

peter weibel

wann spricht das material?

eine nicht sehr populäre frage, behandelt anhand bestimmter
(soweit sie bestimmbar sind) arbeiten von loys egg

rebis, ut hermaphroditus, nascitur ex duobus
montibus, mercurii & veneris.
michaelis majerus, secretioris naturae secretorum
scrutinium chymicum, frankfurt 1687, s. 112.

material, form, zeichen

(einige vorberemerkungen zum verständnis dieses textes,
der zum verstehen der bilder beitragen soll)

ein stück holz, solange es flach ist zb, hat für fast niemanden eine bedeutung, spricht zu niemandem (außer vielleicht: „du kannst mich verbrennen, dann liefere ich wärme“). jenseits dieses sinnes, den ihm seine funktion gibt, spricht es kaum. erst wenn es gestaltet ist, erst wenn es geformt wird, hat das holz bedeutung. wir sehen (soweit, sogut), das material alleine vermag den meisten kaum etwas zu sagen. erst die form gibt normalerweise dem material seine bedeutung. doch welche form nimmt es an? ein holzstück in form eines mönches, ja, das hat eine klare bedeutung. nimmt das holzstück hingegen eine ‚ungegenständliche‘ form an, so hat der normale betrachter bereits wieder schwierigkeiten des verstehens. wir sehen (sonah, soschlecht), die sinnfrage ist auf geheimnisvolle weise mit der frage nach gegenständen verknüpft: nur formen, welche vertraute gegenstände darstellen, haben für die meisten einen sinn.

von einem bild (und nicht nur von ihm) verlangt die allgemeinheit, daß es etwas darstelle: eine zitrone, eine frau, eine landschaft. die bildfläche soll zb eine schlacht darstellen. die *materialien* der malerei (farben, linien etc) sollen *so geformt* werden, *daß* sie eben objekte der wahrnehmungswelt *nachbilden*. das bildfeld soll ein schlachtfeld darstellen, aber darf selbst kein schlachtfeld (der materialien) sein. nur als nachbildung von objekten außerhalb des bildes gilt etwas als ein bild (das bild als nachbild), nur als darstellende gilt die kunst als kunst. ein bild soll objekte präsentieren, repräsentieren, das bild selbst darf kein objekt sein. ein bild denotiere ein objekt, wie man gelegentlich sagt. für den fall, daß das bild sich auf objekte und prozesse der innenwelt bezieht, tauchen schon schwere wolken der verständnisschwierigkeiten am kleinen horizont des bewußtseins auf, es sei denn (was den fall wesentlich erleichtert), die innenwelt wird wiederum mit objekten der außenwelt repräsentiert.

die schule des sehens, alltäglich: formen der figuration. doch was sagt dir, sklave, ein aus holz geschnittener mönch? außer daß es menschen mit großer fingerfertigkeit etc gibt? sklave des alltäglichen blicks, welche angst spricht aus dir, wenn du ein solches vergnügen an der wiedererkennung von figuren und formen findest?

die diktatur der repräsentation reicht tief: die formfrage verdeckt die frage nach dem sinn. nicht nur die vielen untersuchungen unter dem titel ‚form und sinn‘, ‚form und inhalt‘, ‚formensprache der kunst‘ bezeugen die *heimliche gleichung von form und sinn*, die eine wirkung der *verpflichtung zur darstellung* ist. form konnte deshalb mit sinn

gleichgesetzt werden, weil man unter form insgeheim immer und ausschließlich repräsentierende form verstand. der slogan der künstlerischen prozedur, das leumundszeugnis jedes akademischen verständnisses von kunst, die kredit-karte ganzer jahrhunderte und schulen des blicks, nämlich: vom material zur form, meint also eigentlich vom bedeutungslosen zum sinnvollen.

die titel-frage wurde *jahrtausendelang* wie folgt beantwortet. 1. das *material* allein hat überhaupt keine bedeutung. das *formlose* ist wertlos und *sinnlos*. 2. die materialien der kunst müssen mit hilfe der operatoren der kunst gestaltet werden, form bekommen.

dabei müssen 2.a die materialien und

operatoren (zb pinselstrich) möglichst schweigen und hinter die form zurücktreten.

sie dürfen nicht allzu präsent sein, geschweige dominieren. 3. die formen, welche das

material annimmt, sollen sich auf formen beziehen, die der betrachter schon kennt,

die es bereits gibt. hauptvariante: naturformen als vor-bild für kunstformen. 4. formen,

die nicht der bekannten formenwelt der gegenstandswelt entsprechen, haben keine

bedeutung. bilder mit formen, die solcher entsprechungen entraten, gelten als mißraten

oder sinnlos. zum altar ‚sinnvoller‘ kunst (wen immer sie interessieren mag) führen also

3 stufen, die folgende namen tragen:

material ← *form* ← *gegenstand*.

die frage nach dem zusammenhang von gegenstand, abbildung und sinn hat auf eine

sehr wesentliche weise eine ontologische kategorienlehre gestellt, die man semiotik,

zeichenlehre, nennt. deswegen (doch nicht nur deswegen allein) spricht man so gerne

von zeichen und symbolen in der kunst. in wirklichkeit kommt auch die zeichentheorie

ins schwimmen, wenn es um die kunst geht. darüber kann uns (zumindest mich) auch

eine eigens gegründete subdisziplin, die ästhetische zeichentheorie, nicht hinweg-

täuschen. doch hat die theorie den vorteil, daß sie die probleme von material, form,

sinn verschärft, indem sie diese schärfer sieht. der grund für die *unzulänglichkeit* der

zeichentheorie in fragen der kunst liegt in der *definition des Zeichens selbst*, wie sie

uns *ch. s. peirce*, der bislang größte vertreter dieser lehre (und auch ihr eigentlicher

begründer), gegeben hat:

“a sign is anything which is related to a second thing, its object, in respect to a quality, in such a way as to bring a third thing, its interpretant, into relation to the same object, and that in such a way as to bring a fourth into relation to that object in the same form, ad infinitum.” (collected papers, band 2, paragraph 92)

auf deutsch: ein zeichen ist ein etwas, das für etwas anderes steht oder anderes re-

präsentiert und von jemandem verstanden oder interpretiert wird. die crux sehen wir

sogleich: der *bezug des Zeichens auf etwas anderes*, um verstanden zu werden. diese

triadische relation erzwingt, daß *peirce* die beziehung zwischen den zwei hauptfunk-

tionen des Zeichens, signifikation (für jemanden eine bedeutung haben) und referenz

(etwas repräsentieren, sich auf etwas beziehen), wie folgt festlegen mußte: *nichts funk-*

tioniert signifikativ, wenn es nicht auch repräsentativ ist. allerdings gestattet er die ein-

schränkung, daß es auch referenzen auf dinge geben kann, die in gewissem sinn nicht

existieren (zb pegasus). die frage, wann ein zeichen zu uns spricht, steht auch bei *peirce*

unter der diktatur der repräsentation: damit etwas für jemanden bedeutung habe, muß

es etwas repräsentieren. der *objektbezug*, wir wissen es bereits (auch wenn es falsches

wissen ist), wiederum als *sinnstifter* von den trichotomien der triadischen funktion des

zeichens ist dann klarerweise die trichotomie des mittelbezugs, die analyse des Zeichens

selbst (as it is in itself), seine gestalt, seine realisation, die unklarste – dabei für die kunst

die wesentlichste. ebenso liegt auf der hand, daß der objektbezug (die bezeichnungsfunktion, die referenz) sehr ausgearbeitet ist. vom objektbezug her werden 3 zeichenformen unterschieden: *icon* – ein zeichen, das sein objekt repräsentiert kraft einer eigenschaft, welche dieses besitzt. es hat also ein merkmals mit dem objekt gemeinsam, es bildet das objekt analog ab. eine merkmalsübertragung findet statt. zb das wort ‚hund‘ bezieht sich, so geschrieben



auf pudel, und so



eher auf wolf. auch die metaphor ist ein icon. *index* – repräsentiert sein objekt mit hilfe einer direkten (dynamischen, kausalen) verbindung. jedes natürliche zeichen ist ein index, zb ein symptom bildet das fieber nicht ab, sondern zeigt es an, weist drauf hin. der wetterhahn bildet den wind nicht ab, sondern zeigt durch seine stellung die windrichtung an. *symbol* – repräsentiert ein objekt oder eine klasse von objekten mit hilfe einer regel oder übereinkunft, unabhängig von ähnlichkeit oder direkter verbindung, die eine beziehung zwischen einem zeichen und einer bestimmten objekt-klasse festlegt. das wort ‚rot‘ wäre ein symbol, die rote farbe hingegen fungiere als icon. die form einer fahne mit roter farbe bestrichen, wäre demnach ein icon, das zb eine blutige farbe repräsentiert. was aber geschieht, wenn die farbe rot nicht mehr blut oder ziegelstein repräsentieren will, sondern nur mehr real als rote farbe bzw fläche auf der leinwand erscheinen will. das ergebnis einer solchen *verweigerung der repräsentativen funktion* war der aufstand der abstrakten. die abstrakte kunst, obwohl hier die form noch prävalent ist, ist insoferne die erste materialkunst. indem sie das gegenständliche minimalisierte oder gar wie bei *malewitsch* gegenstandslos wurde, machte sie die formen ihrer bildwelt unabhängig von der außenwelt. *durch die unabhängigkeit der formen* von der darstellungsfunktion wurde auch das *material unabhängig* und kam als solches überhaupt erst einmal zum tragen bzw sprechen. wirkliche (nicht nur darstellende) formen, farben und flächen gibt es erst seit damals. die *selbständige* (nicht stellvertretende) *sprache des materials*, sei es linie, farbe oder fläche, hebt damit eigentlich erst an. unsere titelfrage wird hier zum ersten mal, wenn auch mit anderen worten, gestellt.

doch die obligation zur darstellung wirkt noch nach! wenn wir uns des organon-modells der sprache von *k. Bühler* bedienen dürfen, das auf den 3 fundamenten der sprech-situation (sender, empfänger, gegenstände der rede) beruht und daher ausdrucks-, appell- und darstellungsfunktion unterscheidet, können wir zeigen, worin diese wirkung besteht. bei verlust der darstellungsfunktion bleibt (vorerst) für das unabhängige material nur mehr die ausdrucks- und appellfunktion.

(in der terminologie Bühlers: „das zeichen ist symbol kraft seiner zuordnung zu gegenständen und sachverhalten, symptom kraft seiner abhängigkeit vom sender, dessen innerlichkeit es ausdrückt, und signal kraft seines appells an den hörer, dessen äußeres oder inneres verhalten es steuert.“ sprachtheorie. 1934, s. 28)

kunstgeschichtlich war ja die reaktion auf die abstraktion die belebung der innerlichkeit: expressionismus, surrealismus, automatismus etc. das befreite *material* legitimierte sich durch eine andere *referenz*, nämlich die der *innenwelt*, die verknüpfung von form und sinn, und deren herrschaft über das material nun: die form soll einen inneren, geistigen

wert repräsentieren, die materielle form die geistige form. taucht bei *kandinskys* untersuchung „über die formfrage“ (1912) auch explizit der materialbegriff auf, so ist er doch überschattet von der bindung an eine andere repräsentationspflicht, an den geist: „nicht die form (materie) im allgemeinen ist das wichtigste, sondern der inhalt (geist) ... die form ist der äußere ausdruck des inneren inhaltes ...“ die abbildungstreue ist einer geist-treue gewichen: „das wichtigste in der formfrage ist das, ob die form aus der inneren notwendigkeit gewachsen ist oder nicht.“ bei der materialfrage (als erbe) wird es darum gehen, ob die entwicklung des materials der ihm eigenen gesetzlichkeit gemäß erfolgt oder nicht. *kandinsky* relativiert die form („deshalb sollte man sich aus der form keine gottheit machen“) von der übersteigerung des geistigen wertes her. insoferne kann er die formfrage lösen, indem er sie auflöst: „es gibt keine frage der form im prinzip.“ die alte relation repräsentativer identität zwischen form und gegenstand ist auf die relation zwischen innerer und äußerer form übertragen worden: „ob eine reale oder abstrakte form vom künstler gebraucht wird, hat gar keine bedeutung, da beide formen innerlich gleich sind.“

malewitsch hat die *relativierung der form* („der zeitpunkt, an dem die idealisierung der form von den griechen besitz ergriff, sollte als der niedergang der echten kunst betrachtet werden.“) aus der perspektive des materials abgeleitet: „auf der bildfläche gibt es keine greifbare form. die malerei beweist, daß auf ihrer gegenstandslosen oberfläche keine zeitrechnung zu finden ist ... die allgemeinheit sieht im bilde luft, steine, wasser. in *wirklichkeit* befindet sich aber *auf der leinwand nur ein material*, die farbe.“ die nachlässigkeit, mit der *malewitsch* seine suprematistischen bilder malte: bleistiftlinien bleiben sichtbar, unsorgfältig gemalte flächen, kanten weich und sogar in der farbe überfließend, die alte farbe bzw form schimmert manchmal noch durch die neue, usw, bezeugt ua die vernachlässigung der form zugunsten des hervortretens des materials und seiner eigenheiten. das ist auch der grund für die extreme flachheit seiner bilder in der gegenstandslosen welt.

(k. malewitsch: suprematismus – die gegenstandslose welt, 1962 köln)

bleibt als *einzigster gegenstand das material* der malerei selbst. die malerischen mittel vermitteln nichts mehr außer sich selbst, sind mittel an und für sich. die mitteilungen, die von den malerischen mitteln ausgehen, genügen sich selbst. *die mittel können sich selbst mitteilen* durch die *ablehnung des gegenständlichen als form - & sinnprinzip* („gegenstandsbehaftete menschheit in den fesseln von ziel, sinn, logik.“), durch die aufkündigung der abhängigkeit des malers von den naturformen hat malewitsch erstmals die wahre unabhändigkeit von malerischer form, farbe und oberfläche garantiert und damit die materialfrage eröffnet. dies war der entscheidende epistemologische sprung, der bis heute anhält (minimal art einerseits, arte povera andererseits – zb). denn *unabhängigkeit von form, farbe, fläche* waren die ersten voraussetzungen für die *eigen-gesetzliche entwicklung des malerischen materials* (bis hin zum informel), für die materialsprache.

bitte, nun endlich, wann spricht das material, fragt vielleicht ein ungeduldiger. das material – was ist es? ein iconisches qualizeichen? in der tat, was kann das material denotieren, ohne auf ein objekt zu referieren, was kann es bedeuten, ohne sich auf die welt der gegenstände zu beziehen, was kann es uns sagen, ohne abzubilden? bevor wir im konkreten diese fragen anhand einiger arbeiten von loys egg behandeln wollen, einige abstrakt-allgemeine vorgriffe.

malewitsch hat zb auf einen aspekt des unabhängigen eigenwerts des materials hingewiesen: „alle scheinbaren materialien und formen verschwinden, sobald sie in einer *konstruktion* aufgehen. so verlieren zum beispiel in einem automobil alle verwendeten materialien und einzelformen ihren *eigenwert*, werden nicht mehr als solche wahrgenommen.“ das material muß also *von der funktion befreit* sein, um zu sich zu kommen. um sprechen zu können, muß es aber auch von der (gegenständlichen) form unabhängig sein. damit aus einem verkehrszeichen wieder ein einfaches bemaltes stück blech wird, das uns etwas ganz anderes sagen kann als das zeichen selbst, muß das material vom referentiellen bezug befreit sein. *das material spricht, wenn* es von objektbezug, darstellungsfunktion, ähnlichkeit, symbolisierung, repräsentanz, form (der gegenstände), referenz, bezeichnungsfunktion, zeichencharakter usw befreit und unabhängig ist. die materialsprache ist also eine *sprache der poesie*, wenn wir darunter mit *r. jakobson* eine sprache verstehen, die auf das zeichen als solches (signans) eingestellt ist, im gegensatz zur alltagssprache, die auf das signatum (bezeichnete) eingestellt ist. es sei in diesem zusammenhang auch erwähnt, daß auf diese gewaltigen verschiebungen, veränderungen und verletzen innerhalb der kunst auch die zeichentheoretiker reagiert haben. *nelson goodman* hat

(in: sprachen der kunst, 1973 frankfurt)

die repräsentation von ähnlichkeit und abbildung entkernt. bei ihm klassifizieren die kunstwerke, auf ihre materiellen substrate reduziert, wie alle symbolsysteme (eine eigene welt). um den leidlichen objektbezug zu umgehen, zeigt er nicht nur die beziehung des zeichens zur außenwelt als funktion des zeichensystems, sondern auch die beziehung zur innenwelt. so wie dort die ähnlichkeit, so differenziert er hier den begriff ‚ausdruck‘. ein graues bild, so sagt er, exemplifiziert das prädikat ‚grau‘, aber traurig ist es nur metaphorisch. die üblichen bezugnahmen ersetzt er also durch *denotation, exemplifikation und ausdruck*, damit die realitätsunabhängigkeit und eigengesetzlichkeit der sprachen der kunst erwiesen werden kann. die *bedeutung der kunstwerke* entstehe (verstehe man) nur *aus ihrer eigenen* logischen *struktur* bzw vom charakter des symbolsystems, in dem sie fungieren – lautet *goodmans* das materialbewußtsein supportierendes ergebnis. denn in der kunst kann etwas ein ‚zeichen‘ sein, dh signifikativ wirken, bedeutung haben, ohne referenz, ohne sich auf etwas außerhalb des ‚zeichens‘ zu beziehen: das material. wenn wir in der folge von zeichen sprechen, werden wir aber das triadische mit seinem objektbezug meinen.

was ködert der/den blick?

man kann nach einigem anschauen eine anordnung der bilder/zeichnungen treffen, die gewissermaßen das kalkül der formalen und materialen bewegung aufzeigt. vom waag-rechten *rand* her schiebt sich eine breite linie, ein ‚*balken*‘ ins bildgebiet. im ersten bild wenig, im zweiten etwas mehr, im dritten noch mehr ... gleichzeitig bekommen die breiten balken ein, zwei oder drei schmälere ‚*stäbe*‘, kürzer oder länger, aufgesetzt bzw fortgesetzt. der balken *setzt sich* dann vom bildrand *ab*, wenn er fast oder in etwa die länge des bildes erreicht hat, und nur mehr aus stabteilen besteht. es gibt aber kein bild, wo der balken von bildrand zu bildrand durchginge, sondern er ist immer vorher *abgebunden*. der balken bleibt im raum des blattes stehen. er liegt auf dem blatt, umgeben von weiß. in diesem moment beginnt der horizontale rand des balkens sich zu verselbständigen. der *abschluß* des vertikalen balkens verlängert sich horizontal nach links und rechts.

langsam wird die untere und obere begrenzung des vertikalbalkens zu einem querbalken, der dicker oder schmaler, kürzer oder länger sein kann. der querbalken *stützt* scheinbar den vertikalen *ab* oder *hält ihn auf*, indem er sich über die breite des vertikalstabes *hinausschiebt*. der vertikale balken kann sich in mehrere vertikale stäbe *zerteilen* oder -splittern. indem die stäbe, vertikal und horizontal, sich immer mehr *auseinanderziehen*, entstehen *gitterformationen*. aus dieser morphologie des abschlusses und der abbindung fallen zwei sehr typische zeichnungen, die ich hier abkürzungsweise ‚seil‘ und ‚riß‘ nenne.

‚seil‘ ist jene einzige zeichnung, wo die untere und obere *begrenzung* des ‚balkens‘ *offen* ist, *zerfranst*, und wo wegen der schwingung der form auch kaum mehr von ‚balken‘ geredet werden kann, graphitstriche, -linien *binden/ bündeln* sich zu einer art ‚seil‘. auch laufen die mit dem graphitstift gezogenen linien aus wie bei einem ‚seil‘. die *verdichtung* der linienlinien *öffnet sich* wieder. über diese zeichnung aus grauschwarzem graphit wird stellenweise kupferbronze gemalt. dort, wo die linien zerfransen, werden mit lack kupferdrähte eingegossen, welche die bewegung der linien *wiederholen*. so wie der kupferdraht die farbe der kupferbronze wiederholt, so die form des drahtes die form der linien: *ein spiel zwischen materialqualität* und *zeichenqualität*, zwischen natur- und kunstform, zwischen material, form und zeichen. das ganze ist dann noch mit graphit überarbeitet, also wieder eine *überlagerung* mit realmaterial. schließlich wird die strich- und kritzelnbewegung des graphitstiftes mit dem radiergummi wiederholt, was die vorangehenden spuren wieder *löscht* und den ‚balken‘ noch mehr *öffnet*. also, in einer menge von ‚balken‘ gibt es nur ein ‚seil‘ (ein bild des informel). ‚riß‘ ist das einzige bild, wo der balken durch das ganze bildformat geht, von rand zu rand, nur ist er in der mitte quasi abgerissen. der ‚balken‘ ist in diesem fall eine formation aus 3 blechstreifen, die jeweils von oben und unten kommen. im mittelfeld des bildes werden die 3 blechstreifen von 3 gezeichneten stäben *verbunden*, die an ihren enden etwas heller gezeichnet sind, sodaß sie sich wie in *löcher* der blechstreifen *schieben*.

diese stäbe sind aber in der mitte mit dem radiergummi *verwischt*, ausgefranst, als wären sie *gebrochen*. egg zeichnet keinen gebrochenen stab, sondern einen durchgehenden, der realiter durch einen radiergummi ‚gebrochen‘ wird. diese auslöschung macht aus dem symbol ‚stab‘ wieder ein bündel von gestrafften linien, die man eben auch wegradieren kann (einen stab könnte man ja nicht in der mitte auseinanderradiieren – so wie man umgekehrt das wort ‚wasser‘ nicht trinken kann). zu dieser kombination aus realem blech, gezeichneten stäben, spuren eines realen radiergummis kommt noch die amorphe bemalung mit kupferfarbe.

dem offenen ‚seil‘ einerseits steht eine geschlossene ‚säule‘ andererseits gegenüber. 2 horizontale kupferbleche, mit isolierendem asphaltlack und schwarzer dispersionsfarbe bemalt, übermalt, *umrandet*, schließen 5 gebündelte graphitstäbe ab, auf denen noch zusätzliche bleistiftstriche, -kratzer, -kritzeln sind. von den blechen gehen nach innen (mehr) und außen noch kupferdrähte weg. blech ist amorphes material, dessen oberfläche sich farblich *verändert*, es ist ein *zeit-element*. durch seine horizontale lagerung und seine farbliche isolierung wird es zum *stillstand* gebracht. die bleche selbst wiederum *begrenzen* das wachstum der vertikalen. den gestrafften graphitbahnen, die von kritzeln nicht gestört, nur leicht aufgelockert werden, *widersetzen* sich die frei auseinandertrebenden, büscheligen kupferdrähte. form und material entwickeln sich streng nach ihren eigenen gesetzmäßigkeiten: vertikal \leftrightarrow horizontal, *abdichtung* der form und farbe \leftrightarrow *lockerung* durch kratzer und drähte, stillstand und *gefrieren* der form \leftrightarrow *wachsen* des materials (kupfer). die graphitlinie verlangt nach einem abschluss, die *starre der form* nach einem *amorphen material*, das material wiederholt die strenge linie, aber amorph.

oft sind die querbalken aus *eisenblech*, ein besonders günstiges material für diese erforderliche veränderung. wird es nämlich geschliffen und geschmirgelt, ähnelt es dem *graphit*, doch im laufe der zeit setzt es wieder *rost* an. dieses *organische material* wird eingesperrt in *starre formen* aus horizontale und vertikale.

haben sich vertikale und horizontale als balken aus gebildet, können quer- und stehbalken verschoben werden. zunächst mit 2 einheiten zu *T-form* und kreuzform. die T-form bilden ein vertikaler balken aus *seidenpapier* und ein querbalken aus *eisenblech*. da der zeichengrund durch seine fast antiseptische weißheit klar und hart ist, wird ein weicher *übergang* zur form bevorzugt. der übergang vom material auf den zeichengrund (vom seidenpapier auf die blattfläche) wird durch ein malerisches mittel *abgeschwächt*: die randzone wird mit schwarzem *spray* übersprüht. der blechbalken, der noch viel deutlicher, weil materieller, vom grund absteht, wird durch das gleiche mittel *zurückgedrängt*, auch hier wird der *randübergang* durch den *spray* abgeschwächt, zurückgehalten.

der rand, die grenze, die abgrenzung werden verwischt. dieser *aufweichung* durch das material widerspricht die starre der form. eine vertikale wird am ende durch eine horizontale aufgefangen: eine spannung des *ziehens* und *stoppens*, des *laufens* und *haltens*, die durch das verwendete material (und auch darstellung) sowohl verstärkt als auch geschwächt wird. sind die fließende vertikale und die stehende horizontale einander widersprechende formen, so auch die eigenschaften der verwendeten materialien: das *rostende blech* und das *runzelige papier* sind wachsende, bewegte materialien, hingegen der *spray*, der *asphalt* abdichtende, *zudeckende*, *isolierende* (tote) materialien. wie schon gelegentlich beobachtet, wird diese dialektik des materials auch auf zeichnerischer (darstellender) ebene ausgespielt. die vertikale des T wird noch zeichnerisch geschärft.

zwischen die beiden vertikalen seidenpapiere ist mit einem verwischten stift eine art stab gezeichnet, der am ende mit zeichnerischen mitteln *zugeschnürt* wird. die aufsteigende vertikale wird in ihrer bewegung durch einen gezeichneten stab vorangetrieben.

ihr *auslaufen* wird jedoch nicht allein *durch das material* (querbalken aus *eisenblech*) gestoppt, sondern *sogar noch zeichnerisch*: gezeichnete fäden und schnüre binden sie ab. der zeichenstift wiederholt auf indexikalische weise, was bereits iconisch geschehen ist. abgebildet und dargestellt wird noch, was ohnehin bereits realiter und materialiter da ist. eine verdoppelung. diese **doppelstrategie**, daß **das zeichen wiederholt**, was **das material** bereits geleistet hat, daß das zeichen anbietet, was das material bereits ein- und ausgelöst hat, diese *spiegelung von material und zeichen bzw form* scheint mir vielleicht der wesentlichste zug an *eggs arbeiten*, weil er dadurch zeigen kann, was das material sagt. zur verdeutlichung dessen, was ich meine, erlaube ich mir ein literarisches beispiel, ein pendant in etwa. es wird nicht nur ausgesagt, es wird diese aussage auch dargestellt, es wird nicht nur bejaht, sondern diese bejahende beziehung auch behauptet, es wird nicht nur behauptet, sondern diese behauptung auch bewiesen. ein literarisches gegenstück eben zu *eggs doppelstrategie* wäre in etwa, wenn man nicht nur sagt „es regnet“, sondern

„ich behaupte, es regnet“

und dieser satz wäre zum beweis von einem wassertropfen genäht. diese verwandlung von material und zeichen eins ins andre, dieses *gegenseitige vertuschen und vertauschen* – ein zeichen erscheint als material, das material als zeichen – ist die logische struktur der *eggschen zeichnungen*, die auf vielfältige, materialkundige weise verzweigt wird. in einer zeichnung – und hier gilt es zu notieren, daß durch die fotografische ab-

bildung kaum mehr sichtbar bleibt, ob es sich um eine plastik oder zeichnung, um ein objekt (material) oder ein zeichen handelt (das abbildungsverfahren unterstützt also die doppelstrategie) – wird die T-form durch amorphe *bleipartikel*, schwarzes seidenpapier und sprayformen abgeschwächt. zwischen 2 *kupferblechen* eine zu einem stab stabilisierte linie. schwarze spraybänder decken nicht nur die ränder des blechs ab, sondern streifenartig auch das blech selbst. so entstehen hell-(blech) und dunkel-(spray)zonen. auch der vertikale dunkle ‚*schaft*‘ erhellt sich, sobald er zwischen den beiden blechen ist. durch den *spray anthrazit metallisé* dick zugedeckt, faltig und stoffig wie seidenpapier, wird das blech nach hinten gedrängt, als material (fast wie graphit) *abgedrängt*. zwischen horizontal- und vertikalspannung wird durch bleipartikel und spray ein lockeres gebausche gebildet. *kupferbronze*, fleischfarbener rosa lack sind weitere materialien. *kupfer* und kupferbronze bieten sich als weiches, fließendes an, sind wärmeleiter. spray, graphit und asphalt dienen wie das schwarze isolierband zur abbindung, isolation, wärmeerhaltung. sind nur 2 balken zur verfügung, quer und senkrecht, kann sich der querbalken von oben nach unten schieben, sodaß ein ‚kreuz‘ entsteht, das kein kreuz repräsentiert. wie ja all diese bahnen, stäbe, balken auf eggs zeichnungen sich nicht auf speere, stangen etc referieren, sondern vom material her bestimmte formen sind. das ‚kreuz‘: 3 gezeichnete, an einem ende zeichnerisch abgebundene stangen, der querbalken aus rostblech, umgeben von schwarzem seidenpapier (mit leim und wasser unterlegt), um das ganze eine spraywolke. zuerst also unterzeichnet, dann später überwacht, da die *wachsschicht* den *blei-strich* härter macht.

schiebt sich der querbalken in die mitte und vermehren sich die einheiten, erhalten wir zb 3 querbalken und eine vertikale stange. die vertikale ein gezeichneter ‚stab‘, die horizontalen aus blech, dazwischen graphit und spray, auch über den vertikalstab dort, wo er die bleche berührt. da der stab heller gezeichnet ist, scheint es, als gingen die blechstreifen über ihn hinweg, als hätte ihn das blech abgeschabt. durch die dunkle zeichnung erscheinen manche stabstellen als blech, das blech wiederum wird durch den wolkigen spray zu farbe. material- und zeichencharakter wechseln einander ab. **die formen und materialien referieren aufeinander und nicht über das blatt hinaus** – das ist eine zweite wesentliche charakteristik. die starre gitterform, verstärkt durch den weißen geometrischen raum zwischen den bahnen, wird durch den spray und durch radiergummiwischungen eine zone des flackerns, bevor sie ganz erstarrt. bei vermehrten einheiten können die formationen variieren. 6 querstreifen bei einem vertikalen oder 6 vertikale streifen bei zwei horizontalen, usw. die bündelung der bahnen wird mal von seitlichen blechen *gestrafft*, mal von horizontalen spannungen, verspannungen. aus dem ‚seil‘ werden ‚*knoten*‘ formationen. *teerlinien* verstärken die vertikale spannung, oder blitzartig wird das material durch gummi-*wischungen*, kritzeln, die mit bleistift auf blech und spray noch gezeichnet werden, etc gelockert, aufgerissen, zerrissen. das zitat, der fremdkörper blech wird durch den abschuppenden *roststaub*, der die zeichnungen befleckt, in die zeichnung integriert. auch so wird das material zum zeichen, und das zeichen zum material. der radiergummi kritzelt, vertilgt material und schafft neue zeichen. auch mit schwarzem *ruß* wird gearbeitet, das *lastende* des materials. enden die gezeichneten stäbe in einem gezeichneten balken, so zeichnet egg die endungen *heller*, dadurch entsteht der anschein von löchern. dieses illusionistische vexierspiel von falschem material und echtem zeichen, falschem zeichen und echtem material haben wir bereits bei den verspannungen und verschnürungen kennengelernt. besonders vor einiger zeit noch gerieten diese fast *bandagenartig*, zb rostiges blech, das 4 am ende geschnürte stangen zusammenhält. die zeichnungen neueren datums, mit haariger *stahlwolle* oder *kupferdrähten*, verzichten auf solche reste der repräsentation fast gänzlich, arbeiten höchstens

mit *iconischen Übertragungen von material und zeichen* auf der bildfläche selbst. einer gleichsam systematischen erforschung der kombinatorik von vertikal- und horizontalbahnen folgt eine stringente materialkombinatorik. die entwicklung und erweiterung erfolgt durch austausch, merkmalsübertragung etc in form und material, material und zeichen. das auffällige und bemerkenswerte ist dabei, daß jede symbolisierung vermieden wird. denn schnell schießt bei der materialkunst die symbolisierung ins kraut. das neue im vergleich mit der kunst der abstrakten ist, daß hier *material und form aufeinander eingehen*, daß zum beispiel der widerstand des materials gezeichnet wird. es handelt sich also bei bestimmten blättern um keine waffen wie speere, sondern das selbständige *material* und seine eigenschaften werden mit formen (die man ev. aus der gegenstandswelt kennt) *charakterisiert*. die *form* geht keine analogie zur außenwelt ein, höchstens zum material oder *in widerspruch zum material*. keine symbolik liegt vor, sondern *autonome materialbespiegelung*. eine gezeichnete vertikale, eine reale materiale horizontale: *material versus zeichen* – so kann man, wenn man will, *eggs kunst* auf einen begriff bringen. selbständiges material, selbständige form, die einander umschreiben, bedingen, unterstützen, verstärken, die aufeinander eingehen. eine graphitbahn mit schwarzen strichen drauf, begrenzt von kupferdrähten, schwarzer farbe und kupferbronze – eine zeichnung mit einfachen mitteln und puren materialien (striche, farbe, partikeln), wo der straffe breite strich die kleinen lockeren bedingt, der abschluß das material kupferbronze, kupferbronze als abdichtung schwarze dispersion, die auch als isolierung der breiten bahn geeignet ist, und wo der abschluß die öffnung durch die kupferdrähte bedingt.

materialmagie

als die dichter begannen, „die initiative den wörtern zu überlassen“ (*mallarmé*) und mehr den impulsen des sprachmaterials zu folgen als den gegenstandsbeziehungen, stellten sie fest: „es besteht zwischen den alten praktiken und der in der poesie wirkenden zauberei eine geheime verwandtschaft.“ (*mallarmé*)

diese entsprechung von magie und dichtung, deren annäherung im 18. jahrhundert beginnt, trat besonders in kraft, als sich der *sprachimpuls verselbständigte* bzw das sprachliche material unabhängig von externen referenzen in einem gedicht sein eigenleben entwickelte. als die abfolge der laute wichtiger wurde als die gegenständlich sinnvoll geordnete vorstellungskette, suchte man nach verwandten operationen mit dem material und fand sie bei den alchemisten. *rimbaud*, der den objektbezug des zeichens in umgekehrter richtung ging und (um bei unserem beispiel zu bleiben) statt ‚roter fahne‘ von einer „fahne aus blutigem fleisch“ schrieb, sprach von der „alchemie des wortes“. seit der *verselbständigung des materials* auch in der bildenden kunst, insbesondere in der materialkunst, wird jene analogie *mit alchemie* und *schamanismus* ebenfalls auffällig und kundig. im 17. jahrhundert hat es offensichtlich bereits eine besondere intensität der materialfrage und -behandlung gegeben. ein *vergleich alchemischer verfahren mit heutigen künstlerischen* kann der gegenseitigen erhellung dienen.

der glaube, die *natur umformen* zu können, war der gemeinsame boden der sich ansonsten unterscheidenden 2 traditionen der alchemie: die experimentelle goldschmiedekunst und der mystisch-philosophische alchemismus. von den vielen verfahren der alchemisten war das hauptverfahren die analogie, die annahme, daß das verhalten der materie das verhalten der pflanzen, tiere, menschen und selbst gottes imitieren konnte bzw veranlaßt werden konnte, es zu imitieren. die versuche der exoterischen alchemisten, auf der basis dieser *analogie* die niederen metalle wie zinn, *kupfer*, *eisen* etc in

die edelmetalle gold und silber zu *transmutieren*, sind für den esoterischen alchemismus symbolische transformationen des sündigen menschen in gott. denn wie der stein der weisen vermöge seiner tinktur und perfektion andere niedere metalle in reines gold verwandeln kann, so kann auch jesus christus uns sünder und sterbliche mit der tinktur seines blutes reinigen. in ihren mystischen abhandlungen verwendeten die autoren des esoterischen alchemismus die sprache des labors und der materialprozesse, um theologische, philosophische und mystische aspirationen und systeme auszudrücken. wirkliche chemische entdeckungen waren ja für die meisten alchemisten eher nebenprodukte. die umwandlung niederer metalle in gold kraft der alchemischen *projektion* diente nur als analogie für die andere transmutation in träume und symbole. diese *übertragung der merkmale der materialbehandlung aufs psychische* (vgl den berg der adepten) war den alchemisten selbst bekannt, auf die eine oder andre weise. bevor c. g. jung diese parallele ausbaute, hat bereits *john donne* in seinem gedicht ‚love’s alchemy‘ darauf hingewiesen. der philosophisch poetische alchemist zog also parallelen zwischen den alchemischen prozessen, denen die materialien im labor unterworfen wurden, und den christlichen zeremonien, mysterien wie taufe, heirat, auferstehung und transfiguration etc. *jung* hat diese analogie zwischen al-chemischen materialprozessen und christlichen bewußtseinsformationen als analogie / *übereinstimmung der symbolik der träume* und der *alchemistischen symbolik* psychologisiert.

(siehe august strindberg: okkultes tagebuch / die ehe mit harriet bosse, hamburg 1964, und: bekenntnisse an eine schauspielerin, berlin 1941, s. 184 – 185).

der alchemismus erschien ihm im wesentlichen „als chemisches untersuchungsverfahren, in das kraft der psychischen projektionen unbewußtes psychisches material eintrat“. das unbewußte macht prozesse durch, die in einer alchemistischen symbolik (transfer, parallelismus etc) zum ausdruck kommen. die resultate dieser psychischen prozesse entsprechen den resultaten der hermetischen prozesse. alchemie ist für ihn eine projektion der archetypen und des kollektiven unbewußten auf die materie.

(siehe c. g. jungs beiträge in den eranos-jahrbüchern 3 und 4, 1936 u. 37).

insbesondere hat er die etappen des *individuationsprozesses* mit prozessen des *opus alchymicum verglichen* (vgl. auch den berg der adepten). die materie war das eigene ich.

die basis der chemischen doktrin der alchimie bildeten die 4 aristotelischen elemente erde, wasser, luft und feuer und deren 4 eigenschaften kalt, feucht, trocken, heiß. diesen elementen lag die prima materia (oder hyle oder umbra horrenda genannt) zugrunde. das opus alchymicum ist also ‚in wirklichkeit‘ der individuationsprozeß, die entdeckung und inbesitznahme des selbst (elixir vitae, lebenselixir). in dem berühmten werk von stephan michelspacher und raphael baltens

(„cabala, spiegel der kunst und natur in alchimia“, 1654, augsburg)

ist unter dem titel „coniunction“ ein stich dem *berg der adepten* gewidmet, zu dem 7 stufen führen. auf diese stufen sind die namen alchemistischer operationen geschrieben, die zum stein der weisen und altar der philosophischen liebe führen (von unten beginnend): *caltination* (pulverisation von material oder mineral durch feuer), *sublimation*

(erhebung eines dings durch feuer), *solution* (verwandlung des harten und trockenen ins weiche und flüssige), *putrefaction* (konversion eines metalls in pulver), *distillation* (trennung flüssiger stoffe durch verdampfung und anschließende wiederverflüssigung), *coagulation* (konversion des flüssigen in eine feste substanz), *tinktur. coniunction* (vereinigung von erde, feuer, wasser, luft, auch kopulation). andere prozesse sind noch: *ceration* (konversion einer substanz in wachszustand), *multiplication*, *separation* (teilung des subtilen vom groben, des dicken vom dünnen), *projection* (transmutation der metalle millionenmal bis zur tinktur, addition des philosophischen steins für die transmutation der metalle), usw. der berg der adepten zeigt deutlich die verwandtschaft von alchemistischen materialprozeduren und initiationsriten, bewußtseinsgestaltung. da die alchemisten auch eine analogie zwischen dem mikrokosmos des körpers und dem makrokosmos des alls kannten (herz: feuer, niere: wasser, magen: erde etc), hatte das opus magnum sowohl die befreiung der seele als auch die heilung des ganzen kosmos zum ziel.

diese *parallele von unbewußter psychischer projektion und materialverlauf, von mentalprozessen und materialprozessen* ist für unsere frage, was sagt das material, sehr relevant. denn dadurch wird uns eine technik zur verfügung gestellt, die ohne referenz auf eine andere welt als das material selbst die bedeutung des materials entschlüsseln kann. sind kennzeichen des traums *verschiebung* und *verdichtung*, also verschlüsselung, und gibt es in der tat die entsprechung von psychischer und alchemistischer symbolik, dann müßte die entschlüsselung des materials anhand der alchymischen symbolik aufschluß über die bedeutung des materials, über den *sinn der materialprozesse* geben können. dies war der grund für die etwas lang geratene exkursion in die alchemie, für die ich um verzeihung bitte, weil wir im folgenden einen versuch in dieser richtung machen werden.

was sagt uns das material eventuell?

so wie das zeichen als mittel einem gewissen repertoire (repertoire-abhängigkeit, ein begriff des mittelbezuges) angehört, so gehört das material einer gewissen geschichte an. so wie die sprachliche verständigung auch von der menge gemeinsamer zeichen, vom gemeinsamen repertoire, abhängt, so auch die kommunikation qua material von einer gemeinsam bekannten geschichte. einen teil dieser geschichte des materials (die „chymische hochzeit“ von material und unbewußtem) habe ich vorhin erwähnt. die unkenntnis der *bedeutungsgeschichte des materials* macht die materialsprache so *schwer ‚lesbar‘*. ist die repräsentierende bild- und formensprache der umgangssprache, mit all ihren tücken und täuschungen, vergleichbar, so haben wir bereits darauf hingewiesen, daß die materialsprache der sprache der poesie verwandt ist. die materialsprache ist eine fachsprache, mehr eine geheimsprache, gleichsam mit decknamen. die enigmatische sprache des materials spricht auf andere weise zu uns als die formensprache. sie exemplifiziert kryptische werke des ausdrucks, welche auf die krise einer synthetischen welt mit der insistenz auf organischem wachsen antworten. gleichzeitig wird aber durch die komplexität der materialprozeduren das archaische weltbild in frage gestellt. die sprache des materials ist also eine *sprache des übergangs* (retrospekt- & antizipation). gerade der stete versuch von *egg*, den rand der formen mit spraywolken etc aufzuweichen, den übergang von form zu grund *zu lindern*, ist ein indicium für ein bewußtsein dieser krise des gesellschaftlichen übergangs, das am material reflektiert wird. die stete *transmutation* von zeichen in material und material in zeichen exemplifiziert jene sehnsucht nach erlösung aus der spannung eines selbst, das geteilt ist.

separation hat *paracelsus* gesagt, ist das *prinzip jeder erzeugung*. wenn wir beobachtet haben, was den/der blick geködert hat, wissen wir (oder erinnern wir uns), daß sowohl subtilste separationen auf allen ebene[n] des zeichens und des materials durchgeführt wurden, andererseits eine morphologie des abschlusses und der isolierung diese tendenz der separation wieder gänzlich *aufhob*. weitere verwendete alchemistische verfahren sind die ceration (er härtet die striche mit wachs), putrefaction (der rost-staub des eisenblechs, der sich mit dem graphit ‚vermählt‘), coagulation (die sich verfestigende farbe, die anwendung von lack und teer), coniunction (vereinigung von entlegenen, zitierten elementen, die fast gleichbleibend sind), fermentation, (dis)solution usw. das *vermeiden des übergangs*, das *aufheben der separation* sind aber ausdruck eines scharfen *bewußtseins* gerade der existenz von *übergang und separation*. denn eine sensibilität, welche diese gar nicht empfindet, und dies ist ja die sensibilität der meisten, wird sie auch nicht attackieren wollen. diese dialektik äußert sich auch in allen anderen prozeduren: verdichtung contra zerfransung, vertikale versus horizontale, abbindung gegen aufweichung, verwischung contra fixation, umrandung und abgrenzung wider abschwächung derselben. diese ständigen *konversionen* von material und zeichen sind die öffnung einer *sperre* und die sperre einer *öffnung*. diese mutuelle beziehung der transmutation gilt auch für stillstand/starre und wachsen. der alchemist wollte ja herr über die zeit sein, zb gold schneller herstellen als die natur. gleichzeitig fürchtete er die zeit, ihre vergänglichkeit, und sehnte sich nach unsterblichkeit (*elixir vitae*), die umwandlungen und transmutationen des materials, welche den rhythmus der zeit beschleunigen, waren soferne initiationsriten des todes und der auferstehung. *im material- und zeichenprozeß*, beherrscht von riten des *verlösens* und *regenerierens*, in förderung der fermentation und der zeitlichkeit (rostblech) bei gleichzeitiger absperrung und erstarrung, drückt auch *egg diese ambivalente haltung zur zeit* aus, die angst vor dem vergehen des selbst.

die *unsicherheit des selbst*, deren mögliche quellen wir durch ein späteres materialbeispiel evozieren werden, gebiert die sehnsucht nach einem *immortalen selbst*, nach einer beherrschung von chaos und ordnung. die verwendung von asphalt, graphit, schwarzer dispersion konstruieren die alchemische phase der *nigredo* (putrefaction, dissolution): finsternis als auflösung der formen, tod als wiederherstellung des chaos, rückkehr zum samenhaften zustand des daseins (*regressus ad uterum*). an dieser stelle darf ich vielleicht auf frühere, für diese interpretation heranziehbare arbeiten eggs zurückgreifen. *egg* begann mit plastischer malerei (vorgebauchte bilder). dann ließ er den bildrahmen weg (das *rahmenproblem* hat er ja inzwischen als *randproblem* innerhalb die bildfläche verlagert) und ließ bleipartikel als amorphe formen, („samen“)spritzer (flüssige farbe), frei über die wand fließen. die reduktion des materials auf ungestaltete masse, ins amorphe, auf *prima materia* sind eine „rückkehr in gefäße des göttlichen keimens“,

(dorn, theatrum chemicum, band 1, 1602, s. 430).

die solutio ins flüssige stadium der materie (farbe etc) und calcination [amorphisierung durch feuer (kupfer, rost)] sind erste operationen der *nigredo*, jener *auflösung* in der *prima materia*, welche durch die ‚sexuelle vereinigung‘ symbolisiert wird und mit dem ‚regress in den uterus‘ endet. denn nur von dort her kann die ‚wiedergeburt‘ geschehen, der ‚gewinn der ewigkeit‘, des eigenen, selbständigen selbst. erwähnenswert ist in diesem konnex, daß gold, bevor man es im opus alchymicum verwenden durfte, zu ‚sperma‘ reduziert werden sollte.

wie *egg* in seiner wegentwicklung vom gestischen, fließenden zu immer starrerem formen kam, die sich aufrichteten zu bahnen auf weißem grund, bevor sie den grund verließen und skulpturen wurden, stangen mit bleipartikeln (wie bleistiftstriche), wobei bei diesen skulpturen die zeichnerischen verspannungen realiter ausgeführt wurden, also das *quellende stockte*, das rinnende gerann, folgt auch beim opus alchymicum auf die coniunctio der tod. die beiden prinzipien des männlichen und weiblichen, sonne (gold) und mond (silber), sterben im quecksilberbad.

auf die prozedur nigredo folgt die erste hermetische wandlung (die *albedo-phase*: die wandlung von blei oder kupfer in silber, wodurch seele und körper wiedergeboren werden. auf der operativen seite dieser ‚*auf resurrection*‘ ist es das phänomen des gerinnens, das auf die putrefactio des anfangs folgt. und wie wir ja wissen, verwendet *egg* graphit (blei/stift) und kupfer in seinen zeichnungen. aus dem tödlichen merkurialbad, der coniunctio aller von *egg* verwendeten materialien und zeichen, steigt, um einmal die metaphorische sprache der alchemisten darauf projizieren zu dürfen, ein ‚wesen‘ hervor, das ‚die unsterblichkeit‘, das ‚elixir vitae‘ anzeigt: das ‚*androgynen wesen*‘ (= rebis).

2 weitere materialien sind für die erwähnte unsicherheit des selbst und diese **struktur der androgynie** bedeutsam: kupfer und eisen(blech). *kupfer* als zeichen der venus hat das zeichen ♀, das auch das zeichen für weiblich ist, und repräsentiert den spiegel der göttin. *eisen* als zeichen des mars hat das zeichen ♂, das auch das zeichen für männlich ist, und repräsentiert schild und speer. nun verstehen wir, wie aus materialstringenz die *spannung des materials mit formen* wie speer etc umschrieben wird. die form ist dem material inhärent.

hier erkennen wir nun die funktion all jener zudeckungsarbeit, wie sie eggs material erfährt, jener auflösung der separation, jener abschwächung und verwischung von rändern und grenzen: androgynie. der androgynen zeigt an, daß 2 gegensätzliche strukturen sich in ihm unlösbar *vereinigt* haben. deswegen zeigt ein stich den großen hermetischen androgynen, wie er die 4 elemente der prima materia tritt: die coniunctio, die vereinigung der 4 elemente. die mit zeichnerischen und malerischen mitteln ausgeführte verschmelzung dieser 2 materialien und der 2 formen (vertikale, horizontale), also des weiblichen und männlichen, hat in der figur des androgynen ihr ziel. die absicht ist, dem *kreislauf* von tod und wiedergeburt einhalt zu gebieten bzw ihn aufrecht zu erhalten. deswegen lautet unser motto, an den anfang dieser analyse gestellt: „rebis, oder hermaphrodit, wird aus zwei bergen, merkur und venus, geboren“. im originalwerk sieht man einen stich, wo venus und hermes einander umarmen und über ihnen steht ein doppelköpfiger hermaphrodit. darunter steht: „die alten sagten, daß rebis ein doppeltes ding war, denn er ist androgyn – weiblich und männlich in einem einzigen körper. verschmähe seinen *doppelten sex* nicht, denn das weibliche und männliche werden dir den könig in ein und demselben ding geben.“ auch eggs *doppelstrategie* erhält hier einen zusätzlichen sinn. der **vergleich alchymischer und künstlerischer materialprozeduren** vermochte einiges licht der bedeutung auf das material werfen. das material ist also von der gleichen spannung gezeichnet wie die ‚bedeutung‘, wie das denotierte. die *enigmatische sprache des materials*, die einerseits aus gründen der sicherheit, angst vor verrat, entstand und andererseits aus der begierde, sich doch mitteilen zu wollen, das wissen zu teilen, spricht deutlich, geradezu reduplikativ, von der angst und begierde der das material formenden kräfte. auch die *sprache dieser mentalen psychischen prozesse ist enigmatisch*. **inhibition** vielleicht der code für diese enigmatik. wie die bedeutung im material unterdrückt wird, die gegenständliche referenz minimalisiert, wie die spannung abgeschwächt wird, wie das reale (material) abgedeckt wird, so wird auch anderes unterdrückt, minimalisiert, abgeschwächt, abgedeckt. alle angewendeten künstlerischen

techniken *prohibieren eine unterbrechung*, die spannung wird nicht gelöst. damit auch die befriedigung verzögert. in *eggs zeichnungen* wird aber nicht der wunsch nach blutenden waffen (so sehr sie auch für ein referentielles auge zutage liegen mögen) abgedrängt, sondern eher die androgynie *gleichzeitig provoziert und verdrängt*. die *mischung von ‚konstruktion‘* (der hermaphrodit war auch ein symbol für konstruktion) *und informel* in *eggs zeichnungen*, wenn ich kunstgeschichtlich sprechen darf, ist auch ein symptom für jene unausgeführte beziehung von geste und akt. der sinn, den uns die analyse des materials dekodiert hat, ist klarerweise *nur in der materialsprache zu kodieren* – hierin, in der *vermeidung formaler symbolismen*, liegt die *künstlerische leistung von egg*, welche allein es zu messen gilt. hätte egg rein repräsentativ operiert, hätte er das nicht sagen können, was seine kunst uns sagen kann und will. das ‚halt‘, das über seinen bildern lagert, ist *eine maske*. die *travestien* des materials sind allerdings authentische offenbarungen, darlegungen (statt darstellungen). die *verweigerung des mimetismus* ist wohl eine verdrängung des sinns, der ja mimetisch nur verzerrt exemplifizierbar, aber keine verdrängung des wunsches, es sei denn, das fehlen des wunsches, die verzerrung und verstümmelung der wunsch-matrix, ist eine eigenschaft des menschen in der krise des übergangs unserer epoche. ist auf *eggs zeichnungen* auch die realität marginal, und damit das imaginäre eröffnet, der spray der inhibition verdrängt nicht allein, sondern *be-zeugt auch den wunsch*.

wien 1978

post scriptum

es gibt in wien so etwas wie eine schule des materialbewußtseins (hermann nitsch, günter brus, rudolf schwarzkogler, otto muehl, peter weibel, walter pichler, bruno gironcoli, valie export, loys egg, heinz frank, wolfgang ernst). was egg in dieser schule vor manch anderen auszeichnet, ist, daß er jener gefahr, welche die form bei der abstrakten kunst darstellte und nun die symbolik bei der materialkunst, nicht erliegt. er hält das symbolische zurück, denn der sprung ins symbol ist die verlockung des materials. allzu leicht und schnell assoziiert man mit sand vergänglichkeit und mit metall beständigkeit, ein paar rinnen drauf, und man hat schon ein modell für irgendwas. denn die symbolsprache ist meist nur ein parasit der materialsprache, ein ausverkauf an formale, ikonische analogien. die differenziertheit und subtilität der material-prozeduren und -selektion sind es, was eine kunst braucht, die ohne nachbildungen der objekte der außenwelt, ohne abbildung, ohne re-präsentation, sprechen will.