



**Aus:**

*Sabiene Autsch, Sara Hornäk (Hg.)*

## **Material und künstlerisches Handeln**

Positionen und Perspektiven in der Gegenwartskunst

(unter Mitarbeit von Susanne Henning)

Juni 2017, 256 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 34,99 €, ISBN 978-3-8376-3417-4

Welche Rolle spielen Material und Materialprozess, Materialität und Immaterialität in der zeitgenössischen Kunst? Wie werden Materialien durch Künstlerinnen und Künstler in Räumen verortet und durch welche Ausstellungsdisplays exponiert? Was passiert, wenn in der Kunst der Gegenwart traditionelle, ewige, klassische und analoge Materialien um ephemere, instabile, arme, triviale, alltägliche oder digitale Materialien erweitert werden?

In Auseinandersetzung mit diesen Fragen vereint der Band Beiträge aus den Perspektiven der Kunst, Kunstpädagogik und Kunstwissenschaft. Sie zeigen, wie künstlerisches Handeln durch die Auseinandersetzung mit spezifischer Materialität angeregt wird, und ermöglichen auf diese Weise zugleich Einblicke in verschiedene Materialdiskurse.

**Sabiene Autsch** (Prof. Dr. phil.), geb. 1963, ist Professorin für Kunst/Kunstgeschichte und ihre Didaktik an der Universität Paderborn. Ihre Lehr- und Forschungsschwerpunkte sind u.a. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 19.-21. Jahrhundert, Strategien der Gegenwartskunst, Geschichte der Documenta, Raum- und Materialdiskurse, Kulturen des Kleinen, Künstlerische Kunstvermittlung sowie Kuratorisches Denken. Sie ist zudem als Künstlerin und Kuratorin im In- und Ausland tätig.

**Sara Hornäk** (Prof. Dr. phil.), geb. 1971, ist Professorin für »Kunst und ihre Didaktik/Schwerpunkt Bildhauerei« an der Universität Paderborn. Ihre Lehr- und Forschungsschwerpunkte sind »Skulpturales Handeln – Skulptur Lehren«, Entwicklung des plastischen und räumlichen Gestaltens bei Kindern und Jugendlichen, Theorien künstlerischer Praxis, Künstlerische und Kunstpädagogische Forschung, Materialdiskurse, Ästhetische Grundlegung der Kunstpädagogik sowie Kunstpädagogik und Inklusion.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3417-4](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3417-4)

# Inhalt

---

## **Einleitung**

Materialhandlungen.

Greifen, Stellen, Legen, Zerstören, Zeigen, Inszenieren

*Sabiene Autsch/Sara Hornäk* | 7

## **Materialität inszenieren**

Ein Desiderat im Handlungsfeld künstlerischer Lehre

*Petra Kathke* | 23

## **Material und Prozess**

Künstlerische und kunstpädagogische Notizen

*Sara Hornäk* | 53

## **Kunst und Kulinarik**

Über Lebensmittel als Kunstmaterial

*Sabiene Autsch* | 71

## **Material und Geste**

Klavierzerstörungen in den 1960er Jahren

zwischen Performance und Acting-out

*Gunnar Schmidt* | 95

## **TransFORMATIONen**

Vom Essen zur Kunst

*Judith Samen* | 121

## **»Von Jedem Eins«**

Oder: Der Umgang mit den Dingen im Archiv für Gegenwarts-Geschichte

*Karsten Bott im Gespräch mit Sabiene Autsch* | 133

**Zwischen zweiter, dritter und  
vierter Dimension schraubt sich Form in den Raum**

Das Ding, sein Abbild und seine Vorstellung

*Julia Kröpelin* | 147

**Der Künstler als Alchemist?**

Martin Walde und seine Materialerforschungen

*Roland Nachtigäller* | 159

**Mit Sockel oder ohne**

Der Sockel als künstlerische Handlung in der Bildhauerei  
des 20. Jahrhunderts

*Guido Reuter* | 169

**Honda & Daewoo und andere ...**

*Armin Hartenstein* | 187

**Modellierungen in Eis und Schnee**

Das Material des Bergfilms

*Lisa Gotto* | 197

**dry area**

*Bea Otto* | 211

**Richard Serra**

Ortsbezug, künstlerischer Prozess und Material

*Kunibert Bering* | 223

**Vom Finden, dem Raum und dem Verschwinden**

*Johanna Schwarz* | 237

**Autorinnen und Autoren** | 249

# Einleitung

Materialhandlungen.

Greifen, Stellen, Legen, Zerstören, Zeigen, Inszenieren

---

*Sabiene Autsch/Sara Hornäk*

Mit welchen Materialien arbeiten gegenwärtig Künstlerinnen und Künstler? Auf welche historischen Referenzen beziehen sich die jeweiligen künstlerischen Äußerungen? Inwieweit kann angesichts der aktuellen Materialvielfalt und -verfügbarkeit zugleich von einer Generation der »material natives« gesprochen werden? Was geschieht, wenn unterschiedliche Materialien sich begegnen und neue Konstellationen entstehen? Was ereignet sich zwischen den Materialien? Welchen Einfluss hat das Hinzukommen medialer Arbeitsweisen auf das künstlerische Handeln mit Material? Welche Verschiebungen setzen dadurch innerhalb tradierter Disziplinen, Diskurse, Gattungen und Genres ein und welche methodischen Verkettungen finden statt? Der aktuell vielfach forschende und experimentelle Umgang mit verschiedenen Werkstoffen führt zu verschiedenartigen künstlerischen Formfindungsprozessen. Diese lassen sich in ihrem spezifischen kommunikativen Potenzial zugleich auch auf ihre didaktischen Möglichkeiten hin befragen: Wie läuft ein materialgebundener künstlerischer Schaffensprozess ab, wie unterscheidet sich dieser von künstlerisch-gestalterischen Prozessen von Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen, auf welche Weise entzünden sich künstlerische Prozesse am Material und Materialexperiment, wie lassen sich künstlerische Prozesse im Kunstunterricht oder in der studentischen Projektarbeit anregen? Welche Geschichten erzählen Materialien nicht nur über die Inszenierung, sondern grundlegend über das Material selbst?<sup>1</sup> Die künstlerische Orientierung am Material und die damit verbundene Frage, wie Materialien die Wirkung und Bedeutung eines Kunstwerks generieren, bilden den Ausgangspunkt unseres künstlerischen, kunstpädagogischen und kunstwissenschaftlichen Interesses.

---

**1** | Aus einer stärker kultur- und medienästhetischen bzw. designorientierten Perspektive auf das Material s. Martin Scholz/Friedrich Weltzien (Hg.): Die Sprachen des Materials. Narrative – Strategien – Theorien, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2016.

Mit dem Paradigmenwechsel durch eine materialikonografisch orientierte Kunstwissenschaft konnte die »Materialsublimierung« überwunden und Material als ästhetische Kategorie etabliert werden.<sup>2</sup> Die Materialikonografie fragt danach, welche Aufgaben Materialien in konkreten historischen Zusammenhängen übernehmen und welche signifikanten Veränderungen für den Kunstbegriff und die künstlerische Arbeit daraus resultieren.<sup>3</sup> Die Hinwendung der Künste und der Kunst- und Kulturwissenschaften zur Materiellen Kultur, zum Phänomenologischen, zu dem, was nicht nur gesehen, sondern auch ertastet, erfühlt, gerochen oder geschmeckt werden kann, entspricht in den Kunstwissenschaften einem relativ neuen Phänomen, das sich in den letzten Jahrzehnten parallel zu einer Veränderung des Materialbegriffs in den Künsten selbst beobachten lässt. Gleichzeitig deutet sich in den Sozial- und Geisteswissenschaften ein sogenannter »Neuer Materialismus« an, der an philosophische Denktraditionen anknüpft, die sich für die besondere Wirkmacht des Materials und des Materiellen interessieren und diese fokussieren.<sup>4</sup> Auch in den Medienwissenschaften ist das Material zu einer zentralen Kategorie avanciert. Insbesondere im Kontext von Medienumbrüchen, von Digitalisierung und digitaler Produktionen hat sich das Interesse u. a. auf Trägermedien, auf Darstellungs- bzw. Übermittlungssysteme von Bildern, Sprache, Ton verschoben, was sich in Intermedialitätsmodellen abbildet.<sup>5</sup> Die bislang vorherrschende Differenzierung zwischen Medien und Materialien konnte in Hinblick auf ihre jeweiligen

---

**2** | Vgl. Thomas Strässle: »Einleitung. Pluralis materialitatis«, in: Thomas Strässle/Christoph Kleinschmidt/Johanne Mohs (Hg.), *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien/Praktiken/Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2013, hier S. 9. Mit dem Hinweis auf die Begriffsgeschichte und den Wandel des Materialbegriffs in theoriefähige Konzepte s. grundlegend K. Ludwig Pfeiffer: »Materialität der Kommunikation?«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeifer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 15–28.

**3** | Vgl. dazu die Forschungen und Veröffentlichung von Monika Wagner, wovon nachfolgend nur folgende erwähnt werden sollen: Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: C. H. Beck 2001; Dies.: »Material«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*, Bd. 3, Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler 2000-05, S. 866–882; Dietmar Rübél/Monika Wagner/Vera Wolff (Hg.): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2005; Monika Wagner/Dietmar Rübél/Sebastian Hackenschmidt (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München: C. H. Beck 2. Auflage 2010.

**4** | Aktuell dazu s. auch Susanne Witzgall/Kerstin Stakemeier (Hg.): *Macht des Materials. Politik der Materialität*, Zürich: Diaphanes 2014.

**5** | Vgl. Joachim Paech/Jens Schröter (Hg.): *Intermedialität – Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München: Fink 2008. Zur Wirkungsrelevanz s. Dieter Burdorf/

essentiellen Wesenszüge in Kontexten von Hybridisierung und Simulation zugunsten »intermedialer Formulierungen« verschoben und systematisch konzeptionalisiert werden.<sup>6</sup> Adäquate Betrachtungen von intermaterialen und intermedialen Praktiken, die eine »materialgerechte Medialität« hervortreten lassen, entwickeln sich jüngst verstärkt durch Bezugnahmen auf praktische Elemente und Verfahren, die auf die permanenten Verschiebungen und Umordnungen reagieren und neue ästhetische Erfahrungen ermöglichen.<sup>7</sup> Vor dem Hintergrund der weit ausdifferenzierten Materialitätsdebatte, interdisziplinärer Forschungen und methodischer Orientierungen der letzten beiden Jahrzehnte richten wir den Blick auf künstlerisches Handeln mit Material und fragen besonders nach der ästhetischen und erfahrungsgeschichtlichen Grundierung von Material, verortet in der aktuellen Materialvielfalt und Materialexposition. Angesichts unterschiedlicher Materialkonjunkturen im Laufe des 20. Jahrhunderts und der zunehmenden Erweiterung des Materialspektrums, zuletzt verstärkt seit den 1960er Jahren, die allesamt eng mit zeitspezifischen Signaturen, insbesondere historischen und mediengeschichtlichen Umbrüchen korrespondieren, wollen wir die handlungsorientierten Verkettungen und daraus resultierenden Werk-Konstellationen sichtbar werden lassen.

Künstlerisches Handeln ist seither angeregt durch die Auseinandersetzung mit spezifischer Materialität und umgekehrt: Das spezifische Verhalten des Materials verändert sich durch die unmittelbare körperliche Arbeit, durch Handhabung und Erforschung ebenso wie durch performative Arbeitsweisen.

---

Mechthild Fend/Bettina Uppenkamp (Hg.): Anne Hoormann. Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart, München: Fink 2007.

**6** | »Zunächst gilt, dass Intermedialität, wie wir sie heute verstehen, nicht mehr nur auf die Beziehungen in Form von Differenzen zwischen den Künsten auf der Grundlage ihrer medialen Eigenschaften, also der Schwere des Steins einer dreidimensionalen Skulptur, der zweidimensionalen Leinwand und des Farbauftrags der Malerei, des Buchdrucks und der Schrift der Literatur etc., verweist, vielmehr sind sie Formen jeder intermedialen Formulierung.« Joachim Paech/Jens Schröter: Intermedialität, S. 10.

**7** | Den Begriff »materialgerechte Medialität« erörtert Johanne Mohs für eine analytische Betrachtung von künstlerischen Arbeitsweisen, für die wiederum die Auseinandersetzung mit medialer Materialität zugleich einen ästhetischen Wert darstellt. Sie spricht daher von einer »apparativen Medialität« und einer »verfahrenstechnischen Materialität«, hinzu käme eine weitere Kategorie, die der »ästhetischen Materialität«. Johanne Mohs: »Materialgerechte Medialität«, in: T. Strässle/C. Kleinschmidt/J. Mohs (Hg.), Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten, S. 239–261, bes. S. 243 und 258; für eine Medientheorie, in der mediale Ereignisse auch auf ihre materiellen Bedingungen und Eigenschaften entwickelt werden und die diese als Medienkonstellationen in den Blick nimmt s. aktuell Julia Genz/Paul Gévaudan (Hg.): Medialität, Materialität, Kodierung. Grundzüge einer allgemeinen Theorie der Medien, Bielefeld: transcript 2016.

Die jeweilige künstlerische Arbeit am Material entspricht dabei einem Prozess, der selbst Werkcharakter erlangen kann. Eine solche Perspektivierung, die das Materialhandeln grundsätzlich als eine *Bewegung* versteht, die zwischen Theorie und Praxis, Kopf und Hand, Erfahrung und Experiment oszilliert, schafft zugleich den notwendigen Rahmen für die Beschreibung von kollektiven Arbeitsweisen, Handlungen, Konditionen und Mentalitäten. Inwieweit kann eine solche Perspektivierung zugleich auch zur Profilierung von Künstlergenerationen herangezogen werden? Zu fragen wäre, ob auf die sogenannte »Pictures-Generation«, die Ende der 1970er Jahre im Umkreis von Douglas Crimps Ausstellung *Picture* zum Referenzpunkt diverser künstlerischer Debatten um die Bedeutung der Postmoderne wurde, eine »Material-Generation« folgte?<sup>8</sup> War für die »Pictures-Generation« der künstlerische Umgang mit Problemen der Repräsentation in der Weise kennzeichnend, dass sie auf das Repräsentierte störend einwirkten und so die Bedeutungsfunktion ihrer Vorlagen und Motive subvertierten, indem sie das Bestimmte unbestimmbar machten, so lassen sich kollektive Absichten von Künstlerinnen und Künstlern gegenwärtig sehr viel schwerer auf einen Nenner bringen. Das aktuelle künstlerische Interesse am Material bezieht sich zwar auf historische Referenzen, verschreibt sich aber weniger nachmodernen Theorieansätzen und lässt sich daher auch nur bedingt in Kategorien von Autonomie und Ästhetik reflektieren und beschreiben. Vielmehr scheinen die verstärkt im 20. Jahrhundert einsetzenden Entgrenzungen bzw. Grenzüberschreitungen und die daran gebundene Abkehr von in sich geschlossenen Werken ein grundlegendes und weiterwirkendes Paradigma für künstlerische Entwicklungen und kuratorische Entscheidungen zu sein.

Innerhalb der zu beobachtenden materialistischen Wenden der Kunst des 20. Jahrhunderts und insbesondere in der Gegenwartskunst lässt sich sowohl ein Wandel der verwendeten Materialien als auch ein damit einhergehender Wandel im Umgang mit Material konstatieren. Das Material selber gewinnt eine spezifische Produktivität, wird in seinen flüchtigen, weichen und ephemeren Formen veränderlicher und beweglicher. Material wird nicht länger einer Form subsumiert, sondern im Prozess in seiner Plastizität genutzt.<sup>9</sup> Sei-

**8** | Zur Pictures-Generation s. Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius 2013, bes. S. 150-164; wie die aktuelle Künstlergeneration auf die Bilderflut im Netz reagiert, für die der digitale Wandel geradezu selbstverständlich geworden ist und welche Rolle den Bildern als »Anonyme Materialien« in der Bildaneignung, -wiedergabe und -repräsentation zukommt, zeigte 2014 die Ausstellung »Speculations on Anonymous Material«, Museum Fridericianum, Kassel. Vgl. Susanne Pfeffer (Hg.): *Speculations on anonymous Material*, Kassel/Berlin: Merve 2014; auch Maurice Godelier: *The Mental and the Material*, London: Verso 2012.

**9** | Vgl. Dietmar Rübél: *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München: Verlag Silke Schreiber 2012. Rübél macht diesen Paradigmenwechsel hin zu »Forma-



ne Verortung in Raum und Zeit ist eine andere, wenn nicht länger das Statische, Harte, Wertvolle des Materials dominiert, sondern Alltägliches und Leichtes, Weiches und Verformbares in die Kunst Einzug halten und damit der Prozesscharakter des Werkes an Bedeutung gewinnt.

Aktuelles künstlerisches Handeln mit Material, das lassen die in diesem Band versammelten Beiträge aus unterschiedlichen Disziplinen und Gattungen deutlich werden, d. h. der Umgang mit physischen Stoffen wie Stein, Holz, Metall oder mit Alltagsmaterialien und Lebensmitteln, mit edlen, ewigen oder ephemeren, instabilen und armen Materialien, mit immateriellen Daten oder dinglich-physischen Formen, ist stets kognitiv und sinnlich motiviert. Paradigmatisch für aktuelles Materialhandeln sind Transformationen und Wechselwirkungen. Darüber entstehen jene Öffnungen, worüber Immaterielles, Experimentelles, aber auch Störungen, Umwege und Scheitern mitreflektiert bzw. mitkalkuliert werden kann. Künstlerisches Handeln mit Material bezieht gegenwärtig die Vielheit, das Differente und Dazwischen ein, wodurch Prozesse der Entgrenzung freigesetzt werden und das Material von seiner konkreten Bestimmtheit befreit wird. Materialhandeln artikuliert sich so als ein *Ver- und Aushandeln*: In diesem Dazwischen können sich unterschiedliche Materialien begegnen, d. h. disparate Materialien treffen aufeinander und werden durch Biegen, Verschieben, Zerstören, Stellen oder Legen, Transformieren und Inszenieren in neue Gruppierungen oder Formate überführt. Insbesondere die aus destruktiven Praktiken hervorgehenden Materialreduktionen, Ruinöses, Teilchen und Fragmente motivieren zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit und einem verstärkten Interesse an Materialeigenschaften.<sup>10</sup> Materialreste und Details lösen zugleich Fragen nach dem Zusammenhang aus, aus dem sie stammen und herausgelöst sind und eröffnen auf diese Weise Verbindungen zu historischen Wirklichkeiten und sozialen Wahrnehmungen. Insofern ließe sich auch von *Materialdispositiven* sprechen, die nicht nur künstlerisches Handeln, sondern auch den Betrachter in seinen ästhetischen Erfahrungen affizieren.

Der Umgang mit Material ist seither eng mit der Vorstellung von Unmittelbarkeit, Konkretheit und Haptik verbunden. Damit hat sich die Illusion verfestigt, Material und Dinge seien unmittelbar und konkret zu fassen und eröffnen einen direkten Zugang zur Welt und zum Ich. Materialhandeln heißt aber auch Zeigen, Präsentieren, Exponieren und ist daher immer auch eine rhetorische bzw. inszenatorische Angelegenheit. Zur Vermittlung von experimentellen und temporären Materialhandlungen, zur Darstellbarkeit offener

---

tionen des Formlosen« einleitend sehr eindrücklich deutlich anhand des Werkes »Mud Muse« (1968–1971) von Robert Rauschenberg.

**10** | Dario Gamboni: *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, Köln: DuMont 1998.

Prozesse, situativer Materialereignisse und Versuchsanordnungen oder zur Überprüfung und Wiederholung realisierter Praktiken und gewonnener Erfahrungen und Kenntnisse greifen Künstlerinnen und Künstler u. a. auf fotografische oder filmische Dokumentationen, auf Notizen, Skizzen oder Essays zurück. Das konkrete Materialhandeln produziert auf diese Weise zugleich einen umfassenden Quellenbestand, Paratexte, die zugleich rekonstruierend und reduzierend verfahren und das Materialhandeln auf diese Weise diskursiv anschlussfähig machen. Die so mit dem Materialhandeln immer wieder argumentativ in Verbindung gebrachte Un-Mittelbarkeit, in der sich Hand und Auge verschränken, Sinn und Geist verbinden, Anschauung und Erkenntnis zusammengehen, produziert und erfordert zugleich ein Setting an Medien und Narrativen.<sup>11</sup> Damit findet eine Anbindung an medienanthropologische Überlegungen statt: So hat Helmuth Plessner in seiner Darstellung »Die Einheit der Sinne« u. a. auf das Zusammenspiel des Optischen und Haptischen hingewiesen.<sup>12</sup> Für das Gelingen dieses Zusammenspiels hebt er das Moment der Einfachheit und der Kürze hervor und spricht in diesem Zusammenhang von einem »griffigen Handeln«. Das »griffige Handeln«, das Plessner erwähnt, benötigt aber zugleich immer auch Ansatzpunkte, was er an anderer Stelle mit der »Treffsicherheit des Blicks« präzisiert. Materialhandeln impliziert somit immer auch ein genaues und geschultes Sehen. Mit Material handeln, heißt daher auch: Das Material sehen, den Blick am Material schulen, um sich letztlich auf diese Weise seines Materialhandelns zu vergewissern und dieses zu vermitteln. Materialhandeln ist daher bestimmt von einer spezifischen Eigengesetzlichkeit sowie von einer reflexiven Spannung: Material ist somit Ausgangsstoff, zugleich vermittelte Materialität und Produkt diskursiver Praktiken.<sup>13</sup> Aktuelles künstlerisches Handeln mit multiplen Materialien, d. h. mit ewigen *und* alltäglichen, festen *und* veränderlichen und vergänglichen Stoffen konfiguriert sich letztlich selbst *zwischen* Modellierung, Exposition und ästhetischer Sinnstiftung.

**11** | Martin Scholz/Friedrich Weltzien (Hg.): Die Sprache des Materials. Narrative – Theorien – Strategien, Berlin: Reimer 2016.

**12** | Helmuth Plessner: »Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes«, Bonn 1923, in: Helmuth Plessner, Gesammelte Schriften, Bd. 3. Herausgegeben von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 7-316, hier bes. S. 246.

**13** | Vgl. Thomas Strässle: »Einleitung. Pluralis materialitatis«, in: T. Strässle/C. Kleinschmidt/J. Mohs (Hg.), Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten, S. 7-26, hier S. 9. Als weiterführenden Impuls s. auch Werner Oechslin: »Auf einen Blick«, in: Heike Gfrereis/Marcel Lepper (Hg.), deixis – Vom Denken mit dem Zeigefinger (= marbacher Schriften, neue folge, band 1, hg. v. Ulrich Rauff/Ulrich v. Bülow/Marcel Lepper), Göttingen: Wallstein 2007.

## ÜBERBLICK ÜBER DIESEN BAND

Die Beiträge in diesem Band basieren auf Vorträgen und Künstlergesprächen, die im Rahmen der SILOGESPRÄCHE stattgefunden haben. 2007 wurden die SILOGESPRÄCHE von Sabiene Autsch und Sara Hornäk als Forum für künstlerische, kunstwissenschaftliche und kunstpädagogische Fragestellungen im Fach Kunst an der Universität Paderborn gegründet. Diese Publikation setzt damit den 2010 im transcript Verlag erschienenen Sammelband »Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe« fort. Auch für den vorliegenden Band greifen wir auf das erprobte Nebeneinander von Text- und Bildbeiträgen zurück und erhoffen uns davon, das Thema des künstlerischen Handelns mit Material aus verschiedenen Perspektiven heraus zu reflektieren und anschaulich werden zu lassen. Der Schwerpunkt der Beiträge in diesem Band liegt auf künstlerischen Handlungen in Bildhauerei, Fotografie, Installation und im Umgang mit dem Raum. Filmisches, Digitales Material, Material-Sammlungen und Archive, Lebensmittel, Sockelfragen und Klavierzerstörungen werden als Themen und Motive in den Blick genommen.

*Petra Kathke* erörtert in ihrem Beitrag »Materialität inszenieren. Ein Desiderat im Handlungsfeld künstlerischer Lehre« zentrale Positionen innerhalb der Materialitätsdebatte aus kunstpädagogischer Perspektive. Die theoretischen Implikationen eines künstlerischen Umgangs mit Materialität, der eine Enthierarchisierung dualistischer Konstruktionen von Geist und Materie oder Stoff und Form mit sich bringt, nutzt sie, um die Bedeutung von Materialhandlungen in künstlerischen Lernprozessen aufzuzeigen und an Lehrbeispielen zu konkretisieren. Petra Kathke fragt bei ihrem Blick auf künstlerische Lehr- und Lernprozesse an Schnittstellen kunstwissenschaftlicher, kunstpraktischer und kunstdidaktischer Bezugsfelder nach dem Bezug zur greifbaren Dinglichkeit vor dem Hintergrund aktueller neurophysiologischer Erkenntnisse. Ihre Überlegungen basieren dabei auf aktuellen Untersuchungen zum Zusammenspiel von Hand und Auge, d. h. zum Erkenntnispotential haptischer Sinneserfahrung im Erkunden von Materialitäten. Mit Blick auf Beispiele aus der Lehrpraxis vor allem aus der Primarstufe zeigt sie, wie in Zeiten der zunehmenden Digitalisierung der Umgang mit stofflicher Materialität zu einer Aufwertung der Materie als aktives Prinzip führt. Dabei lotet sie Möglichkeiten von Selbst- und Welterfahrung im künstlerischen Handeln aus, die unmittelbar vom Material ausgehen.

Den Zusammenhang von Material und Prozess untersucht *Sara Hornäk* aus kunstpädagogischer Perspektive. Impulse werden dargestellt, mit denen Materialprozesse in der Lehre im Fach Kunst initiiert werden und Forschung am und mit Material als Einstieg in künstlerische Schaffensprozesse dienen kann. Am Beispiel dreier Werke von Eva Hesse, Ulrike Kessel und Björn Dahlem legt Sara Hornäk dar, auf welche Weise die materiellen Möglichkeiten

in der Skulptur im 20. Jahrhundert um Schnüre, Strumpfhosen, Dachlaten, Neonröhren und anderes erweitert werden. Das Lehrprojekt, in dem die künstlerischen Beispiele die Diskussion über eine materialgebundene Kunstgeschichte und einen philosophischen Materialdiskurs eröffnen, umfasst eine Reihe von im Seminar entstandenen studentischen Werken, die vorgestellt werden. Hier galt es für die Studierenden, zunächst neue Materialien zu entdecken, den Unterschied von »künstlerischen« und »unkünstlerischen« Materialien zu hinterfragen und dann von Fahrradschläuchen über Taschentücher hin zu Kunststoffbechern aus diesen heraus einen neuen handelnden Umgang zu entwickeln. Die Bildhauerei besteht nicht (nur) aus bereits existierenden Techniken, die als eng umrissenes handwerkliches Repertoire zu erlernen wären, sondern jedes Material bedarf neuer skulpturaler Handlungsweisen und Verfahren, die zum Teil erst erfunden werden müssen.

Das intensive Interesse an weniger kunststoffigen Materialien thematisiert der Beitrag von *Sabiene Autsch* und eröffnet zugleich Einblicke in den Themen- und Lehrbereich »Kunst und Kulinarik«. Ein in den 1960er Jahren parallel zu Pop Art, Concept und Minimal Art einsetzendes künstlerisches Interesse an Essen, Kochen und Küche – insbesondere die Arbeit mit Naturalien und Esswaren als Gestaltungsobjekte in der *Arte Povera* und die Einbeziehung der Materialwertigkeiten von Lebensmitteln durch Joseph Beuys – bilden für aktuelles künstlerisches Handeln mit Essen eine wichtige Grundierung. Parallel dazu haben im Feld der Kulinarik in den letzten zwei Jahrzehnten ebenfalls radikale Veränderungen eingesetzt. Diese sind durch Entgrenzung, Inszenierung und Erweiterung gekennzeichnet und im Sinne einer »Kochkunst«, d. h. in der theoretischen Reflexion und Wahrnehmung zugleich anschlussfähig an ästhetische Phänomene und visuelle Konzepte. Der Beitrag nimmt exemplarische Projekte mit Studierenden in den Blick, in denen Materialerprobungen, Produktionsformen und damit verbundene Prozesse des Experimentellen, der Unbestimmtheit und der Störung sowie der Transformation als Kompetenzpotenziale in der künstlerisch-kunstwissenschaftlichen Lehre konzeptionalisiert sind.

Auf destruktive Materialverfahren in den 1960er Jahren geht *Gunnar Schmidt* am Beispiel von Klavierzerstörungen in seinem Beitrag ein. In diesem Zeitraum tritt eine junge Künstlergeneration an, die mit ungewöhnlichen Strategien die Künste geradezu schockhaft erneuert: Materialkunst, Performance Art und Intermedia Art liefern die Stichworte für die Erweiterung des Kunstbegriffs. Dass diese Epoche des Aufbruchs nicht nur von euphorischen Neuerkundungen gekennzeichnet, sondern ebenso von desperater Destruktivität grundiert war, legt der Beitrag der Klavierzerstörungen Nam June Paiks und Joseph Beuys' dar. Dabei spielen die Räume des Ateliers und der Galerie eine besondere Rolle: Jenseits der etablierten Kulturinstitutionen werden die neuen

Handlungsmaximen habitualisiert und als repetierbare Gesten konventionalisiert, aber auch einem Prozess der Befragung und Transformation ausgesetzt.

In den Werken von *Judith Samen* spielen Nahrungsmittel eine große Rolle, die als Objekt fotografiert, gezeichnet, in Installationen inszeniert oder in Performances benutzt werden. In den für ihren Bildbeitrag zusammengetragenen Abbildungen greift sie Elemente aus dem Alltag auf, die in künstlerische Formen transformiert und dem Betrachter innerhalb eines Realraums begegnen. Wie wird Essen zur Kunst? Scheinbar Gewöhnliches wird erst durch die Inszenierung bildwürdig. Lebensmittel als »Material« überführt Judith Samen in eine Bildform und ästhetisiert es dabei. So nimmt der verschwenderische Umgang mit Reibekuchen eine Form von Wandverkleidung an, die uns das essbare Material fast vergessen lässt. Bei den Objekten tierischen Ursprungs wird dem Betrachter der Umgang mit Nahrungsmitteln drastischer vor Augen geführt. Auch die Materialität des Fleisches geht ein in die Inszenierung. Wurstopjekte liegen auf einem Tisch aufgerollt oder fliegen im Raum umher und erzeugen dabei ein Gefühl anhaltender Irritation.

Das Interview von Sabiene Autsch mit *Karsten Bott* im Kontext der SILOGE-SPRÄCHE thematisiert den künstlerischen Umgang mit Dingen. Dabei handelt es sich um Dinge, die wir als wert- oder kulturlos empfinden, die in dem von Bott seit 1988 begonnenen »Archiv für Gegenwartsgeschichte« Eingang finden: Stempel, Büroklammer, Einkaufszettel, Spielsachen, Küchenmaschinen, Kaugummis, Schirmständer, Zahnbürsten. Dinge in unterschiedlicher Materialität, Größe, Haptik. Das bis jetzt mehr als eine halbe Millionen Objekte umfassende Archiv ist der Versuch einer Bestandsaufnahme des Alltäglichen. Die Dinge gelten Karsten Bott als »Geschichtsdokumente der Menschheit«. Ihn interessiert dabei, welche Dinge die Menschen brauchen und was sie tatsächlich damit machen. Die Dinge werden in Ausstellungen in Vitrinen, Regalreihen oder flächendeckend auf dem Boden gezeigt, über die Stege gebaut sind, die eine Draufsicht ermöglichen. Was auf diese Weise entsteht, ist eine riesige Sammlung, in der die Dinge und Materialien zunehmend abstrahieren und nur noch als farbige Flächen oder Felder wahrgenommen werden können. Alles hängt jedoch mit allem irgendwie zusammen, denn Karsten Bott geht es immer um die historische und gesellschaftliche Dimension beim Prozess des Sammelns, Archivierens und Erinnerns. Damit teilt er einen das Leben bestimmenden Gedanken mit vielen Konzeptkünstlern: Vollständigkeit zu erreichen, im Bewusstsein, dass man dabei scheitern muss.

Der Beitrag von *Julia Kröpelin* macht deutlich, auf welche Weise künstlerische Prozesse in der Bildhauerei durch sehr unterschiedliche, aus verschiedenen Seins- und Wirklichkeitsebenen herausgegriffene Materialien und Dingwelten angeregt werden. Auf Papier gedruckte Fotos oder bemaltes Papier werden zu Hohlformen aufgebaut, anschließend ausgeschäumt und zu einer plastischen Form verbunden, die sich durch den Raum erstreckt. Das Formen-

spiel im Raum gerät durch gebogene und gedrehte Kanten in Bewegung. Durch die leicht vorgewölbten Flächen erlangt die Skulptur plastische Qualitäten. In ihren Werken gestaltet die Bildhauerin aus zweidimensionalem Material Oberflächen, die dann wiederum in dreidimensionale Formen überführt und in raumgreifende Installationen verwandelt werden. Aus einem Netz verspannter Einzelheiten erschafft Julia Kröpelin Orte, in denen verschiedene Bildwelten aufeinandertreffen. Dinge entsprechen dabei realen Gegenständen oder treten als nachgebaute Plastiken in Erscheinung. So verbinden sich Vorstellung und Beobachtung, Bild und Abbild.

Der österreichische Künstler Martin Walde arbeitet mit Materialien, die flexibel, veränderlich und instabil sind. Am Beispiel künstlerischer Arbeiten und Projekte, die Walde zwischen 2009 und 2016 im Museum Marta Herford realisiert hat, zeigt *Roland Nachtigäller* auf, wie das Material selbst zum Ausgangspunkt der künstlerischen Untersuchung genommen wird. Der Künstler agiert dabei zunehmend als Materialforscher oder Alchemist, der Ausstellungsraum transformiert in eine Küche oder in ein Labor. Dabei geht es sowohl darum, die materiellen Bedingungen skulpturalen Handelns zu erkunden, als auch dem Material einen neuen Bedeutungsrahmen zu verleihen. Künstlerische Strategie ist dabei, durch Verschiebungen von Funktionsfeldern und ästhetischen Rahmenbedingungen den Blick neu zu fokussieren und gewohnte Dinge zwischen Absurdität und Tiefgründigkeit in ein verändertes Licht zu setzen. Aber auch die individuelle Handlung, die physische Begegnung mit Substanzen, Oberflächen und Objekten stehen dabei im Mittelpunkt.

In seinem Beitrag »Mit Sockel oder ohne. Der Sockel als künstlerische Handlung in der Bildhauerei des 20. Jahrhunderts« thematisiert *Guido Reuter* die räumliche Ausrichtung der Skulptur als künstlerische Handlung des Stellens, Legens oder Anordnens des Werkes im Ausstellungsraum. An ausgewählten Werken von Anthony Caro zeigt er, auf welche Weise der Verzicht auf den Sockel den Werken eine neuartige Unmittelbarkeit verleiht, die durch die spezifische Materialität, die aus industriellen Kontexten stammt, verstärkt wird, insofern als auch diese durch den Verweis auf die Alltagswelt einen spezifischen Realitätscharakter besitzt. Guido Reuter untersucht in seinem Beitrag den Zusammenhang zwischen der Verwendung neuer Materialien und der Entstehung der sockellosen Skulptur. Die Sockelproblematik betrifft eine zentrale Schnittstelle zwischen künstlerischen Fragen und Ausstellungsfragen, zwischen Kunstpraxis und Kunsttheorie. Die Frage, wie eine Skulptur präsentiert werden kann, wie wir das Werk positionieren, beschäftigt Künstlerinnen und Künstler selbst, die Ausstellungsmacher, seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aber auch die kunstwissenschaftliche Forschung. Über die Positionierung des Kunstwerks – mit Sockel oder ohne – lässt sich über zentrale kunsttheoretische Fragen nachdenken, über das Verhältnis des Werkes zur Dingwelt, zum Betrachter und zum (Betrachter-)Raum, über Nähe und

Distanz, über Rahmen und Erhöhung des Werkes, über seine Autonomie und Fragen der Partizipation des Betrachters.

*Armin Hartenstein* lotet in seinen Werken die Grenzen zwischen Natur und Kultur aus. In seinen gemalten und gebauten Vulkankratern, Fels- und Gebirgsformationen erschafft er imaginäre Bilder der Natur. Ganz anders in den in seinem Beitrag dokumentierten frühen künstlerischen Arbeiten, die Armin Hartenstein unter dem Titel »Honda & Daewoo und andere ...« zusammenstellt. Verschiedene großblättrige Topfpflanzen sind verdichtet in ein Auto gepackt. Einerseits scheinen sie durch die Glasscheiben des Autos gebändigt und am weiteren Wildwuchs und Ausbruch gehindert zu werden, andererseits könnten sie aber auch weiterwuchern und die Scheiben bersten lassen. Im Werk »Prototyp«, das aus einer Glasscheibe besteht, die gegen zwei vor einer Zimmerwand stehende Topfpflanzen gelehnt ist, tritt die Konfrontation des lebendigen, sich ausbreitenden Stoffes der Pflanzen mit der technisch hergestellten Glasscheibe, die die Pflanzen begrenzt, in reduzierter Form auf. Armin Hartenstein deutet in dieser Arbeit nur an, dass die Scheibe, gegen die sich einzelne Blätter quetschen, dem Wachstumsprozess im Wege steht. Als Topfpflanze wird die Natur gebändigt und vom Menschen in einen überschaubaren Zustand überführt, in eine isolierte Form gebracht und ins Hausinnere gebracht. Grünpflanzen, die in ihrer Anhäufung dann allerdings doch wieder Dschungelqualitäten erreichen, ein Auto oder später nur noch eine Glasscheibe dienen Armin Hartenstein als Material für seine skulpturalen Werke, die sich durch ihre spezifische Dinglichkeit auszeichnen. Seine Skulpturen entstehen aus wenigen zusammengesetzten Materialien, Materialfragmenten oder Objekten. Die Materialität ist auf besondere Weise greifbar. Durch die Kombination der einzelnen Teile wird der Readymade-Charakter aufgehoben. Den Realitätscharakter, der durch einzelnen Bestandteile evoziert wird, überführt Armin Hartenstein in surreale Bildwelten.

Der Beitrag von *Lisa Gotto* zum Thema »Modellierungen in Eis und Schnee: Das Material des Bergfilms« führt in die Kinematografie der 1920er Jahre. Das filmische SchneeBild wird dabei als eine kinematographische Reflexionsform betrachtet, in der sich Gestaltbildung und Gestaltauflösung verschränken. Grundlegend ist dafür ein Wechselverhältnis, das im Weiß selbst angelegt ist: das Oszillieren zwischen Aufbau und Abbau, zwischen Präsenz und Absenz, zwischen Musterbildung und Musterverlust. Dieses Wechselverhältnis kann der Film durch die Inszenierung der Eislandschaft nicht nur assoziativ aufrufen. Er kann durch den Rückgriff insbesondere auf seine materiellen Grundlagen auch die Beweglichkeit seiner eigenen Bildgebung in den Blick nehmen und als ästhetische Wandlungsprozesse vorführen. Aus dieser Perspektive ist es neben dem Material Schnee insbesondere das Weiß, die Leere, das Kristalline oder die Passage, die als strukturelle und zugleich symbolische Bedeutungsträger aufscheinen. Wenn sich der Film ins Weiß begibt, dann beschäf-

tigt er sich auch mit seiner eigenen Medialität. Das Bild der Schneelandschaft gleicht einer planen Fläche und weist auf sie zurück. Es wirft den Blick von der Leinwand auf die Leinwand. Und es macht deutlich: Hier stehen die Erscheinungsbedingungen von Objekt und Bewegung zur Disposition.

*Bea Otto* arbeitet nicht nur vor Ort, sondern sie erschafft innerhalb von Räumen neue Orte. In ihrem Beitrag wird deutlich, dass sie sich auf vorgefundene Materialsuren bezieht, auf Landschaften sowie auf Gebautes, die Rahmen und Ausgangspunkt eines Prozesses skulptural-installativer Aneignung und Transformation sind. Wichtig sind dabei auch die vielen Eindrücke ihrer Reisen und Auslandsaufenthalte, die in den entstehenden Bildwelten anklängen. Ihre Installationen und Skulpturen konstituieren also Orte, manche in Auseinandersetzung mit dem vorhandenen Raum und den vorgefundenen Materialien, andere aber auch in der Verortung von Dingen, die ihr Eigenleben führen. Die Arbeiten scheinen beiläufig aufgebaut und angeordnet. Auffällig ist die vorherrschende Leere, eine Kargheit, die durch minimale Eingriffe und präzise Setzungen unterbrochen ist. Jede Linie und Fläche, die sich durch die in den Raum gebauten Objekte, Böden oder Wandverkleidungen ergibt, ist streng komponiert. Einzelne Gegenstände wie ein Skistock oder ein Koffer lassen sich identifizieren und erzeugen Assoziationsspielräume, die den abstrakten Arbeiten eine narrative Komponente verleihen.

Mit dem Ortsbezug, der Bedeutung des Prozesses und der spezifischen Materialität skulpturaler Werke von Richard Serra beschäftigt sich *Kunibert Bering*. Er geht dabei von Serras Film *Hand catching lead* (1968) aus, in dem der Bildhauer modellhaft seine Vorstellung eines künstlerischen Prozesses vor Augen führt: Die Hand des Künstlers packt herabfallendes Blei, lässt sich auf seine Materialität ein, formt es. In seiner *Verb List* (1968) reflektiert Serra diese vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten und bezieht sich dabei keinesfalls auf das Produkt der Aktionen, sondern auf das Prozessuale des Schaffens. Bering untersucht in seinem Text den Weg von der Aktion des Schleuderns flüssigen Bleis in *Splashing* über *House of Cards* bis hin zu jenen Stahlskulpturen, die Serra als Visualisierung »arretierter Bewegung« versteht. Dabei geht er der Frage nach, welche Auswirkungen der Gedanke des Prozesses auf die Umgebung hat, in der Serras monumentale Stahlskulpturen präsentiert werden. Ort und Prozess hängen auch dadurch zusammen, dass Serra einen »Betrachter in motion« fordert, der das Werk in beständiger Interaktion durch die eigene Bewegung und stets wechselnde Betrachterstandpunkte erfasst.

Der vorhandene Ort dient als Ausgangs- und Bezugspunkt für die Entstehung raumgreifender Installationen von *Johanna Schwarz*. In ihrem künstlerischen Bildbeitrag für diese Publikation ordnet sie ihre Fotografien, Filme, Zeichnungen, Skulpturen, Installationen und ihre Collagen den Rubriken »Fundstücke«, »Raum« und »Textil« zu. Kennzeichnend für ihre Arbeiten sind die Einfachheit der Mittel sowie die Reduktion der verwendeten Objekte



und zum Einsatz gebrachten Materialien. Ironie und Melancholie bilden den semantischen Rahmen, wenn sich Eselsmaske, Vogelgerippe oder handgeschnittene Figur begegnen. Eine Installation besteht aus einem Boden, der mit Stroh bedeckt ist. An die Wand des früher einmal als Stall dienenden Raumes wird ein Video projiziert, in dem eine als Schaf verkleidete Person spricht. Tücher kommen in verschiedenen Arbeiten als überlanger Vorhang, der aus einem Haus herausweht, oder als Verhüllung von Personen zum Einsatz. Die Kombinatorik der Gegenstandswelten unterstreicht Johanna Schwarz durch den Kontrast der verwendeten Mittel, indem sie beispielsweise eine kauernde, verhüllte, abfotografierte und ausgeschnittene Figur auf einem gezeichneten Tisch anordnet oder eine stehende und vollständig verhüllte Figur montiert auf einem fotografierten Geländer balancieren lässt.

Wir danken Susanne Henning für die kritische Durchsicht der Beiträge und die aufwendige redaktionelle Arbeit, Filis Wojciechowski für das Lektorat, Alfons Knogl für die Unterstützung beim Layout und der Universität Paderborn und der Fakultät für Kulturwissenschaften für die finanzielle Unterstützung der SILOGESPRÄCHE und der vorliegenden Publikation.

## LITERATUR

- Burdorf, Dieter/Fend, Mechthild/Uppenkamp, Bettina (Hg.): Anne Hoormann, Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart, München: Fink 2007.
- Gamboni, Dario: Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert, Köln: DuMont 1998.
- Genz, Julia/Gévaudan, Paul (Hg.): Medialität, Materialität, Kodierung. Grundzüge einer allgemeinen Theorie der Medien, Bielefeld: transcript 2016.
- Godelier, Maurice: The Mental and the Material, London: Verso 2012.
- Goll, Tobias/Keil, Daniel: Critical Matter: Diskussionen eines neuen Materialismus, Münster: edition assemblage 2014.
- Haus, Andreas/Hofmann, Franck/Söll, Anne (Hg.): Material im Prozess: Strategien ästhetischer Produktivität, Berlin: Reimer 2000.
- Heibach, Christiane/Rohde, Carsten (Hg.): Ästhetik der Materialität (Vol. 6), Paderborn: Fink 2015.
- Kathke, Petra: Sinn und Eigensinn des Materials: Projekte, Anregungen, Aktionen, Neuwied: Luchterhand 2001.
- Köhler, Sigrid G. (Hg.): Prima materia: Beiträge zur transdisziplinären Materialitätsdebatte (= Kulturwissenschaftliche gender studies, Bd. 6), Königstein/Taunus: Helmer 2004.

- Martin, Sylvia/Ermacora, Beate (Hg.): *Living in the Material World. Materialität in der zeitgenössischen Kunst*, Kunstmuseen Krefeld, Museen Haus Lange – Haus Esters (=Ausstellung vom 6. April bis 10. August 2014; Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 6. Dezember 2014 – 15. Februar 2015), Köln: Snoeck 2014.
- Mohs, Johanne: »Materialgerechte Medialität«, in: T. Strässle/C. Kleinschmidt/J. Mohs (Hg.), *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten*, S. 239–261.
- Oechslin, Werner: »Auf einen Blick«, in: Heike Gfrefreis/Marcel Lepper (Hg.), *deixis – Vom Denken mit dem Zeigefinger (=marbacherschriften, neue folge, band 1, hg. v. Ulrich Rauff/Ulrich v. Bülow/Marcel Lepper)*, Göttingen: Wallstein 2007.
- Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.): *Intermedialität – Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München: Fink 2008.
- Pfeiffer, K. Ludwig: »Materialität der Kommunikation?«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeifer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 15–28.
- Pfeffer, Susanne (Hg.): *Speculations on anonymous Material*, Kassel/Berlin: Merve 2014.
- Plessner, Helmuth: »Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Aesthesiologie des Geistes«, Bonn 1923, in: Helmuth Plessner, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3. Hg. v. Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 7–316.
- Raff, Thomas: *Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Materialien*, Münster: Waxmann Verlag 2008.
- Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius 2013.
- Rübel, Dietmar/Wagner, Monika/Wolff, Vera (Hg.): *Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin: Reimer 2005.
- Rübel, Dietmar/Wagner, Monika/Hackenschmidt, Sebastian (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials: Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München: C. H. Beck Verlag 2010.
- Rübel, Dietmar: *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München: Verlag Silke Schreiber 2012.
- Scholz, Martin/Weltzien, Friedrich (Hg.): *Die Sprachen des Materials. Narrative – Strategien – Theorien*, Berlin: Reimer 2016.
- Strässle, Thomas/Kleinschmidt, Christoph/Mohs, Johanne (Hg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten: Theorien – Praktiken – Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2013.
- Strässle, Thomas: »Einleitung. Pluralis materialitatis«, in: T. Strässle/C. Kleinschmidt/J. Mohs (Hg.), *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten*, S. 7–26.

- 
- Wagner, Monika/Rübel, Dietmar (Hg.): *Material in Kunst und Alltag*, Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Berlin: Akademie Verlag GmbH 2000.
- Wagner, Monika: *Material in Kunst und Alltag*, Berlin: Oldenbourg Akademie Verlag 2002.
- Dies.: *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*, 2. Auflage München: C. H. Beck 2013.
- Dies.: »Material«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2000-05, S. 866–882.
- Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials – Politik der Materialität*, Zürich: Diaphanes 2014.