

Karina Pauls (Hg.)

Schnittstelle Kunstunterricht: Skulptur – Material – Prozess

ATHENA | wbv

Schnittstelle Kunstunterricht:
Skulptur – Material – Prozess

Karina Pauls (Hg.)

Schnittstelle
Kunstunterricht:
Skulptur – Material – Prozess

ATHENA | wbv

Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Insbesondere darf kein Teil dieses Werkes ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlags in irgendeiner Form (unter Verwendung elektronischer Systeme oder als Ausdruck, Fotokopie oder unter Nutzung eines anderen Vervielfältigungsverfahrens) über den persönlichen Gebrauch hinaus verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Für alle in diesem Werk verwendeten Warennamen sowie Firmen- und Markenbezeichnungen können Schutzrechte bestehen, auch wenn diese nicht als solche gekennzeichnet sind. Deren Verwendung in diesem Werk berechtigt nicht zu der Annahme, dass diese frei verfügbar seien.

Wir danken der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Paderborn für die freundliche Förderung dieser Publikationsreihe.

Ein ATHENA-Titel bei wbv Publikation

© 2024 wbv Publikation
ein Geschäftsbereich der
wbv Media GmbH & Co. KG

Gesamtherstellung:
wbv Media GmbH & Co. KG, Bielefeld
wbv.de

ISBN (Print) 978-3-7639-7725-3
ISBN (E-Book) 978-3-7639-7724-6
Printed in Germany

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.

Inhalt

Vorwort	7
Karina Pauls	
Skulptur und Prozesse im Material	9
Karina Pauls	
Beispiel aus der Lehrpraxis: Keramik + X	37
Thomas Musehold	
3D-Druck als bildhauerisches Verfahren für den Kunstunterricht? Eine Übersicht.....	53
3D-Druck in Kunst und Lehre – Thomas Musehold und Karina Pauls im Gespräch	79
Helena Frontzek	
Von Prozessen der Formfindung in der Keramik	89

Vorwort

Eine wichtige Frage im Umgang mit Kunst ist die Grundannahme, mit der man sich ihr nähert. Ist es die Vorstellung eines in sich geschlossenen Werkes oder wird das Gesehene als Resultat eines Prozesses wahrgenommen, der u.U. noch gar nicht beendet ist? Je nach Betrachtungsweise rücken andere Momente in den Fokus. Wenn in der Skulptur von Materialorientierung die Rede ist, werden die spezifischen Eigenschaften des Materials als Bedeutungsträger hervorgehoben. Diese Betonung geht nicht selten einher mit einer Sichtbarkeit von Prozessspuren im Material, die auch die Formfindung als Vorgang und als Dialog zwischen Material und formendem Körper zum Inhalt der künstlerischen Arbeit macht.

Diese Blickverschiebung ersichtlich zu machen, ist eine wichtige Voraussetzung dafür, die Bedeutung und das Potenzial materialorientierten Arbeitens für die künstlerisch-praktische Arbeit sowie für die Gestaltung von Lehr-Lern-Settings nutzen zu können. Im vorliegenden Band geben die ersten beiden Beiträge Einblicke in das Hintergrundwissen aus kunstwissenschaftlicher und kunstdidaktischer Sicht sowie in ein Beispiel aus der Lehrpraxis. Das Ausgangsmaterial Ton, das für das Lehr-Lern-Setting gewählt wurde, ist ein traditioneller und zugleich sehr aktueller Werkstoff in der zeitgenössischen Kunst. Durch die Erweiterung der Materialsprache in einer Kombination mit anderen Materialien soll der Blick für die spezifischen Möglichkeiten und Ausdruckspotenziale geöffnet werden. Zu den Öffnungsrichtungen gehört auch das 3D-Druck Verfahren, das in zwei weiteren Beiträgen in diesem Band eingehend betrachtet wird. Thomas Muesehold ist Künstler und Lehrender im Bereich 3D-Druck und erörtert die ästhetisch-gestalterischen sowie die technischen Möglichkeiten dieses Verfahrens für den Kunstunterricht. In einem Interview gibt er Einblicke in seinen persönlichen künstlerischen Ansatz sowie in konzeptionelle Überlegungen zur Lehre im Spannungsfeld analoger und digitaler Bildwelten.

In der künstlerischen Arbeit und in der Gestaltung von Lehre ist ein Dreh- und Angelpunkt die Frage, wie neue Formen hervorgebracht werden können. Die Impulse, die die Vorstellungskraft aktivieren, können vielfältig sein. An einem konkreten Beispiel lässt sich jedoch veranschaulichen, wie sich im Prozess eine eigene Logik der Bildfindung entwickeln kann. Helena Frontzek gelangt in ihrer eigenen künstlerischen Arbeit durch die Auseinandersetzung mit Ovids *Metamorphosen* zu neuen Bildwelten in der keramischen Skulptur. In ihrem Beitrag stellt sie einige Arbeiten vor und geht den Momenten im künstlerischen Prozess nach, die für die Formfindung und den Umgang mit dem Material leitend waren.

Skulptur und Prozesse im Material

Karina Pauls

Synopsis

In der aktuellen Kunst spielt das Material eine zentrale Rolle. Ein Blick in die kunsthistorischen Zusammenhänge zeigt, dass dem Material in künstlerischen Prozessen zu unterschiedlichen Zeiten verschiedene Bedeutungen beigemessen wurden. Diese bilden den Hintergrund, vor dem aktuelle Kunst rezipiert wird. Auch für die künstlerische Auseinandersetzung mit Kunst und künstlerischen Prozessen in der Lehre sind sie wichtige Bezugspunkte. Der Beitrag zeichnet relevante Entwicklungslinien in Kunst, Kunstwissenschaft und Kunstdidaktik und ihre Verknüpfungen an ausgewählten Beispielen nach und liefert wichtiges Hintergrundwissen für die Gestaltung materialorientierter Lehr-Lern-Settings.

Einleitung



Abb. 1
Norbert Prangenberg:
Figur, 1998

Die kleine Keramikarbeit von Norbert Prangenberg mit dem Titel »Figur« (Abb. 1) könnte nicht nur im Hinblick auf ihre Größe, sondern auch aufgrund des dargestellten Motivs und der Verarbeitung des Materials leicht unterschätzt werden. Sie zeigt eine geballte Faust mit hochgestrecktem Daumen und damit eine alltägliche und global verständliche Handgeste, durch die – nicht erst seit der Erfindung von Facebook – Anerkennung oder Zustimmung zum Ausdruck gebracht wird. Die Arbeit ist aus einer so simplen und zugleich natürlichen Handbewegung hervorgegangen, dass kaum noch von einem Formgebungsprozess gesprochen werden kann. Wer das Material Ton in die Hand nimmt und die leichte Formbarkeit der weichen Masse spürt, greift fast reflexartig zu und verformt das Material, indem er es mit den Fingern umschließt. Es liegt ein besonderer Reiz darin zu sehen, welchen Abdruck die Hand in dem Ton hinterlässt. In der Arbeit von Norbert Prangenberg ist deutlich zu erkennen, dass die Form aus dieser Geste des Zugreifens hervorgegangen ist. Die vier Finger der Faust haben eine Negativform in dem Material hinterlassen, während der Daumen als Positiv dargestellt ist, wobei auch hier zu fragen ist, inwieweit es sich um die »Darstellung« eines Daumens handelt oder ob sich lediglich die Tonmasse unter dem Druck der zupackenden Hand ihren Raum gesucht hat und nach oben entwichen ist. Es entsteht ein spannungsreiches Spiel zwischen Positiv und Negativ, dem Wiedererkennen der Form und der Sichtbarmachung der Geste, die diese Form hervorgebracht hat. Die optische Wirkung ist eng verbunden mit dem haptischen Nachempfinden des Prozesses, der durch das Material angeregt wird und der zu nur bedingt kalkulierbaren Formen führt. Die Arbeit Norbert Prangenbergs umfasst aber noch ein weiteres bildnerisches Element, das die Ebene der Form beeinflusst und in seinen Materialeigenschaften inszeniert wird: die Farbe. Das Tonobjekt wurde durch Eintauchen in eine blau-türkisfarbene Glasur farbig gefasst. Die Grenze zwischen Glasur und unbehandeltem Ton verläuft in der Senkrechten, sodass der Daumen und der Abdruck der Fingerkuppen ausgespart bleiben. Es sind genau die Partien von der Farbe unberührt geblieben, die ein Erkennen der Form und der formgebenden Geste ermöglichen. In den glasierten Bereichen überstrahlt die Farbigkeit die Beschaffenheit der Form und lenkt den Blick auf das Farbenspiel der in sich polychromen Glasur sowie den Prozess der Farbgebung, in dem sich das flüssige Medium seinen Weg sucht. Die Polychromie der Glasur wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass sich die Flüssigkeit in Rillen und Furchen der Form sammelt und aufgrund der Menge des Farbmaterials der Farbton an diesen Stellen dunkler wird. Die Form wirkt schließlich auf das Verhalten des Farbmaterials und den Prozess der Farbgebung zurück und bestimmt damit die Wirkung.

Am Beispiel dieser Arbeit lässt sich das Zusammenspiel ganz unterschiedlicher Momente beobachten:

- Die Form ist eng verbunden mit dem Entstehungsprozess, der im Werk nachvollziehbar bleibt. Auch die Farbgebung ist so angelegt, dass das flüssige Material sich entfalten kann.
- Dadurch werden die Charakteristika der Materialien Ton und Glasur besonders hervorgehoben und die Eigenwirkungen gestärkt.
- Die bedingte Planbarkeit des Resultats und die Spontaneität der Handlungen, aus der Form und Farbe hervorgegangen sind, verleihen der Arbeit Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit.

Anhand der Arbeit von Prangenberg lassen sich am Exemplarischen zentrale Momente material- und prozessorientierten Arbeitens veranschaulichen. Das Material Ton eignet sich für das unvoreingenommene und spontane Ausprobieren und ermöglicht einen freien und ungezwungenen Materialumgang, der nicht durch das Gefühl, »sich erst einmal ein Können aneignen zu müssen«, gehemmt wird. Eine Herausforderung besteht jedoch darin, in spontanem Agieren ein Verfahren (künstlerischen) Ausdrucks zu erkennen, das auch über den ersten Zugriff hinaus Wege zur Weiterentwicklung öffnet. Diese Herausforderung stellt sich insbesondere in Phasen kunstpraktischen Lernens, wie sich an der Arbeit Prangenbergs beispielhaft vorführen lässt. Die beschriebenen Bedeutungsebenen entfalten sich in dieser Arbeit zwar durch eine sehr spontane Geste und eine Form des Umgangs mit dem Material, die sehr nahe liegt. Dennoch ist der Prozess nicht beliebig. Die Griffform würde ohne den nach oben gestreckten Daumen die entscheidenden Bedeutungsebenen nicht evozieren. Die Form kann letztlich nur so sein, wie wir sie in dem Werk Prangenbergs vorfinden. Damit ist sie für die Betrachtung im Kontext von Lehr-Lern-Situationen zwar aufschlussreich, aber ein Handlungsspielraum für eigene Bildfindungen lässt sich nicht ohne Weiteres öffnen. Die haptische Erfahrung, beherzt in den Ton zu greifen und die Spuren der eigenen Handlung zu sehen, ist reizvoll und wichtig, aber die Perspektive für eine Weiterentwicklung der eigenen Ausdrucksfähigkeit ist damit noch nicht gefunden. Letztlich wird es aber genau darum gehen, ein Feld zu öffnen, in dem ein experimenteller Umgang mit Materialien zu eigenen Bildfindungen führt, die auch als bedeutsam wahrgenommen werden. Das Erreichen dieses Ziels hängt ganz wesentlich von dem Lehr-Lern-Setting ab, das die Lehrperson gestaltet.

Das Anliegen dieses Textes ist es, Kontexte aufzuzeigen, die eine Grundlage für die Gestaltung von Lehr-Lern-Settings mit einem Schwerpunkt auf material- und prozessbetonten Arbeitsformen darstellen. Diese sind so-

wohl in der Kunst als auch in der kunstdidaktischen und der kunstwissenschaftlichen Forschung angesiedelt.

Die Rolle des Materials – Kontexte aus Kunst und Kunstwissenschaft

»Normalerweise nehmen wir an einer komplexen und gewaltigen Materialwirklichkeit ohne bewusste Wahrnehmungen und Handlungen teil. Bildhauerei ist das genaue Gegenteil davon, sie ist der ultimative bewusste Umgang mit Material, wir lassen sogar das Material mitdenken.«¹

Tony Cragg bezeichnet die Bildhauerei als ein Denken im Material jenseits von gewohnten Umgangsformen in der Gesellschaft. Wenn man die materielle Ebene der Gegenstandswelt nicht als gegeben hinnehme, sondern als gestaltet und gestaltbar wahrnehme, könne jede Veränderung im Material und in der Form auch eine Veränderung im Denken der Menschen bedeuten.²

Diese Fokussierung des Materials ist eine zeitgenössische Sichtweise. Die Materialien, aus denen Kunstwerke gemacht werden, standen lange Zeit nicht im Zentrum der Kunst und der kunstwissenschaftlichen Forschung. Thomas Raff legte 1994 nicht nur einen Ansatz zur Materialikonologie vor, sondern formulierte auch Arbeitsschritte, die eine materialikonologische Untersuchung von Kunstwerken erleichtern sollen.³ Es geht ihm um die Frage, wie Materialien semantisch wirksam werden, d. h., wie die Sprache der Materialien zur Bedeutung des Werks beitragen kann. »Diese Betrachtungsweise schreibt jedem Material bestimmte Eigenschaften, Bedeutungen oder Kräfte zu, die durch die Materialien in der einen oder anderen Weise auf die Kunstwerke übertragen werden.«⁴ Er beschreibt Aussagemöglichkeiten von Materialien, die sich z. B. aus natürlichen Materialeigenschaften herleiten. Dabei stellt er unter anderem fest, dass Materialien in der allgemeinen Wahrnehmung häufig mit einem charakteristischen Merkmal verbunden werden, obwohl immer verschiedene Eigenschaften vorhanden

1 Cragg, Tony (2011): Mit den Augen berühren, mit den Händen sehen. Bildhauerische Prozesse. In: Bilstein, Johannes / Reuter, Guido (Hgg.): Auge und Hand. Oberhausen, S. 9–18, hier: S. 10.

2 Vgl. ebd., S. 17.

3 Raff, Thomas (2008): Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. 2. Aufl., Münster [u. a.], S. 191–194.

4 Ebd., S. 45.

sind. Dies zeigt sich, wenn Bronze mit Dauerhaftigkeit verbunden wird.⁵ Die Konnotationen von Materialien sind weder für alle Zeiten und in allen Kontexten festgeschrieben, noch lassen sie sich aus der Werkbetrachtung allein erschließen. Zu den Arbeitsschritten, die Raff für die materialikonologische Betrachtung empfiehlt, gehören daher auch die Berücksichtigung der Bedeutung des Materials zur Entstehungszeit und am Entstehungsort eines Werkes sowie die »Untersuchung der Verwendungsgeschichte und [der] kulturellen Bedeutungen des jeweiligen Materials, nicht nur innerhalb dessen, was wir ›Kunst‹ nennen, sondern auch in anderen Zusammenhängen (Magie, Medizin, Alltagskultur, Redensarten, Literatur usw.).«⁶

Raffs Augenmerk richtet sich auf die Sprache der Materialien in der älteren Kunst. Einer Untersuchung des Materials in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts widmet sich Monika Wagner in »Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne«⁷. In Aufsätzen hat sie darüber hinaus die Relevanz historischer Fragehorizonte für die Betrachtung moderner und zeitgenössischer Kunst aufgezeigt.

Der Frage, inwiefern in dem historischen Diskurs Bezugsfelder verhandelt werden, die auch für die heutige Auseinandersetzung mit Material in Kunst und Lehre relevant sein können, soll in der folgenden schlaglichtartigen Darstellung nachgegangen werden.

Materialwert, Materialgerechtigkeit, Materialbedeutung

Wagner benennt drei Perspektiven, die die Auseinandersetzung mit dem Material, historisch betrachtet, bestimmten und auch heute noch nachwirken: Materialwert, Materialgerechtigkeit und Materialbedeutung.⁸ Wenn es darum geht, das Künstlerische zu benennen, stellt sich die Frage nach dem besonderen künstlerischen Wert, der sich grundsätzlich vom Materialwert eines Kunstwerks unterscheidet. Materialhierarchien zeigen darüber hinaus, dass bei aller Unterordnung des Materials unter die künstlerische Gestaltung nicht alle Materialien als gleich kunstwürdig angesehen wurden. Die Verwendung besonders kostbarer Materialien – so macht Wagner deutlich – brachte immer die Gefahr mit sich, den künstlerischen Wert in den Hintergrund treten zu lassen. »Zwar haben wohl in allen Zeiten rare,

5 Vgl. ebd., S. 49 f.

6 Ebd., S. 193.

7 Wagner, Monika (2013): Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. 2. Aufl., München.

8 Vgl. Wagner, Monika (2003): Materialwert, Materialgerechtigkeit, Materialbedeutung. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter. Zeitschrift für Studium und Hochschulkontakt 9/2003, S. 5–14.

kostbare Materialien zur Wertschätzung von Kunstwerken ebenso wie von Gebäuden und Alltagsgegenständen beigetragen, doch wurde ihr ökonomischer Wert wie ihr Gebrauchswert stets vom künstlerischen Wert zu unterscheiden gesucht.«⁹

Mit dem Materialwert verbindet sich ein Spannungsfeld, das sich auch nicht durch die Öffnung der Kunst für eine Vielzahl von Materialien einfach auflösen lässt. Im 20. Jahrhundert erhält beispielsweise die Arte Povera ihren Namen durch die Verwendung sogenannter »armer« Materialien. Die Bezeichnung ergibt nur vor dem Hintergrund bestimmter vorhandener Wertvorstellungen einen Sinn. Eine Provokation durch die Verwendung ungewöhnlicher oder sogar wertloser Materialien kann letztlich nur im Kontext bestehender Auffassungen, wann ein Material als kunstwürdig zu betrachten ist, wirksam werden.

Fragen des Materialwerts und einer materialgerechten Verwendung gewannen, historisch gesehen, durch die Entwicklung neuer Materialien im 19. Jahrhundert an Bedeutung. Mit dem Begriff der »Materialgerechtigkeit« verband sich die Vorstellung einer Formgebung, die den spezifischen Qualitäten von Materialien in besonderer Weise gerecht werden wollte. Damit einher ging eine Höherbewertung traditioneller, natürlicher Materialien gegenüber neuen industriell hergestellten Werkstoffen, die – wie Wagner feststellt – »generell unter dem Verdacht des Surrogats und der Imitation standen«.¹⁰ Die Ablehnung neuer Materialien blieb keineswegs ein Phänomen des 19. Jahrhunderts, wie Wagner betont. »Bis in die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts wiederholte sich jedes Mal, wenn ein neues, synthetisches Material auf den Markt kam, das andere Materialien verdrängte, dessen Ablehnung mit dem Argument der Stillosigkeit und dem Versagen gegenüber dem Anspruch auf eine materialgerechte Form.«¹¹

Die Skepsis gegenüber neuen Materialien und die Höherbewertung der gewachsenen Bedeutungen traditioneller Materialien sind historisch bedingt. Eng damit verbunden ist auch eine Haltung gegenüber dem Prozess der Herstellung von Kunstwerken und der Sichtbarkeit der Arbeitsspuren, die einem Wandel unterliegt und in Abhängigkeit vom historischen Kontext zu betrachten ist.

9 Wagner 2003, S. 5.

10 Ebd., S. 7.

11 Ebd., S. 8.

Überwindung des Materials

Eine Kernfrage, die zu unterschiedlichen Zeiten verschieden beantwortet wird, aber stets aktuell bleibt, ist die nach der Unterscheidung der Kunst von den Dingen der Alltagswelt. Anders gefragt: Was macht das Kunstwerk aus? Und was macht es zu einem Kunstwerk?

Georg Wilhelm Friedrich Hegel widmet sich in seinen Vorlesungen zur Ästhetik aus den Jahren 1832–1845 dieser Frage, indem er nach der Unterscheidung zwischen dem Naturschönen und dem Kunstschönen fragt. Letzteres zeichnet sich dadurch aus, dass es vom Menschen geschaffen ist und in ihm das Geistige zur Anschauung gebracht werden kann, wodurch es höher zu bewerten ist als die Schönheit, die in der Natur gegeben ist. »Denn die Kunstschönheit ist die *aus dem Geiste geborene und wiedergeborene* Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur.«¹² Das Geistige veräußerlicht sich Hegel zufolge im Kunstwerk in einer Form, die die sinnliche Wahrnehmung anspricht, d. h., es verfügt über materielle Qualitäten. Das Ideelle, das an sich über keine Materialität verfügt, muss sich – um im Kunstwerk für die sinnliche Wahrnehmung erfassbar zu sein – mit einer Form und einem Material verbinden, ohne dabei ausschließlich zu einem Objekt der gewöhnlichen Gegenstandswelt zu werden. Die materielle Beschaffenheit sollte entsprechend dergestalt sein, dass sie die Vergegenwärtigung des Geistigen ermöglicht, das Geistige in seiner Entfaltung aber nicht einschränkt. Das Geistige wird in der Kunst bis zu einem bestimmten Grad zu einem Teil der sinnlich wahrnehmbaren Welt und unterscheidet sich dennoch immer sowohl von dem Naturgegebenen als auch von vom Menschen geschaffenen Gestaltungen, die nicht zur Kunst gehören. Hegel formuliert wie folgt: »[...] das Kunstwerk steht in der *Mitte* zwischen der unmittelbaren Sinnlichkeit und dem ideellen Gedanken. Es ist *noch nicht* reiner Gedanke, aber seiner Sinnlichkeit zum Trotz auch *nicht mehr* bloßes materielles Dasein, wie Steine, Pflanzen und organisches Leben, sondern das Sinnliche im Kunstwerk ist selbst ein ideelles, das aber, als nicht das Ideelle des Gedankens, zugleich als Ding noch äußerlich vorhanden ist.«¹³

12 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2016a): Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke 13, auf der Grundlage der *Werke* von 1832–1845 neu edierte Ausgabe von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, 13. Aufl., Frankfurt a. M., S. 14 [Hervorh. im Original].

13 Ebd., S. 60 [Hervorh. im Original].

Hegel widmet sich auch der Frage nach den Materialien, die sich für die Realisation der »idealen Skulpturgestalt« eignen. Diese Frage erscheint ihm wichtig vor dem Hintergrund seiner Annahme, dass durch die spezifischen Qualitäten verschiedener Materialien ihnen in unterschiedlicher Weise Möglichkeiten für einen bestimmten Ausdruck innewohnen.¹⁴ Zu den Materialien, die einer eingehenderen Betrachtung unterzogen werden, zählen Holz, Elfenbein, Gold, Erz, Marmor, Edelsteine und Glas.¹⁵ Entscheidend ist jedoch neben der Wahl der Materialien die Art und Weise der Bearbeitung, durch die Künstler:innen durch handwerkliches Geschick das Geistige zur Anschauung zu bringen vermögen und im Zuge dessen durch das Material gegebene Widerstände überwinden müssen. Hegel schreibt: »Als eine allgemeine Bemerkung will ich hier nur anführen, daß die Alten, wie sie in der Erfindung unübertrefflich waren, uns ebenso auch durch die erstaunliche Ausbildung und Geschicklichkeit in der technischen Ausführung in Verwunderung setzen. [...] Diese ausgebildete Geschicklichkeit in der durchgängig vollendeten Behandlung des Materials liegt jedoch im Begriffe des Ideals selbst, da es ein gänzlichliches Hereintreten ins Sinnliche und die Verschmelzung des Inneren mit seinem äußeren Dasein zum Prinzip hat.«¹⁶ Die Wahl des Materials und die Art der Behandlung sind in der Kunstauffassung Hegels jedoch nicht um ihrer selbst willen relevant, sondern nur in dem Maße von Bedeutung, in dem sie der Veranschaulichung des Geistigen dienlich sind.

Wandel in der Auffassung von der Rolle des Materials

Die Idee, der das Material als reines Medium zur Verwirklichung untergeordnet ist, zeichnet Günter Bandmann zufolge das »idealistische System« aus, das im 19. Jahrhundert nach wie vor vorherrschend ist und dessen Wurzeln bis in die Antike zurückreichen.¹⁷ Das im 19. Jahrhundert aufkommende »materialistische System« stellt das »idealistische System« jedoch grundlegend infrage. Günter Bandmann nimmt eine Unterscheidung zwischen den beiden ästhetischen Systemen vor, um die Veränderung der

14 Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2016b): Vorlesungen über die Ästhetik II. Werke 14, auf der Grundlage der *Werke* von 1832–1845 neu edierte Ausgabe von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, 10. Aufl., Frankfurt a. M., S. 437.

15 Vgl. ebd., S. 439–445.

16 Ebd., S. 437 f.

17 Vgl. Bandmann, Günter (1971): Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. In: Koopmann, Helmut / Schmoll gen. Eisenwerth, J. Adolf (Hgg.): Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 1. Frankfurt a. M., S. 129–157, hier: S. 131.

Rolle des Materials in der Kunst zu veranschaulichen, die – ausgehend von der Mitte des 19. Jahrhunderts – die Kunstauffassungen im 20. Jahrhundert wesentlich geprägt hat.

In dem älteren idealistischen System – so Bandmann – zeige sich das Können des Künstlers in seiner Fähigkeit, das Material zu überwinden; die Wirkung solle nur von der Verwirklichung der Idee und nicht von den spezifischen Qualitäten des Materials ausgehen.¹⁸ Diese Herabsetzung des Materials wird von anderen Vertretern dieser Auffassung noch drastischer formuliert: Friedrich Theodor Vischer fordert, dass das Material »todd« sein müsse. »Der Stoff, der eine eigene, noch lebendige Form mitbringt zur künstlerischen Bearbeitung, läßt sich die Selbständigkeit des Lebens, vermöge deren er einmal seinen eigenen, anderweitig entstandenen und befestigten Ausdruck hat, nicht nehmen.«¹⁹ Somit eigne er sich nicht, um in ihm die Idee zu realisieren. Ganz im Sinne Hegels fährt Vischer fort: »Dieser fremde Ausdruck ist aber nicht nur darum störend, weil er nicht in den Zusammenhang gehört, sondern noch mehr darum, weil er der Ausdruck eines bloß Naturschönen ist.«²⁰

Im idealistischen System werden dennoch verschiedene Materialien auf ihre Eigenschaften hin befragt (vgl. Hegel; Vischer) und »Materialordnungen« erstellt. Dabei gehe es – so Bandmann – aber um die »Distanz zur stofflosen Idee« und nicht um das Material selbst. Zu den Materialeigenschaften, durch die diese Nähe oder Distanz zur Idee gegeben sein kann, gehören der Grad der Lichtdurchlässigkeit bzw. Opazität sowie der Glanz.²¹ Bandmann sieht auch das Kaschieren und Übermalen von Kernmaterialien nicht ausschließlich im Kontext einer Aufwertung der Materialoberfläche, sondern auch diese Bearbeitungen nimmt er im Dienste der Idee wahr, die auf diese Weise besser zur Anschauung gebracht werden kann. »Es gibt also auch im idealistischen ästhetischen System unter Umständen eine Berücksichtigung des Materials im Sinne der Veredelung oder der darstellenden Charakterisierung im Rahmen der Bestimmung des Kunstwerks, aber es handelt sich niemals um Würdigung des Materials wegen seiner sinnlich wahrnehmbaren stofflichen Qualitäten.«²²

18 Vgl. ebd., S. 132.

19 Vischer, Friedrich Theodor (2005): Das Material (1852). In: Rübél, Dietmar / Wagner, Monika / Wolff, Vera (Hgg.): Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Berlin, S. 44–50, hier: S. 44.

20 Ebd., S. 45.

21 Vgl. Bandmann 1971, S. 132 f.

22 Ebd., S. 134.

Ganz anders sind die Relationen im »materialistischen ästhetischen System«. Als Ausgangspunkt der Diskussion um die Eigenbedeutung des Materials und das neue Materialbewusstsein nennt Bandmann zunächst die Architekturtheorie, der das Kunstgewerbe in der Mitte des 19. Jahrhunderts folgte; um die Jahrhundertwende begann auch in der bildenden Kunst eine Neubewertung des Materials.²³ Der zentrale Begriff dieser Verschiebung des Blicks von der Idee hin zu Ausdrucksmöglichkeiten und Charakteristika, die dem Material immanent sind, ist die »Materialgerechtigkeit«. In diesem Zusammenhang ändert sich zwangsläufig die Rolle von Künstler:innen, da ihre Aufgabe nicht mehr in der Überwindung des Materials zu suchen ist, sondern im Dialog mit dem Material erst definiert werden muss.

Bandmann spricht von einer »Ablösung des einen Systems durch das andere«.²⁴ Er weckt damit die Vorstellung zweier in sich geschlossener Systeme, zwischen denen es keine Verbindungen oder Überscheidungen gibt. Diesen Punkt sieht Wolfgang Kemp kritisch: »Die Ästhetik der Materialgerechtigkeit löste den Idealismus nicht ab, sondern trat sein Erbe an.«²⁵ Was das materialistische System – Kemp zufolge – vom Idealismus übernahm, war die Bewertung und, damit verbunden, auch die Ausgrenzung bestimmter Materialien. Das neue System habe bei Weitem nicht alle Materialien akzeptiert, sondern vielmehr die neuen Werkstoffe in die klassischen Vorstellungen integriert.²⁶ Den größeren Kontext, in dem dieses Vorgehen verständlich wird, sieht er in der Neuordnung der Kunst im Zusammenhang mit den aufkommenden Kunstwissenschaften im 18. Jahrhundert und der Benennung der Bereiche, die sich zur Kunst zählen durften. Dies ging einher mit der Ausgrenzung von bestimmten künstlerischen Verfahren (z. B. dem Töpfern, dem Schneidern) und auch Materialien, die diesen neuen Vorstellungen nicht entsprachen: »[...] Bildhauerei, das beschränkte sich seitdem auf Marmorskulptur und gegossene Plastik in Bronze oder Eisen. Ton, Holz, Wachs und andere gewordene und bevorzugte Werkstoffe der Skulptur genügten nicht mehr dem Kanon ästhetischer Theorie und Praxis.«²⁷ Wenn im Zuge eines Wandels hin zu einer materialistischen Ästhetik einzelne Materialien wieder als kunsthochwertig gesehen werden, liegt dem also indirekt immer noch ein normatives Denken zugrunde.

23 Vgl. ebd., S. 141 f.

24 Ebd., S. 140.

25 Kemp, Wolfgang (1975): Material der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft. In: Prisma 9/1975, S. 25–34, hier: S. 25.

26 Vgl. ebd.

27 Ebd., S. 26.

Die historischen Entwicklungen bilden einen Hintergrund, der als Reflexionshorizont auch für heutige künstlerische Äußerungen vorhanden ist und aus dem sich Bedeutungen herleiten. Ähnliches gilt auch für künstlerische Verfahren – wie beispielsweise das Töpfern –, die dem neuen Kunstverständnis, das sich im 18. Jahrhundert entwickelte, nicht entsprachen und den Bereichen des Kunsthandwerks und des Dekorativen zugeordnet wurden. Eine erneute Hinwendung zu diesen Verfahren – wie in der zeitgenössischen Kunst zu beobachten – bedeutet daher auch eine Auseinandersetzung mit oben erläuterten historischen Kontexten.

Welche Aspekte haben für die aktuellen Fragen, die auch im Kunstunterricht verhandelt werden, eine bleibende Relevanz? Materialgerechtigkeit ist eng verbunden mit Verfahren der Formgebung und wird daher in der zeitgenössischen Kunst indirekt immer dann relevant, wenn Bedeutungen durch ein Infragestellen oder sogar die Negation traditioneller handwerklicher Techniken hervorgebracht werden. Im Bereich der Keramik stellt das eingangs beschriebene Werk von Prangenberg ein anschauliches Beispiel dar. Wenn es um die Frage geht, welche Fertigkeiten in der Produktion erworben werden können, dann lässt sich ein material- und prozessorientiertes Arbeiten nicht hinreichend unter dem Aspekt »mal was anderes« behandeln, sondern erlangt Bedeutung durch eine Betrachtung der historischen Entwicklung der Auffassung vom Material. Es geht um eine Bedeutungsverschiebung, in der der Dialog zwischen Handlungen des Künstlers/der Künstlerin und den Möglichkeiten des Materials zum künstlerischen Ausdruck führt und der Fokus nicht auf einer ideellen Vorstellung liegt. Eine Vorstellung davon, was mit künstlerischem Handeln gemeint ist, lässt sich nicht aus einem phänomenologischen Nachvollziehen von Umgangsformen mit dem Material allein ableiten, sondern bedarf einer Einbettung in Kontexte. Wie stark diese didaktisch reduziert werden, hängt von den jeweiligen Rahmenbedingungen (Zielgruppe, institutioneller Rahmen etc.) ab.

Aus der Sicht der aktuellen Kunst spielen die Materialbedeutungen, die Wagner als dritten Aspekt neben dem Materialwert und der Materialgerechtigkeit benennt, eine besonders wichtige Rolle. Sie sind – wie auch Thomas Raff für die ältere Kunst deutlich macht – historisch bedingt, d.h., mit der Wahl eines Materials werden bereits bestimmte Bedeutungskontexte angesprochen. Materialbedeutungen sind aber keine festgeschriebenen Größen, sondern veränderbar und damit auch gestaltbar.

Grundsätzlich kann jedes Material für den künstlerischen Ausdruck verwendet werden; die Frage ist, was sich durch die Wahl des Materials im Kontext einer bestimmten Zeit ausdrücken lässt. Dieser Frage kann auch

im Kunstunterricht nachgegangen werden. Als Beispiel seien Kunststoffe genannt: Einst ein neues und vielseitig einsetzbares Material, das auch für die Kunst einen großen Reiz besaß, kann es jetzt sowohl im Kontext von Debatten um Umweltverschmutzung durch Mikroplastik verhandelt werden als auch im Rahmen aktueller Verfahren wie dem 3D-Druck (u. U. in Form von recyceltem Kunststoff) zum Einsatz kommen.

Neue Materialien – alte Sichtweisen?

Perspektivisch ist zu fragen, wie neue Materialien und Verfahren in der Gegenwart und der Zukunft die Wahrnehmung des Materials beeinflussen werden und ob z. B. die Skepsis gegenüber neuen Materialien und das Vorurteil, dass diese bekannten Werkstoffen nachstünden, überwunden sind – oder sich diese Prozesse fortsetzen. Zwei spannende Felder mit viel Entwicklungspotenzial in der Zukunft sind z. B. natürliche Werkstoffe wie Biokomposite und deren Gewinnungsprozesse sowie Materialien im Spannungsfeld von analogen und digitalen Verfahren, beispielsweise im 3D-Druck.

Bezogen auf neue, natürliche Werkstoffe lassen sich viele spannende neue Entwicklungen im Überschneidungsbereich von bildender und angewandter Kunst finden. Als exemplarischer Fall wäre der Designer Jonas Edvard zu nennen. Er arbeitet mit Werkstoffen, für deren Herstellung er Myzelien nutzt. Das Wachstum von speziellen Pilzen wird gezielt eingesetzt, um natürliche Materialien wie Hanffasern zu binden, sodass ein stabiler Werkstoff entsteht. Im Rahmen des Projektes »Mindcraft« hat Jonas Edvard 2020 einen Sessel aus Platten im Schichtverfahren hergestellt, die zuvor aus Hanf und Myzelien gezüchtet wurden (Abb. 2).

Das Material geht aus einem natürlichen Wachstumsprozess hervor, der in Gang gesetzt und kontrolliert durchgeführt wird. Im Fall von »MYX Chair« aus dem Jahr 2020 sind einzelne Platten mit einer Wabenstruktur im Inneren in einer vorgefertigten Form gewachsen und als Baumaterial verwendet worden.

Ein weiteres aktuelles Beispiel aus dem Bereich der Materialforschung ist eine die Felder Architektur, Kunst und Technik umfassende Kooperation, die insbesondere die Entwicklung neuer Materialien und Bauverfahren in der Architektur verfolgt. Unter dem Titel »Reset Materials. Towards Sustainable Architecture« wurden in einer Ausstellung im Museum »Copenhagen Contemporary«²⁸ Ergebnisse präsentiert und die Zusammenarbeit

²⁸ Copenhagen Contemporary (o.J.): Reset Materials. Towards Sustainable Architecture. 30.06.23–28.09.23. URL: <https://copenhagencontemporary.org/en/reset-materials/> (19.01.2024).



Abb. 2 Jonas Edvard: MYX Chair, 2020

der verschiedenen Disziplinen veranschaulicht. Es wurden verschiedene Ansätze verfolgt, um nachhaltig bauen zu können; dazu gehören Prozesse des Recyclings ebenso wie die Weiterentwicklung von Materialien auf der Basis von Naturstoffen, darunter Nesseln, Hanf, Flachs und Gras. Auch für den Baubereich werden Experimente mit Myzelien durchgeführt, um nachwachsende Baustoffe zu produzieren.

Die Entwicklung natürlicher Materialien geschieht in diesen beiden Kontexten vor allem unter dem Nachhaltigkeitsaspekt und der Notwendigkeit eines Umdenkens angesichts begrenzter Rohstoff- und Energieressourcen, die die Produktion von Alltagsgegenständen zunehmend bestimmen wird. Betrachtet man diese neuen Materialien aus der Perspektive material- und prozessorientierter Ansätze in der Kunst und der zuvor geschilderten historischen Entwicklung, so nehmen sie eine spannende neue Position ein. Es geht nicht mehr nur um Prozesse der Verarbeitung eines vorhandenen Materials, sondern der Prozess der Materialgewinnung rückt in den Fokus. Diese Materialien werden dann in z.T. bekannten Verfahren (wie dem Schichten im oben genannten Beispiel »MYX Chair«) weiterverarbeitet, d. h., der natürliche Wachstumsprozess bringt zwar bestimmte ästhetische Qualitäten hervor, er steht aber nicht für sich, sondern ist Mittel zum Zweck in einem Gestaltungsverfahren. Diese Materialherstellung ist im Fall von Myzelien nur bedingt steuerbar, und das gewonnene Produkt ist entspre-

chend auch nicht konform mit bestimmten Normen, was für den Bereich der Architektur und der angewandten Kunst sicherlich eine größere Herausforderung darstellt als für die bildende Kunst. Der Zufall und Momente der Unvorhersehbarkeit können als Impulsgeber für künstlerische Prozesse produktiv genutzt werden.

Neu gewonnene Materialien haben die besondere Qualität, noch gänzlich ohne Bedeutungskonnotationen zu sein. Der Reiz, in der Kunst mit den im 20. Jahrhundert neu aufkommenden Kunststoffen zu arbeiten, lag der Kunsthistorikerin Monika Wagner zufolge zu Beginn darin, »unabhängig von aller kunstgeschichtlichen Bedeutungslast«²⁹ zu sein. Selbiges kann auch für neue organisch hergestellte Materialien angenommen werden. Diesen Freiraum kann es nur für eine begrenzte Zeit geben, wie sich am Beispiel der Kunststoffe zeigen lässt. Kunststoffe haben inzwischen nicht nur eine kunstimmanente Bedeutungslast entwickelt, sondern auch die alltägliche Wahrnehmung hat sich vor dem Hintergrund immer größer werdender Umweltbelastungen stark verändert, sodass nicht mehr nur die Möglichkeiten, sondern vor allem die nachhaltigen Folgen relevant werden. Das schließt die Arbeit mit Kunststoffen in der Kunst aber nicht aus, sondern regt eine neue Suche an, wie Kunststoffe (wieder)verwertbar gemacht werden können, beispielsweise auch für die Verwendung in 3D-Druckverfahren.

Im Kontext des in der Kunst relevanten und historisch vorgeprägten Themenfeldes der Beziehung zwischen Material und Idee, der Rolle der formgebenden Hand und der Sichtbarkeit des Entstehungsprozesses nehmen 3D-Druckverfahren eine besondere Stellung ein. Man könnte von einer verzögerten Materialisierung sprechen, denn wesentliche Prozesse der Formfindung und Formgestaltung finden am Computer statt. Digitale Werkzeuge suggerieren – oftmals in enger Anlehnung an analoge Prozesse – die händische Bearbeitung durch additive oder subtraktive Verfahren. Das Ergebnis ist zunächst nur ein Datensatz, der ohne eine formgebende Hand von einem Drucker in Material übertragen wird. Der Gestaltungsprozess findet (zumindest in Teilen) ohne einen realen Material- und Raumbezug statt. Die Aufgabe des Künstlers/der Künstlerin liegt nicht in der Arbeit mit den unmittelbaren haptischen Widerständen eines Materials, woraus nicht resultiert, dass es keine Widerstände gibt. Wie bei jedem anderen Material gibt es auch im 3D-Druck Grenzen der Umsetzbarkeit sowie spezifische Möglichkeiten einer selbstreflexiven Auseinandersetzung mit dem Entste-

29 Wagner 2013, S. 187.

hungsprozess, der material- und prozessorientierte Momente in der fertigen Arbeit sichtbar werden lässt. In der vorliegenden Publikation werden aus dem Feld dieser aktuellen Entwicklungen exemplarisch die 3D-Druckverfahren in Kunst und Lehre behandelt (siehe Beitrag von Thomas Musehold und das Interview zwischen Thomas Musehold und Karina Pauls).

Die Materialorientierung in der Kunst findet auch ihren Niederschlag in Konzepten für die Gestaltung von Lehr-Lern-Situationen. Verschiedene Ansätze in der aktuellen kunstdidaktischen Forschung widmen sich dem Feld material- und prozessorientierten Arbeitens mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen. Zwei zentrale Momente der Perspektivierung des Zusammenhangs material- und prozessorientierten Arbeitens für den Kunstunterricht lassen sich hervorheben: Zum einen geht es darum, pädagogische Anliegen und fachspezifische Inhalte in einem stimmigen Konzept zu vereinen. Zum anderen steht die Rolle der Lehrperson im Fokus, die durch ihr Handeln Orientierung schafft, damit ergebnisoffene Prozesse auch als sinnhaft und bedeutungsstiftend wahrgenommen werden können.

Material- und prozessbetontes Arbeiten als Perspektive für den Kunstunterricht

In der Einleitung zum Band »Material und künstlerisches Handeln. Positionen und Perspektiven in der Gegenwartskunst« stellen Sabiene Autsch und Sara Hornäk die Frage, ob in Anlehnung an den Begriff der »digital natives« auch von »material natives« gesprochen werden könne. Sie begründen diese Überlegung vor dem Hintergrund der heutigen Materialvielfalt in der Kunst und der leichten Verfügbarkeit unterschiedlichster Materialien.³⁰ Beide Begriffe sollen verdeutlichen, dass es eine neue Generation gibt, die unter grundlegend anderen Bedingungen aufgewachsen ist und daher andere Handlungsformen entwickelt hat. Marc Prensky sprach 2001 von den »digital natives« und nahm damit eine Unterscheidung zwischen denjenigen vor, die digitale Medien und Internet erst im Erwachsenenalter kennengelernt haben und sich diesen – zunächst als fremd empfundenen – Medien erst nähern mussten, und denjenigen, die in eine bereits digitalisierte Welt hineingeboren worden sind. Erstere tendierten – so Prenskys Annahme – dazu, analoge Handlungsformen auf neue digitale Zusammenhänge zu

30 Vgl. Autsch, Sabiene / Hornäk, Sara (2017): Einleitung. Materialhandlungen. Greifen, Stellen, Legen, Zerstören, Zeigen, Inszenieren. In: Autsch, Sabiene / Hornäk, Sara (Hgg.): Material und künstlerisches Handeln. Positionen und Perspektiven in der Gegenwartskunst. Bielefeld, S. 7–21, hier: S. 7.

transferieren, während die »digital natives« von den digitalen Medien aus denken und handeln.³¹

Bezogen auf Fragen des Umgangs mit dem Material stellt sich die Situation anders dar. Das Material ist kein ganz neuer Aspekt, es haben sich lediglich die Materialvielfalt und die Vorzeichen der Auseinandersetzung geändert, und es ist zu fragen, inwieweit die historischen Zusammenhänge für den eigenen Umgang mit Material sowie den Zugang zu zeitgenössischer Kunst nach wie vor relevant sind. Heutige Schülerinnen und Schüler wachsen zwar in einer Zeit auf, in der Materialien in großer Variation und Fülle verfügbar sind und in der Kunst das Material in seinen spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten genutzt wird und sogar leitend für den Findungsprozess sein kann. Tradierte Verfahren wurden dennoch nicht abgelöst, und Vorstellungen von materialgerechtem Umgang und handwerklichem Können bestimmen bei Kindern und Jugendlichen häufig den Anspruch an die eigene gestalterische Arbeit.

Dass es sich im Kunstunterricht nicht um ein Ersetzen traditioneller Verfahren durch experimentelle Herangehensweisen handeln kann, wurde in Band 1 dieser Reihe ausführlich dargelegt. Es würde auch zu kurz greifen, einen Kontrast zwischen handwerklich-technischen Verfahren und Materialerfahrung konstruieren zu wollen, da beide Wege hohes Erkenntnispotential beinhalten und daher lediglich gefragt werden kann, welche Art von Erfahrung im Umgang mit Material gemacht wird und nicht, ob Materialerfahrungen gegeben sind.

Im Fokus dieser Untersuchung steht exemplarisch der Fall eines künstlerischen Handelns, das gerade durch die Abkehr von traditionellen Verfahren eine besondere Betonung des Eigenwerts des Materials bewirkt. Damit verbunden sind Herausforderungen für die Lehre.

31 Prensky, Marc (2001): Digital Natives, Digital Immigrants, On the Horizon. In: MCB University Press, Vol. 9, No. 5/10.2001, S. 1–6, hier: S. 1 f.