

Material in künstlerischen Erzeugungsprozessen

Überlegungen zur Materialität des Materials im Zusammenspiel
von Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeit

Christiane Schürkmann

Dem Einbezug des Materiellen in die Welt des Sozialen sowie in die Kultur wurde in den vergangenen Jahren in sozial- und kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen große Aufmerksamkeit zuteil. Zeitgenössische prominente Ansätze in diesem Kontext sind die aus der Wissenschafts- und Technikforschung hervorgegangenen Akteur-Netzwerk-Theorien von Bruno Latour (zum Beispiel 1996) und Michel Callon, (zum Beispiel 1986), die anthropologisch orientierten *Material Culture Studies* sowie im Weiteren die Familie der sogenannten Praxistheorien, die Materialität auf unterschiedliche Weise implizieren und explizieren. Autoren wie Bourdieu (1976), Appadurai (1986) und Miller (1987) fokussierten schon in den siebziger und achtziger Jahren auf Materialität als Konstitutiv kultureller und sozialer Praxis abseits ideologischer und historisch-kritischer Positionen. Latours (2005) Reformulierung des Sozialen ließ die Welt der Artefakte als handlungsmächtige Entitäten erstarken. In den *Science and Technology Studies* findet Materialität als empirische Kategorie Eingang in die Betrachtung sozio-technischer Relationen (Pickering 1984; Latour, Woolgar 1986; Knorr-Cetina 1984). Innerhalb der deutschsprachigen Techniksoziologie haben mitunter Vertreter wie Linde (1972), Rammert (1998) und Schulz-Schaeffer (2000) die Dinge und ihre Materialität in soziologische Diskurse eingespeist. Materialität als Konstitutiv des Sozialen und als Teilnehmerin an Praxis scheint in den *common sense* praxisorientierter sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektiven vorzudringen und sich auch über die bereits genannten Bereiche hinaus in ihrer Berücksichtigung zu plausibilisieren. So erweitern sich die Felder materialitätsinteressierter spezieller Soziologien und Studien in jüngerer Zeit zum Beispiel auf Architektur (Fischer, Delitz 2009), Bildung (Kalthoff, Röhl 2011), Design (Moebius, Prinz 2012), Körper (Hirschauer 2004) und Kreativität (Reckwitz 2012: 102ff.).

Ein Feld, dem eine ausgeprägte Affinität zu Dingen, Material und Materialität zugesprochen werden kann, besteht in der Kunst, wobei ich mich im Fol-

genden der sogenannten bildenden Kunst zuwende. Im Kontext einer ihrem Selbstverständnis nach reflexiv agierenden Kunst wird Materialität in Auseinandersetzung mit Dingen und vor allem Materialien nicht nur implizit eingesetzt, sondern zudem explizit befragt. Künstlern wie beispielsweise Duchamp und Beuys wurde unter anderem aufgrund der Privilegierung und Etablierung von Gebrauchsgegenständen sowie Materialien Aufmerksamkeit zuteil, die dem Feld der Kunst und ihren Wissenschaften zuvor fremd waren und die somit in ihrer Präsenz Kunstbegriffe und ihre Fragen veränderten.¹ So werden in der zeitgenössischen bildenden Kunst beispielsweise menschliche und tierische Körper, industriell verwendete Materialien sowie die als klassisch deklarierten Materialien wie Pigment und Bindemittel, oder auch Flüssigkeiten und Licht zum Einsatz gebracht. Diesen Argumenten Rechnung tragend haben für die kunsthistorische Forschung Wagner (2001) sowie Wagner und Rübel (2002) dem Material zu seiner Sichtbarkeit verholfen, indem die Autoren »die physikalische Beschaffenheit wie die geschichtliche Bedeutung« (Wagner 2001: 12) von Material für Kunst und Kunstgeschichte betrachten. Wagner (2001: 13) geht es darum, »zu zeigen, welche Aufgaben einzelne Materialien in konkreten historischen Zusammenhängen übernehmen und was sie erzählen«. Im Rahmen kunsthistorischer Methoden exemplifiziert sie Prozesse und Veränderungen künstlerischer Materialisierung.

Insbesondere die Frage, welche Materialien in ihren historisch betrachteten Kontexten wann von welchen Künstlerinnen und Künstlern wie verwendet wurden, steht im Fokus der kunsthistorischen Thematisierung von Material. Aus dieser Perspektive lässt sich Materialität vornehmlich an Material koppeln, wobei Wagner Material begrifflich wie folgt fasst: »Der Begriff bezeichnet im Unterschied zu Materie und zu Matrix diejenigen natürlichen und artifiziellen Stoffe, die zur Weiterverarbeitung vorgesehen sind. Material ist demnach der Ausgangsstoff jeder künstlerischen Gestaltung« (Wagner 2001: 12). Nach Wagner (2001: 12) ist »Material nicht nur als technische Gegebenheit hinzunehmen, sondern als ästhetische Kategorie zu bewerten«. Material und eine daran anschließend argumentierte ästhetische Materialität sind hiernach in der Kunstgeschichte präsent.

Während die Technik- und Wissenschaftsforschung Artefakte und Dinge in ihrer Materialität keinesfalls als technische Gegebenheit in deterministischer Weise betrachtet und die kunsthistorische Forschung sich um eine Ästhetisierung des Materials bemüht, hat aus einer soziologischen Perspektive zum Beispiel Becker auf die Bedeutung von Material für die Produktion von Kunst-

¹ Als beispielhafte Arbeiten für die Integration von Gebrauchsgegenständen und bis dahin unkonventionellen Materialien in den Bereich der bildenden Kunst können die Readymades von Marcel Duchamp oder auch die Fett enthaltenden Arbeiten von Joseph Beuys angeführt werden.

werken hingewiesen. Material geht nach Becker (1974) in Restriktionen und Konventionen künstlerischer Produktionen ein, die sich innerhalb kooperativer Personennetzwerke im Zuge eines kollektiven Handelns etablieren oder aufgebrochen werden können.

In jüngerer Zeit sind soziologisch orientierte Auseinandersetzungen mit Kunst zu beobachten, die nach künstlerischen Praktiken und somit im weiteren Sinne auch nach deren materialisierten Einbettungen fragen. Abseits universalistischer Theorien nach Bourdieu, Luhmann oder der voraussetzungsvollen ästhetischen Theorie Adornos stehen der *Gang in die Praxis* und das Fokussieren von Arbeitspraktiken im Vordergrund, um praktisches Wissen und Können (Zembylas 2009) zu beschreiben oder Wissenschaft-Künstlerrelationen zu befragen (Glaser 2010). Das Interesse an Praktiken erfordert das Aufsuchen ihrer Teilnehmerinnen und Teilnehmer, was ein ethnografisches und anthropologisch orientiertes Vorgehen plausibilisiert. Aus einer derartigen Perspektive wird künstlerisches Schaffen und Schöpfen entgegen einer vorwegnehmenden Idealisierung und Genialisierung zu einer fortlaufenden, beobachtbaren und situierten Tätigkeit, was zunächst an die ethnomethodologisch orientierten *Studies of Work* nach Garfinkel (1998) und Lynch (1993) erinnert. Die Ethnografinnen und Ethnografen nähern sich ihrem Feld, beobachten, schreiben Protokolle und nehmen seit einiger Zeit auch technische Hilfsmittel wie Audiogeräte und Kameras zur Hilfe, um Praktiken als »empirische Spezifikation[en; die Verfasserin]« (Hirschauer 2004: 73) eines fortlaufenden Prozesses von »doings« und »sayings« (Schatzki 1996: 89) zu explizieren. Nach Kalthoff (2003) bringt Ethnografie eine »beobachtende Differenz« hervor, indem sie auch Implizites in ihren Beschreibungen darstellend expliziert. Das Fokussieren auf Praktiken zielt daher oftmals auf implizite Prozesse im Sinne einer der beobachteten Praxis inhärenten Eigenlogik und fragt nach der praktischen Kompetenz der Teilnehmerinnen und Teilnehmer, die diese voreinander und vor den Ethnografinnen und Ethnografen aufführen.

Ausgehend von der Beobachtbarkeit von Praktiken fragt dieser Beitrag auf der Grundlage teilnehmender Beobachtungen, *wie* sich Auseinandersetzungen mit Material *in situ* in künstlerischen Erzeugungsprozessen zeigen. Hierbei ist die Begegnung zweier Wissens- und Wahrnehmungskulturen, Ethnografie und bildende Kunst, in ihren Erzeugungsprozessen zu berücksichtigen, die sich beide für Materialität als Integrativ ihrer Praxis interessieren. Wie aber wird Material in künstlerischen Erzeugungsprozessen praktisch einbezogen und was kann dies für eine daran anschließende Materialität bedeuten? Anhand zweier ausgewählter Beispiele resultierend aus teilnehmenden Beobachtungen in Ateliers und Werkstätten bildender Künstlerinnen und Künstler wird im Folgenden der Versuch unternommen, die Berücksichtigung des Materials in künstlerischen Arbeitsprozessen zu beschreiben. Zudem werden erste Überlegungen zur

Materialität hervorgehend aus einem Zusammenspiel von Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeit skizziert. Bei den beobachteten Situationen handelt es sich vorzugsweise um solche, in denen sich Künstlerinnen und Künstler und Material in Kopräsenz zueinander befinden.

Material im Vollzug künstlerischer Erzeugungsprozesse

Der *Gang in die Praxis* der bildenden zeitgenössischen Kunst spezifiziert ein ethnografisches Feld, das verschiedene Settings berücksichtigt, wie Ausstellungsorte, Werkstätten, Studios und Ateliers, in denen Künstlerinnen und Künstler ihren Tätigkeiten nachgehen. Dass Material der Status eines Ausgangsstoffs zugesprochen werden kann, wie Wagner formuliert, zeigt sich in der Organisation der Werkstätten und Ateliers in Institutionen der bildenden Kunst wie Kunstakademien und Kunsthochschulen sowie an den Arbeitsstätten von Künstlerinnen und Künstlern. Die technische Ausstattung der Räumlichkeiten orientiert sich neben disziplinären Ausrichtungen wie Malerei, Bildhauerei, Plastik, Fotografie oder Druckgrafik mitunter auch an dem Einsatz spezifischer Materialien. Eine Ausgangsfrage des künstlerischen Arbeitens ist nicht zuletzt auch eine Frage des Materials, da sich daran anschließend sowohl Fragen nach materialspezifischen ästhetischen Qualitäten als auch Fragen nach entsprechenden Werkzeugen, Maschinen, Verfahren bzw. Techniken stellen. Wie welche Materialien zum Einsatz gebracht werden, ist zunächst nicht vornehmlich die Frage der materialitätsinteressierten Ethnografin, sondern vor allem eine Frage der Teilnehmerinnen und Teilnehmer in ihrem Feld.

Der Einblick in die Räume künstlerischer Arbeitsprozesse, in denen Praktiken Bilder, Malereien, Fotografien, Plastiken, Installationen oder Drucke hervorbringen, veranschaulicht die Präsenz und auch die Dominanz von Material als grundlegendes Integrativ künstlerischer Prozesse. Material wird im Verlauf des künstlerischen Arbeitens an und mit ihm zu etwas bzw. zu einer *Arbeit*²; es wird in andere Zustände gebracht, wird mit anderen Materialien kombiniert und in einen explizit *artifiziellen* Prozess integriert. Die Betonung des Artifizialen wird meist von Künstlerinnen und Künstlern selbst expliziert, sodass die These der Hervorbringung als eine These des Feldes präsent wird: Künstlerische Arbeiten werden *geschaffen*, *hergestellt*, *konstruiert*, *gemacht*, *erzeugt* oder *ausgewählt* und *erforscht*. Meist verbunden mit einer starken Autorenschaft des Erzeugers werden sie als dessen Erzeugnis aus dem Atelier, der Werkstatt, dem Studio oder einer

²Der Begriff der *Arbeit* wird hier fortlaufend als ein Teilnehmerbegriff explizit, da meinen Beobachtungen zu Folge Künstlerinnen und Künstler eher von Arbeiten als von Werken sprechen.

von dem Künstler beauftragten Produktionsstätte entlassen. Das Artifizielle im Sinne eines Erzeugnisses wird in der Kunst heute nicht zugunsten von Simulationen einer ontologisch vorausgesetzten oder gar idealisierten Natur negiert, sondern gerät vielmehr in seiner *Wahrnehmbarkeit* in den Fokus künstlerischer Auseinandersetzungen und deren Beobachtungen.³ Haben erst vornehmlich die wissenschaftssoziologischen Laborstudien auf die *Hervorbringung* von naturwissenschaftlichem Wissen in seinem konstruktivistischen Impetus hingewiesen (Latour, Woolgar 1986; Knorr-Cetina 1984, 1995), scheint das Feld der bildenden Kunst seine Konstruktionen selbst als solche zu performieren. So rückt fast schon kontrastiv zur Herstellung einer faktizitären Welt und ihrer Dinge in den Arbeitsweisen von Künstlern/Künstlerinnen eine geradezu dargestellte *Konstruktivität* im Umgang mit Material und Dingen in das Blickfeld der Ethnografie. Materialien, die in künstlerische/s Arbeiten eingehen, werden selektiert, gefunden, gesammelt oder gekauft und anschließend weiter behandelt, bearbeitet, kombiniert und befragt.

Wie aber wird Material im Feld der bildenden Kunst zu einem konstruktiven Ausgangsstoff und Integrativ künstlerischer Auseinandersetzungen und was bedeutet dies für eine daran anschließende Materialität? Künstlerische Auseinandersetzungen mit Material müssen nicht wie Apparaturen einer rein technischen Verfahrenslogik folgen, die in ihrer Gerichtetheit standardisierte Verfahren oder programmierte Methoden einleitet.⁴ Das Zusammenspiel zwischen künstlerisch Arbeitendem und Material kann sich mitunter auch als ein In-Beziehung-treten zwischen Einzelnen zeigen, in dem Aufmerksamkeit und Irritationen, aber auch Routinen und Stabilität erzeugt werden. Nicht als theoretisch voraussetzungsvolle Entität, sondern vielmehr als eine in den praktischen Vollzügen aufscheinende empirische *Frage* rücken neben Wissenspraktiken hierbei insbesondere perzeptive bzw. wahrnehmend-leibliche⁵ und im Weiteren auch ästhetische Praktiken im Umgang mit Material in den Fokus der Beobachtung.

Auch wenn das erste hier gewählte Beispiel dem zeitgenössisch-konzeptuell interessierten Kunstpublikum unter Umständen relativ profan erscheinen mag, bietet sich die Explikation des Farbenanmischens als eine grundlegende Praktik der Malerei dafür an, eine ausgehende Materialbezogenheit künstlerischer Ar-

3 Bezugnehmend auf das Artifizielle der Kunst verweist Luhmann (1997: 63 ff.) auf die Spaltung von Realität in eine »fiktionale Realität« sowie eine »reale Realität«, was auf die Erzeugung von Möglichkeiten als solche verweist.

4 Auf das Konfliktpotential zwischen technisch-korrekten Verfahren, wie sie von dem »*support personnel*« vertreten werden und künstlerisch motivierten Abweichungen von technischen Standards im Umgang mit Material weist zum Beispiel Becker (1974: 769f.) hin.

5 In Anlehnung an die Phänomenologie Merleau-Pontys (1974) werde ich mich in meinen Beschreibungen an einer dem praktischen Vollzug gegenüber offenen leiblichen Wahrnehmung orientieren, in der Sinnliches mit praktischem Wissen und wahrnehmbarer Welt zusammenspielt.

beitsprozesse in ihren vorbereitenden Phasen näher zu beschreiben. Bevor Träger und Farbe aufeinandertreffen können, bedarf es der Zusammenführung von Pigmenten und Bindemittel durch die Künstlerin oder den Künstler und ihrem/seinem Pinsel. Eine von mir beobachtete Künstlerin gibt ein pulveriges schwarzes Pigment, gewonnen aus Ruß, zusammen mit Bindemittel enthaltender weißer Acrylfarbe in ein Gefäß. Unter Hinzugabe von Sprudelwasser verrührt sie die Bestandteile mit einem Pinsel bis die Masse eine Konsistenz hat, die ihren Präferenzen einer eher dünnflüssigen Farbe entspricht. Durch das Abstreichen des Pinsels am Rand des Gefäßes wird nach Verrühren der Bestandteile die Mischung in ihrer Dichte und Konsistenz für die Künstlerin abschätzbar; ein prüfendes Sehen begleitet das manuelle Treiben des Pinsels durch die sich vereinende Masse von Bindemittel und Pigment. Die Handgriffe der Künstlerin wirken in ihren Ausführungen geübt; ihr Blick fokussiert mit einer Gelassenheit den Inhalt des Gefäßes, in dem der Pinsel von Hand geführt kreist. Sie scheint zu wissen, wann die Mischung als brauchbare Farbe fertig ist. Die Künstlerin arbeitet schon seit längerem mit schwarzen Pigmenten, mit denen sie unter Hinzugabe weißer, industriell produzierter Acrylfarbe graue Farbe anmischt. Die graue Farbe erscheint als ein helles Grau, das im weiteren Trocknungsprozess nach seinem Auftrag auf den Träger noch heller wird. Oftmals verwendet die Künstlerin Papier als Träger, auf dem die Acrylfarbe schnell trocknet. Die auf bestimmte Formate zurechtgeschnittenen Papiere befinden sich während des Farbenanmischens zusammen mit dem Pigment-Beutel und dem Eimer Farbe auf dem Tisch vor ihr.

Aus Rohmaterialien erzeugt die Künstlerin Material, mit dem sie weiterarbeiten kann. Sie erzeugt ihre Farbe, die in ihren spezifischen Qualitäten von der Konsistenz und Farbigkeit der industriell hergestellten Farbe abweichen kann, indem sie diese weiterbehandelt. Die Herstellung von Farbe charakterisiert eine vorbereitende Routinetätigkeit der Malerei im Hinblick auf den anschließenden Malprozess. Schon diese vorbereitenden Selektionen bezüglich der Farbe in ihrer Materialität und Farbigkeit geht in die zu erzeugende Arbeit bzw. Malerei ein. Wie später mit der Farbe gemalt werden kann, wie sich die Farbe verteilen lässt, wie sie trocknet und wie sie später wirkt – zum Beispiel ob sie stumpf oder glänzend erscheint – hängt unmittelbar von den in dieser Phase selektierten Materialien ab. Ein inkorporiertes und implizites Wissens, das sich mit Rückbezug auf bekannte Konzepte eines praktischen Wissens nach Polanyi (1985) und anderen Autoren⁶ an den trainierten Handgriffen mit dem Pinsel argumentieren lässt, wird begleitet von einem Wissen um Farbkonsistenz, Far-

⁶ An dieser Stelle soll auf den Beitrag von Zembylas (2012) verwiesen werden, der »auf den Spuren von Tacit Knowing im künstlerischen Schaffensprozess« unter Einbezug prominenter Wissenskonzepte von unter anderem Polanyi und Wittgenstein implizites und praktisches Wissen diskutiert.

bintensität, Farbmaterialien und Farbigkeit. Dieses Wissen zeugt von einer jahrelangen Auseinandersetzung mit Farben und Malerei und zeigt sich in den sicheren überprüfenden Blicken, wenn die Künstlerin die Farbe betrachtet und daran anschließend mehr Verdünnungsmittel oder Pigment hinzugibt.

Im Vollzug des Anmischens bei gleichzeitig sehender Überprüfung der Farbe zeigt sich eine Adaptabilität zwischen Leib und Material. Die Künstlerin sieht unter Einbezug ihrer Erfahrungen sowie ihres Vorhabens und spürt mit ihrem Pinsel, wann die Farbe einen Zustand erreicht hat, der ihren Präferenzen entspricht. Das Zusammenspiel zwischen wahrnehmendem Leib und wahrnehmbarem Material kann als eine intime Verstrickung und ein Involviert-Sein beschrieben werden, in dem Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeiten interagieren. So wird eine Nähe zwischen Leib, Dingen (Pinsel) und Material (Farbe) erzeugt. Orientiert an dem berühmten Blindenstock-Beispiel von Merleau-Ponty (1974)⁷ kann argumentiert werden, dass nicht nur die Dinge, sondern auch Material mit und durch Dinge wahrgenommen werden kann. So scheint die Farbe in ihrer Konsistenz durch den Pinsel antizipierend-spürbar zu werden. Auch wird die Nähe als Beziehung des Leibs zum Material wahrnehmbar, indem wiederum das Material auf den Leib und dessen Materialität einwirkt, wenn zum Beispiel Farbe an der Haut der Hände trocknet.

Ein die Tätigkeit des Farbenanmischens begleitendes schauendes und blickendes Überprüfen des Aussehens der angemischten Farbe in dem Gefäß evoziert Entscheidungen, ob noch Verdünnungsmittel oder mehr Pigment nachgegeben werden sollen. Im Vollzug des Farbenanmischens wird Material in seinen stabilisierenden Qualitäten für die künstlerische Praxis als etwas implizit Eingesetztes aber zugleich explizit Selektives beobachtbar. So wird auch die konzeptuelle Einbettung, Plausibilisierung und Kontextualisierung der Malerei von der Selektion der Materialien beeinflusst, da Material als diskursive Kategorie in bildender Kunst und Kunstgeschichte Legitimationen und Rahmungen bedeutet. Sogenannte arme Materialien, wie zum Beispiel Papier als Träger, werden von der hier beobachteten Künstlerin während eines anschließenden ethnografischen Interviews in der Tradition der Arte Povera oder Fluxus verortet. Ein praktisches und technisches Materialwissen schließt im Kontext künstlerischer Materialelektionen explizites und diskursives Wissen bezüglich kunst- und kulturhistorischer Materialbedeutungen ein. Sind Entscheidungen bezüglich der Farbigkeit des Pigments, der Art des Bindemittels sowie des Trägers in seiner Materialität erst einmal getroffen, wird das Anmischen als Praktik meist schnell, sicher und routiniert vollzogen. Materialien als alltägliche Grundstoffe sind neben ihrer konzeptuell bedeuteten Selektivität an der Etablierung von

⁷ Im Zuge seiner Erörterungen zur »perzeptiven Gewohnheit« führt Merleau-Ponty (1974: 182f.) das Beispiel eines Blinden an, dessen Blindenstock zu einem Instrument des Wahrnehmens und somit zu einem »Anhang des Leibes« (1974: 182) wird.

Routinen innerhalb künstlerischer Erzeugungsprozesse beteiligt. Sie generieren im Zusammenspiel mit Wahrnehmungsvollzügen – das Spüren mittels des Pinsels, das Ansehen der Farbe in ihrer Konsistenz und Farbigkeit – ein Wissen um Materialien sowie Materialqualitäten. Farbe in ihren Bestandteilen ist der malenden Künstlerin vertraut. Das Farbenanmischen als gewohnte Tätigkeit vor dem Malen leitet sequenziell das Anfangen in den folgenden Malprozess ein. Material als Ausgangsstoff des künstlerischen Arbeitens ist in Vorbereitungen involviert und setzt in seinem praktischen Gebrauch Prozesse in Gang.

In künstlerischen Auseinandersetzungen kann Material neben seiner Stabilisierung von Routinen zudem an Fragen beteiligt sein, die künstlerisches Arbeiten als einen materialbezogenen Prozess explizit adressieren. Insbesondere während des Experimentierens mit Materialien, mit denen die Künstlerin oder der Künstler zuvor noch nicht gearbeitet hat, tritt Material in seinen qualitativen Erfordernissen fragend und herausfordernd in Erscheinung. Die fragende Dimension von Material in künstlerischen Erzeugungsprozessen wird anhand eines Beispiels veranschaulicht, bei welchem ein Künstler außerhalb seines Ateliers Bügelperlen – kleine Kunststoffperlen, die oftmals als Spielzeug konsumiert werden – gesehen hat und nun mit diesen Perlen arbeiten möchte. Als eine Art Baustoff hat der Künstler die Perlen säckeweise in der Farbe Weiß in sein Atelier bestellt. Die Perlen hat er vor sich auf einem Tisch ausgebreitet und beginnt vorsichtig und minutenlang diese auf Backpapier anzurichten, bevor sie anschließend mit einem Industriebügeleisen unter von dem Künstler ausgeübten Druck zu Platten zusammengeschmolzen werden. Nach Erkalten der ersten Platte nimmt er die Kunststoffplatte in die Hand, biegt und wendet sie. Er betrachtet aus verschiedenen Perspektiven wie sich die Platte während des Biegens verhält – sie lässt sich stark krümmen. Nachdem er mehrere Platten geschmolzen hat, nimmt er eine der Platten noch einmal in die Hand und biegt sie; begeistert ruft er: »Wie stabil das ist! Immer Wahnsinn!« Die weißen Platten sind von einer nach innen gerichteten Oberflächenstruktur gekennzeichnet, da kleine Lücken während des Zusammenschmelzens der Perlen entstanden sind, was dem Kunststoff seine sonst eher anzutreffende perfekt glatte Plastizität nimmt.

In dieser Situation wird Material zu einem Ausgangsstoff des künstlerischen Arbeitens, der an der Generierung von Fragen beteiligt ist bzw. zu einer Befragung des Materials durch den Künstler führt. Dem Künstler ist zunächst nicht bekannt, wie sich der geschmolzene Kunststoff verhält, wie der Kunststoff in geschmolzenem Zustand aussieht, welche Qualitäten er hat. Fragen, die der Künstler in meiner Anwesenheit während des Arbeitens mit dem Kunststoff äußerte, bezogen sich auf die Größe der Platten, ihre Stabilität, ihre Wirkung in Verbindung mit anderem Material, wie zum Beispiel gebranntem Ton: Tritt der Kunststoff im Verhältnis zum Ton als solcher verstärkt hervor oder mutet das Material in dieser Verbindung anders an? Welche Farbe haben die Platten nach

dem Einschmelzen und Erhitzen durch das Eisen? Können die Platten an ihren Kanten zusammengeschmolzen werden, sodass mit diesen Platten dreidimensional gearbeitet werden kann? Während der Künstler in meiner Gegenwart derartige Fragen und auch Kommentare äußerte, fokussierte er mit neugierigen Blicken das Material, befühlte und betrachtete die Perlen und später die Platten. Die explizierten Fragen sind in der Situation an das Material adressiert und lassen mich zugleich als teilnehmende Beobachterin partiell an der Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Material teilnehmen. Der Künstler befragt das Material, entlockt ihm durch Manipulationen – wie hier das Schmelzen – Eigenschaften, wobei das Material Qualitäten in seinem Aussehen und seinem *Verhalten* anbietet.

Das Betrachten des zusammengeschmolzenen Materials ist bei den ersten Versuchen kein gelassenes, schnelles, überprüfendes Schauen, sondern ein neugieriges, fragendes An-Schauen, bei dem das Erzeugnis in der Hand gewendet und gebogen wird. Unbekanntes Material wird Anlass zum Experimentieren und wird somit aktiv in die künstlerische Praxis als eine fragende Praxis integriert. Der Begriff des Experiments bezeichnet in diesem Kontext nicht das positiv wissenschaftlich-exakte Experiment. Experimentieren in künstlerischen Auseinandersetzungen mit Material stellt sich aus der beobachtenden Perspektive vielmehr als ein Kennenlernen zwischen Künstler und Material dar, bei dem keine starken Hypothesen vorab gebildet werden, die es zu überprüfen gilt. Vielmehr wird während des Experimentierens betrachtet, geschaut, befühlt, beurteilt und kommentiert, was das Material *macht*. Dies erfordert eine gewisse Offenheit des Wahrnehmenden gegenüber dem Material in seinen wahrnehmbaren Qualitäten. Material wird während dieses Experimentierens nicht einseitig domestiziert und auf ein vorher festgelegtes Produkt ausgerichtet bearbeitet. Vielmehr erhält es während seiner Manipulationen die Gelegenheit Einfluss auf weitere Anschlussselektionen zu nehmen, die zum Beispiel – wie in der hier beschriebenen Situation – Größe und Form der Arbeit beeinflussen können. So wird Material im Hinblick auf seine *Möglichkeiten* und sein *Potential* in künstlerischen Experimenten zu etwas Konstruktivem, das überraschen und irritieren kann, wie der begeisterte Ausruf des Künstlers anzeigt. Anders als in dem Beispiel des routinierten Farbenanmischens treffen während des Experimentierens Künstler und Material zunächst als *Fremde* aufeinander. Rheinberger (2001: 18) beschreibt die experimentelle Praxis als eine, die im Verlauf »ihre eigenen inhärenten Möglichkeiten« ausspielt, was auf künstlerische Experimente mit Material übertragen werden kann: Das Material macht sich in seinen spezifischen Eigenschaften und ästhetischen sowie technischen Potentialen bemerkbar, es wird offensiv als etwas Konstruktives für den *Arbeitsprozess* adressiert. In derartigen experimentellen Settings wird Material nicht nur zu einem notwendigen oder impliziten Mittel (Luhmann 1997: 59) künstlerischer Prozesse, sondern zu ei-

nem explizit fragengenerierenden Teilnehmer einer Praxis, die etwas Fragendes, Neues bzw. Anderes hervorzubringen geradezu intendiert. Nicht vornehmlich der wissende und praktisch-routinierte Vollzug zwischen Körper und Material tritt hierbei in den Fokus der Beobachtung; vielmehr wird die Frage aufgeworfen, *wie* in seinem Anfühlen, Aussehen und seiner Wirkung Unbekanntes während des wahrnehmenden Vollzugs angeeignet und in Arbeitsprozesse integriert wird, wobei sich Ethnografin und Künstler diese Fragen zeitweise teilen.

Die Materialität des Materials im Zusammenspiel von Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeit

Material im Prozess des künstlerischen Arbeitens zeigt sich bezugnehmend auf die historisch begründete These Wagners auch *in situ* als ein Ausgangsstoff des künstlerischen Arbeitens, der im praktischen Einsatz sowohl in ein routiniertes Vollziehen als auch in ein experimentelles Ausprobieren einleiten kann. Welche Materialien wie zum Einsatz gebracht werden, obliegt einerseits den selektierenden Künstlerinnen und Künstlern, andererseits scheint auch das Material in seinen Wirkungen, seinen Sichtbarkeiten und seinen Erfordernissen auf Selektivitäten Einfluss zu nehmen. Diese Wechselwirkung zeigt sich mitunter innerhalb eines Zusammenspiels von leiblich-ästhetischer Wahrnehmung und materialspezifischen qualitativen Wahrnehmbarkeiten. Im Rahmen einer ästhetischen Materialität werden zum Beispiel Fragen bezüglich des Zusammenwirkens verschiedener Materialien im Hinblick auf Oberflächenstruktur und Farbigkeit relevant. Eine technische Materialität thematisiert beispielsweise Fragen nach Verfahren und Möglichkeiten der Materialbehandlungen im Verlauf der Arbeit an und mit Material. Materialität in künstlerischen Erzeugungsprozessen adressiert neben Dingen und Artefakten insbesondere auch das Material in seiner Materialität. Hierbei treten die konstruktiven Potentiale der Materialität von Materialien als Möglichkeiten in den Vordergrund. Bezugnehmend auf Becker (1974) nimmt Material nicht nur restriktiv und konventionell Einfluss auf eine produzierende Praxis, sondern wird geradezu in seiner Materialität kooperativ in den Erzeugungsprozess einbezogen. Die Kooperation zwischen Künstlerinnen und Künstlern und dem Material wird besonders in Situationen beobachtbar, wenn das Material die Künstlerinnen und Künstler überrascht sowie irritiert und aufgrund des *Materialverhaltens* zuvor geplante Arbeitsschritte verworfen oder vorab nicht geplante Arbeitsschritte initiiert werden.

Für den Bereich der Technikforschung haben beispielsweise Autoren wie Ihde (2009) und Verbeek (2005) auf den Einbezug des Perzeptiven hingewiesen, um Mensch-Welt-Technik-Relationen jenseits dualistischer und dicho-

toomer Perspektiven zu beschreiben. Neben einer die Dinge und Artefakte fokussierenden Materialität orientiert an technik- und naturwissenschaftlich inspirierten Sichtweisen, können Beobachtungen im Feld der bildenden Kunst die Welt des *Materiellen* dahingehend bereichern, dass auch das *Materiale* in seinen stofflichen, ästhetischen und technischen Facetten stärker im Hinblick auf Selektionen und Selektivitäten berücksichtigt wird. Wie werden bestimmte Materialien ausgewählt, wie entwickeln sich bestimmte Dispositionen für Materialien? Derartige Fragen sind in weiteren Schritten zu analysieren und in eine Ethnografie zum künstlerischen Arbeiten einzubeziehen. So deuten die beobachteten Beziehungen zwischen Künstlerinnen und Künstlern und Material mitunter auf eine Sensibilität im Sinne einer Empathie für Materialien sowie eine mit der Zeit erfolgte Intimität als Nähe und Vertrautheit hin. Antizipierendes, Leibliches, Ästhetisches sowie auch Phänomenologisches erhalten Eingang in ethnografische Beschreibungen und Beobachtungen, da auch ich als teilnehmend beobachtende sowie beobachtend teilnehmende Ethnografin mit dem sich zeigenden und verändernden Material konfrontiert werde. Auf den Spuren der Selektionen bestimmter Materialien durch die beobachteten Künstlerinnen und Künstler zeigt sich der Einbezug ästhetischer und leiblich-wahrnehmender Vollzüge als eine methodische Herausforderung für mich als beschreibende Ethnografin darin, den Umgang mit wahrnehmbarem Material zu explizieren. Nach Merleau-Ponty (1974) wird der wahrnehmende Leib, in einer Ganzheitlichkeit gedacht, zugleich Zugang und Teil von Welt, die dem Subjekt nicht als fremde und abgespaltene Umwelt gegenübersteht, sondern die es erst innerhalb leiblicher Wahrnehmungsvollzüge plausibilisiert. Orientiert an einer derartigen Perspektive entwickelt sich ein leiblich-materiales Wissen erst in seiner praktischen Begegnung mit Material und im Prozess des Umgangs mit und an diesem. Neben der Materialität der Körper sowie der Dinge und Artefakte in ihrem praktischen Gebrauch fordert auch das Material als weiterer Teilnehmer an Selektionen innerhalb von Erzeugungsprozessen in seiner stofflichen und ästhetischen Wirkung sowie seinen technischen Erfordernissen Aufmerksamkeit. Material wird somit nicht nur als Ausgangsstoff relevant, sondern Integrativ eines fortlaufenden Prozesses, der neben technischem, praktischem und diskursivem Wissen auch das Wahrnehmen sowie die Wahrnehmbarkeit der selektierten und selektierenden Materialien berücksichtigt. Eine derartige das Material einbeziehende und hier lediglich skizzierte Materialität könnte die bisher eher an den Gebrauchsweisen von Artefakten und Dingen orientierte Materialitätsperspektive insofern erweitern, als dass auch leiblich-ästhetische Mensch-Materialbeziehungen – vielleicht auch über das Feld der bildenden Kunst hinausgehend – stärker in eine Beschreibung der materiellen Welt und ihrem sozialen Charakter Einzug erhalten.

Literatur

- Appadurai, A. 1986 (Hg.): *The social life of things. Commodities in cultural perspective.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Becker, H. S. 1974: *Art as Collective Action.* *American Sociological Review*, 39. Jg., Heft 6, 767–776.
- Bourdieu, P. 1976: *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Callon, M. 1986: *Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay.* In John Law (Hg.): *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge.* London: Routledge & Kegan Paul, 196–233.
- Fischer, J., Delitz, H. 2009 (Hg.): *Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie.* Bielefeld: transcript.
- Garfinkel, H. 1998 [1986]: *Ethnomethodological Studies of Work.* London: Routledge & Kegan Paul.
- Glauser, A. 2010: *Formative Encounters: Laboratory Life and Artistic Practices.* In J. Scott (Hg.), *Artists-in-Labs. Networking in the Margins.* Wien, New York: Springer, 12–22.
- Hirschauer, S. 2004: *Praktiken und ihre Körper. Über materielle Partizipanden des Tuns.* In K. Hörning, J. Reuter (Hg.), *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis.* Bielefeld: transcript, 73–91.
- Ihde, D. 2009: *Postphenomenology and Technoscience. The Peking University Lectures.* Albany: State University of New York Press.
- Kalthoff, H. 2003: *Beobachtende Differenz. Instrumente der ethnografisch-soziologischen Forschung.* *Zeitschrift für Soziologie*, 32. Jg., Heft 1, 70–90.
- Kalthoff, H., Röhl, T. 2011: *Interobjectivity and Interactivity: Material Objects and Discourse in Class.* *Human Studies*, 34. Jg., Heft 4, 451–469.
- Knorr-Cetina, K. 1984 [1981]: *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Knorr-Cetina, K. 1995: *Laborstudien. Der kultursoziologische Ansatz in der Wissenschaftsforschung.* In R. Martinsen (Hg.), *Das Auge der Wissenschaft. Zur Emergenz von Realität.* Baden-Baden: Nomos, 101–135.
- Latour, B. 1996: *On interobjectivity. Mind, Culture, and Activity*, 3 Jg., Heft 4, 228–245.
- Latour, B. 2005: *Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory.* Oxford: Oxford University Press.
- Latour, B., Woolgar, S. 1986 [1979]: *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts.* Princeton: Princeton University Press.
- Linde, H. 1972: *Sachdominanz in Sozialstrukturen.* Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Luhmann, N. 1997: *Weltkunst.* In Gerhards, J (Hg.), *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten.* Opladen: Westdeutscher Verlag, 55–102.
- Lynch, M. 1993: *Scientific practice and ordinary action: Ethnomethodology and social studies of science.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Merleau-Ponty, M. 1974 [1945]: *Phänomenologie der Wahrnehmung.* Berlin: Walter de Gruyter.
- Miller, D. 1987: *Material Culture and Mass Consumption.* Oxford: Basil Blackwell.
- Moebius, S., Prinz, S. (Hg.) 2012: *Das Design der Gesellschaft. Zur Kultursoziologie des Designs.* Bielefeld: transcript.

-
- Pickering, A. 1984: *Constructing Quarks: A Sociological History of Particle Physics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Polanyi, M. 1985: *Implizites Wissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rammert, W. (Hg.) 1998: *Technik und Sozialtheorie*. Frankfurt am Main New York: Campus.
- Reckwitz, A. 2012: *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Rheinberger, H.-J. 2001 [1997]: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Schatzki, T. R. 1996: *Social practices: a Wittgensteinian approach to human activity and the social*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schulz-Schaeffer, I. 2000: *Sozialtheorie der Technik*. Frankfurt am Main, New York: Campus.
- Verbeek, P. P. 2005 [2000]: *What Things Do: Philosophical Reflections on Technology, Agency, and Design*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Wagner, M. 2001: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München: Verlag C.H. Beck.
- Wagner, M., Rübél, D. 2002: *Material in Kunst und Alltag*. Berlin: Akademie Verlag.
- Zembylas, T. 2009: *Wissen, Können und literarisches Schreiben. Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis*. Wien: Passagen Verlag.
- Zembylas, T. 2012: *Auf den Spuren von Tacit Knowing im künstlerischen Schaffensprozess*. *Sociologia Internationalis*, 50 Jg., Themenheft Kunstsoziologie, 87–113.