

Material und Prozess

Künstlerische und kunstpädagogische Notizen

Sara Hornäk

MATERIAL UND SPRACHE

»Materialien, die eine eigene Sprache sprechen, werden von mir grundsätzlich nicht benutzt. Deshalb suche ich mir ›ungehobeltes, dummes Material‹, das keine Fragen aufwirft.«¹ Georg Herold beschreibt mit diesem Zitat als Bildhauer die Auswahl seiner scheinbar unvorbelasteten Materialien wie Teppiche, Klebeband, Dachlatten oder Ziegelsteine. Da diese aus dem Kontext des Baumarktes stammen, sind sie seines Erachtens frei von künstlerischen oder kunsthistorischen Konnotationen.

Ob sich Materialien in der gegenwärtigen Kunst jedoch in klassische Materialien der Kunst wie Ton, Bronze, Holz oder Stein und »sprachlose« Alltagsmaterialien unterscheiden lassen, wird in diesem Beitrag untersucht. Dabei soll gezeigt werden, dass die Unterscheidung in »künstlerische« und »alltägliche« Materialien mit Blick auf den prozessorientierten Umgang mit Material in der Kunst der letzten Jahrzehnte obsolet ist.

Ebenso wichtig wie die Geste, ein spezielles Material auszuwählen, ist die Art und Weise, wie mit diesem Material umgegangen wird. Ob wir Penatencreme streichen, Holz behauen, mit Ton modellieren oder mit Fahrradschläuchen weben – der eigene experimentelle Umgang mit Material erschafft künstlerische Inhalte und Formen zugleich, die ich hier darstellen und erörtern möchte. Dazu werden nach einem kurzen Blick auf die Veränderung des Materialbegriffs in der Kunst drei künstlerische Positionen vorgestellt, die unter-

1 | www.museum-brandhorst.de/de/ausstellungen/georg-herold-multiple-choice.html vom 30.08.2016. Ganz ähnlich formuliert Hartmut Böhm in einem im Rahmen der Ausstellung »Raw Materials« geführten Künstlergespräche: »Ich habe mich in den Baumarkt begeben in der Hoffnung, unbelastetes Material vorzufinden.« Amelie Deiss/Rasmus Kleine: »Interviews. Hartmut Böhm«, in: Amelie Deiss/Tobias Hoffmann (Hg.): Raw Materials: Vom Baumarkt ins Museum, Berlin: Kerber 2012, S. 99–102, hier S. 99.

schiedliche Weisen, im Material zu denken und zu handeln, verdeutlichen. Allen dreien ist ein Gebrauch von Material gemeinsam, der dieses nicht einer Form oder einem Inhalt unterordnet, sondern es als eigene ästhetische Kategorie begreift, aus der heraus künstlerische Prozesse entstehen. Anhand eines Lehrprojektes an der Universität Paderborn werde ich im Anschluss beschreiben, welche Materialien Studierende des Faches Kunst unter der Thematik »Raw Materials – Material und Prozess«² für sich entdeckt haben, wie sie diese auf vielfältige Weise untersucht und auf dieser Basis eigene künstlerischen Problemstellungen aufgeworfen haben.

Von besonderem Interesse ist dabei die skulpturale Handlung. Die künstlerische Herausforderung besteht nicht nur darin, neue Materialien zu erschließen, sondern vor allem auch in der Entwicklung eines handelnden Umgangs mit neuartigem Material und dem Erfinden künstlerischer Prozesse. Aus künstlerischer, kunstwissenschaftlicher und kunstpädagogischer Perspektive wird dazu untersucht werden, welche Impulse gesetzt werden können, um Materialprozesse zu initiieren und zu Forschung am und mit Material anzuregen. Dies bildet eine zentrale Grundlage künstlerischen Schaffens und besitzt damit zugleich eine kunstpädagogische Relevanz.

In der Skulptur spielen handwerkliche Vorgehensweisen wie abtragende Verfahren, Modellier- oder Gusstechniken seit Jahrtausenden eine zentrale Rolle. Künstlerische Techniken prägen die Skulptur besonders stark. Daraus resultieren vielfältige Künstlertheorien, die sich mit dem Wert des Könnens, d. h. den zur Bearbeitung von Stein, Holz oder Bronze erforderlichen Fertigkeiten auseinandersetzen. Welche vorher nie dagewesenen Praxen aber existieren, um Fahrradschläuche zu verbinden, aus Eierkartons neue Formen zu erschaffen oder um aus Papiertaschentüchern raumgreifende Installationen zu bauen?

Mit dem Wandel der künstlerischen Materialien weg vom »Wertvollen«, Festen und Stablen hin zu kurzlebigen, weichen, verformbaren oder auch ephemerer und flüchtigen Materialien kommt dem Prozessualen eine neue Rolle zu. Materialität und Prozess hängen eng zusammen, wenn ein Zeitaspekt und Bewegung ins Werk einziehen, formauflösend wirken, dem Veränderlichen Raum geben und plastische Strukturen das Skulpturale ergänzen.³

2 | Der Titel der Lehrveranstaltung nimmt Bezug zur oben genannten Ausstellung »Raw Materials – Vom Baumarkt ins Museum« im Museum für Konkrete Kunst in Ingolstadt 2012.

3 | Dietmar Rübel widmet sich in seinem in diesem Zusammenhang wichtigen Werk »Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen« künstlerischen Prozessen zu, die mit einer veränderten Auffassung von Materialität einhergehen. »Unter dem Schlagwort *Plastizität* werden Phänomene des Veränderlichen untersucht, die die moderne Kunst auf ihrem Weg vom Ewigen zum Flüchtigen hervorgebracht hat und die damit in der Geschichte der Plastik neuartig waren. Es handelt sich um eine Plastizität, die zu

Schon im frühen 20. Jahrhundert lässt sich eine starke Erweiterung des Spektrums der in der Bildhauerei verwendeten Stoffe beobachten. Damit einher geht eine Reflexion dieser Veränderungen, die zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen führen kann. Naum Gabo beispielsweise entdeckt transparente oder leichte Materialien für sich und löst damit das Volumen und die Masse auf, die die Bildhauerei lange bestimmt haben. Für ihn wird die »Entwicklung einer Plastik [...] durch ihr Material bestimmt. Das Material bildet die emotionale Grundlage einer Plastik, es gibt ihr den Grundakzent und bestimmt die Grenzen ihrer ästhetischen Wirkung.«⁴ Dagegen formuliert ein Künstler wie Kurt Schwitters: »Das Material ist so unwesentlich, wie ich selbst. Weil das Material unwesentlich ist, nehme ich jedes beliebige Material [...].«⁵ Indem er dem Material jeden Gehalt abspricht und die Materialmöglichkeiten so ins Beliebigere erweitert, wendet er sich gegen aus seiner Sicht überkommene Bedeutungszuschreibungen der bis dahin gebräuchlichen Stoffe.

Zeitlich etwas verzögert konzentriert sich auch die Kunstgeschichtsschreibung seit einigen Jahrzehnten auf die Veränderungen von Bedeutungszuschreibungen und untersucht, zu welcher Zeit sich welche Materialien antreffen lassen und welche Gründe zu diesen Entwicklungen geführt haben. Sie nimmt sich der Frage nach Bedeutung und Wirkung, d. h. nach der Ikonographie von Material und der Geschichte des Materials in historischen Zusammenhängen an.⁶ »Macht es einen Unterschied, ob ein Künstler mit Gold oder Marmor, Holz

Metamorphosen fähig ist. Jahrhundertlang hatten besonders wertvolle Materialien sowie Unveränderlichkeit, Stabilität und Dignität garantierende Stoffe die Materialhierarchien in Europa angeführt und soziales Prestige ausgewiesen.« Dietmar Rüböl: Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen, München: Verlag Silke Schreiber 2012, S. 8.

4 | Naum Gabo: »Plastik: Bildnerei und Konstruktion im Raum«, in: Circle (1937), Nachdruck in: Herbert Read/Leslie Martin (Einführungen), Naum Gabo: Bauten, Skulptur, Malerei, Zeichnungen, Grafik, Neuchâtel: Editions du Griffon 1961, S. 173.

5 | Kurt Schwitters, »Der Ararat«, 1921, zit. n. Eduard Trier, Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, Berlin: Gebr. Mann 1992, S. 57.

6 | In der Kunstgeschichte ist hier vor allem Monika Wagner zu nennen, die schon in den 1980er Jahren mit ihren materialikonographischen Studien wegweisende Arbeit geleistet, die kunsthistorischen Analysemethoden um einen wichtigen Aspekt bereichert und verändert hat: »Ohne eine Materialangabe lässt sich auf einem Foto nicht erkennen, ob es sich um eine Venusstatue aus persischem Marmor, Gips, Zement oder Styropor handelt. Für die Anmutungsqualität wie für die ästhetische Wertschätzung ist der Unterschied jedoch keineswegs belanglos, und zwar weniger deshalb, weil ein Zentner Zement billiger ist als ein Zentner Marmor, sondern weil sich bestimmte kulturelle Traditionen an den Marmor oder den Zement aufgrund der jeweiligen Verwendungsgeschichte angelagert haben. Im Verlauf des 20. Jahrhunderts hat sich die Materialverwendung

oder Bronze, Fett, Filz oder Kunststoff arbeitet – und wenn ja, welchen? Transportiert Beton eine andere Botschaft als Wachs? Ist das Material nur Träger der Idee, oder hat es Anteil an der Bedeutung eines Kunstwerks?«⁷ sind zentrale Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellen. Dabei untersucht die historisch orientierte Materialikonographie, auf welche Weise bestimmte Materialien in bestimmten Zeiten ideologisiert werden oder als Gegenkonzept zu herrschenden Strömungen dienen. Monika Wagner und Dietmar Rübel haben beispielsweise herausgearbeitet, welche Vorstellungen dem Umgang mit Naturstoffen oder industriellen Materialien zugrunde liegen. Sie analysieren in diesem Zusammenhang detailliert, welche Materialien in der Kunst der letzten Jahrzehnte zum Einsatz kommen und stellen unter anderem dar, wie sich in der Land Art oder teilweise auch in der Arte Povera in den späten sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts verstärkt Naturmaterialien vorfinden lassen, und auf welche Art mit den verwendeten natürlichen, oder mit anderen »einfachen« oder »armen« Materialien Gegenentwürfe zur technisierten und industrialisierten Welt entwickelt wurden.⁸ Neben der Frage, wann verstärkt Naturstoffe anzutreffen sind oder wo und warum industrielle Materialien zum Einsatz kommen, untersucht die Materialforschung beispielsweise, aus welchem Grund Kunststoffe an Bedeutung gewinnen oder wer seinen Blick auf welche Weise auf Alltägliches, also auf nicht aus dem bisherigen Kunstkontext entstammende Werkstoffe richtet.

SCHNÜRE, STRUMPFHOSEN, DACHLATTEN. MATERIALITÄT IN DER KUNST DER GEGENWART

Ich werde in diesem Beitrag drei skulpturale Werke betrachten, anhand derer die veränderte Materialität sowie der veränderte Umgang mit Materialität und die damit einhergehende Prozessorientierung in der zeitgenössischen Kunst sehr deutlich werden. Folgende Materialaspekte möchte ich dabei thematisie-

in den Bildkünsten gegenüber vorausgehenden Jahrhunderten, in denen »ewige« Materialien wie Bronze, Stein oder auch Holz dominierten und die Malerei vornehmlich in Öl oder Tempera betrieben wurde, so grundlegend verändert, dass sich die Einbeziehung des Materials in die kunstgeschichtliche Analyse geradezu aufdrängte.« Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: Beck 2001, S. 11.

7 | Monika Wagner: »Vorwort«, in: Dies. u. a. (Hg.), *Lexikon des künstlerischen Materials: Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*. München: Beck 2010, S. 2.

8 | Vgl. Dietmar Rübel/Monika Wagner/Vera Wolff: »Natur als Material«, in: Dies. (Hg.), *Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin: Reimer 2005, S. 16.

ren: die Erweiterung des Materialkanons um industrielle Materialien in den späten 1960er Jahren bei Eva Hesse, die Arbeiten mit textilem Material und Kleidungsstücken im Werk von Ulrike Kessl, in denen Material und Objekt eine spezifische Verbindung eingehen, und die Hinwendung zu Bau- und Alltagsmaterialien im Werk von Björn Dahlem.

SCHNÜRE UND LATEX

Während das Materialspektrum heute so stark erweitert ist, dass praktisch alles zum bildhauerischen Material werden kann, Baumarktmaterialien, Alltägliches, aber auch Immaterielles wie Klänge oder Gerüche, stellt es in den 1960er Jahren noch eine wesentliche Erweiterung des künstlerischen Materialspektrums dar, wenn eine Künstlerin wie Eva Hesse beginnt, mit kunstfremden, aus industriellen Zusammenhängen stammenden Materialien wie Fiberglas, Latex, Gummi und Kunststoffen zu experimentieren und diese mit Seilen, Schnüren, Schläuchen, Draht zu kombinieren.

Abb. 1:

Eva Hesse, Untitled (»LeWitt Glass Case«), 1967–68



In der Arbeit *Untitled* (»LeWitt Glass Case«) aus dem Jahr 1967–68 stellt Eva Hesse eine Glasvitrine aus, die mit sechs verschiedenen durch Gummischläuche, Draht oder Gips verbundenen Latexgüssen und latexüberzogenen Materialfragmenten bestückt ist. Eva Hesse arbeitet in diesen Materialstudien, in denen sie die Materialien faltet und verklebt, ineinandersteckt oder ausgießt wie in vielen ihrer ungegenständlichen Plastiken mit einer Reihe von Materialgegensätzen: hart und weich, innen und außen, rau und glatt, transparent und blickdicht, glänzend und matt. Es ist sehr deutlich zu erkennen, dass nicht eine Form gestaltet wird, sondern der experimentelle Umgang mit dem Material neue Formen erzeugt. Dadurch wird nicht nur eine hierarchische Struktur, nach der die Form dem Material übergeordnet ist, sondern auch das dieser Struktur zugrunde liegende dualistische Verständnis von Material und Form überwunden. In radikaler Abkehr von einer europäischen Kunsttradition erscheint Form hier zugleich als Antiform im Sinne des nicht explizit Geformten, sondern aus dem Handlungsprozess Erwachsener. Die Vitrine verdeutlicht dabei ihre prozessorientierte Arbeit an Variationen, Teststücken, Modellen und kleineren Arbeiten, die wie Forschungsobjekte nebeneinander und übereinander angeordnet präsentiert werden. Momentaufnahmen des künstlerischen Schaffensprozesses werden dabei zu Ausstellungsexponaten. Die Idee der Präsentation konzipiert Hesse gemeinsam mit Sol LeWitt, der die kleinen Objekte als Geschenk erhalten hatte. Durch ihre Anordnung in dieser und weiteren Vitrinen, die in verschiedenen Versionen um 1968 entstehen, erlangen die versammelten Studien einen Werkcharakter, der sie aus dem Zustand des Unfertigen und aus der Banalität des vorgefundenen Materials erhebt und den künstlerischen Forschungsprozess zugleich als Ergebnis präsentiert. »Mir erscheint der Prozess einfach notwendig, um dorthin zu gelangen, wo ich hin wollte. [...] Ich möchte, dass etwas direkt im Moment der Herstellung aus dem Material heraus entsteht. In diesem Sinne interessiert mich der Prozess.«⁹

Das künstlerische Werk von Hesse zeigt eine erweiterte und experimentelle Handhabung von Material, die in ihrer Prozessorientierung beispielhaft für viele künstlerische Positionen von den späten 1960er Jahren an ist. Ihr Blick auf das Material fokussiert dessen Eigenproduktivität. Es wird nicht länger in eine Form gepresst, sondern beginnt selbst Form anzunehmen, etwas zum Ausdruck zu bringen und in seiner Plastizität künstlerische Prozesse zu eröffnen.

9 | Cindy Nemser: »Ein Interview mit Eva Hesse«, in: Volker Rattelmeyer/Renate Petzinger (Hg.), Eva Hesse. Museum Wiesbaden 2002, S. 249–264, hier S. 259 f.

RÖCKE UND STRUMPFHOSEN

Auch Ulrike Kessl verwendet in ihren Skulpturen keine traditionellen plastischen Werkstoffe. Der Einbezug von Alltagsmaterialien und die Umdeutung von Funktionen zeichnet das Werk der Bildhauerin aus. So umspannt sie beispielsweise Gebäude mit farbigen Strumpfhosen oder stapelt Röcke zu Säulen. Dabei arbeitet Ulrike Kessl meist mit textilen Materialien, die durch ihre jeweiligen Materialqualitäten, wie beispielsweise die Dehnbarkeit und Elastizität von Strumpfhosen, die Volumina einschließenden Faltenwürfe von Röcken oder die Struktur bunt gemusterter Bettbezüge ausgezeichnet sind. Mit dem Einsatz dieser besonderen Qualitäten bespielt sie Ausstellungsräume auf verschiedene Art und Weise. Dadurch dass es sich um Kleidungsstücke oder Gebrauchsgegenstände handelt, beinhalten die Objekte ein menschliches Maß, das nun ins Verhältnis zur Raumproportion gesetzt wird. Das Material behält auf der einen Seite seine Gebrauchskonnotationen, es zeigt sich aber zugleich in seiner Plastizität, wenn sich Formen, Farben und andere Materialqualitäten zu eigenen Gestaltungsmitteln verselbständigen. Aus dem flächigen Stoff entstehen in den Werken von Ulrike Kessl durch Verspannung, Hängung oder Füllung Volumina. Dabei werden die textilen Materialien von ihrem Zweck, einen Körper zu umhüllen, ihn zu schützen oder zu schmücken, losgelöst, und in neue körper- und raumbezogene Formationen überführt.



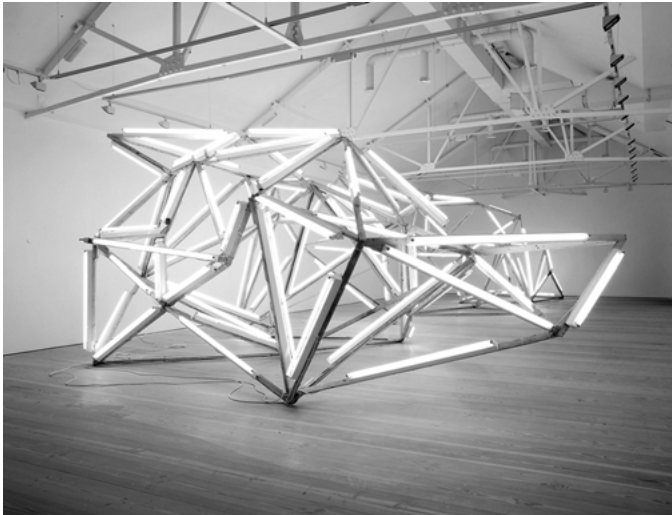
Abb. 2:
Ulrike Kessl,
Rocksäulen,
2003

In ihrem Werk *Rocksäulen* (2003) bilden übereinander gehängte farbige Röcke drei im Raum installierte Säulen. Die Säulen haben keinen Bodenkontakt. Die Falten der Röcke erzeugen auch hier eine Plastizität, die das Volumen des inneren Luftraumes umschreibt. Gemeinsam ist den Werken, dass ihr Material – sei es der Rock, die Strumpfhose oder die neongelbe Schutzweste – als Impuls dient, Erzählräume zu eröffnen. Dennoch beharren die Kleidungsstücke auf der Autonomie ihrer Form, ihrer Materialität und ihrem Objektcharakter und changieren so zwischen Abstraktion und Narration.

DACHLATTEN UND NEONLAMPEN

Dachlatten und Neonlampen dienen Björn Dahlem dazu, raumgreifende Skulpturen zu konstruieren.

Abb. 3: Björn Dahlem, *The Milky Way*, 2007



In seinem Werk *The Milky Way* (2007) setzt er einen geometrischen Körper aus Drei-, Vier- und Fünfecken zusammen, der sich über einen ganzen Raum erstreckt.

Björn Dahlem erschafft seine Skulptur, indem er ein schlichtes Gerüst aus Latten baut und die daran befestigte Beleuchtung aus Neonröhren zum formgebenden Material macht. Linien aus Licht werden zu Flächen aneinandergesetzt und diese wiederum erzeugen in ihrer Verbindung einen fragil und leicht wirkenden plastischen Hohlkörper. Er verweist auf die interstellare Formation der spiralförmig angeordneten Galaxie der Milchstraße, die aus Milliarden

von Sternen besteht und nachts als langgezogene Aufhellung am Himmel erscheint. Der geometrische Körper, in dem einzelne Punkte miteinander verbunden werden, dreht sich in den Raum hinein. In den Werken des Bildhauers Björn Dahlem werden mit geringem Materialeinsatz einfacher Baumarktstoffe und Rohmaterialien, mit Fundstücken oder Alltagsmaterialien großformatige Gebilde erschaffen, die an popkulturelle Motive von Science-Fiction, an die Faszination unendlicher Weiten, die Belebung ferner Galaxien oder die Faszination von schwarzen Löchern und anderer astrophysikalischer Fragestellungen anknüpfen. Björn Dahlem erschafft Bilder analog zu naturwissenschaftlichen Darstellungen, die allerdings eher fiktiven Konstruktionen oder plastischen Annäherungen an komplexe astronomische Phänomene als wirklichkeitsgetreuen Nachbildungen entsprechen. Licht kommt als bildhauerisches Material zum Einsatz und lässt Materielles und Immaterielles zusammenspielen, wobei die Lampen und Neonröhren gerade mit einer Banalisierung der an sich nur sehr schwer fassbaren und sich teilweise unserer Wahrnehmung entziehenden kosmologischen Phänomene spielen.¹⁰

EIERKARTONS VERKLEBEN, FAHRRADSCHLÄUCHE WEBEN, PAPIERTASCHENTÜCHER AUFFÄDELN. MATERIALPROZESSE ENTWICKELN

Aus den beschriebenen Erweiterungen des Materialspektrums und aus dem seit längerer Zeit bei vielen Bildhauerinnen und Bildhauern zu beobachtenden Phänomen, »Baumarktmaterialien« resultiert das Seminarthema *Raw Materials – Material und Prozess*. Die Studierenden beschäftigen sich dabei ergänzend zu ihrer eigenen künstlerischen Arbeit mit einer Reihe skulpturaler Positionen, die Ihnen verdeutlichen, auf welch vielfältige Weise in der zeitgenössischen Kunst Materialstudien betrieben werden, wie experimentelle Ansätze mit Material aussehen können, welche Möglichkeiten des Einbezugs von Alltagsmaterialien existieren, welche Setzungen der Auswahl einer bestimmten Materialität innewohnen und wie durch Umdeutungen, durch Untersuchung charakteristischer Materialqualitäten sowie durch die Arbeit mit Materialgegensätzen künstlerische Fragestellungen aufgeworfen werden. Der Fokus der eigenen Arbeit der Studierenden liegt auf einer von den Werkstoffen ausgehenden Prozessorientierung im künstlerischen Schaffen sowie auf der Auswahl eines Materials, das Erzähl- und Assoziationsräume eröffnen kann.

10 | Vgl. Björn Dahlem/Anne Ellgood: Die Theorie des Himmels, Berlin: Distanz Verlag 2010; Hilke Wagner/Nina Mende/Björn Dahlem (Hg.): Björn Dahlem. The End of It All. Bönen: Kettler Verlag 2013.

Die im Seminar vorgestellten künstlerischen Positionen werden so ausgewählt und eingebracht, dass sie als Impulsgeber dienen, den Blick für die Vielfalt des Materials bis hin zu immateriellen oder ephemeren Phänomenen und vor allem für Möglichkeiten eines neuartigen Materialumgangs zu öffnen. Inwiefern die Erweiterung des Kunstbegriffs und Erweiterungen der Handlungsweisen mit den in der Skulptur verwendeten Materialien zusammenhängen, bildet dabei das Zentrum unseres Interesses. Die Beispiele sollen über die vielfältigen eigenen Ansätze der Studierenden hinaus einen Blick auf die sich entgrenzende Gattung der Skulptur ermöglichen und zeigen, dass wir in einer materialgebundenen Welt leben, die eine Vielzahl künstlerischer Anknüpfungsmöglichkeiten bietet. Sie eröffnen damit zur eigenen künstlerischen Tätigkeit hinzukommend zugleich den Einstieg in einen Diskurs über eine materialgebundene Kunstgeschichte und in aktuelle kulturwissenschaftliche und philosophische Materialdiskurse.

Innerhalb des genannten Seminars untersuchen die Studierenden, wie künstlerisches Handeln durch die Auseinandersetzung mit spezifischer Materialität angeregt wird, welche skulpturalen Handlungsformen und Prozesse existieren. Aus dem Schneiden, Stapeln, Quetschen, Abformen oder Zerknüllen von vorgefundenen sowie gesammelten Stoffen entsteht ein materialgebundener künstlerischer Schaffensprozess, der zugleich in einen Formfindungsprozess übergeht.

Von kunstpädagogischer Relevanz ist dabei, welche ästhetischen Impulse die Beschäftigung mit Material auslösen kann und wie der Prozess in eine forschende Haltung übergeht, aus der heraus sich eigene künstlerische Problemstellungen entwickeln lassen. Nach der Untersuchung eines selbst entdeckten Materials besteht die Aufgabe darin, die Materialforschung als künstlerischen Schaffensprozess zu begreifen, in dem der Prozess entweder in ein Werk überführt wird oder selber Werkcharakter annimmt.

Eine kleine Portion Penatencreme dient als Einstieg in die Thematik der verschiedenen Bedeutungsebenen und Qualitätsmerkmale eines Materials. Die Studierenden untersuchen diese auf olfaktorische Aspekte hin, diskutieren die plastische Qualität des Materials und betrachten im Anschluss Werke von Thomas Rentmeister, in denen der Bildhauer Kühlschränke mit Penatencreme zu kubischen Blöcken verspachtelt.¹¹ Zum einen lernen sie an diesem Beispiel kennen, welches Spektrum an Materialien sich in der zeitgenössischen Kunst findet. Darüber hinaus verstehen sie, dass auch die plastischen Qualitäten einer cremigen Gebrauchsmasse, die hinsichtlich ihrer Struktur und Farbe Ähnlich-

11 | Vgl. zum Beispiel sein Werk *Nearly 100 fridges in a corner* (2008) (www.thomasrentmeister.de/de/startseite/bildarchiv-thumbnails/objekt.html?doc=125&details=1&back=52 vom 16.12.2016)

keiten zu gips- oder kunststoffhaltigen Spachtelmassen aus dem Baustoffhandel besitzt, die aber ursprünglich aus einem medizinischen und pflegerischen Kontext stammt, skulptural genutzt werden können. Rentmeister führt hier vor, auf welche Weise eine Transformation des Materials über die künstlerische Nutzung einer charakteristischen Materialeigenschaft geschieht: Eine Hautcreme wird in eine plastische Spachtelmasse verwandelt und trägt unter anderem durch die olfaktorische Komponente eine weitere Bedeutungsebene ins Werk.

Die Studierenden erhalten für ihr Projekt zunächst den Auftrag, ein ungewöhnliches Material in ihrer Umgebung oder im Alltag zu entdecken, an dem eine bestimmte Eigenschaft das Interesse weckt, sei es die Struktur, der Geruch, die Farbe, der Fundort, die verborgene Bedeutung. Nach dieser Phase der Sensibilisierung für die Materialität der uns umgebenden Dinge gilt es, das ausgewählte Material künstlerisch zu untersuchen und zu beschreiben. »Was ist das Besondere an Ihrem Material und wie lässt es sich verwenden?« lauten die Leitfragen, die den Übergang zum handelnden Umgang mit dem Material markieren. Welche Bedeutungsebenen besitzt die jeweilige Materialität, die in die künstlerische Arbeit einfließen? Welche inhaltlichen Ebenen schwingen mit? Welche Formensprache wird ausgelöst? Welche Transformationen sind denkbar? Ergibt sich daraus eine künstlerische Idee? Lassen sich größere Mengen des Materials beschaffen?

»Spätestens seit Marcel Duchamp müsste man dahintergekommen sein, dass der kreative Prozess nicht festgelegt ist, dass es kein speziell künstlerisches beziehungsweise unkünstlerisches Material gibt – weil nie das Material selbst die Kunst ist, sondern dessen Verwendung«¹²

Auf der Art der Verwendung des Materials liegt der eigentliche Fokus innerhalb des Lehrprojektes. So geht es auch hier, wie in diesem Zitat von Ottmar Hörl beschrieben, darum, aus dem Prozess des Experimentierens mit dem Material heraus diesem entsprechende künstlerische Verfahren zu entwickeln. Mit dem Prozess des Konstruierens, Modellierens, Abgießens, Abtragens ergeben sich zugleich eine Form und ein inhaltliches Konzept. Wichtig dabei ist vor allem zu verstehen, dass Material und Prozess einander bedingen. Die Studierenden können im eigenen künstlerischen Handeln nachvollziehen, dass ein Material kein passives Substrat ist, das mit Inhalten versehen und in eine Form gefüllt wird, sondern dass es selbst eine Wirkmacht besitzt, die es zu erkunden und zu aktivieren gilt. Anknüpfend an philosophische Konzepte im

12 | Amely Deiss/Rasmus Kleine: »Interviews. Otmar Hörl«, in: Amelie Deiss/Tobias Hoffmann (Hg.), *Raw Materials: Vom Baumarkt ins Museum*, Berlin: Kerber 2012, S. 112–114, hier S. 112.

Kontext eines »Neuen Materialismus« kann so der Dualismus von Form und Materie in Frage gestellt werden.

Hilfreich für die künstlerische Arbeit der Studierenden mit dem vorgefundenen Material ist ein Zitat von Robert Morris, das den Fokus auf den *Umgang* mit Materialien lenkt, auf den künstlerischen Schaffensprozess:

»Die Konzentration auf Material und Schwerkraft als künstlerische Mittel führt zu Formen, die nicht im Voraus geplant wurden. Aspekte von Ordnung erscheinen notwendigerweise zufällig, ungenau und beiläufig. Regellostes Aufstapeln, lockeres Schichten und Hängen geben dem Material eine vorübergehende Form. Der Zufall wird angenommen, Unbestimmtheit vorausgesetzt, denn wenn etwas ausgetauscht wird, führt dies zu einer neuen Anordnung. Die Loslösung von vorab geplanten, dauerhaften Formen und Ordnungen der Dinge ist eine positive Setzung. Sie ist Teil jener Weigerung des Werks, die Form weiterhin als ein vorbestimmtes Ziel zu ästhetisieren.«¹³

Aus dem experimentellen Umgang mit Material heraus entwickeln die Studierenden plastische Gestaltungen. Von Bedeutung ist dabei vor allem, mit den Eigenarten und dem physikalischen Verhalten des mitgebrachten Materials zu spielen, herauszufinden, wie sich das Material verarbeiten lässt und welche Techniken ihm entsprechen könnten. Lässt es sich knicken, falten, rollen, zerschneiden, ineinanderstecken, montieren oder verschrauben? Brauchen wir Zusatzmittel und -stoffe oder gibt das Material selbst die Verbindungsweisen vor? Die Studierenden werden aufgefordert, Handlungsweisen zu entwickeln und zu sammeln, die dem Material angemessen sind, sodass sich Material und Prozess aufeinander beziehen und auseinander ergeben.

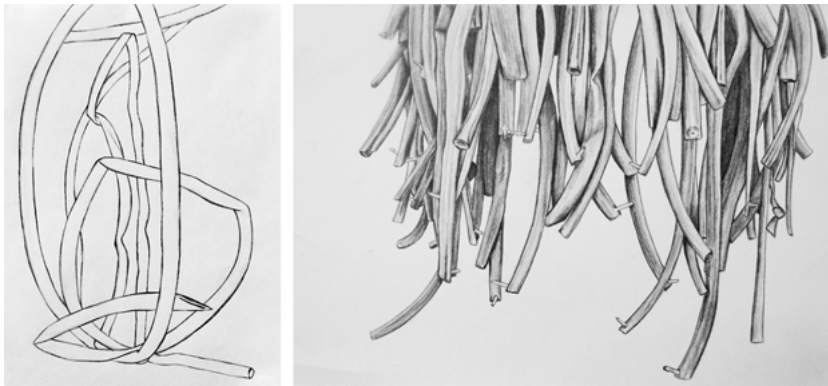
Bei den einen führen diese Verfahren eher zu einer Auflösung des bisherigen Materialcharakters, andere bedienen sich genau dieser Tätigkeiten, um spezifische Materialeigenschaften zu fokussieren. Nach der Anfangseuphorie für das entdeckte Material zeigt sich bei vielen der Studierenden das Problem, wie in einem zweiten Schritt aus der bloßen Materialanhäufung ein gestaltetes Form-Inhaltsgefüge, ein künstlerisches Werk entsteht. Auf welcher unterschiedlichen Weise dabei vorgegangen wird, werde ich an vier Beispielen zeigen.

Sandra Flegler entwickelt aus einem großen Fundus von aussortierten Fahrradschläuchen zunächst ein gewebtes Feld. Die in die Schlauchformen hineingesehenen Tentakeln finden sich auch im parallel einsetzenden zeichnerischen Prozess in der Darstellung wieder, in denen Sandra Flegler das hängende Moment der Schläuche betont, die serielle Anordnung der Ventile vorführt, die

13 | Robert Morris: »Anti-Form (1968)«, in: Susanne Titz/Clemens Krümmel (Hg.), Robert Morris: Bemerkungen zur Skulptur. Zwölf Texte, Zürich: JPR/Ringier 2010, S. 55-60, hier S. 59.

geknickten und gebogenen Volumina der langgezogenen Formen untersucht oder verschiedene Webstrukturen zeichnerisch ausprobiert. Schon in ihren vorangehenden Zeichnungen ist zu erkennen, dass die Studentin krakenartige Gebilde mit einer Vielzahl von Armen aus den linearen Formen ableitet. Auch hier erkundet die Studentin die besonderen Materialeigenschaften der Schläuche: biegsam und ineinander verschlungen vereinen sie in ihrem nicht aufgepumpten Zustand Linie, Fläche und Volumen. Ohne die eingeschlossene Luft hängen sie schlapp nach unten, lassen sich zu flächigen Bändern pressen, ihre Plastizität ist an den sich öffnenden Enden nur angedeutet.

Abb. 4a und 4b: Sandra Flegler, o. T., Bleistiftzeichnungen, 2016



Sowohl in der unmittelbaren Arbeit am Material als auch in der Zeichnung, die der Erkundung der Technik- und der Formfindung dient, entwickelt die Studentin ihr künstlerisches Themenfeld. Aus der zunächst zweidimensional gestalteten Webfläche entsteht begleitend zur Zeichnung ein zweites kugelförmiges Gebilde.

Die Schläuche werden dazu über einem unsichtbaren Hilfsgerüst miteinander verwebt und verbunden und fransen nach unten hin aus. Die Oberfläche des elastischen Kautschuks ist zu den Öffnungen der aufgeschnittenen Schläuche hin matt mit Talkum bestäubt. Die Plastik bewegt sich zwischen Gegenständlichem und Ungegenständlichem. Wir assoziieren einen über den Meeresboden gleitenden vielarmigen Tintenfisch und sehen doch zuallererst eine sich kugelförmig wölbende Fläche aus alten Fahrradschläuchen, an denen Flicker, Ventile und kaum lesbare Aufdrucke hervorstechen und auf die ursprüngliche Funktion verweisen. Sandra Flegler konzentriert sich dabei, ähnlich wie von Morris beschrieben, auf die Eigenschaften des Materials und macht diese zu ihrem bildnerischen Problemfeld: die Elastizität, die Schwerkraft, die Oberflächeneigenschaften, die Farbe. An diesem Beispiel lässt sich sehr gut erkennen, wie Material im Prozess an Selbstaussdruck gewinnt und die

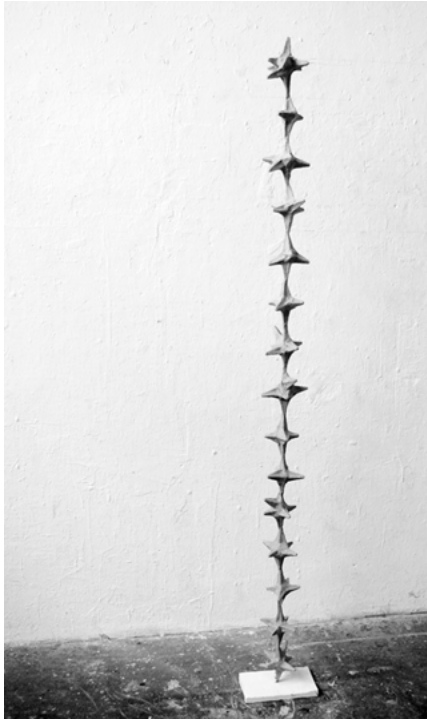
gegenständlichen Assoziationsräume von einem nicht endgültig abgeschlossenen künstlerischen Prozess überlagert werden. Sandra Flegler transformiert in ihrem Werk das Material insofern, als es sich nicht mehr um eine Ansammlung aus Fahrradschläuchen handelt, sondern im Weben und Wölben etwas Neues und Anderes entsteht.

Abb. 5: Sandra Flegler, o. T., Fahrradschläuche, Gummiball, 2016



Im Werk von Theresa Buck bestechen Eierkartons durch ihre Materialität, Farbigkeit und Form.

Sie sind aus Papierpulpe hergestellt und haben aufgrund des recycelten Papiers und der verwendeten Einfärbung gedeckte pastellfarbige Töne, die sich zwischen Grau, Altrosa, Beige, Gelbbeige oder Grünbeige bewegen. Bei der Überlegung, wie sich die herausgetrennten pyramidenartigen Zackenformen der Kartons miteinander verbinden lassen, ergibt sich für Theresa Buck sehr schnell die Idee, das Material selbst zu reproduzieren. Indem die Studentin die Pulpe aus dem gerissenen Karton mit Kleister versetzt, beginnt ein Formprozess, in welchem die Einzelteile zu einer neuen Konstellation verbunden werden. Dieser entsteht nicht, wie bei der Herstellung der Kartons, durch Auftragen der Pulpe in eine Negativform, sondern durch die Verbindung von Elementen zu einem neuen Gebilde. Die stelenartige Konstruktion ergibt sich durch die Verknüpfung von sternförmigen Einzelteilen. Die Geometrie der Tetraederformen erhält durch das Material der Papierpulpe und die aufgetragene breiige Verbindungsmasse eine amorphe Anmutung, da es keine klaren Kanten gibt.



*Abb. 6: Theresa
Buck, o. T.,
Eierkartons, 2016*

Kaum noch zu erkennen ist auch das Ausgangsmaterial in der Arbeit von Anika Josina Trautzsch.

In einem zeitaufwändigen Prozess nimmt die Studentin einzelne Papiertaschentücher auseinander, zieht sie auf Schnüre und stellt durch die Verdichtung eine begehbare hängende Zeltform her. Die gespannten und bestückten Schnüre werden anders als in der Ausgangszeichnung nicht zu einer Fläche verbunden, sondern behalten den linearen Charakter. Die sich durch die Schichtung der unzähligen weißen Einzelblätter auflösende Form erzeugt einen weichen Eindruck. Die Kontur wird unscharf. Anders als in einem zunächst angefertigten zeichnerischen Entwurf bleiben die einzelnen Schnüre bestehen, ermöglichen den Blick durch das Innere hindurch und werden nicht zu einem geschlossenen Zelt verbunden. Die Behausung bleibt durchlässig und schafft fließende Übergänge zwischen Innen und Außen.

Den Werkbeispielen der Studierenden ist gemeinsam, dass sie neben »klassischen« Materialien alltägliche und neuartige Materialien in ihren Skulpturen verwenden, deren inhaltliche und formale Qualitäten entdecken und damit das Spektrum der zu verwendenden Stoffe stark erweitern. Bezogen auf eine je eigene Materialsprache führen die Studierenden einen handelnden Um-

*Abb. 7: Annika Josina Trautzsch, o. T.,
Papiertaschentücher, Schnüre, 2016*



gang mit Material vor und gelangen über den Selbstaussdruck des Materials zu eigenen künstlerischen Problemfindungen. Ob der Prozess der Herstellung jemals abgeschlossen sein wird, ist nicht immer klar. Es eröffnen sich im Tun vielfältige neue Möglichkeiten und Verfahren. Der Prozess aber bleibt nicht auf einer Stufe des offenen Experimentierens stehen, sondern wird durch ein spezifisches, sich einander bedingendes Verhältnis von Material und Prozess in ein skulpturales Werk überführt.

LITERATUR

Dahlem, Björn/Anne Ellgood: Die Theorie des Himmels. Berlin: Distanz Verlag 2010.

Dahlem, Björn/Wagner, Hilke (Hg.): Björn Dahlem. The End of It All. Bönen: Kettler Verlag 2013.

Deiss, Amely/Hoffmann, Tobias (Hg.): Raw Materials: Vom Baumarkt ins Museum, Berlin: Kerber 2012.

Gabo, Naum: »Plastik: Bildnerie und Konstruktion im Raum«, in: Circle (1937), Nachdruck in: Herbert Read/Leslie Martin (Einführungen), Naum Gabo:

- Bauten, Skulptur, Malerei, Zeichnungen, Grafik, Neuchâtel: Editions du Griffon 1961.
- Goll, Tobias/Keil, Daniel: *Critical Matter: Diskussionen eines neuen Materialismus*, Münster: edition assemblage 2014.
- Haus, Andreas/Hofmann, Franck/Söll, Änne (Hg.): *Material im Prozess: Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin: Reimer 2000.
- Heibach, Christiane (Hg.): *Ästhetik der Materialität (Vol. 6)*, Paderborn: Fink 2015.
- Kathke, Petra: *Sinn und Eigensinn des Materials. Projekte, Anregungen, Aktionen*, Neuwied: Luchterhand 2001.
- Köhler, Sigrid G. (Hg.): *Prima materia. Beiträge zur transdisziplinären Materialitätsdebatte (= Kulturwissenschaftliche gender studies, Bd. 6)*, Königstein/Taunus: Helmer 2004.
- Martin, Silvia/Ermacora, Beate (Hg.): *Living in the material World. Materialität in der zeitgenössischen Kunst*, Köln: Snoeck 2014.
- Morris, Robert: »Anti-Form (1968)«, in: Susanne Titz/Clemens Krümmel (Hg.), *Robert Morris: Bemerkungen zur Skulptur. Zwölf Texte*, Zürich: JPR/Ringier 2010, S. 55–60.
- Nemser, Cindy: »Ein Interview mit Eva Hesse«. In: Renate Petzinger (Hg.): *Eva Hesse*. Museum Wiesbaden 2002.
- Raff, Thomas: *Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Materialien*, Münster: Waxmann Verlag 2008.
- Rübel, Dietmar/Wagner, Monika/Wolff, Vera (Hg.) *Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin: Reimer 2005.
- Rübel, Dietmar/Wagner, Monika/Hackenschmidt, Sebastian (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials: Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München: C. H. Beck Verlag 2010.
- Rübel, Dietmar: *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München: Verlag Silke Schreiber 2012.
- Schwitters, Kurt: *Der Ararat*, 1921.
- Strässle, Thomas/Kleinschmidt, Christoph/Mohs, Johanne: *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten: Theorien – Praktiken – Perspektiven*, Bielefeld: transcript-Verlag 2013.
- Wagner, Monika/Rübel, Dietmar (Hg.): *Material in Kunst und Alltag*, Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Berlin: Akademie Verlag GmbH 2000.
- Wagner, Monika: *Material in Kunst und Alltag*, Berlin: Oldenbourg Akademie-verlag 2002.
- Wagner, Monika: *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*. 2. Aufl. München: C. H. Beck 2013.
- Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich (u. a.): Diaphanes 2014.

ABBILDUNGEN

- Abb. 1: Eva Hesse, Untitled (»LeWitt Glass Case«), 1967–68, Glass and metal case containig six units of latex, wire, rubber, cords, plaster mod, 37,1×26×26 cm. In: Bill Barette (Hg.), Eva Hesse, Sculpture, New York: Timken Publishers 1992, S. 142.
- Abb. 2: Ulrike Kessl, Rocksäulen, 2003, Forum Kunst, Rottweil, je 0,4×0,4×7 m, 47 Röcke. In: Ulrike Kessl, 2001–2009, Ausstellungskatalog Kunstverein Heinsberg 2009, S. 21.
- Abb. 3: Björn Dahlem, The Milky Way, 2007. http://news.bbcimg.co.uk/media/images/53009000/jpg/_53009072_dahlem976.jpg vom 15.12.2016.
- Abb. 4a + b: Sandra Flegler, o. T., Bleistiftzeichnungen, 2016. Foto: Sara Hornäk.
- Abb. 5: Sandra Flegler, o. T., Fahrradschläuche, Gummiball, 2016. Foto: Sara Hornäk.
- Abb. 6: Theresa Buck, o. T., Eierkartons, 2016. Foto: Sara Hornäk.
- Abb. 7: Annika Josina Trautzsch, o. T., Papiertaschentücher, Schnüre, 2016. Foto: Sara Hornäk.