

Aus:

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

Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten
Theorien – Praktiken – Perspektiven

Juni 2013, 286 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-2264-5

Die in den Geisteswissenschaften gegenwärtig intensiv geführte Diskussion über den Begriff des Materials bzw. der Materialität wird mit diesem Band um eine grundsätzliche Dimension erweitert: um die möglichen Interaktions-, Transfer- und Interferenzmodi verschiedener Materialien bzw. Materialitäten in künstlerischen Medien.

Das Spektrum der Beiträge reicht dabei von materialästhetischen Grundlagendiskussionen in der Philosophie über Fragen der Intermaterialität aus Sicht der Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften bis zu Fallstudien intermaterialer Konstellationen vom Barock bis in die Gegenwart.

Thomas Strässle (Prof. Dr.) ist SNF-Förderungsprofessor an der Hochschule der Künste Bern und Jurymitglied des Schweizer Buchpreises sowie Stiftungsrat der Max Frisch-Stiftung.

Christoph Kleinschmidt (Dr. phil.) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Deutsche Literatur und ihre Didaktik der Goethe-Universität Frankfurt am Main.

Johanne Mohs (M.A.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule der Künste Bern.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts2261/ts2261.php

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 kulturalanthropologische 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-Mattenklott 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 Widerständigkeit 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 Widerständigkeit, 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 verlorenght (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 Enzyklopädien 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 vergewissern, 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 zeitgemäßeren 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, Anne (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.