

Dietmar Rübel  
Monika Wagner  
Vera Wolff (Hg.)

# MATERIALÄSTHETIK

Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur

Reimer





# **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](http://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

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-496-03034-8 (PDF)

ISBN 978-3-496-01335-8 (Druckfassung)

# Inhalt

<b>Vorwort</b>	9
<b>1. Natur als Material</b>	<b>14</b>
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
<b>2. Materialordnungen</b>	<b>34</b>
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
<b>3. Neue Materialien</b>	<b>58</b>
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

<b>4. Materialstil, Materialstimmung, Materialgerechtigkeit</b>	<b>94</b>
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
<b>5. Materiallimitationen</b>	<b>142</b>
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
<b>6. Material, Region, Nation</b>	<b>194</b>
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 interessanten 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 anmahnen. 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 angestrengten 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-

ter freiwillig anerkannter Beschränkungen. [11. **Lehrspruch: Unverletzlichkeit der göttlichen Ordnung nicht aus Zwang, aus Gehorsam**] Nichts ist offener als in diesem obersten Gesetz, das alle andern umfasst. Die Göttliche Weisheit zeigt sich uns nur in der Bereitschaft des Kampfes mit den Schwierigkeiten, welche freiwillig und um dieses Kampfes willen von der Göttlichen Allmacht zugelassen werden: und diese Schwierigkeiten erscheinen in der Form natürlicher Gesetze und Verordnungen, welche zu jeder Zeit und auf unzählige Arten mit scheinbarem Vorteil übertreten oder umgangen werden können, die aber niemals durchbrochen werden, was für kostspielige Vorkehrungen und Anpassungen ihre Beobachtung auch zum Erreichen gegebener Ziele erfordern mag. Das Beispiel des Knochenbaus der Tiere liegt unserem Thema am nächsten. Kein Grund kann, so viel ich weiß, angegeben werden, weshalb das höhere Tiersystem nicht befähigt und danach eingerichtet ist, ähnlich dem der Infusorien, Kieselsteine auszuschcheiden, anstatt phosphorsaurer Kalk, oder noch natürlicher, Kohle, auf diese Weise die Knochen gleich aus Adamant bildend. Der Elefant und das Nashorn, wäre der erdige Bestandteil ihrer Knochen aus Diamant gemacht, hätten so leicht und gelenkig wie Heuschrecken gebaut werden können, und andere Geschöpfe noch weit gewaltiger, als sie je die Erde gesehen hat. In anderen Welten dürfen wir vielleicht solche Schöpfungen finden; eine Schöpfung für jedes Element und Elemente ohne Ende. Aber die Bauart der Tiere hier ist von Gott bestimmt, eine marmorne Bauart zu sein, keine Feuerstein- oder Diamant-Architektur; und alle denkbaren Hilfsmittel werden angewandt, um den äußersten Grad von Festigkeit und Größe innerhalb dieser Beschränkung zu erreichen. Der Kiefer des Ichthyosaurus ist in Stücken angesetzt und vernietet; das Bein des Megatheriums ist einen Fuß dick und der Kopf des Myodons hat einen doppelten Schädel; wir in unserer Weisheit hätten ohne Zweifel der Rieseneidechse einen Kiefer aus Stahl gegeben und dem Myodon ein gusseisernes Kopfstück und dabei das große Prinzip vergessen, von dem die ganze Schöpfung Zeugnis ablegt, dass Ordnung und Einteilung höhere Dinge sind, als Macht. Aber Gott zeigt uns in sich Selbst, wie seltsam das scheinen mag, nicht nur Vollkommenheit in der Herrschaft, sondern auch Vollkommenheit im Gehorsam – Gehorsam gegen Seine Gesetze: und in den schwerfälligen Bewegungen dieser ungelenkigsten Geschöpfe werden wir selbst in seinem göttlichen Wesen gemahnt an das Merkmal der Aufrichtigkeit in der menschlichen Natur, die sich selbst treu bleibt, indem sie ihre Grenzen erkennt.

## Karl Marx: Der Arbeitsprozeß (1867)

*Der Philosoph und Nationalökonom Karl H. Marx (1818–1883) wurde neben dem „Kommunistischen Manifest“ vor allem durch sein dreibändiges Hauptwerk „Das Kapital“, später zur ‚Bibel des Kommunismus‘ stilisiert, bekannt. In dieser Theorie der ökonomischen Gesetze gesellschaftlicher Entwicklung, die im Londoner Exil verfaßt wurde, kommt Marx immer wieder auf die Materialien der Natur zu sprechen. Der Textauszug stammt aus dem Kapitel über „Die Produktion des absoluten Mehrwerts“, in dem Marx über das Verhältnis von Arbeit und Verwertung handelt. Während Arbeit allgemein als „Prozeß zwischen Mensch und Natur“ die Umwandlung von Naturmaterialien in Gebrauchswerte ermögliche, werde sie in der kapitalistischen Gesellschaft für die Herstellung von Tauschwerten eingesetzt.*

Die Arbeit ist zunächst ein Prozeß zwischen Mensch und Natur, ein Prozeß, worin der Mensch seinen Stoffwechsel mit der Natur durch seine eigne Tat vermittelt, regelt und kontrolliert. Er tritt dem Naturstoff selbst als eine Naturmacht gegenüber. Die seiner Leiblichkeit angehörigen Naturkräfte, Arme und Beine, Kopf und Hand, setzt er in Bewegung, um sich den Naturstoff in einer für sein eignes Leben brauchbaren Form anzueignen. Indem er durch diese Bewegung auf die Natur außer ihm wirkt und sie verändert, verändert er zugleich seine eigne Natur. Er entwickelt die in ihr schlummernden Potenzen und unterwirft das Spiel ihrer Kräfte seiner eignen Botmäßigkeit. [...]

Die Erde (worunter ökonomisch auch das Wasser einbegriffen), wie sie den Menschen ursprünglich mit Proviant, fertigen Lebensmitteln ausrüstet, findet sich ohne sein Zutun als der allgemeine Gegenstand der menschlichen Arbeit vor. Alle Dinge, welche die Arbeit nur von ihrem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Erdganzen loslöst, sind von Natur vorgefundne Arbeitsgegenstände. So der Fisch, der von seinem Lebenselement, dem Wasser, getrennt, gefangen wird, das Holz, das im Urwald gefällt, das Erz, das aus seiner Ader losgebrochen wird. Ist der Arbeitsgegenstand dagegen selbst schon sozusagen durch frühere Arbeit filtriert, so nennen wir ihn Rohmaterial. Z.B. das bereits losgebrochene Erz, das nun ausgewaschen wird. Alles Rohmaterial ist Arbeitsgegenstand, aber nicht jeder Arbeitsgegenstand ist Rohmaterial. Rohmaterial ist der Arbeitsgegenstand nur, sobald er bereits eine durch Arbeit vermittelte Veränderung erfahren hat.

Das Arbeitsmittel ist ein Ding oder ein Komplex von Dingen, die der Arbeiter zwischen sich und den Arbeitsgegenstand schiebt und die ihm als Leiter seiner Tätigkeit auf diesen Gegenstand dienen. Er benutzt die

mechanischen, physikalischen, chemischen Eigenschaften der Dinge, um sie als Machtmittel auf andre Dinge, seinem Zweck gemäß, wirken zu lassen. Der Gegenstand, dessen sich der Arbeiter unmittelbar bemächtigt – abgesehen von der Ergreifung fertiger Lebensmittel, der Früchte z.B., wobei seine eignen Leibesorgane allein als Arbeitsmittel dienen – ist nicht der Arbeitsgegenstand, sondern das Arbeitsmittel. So wird das Natürliche selbst zum Organ seiner Tätigkeit, ein Organ, das er seinen eignen Leibesorganen hinzufügt, seine natürliche Gestalt verlängernd, trotz der Bibel. Wie die Erde seine ursprüngliche Proviantkammer, ist sie sein ursprüngliches Arsenal von Arbeitsmitteln. Sie liefert ihm z.B. den Stein, womit er wirft, reibt, drückt, schneidet usw. Die Erde selbst ist ein Arbeitsmittel, setzt jedoch zu ihrem Dienst als Arbeitsmittel in der Agrikultur wieder eine ganze Reihe anderer Arbeitsmittel und eine schon relativ hohe Entwicklung der Arbeitskraft voraus. Sobald überhaupt der Arbeitsprozeß nur einigermaßen entwickelt ist, bedarf er bereits bearbeiteter Arbeitsmittel. In den ältesten Menschenhöhlen finden wir Steinwerkzeuge und Steinwaffen. [...]

Im Arbeitsprozeß bewirkt also die Tätigkeit des Menschen durch das Arbeitsmittel eine von vornherein bezweckte Veränderung des Arbeitsgegenstandes. Der Prozeß erlischt im Produkt. Sein Produkt ist ein Gebrauchswert, ein durch Formveränderung menschlichen Bedürfnissen angeeigneter Naturstoff. Die Arbeit hat sich mit ihrem Gegenstand verbunden. Sie ist vergegenständlicht, und der Gegenstand ist verarbeitet. Was auf seiten des Arbeiters in der Form der Unruhe erschien, erscheint nun als ruhende Eigenschaft, in der Form des Seins, auf seiten des Produkts. Er hat gesponnen, und das Produkt ist ein Gespinnst.

Karl Marx: Der Arbeitsprozeß, in: Ders.: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie (1867), Bd. 1, Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals, Berlin 191998, S. 192–195

### **Karl Schmidt-Hellerau: Materialverschwendung und Materialgefühl (1912)**

*Den im ersten Werkbundjahrbuch veröffentlichten Text des Gründungsmitglieds des Deutschen Werkbunds, Karl Schmidt-Hellerau (1873–1948), leiten ökologische Erwägungen. Schmidt, Gründer und Direktor der Deutschen Werkstätten in Dresden-Hellerau, postulierte den sorgsam Umgang mit Naturstoffen, um qualitätvolle Gegenstände für den alltäglichen Gebrauch zu produzieren. Gefühl für die verwendeten Materialien galt Schmidt als entscheidendes Kriterium für eine qualitätvolle Produktionsweise. Als Hersteller der von Richard Riemerschmid entworfenen*

*und von Hermann Muthesius als „Dresdner Maschinenmöbel“ bezeichneten Einrichtungsgegenstände verband er dieses Interesse an Natur mit einer der industriellen Fertigung gegenüber aufgeschlossenen Haltung.*

Es ist bekannt, daß gutes Holz für Möbel in Deutschland kaum noch zu haben ist, und es wird nicht mehr lange dauern, daß man Möbel aus deutschem Holz nur noch in den Museen sehen kann. Aber auch die Balkanländer, Rußland, Amerika sind schon zur Hälfte abgeholzt. Eiche ist in den letzten 20 Jahren um etwa 60 v.H. im Preise gestiegen! Ähnlich liegt es mit den meisten anderen Rohmaterialien. Es ist merkwürdig, wie schwer die einfache Tatsache begriffen wird, nämlich, daß das Rohmaterial – und mit ihm natürlich auch der daraus hergestellte Gegenstand – am billigsten bleibt, wenn es gut und gewissenhaft verarbeitet wird. Wenn wir Holz zu Schundmöbeln verarbeiten oder wenn wir, wie eine Dresdner Fabrik photographischer Artikel, Hunderttausende photographischer Apparate, das Stück für 3 Mark herstellen, so arbeiten wir eigentlich Feuerholz und verwüsten das Material, versündigen uns an einem Naturprodukt. Die Erde gibt Rohmaterialien nur in beschränkten Mengen her. Verbrauchen wir so viel Material als die Erde jährlich wachsen läßt, so werden wir für die Materialien einen mäßigen Normalpreis haben; könnten wir weniger verarbeiten, so würde durch starkes Angebot der Preis sinken; verbrauchen wir aber mehr, so steigt der Preis im Verhältnis des Mehrverbrauches. Nicht allein, daß wir damit die Güter verteuern, sondern wir leben auch auf Kosten unserer Kinder und Enkel. Es ist eine Sünde und Schande, so zu verfahren.

Karl Schmidt-Hellerau: Materialverschwendung und Materialgefühl, in: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, Bd. 1: Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst, Jena 1912, S. 50–51

### **Soetsu Yanagi: Der Weg des Handwerks (1927)**

*Der Autor literarischer und philosophischer Essays Soetsu Yanagi (1889–1961) begründete mit seinen Schriften die japanische Kunstgewerbebewegung Mingei („Kunst des Volkes“), die in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts aktiv war. In seinen Texten lehnte Yanagi sich eng an das Programm des Arts and Crafts Movement an und propagierte die Schönheit des natürlichen Materials, die er mit dem Verweis auf eine – weitgehend selbst konstruierte – Tradition japanischer Handwerkskunst legitimierte. Die Naturbelassenheit des Materials, die Abwesenheit einer Kunstabsicht und die Anonymität des Handwerkers*

*bildeten für Yanagi Qualitätsmerkmale der Gestaltung von Gebrauchsgegenständen. Seine Betonung einer „natürlichen“ Bearbeitung durch die Hand richtete sich gegen die fortschreitende Mechanisierung traditioneller japanischer Handwerkskunst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts.*

Tiefe Einsichten in die Natur gewinnt man eher durch grenzenloses Vertrauen als durch Versuche intellektuellen Verstehens.

Zweitens müssen natürliche Verfahrensweisen angewendet werden. Die Einfachheit der Natur birgt eine größere Komplexität in sich als die des Menschen. Schönheit hat weder Indirektheiten noch Kompliziertheiten nötig. Man versuche, etwas hinzuzufügen oder sich etwas auszudenken, und das Leben schwindet dahin. Eine großartige Ausführung im Detail und eine vollendete Verarbeitung haben etwas mit Kunstfertigkeit zu tun, aber nicht unmittelbar etwas mit Schönheit. Sie beeinträchtigen sie sogar. Schöne Dinge sind fast immer einfach gemacht.

Drittens ist das von der Natur gelieferte Material nahezu immer das beste. Nichts ist wertvoller als die unverdorbene Beschaffenheit des Rohmaterials. Denn es ist stets ergiebiger als das vom Menschen Hergestellte. Der Mensch ist der Auffassung, künstliches Material [wie etwa Glas] sei rein, aber vom Standpunkt der Natur aus ist es unrein und erkünstelt. Wenn wir auf die großen Epochen zurückblicken, sind wir versucht zu sagen, das Material sei gleichbedeutend mit der Handwerkskunst. Ein Aspekt der Schönheit von handwerklichen Erzeugnissen ist die Schönheit der Materialien. Müssen wir nicht das Handwerk als wesensmäßig ortsgebunden ansehen? Handwerk entsteht dort, wo die benötigten Rohstoffe gefunden werden. Je näher wir der Natur sind, um so sicherer sind wir; und je weiter entfernt von ihr, um so gefährdeter.

Soetsu Yanagi: Der Weg des Handwerks (1927), in: Ders.: Die Schönheit der einfachen Dinge. Mingei – Japanische Einsichten in die verborgenen Kräfte der Harmonie, Bergisch Gladbach 1999, S. 233–234

### **Isamu Noguchi: Antrag an die Guggenheim Foundation (1927)**

*Der japanisch-amerikanische Bildhauer Isamu Noguchi (1904–1988) entwickelte im Text eines Antrags auf finanzielle Förderung das ehrgeizige Programm einer Erneuerung der Bildhauerei durch die emphatische Anverwandlung des Künstlers an die Natur, wie er sie in Ostasien verwirklicht sah. Die künstlerischen Materialien sollten, und damit knüpfte Noguchi an die im 19. Jahrhundert entwickelte Vorstellung von der „Materialgerechtigkeit“ an, zur Aufwertung des Materials im Prozeß der*

*Gestaltung beitragen. Noguchi verstand sich mit diesem Projekt als Anwalt der Natur und als Nachfolger seines Vaters, des japanischen Dichters Yone Noguchi, den er als kulturellen Botschafter Asiens im Westen beschrieb.*

Ich möchte die Natur mit den Augen der Natur betrachten, und den Menschen als Gegenstand besonderer Verehrung außer Acht lassen. Es muß bisher nicht vorstellbare Höhen der Schönheit geben, auf welche die Bildhauerei durch diesen Perspektivwechsel gehoben werden kann. Ein weites Feld würde sich dem abstrakten bildhauerischen Ausdruck eröffnen, in dem Blumen und Bäume, Flüsse und Berge genauso wie Vögel, Tiere und der Mensch den ihnen gebührenden Platz bekämen. In der Tat findet sich subtile Balance zwischen Geist und Materie nur, wenn der Künstler sich gänzlich in das Studium der Einheit der Natur versenkt, um wirklich noch einmal Teil der Natur, Teil dieser Erde zu werden, und so die inneren Oberflächen und die Elemente des Lebens schaut. Das Material, mit dem er arbeitet, wäre ihm dann mehr als bloße plastische Materie, es agierte vielmehr als ordnendes und tragendes Element seines Themas. Auf diese Weise erlangt man eine wahre Symphonie der Skulptur.

Isamu Noguchi: Proposal to the Guggenheim Foundation (1927, Übersetzung: Hg.), zit. nach: <http://www.noguchi.org/proposals.html#guggenheim>

### **Bernhard Bylandt-Rheydt: Ich und der Feldstein (1953)**

*Der kleine Text des an der Kasseler Akademie der bildenden Künste von 1958 bis 1970 Steinbildhauerei lehrenden Bernhard Graf Bylandt-Rheydt (1905–1988) erschien in „Das Kunstwerk“, der führenden Zeitschrift für zeitgenössische Kunst in der BRD. Der bezeichnende Titel, den der Künstler für seinen Beitrag wählte, entsprach einem nach dem Zweiten Weltkrieg erneut verbreiteten naturreligiösen Verständnis von Kunst, wie es die deutsche Romantik entwickelt hatte. Der einführenden Versenkung in den Naturstoff korreliert die Vorstellung vom Künstler als intuitivem Schöpfer.*

Ich habe kein Atelier, ich habe eine Kiesgrube. Hier steht mein Arbeitstisch mit dem Stein darauf. Der Himmel wölbt sich weit über mein Reich und die Sonne scheint kräftig hinein und schenkt mir Schatten und Licht. Es ist einsam hier und still. Manchmal rauscht ein Schub Kies her-

unter, oder es löst sich ein einzelner Stein aus der Wand, springt kollernd herab und ruft mich an.

Einen der seidig-grauen, sonnenwarmen greife ich mir. Meine Hand befühlt ihn, dreht und wendet ihn; mein Daumen streicht über seine wechselnden Formen, die so unglaublich ausdrucksstark sind im Sonnenlicht. Jahrtausendlang haben die Ströme der Schöpfung ihn durchzogen, ihn ausgehöhlt und geschliffen.

Seltsames Heimweh, tiefe Erregungen überkommen mich. Einen Augenblick lang bin ich eins mit dem Stein, eins mit dem Kosmos, dem wir beide zugehören, jenen Brüdern nahe, die ihm noch unmittelbar verbunden waren und ganz in Unschuld ihre Werke schufen. Sie standen IM ANFANG, als das Wort noch bei Gott war.

Hier sind die Quellen aller Schöpfung. Reine Kunst muß immer wieder IM ANFANG sein, aus dem All, aus unserer Seele geboren – einsam und ohne Vorbild. Kunst will nicht dienstbar sein, nicht predigen, keine intellektuellen Fragen erörtern, sie ist nicht im Menschlichen verhaftet. Kunst ist losgelöst und schweigend wie ein Stern. Erst dann spricht sie ihre Sprache.

Ich gehe zurück zu meinem Stein. Tagelang war ich unterwegs, um ihn zu finden. Einige habe ich ausgegraben, herumgewälzt, aus Hängen gebrochen, umkreist und angeschlagen; andere kannte ich schon und suchte sie auf – bis endlich dieser hier im Einklang schien mit meiner Idee, die ich in mir trage. Denn der Stein soll mittun, wenn mein Bild darin entsteht, er soll mir Mittler sein, nicht Material. Ich will sein Eigenleben schonen, ihm nur auf besondere Art Bestätigung verleihen, ihm, dem steingewordenen, in Stein verwandelten Gedanken. Darum ziehe ich den Feldstein vor, sein Wesen scheint mir mehr in Harmonie mit einfacher, direkter Aussage.

Der Feldstein verlangt die strenge Form. Er widersetzt sich dem peinlich Ausgeführten, verdirbt unter detaillierter Geschwätzigkeit. Er kommt meiner Art nicht nur entgegen, er führt zu ihr hin.

Das ist: Plastik von solcher Einfachheit, Reinheit und Unmittelbarkeit, daß sie nur so und nicht anders sein kann, unvermeidbar und klar. RUHENDES SEIN in stärkstem, direktestem Ausdruck der erkannten Form, aus dem All, aus der Seele geboren, ohne Vorbild, ohne Wollen.

Da steht er nun auf dem Bock, der Anfang ist gemacht. Von einem Glücksgefühl ohnegleichen durchströmt, sehe ich das Bild meiner Idee Wirklichkeit werden, das ich nur als Zeichnung kannte. Ein Erwachen, zauberhaft lebendig im Geheimnis des nur Angedeuteten.

Auch hier ist der Stein, was ich brauche: Er ist hart. Nur langsam geht es weiter. Der Stein gibt mir die Zeit, die zu allem Wachstum not-

wendig ist. Man muß vom Fortgeschrittenen her immer wieder zum Anfang zurück, um das, was man sagen will, klar herauszuarbeiten. Denn was betont werden muß, weiß man anfangs nur vage, später sicher und scharf. Die Verdeutlichung des inneren Bildes wird erst während der Arbeit geschenkt.

Das heilige Abenteuer hat begonnen, und jeder Tag der kommenden Wochen wird für mich Schöpfungstag sein.

Eines Tages ist das Werk vollendet. Und dann? Ich und der Stein haben unsere Aufgabe erfüllt, uns selbst getreu zu sein. Mehr soll den Künstler nicht kümmern. Dennoch hofft er auf die Augen, die sehen können, auf die Hände, die fühlen können ...

Bernhard Bylandt-Rheydt: Ich und der Feldstein, in: Das Kunstwerk. Eine Zeitschrift über alle Gebiete der bildenden Kunst, Heft 5 (1953), S. 50

### **Robert Smithson: Eine Sedimentierung des Bewußtseins: Erdprojekte (1968)**

*Der US-amerikanische Künstler und Kunsttheoretiker Robert Smithson (1938–1973) schaltete sich mit dem für die Zeitschrift „Artforum“ verfaßten Text in die Mitte der 1960er Jahre aktuelle Diskussion um eine Neubestimmung der Skulptur ein. Der Auszug, der Anleihen aus Science-fiction und Naturwissenschaft mit Kunstkritik mischt, handelt von der damals neuen Kunstrichtung der Land Art. Da für Smithson die Natur nur eine Fiktion des 18. und 19. Jahrhunderts war, wandte er sich Landschaften zu, die durch industrielle Nutzung umgeformt wurden. In dem vom Menschen vernutzten Erdreich schienen ihm entropische Vorgänge sichtbar. Die Erdoberfläche und die künstlerischen Eingriffe mit Maschinen brachten für Smithson sowohl die Geschichte der Erdmaterialien als auch die Ideologie der Industriegesellschaft zum Vorschein.*

Die Erdoberfläche und die Erfindungen des Bewußtseins neigen dazu, in separate Regionen der Kunst zu zerfallen. Verschiedene fiktionale und reale Faktoren tauschen irgendwie die Plätze – wenn es um Erdprojekte oder, wie ich sie nennen möchte, „abstrakte Geologie“ geht, läßt sich eine Trübung des Denkens nicht vermeiden. Die Erde und das menschliche Bewußtsein werden unablässig erodiert, Gedankenströme tragen abstrakte Dämme ab, Gehirnwellen unterspülen Denkklippen, Ideen verwittern zu Steinen des Nichtwissens, und konzeptuelle Kristallisierungen zerfallen zu Ablagerungen sandiger Vernunft. In diesem geolo-

gischen Miasma werden enorme Bewegungskräfte freigesetzt, und sie bewegen sich in höchst physischer Weise. Ihre Bewegung scheint reglos, doch sie erdrückt die Landschaft der Logik unter glazialen Phantasien. Dieses langsame Fließen macht einem die Trübheit des Denkens bewußt. Im brüchigen Bannkreis des Gehirns lösen sich Steinschläge, Erdbeben, Lawinen. Der gesamte Körper wird ins Hirnsediment gezogen, wo sich Partikel und Fragmente als verfestigtes Bewußtsein zeigen. Eine ausgebleichene, rissige Welt umgibt den Künstler. Die Organisation dieses Chaos der Korrosion in Mustern, Rastern und Unterteilungen ist ein ästhetischer Prozeß, mit dem noch kaum begonnen wurde.

Die Manifestierungen der Technologie sind manchmal weniger der „verlängerte Arm“ des Menschen (Marshall McLuhans Anthropomorphismus) als vielmehr Aggregate von Elementen. Selbst die modernsten Werkzeuge und Maschinen sind aus der Rohmaterie der Erde gemacht. Die hochtechnisierten Geräte von heute unterscheiden sich in dieser Hinsicht kaum von den Werkzeugen der Höhlenmenschen. Die meisten besseren Künstler bevorzugen Prozesse, die nicht idealisiert oder in „objektive“ Bedeutungen differenziert sind. Gewöhnliche Schaufeln, plump wirkende Grabgeräte, was Michael Heizer „dumme Werkzeuge“ nennt, Hacken, Spaten, die von Bauunternehmen in den Vorstädten eingesetzten Maschinen, klobige Traktoren mit der Schwerfälligkeit von gepanzerten Dinosauriern, und Pflüge, die Erde umherschoben. Maschinen wie Benjamin Holts Dampftraktor (erfunden 1885) – „Er kriecht über den Boden wie eine Raupe“ –, Bagger und andere Raupenfahrzeuge, die über unebenes Gelände und auf steilen Hänge fahren können. Bohrungen und Sprengungen, die Schächte und Erdbeben erzeugen. Mit einem „Tiefaufreißer“ – einer stählernen Harke, die an einen Traktor montiert wird – könnte man geometrische Gräben ziehen. Mit solchen Maschinen erscheint das Bauen eher wie ein Akt der Zerstörung. Vielleicht ist dies auch der Grund, weshalb manche Architekten Bulldozer und Bagger hassen – sie scheinen das Gelände in unvollendete Städte der organisierten Verwüstung zu verwandeln. Eine Art chaotischer Planung verschlingt Ort um Ort. Unterteilungen werden gezogen – aber wozu? Das Bauen erzeugt eine beispiellose Wildnis, wo Planiertrappen den Erdboden kreuz und quer umherschoben. Ausschachtungen bilden formlose Abraumhalden, Miniatur-Erdbeben aus Staub, Lehm, Sand und Kies. Muldenkipper schütten Erdboden auf endlose Haufen. Die gigantische Schaufel eines Tagebaubaggers ist 7,50 Meter hoch und faßt 107 Kubikmeter oder 225 Tonnen. [...] Die Werkzeuge der Kunst waren allzu lange auf das „Atelier“ beschränkt. Die Stadt vermittelt die Illusion, daß die Erde nicht existiere. [...]

### Die Trümmer früherer Grenzen

Die Gesteinsschichten der Erde sind ein zusammengewürfeltes Museum. Im Sediment ist ein Text eingebettet, der Grenzen enthält, die sich der rationalen Ordnung entziehen, und gesellschaftliche Strukturen, die die Kunst einschränken. Um die Steine zu lesen, müssen wir uns der geologischen Zeit und der Schichten des prähistorischen Materials bewußt werden, das in der Erdkruste begraben liegt. Wenn man die zerstörten Orte der Vorgeschichte betrachtet, sieht man einen Haufen zerfallener Landkarten, die unsere gegenwärtigen kunsthistorischen Grenzziehungen untergraben. Der Betrachter, der die Sedimentschichten untersucht, begegnet einem Schutthaufen der Logik. Die abstrakten Raster der rohen Materie werden als etwas Unvollständiges und Zerbrochenes erfahren.

Im Juni 1968 besuchten meine Frau Nancy, Virginia Dwan, Dan Graham und ich die Schiefersteinbrüche von Bangor-Pen Angyl in Pennsylvania. Felswände hingen über einem grünlich-blauen Teich auf dem Grund eines tiefen Steinbruchs. Alle Grenzen und Unterscheidungen verloren ihre Bedeutung in diesem Ozean aus Schiefer und zerstörten jede Vorstellung von gestalthafter Einheit. Die Gegenwart fiel vorwärts und rückwärts in ein Chaos der „Dedifferenzierung“ – Anton Ehrenzweigs Wort für Entropie. Es war, als stünde man auf dem Boden eines versteinerten Meeres und blickte auf unzählige stratigraphische Horizonte, die zu endlosen Diagonalen abgesunken waren. Synklinale (abwärts verlaufende) und antiklinale (aufwärts verlaufende) Ausstriche und asymmetrische Einstürze erzeugten leichte Benommenheit und Schwindelanfälle. Die Brüchigkeit des Ortes schien einen zu umschwärmen und erzeugte ein Gefühl der Deplazierung. Ich sammelte eine Reisetasche voll Schieferstücke für einen kleinen Nicht-Ort.

Doch wenn Kunst Kunst ist, muß sie Grenzen haben. Wie kann man diesen „ozeanischen“ Ort in etwas fassen? Ich habe den Nicht-Ort entwickelt, der in physischer Form die Brüche des Ortes in sich enthält. Der Behälter ist in einem gewissen Sinn selbst ein Fragment, man könnte ihn auch eine dreidimensionale Landkarte nennen.

Robert Smithson: Eine Sedimentierung des Bewußtseins: Erdprojekte (1968), in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Eva Schmidt, Kai Vöckler, Köln 2000, S. 130–131, 138–139

## **Jean Baudrillard: Stimmungswert Material. Naturholz und Kulturholz (1968)**

*Der französische Soziologe und Medientheoretiker Jean Baudrillard (\*1929) wandte sich in seinem ersten Buch ausgehend von einer marxistisch geprägten Theorie der Konsumgesellschaft auch der Analyse von Materialbedeutungen zu und konstatierte deren zeichenhafte Wirkung. Baudrillard gewann seine Erkenntnisse über die Auswirkungen des täglichen Gebrauchs auf die Semantik der Dinge anhand von Werbebrochüren und Kaufhauskatalogen und untersuchte die Werteversprechen natürlicher und künstlicher Stoffe: Er bestimmte beide Materialgruppen – Kunst- und Naturstoffe – innerhalb der westlichen Industriegesellschaften als gleichwertige Träger von Images. Natur bezeichnet für Baudrillard nicht mehr den Ursprung von Materialien, sondern eine kulturelle Stimmung, die je nach Bedarf genutzt werden kann.*

Die gleiche Analyse gilt auch für das Material, beispielsweise für das Holz, das heute von einer gefühlvollen Nostalgie so begehrt wird: weil es seine Substanz der Erde entnimmt, weil es lebt, atmet und „arbeitet“. Es besitzt eine verborgene Wärme, es glänzt nicht bloß wie Glas, es brennt von innen her. In seinem Gewebe hält es die Zeit gefangen, ist also ein ideales Gefäß und zugleich ein Inhalt, den man dem Griff der Zeit entziehen will. Das Holz hat einen eigentümlichen Geruch und sogar eigene Parasiten. Kurz, dieses Material ist ein Wesen. So lebt die Vorstellung von „Eiche natur“ in jedem als eine Evokation aufeinanderfolgender Generationen schwerer Möbel und ganzer Häuser. Hat jedoch die „Wärme“ dieses Holzes (wie auch des behauenen Steines, des Rohleinsens, des getriebenen Kupfers und anderer Elemente eines materiellen und mütterlichen Wunschtraums vom ersehnten Luxus) noch in unseren Tagen ihre Bedeutung behalten?

In der Gegenwart haben praktisch alle organischen und natürlichen Stoffe ihre funktionelle Entsprechung in den plastischen und polymorphen Substanzen gefunden: Nylon und seine zahllosen Varianten sind zum universellen Ersatz für Woll-, Baumwoll-, Seiden- und Leinenstoffe geworden. (Man mag darin die teilweise Verwirklichung jenes materialistischen Weltbildes erkennen, die sich vom 16. Jahrhundert an im Stuck und in einer „mondänen“ Demiurgie des Barock ankündigt: eine Welt aus einem Guß vom gleichen Stoff. [...])

Holz, Stein und Erz werden heute von Beton, Formica und Polystyren verdrängt. Diese Evolution abzulehnen und den warmen und menschlichen Substanzen der Gegenstände von einst nachzutrauern, hat keinen Wert. Denn jede Gegenüberstellung von Natur- und Kunststoff

wie von traditionellen und lebhaften Farben ist doch bloß ein Moralisieren. In Tat und Wahrheit sind die Substanzen nur, was sie sind: Es gibt keine echten und unechten, keine natürlichen und künstlichen. Warum sollte auch der Beton weniger „echt“ sein als der Stein? Wir betrachten die alten synthetischen Materialien als durchaus natürliche, wie zum Beispiel das Papier und das Glas; letzteres ist überhaupt einer der wunderbarsten Stoffe, die es gibt. Eigentlich haben die Stoffe nur insoweit einen vererbten Adel, als er ihnen von einer kulturellen Ideologie verliehen wird, ganz nach der Analogie vom Mythos der Aristokratie in der menschlichen Gesellschaft, und auch dieses kulturelle Vorurteil vergilbt mit der Zeit.

Wichtig ist es nun zu erkennen, inwiefern diese neuen Materialien, außer der ungeheuren Perspektive, die sie für die Anwendungsmöglichkeit eröffnet haben, den Sinn und die Bedeutung des Stoffes modifiziert haben.

Genau wie der Übergang zu den (warmen und kalten) Tönen den Farben die Möglichkeit gab, sich von den moralischen und symbolischen Bezügen zu befreien und eine Abstraktion zu erlangen, die erst den Weg zur Systematisierung und zum Spiel eröffnete, so bedeutet die synthetische Herstellung von Stoffen die Abkehr von ihrer natürlichen Symbolik und die Zuwendung zu einem Polymorphismus, einer Abstraktion höherer Ordnung, die das Spiel der universellen Assoziation der Stoffe



Brasilianische Hölzer auf der Weltausstellung, Paris 1867. Holzstich

eröffnet und folglich die formelle Gegenüberstellung von Naturstoff einerseits und Kunststoff andererseits überwindet. Heute erkennen wir keinen naturgegebenen Unterschied zwischen der Thermoglasdecke und der Holzdecke, zwischen Rohbeton und Stein: Ob „warme“ oder „kalte“ Werte, sie sind allesamt Materialelemente. Diese untereinander verschiedenen Stoffe werden als kulturelle Zeichen homogen und können so in ein kohärentes System eingehen. Ihre Abstraktion ermöglicht die Durchführung einer beliebigen Stoffkombination. Darauf beruht der radikale Unterschied zwischen der traditionellen Eiche natur und dem Teak: Die Differenz liegt nicht im Ursprung, im Exotischen, nicht im Preis, sondern in der besonderen Eignung, eine Stimmung zu schaffen. Daraus folgt, daß Holz kein ursprünglicher Naturstoff mehr ist, dicht und Wärme spendend, sondern ein einfaches kulturelles Zeichen eben dieser Wärme, und daß es als Zeichen, zusammen mit den übrigen „edlen“ Stoffen, in das System des modernen Interieurs eingesetzt wird. Es ist kein Holz-Stoff mehr, sondern Holz-Element, es hat einen Stimmung schaffenden Wert.

Jean Baudrillard: Stimmungswert Material. Naturholz und Kulturholz (1968), in: Ders.: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen, Frankfurt/M. u.a. 1991, S. 50-52

### **Giuseppe Penone: Den Wald wiederholen (1969)**

*Das Bezugsfeld der Skulpturen und Schriften des italienischen Arte-povera-Künstlers Giuseppe Penone (\*1947) ist eine ökologisch orientierte Kunst. Der poetische Text beschreibt das Ziel seiner bildhauerischen Arbeiten: in den von der Industriegesellschaft hergestellten Produkten den lebendigen Ursprung der Materialien zu finden. Im toten Holz, in Form eines handelsüblichen Balkens, ist für Penone der lebende Baum jedoch weitestgehend getilgt. Der Text folgt der behutsamen bildnerischen Arbeit des Künstlers, wenn er den Jahresringen entsprechend das Wachstum mit Hobleisen und Stichel Schicht für Schicht aus meterlangen Balken herausschält, bis ein sich verjüngender Baumstamm mit fragilen Ästen zum Vorschein kommt. Die so in den letzten dreißig Jahren entstandene Werkgruppe ist mittlerweile zu einem kleinen Wald angewachsen.*

Erhebt euch, Bäume des Waldes, der Alleen, Gärten, Parks, Obstbäume, erhebt euch aus dem Holz, das ihr hervorgebracht habt, bringt uns euer Gedächtnis zurück, erzählt uns von euren Erlebnissen, euren Begegnungen und von den Jahreszeiten. Führt uns in den Wald zurück, in die

Dunkelheit, in den Schatten, zum Duft des Unterholzes, zur wundersamen Baumkathedrale. In den Stämmen eines wachsenden Waldes sehen wir Holzobjekte in Form eines Baums. In den vergangenen Jahrhunderten schützte das französische Forstrecht jene Bäume, aus denen Einzelteile für den Schiffbau gewonnen werden sollten.

Die elementare Idee, die symbolische Form des Baumes, die Vertikalität, die Stele, die ursprüngliche und einfache Vorstellung von Vitalität, Kultur, Skulptur finden wir vor allem in den Kiefern-, Pinien-, Tannen-, Lerchen- und Zedernwäldern.

Es sind die reinsten Stelen, gespannte Formen, die wie Pfeile von der Erde gen Himmel steigen. Koniferen vergegenwärtigen die Baumstruktur in der denkbar trockensten Synthese.

Im Mai 1969 bin ich in den Holzwald gegangen und habe, nachdenklich und überrascht auf jede noch so kleine Form achtend, ganz langsam meinen Weg verfolgt. Damals ist diese Kathedrale aus der stummen Welt der Materie emporgestiegen und eingegangen in die der Skulptur – die poetische Begegnung mit der Wirklichkeit.

In den Holzwald einzutreten ist wie eine Zeitreise in die Geschichte jedes einzelnen Baumes und jedes seiner Jahre. Die Langsamkeit, mit der sein Jahr sich erfüllt und enthüllt wird, erinnert an sein Wachstum. Je langsamer, desto reicher an Einzelheiten, kleinen Geschichten und Erkenntnissen über seine Existenz.

Die Idee, mit dem Skalpell in die intime Geschichte des Holzes einzudringen, in diese von Sonnen-, Regen- und Frosttagen, von Begegnungen mit Insekten, Tieren und anderen lebenden Formen, von Unfällen, Mißhandlungen, Einritzungen, Einschnitten, aber auch von den zärtlichen Berührungen anderer Pflanzen gezeichnete Geschichte, kann nur von einem sich der Materie anschmiegenden Denken entfaltet werden.

Giuseppe Penone: Den Wald wiederholen (1969), in: Ausst.-Kat. Giuseppe Penone: Die Adern des Steins, Kunstmuseum Bonn 1997, S. 83–109

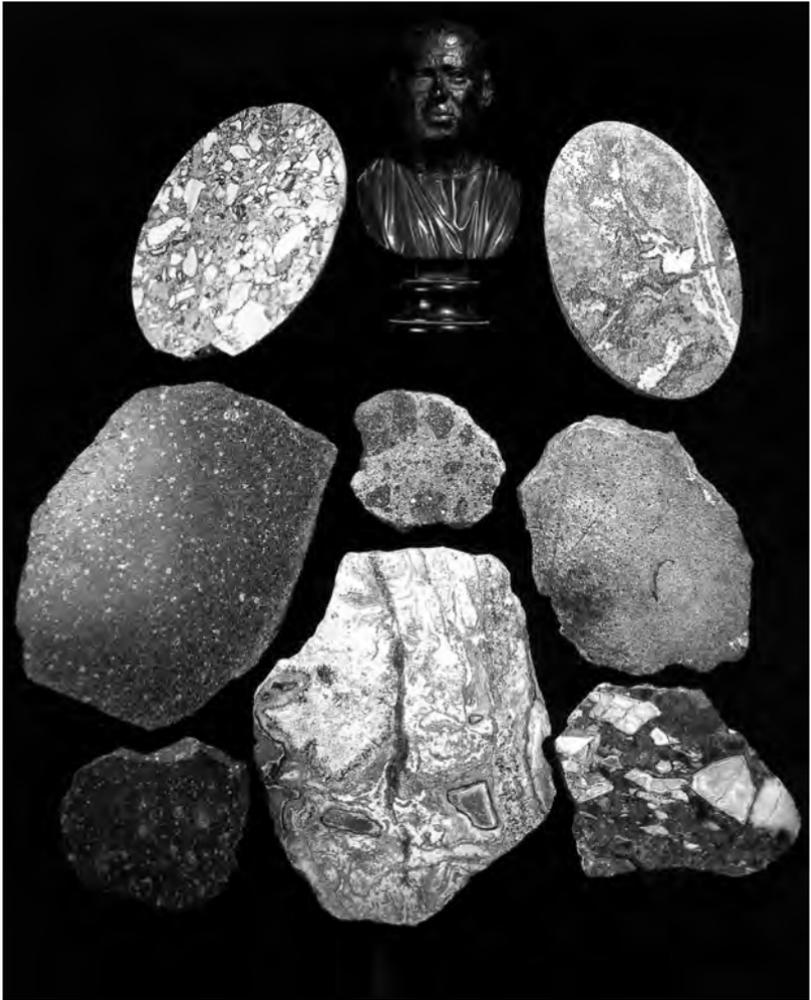
## **Joseph Beuys: Gespräche über Bäume (1982)**

*Im Rahmen einer Podiumsdiskussion zur Einwerbung von Geldern für die Realisierung der „7000 Eichen Aktion“ auf der documenta 7 (1982) beschrieb Joseph Beuys (1921–1986) sein Projekt als lebendiges Denkmal. Die beiden von ihm eingesetzten künstlerischen Materialien, Basaltsäule und Baum, sollten als natürliche Monumente eine „Stadtverwaldung“ entstehen lassen. Der Titel des Bandes, in dem die Mitschrift der Diskussion publiziert wurde, lehnt sich an die berühmte Zeile*

*aus Bertolt Brechts Gedicht „An die Nachgeborenen“ von 1939 an. („Was sind das für Zeiten, / wo ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist, weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“) In den umweltbewegten 1980er Jahren polte Beuys die Brechtsche Wertung eines „Gesprächs über Bäume“ um und vertrat die Überzeugung, daß das natürlichen Materialien eigene transformatorische Potential gesellschaftsumwälzende Kraft besitze.*

Ja, es sind natürlich Basaltsäulen, wie man sie in den alten Vulkan-schloten findet, die durch eine spezifische Weise der Abkühlung in den Schloten diese typische prismatische, quasi auskristallisierte Form zeigen. Es handelt sich aber nicht um eine echte Kristallisation, sondern um einen bestimmten Abkühlungseffekt beim Basalt, der diese regelmäßigen 5-, 6-, 7- und 8-eckigen Formen erzeugt, die man in sehr schöner, orgelpfeifenartiger Klarheit in der Eifel gefunden hat und noch findet. Sie stehen aber heute z.T. schon unter Denkmalschutz. Wir wollten aber auch gar nicht so speziell auf diese feinen Orgelpfeifen aus, sondern wollten eigentlich nur ein Material haben, was man in der Gegend von Kassel findet, was also basaltartigen Charakter hat. Und so haben wir dort Basaltsäulen gefunden, die halb kristalline, also zwar kantige Formen aufweisen, aber doch schon ein bißchen eine Tendenz zum Amorphen haben. [...] Ich wollte also etwas gegenüber dem lebendigen Teil des Monumentes haben. Bernhard [Blume] hat ja vorhin schon vom Denkmalcharakter dieser ersten – sagen wir einmal – Initialzündung für diese kontinuierliche, weitergehende Bepflanzung der Erde durch Menschen gesprochen und sie als Monument ausgewiesen. Es kam mir also darauf an bei diesen ersten 7000 Bäumen, einen Monumentcharakter dadurch zu haben, daß jedes einzelne Monument besteht aus einem lebenden Teil – eben dem sich ständig in der Zeit verändernden Wesen Baum – und einem Teil, der kristallin ist und also seine Form, Masse, Größe, Gewicht beibehält. Wenn sich etwas an diesem Stein verändert, dann nur durch Wegnehmen, also daß ein Stück absplittert, aber niemals dadurch, daß er noch wächst. Dadurch, daß diese beiden Dinge zusammenstehen, ergibt sich eine ständig wechselnde Proportionalität zwischen den beiden Teilen des Denkmals. Wir haben es also zunächst damit zu tun, wenn wir jetzt 6- oder 7-jährige Eichen haben, daß also der Stein fast dominiert. Wir werden nach ein paar Jahren eine Gleichgewichtigkeit zwischen dem Stein und dem Baum haben, und wir werden etwa nach 20 Jahren oder nach 30 Jahren vielleicht sehen, daß der Stein ein allmähliches Beiwerk am Fuße der Eiche oder des jeweiligen Baumes dann wird.

Joseph Beuys: Gespräche über Bäume, in: Ders., Bernhard Blume, Rainer Rappmann: Gespräche über Bäume, Wangen 1982, S. 14, 16–17



Basaltbüste und Gesteinsproben vom Vesuv, Sammlung William Hamilton, erworben um 1767. Höhe der Büste 21 cm. London, British Museum