

**Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine
Kunstwissenschaft Band 57. Heft 1**

Herausgegeben von Josef Früchtl und Maria
Moog-Grünewald.
ZÄK 2012. 172 Seiten.
Kartoniert 68.00



**SCHWERPUNKTTHEMA:
AKTEUR-NETZWERK-THEORIE**

Thomas Hensel und Jens Schröter: Die Akteur-Netzwerk-Theorie als
Herausforderung der Kunstwissenschaft – Eine Einleitung

Bruno Latour: Wie wird man ikonophil in Kunst, Wissenschaft und Religion?

Christoph Neubert: Vom Disegno zur Digital Materiality – Operationsketten der
Reproduktion zwischen künstlerischer, biologischer und technischer Vermittlung

Ann-Sophie Lehmann: Das Medium als Mediator – Eine Materialtheorie für
(Öl-)Bilder

Christian Berger: Multiplikation und Diversifikation der Bilder und der Akteure in
Edgar Degas' künstlerischer Praxis

Ilka Becker: Dead or Alive? Agency des Lebendigen und »kritisches Vermögen« in
Mark Dions Neukom Vivarium

Sabine Ammon: ANT im Architekturbüro – Eine philosophische Metaanalyse

Albena Yaneva: Der Aufbau von Installationen - Eine pragmatische Annäherung an
die Kunst

DAS MEDIUM ALS MEDIATOR

Eine Materialtheorie für (Öl-)Bilder*

Von Ann-Sophie Lehmann

ANT is more like the name of a pencil or a brush than the name of a specific shape to be drawn or painted.

Bruno Latour¹

Bilder sind materielle Artefakte. Ausgehend von der Annahme, dass Materialien die Bedeutung und Wirkung von Bildern maßgeblich mitbestimmen, in theoretischen Diskursen aber lange Zeit übersehen worden sind, skizziert dieser Beitrag eine Theorie für die Interpretation bildnerischer Materialien. Nach einer Analyse möglicher Ursachen für das sekundäre Interesse der Kunsttheorie am Material werden Elemente der ANT und andere, materialtheoretische Ansätze aus den Kunst- und Medienwissenschaften sowie der Anthropologie, Philosophie und Psychologie versuchsweise zu einer Materialtheorie zusammengeführt. Diese bewusst eklektische Vorgehensweise, metaphorisch konzipiert als offene Werkzeugkiste, in der verschiedene theoretische ›tools‹ für die Analyse verschiedener Materialien gesammelt werden können, wird im Folgenden für das Malmedium Öl ausgearbeitet. Das Material, sein Einfluss auf die Geschichte der Malerei und seine Behandlung durch die kunsthistorische und kunsttechnische Forschung als Intermediär werden kurz vorgestellt. Es folgt eine Analyse in drei Schritten, die zunächst mithilfe von Alfred Gells Konzept einer ›magischen Technologie‹ eine Beziehung zwischen Material und Darstellung herstellt, um dann verschiedene Eigenschaften und ihren Angebotscharakter (J.J. Gibsons' ›affordances‹) sowie die daraus hervorgehenden Handlungsinitiativen (›agencies‹) von Öl zu beschreiben. Abschließend wird gefragt, wie die Interaktion mit dem Malmaterial und damit der Akt der Bildherstellung erfasst werden können. Dazu wird John Deweys Definition der künstlerischen Herstel-

* Dieser Artikel ist im Rahmen der NWO-Forschungsprojekte *The Impact of Oil – A History of Oil Painting in the Low Countries and its Consequences for the Visual Arts 1350-1550* (Niederländische Organisation für wissenschaftliche Forschung / NWO, Universität Utrecht, Universität van Amsterdam, Rijksmuseum) und *The Brush in the Computer* (Niederländische Organisation für wissenschaftliche Forschung / Universität Utrecht) entstanden. Ich möchte Jeroen Stumpel und Marjolijn Bol für ihren stetigen Input sowie Marianne van den Boomen für die fruchtbaren Gespräche über das Material der Medien danken.

¹ Bruno Latour: *On the Difficulty of Being an ANT – An Interlude in the Form of a Dialog*, in: *Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory*, ed. by. B. Latour, Oxford 2005, 143.

lung als Interaktion zwischen innerem und äußerem Material mobilisiert und mit neueren Konzepten verglichen.

*I. Der Staub auf den Schmetterlingsflügeln:
Ent- und Rematerialisierung der Kunstwissenschaften*

»Papers and signs are incredibly weak and fragile« schreibt Bruno Latour am Ende seines Aufsatzes *Visualisation and Cognition – Drawing Things Together*, und gerade weil sie aus einem soviel flexibleren und fragileren Material seien als die Dinge, die sie bezeichnen und beschreiben, könnten sie jene dominieren.² Latours wichtigstes Beispiel ist die Landkarte, eine Zeichnung auf Papier, die in der Hand einer Kolonialmacht zum Werkzeug der Besetzung und Unterwerfung ganzer Länder wird. Will man die Bedeutung und Macht der Zeichen verstehen, so Latour, muss man das Handwerk der Bildermacher (»imaging craftsmanship«) und ihre Materialien untersuchen.³ Fragt man nach der Bedeutung Latours und der Actor Network Theory für die Kunst- und Medienwissenschaften, so ist dieser Aufsatz ganz besonders wichtig, nicht nur weil er mit dem Konzept des »immutable mobile« eine zentrale Funktion des Bildes neu erfasst, sondern auch – und das ist bisher übersehen worden – weil er das Material der Bilder als ein bedeutendes und für die theoretische Analyse visueller Artefakte relevantes Element anführt. Damit unterscheidet er sich grundsätzlich von herkömmlichen Bildtheorien.

In der Kunstgeschichte und auch den Medienwissenschaften wird in der Regel eine duale Beziehung zwischen immateriellen Bildern auf der einen Seite und ihren jeweiligen Materialisierungen und Medialisierungen auf der anderen Seite unterstellt.⁴ Eine solche duale Konzeption von Bildern ist einem aristotelischen, hylomorphen Modell verhaftet, in dem ein virtuelles Idealbild seiner materiellen Erscheinung in der physischen Welt vorausgeht und darum hierarchisch übergeordnet ist.⁵ Dementsprechend wurden und werden Kunstwerke und Bilder, je nach historischer Periode, als materielle Manifestationen göttlicher Inspiration, kreativer Eingebung, genialer Phantasie oder intellektueller Konzepte aufgefasst. Material ist in dieser Konzeption lediglich ein Träger, der notwendig ist, um immaterielle Bilder in tastbare Formen zu übersetzen. Besonders manifest war das hylomorphe Modell in der idealistischen Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, die das Kunstwerk

² Bruno Latour: *Visualisation and Cognition – Drawing Things Together*, in: *Culture Technique* 14 (1985), 1-32, hier: 29.

³ Ebd., 3.

⁴ Paradigmatisch ist der Titel »Materiell / Immateriell« der *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2, 1/2010. Im Editorial beschreibt Ute Holl die »Kluft zwischen beiden als konstitutiv für mediale Theorie«, 10.

⁵ Vgl. Georges Didi-Huberman: *Die Ordnung des Materials – Plastizität, Unbehagen, Nachleben*, in: *Vorträge aus dem Warburg Haus* 3, Berlin 1999, 1-30, und Timothy Ingold: *The Textility of Making*, in: *Cambridge Journal of Economics* 34 (2008), 91-102.

als Überwindung des Materials feierte.⁶ Obwohl sich das Material in der Kunst des 20. Jahrhunderts als selbständiger Bedeutungsträger emanzipierte⁷, herrscht das duale Denken und die implizite Unterordnung des Materials auch noch in den jüngeren Neuentwürfen der Kunstgeschichte als ›Visual Studies‹ und Bildwissenschaft vor.⁸ Ausnahmen, etwa Richard Wollheims Theorie der »twofoldedness«, die Wahrnehmung von Bildern als ein ständiges Oszillieren zwischen Medium und Repräsentation beschreibt, behandeln das Material zwar gleichwertig, theoretisieren es aber nicht.⁹ Auch die seltenen Ausflüge der ANT in die Kunstgeschichte konzentrieren sich auf Bilder als Narrative und Repräsentationen und schweigen über ihr Material.¹⁰

Die Ursache für die Unterlegenheit des Materials in kunsttheoretischen Diskursen ist aber nicht nur die Dominanz des hylomorphen Modells. Auch als Disziplin hat sich die Kunstgeschichte seit der Renaissance über eine Aneinanderreihung von Entmaterialisierungen definiert. Dabei spiegelt der Dualismus von Form und Materie den von Theorie und Praxis, und es geht immer darum, die bildende Kunst aus der Domäne der Praxis in die höher gelegene der Theorie zu bewegen.¹¹ So wird die bildende Kunst zur freien Kunst, indem man sie um 1500 vom Handwerk emanzipiert und im Zuge dessen das praktische Materialwissen der Künstler in der Kunsttheorie marginalisiert.¹² Um 1900 vollzieht sich eine vergleichbare Bewegung, wenn Kunsthistoriker das Fach, das es als eigenständige Disziplin an der Universität zu etablieren gilt, erneut von seiner Materialität, die mit nicht-akademischen Räumen und Tätigkeiten (Museum, Restaurierung) assoziiert wird, zu befreien suchen. Etwa Alois Riegl, der sich im Vorwort zu den *Stilfragen* ausdrücklich von maßgeblich durch Gottfried Semper entwickelten Theorien distanziert,

⁶ Vgl. dazu Monika Wagner: *Das Material der Kunst – Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

⁷ Vgl. ebd. und Lucy Lippard: *Six Years – The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York 1973.

⁸ William T. Mitchell etwa definiert Abbildungen als materielle Erscheinungen von Bildern, die sich zerstören lassen, während die Bilder selbst weiterleben (»an image is what appears in a picture and what survives its destruction [...] the picture, then, is the image as it appears in a material support or a specific place«; William T. Mitchell: *Four Fundamental Concepts of Image Science*, in: *Visual Literacy*, ed. by James Elkins, New York 2008, 16 f.). Auch Belting operiert mit einem dualen Modell, in dem der Körper als Vermittler zwischen immateriellen und materiellen Bildern auftritt, vgl. Hans Belting, *Image-Medium-Body – A New Approach to Iconology*, in: *Critical Inquiry* 31 (Winter 2005), 302-319.

⁹ Richard Wollheim: *Art and Its Objects*, New York and Cambridge 1980 und ders.: *Painting as an Art*, London 1987.

¹⁰ U. a. John Law und Ruth Benschop: *Resisting Pictures – Representation, Distribution and Ontological Politics*, in: *Ideas of Difference – Social Spaces and the Labour of Division*, ed. by Kevin Hetherington and Rolland Munro, Oxford 1997, 158-182; Bruno Latour: *How to be Iconophilic in Art, Science and Religion?*, in: *Picturing Science, Producing Art*, ed. by Caroline A. Jones and Peter Galison, New York 1998, 418-440 [dt. Übers. im vorliegenden Heft, 19-44].

¹¹ Vgl. Didi-Huberman: *Ordnung* [Anm. 5], 4.

¹² Vgl. Pamela H. Smith: *The Body of the Artisan*, Chicago 2004.

die Material und Werkzeug eine Bedeutung in der Entwicklung von Form und Stil zusprechen, und stattdessen ein abstraktes ›Kunstwollen‹ vorschlägt.¹³ Riegls Schriften sind einflussreich und verdrängen Sempers Konzepte, die in der Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts nur noch in Teilgebieten, etwa der Architekturge-schichte, rezipiert wurden.¹⁴

Sicherlich ebenso einflussreich wie Riegls Kunstwollen und ihm theoretisch an- verwandt ist Erwin Panofskys Konzeption der Ikonologie als Bildsprache.¹⁵ Auch ihr liegt eine Entmaterialisierung der Bilder zugrunde und auch diese hatte sowohl institutionelle als auch politische Motive, indem sie zum einen die Kunstgeschichte tief in der intellektuellen Textkultur des Humanismus verankerte und zum anderen eine Methode bereitstellte, die von ihrer Materialität befreite Bilder in gewisser Weise vor dem Nationalsozialismus rettete, der eben diese Materialität konkret und metaphorisch (die arischen Holzschnittlinien Dürers, die Blut- und Boden-Farben Rembrandts) für seine Zwecke missbrauchte.¹⁶

Diese hier nur flüchtige Aneinanderreihung von Entmaterialisierungen der Dis- ziplin hatte zur Folge, dass die Kunstgeschichte zwar zahlreiche Theorien und Methoden zu Stil, Form, Ästhetik, Wahrnehmung, Rezeption, Ikonographie, Iko- nologie usw. kennt, aber keine kohärente Materialtheorie, die man etwa in einem Handbuch nachlesen könnte. Das extrem hohe Materialwissen, über welches die Kunstgeschichte immer verfügt hat, ist dementsprechend als praktisches Wissen verhandelt worden und in erster Linie in den Museumswissenschaften, der techni- schen Kunstgeschichte und der Restaurierung zuhause – Disziplinen mit eigenen Forschungsplattformen, Konferenzen und Fachzeitschriften, von denen es nur sel- ten zu Überträgen in die Domäne der Kunsttheorie kommt. In den letzten Jahren ist jedoch eine Bewegung wahrzunehmen, die man im Sinne der hier skizzierten Historiographie als Rematerialisierung der Kunstwissenschaften bezeichnen kann. Während anverwandte Disziplinen wie die vor allem in England starken ›De- sign Studies‹, ›Craft Studies‹ und ›Material Culture Studies‹ diesen Schritt bereits vollzogen haben, bzw. selbst das Ergebnis einer bewussten Theoretisierung dieser

¹³ Vgl. Alois Riegl: *Stilfragen – Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Mittenwald 1977 (Berlin 1893). Riegl kehrt sich nicht gegen Semper selbst, sondern gegen die »Post-Semperisten«, denen er eine Übertreibung der Ideen ihres Vorbildes vorwirft. Bereits Semper selbst kommitierte sich an die Überlegenheit der Idee dem Material gegenüber und distanzierte sich seinerseits von den Materialisten seiner Zeit.

¹⁴ Vgl. Harry Francis Mallgrave: *Gottfried Semper – Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*, übers. von Joseph Imorde und Michael Gnehm, Zürich 2001.

¹⁵ Vgl. Erwin Panofsky: *Studies in Iconology – Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939, und ders.: *Der Begriff des Kunstwollens*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 14 (1920), 321–29. Zur Beziehung zwischen Riegl und Panofsky vgl. Michael Ann Holly: *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca / London 1984.

¹⁶ Vgl. Ulrike Wendland: *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil – Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler II*, Mün- chen 1999, 484–497, und Erwin Panofsky: *Korrespondenz 1910 bis 1968 – Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden*, hg. von Dieter Wuttke, Wiesbaden 2001–2011.

angewandteren Bereiche sind, ziehen die Bildwissenschaften nun langsam nach. Sowohl individuelle Publikationen als auch größere Forschungsprojekte, etwa das niederländische *Rembrandt Research Project* oder die Erforschung der Materialikonographie und Materialästhetik der Moderne in Hamburg, haben bereits Anfang der neunziger Jahre maßgebliche Anstöße dazu gegeben.¹⁷ Neue Studien zu individuellen künstlerischen Materialien, zum Material im Kunsthandwerk und zur Geschichte und Historizität von Material in der Wissenschaftsgeschichte weisen die Relevanz des Forschungsgegenstandes aus und führen auch zu einer Reevaluierung älterer Studien.¹⁸

Der nächste Schritt ist nun eine theoretische Analyse der Bedeutung und Wirkung von Materialien in der Kunst und der Kunstwissenschaft.¹⁹ Obwohl dieser in der Verlängerung des von den Sozialwissenschaften und der Anthropologie initiierten und von den Kunst- und Medienwissenschaften umarmten Interesses an den Dingen und Objekten liegt, muss er eine größere Hürde überwinden als die hier genannten historischen Studien zu Materialien. Denn, so fragen die Theoretiker, kann Material überhaupt relevant sein für die Kunsttheorie? Für James Elkins zum Beispiel, der sich kritisch zu einem ›material turn‹ der Kunstgeschichte äußert, entzieht sich Material prinzipiell einer theoretischen Interpretation, weil es sich dem Denken und Schauen in den Weg stelle und den stetigen ›Output‹ akademischer Analysen behindere. Theorie könne sich höchstens mit der *Materialität* der Kunst beschäftigen, nicht aber mit ihrem Material.²⁰ Tatsächlich sprechen Kunst- und Medienwissenschaftler, aber auch Soziologen und Anthropologen gerne von

¹⁷ Vgl. Ernst van de Wetering: *Rembrandt – The Painter at Work*, Amsterdam 1997; Wagner: *Das Material* [Anm. 5]; *Material in Kunst und Alltag*, hg. von Monika Wagner und Dietmar Rübel, Berlin 2002; *Materialästhetik – Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, hg. von Dietmar Rübel/Monika Wagner/Vera Wolff, Berlin 2005; *Lexikon des künstlerischen Materials – Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, hg. von Monika Wagner/Dietmar Rübel/Sebastian Hakens Schmidt, München 2010 (2. überarbeitete Auflage); *Stoffe – Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaft*, hg. von Barbara Naumann/Thomas Strässle/Caroline Torra-Mattenklott, Zürich 2006; Thomas Raff: *Die Sprache der Materialien – Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, in: *Münchener Beiträge zur Volkskunde*, hg. vom Institut für Volkskunde/Europäische Ethnologie der Universität München, 37, Münster u. a. 2008.

¹⁸ Vgl. z. B. zur Ölmalerei Melanie Gifford: *Fine Painting and Eloquent Imprecision – Gabriel Metsu's Painting Technique*, in: *Gabriel Metsu*, ed. by Adriaan E. Waiboer, New Haven 2010, 154–179. Für das Kunsthandwerk Glenn Adamson: *Thinking Through Craft*, London 2008 und das *Journal of Modern Craft*; für die Wissenschaftsgeschichte: *Materials and Expertise in Early Modern Europe – Between Market and Laboratory*, ed. by Ursula Klein and E. C. Spary, Chicago 2010.

¹⁹ Vgl. z. B. Thomas Hensel: *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde – Aby Warburgs Graphien*, Berlin 2011.

²⁰ James Elkins: *On Some Limits of Materiality in Art History*, in: *Magazin 31 – Das Magazin des Instituts für Theorie 12* (2008), Themenschwerpunkt *Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung*, hg. von Stefan Neuner und Julia Gelshorn, 25–30. Elkins kritische Haltung ist erstaunlich, da er sich in früheren Publikationen für die Integration von Theorie und Praxis im kunsthistorischen Unterricht ausspricht und den Malprozess als alchemistische Handlung auch theoretisch untersucht hat, vgl. ders.: *Visual Studies – A Sceptical Introduction*, New York 2003 und *What Painting Is*, New York 1998.

der Materialität der Dinge. Diese vermeintliche Abstraktion vom Materiellen (die Steinigkeit des Steins, die Digitalität des Digitalen) bedeutet aber meistens nur eine weitere Entfernung von der Auseinandersetzung mit tatsächlichen Materialien.²¹

Die anhaltende Ausgrenzung des Materials aus dem Bereich der Theorie ist möglicherweise auch noch eine Spätfolge der Gleichsetzung von Bildern und Sprache im Zuge des »linguistic turn«.²² Als Literaturwissenschaftler definierte William J. T. Mitchell – gemeinsam mit Elkins sicherlich einer der einflussreichsten Bildtheoretiker der letzten Jahre – Bilder als visuelle Metaphern, die die Temporalität der Sprache zu räumlich arrangierten Mustern einfrieren.²³ Dieser Definition liegt ein Primat und damit auch eine Hegemonie der Sprache zugrunde, ähnlich wie bei Panofsky. Wenn Bilder aber Narrative sind und sich lesen lassen wie ein Text, braucht ihre Analyse eine spezifische Materialität nicht weiter zu berücksichtigen.²⁴ Dass die Abstraktion von Bildern als Zeichensystemen mit eigener Spezifik einen möglichen Verlust historischer und kontextgebundener Informationen bedeutet, ist immer wieder kritisiert worden. Konkret zu Mitchell äußerte sich kürzlich der Künstler Robert Morris: Mitchell habe sich in seinen Schriften nie wirklich mit Bildern, sondern lediglich mit Texten über Bilder auseinandergesetzt. Eine direkte Konfrontation des Bildes mit Sprache sei aber eigentlich auch gar nicht möglich, denn²⁵: »it is only at the level of the unreachable, inexplicable, extra-rational, even delusional patterns of the image – fragile as the dust of a butterfly wing under handling and examination – that the image pulsates and declares its independence«. Nur dort also, wo das Bild unerreichbar und unerklärbar bleibe, außerhalb der Sprache, sei es lebendig und autonom.

Es wäre nun eine traurige Kunsttheorie, die sich entweder mit Bildern »als« Text oder unerklärbaren Bildern begnügen müsste, und es ist die Frage nach dem Material und der Herstellung der Bilder, die es ermöglicht, diese Zweiteilung ad acta zu legen.²⁶ Ist die Kunsttheorie einmal am Material interessiert, muss sie sich dem hier an Beispielen illustrierten dualistischen Reflex entziehen, der das Material immer auf einer der Idee, der Theorie, der Sprache, ja sogar der Bilder selbst gegenüberlie-

²¹ Vgl. Timothy Ingold: *Materials against Materiality*, in: *Archeological Dialogues* 14/1 (2007), 1–16.

²² Vgl. Roland Barthes: *Is Painting a Language* (1969), in: *The Responsibility of Forms – Critical Essays on Music, Art and Representation*, Oxford 1985, 149–152.

²³ Vgl. W.J.T. Mitchell: *Ekphrasis and the Other*, in: *South Atlantic Quarterly* 91 (Summer 1992), 697.

²⁴ Eine parallele Entmaterialisierung erfährt das Bild in den digitalen Medien, die anfänglich als immateriell postuliert wurden, vgl. *Digital Material*, hg. von Marianne van den Boomen u. a., Amsterdam 2009 und Ann-Sophie Lehmann: *Taking the Lid off the Utah Teapot – Towards a Material Analysis of Computer Graphics*, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1 (2012), 157–172.

²⁵ Robert Morris: *Looking at Saying in W. J. T. Mitchell*, in: *Culture, Theory and Critique* 50/2–3 (2009), 231–236, hier 236.

²⁶ Im Zuge der Diskussion von Objekten als non-human actors warnt Latour davor, Zweiteilungen auflösen oder überwinden zu wollen, und schlägt stattdessen vor, sie zu ignorieren. Vgl. Latour: *Reassembling* [Anm. 1], 76.

genden Seite situiert und damit zu einem a priori a-theoretischen Element erklärt. Sie kann das ganz einfach tun, indem sie davon ausgeht, dass Bilder keine anfänglich prä-materielle Existenz haben, sondern ihre Bedeutung und ihre Wirkung maßgeblich den Materialien und Herstellungsprozessen verdanken, aus denen sie hervorgehen.²⁷ Damit rückt das Material von ganz allein ins Zentrum theoretischer Aufmerksamkeit, und der Staub auf den Schmetterlingsflügeln – fragil zwar, aber gerade darum mächtig, ähnlich wie das Papier von Latours Landkarte – wandelt sich von einer Metapher der Un(be)greifbarkeit zu einer Metapher der materiellen Komplexität von Bildern. Diese gilt es zu untersuchen.

II. Materialtheorie als Werkzeugkiste

Neben der Aufmerksamkeit für die Beschaffenheit der Bilder, die Latour in *Drawing Things Together* einfordert, hilft die der ANT zugrundeliegende Sensibilität für Materialität und Prozesse²⁸ und für die Symmetrie von Subjekten und Objekten als mögliche Akteure und Inhaber von »agency« (Handlungsinitiative)²⁹ grundsätzlich dabei, das Material aus seiner Unterlegenheit in kunsttheoretischen Diskursen zu befreien und die am Entstehungsprozess beteiligten Elemente (Material, Werkzeuge, Bildermacher und ihre Handlungen) als gleichwertig aufzufassen. Die Idee, dass das Material etwas tut – in unserem Fall für das Bild – ist jedoch noch recht unspezifisch.³⁰

Nun gibt es auch andere, zum Teil viel frühere Theorien, die sich dem Material als Bedeutungsträger gewidmet haben, die durch die oben skizzierte Entmaterialisierung jedoch wenig Aufmerksamkeit erfahren haben. Ohne Vollständigkeit beanspruchen zu wollen, sollen im Folgenden Ansätze Latours und anderer Theoretiker herangezogen werden, um eine spezifischere Materialtheorie zu entwickeln. Diese Materialtheorie ist metaphorisch als eine offene Werkzeugkiste konzipiert, in der verschiedenste Werkzeuge bereitliegen und die nie komplett ist.

Diese eklektische Vorgehensweise hat eine doppelte Funktion: Zum einen versucht sie buchstäblich »materialgerecht« zu sein, indem sie einem jeweiligen Material nicht eine allgemeine Theorie überstülpt, sondern das Material selbst nach Werkzeugen fragen lässt, die sich eignen, es zu erklären. Theoretische Elemente

²⁷ Dabei geht es nicht darum, nun zur Abwechslung einmal das Material statt das Immaterielle zu theoretisieren, die Hierarchie also umzudrehen, denn damit würde die Zweiteilung lediglich bestätigt werden, vgl. ebd.

²⁸ Vgl. *Actor Network Theory and After*, ed. by John Law and John Hassard, Oxford 1999, 157.

²⁹ Ich verwende hier die englischen Begriffe der ANT, vgl. zur Problematik der Übersetzung ins Deutsche Erhard Schüttpelz: Elemente einer Akteur-Netzwerk-Theorie, in: *Akteur-Medien-Theorie*, hg. von Th. Thielmann, E. Schüttpelz und P. Gendolla, Bielefeld 2012, 8-67, bes. 16 ff.

³⁰ Vgl. *Material Agency – Towards a Non-Anthropocentric Approach*, ed. by Carl Knappet and Lambros Malafouris, New York 2010.

können also variieren, verändert und erweitert werden, sie sind selbst Material. Zum anderen soll diese Vorgehensweise aufzeigen, welche der ANT verwandten Konzepte in den Kunst- und Medienwissenschaften existieren und wie diese mithilfe der ANT in Beziehung gesetzt werden können, um Material in zeitgenössischen und historischen Kontexten zu erfassen.³¹

Unsere Werkzeugkiste, den Begriff der Materialtheorie also, hat die Kunst- und Mediengeschichte in der Person Rudolf Arnheims übrigens selbst bereitgestellt.³² In der Einleitung zur Neuauflage der englischen Übersetzung seines Buches *Film als Kunst* (1957) schreibt Arnheim, er habe bereits Mitte der zwanziger Jahre begonnen, ausführliche Aufzeichnungen zu einer »Materialtheorie« (er verwendet den deutschen Begriff) anzufertigen³³: »It was a theory meant to show that artistic and scientific descriptions of reality are cast in molds that derive not so much from the subject matter itself as from the properties of the medium – or *Material* – employed«. Der Begriff der Materialtheorie taucht weder im weiteren Text noch in anderen Schriften Arnheims wieder auf, die ihr zugrundeliegende Annahme bestimmt aber seine Analysen der formalen und technischen Elemente des Films. Diese dienen wiederum dazu, die zentrale These des Buches zu demonstrieren, dass die kreative Verwendung der materiellen Beschränkungen des Films (etwa schwarz-weiß, fehlender Ton) den Kunstcharakter des Mediums bestimme. Diese These, formuliert Anfang der dreißiger Jahre, war beim Erscheinen der Neuauflage bereits von den technischen Entwicklungen überholt worden und konstituierte eine aus heutiger Perspektive konservative und veraltete Ästhetik des Films. Das erklärt möglicherweise auch, warum Arnheims unerhört konsequentes Denken aus der Perspektive des Materials und die interessante Gleichsetzung des englischen »medium« mit Material kaum wahrgenommen wurden. Die letztere wird hier noch eingehender diskutiert – das Denken aus der Perspektive des Materials aber ist die wichtigste Grundeigenschaft der hier geöffneten Werkzeugkiste.

³¹ Zur Benutzung und Einbettung der ANT in andere Fachgebiete vgl. Robert Oppenheim: *Actor-Network Theory and Anthropology after Science, Technology, and Society*, in: *Anthropological Theory* 7/4 (2007), 471–493, und Schüttpelz: *Akteur-Medien-Theorie* [Anm. 29], 25–32.

³² In den Naturwissenschaften wird »material theory« im Bereich der relativ jungen Materialwissenschaften (»materials science«) verwendet und bezeichnet das Modellieren und die quantitative Analyse struktureller und funktionaler Materialeigenschaften, vgl. M. Rühle / H. Dosch / E. Mittemeijer / M. H. van de Voorde: *European Whitebook on Fundamental Research in Materials Science*, Max-Planck-Institut für Metallforschung, Stuttgart (2000), 127.

³³ Rudolf Arnheim: *Film as Art*, Berkeley / Los Angeles / London 1957, 2.

III. Öl als intermediary in Kunstgeschichte und Technical Art History

Seit seiner Verwendung als hauptsächliches Malmedium für die Tafelmalerei in den Niederlanden ab circa. 1420 hat Öl die Entwicklung der westlichen Malerei so beeinflusst, dass Ölgemälde bis heute das Äquivalent für ›Hoch‹-Bildkultur sind. Auch im Hinblick auf ihre formalen Kennzeichen haben sich die Bilder der zeitgenössischen visuellen Kultur, die gerne als ansteigende Bilderflut neuer Genres beschrieben wird³⁴, genaugenommen nicht gravierend verändert. Sei es auf dem iPad, auf Facebook, in Zeitschriften oder gerahmt an der Wand: Die meisten Bilder, die uns im Alltag begegnen, sind viereckig, vielfarbig, haben eine glänzende Oberfläche und sind transportabel, wie es bereits die Gemälde Jan van Eycks und seiner Zeitgenossen waren.



Interessanterweise ist der enorme Einfluss der unscheinbaren Substanz noch nie Gegenstand einer eigenständigen Studie gewesen.³⁵ Wo Farbpigmente und ihre exotischen, animalischen oder mysteriösen Ursprünge ein reges Forschungsinteresse wecken und die Materialikonographie sich über eindeutig bedeutungsschwangere Stoffe wie Gold, Filz, Plastik oder Porphyrt beugt, wird Öl kaum als eigenständiges Material wahrgenommen. Das mag an seiner Farblosigkeit liegen, denn obwohl die Transparenz eine der Ursachen seines Erfolges ist, wird ein unsichtbares Material auch schnell übersehen, was Öl wiederum eine besonders interessante Versuchssubstanz für eine zu erprobende Materialtheorie sein lässt. Bisher ist die Aufmerksamkeit für Öl in der Kunstgeschichte – entsprechend der oben beschriebenen Theorie-Praxis-Zweiteilung – asymmetrisch verteilt gewesen: Dort wo sich die Kunstgeschichte als interpretierende Geisteswissenschaft versteht, wird Öl als Element der sogenannten »ars nova«³⁶ und Bestandteil der Historiographie von Vasaris Erfindungsmythos der Ölmalerei hingenommen, ist aber kein expliziter Forschungsgegenstand. »Few people beside artists know about oil colors. Even art historians and critics do not recognize them when they encounter them in pictures«³⁷, fasste James Elkins diese selbstverständliche Ignoranz einmal zusammen. Dort, wo die Kunstgeschichte hingegen als Naturwissenschaft auftritt, steht Öl im Zentrum der Aufmerksamkeit und wird seit jeher erforscht.

³⁴ U. a. *Imagery in the 21st Century*, ed. by Oliver Grau and Thomas Veigl, Cambridge, MA, 2011, 1.

³⁵ Dies im Gegensatz zur anderen großen Erfindung der Kunst der Renaissance, der Zentralperspektive, vgl. Jeroen Stumpel: *The Impact of Oil – A History of Oil Painting in the Low Countries and its Consequences for the Visual Arts 1350-1550*, Project Description, Utrecht 2008 [URL: <http://www.impactofoil.org/>]

³⁶ Der Begriff wird von Panofsky aus der mittelalterlichen Kompositionslehre auf die Ölmalerei übertragen und erhält damit einen quasihistorischen Status, vgl. Ann-Sophie Lehmann: *Ars nova in een flesje*, in: *Kunstschrift* 5 (2010), 28–39.

³⁷ Elkins: *Painting* [Anm. 20], 68.

Das kunsthistorische Desinteresse lässt sich mit einer Auffassung von Öl als Substanz erklären, die die realistische Darstellung der Bilder bedingt, aber nicht verursacht. Das Malmaterial ist hier im Sinne Latours ein »intermediary«³⁸: »An intermediary [...] is what transports meaning or force without transformation: defining its inputs is enough to define its outputs. For all practical purposes, an intermediary can be taken as a black box [...]«. »Intermediaries« funktionieren damit anders als »mediators«, deren Input zu Veränderungen des Kontextes führt. Diese »transform, translate, distort, and modify the meaning or the elements they are supposed to carry«³⁹ und ihre Spezifität muss immer berücksichtigt werden. Latour macht den Unterschied zwischen »intermediary« und »mediator« anschaulich anhand zweier Materialien, Nylon und Seide. Gelesen als reine Bedeutungsträger – Seide repräsentiert »highbrow«, Nylon »lowbrow culture« – sind sie »intermediaries«. Fördert man aber das direkte Verhältnis zwischen den Materialien und den sozialen Schichten zutage und demonstriert, wie Unterschiede im chemischen Aufbau, in Manufaktur und Haltbarkeit des Materials die symbolische Aufladung bedingen, werden sie zu »mediators«.⁴⁰

Dominante Interpretationen der frühniederländischen Malerei, von Max Friedländer und Erwin Panofsky bis heute, betrachten das Malmaterial in der Regel als Voraussetzung für den neuen visuellen Realismus. Ursache, Bedeutung und Einfluss der Darstellungen aber werden an religiöse, kulturelle oder proto-wissenschaftliche Bedingungen gekoppelt (theologische Schriften, die Burgundische Hofkultur und der Aufstieg des Bürgertums in Flandern oder das Vorhandensein optischer Linsen werden herangezogen), selten indessen an das Material und die damit verbundene Technik, die es produziert.⁴¹ Die Definition von Öl als Bindemittel, als Stoff also, dem eine vermittelnde Rolle zukommt, der Bedeutung transportiert, aber selbst keine hat, entspricht der des »intermediary«. Damit wurde das McLuhansche Diktum des Mediums als Botschaft, von der sich die Kunstgeschichte für die Interpretation der Moderne, die das Material als Bedeutungsträger in den Vordergrund rückte, inspirieren ließ, für die frühe Neuzeit nicht wahrgenommen.⁴²

Ganz anders in der *Technical Art History*, die sich mit der materialtechnischen Analyse von Kunstobjekten befasst.⁴³ Hier konstituiert Öl und seine Interaktion mit

³⁸ Latour: *Reassembling* [Anm. 1], 39.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., 40.

⁴¹ Vgl. exemplarisch Hans Belting: *Spiegel der Welt – Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, München 2010.

⁴² McLuhan wurde nachweislich von den Schriften u.a. Arnheims, Gombrichs, Wölfflins und Panofskys beeinflusst, vgl. Rebecca Zorach: *Without Fear of Border Guards – The Renaissance of Visual Culture*, in: *New Perspectives in Iconology – Visual Studies and Anthropology*, ed. by Barbara Baert/Jenke van den Akkerveken/Ann-Sophie Lehmann, Brussels 2012, 23–41.

⁴³ Maryan W. Ainsworth: *From Connoisseurship to Technical Art History – The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art*, in: Getty Conservation Institute News Letter 20/1 (2005) [URL: http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/20_1/feature.html].

Pigmenten eine geheimnisvolle Biochemie der Bilder, die es zu enträtseln gilt. Seit Vasari vor beinahe 500 Jahren Jan van Eyck als Erfinder der Ölmalerei postulierte, haben Maler, Historiographen und Kunsttheoretiker über die Art dieses Geheimnisses spekuliert.⁴⁴ Bereits im 18. Jahrhundert wurden Experimente an Gemälden ausgeführt, um die Erfindung für andere Maler und Länder oder frühere Perioden zu reklamieren.⁴⁵ Mit Lessings Fund von Ölrezepten im Traktat *De Diversis Artibus* des Mönches Theophilus in der Wolfenbütteler Bibliothek verfiel das Primat Van Eycks endgültig.⁴⁶ Danach wird das Geheimnis nicht mehr in der Erfindung der Ölfarbe an sich, sondern in einer besonderen Zutat oder Zubereitung des Öls vermutet. Während der ausführlichen Analyse des Genter Altars Anfang der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts, bei der Materialproben aus einzelnen Tafeln genommen werden, wird die Formel »Öl + x« notiert und als Zutat seitens der verantwortlichen Restauratoren Harz vermutet. Bei einer erneuten Untersuchung der Proben Anfang der achtziger Jahre wird »x« dann mit Sicherheit eine proteinhaltige Substanz und Van Eycks Geheimnis eine Emulsion.⁴⁷ Im Laufe der neunziger Jahre testeten die Chemiker Ashok Roy und Raymond White in der National Gallery London zahlreiche in der Sammlung befindliche frühniederländische Gemälde und publizieren die Resultate im Anhang des *National Gallery Technical Bulletin*. In einer synthetisierenden Publikation Ende der neunziger Jahre schreiben sie, dass Van Eycks Geheimnis darin gelegen habe, dass er ausschließlich Öl verwendete⁴⁸: »There is no substance that x can be substituted for, there is only oil: Van Eyck was simply a fabulous painter, who exploited the possibilities of the medium to its fullest extent«. In neueren Forschungen taucht jedoch Protein wieder auf, möglicherweise als in die oberen Malschichten abgewandelter Migrant aus der Untermalung, und auch andere ältere Theorien werden weiterhin untersucht, etwa die Vermutung, Van Eyck habe dem Leinöl ätherische Öle hinzugefügt.⁴⁹

In der Schlussfolgerung Roy und Whites, Van Eyck sei eben einfach ein brillanter Maler gewesen, der die Möglichkeiten des Mediums optimal ausgenutzt habe, ist eine neue Frage angelegt: die nach der Art und Weise der Nutzung, also nach dem Herstellungsprozess und dem Verhältnis zwischen Material, Werkzeug und

⁴⁴ Pim Brinkman: *Het geheim van Van Eyck*, Zwolle 1993.

⁴⁵ Jilleen Nadolny: *A Problem of Methodology – Merrifield, Eastlake and the Use of Oil-Based Media by Medieval English Painters*, in: *14th Triennial Meeting The Hague Reprints 2* (2005), 1028–1033.

⁴⁶ Erhard Brepohl: *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk – Gesamtausgabe der Schrift De Diversis Artibus II*, Köln, Weimar / Wien 1999.

⁴⁷ Elise Effmann: *Theories about the Eyckian Painting Medium from the Late-Eighteenth to the Mid-Twentieth Centuries*, in: *Reviews in Conservation* (2006), 17–26; Leslie Carlyle and Maartje Witlox: *Historically Accurate Reconstructions of Artists' Oil Painting Materials*, in: *Art of the Past – Sources and Reconstructions*, ed. by Mark Clarke / Joyce H. Townsend / Ad Stijnman, London 2005, 53–59.

⁴⁸ Raymond White: *Van Eyck's Technique – The Myth and the Reality II*, in: *Investigating Jan van Eyck*, ed. by Susan Foister et al., Turnhout 2000, 104.

⁴⁹ Nienke Woltman: *De toevoeging van vluchtige oliën aan het olieverfmedium in de zestiende-eeuwse schilderpraktijk van de Nederlanden*, unpubl. Master Thesis, Amsterdam 2010.

Maler. Für die Beantwortung solcher Fragen aber ist das Labor nicht ausgerüstet. Dort werden mithilfe der allerneuesten Technologien alte Fragen gestellt. So präsentiert die Website der englischen »Engineering and Physical Science Research Council« Ashok Roy stolz neben dem vom Council finanzierten Gas-Chromatographie-Massen-Spektrometer mit der »headline«⁵⁰: »Science uncovers the hidden secrets of world famous paintings«.

Ein anthropologischer Besuch, wie Latour ihn in *Laboratory Life* (1986) beschreibt⁵¹, in den Restaurierungswerkstätten der Londoner National Gallery, des Münchner Dörner Instituts, des KIK/IRPA (Institut royal du Patrimoine artistique) in Brüssel oder des GCI (Getty Conservation Institute) in Los Angeles würde wohl zutage fördern, wie Öl immer wieder neu und mit anderen wissenschaftlichen Methoden und Instrumenten als geheimnisvolles Objekt (re-)konstruiert wird – brauchbar als ein Objekt, das sich innerhalb der statischen Konstellation des Gemäldes lokalisieren, isolieren und analysieren lässt und dessen Erforschung zum Verständnis des Erhaltungszustandes und der chemischen Veränderungen in Pigment-Öl- oder Öl-Protein-Verbindungen beiträgt. Damit behandelt auch die naturwissenschaftliche Analyse Öl als »intermediary« und black box, deren Inhalt katalogisiert werden kann, dessen transformative Wirkung auf die Darstellung jedoch nur selten berücksichtigt wird.

Um die wertvollen Ergebnisse der »technical art history« für das Verhältnis von Material und Darstellung zu mobilisieren, muss Öl aber aus seiner intermediären Position in die eines »full-blown mediators« gerückt werden.⁵² Tatsächlich haben sich »technical art history« und Kunstgeschichte in den letzten Jahren in diesem Sinne aufeinander zu bewegt, und man ist sich mittlerweile darin einig, dass nicht das Bindemittel allein, sondern seine Rolle im Malsystem, das heißt im gesamten maltechnischen Aufbau untersucht werden muss.⁵³ Die Beziehung zwischen Material, Prozess und Darstellung wird sichtbar, wenn die Malsysteme für bestimmte Motive untersucht werden (z. B. Wasser, Schatten, Reflektionen, Haut, Goldbrokat etc.), ein Ansatz, der das Verweben technischer Analysen und Rekonstruktionen sowie der historischen Erforschung von Schriftquellen (Rezepte, Verträge, Zunftbestimmungen, Kunsttheorie) mit dem Instrumentarium der Ikonologie erfordert und den Begriff des Malsystems um eine Dimension erweitert.⁵⁴ Solche integrativen Ansätze ermöglichen die Analyse von Öl als »mediator« und erfordern in zweiter

⁵⁰ URL: <http://www.epsrc.ac.uk/newsevents/news/2010/Pages/paintingssecrets.aspx>.

⁵¹ Bruno Latour and Steve Woolgar: *Laboratory Life – The Social Construction of Scientific Facts*, Beverly Hills 1979.

⁵² Latour: *Reassembling* [Anm. 1], 173.

⁵³ Christoph Schölzel: *Jan van Eycks Bindemittel – ein Geheimnis?*, in: *Das Geheimnis des Jan van Eyck – Die frühen niederländischen Zeichnungen und Gemälde in Dresden*, Ausstellungskatalog der Gemaldegalerie Dresden, München, 2005, 35.

⁵⁴ Stumpel: *Impact* [Anm. 35], 7–9; Marjolijn Bol and Ann-Sophie Lehmann: *Painting Skin and Water – Towards a Material Iconography of Translucent Motifs in Early Netherlandish Painting*, in: *Rogier van der Weyden in Context – Underdrawing an Technology in Painting*, ed. by Lorne Campbell, Jan van der Stock, Catherine Reynolds and Lieve Watteuw, Leuven / Paris / Walpole 2012.

Instanz theoretische Mittel, die die damit einhergehende Vernetzung der bisher getrennten Instanzen Technologie / Material und Bild / Darstellung / Repräsentation zuwege bringen.⁵⁵

IV. Öl als verzauberte Technologie

»The ›history of technology‹ taken literally, is not the history of machines and other artefacts, but the history of the *study* of the arts«⁵⁶, schreibt Ursula Klein 2010 in einer kurzen Historiographie der Technikgeschichte und zeigt damit, wie nahe beieinander Kunst und Technologie disziplinär liegen, wenn man anfängt, aus der Perspektive des Materials zu denken. Sich über die Ausgrenzung der Technologie in den neueren Kunstwissenschaften verwundernd, publizierte der Anthropologe Alfred Gell bereits 1992 einen Aufsatz mit dem Titel »*The technology of enchantment and the enchantment of technology*«. ⁵⁷ Gells Anliegen ist die Befreiung der Kunstobjekte aus ihrer statischen Position als ästhetische Bedeutungsträger, indem er ihre Herstellungsprozesse ins Zentrum stellt. Denn diese, so schreibt Gell ähnlich wie Latour in *Drawing Things Together* wenige Jahre zuvor, bedingen die Macht der Kunstobjekte⁵⁸: »the power of art objects stems from the technical processes they objectively embody [...] The enchantment of technology is the power that technical processes have of casting a spell over us so that we see the real world in an enchanted form«. Zwei scheinbar diametrale Phänomene – Technologie und Bezauberung – werden also als einander bedingende Ursachen für die Macht (oder »agency«, wie Gell sie später nennt⁵⁹) der Kunstobjektes identifiziert. Kunstwerke sind das Ergebnis technischer Prozesse, also der Bearbeitung von Material, und sind darum in der Lage, den Betrachter zu verzaubern bzw. seine Wahrnehmung der Welt zu verändern. Das Konzept der »enchanted technology« ermöglicht es, die oben skizzierte Diskrepanz zwischen der Abwesenheit des Materials im Kunstdiskurs und seiner isolierten Anwesenheit im naturwissenschaftlichen Diskurs zu überbrücken, und genauer noch, Ölmalerei als eine außergewöhnlich bezaubernde Technologie zu verstehen. Denn obwohl Gell seine These zunächst anhand der Kanu-Bugverzierung der Bewohner der Torbriand-Inseln (Papua-Neuguinea) ausführt, die mit ihren farbigen Schnitzereien eine magische Wirkung auf den Feind haben, demonstriert er die Universalität der »enchanted technology« an einem Beispiel aus der westlichen Kunst, einem Bild des amerikanischen Realisten John Frederik Peto, bekannt für seine trompe l'œils insbesondere von Pinnwänden. In *Old Time*

⁵⁵ Dass die Erforschung von Material einen methodologischen Paradigmenwechsel erfordert und bisherige Kategorien unterläuft, ist auch für die Wissenschaftsgeschichte evident, vgl. *Materials in the History of Technology*, in: Klein/Spary: *Materials and Expertise* [Anm. 18], 16-19.

⁵⁶ Ebd., 17.

⁵⁷ Alfred Gell: *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*, in: *The Art of Anthropology*, ed. by Eric Hirsch, London/New Brunswick 1999, pp. 159-186.

⁵⁸ Ebd., 1.

⁵⁹ Alfred Gell: *Art and Agency – An Anthropological Theory*, Oxford 1998.

Letter Rack (Museum of Fine Arts, Boston, 1894) werde die Bezauberung durch Öl bewirkt⁶⁰: »The painting's power to fascinate stems entirely from the fact that people have great difficulties in working out how coloured pigments (substances to which everybody is broadly familiar) can be applied to a surface so as to become an apparently different set of substances, namely, the ones which enter into the composition of letters, ribbons, drawing-pins, stamps, bits of string, and so on. The magic exerted over the beholder by this picture is a reflection of the magic which is exerted inside the picture, the technical miracle which achieves the transubstantiation of oily pigments into cloth, metal, paper and feather«.

Gells Beschreibung ließe sich ohne weiteres auf ein beliebiges, frühniederländisches Gemälde übertragen, dessen Faszination für den Laien, der mit dem bloßen Auge schaut, aber auch für den Experten, der ausgerüstet mit Optivisor und Makrolinse einen technisierten Blick wirft, genau darin liegt, verstehen zu wollen, wie das mimetische Verhältnis zwischen dem Material der Bilder (Öl, Pigmente, Farbschichten, Farbauftrag) und dem Material der Darstellung (Stein, Bronze, Haut, Haare, Wasser) zustande kommt.⁶¹ Was Gell als Transsubstantiation öligiger Pigmente in dargestellte Materialien beschreibt, lässt uns Technologie und Magie und damit auch Material und Abbildung zusammen denken. Die religiöse Metapher, die Gell verwendet, sollte jedoch keinesfalls Unantastbarkeit suggerieren. In einem nächsten Schritt gilt es mithin die Art und Weise der Umwandlung genauer zu verstehen. Dazu sind feinere Werkzeuge vonnöten.

V. Öl und seine affordances

Diese liefert James J. Gibsons Theorie der »affordances«, die der Psychologe in den siebziger und achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte.⁶² Der Begriff der »affordances« lässt sich am besten als »Angebotscharakter eines Objektes«⁶³ übersetzen und bedeutet, dass die Eigenschaften eines Dinges, einer Substanz oder

⁶⁰ Ebd., 170.

⁶¹ Im Rahmen des eingangs erwähnten Impact-of-Oil-Forschungsprojektes haben die Mitarbeiter in zahlreichen Sammlungen ausführliche visuelle und fotografische Analysen frühniederländischer Gemälde vornehmen können. Ein Höhepunkt war die Betrachtung der Tafeln des Genter Altars im Sommer 2010 im Zuge der Vorarbeiten zur Restaurierung. Immer wieder konnte ich bei mir selbst, aber auch den anderen Mitarbeitern erleben, wie die Vergrößerung und gemeinsame visuelle Analyse der kleinsten Details – etwa der Haare auf den Beinen der Adam-Figur – keinesfalls eine Entzauberung zur Folge hatte, sondern im Gegenteil das Entziffern der Technik das »enchantment« noch verstärkte.

⁶² James Jerome Gibson: *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston 1979; ders.: *The theory of Affordances*, in: *Perceiving, Acting and Knowing*, ed. by Robert Shaw and John Bransford, New York 1977, 67–82.

⁶³ Nicole Zinnien: *Die (Wieder-)Entdeckung der Medien – Das Affordanzkonzept in der Mediensoziologie*, in: *Sociologica Internationalis – Internationale Zeitschrift für Soziologie, Kommunikations- und Kulturforschung* 2 (2009). Der Aufsatz bietet eine sehr gründliche Darstellung und Übersicht der

Materials uns anbieten, bestimmte Handlungen auszuführen. So bietet die Erde die Möglichkeit, auf ihr zu laufen (ein Beispiel Gibsons), lädt ein Stuhl zum Sitzen ein (das ist der Grund, warum Gibsons Theorie außerhalb der Wahrnehmungspsychologie zuerst von Designern aufgegriffen wurde, denn der eine Stuhl bietet ein angenehmeres Sitzen als ein anderer, was bedeutet, dass »affordances« gestaltet werden können⁶⁴) oder ermöglichen Steine das Bauen, aber genauso auch die Zerstörung einer Behausung. Das Letztere ist wichtig, denn »affordances« sollten auf keinen Fall mit der Aufforderung zum korrekten Handeln verwechselt werden, einem materialgerechten etwa, denn das würde eine moralische Aufladung des Konzeptes suggerieren, die es ursprünglich nicht hat. Natürlich können Objekte aber so gestaltet werden, dass sie bestimmte Handlungen herausfordern und andere unterdrücken, ein gutes Beispiel ist Software.⁶⁵

Die Wahrnehmung der Umwelt in »affordances« führt zu einer Umkehrung des anthropozentristischen Effektdenkens, in dem Idee, Handlung und materielles Resultat aufeinander folgen, und generiert eine alternative Begriffskette, in der Material den Ausgangspunkt für eine Handlung bildet, aus der ein Resultat hervorgeht. Diese Umkehrung macht die »agency« nicht-menschlicher Dinge erkennbar und damit auch Gibsons immense Bedeutung für die ANT, auf die Latour in *Reassembling the Social* recht knapp verweist. Im Kapitel »Objects too have Agency« fasst Latour die vielleicht griffigste »take-home message« der ANT zusammen, wenn er schreibt⁶⁶: »In addition to ›determining‹ and serving as a ›backdrop for human action‹, things might authorize, allow, afford, encourage, permit, suggest, influence, block, render possible, forbid, and so on«, und in der dazugehörigen Fußnote heißt es: »This is why the notion of affordance, introduced by James G. Gibson, has been found so useful.«

Sie ist in der Tat sehr nützlich, auch für das Verständnis des Materials Öl, das in erster Instanz eine Flüssigkeit ist. Die extrem polymorphe Gestalt von Flüssigkeiten »affords«, so Gibson, die Herstellung von Formen⁶⁷: »fluid substances [...] can be poured, spilled, splashed, and they can be smeared, painted, and dabbled in. The human infant explores these possibilities with great zest; the adult artisan has learned to perceive and take advantage of them.« Neben der allgemeinen »affordance«, Bilder zu machen, sind es die spezifischen Möglichkeiten der Flüssigkeit Öl, die Handwerker erkennen lernen mussten und dann in einem langwierigen Prozess,

Weiterentwicklung des Konzeptes, besonders für die Medienwissenschaften. Vgl. auch Henry S. Jenkins: *Gibson's ›Affordances‹ – Evolution of a Pivotal Concept*, in: *Journal of Scientific Psychology* 2008 (December), 34–45. [URL: http://psyencelab.com/images/Gibsons_Affordances_Evolution_of_a_Pivotal_Concept.pdf].

⁶⁴ Zur Anwendung der »affordance«-Theorie im Design vgl. Donald A. Norman: *Dinge des Alltags*, Frankfurt a.M. 1989/1988.

⁶⁵ Vgl. Zinnien: *Affordanzkonzept* [Anm. 63], bes. III Das Affordanzkonzept in der neueren Medienforschung.

⁶⁶ Latour: *Reassembling* [Anm. 1], 72.

⁶⁷ Gibson: *Ecological Approach* [Anm. 62], 24–25.

den die Kunstgeschichte noch lange nicht vollständig erforscht hat, optimal auszunutzen lernten. Da ist zunächst die Viskosität, die die Mischung mit Pigmenten erleichtert und die resultierenden Farben extrem manipulierbar macht, so dass sie sich auf der Palette, aber auch noch auf dem Bildträger mengen lassen. Aufgrund seiner relativen Dickflüssigkeit (die sich mit Verdünnern verändern lässt) ist Öl plastisch, ist also nicht beschränkt auf die Fläche, sondern hat auch ein Relief. Desweiteren ermöglicht die Transparenz von Öl Lasuren und erzeugt eine Lichtbrechung innerhalb der Farbschichten, die Glanz und eine hohe Farbsättigung zur Folge hat.⁶⁸ Weil sie langsam trocknet, kann Ölfarbe zudem lange überarbeitet werden, was Verbesserungen erlaubt und das Verreiben verschiedener Farbzonen, sodass gleitende Übergänge entstehen. Im Trocknen verändert sich die chemische Zusammensetzung des Öls irreversibel, es polymerisiert, härtet aus und ist darum stabil und dauerhaft.

Es ist dieses komplexe Konglomerat der Eigenschaften des Mediums, das zusammen genommen den visuellen Realismus der frühniederländischen Malerei ermöglichte. Als Panofsky (dessen wenige Beobachtungen zum Material sehr scharfsinnig sind) schrieb⁶⁹: »The paint that renders skin, or fur, or even the stubble on an imperfectly shaved face seems to assume the very character of what it depicts«, so stimmte dies nur zum Teil, denn die Ölfarbe »scheint« nicht nur den Charakter dessen anzunehmen, was sie darstellt, sie »hat« tatsächlich die Eigenschaften der Materialien, die sie nachbildet. So bietet (»affords«) die Plastizität der Farbe die Bearbeitung mit Pinselstiel, Kämmen und Stoffen an, wodurch Strukturen entstehen, die etwa die materielle Erscheinung von Haar, Pelz oder groben Stoffen haben. Die Transparenz ermöglicht die mimetische Wiedergabe von Wasser, aber auch semi-transparenter Substanzen wie Marmor, Rauch und menschliche Haut, und sie formt darüber hinaus eine tatsächliche Haut wenn sie trocknet, was die mimetische Beziehung zwischen dem Malmaterial und dem darzustellenden Material noch erhöht.⁷⁰ Die Transparenz fordert aber auch zum Vergessen des Mediums selbst auf und fördert damit die Illusion der Unmittelbarkeit der Darstellung und damit der scheinbaren Immaterialität des Bildes.

Die Dauerhaftigkeit der einmal getrockneten Farbe hat nicht nur für die Erhaltung der Bilder über Jahrhunderte hinweg gesorgt, sondern hat auch die »affordance« der Transportierbarkeit: Der Siegeszug der Technologie verdankt sich nicht Nachzeichnungen, Kopien in anderen Medien oder schriftlichen Berichten über diese Bilder, sondern dem tatsächlichen Export flämischer Ölbilder nach

⁶⁸ Marjolijn Bol: *Oil and the Translucent – Varnishing and Glazing in Practice, Recipes and Historiography, 1100–1600*, unpublished PhD thesis, Utrecht 2012.

⁶⁹ Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting*, Cambridge/MA 1953, 181.

⁷⁰ Vgl. Ann-Sophie Lehmann: *Fleshing out the Body – The »Colours of the Naked« in Dutch Art Theory and Workshop Practice 1400–1600, Body and Embodiment in Netherlandish Art*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 58, ed. by Ann-Sophie Lehmann and Herman Roodenburg, Zwolle 2008, 108–131.

Italien, Spanien, Portugal, Polen und in andere europäische Länder.⁷¹ Nicht nur Papier, also die wissenschaftliche Zeichnung, das Diagramm oder die maßstabgetreue Karte, auch Ölfarbe und hölzerner Bildträger produzieren folglich »immutable mobiles«, die die Ähnlichkeit und Präsenz einer Person (Jan van Eycks verschollenes Portrait der Isabella von Portugal für ihren zukünftigen Gatten) oder die Dokumentation von Ereignissen transportieren.⁷²

Aus diesen »affordances« nun erwächst die »agency« des Mediums, sich die Welt mimetisch anzueignen. »Agency«, so definiert Latour, »lies in the blind spot in which society and matter exchange their properties«.⁷³ Öl, das unscheinbare Bindemittel, ist ganz buchstäblich dieser blinde Fleck der Kunstgeschichte. Durch Öl tauschen »matter« und »society« im Bild ihre Eigenschaften aus, wird die Farbe zu Haut, zu Haar, Portrait, Landschaft, Architektur, zur ganzen Welt, während das Medium selbst durch seine materiellen Eigenschaften im Bild zu verschwinden scheint. Darum ist die interessanteste »agency« des Öls vielleicht seine Suggestion der Immaterialität, die Betrachter, aber auch Kunsttheorie und -wissenschaft immer wieder verführt, das Material des Mediums zu vergessen. Aus der Perspektive des Materials betrachtet wird hier eine substantielle Verwandtschaft zwischen Öl, Wachs, Glas und Plastik bis hin zur Computergrafik ersichtlich, ihres Zeichens ebenfalls Materialien, die allesamt (semi-)transparent und polymorph sind, die Realismus »afforden« und eine Entmaterialisierung der aus ihnen hergestellten Artefakte zuwege bringen. Die Theorie der »affordances« ermöglicht, so ist hier gezeigt worden, das Sichtbarmachen aktiver Materialeigenschaften. Nun gilt es das Material in der Dynamik der (künstlerischen) Herstellungsprozesse von Bildern zu verstehen, was möglicherweise die schwierigste Aufgabe einer Materialtheorie ist.

VI. Öl in Bewegung, oder: Latours Pinsel

In dem fiktiven Gespräch zwischen Doktorand und Professor, dass Latour als Interludium in *Reassembling the Social* aufgenommen hat, bedauert der Professor gleich am Anfang die Dominanz des Begriffes Netzwerk. Das Netzwerk würde eine statische Anordnung suggerieren, die sich kartografisch erfassen lässt; das aber will die ANT keinesfalls leisten. Viel besser wäre darum eigentlich der Begriff eines Werknetzes, der die Bewegung und die Arbeit (vor allem die des Doktoranden), Aktanten in Bewegung und in Beziehung zu setzten, beschreibt. Statt als eine

⁷¹ Vgl. Paula Nuttall: *From Flanders to Florence – The Impact of Netherlandish Painting 1400–1500*, New Haven/London 2004.

⁷² Schüttpelz: *Akteur-Medien-Theorie* [Anm. 29], 33–38. Indem sich das Konzept des »immutable mobile« ausschließlich auf graphische Techniken konzentriert, wird interessanterweise eine klassische Dichotomie der Kunstgeschichte reproduziert, die zwischen Linie und Farbe und damit Ratio und Sinnlichkeit.

⁷³ Bruno Latour: *Pandora's Hope – Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge, MA 1999, 190.

Form, die er mit seiner Analyse zeichne oder male, solle sich der Student die ANT als Name eines Stiftes oder Pinsels vorstellen, mit dem er hantiere. Das mache die ANT aber nicht zu einem neutralen Werkzeug, denn Holzkohle produziere andere Striche als ein Bleistift.⁷⁴

ANT ist selbst ein Mediator, scheint Latour hier mit den Material-Metaphern aus der Kunsttechnik anschaulich machen zu wollen. Sie ist in Bewegung und verändert, was sie analysiert. Während nun Gibsons »affordance«-Theorie dem Materialtheoretiker einen geordneten Satz Schraubenschlüssel in die Werkzeugkiste legt, erfordert die Untersuchung der Interaktion mit dem Material ein breiter einsetzbares Instrument. Eines, das die Bewegungen des Materials nicht einfriert, sondern ihre Dynamik erfahrbar macht – vielleicht kann man sich dieses Instrument, mit der Metapher Latours im Hinterkopf, wie einen breitgefächerten, etwas borsteligen Pinsel vorstellen.

Die Frage nach der Interaktion zwischen dem jeweiligen Material und dem Bildermacher wirft uns zunächst auf den Unterschied zwischen den Akteuren zurück: Inwiefern ist Material wirklich aktiv, verglichen mit dem Werkzeug in der Hand und den Ideen im Kopf des Malers? Denn von ganz alleine malt Öl keine Gemälde. Sind es also doch Ideen, die es in Bewegung setzen, auch wenn diese sicherlich von dem Wissen um das Material beeinflusst werden? Und wo liegt der Unterschied zwischen einer »human« und »non-human agency« in diesem Fall? In dem Buch *Material Agency*, das sich mit dieser Frage auseinandersetzt, schreibt der Archäologe Lambros Malafouris in einer Fallstudie über das Drehen von Ton auf der Töpferscheibe, dass »agency« grundsätzlich dazwischen anzusiedeln sei⁷⁵: »[...] while agency and intentionality may not be properties of things, they are not properties of humans either: they are the properties of *material engagement*, that is, of the grey zone where brain, body and culture conflate.« Diese Grauzone ist bereits 1934 von John Dewey in seinem Buch *Art as Experience* als aktionsreicher Ort erkannt worden.⁷⁶ Dewey definierte den materiellen Herstellungsprozess von Kunstwerken als intellektuelle Leistung und unterschied sich damit radikal von herrschenden Auffassungen der Ästhetik.⁷⁷ Er beließ es jedoch nicht bei der Verbindung traditioneller Gegensätze zu einem »making is thinking«⁷⁸, sondern lieferte auch ein Modell dazu. Zunächst fasst Dewey all das, was allgemein der immateriellen Domäne des »embodied mind« zugeordnet wird – Gedanken, Beobachtungen, Erinnerungen, Fantasien, Gefühle – zusammen und beschreibt es als »inner material«.⁷⁹ Mit die-

⁷⁴ »It's the work, and the movement, and the flow, and the changes that should be stressed«, Latour: *Reassembling* [Anm. 1], 143.

⁷⁵ Lambros Malafouris: *At the Potters Wheel – An Argument for Material Agency*, in: Knappet/Malafouris: *Material Agency* [Anm. 30], 22.

⁷⁶ John Dewey: *Art as Experience*, New York 1934.

⁷⁷ Ebd., 73.

⁷⁸ Wie jüngst Richard Sennett, der seinem Buch *The Craftsman* die Devise »making is thinking« voranstellt, Richard Sennett: *The Craftsman*, London 2008.

⁷⁹ Dewey: *Experience* [Anm. 77], 74.

sem simplen Spielzug landet die hierarchische Opposition zwischen Idee und Material, die dem hylomorphen Modell zugrunde liegt, im Abseits.⁸⁰ Der künstlerische Herstellungsprozess ist Dewey zufolge nun eine dynamische Interaktion zwischen inneren und äußeren Materialien, die einander formen⁸¹: »the physical process develops imagination, while imagination is conceived in terms of concrete material«.

Diese frühe Definition dessen, was Malafouris griffig als »material engagement« beschreibt, gibt dem Materialforscher aber noch keine eindeutige Methodik an die Hand. Das Zusammentreffen von innerem und äußerem Material beansprucht auf der einen Seite Universalität (denn auf welchen kreativen Prozess würde es nicht zutreffen?), lässt sich gleichzeitig aber nur »in action«, in lebendigen Zusammenhängen beobachten, indem man etwa einem Maler oder besser noch vielen Malern lange Zeit systematisch über die Schulter schaut. Für alle bereits gemalten Ölbilder ist das unmöglich. Um den Blick über die Schulter der Bildermacher auch für eine historische Analyse von »material engagement« zu ermöglichen, können Schrift-, aber vor allem Bildquellen mobilisiert werden, die Herstellungsprozesse visuell dokumentieren.⁸²

Auch inzidentelle Beobachtungen können hilfreich sein. So war ich während einer Summerschool, im Rahmen derer historische Rekonstruktionen von frühniederländischen Ölbildern angefertigt wurden, Zeuge einer expliziten Reflektion über den Austausch von innerem und äußerem Material.⁸³ Eine der Teilnehmerinnen kämpfte sichtlich mit der Darstellung der langen Haare einer Heiligen. Sie hatte keinerlei Erfahrung mit Ölfarbe und erklärte mir: »Ich wollte die Haare einfach schnell malen, aber das sah nicht gut aus, dann habe ich eingese-



⁸⁰ So wie Latour darauf besteht, dass ein Netzwerk keine Zwischenräume hat, kein Innen und Außen, keinen Schatten (Bruno Latour: *On Actor Network Theory – A few clarifications*. Net time posting From: Pit Schultz <pit {AT} icf.de> Date: Sun, 11 Jan 1998 09:41:06 +0100), so ist bei Dewey zwar inneres und äußeres Material gegeben, aber nichts mehr außerhalb dieser materiellen Welt, keine externe Position. Ähnlich argumentiert Tim Ingold in *Materials against Materiality* [Anm. 21], 7.

⁸¹ Dewey: *Experience* [Anm. 77], 75.

⁸² Vgl. Ann-Sophie Lehmann: *Showing Making – On Visual Documentation and Creative Practice*, in: *Journal of Modern Craft* 1/5 (2012), 9–24 und zahlreiche Beispiele in dies.: *Bügeln, Töpfern, Zeichnen, oder: How To YouTube – Videos kreativer Praxis als Vermittlung und Performanz impliziten Wissens*, in: *Hamburger Hefte zur Medienkultur* 12 (2011), 124–139.

⁸³ *The Impact of Oil*, Amsterdam–Maastricht Summerschool, 26. August–2. September 2011. Universiteit van Amsterdam/Rijksmuseum (URL: <http://www.amsu.edu/en/course/3401/the-impact-of-oil-historical-painting-techniques-in-early-netherlandish-painting/>).

hen, dass ich darüber nachdenken muss, wie sich die Farbe auf dem Malgrund anfühlt und was sie tut, wenn ich sie bewege, und dann habe ich verstanden, wie ich den Pinsel führen muss, um die Haare so zu malen, dass sie wie Haare aussehen«.

Dieses Beispiel zeigt, wie sich inneres Material (Vorstellung, Erfahrung) und äußeres Material (Öl, Pigmente, Pinsel) gegenseitig formen. Es zeigt auch, dass diese Interaktion noch durch eine weitere Beziehung ergänzt wird, nämlich jene zwischen äußerem und darzustellendem Material. So hat Ölfarbe eine Affordanz für die Darstellung von Haar, weil sie sich auf Grund ihrer Viskosität nach dem Pinselstrich formen kann. Die Borsten eines härteren Pinsels können feine, haarartige Strukturen in der bereits leicht angetrockneten Farbe schaffen, die wie Haar aussehen, weil sie von Haaren verursacht werden. Indem nicht nur das Öl, sondern auch der Pinsel, seine Beschaffenheit und Bewegung mitgedacht werden, lässt sich die »affordance«-Theorie auch für die Analyse dynamischer Herstellungsprozesse einsetzen.⁸⁴

Gemeinsam sind die drei Ebenen des inneren, äußeren und darzustellenden Materials (die man ungefähr mit Malafouris »brain, body and culture« gleichsetzen kann) und die Frage nach ihrem Verhältnis zueinander das vorläufig letzte Werkzeug, das in die hier imaginierte Materialtheoriekiste gelegt wird. Ob dies nun ein Latourscher Pinsel ist, und wie dieser genau aussieht, bleibt der Vorstellungskraft eventueller Anwender überlassen.

Es ist aber sicherlich kein Zufall, dass Latour künstlerische Materialien bemüht, um seine Metaphorik der Dynamik und Veränderlichkeit zu entwickeln. Die Anthropologin Susanne Küchler stellte vor einiger Zeit fest, dass die Sozialwissenschaften ihr Interesse an der Beziehung zwischen Objekten und Subjekten auf die Beziehung zwischen Material und Subjekten verlagern müssten, weil die Entwicklung neuer, intelligenter und interaktiver Materialien in den *materials sciences* die Interaktion und Individuation von Objekten ins Stadium der Verfertigung vorverlege⁸⁵: »A direct consequence for social science is that it now has to locate social processes at the stage of *material innovation* in ways that will bring notions of social relations into dialogue with the creative transformation of materials«. Für Bildermacher, so hoffe ich mit diesem Beitrag gezeigt zu haben, ist die kreative Transformation von Materialien nicht erst durch innovative Technologien, sondern schon immer ein sozialer und kultureller Prozess gewesen, den es zu erforschen gilt, will man die Macht und Bedeutung der Bilder verstehen.

Bildnachweis

Abb. 1 (S. 77): Malmaterial Leinöl, © Holbein.

Abb. 2 (S. 87): Rekonstruktion eines niederländischen Tafelbildes aus dem 15. Jahrhundert, Summerschool »Impact of Oil«, Universiteit van Amsterdam & Rijksmuseum Amsterdam, Sommer 2011, © Judith Niessen.

⁸⁴ Vgl. das Affordance-in-Interaction Konzept, Zinnien: *Affordanzkonzept* [Anm. 63], 16.

⁸⁵ Susanne Küchler: *Technological Materiality – Beyond the Dualist Paradigm*, in: *Theory, Culture & Society* 25 (2008), 101-120, hier 102.