könnte dabei in zwei Richtungen gedacht werden: sowohl als Raumhülle als auch in Korrespondenz zum menschlichen Körper als zweite Haut des Menschen.

56 | Vgl. Irmischer 2005: 97.

57 | Vgl. Semper 1860: 13ff.

58 | Vgl. ebd.: 100.

59 | Vgl. Dann 2001: 206.

Die funktionalen Vorzüge der Goldleder wurden nicht nur für ihr Aufkommen, sondern auch für ihr Abflauen verantwortlich gemacht. Auguste-Denis Fougeroux de Bondaroy vermutet in seinem Artikel über Goldleder aus dem Jahr 1762, es könne die Dauerhaftigkeit der Goldleder sein, die zu ihrem Verschwinden führe, da sie Mitte des 18. Jahrhunderts nicht mehr gewünscht sei:

Die Sache verdient einige Betrachtung, warum die ledern verguldeten und versilberten Tapeten heute zu Tage so wenig im Gebrauch sind, ohngeachtet ihre vorzügliche Schönheit, Dauerhaftigkeit, die leichte Art sie zu reinigen und so viele andere Vorzüge [...]. Die Menschen sind so sehr zur Veränderung und Abwechslung geneigt, dass es ihnen bald verdrüßlich wird, immer einerley Sache zu sehen [...]; so wollen sie ein so hartnäckichtes Ding, das immer schön und gut bleibt, lieber gar nicht haben.⁶⁰

Für Fougeroux de Bondaroy waren es nicht stilistische oder ästhetische Eigenschaften der Goldleder, die dem Zeitgeschmack nicht mehr genügten. Vielmehr entsprachen die neu aufgekommenen Papiertapeten dem Wunsch nach einem häufigen »Tapetenwechsel«. Dieser war bei den Goldledern aufwendiger, da sie teurer, auf Paneele fixiert und fest mit der Wand verbunden waren. Demnach sind es gerade die Dauerhaftigkeit, Robustheit und Widerstandsfähigkeit des Leders, die die Goldleder unbeliebt machten. Das Zitat, das das Leder als dauerhafte Hülle in den Vordergrund rückt, könnte tatsächlich den Kern der Sache treffen.

VON DER KUNST, GOLD OHNE GOLD ZU MACHEN

Das eingangs genannte Diktum wies bereits auf die farbillusionistische Wirkung der Goldleder hin: In der Regel wurden die Lederoberflächen vollflächig mit Silberfolie beklebt.⁶¹ Anschließend wurde die Fläche mit

60 | Auguste Denis Fougeroux de Bondaroy, *Art de travailler les cuirs dorés ou argentés* (Paris 1762), in der deutschen Übersetzung von Johann Heinrich Gottlieb von Justi, zitiert nach Dann 2001: 207.

61 | Die Verwendung anderer Metalle erwies sich als nachteilig und war daher selten. Bei Zinnfolie entstanden durch das Korrosionsprodukt Grünspan Verfärbungen (vgl. Dann 2001: 206). In Barcelona wurde 1539 die Verwendung von Zinn

einem goldfarbenen Lack gefirnisst.⁶² Der Metallglanz des Silbers und die Farbigkeit des Lackes ergaben zusammen eine goldähnliche Ästhetik. Nur in sehr seltenen Fällen wurde Blattgold verarbeitet.⁶³

Es ist bemerkenswert, dass sich der Verzicht auf Blattgold beim Goldleder als konstantes Merkmal durch die Jahrhunderte zieht und tatsächlich in fast allen Fällen Silber verwendet wurde. Sicherlich war die Motivation, das Gold durch preisgünstigeres Silber zu ersetzen, eine entscheidende Ursache. Daneben könnte es jedoch auch weitere Gründe gegeben haben.

Es ist nicht bekannt, ob die Technik des goldlackierten Silbers mit der Goldlederherstellung aus Afrika nach Europa gelangte, da keine Exemplare der frühen Ledertapeten erhalten sind. Andreas Schulze zieht in seiner Dissertation über Ledertapeten in Betracht, dass die Technik auch eine europäische Tradition haben könnte, da europäische Traktate des Mittelalters Rezepte für Goldlack enthalten.⁶⁴ Durch materialanalytische Untersuchungen der Lackschichten verschiedener Goldleder konnte festgestellt werden, dass die Zusammensetzung der Lacke den europäischen Rezepten sehr ähnlich ist.⁶⁵

In der Technik des goldlackierten Silbers könnte somit auch eine europäische Tradition vermutet werden. Die Rezepte in den Traktaten weisen darauf hin, dass bei Holztafelbildern und gefassten Skulpturen neben der Blattvergoldung auch die goldlackierte Versilberung eine übliche Metho-

statt des Silbers sogar bei Todesstrafe verboten (Clouzot 1925: o. S.). Messing eignete sich nicht, da das harte Metall nicht zu ausreichend dünnen Folien verarbeitet werden konnte (vgl. Dann 2001: 206). Die Silberfolie wurde bei niederländischen Goldledern untersucht. Sie ist zwischen 1/1000 und 1/300 mm dick, Blattgold hingegen nur ca. 1 Mikrometer (vgl. Kühn 1985/1986: 38). Möglicherweise spielte auch die Dicke der Beschichtung eine Rolle.

62 | Vgl. Dann 2001: 206.

63 | Eines der wenigen Objekte mit Blattvergoldung ist ein sechsteiliger Paravent, der aus zerschnittenen Goldleder-Paneelen zusammengesetzt wurde. Er entstand um 1725-1750 in den Niederlanden (vgl. Glass 1991: 82).

64 | Goldlackrezepte enthalten z.B. die Schrift *Schedula Diversarum Artium* (um 1100-1120) des Theophilus Presbyter und die *Mappae Clavicula* (9. Jh.); vgl. Schulze 2010; Thornton 2000.

65 | Andreas Schulze befasst sich in seiner Dissertation mit den Textquellen zur Leder- und Goldlederherstellung (vgl. Schulze 2010).

de war. Kunsttechnologische Untersuchungen bestätigen dies.⁶⁶ Als eine wesentliche Ursache für diese unterschiedlichen Fasstechniken mit Gold und Silber können recht sicher ökonomische Gründe vermutet werden.

Ein solches Nebeneinander von Gold und Silber ist bei den Goldledern nicht festzustellen. Durch das fast völlige Fehlen von Blattvergoldungen unterscheiden sie sich von anderen Gattungen. Eine Begründung könnten die deutlich größeren Flächen sein, die zu »vergoldet« sind, so dass der Kostenunterschied bei den Goldledern deutlich mehr ins Gewicht fällt. Außerdem könnten sakrale Umfeldler eher dazu bewogen haben, echtes Gold zu verwenden. Es steht jedoch zu vermuten, dass Goldledermacher oder auch Auftraggeber ihre Konkurrenten mit »echtem Gold« hätten übertreffen wollen, wenn es nur um ökonomische Beweggründe gegangen wäre.

Eine andere Motivation für das lackierte Silber könnte der Wunsch sein, das Gold täuschend echt nachzubilden, Gold ohne Gold machen zu können. Dieser Wunsch barg jedoch das Problem, dass die Kunstfertigkeit nur dann festgestellt werden konnte, wenn das »falsche Gold« letztlich doch erkannt wurde. Möglicherweise könnte ein solches Spiel den Reiz der Goldleder gesteigert haben.

Jonathan Thornton behandelt in seinem Aufsatz mit dem Titel *All that Glitters is not Gold. Other surfaces that appear to be gilded* trotz des Zitats nicht explizit die Goldleder. Er nennt aber zahlreiche Beispiele golden erscheinender Oberflächen unterschiedlicher Materialitäten, Gattungen und Epochen. Dabei erwähnt er auch die Goldlackrezepte und weist darauf hin, dass bei dem Versuch, das Gold ohne Gold – also auch ohne Vergoldung der Oberfläche – nachzubilden, immer die Idee der Wandlung mitschwinge und alchemistische und intellektuelle Motivationen die gleiche oder sogar größere Bedeutung gehabt hätten wie bzw. als ökonomische.⁶⁷

Das lackierte Silber wäre dann nicht nur preisgünstiger Ersatz, sondern könnte genuin zur Mode der Goldleder dazugehört haben: aufgrund

66 | Freundliche Auskunft von Prof. Dipl.-Rest. Hans Portsteffen (Fachhochschule Köln). Ein Beispiel ist das Pollinger Kreuz (13. Jh.). Die Vorderseite des Kreuzfixes wurde blattvergoldet, während die Rückseite mit Silberfolie beklebt und goldfarbig lackiert wurde (Haagh Christensen/Karbacher/Thieme 1996: 72ff.; Hausmann 2012: 22).

67 | Thornton 2000: 307f.

des Reizes, der von seinem nachbildenden und illusionistischen Charakter ausging. So würde der Titel des eingangs zitierten Buches *Schauspiel der Handwerken* die Goldleder treffend umschreiben.

LITERATUR

- Alt, Anja (2008): Mittelalterliche Kampfschilde. Technologische Untersuchung und Vergleich anhand von zwei Exemplaren aus dem Schweizerischen Landesmuseum Zürich. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Bern.
- Baeriswyl, Armand/Junkes, Marina (1995): Der Unterhof in Diessenhofen. Von der Adelsburg zum Ausbildungszentrum, Frauenfeld: Departement für Erziehung und Kultur des Kantons Thurgau.
- Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.) (1983): Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- Böhmer, Roland (2011): Spätromanische Wandmalereien zwischen Hochrhein und Alpen, Bern: Benteli.
- Borkopp-Restle, Birgitt (2007): Mit großen Freuden, Triumph und Köstlichkeit. Textile Schätze aus Renaissance und Barock aus den Sammlungen des Bayerischen Nationalmuseums, München: Bayerisches Nationalmuseum.
- Borkopp-Restle, Birgitt (2008): Der Aachener Kanonikus Franz Bock und seine Textilsammlungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgewerbe im 19. Jahrhundert, Riggisberg: Abegg-Stiftung.
- Braunfels, Wolfgang (1979): Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte 1949-1975, Mittenwald: Mäander.
- Bravo, Giuseppe A./Trupke, Juliana (1970): 100'000 Jahre Leder. Eine Monographie, Stuttgart/Basel: Birkhäuser.
- Brinkmann, Bodo (Hg.) (2011): Konrad Witz, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Basel, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Centre international études des textiles anciens (Hg.) (1971): Vokabular der Textiltechnik in Deutsch, Lyon: Centre international études des textiles anciens.
- Clouzot, Henri (1925): Geschmückte Lederarbeiten. Bd. II.: Korduanleder, Berlin: Wasmuth.

- Dann, Thomas (2001): »Es ist nicht alles Gold, was glänzt. Goldleder – kostbare Wanddekorationen vergangener Zeiten«, in: *Weltkunst. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten* 2, S. 206-208.
- Deutsches Ledermuseum Offenbach (Hg.) (2006): *Lederlust. Meisterwerke der angewandten Kunst aus dem Deutschen Ledermuseum Offenbach*, Bielefeld: Kerber.
- Fock, Willemijn C. (Hg.) (2001): *Het Nederlandse interieur in beeld 1600-1900*, Zwolle: Waanders Uitgevers.
- Fournet, Jean-Pierre (2006a): »Les cuirs dorés. Histoire d'une technique et modalités de fabrication«, in: *Support trace. Revue de l'association pour la recherche scientifique sur les arts graphiques* 6, S. 23-34.
- Fournet, Jean-Pierre (2006b): »Tentures et décors en cuir doré du XVI^e au XVIII^e«, in: *Objet d'art* 413, S. 62-79.
- Fournet, Jean-Pierre (2009): »Les cuirs dorés. Fabrication, production, identification«, in: Emmanuel Moureau/Isabelle Darnas/Agnès Barroul (Hg.), *Regards sur le patrimoine textile*, Arles: Actes Sud, S. 49-59.
- Frei, Alois/Gissler, Peter/Huggenberger, Ernst/Sitzler, Christel/Sitzler, Werner (1992): *Von der Haut zum Leder. Die Geschichte der Basler Gerber und ihres Handwerks. 750 Jahre Zunft zu Gerbern Basel: 1242-1992*, Allschwil: Zunft zu Gerbern Basel.
- Gall, Günter (1986): »Leder«, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 3, Stuttgart: Reclam, S. 295-327.
- Glass, Horst (1991): *Ledertapeten. Bearbeitung des Katalogs E. F. Koldewej*, Essen: Galerie Glass.
- Glass, Horst (1998): *Bedeutende Goldledertapeten 1550-1900, mit Texten von E. F. Koldewej und R. Moroz*, Essen: Kunsthandel Glass.
- Gutscher-Schmid, Charlotte (1982): »Bemalte spätmittelalterliche Repräsentationsräume in Zürich«, in: Jürg Schneider/François Guex/Charlotte Gutscher-Schmid (Hg.), *Nobile Turegum multarum copia rerum. Drei Aufsätze zum mittelalterlichen Zürich*, Zürich: Juris Druck und Verlag cop., S. 75-127.
- Haagh Christensen, Anne-Marie/Karbacher, Rupert/Thieme, Christina (1996): »Bericht zur Untersuchung und Konservierung«, in: *Das Heilige Kreuz von Polling. Geschichte und Restaurierung, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege* 85, S. 72-111.
- Hausmann, Stella (2012): *Materialtransfer. Nachbildungen des Leders*. Unveröffentlichte Masterarbeit, Bern.

- Heiduk, Ulrike (1985): Leder. Einführung und Aufbau dieses Materialsystems, Darstellung historischer Herstellungs- und Bearbeitungstechniken und deren Entwicklung besonders im europäischen Bereich, Überblick über die Problemkreise der Lederrestaurierung. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Wien.
- Hilsky, Gabriele/Schulze, Andreas (2004): »Die Nutzung von Unterdrucktechnologien und Unterdruckgeräten für die Sicherung/Konservierung von Ledertapeten in situ«, in: Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (Hg.), Ledertapeten. Bestände, Erhaltung und Restaurierung, Dresden: Michael Sandstein, S. 84-86.
- Irmscher, Günther (2005): Ornament in Europa 1450-2000. Eine Einführung, Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis.
- Jolly, Anna (2005): Fürstliche Interieurs. Dekorationstextilien des 18. Jahrhunderts, Riggisberg: Abegg-Stiftung.
- Koldewej, Eloy F. (2004): »Zur Entwicklungsgeschichte der Goldledertapeten«, in: Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen, Ledertapeten. Bestände, Erhaltung und Restaurierung, S. 13-24.
- Königfeld, Peter/Gervais, Angelika (2004): »Konservierung und modellhafte Restaurierung bemalter Ledertapeten«, in: Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen, Ledertapeten. Bestände, Erhaltung und Restaurierung, S. 147-159.
- Kosseva-Göldi, Antonia (2007): Ledertapeten im Berner Umfeld. Bestandsaufnahme aus konservatorischer Sicht. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Bern.
- Kühn, Hermann (1985/1986): »Untersuchungsbericht. Ledertapeten, Mechelen (Flandern/Belgien), 1710-20 aus Schloss Jever bei Wilhelmshaven«, in: Mitteilungen Deutscher Restauratorenverband, S. 38-43.
- Leiss, Josef (1970a): »Flock- und Streutapeten«, in: Heinrich Olligs (Hg.), Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart, Bd. I, Braunschweig: Klinckhardt & Biermann, S. 95-114.
- Leiss, Josef (1970b): »Ledertapeten«, in: Heinrich Olligs, Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart, S. 45-94.
- Mick, Ernst Wolfgang (1983): Deutsches Tapetenmuseum Kassel, Kassel-Wilhelmshöhe: Thiele & Schwarz.
- Niederhäuser, Peter (2006): »Heraldik und Familienpolitik. Der Wappenfries auf Schloss Hallwyl«, in: Archivum Heraldium I 120, S. 39-46.
- Oellermann, Eike (1978): »Zur Imitation textiler Strukturen in der spätgotischen Fass- und Flachmalerei«, in: Michael Petzet (Hg.), Farbige

- Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung, München: Callwey, S. 51-59.
- Riley, Noël (2003): *Kunsth Handwerk & Design. Stile, Techniken, Dekors von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Leipzig: E. A. Seemann.
- Ringer, Angela (1994): *Marmorpapier*, Nürnberg: Hans Carl.
- Sachs, Hannelore/Badstübner, Ernst/Neumann, Helga (⁸2004): *Wörterbuch der christlichen Ikonographie*, Regensburg: Schnell & Steiner.
- Sadek-Rosshap, Monika/Simon, Katarina (2000): »Zur Restaurierung eines Lederantependiums in Landsee«, in: *Restauratorenblätter* 21, S. 165-168.
- Scholtka, Annette (2004): »Der Ledertapetensaal im Schloss Oranienbaum. Geschichte, Bestand und Restaurierungsprobleme«, in: *Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen, Ledertapeten. Bestände, Erhaltung und Restaurierung*, S. 105-114.
- Scholtka, Annette (2006): »Der Ledertapetensaal im Schloss Oranienbaum. Geschichte, Bestand und Restaurierungsprobleme«, in: *Restaurator* 2, S. 118-130.
- Schulze, Andreas (2010): *Goldleder zwischen 1500 und 1800. Herstellung und Erhaltung*. Unveröffentlichte Dissertation, Dresden.
- Semper, Gottfried (1860): »Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst«, in: Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Verlag für Kunst und Wissenschaft.
- Sommerer, Sabine (2004): *Wo einst die schönen Frauen tanzten... Die Balkenmalereien im »Schönen Haus« in Basel*, Basel: Schwabe.
- Stevens, Ulrich (2003): *Burgkapellen. Andacht, Repräsentation und Wehrhaftigkeit im Mittelalter*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Thornton, Jonathan (2000): »All that Glitters is not Gold. Other Surfaces that Appear to be Gold«, in: Terry Drayman-Weisser (Hg.), *Gilded Metals. History, Technology and Conservation*, London: Archetype Publications, S. 307-318.
- Thümmler, Sabine/Gerner, Caroline Eva (2006): *Golddrausch. Die Pracht der Goldledertapeten*, Ausst.-Kat., Deutsches Tapetenmuseum Kassel, München: Hirmer.
- Zander-Seidel, Jutta (1995): »So wirt es gut vnd erhaben, gleich als der sammet«. *Textile Gewebeimitationen des späten Mittelalters und der*

frühen Neuzeit«, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde, S. 216-227.

BILDQUELLEN

- Abbildung 1: Museumslandschaft Hessen Kassel, Deutsches Tapetenmuseum, Foto: Gabriele Bößert
- Abbildung 2: Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Eigentum des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins, Foto: Jörg P. Anders
- Abbildung 3: Museumslandschaft Hessen Kassel, Deutsches Tapetenmuseum, Foto: Gabriele Bößert
- Abbildung 4: Museumslandschaft Hessen Kassel, Archiv des Deutschen Tapetenmuseums, Foto: Winfried Schurm
- Abbildung 5: Museumslandschaft Hessen Kassel, Deutsches Tapetenmuseum, Foto: Gabriele Bößert
- Abbildung 6: Kunsthandel Glass, Jülich (D), Ex-Collection van Herck, Antwerpen (B)
- Abbildung 7: Bayerische Gemäldesammlungen, Alte Pinakothek München
- Abbildung 8: DLM Deutsches Ledermuseum Offenbach, C. Perl-Appl.

Collagen, Wortdinge und stumme Bücher

Hans Christian Andersens (inter)materielle Poetik

Klaus Müller-Wille

HANS CHRISTIAN ANDERSENS COLLAGEN

Im Zeitraum zwischen 1850 und 1874 fertigt Hans Christian Andersen insgesamt sechzehn (bislang bekannte) Bilderbücher in unterschiedlichen Formaten für Kinder mehrerer befreundeter Familien an.¹ Ausgang der Bilderbuchproduktion bilden Bücher für Rigmor (1852), Astrid (1853) und Christine Stampe (1859) sowie Jonas Drewsen (1862), die Andersen zusammen mit Adolph Drewsen, dem Großvater der Kinder, gestaltet.² Parallel dazu entstehen fünf Hefte für Agnete Lind, die Andersen im Ver-

1 | Grundlegend (aber leider nicht weitreichend) zu Andersens Collagen vgl. Dal 1961, Heltoft 2005: 179-205, sowie Teicher 2008.

2 | Die Jahreszahlen geben das Entstehungsdatum der Bücher und nicht den Geburtstag der Kinder an. Christine und Astrid Stampes Bilderbücher, die heute in Silkeborgs Kunstmuseum sowie im H.C. Andersen Hus (Odense) aufbewahrt werden, sind in kommentierten Faksimileausgaben publiziert worden (Andersen/Drewsen 1984 und Andersen/Drewsen 2003). Beide Bilderbücher sind als elektronische Faksimileausgabe auch über die Andersen-Seite der Königlichen Bibliothek Kopenhagens – www.kb.dk/da/nb/tema/hca/index.html vom 01.08.2012 – sowie der Odense Bys museer – www.museum.odense.dk/e-museet/hc-andersen-samlinger.aspx vom 01.08.2012 – zugänglich. Jonas Drewsens Bilderbuch wird als Teil der Jean Hersholt Collections in der Library of Congress, Washington, aufbewahrt. Auch dieses Buch ist in einer vorzüglichen elektronischen Faksimileausgabe einsehbar: www.loc.gov/rr/rarebook/coll/114.html vom 01.08.2012.

lauf der 1850er Jahre anfertigt.³ Zusammen mit Mathilde Ørsted kreiert er weitere Bücher für Hans Christian (1869) und Viggo Ørsted (1869).⁴ Schließlich beendet Andersen seine Bilderbuchproduktion in seinen letzten Lebensjahren mit zwei Arbeiten für Kinder aus dem jüdisch-bürgerlichen Milieu Kopenhagens, mit dem er in den 1870er Jahren intensiven Umgang pflegte: Marie Henrique und Charlotte Melchior.⁵

Alle Bücher zeichnen sich – trotz deutlicher Unterschiede in der je spezifischen Gestaltung – durch recht komplexe intermediale Relationen aus, da Andersen sehr heterogene Text- und Bild-Elemente in ein Spannungsverhältnis zueinander setzt (vgl. die Abb. 1-10). So fügt er neben gedruckten Bildausschnitten – als Quellen fungieren meist Lithographien aus dem noch jungen Medium der Illustrierten – eigene Scherenschnitte in die Bücher ein (Abb. 1). Entscheidend aber ist der Zusatz verschiedener Textelemente. Neben den gedruckten Bildunterschriften weisen die Blätter gelegentlich einzelne aus ihrem Kontext herausgeschnittene Druckbuchstaben auf (Abb. 2).⁶ Viele der so entstehenden Text-Bild-Konstellationen werden weiterhin durch mit Tinte geschriebene handschriftliche Kommentare Andersens ergänzt (Abb. 1). In einigen Collagen setzt Andersen ein regelrechtes Tohuwabohu von Tieren, Dingen und vor allem Pflanzen-, Körper- und Architekturfragmenten in Szene, in die er auch eine ganze Reihe von Wortfragmenten einstreut, die ebenfalls den Status von Objekten annehmen (Abb. 3).

3 | Faksimile-Reproduktionen aus den Bilderbüchern Agnete Linds finden sich in Heltoft 2005: 185-196, sowie auf einer dänischen Andersen-Präsentation – www.hcandersen-homepage.dk/billedboeger.htm vom 01.08.2012.

4 | Hans Christian Ørsteds Bilderbuch, das in der Königlichen Bibliothek Kopenhagens aufbewahrt wird, ist als elektronische Faksimileausgabe über die Andersen-Seite der Königlichen Bibliothek Kopenhagens zugänglich (vgl. Anm. 2).

5 | Charlotte Melchiors Bilderbuch, das im H.C. Andersen Hus aufbewahrt wird, ist als elektronische Faksimileausgabe über die Andersen-Seite der Odense bys museer zugänglich (vgl. Anm. 2).

6 | Angaben zum verwendeten Material sowie zum pressehistorischen Kontext der Bilderbücher liefert Dal 1984.

Abbildung 1 und 2



Abbildung 3



Angesichts dieser gewagten Collagen, die tatsächlich auf eine »widerspruchsvolle Beziehung heterogener Teile«⁷ zu rekurrieren scheinen, mag man sich wundern, wieso Andersens Arbeiten in den entsprechenden kunsthistorischen Studien, die sich mit der Geschichte dieser Gattung beschäftigt haben, allenfalls am Rand berücksichtigt worden sind.⁸ Dies könnte auch daran liegen, dass sich die Forschung nicht über den Status der Bilderbücher einig werden konnte. Allein die Tatsache, dass bis heute keine Monographie zu Andersens Collagen vorliegt, spricht dafür, dass sie zunächst als mehr oder weniger zufällig entstandene Kuriositäten behandelt wurden, die im privaten Rahmen für Kinder angefertigt worden sind.⁹ So ist Andersen auch keineswegs der einzige, der die neue Bilderflut der zeitgenössischen Presse nutzt, um sie in einer alltagskulturellen Praxis wieder zu verarbeiten.¹⁰ Erst in jüngsten Ausstellungen hat man sich darum bemüht, Andersens Collagen als frühe Zeugnisse einer modernen Collage- oder Montage-Ästhetik in Szene zu setzen.¹¹

Meines Erachtens ist der anachronistische Bezug zur avantgardistischen Moderne allerdings ebenso problematisch wie der undifferenzierte Vergleich zum zeitgenössischen Kontext privater Klebearbeiten. In die-

7 | Bürger 1974: 110.

8 | Während Diane Waldman Andersen immerhin einen Platz in der Vorgeschichte der Collage einräumt (vgl. Waldman 1993: 14), fehlt der Bezug auf den Dänen in Brandon Taylors Collage-Geschichte ganz (vgl. Taylor 2006).

9 | Andersens Märchen *Gudfaders Billedbog* (1868; Das Bilderbuch des Paten) informiert nicht nur über den familiären Rahmen, in dem die Bücher rezipiert wurden, es zeigt auch, dass die Bücher als Grundlage improvisierender Erzählperformanzen genutzt wurden. Entsprechende Praktiken Andersens sind zum Teil in den Memoiren der beteiligten Familienmitglieder belegt. Zu den entsprechenden Quellen vgl. Dal 1984.

10 | In der Geschichte der Collage wird immer wieder darauf verwiesen, dass sich Amateure selbstverständlich schon vor Braque und Picasso mit dem Zusammenkleben disparater Text- und Bild-Elemente vergnügt haben. Die Ahnengalerie der Collage reicht von japanischen Kalligraphie-Collagen aus dem 12. Jahrhundert über Schmetterlingscollagen des 18. Jahrhunderts bis hin zur folkloristischen Produktion von Andachtsbildern, Poesiealben, Stammbüchern, Grußkarten oder eben Bilderbüchern im 19. Jahrhundert. Dabei werden zusehends industrielle Produkte wie Briefmarken, Zeitungsausschnitte und Warenprospekte verarbeitet.

11 | Vgl. insbesondere Teicher 2008.

sem Artikel möchte ich zeigen, dass das innovative Potential von Andersens Bilderbüchern erst deutlich wird, wenn man die ihnen zugrunde liegende Ästhetik vor dem Hintergrund der ausgefeilten poetologischen Reflexionen entfaltet, die Andersens in seinen Texten führt. Bevor ich jedoch auf Andersens entsprechende kunsttheoretischen Überlegungen eingehe, möchte ich versuchen, die wenigen autoreferentiellen Spuren zu verfolgen, die in den Collagen selbst gelegt werden. Ausgangspunkt dieser Überlegungen bilden die Text-Bild-Gattungen, auf die Andersens in der konkreten Gestaltung seiner Collagen Bezug nimmt.

Einen wichtigen Referenzpunkt, an dem sich Andersens in der Herstellung seiner Bilderbücher orientiert, stellt sicherlich die pädagogische Buchproduktion seiner Zeit dar. So erinnern etwa die vielen Blätter, auf denen er eine exotische Fauna und Flora zusammenstellt oder orientalische Trachten und Architekturen präsentiert, an vergleichbare Darstellungen aus Friedrich Justins und Karl Bertuchs *Bilderbuch für Kinder enthaltend eine angenehme Sammlung von Thieren, Pflanzen, Blumen, Früchten, Mineralien, Trachten und allerhand andern unterrichtenden Gegenständen aus dem Reiche der Natur, der Künste und Wissenschaften*. Auch dieser Bildatlas, der von 1796-1821 in zwölf Bänden mit insgesamt 1255 meist kolorierten Kupfertafeln erscheint, präsentiert eigentlich Collagen, in denen einzelne Vogel- und Pflanzenarten oder architektonische Zeugnisse buchstäblich aus ihrem Kontext geschnitten und auf den Tafeln neu zusammengestellt werden. Grundlage dieser Bildatlanten und ihres Bemühens, den Schülern Wissen auf eine anschauliche Art zu vermitteln, stellt sicherlich Comenius' *Orbis Sensualium pictus* dar, der noch im 19. Jahrhundert zahlreiche Neuauflagen erfährt.

Im Rückgriff auf Walter Benjamins produktive Auseinandersetzung mit den genannten Bilderbüchern aus dem frühen 19. Jahrhundert¹² hat Georges Didi-Huberman auf die umfassende Medienpraxis aufmerksam gemacht, die mit Hilfe dieser lexikonartigen Fibeln eingeübt wurde.¹³ Die Bilderbücher zielten nicht nur auf eine Vermittlung von Inhalten, sondern in ihrer konkreten Verwendung im Elementarunterricht auch auf eine Verschränkung von Text und Bild ab, die mit dem Erwerb der Lesefähigkeit dauerhaft gefestigt wird. Den Schülern wird mit anderen Worten eine globale Ordnung der Dinge eingeprägt, deren Grundlage die stabile

12 | Vgl. Benjamin 1977.

13 | Vgl. Didi-Huberman 2011: 215-263.

semiotische Relation zwischen bezeichnender Schrift und bezeichnetem Bild bildet. Ausgehend von Brechts *Kriegsfibel* (1955) versucht Didi-Huberman weiterhin zu zeigen, inwiefern Brecht und andere Collage-Künstler des 20. Jahrhunderts mit diesen pädagogischen Vorlagen spielen. Dabei wird vor allem die Fixierung auf eine eindimensionale Lektüre – das heißt die feste Relation zwischen Text und Bild – unterlaufen. Moderne Collagen zielten dagegen – so Didi-Huberman – auf eine andere, naive Form eines fortdauernden Lesen-Lernens ab, das durch eine »vertrauensvolle Offenheit gegenüber einer lustvollen Komplexität – aus Beziehungen, Verzweigungen, Widersprüchen, Kontakten – der eigenen Umwelt«¹⁴ geprägt sei.

Auf den ersten Blick scheinen Andersens Collagen eher an der grob skizzierten Pädagogik der genannten Fibel zu partizipieren, als dass sie darauf abzielen, diese komplexitätssteigernd zu subvertieren. Dennoch lassen sich einige signifikante Unterschiede feststellen. Während insbesondere Comenius' pädagogisches Konzept darauf hinausläuft, Schrift und Bild zu einer untrennbaren Einheit zu verschränken, bleibt die Funktion der einzelnen Buchstaben, die Andersen wie in einer Lesefibel unter seine Bilder setzt, bewusst unklar (Abb. 2). Die Text-Bild-Konstellation stiftet in seinen Bilderbüchern also keine referentielle Beziehung zwischen Text und Bild, sondern löst diese Referenz in einigen Fällen sogar gezielt auf. Indem die Buchstaben zu einem Teil der visuellen Gestaltungsmittel werden, verlieren sie ihre Verweisfunktion. Sie erstarren mit anderen Worten selbst zu Bildern und werden in ihrer intransparenten Materialität sichtbar gemacht.

Auch wenn diese mit konkreten Schriftbildern spielenden Blätter somit einen wichtigen Hinweis auf die grundlegende Sprach- und Zeichenreflexion bieten, welche Andersen mit Hilfe seiner Collagen vorantreibt, sind sie zu singular, um daran wirklich die Besonderheit seiner Bilderbücher festzumachen. Allerdings wird die wichtige Funktion dieser – wenn man so will – »zeichentheoretischen« Collagen deutlich, wenn man sie in eine Beziehung zu anderen Blättern der Bilderbücher setzt, die auf eine ganz andere Weise um den Themenkomplex von Materialität und Dinglichkeit kreisen. Es geht um Collagen, die noch eher denjenigen des 20. Jahrhunderts ähneln, da sie offensichtlich beabsichtigen, eine gewohnte Ordnung der Dinge aufzuheben und buchstäblich aus ihrem Kontext ge-

rissene Gegenstände in einen neuen spannungsreichen Zusammenhang zu bringen (vgl. Abb. 4 und Abb. 5). Im Gegensatz zu den Bildtafeln bei Justin und Bertuch, die häufig eine unbekannte exotische Welt in eine beruhigende Ordnung überführen, legen diese Tafeln Andersens eine andere, irritierende Form der Alterität offen, indem sie eine vertraute dingliche Welt des Alltags seltsam fremd erscheinen lassen. In dieser Hinsicht erinnern sie an eine ganz andere Bildgattung des 19. Jahrhunderts, nämlich die Rebus-Rätsel, die sich im Gegensatz zu den entsprechenden Darstellungen bei Andersens aber über keine noch so ausgefeilte buchstäbliche Lektüre entschlüsseln lassen. Wie oben angedeutet meine ich, dass genau diese – im Freudschen Sinne ›unheimlichen‹ – Collagen eine poetologische Schlüsselfunktion in Andersens Bilderbüchern einnehmen.

Abbildung 4 und 5



Zunächst liefern die Bilderbücher selbst eine ganze Reihe von Indizien, worauf das Interesse an einer fremd gewordenen Welt der alltäglichen Dinge zurückzuführen sein könnte. So gibt es viele Anspielungen auf die Effekte einer Warenökonomie, welche die Gebrauchsdinge in Modestücke und Waren verwandelt, die eine ebenso verzaubernde wie unheimliche Eigendynamik entfalten (vgl. Abb. 6, die unter der Darstellung der Boutique und eines übervollen Warentischs bezeichnenderweise auch die Schreibinstrumente Feder und Tinte selbst als Waren inszeniert). Andere Collagen verweisen auf die Experimentalkultur der Naturwissenschaft

oder die industrielle Produktion, um die Effekte neuer Technologien zu verdeutlichen, die auf gleichermaßen wundersame wie verstörende Weise in den Alltag eingreifen. In diesem Zusammenhang kann es kaum überraschen, dass auch die Darstellung moderner medialer Technologien einen großen Raum in den Bilderbüchern einnimmt. Vor dem Hintergrund dieser doch recht offensichtlich geführten Auseinandersetzung mit den verstörenden Effekten einer modernen dinglichen Lebenswelt wird deutlich, dass Andersen die Collage selbst als bewusstes künstlerisches Verfahren wählt, um den Aspekt einer befremdlichen Materialität und Dinglichkeit auch auf der Ebene eines materiellen oder dinglichen Gebrauchs von Zeichen zu betonen.

Abbildung 6



Die letzte These kann wiederum mit Hilfe einer ganzen Reihe von selbstreferentiellen Hinweisen illustriert werden, welche die Bilderbücher durchzieht. So beinhalten viele Collagen Abbildungen von Schreibszenen

oder einzelnen Schreibwerkzeugen (Abb. 3, Abb. 4 und Abb. 6). Mit Hinweis auf den Schreibakt oder den federhaltenden Poeten macht Andersen zum einen darauf aufmerksam, dass die Collagen sehr wohl einem ästhetischen Kalkül folgen. Zum anderen wird aber auch deutlich gemacht, dass die klassische Produktion von Texten, die mit Feder, Papier und Tinte hergestellt werden, hier endgültig durch ein moderneres, eben an der industriellen Produktion orientiertes Recyclingverfahren ersetzt worden ist, in dem vorgegebene Zeichenmaterialien mit der Schere traktiert und mit dem Kleber wiederverwendet werden.

Über solche Schreibszenen hinaus findet man aber auch andere Abbildungen, in denen die materielle Ästhetik der Collagen auf noch augenscheinlichere Art und Weise thematisiert wird. So erscheint es mir kein Zufall zu sein, dass Andersen auf mehreren Blättern Werkzeuge und Maschinen aus der textilen Verarbeitungsindustrie einfügt (Abb. 4 und Abb. 7). Im Kontrast zu Feder, Papier und Tinte machen Spinnrad und Spinnmaschine sozusagen auf den avancierteren technischen Stand seiner neuen Kunstproduktion aufmerksam. Dass Andersen wirklich in diesem Sinne mit der Metaphorik des Textbegriffes spielt, lässt sich insbesondere an einem Doppelblatt illustrieren, in dem er eine ›textverarbeitende‹ Maschine ausgerechnet gegenüber einem seltsam mortifizierten Schriftbild in Szene setzt (Abb. 7). Mit dem Brief wird zunächst ein Sinnbild der Kommunikation über Schrift zitiert. Die seitenverkehrt und umgekehrt auf das Papier geklebte Schrift ist allerdings kaum noch lesbar und fungiert lediglich als rein materielle, tote Spur eines Schreibprozesses, der seltsam seelenlos und abgestorben zu sein scheint.

Abbildung 7

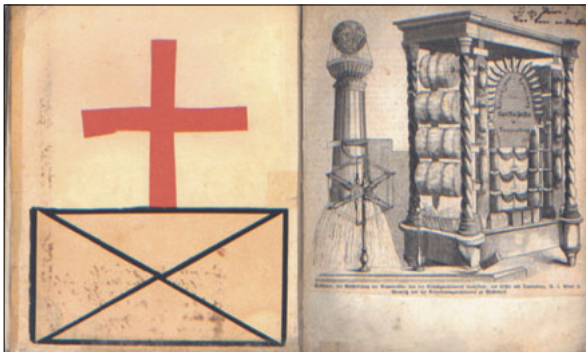
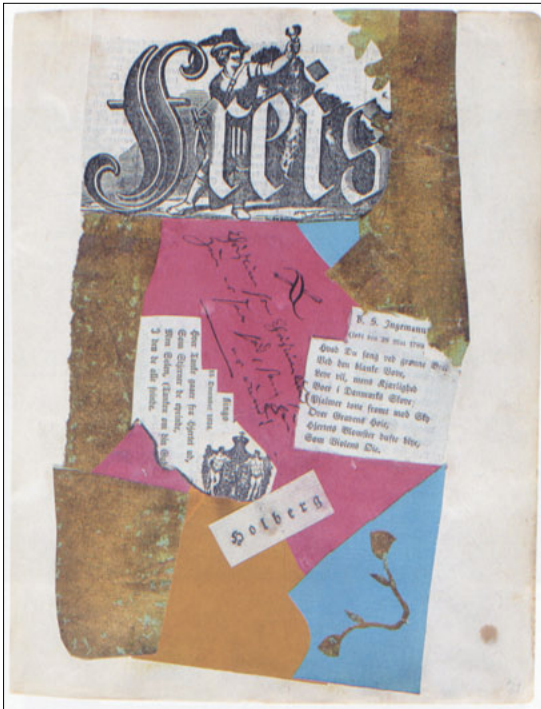


Abbildung 8



Das Verfahren einer nicht mehr referentiell, sondern materiell bestimmten Form des Zeichengebrauchs wird auch in einer anderen Abbildung reflektiert (Abb. 8). Auf einem Blatt aus *Hans Christian Ørsted's Bilderbuch* wird ausgerechnet ein Lexikonartikel über Verfahren des Knotens recycelt, mit dem offensichtlich das grundlegende Verfahren einer spannungsreichen Verknüpfung heterogener Textmaterialien dargestellt wird. Darüber hinaus fügt Andersen am oberen Rand der Abbildung noch eine (auf Tizian zurückgehende) grotesk behaarte Variante der Laokoongruppe ein, um zu unterstreichen, dass diese Verfahren der Textherstellung endgültig mit grundlegenden Prinzipien einer idealistischen Ästhetik brechen. Die Abbildung korrespondiert mit den vielen grotesken Körperdarstellungen, die Andersen in Form von Scherenschnitten in die Bilderbücher einfügt (Abb. 1).

Abbildung 9



ZWISCHENFAZIT

Meine Lektüre der Collagen gründet auf einem Vergleich zu den umfassenden pädagogischen Bildatlanten des 18. und 19. Jahrhunderts. Obwohl Andersen in seinen Bilderbüchern der grundlegenden Idee eines anschaulich vermittelten Wissens folgt, unterläuft er doch die zentrale mediale Strategie der Lesefibeln. Die Etablierung einer einseitigen Verbindung zwischen Text und Bild wird aufgelöst und durch das Interesse für die Visualität der Schrift und die Textualität des Bildes ersetzt. Die Aufmerksamkeit für die seltsame Materialität der Schrift korrespondiert weiterhin mit der Aufmerksamkeit für die unheimliche Eigendynamik, die andere Dinge – Waren, Maschinen, Techniken und Medien – in der alltäglichen Lebenswelt des 19. Jahrhunderts entfalten. Dabei werden die Collagen mit Szenarien einer technisch inspirierten Textproduktion in

Verbindung gebracht, welche das auf den Autor zentrierte Schreiben mit Tinte und Feder durch eine handwerkliche Verarbeitung von Textmaterialien mit Schere und Kleber ersetzt. Meines Erachtens verweisen die angedeuteten zeichen-, medien- und dingtheoretischen Überlegungen, die Andersen im Rahmen der Collagen führt, also direkt auf die ästhetischen Überlegungen, die eben der Collage als künstlerischem Verfahren selbst zugrunde liegen.¹⁵

Nun mag diese Lektüre der Collagen angesichts der wenigen Beispiele überzogen erscheinen. Die Aufmerksamkeit für die selbstreflexiven Motive der Collagen sollte zunächst die These widerlegen, dass es sich bei diesen Arbeiten um kontingente Produkte einer sich allein an Kinder wendenden Unterhaltungspraxis handelt. Allerdings stützt sich meine Rekonstruktion von Andersens durchdachter Collagen-Ästhetik nicht allein auf die gezeigten Beispiele aus den Bilderbüchern. Wie schon oben erwähnt, gewinnt sie viel deutlichere Konturen, wenn man sie in einen Kontext zu Andersens ausgefeilten poetologischen Überlegungen setzt. Genauso wie die Collagen verwendet werden können, um Andersens poetologische Reflexionen zu vertiefen, können die poetologischen Reflexionen herangezogen werden, um seine Collagenästhetik besser zu begreifen.¹⁶

Dass Andersens poetologische Entwürfe immer wieder um die Frage eines Schreibens kreisen, das den technischen und naturwissenschaftlichen Herausforderungen der Moderne standhält, ist inzwischen dank der Arbeiten Heinrich Deterings gut belegt.¹⁷ Mir geht es im Folgenden

15 | In diesem Sinne ließe sich tatsächlich ein Bezug zu avantgardistischen Konzepten der Collage herstellen – zumindest wenn man Bürgers Pointe folgt, dass Collage und Montage zu einer Zersetzung des organischen Scheins von Kunstwerken führen, indem sie die dem Kunstprodukt zugrunde liegenden technisch definierten Konstruktionsprinzipien ins Zentrum der Darstellung rücken (vgl. Bürger 1974: 76-116).

16 | In einem Katalog-Beitrag mit dem schönen Titel *The Man who Wrote with Scissors* nutzt schon Jens Andersen den Bezug zur Collage-Kunst H.C. Andersens, um Rückschlüsse auf dessen Schreiben zu gewinnen. Aufgrund der Kürze des Textes bleibt es allerdings bei einem essayistischen Entwurf.

17 | Auf Andersens Technik- und Moderne-Begeisterung wurde schon früh hingewiesen (vgl. Schwarzenberger 1962). Wichtiger sind allerdings Arbeiten von Heike Depenbrock und Heinrich Detering, die zeigen, wie dieses Interesse für die mo-

darum zu zeigen, inwiefern diese Frage nach einer modernen Poetik von Andersen mit Überlegungen zu den materiell-technischen Grundlagen seines eigenen Schreibens verknüpft wird, die ihn immer wieder dazu führen, sich mit der Materialität und Dinglichkeit von Texten auseinanderzusetzen. Seine entsprechenden poetologischen Überlegungen lassen sich schon in seinen frühesten Schriften belegen. Spannender als der frühe Nachweis ist allerdings die Tatsache, dass sich Andersens Verständnis von Materialität im Verlaufe der Jahre konstant verschiebt. Die Collagen der Bilderbücher nehmen in dieser Hinsicht eine letzte poetologische Position in einer ganzen Reihe von unterschiedlichen Materialitätskonzepten ein.

Auch wenn die folgende Darstellung somit die Vorgeschichte zu den späten Collagen liefert, folgt sie keiner strengen Chronologie, sondern versucht eher die Bandbreite der unterschiedlichen Materialitätskonzepte auszuloten, die Andersen im Verlaufe seiner literarischen Produktion entwickelt. Gerade die Bandbreite dieser Materialitätskonzepte kann meines Erachtens genutzt werden, um die Möglichkeiten und Grenzen des Intermaterialitäts-Begriffs im Rahmen literaturwissenschaftlicher Analysen zu bestimmen.

GROBE NACHAHMUNG UND KAUDERWELSCH – HANS CHRISTIAN ANDERSENS ZITATCOLLAGEN

Schon Andersens erste Buchpublikation *Ungdoms-Forsøg* (1822; Jugend-Versuche) lädt in vielfacher Weise dazu ein, über den Aspekt einer materiellen Poetik zu reflektieren. Wie Andersen selbst in seiner späten Autobiographie *Mit Livs Eventyr* (1855; Das Märchen meines Lebens) einräumt, handelt es sich bei den im Rahmen dieses Buches veröffentlichten Texten – der »originalen Tragödie« *Alfsol* (Elfensonne) sowie der »originalen Erzählung« *Gjenfærdet ved Palnatokes Grav* (Das Gespenst an Palnatokes

derne Lebenswelt in das Bemühen um eine moderne Poetologie umschlägt (vgl. Depenbrock/Detering 1988, Depenbrock/Detering 1991, Depenbrock/Detering 1993, Detering 1999). In Anlehnung an diese Arbeiten ist im letzten Jahrzehnt eine lange Reihe von Aufsätzen erschienen, die Andersen als Autor der Moderne würdigen (vgl. Behschnitt 2005 sowie die Sammelbände von Jørgensen/van der Liet 2006, Oxfeldt 2006, Auchet 2007 und Müller-Wille 2009).

Grab) – im eigentlichen Sinne um »sehr rohe Nachahmungen«. ¹⁸ Noch aufschlussreicher ist die Darstellung in dem frühen Manuskript *Erindringer* oder *Levendsbogen* (1832), in dem Andersen schildert, dass er nicht nur bei Shakespeare und Walter Scott abgeschrieben, sondern buchstäblich deren Autorenrollen zu übernehmen versucht habe:

Zur gleichen Zeit las ich erstmals einen Roman von Walter Scott, *Das Gefängnis in Edinburgh*. Meine lebhafteste Phantasie ließ das ganze große Bild vor mir entstehen, ich lebte darin, es erschien mir wie ein Teil meines eigenen Lebens, so natürlich sah ich das Ganze vor mir. Bei dem Gedanken, wie herrlich es wäre, ein Dichter zu sein, verspürte ich einen heiligen Schauer. [...] Sogleich musste ich Walter Scott nachahmen, schrieb eine Geschichte über die tolle Stine und nannte sie *Das Gespenst an Palnatokes Grab*. [...] Dann las ich Shakespeares Lebenslauf, der mir fast wie mein eigener vorkam, und ich bildete mir tatsächlich ein, ich wäre auch so ein Kerl. ¹⁹

Welche Ausmaße die Identifikation mit Shakespeare und Scott annahm, verdeutlicht auch das auf die beiden Briten verweisende Pseudonym William Christian Walter, unter dem Andersen die Texte publiziert. Offensichtlich war sich schon der siebzehnjährige Debütant bewusst darüber, dass die Stimmen anderer Autoren in seinem pasticheartigen Textgewebe fortspuken.

Das weitere Schicksal des Buches mag ihn dazu angeregt haben, sich unfreiwillig mit anderen Aspekten der Materialität von Büchern auseinanderzusetzen. Seine *Jugend-Versuche* wurden nämlich selbst mehrfach recycelt. So musste Andersen zu seiner Verwunderung feststellen, dass die Druckbögen 1827 mit einem neuen Titelblatt versehen wieder auf dem Markt landeten. ²⁰ Während ihn diese Neuauflage ermuntert haben wird, dürfte ihn der folgende Brief Henriette Wulffs weniger erfreut haben. In Anlehnung an Aussagen des Buchhändlers Schowelin informiert sie An-

18 | ASV 17: 58. – Die Sigle ASV verweist auf die jüngste dänische Ausgabe von Andersens Gesammelten Werken (Andersen 2003-2007). Auch wenn im Folgenden bewusst nach vorliegenden deutschen Übersetzungen zitiert wird, werden die entsprechenden Belegstellen aus dieser Ausgabe unter der Sigle ASV angeführt.

19 | Andersen 1993: 67; ASV 16: 95. Angaben zur Urheberschaft der verwendeten Übersetzungen finden sich im Literaturverzeichnis.

20 | Zur komplexen Veröffentlichungsgeschichte des Buches vgl. Woel 1940.

dersen nämlich darüber, dass weder von der ersten noch von der zweiten Auflage seines Erstlingswerkes ein einziges Exemplar verkauft worden sei. Süffisant schließt sie ihren Bericht mit dem unrühmlichen Ende des Buches ab:

Merkwürdigerweise kamen unsere Kinder ein paar Tage später zu einem Krämer Kohn auf der Østergade, um etwas zu kaufen, und die Ware wurde in ein Stück Papier gewickelt, auf dem stand: ›Alfsol‹ [›Elfensonne‹]; aber sie dachten doch gar nicht daran, dass es ihre [Elfensonne] war, bis mein Mann nach Haus kam und uns berichtete, was ich Ihnen eben mitgeteilt habe.²¹

Nun ist Andersen sicherlich nicht der erste und einzige Autor, der sein Debüt zu Packpapier degradiert findet. Auch die ruppige Art und Weise, wie er mit dem Text in seiner Autobiographie verfährt, legt den Verdacht nahe, dass er ihn ganz bewusst als eine Art Jugendsünde in Szene zu setzen versucht, von deren grundlegendem Fehler – eben dem Hang zur »groben Nachahmung« – er sich in seinen späteren Schriften erfolgreich distanzieren konnte. Blickt man jedoch auf die den *Jugend-Versuchen* folgenden Texte, so wird deutlich, wie offensiv er mit seinem ersten Misserfolg umgeht. So wendet sich Andersen keineswegs demonstrativ von dem Pasticheverfahren seines Debütromans ab. Ganz im Gegenteil stellt er den Zitatcharakter seiner Texte immer provokanter zur Schau, um die Textfunktion Autorschaft kritisch zu hinterfragen. Auch der gleichermaßen ökonomisch wie symbolisch definierte Wert der Ware Buch sowie deren (eben auch als Packpapier verwendbare) materielle Grundlage wird in den Texten selbst unverhohlen thematisiert.

All dies lässt sich schon an Andersens »eigentlichem« Debütroman *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829* (*Fußreise von Holmens Kanal zur Ostspitze von Amager in den Jahren 1828 und 1829*) illustrieren, in dem Andersen das Verfahren der romantischen Ironie vor allem verwendet, um über Prozesse der materiellen Textgenese zu reflektieren. Schon der Titel der *Fodreise* weist auf den ironischen Grundton des Textes hin, der mit den Konventionen des Reiseromans spielt. Bei dem Fußweg von Holmens Kanal bis zur Ostspitze von Amager, von dem

21 | Brief von Henriette Wulff vom 1. April 1827. Hier zitiert nach der Briefsammlung des H.C. Andersen centret: www.andersen.sdu.dk/brevbase vom 01.08.2012 (Übersetzung aus dem Dänischen von mir, KMW).

der Roman berichtet, handelt es sich keinesfalls um eine lange Reise, sondern um einen Spazierweg, den man leicht in einer guten Viertelstunde zurücklegen kann. Auch der Erzähler braucht für diesen Fußweg keine zwei Jahre – wie man vermuten könnte –, sondern die Geschichte handelt einfach am Silvesterabend und zieht sich deshalb über die Jahresgrenze von 1828 und 1829. Der durch und durch ironische Charakter des Buches hat zur Folge, dass man es eigentlich nicht paraphrasieren kann. Es handelt sich um eine lose Abfolge von phantastischen Begebenheiten, in die sich der Erzähler auf seinem Spaziergang verwickelt. So trifft er auf seinem Weg auf allerlei übernatürliche Wesen, Allegorien und Personifikationen (es ist unter anderem die Rede von dichtenden Katzen, Schlafwandlern, dem ewigen Juden, Petrus, dem Doppelgänger des Erzählers und dem Tod).

Entscheidend für den autoreferentiellen Charakter des Textes ist jedoch, dass es an all den absonderlichen Orten nur ein Thema zu geben scheint und dass alle grotesken Figuren, auf welche der Erzähler trifft, nur eine Leidenschaft besitzen: Sie interessieren sich für nichts anderes als die Literatur im Allgemeinen und die *Fußreise* im Speziellen.²² Das Buch wimmelt von Anspielungen auf andere Bücher, die von bösen Satiren der dänischen Gegenwartsliteratur bis hin zum ambitiösen Zitat antiker Vorlagen reichen.²³ Dabei wird der spaziergehende Erzähler, der im Roman als Autor der *Fußreise* präsentiert wird, von allen Figuren auf die Normverstöße und Ungereimtheiten aufmerksam gemacht, deren er sich mit der schlecht komponierten Handlung und den rein phantastischen Szenen des Buches schuldig mache. In diesem Zusammenhang wird er von den anderen Akteuren aber auch daran erinnert, dass er trotz seiner originellen Thematik doch nur die Schreibweise und die Techniken deutscher Romantiker nachahme. Ja, im Text selbst wird darauf aufmerksam gemacht, dass das Buch in seiner gesamten selbstreflexiven Anlage doch nur die Machart der Romane *Goldener Topf* (1814), *Klein Zaches* (1819) oder *Prinzessin Brambilla* (1820) von E.T.A. Hoffmann wiederhole. Unter den zahlreichen Allegorien und Personifikationen, mit denen sich der Autor

22 | Ausführlich zur transzendentalpoetischen Anlage der *Fußreise* vgl. Bøggild 2012: 11-39.

23 | Zur konstitutiven Intertextualität der *Fußreise* vgl. das Kapitel »Fodreise – om at flanere i poesin« (»Die Fußreise – Über das Flanieren in der Poesie«) in Ipsen/Nielsen 2005: 43-86.

auf seinem Spaziergang herumschlägt, befinden sich auch die *Elixiere des Teufels* (1815-16), die im Roman als ein sprechendes Buch auftreten. Als eine Art Warnung an den Autor der *Fußreise* berichtet dieses Buch über seinen leidvollen Lebensweg von der Druckpresse über den Buchladen bis hin zur Leihbibliothek.

Die Thematisierung von Buchdruck und Buchmarkt erfüllt im Roman eine ganz besondere Funktion: So macht der Erzähler nicht nur un-verhohlen auf den Warencharakter seines eigenen Buches aufmerksam, er beginnt generell über den Charakter von Waren und industrieller Warenproduktion zu reflektieren. Wie genau er dabei über die umfassenden Effekte einer Warenkultur nachdenkt, lässt sich etwa an der folgenden Passage illustrieren, in der eine Panoramaschau des Erzählers unvermittelt in die Schilderung einer Warenhaus-Landschaft umschlägt:

Ich überblickte fast eine halbe Welt, und es kam mir vor, als starrte ich nur in Blankensteiners Spielzeugladen mit all seinem Nürnberger Kram, wo alle Marionetten und Gliedermänner durch einen verborgenen Faden ständig in Bewegung gesetzt waren. Jeder lärmte nach seiner Manier, der eine wie der andere. Dort stand ein Heiliger mit einem prachtvollen Glorienschein aus Papier, hier waren in Seide gekleidete Damen aus Paris mit feinen Pappköpfen. In einer steifen, beschnittenen Allee umarmten sich zwei Personen; ich dachte an Chodowieckis Zeichnungen und da wusste ich wohl, dass es sich um Freundschaft handelte.²⁴

Elisabeth Bronfen hat diese und andere Szenen des Romans genutzt, um in bewusst verzerrender Anlehnung an Andy Warhol Andersens Popästhetik zu entfalten. Dabei kommt sie auch ausführlich auf die Technik des Text-Recyclings zu sprechen, welche die Warenästhetik des Romans unterstreiche:

Recycling erweist sich in Andersens *Spaziergang* also immer auch als entleerende Zeichenökonomie, die auf einen literarischen Markt gerichtet ist. Ihre verdinglichende Verwertung von *ready-mades* unseres kulturellen Imaginären, die als proto- und stereotypische Gesten gehandelt werden, versteht sich gleichzeitig dezidiert als Gegenkraft zur romantischen Sentimentalität und Melancholie. Die Übertreibung des Zitatenspiels verweist darauf, dass Denk- und Sprachbilder

24 | Andersen 2005: 302; ASV 9: 249.

nicht erfunden, sondern übernommen werden; dass es nichts Neues, nur das Konsumieren eines bereits existierenden Kulturarsenals gibt.²⁵

Ich werde im übernächsten Abschnitt noch darauf eingehen, dass man keineswegs auf Warhol zurückgreifen muss, um Andersens Warenästhetik zu profilieren. Bevor ich diesen Punkt vertiefe, möchte ich anhand anderer Beispiele zeigen, wie bewusst Andersen die von Bronfen beobachtete Recycling-Strategie auch in anderen Texten verwendet.

Schon der erste Reiseroman *Skyggebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweitz etc. etc.* (*Schattenbilder von einer Reise zum Harz, zur sächsischen Schweiz etc. etc.*), den Andersen zwei Jahre nach der *Fußreise* 1831 veröffentlicht, beinhaltet weitere theoretische Überlegungen zur Ästhetik der Textcollage. Zunächst geht Andersen wie in der *Fußreise* sehr offensiv mit dem offensichtlichen Vorbild des Textes um. Der Ich-Erzähler macht seine Mitreisenden (wie seine Leser) fortlaufend auf Heine und dessen *Harzreise* (1826) aufmerksam. Schon der Anfang des Textes, an dem sich der Erzähler lang und breit über die mangelnde Originalität seines Reiseberichtes auslässt, verdeutlicht, dass diese intertextuelle Referenz in diesem Fall eine sehr wichtige Funktion erfüllt.²⁶

Meines Erachtens versucht Andersen auch in diesem Reisebericht über eine andere Form der Originalität zu reflektieren, die weniger an eine Erfindung neuer Motive oder Erzählweisen geknüpft ist als an den kreativen Umgang mit einem schon vorhandenen Textmaterial. Genau auf eine solche handwerklich-technisch anmutende Textproduktion zumindest wird in mehreren Passagen des Buches explizit aufmerksam gemacht. So erinnert sich der Erzähler unter anderem an eine kindliche Schreibmethode, die sich bei näherem Hinsehen als avantgardistisch anmutende Spracherfindung entpuppt:

Ich erinnere mich noch, wie ich selbst als Kind [...] darüber grübelte, welche Sprache ein König und eine Königin nun eigentlich sprechen, denn die konnten ja wohl kaum so reden wie andere, einfache Menschen. Als ich daher einmal eine Komödie dichtete, in der zwei so mächtige Wesen vorkamen, überlegte ich lange, bis mir

25 | Bronfen 2009: 126.

26 | Zur konstitutiven Intertextualität der *Schattenbilder* vgl. das Kapitel »Skyggebilleder – Udflugter i litterære landskaber« (»Schattenbilder – Ausflüge in literarische Landschaften«) in Ipsen/Nielsen 2005: 87-118.

endlich ein Licht aufging. Ich nahm mir ein paar Wörterbücher, schrieb ein Wort aus einem und eines aus einem anderen ab und setzte so eine Art Kauderwelsch aus Dänisch, Deutsch, Französisch usw. zusammen, das ich meinen König reden ließ.²⁷

Vier Kapitel später erneuert der Erzähler diese Technik, indem er selbst mehrere wahllos ausgesuchte Pressezitate aus einer Zeitung entwendet (quasi ›ausschneidet‹), um sie völlig wahllos in den Kontext seines Reiseberichts einzufügen (quasi ›einzukleben‹).²⁸ In dem einleitenden Absatz zu diesem Pressesalat sinniert der Erzähler darüber, ob die präsentierten Textfragmente von kommenden Geschlechtern wohl als archäologische Kuriosa behandelt werden könnten:

Wohl wird man sich über vieles wundern, den Kopf schütteln, lächeln und wieder zufrieden nicken, wenn sie unsere Tagblätter in die Finger bekommen, die Sachen aus alten Zeiten beinhalten; möglicherweise werden da viele Dinge als Kuriosa gedruckt, aber welche! Ja, – es geschieht überaus viel! Lasst uns zur Abwechslung an dieser Stelle einhalten und schauen. Wir nehmen den ersten Artikel auf der Seite, nun den zweiten und lesen – natürlich meine ich nicht, dass es sich um Kuriosa handelt, es ist Zufall, was da steht.²⁹

Zunächst illustrieren beide Zitate noch einmal, wie selbstbewusst Andersen mit dem Vorwurf einer unselbständigen Imitation umgeht. Der gesamte Reisebericht ist ganz bewusst als ein ›Schattenbild‹ konzipiert, dessen Originalität eben nicht in reinen poetischen Neuschöpfungen, sondern in einer gezielten modifizierenden Wiederverwertung von Vorläufertexten besteht.³⁰ Noch interessanter allerdings erscheint mir die Tatsache, dass die Sprache in beiden Zitaten mit aller Deutlichkeit nicht als Kommunikationsmittel, sondern als eine Art Material – ja sogar (lange

27 | Andersen 2002: 64; ASV 14: 97.

28 | Unnötig darauf zu verweisen, dass es sich bei den gesampelten Zitaten tatsächlich um Auszüge aus Artikeln der Zeitung *Kjøbenhavns posten* handelt.

29 | Andersen 2002: 134; ASV 14: 138.

30 | Die textuelle Schattenmetaphorik wird von Andersen im Märchen *Skyggen* (1847; Der Schatten) – einer Nachahmung von Adelbert von Chamisso's *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814) – noch weiter getrieben.

darüber auf, dass ein Dichter ein Manuskript für neue ABC-Verse erstellt hat. Das alte ABC-Buch springt vor Entrüstung aus dem Regal und reißt das neue Manuskript mit, dessen Blätter verstreut auf den Boden fallen. Angesichts der aufgeschlagenen ersten Seite des alten ABC-Buches beginnt der Erzähler zunächst über das Geheimnis der Alphabet-Schrift zu sinnieren, wobei er – immerhin ein gutes halbes Jahrhundert vor Ferdinand de Saussure – sehr konzise auf die merkwürdige differentielle Logik der Signifikanten aufmerksam macht, die keinen Wert an sich besitzen, sondern einen solchen erst im relationalen Wechselverhältnis zueinander entfalten:

Das alte Abc kehrte die erste Seite nach oben, und die ist seine wichtigste; da stehen alle Buchstaben, die großen und die kleinen. Diese Seite hat nun alles, wovon all die anderen Bücher leben, das Alphabet, die Buchstaben, die doch die Welt regieren; eine furchtbare Macht haben sie! Es kommt einzig und allein darauf an, wie zu stehen ihnen befohlen wird; sie können Leben schenken, töten, erfreuen oder betrüben. Einzeln aufgestellt bedeuten sie nichts, aber in Reih und Glied – ja, als der Herrgott sie seinen Gedanken unterwarf, ahnten wir mehr, als wir zu tragen imstande waren, wir beugten uns tief hinab, aber die Buchstaben vermochten es zu tragen.³⁴

Schon dieser Kommentar dürfte die Leser dazu ermuntern, genauer auf die buchstäbliche Materialität des Textes zu achten. Diese wird dem Rezipienten im weiteren Verlauf des Märchens aber noch deutlicher vor Augen geführt. Ein Hahn, der das A der Buchstabenreihe ziert, flattert aus dem alten ABC-Buch, um die anderen im Regal aufgestellten Bücher von der Wertlosigkeit der neuen Lesefibel-Verse zu überzeugen:

Ich kenne sie! Mehr als zehnmahl habe ich gehört, wie er [der Dichter] sie laut vor sich hingelesen hat, es war so eine Freude für ihn! Nein, darf ich um meine eigenen bitten, die guten alten mit *Xanthus*, und die Bilder, die dazugehören; für die will ich kämpfen, für die will ich krähen; jedes Buch im Schrank kennt sie wohl! Nun lese ich die neuen geschriebenen vor; lese sie in aller Gemächlichkeit! Seien wir uns dann darüber einig, dass sie nichts taugen!³⁵

34 | Andersen 1974: 741f.; ASV 2: 193.

35 | Andersen 1974: 742f.; ASV 2: 194.

Die größte Sorge des rhetorisch versierten Hahns besteht in der Befürchtung, dass das neue ABC-Buch irgendwann gedruckt werden könnte. In diesem Sinne schließt er sein feuriges Plädoyer mit der Forderung nach einem Todesurteil:

»Hier hört's auf! Aber es ist noch nicht überstanden! Jetzt soll es gedruckt werden! Und dann soll es gelesen werden! Das soll einem zugemutet werden an Stelle der würdigen alten Buchstabenverse in meinem Buch! Was sagen die Versammelten, gelehrte und ungelehrte, einzelne und gesammelte Werke? Was meint der Bücherschrank? Ich habe gesprochen – nun können die anderen handeln!«

Und die Bücher standen da und der Schrank stand da, aber der Hahn flog wieder in sein großes A zurück und blickte stolz um sich. »Ich habe gut gesprochen, ich habe gut gekräht! Das macht das neue *ABC-Buch* mir nicht nach! Es stirbt sicher! Es ist tot! Es hat keinen Hahn!«³⁶

Das Märchen setzt eine ganze Reihe von potenzierten Selbstwidersprüchen in Szene. Zunächst arbeitet der Text mit einer merkwürdigen Verdoppelung, indem der Hahn, der auf dem Titelblatt von ABC-Büchern eben für die lautierende Lektüre von Schrift steht, hier selbst eine Stimme verliehen bekommt. Dabei versucht ausgerechnet die Instanz, welche die Fähigkeit zur Lautierung verkörpert, mit ihrer Rede zu belegen, dass die Schrift nicht lebendig, sondern tot ist. Sein Plädoyer verwickelt den Hahn allerdings in einen performativen Selbstwiderspruch: Denn entgegen seinem Wunsch, die Verbreitung der Handschrift, welche er vorträgt, zu verhindern, führt genau sein Vortrag der Verse dazu, dass das neue ABC-Buch gedruckt erscheint – nämlich in Form des *ABC-Buches*, das der Leser selbst in der Hand hält. Mehr noch: Das neue *ABC-Buch*, das Andersen wohl nicht von ungefähr typographisch in Anlehnung an Lesebibeln der Zeit in Szene setzt, wirkt besonders lebendig, da die ABC-Verse hier im Text selbst vom Hahn eine Stimme verliehen bekommen. Der ganze Text dreht sich somit auf sehr verwickelte Weise um den Akt des Lesens oder besser noch um den Akt des Lesen-Lernens selbst, wobei die Rezipienten hier gleichermaßen auf die – wenn man so will – tote Materialität der Schrift verwiesen werden wie auf ihre wundersame Fähigkeit, aus dieser Materie ganz unterschiedliche Stimmen zu generieren.

36 | Andersen 1974: 746; ASV 2: 197.

Andersens Interesse für die Materialität der Schrift, das immer auch mit einer Reflexion über den mehrdimensionalen Akt des Lesens verbunden ist, ließe sich auch an den Märchen illustrieren, in denen er mit Papier, Feder und Tinte den Schreibwerkzeugen selbst eine Stimme verleiht.³⁷ Wie in *Fodreisen* und in *ABC-Bogen* besteht ein Effekt dieser Texte darin, dass die Rezipienten in einer Art Metalepse auf die Materialität des Buches verwiesen werden, mit der sie beim Lesen automatisch in Berührung kommen. Dabei wird die semiotische Reflexion in den Märchen über die Schreibwerkzeuge nochmals potenziert. Denn in diesen Texten werden die Leser nicht nur auf das visuell wahrnehmbare Schriftbild aufmerksam gemacht, sondern sogar auf die buchstäblich ›begreifbare‹ singuläre Materialität von Druckerfarbe und Papier.

Letzteres gilt auch für die Texte, in denen Andersen das Trauma seines Debüts produktiv verarbeitet und in denen er seine Leser mit einer völlig anderen, eben rein materiell bestimmten Verwendungsweise gedruckter Buchseiten konfrontiert. So setzt etwa das späte Märchen *Tante Tandpine* (1872; Tante Zahnweh) mit dem merkwürdigen Bekenntnis des Erzählers ein, dass er den Text aus einem Mülleimer entwendet habe:

Woher haben wir die Geschichte? Willst Du es wissen? Wir haben sie aus der Tonne mit den alten Papieren.

So manches gute und seltene Buch landet beim Krämer und Kaufmann, nicht als Lektüre, sondern als Gebrauchsartikel. Da wird Papier benötigt, um daraus Tüten für Wäschestärke und Kaffeebohnen zu drehen, Papier zum Einwickeln von Salzheringen, Butter und Käse. Geschriebene Sachen sind auch zu gebrauchen. Oft ist im Eimer, was nicht im Eimer landen sollte.³⁸

Auch wenn der Hinweis auf das Packpapier, das um Fische, Butter und Käse gewickelt wird, sicherlich als erneuter Hinweis auf eine bloße Materialität der Signifikanten gedeutet werden kann, impliziert die hier geschilderte Szene im Krämerladen noch andere theoretische Aspekte, die über die Akzentuierung der buchstäblich präsenten Materialität von Texten hinausreichen. Sie führt uns zu Andersens waretheoretischen Schriften, in denen er eine wesentlich komplexere Vorstellung von der

37 | Vgl. etwa die Märchen *Pen og Blækhuus'* (1859; Feder und Tintenfass), *Hørrer* (1846; Leinen/Flachs) und *Laserne* (1869; Die Lumpen).

38 | Andersen 2005: 321; ASV 3: 343.

Dinglichkeit von Texten entwickelt. In den entsprechenden Schriften wird textuelle Materialität nicht mehr als eine unmittelbar gegebene Präsenz des Zeichens gedacht, die sich in der visuell wahrnehmbaren Form des Schriftbildes oder in der taktil erfahrbaren Materialität der Signifikanten manifestiert. Im Gegenteil interessiert sich Andersen für das letztlich nicht begreifbare gespenstische Geflecht, das Subjekte mit den sie umgebenden Dingen verbindet.

Ich möchte dies im folgenden Abschnitt an der raffinierten Dingtheorie belegen, die Andersen in seinen Märchen entwickelt. Dabei interessiere ich mich insbesondere für das Wechselverhältnis zwischen der Welt der Dinge und spezifischen Begehrensstrukturen, das er in vielen seiner sogenannten ›Dingmärchen‹ thematisiert und reflektiert.

WARENTHEATER — UNGREIFBARE MATERIALITÄT

Als Dingmärchen wird die Gruppe von Märchen bezeichnet, in denen Andersen neben Zinnsoldaten, Nussknackern und Griffeln auch Stopfnadeln, Teekannen, Kragen oder Flaschenhalse zum Sprechen bringt, um uns mit ihren erstaunlichen Abenteuern, Gebrechen und Eitelkeiten zu konfrontieren.³⁹ Man kann diese Märchen wohl als Reaktion auf die rasant anwachsende Warenwelt interpretieren, welche in den Wohnzimmern des zeitgenössischen Kopenhagens Einzug hielt.

Viele der Dingmärchen Andersens thematisieren den rasanten Verfall von Gegenständen, die aus der behüteten Welt des bürgerlichen Interieurs herausfallen und den Leser in die verborgenen Räume der Städte – den Rinnstein, die Kanalisation, den Müllhaufen, die Verbrennungsöfen oder Schmelztiegeln – führen. Mit dem Verfall der Gegenstände zu Müll wird indirekt auch ihr Status als Waren thematisiert. Das heißt, die Texte lassen sich auf eine Reflexion über die schillernde Verführungskraft von Gegenständen ein, deren Wert sich nicht mehr alleine über ihren Gebrauchswert definiert und entsprechend schnell verfallen kann. Die Verführungskraft der Waren wird in den Märchen in Beziehungsgeschichten zwischen den Dingen gespiegelt.

39 | In diesem Abschnitt fasse ich die wesentlichen Ergebnisse eines schon früher publizierten Artikels zu Andersens Dingtheorie zusammen (vgl. Müller-Wille 2009).

In dem 1843 publizierten Märchen *Kjærestefolkene* (Liebespaar) etwa verliebt sich ein Kreisel in einen Ball, wird aber von diesem abgewiesen, da der Ball aus feinstem Saffian genäht ist und nach eigenen Aussagen von Saffians-Pantoffeln abstammt.⁴⁰ Dem Kreisel hilft es da auch nicht, dass er aus Mahagoni gefertigt ist und mit einem Messingnagel versehen wird. Die Geschichte endet für den Ball tragisch: Er liegt über Jahre hinweg in einer Dachrinne, um dann in einem Abfallfass zu landen. Dort trifft er den Kreisel wieder. Die Verhältnisse haben sich inzwischen verkehrt, denn der Kreisel ist seinerseits neu vergoldet und möchte nichts mit dem aufgeweichten »seltsam rundlichen Ding« zu tun haben, »das aussah wie ein alter Apfel – aber kein Apfel war«.⁴¹

Es fragt sich, ob sich hinter der Geschichte, die sich auf den ersten Blick wie eine simple Parabel auf das Sprichwort ›Hochmut kommt vor dem Fall‹ liest, nicht eine Auseinandersetzung mit einer blockierten Begehrensstruktur versteckt, die – zumindest wenn man den entsprechenden freudo-marxistisch inspirierten Theorien Glauben schenken möchte – eng mit dem Aufkommen von Waren zusammenhängt. Immerhin handelt das Märchen nicht nur vom Fall des Balles, sondern auch vom Begehren des Kreisels, das sich im Überschwang des Verlangens einem Objekt gegenüber manifestiert, welches sich selbst unerreichbar gemacht hat: »Je mehr der Kreisel daran dachte, desto entzückter war er von dem Ball; eben weil er ihn nicht bekommen konnte, nahm die Liebe zu.«⁴² Von Anfang an verkörpert der Ball für den Kreisel einen symbolischen Wert, der seine Wirkung über das paradoxe Moment eines präsentierten Entzugs – einer anwesenden Abwesenheit – entfaltet.

Auch die Anfangsszene aus dem bekannten Märchen *Der standhafte Zinnsoldat* (1838) kreist um ein auf eine Ware ausgerichtetes Begehren:

Als es Abend wurde, kamen alle anderen Zinnsoldaten in ihre Schachtel, und die Leute im Haus gingen ins Bett. Nun begann das Spielzeug zu spielen, sie spielten Besuch haben, Krieg führen und Ball geben; die Zinnsoldaten rasselten in der Schachtel, denn sie wollten dabei sein, aber sie konnten den Deckel nicht aufkrie-

40 | Angesichts der ausgeprägten Selbstreferentialität von Andersens Texten sei darauf verwiesen, dass das aus Ziegenhäuten gewonnene Saffiansleder zu Andersens Zeit häufig zum Einbinden von Büchern verwendet wurde.

41 | Andersen 1974: 288 (Übersetzung leicht abgewandelt); ASV 1: 282.

42 | Andersen 1974: 288; ASV 1: 282.

gen. Der Nussknacker schoss Kobolz, und der Griffel machte Unfug an der Tafel; es war ein Lärm, dass der Kanarienvogel wach wurde und mitzureden begann, und zwar in Versen. Die beiden einzigen, die sich nicht vom Fleck rührten, waren der Zinnsoldat und die kleine Tänzerin; sie hielt sich ganz kerzengerade auf der Zehenspitze, beide Arme nach den Seiten ausgestreckt; er war ebenso standhaft auf seinem einen Bein, seine Augen ließen überhaupt nicht von ihr.⁴³

Zunächst ist zu bemerken, dass das Begehren des einbeinigen Zinnsoldaten deutlicher als dasjenige des Kreisels in einem Mangel – eben seinem fehlenden Bein – begründet ist. Seine Liebe zur Nippes-Prinzessin aus Papier gründet auf einer reinen Projektion, die sich von Anfang an über die Unmöglichkeit ihrer Erfüllung zu legitimieren scheint. Entsprechend lähmt das Begehren den Zinnsoldaten, der im Gegensatz zu den anderen Dingen, die in der Nacht ihr Spektakel treiben, völlig bewegungsunfähig ist und lediglich die Prinzessin – beziehungsweise das Bein, auf dem die Prinzessin balanciert – regungslos anstarrt. Mit dieser im starrenden Blick erstarrten Szene, die im direkten Kontrast zum eingangs zitierten Tohuwabohu steht, das die Spielzeuge samt Nussknacker und Kanarienvogel entfalten, inszeniert Andersen eine lähmende Widersprüchlichkeit des Begehrens: »Und eben weil er es nicht bekommen konnte, nahm die Liebe zu.«⁴⁴

Das Bein der balancierenden Prinzessin repräsentiert das Objekt des Begehrens des Soldaten, gleichzeitig führt sie ihm seinen Mangel überdeutlich vor Augen, was sein Begehren erneut potenziert. Indem die Dingmärchen den bekannten Topos der unerreichbaren Liebe allerdings auf ein auf Dinge ausgerichtetes Begehren übertragen, lassen sie sich indirekt auf eine Reflexion von Waren ein, die – da sie nicht nur einen Gebrauchswert, sondern auch abstrakte Tauschwerte verkörpern – eben den in sich widersprüchlichen Charakter von Fetischen annehmen, den Giorgio Agamben im Anschluss an Marx und Freud folgendermaßen auf den Punkt zu bringen versucht:

Ebenso wie der Fetischist seinen Fetisch niemals ganz zu besitzen vermag, weil dieser das Zeichen zweier widersprüchlicher Wirklichkeiten ist, genauso kann auch der Besitzer der Ware sich an dieser niemals gleichzeitig als Gebrauchs-

43 | Andersen 1974: 155; ASV 1: 189.

44 | Andersen 1974: 288; ASV 1: 282.

gegenstand und als Wert erfreuen. Mag er den stofflichen Körper, in dem sie sich zeigt, auch auf alle erdenklichen Weisen handhaben, mag er ihn physisch bis zur Zerstörung verändern: selbst in diesem Hinschwinden wird die Ware einmal mehr ihre Ungreifbarkeit bestätigen.⁴⁵

Inwieweit sich Andersen in seinen Märchen tatsächlich auf eine Reflexion der durch die Warenfetische ausgelösten Begehrensstrukturen eingelassen hat, ließe sich nicht zuletzt an dem 1847 zunächst in englischer Übersetzung publizierten Märchen *Flipperne* (Der Kragen) illustrieren, in dem ein Kragen sich ausgerechnet in ein Strumpfband verliebt. Das folgende Zitat dürfte zu den ersten Belegen eines perversen Genießens gehören, in dem sich das sexuelle Begehren völlig mit dem unmöglichen Begehren nach dem nicht mehr allein über seinen Nutzen definierten Warenfetsch vermischt:

Der [Kragen] war jetzt alt genug, um ans Heiraten zu denken, und da traf es sich so, dass er mit einem Strumpfband zusammen in die Wäsche kam.

»Nein!«, sagte der Kragen, »nie habe ich doch etwas so Schlankes und Feines gesehen, so weich und so niedlich. Darf ich nach Ihrem Namen fragen?«

»Den sage ich nicht« sagte das Strumpfband.

»Wo gehören Sie hin?« fragte der Kragen.

Aber das Strumpfband war sehr schüchtern und fand, es sei doch etwas sonderbar, darauf zu antworten.

»Sie sind sicher ein Miederband!« sagte der Kragen, »so ein inwendiges Miederband! Ich sehe schon, Sie sind zum Nutzen wie zum Putzen da, Jüngferchen!«⁴⁶

Im weiteren Verlauf des Märchens wird der Kragen vergeblich versuchen, sein Begehren zu erfüllen, das sich vom Strumpfband zu den Waren Bügeleisen, Papierschere und Kamm fortlaufend verschiebt und nie Erfüllung findet. Der Bezug zu Freud drängt sich nicht zuletzt auf, da der Kragen zu allem Übel im Verlaufe der Handlung von der Schere auch noch empfindlich beschnitten wird.

Trotz dieses Beleges mag der Bezug auf den Fetisch-Begriff übertrieben erscheinen. Ich habe ihn in diesem Zusammenhang dennoch verwendet, da er es erlaubt, Andersens Interesse für komplexe Subjekt-Ob-

45 | Agamben 2005: 69.

46 | Andersen 1974: 486; ASV 1. 449.

jekt-Beziehungen als Reaktion auf eine grundlegende historische Zäsur im Umgang mit den Dingen zu begreifen. Die auf Projektionen gründenden und von Projektionen handelnden Märchen tragen dazu bei, über die in der Umwandlung des handwerklichen Gegenstandes in einen Massenartikel implizit enthaltene Verwandlung der Dinge zu reflektieren, die nunmehr nicht als reine Gebrauchsgegenstände, sondern als Teil einer komplexen Begehrensökonomie fungieren.⁴⁷

Mit der Thematisierung dinglicher Zeichen werden schließlich die poetologischen Dimensionen dieser Reflexion deutlich. Dieser Umschlag ließe sich etwa an dem oben erwähnten Märchen *Flipperne* illustrieren, das in einer Papiermühle endet. Dabei wird das Thema der Fetischisierung hier direkt auf den gedruckten Text selbst, ja sogar auf die bloße Materialität des Papiers bezogen. Denn am Ende der Geschichte wird auf das singuläre Blatt verwiesen, auf dem die Geschichte abgedruckt ist. Am Ende der Geschichte prahlt der Kragen nämlich vor den anderen Lumpen mit seinem vermeintlichen Erfolg als Liebhaber, wobei er sich insbesondere mit der Fiktion zu schmücken versucht, dass das Strumpfband sich aus Liebe zu ihm umgebracht habe und in einen Wasserkübel gegangen sei. Diese Lüge drängt ihn schließlich zu der folgenden Feststellung:

»Ich habe viel auf meinem Gewissen, es könnte mir guttun, wenn weißes Papier aus mir würde!«

Und so kam es, aus allen Lumpen wurde weißes Papier, aber aus dem Kragen wurde genau dies Stück weißes Papier, das wir hier sehen und auf das die Geschichte gedruckt worden ist, und das kam daher, weil der Kragen so fürchterlich mit all dem aufgeschnitten hatte, was nie gewesen war; und daran wollen wir denken, damit wir es nicht genauso machen, denn wir können tatsächlich nie wissen, ob wir nicht auch einmal in die Lumpenkiste kommen und weißes Papier aus uns gemacht wird und unsere ganze Geschichte auf uns draufgedruckt wird, sogar das Allerheimste, und ob wir dann nicht selber herumlaufen und sie erzählen müssen, ebenso wie der Kragen.⁴⁸

Der verlogene Wunsch des Kragens, weißes Papier zu werden, verkehrt sich also in seiner Erfüllung, indem er nun gezwungen wird, seine tat-

47 | Ausführlich zu entsprechenden Dingtheorien vgl. Brown 2001 und Böhme 2006.

48 | Andersen 1974: 488f.; ASV 1: 450f.

sächlichen Sünden zu beichten. Aber auch der Text selbst verwickelt sich in markante Widersprüche: Die enthüllte Geschichte über genau das singuläre Blatt Papier, auf dem die Geschichte geschrieben oder abgedruckt ist, mag in einer Handschrift noch einen auratischen Effekt hervorrufen. Im Rahmen eines als Massenware vertriebenen Buches dagegen wird sie überdeutlich als reine Fiktion gekennzeichnet und wenig überzeugend wirken. Gerade aus diesem Grund aber ruft das Märchen das Interesse für eine Erfahrung der Dinglichkeit des Papiers hervor, das weder von dessen materieller Präsenz als Objekt noch von einer – wie auch immer gearteten – Form von Erzählung eingelöst werden kann. Der Text verweist also nicht auf die Materialität des präsentierten Blattes selbst, sondern – und dieser Punkt scheint mir entscheidend zu sein – auf eine entzogene Form von Materialität, die sich nur über die komplexen und widersprüchlichen Bewegungen einer anwesenden Abwesenheit oder eines Aufscheitens einer sich entziehenden Präsenz gedacht werden kann.⁴⁹

BLÄTTER UND BLÄTTER – INSZENIERTE INTERMATERIE

Mit dem kurzen Märchen *Den stumme bog* (Das stumme Buch), das Andersen 1851 im Rahmen seines Reiseberichtes über Schweden *I Sverrig* veröffentlicht, wird er seine Argumentation sogar um noch eine Stufe weiterentwickeln.⁵⁰ Der Text handelt von dem Vermächtnis eines frisch verstorbenen Studenten. Dieser hinterlässt das im Titel angeführte stumme Buch, das keine Buchstaben, sondern nur eine Sammlung von Pflanzen enthält. Die Pointe des Erzählers läuft darauf hinaus, dem Leser eine mögliche Lesart dieser Pflanzensammlung zu eröffnen. Jedes der gesammelten Exemplare – so der Erzähler – sei für den Verstorbenen mit einer konkreten Erinnerung aus seinem Leben verknüpft gewesen, die er mit Hilfe der Blumen oder besser noch mit Hilfe des Duftes der Blumen auffrischen konnte. Mit diesen Schilderungen entwickelt der Erzähler mit anderen Worten ein Gedächtniskonzept, das nicht auf allgemeinen und konventionell dekodierbaren Zeichen beruht, sondern auf der konkreten Materialität singulärer und lediglich individuell interpretierbarer Zei-

49 | Zum Verständnis der Materialität als eines in sich widersprüchlichen Ereignisses vgl. Mersch 2002.

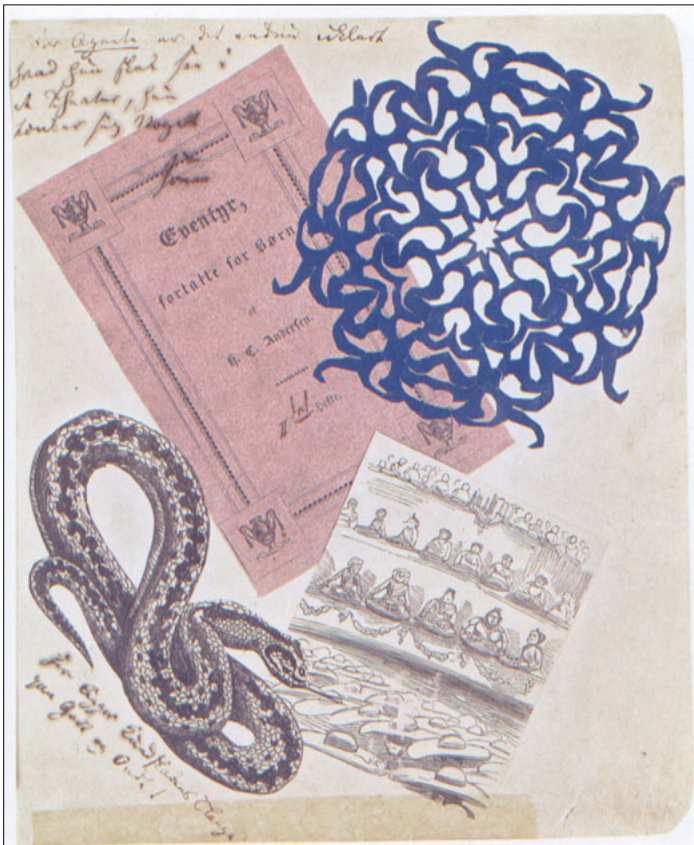
50 | Vgl. Andersen 1974: 505-507; ASV 15: 79f.

chenträger.⁵¹ Diese Gegenüberstellung von sprachlichen Symbolen und dinglichen Indizes – also Spuren, die nicht durch Konventionen, sondern durch eine konkrete räumlich-kausale Beziehung mit einem durch sie weniger repräsentierten als eben präsentierten Ereignis verknüpft sind – wird in der Schlusswendung des Textes auf die Spitze getrieben. Auf ausdrücklichen Wunsch des Verstorbenen hin wird das Buch dem Toten mit ins Grab gegeben. Auf diese Weise erscheint das Buch dem Leser gleich doppelt entzogen. Es wird zum einen für die Figuren in der Geschichte unerreichbar. Noch deutlicher aber bleibt es für die Leser verschlossen, die eben kein stummes Buch, sondern einen alphabetischen Text in der Hand halten. Genau dieser Entzug garantiert aber, dass die Idee eines eben nicht in einen sprachlichen Text übersetzbaren singulären materiellen Erinnerungsmediums, die durch das Symbol des stummen Buchs zum Ausdruck gebracht wird, noch deutlicher profiliert wird. Wieder dreht sich der Text also um ein über eine paradoxe Figur gedachtes Verständnis des Materiellen, das nur über einen konsequenten Entzug zum Erscheinen gebracht werden kann.

Die Besonderheit des Märchens scheint mir zunächst darin zu bestehen, dass Andersen seine dingtheoretischen Überlegungen hier mit sprach- und gedächtnistheoretischen Reflexionen verknüpft. Im Zuge dieser Reflexionen ergänzt er seine buchtheoretischen Betrachtungen aber um eine entscheidende intermaterielle Komponente: Das Aufeinandertreffen von Dingen und sprachlichen Zeichen – das heißt, das Aufeinandertreffen der Pflanzen und der leeren weißen Seiten im stummen Buch – wird genutzt, um der Dinglichkeit der Zeichen wie dem Zeichencharakter der Dinge in einem konstanten theoretischen Wechselbezug nachzugehen.

51 | Die gedächtnistheoretischen Implikationen der Märchen Andersens sind inzwischen gut belegt (vgl. stellvertretend Gaffikin 2004 und Seiler 2008).

Abbildung 10



SCHLUSS — ANDERSEN AUF DEM WEG ZU EINER INTERMATERIELLEN POETIK

Der hier präsentierte Überblick sollte nicht nur Andersens fortwährendes Interesse für die weitreichenden Fragen illustrieren, welche mit der Aufmerksamkeit für die Materialität von Texten verbunden sind. Er sollte auch belegen, dass sich Andersens Auffassung dieser Materialität fortlaufend verschiebt.

Zunächst scheint sich Andersen schlicht für Formen von künstlerischen Verfahren interessiert zu haben, die an eine Wiederverwendung

eines vorgegebenen Textmaterials geknüpft sind. Schon in diesem Zusammenhang setzt er sich mit der buchstäblichen Materialität von Texten auseinander. Später allerdings führt ihn sein Interesse an der Warenkultur zu weitergehenden Beobachtungen des eben nicht mehr greifbaren immateriellen Geflechtes, das die merkwürdigen Relationen zwischen Dingen und Subjekten bestimmt. Die Konturen einer intermateriellen Poetik werden schließlich in dem Märchen *Das stumme Buch* deutlich, in dem Andersen seine Überlegungen zu Textmaterie und Dingkultur nicht nur gedächtnistheoretisch erweitert, sondern auch in der Beziehung zwischen zwei verschiedenen Materien abzubilden versucht, die wiederum für weitreichende zeichen- und dingtheoretische Überlegungen genutzt werden. Die *intermaterielle* Relation zwischen Blättern und Papier, die *Das stumme Buch* thematisiert, ist dabei nicht über die Kategorien der *Intertextualität* oder *Interdiskursivität* zu greifen, mit deren Hilfe man Andersens frühe Zitatcollagen beschreiben könnte. Sie ist auch nicht über rein *intermediale* Kategorien zu erfassen. In seinem Interesse für die subjekttheoretischen Konsequenzen für den (historisch bestimmten) Umgang mit unterschiedlichen Zeichenmaterien, der sich im Interesse für den Raum artikuliert, der sich zwischen Buch und Blättern entfaltet, sprengt das Märchen schließlich auch ein ›naives‹ buchstäbliches Materialitätsverständnis. Die Komplexität des Märchens kommt mit anderen Worten in der Tatsache zum Ausdruck, dass es sehr konzise auf die Fragestellungen zusteuert, die sich allein mit Rückgriff auf einen engen Begriff der *Intermaterialität* entfalten lassen.

Ich möchte diesen Artikel mit einem kurzen Blick auf Andersens Text-Bild-Collagen abschließen, die ich sozusagen vor dem Hintergrund dieser Konklusion beleuchten will. Zunächst wird deutlich, dass auch diese Collagen von einer Heterogenität der verwendeten Materialien – das heißt ganz konkret, von der Heterogenität der unterschiedlichen Papiersorten – leben. Die Papiere verweisen im Wechselspiel nicht nur gegenseitig auf ihre je spezifische Stofflichkeit, sondern auch auf den nicht zu fassenden Zwischenraum, der sich zwischen dinghaften Zeichen und zeichenhaften Dingen entfaltet.

Die entsprechende Strategie lässt sich vielleicht am besten mit zwei Blättern aus *Agnete Linds Bilderbuch* illustrieren, in denen Andersen literarische Texte mit sehr auffälligen Papiermaterialien kombiniert, die sofort darauf aufmerksam machen, dass man diese Collagen nicht nur

ansehen, sondern auch ›intermateriell‹ begreifen sollte – mit allen theoretischen Konsequenzen, die dieser Begriff im engeren Sinne impliziert (vgl. Abb. 9 und Abb. 10). Die Tatsache, dass Andersen dabei sogar nicht davor zurückscheut, eine seiner eigenen Märchenausgaben buchstäblich zu recyceln, verdeutlicht, dass er sich selbst genau über die enge Relation zwischen seiner Feder- und Scheren-Produktion im Klaren war.

LITERATUR

- Agamben, Giorgio (2005): *Stanzen. Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kultur*, Zürich: Diaphanes.
- Andersen, Hans Christian (1974): *Sämtliche Märchen*, Bd. 1, übers. von Thyra Dohrenburg, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Andersen, Hans Christian (1993): *Lebensbuch*, übers. von Gisela Perlet, München: Diederichs.
- Andersen, Hans Christian (2002): *Schattenbilder von einer Reise in den Harz, die Sächsische Schweiz etc. etc. im Sommer 1831*, übers. von Ulrich Sonnenberg, Frankfurt a.M./Leipzig: Insel.
- Andersen, Hans Christian (2003-2007): *H.C. Andersens samlede værker (= ASV)*, hg. von Klaus P. Mortensen, Kopenhagen: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab.
- Andersen, Hans Christian (2005): *Peer im Glück. Fußreise. Tante Zahnweh*, übers. von Renate Bleibtreu/Gisela Perlet, Zürich: Manesse.
- Andersen, Hans Christian/Drewsen, Adolph (1984): *Christines billedbog*, hg. von Erik Dal, Kopenhagen: Forlaget Danmark.
- Andersen, Hans Christian/Drewsen, Adolph (2003): *Astrid Stampes billedbog*, hg. von Karsten Eskildsen, Kopenhagen: Gyldendal.
- Andersen, Jens (2008): »The Man who Wrote with Scissors«, in: Teicher, Cut-Outs and Cut-Ups, S. 141-148.
- Auchet, Marc (Hg.) (2007): *(Re)lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, Paris: Klincksieck.
- Behschnitt, Wolfgang (2005): »Der fliegende Kampfdrache«. H.C. Andersen und die moderne Technik«, in: Svenja Blume/Sebastian Kürschner (Hg.), *Hans Christian Andersen zum 200. Geburtstag: ›Mein Leben ist ein schönes Märchen, so reich und glücklich‹*, Hamburg: Kovac, S. 173-188.

- Benjamin, Walter (1977): »Ansicht ins Kinderbuch«, »ABC-Bücher vor hundert Jahren«, in: Ders., *Illustrierte Aufsätze*, Frankfurt a.M.: Insel, S. 9-28.
- Böhme, Hartmut (2006): *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Hamburg: Rowohlt.
- Bronfen, Elisabeth (2009): »Pop Nacht. Spaziergang in einer Sylvesternacht (1829)«, in: Müller-Wille, Hans Christian Andersen und die Heterogenität der Moderne, S. 117-131.
- Brown, Bill (2001): »Thing Theory«, in: *Critical Inquiry* 28:1, S. 1-22.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bøggild, Jacob (2012): *Svævende stasis. Arabesk og allegori i H.C. Andersens eventyr og historier*, Hellerup: Spring.
- Dal, Erik (1961): »Kristine Stampes Billedbog og andre H.C. Andersenske Billedbøger«, in: *Anderseniana* 4, S. 341-365.
- Dal, Erik (1984): »Om Christines billedbog«, in: Andersen/Drewsen, *Christines billedbog*, S. 7-8 und S. 257-267.
- Depenbrock, Heike/Detering, Heinrich (1988): »Die Sprache der Dampfmaschine. H.C. Andersens ›Et Stykke Perlesnor‹«, in: *Norrøna* 8, S. 6-16.
- Depenbrock, Heike/Detering, Heinrich (1991): »Der Tod der Dryade und die Geburt der Neuen Muse«, in: Kurt Braunmüller/Mogens Brøndsted (Hg.), *Deutsch-nordische Begegnungen. 9. Arbeitstagung der Skandinavisten des deutschen Sprachgebiets 1989 in Svendborg*, Odense: Odense Universitetsforlag, S. 366-390.
- Depenbrock, Heike/Detering, Heinrich (1993): »Poesie und industrielles Zeitalter in *I Sverrig*«, in: Johan de Mylius (Hg.), *Andersen og Verden. Indlæg fra den første internationale H.C. Andersen-konference, 25.-31. August 1991*, Odense: Universitetsforlag, S. 31-51.
- Detering, Heinrich (1999): »The Phoenix Principle. Some Remarks on H.C. Andersen's Poetological Writings«, in: Johan de Mylius u.a. (Hg.), *Hans Christian Andersen. A Poet in Time. Papers from the second international Hans Christian Andersen Conference, 29 July to 2 August 1996*, Odense: Odense University Press, S. 51-66.
- Didi-Huberman, Georges (2011): *Wenn die Bilder Position beziehen (= Das Auge der Geschichte 1)*, München: Fink.
- Gaffkin, Brigid (2004): »Material Witnesses. Hans Christian Andersen's Tingseventyr and the Memories of Things«, in: *Edda* 2004:3, S. 186-200.

- Heltoft, Kjeld (2005): H C Andersens som billedkunstner, Kopenhagen: Christian Ejlers' Forlag.
- Ipsen, Max/Nielsen, Torben (2005): Paradoksale konstruktioner. Læsninger i H.C. Andersens tidlige rejsefiktioner: Fodreise, Skyggebilleder og Improvisatoren, Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Jørgensen, Aage/van der Liet, Henk (Hg.) (2006): H.C. Andersen. Modernitet og modernisme. Essays i anledning af Annelies van Hees' afsked fra Amsterdams Universitet, Amsterdam: Scandinavisch Instituut.
- Mersch, Dieter (2002): Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, München: Fink.
- Müller-Wille, Klaus (Hg.) (2009): Hans Christian Andersen und die Heterogenität der Moderne, Tübingen/Basel: Francke.
- Müller-Wille, Klaus (2009): »Andersen und die Dinge«, in: Müller-Wille, Hans Christian Andersen und die Heterogenität der Moderne, S. 132-158.
- Oxfeldt, Elisabeth (Hg.) (2006): H.C. Andersen – eventyr, kunst og modernitet, Bergen: Fagbokforlaget.
- Schwarzenberger, Gerhart (1962): »Den ældre H.C. Andersen og »det nye«, in: Danske Studier 1962, S. 33-34.
- Seiler, Thomas (2008): »Gjemt [er ikke] glemte – Erinnern und Vergessen in H.C. Andersens Dingmärchen«, in: Anderseniana 2008, S. 5-25.
- Taylor, Brandon (2006): Collage. The Making of Modern Art, London: Thames & Hudson.
- Teicher, Hendel (Hg.) (2008): Cut-Outs and Cut-Ups. Hans Christian Andersen and William Seward Burroughs, Dublin: Irish Museum of Modern Art.
- Waldman, Diane (1993): Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute, Köln: Dumont.
- Woel, Cai M. (1940): »H.C. Andersens første Bog. Lidt om Bogens Udgivelse og Skæbne«, in: Hans Christian Andersen, Gjenfærdet ved Palnatokes grav, Kopenhagen: Poul Carit Andersen.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Andersen, Hans Christian/Drewsen, Adolph: Christine [Stamps] Billedbog (1859), Silkeborg Kunstmuseum (Foto: Königliche Bibliothek Kopenhagen)

Abbildung 2: Andersen, Hans Christian/Drewsen, Adolph: Christine [Stampes] Billedbog (1859), Silkeborg Kunstmuseum (Foto: Königliche Bibliothek Kopenhagen)

Abbildung 3: Andersen, Hans Christian/Drewsen, Adolph: Christine [Stampes] Billedbog (1859), Silkeborg Kunstmuseum (Foto: Königliche Bibliothek Kopenhagen)

Abbildung 4: Andersen, Hans Christian/Drewsen, Adolph: Astrid Stampes Billedbog (1853), H.C. Andersen Hus, Odense (Foto: H.C. Andersen Hus)

Abbildung 5: Andersen, Hans Christian/Drewsen, Adolph: Astrid Stampes Billedbog (1853), H.C. Andersen Hus, Odense (Foto: H.C. Andersen Hus)

Abbildung 6: Andersen, Hans Christian/Ørsted, Mathilde: Hans Christian Ørsteds Billedbog (1869), Königliche Bibliothek Kopenhagen (Foto: Königliche Bibliothek Kopenhagen)

Abbildung 7: Andersen, Hans Christian: Agnete Lind Billedbog (1854), H.C. Andersen Hus, Odense (Foto: H.C. Andersen Hus)

Abbildung 8: Andersen, Hans Christian/Drewsen, Adolph: Jonas Drewsens Billedbog (1862), Jean Hersholt Collection, Library of Congress, Washington (Foto: Rare Books and Special Collections Division of the Library of Congress)

Abbildung 9: Andersen, Hans Christian: Agnete Lind Billedbog (1855), H.C. Andersen Hus, Odense (Foto: H.C. Andersen Hus)

Abbildung 10: Andersen, Hans Christian: Agnete Lind Billedbog (1857), H.C. Andersen Hus, Odense (Foto: H.C. Andersen Hus)

Der Traum von der Materialität

Ein ästhetischer Diskurs über Visualität
und Materialität in den Künsten

Annette Simonis

Man könnte das Zeitalter von Computer und Internet als ein fortgesetztes Spiel mit den Möglichkeiten des Virtuellen, der Simulation und des Immateriellen sehen, das alle bisherigen ästhetischen Illusionstechniken von der Zauber-Maschinerie der Barockoper bis zum Kulissentheater des 19. Jahrhunderts, vom Varieté bis zum Kino und zur Erfindung des Farbfernsehens, das die Welt ins heimische Wohnzimmer hereinholte, um ein Vielfaches übertrifft und verblassen lässt. Die Faszination des virtuellen Raums und der Simulationen zieht immer größere Kreise und sämtliche Generationen in ihren Bann, erfordert immer schnellere Rechner, weckt insbesondere, aber keineswegs ausschließlich bei Jugendlichen den Wunsch nach immer leistungsstärkeren und lebensechteren Computerspielen.

Auf der Rückseite dieser Tendenz entsteht zugleich ein neues Bedürfnis, das Materielle zu fassen, die materiell-konkreten Grundlagen der Kultur zu durchdringen und zu verstehen. Das Sichtbarmachen des Konkreten, das Erfühlen und Er tasten des haptisch Erfahrbaren, Handhabbaren erlebt derzeit eine erstaunliche Konjunktur, ob in der Mode, im Comeback besonderer, naturnaher Materialien, in der modernen Kunst oder in den neueren Tendenzen der Kulturwissenschaften. Es wäre sogar zu überlegen, ob nicht die jüngste Generation der Handy- und Smartphone-Gestaltung, die fulminante Hochkonjunktur von iPhone und Touchscreens, sich der geheimen Sehnsucht verdankt, die fortschrittlichsten, dem Laien unzugänglichen Medientechniken wieder in handliche Nähe zu rücken und ihnen körperhafte, materiell-konkrete Präsenz zu verleihen. Das Apple-iPhone präsentiert dem Benutzer Fenster in die

virtuellen Räume des Internets zum Anfassen, gibt ihnen neben dem Designcharakter eine beruhigende Handlichkeit und portable Vertrautheit, beheimatet die insubstantiellen Spaziergänge im *World Wide Web*, die man nunmehr als portable Kleinigkeit in der Handtasche oder Westentasche mitnehmen kann.

Zwischen diesen beiden Polen, dem Begehren nach einer gesteigerten Virtualität des Erfahrungsraums auf der einen Seite und dem Wunsch nach einer Sichtbarwerdung der Materialität, einer Rückversicherung des Konkreten, auf der anderen, spannt sich auch der abendländische sowie der neuzeitliche Kunstdiskurs auf, insofern beide einander entgegengesetzten Tendenzen je nach Modellierung der Diskurskomponenten zum jeweils höchsten Ziel der künstlerischen Erfahrung werden können.

Zunächst sei die bekannte Geschichte des Wettstreits zwischen Zeuxis und Parrhasios genannt, die Plinius der Ältere in seiner *Naturalis historia* berichtet und die als eine Ursprungserzählung diskursbegründender Art gelten kann, da sie genau jenes Spannungsfeld und das Wechselspiel zwischen den beiden genannten Polen umkreist:

[Parrhasios] soll sich mit Zeuxis in einen Wettstreit eingelassen haben; dieser habe so erfolgreich gemalte Trauben ausgestellt, daß die Vögel zum Schauplatz herbei flogen; Parrhasios aber habe einen so naturgetreu gemalten leinenen Vorhang aufgestellt, daß der auf das Urteil der Vögel stolze Zeuxis verlangte, man solle doch endlich den Vorhang wegnehmen und das Bild zeigen.¹

Zeuxis malte, wie es bei Plinius heißt, im Wettstreit mit Parrhasios so naturgetreue Trauben, dass die Vögel herbei flogen, um an ihnen zu picken. Die gemalten Trauben suggerieren in der artistischen Perfektion ihrer Ausführung eine materielle Präsenz, die eine derart intensive sinnliche Ausstrahlung hat, dass die Vögel sich der Illusion hingeben, es handle sich um Natur, nicht Kunst. Die Sehnsucht nach Unmittelbarkeit und materialer Anwesenheit des Gegenstands im Bild ist in Plinius' Erzählung in Vollendung verwirklicht und bezeichnet besonders prägnant, was im Zusammenhang des vorliegenden Beitrags mit dem ›Traum von der Materialität‹ gemeint ist. Plinius bleibt indessen nicht bei der genannten Beobachtung stehen, sondern baut in seiner Erzählung eine weite-

1 | Plinius Secundus 1998: 55, Buch XXXV, § 65.

re Potenzierung auf: Während es Zeuxis gelingt, die Vögel zu täuschen, überlistet Parrhasios den menschlichen Beobachter, mehr noch den vor-
trefflichen Maler und Künstler selbst, der die Illusionstechniken seines
Metiers eigentlich bestens kennen müsste.

*Abbildung 1: Johann Jacob von Sandrart (1655-1698)
nach Joachim von Sandrart: Zeuxis und Parrhasius (1675),
Radierung, Detail (untere Platte), 13,5 cm x 19,1 cm
(aus Mai/Wettengl 2002: 230)*



Es ist nicht verwunderlich, dass die von Plinius überlieferte Geschichte des Malerwettstreits zu einem überaus beliebten Bildsujet der neuzeitlichen Kunstgeschichte avanciert ist. In der kunstvollen Radierung von Johann Sandrart aus dem Jahre 1675 wird eben jener entscheidende Moment und Höhepunkt des Geschehens dargestellt, in dem Zeuxis nach dem vermeintlich realen Leinen-Vorhang greift, um ihn beiseite zu schieben (Abb. 1). Die bedeutungsvolle Geste des Greifens ist eine kleine, aber entscheidende Zutat des modernen Künstlers. Plinius berichtet lediglich von der Rede des Zeuxis, man möge doch den Vorhang endlich entfernen, um das Bild betrachten zu können. So bringt die frühneuzeitliche Bildkomposition ein zusätzliches haptisches Moment ins Spiel, ein Verlan-

gen, nach dem materiellen Stoff zu greifen und zu tasten, dessen Anwesenheit auf der visuellen Wahrnehmungsebene lebhaft suggeriert wird. Der ›Traum von der Materialität‹ wird durch die vollendete Malkunst des Konkurrenten ebenso souverän eingeholt wie jäh entzaubert bzw. desillusioniert. In eben dem Augenblick nämlich, in dem Parrhasios seine überlegene Handhabung und Kunstfertigkeit unter Beweis stellt und siegreich aus dem Wettstreit hervorgeht, wird die vorgespiegelte materielle Präsenz des Leinenstoffs als Trugbild, als subtile künstlerische Täuschung, evident. So geht es in der überlieferten Anekdote um Simulacrum, Mimi-kry, Täuschung, perfekte malerische Illusionskunst, die den Betrachter hinters Licht führt, ihn – und sei es nur für einen kurzen Augenblick – täuscht, indem sie ihm etwas Abwesendes als reale, materiell anwesende Gegenständlichkeit vorgaukelt.

Die List des Parrhasios hat jedoch darüber hinaus noch eine weitere, hintergründige Bedeutung. Denn sie kalkuliert ein spezifisches, geheimes Begehren des ästhetisch interessierten Beobachters mit ein. Es geht um den verborgenen Wunsch, die Immaterialität des Kunstwerks zu schauen, es von der störenden Materialität eines im Wege befindlichen Vorhangs zu befreien.

In der modernen Kunst begegnet indes wiederum die gegenläufige Tendenz: das Sichtbarmachen der Materialien, die Durchleuchtung der materialen und medialen Bedingtheit des ästhetischen Werks, ohne dass dieses dabei seinen besonderen ästhetischen Charakter einbüßen würde. Eine gesteigerte Intensität entsteht nicht zuletzt durch eine eigentümliche Verdoppelung des Blicks, durch eine gleichzeitige Beobachtung des Bildes und dessen, was eigentlich bei der intuitiven Bildwahrnehmung abwesend ist. Niklas Luhmann spricht im Blick auf die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf das ›Wie‹, die spezifische Art und Weise der ästhetischen Erfahrung, die im Gegensatz zu den inhaltlich orientierten Was-Fragen steht, nicht zufällig von einer »Beobachtung zweiter Ordnung«.²

Ein solcher Traum vom Materiellen findet sich, wie wir sehen werden, ebenso in Rainer Maria Rilkes Essay über den Bildhauer Auguste Rodin wie auch in den zahlreichen trompe l'œil-Effekten und optischen Täuschungen der barocken Kunst des 17. Jahrhunderts. Der Wunsch, den Vorhang beiseite zu schieben, um den Blick auf das ›wahre‹ Kunstwerk und seine ›wahre‹, übersinnliche Bedeutung freizugeben, bietet zugleich

2 | Vgl. dazu Luhmann 1995: 103f.

eine Allegorie des Verhältnisses zwischen der ästhetischen Erfahrung des künstlerischen Werks und seiner spezifischen Materialität. Das Materielle erscheint in ihr zunächst stets als ein abwesendes Moment in der Kunstbetrachtung. Denn die Beobachtung der spezifischen ästhetischen oder semantischen Bedeutung des Werks, seine Beobachtung und Würdigung als Kunstwerk, setzt häufig die vorübergehende Ausblendung der materialen Grundlage voraus. Die bewusste Wahrnehmung der materialen und medialen Voraussetzungen des Kunstwerks muss, so die Suggestion des ästhetischen Diskurses, momentan ausgeschaltet werden, um ein Fenster auf eine andere ästhetische Wirklichkeit zu eröffnen, die Sinnkonstruktionen des ästhetischen Werks zu dechiffrieren. »Es existiert eine alte Tradition von der notwendigen Auslöschung und Vertilgung der Materialität durch den Geist«, die, wie Hans Dieter Huber resümierend festhält, »bis in das Mittelalter zu Augustinus zurückreicht. Materialitäten müssen ausgeblendet werden, damit Bedeutung entstehen kann.«³ Nur die Störungen im Werk und im Rezeptionsprozess machen die Materialität wieder sichtbar, wie die Risse in der Oberfläche eines Tafelbildes oder die Ladefehler beim Aufbau einer Internetseite etc. Solche Irritationen lassen plötzlich die materiellen und medialen Grundlagen inmitten der ästhetischen Erfahrung in Erscheinung treten. So deutet sich die Spur des Materiellen als eine Differenz an, die im Moment der ästhetischen Wahrnehmung, der Aisthesis, selbst wirksam wird.

Die Suche nach der Materialität der Kunst (und des Schönen) behauptet einen teils manifesten, teils latenten Standort im kulturellen Imaginären, der sich in die wiederkehrenden Argumentationslinien des ästhetischen bzw. kunsttheoretischen Diskurses nachhaltig einschreibt. Dabei verrät sich der Bezug zu den materiellen Trägermedien der bildenden Kunst nicht allein in der Referenz auf die haptische, taktile Sinneserfahrung; auch Visualität ist bekanntlich an materielle wie mediale Voraussetzungen gebunden. Denn auch das Licht hat eine materielle Struktur, die man sich als wellenförmig oder korpuskular vorstellen mag, je nachdem, welcher physikalischen Theorie man sich anschließt bzw. welche Erklärungsmuster man aus dem jeweiligen kulturellen Kontext kennen gelernt hat.

3 | Huber 1998: 39-53; vgl. auch: www.hgb-leipzig.de/artnine/huber/aufsaeetze/materialitaet.html vom 14.7.2012.

Leonardo da Vinci bringt besondere Maltechniken wie beispielsweise den halbdurchsichtigen Farbauftrag und das Einfangen von Lichteffekten durch die Oberflächengestaltung der Leinwand, die sich als ästhetische Spiele und Nuancierungen charakterisieren lassen, um 1500 in die Paragone-Debatte ein, als er sich in den berühmten, epochemachenden Diskurs einschaltet, der die Rangordnung und Wertigkeit der Künste verhandelt. Leonardo plädiert in seinem Beitrag *Trattato della pittura* selbstbewusst für eine Höhererschätzung der Malerei im Vergleich zur Skulptur einerseits und zur Dichtkunst andererseits.⁴ Die Umsetzung oder Übersetzung von komplexen und schwer zu fassenden Naturphänomenen wie Staubwolken, Luftspiegelungen, Schatten, Lichtreflexen und halbdurchsichtigen Wasserströmungen und -bewegungen in entsprechende Farbnuancen und Abstufungen des Farbauftrags bildet Leonardo zufolge eine künstlerische Herausforderung, die nur der geschickte Maler imstande sei erfolgreich zu bewältigen. Zugleich stellen jene subtilen Maltechniken, die zudem ein hohes Maß an künstlerischer Imagination erfordern, nach Leonardo die Überlegenheit des Malers im Vergleich zur Bildhauerkunst unter Beweis. Die Materialien des Malers, die Vielfalt der Farbpalette, der Farbmischung, der Wahl ihrer Konsistenz und des Auftrags sowie die Wahl der jeweiligen Perspektive erlauben nicht allein eine differenziertere, genauere, nuancenreichere Gestaltung und Durchführung des gewählten Sujets, sie ermöglichen auch eine Darstellung des Flüchtigen, Transitorischen, scheinbar Immateriellen und Schwebenden, des Schatthaftern, Luftigen, Wolkigen, Beweglichen und Semitransparenten.

In Leonardos Beschreibung vollzieht sich ein bemerkenswerter Durchblick auf die ästhetische Materialität, die nach seiner Ansicht in der Kunstform der frühneuzeitlichen Malerei in differenzierter Form verwirklicht werde – etwa wenn auf den Gemälden Fische unter einer bewegten Wasseroberfläche oder Reiter hinter aufgewirbelten Staubwolken zu erkennen sind. Ferner hebt Leonardo die perspektivische Darstellung unterschiedlicher Entfernungen von Gegenständen in einer einzigen Bildkomposition als besonderen Kunstgriff des Malers hervor und betont die unterschiedlichen Farbnuancen auf der Leinwand, die das Licht einfangen, verschiedenartig brechen oder auf der Bildoberfläche bündeln. In seinem *Trattato della pittura* notiert Leonardo in diesem Sinne:

4 | Vgl. diesbezüglich Simonis/Simonis 2011.

La pittura è di maggior discorso mentale e di maggiore artificio e meraviglia che la scultura, conciossiaché necessità costringe la mente del pittore a trasmutarsi nella propria mente di natura, e a farsi interprete infra essa natura e l'arte, commentando con quella le cause delle sue dimostrazioni costrette dalla sua legge, ed in che modo le similitudini degli obietti circostanti all'occhio concorrano co' veri simulacri alla pupilla dell'occhio, e infra gli obietti eguali in grandezza quale si dimostrerà maggiore ad esso occhio, e infra i colori eguali qual si dimostrerà piú o meno oscuro, o piú o men chiaro; e infra le cose di eguale bassezza, quale si dimostrerà piú o men bassa; e di quelle che sono poste in altezza eguale, quale si dimostrerà piú o meno alta; e degli obietti eguali posti in varie distanze, perchè si dimostreranno men noti l'un che l'altro. E tale arte abbraccia e restringe in sé tutte le cose visibili, il che far non può la povertà della scultura, cioè i colori di tutte le cose e loro diminuzioni. Questa figura le cose trasparenti, e lo scultore ti mostrerà le naturali senza suo artificio; il pittore ti mostrerà varie distanze con variazione del colore dell'aria interposta fra gli obietti e l'occhio; egli le nebbie, per le quali con difficoltà penetrano le specie degli obietti; egli le piogge, che mostrano dopo sé i nuvoli con monti e valli; egli la polvere che mostrano in sé e dopo sé i combattenti di essa motori; egli i fumi piú o men densi; questo ti mostrerà i pesci scherzanti infra la superficie delle acque e il fondo loro; egli le pulite ghiaie con varí colori posarsi sopra le lavate arene del fondo de' fiumi circondati delle verdeggianti erbe dentro alla superficie dell'acqua; egli le stelle in diverse altezze sopra di noi, e cosí altri innumerabili effetti, ai quali la scultura non aggiunge.⁵

So verwundert es nicht, dass der Autor zu der Schlussfolgerung gelangt, die Malerei disponiere über unzählige erstaunlich kunstvolle Effekte, welche die Bildhauerei nicht erreichen könne. Leonardo weist ferner das häufig vorgebrachte Argument der größeren Dauerhaftigkeit der Skulptur gegenüber der Malerei nachdrücklich zurück, da es nur auf der Qualität des Materials basiere, nicht hingegen auf der genuin künstlerischen Qualität des Werks oder einer spezifischen Errungenschaft des Künstlers: »Rispondesi allo scultore, che dice che la sua scienza è piú permanente che la pittura, che tal permanenza è virtù della materia sculta e non dello scultore; e in questa parte lo scultore non se lo deve attribuire a sua gloria, ma lasciarla alla natura, creatrice di tale materia.«⁶

5 | da Vinci 2002: 42.

6 | Ebd.: 41

Mehr noch: Leonardo erinnert daran, dass man mitunter die gleiche Dauerhaftigkeit auch in der Malkunst finde, wenn sie andere Trägermaterialien wähle als Papier oder Leinwand:

[...] la qual dignità può ancora essere nella pittura, dipingendo con colori di vetro sopra i metalli, o terra cotta, e quelli in fornace far discorrere, e poi pulire con diversi strumenti, e fare una superficie piana e lustra, come ai nostri giorni si vede fare in diversi luoghi di Francia e d'Italia, e massime in Firenze nel parentado della Robbia, i quali hanno trovato modo di condurre ogni grande opera in pittura sopra terra cotta coperta di vetro. Vero è che questa è sottoposta alle percussioni e rotture, siccome la scultura di marmo, ma non è immune dalle offese de' distruttori come le figure di bronzo, ma di eternità si congiunge colla scultura, e di bellezza la supera senza comparazione, perché in quella si congiungono le due prospettive, e nella scultura tonda non è nessuna che non sia fatta dalla natura.⁷

Auch bei Rainer Maria Rilke finden sich ähnliche Bezugnahmen auf die jeweiligen Materialien von Dichtung und Skulptur in der Verlängerung des frühneuzeitlichen Paragone, wenn er die eigene künstlerische Tätigkeit mit derjenigen seines bewunderten Vorbilds Rodin vergleicht. Im Jahr 1924 schreibt Rilke in diesem Sinne in einem Brief an Cathérine Pozzi: »Wie oft habe ich Rodin um seinen folgsamen und ausgeruhten Lehm benedidet, den man nicht brauchte, um Guten Tag zu sagen oder um eine Mahlzeit zu bestellen!«⁸ An anderer Stelle, im Brief an Katharina Kippenberg, notiert er im Gestus der Bescheidenheit: »Rodin empfing jeden Morgen die großen Blöcke, an denen er seine Arbeit beginnen konnte, bei mir lag ein kleiner Bleistift auf dem Tisch [...]«⁹

Trotz der Betonung der Verschiedenheit des Arbeitsmaterials und des jeweiligen Kunsthandwerks betrachtete Rilke Auguste Rodin zweifellos als Lehrer, von dessen Kunst er sich richtungweisende Anregungen und Ideen für die eigene poetische Arbeit erhoffte. Davon legt der Rodin-Essay Rilkes von 1903, der wahrscheinlich Georg Simmel für seinen zweiten Rodin-Essay von 1909 wichtige Impulse geliefert hat,¹⁰ ein aufschlussrei-

7 | Ebd.: 40.

8 | Rilke 2001: 384.

9 | Ebd.: 18.

10 | Zu Rilkes Anregungsfunktion vgl. Schmollgen, Eisenwerth 1976: 27. Vgl. auch Brabant 2009: 55. Zu Simmel und Rodin vgl. Simonis 2000: Kap. 7, sowie Simonis

ches Zeugnis ab. Es scheint überdies fast so, als habe Rilke Leonardos Traktat über die Malerei gut gekannt und sich dessen komplexe Argumentationsführung im einzelnen zu eigen gemacht. Denn in seiner euphorischen Beschreibung und Analyse von Rodins Skulpturen und Bildhauerkunst kehren die vertrauten Argumente wieder, mit denen Leonardo die Malerei stark macht, nur jetzt mit umgekehrten Vorzeichen – als Belege für die Vorzüge der Rodinschen Plastik im Unterschied zur traditionellen antiken und klassischen Skulptur, welche die implizite Bezugsfolie bereitstellt.

Es sind die mit äußerster Differenziertheit eingesetzten Materialien in ihrem subtilen Zusammenwirken, die Rilke zufolge Rodins vollendete Kunst begründen. Dabei akzentuiert der Dichter nicht so sehr den als primären Rohstoff nahe liegenden Stein als solchen, sondern vielmehr das sich auf den Rändern des behauenen Steins reflektierende und vielfältig brechende Licht sowie die zwischen den stehengebliebenen Steinrändern entstehenden perspektivischen Durchblicke und Lufträume; erst die genannten Komponenten führen in ihrem intermateriellen Zusammenspiel und ihren eigentümlichen Synergieeffekten die besondere Wirkungsintensität der Statuen herbei. Erst durch das Ineinanderspielen von Stein, Resten von Bearbeitungsspuren, luftigen Zwischenräumen und Lichteinfall wird das Rodinsche Werk in der ästhetischen Beobachtung stimulierend und kann sich in der Imagination des Betrachters fortwirkend entfalten, wie es Rilke in dem für ihn charakteristischen, emphatischen poetischen Stil darlegt:

Es zeigt sich, daß auch sonst zwischen den Figuren und zwischen ihren einzelnen Teilen hier und da flache Steinbänder stehengeblieben sind, Stege gleichsam, die in der Tiefe eine Form mit der anderen verbinden. Das ist kein Zufall. Diese Füllungen verhüten das Entstehen wertloser Durchblicke, die aus dem Dinge hinausführen in leere Luft; sie bewirken, daß die Ränder der Formen, die vor solchen Lücken immer scharf und abgeschliffen scheinen, ihre Rundung behalten, sie sammeln das Licht wie Schalen und fließen fortwährend leise über. Wenn Rodin das Bestreben hatte, die Luft so nahe als möglich an die Oberfläche seiner Dinge heranzuziehen, so ist es, als hätte er hier den Stein geradezu in ihr aufgelöst: der Marmor scheint nur der feste, fruchtbare Kern zu sein und sein letzter leisester

2001: 115-118. Vgl. ferner zur Plastik in der Ästhetik der Moderne Rübel 2005. Siehe auch die informative Überblicksdarstellung von Müller 1996.

Kontur schwingende Luft. Das Licht, welches zu diesem Steine kommt, verliert seinen Willen; es geht nicht über ihn hin zu anderen Dingen; es schmiegt sich ihm an, es zögert, es verweilt, es wohnt in ihm.¹¹

Indem Rilke die Auflösung des Steins in die umgebende Luft als eine spezifische Tendenz der Rodinschen Plastik hervorhebt, verdeutlicht er nicht nur die plötzlich fließenden Übergänge zwischen den Materialien sowie zwischen dem Kunstwerk und seiner Umgebung, sondern er partizipiert mit dem Gedanken einer Umwandlung des schweren steinernen Materials in schwebende Luftmoleküle darüber hinaus an einer Ästhetik und Poetik der Leichtigkeit, wie sie auch für andere Schriftsteller der Jahrhundertwende richtungweisend war, darunter insbesondere Stéphane Mallarmé und Hugo von Hofmannsthal.¹² Joachim Paech deutet Rilkes ungewöhnliche Ausführungen über die Rodinsche Plastik sogar als Vorwegnahme einer filmischen Ästhetik und als Erfindung eines neuartigen, kinematographischen Raums.¹³

Rilkes Darstellung feiert die kunstvolle Verbindung und die grenzüberschreitende Interferenz der Materialien Licht, Stein und Luft in den Rodinschen Skulpturen, die erst in ihrem Zusammenwirken ein modernetypisches Profil gewinnen. Auf einer Beobachtungsebene höherer Ordnung werden die zunächst ausgeblendeten Materialien im ästhetischen Gesamtgefüge wieder sichtbar und lassen das eigentümliche Wirkungspotential der betreffenden, sich an den Rändern selbst auflösenden und fragmentierenden Skulptur erkennen. Hier zeichnet sich bei einem modernen Autor wie Rilke das Bestreben ab, die beiden Seiten der Differenz, die ästhetische Bedeutung oder Wirkung einerseits und die Beobachtung ihrer materialen Voraussetzungen und künstlerischen Selektionsprinzi-

11 | Rilke 1965: 198.

12 | Vgl. diesbezüglich den aufschlussreichen Beitrag von Torra-Mattenklott 2006.

13 | Vgl. Paech 2010: 11, und Paech 1990: 145-161. Zur Modernität der Rilkeschen Rodin-Interpretation aus kunsthistorischer Sicht vgl. ergänzend Krießbach-Thomasberger 1998: 149-164, hier besonders 150: »Der Dichter hat die vorausweisenden, die modernen Elemente in Rodins Kunst, die dann die gesamte Plastik des 20. Jahrhunderts beeinflussten, klar erfaßt. Und zwar – wie ich denke – durch zwei Themenbereiche: seine Interpretation des modelés und sein Verständnis der Torsi.«

prien andererseits, wieder zusammenzuführen und als Einheit in der Differenz simultan zu erfassen.

Wenn sich die Oberfläche des Marmors in Rilkes Beschreibung in luftige Schwingungen verwandelt, nimmt sie eine epochen- und modernetypische Leichtigkeit an, die nur scheinbar immateriell ist und in eine ständige Auflösungstendenz hinüberspielt. Ähnlich verhält es sich mit den beobachteten Lichtphänomenen, die in einer an die frühe Lyrik des jungen Hofmannsthal erinnernden Dynamik des Gleitens begriffen sind und die jegliche festen Konturen der Gestalt zu negieren scheinen. Die Ästhetik der modernen Plastik, die Rilke am Beispiel von Rodin entwirft, liegt damit auf dem Gegenpol der klassisch in sich ruhenden Form, deren Konturen und Merkmale durch Lichteinstrahlung intensiviert, konsolidiert bzw. verdeutlicht werden können. Die fotografische Praxis um 1900 nutzte solche Lichteffekte zur Präsentation bestimmter erstarrter Posen und Körperhaltungen in der Art antiker Plastiken, um beispielsweise Sportler als Siegertypen zu inszenieren.¹⁴

Rilkes Analyse der Relation zwischen Plastik und Licht bei Rodin hebt sich aber auch markant von dem theatralen Einsatz von Beleuchtung und

14 | Vgl. Walther 2007: 92: »[...] gemeint sind Posen, die an jene antiker Skulpturen erinnern [...]. Das Licht befördere den Eindruck der Statuarik, da es den Körper, ein dunkler Hintergrund vorausgesetzt, weiß wie Marmor erscheinen lasse.« Vgl. dazu ferner Schneider 2009: 71-128, hier vor allem 115: »Besonderen Auftrieb erhielt die geschilderte neue Anlehnung an antike Statuarik im Sport, der durch Coubertins Neukreierung der Olympischen Spiele 1896 internationales Renommee erlangt hatte. Nicht nur im deutschen und italienischen Faschismus, sondern weltweit in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben Sportler ihre gestählten Körper zwischen antiken Säulen und in antiken Haltungen präsentiert und dabei, in Anlehnung an zeitgenössische Statuen, eine spezielle körperliche Verpanzerung propagiert, die auf besondere Härte durch asketisches Training, aber auch innere Härte verweist [...]. Zur geschilderten körperlichen Verhärtung und Verpanzerung tritt eine neue Komponente hinzu. Der ›skulpturale‹ und scheinbar auf Form an sich reduzierte Mensch wird ins Licht gestellt, im Licht erlebt und nicht nur er, auch die Skulptur wird auf neue Weise in Licht gebadet.« Von Rudolf Binding werden jene Lichteffekte vielsagend mit einer vermeinten »Unerbittlichkeit der Form« assoziiert (ebd.: 116). Rilke teilt zwar das Interesse an der Interferenz zwischen Skulptur und Lichtphänomenen, bewegt sich aber auf dem genauen Gegenpol eines solchen monolithischen Formbegriffs.

natürlicher Lichteinstrahlung bei der Zurschaustellung von Skulpturen ab, wie er Goethe beim Besuch des Mannheimer Antikensaals offenbar vorschwebte:

Hier stand ich nun, den wundersamsten Eindrücken ausgesetzt, in einem geräumigen viereckten, bei außerordentlicher Höhe fast kubischen Saal, in einem durch Fenster unter dem Gesims von oben wohl erleuchteten Raum: die herrlichsten Statuen des Altertums nicht allein an den Wänden gereiht, sondern auch innerhalb der ganzen Fläche durcheinander aufgestellt; ein Wald von Statuen, durch den man sich durchwinden, eine große ideale Volksgesellschaft, zwischen der man sich durchdrängen mußte. Alle diese herrlichen Gebilde konnten durch Auf- und Zuziehen der Vorhänge in das vorteilhafteste Licht gestellt werden; überdies waren sie auf ihren Postamenten beweglich und nach Belieben zu wenden und zu drehen.¹⁵

Die in Aussicht gestellte Beweglichkeit der Figuren ist bei Goethe im Unterschied zur intrinsischen Dynamik in Rilkes Darstellung der Rodinschen Plastik eine bewusst herbeigeführte sowie mechanische, da die ›Gebilde‹ auf ihren Podesten gezielt gedreht und verstellt werden können. Die Fluidität der Plastik bei Rilke, angedeutet im Vergleich des Lichts mit einer dahinströmenden Wasserkaskade, ist weder kontrolliert noch gelenkt, sondern erscheint als ein aleatorisches Moment im Prozess der Werkgenese und -rezeption. Der Aspekt der Kontingenz wird in Rilkes Rodin-Essay auch insofern betont, als es heißt, dem Licht, das im poetischen Sprachgebrauch zwar personifiziert wird, seien der Wille und die Intention abhanden gekommen.

Auch der Vorhang des Parrhasios, der durch die neuzeitliche Kunstgeschichte geistert und dort ein interessantes Nachleben führt, bietet ein gutes Beispiel für den experimentellen sowie spielerischen Umgang mit der oben genannten Leitdifferenz, und zwar in dem Versuch, eine gleichzeitige Illusionierung des Betrachters herbeizuführen und die selbstreflexive Durchkreuzung jenes raffinierten optischen Konstrukts aus dem Blickwinkel eines Beobachters höherer Ordnung zu bewirken. So treten zahlreiche Künstler der frühen Neuzeit in den Wettstreit mit dem erfolgreichen antiken Maler ein, indem sie versuchen, es ihm gleichzutun. Der gemalte Vorhang gilt im 17. Jahrhundert als *trompe l'œil par excellence*

15 | Goethe 1948ff.: 501f.

und findet sich in den Stilleben von Adriaen van der Spelt¹⁶ und Frans van Mieris¹⁷ ebenso wie in den raffinierten Augentäuschungen von Cornelis Norbertus Gijsbrechts.¹⁸ Auch auf den frühneuzeitlichen Gemälden wird der Vorhang zum integralen Bestandteil einer subtilen tiefenräumlichen Bildkomposition. Bilder, die mit Hilfe von optischen Täuschungen die Suggestion des dreidimensionalen Materiellen in die Bildebene zaubern, finden sich in nahezu allen Epochen der europäischen Kulturgeschichte.

Bereits die Illusionsmalerei des 17. Jahrhunderts umfasst auch die Imitation von Rohstoffen der Kunst wie Holz, Granit, Marmor und Sandstein. Ziel ist es, im gemalten Gegenstand eine Suggestion von Körperhaftigkeit und Volumen zu erzeugen, die sich mitunter bis in das kleinste, minutiöse Detail erstrecken kann, wie etwa bei dem Tafelgemälde des Niederländers Cornelis Norbertus Gijsbrechts, das die Rückseite eines Bildes zeigt und aus dem Jahr 1670 stammt, aber beinahe wie ein avantgardistisches Kunstwerk anmutet.¹⁹ Das *trompe l'œil* wird in kleinteiliger, detailverliebter akribischer künstlerischer Arbeit zur Perfektion getrieben, aber auch immer wieder selbstreflexiv auf seine ästhetischen Prinzipien hin durchleuchtet und entlarvt. Wenn René Magritte das Vorhang-Motiv aufgreift, um an die Anekdote von Zeuxis und Parrhasios anzuschließen, wie etwa in *La condition humaine* (1933) oder *Les Mémoires d'un saint* (1960), gibt er dem Sujet eine kunsttheoretische Wendung, die durch die unkonventionelle Titelgebung zusätzliches Gewicht erhält.

Aber auch die umgekehrte Verfahrensweise findet in der modernen Kunst großen Anklang, das Verwenden materiell-konkreter Elemente und Stoffe als integrale Bestandteile einer Bildkomposition, die über eine

16 | Siehe Adriaen van der Spelt: *Still Life with a Flower Garland and a Curtain* (1658), Art Institute Chicago: www.artic.edu/aic/collections/artwork/66042 vom 14.7.2012.

17 | Siehe Frans van Mieris: *Interior with figures playing Tric Trac*, Private collection: www.artchive.com/web_gallery/F/Frans-van-Mieris/Interior-with-figures-playing-Tric-Trac.html vom 14.7.2012.

18 | Vgl. auch Hollmann/Tesch 2010, darin besonders die Einleitung mit dem Motto »Glaube nicht, was du siehst. Zum Begriff des Trompe-l'œil«, ebd.: 5-7. Vgl. ferner: www.artlex.com/ArtLex/t/trompeloeil.html vom 14.7.2012 und www.kgi.ruhr-uni-bochum.de/stilleben/data/html/b/3/2.htm vom 14.7.2012.

19 | Siehe http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Cornelis_Norbertus_Gysbrechts_003.jpg&filetimestamp=20051108200557 vom 14.7.2012.

konventionelle malerische Wirkungsintention weit hinausgeht. Materialcollagen entstehen etwa in der kubistischen und surrealistischen Kunst. 1912 hatte Pablo Picasso eine Serie von kubistischen Bildkompositionen begonnen, die er ›Papiers collés‹, ›Klebebilder‹, nannte. Der mit Pablo Picasso befreundete französische Dichter Guillaume Apollinaire kommentiert dieses neuartige Verfahren der Bildkomposition in seinem aufschlussreichen Essay *Les peintres cubistes* (1913; *Die Maler des Kubismus*) prägnant: »Man kann mit allem Möglichen malen: mit Pfeifen, mit Briefmarken, mit Post- und Spielkarten, mit Kandelabern, mit Wachstuchfetzen, mit Bierschaum, mit buntem Papier, mit Zeitungen [...].«²⁰ Ein ganz neues Spektrum alltäglicher Materialien hat bei Picasso und den kubistischen Künstlerkollegen in die avantgardistische Malerei Einzug gehalten und die imaginären Spielräume der Malkunst um ein Vielfaches erweitert. Gleichzeitig erlebt diese eine Rückbindung an die materielle Konkretheit von Trägermedien und eine neuartige Verankerung in der zeitgenössischen, alltäglichen Lebenswelt. Das Spannungsfeld zwischen dem Vorgefundenen, den charakteristischen Eigenheiten des Stofflichen, und dem künstlerischen bzw. kulturellen Imaginären ist damit in neuartiger Weise eröffnet, das in den *Ready mades* von Marcel Duchamp und der Popart Andy Warhols eine Fortsetzung findet.

Die Kunstwerke der Moderne verfolgen mitunter ein paradoxes Ziel: Sie verkörpern das traumhafte Verlangen, beides zugleich beobachten und festhalten zu können, zwei Seiten einer Medaille gleichzeitig zu betrachten – die zugrunde liegende Materialität, auf der die ästhetischen Konstruktions- und Illusionsstrategien aufbauen, und die sinnhafte ästhetische Darstellung. Es geht, mit anderen Worten, darum, das ästhetische Werk in seinem Kunstcharakter und seinen illusionierenden Tendenzen zu erfahren und doch seine materiale Verankerung bewusst zu halten, ja zu inszenieren, ohne die ästhetische Wirkung einzuschränken oder gar vollends zu unterlaufen. Dieser Balanceakt oszilliert zudem zwischen der körperhaften Schwere und Bodenhaftung des Kunstwerks und seiner Tendenz zur Immaterialisierung, zum schwebend Leichten, Luftigen, als einer beliebten Zielvorstellung des *Fin de Siècle*, und zu jener *idéalisation*, wie sie Charles Baudelaire in seiner Poetik vorschwebte. Die beiden erwähnten Pole bilden die häufig imaginierten ›Zustände‹ und phänomenologischen Repräsentationen der Kunst, denen ich hier keinen

20 | Apollinaire 1956: 56.

ontologischen Stellenwert, sondern vielmehr einen diskursgeschichtlichen zuschreiben möchte.

Eine solche Kunstrezeption erfordert freilich eine besondere Intensität und Subtilität der ästhetischen Beobachtung, die möglicherweise überhaupt nur zu leisten ist, wenn der Betrachter zuvor die ästhetischen Diskurse und die neuzeitlichen Kunstdebatten in ihren unterschiedlichen Varianten und Verästelungen durchlaufen hat. Mit anderen Worten: Der naive Beobachter und Kunstgenießer wird im Umkreis der dargestellten ästhetischen Diskursformation nunmehr abgelöst von dem kunsttheoretisch Versierten und Eingeweihten, jenem Beobachter höherer Ordnung, der den Spielraum zwischen Materialität und ästhetischer Sinnstiftung sowie ihren jeweiligen ästhetischen Implikationen zu ermessen vermag.

LITERATUR

- Apollinaire, Guillaume (1956): *Die Maler des Kubismus*, Zürich: Arche.
- Brabant, Dominik (2009): »Heraklitische Körper und die Bewegungsströme der Moderne. Zu Georg Simmels kunstphilosophischer Auseinandersetzung mit den Skulpturen und Plastiken Auguste Rodins«, in: Marijana Erstić/Walburga Hülk/Gregor Schuhen (Hg.), *Körper in Bewegung. Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde*, Bielefeld: Transcript, S. 53-70.
- da Vinci, Leonardo (2002): *Trattato della Pittura (condotto sul Cod. Vaticano Urbinate 1270)*, Curatore: Angelo Borzelli, 1^a edizione elettronica del 30 settembre 2002, www.liberliber.it/mediateca/libri/1/leonardo/trattato_della_pittura/html/index.htm vom 1.12.2012.
- Goethe, Johann Wolfgang (1948ff.): *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, in: Johann Wolfgang Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 9, Hamburg: Wegner.
- Hollmann, Eckhard/Tesch, Jürgen (2010): *Die Kunst der Augentäuschung*, München: Prestel.
- Huber, Hans Dieter (1998): »Materialität und Immaterialität der Netzkunst«, in: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 26, Sonderheft Netzkunst, Heft 1, S. 39-53.
- Krießbach-Thomasberger, Martina (1998): »Rilke und Rodin«, in: Peter Demetz/Joachim W. Storck/Hans Dieter Zimmermann (Hg.), *Rilke*.

- Ein europäischer Dichter aus Prag, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 149-164.
- Luhmann, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mai, Ekkehard/Wettengl, Kurt (2002): *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ausstellungskatalog München/Köln, Wolfratshausen: Edition Minerva.
- Müller, Lothar (1996): »Jenseits des Transitorischen. Zur Reflexion des Plastischen in der Ästhetik der Moderne«, in: Hartmut Böhme/Klaus R. Scherpe (Hg.), *Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 134-160.
- Paech, Joachim (1990): »Rodin, Rilke – und der kinematographische Raum«, in: *Kinoschriften 2*, S. 145-161.
- Paech, Joachim (2010): »Haben die Dinge Umrisse?« In ihren Formen ›wissen‹ sich die Dinge als Medien«, www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/11/DasWissenderMedien.pdf vom 14.7.2012.
- Plinius Secundus, C. der Ältere (1998): *Naturkunde*, Buch XXXV, *Naturalis historia*, hg. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Zürich: Artemis.
- Rilke, Rainer Maria (1965): *Sämtliche Werke*, hg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt von Ernst Zinn, Bd. V, Frankfurt a.M.: Insel.
- Rilke, Rainer Maria (2001): *Auguste Rodin. Der Briefwechsel und andere Dokumente zu Rilkes Begegnung mit Rodin. Mit Abbildungen*, hg. von Rätus Luck, übertragen aus dem Französischen von Rätus Luck und Heidrun Werner, Frankfurt a.M./Leipzig: Insel.
- Rübel, Dietmar (2005): »Plastizität. Fließende Formen und flexible Materialien in der Plastik um 1900«, in: Thomas Strässle/Caroline Torra-Mattenkloft (Hg.), *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie*, Freiburg i.Br.: Rombach, S. 283-306.
- Schmoll gen. Eisenwerth, J. A. (1976): »Simmel und Rodin«, in: Hannes Böhringer/Karlfried Gründer (Hg.), *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende. Georg Simmel*, Frankfurt a.M.: Klostermann, S. 18-44.
- Schneider, Lambert (2009): »Der Körper als Kunst. Griechische Körperinszenierungen von Winckelmann bis zum 20. Jahrhundert«, in: Gerhard Lohse/Martin Schierbaum (Hg.), *Antike als Inszenierung*, Berlin: de Gruyter, S. 71-128.

-
- Simonis, Annette (2000): Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabischen und hermetischen Kommunikation der Moderne, Tübingen: Niemeyer.
- Simonis, Annette (2001): Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin. Geschichte einer deutschen Denkfigur, Köln/Weimar: Böhlau.
- Simonis, Annette/Simonis, Linda (2011): »Der Vergleich und Wettstreit der Künste. Der Paragone als Ort einer komparativen Ästhetik«, in: Achim Hölter (Hg.), *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Heidelberg: Synchron, S. 73-86.
- Torra-Mattenkloft, Caroline (2006): »Wasserspiel und Federball. Hugo von Hofmannsthals Poetik des Leichten«, in: Barbara Naumann/Thomas Strässle/Caroline Torra-Mattenkloft (Hg.), *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften*, Zürich: vdf Hochschulverlag, S. 203-226.
- Walther, Christine (2007): *Siegertypen. Zur fotografischen Vermittlung eines gesellschaftlichen Selbstbildes um 1900*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Materialgerechte Medialität

Johanne Mohs

Die Frage, ob ein Medium ästhetisch adäquat eingesetzt wird oder nicht, scheint per se normativer Natur. Das transportiert bereits der Begriff ›Gerechtigkeit‹ und seine moralisch-juristische Konnotation. Aber auch die ästhetischen Diskurse, in denen die Begriffe ›Medien-‹ und ›Materialgerechtigkeit‹ auftauchen, zeugen davon. Die begriffsbildende Polemik um die ›materialgerechte Form‹ im ausgehenden 19. Jahrhundert hatte eine dogmatische Dimension, da ihre Vertreter traditionsreiche Materialien gegen Imitationen aus industriell gefertigten Rohstoffen verteidigten oder aber einen Materialtransfer beklagten, der tradierte Hierarchien missachtete.¹ Ungleich moderater zeigt sich dieser normative Aspekt auch am Begriff der ›Mediumsadäquatheit‹ im Umfeld der jüngeren Intermedialitätstheorie: In Irina Rajewskys Intermedialitätsmodell stützt er etwa eine Art intermedialen Pakt, der darauf beruht, sich darauf einzulassen, man rezipiere ein Medium wider besseren Wissens und trotz seiner materiellen Präsenz, als ob es ein anderes wäre.²

Beide Problematiken treten jeweils in Kontexten auf, die von Fragen nach dem Zusammenspiel oder auch der Abgrenzung von anderen Materialien und Medien geprägt sind. Der ästhetische Diskurs um das angemessene Verhältnis von Repräsentation und Darstellungsmittel scheint also immer dann besonders akut zu werden, wenn eine intermateriale oder -mediale Bezugnahme vorliegt.

Zudem fördern sowohl die historische Debatte als auch das Inter-

1 | Vgl. Wagner 2003a: 135; Wagner 2003b: 3; Wagner 2006: 232.

2 | Vgl. Rajewsky 2002: 87f. Auch Nicole Mahne setzt in ihrer Untersuchung zu Hyperfiktionen einen normativen Begriff der ›Mediumsadäquatheit‹ an, wenn sie darunter etablierte Funktions- und Verwendungsweisen von Medien versteht (vgl. Mahne 2006: 87f.).

medialitätsmodell von Rajewsky die Übereinkunft, dass Materialien und Medien adäquat eingesetzt sind, sofern sie transparent bleiben, das Material also in der Form aufgeht und das Medium altermediale Illusionsbildung zulässt. Dieser Umgang mit medialer Materialität schwingt auch in medientheoretischen Ansätzen noch mit, die sich generell um eine Beschreibbarkeit des Medialen bemühen, wie etwa die von Sybille Krämer, Christoph Tholen oder Dieter Mersch. Auch sie gehen davon aus, dass Medien in dem verschwinden, was sie repräsentieren oder mitteilen, und ihre Materialität nur uneigentlich durch Störungen und Negativität³ oder aber als Rückstand, Spur⁴ oder Metapher⁵ zugänglich wird.

Im Gegensatz dazu sind die künstlerischen Varianten der »Eintrübung« des Mediums viel selbstverständlicher. Die im Laufe des 20. Jahrhunderts entwickelten ästhetischen Praktiken zur Erschließung des Medialen haben sich seit den 1960er und 1970er Jahren nachgerade zu unausgesprochenen Regeln der Kunst gefestigt. Sie schließen u.a. Metastrategien ein wie etwa die Bildkommentare von René Magritte oder Überbetonungen medialer Materialität wie der Fokus auf die vorstellungsindifferente Körnigkeit der Fotografien in Antonionis Film *Blow Up*. Genauso demonstrieren künstlerisch intendierte Störungen die mediale Materialität, was sich etwa in dem kurzen Film *La Pluie (Projet pour un texte)* von Marcel Broodthaers aus dem Jahre 1969 beobachten lässt. Darin filmt sich der Künstler unbeeindruckt von einer Regendusche beim Abfassen eines Textes, dessen Wörter bei der Berührung des Füllers mit dem Papier durch das herabfallende Wasser weggeschwemmt werden, bevor die Tinte sie fixieren kann.⁶ Und zuletzt kann auch technisch Veraltetes die Materialität von Medien durch seine Seltenheit bzw. seine historische Kontextverschiebung zutage fördern.⁷ Das ist momentan bei

3 | Vgl. Mersch 2007: 81ff.

4 | Vgl. Krämer 1998: 80.

5 | Vgl. Tholen 2002: 60.

6 | Vgl. Michaud 2006: 107. Auch Untersuchungen zu Störungen der fotografischen Verweisung im wissenschaftlichen Kontext zeugen davon, dass gerade Unfälle und Fehlbilder die Materialität des Mediums hervortreten lassen. Zu diesem Schluss kommt etwa Peter Geimer in einem Artikel über Gedanken-, Röntgen- und Fluidalfotografien um 1900 (vgl. Geimer 2002: 313ff.).

7 | Vgl. Krauss 2008: 52ff.

vielen Künstler/innen der Fall, die analoge Medien in ihre Installationen integrieren, wie beispielsweise Ulla von Brandenburg.⁸

In der Untersuchung der nachfolgenden Beispiele wird der künstlerische Umgang mit dem Wechsel vom analogen zum digitalen Zeitalter nur implizit thematisiert. Expliziter wird sich jedoch zeigen, inwiefern intermateriale und intermediale Praktiken die Materialität des Mediums besonders hervortreten lassen. Der gelöste Zustand des Medialen wird dabei jeweils durch die Reibung mit einem anderen Medium präsent und macht die Materialität der eingesetzten Medien zugänglich, ohne auf programmatische oder arbiträre Setzungen zurückgreifen zu müssen.

Zunächst liegt in der dargelegten Diskrepanz von theoretischer Mittelbarkeit und praktischer Kultivierung medialer Materialität aber ein schon vielfach bemerktes Ungleichgewicht,⁹ das die Frage aufwirft, ob allein die Umkehrung der Verhältnisse, ob allein die Voranstellung des Mediums dieses ästhetisch ins Recht setzt, ob also die emanzipatorische Kontrastierung des Mediums materialitätsgerechter ist als seine illusionsstiftende Verflüchtigung im Darstellungsprozess.

MEDIENSPEZIFIK, MEDIENKRITIK UND MEDIENGERECHTHEIT

Zwei indirekte Entwürfe ästhetischer Mediengerechtigkeit, bei denen Medialität mit jeweils unterschiedlichen Interessen frei- oder ausgestellt wird, finden sich in Überlegungen zur Medienspezifik und zur Medienkritik. Erstere reduziert Medien auf ihre spezifischen Charakteristika, sucht das Mediale als einen essentiellen Wesenszug zu greifen und künstlerisch in Form zu bringen. Clement Greenberg macht in seiner Auseinandersetzung mit der abstrakten Malerei aus den 1960er Jahren das Medienspezifische der Malerei beispielsweise in ihrer Flächigkeit

8 | In Brandenburgs Filmarbeiten bekommen die alten 16mm- oder 32mm-Projektoren auch durch die melancholische Atmosphäre der Filme den Charakter von letzten Zeugen einer aussterbenden Art (vgl. etwa die Arbeiten *Around* [2005] oder *8* [2007] in: von Brandenburg 2009). Matilde Nardelli beschreibt auch die Installation *Steenbecket* (2002) von Atom Egoyan als Beispiel für eine explizite künstlerische Thematisierung des Übergangs vom analogen ins digitale Zeitalter (vgl. Nardelli 2009: 251ff.).

9 | Vgl. Paech/Schröter 2008: 9.

aus.¹⁰ Demnach wäre etwa Farbfeldmalerei eine dem Wesen des Mediums zugeneigte Technik bzw. ein ästhetisch medienadäquater Umgang mit Malerei. René Clairs Reduktion des Kinos auf Bewegung kann man als eine entsprechende medienspezifische Setzung verstehen, die dann in Filmarbeiten, die sich maßgeblich um Bewegung drehen, am besten zur Geltung kommt.¹¹

Das zweite indirekte Modell zu materialgerechter Medialität lässt sich im Umfeld des Begriffs ›Medienkritik‹ ausmachen. Dazu gehören etwa dekonstruktivistische Ansätze aus den 1960er und 1970er Jahren, die in Medien wie Fotografie, Film oder Sprache Ideologie- und Machtinstrumentarien erkannten und ihre Darstellungstransparenz als Realitätsglaube anprangerten.¹² Eine in dieser Zeit vertretene Position wie die von Jean Baudrillard, der mediale Simulakren der Realität für wirkmächtiger erklärte als die realen Begebenheiten, die sie abbilden, klingt momentan noch in manchen Arbeiten nach, die unseren alltäglichen Umgang mit Massenmedien fokussieren. Thomas Hirschhorns Installation *Crystal of Resistance* (2011) im Schweizer Pavillon der 54. Biennale in Venedig prangert zwar nicht explizit eine vermeintliche Transparenz von Kriegsfotografien an, aber fordert dafür ein Recht auf Opazität im Umgang mit ihnen ein. Auch wenn die Collageobjekte aus Fotos von Kriegsleichen und -verwundeten den konkretesten Zugang zu der ansonsten von der Außenwelt abgeschirmten Plastikkrallhöhle bilden, in die der Pavillon für die Installation von Hirschhorn umgewandelt wurde, versteht er selber die Fotografien nicht als Durchsicht auf die von ihnen wiedergegebenen Schauplätze, sondern als »Materialien«.¹³ Damit hebt er sie auf die gleiche Stufe mit den anderen Materialien, die er in seiner Installation verarbeitet hat, wie etwa Klebeband, Alufolie oder Bergkristalle. Diese Haltung suggeriert wiederum, man werde Medien ästhetisch am ehesten gerecht, wenn man sie und ihre Erzeugnisse als Ressourcen und nicht als Verfahren oder Übermittler von Informationen und Botschaften handhabe.

In Abgrenzung zu diesen beiden indirekten Konzepten der Medien-gerechtigkeit soll im Folgenden bei unterschiedlichen zeitgenössischen Künstlern einem Ansatz nachgegangen werden, der weder einen kultur-

10 | Vgl. Krauss 2008: 14.

11 | Vgl. Nardelli 2009: 246ff.

12 | Vgl. Nardelli 2009: 244; Dubois 1998: 41ff.

13 | Hirschhorn 2011: 202.

pessimistischen noch einen essentialistischen Umgang mit medialer Materialität sucht, sondern sich ihr figürlich annähert. Die zum Einsatz kommenden Medien werden dabei nicht auf ihre schleichenden darstellerischen Negativauswirkungen geprüft, sei es als hinterrücks eintretende Manipulation oder als Entfremdung von der Wirklichkeit, oder von Figürlichkeit abstrahiert und auf das reduziert, was ihre Darstellungsweise ausmacht. Vielmehr wird der medialen Materialität durch figurative Ausgestaltung Tribut geleistet, indem die Künstler sich ihr lange Zeit ungenutztes ästhetisches Potential erschließen. Der Referenzrahmen für den Einsatz der Medien verschiebt sich dabei von natürlichen Vorbildern, Konzepten oder Fiktionen hin zu der Materialität anderer Medien. Damit wird die Erscheinungsform des Medialen nicht mehr an dem bemessen, was sie mitteilt bzw. überträgt, sondern im Vergleich zu anderen Medien. Insofern werden die nachfolgend untersuchten Arbeiten von Bogomir Ecker, Rodney Graham und Marcus Coates dem Medialen gerecht, indem sie bei seiner Materialität ansetzen und ihr in Figuren Kontur verleihen.

Vor der Untersuchung der Beispiele bedarf es noch einer operativen Differenzierung: Die verschiedenen Aspekte medialer Materialität können dafür in Anlehnung an Julia Kristevas Zweiteilung von sprachlicher Materialität erfasst werden. Genauso wie Kristeva zwischen Graphik, Klang oder Gestik und Kombinatorik von Sprache unterscheidet,¹⁴ wird für die nachfolgende Analyse zwischen den physischen Komponenten von Medien einerseits und ihren Vollzugsweisen andererseits unterschieden. Ersteres, d.h. die physischen Komponenten, bezeichne ich als ›apparative Materialität‹ und beziehe sie auf die Einzelteile, die Vorrichtungen und die Gestalt von Medien. Den an zweiter Stelle genannten Aspekt medialer Materialität nenne ich ›verfahrenstechnische Materialität‹ und verstehe darunter die Tektonik, die technischen Vorgaben und Darstellungsmöglichkeiten von Medien. Nur wenn beide Aspekte zum Tragen kommen, lässt sich demnach von medialer Materialität sprechen, da man sonst Gefahr läuft, Medien einerseits nicht mehr von Objekten oder Gegenständen unterscheiden oder sie andererseits nicht mehr von Prinzipien oder Systemen abgrenzen zu können.

14 | Vgl. Kristeva 1981: 24.

Abbildung 1: Bogomir Ecker, Was das Foto verschweigt (2006), Aluminiumguss, Glas, Sammlung Hamburger Kunsthalle, Installationsansicht



INTERMATERIALITÄT JENSEITS DES FOTOS

Das erste Beispiel ist eine Installation des deutschen Künstlers Bogomir Ecker aus dem Jahr 2006. Sie trägt den Titel *Was das Foto verschweigt* (Abb. 1). Die zwischen räumlicher Intervention und Skulptur angelegte Arbeit besteht aus Aluminiumabgüssen von Gebilden, die alles andere als aus einem Guss, sondern eher lose zusammengenagelt wirken. Denn ungeachtet ihrer Farbe lassen Form und Fügung der Einzelteile sowie die Maserung der Oberflächenstruktur unwillkürlich darauf schließen, die Konstruktionen seien aus Holz (Abb. 2). Tatsächlich hat aber während des Herstellungsprozesses ein Materialwechsel von Holz zu Aluminium stattgefunden, bei dem ein Teil der visuell erfassbaren Eigenschaften des Ausgangsmaterials aufrechterhalten wurde. Die Objekte sehen wie provisorisch fixierte Holzzuschnitte aus, obwohl sie in einem Stück gegossene Plastiken sind. Dadurch wird zwischen Form und Verarbeitung des Materials ein Widerspruch hervorgerufen, der sich auch auf den Vorgang des

Betrachtens auswirkt.¹⁵ Nimmt man aus der Ferne noch an, die Gebilde seien aus silberfarben angesprühtem Holz, beginnt man seinen Augen bei näherer Betrachtung zu misstrauen und ist versucht, den Tastsinn zu aktivieren und die Oberfläche zu berühren. Dieser »sensorische Reflex«¹⁶ macht den Betrachtungsvorgang zu einer »paradoxen Situation«,¹⁷ in der der Betrachter etwas zu wissen meint, bis er sich eigenhändig überführt.

*Abbildung 2: Bogomir Ecker,
Was das Foto verschweigt (2006), Detailansicht*



Darüber hinaus wird auch der Rückgriff auf das bereits im Titel genannte Bezugsmedium der Installation, die Fotografie, durch den Materialwechsel motiviert: Das Aluminium indiziert eine Auslassung in den kameraähnlichen Figuren, da Aluminium in echten Kameras ausgerechnet an

15 | Uwe Schneede grenzt dieses bei Ecker sehr häufige und selbstverständliche Prinzip »widersinniger« Materialkombinationen von dem »frappierenden Materialaustausch der Surrealisten« ab (Schneede 2006: 88).

16 | Ecker 2006: 58.

17 | Friese 2002: 6.

der Stelle Anwendung findet, die bei Ecker leer bleibt: Es wird als Beschichtung der Spiegel im Inneren von Spiegelreflexkameras eingesetzt. Die Holzoptik sowie der Fokus auf Gucklöcher und -kästen lehnen sich dagegen an Kameras und Holzstative aus der Frühzeit der Fotografie an. Auf diese Weise hat das Material der Figurengruppe sowohl eine Erinnerungs- als auch eine Vergegenwärtigungsfunktion: Es wiegt das Ausbleiben von fotografisch fixierten Momentaufnahmen durch einen historischen Gedankenspielraum und eine Wahrnehmungsirritation auf.¹⁸

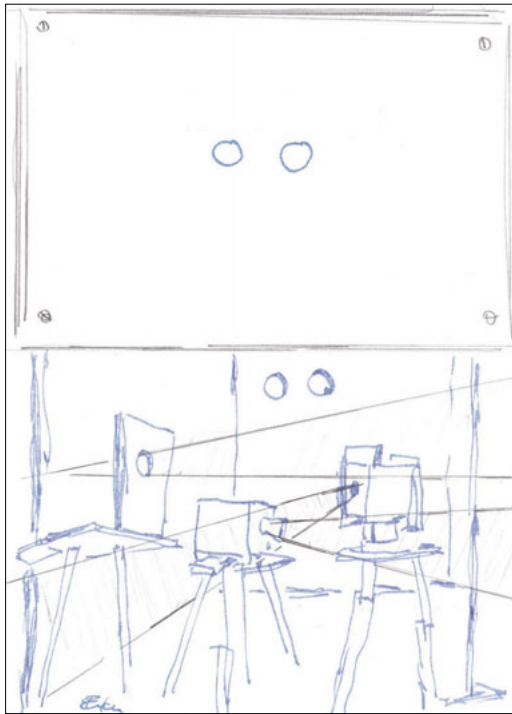
Der investigativ anmutende Titel der Installation ruft das Bezugsmedium aber nicht nur auf den Plan, er deutet bereits an, dass Ecker ihm im Rahmen der Installation sein Alibi streitig macht. Um aufzudecken, was die Fotografie verschweigt, nähert Ecker sich zunächst der ›apparativen Materialität‹ optischer Aufnahmegeräte an, indem er aus ihrem Formenrepertoire anthropomorphe Kamerafiguren, langbeinige Drei- und Vierfüßler mit Sehorganen, entwickelt.¹⁹ Wenn die Eckerschen Gebilde auch keine Bilder mehr produzieren können, d.h. um einen entscheidenden Anteil ›verfahrenstechnischer Materialität‹ von Kameras entledigt sind, setzen sie einen anderen, häufig verschwiegenen oder auch vernachläss-

18 | In seiner Installation *Geräteschuppen* nimmt Ecker einen Materialtransfer mit entsprechend historischer Reminiszenz vor. Der Geräteschuppen ist eine Blechhütte mit Holzlattenoptik, in der sich kegelförmig zusammengestellte Holzbretter und Äste drehen. Auch hier wurden die lockeren Holzstöße abgegossen und bestehen tatsächlich aus Aluminium. So entsteht zwischen dem Schuppen und der Feuerstelle eine Art Materialchiasmus, bei dem der Materialtransfer in sich kreuzenden Richtungen vorgenommen wurde: Die Hütte ist eigentlich aus Metall, wurde aber mit einer holzähnlichen Beschichtung überzogen, und die Anhäufungen in ihrem Inneren waren ursprünglich aus Holz, bevor sie aus Metall abgegossen wurden. Dieses Wechselverhältnis ruft wiederum die Anfänge der Architektur und so einfache Baukonzepte wie die Urhütte in Erinnerung. Während heute die Baugeräte ihr eigenes kleines Haus haben, konnten die frühen menschlichen Behausungen noch ganz ohne Werkzeuge errichtet werden.

19 | Die Anthropomorphie der Eckerschen Gebilde ist eine ihrer unverkennbarsten Eigenschaften und wurde schon häufig bemerkt (vgl. etwa Schneede 2006: 88, Lütkemeyer 2006: 326 oder Friese 2002: 12). Claudia Banz legt diese Verschmelzung von Kamera und Operateur zudem historisch aus, indem sie darauf verweist, dass der Betrachter im 19. Jahrhundert zu einem »unverzichtbaren Bestandteil der Apparatur« (Banz 2006: 74) wurde.

sigten Aspekt der »verfahrenstechnischen Materialität« der Fotografie um so stärker in Szene, und zwar den fotografischen Akt und die durch ihn ermöglichten Bezüge zwischen einem spezifischen Hier und Jetzt und seinen Akteuren. Denn die Kameraattrappen ziehen zwar den Blick auf sich, sie werden aber auch zu Perspektivträgern, die auffordern, bestimmte Blickrichtungen einzuschlagen.

*Abbildung 3: Bogomir Ecker,
Was das Foto verschweigt (2006), Skizze*



Die Installationsvariante in der Hamburger Kunsthalle positioniert die Skulpturengruppe mittig, aber keineswegs so, dass sie das Zentrum, sondern eher das Scharnier des Raumes bildet. Hier bündeln und kreuzen sich visuelle Verbindungslinien zwischen den Außenwänden, deren potentielle Anfangs- und Endpunkte mit Stühlen aus identischem Material markiert werden. Mit dem Rücken zur Wand und zu den Kameras gerichtet stellen die Stühle einen weiteren Beobachtungsposten dar und

geraten gleichzeitig den Sehgeräten ins Visier. Wie auch eine Skizze zu der Installation nahelegt, wird die Medialität der Fotografie dabei als ein Verbindungsnetz von situationsspezifischen Blickverläufen vorgeführt (Abb. 3). Ein Großteil von ihnen versandet beim Druck auf den Auslöser im »fotografischen Off«,²⁰ d.h. in dem Raum, aus dem der Bildraum während der Aufnahme herausgelöst wird.

Entgegen einer lange verbreiteten Annahme, Fotografien würden sich durch eine absolute Analogie zu ihrem Referenten auszeichnen,²¹ verdeutlicht Eckers Installation, dass sie vielmehr die Ergebnisse eines reduzierenden Eingriffs sind. Anstatt eine bildhafte Entsprechung zu raumzeitlichen Gegebenheiten zu liefern, entnehmen sie ihnen im Moment des Auslösens nur einen Bruchteil ihrer Vergegenwärtigungen. Dieses Verweisverhältnis, das gegenüber der hohen Ähnlichkeit zwischen Referent und Fotografie häufig in den Hintergrund gerät, kann während der Bildbetrachtung nur relativiert werden, wenn der Betrachter weiß, wie Fotos erstellt werden.²² Nur dann kann der Schauende berücksichtigen, dass Fotografien nicht nur das transportieren, was sie abbilden, sondern latent auch alles andere, was während der Aufnahme präsent war. Ecker konzentriert diesen latenten Bildüberhang in *Was die Fotografie verschweigt* auf die Aufnahmeapparaturen, indem er über sie ein komplexes Netz von Bezugnahmen einrichtet. Er zeigt auf, dass Fotografien genau wie Installationen ein raumzeitliches Gefüge erzeugen, das sich einerseits an einem spezifischen Ort ausrichtet und andererseits an einem in der Zukunft liegenden Betrachtungsmoment. An dem von Ecker installierten Ort der Tat können die Kameras ihre Anwesenheit nicht mehr kaschieren wie auf dem Foto. Hier tritt deutlich hervor, dass sie eine Verkettung von Umständen verantworten, in die der Fotograf, der Betrachter, ein Referent und die Zeiträume, in denen sie agieren, verquickt sind. Dementsprechend macht Eckers Installation einen häufig verschwiegenen Aspekt der fotografischen Materialität zugänglich. Funktionslos und wackelig, wie die kameraähnlichen Gebilde sind, treten sie als Lockvogelkarikaturen auf, an deren Öffnungen unser fotografisch errichtetes Blick- und Bezugsregime belächelt wird.

20 | Dubois 1998: 175.

21 | Vgl. Barthes 1982: 12.

22 | Vgl. Schaeffer 1987: 14.

EIN FILMISCHES KRONLEUCHTERPORTRÄT

Das zweite Beispiel ist eine Filminstallation des kanadischen Künstlers Rodney Graham. Sie trägt den Titel *Torqued Chandelier Release* und stammt aus dem Jahr 2005. Auf der Leinwand ist ein lebensgroßer Kronleuchter vor schwarzem Hintergrund zu sehen, der sich in nachlassender Geschwindigkeit um die eigene Achse dreht. Vor der Projektion steht der dazugehörige 35mm-Projektor auf einem Sockel und von allen Seiten gut einsehbar (Abb. 4). Zum Schluss des in einer Endlosschleufe gezeigten Films pendelt der Leuchter kurz aus, bevor er wie durch einen plötzlichen Impuls mit so hohem Tempo von Neuem zu drehen beginnt, dass seine Kristallglasanhänger durch die Zentrifugalkraft nahezu waagrecht zum Boden fliegen (Abb. 5).

Abbildung 4: Rodney Graham, Torqued Chandelier Release (2005), 35 mm-Farbfilm mit 48 fps auf einem Kinoton PK-60E/PC Projektor projiziert, vertikal formatierter Hi-Speed Electronic Filmprojektor mit endlos Loopsystem, geräuschlos, Projektorgroße: 1,73 m x 1,63 m x 0,77 m, fünfminütiger Loop, Auflagenhöhe: drei plus ein Künstlerabzug, Installationsansicht

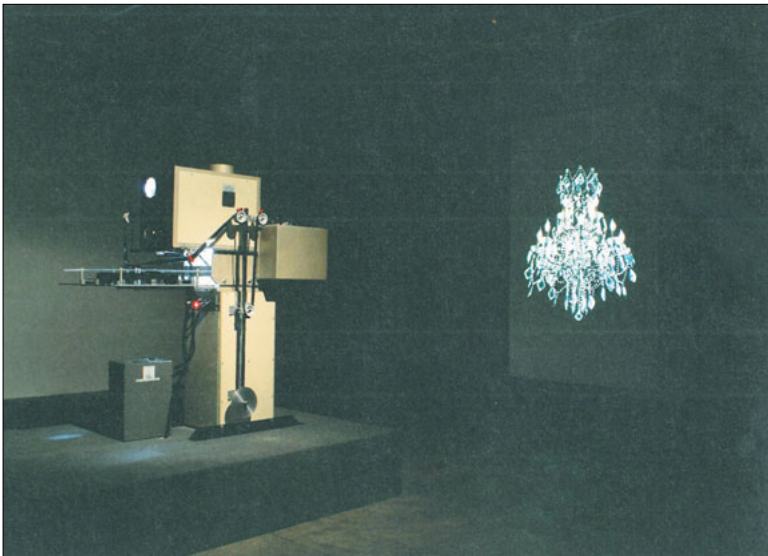


Abbildung 5: Rodney Graham, Torqued Chandelier Release (2005), Filmstill (Courtesy Donald Young Gallery, Chicago)



Zunächst wird hier die ›apparative Materialität‹ des Abspielmediums ungewöhnlich stark in Szene gesetzt, da der Projektor offen im Raum und nicht wie zuvor im Kino hinter einer schallisolierten Wand steht. Darüber hinaus stellt sich über eine bildhafte Anleihe an der ›verfahrenstechnischen Materialität‹ des Projektors auch eine Analogie zwischen Bild und Apparatur ein: Der Kronleuchter wird, genau wie die Filmbänder, aufgedreht und abgewickelt und dadurch in eine fortlaufende Bewegung versetzt. Auch akustisch werden die beiden Bewegungen synchronisiert, da das Motorengeräusch des Filmprojektors sowohl die Rotation der Filmspulen als auch die des Leuchters in dem Stummfilm anzutreiben scheint. Dadurch kann sich die Illusion einstellen, Leuchter und Filmspulen würden von ein und demselben Motor in Gang gesetzt, obwohl tatsächlich nur Bilder der Lampe über die drehenden Spulen laufen. Letztlich wird die Gestaltung der ›verfahrenstechnischen Materialität‹ des Projektors auch metaphorisch über das Motiv des Kronleuchters aufgerufen: Genau wie die Projektion eines Filmes führt er uns ein Lichtspiel vor.

Graham hat das auf querformatige Projektion ausgerichtete Gerät durch technische Eingriffe ergänzt bzw. umgebaut, um auch ein Bild im Längsformat abspielen zu können. Diese Umrüstung kann als verfahrenstechnischer Abgleich des Filmprojektors an die Fotografie verstanden werden, in der hochkantige Aufnahmen vor allem für Porträts eingesetzt werden. Betrachtet man den Leuchterfilm als ein Porträt, ist Graham, sofern sich das Wesen eines Kronleuchters überhaupt einfangen lässt, ein vertretbares Ergebnis gelungen: Der gefilmte Kronleuchter begegnet uns als Blicke bannender Lichtkörper, wie es ein echter Kronleuchter tun würde, auch wenn Graham seine tatsächlich nur auf Lichtreflexen beruhende stetige Bewegung sehr wörtlich aufgefasst hat. Dafür ruft das spannungsgeladene Drehmoment von Grahams Leuchter eine auch real von schweren Deckenlampen ausgehende Gefahr in Erinnerung, und zwar, dass sie drohen, uns auf den Kopf zu fallen.

Die potentielle Abwärtsbewegung des Deckenleuchters in *Torqued Chandelier Release* motiviert den Bezug zur Fotografie auch innerhalb von Grahams eigenem Werk. Grahams Beschäftigung mit der Camera-Obscura durchzieht seine gesamte Laufbahn, so dass Carolyn Christov-Bakargiev feststellt, die »Mechanik der Fotografie« diene ihm als »Grundmetapher«²³ seiner künstlerischen Arbeit. Aus dieser Auseinandersetzung mit fotografischen Prinzipien entstand u.a. eine Fotoserie umgedrehter Bäume, die eine formale Parallelsetzung zu dem Kronleuchtermotiv erlaubt. Auch die Bäume hängen vom oberen Bildrand herab und verbreitern sich nach unten hin zu einer verästelten Krone (Abb. 6). In einem Interview bezeichnet Graham die Bilder zudem explizit als Porträts und begreift die Bäume als Individuen, die er auf Reisen ausfindig macht, weil sie in seiner Heimat in Wäldern untergehen.²⁴

23 | Christov-Bakargiev 2003: 11.

24 | Vgl. Schwabsky 2000: 65. Versteht man die Fotografien Grahams als Bildnisse von Einzelwesen, ließen sie sich in der romantischen Tradition des symbolischen Baumporträts auslegen. Das bekräftigt auch eine Interpretation Jeff Walls, der dem Baummotiv bei Graham eine ökologisch nationale Dimension zuschreibt. Ähnlich wie etwa der *Einsame Baum* (1822) von Caspar David Friedrich häufig auf die maroden politischen Verhältnisse der Restauration bezogen wird, spricht Wall den Bäumen bei Graham eine Mahnfunktion hinsichtlich der Abholzung kanadischer Wälder zu. Er bringt sie in Verbindung mit einer ökologischen Bewegung, die gegen kapitalwütige Rodungen der Wälder in Vancouver vorgeht (vgl. Wall 1997: 283ff.).

Abbildung 6: Rodney Graham, *Welsh Oak #4* (1998), gerahmte Schwarz-Weiß-Fotografie, 1,22 m x 0,91 m, 1,26 m x 0,95 m, Auflagenhöhe: sieben plus zwei Künstlerabzüge (Courtesy Donald Young Gallery, Chicago)



Die Baumfotografien führen die »verfahrenstechnische Materialität« des Mediums vor Augen, weil sie das Bild so zeigen, wie es in der Spiegelreflexkamera fixiert wird. Durch die Verkehrung des Motivs wird man beim Anblick der Fotos quasi in das Kameragehäuse im Augenblick der Betätigung des Auslösers zurückkatapultiert. Dadurch kann man hier nicht mehr der Illusion unterliegen, man schaue wie durch ein Fenster auf die dargestellten Bäume, und wird wie in der Camera obscura dazu gebracht, Projektion und Realität auseinanderzuhalten.²⁵ Wie Jan Tumlir beobachtet, gerät der Betrachter bei Graham genauer gesagt zwischen Repräsentation und Erfahrung: »The viewer stepping into Graham's black-box treatment will come right between them: the real and the represented,

25 | Vgl. Beil 2001: 11.

the organic and the artificial.«²⁶ Außerdem hat auch das Motiv der Baumfotografien, wie in *Torqued Chandelier Release*, eine materielle Gemeinsamkeit mit dem medialen Träger: Während die Glaskristalle des Leuchters mit den Filmbändern die Materialeigenschaften Transparenz und Lichtempfindlichkeit verbinden, teilen die Bäume mit den Fotografien den Zellstoff. Insofern illustrieren die Drehfigur und die Umkehrfigur in den beiden Arbeiten von Graham ein medial gesteuertes optisches Prinzip, indem sie sowohl die ›apparative‹ als auch die ›verfahrenstechnische Materialität‹ des Mediums figurativ in das Motiv einbinden.

TONSPUREN UND STIMMBÄNDER

Als drittes und letztes Beispiel für eine gegenständliche Ausarbeitung medialer Materialität soll die Videoinstallation *Dawn Chorus* des englischen Künstlers Marcus Coates herangezogen werden. Sie stammt aus dem Jahr 2007 und besteht aus ca. 15 von der Decke hängenden Projektionsflächen, die in etwa die räumliche Anordnung eines singenden Vogelchores in der Morgendämmerung rekonstruieren. Auf den einzelnen Videos sind Menschen zu sehen, die an ihnen vertrauten Orten singen wie Vögel (Abb. 7).

Abbildung 7: Marcus Coates, *Dawn Chorus* (2007), Installationsansicht



Zur Entstehung dieser sonderbaren Singszenarien bedarf es einer Art Abmischung der »verfahrenstechnischen Materialität« des Aufnahmemediums – Ton- und Videogerät – mit den menschlichen Sprechorganen. Denn um die Vogelmenschen in *Dawn Chorus* zu erschaffen, hat Coates Tonaufnahmen von unterschiedlichen Vogelgesängen in einer Feldstudie erstellt, sie dann stark verlangsamt, daraufhin Amateursänger gebeten, das verlangsamte Trällern einzustudieren, sie dann beim Singen gefilmt und die aufgenommenen Daten beschleunigt, bis sie klanglich wieder dem ursprünglichen Gesang des jeweiligen Vogels entsprachen.²⁷

Abbildung 8: Marcus Coates, *Dawn Chorus* (2007), Filmstills



Vordergründig ist die Beschleunigung der Aufnahmen hier zunächst einfach ein technisches Gestaltungsmittel und hält erst bei genauerer Betrachtung figürlich Einzug in das Bild. Entscheidend für diese Auslegung sind die Bewegungen der Sänger und weniger der Ton, mit dem das Bild theoretisch auch unterlegt hätte werden sein können. Insbesondere die

27 | Vgl. Budak 2008: 135.

technisch beschleunigte Atmung macht dabei den Eingriff in die Materialität der Aufnahmen kenntlich. Obwohl gerade die Brustbewegung bei den meisten Sängern zu einer erhöhten Ähnlichkeit mit ihren Gesangslehrern führt, stellt sich allenfalls über den Klang die Illusion ein, man habe es wirklich mit einem Vogel zu tun. Das Bild sorgt hingegen dafür, das klangliche Illusionspotential zu untergraben und das Verfahren ersichtlich zu machen. Nichtsdestotrotz wird die Möglichkeit medialer Zusammenführung hier sehr positiv, nahezu spirituell aufgeladen, weil die meist privaten oder anonymen, in jedem Fall separierten Lebensräume der menschlichen Sänger durch die Videoinstallation zu einem gemeinschaftlichen Klangraum zusammenfinden. Somit gleichen nicht nur die einzelnen Personen den Vögeln, deren Gesang sie imitieren, auch ihre Singplätze werden durch die Projektionen im Ausstellungsraum zu den Bäumen eines Waldes, den keine Wände trennen und in dem die Luft die Töne ungehindert von Ast zu Ast tragen kann.

Durch die Übertragung der Tier- auf die Menschenwelt wird die klangperformative Vorarbeit der Videoinstallation um einen gesellschaftsanalytischen Aspekt erweitert: Sowohl die Auswahl der Sänger, die aus unterschiedlichsten Schichten und Ethnien der englischen Gesellschaft stammen, als auch das alltägliche Umfeld, in dem sie während des Singens aufgenommen wurden, machen *Dawn Chorus* am Rande zu einer regelrechten Sozialstudie (Abb. 8). Kleidung, Einrichtung und Haltung des Sängers erlauben jeweils Rückschlüsse darauf, ob er sich zu Hause im Wohnzimmer, im Bad, in der Küche oder im Schlafzimmer oder an seinem Arbeitsplatz wie etwa Büro oder Behandlungszimmer befindet. Alles andere als ausgestellt wirken die Räume im Hintergrund vielmehr wie die Orte, an denen die Sänger ihre Lieder jeweils einstudiert haben. Bis auf ein Warte- und ein Aufenthalts- oder Pausenzimmer hat die Szenerie jeweils den Charakter eines Rückzugsraums, als ob der menschliche Vogelgesang etwas Störendes wäre, das man seinen Mitbürgern nicht zumuten könne. Das ist besonders bei einem Sänger der Fall, der in seinem stehenden Auto in einer Tiefgarage hinter dem Steuer Schwalben imitiert, aber auch bei mehreren Personen, die im Bett oder in der Badewanne liegen und vor sich hinrällern. Dem Gesang haftet dadurch etwas Intimes an, er unterbricht vertraute Gesten und Abläufe und macht sie gleichzeitig zugänglich. Inmitten der routinierten Alltagshandlungen wird das Vogelgezwitscher zu einer Situation des Innehaltens.

Durch die Projektion der Gesangsaufnahmen im Ausstellungsraum wird das Private zu einer öffentlichen Sache gemacht, bei der die Alltagswelt des Einzelnen allerdings keineswegs zu einer soziokulturellen Absonderlichkeit stilisiert wird wie etwa in den fotografischen Dokumentationen der britischen Alltagskultur eines Martin Parr. Im Gegenteil geht es hier nicht darum, die Absurdität des Normalen zu exponieren, sondern darum, ein kontemplatives Moment im Tagtäglichen einzurichten, eine Art ästhetische Überschusshandlung zu animieren, mit der arbeits- und lebens-effiziente Tätigkeiten vorübergehend angehalten werden. Auch wenn diese Pausen in *Dawn Chorus* ausgerechnet durch Beschleunigungen hervorgerufen werden, verfolgen sie einen ähnlichen Anlass wie etwa Gary Stevens' Videoinstallation *Slow life* (2003): Auch hier wird unspektakulär im Alltäglichen interveniert, indem die Performer alltägliche Gesten in der entsprechenden Umgebung in extrem verlangsamttem Tempo ausführen.

In den Projektionen der Sänger von *Dawn Chorus* hat Marcus Coates sein Aufnahmematerial nur dann hochgepitcht, wenn die Leute anfangen zu zwitschern. Zwischen den einzelnen Gesangssequenzen gibt es jeweils Pausen, die in Originalgeschwindigkeit abgespielt werden und in denen die Sänger entweder nur dasitzen oder beiläufigen Verrichtungen wie Trinken, Schreiben oder in der Zeitung blättern nachgehen. Dadurch wird die Sichtbarkeit des technischen Eingriffs umso deutlicher hervorgehoben. Ungeachtet des Bildes und seiner Veranschaulichung der veränderten Atmung und Gestik kann der Gesang nur mit der ›verfahrenstechnischen Materialität‹ des Videos in Einklang gebracht werden, wenn man sich das Geräusch in Erinnerung ruft, das beim Vor- und Zurückspulen eines alten Tonbandgerätes (mit dem Coates allerdings nicht gearbeitet hat) entsteht. Denn beim Spulen eines Tonbandes ist ja, mit etwas Phantasie, auch eine Art technisch erzeugtes Vogelgezwitscher zu hören. Mit der Erinnerung an das analoge Spulgeräusch im Hinterkopf erwecken die Projektionen in *Dawn Chorus* den Anschein, als wären die Stimmbänder durch Tonbänder ersetzt, während tatsächlich nur die Beschleunigung der digitalen Ton- und Bildspur sichtbar wird. So oder so hat diese Art, dem Motiv die ›verfahrenstechnische Materialität‹ des Videos zu injizieren, etwas Aussöhnendes, ja fast Heilendes und der Künstler die Rolle eines Schamanen,²⁸ der ein Medium Gestalt annehmen lassen kann und

28 | Vgl. Walters 2010: 35ff.

dadurch Teile unserer Welt erschließt, die sonst nur Vögeln zugänglich sind.

FIGURATIVES POTENTIAL MEDIALER MATERIALITÄT

Die Untersuchung der Beispiele hat einen Umgang mit medialer Materialität aufgezeigt, der weder pragmatisch noch ablehnend auf mediale Konventionen reagiert. Dagegen wird die Materialität der Medien figurativ, fast verlebendigend in das Motiv eingebunden und erfüllt so weder Darstellungsnormen, die das Medium so transparent wie möglich halten wollen, noch die zum guten Ton moderner Kunst gehörende Regel, diese Transparenz im Dienste eines medienkritischen Diskurses zu dekonstruieren. Alle drei Künstler arbeiten aus dem Medium heraus, ohne ihm eine Idee zu implantieren oder es autoreferentiell auflaufen zu lassen. Demnach stehen die untersuchten Installationen für einen konstruktiven Umgang mit der Materialität des Mediums, der dem Medialen beiläufig seine bedrohliche Ungreifbarkeit nimmt. Denn anstatt dass Medien unmerklich unser Leben bestimmen, werden sie in allen drei Arbeiten mehr oder weniger explizit vermenschlicht und aus ihrer Materialität Figuren generiert: Bei Ecker suggeriert der Bezug auf die Fotografie, seine Gebilde seien im Begriff zu beobachten, bei Graham legt der Rückgriff auf ein fotografisches Format nahe, der Leuchter habe ein filmisches Wesen, das man porträtieren könne, und bei Coates ruft die Anleihe bei den Vogelstimmen und ihre technische Aufbereitung vogelgleiche Menschengeschöpfe hervor. Dabei wird den Medien jeweils eine positiv konnotierte Form der Digression zugesprochen, die im Falle von Grahams Video nahezu die hypnotischen Ausmaße eines Drehpendels annehmen kann.²⁹ Bei Ecker hat die kontemplative Abschweifung dagegen etwas Humorvolles, da von den Kamerafiguren eine selbstvergessene Neugier ausgeht.

Abgesehen davon setzen die Arbeiten von Ecker, Graham und Coates ihre Medien ästhetisch ins Recht, weil sie keinen Zweifel daran lassen, dass die von ihnen hervorgerufenen Illusionen sich aus den materiellen Voraussetzungen ihrer Medien nähren. Die Täuschungsmomente bauen nicht auf eine ikonisch perfektionierte Annäherung an außermediale

29 | Michael Glasmeier beobachtet auch an Grahams Umgang mit dem Loop eine positiv gerichtete Form der Zerstreuung (vgl. Glasmeier 2002: 26).

Wirklichkeit, nicht auf die »Echtheit« des Dargestellten, bei der die Materialität des Mediums bestenfalls unsichtbar bliebe. Besonders Eckers Holz- und Coates Vogelstimmenreminiszenzen betonen vielmehr, dass es um täuschend *unechte* Illusionen geht, die intermaterial ausgelotet werden.

Rosalind Krauss hat dem Stand der aktuellen Kunst eine postmediale Verfasstheit attestiert.³⁰ Sie beginnt in den 1970er Jahren und resultiert aus einer »Auflösung des Medienspezifischen in den Einzelkünsten«.³¹ Zu den künstlerischen Tendenzen, die dieser medial bedingten Wende frühzeitig Rechnung trugen, zählt Krauss Videokunst, Konzeptkunst und intermediale Praktiken wie Installationskunst. Außerdem macht sie zwei allgemeine Momente des Postmedialen daran fest, selbstreferentiell den künstlerischen »technical support« zu reflektieren oder sich sein Medium neu zu erfinden.³² Da die vorgestellten künstlerischen Positionen sich zwar auch am Medium bedienen, seine Funktionsweisen offenlegen und abändern, aber konstruktive Konsequenzen aus seiner Materialität ziehen, müsste man ihnen eine dritte Tendenz zugestehen. Es scheint, als ob der medienkritische Diskurs für diese Tendenz ein Gestaltungspotential erschlossen hätte, das nun spielerisch weiterentwickelt werden kann. Ecker, Graham und Coates können als Beispiele einer künstlerischen Arbeitsweise stehen, für die eine Auseinandersetzung mit medialer Materialität keinen programmatischen, sondern einen ästhetischen Wert darstellt. Mit einer Abwandlung von Krauss' Titel könnte man sie dementsprechend als »third moment from the post-medium condition« begreifen.

LITERATUR

Banz, Claudia (2006): »Mit dem geistigen Ohr sehen lernen (am Bauch der Aphrodite). Über das ›Sehen‹ bei Bogomir Ecker«, in: Bogomir Ecker, Man ist nie allein, Berlin: Holzwarth, S. 72-80.

30 | Krauss entwickelt ihren Begriff ›post-medium condition‹ in Anlehnung an Jean-François Lyotards ›postmodern condition‹ (vgl. Krauss 2010: xii).

31 | Krauss 2008: 17.

32 | Vgl. Krauss 2006: 57ff.

- Barthes, Roland (1982): »Le message photographique«, in: Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris: Seuil, S. 9-25.
- Beil, Ralf (2001): »Der Schwarzraum – Phänomen, Geschichte, Gegenwart«, in: Ralf Beil (Hg.), *Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz*, S. 9-25.
- Budak, Adam (Hg.) (2008): *Manifesta 7*, Cinisello Balsamo: Silvana.
- Christov-Bakargiev, Carolyn (2003): »Eine auf den Kopf gestellte Innen-Außen-Welt«, in: K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Whitechapel Art Gallery (Hg.), *Rodney Graham*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 9-33.
- Dubois, Philippe (1998): *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv (= Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, Band 1)*, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst.
- Ecker, Bogomir (2006): *Man ist nie allein*, Berlin: Holzwarth Publications.
- Friese, Peter (2002): »Bogomir Ecker«, in: *Kunstverein Ruhr* (Hg.), *Bogomir Ecker*, Bonn/Essen: Kunstverein Ruhr, S. 3-25.
- Geimer, Peter (2002): »Was ist kein Bild? Zur ›Störung der Verweisung‹«, in: Peter Geimer (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 313-342.
- Glasmeier, Michael (2002): *Loop. Zur Geschichte und Theorie der Endloschleife am Beispiel Rodney Graham*, Köln: Salon Verlag.
- Hirschhorn, Thomas (2011): »Die Resistenz der Kunst. Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks«, in: *Kunstforum International* 210, S. 195-204.
- Krämer, Sybille (1998): »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: Sybille Krämer (Hg.), *Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 73-94.
- Krauss, Rosalind (2006): »Two Moments from the Post-Medium Condition«, in: *October* 116, S. 55-63.
- Krauss, Rosalind (2008): »A voyage on the North Sea«, *Broodthaers*, das Postmediale, Zürich/Berlin: diaphanes.
- Krauss, Rosalind (2010): *Perpetual Inventory*, Cambridge/London: MIT Press.
- Kristeva, Julia (1981): *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris: Seuil.
- Lütkemeyer, Marcus (2006): »Ears Wide Shut. Bogomir Ecker: Man ist nie allein«, in: *Kunstforum International* 180, S. 324-327.

- Mahne, Nicole (2006): *Mediale Bedingungen des Erzählens im digitalen Raum. Untersuchung narrativer Darstellungstechniken der Hyperfiktion im Vergleich zum Roman*, Frankfurt a.M./Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Peter Lang.
- Mersch, Dieter (2007): »Absentia in praesentia. Negative Medialität«, in: Christian Kiening (Hg.), *Mediale Gegenwärtigkeit*, Zürich: Chronos, S. 81-95.
- Michaud, Philippe-Alain (Hg.) (2006): *Le mouvement des images*, Paris: Centre Pompidou.
- Nardelli, Matilde (2009): »Moving Pictures: Cinema and its Obsolescence in Contemporary Art«, in: *Journal of Visual Culture* 3, S. 243-264.
- Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.) (2008): *Intermedialität. Analog/Digital*, München: Wilhelm Fink.
- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, Tübingen: Francke.
- Schaeffer, Jean-Marie (1987): *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris: Seuil.
- Schneede, Uwe W. (2006): »Zwischen Funktion und Fiktion. Drei Gruppen im Werk Bogomir Eckers«, in: Ecker, Man ist nie allein, S. 82-95.
- Schwabsky, Barry (2000): »Inverted Trees and the Dream of a Book«, in: *Art on Paper* 5, S. 64-69.
- Tholen, Georg Christoph (2002): *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Tumlir, Jan (2004): »Rodney Graham's Black Box Treatment«, in: Lynne Cooke/Karen Kelly (Hg.), *Robert Lehman Lectures on Contemporary Art*, New York: Dia Art Foundation, S. 159-189.
- Von Brandenburg, Ulla (2009): *whose beginning is not, nor end cannot be*, Mailand: Charta.
- Wagner, Monika (2003a): »Materialgerechtigkeit«. *Debatten um Werkstoffe in der Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, in: Michael Petzet/Jürgen Pursche (Hg.), *ICOMOS-Tagung: Historische Architekturoberflächen, Kalk-Putz-Farbe*, München: Lipp, S. 135-138.
- Wagner, Monika (2003b): »Materialwert, Materialgerechtigkeit, Materialbedeutung«, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 9, S. 1-10.
- Wagner, Monika (2006): »Vom Ende der materialgerechten Form. Kunst im Plastikzeitalter«, in: Barbara Naumann/Thomas Strässle/Caroline Torra-Mattenkloft (Hg.), *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften*, Zürich: vdf Hochschulverlag, S. 229-247.

- Wall, Jeff (1997): »In den Wald: Zwei Skizzen für Studien zu Rodney Grahams Werk«, in: Gregor Stemmrich (Hg.), Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, Amsterdam: Verlag der Kunst, S. 271-300.
- Walters, Victoria (2010): »The Artist as Shaman: The Work of Joseph Beuys and Marcus Coates«, in: Arnd Schneider/Christopher Wright (Hg.), Between Art and Anthropology: Contemporary ethnographic practice, Oxford: Berg, S. 35-49.

Papier und Stein

Kommunikative Potenziale anachronistischer Trägermaterialien in der zeitgenössischen Kunst

Monika Wagner

In dem heute berühmten, 1916 erstmals publizierten *Cours de linguistique générale* vertrat der französische Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure die Ansicht: »[D]as Material, in dem die Zeichen hervorgebracht werden, ist gänzlich gleichgültig [...]; ob ich die Buchstaben weiß oder schwarz schreibe, vertieft oder erhöht, mit einer Feder oder einem Meißel, das ist für ihre Bedeutung gleichgültig.«¹

Für die Identität der Buchstaben trifft das zwar zu, nicht aber für die Bedeutung der aus ihnen gebildeten Wörter und Texte. Noch irrelevanter mussten in semiotischer Perspektive die aufs Engste mit der Materialität der Zeichen verbundenen Trägermaterialien bleiben. Im Unterschied zum semiotischen Desinteresse an der Materialität der Zeichen haben literaturwissenschaftliche Ansätze in den letzten Jahrzehnten die Bedeutung der materiellen Beschaffenheit von Texten und Bildern für die Kommunikation,² für das Verstehen und die Herstellung von Sinn herausgestellt. Allerdings spielen dort materialikonographische Überlegungen bisher kaum eine Rolle.³

Auch im Bereich der Bildkünste erregten die Materialien, insbesondere die der Bildträger, gegenüber der Ikonographie und Narration lange Zeit nur bei Restauratoren Aufmerksamkeit. Trägermaterialien werden in erster Linie als genuine Medien, d.h. als Vermittler behandelt, die hinter

1 | de Saussure 1967: 143.

2 | Vgl. Gumbrecht/Pfeiffer 1988.

3 | Transdisziplinäre Ansätze finden sich bei Haus/Hofmann/Söll 2000 sowie bei Strässle/Torra-Mattenklott 2005.

die Botschaft zurück treten und geradezu unsichtbar werden. Das korreliert mit der allgemeinen Tendenz zur »Medialisierung« aller Informationen und der Nivellierung der Materialität von Bild und Text auf dem Bildschirm des Computers. Die Apparatur, das Display selbst, auf dem die Texte und Bilder erscheinen, fällt höchstens dann noch auf, wenn eine Störung vorliegt oder das Gerät ausgeschaltet ist.

Oft wird die materielle Beschaffenheit der Trägermaterialien in der Rezeption überhaupt nicht wahrgenommen, sondern tritt als Effekt der Bilder und Texte auf. Doch ob etwa nackte Haut, Papier oder Granit als Beschreibstoff oder Bildträger eingesetzt werden, ist nicht allein für die Bearbeitung, sondern ebenso für die affektive Bedeutung der jeweiligen Information von Belang. Im Zeitalter der Screens und Bildschirme sind es vor allem künstlerische Arbeiten, welche die Materialität der Information betonen und damit ins Bewusstsein heben. Das geschieht häufig durch den Einsatz ungewöhnlicher, im Alltag ungebräuchlicher oder anachronistischer Trägermaterialien.

STEIN — DAS GEWICHTIGE MATERIAL

Stein und Papier könnten als Trägermaterialien von Texten und Bildern kaum gegensätzlicher sein. Das betrifft ihre Historizität, Verbreitung und ihren Gebrauch ebenso wie ihre Materialeigenschaften, Bearbeitungsweisen und die damit verbundenen Konnotationen.⁴ Stein als nahezu ubiquitär verfügbarer Naturstoff ist schwer, Papier als Ergebnis eines aufwändigen Herstellungsprozesses⁵ und Indikator kultureller Errungenschaften dagegen relativ leicht zu bearbeiten. Dem harten Stein wurde die textliche oder bildliche Figuration in der Regel mit metallenen Werkzeugen eingemeißelt. Es ist die spezifische Materialeigenschaft des Steins, seine Beständigkeit, die sich der Botschaft überträgt oder anlagert. »In Stein gemeißelt« gilt auch heute noch als Synonym für Dauerhaftigkeit und Beständigkeit und stellte im Paragone das zentrale Argument für die Skulptur dar.⁶

4 | Vgl. Wagner/Rübel/Hackenschmidt 2010.

5 | Vgl. Bardt 2006: 17-21.

6 | Eine gute Zusammenstellung der einschlägigen Quellen bei Pfisterer 2002: 288-308.

Als Träger von Schrift ist der Stein – grob gesprochen – vom Papier abgelöst worden, während er im Bereich der Bildkünste, in Skulptur und Relief als traditionellen Gattungen, weiterhin seinen Ort hat, als Trägermaterial von Gemälden jedoch nur äußerst selten auftrat. Aus dem gegenwärtigen Alltag ist die Schrift im Stein nahezu verschwunden. Eine Ausnahme bilden bezeichnenderweise die explizit auf Dauer angelegten Werke der Memorialkultur, der Grabstein und das Denkmal. Aby Warburg verwies 1927 mit dem Motto MNEMOSYNE, das in den Travertinarchitrav über dem Eingang ins Foyer des Hamburger Warburg Hauses in Antiqua eingemeißelt wurde, auf sein wissenschaftliches Programm, das dem Erforschen von Erinnerungsforme(l)n, insbesondere dem Fortleben der Antike in der Renaissance galt. Für die Inschrift als Erinnerungsmodus nutzte Warburg die Tradition der steinernen Memoria,⁷ die in der Hoch-Zeit des Neuen Bauens längst verschwunden war. Dem konnte auch der Steinkult im »Tausendjährigen Reich« des NS nichts Dauerhaftes entgegen setzen. Bezeichnenderweise wurde der überzeitliche Geltungsanspruch des »Wort[es] aus Stein«⁸ im ephemeren Medium des Films propagiert.

DOPPELTE AFFIRMATION: JENNY HOLZERS STEINERNE VEREWIGUNGEN

Wenn zeitgenössische Künstler, unter ihnen etwa Ian Hamilton Finlay oder Jenny Holzer, Stein als Trägermaterial für ihre Textarbeiten einsetzen, dann geht es wohl kaum um einen direkten Verewigungsversuch. Vielmehr untergraben sie die traditionelle Form textlicher Verewigung im Stein, indem sie diese zwar zitieren, aber für ihre Konzepte nutzen. Jenny Holzer ist dafür bekannt, dass sie eigene Texte in höchst unterschiedlichen Materialien realisiert: Manche Texte »laufen« auf LED-Bändern wie Informationen im öffentlichen Raum oder werden durch Scheinwerfer auf öffentliche Wände projiziert, für andere wurde rote Farbe mit menschlichem Blut versetzt und auf Zeitungspapier gedruckt,⁹ und für

7 | Zum größeren historischen Kontext vgl. Assmann 1997.

8 | Der Kurz-Dokumentarfilm *DAS WORT AUS STEIN* von Kurt Rupli kam 1939 in die Kinos.

9 | Vgl. Wagner 2001: 222-224.

wieder andere nutzte Jenny Holzer Stein als Trägermaterial. Ihre ›Binsenweisheiten‹ (»truisms«) ließ sie in der offiziellen US-amerikanischen Gedenkschrift, dem so genannten ›Government Style‹, in weißen Marmor (Royal Danby marble aus Vermont, der für die Regierungsgebäude in Washington Verwendung fand) meißeln und zu Sitzbänken montieren (Abb. 1);¹⁰ für *Under a Rock* wählte sie schwarzen Granit, dem auch in den USA üblichen Memorialstein, und ließ sarkophagähnliche Objekte bauen.

Abbildung 1



Ein subjektiver, trivialer, absurder oder makabrer Text (wie etwa »stupid people shouldn't breed«) gewinnt in Granit oder Marmor gehauen Autorität und erscheint dadurch gefährlich. Das lässt den Unterschied zwischen einem Text, wie er in einer Zeitung oder der gesprochenen Sprache als flüchtigen Medien kursiert, und den Erwartungen an steinerne Verewigungen offensichtlich werden. Stein und seine Bearbeitung verkörpern aufgrund der tradierten sozialen Praxis einen Anspruch, der etwas ›Öffentliches‹, d.h. etwas für das kollektive Gedächtnis Erinnerungswürdiges, fordert. Umgekehrt wird mit den versteinerten ›Binsenweisheiten‹ auch die Frage nach der Relevanz offizieller Memorialtexte aufgeworfen. Für den *Buchstaben* mag es gleichgültig sein, ob er in Stein gemeißelt

10 | Vgl. Müller 2006: 42-47, Schneider 2011.

oder auf Papier geschrieben wurde, für den *Sinn* des Textes dagegen kann die Materialität sogar ausschlaggebend sein. Wenn der Text, wie in Holzers ›Binsenweisheiten‹, als Negativform im Stein erscheint, dann wird er nur dank des umgebenden Trägermaterials sichtbar. Jenny Holzers Steinschriften treiben die intermediale Verschränkung von Text und Material bei der Sinnerzeugung vehement hervor.

INTERAKTION VON EWIGEM UND FLÜCHTIGEM: INGO GÜNTHERS VIDEOPROJEKTION AUF STEIN

Gegenüber Holzers gezielt archaisierender Steinbearbeitung wählte Ingo Günther Stein als Trägermaterial für eine zeitgemäße Technik. In der Installation *C/*: *Command-Communication-Control and Intelligence* bearbeitete er den Stein nicht mit dem Meißel, sondern nutzte sein Potential für die Projektion flüchtiger Bilder und textlicher Informationen (Abb. 2).

Abbildung 2



In der Installation aus dem Jahr 1984¹¹ begegnen sich Stein und Videoprojektionen auf ungewöhnliche Weise. Günther, der u.a. als Redakteur gearbeitet und die Agentur *Ocean Earth Corporation* gegründet hatte,¹² verwendete für seine Arbeit Daten eines von der NASA betriebenen Weltraum-Erkundungssatelliten der *Landsat*-Serie.¹³ Bei den übermittelten Daten handelte es sich um Satellitenaufnahmen der Erdoberfläche, welche u.a. zwei Konfliktgebiete – Afghanistan und die nordwestliche Grenzregion Nicaraguas – zeigen. Obwohl von militärischem wie von ökonomischem Interesse, war das Material der *Landsat*-Satelliten frei zugänglich.

Ausschlaggebend für die Wirkung der Satelliteninformationen in *C/*: *Command-Communication-Control and Intelligence* ist Günthers Entscheidung für das Trägermaterial, auf das die Aufnahmen projiziert werden: Der extraterrestrische ›Blick‹ richtet sich auf eine kartographisch erscheinende Oberfläche, die sich auf einem gigantischen Marmorkubus von 200 x 150 x 90 cm entfaltet. Die polierte Oberfläche des hellen Marmors mit grauer Äderung verleiht dem Stein im Hinblick auf die projizierten Daten eine doppelte Funktion: Zum einen interagieren die Bilder der Erdoberfläche mit den Äderungen des Trägermaterials. Der Blick aus dem All *auf* die Erde verbindet sich mit dem Stein als physischem Stoff *aus* der Erde in unentwirrbaren Durchdringungen. Die Maserung des Marmors, die Künstler des 16. Jahrhunderts bereits verschiedentlich als Malgrund und zugleich als Figuration etwa von Wolken oder Gestein nutzten,¹⁴ wird bei Ingo Günther durch die projizierten Bilder, die sich dem optischen Abtasten der Erdoberfläche durch den Satelliten entsprechend verändern, in immer neue Konstellationen gebracht: Mal erscheinen die Adern wie Flussläufe, mal wie Faltungen eines Gebirges oder wie ein Netz von Verkehrswegen. Gleichzeitig bleibt der Stein als riesiger Quader mit seiner perfekt polierten Oberfläche präsent. Im Kontext eines fensterlosen, mit Marmorplatten ausgekleideten und nach oben mit Stahlblechen abgeschotteten Raums entsteht zudem der Eindruck einer unterirdischen Kommandozentrale.¹⁵ Der makellose Steinquader wird durch die Projek-

11 | Die Arbeit war 1987 auf der *documenta 8* ausgestellt.

12 | Vgl. von Wiese 1998: bes. 20-23.

13 | Vgl. Schweinebraten 1987: Bd. 2, 90.

14 | Vgl. Baltrušaitis 1984: 55-89.

15 | Vgl. von Wiese 1998: 22.

tion der außerirdisch gewonnenen, ephemeren Informationen zu einem auf Ewigkeit eingerichteten Generalstabstisch transformiert, an dem die Geschicke der Welt entschieden werden. Seine kühle Eleganz verbindet sich mit der Distanz und hohen Abstraktion der Bilder, die der Erklärung bedürfen, um ›lesbar‹ zu werden. Und sie verbindet sich mit jener Kälte der Entscheidungen, die Kommandeure weit weg vom Schmutz des realen Geschehens am grünen Tisch zu treffen scheinen.

PAPIER — DAS PREKÄRE MEDIUM

Papier besitzt gegenüber Stein zwar eine kürzere Lebensdauer, doch seine Leichtigkeit und sein geringes Volumen haben es zu einem transportablen, weltweit kursierenden Material werden lassen.¹⁶ Obwohl es eine geradezu unendliche Zahl von Papiersorten mit unterschiedlichen Eigenschaften, Texturen und stofflichen Qualitäten gibt, ist das Material in Folge der industriellen Papierherstellung zu einem transparenten, d.h. von seinen materialen Qualitäten abstrahierten Medium geworden, einem Trägermaterial, das scheinbar keine eigene Physis besitzt. Die Papiermedien – vor allem die Zeitung und das Buch –, die sich heute gegenüber den digitalen Informationsmedien behaupten müssen, wurden in den Bildkünsten zu einem großen Thema entwickelt. Während Zeitungen bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts, insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg, in der Collage einen ebenso aktuellen wie ephemeren Zeit- und Realitätsbezug herstellten,¹⁷ haben Bücher und Bibliotheken – unterstützt vom Erinnerungsdiskurs – seit den 1970er Jahren in Installationsarbeiten Konjunktur. Darunter sind zahlreiche Materialverfremdungen anzutreffen wie z.B. Anselm Kiefers Bücher aus Blei, in denen sich Bilder, Schrift und verschiedene Materialien auf dem schwersten aller Metalle begegnen. Die Bleibücher¹⁸ unterlaufen mit ihrem Gewicht und ihrer Unbeweglichkeit gerade diejenigen Eigenschaften, die dem Medium Buch zum Siegeszug verholfen hatten. In Sigrid Sigurdssons Bibliothek *Vor der Stille* lenken, um nur eines von vielen weiteren Beispielen zu nennen, die eingnähten Bücher mit verschlossenen Seiten (Abb. 3) das Augenmerk

16 | Vgl. Franzke/von Stromer 1990, Eimert 1994.

17 | Vgl. Hoins 2012.

18 | Vgl. Adriani 1990: 290-330 mit dem Buch Sulamith.

durch die Verweigerung der Information auf die brisanten und tabuisierten Potenziale des im Buch transportierten Wissens.¹⁹

Abbildung 3



Da Papier im Unterschied zu Stein brennt und zudem die nationalsozialistischen Bücherverbrennungen im kollektiven Gedächtnis präsent sind, eignet Papier im Unterschied zum Stein etwas latent Prekäres. Dem Papier als Speichermedium wird – wie etwa François Truffot in seinem legendären Film *Fahrenheit 451* thematisierte – das Wissen der Menschheit zugeschrieben, das mit den Büchern unterzugehen droht. Gegenwärtig ist die Bedrohung des Buches allerdings nicht einem der Obrigkeit suspekten Wissen geschuldet, sondern den neuen Speichermedien, die das Buch aus Papier abzulösen beginnen. Doch seine spezifischen Qualitäten, seine formale Struktur, die es erlaubt, rasch vor und zurück zu blättern, mühelos zu vergleichen, ebenso wie die taktilen Reize des Berührens etwa beim Umblättern der Seiten werden angesichts des potenziellen Verschwindens der Bücher neu entdeckt und im Bereich der Bildkünste zum Thema erhoben.

19 | Vgl. Wagner 1996.

PAPIERTEXTUREN FÜR DEN FILM: AMAR KANWARS VIDEO-BÜCHER

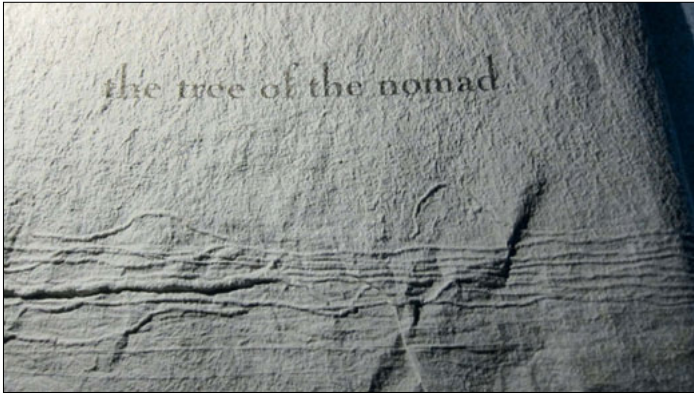
Das Beharrungsvermögen des physischen Buchs hat offenbar den indischen Dokumentarfilmer Amar Kanwar, der mit seinen kritischen Videoarbeiten bereits auf der *documenta 11* und *12* vertreten war, dazu bewegt, in einem intermedialen Experiment Filme in großformatigen Büchern zu zeigen. Während der *documenta 13* war die aus zwei Räumen bestehende Installation *The Sovereign Forest*, im Ottoneum, dem Kasseler Naturkundemuseum, zu sehen.²⁰ Geradezu paradigmatisch interagieren die unterschiedlichen Zeitstrukturen und Materialien von Film und Buch und bringen neuartige Erkenntnisse hervor.

Verschiedene Videofilme geben gewissermaßen den Text der Folianten bzw. die Bilder der Alben ab, deren Seiten mit industriell fabriziertem Papier nur wenig gemeinsam haben. Papier wird zwar aus unterschiedlichen Materialien wie Holz, Blättern oder, wie bei steigendem Gebrauch seit der Industrialisierung, aus Lumpen gewonnen,²¹ doch hat sich schon wegen der beherrschenden maschinellen Drucktechnik eine möglichst texturlose, glatte Papieroberfläche durchgesetzt. Die Seiten von Amar Kanwars Folianten, die aus den Blättern von Bananenstauden hergestellt wurden, sind dagegen uneben, wellig und weisen eine Vielzahl von Unregelmäßigkeiten und Einschlüssen auf (Abb. 4). In dem schweren Papier finden sich Fasern, Bänder oder Kordeln mehr oder minder stark eingearbeitet; es finden sich Verdickungen und kleine Löcher in den Seiten, so dass eine unregelmäßig texturierte Oberfläche entsteht. Dieses Papier vermittelt den Eindruck von lokal hergestelltem Material, von handwerklicher Arbeit und taktilem Reiz. Die Handwerklichkeit ist indessen nicht bloße Nostalgie, sondern gewinnt ihre Bedeutung im Kontext der Videobilder.

20 | Vgl. Das Begleitbuch 2012: 208.

21 | Vgl. Beyerstedt 1990.

Abbildung 4



In der zweiteiligen Installation *The Sovereign Forest* ist einer von zwei Räumen der großformatigen Projektion eines Films über den nordostindischen Bundesstaat Odisha vorbehalten. Darin werden die dramatischen Veränderungen der ehemaligen Agrarregion durch die Ansiedlung von Großindustrie gezeigt. Im angrenzenden Raum werden die Folianten zusammen mit Proben zahlreicher Reissorten ausgestellt, die in kleinen oblongen Behältern an den Wänden angebracht sind. Die Sammlung von 266 einheimischen Reissorten demonstriert physisch den Reichtum der Arten vor der industriellen Monopolisierung und der damit einhergehenden Reduktion auf wenige patentierte Sorten.²² Die Folianten bilden das Scharnier zwischen den Medienbildern und dem Naturstoff.

Sie sollen nicht nur angeschaut, sondern auch angefasst und umgeblättert werden. Auf drei von ihnen sind kurze Filme über die Auseinandersetzungen um die Vertreibung und Enteignung lokaler Kleinbauern durch die Industrialisierung zu sehen, und zwar so, dass jeweils die rechten Seiten der querformatigen Folianten die Filmbilder zeigen. Links dagegen finden sich meist Texte unterschiedlicher Länge. Was sich in der Begegnung von Film und Buch, und damit von Medien mit unterschiedlichen materiellen und zeitlichen Strukturen ereignet, ist von überraschender Komplexität und lässt die unterschiedlichen medialen Potenziale erfahrbar werden.

22 | In einem Buch innerhalb der Ausstellung, das eine Liste aller indigenen Reissorten enthält, heißt es, einst habe es »30.000 varieties of traditional paddy seeds« gegeben, heute nur noch »40 highly yielding varieties«.

Da der Film in dem Album *The Prediction* mitunter sehr lange Einstellungen zeigt, so z.B., wenn ein winziges Ruderboot auf dem Meer zu sehen ist, erscheint die Szene auf den ersten Blick als unbewegtes Bild. Irritierend ist jedoch, dass sich das Bild beim Umblättern der Buchseiten nicht verändert, sondern auch auf den nachfolgenden Seiten erscheint. Erst allmählich lassen sich die langsamen Veränderungen der filmischen Szene im Verhältnis zum Blättern der Seiten wahrnehmen. Dadurch wird die Differenz zwischen dem eigenen, mühelosen Umblättern einer Foliantenseite und dem filmisch dargestellten, mühsamen Fortkommen des Bootes durch Muskelkraft geradezu leiblich erfahrbar.

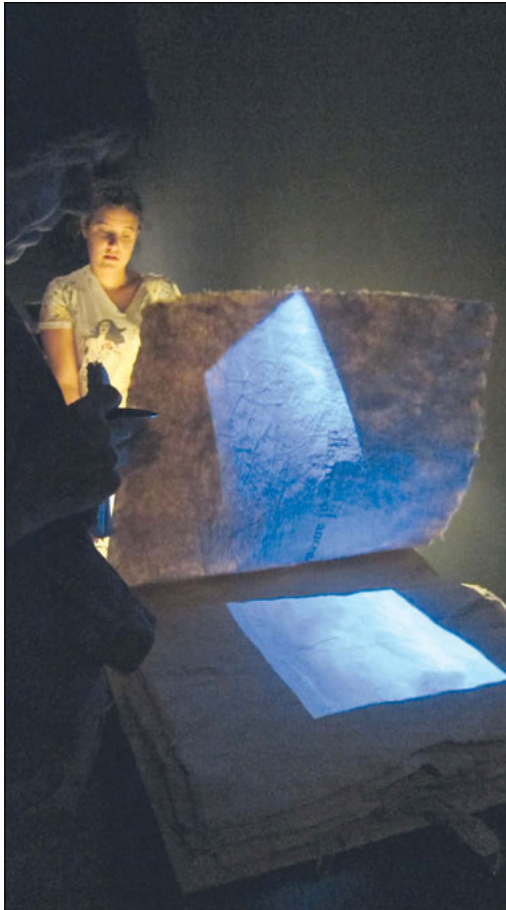
Darüber hinaus lässt *The Sovereign Forest* die den jeweiligen Zeitstrukturen von Buch und Film geschuldeten Unterschiede deutlich werden: Beim Zurückblättern der Seiten erwartet man dem Medium Buch entsprechend die zuvor gesehenen Bilder auch dort wieder zu finden, wo man sie zuvor wahrgenommen zu haben meint. Der Film ist jedoch – unabhängig vom Vor- oder Zurückblättern der Buchseiten – linear weiter gelaufen, so dass im Verhältnis zu den konstanten Texten auf den Buchseiten links ebenso wie zu den unterschiedlich texturierten Oberflächen immer neue Konstellationen entstehen. Das einmal gesehene Bild jedenfalls sucht man vergebens auf einer bestimmten, vorausgehenden Buchseite. Kontinuierlicher Zeitablauf im Film und individuelles Blättern der Seiten (Abb. 5) generieren eine ungewohnte Erfahrung, die sich mit Dislozierung der Bilder beschreiben ließe, ohne dass diese ortlos oder dematerialisiert würden. Im Gegenteil, es entstehen unendlich viele Materialisierungen.

Abbildung 5



Die Oberfläche der unregelmäßigen Papiertextur der Folianten in *The Sovereign Forest* verbindet sich, um bei dem Beispiel des *The Prediction* betitelten Folianten zu bleiben, mit der projizierten bewegten Wasseroberfläche, so dass man über die Seite tastet, um festzustellen, ob es sich um die optische Textur des Films oder die taktilen Unebenheiten der Buchseite handelt (Abb. 6). Das winzige Fischerboot auf dem Wasser verschwindet schließlich, und man ist unsicher, ob es sich hinter einen filmischen Wellenberg versteckt hat oder ob ein Loch bzw. eine dunkle Stelle im Papier das projizierte Boot hat unsichtbar werden lassen.

Abbildung 6



Die Materialien erweisen also im Kontext mit der filmischen Narration ebenso ihre spezifische Bedeutung wie das Medium Buch. Der Bildträger, in diesem Fall die Buchseiten, bringt darüber hinaus seine eigene Produktionsgeschichte der handwerklichen Herstellung aus einem Naturstoff mit, der als Vegetation auch im Film auftritt. Das heißt, das Material des Bildträgers argumentiert auf einer anderen sinnlichen Ebene als der Film, mit dem es jedoch so interagiert, dass eine qualitativ neue Ebene der Erzählung von den Lebensbedingungen in Odisha entsteht.

Vielleicht lässt die Verschränkung von alten und neuen Medien, von optischen und haptischen Qualitäten, wie sie in Kanwars *The Sovereign Forest* exemplarisch zur Anschauung kommt, die kommunikativen Potenziale der Materialien für die Generierung von Sinnangeboten evident werden.

LITERATUR

- Adriani, Götz (Hg.) (1990): Anselm Kiefer. Bücher 1969-1990 (Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen/Kunstverein München/Kunsthaus Zürich), Stuttgart: Cantz.
- Assmann, Jan (1997): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München: C.H. Beck.
- Baltrušaitis, Jurgis (1984): Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft, Köln: DuMont.
- Bardt, Juliane (2006): Kunst aus Papier. Zur Ikonographie eines plastischen Werkmaterials in der zeitgenössischen Kunst, Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Beyerstedt, Horst-Dieter (1990): »Ich brauch Hadern zu meiner Mühl«. Zur Rohstoffversorgung der Nürnberger Papiermühlen«, in: Franzke/von Stromer, Zauberstoff Papier, S. 99-105.
- Das Begleitbuch (2012). documenta 13, Katalog 3/3, Ostfildern: Cantz.
- de Saussure, Ferdinand (1967): Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft (1916, 1. deutsche Übersetzung 1931), Berlin: Walter de Gruyter.
- Eimert, Dorothea (1994): Paper Art. Geschichte der Papierkunst (Internationale Biennale der Papierkunst im Leopold Hoesch-Museum und Papiermuseum Düren), Köln: Wienand.

- Franzke, Jürgen/von Stromer, Wolfgang (Hg.) (1990): Zauberstoff Papier. Sechs Jahrhunderte Papier in Deutschland (Ausst.-Kat. Schloß Faber Castell in Stein), München: Hugendubel.
- Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.) (1988): Materialität der Kommunikation, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Haus, Andreas/Hofmann, Franck/Söll, Änne (Hg.) (2000): Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität, Berlin: Reimer.
- Hoins, Katharina (2012): Die Zeitung als Material und Medium. Unveröffentlichte Dissertation, Hamburg.
- Müller, Michael (2006): »Zum Bedeutungsaufbau in Texten«, in: Söke Dinkla (Hg.), Jenny Holzer. Die Macht des Wortes, I can't tell you, Ostfildern-Ruit: Cantz, S. 42-47.
- Pfisterer, Ulrich (Hg.) (2002): Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen, Stuttgart: Reclam.
- Schneider, Dunja (2011): Worträume. Studien zur Funktion von Typografie in installativen Werken von der Conceptual Art bis heute, Berlin/Münster: LIT Verlag.
- Schweinebraten, Jürgen (1987): »Ingo Günther«, in: Ausst.-Kat. documenta 8, Kassel: Weber & Weidemeyer, Band 2, S. 90.
- Strässle, Thomas/Torra-Mattenklott, Caroline (Hg.) (2005): Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie, Freiburg i.Br.: Rombach.
- von Wiese, Stephan (1998): »Der Künstler als Journalist. Das Werk von Ingo Günther als Terrainüberschreitung«, in: Ingo Günther: REPUBLIK.COM (Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf/Neues Museum Weserburg Bremen), Ostfildern-Ruit: Cantz, S. 18-33.
- Wagner, Monika (1996): »Bild – Schrift – Material. Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer«, in: Birgit R. Erdle/Sigrid Weigel (Hg.), Mimesis, Bild, Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 23-40.
- Wagner, Monika (2001): Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München: C.H. Beck.
- Wagner, Monika/Rübel, Dietmar/Hackenschmidt, Sebastian (Hg.) (2010): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München: C.H. Beck.

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Marc Föcking ist Professor für italienische und französische Literatur an der Universität Hamburg. Er studierte Romanistik, Germanistik und Philosophie in Bonn, München, Mailand und Berlin. Seit 2012 ist er Erster Vorsitzender des Deutschen Italianistenverbandes und stellvertretender Sprecher des Graduiertenkollegs »Interkonfessionalität in der frühen Neuzeit« an der Universität Hamburg. Seit 2013 ist er zudem Mitglied der philologisch-historischen Klasse der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Seine Forschungsschwerpunkte sind die italienische Literatur der Renaissance und des Barock, interdiskursive und intermediale Relationen zwischen Literatur, Musik, bildender Kunst und Medizin sowie Austauschverhältnisse zwischen religiösen und literarischen Diskursen vom Mittelalter bis zur Moderne. Buchveröffentlichungen u.a.: »*Rime sacre*« und *die Genese des barocken Stils*, Stuttgart: Steiner, 1994; *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen: Narr, 2002; *Abgrenzung und Synthese. Lateinische Dichtung und volkssprachliche Tradition* (mit Gernot Müller), Heidelberg: Winter, 2007; *James Bond. Anatomie eines Mythos* (mit Astrid Böger), Heidelberg: Winter, 2012.

Stella Hausmann ist freiberufliche Restauratorin im Raum Bern und Zürich. Sie studierte Konservierung und Restaurierung in der Spezialisierung Architektur und Ausstattung an der Hochschule der Künste Bern und schloss ihr Studium 2012 mit einer Masterthesis zum Thema *Materialtransfer: Nachbildungen des Leders* ab. Von 2010 bis 2012 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der SNF-Förderungsprofessur Intermaterialität an der Hochschule der Künste Bern. Vor ihrem Studium war sie von 2004 bis 2006 in einem Restaurierungsbetrieb in Bremen tätig. Ihre

Arbeitsschwerpunkte sind kunsttechnologische und konservierungsethische Fragestellungen.

Christoph Kleinschmidt ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Deutsche Literatur und ihre Didaktik der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Er studierte Deutsche Philologie, Philosophie und Neuere und Neueste Geschichte an der Universität Münster und wurde dort 2010 mit einer Arbeit über Intermaterialität im Expressionismus promoviert. Neben einer Tätigkeit als Assistant Teacher am Macalester College in St. Paul (USA, 2007/08) nahm er Gastdozenturen an den Universitäten Modena (2010) und Gent (2013) wahr. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen das Verhältnis von Literatur und Materialien, Literatur und Wahrnehmung, Narration und Gewalt sowie Theorien und Funktionen von Grenzen. Publikationen u.a.: *Topographien der Grenze. Verortungen einer kulturellen, politischen und ästhetischen Kategorie* (mit Christine Hewel), Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011; *(Be-)Richten und Erzählen. Literatur als gewaltfreier Diskurs?* (mit Moritz Baßler, Cesare Giacobazzi und Stephanie Waldow), München: Fink, 2011; *Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus*, Bielefeld: transcript, 2012.

Sigrid G. Köhler ist seit 2011 Dilthey Fellow am Germanistischen Institut der Universität Münster. Studium der Germanistik, Romanistik und Ethnologie in Bochum, Brüssel und Münster. Promotion 2002, Wissenschaftliche Assistentin am Germanistischen Institut der Universität Münster (2002-2009), Feodor Lynen Fellow an der Yale University (2010-2011). 2002/2003 und 2005/2006 Tätigkeit als Dramaturgin in Theaterproduktionen von Cactus Junges Theater, Münster. Forschungsschwerpunkte: Recht und Literatur, Materiekonzepte und -diskurse, Post/Colonial Studies, Race Theory und nationale Identitäten. Buchpublikationen u.a.: *Körper mit Gesicht. Rhetorische Performanz und postkoloniale Repräsentation in der Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts*, Köln: Böhlau, 2006; *Das nationale Imaginäre. Zur Persistenz einer politischen Kategorie in Literatur und Film* (mit Katharina Grabbe und Martina Wagner-Egelhaaf), Bielefeld: transcript, 2012; *Materie. Grundlagentexte zur Theoriegeschichte* (mit Hania Siebenpfeiffer und Martina Wagner-Egelhaaf), Berlin: Suhrkamp, 2013.

Karin Lehmann ist freischaffende Künstlerin und lebt und arbeitet in Zürich. Zunächst machte sie eine Lehre zur Keramikerin und absolvierte danach ihr Kunststudium, das sie 2012 mit einem Master of Fine Arts an der Hochschule der Künste Bern abschloss. Von 2010 bis 2012 war sie künstlerische Mitarbeiterin an der SNF-Förderungsprofessur Intermaterialität an der Hochschule der Künste Bern. Ihre Installationen und Objekte behandeln Fragen der Materialität, der Plastik und der natürlichen Zyklen. Sie wurden u.a. in Einzelausstellungen in der Milieu Gallery Bern (2010), der Limoncello Gallery in London (2013), dem Aargauer Kunsthaus (2013) und dem Centre Pasqu'Art in Biel (2013) gezeigt.

Dieter Mersch ist Professor für Medienwissenschaft an der Universität Potsdam. Er studierte Mathematik und Philosophie in Köln und Bochum, wurde 1992 mit einer Dissertation zu Semiotik, Rationalität und Rationalitätskritik bei Umberto Eco promoviert und habilitierte sich 2000 mit der Arbeit *Materialität, Präsenz, Ereignis. Untersuchungen zu den Grenzen des Symbolischen*. Von 2001 bis 2004 war er Gastprofessor für Kunstphilosophie und Ästhetik an der Muthesius-Kunsthochschule in Kiel. Dieter Mersch ist Mitglied der Deutschen Gesellschaft für Semiotik, der Allgemeinen Gesellschaft für Philosophie in Deutschland, der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik und der Gesellschaft für Musik und Ästhetik. Seine Arbeitsschwerpunkte sind die Medien-, Sprach- und Kunstphilosophie, die Philosophie des 19. bis 21. Jahrhunderts sowie Semiotik, Posthermeneutik und Philosophische Ästhetik. Buchpublikationen u.a.: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Fink, 2002; *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002; *Posthermeneutik*, Berlin: Akademie Verlag, 2010; *Ordo ab chao – Order from Noise*, Zürich: Diaphanes, 2013.

Johanne Mohs studierte Romanistik und Kunstgeschichte an den Universitäten Hamburg und Barcelona. Seit 2010 ist sie Doktorandin an der SNF-Förderungsprofessur Intermaterialität an der Hochschule der Künste Bern und wurde 2012 mit einer Arbeit zu Wechselwirkungen zwischen Literatur und Fotografie promoviert. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören intermediale Bezugnahmen zwischen Literatur und Fotografie, europäische Avantgarden und mediale Materialität in zeitgenössischer Kunst. Sie veröffentlichte u.a.: »Textspur und Vorschrift – Repräsentation durch Absenz bei Tel Quel und Oulipo«, in: Anke Grutschus u.a. (Hg.):

Figuren der Absenz, Berlin: Frank & Timme, 2010; »De l'art à la vie – mise en liste. La fonction de la liste dans les manifestes des avant-gardes historiques«, in: Michelle Lecolle u.a. (Hg.): »L'effet-liste«. *Enjeux et fonctionnements de l'accumulation verbale en littérature*, Paris: Garnier, 2013; »Schreib/Maschinen/Bilder – Narrative Schlaglichter auf ein Medium«, in: *kunsttexte.de* 2013:1. Im Herbst 2013 erscheint ihre Doktorarbeit mit dem Titel *Aufnahmen und Zuschreibungen. Literarische Schreibweisen des fotografischen Akts bei Flaubert, Proust, Perec und Roche* im transcript Verlag, Bielefeld.

Klaus Müller-Wille ist Professor für Nordische Philologie am Deutschen Seminar der Universität Zürich und zurzeit Gastprofessor am Hans Christian Andersen Centeret (Odense). Er studierte Nordische Philologie, Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Von 1998-2007 war er Wissenschaftlicher Assistent an der Abteilung für Nordische Philologie des Deutschen Seminars der Universität Basel (Promotion 2003, Habilitation 2007). Seit 2008 ist er Präsident der Schweizerischen Gesellschaft für Skandinavische Studien. Forschungsschwerpunkte: Skandinavische Romantik, Skandinavische (Neo-)Avantgarden, Theorien zu Schrift und Schreiben, Experiment und Literatur. Publikationen u.a.: *Wunsch-Maschine-Wiederholung* (mit Detlef Roth und Jörg Wiesel), Freiburg i.Br.: Rombach, 2001; *Schrift, Schreiben und Wissen. Zu einer Theorie des Archivs in Texten von C.J.L. Almqvist*, Tübingen/Basel: Francke, 2005; *Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur* (mit Maximilian Bergengruen und Caroline Pross), Freiburg i.Br.: Rombach, 2010. Zurzeit arbeitet er an einer Monographie zu H.C. Andersens Produktionsästhetik.

Annette Simonis ist Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen. 1992 Promotion und 1999 Habilitation an der Universität zu Köln. Von 2003 bis 2005 war sie Professorin für Neuere deutsche Literatur an der TU Braunschweig. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten zählen: Literaturtheorie, Inter Arts, Intermedialität, Kulturtransfer, Imaginationsforschung und Gender Studies. Publikationen u.a.: *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabischen und hermetischen Kommunikation der Moderne*, Tübingen: Niemeyer, 2000; *Zeitwahrnehmung und Zeitbewußtsein*

der Moderne (mit Linda Simonis), Bielefeld: Aisthesis, 2000; *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin. Diskursgeschichte einer deutschen Denkfigur*, Köln/Weimar: Böhlau, 2001; *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation* (mit Linda Simonis), Köln/Weimar: Böhlau, 2004; *Intermedialität und Kulturaustausch. Beobachtungen im Spannungsfeld zwischen Künsten und Medien* (Hg.), Bielefeld: transcript, 2009; *Intermediales Spiel im Film. Ästhetische Erfahrung zwischen Schrift, Bild und Musik*, Bielefeld: transcript, 2010.

Anselm Stalder arbeitet als Künstler und Dozent in Basel und Bern. Seine Arbeiten drehen sich um Fragen von Körper, Raum, Wahrnehmung und Sprache und weisen eine auffallende stilistische und mediale Breite auf. In den frühen 1980er Jahren erlangte er früh Anerkennung im Umkreis der neuen Figuration und stellt seither regelmäßig im In- und Ausland aus. Wichtige Einzelausstellungen waren im Kunstmuseum Basel (1982), im Kunsthaus Zürich (1982 und 1992), in der Kunsthalle Basel (1988 und 2003) sowie im Schweizer Pavillon der Biennale in Venedig (1984) zu sehen. Im Jahr 2012 zeigte das Kunstmuseum Solothurn eine Überblicksausstellung seines Schaffens aus den letzten zwanzig Jahren mit dem Titel *Glimmende Peripherie*. Ausstellungskataloge u.a.: *Anselm Stalder: Der Figurenmagnet und die Flüssigkeit zur Auflösung der Figur*, Duisburg: Wilhelm-Lehmbruck-Museum, 1985; *Anselm Stalder: Keine Deregulierung für die Erfindung des Nebels*, Zürich: Edition Voldemeer, 2000; *Anselm Stalder – Glimmende Peripherie*, Zürich: edition fink, 2012.

Thomas Strässle ist Förderungsprofessor des Schweizerischen Nationalfonds, Privatdozent für Neuere deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Zürich und designierter Leiter des Y Instituts für Transdisziplinarität an der Hochschule der Künste Bern. Er studierte Germanistik, Komparatistik, Philosophie und Musikwissenschaft in Zürich, Cambridge und Paris (Promotion 1999, Habilitation 2008). Daneben bildete er sich zum Konzertflötisten aus, u.a. bei Aurèle Nicolet (Konzertdiplom mit Auszeichnung 1999). 2011 war er Gastprofessor an der Università degli Studi di Siena. Er ist Stiftungsrat der Max Frisch-Stiftung, Jurymitglied beim Schweizer Buchpreis und freier Mitarbeiter der NZZ. Seine Arbeitsschwerpunkte sind die deutschsprachige Literatur vom 17. bis zum 21. Jahrhundert im europäischen Kontext, Literatur und andere Künste, insbesondere Musik, Materialästhetik, experimentelle

Formen der Literatur sowie Schweizer Literatur. Buchpublikationen u.a.: *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie* (mit Caroline Torra-Mattenklott), Freiburg i.Br.: Rombach, 2005; *Salz. Eine Literaturgeschichte*, München: Hanser, 2009; *Gelassenheit. Über eine andere Haltung zur Welt*, München: Hanser, 2013.

Monika Wagner ist emeritierte Professorin für Kunstgeschichte an der Universität Hamburg. Sie studierte zunächst Malerei, dann Kunstgeschichte, Archäologie und Literaturwissenschaften in Hamburg und London. 1991 gab sie das Funkkolleg *Moderne Kunst* heraus. Fellowships führten sie an das Kulturwissenschaftliche Institut Essen, an das Wissenschaftskolleg zu Berlin und an das IFK in Wien. Seit 2005 ist sie Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Hamburg. Sie veröffentlichte zahlreiche Beiträge zur Kunst des 18. bis 21. Jahrhunderts, zu Geschichte und Theorie der Wahrnehmung, zur Ausstattung öffentlicher Räume sowie zur Materialikonographie. Buchpublikationen u.a.: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: Beck, 2001; *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn* (mit Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt), München: Beck, 2002/2010; *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur* (mit Dietmar Rübel und Vera Wolff), Berlin: Reimer, 2005; *William Turner*, München: Beck, 2011.

Image



BURCU DOGRAMACI (HG.)
Migration und künstlerische Produktion
Aktuelle Perspektiven

August 2013, ca. 370 Seiten, kart.,
zahlr. z.T. farb. Abb., ca. 39,80 €,
ISBN 978-3-8376-2365-9



KATHARINA ECK,
ASTRID SILVIA SCHÖNHAGEN (HG.)
Interieur und Bildtapete
Narrative des Wohnens um 1800

März 2014, ca. 220 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-2418-2



FABIAN GOPPELSRÖDER, TONI HILDEBRANDT,
ULRICH RICHTMEYER (HG.)
Bild und Geste
Figurationen des Denkens in Philosophie
und Kunst

Dezember 2013, ca. 200 Seiten, kart., ca. 26,80 €,
ISBN 978-3-8376-2474-8

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Image



GUIDO ISEKENMEIER (HG.)

Interpiktorialität

Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge

Juli 2013, ca. 290 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 32,80 €, ISBN 978-3-8376-2189-1

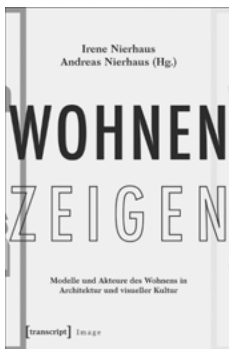


ANNETTE Jael LEHMANN

Environments: Künste – Medien – Umwelt

Facetten der künstlerischen Auseinandersetzung mit Landschaft und Natur

Juli 2013, ca. 250 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 28,80 €, ISBN 978-3-8376-1633-0



IRENE NIERHAUS, ANDREAS NIERHAUS (HG.)

Wohnen zeigen

Modelle und Akteure des Wohnens in Architektur und visueller Kultur

Februar 2014, ca. 300 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 34,80 €, ISBN 978-3-8376-2455-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Image

ANNE BECKER

9/11 als Bildereignis

Zur visuellen Bewältigung
des Anschlags

Juli 2013, ca. 310 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 34,80 €,
ISBN 978-3-8376-2443-4

JULIA BULK

Neue Orte der Utopie

Zur Produktion von
Möglichkeitsräumen bei
zeitgenössischen Künstlergruppen

Juli 2013, ca. 308 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 33,80 €,
ISBN 978-3-8376-1613-2

PATRICIA STELLA EDEMA

Bilder des Wandels in Schwarz und Weiß

Afro-amerikanische Identität
im Medium der frühen Fotografie
(1880-1930)

April 2013, 282 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 34,80 €,
ISBN 978-3-8376-2203-4

SILKE FELDHOFF

Partizipative Kunst

Genese, Typologie und Kritik einer
Kunstform zwischen Spiel und Politik

November 2013, ca. 360 Seiten,
kart., ca. 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-2301-7

LILIAN HABERER,

ANNETTE URBAN (HG.)

Bildprojektionen

Filmisch-fotografische Dispositive
in Kunst und Architektur

Juli 2013, ca. 220 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 26,80 €,
ISBN 978-3-8376-1711-5

KATJA HOFFMANN

Ausstellungen als Wissensordnungen

Zur Transformation des Kunstbegriffs
auf der Documenta II

April 2013, 502 Seiten, kart.,
zahlr. z.T. farb. Abb., 39,80 €,
ISBN 978-3-8376-2020-7

BIRGIT HOPFENER

Installationskunst in China

Transkulturelle Reflexionsräume
einer Genealogie des Performativen

März 2013, 328 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., 36,80 €,
ISBN 978-3-8376-2201-0

LILL-ANN KÖRBER

Badende Männer

Der nackte männliche Körper
in der skandinavischen
Malerei und Fotografie
des frühen 20. Jahrhunderts

April 2013, 336 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., 34,80 €,
ISBN 978-3-8376-2093-1

RAHEL PUFFERT

Die Kunst und ihre Folgen

Zur Genealogie der Kunstvermittlung

März 2013, 292 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-2337-6

KATRIN STRÖBEL

Wortreiche Bilder

Zum Verhältnis von Text und Bild
in der zeitgenössischen Kunst

August 2013, ca. 350 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 35,80 €,
ISBN 978-3-8376-2438-0

WOLFGANG WILDGEN

Visuelle Semiotik

Die Entfaltung des Sichtbaren.
Vom Höhlenbild bis zur modernen Stadt

Juli 2013, ca. 300 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 34,80 €,
ISBN 978-3-8376-2440-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Zeitschrift für Kulturwissenschaften



Birgit Wagner, Christina Lutter,
Helmut Lethen (Hg.)

Übersetzungen

Zeitschrift für
Kulturwissenschaften,
Heft 2/2012

2012, 128 Seiten,
kart., 8,50 €,
ISBN 978-3-8376-2178-3

■ Der Befund zu aktuellen Konzepten kulturwissenschaftlicher Analyse und Synthese ist ambivalent. Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** bietet eine Plattform für Diskussion und Kontroverse über »Kultur« und die Kulturwissenschaften – die Gegenwart braucht mehr denn je reflektierte Kultur sowie historisch situiertes und sozial verantwortetes Wissen. Aus den Einzelwissenschaften heraus wird mit interdisziplinären Forschungsansätzen diskutiert. Insbesondere jüngere Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen kommen dabei zu Wort.

Lust auf mehr?

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** erscheint zweimal jährlich in Themenheften. Bisher liegen 12 Ausgaben vor.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** kann auch im Abonnement für den Preis von 8,50 € je Ausgabe bezogen werden.

Bestellung per E-Mail unter: bestellung.zfk@transcript-verlag.de

www.transcript-verlag.de