

Zeitschrift: Outlines
Band: 12 (2022)

Artikel: Das Kunstwerk als "fühlbares Ding" : Theorien zur Materialität, Faktur und Dinglichkeit in der russischen Avantgarde und am Bauhaus

Autor: Bonnefoit, Régine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1002796>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Kunstwerk als «fühlbares Ding» – Theorien zu Materialität, Faktur und Dinglichkeit in der russischen Avantgarde und am Bauhaus

Régine Bonnefoit

Die vorliegende Studie untersucht Theorien zu Begriffen wie Materialität, Faktur und Dinglichkeit, die in den 1920er Jahren unter den Kunstschaffenden der russischen Avantgarde und am Bauhaus kursierten.¹ Sowohl in Russland als auch in Deutschland experimentierten Künstler und Künstlerinnen mit neuen Materialien, wobei sich ihre Aufmerksamkeit vor allem auf die Wirkung und den Ausdruck von Oberflächentexturen richtete. Entscheidende Impulse für die Wahl von bislang kunstfremden Werkstoffen waren zuvor von den italienischen Futuristen, insbesondere von Umberto Boccioni ausgegangen, der 1912 in seinem *Technischen Manifest der futuristischen Plastik* gegen die Vorherrschaft der sogenannten «noblen» Materialien wie Marmor und Bronze in der Skulptur polemisierte: «Wir behaupten, dass auch zwanzig verschiedene Materialien in einem einzigen Werk zum Erzielen der bildnerischen Emotion verwendet werden können. Wir zählen nur einige davon auf: Glas, Holz, Pappe, Eisen, Zement, Rosshaar, Leder, Stoff, Spiegel, elektrisches Licht usw.»² Einen weiteren Schritt auf der Suche nach neuen Materialien für die Kunst vollzogen in Frankreich die Kubisten, allen voran Picasso und Braque, die «1912 mit ihren Papiers collés die tradierte Form des Tafelbildes» überwandern.³ Wladimir Tatlin gab zwei Jahre später die Tafelmalerei fast völlig auf, um sich der «Arbeit mit den <echten>, <handfesten> Materialien» zu widmen. Im Januar 1914 veröffentlichte der lettisch-russische Maler und Kunsttheoretiker Wladimir Markow in St. Petersburg seine für das Thema des Materials in der Kunst wegweisende Schrift *Schaffensprinzipien in den*

*plastischen Künsten. Faktur.*⁴ Damit verankert er die jüngsten Materialexperimente in der Tradition der russischen Ikonen, die ihrerseits Stoffteile, Papierblumen, Inkrustationen und Metallverzierungen enthalten können.⁵ Konstantin Umanski berichtete 1920 in der Zeitschrift *Ararat* über Tatlins Experimentierfreudigkeit mit hauptsächlich industriellen Werkstoffen: «Holz, Glas, Papier, Blech, Eisen, Schrauben, Nägel, elektrische Armaturen, gläserne Splitter zum Bestäuben der Fläche, die Mobilitätsfähigkeit einzelner Teile des Werkes, usw. – alles das wird zu rechtmässigen Mitteln der Kunstsprache erklärt [...]»⁶ Im gleichen Jahr erklärten Tatlin und einige seiner Weggefährten ihre Material-Assemblagen und Konterreliefs für mindestens so revolutionär wie die Oktoberrevolution: «Was im Jahr 17 in Bezug auf die sozialen Verhältnisse geschah, das haben wir 1914 realisiert, als wir das Material, den Raum und die Konstruktion zur Grundlage unseres bildnerischen Handwerks machten».⁷ Wurde in vergangenen Jahrhunderten die Sichtbarkeit der «materiellen Gemachtheit» eines Kunstwerks noch als ästhetisch störend empfunden, so erklärte Henry van de Velde 1910 ganz im Gegenteil, dass erst die Bearbeitungsspuren einem Material Schönheit verliehen: «An sich ist kein Material schön, und es wäre leicht, Beweise hierfür aufzubringen. Holz, Metall, Steine und Edelsteine verdanken ihre eigenartige Schönheit dem Leben, das die Bearbeitung, die Werkzeugspuren, [...] ihnen aufprägt.»⁸ Künstler wie Alexander Rodtschenko stellten die Materialbeschaffenheit nicht nur ostentativ zur Schau, sondern erklärten sie zum eigentlichen Anliegen und Thema ungegenständlicher Kunst.⁹ Paul Klee nutzte im gleichen Zeitraum am Bauhaus geschickt das Material, um aus Bildern fühlbare Dinge zu machen: 1921/1922 arbeitete er ein frühes Ölgemälde auf Kreidegrundierung gänzlich um und montierte es auf einen Karton (Abb. 1). Dabei liess er die Fäden der sich am unteren Bildrand auflösenden Leinwand sichtbar stehen, sodass sie den Eindruck einer ausgefransten Stoffbordüre erwecken. Das abstrakte Muster des Gemäldes und sein Titel *Teppich der Erinnerung* suggerieren dank der Faktizität des Stoffes mehr als nur ein Bild eines abgewetzten, staubigen Orientteppichs. Dieser wird als textiles Gewebe greifbar.¹⁰

Der Kunsttheoretiker Dimitri Alexander Toporkow erklärte 1928 das starke Interesse an der Materialität als Reaktion auf einen Überdruß der Künstler:

Man kann meinen, dass es den Künstlern über geworden sei, sich in ästhetischen Abstraktionen zu bewegen, sich mit Fragen der



Abb. 1 Paul Klee, *Teppich der Erinnerung*, 1914, 193, Ölfarbe auf Grundierung auf Leinen auf Karton, 37,8/37,5 × 49,3/50,3, Zentrum Paul Klee, Bern

reinen Malerei, der reinen Plastik und der reinen Architektur zu beschäftigen. [...] Das Thema «Material» kommt deshalb in Mode. Erst vor kurzem fand der Künstler Gefallen an der Arbeit mit Glas, Eisen, Blech, Zement, Asphalt u. a. Der Maler klebt in seine Bilder mutig Ausschnitte aus Zeitungsblättern; dieses unbearbeitete Stück Leben, dieses «Material» steht ihm näher als die Farben auf der Palette [...].¹¹

Selbstverständlich waren die Debatten um das Material in Russland auch ideologisch aufgeladen, gehörte doch die Rede von der materiellen Kultur in der Sowjetunion zur politischen Rhetorik des Materialismus in marxistisch-leninistischer Auslegung.¹² Der aus der materialistischen Philosophie in den Bereich der Kunst übertragene Begriff der «Materialkultur» beziehungsweise der «materiellen Kultur» wurde nach der russischen Revolution durch Tatlin verbreitet, der 1922 an den Freien Künstlerischen Werkstätten (SWOMAS) in Petrograd ein Werkstatt-Labor zur experimentellen Erforschung von Material gründete.¹³

Die Materialität der Farbe

Toporkows Behauptung, das Material stehe dem Künstler näher als die Farbe, bedarf einer kritischen Hinterfragung, besteht doch Farbe als ein vom Künstler oder von der Industrie produzierter Werkstoff ebenfalls aus Materie. Die Wirkung der Farbpaste hängt wesentlich von ihrer stofflichen Zusammensetzung und Bearbeitung auf dem Bildträger ab. 1912 versuchte David Burljuk in seinem Aufsatz mit dem Titel *Faktura* dieser Tatsache gerecht zu werden, indem er die optisch und haptisch wahrnehmbare Farbfaktur von Gemälden durch eine Vielzahl von Adjektiven beschreibt:

Die Oberfläche des Gemäldes kann sein:

A. Regelmässig und B. Unregelmässig.

A. Die regelmässige Fläche

I. Sie kann sehr glänzend sein – glänzend – wenig glänzend – *funkelnd*.

II. Die Oberfläche des Gemäldes kann matt sein.

Je nach Beschaffenheit des Glanzes lässt sich die erste Gruppe unterteilen in:

1. Metallglanz

2. Glasglanz

3. Fettglanz

4. Perlmutterglanz

5. Seidenglanz

B. Die unregelmässige Fläche

I. Stachelige Oberfläche

II. Gewölbte Oberfläche

III. Erdige Oberfläche (matt und *staubig*)

IV. Rissige Oberfläche (flach, tief...)

stark- oder feinrissig

ganz oder teilweise rissig.

Oberflächenstruktur des Gemäldes

I. körnig. II. faserig. III. blättrig.

Soweit das Grobschema der einzig möglichen Klassifikation

pikturaler Werke nach ihrer Faktur.¹⁴

Alexander Rodtschenko listet in einer Übung zu Faktur-Kontrasten an den Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten (WChUTEMAS) in Moskau

verschiedene Bearbeitungsmöglichkeiten der Farbe auf wie «Schichten, Abstumpfen, Reiben, Pressen, Überziehen, Schleifen».¹⁵

Wer schon einmal ein schwarzes Quadrat von Malewitsch im Original aus der Nähe betrachten konnte, der weiss, wie vielfältig die Oberflächen gestaltet sind.¹⁶ Auch Rodtschenkos «Schwarze Bilder» sind nicht einfach nur schwarz, sondern zielen auf eine Differenzierung von Oberflächenwerten, wie Varvara Stepanova 1919 in ihrem Tagebuch festhält: «Diese glänzenden, matten, trüben, rauhen, glatten Oberflächen ergeben eine ungewöhnlich starke Komposition, sie sind so stark gemalt, dass sie Farben (Farbigkeit) in nichts nachstehen.»¹⁷ In einem Brief an Alexander Gan erklärt sie, wie Farben durch «Zufügen von Sand, Glas, Sägemehl, Metallstaub u. a.» in ihrer Materialität bereichert und in ihrer Wirkung verändert werden können.¹⁸

Faktura

Der oben zitierte Aufsatz von David Burljuk von 1912 lautet *Faktura* – was im Russischen so viel wie «Gemachtheit» oder «Beschaffenheit» eines Werkes oder eines Gegenstandes bedeutet. Der Begriff leitet sich von dem lateinischen Wort «factum» (= das Gemachte) ab. Burljuk versteht unter Faktura die Struktur einer Bildoberfläche, die ein Kunstwerk zu einem «selbstwertigen, dreidimensionalen Objekt» macht.¹⁹ Wladimir Markow bezeichnet in seiner 1914 in St. Petersburg erschienenen Schrift über die Faktur das Material als «die Mutter der Faktur».²⁰ Ljubov Popova versteht unter dem Begriff die «Materialisierung» beziehungsweise die «Verdinglichung» der Farbe im Bild. Diese sei in der Geschichte der Malerei erstmals durch die impressionistischen Maler erreicht worden: «Im Impressionismus hat sich die Farbe mithilfe ihrer malerischen Mittel aus der Darstellung herausgewunden.»²¹ Die Farbe erobert dadurch den Raum und wird zu einem dreidimensionalen, fühlbaren Ding.

Auch Bauhaus-Meister wie Paul Klee, Wassily Kandinsky²² und László Moholy-Nagy erläuterten in ihrem Unterricht die optischen und haptischen Eigenschaften von Materialoberflächen mit Hilfe der Faktur. Im Kapitel «Gliederung» seiner *Bildnerischen Form- und Gestaltungslehre* zieht Paul Klee als Beispiel für Faktur die Abdrücke der Füße eines Spaziergängers im Schnee heran: «Factur ist die Kennzeichnung der / Entstehung im Vorliegenden / Falle mit den Füßen. Die Faktur des Weges». Danach geht er übergangs-

los zur Faktur im Kunstwerk über: «Bei uns Bildnern wird es sich in der / Regel um eine Manufactur handeln / um die Spur der kleinen handlichen Activen / um die Werk-handliche Entstehungsspur».²³ Wie für Henry van de Velde basiert für Klee die Schönheit eines Materials auf den Spuren der manuellen Bearbeitung:

[...] bei Holz kommt es vor, dass man mit dem / Messer rhythmisch geschnitzt hat. / Oder bei Stein mit dem Meissel sichtbar Schlag / an Schlag gesetzt hat, / um nachher die ganze schöne Arbeitsspur / durch Schleifen wieder zu entfernen. D. h. aus einer / harten Arbeit (Stein) eine weiche (Wachs oder Ton) vorzutäuschen / behält etwas peinliches.²⁴

Die Peinlichkeit besteht nach Klee darin, dass die Wahl der Bearbeitung dem Material nicht gerecht wird.²⁵

Am ausführlichsten geht László Moholy-Nagy in seiner Bauhaus-Schrift *Von Material zu Architektur* auf den Begriff Faktur ein. Diesen scheidet er erstmals von den Bezeichnungen «Struktur» und «Textur», die oftmals als Synonyme für Faktur verwendet werden. Während er unter Struktur die unveränderlichen Eigenschaften eines Materials und unter Textur dessen organisch entstandene Abschlussfläche versteht, ist Faktur die Spur einer von aussen kommenden Krafteinwirkung: «faktur ist die art und erscheinung, der sinnlich wahrnehmbare niederschlag (die einwirkung) des werkprozesses, der sich bei jeder bearbeitung am material zeigt. [...] diese äussere einwirkung kann sowohl elementar (durch natureinfluss), als auch mechanisch, z. b. durch maschine usw. erfolgen.»²⁶ Zu pädagogischen Zwecken führte er am Bauhaus verschiedene Übungen zur Faktur durch. Eine Arbeit seiner Schülerin Gerda Marx zeigt eine Zusammenstellung von Quadraten aus Papier, die durch unterschiedliche Werkzeuge und Techniken bearbeitet wurden (Abb. 2): «herstellung von papierfakturen mittels freigewählter werkzeuge (nadel, zange, sieb) in beliebiger arbeitsweise (stechen, drücken, reiben, feilen, bohren usw.).»²⁷ Ein weiteres Kapitel seines Bauhaus-Buches ist der «faktur in der malerei» gewidmet. In der russischen Avantgarde wurde die Faktura vor allem im Medium der Malerei erprobt.²⁸ Moholy-Nagy konstatiert, dass die Maler früherer Epochen «die material- und werkzeugwerte zugunsten der illusionistisch vollkommenen darstellung» unterdrückt hätten. Erste Versuche einer reliefartigen Auftragung des Pigments, «die im auffal-



Abb. 2 Gerda Marx, *papier-fakturen*, in: László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, München: Albert Langen, 1929, Abb. 41, S. 57

lenden licht eine selbsttätige brechung der farbtöne ergab [...]», beobachtet auch er bei den Impressionisten. Dennoch seien solche Fakturen für diese Maler nur «ein notwendiges «übel»» gewesen, «das man beherrschen musste, wenn man das licht auf die leinwand bannen wollte». Erst Picasso habe wirklich begriffen, was es bedeutet, «den wünschen des materials nachzugehen, statt es zu vergewaltigen». Durch ihn habe «material und faktor eine verlebendigung erfahren [...]».²⁹

Die immaterielle Faktor

Während der in den 1920er Jahren am Bauhaus tätige Kunstkritiker Ernst Kallai der Fotografie vorwarf, keine Faktor hervorbringen zu können, verneinte Moholy-Nagy die Behauptung, dass diese nur an taktile Qualitäten gebunden sei.³⁰ Sein erstes Bauhaus-Buch *Malerei, Fotografie, Film* enthält



Abb. 3 Szene aus dem deutschen Spielfilm *Zalamort* von Emilio Ghione, 1924, in: László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, München: Albert Langen, 1927, S. 92

die Abbildung einer Szene aus dem deutschen Spielfilm *Zalamort* von Emilio Ghione (1924). Darauf scheinen Partien der Gesichter von Fern Andra und Henry Sze durch hauchdünne, transparente Spitzentücher hindurch (Abb. 3). Es sind die Muster dieser Textilien, die der Aufnahme eine Faktur verleihen. In der Bildlegende bezeichnet Moholy-Nagy die von ihm gewählte Filmsequenz als «Porträtaufnahme mit Darstellung von Fakturenwirkungen».³¹ Ein in seinem zweiten Bauhaus-Buch abgebildetes Fotogramm gilt ihm als Beispiel für eine «fotografische Faktur».³²

In dem bereits zweifach erwähnten Werk von Markow aus dem Jahr 1914 findet sich ein eigenes Kapitel über «Die immaterielle Faktur», wo zu lesen ist: «Es wäre ein Irrtum anzunehmen, dass nur das Material, die Art seiner Bearbeitung und Kombination die Faktur eines Gegenstandes entstehen» lasse:

Wenn wir auf der sauberen Oberfläche eines Blattes Papier einen Strich ziehen, dann verändern wir schon allein dadurch die Faktur der gegebenen Fläche, weil jeder Fleck, jeder feine Strich auf der leeren und glatten Oberfläche ausser einer faktischen auch

noch eine scheinbare Unebenheit darstellt – eine Verletzung von Ebenmass und Stille.³³

Materielle und nichtmaterielle Fakturen können nach Markow auch Geräusche suggerieren. Davon abgesehen kann ein Geräusch selbst eine Faktur haben.³⁴

Auch Clemens Rathe bemerkt in seinem Werk *Die Philosophie der Oberfläche*, dass «die haptische Wahrnehmung eines Gegenstandes» oftmals weitere Wahrnehmungen nach sich ziehe, «wie etwa die olfaktorische und auditive Wahrnehmung».³⁵ Nikolaj Tarabukin schrieb 1923 zu diesem Phänomen in seinem *Entwurf einer Theorie der Malerei (Opyt teorii živopisi)*:

Wir behaupten, dass man die Malerei erspüren, riechen muss, das heisst man muss sie so nah betrachten, als ob man die Farbe riechen wollte, als ob man Geschmacks- und Geruchsempfindungen hervorrufen wollte, (die man auch tatsächlich gewinnt, wenn man die «Glätte» solch dickflüssiger, dichter und glatt gemalter Farbe genießt, oder das «Rauhe» eines «trockenen» Tons, oder die seidige Trockenheit einer Farbe «mit Beimischung».³⁶

Am Bauhaus war neben Moholy-Nagy auch Klee überzeugt, dass Faktur nicht ausschliesslich das Resultat haptisch wahrnehmbarer Bearbeitungsspuren sei. Klee zeichnet in seiner bildnerischen Gestaltungslehre die Spuren nach, die der Taktstock eines Dirigenten in die Luft zeichnet, und nennt diese «Facturale Rhythmen».³⁷

«Unter die Kontrolle des Tastsinns mit dem Auge!»

Die Fähigkeit, auch eine immaterielle Faktur zu fühlen, erklären Künstler durch die Theorie eines Tastsinns, den nicht nur die Hand, sondern auch das Auge besitze. Der russische Kunsthistoriker Nikolai Punin führt 1920 aus, dass man, um ein Bild zu verstehen, dieses nicht nur betrachten, sondern «mit den Augen befühlen, d. h. Zentimeter für Zentimeter verfolgen» müsse, «wie sich die Fakturen und Oberflächen der Leinwand verändern [...]».³⁸ Die scheinbar paradoxe Rede vom fühlenden Auge und von dem zeitlichen Nacheinander der apperzeptiven Tätigkeit konnte Punin der von Wladimir

Faworski besorgten russischen Übersetzung von Adolf von Hildebrands Schrift *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) entnehmen, die 1914 in Moskau erschien.³⁹ Das Auge vereinigt nach Hildebrand den Tastsinn mit der visuellen Wahrnehmung, was der Künstler mit dem Diktum des «tastenden Auges» auf den Punkt brachte. Konrad Fiedler entwickelte in seiner Schrift *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887) viele Gedanken des mit ihm befreundeten Hildebrand weiter. Für ihn hat im künstlerischen Schaffensprozess nicht das Auge, sondern die Hand das letzte Wort.⁴⁰ Auch Tatlin folgte seit 1913 in seinem Schaffen dem Motto: «Unter die Kontrolle des Tastsinns mit dem Auge!»⁴¹

Zur Kultivierung des Tastsinns führten die Bauhaus-Meister Johannes Itten und nach dessen Ausscheiden aus dem Lehrkörper Moholy-Nagy Tastübungen an verschiedenen Materialien durch. Itten verlangte von seinen Schülern, die konträren Eigenschaften von Materialien wie «glatt – rauh, hart – weich, leicht – schwer» nicht nur zu sehen, sondern auch mit geschlossenen Augen mit den Fingern zu erfühlen. Zu diesem Zweck liess er sie kontrastierende Materialien zu sogenannten «Texturmontagen» kombinieren. Verschiedene Holz- und Metallarten, Glas, Wolle, Pelz, Federn, Konservendbüchsen und vieles mehr wurden zu Übungsobjekten für den Tastsinn verarbeitet.⁴² «Zur Vertiefung und Kontrolle des Erlebens mussten die Schüler Materialien wie Holz, Rinden und Felle solange anschauen, betasten und zeichnen, bis sie diese Materien auswendig, ohne das Naturvorbild, aus der inneren Empfindung heraus zeichnerisch wiedergeben konnten [...].»⁴³

Moholy-Nagy beschreibt diese Konstruktionen in seinem Bauhaus-Buch *Von Material zu Architektur* wie folgt:

der bauhäusler befasste sich also in seinen anfangsübungen mit dem material vorwiegend mittels seiner tastorgane (das tastorgan ist gleichzeitig organ für druck-, stich-, temperatur-, vibrations- usw. empfindungen). er holt sich die verschiedensten materialien zusammen, um mit ihrer hilfe möglichst viele verschiedene empfindungen registrieren zu können. er stellt sie zu tasttafeln zusammen, die teils verwandte, teils kontrastierende tastempfindungen enthalten.⁴⁴

Das Kapitel über die Tastübungen illustriert der Bauhaus-Meister mit Schülerarbeiten, die viereckige oder kreisförmige Tasttafeln sowie eine drehbare

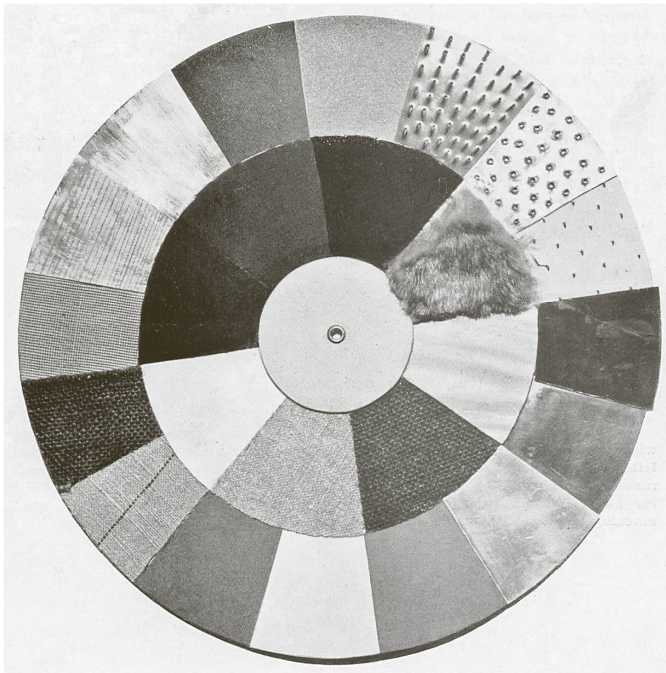


Abb. 4 Walter Kaminski, zweizeilige, drehbare tasttafel, in: László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, München: Albert Langen, 1929, Abb. 7, S. 27

Tasttrommel darstellen. Der Bauhaus-Schüler Walter Kaminski montierte eine aus acht Materialien zusammengesetzte Scheibe auf einen grösseren, in 16 Materialfelder unterteilten Kreis (Abb. 4). Durch die Drehung einer der beiden Scheiben ergibt sich stets ein neuer Faktur-Kontrast durch zwei nebeneinanderliegende Materialien wie Pelz, Stoff, perforiertes Metall, usw.⁴⁵ Moholy-Nagy beruft sich in seinen Übungen auf Marinettis Manifest *Le Tactilisme* von 1921, der sich für eine Kunst eingesetzt habe, «die sich auf dem tastgefühl aufbauen sollte. er schlug taktile bänder, teppiche, betten, räume, teater [sic!] usw. vor.»⁴⁶ David P. Sterenberg zeigte ein Jahr nach dem Erscheinen von Marinettis Manifest auf der Ersten Russischen Kunstausstellung in der Berliner Galerie van Diemen eine Serie von Faktur-Kontrasten in Form von Gemälden, deren materielle Oberfläche das eigentliche Bildthema war.⁴⁷

Die Faktur als Handschrift eines Individuums

Michail Larionov schreibt in seinem 1913 veröffentlichten Manifest *Rayonistische Malerei*: «Jedes Bild besteht aus einer farbigen Fläche, der Textur (dem Zustand dieser Farbfläche, ihrem Klang) und aus der Empfindung, die diese

beiden Gegebenheiten hervorrufen.»⁴⁸ Ähnlich wie Farben und Linien können auch Materialien und deren Fakturen im Betrachter Gefühle auslösen.

Ein Jahr nach dem Erscheinen von Larionovs Manifest erklärte Markow in seinen *Schaffensprinzipien in den plastischen Künsten*, dass jedes Individuum «ein eigenes Wesen» besitze, «das von dem Material, welches dieses Individuum als Schöpfer bearbeitet, wie von einem Schwamm aufgesogen wird.»⁴⁹ Die Bearbeitungsspuren eines Objekts zeugen somit ähnlich wie eine Handschrift vom Wesen seines Herstellers.

Zwischen 1923 und 1929 erarbeitete die Staatliche Akademie für Kunstwissenschaften in Moskau ein Lexikon der Kunstterminologie (*Slovar' chudožestvennoj terminologii*), das sämtliche Fachbegriffe der Diskurse über die Kunst kritisch überprüfen und neu systematisieren sollte, mit dem Ziel, den revolutionären Entwicklungen in Kunst, Wissenschaft und Philosophie Rechnung zu tragen.⁵⁰ Der Kunsthistoriker und Archäologe Dmitrij S. Nedovič schrieb für dieses Lexikon den Artikel über die Faktura, die er als «Art und Weise der Bearbeitung des Kunstwerks von einem Meister» definiert. Anschliessend bringt er den Vergleich mit der Handschrift ins Spiel, denn die Faktura zeige, indem sie «jeden Schritt der Arbeit an dem Kunstwerk deutlich mache, die Spuren der Bearbeitung, die der Handschrift des Künstlers gleichkommen.»⁵¹

Das Kunstwerk als «fühlbares Ding»

1917 konstatierte Alexander Rodtschenko, dass das Bild aufgehört habe, ein Bild zu sein und sich stattdessen in «ein Gemälde oder ein Objekt» verwandelt habe.⁵² Zwei Jahre später erklärte der russische Literaturtheoretiker Viktor Shklovsky in einer Rezension «Über die Faktur und Konterreliefs» von Tatlin und dessen Schülern, dass Kunstwerke «keine Fenster zu einer anderen Welt», sondern «Gegenstände» seien. «Die gesamte Arbeit des Künstlers – des Dichters wie des Malers» laufe «in erster Linie drauf hinaus, ein kontinuierliches, an jeder Stelle fühlbares Ding zu schaffen, ein fakturiertes Ding».⁵³ Die Collagen und Material-Assemblagen der Futuristen und Kubisten, die zwischen zwei Ecken aufgespannten Konterreliefs von Tatlin, die optisch und haptisch wahrnehmbaren Farbflächen in den Gemälden eines Paul Klee oder Alexander Rodtschenko – all dies löst die Illusion des Gemäldes als Blick aus dem Fenster⁵⁴ ab und macht das Bild zu einem Ding. Dieser

neue Diskurs von der Dinglichkeit des Kunstwerks spiegelt sich auch im Titel der von Ilja Ehrenburg und El Lissitzky ursprünglich dreisprachig geplanten Zeitschrift *Vesc Objet Gegenstand*, die von April 1922 bis 1923 erschien und die deutschen und französischen Künstler über aktuelle Fragen der Kunstdebatte in der Sowjetunion informierte.⁵⁵

Die in den 1920er Jahren in der russischen Avantgarde und am Bauhaus diskutierten Theorien zu Materialität, Faktur und Dinglichkeit des Kunstwerks erklären Albertis Vergleich eines Bildes mit dem Blick durch ein offenes Fenster für endgültig obsolet. Der Inhalt des Gemäldes liegt nicht mehr jenseits des Bildträgers in der Tiefe der optischen Illusion, sondern materialisiert, verdinglicht sich diesseits im Raum der Betrachtenden. Mit seinen scheinbar in der Luft schwebenden Konterreliefs vollzog Tatlin den «Ausstieg» aus dem Bild» und gleichzeitig den Einstieg in diesen Raum.⁵⁶ Durch die Verdinglichung des Bildes gewinnt der Tastsinn gemäss der Forderung Tatlins zwangsläufig an Bedeutung gegenüber dem Auge.⁵⁷ Es ist die haptisch, aber auch optisch wahrnehmbare Oberflächenfaktur, die das Bild zum fühlbaren, dreidimensionalen Ding macht. Materialbeschaffenheit wird zum eigentlichen Bildthema und zum Ausdrucksträger, Arbeitsspuren geraten zur individuellen Handschrift des Künstlers oder der Künstlerin. Die Faktur wird somit zum neuen ästhetischen Massstab in der Kunst.

- 1 Über den Austausch zwischen dem Bauhaus und russischen Künstlern vgl. Bonnefoit 2017.
- 2 Umberto Boccioni, «Technisches Manifest der futuristischen Plastik» (1912), in: Rübel et al. 2005, S. 273–275, hier S. 275.
- 3 El-Danasouri 1992, S. 6. Vgl. auch Wagner 2001, Kapitel «Mechanofaktur bei Braque und Picasso», S. 33–38.
- 4 Wladimir Markow, *Prinzipy twortschestwa w plastitscheskich iskusstwach. Faktura (Schaffensprinzipien in den plastischen Künsten. Faktur)*, St. Petersburg 1914, Auszüge in: Rübel et al. 2005, S. 276–279.
- 5 Buchloh 1984, S. 86; Marcadé 1995, S. 166.
- 6 Umanski 1920, S. 12.
- 7 Wladimir J. Tatlin, T. Shapiro, J. Meyerson, P. Vinogradov, «Unsere bevorstehende Aufgabe», Moskau, 31.12.1920, zit. nach Teuber 2008, S. 193.
- 8 Henry van de Velde, «Die Belebung des Stoffes als Prinzip der Schönheit» (1910), in: Rübel et al. 2005, S. 131–133, hier S. 131.
- 9 Vgl. Köhring 2017, S. 4.
- 10 Bonnefoit 2013, Kapitel «*Tapis du souvenir*», S. 27.
- 11 Dimitri Alexander Toporkow, «Material», zuerst auf Russisch erschienen in: Ders.: *Technitscheski byt i sowremennoe iskusstwo (Technischer Alltag und zeitgenössische Kunst)*, Moskau/Leningrad 1928, S. 237–248, zit. nach Rübel et al. 2005, S. 290 (übers. von Alexandra Köhring).
- 12 Köhring 2017, S. 124.
- 13 Rübel et al. 2005, Einleitung zu Kapitel 8, «Materialkultur», S. 271–272.
- 14 Zit. nach Bonn 1994, Bd. 3, S. 125–126. Vgl. zu dieser Passage Marcadé 1995, S. 81.
- 15 Zit. nach Köhring 2017, S. 197.
- 16 Vgl. Beyme 2005, S. 294.
- 17 Zit. nach Köhring 2017, S. 186.
- 18 Ebd., S. 208.
- 19 Szech 2012, S. 92.
- 20 Markow 1914 (wie Anm. 5), zit. nach Rübel et al. 2005, S. 276.
- 21 Zit. nach der ausführlichsten Studie über den Begriff der Faktura in der russischen Avantgarde: Köhring 2017, S. 173–174. Schon David Burljuk analysiert 1912 die Faktura eines Gemäldes der *Kathedrale von Rouen* von Claude Monet (vgl. Buchloh 1984, S. 86). Kasimir Malewitsch untersucht 1927 ein vergrößertes Detail eines impressionistischen Gemäldes in seiner Bauhaus-Schrift *Die gegenstandslose Welt*, Malewitsch 1927, S. 40–41 mit Abb. 56.
- 22 Kandinsky 2002, S. 52–53.
- 23 Klee 1921–1931, BG I.4/78; zugänglich unter http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/04/078/?from_search=true, Stand 30.6.2020.
- 24 Ebd., BG I.4/79: http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/04/079/?from_search=true, Stand 30.6.2020.
- 25 Zu den Debatten über die Materialgerechtigkeit vgl. Rübel et al. 2005, S. 10.
- 26 Moholy-Nagy 2019, S. 33.
- 27 Ebd., S. 59 mit Abb. 41, S. 57.
- 28 Köhring 2017, S. 247.
- 29 Moholy-Nagy 2019, S. 78–86.
- 30 Vgl. Avilés 2019, S. 76.
- 31 Moholy-Nagy 1927, S. 92. Zur Faktur in der Fotografie von Moholy-Nagy vgl. Avilés 2019, S. 76–78.
- 32 Moholy-Nagy 2019, S. 89.
- 33 Markow 1914 (wie Anm. 5), zit. nach Rübel et al. 2005, S. 277.
- 34 Ebd., S. 279.
- 35 Rathe 2020, S. 68. Vgl. auch Hegger et al. 2007, S. 16: «Je mehr Sinne vom Material angesprochen sind, desto eher kann sich eine schlüssige Gesamterfahrung mit einem Material oder einem Raum entwickeln.»
- 36 Zit. nach Köhring 2017, S. 218.
- 37 Klee 1921–1931, BG I.4/82, http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/04/082/?from_search=true, Stand 30.6.2020.
- 38 Zit. nach Köhring 2017, S. 215.
- 39 Hildebrand 1914.
- 40 Vgl. Bonnefoit 2004, S. 10–11.
- 41 Shadowa 1984, S. 260.
- 42 Zu Ittens Übungen zu Materialtexturen vgl. Mühleis 2005, Kapitel «Taststudien am Bauhaus – Johannes Itten und László Moholy-Nagy», S. 167–176, hier S. 170.
- 43 Itten 1963, S. 48.
- 44 Moholy-Nagy 2019, S. 21.
- 45 Ebd., S. 27, Abb. 7.

- 46 Moholy-Nagy 2019, S. 24. Vgl. Filippo Tommaso Marinetti, «Der Taktilismus» (11. Januar 1921), in: Marinetti 2018, S. 157–167, hier S. 161–165.
- 47 Adkins 1988, S. 191.
- 48 Michail Larionov, «Rayonistische Malerei», in: *Oslinyj chvost i mišen' (Eselsschwanz und Zielscheibe)*, Moskau 1913, zit. nach Bonn 1994, S. 127.
- 49 Markow 1914 (wie Anm. 5), zit. nach Rübeler et al. 2005, S. 279.
- 50 Nikolaj Plotnikov, «Einleitung: Die Staatliche Akademie der Kunstwissenschaften in der europäischen ästhetischen Diskussion der 1920er Jahre», in: Plotnikov 2014, S. 7–26, hier S. 15.
- 51 Zit. nach Köhring 2017, S. 225.
- 52 Alexander Rodchenko, *Exhibition pamphlet at the exhibition of the Leftist Federation in Moscow*, 1917, zit. nach Karginov 1975, S. 64: «Thenceforth the picture ceased being a picture and became a painting or an object.»
- 53 Viktor Shklovsky, «O fature i kontr-rel'efach» («Über die Faktur und die Konterreliefs»), in: Ders., *Gamburgskij ščet. Stat'i – vospominanija – esse 1914–1933*, Moskau 1990, S. 98–100, S. 100. Zit. nach Szech 2012, S. 94.
- 54 Die berühmte Metapher stammt von Alberti, der schrieb: «Als Erstes zeichne ich auf der zu bemalenden Fläche ein rechtwinkliges Viereck von beliebiger Grösse; von diesem nehme ich an, es sei ein offen stehendes Fenster, durch das ich betrachte, was hier gemalt werden soll». Alberti 2002, S. 93.
- 55 Vgl. Bonnefoit 2017, S. 54.
- 56 Szech 2012, S. 94.
- 57 Zu dem seit der Antike geführten Streit um die Priorität von Auge oder Tastsinn vgl. Manthey 1983, Kapitel 8, «Hand vor Augen: Prioritätsstreit der Sinne», S. 193–209.

Literaturverzeichnis**Adkins 1988**

Helen Adkins, «Erste russische Kunstausstellung», in: *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Museum für Moderne, Photographie und Architektur im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 25.9.1988–8.1.1989, Berlin: Nicolai, 1988, S. 185–196.

Alberti 2002

Leon Battista Alberti, *Della Pittura – Über die Malkunst*, hrsg., eingl. und übers. von Oskar Bätschmann, Sandra Gianfreda et al., Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 2002.

Avilés 2019

Pep Avilés, «Faktur, Photography, and the Image of Labor: On Moholy-Nagy's Textures», in: Ines Weizman (Hrsg.), *Dust & Data. Traces of the Bauhaus across 100 Years*, Leipzig: Spector Books, 2019, S. 62–84.

Basel 2014

Kasimir Malewitsch. *Die Welt als Ungegenständlichkeit*, mit einer Neuübers. von Kasimir Malewitschs Schrift *Die Welt als Ungegenständlichkeit*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, 13.–22.6.2014, Ostfildern: Hatje Cantz, 2014.

Beyme 2005

Klaus von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft, 1905–1955*, München: Beck, 2005.

Bonn 1994

Europa, Europa – Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, hrsg. von Ryszard Stanisławski et al., Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 27.5.–16.10.1994, 4 Bde.

Bonnefoit 2004

Régine Bonnefoit, «Der ‹Spaziergang des Auges› im Bilde. Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee», in: *kritische berichte*, 32 (2004), Nr. 4, S. 6–18.

Bonnefoit 2013

Régine Bonnefoit, *Paul Klee. Sa théorie de l'art* (Le savoir suisse, 92), Lausanne: PPUR, 2013.

Bonnefoit 2017

Régine Bonnefoit, «Das Bauhaus und die russische Avantgarde», in: *Die Revolution ist tot. Lang lebe die Revolution! Von Malewitsch bis Judd, von Deineka bis Bartana*, hrsg. von Michael Baumgartner et al., Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern und Zentrum Paul Klee, 13.4.–9.7.2017, München: Prestel, 2017, S. 54–61.

Buchloh 1984

Benjamin H. D. Buchloh, «From Faktura to Factography», in: *October*, Nr. 30, 1984, S. 82–119.

El-Danasouri 1992

Andrea El-Danasouri, *Kunststoff und Müll. Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters* (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 45), Diss. Univ. Marburg, 1991, München: scaneg, 1992.

Hegger et al. 2007

Manfred Hegger et al., *Materialität*, Basel: Birkhäuser, 2007.

Hildebrand 1914

Adolf von Hildebrand, *Problema formy v izobrazitel'nom iskusstve i sobranie statey*, übers. von Wladimir Andrejewitsch Faworski, Moskau: Musaget, 1914.

Itten 1963

Johannes Itten, *Mein Vorkurs am Bauhaus – Gestaltungs- und Formenlehre*, Ravensburg: Maier, 1963.

Kandinsky 2002

Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (1926), 8. Aufl., mit einer Einführung von Max Bill, Bern: Benteli, 2002.

Karginov 1975

German Karginov, *Rodchenko*, London: Thames and Hudson, 1975.

Klee 1921–1931

Paul Klee, *Bildnerische Form- und Gestaltungslehre [BG]*, 1921–1931, handschriftliches Manuskript im Zentrum Paul Klee, Bern, online verfügbar unter <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/Archiv/2011/01/25/00001/>, Stand 2.9.2021.

Köhring 2017

Alexandra Köhring, *Faktura. Malen zwischen Experiment und Ideologie in der russischen Avantgarde*, Diss. Univ. Hamburg, 2013, überarb. Fassung 2017, <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2018/8911/pdf/Dissertation.pdf>, Stand 30.6.2020.

Malewitsch 1927

Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt* (Bauhausbücher, 11), übers. von A. von Riesen, München: Albert Langen, 1927.

Manthey 1983

Jürgen Manthey, *Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie* (Edition Akzente), München/Wien: Hanser, 1983.

Marcadé 1995

Paul Marcadé, *L'avant-garde russe 1907–1927*, Paris: Flammarion, 1995.

Marinetti 2018

Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste des Futurismus* (Fröhliche Wissenschaft, 124) aus dem Ital. übers. von Stefanie Golisch, Berlin: Matthes & Seitz, 2018.

Moholy-Nagy 1927

László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film* (Bauhausbücher, 8), München: Albert Langen, 1927.

Moholy-Nagy 2019

László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, Reprint der ersten Auflage von Band 14 der Bauhausbücher von 1929, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2019.

Mühleis 2005

Volkmar Mühleis, *Kunst im Sehverlust* (Phänomenologische Untersuchungen, 23), Diss. Univ. Köln, 2003, München: Fink, 2005.

Plotnikov 2014

Nikolaj Plotnikov (Hrsg.), *Kunst als Sprache – Sprachen der Kunst. Russische Ästhetik und Kunsttheorie der 1920er Jahre in der europäischen Diskussion* (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 12), Hamburg: Meiner, 2014.

Rathe 2020

Clemens Rathe, *Die Philosophie der Oberfläche. Medien- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Äusserlichkeiten und ihre tiefere Bedeutung* (Edition Medienwissenschaft, 71), Diss. Heinrich-Heine-Univ. Düsseldorf, Bielefeld: transcript, 2020.

Rübel et al. 2005

Dietmar Rübel et al. (Hrsg.), *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin: Reimer, 2005.

Schubert 2010

Martin Schubert, *Materialität in der Editions-wissenschaft* (Beihefte zu Editio, 32) Berlin: De Gruyter, 2010.

Shadowa 1984

Wladimir Tatlin, hrsg. von Larissa Alexejewna Shadowa, ins Deutsche übers. von Hannelore Schmor-Weichenhain, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1984.

Szech 2012

Anna Szech, ««Faktura» als ein zentraler Begriff der russischen Avantgarde. Tatlins materielle Kultur», in: *Tatlin. Neue Kunst für eine neue Welt*, Ausst.-Kat. Museum Tinguely, Basel, 6.6.–14.10.2012, Ostfildern: Hatje Cantz, 2012, S. 90–97.

Teuber 2008

Dirk Teuber, «Vladimir Tatlin (1885–1953)», in: *Von der Fläche zum Raum. Malewitsch und die frühe Moderne/From surface to space. Malevich*

and early Modern Art, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 25.10.2008–25.01.2009, Köln: Walter König, 2008, S. 192–197.

Umanski 1920

Konstantin Umanski, «Neue Kunstrichtungen in Russland: Der Tatlinismus oder die Maschinenkunst», in: *Der Ararat. Glossen, Skizzen und Notizen zur neuen Kunst*, I (1918–1920), Nr. 4, Januar 1920, S. 12–13.

Wagner 2001

Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: Beck, 2001.

Bildnachweis:

Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv: Abb. 1