

Materialästhetik

Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur

Herausgegeben von

Dietmar Rübel, Monika Wagner, Vera Wolff

Reimer

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.

1. Auflage 2005

2. Auflage 2017

© 2017, 2005 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin

www.reimer-verlag.de

Umschlaggestaltung: Bayerl & Ost, Frankfurt am Main
unter Verwendung der Abbildung von Tadashi Kawamata: *Bunker*, 1995.
Holz, Metall. Installation (temporär), Kunsthalle Recklinghausen,
Foto: Ferdinand Ullrich, Ruhrfestspiele 1995

Typografie und Satz: Carsten Best, Hamburg
Druck und Bindung: Hubert & Co, Göttingen

Alle Rechte vorbehalten
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

ISBN 978-3-496-01335-8

Inhalt

Vorwort	9
1. Natur als Material	14
Johann Wolfgang von Goethe: Material der bildenden Kunst (1788)	17
John Ruskin: Der Leuchter der Wahrheit (1849)	18
Karl Marx: Der Arbeitsprozeß (1867)	20
Karl Schmidt-Hellerau: Materialverschwendung und Materialgefühl (1912)	21
Soetsu Yanagi: Der Weg des Handwerks (1927)	22
Isamu Noguchi: Antrag an die Guggenheim Foundation (1927)	23
Bernhard Bylandt-Rheydt: Ich und der Feldstein (1953)	24
Robert Smithson: Erdprojekte (1968)	26
Jean Baudrillard: Stimmungswert Material (1968)	29
Giuseppe Penone: Den Wald wiederholen (1969)	31
Joseph Beuys: Gespräche über Bäume (1982)	32
2. Materialordnungen	34
John Scafe / Johann Wolfgang von Goethe: King Coal (1818/1824)	37
Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Material der Skulptur (1835/1842)	40
Friedrich Theodor Vischer: Das Material (1852)	44
Moritz Carrière: Maß, Material und Farbe (1885)	51
Henry Jouin: Über das Material (1888)	54
3. Neue Materialien	58
Gottfried Semper: Eisenkonstruktionen (1849)	61
Gottfried Semper: Der Kautschuk (1860–1863)	63
Cornelius Gurlitt: Ästhetik des Eisenbaues (1899)	67
Hugo Hillig: Der Betonbau und die Dekorationsmalerei (1914)	70
Walter Gropius: Glasbau (1926)	74
Sigfried Giedion: Eisenbeton (1928)	77
Naum Gabo: Plastik: Bildneri und Raumkonstruktion (1937)	80
Le Corbusier: L'Unité d'Habitation in Marseille (1952)	82
Hans Schwippert: Mensch und Technik (1952)	84
Roland Barthes: Plastik (1957)	87
Peter Gorsen: Kunst aus Kunststoffen (1968)	89
Erich Lüth: Ich finde Beton zum Kotzen (1971)	92

4. Materialstil, Materialstimmung, Materialgerechtigkeit	94
Marlborough House: Beispiele falscher Prinzipien der Dekoration (1853)	97
Gottfried Semper: Der Stil. Einleitung (1860–1863)	99
William Morris: Der Einfluß der Baumaterialien (1892)	104
Alois Riegl: Stilfragen (1893)	108
Leopold Gmelin: Architektonisches aus Nordamerika (1894)	110
Herman Riegel: Die bildenden Künste (1895)	111
Karl Friedrich Wilhelm Henrici: Moderne Architektur (1897)	113
Franz Geiger: Putzbau (1902)	114
Wilhelm Michel: Materialgemäß (1905)	114
Heinrich Seipp: Materialstil und Materialstimmung (1902)	116
August Endell: Kunstgewerbliche Erziehung (1904)	119
August Schmarsow: Eigene Bewegung und fremdes Material (1905)	121
Hermann Muthesius: Der Weg des Kunstgewerbes (1905)	125
Konrad Lange: Zweck und Material / Der Materialstil (1907)	127
Henry van de Velde: Die Belebung des Stoffes (1910)	131
Karl Ernst Osthaus: Material und Stil (1910)	134
Heinrich Pudor: Deutsche Qualitätsarbeit (1911)	139
5. Materiallimitationen	142
John Ruskin: Steine von Venedig (1853)	145
August Reichensperger: Die christlich-germanische Baukunst (1860)	148
Georg Treu: Sollen wir unsere Statuen bemalen? (1884)	153
Heinrich Schmid: Der Steinbau und die Surrogate (1895)	155
Adolf Loos: die baumaterialien (1898)	158
Adolf Loos: das prinzip der bekleidung (1898)	162
Cornelius Gurlitt: Zur Befreiung der Baukunst (1899)	164
Ph. Alexander: Künstlerische Wandverkleidung Koptoxyl (1902)	166
Henry van de Velde: Kunstgewerbliche Laienpredigten (1902)	168
Hermann Muthesius: Die Bedeutung des Kunstgewerbes (1907)	170
Joseph August Lux: Der Qualitäts-Begriff im Kunstgewerbe (1907)	173
Gustav E. Pazaurek: Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe (1909)	175
Konrad Lange: Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe (1909)	178
Heinrich Pudor: Deutsche Qualitätsarbeit (1911)	183
Paul Westheim: Stuck. Ein Beispiel moderner Kunstbetrachtung (1913)	188
Kurt Schwitters: Über griechische Tempel (1928)	190
Josef Frank: Wir sind ein armes Land (1931)	193
6. Material, Region, Nation	194
Otto Rudolf Gruner: Der Yankee-Styl (1874)	197
Karl Theodor Hinckeldeyn: Das neue Reichstagsgebäude (1883)	200
Julius Langbehn: Rembrandt als Erzieher (1890)	202
Franz Fammler: Amerikanischer Landhausbau (1906)	203
Albrecht Haupt: Der deutsche Backsteinbau der Gegenwart (1910)	207

Wladimir Markow: Die Liebe zum Material (1914)	207
Frank Lloyd Wright: Taliesin (1911–1916)	208
Alexander Heilmeyer: Eisenplastik (1917)	211
Fritz Schumacher: Das Wesen des Backsteinbaues (1920)	212
Filippo Tomaso Marinetti: Gegen die Pasta asciutta (1932)	215
Jun'ichiro Tanizaki: Lob des Schattens (1933)	218
Albert Speer: Stein statt Eisen (1937)	221
Richard Klapheck: Gussglas (1938)	224
Wilhelm Rüdiger: Deutsches Kunsthandwerk (1939)	226
Alfred Stange: Die Bedeutung des Werkstoffes (1940)	230

7. Form und Material **234**

Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung (1795)	237
Carl Friedrich von Rumohr: Haushalt der Kunst (1827)	238
Friedlieb Ferdinand Runge: Der Bildungstrieb der Stoffe (1855)	240
Gottfried Semper: Keramik (1860–1863)	241
Adolf von Hildebrand: Das Problem der Form (1893)	244
Georg Simmel: Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch (1907)	246
Karl Albiker: Die Probleme der Plastik und das Material (1919)	249
Georges Bataille: formlos (1929)	253
Jean-Paul Sartre: Über die Qualität als seinsenthüllend (1943)	254
Francis Ponge: Bemerkungen zu den „Geiseln“ von Fautrier (1945)	258
Klaus Jürgen-Fischer: Der Fall Jean Fautrier (1960)	259
Jiro Yoshihara: Das Gutai-Manifest (1956)	260
Peter Weibel: Materialdenken als Befreiung (1966)	263
Robert Smithson: Erdprojekte (1968)	265
Robert Morris: Anti Form (1968)	267

8. Materialkultur **270**

Umberto Boccioni: Manifest der futuristischen Plastik (1912)	273
Wladimir Markow: Die Faktur / Das Geräusch (1914)	276
Raoul Hausmann: Das neue Material in der Malerei (1918)	280
Kurt Schwitters: Die Merzmalerei (1919)	282
Warwara Stepanowa: Die Produktionskleidung (1923)	283
Wladimir Tatlin: Programmwurf der materiellen Kultur (1923)	285
Wladimir Tatlin: Rechenschaftsbericht der Abt. materielle Kultur (1924)	286
Alexander Rodtschenko: Die materielle Dinggestaltung (1928)	288
Alexander Toporkow: Material (1928)	289
László Moholy-Nagy: von material zu architektur (1929)	294

9. Material und Geschlecht **298**

Charles Blanc: Über Zeichnung und Farbe (1860–1867)	301
Otto Weininger: Form – Materie = Mann – Weib (1903)	302
Alfred Kuhn: Das Material (1922)	304

Sigmund Freud: Die Weiblichkeit (1932)	305
Richard Hamann: Die Kategorie der Stofflichkeit (1943)	306
Pol Bury: Materielle Träumerei (1949)	311
Kurt Leonhard: Deutscher Künstlerbund (1960)	312
Carolee Schneemann: Fleischeslust (1963)	313
Carolee Schneemann: Die Frau im Jahr 2000 (1968)	315
Erika Billeter / Klaus Rinke: Die weichen Materialien (1979)	316
VALIE EXPORT: Feministischer Aktionismus. Aspekte (1980)	318

10. Materialien des Immateriellen **322**

Paul Scheerbart: Glashausbrieife (1914)	325
Adolf Behne: Glasarchitektur (1920)	325
Kasimir Malewitsch: Suprematismus (1922)	327
El Lissitzky: Unser Buch (1927)	328
Lucio Fontana u.a.: Manifest der Spazialistischen Bewegung (1952)	329
Yves Klein / Werner Ruhnau: Manifest zur Immaterialisierung (1958–1959)	330
Yves Klein: Das Wahre wird Realität (1958–1960)	332
Heinz Mack: Das Sahara-Projekt (1961)	332
Jean-François Lyotard: Die Immaterialien (1985)	334
Christine Buci-Glucksmann: Entmaterialisierung (1985)	336
Philippe Curvall: Entmaterialisierung / Metamorphose (1985)	337
Paul Caro: Material (1985)	337
Jacques Derrida: Material / Materielles / Entmaterialisierung (1985)	337
Jean-François Lyotard: Material (1985)	338

Anhang **341**

Weiterführende Literatur	341
Personenregister	344
Materialregister	347
Bild- und Textnachweise	351

Vorwort

„Alles aus Eisen – das ist die Devise von heute. Alles aus Pappe – das ist die Devise von morgen, und dann noch die Zellulose, die sich ... biegt, allen Bedürfnissen anpaßt, allen Erfordernissen entspricht.“ Mit diesen Worten resümierte ein zeitgenössischer Korrespondent im Jahr 1889 seine Eindrücke von der Pariser Weltausstellung. Indem er die Aufmerksamkeit auf die Revolutionierung der Materialien durch die Industrialisierung lenkte, berührte er eine überaus empfindliche Zone im zeitgenössischen Bewußtsein. Denn in dem Maße, wie ungezählte neue Materialien in tausenderlei Gestalt auf den großen Ausstellungen des 19. Jahrhunderts ihre Triumphe feierten, in dem Maße gerieten sie auch in die weit über technische oder ästhetische Fragen hinausreichende grundsätzliche Kritik an den Industriegesellschaften. Die lang anhaltenden und streckenweise polemisch geführten Auseinandersetzungen um das Material waren aufs engste mit dessen Bearbeitung verknüpft. Mit den neuen Werkstoffen ging die Ablösung qualifizierter Handarbeit durch Maschinenarbeit und damit der Verlust tradierter handwerklicher Gestaltung einher, d.h., Entwurf und Gestaltung lagen nicht mehr in einer Hand. Materialfragen waren also grundlegende Faktoren für die Entwicklung eines modernen, dem Industriezeitalter entsprechenden Stils. In der kunstgeschichtlichen Forschung wurden demgegenüber zwar lange Zeit die Überwindung des Historismus und die Entstehung der modernen Form untersucht, die damit unauflöslich verquickten Materialfragen jedoch vernachlässigt.

Zu den neuen Materialien der Moderne gehörte zuallererst das Gußeisen, das – in Brücken, Schiffen, Dampfmaschinen oder der *Eisenbahn* allgegenwärtig – dem „eisernen Zeitalter“, wie die Industrieepoche auch genannt wurde, nicht allein in Deutschland seinen Namen lieh. In der Architektur eingesetzt, veränderte das Eisen die Volumen- und Massenverhältnisse und damit auch nachhaltig die Vorstellungen vom architektonischen Raum. Das offenbarte 1889 der vollständig aus Eisen errichtete, filigrane Eiffelturm, dessen Form sich nach den Angaben Gustave Eiffels ausschließlich aus den statischen Berechnungen für das Material ergeben hatte. Als Wahrzeichen der Weltausstellung und Signum des Industriezeitalters setzte er nicht nur technisch, sondern vor allem ästhetisch neue Maßstäbe, auch wenn er zunächst gerade von den Anwälten der Ästhetik als Inbegriff der Häßlichkeit beschimpft wurde.

Zum Gußeisen waren im Verlauf des 19. Jahrhunderts viele weitere neue Materialien hinzugekommen, die fortwährend für kontroverse Diskussionen um ihre angemessene Nutzung und Formgebung sorgten.

Weniger spektakulär als das Gußeisen drangen für die Dinge des alltäglichen Bedarfs diverse Ersatzstoffe, zu denen auch das eingangs erwähnte, seit langem genutzte Pappmaché zählte, in die Warenwelt ein. Ihm folgte jener vielversprechende Stoff, die Zellulose, der, ähnlich wie der vulkanisierte Kautschuk und später die synthetischen Kunststoffe, die vielfältigsten Nutzungen versprach. All diesen Materialien ist gemeinsam, daß sie sich in nahezu beliebige Formen gießen und pressen lassen, so daß sie die in unterschiedlichen anderen Materialien entwickelten Formen übernehmen konnten. Das führte einerseits zum generellen Imitationsverdacht, andererseits bedeutete dies die Tendenz zur potentiellen Vereinheitlichung des Materials, zur „Welt aus einem Guß“, wie es später für die synthetischen Kunststoffe formuliert wurde.

Die durch die Materialien des Industriezeitalters ausgelöste Verunsicherung der Formgebung führte zu grundlegenden kunsttheoretischen Neubestimmungen. Allen voran hat Gottfried Semper in seinem 1860 erschienenen, un abgeschlossenen Monumentalwerk „Der Stil“ eine Theorie der Entstehung von Gestalt und Schmuckformen in den nützlichen Künsten auf der Grundlage von Material, Technik und Gebrauchszweck entwickelt. Damit billigte er dem Material eine zentrale Funktion in der Generierung von Stil zu. Die heftig bekämpfte, als materialistisch und darwinistisch verurteilte Theorie Sempers löste eine breite Auseinandersetzung um das Material aus, an der das Tagesgeschäft der Kunstkritik ebenso wie die Kunstgeschichtsschreibung beteiligt war. Das hatte zur Folge, daß selbst Gegner des sogenannten Materialstils bis hin zu Alois Riegl, der mit dem „Kunstwollen“ konterte, dem Material einen hohen Stellenwert einräumten.

In diesen Debatten diente „Materialgerechtigkeit“ – nicht erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wie bisher mit Günter Bandmann angenommen wurde, sondern schon im späten 19. Jahrhundert – auf breiter Front als schillernder Kampfbegriff. Im Namen des Materials konnte sowohl für kunsthandwerkliche Arbeitsweisen als auch für ‚ehrliche‘ Maschinenarbeit oder puristische Ornamentlosigkeit gefochten werden. „Materialgerechtigkeit“ wurde in Deutschland einerseits zum Synonym für die „gute Form“, wie sie volkserzieherisch von Gebrauchsgegenständen für die Industriegesellschaft gefordert worden war. Die entgegengesetzte Ideologisierung des Begriffsfelds führte in Verbindung mit ‚heimischem‘ Material zum Heimatstil und schließlich zum völkisch begründeten Kunsthandwerk.

Obwohl im Industriezeitalter prinzipiell alle Gattungen, Architektur, Kunsthandwerk bzw. Design ebenso wie die bildenden Künste, von den Veränderungen des Materialkanons betroffen sind, ist offensichtlich, daß es entsprechend der Industrialisierung der Arbeit zuerst die nützlichen

Künste waren, an denen sich die Debatten entzündeten. Im Verhältnis zur Architektur und den Gebrauchsgegenständen des Alltags wurde das Material für die bildenden Künste erst spät, d.h. zu Beginn des 20. Jahrhunderts, zum brisanten Thema. Die zwar weiterhin handwerklich arbeitenden Künstler scherten nun ihrerseits aus dem tradierten Materialkanon der Kunst aus. Der propagierte Anschluß künstlerischer Produktion an die Industriegesellschaften, der von den russischen Avantgardisten oder von László Moholy-Nagy am Bauhaus vertreten wurde, zeigte sich zuallererst in der Verwendung moderner Materialien wie etwa dem Aluminium, Zelluloid oder dem transparenten Plexiglas.

Eine vergleichbare Favorisierung von Industriematerialien und -technologien findet sich nach dem Zweiten Weltkrieg in der Pop Art und vor allem in multimedialen Künsten, die Kommunikationstechnologien nutzen. Demgegenüber haben die Vertreter der Arte povera und der Land Art in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts, als die synthetischen Stoffe auch in Europa den Alltag eroberten, mit ihrem programmatischen Rekurs auf ökonomisch wertlose oder sogar instabile Primärstoffe der Natur, die sich der industriellen Verwertung entziehen, eher zu industriekritischen Überlegungen Anlaß gegeben.

Die vorliegende Quellenedition versammelt Texte zum Material in Kunst, Design und Architektur vom Beginn des Industriezeitalters um 1800 bis in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Nur einige wenige Texte sind neueren Datums. Dieser Einschnitt wurde gewählt, weil sich mit der dritten Phase der Industrialisierung die ästhetischen Debatten immer stärker auf Fragen der Medialität verlagert haben; aber er wurde auch gewählt, weil seit 1970 die „Ikonologie des Materials“ (Bandmann) zum Gegenstand kunsthistorischer Forschung zu werden begann. Da bisher kaum ein Bewußtsein über die Bedeutung der Diskussion um das Material im Industriezeitalter zu existieren scheint und die Geschichte vieler Argumente offenbar vergessen ist, soll hier ein thematischer Überblick über die Schwerpunkte der Debatten gegeben werden. Viele der hier versammelten historischen Argumente und Positionen wurden seit Anfang der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts häufig variiert und aktualisiert. Allerdings haben die technologischen Entwicklungen in der computergestützten Materialforschung vor allem bei Designern und Architekten seit Anfang der neunziger Jahre zu einer regelrechten Materialeuphorie geführt. Die atomare bzw. molekulare Analyse und Entwicklung von sogenannten *mutant-*, *smart-* oder *techno-materials*, und deren Nutzung in allen Lebensbereichen, dürften neue Debatten über eine zeitgemäße Materialästhetik in Kunst, Design und Architektur auslösen, die es in Zukunft zu verfolgen gilt.

Die Einteilung in zehn unterschiedlich umfangreiche Kapitel ist der Versuch, den zu verschiedenen Zeitpunkten jeweils signifikanten Problemen in der Materialbewertung Rechnung zu tragen. Obwohl sich die in den Texten diskutierten Probleme berühren und manche Argumente sich sogar überschneiden, erschien diese Gruppierung aufschlußreicher als eine chronologische Folge. Denn nicht immer waren, um nur ein Beispiel zu nennen, nationale Inanspruchnahmen von Materialien akut. Und selbst wenn, wie im Fall der geschlechtsspezifischen Codierung von Material, eine lange Tradition existiert, wurde sie nicht zu jedem Zeitpunkt thematisiert. Demgegenüber zieht sich die Debatte um ästhetische Fragen nach dem grundlegenden Verhältnis von Form und Material durch die gesamte Moderne.

Berücksichtigung fanden Texte von Künstlern, Architekten, Kunsthistorikern, Kunstkritikern, Philosophen, Erfindern und Schriftstellern, allerdings nur in Ausnahmefällen solche von Naturwissenschaftlern und Technikern im engeren Sinne. Deren spezialisierte technische Berechnungen oder chemische Materialanalysen waren zwar für die industrielle Nutzung grundlegend. In ihren Texten kümmerten sie sich jedoch fast nie um die Bewertung oder den sozialen Gebrauch der Materialien.

Eine thematische Gliederung erleichtert das Nebeneinander von Texten unabhängig vom Ansehen ihrer Autoren, weil sich die Argumente wechselseitig erhellen. In der vorliegenden Quellensammlung finden sich neben Texten berühmter Autoren wie Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Theodor Vischer oder John Ruskin, bedeutender Künstler wie Adolf Loos, Wladimir Tatlin oder Robert Smithson, die bisher noch nicht im Kontext materialspezifischer Fragen betrachtet wurden, auch Beiträge heute weniger bekannter oder in Vergessenheit geratener Autoren. Vor allem die Sichtung von Fachzeitschriften und populären Journalen des späten 19. Jahrhunderts hat reiche Quellen zutage gefördert, die noch heute etwas von der Aktualität vermitteln, mit der die Debatten um das Material geführt wurden, wie sie sich bisher vor allem für England und Deutschland nachzeichnen lassen. Der Schwerpunkt dieser Quellensammlung liegt auf den Schriften aus Deutschland; es wurden darüber hinaus jedoch auch Texte aus England, Frankreich und Italien sowie aus Nordamerika berücksichtigt. Die für die bildende Kunst einflußreiche Position einer „Materialkultur“, wie sie vor allem von der russisch-sowjetischen Avantgarde entwickelt wurde, steht im Zentrum eines eigenen Kapitels. Außerdem wurde der für westliche Künstler im 20. Jahrhundert besonders interessante Ästhetik des Materials in Japan Rechnung getragen. Bei der Textauswahl wurde versucht, der Heterogenität der in den Debatten vorgetragenen Argumente zu entsprechen. Erst dadurch läßt sich die gesellschaftliche Bedeutung

der mit den Materialfragen verbundenen, komplexen Probleme während der Industrialisierung annähernd ermessen.

Die Idee zu einer solchen Quellensammlung entstand während der Arbeit am Aufbau des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Forschungsprojekts zur Materialikonographie in der Kunst nach 1945 am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg und der Arbeit an der Edition des „Lexikons des künstlerischen Materials“. Es zeichnete sich ab, daß die Thematisierung des Materials in den Künsten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihre Voraussetzungen in den schon während der gesamten Industrialisierungsphase akuten Konflikten um Natur- und Industriematerialien besitzt. Allerdings hat sich die einstige Debatte aus dem Bereich der nützlichen Künste auf die Ebene der autonomen Kunst verschoben, so daß aus dem gesellschaftspolitisch aktuellen Konflikt um die Bewertung der Industriematerialien eher ein Angebot zur retrospektiven Reflexion geworden ist.

All denen, die uns mit Rat und Tat unterstützt haben, sei für ihre Geduld und ihr Interesse herzlich gedankt: Christian Fuhrmeister, Sebastian Hackenschmidt, Alexandra Köhring, Petra Lange-Berndt, Nadine Rottau und Bettina Uppenkamp für Hinweise bei der Quellen-suche; Sebastian Guggolz, Miriam Voss, Anja Kregeloh und Kathrin Rottmann für die Hilfe bei der Literaturbeschaffung; Alexandra Köhring für die Übersetzung aus dem Russischen, Anja Kregeloh für ihre Übersetzungshilfen wie die gewissenhafte Betreuung des Manuskripts und Susanne Höbel für ihre professionellen Übersetzungshinweise; den MitarbeiterInnen der Universitätsbibliotheken in Heidelberg und Hannover, der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg sowie der Bibliothek des Fachbereichs Architektur und Bauingenieurwesen der Hochschule für Angewandte Wissenschaften in Hamburg für ihr großes Entgegenkommen bei der systematischen Durchsicht von Fachzeitschriften.

Für die finanzielle Förderung der Arbeiten an der Quellenedition danken wir der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Michael und Susanne Liebelt-Stiftung, Hamburg.

Die Herausgeber

Hamburg, April 2005

Editorische Notiz: Die Quellentexte werden in der Regel nach den Druckvorlagen wiedergegeben. Orthographie und Interpunktion sind nicht modernisiert worden, lediglich kleinere Druckversehen stillschweigend korrigiert. Die Titel der Texte folgen den Originalangaben der Aufsätze oder – bei Auszügen aus Büchern – den jeweiligen Kapitelüberschriften. Um eine bessere Übersicht zu erreichen, wurden die Titel im Inhaltsverzeichnis wenn nötig gekürzt.



Joseph Beuys: 7000 Eichen, 1982. Basaltsäulen, Bäume. Kassel, documenta 7

1. Natur als Material

Natur war durch die empirische Erforschung und systematische Erfassung während des 18. Jahrhunderts in zahlreiche form- und materialspezifische Gruppen untergliedert worden. Viele der Naturstoffe, zunächst vor allem Erze, Holz und Kohle, wurden mit der Industrialisierung Zentraleuropas nicht nur praktisch erschlossen, sondern auch technisch verfügbar gemacht. Durch die Erfahrung der in großem Maßstab einsetzenden Ausbeutung der Natur als Rohstoff für die entstehende Industrie konnten unbearbeitete, natürliche Materialien der reflexiven Rückversicherung einer göttlichen Ordnung oder als Korrektiv der industriellen Verwertung dienen. In diesem Zusammenhang wurde auch das Verhältnis von natürlicher Gestalt und menschlicher Formgebung grundsätzlich befragt: Auf der einen Seite ließen sich „gewachsene“ Formationen, wie etwa die Gebirgs- und Gesteinsbildungen, deren Entstehung die zeitgenössische Geologie erforschte, als vorbildliche Gestaltungen der Natur und als gottgegebenes System annehmen. Auf der anderen Seite stand die Analyse der Naturtransformation durch Arbeit als dem kulturschaffenden Faktor.

Angesichts der unaufhaltsam fortschreitenden Industrialisierung gerieten im Verlauf des 19. Jahrhunderts natürliche Materialien, wie sie das tradierte, auf manueller Bearbeitung basierende Kunsthandwerk verwendete, in die Auseinandersetzung um neue Produktionsformen. In dieser Konstellation konnte etwa das massive Holz eines handwerklich gefertigten Möbels als Gegenpol zur industriellen, auf Verschleiß angelegten Massenproduktion figurieren, der fortschreitender Raubbau an der Natur vorgeworfen wurde. Zu Ende des 19. Jahrhunderts speiste sich die anhaltende Industriekritik jedoch nicht mehr, wie noch in der Jahrhundertmitte, aus der Relation zu den Naturstoffen einer göttlichen Schöpfung, sondern das Lob der Einfachheit natürlicher Materialien, so der Hölzer oder Steine, wurde hauptsächlich ästhetisch und volkserzieherisch begründet; außerdem kamen nationale Töne hinzu (vgl. Kapitel 6). Vergleichbare Lobpreisungen lokaler Naturstoffe waren in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts auch aus anderen Ländern, die sich der Industrialisierung zu öffnen begannen, so vor allem aus Japan mit seiner tradierten Handwerkskultur, zu vernehmen.

Natürliche Materialien hatten in den entstehenden Konsumgesellschaften der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre Bedeutung durch ihre allmähliche Verdrängung aus der alltäglichen Nutzung und aus der Marginalisierung der handwerklichen Bearbeitung gewonnen. Demgegenüber verlagerten sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts, als das Handwerk und die entsprechenden Materialien wie Holz oder Naturstein in den Industrienationen allenfalls noch eine ideologische und ästhetische Rolle spielten, die Bezugnahmen auf Naturstoffe stärker in den Bereich der bildenden Kunst. Die Rolle der Kunst erschien schon dadurch, daß sich ihre Werke der alltäglichen, praktischen Nützlichkeit entziehen und ihre Produktionsweise bis heute vornehmlich auf individueller Handarbeit basiert, geeignet, die Seite der Natur und ihrer Materialien zu stärken.

In den entwickelten Industriegesellschaften waren es nach dem Zweiten Weltkrieg hauptsächlich bildende Künstler, die zum einen durch Einführung in möglichst einfache und naturbelassene, aber dauerhafte Materialien zeitlose Gegenentwürfe zur technischen Kultur propagierten. Zum anderen entstand in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts im Umfeld der Land Art und der Arte povera mit ihrem programmatischen Einsatz einfacher, armer Materialien, insbesondere von Erde oder Holz, eine Auseinandersetzung mit der Geschichtlichkeit von Natur. Nicht die individuelle Anverwandlung an eine ursprüngliche Natur stand im Zentrum dieses Naturbezugs, sondern die Thematisierung von Naturstoffen als Relikt oder als Ergebnis der Naturgeschichte. Natur wurde auch deshalb nicht mehr als ursprünglich und unmittelbar zugänglich reflektiert, weil sich ihr die Kulturgeschichte unauflöslich verbunden hatte. Dieser Historisierung von Natur entsprachen Plädoyers für die Gleichberechtigung aller Materialien und für die Befreiung aus den engen Bezügen einer romantisierenden Natursymbolik. All dies sind Indikatoren dafür, daß seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts Naturmaterialien nicht mehr das Versprechen enthalten, es könne heute ein einfaches „retour á la nature“ geben. Dennoch hat sich seit dieser Zeit ausgerechnet die Kunst der Aufgabe angenommen, Qualitäten der Natur, die in den Industriegesellschaften der Anschauung entzogen sind und aus dem Bewußtsein zu verschwinden drohen, offenzulegen und in Erinnerung zu rufen: Dazu gehören vor allem die zeitlichen und räumlichen Dimensionen der Entstehung von Naturmaterialien sowie die Langsamkeit und Unabschließbarkeit natürlicher Prozesse.

Johann Wolfgang von Goethe: Material der bildenden Kunst (1788)

Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) hat seinen Aufsatz „Material der bildenden Kunst“ auf der Grundlage von Notizen seiner ersten Italienreise als Beitrag „Zur Theorie der bildenden Künste“ im Oktober 1788 im „Teutschen Merkur“ publiziert. Goethe, der sich intensiv mit geologischen Problemen befaßte, interessierten, wie u.a. aus einem Brief an den Verleger Christoph Martin Wieland hervorgeht, Fragen nach den natürlichen Formen von Naturstoffen, insbesondere bei einzelnen Steinarten. Die durch die Erdgeschichte legitimierten Formen führten zu Reflexionen über das Verhältnis von künstlerischen und natürlichen Formen des Materials und damit zum Kern von Vorstellungen, die im späten 19. Jahrhundert unter dem Stichwort „Materialgerechtigkeit“ diskutiert wurden (vgl. Kapitel 4).

Kein Kunstwerk ist unbedingt, wenn es auch der größte und geübteste Künstler verfertigt: er mag sich noch so sehr zum Herrn der Materie machen, in welcher er arbeitet, so kann er doch ihre Natur nicht verändern. Er kann also nur in einem gewissen Sinne und unter einer gewissen Bedingung das hervorbringen, was er im Sinne hat, und es wird derjenige Künstler in seiner Art immer der trefflichste sein, dessen Erfindungs- und Einbildungskraft sich gleichsam unmittelbar mit der Materie verbindet, in welcher er zu arbeiten hat. Dieses ist einer der großen Vorzüge der alten Kunst; und wie Menschen nur dann klug und glücklich genannt werden können, wenn sie in der Beschränkung ihrer Natur und Umstände mit der möglichsten Freiheit leben; so verdienen auch jene Künstler unsere große Verehrung, welche nicht mehr machen wollten als die Materie ihnen erlaubte und doch eben dadurch so viel machten, daß wir mit einer angestregten und ausgebildeten Geisteskraft ihr Verdienst kaum zu erkennen vermögen.

Wir wollen gelegentlich Beispiele anführen, wie die Menschen durch das Material zur Kunst geführt und in ihr selbst weiter geleitet worden sind. Für diesmal ein sehr einfaches.

Es scheint mir sehr wahrscheinlich, daß die Ägypter zu der Aufrichtung so vieler Obelisken durch die Form des Granits selbst sind gebracht worden. Ich habe bei einem sehr genauen Studium der sehr mannigfaltigen Formen, in welchen der Granit sich findet, eine meist allgemeine Übereinstimmung bemerkt: daß die Parallelepipedon, in welchen man ihn antrifft, öfters wieder diagonal geteilt sind, wodurch so gleich zwei rohe Obelisken entstehen. Wahrscheinlich kommt diese Naturerscheinung in Oberägypten, im Syenitischen Gebirge, kolossal vor;

und wie man, eine merkwürdige Stätte zu bezeichnen, irgendeinen ansehnlichen Stein aufrichtete, so hat man dort zu öffentlichen Monumenten die größten, vielleicht selbst in dortigen Gebirgen seltenen Granitkeile ausgesucht und hervorgezogen. Es gehörte noch immer Arbeit genug dazu, um ihnen eine regelmäßige Form zu geben, die Hieroglyphen mit solcher Sorgfalt hineinzuarbeiten und das Ganze zu glätten; aber doch nicht soviel, als wenn die ganze Gestalt ohne einigen Anlaß der Natur aus einer ungeheuren Felsmasse hätte herausgehauen werden sollen.

Ich will nicht zur Befestigung meines Arguments die Art angeben, wie die Hieroglyphen eingegraben sind; daß nämlich erst eine Vertiefung in den Stein gehauen ist, in welcher die Figur dann erst erhaben steht. Man könnte dieses noch aus einigen andern Ursachen erklären; ich könnte es aber auch für mich anführen und behaupten: daß man die meisten Seiten der Steine schon so ziemlich eben gefunden, dergestalt daß es viel vorteilhafter gewesen, die Figuren gleichsam zu inkassieren, als solche erhaben vorzustellen und die ganze Oberfläche des Steins um soviel zu vertiefen.

Johann Wolfgang von Goethe: *Material der bildenden Kunst* (1788), in: Ders.: Gesamtausgabe der Werke und Schriften, hg. von Wolfgang von Löhnneysen, 22 Bde., Bd. 16: Schriften zur Kunst I, Stuttgart 1961, S. 665–667

John Ruskin: Der Leuchter der Wahrheit (1849)

Das 1849 erschienene Buch „The Seven Lamps of Architecture“ (Die sieben Leuchter der Baukunst) ist das erste Werk des englischen Kunst-, Kultur- und Sozialkritikers John Ruskin (1819–1900) zur Architektur. Mit dem letzten Endes im Ideal mittelalterlicher Arbeitsethik begründeten Vorbildcharakter romanischer und gotischer Architektur knüpfte Ruskin, der besonders auf seiner Italienreise 1845 mittelalterliche Architektur studiert hatte, an Augustus Welby Pugins „Contrasts“ von 1836 an. Die Analogie der Architektur zu den göttlichen Schöpfungen der Natur sah Ruskin in der Tektonik. Daher schien ihm eine Architektur aus Naturstoffen auch eine natürliche Ordnung zu repräsentieren.

§ 13. Endlich, bevor wir das Gebiet der konstruktiven Täuschungen verlassen, möchte ich den Baukünstler, welcher glaubt, dass ich engherziger Weise die Hilfsquellen seiner Kunst beschränke, daran erinnern, dass die höchste Weisheit und Meisterschaft zum Ausdruck kommt durch eine edle Unterordnung und eine überlegene Voraussicht innerhalb bestimm-