

Roman Kirschner

## Materialwissen

5 Seiten

DOI 10.4472/9783037345832.0015

### Zusammenfassung

Die Debatte um »Künstlerische Forschung« hat einen hohen Grad an Differenzierung erreicht, sei es in ihrer allgemeinen, theorieorientierten Dimension, sei es auf der Ebene der Praxis des künstlerischen Forschens selbst. Alles deutet darauf hin, dass sich die Künstlerische Forschung an der Schwelle zu einer Institutionalisierung befindet.

Ziel des Bandes ist es nicht nur, eine Bestandsaufnahme der unterschiedlichen Frage- und Themenstellungen zu erstellen, sondern auch jene Kontroversen abzubilden, aufgrund derer man den Prozess einer vorschnellen »Disziplinierung« der künstlerischen Forschung kritisch betrachten mag. Entlang einiger Leitfragen (Auf welche Art von Erkenntnis zielt künstlerischer Forschung und in welchem Verhältnis stehen diese zu anderen Formen der Erkenntnisbildung? Was ist das Spezifikum im Vorgehen künstlerischen Forschens? In welche Rahmenbedingungen historischer, institutioneller, politischer Art ist der derzeitige Diskurs zur künstlerischen Forschung eingebettet; welche Rolle spielen hier Kunsthochschulen, Forschungs- und Kunstförderung?) entwirft der Band eine Topographie des gesamten Feldes der Debatte um künstlerische Forschung.

diaphanes

**Jens Badura (Hg.), Selma Dubach (Hg.), Anke Haarmann (Hg.), Dieter Mersch (Hg.), Anton Rey (Hg.), Christoph Schenker (Hg.), Germán Toro Pérez (Hg.)**

**Künstlerische Forschung.  
Ein Handbuch**

344 Seiten, Gebunden, 5 sw.  
Abb.

ISBN 978-3-03734-880-2

Zürich-Berlin 2015

### Mit Beiträgen von

Peter Ablinger, Sigrid Adorf,  
Jens Badura, Anette Baldauf,  
Ulf Bästlein, Jochen Becker,  
Alessandro Bertinetto, Elke Bippus,  
Henk Borgdorff,  
Christoph Brunner, u.a.



# MATERIALWISSEN

ROMAN KIRSCHNER

*»Kunst ist der Ort des schöpferischen Geistes, aber niemals bisher hat der Geist Materie geschaffen.«<sup>1</sup>*

In diesem Satz aus Jiro Yoshiharas Manifest der japanischen Künstlergruppe Gutai von 1956 zeigt sich deutlich der grundlegende Dualismus der theoretischen und praktischen Auseinandersetzungen mit Material, nämlich die Unterscheidung zwischen Geist/Form auf der einen Seite und Materie/Material auf der anderen. Diese auf Aristoteles zurückgehende Polarisierung nährt beständig Diskurse und lässt sich kaum aus dem alltäglichen Denken und Sprachgebrauch vertreiben. Gleichzeitig steckt in Yoshiharas Bemerkung aber auch eine Perspektive, derer sich der vorliegende Text als Ausblick auf weitere, mögliche Entwicklungen in der Kunst annehmen wird: die Erschaffung bzw. Erfindung von Material und ihre künstlerischen und epistemischen Voraussetzungen und Implikationen.

Im 20. Jahrhundert vollzog sich in der Kunst eine Entwicklung zur Aufwertung und Emanzipation des Materials. Gutai stand in der Mitte dieser Bewegung und forderte nach den Erfahrungen der Atombombenabwürfe über Japan, dass sich Material und Geist die Hände reichen und gegenseitig anreichern sollten. Sie forderten eine Gleichstellung von Geist und Material ohne Unterordnung. Dies kam vor dem Hintergrund der westlichen Philosophie- und Kunstgeschichte, die allgemein der Idee, der Form, dem Agens, dem nach oben strebendem geistigen Prinzip den Vorrang gegenüber der niederen, passiven Materie gegeben hatte, einer Revolution gleich.

Doch in Europa gab es schon nach dem Ersten Weltkrieg einen Aufbruch gegen das Primat des Geistes, der sich bei Dada und Surrealismus aufbaute und 1929 in George Batailles kurzem Wörterbucheintrag zum

<sup>1</sup> Jiro Yoshihara: »Das Gutai-Manifest« (1956), in: Dietmar Rübél, Monika Wagner, Vera Wolff (Hg.): *Materialästhetik*, Berlin 2005, S. 260–263.

Begriff »Informe«<sup>2</sup> niederschlug. Etwas später, 1968, verfasste Robert-Morris seinen Text »Anti Form«<sup>3</sup>, der als Gegenbewegung zur Verwendung von industriellen Materialien und Fertigungsweisen des Minimalismus zu lesen ist. Im Minimalismus tauchten serielle Anordnungen und makellose Oberflächen auf. Morris hingegen wollte absichtlich erzeugte Formen überwinden und stattdessen Schwerkraft und Zufall an der Herstellung der Kunst mitwirken lassen. Neben den Untersuchungen von nicht-starrten Materialien, wie beispielsweise bei Claes Oldenburg, beschrieb Morris in »Anti Form« auch den Wechsel vom Machen von Dingen zum Machen von Materialien selbst. Ähnlich verweigerte sich Robert Smithson der Ästhetisierung von Formen und ließ in seinen Asphalt- und Kleberschüttungen Platz für Entropie sowie für Zeitlichkeit und Prozesshaftigkeit der Materialien. Die Form des Werkes, die letztlich nicht zum Verschwinden gebracht werden kann, und die Idee folgen dennoch aus dem Umgang mit dem Material und aus dessen Eigenschaften. Zu dieser Zeit begannen einige Künstler zu erkennen, dass in der Entwicklung der materiellen Unterlage künstlerischer Arbeit bereits viele Charakterzüge und Möglichkeitsräume des späteren Werks angelegt oder auch ausgeschlossen werden und deshalb der Arbeitsprozess dort ansetzen muss.

Parallel zu den Tendenzen der Aufwertung und der Emanzipation des Materials zeigte sich im 20. Jahrhundert eine Entwicklung hin zur Vergeistigung und Abstraktion, die in Nicolas Bourriauds Behauptung gipfelte, dass Künstler zu reinen Semionauten, also Navigatoren und Reorganisatoren in einer Welt der Zeichen, geworden seien.<sup>4</sup> Dabei darf aber weder vergessen werden, dass jedes Zeichen eine materielle Unterlage<sup>5</sup> benötigt, noch, dass diese die Bedeutung des Zeichens mit beeinflusst. Darüber hinaus zeichnete sich seit den 1980er-Jahren ein »material turn« ab, in dessen Rahmen die Trennung von von materiell/immateriell, aber auch von organisch/anorganisch, belebt/unbelebt, sowie von Subjekt/Objekt und *agency/patiency*<sup>6</sup> grundlegend hinterfragt wurde. Aktuell beschäftigen sich Brian Massumi und Erin Manning beispielsweise

2 Georges Bataille: »Informe«, in: *Documents* 1, 1929, S. 382.

3 Robert Morris: »Anti Form«, in Robert Morris: *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge (Mass.) 1993.

4 Nicolas Bourriaud: *Radikant*, Berlin 2009.

5 ... die auch reine Energie sein kann, wobei Energie allerdings untrennbarer Bestandteil von Masse ist und umgekehrt. Das Gefühl der »Immaterialität« und Schwerelosigkeit der zeitgenössischen Informationsmedien ist, wie Bernard Stiegler 2008 in »Economie de l'hypermatériel et psychopouvoir« (dt.: *Hypermaterialität und Psychomacht*, Zürich-Berlin 2010), nur durch einen extrem hohen materiellen Aufwand zu erreichen.

6 Bei der Unterscheidung zwischen *agency* und *patiency* geht es um die Frage, wer oder was Handlungsmacht trägt bzw. die Auswirkungen einer Handlung erleidet und erduldet.

mit der Frage nach der Rolle von Materie in Handlungsumgebungen. Sie wollen wissen, auf welche Art die materielle Welt an Prozessen des Ausdrucks, der Übertragung und der Übersetzung von Repräsentationen teilnimmt. Dabei achten sie aber nicht auf die Zeichenebene, sondern konzentrieren sich auf Erfahrungen, die menschliche Teilnehmer in solchen Zusammenhängen entwickeln können, und damit, wie diese zusammen mit der materiellen Ebene eine Umgebung hervorbringen können, die wechselseitige Resonanzen ermöglicht.

Die Debatte über die hier relevanten Begriffe Materie, Substanz, Material und Materialität findet vornehmlich außerhalb der Kunst statt, etwa in der Philosophie der Chemie, der Anthropologie oder den Kulturwissenschaften. Interessant für ein besseres Verständnis von Material innerhalb der Kunst ist die Bestimmung des Begriffs Material, den Bernadette Bensaude-Vincent vor dem Hintergrund des Auftauchens einer eigenen Materialwissenschaft vornimmt. Sie betrachtet Materialien als singuläre Stoffe, die zur Weiterverarbeitung vorgesehen sind, spezifische Funktionen verkörpern und einem spezifischen Entwurfsprozess unterliegen.<sup>7</sup> Das grenzt sie einerseits von der allgemeineren Materie ab, zeigt aber auch, dass Material meist etwas Erdachtes und Gemachtes ist. Fragt man sich, woraus Materialien gemacht sind, gelangt man schnell zum Begriff der Substanz, der Vorstellung einer materiellen Unterlage, die bei aller Veränderung gleich bleibt. In jüngster Zeit zeigt sich, dass eine Neubestimmung oder Erweiterung des Substanzbegriffs vonnöten wäre. Alfred Nordmann fragt danach, wie Substanzen geschaffen werden, wie sie sich als solche identifizieren und unterscheiden lassen und wie sie in einer Welt, die sich in einem Zustand der ständigen Weiterentwicklung befindet, vorwärts gedacht werden können.<sup>8</sup> Eine wichtige Quelle für den Entwurf einer »Metachemie«, auf die Nordmann zurückgreift, stellt Gaston Bachelard dar, der neben seiner Arbeit zur Wissenschaftstheorie<sup>9</sup> gleichzeitig eine Poetologie der vier Elemente<sup>10</sup> entwickelt hat. Bei Bachelard verbindet sich im Denken einer Person sowohl die Frage nach der Realisierung von Substanzen als auch die Frage nach dem Selbstverständnis des Menschen, das sich aus der Erfahrung und im Medium

7 Bernadette Bensaude-Vincent: »The Concept of Materials in Historical Perspective«, in: *NTM. Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin*, 19/1, 2011, S. 107–123. Diese Ausgabe der Zeitschrift widmet sich explizit dem Aufkommen der Materialwissenschaft.

8 Alfred Nordmann: »From Metaphysics to Metachemistry«, in: Davis Baird u. a. (Hg.): *Philosophy Of Chemistry. Synthesis of a New Discipline*, Dordrecht 2006, S. 347–362.

9 U. a. in Gaston Bachelard: *Philosophie du Non*, Paris 1940.

10 U. a. in Gaston Bachelard: *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris 2012.

der Elemente gebildet hat.<sup>11</sup> Diese Spannung scheint für die Diskussion von Material im Kontext der Kunst gegenwärtig von ungebrochener Bedeutung.

Durch Erweiterung der Fertigkeiten in den Naturwissenschaften kam es in den letzten Jahrzehnten zu neuen Möglichkeiten, sowohl Substanzen als auch Materialien weiterzuentwickeln. Darauf reagierten die sogenannten Neuen Materialismen<sup>12</sup> und schlugen vor, Materialien nicht mehr als passiv, starr und dem menschlichen Willen unterworfen aufzufassen, sondern als etwas werdendes, produktives und selbstorganisierendes. Dafür ist es allerdings notwendig, sie in ihrer Eingebundenheit in Lebensprozesse, Stoffströme und gesellschaftliche Verflechtungen wahrzunehmen und gängige Wissensformen und Anschauungspraxen zu erweitern.

Gutais Forderungen, Geist und Material gleichzustellen und gegenseitig anzureichern, wird von LIQUID THINGS<sup>13</sup> aufgenommen, einem Projekt, das als Beispiel künstlerischer Forschung diskutiert werden kann. Das Projekt arbeitet an Methoden und Wegen, um das hochkomplexe Feld der Materialität in der Kunst aus einer zeitgenössischen und praktischen Perspektive zu erweitern. Der Fokus liegt auf offenen und nicht nur im physikalischen Sinne fluiden Materialkonstellationen, die keinen stabilen Endzustand erreicht haben, sondern sich in Veränderung oder Verwandlung befinden. In einem dialogischen Voranschreiten zwischen einem nicht-konzeptualisierenden Sich-Einlassen auf konkretes Material und freier Imagination werden Prototypen im Bereich audiovisueller Skulptur entwickelt und die dafür notwendigen Methoden und epistemischen Potentiale untersucht und erweitert. Das Material selbst hat dabei einen entscheidenden Anteil an den Schaffens- und Wissensprozessen, der sich über seine Eigenschaften, Aktivitäten, Reaktivitäten, Transformationspotentiale, Widerständigkeiten und inhärenten Geschichten vermittelt. Interessanterweise ist in der Anfangsphase des Arbeitsprozesses von außen noch nicht sichtbar, was der Kunstaspekt an den stattfindenden Experimenten sein kann, außer dass ganz spezielle, wenn auch prozessoffene Zielvorstellungen in die Versuche einfließen. Ganz unspektakulär wird das Material durch die *Mangel der künstlerischen Praxis*<sup>14</sup> gedreht

11 Trotz seiner manifesten und radikalen Trennung zwischen Wissenschaftstheorie und Poetologie.

12 Siehe dazu beispielsweise Diana Coole, Samantha Frost (Hg.): *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham 2010; Jane Bennett: *Vibrant Matter*, Durham 2010, oder Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway*, Durham 2007.

13 [www.liquidthings.net](http://www.liquidthings.net).

14 Als Weiterentwicklung von Andrew Pickering's Konzept einer »Mangel der Praxis« in den Naturwissenschaften, beschrieben in: *The Mangle of Practice: Time, Agency, and Science*, Chicago 1995.

und muss viele Iterationen des konzeptuellen und materiellen Tunings durchmachen. Überraschend wenige Versuchsansätze überstehen dieses hochselektive, meist unvorhersehbare sowie auf subjektiven Erfahrungen aufbauende Verfahren, in welchem sie auf zahllose Faktoren abgeklopft werden. Diese sind unter anderem: zeitliche Dimensionen, Maßstabtauglichkeit, Energieaufwand, Rückwirkung auf die Imagination des Betrachters oder Zuhörers, Bezug zu geschilderten Debatten und viele mehr. In dem aufwendigen Verfahren ist zusätzlich zu beachten, dass, wie Dietmar Rübel klar macht, »sich die Materialität der Kunst nur in einem Verbund aus Wissenschaft, Poesie, Ökonomie, Technologie und den Kulturen des Populären bildet«. <sup>15</sup> Das führt zu weiteren erschwerenden Konsequenzen im Arbeitsprozess, da sehr weite, heterogene Wissensfelder und Assoziationsräume verarbeitet werden müssen.

Um zum Thema *Material* in der künstlerischen Forschung einen unverstellten Zugang offen zu lassen, darf nicht vergessen werden, dass alle Beteiligten selbst unweigerlich Teil des »Ozeans der Materialien«<sup>16</sup> sind und auch ohne Vorwissen eine Rolle in dessen Veränderungen und Transformationen spielen. Im Bewusstsein der gegenwärtigen materiellen Entwicklungen<sup>17</sup> sind die Künste allerdings aufgefordert, ihre Perspektiven und Möglichkeiten einzubringen, unterschiedliche Produktivitäten und Unproduktivitäten des Materiellen zu erkunden und dadurch das Spektrum der materialgekoppelten Wissensformen zu erweitern. Besonders vielversprechend scheint dabei zu sein, sowohl Material als auch Imagination als offene Prozesse zu verstehen, die sich gegenseitig bedingen und erweitern. Ihr wechselseitig gekoppeltes Werden stellt ein reiches Feld für vertiefende ästhetische und epistemische Erkundungen dar.

15 Dietmar Rübel: *Plastizität: eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012, S. 307.

16 Tim Ingold: »Materials against Materiality«, in: *Archaeological Dialogues* 14, 1, 2007, S. 1–16.

17 Siehe Diana Coole, Samantha Frost: »Introducing the New Materialisms«, in: Coole, Frost (Hg.): *New Materialisms*, a.a.O., S. 1–43.