

Staub und Glanz. Konzepte von Materialität und Dematerialisierung

Monika Wagner

Staub und Glanz scheinen auf den ersten Blick nicht dem zu entsprechen, was man mit Materialien verbindet. Sie sind wenig handfest, eher flüchtig, können aber überall auftreten. Doch haben sie in aller Regel physische Stoffe zur Voraussetzung. In den bildenden Künsten bringen Glanz und Staub das Verhältnis vom Material und seiner Sublimierung beziehungsweise seines Zerfalls, also einerseits seine optische, andererseits seine physische Transformation, geradezu modellhaft zur Anschauung.

Staub ist das Zerfallsprodukt von Materialien und Dingen jeglicher Art und Herkunft.¹ In der Hierarchie der Materialien rangiert Staub als nutzloser Rest auf der untersten Stufe. Seit Jahrtausenden gilt er als armes Material, wie dies bereits die patristische Literatur zum Ausdruck brachte. Wie auch bei anderen traditionslosen künstlerischen Materialien, die erst im 20. Jahrhundert Eingang in den Bereich der Kunst fanden, werden Teile der Funktionen und Bedeutungen aus dem Alltag in den Bereich der Kunst transportiert.

Im Gegensatz zu Staub wird Glanz im Alltag, in der Architektur ebenso wie in den bildenden Künsten, seit jeher hochgeschätzt. Glanz ist ein Phänomen «dazwischen». Glanz ist ungreifbar, er interagiert mit dem Blick und enthalte, wie Walter Grasskamp formulierte, «das Versprechen eines Soziallebens mit den Dingen».² Als medialer Agent operiert Glanz zwischen dem Blickenden und den im Licht reflektierenden Oberflächen. Glanz ist ein absolut gegenwärtiges, blitzartig aufscheinendes Phänomen, dessen Voraussetzungen allerdings hergestellt werden müssen; Staub dagegen ist das Ergebnis eines unaufhaltsamen, selbsttätigen Verfallsprozesses, der uns mit dem Ende

aller Dinge konfrontiert. Staub ist der Feind des Glanzes und wird beharrlich beseitigt. Jeff Wall hat das 1999 in einem Grossbild mit dem Titel *Morning Cleaning* auf den Punkt gebracht. Das Bild zeigt eine Ikone des Neuen Bauens, Mies van der Rohe rekonstruierten Barcelona-Pavillon³ mit seinen glänzenden Oberflächen aus Glas, poliertem Onyx und Marmor, während der allmorgendlichen Reinigung (Abb. 1).⁴ Ohne diese alltägliche Entstaubung würden die Materialien ihren Glanz einbüßen.

Um zu glänzen bedarf es glatter, Licht reflektierender Oberflächen. Der traditionelle Inbegriff eines glänzenden Materials war Gold. Antike Skulpturen von Göttern und Helden ebenso wie christliche Bildwelten göttlicher Sphären waren oft durch den Glanz des Goldes aus dem Alltag herausgehoben. Das Material entsprechender Holz- und Bronzestatuen oder hölzerner Bildträger wurde durch Vergoldungen aufgewertet. Doch nicht nur edle Metalle, sondern auch zahlreiche Steinsorten und Hölzer, Glas und selbst allerlei Kunststoffe lassen sich polieren, so dass Glanz entsteht. Polierte Materialien wurden allgemein höher bewertet als solche mit stumpfen Oberflächen. Schon Plinius wollte den glänzenden Marmor – wie man bis in das 17. Jahrhundert alle polierbaren Steine nannte – den Göttern vorbehalten sehen.⁵

Die optische Dematerialisierung, der Glanz, ist strukturell mit dem Oben, dem Licht, verbunden. Die physische Dematerialisierung, der Staub, tendiert nach unten, zur Sedimentierung auf dem Boden, was zahlreiche zeitgenössische Künstler wie Igor Eškinja oder Naho Kawabe durch Staubteppiche thematisieren.⁶

Glanz für alle

Ohne Übertreibung lässt sich sagen, dass die Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts, die auch die goldenen genannt werden, Höhepunkte des Glanzes in den unterschiedlichsten Bereichen von Kunst und Alltag waren. Der Glanz dieser Jahre war nicht mehr den traditionellen, kostbaren Edelmetallen geschuldet. Wegen ihrer Affinität zu höfischem Prunk und der Gefahr einer Verwechslung von Kunstwert und Materialwert hatte Friedrich Theodor Vischer als erklärter Demokrat schon im Kontext der 1848er Revolution die Vergoldung von Kunstwerken strikt abgelehnt.⁷ Das galt umso mehr für die Weimarer Republik. Neue Materialien und Herstellungsverfahren versprachen nun den Glanz allen sozialen Klassen zugänglich zu machen. Der neue



Abb. 1 Jeff Wall, *Morning Cleaning*, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona, 1999, Cibachrometrisch transparent in Leuchtkasten, 187 × 351 × 26 cm, Auflage: 2 Ex.

Glanz, von der Pomade für den Bubikopf à la Josephine Baker über Glanzshampoo, Schuhcreme oder Bohnerwachs, sprühhfähigen Autolack bis hin zur Kunstseide, durchdrang sämtliche Lebensbereiche. Glanz enthielt das Versprechen des sozialen Aufstiegs für alle.⁸ In gigantischen Werbekampagnen propagierte die europaweit führende Kunstseidenfabrik den «metallischen Glanz» der Bembergseide: Glänzende Stoffbahnen umspielen weibliche Körper, und der transparente Glanz kunstseidener Strümpfe lässt die Beine der «neuen Frau» schimmern, ohne dass sie nackt wären (Abb. 2). In Irmgard Keuns Sozialporträt der 1920er Jahre, dem Roman *Das kunstseidene Mädchen*, der 1931 erschien, beschäftigt der Glanz der Industrieseide die Protagonistin, die erklärt, sie wolle «ein Glanz werden».⁹

Auch in der Architektur der 1920er Jahre ging es um Glanz, der, wie Le Corbusier es formulierte, «die mottenzerfressenen Boudoirs»¹⁰ mit ihren plüschigen Teppichen und Gardinen ablösen sollte. Transparenz und Glanz waren die architektonischen Gegenkonzepte zum Verstaubten – und Glas war ihr Medium. «Kein Material überwindet so sehr die Materie wie das Glas», verkündete der expressionistische Kunstkritiker Adolph Behne: «Alle anderen Stoffe wirken neben dem Glase [...] wie Reste, wie Menschenprodukte. Das Glas wirkt ausser-menschlich».¹¹ Der kühle Glanz und die makellose Glätte entsprachen dem Ideal einer sogenannten «Maschinenästhetik», deren perfekte «Mechano-Faktur»¹² keine Spuren händischer Bearbeitung zeigen sollte.



Abb. 2 Werbung für Kunstseide, Deutschland, 1920er Jahre

Steigern liess sich Glanz durch die künstliche Beleuchtung. Mit dem Glanz neuer Materialien, der Neonreklame, der nächtlichen Beleuchtung der Grossstadt und dem Blick des mobilen Betrachters entstand geradezu eine Dematerialisierungseuphorie. Anlässlich der Ausstellung *Berlin im Licht* hiess es 1928: «Ein wahrer Taumel aus Licht, dem kein erträumter Glanz aus alten Märgen gleichkommt, wird die Grossstadt der Zukunft erhellen».¹³ Die durch Licht erzeugten Reflexionen auf den Oberflächen der neuen Glasarchitektur¹⁴ schienen die Grundlagen der Architektur zu erschüttern, so dass der Herausgeber der Werkbundzeitschrift, Walter Riezler, von der «Erscheinung von körperlosen Flächen» sprach, «an deren Stofflichkeit niemand denkt».¹⁵ So löse sich, wie Max Eisler 1928 schrieb, «mit ihrem Glanz und den Reflexen das Feste in ungewisse Lichterscheinungen auf».¹⁶

Entsprechend wählte László Moholy-Nagy in seinem Bauhausbuch *Von Material zu Architektur* 1929 Jan Kammans Foto zweier übereinanderliegender Negative für seine Vision interagierender architektonischer Räume (Abb. 3), die künftige Generationen erleben würden.¹⁷ Zahlreiche Zeitgenossen, so auch der Architekt und Kritiker Sigfried Giedion, sprachen von der

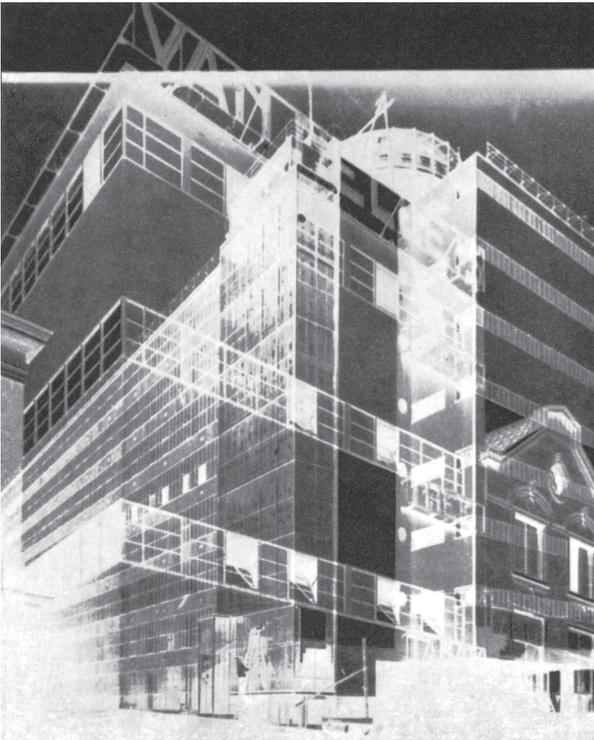


Abb. 3 Jan Kamman, «architektur», zwei übereinandergelegte Negative, in: László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, München: Albert Langen, 1929, S. 236

«Entmaterialisierung des Festgefügtens».¹⁸ Der Schriftsteller Joseph August Lux hatte bereits vor dem Ersten Weltkrieg die Tendenz der Architektur zum «Entmaterialisierten und Abstrakten» gewürdigt,¹⁹ der expressionistische Architekt Bruno Taut sprach von einer «immateriellen Materie»,²⁰ ein Begriff, den Hegel ehemals dem Licht vorbehalten hatte,²¹ der russische Avantgardist El Lissitzky sah eine Tendenz zur «amateriellen Materialität»²² und der russische Architekt und Maler Alexander Vesnin propagierte die Idee einer «materialisierten Energie».²³

Auch in den bildenden Künsten entstanden mit den neuen Materialien der industriellen Produktion, mit Platten aus hauchdünn gewalzten Edelstahllegierungen, dem Aluminium oder transparenten Kunststoffen vielfältige Experimente, wie 1926/1927 Naum Gabos und Antoine Pevsners Ausstattung von

Serge Diaghilews Ballett *La Chatte* (Abb. 4). Bespielt wurde das Bühnenbild aus transparenten Cellon-Elementen von Tänzern mit Helmen und Beinschienen aus demselben Material, das im Bühnenlicht seinen «immateriellen» Glanz entfaltete. Einem zeitgenössischen Beobachter zufolge wurden die Tänzer «entrückt und schon beinahe vergöttlicht, sobald der Kunststoff in ihren Kostümen das Licht einfiel und in zahllosen Strahlen zurück reflektierte».²⁴

Oskar Schlemmer, bis 1929 Leiter der Dessauer Bauhausbühne, aktivierte unter anderem im *Metalltanz* (Abb. 5) den Glanz polierten Edelstahls. Schlemmer, der Tänzer als «mobile Raumplastiken» bezeichnete, setzte auf die Interaktion der Tänzer und Tänzerinnen mit der Hochglanzreflexion unterschiedlich gebogener und geknickter Metallfolien. Angestrahlt von Scheinwerfern reflektierten die gewellten und gefalteten Metallfolien die tänzerischen Bewegungen auf unterschiedliche Weise und liessen eine dynamische Verschmelzung von realen, reflektierten Bewegungen und Schattenwurf entstehen, die den performativen Charakter des Glanzes hervortrieb.

Für sein legendäres *Lichtrequisit* nutzte auch László Moholy-Nagy Materialien aus der zeitgenössischen industriellen Produktion: glänzende Metallteile, transparente Kunststoffplatten, einen Motor und künstliche Beleuchtung. Die sich gegeneinander verschiebenden, vom Motor angetriebenen Metall-elemente erzeugen im Scheinwerferlicht sich permanent verändernde Glanz- und Reflexionsphänomene, die in den Raum strahlen und – Schlemmers Metalltanz vergleichbar – mit den bewegten Schatten auf der Wand interagieren.

All diese Inszenierungen von Glanz, Dematerialisierung und «Immaterialität» basierten in den 1920er Jahren auf Vorstellungen von Reinheit,²⁵ Licht und Transparenz. Die Materialien mit ihren perfekten, strahlenden Oberflächen stellten dem alten Goldglanz der Kirchen und der Höfe den neuen, utopisch aufgeladenen Glanz einer demokratischen Gesellschaft entgegen. Seitens der Avantgarden finden sich wenige Gegner solch euphorisch vertretener und mit Fortschritt imprägnierter Glanzvorstellungen. Am ehesten lassen sich wohl die Assemblagen eines Kurt Schwitters mit den ausgedienten Fundstücken des alltäglichen Lebens als Einspruch gegen die Ästhetik des Glanzes verstehen. Auch Schwitters nutzte die zeitgenössische Terminologie der Materialästhetik, als er schrieb, im Sinne ihrer Alltagsexistenz würden die Dinge in seinen Collagen «entmaterialisiert», um stattdessen in «Materialien für das Bild» transformiert zu werden. Doch es war Marcel Duchamp, der den Dematerialisierungen durch Transparenz und Glanz die Dematerialisierung als Akkumulation von Staub entgegensetzte.

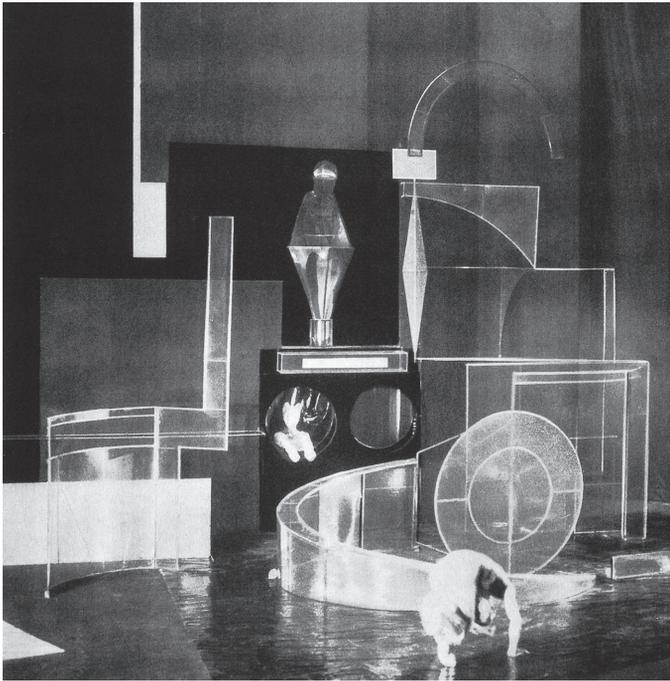


Abb. 4 Naum Gabo/Antoine Pevsner, Bühnenbild für Serge Diaghilews Ballett *La Chatte*, Cellon, 1927, in: László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, München: Albert Langen, 1929, S. 217



Abb. 5 Oskar Schlemmer, *Metalltanz*, 1929

Verstaubungen

Der Aktualität von Glanz und Transparenz entsprechend wählte Marcel Duchamp 1920 als Trägermaterial für ein Bild eine Glasplatte, auf die er die Figuration nicht mit Malwerkzeugen, sondern mit Metalldrähten auftrug. Die glänzende, transparente Glasplatte liess er während seiner etwa sechsmonatigen Europareise aufgebockt in seinem New Yorker Atelier verstauben.²⁶ Duchamp verband also die beiden entgegengesetzten Dematerialisierungskonzepte in einer einzigen Arbeit miteinander, indem er das Ideal der Moderne, dem er durch die Wahl des ungewöhnlichen Bildträgers zugleich huldigte, kontaminierte.

Der amerikanische Fotograf Man Ray fixierte die ephemere *Staubzucht* auf dem Glas, indem er sie fotografierte. Die Textur des losen Staubs war so kompakt, dass sie das Glas in eine vollkommen glanzlose, opake Fläche transformierte. Stattdessen erschien die Abbildung des Staubs nun auf – oder besser in – der glatten, glänzenden Oberfläche des fotografischen Abzugs. 1922 wurde das Foto mit der Bildunterschrift «Vue prise en aéroplane par Man Ray 1921» in der surrealistischen Zeitschrift *Littérature* publiziert (Abb. 6). Ein Streifen Atelierwand als Horizontlinie suggeriert im Querformat den extraterrestrischen Blick auf einen von Staub bedeckten Planeten.

Diesem ungewöhnlichen Gegenentwurf zu den Entstaubungskampagnen der Moderne lassen sich Georges Batailles Äusserungen in seinem provokativen *Dictionnaire Critique* der surrealistischen Zeitschrift *Documents* von 1929 zur Seite stellen. Dort heisst es, dass trotz der «Zimmermädchen, die sich allmorgendlich mit einem grossen Staubwedel oder gar mit einem elektrischen Staubsauger bewaffnen, [...] früher oder später der Staub, der überdauert, wahrscheinlich anfangen wird, gegen die Bediensteten zu gewinnen».²⁷ Batailles Text, der als Intervention gegen die Purifikationen einer rationalistischen Moderne zu verstehen ist, zeigt die Lust am Undefinierten und der unaufhaltsamen Formaauflösung.

Duchamps *Staubzucht*, dieses flusige, instabile Sediment, das dem Glas seinen Glanz und seine Transparenz raubte, ist allerdings nur als Foto, Inbegriff eines optischen Mediums, zugänglich. Ohne dass auf den Status der *Staubzucht* als kooperatives Werk von Duchamp und Man Ray oder als Dokument des Zwischenstadiums einer Arbeit von Duchamp eingegangen werden könnte, sei hier nur an die Debatte um Medialität und Materialität der Bilder in den 1920er Jahren erinnert. 1927 charakterisierte der ungarische



Abb. 6 Marcel Duchamp/Man Ray, *Élevage de poussière/Dustbreeding*, 1920, Fotografie, Gelatineabzug, Sammlung Manfred Heiting, Amsterdam

Kritiker und Theoretiker Ernst Kallai, der unter anderem Herausgeber der Bauhaus-Zeitschrift war, die Fotografie als «überaus arm, fast wesenslos», weil sie «auf den matten Hauch der lichtempfindlichen Schicht [...] und auf die emailhaft glänzende und getönte Textur des Kopierpapiers»²⁸ beschränkt sei. Eine derartige Überführung aller Sinneseindrücke in optische Werte galt Moholy-Nagy hingegen als Ausdruck der «Kultur des Optischen». In seiner Antwort auf Kallai wandte er sich gegen die «rettung der manuellen [...] malerei», ihrer «mittelalterlichen malmethoden» und den Nachvollzug ursprünglicher Weltaneignung anhand physischer Materialien, die er zwar im Grundkurs der Bauhauslehre schulte, die es jedoch durch die «lichtfaktor» zu überwinden gelte.²⁹

Duchamps Inszenierung und Man Rays fotografische Fixierung von Staub als künstlerischem Material blieben in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts singulär. Von dem als «endgültig unabgeschlossen» deklarierten Werk übernahm Duchamp ein wenig Staub in die gestaffelten Trichterelemente der sogenannten Schokoladenmühle des *Grossen Glases*. In domestizierte Formen gebracht, fixierte Duchamp den Staub zwischen zwei Glasplatten und versiegelte ihn auf diese Weise mit einer glänzenden Oberfläche.

Erinnerungsstaub

In der *Staubzucht* ist vergangene Zeit gespeichert – nicht allein die sechs Monate von Duchamps Europareise, während deren sich der Staub ablagern konnte. Vielmehr zeigt sich darin der unaufhörliche Transformationsprozess aller Dinge und Stoffe. Als scheinbar indifferente Partikel von etwas zuvor Existierendem ist Staub ein entropisches Material. Er enthält, wie der Chemiker Justus Liebig in der Mitte des 19. Jahrhunderts feststellte, «auf unscheinbarer Ebene alles, was uns umgeben hat».³⁰ Das heisst, Staub ist ein materielles Archiv.

Doch die darin enthaltenen Spuren erschliessen sich dem Auge nicht ohne Weiteres. Welche Erkenntnisse daraus in der naturwissenschaftlichen Mikroskopie zu gewinnen waren, wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts deutlich. Christian Gottfried Ehrenberg, der Begründer der Mikrobiologie, konnte anhand zahlloser Staubproben detailreich analysieren,³¹ welch unglaubliche Formenvielfalt Staubpartikel besitzen und was sie über ihre Herkunft und die Ausgangsmaterialien erzählen (Abb. 7). Seinerzeit war das Interesse gross, Winddriften zu verstehen, so dass Staub aus den Segeln von Schiffen gesammelt wurde, der Aufschluss gab, ob Sandpartikel z.B. aus der Sahara oder Pollen aus Spanien stammten. Staub ist das materielle Ergebnis einer Materialtransformation, ein Index, aus dem sich zeitlich und örtlich entfernte Verhältnisse und Ereignisse rekonstruieren lassen. Das machen sich seit dem Ende des 20. Jahrhunderts vor allem Kunstwerke zu eigen, die im Kontext des Memorialbooms entstanden. Staub als im wahrsten Sinne des Wortes abgefallener Rest übernimmt hierbei die Rolle der Zeugenschaft und der Beglaubigung. Dafür ist die tatsächliche oder angenommene Herkunft des Staubs wichtig.

Mit dem Pathos von Vernichtung und Katastrophen operieren zahlreiche Staubarbeiten, wie etwa Agnes Denes' *Book of Dust*³² oder David Maisels *Library of Dust*.³³ Der zeitweise in New York lebende chinesische Künstler Xu Bing, dessen *Dust Project* (Abb. 8) von 2004 hier stellvertretend herangezogen wird, arbeitet mit Staub als physischem Relikt eines konkreten historischen Ereignisses: Nine-Eleven. Xu Bing verwendet Staub, den er eigenen Angaben gemäss nach dem Attentat auf das World Trade Center und dem Zusammensturz der Zwillingstürme 2001 auf den Strassen im südlichen Manhattan einsammelte. Im *Dust Project* fixiert er ein Zen-Gedicht aus Buchstabenschablonen³⁴ auf dem Boden des Ausstellungsraums, verteilt den

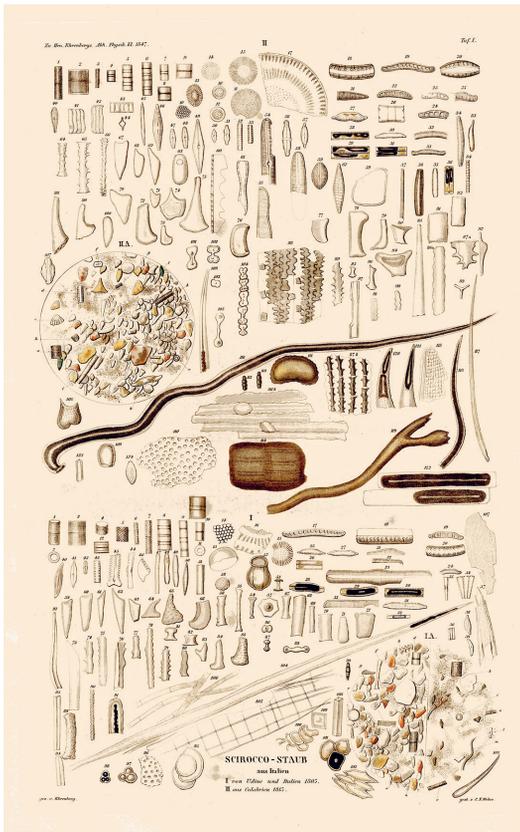


Abb. 7 Christian Gottfried Ehrenberg, *Scirocco-Staub*, Radierung, in: Christian Gottfried Ehrenberg, *Passat-Staub und Blut-Regen ...*, Berlin: Königliche Akademie der Wissenschaften, 1849

grauen Staub aus den New Yorker Strassen mit einem umgearbeiteten Laubbläser und lässt ihn 24 Stunden ablagern, bevor er die Schablonen entfernt. Die so entstandene Schrift im Staub ist ohne Informationen über die Herkunft des Materials, die sich optisch nicht prüfen lässt, belanglos. Die zugehörige Information funktioniert wie die Authentik einer Reliquie und lässt den Staub zum physischen Zeugen eines traumatischen Ereignisses von globalen Auswirkungen werden. Diese wechselseitige Bezeugung von Text und Material ist signifikant für Arbeiten der letzten Dezennien des 20. Jahrhunderts, die mit Staub oder Asche als Relikten arbeiten.



Abb. 8 Xu Bing, «Where Does the Dust Itself Collect»,
Staub von 9/11, schablonierter Text, Gerüst, Installation, 2004

Schon in den 1960er Jahren, als Künstler auf breiter Front mit niederen, schmutzigen Alltagsmaterialien zu arbeiten begannen, war der Staub, zu dem sie künftig zerfallen würden, konzeptionell einbezogen: So etwa in Dieter Roths zerbröselnden Lebensmittelhaufen oder Arbeiten mit Naturstoffen wie Michael Heizers *Double Negative* in der Wüste von Nevada. Sofern keine restauratorischen Eingriffe erfolgen, führen sie in Langzeitprozessen die allmähliche Auflösung der Formen und den Zerfall der Materialien zu Staub vor.

Demgegenüber ist in Xu Bings *Dust Project* alles schon geschehen. Die Herkunft des Materials vom Ort des Geschehens soll der Erinnerung Gewicht verleihen. Solche Geschichtsrekurse mittels der Herkunft von Materialien knüpfen an weit verbreitete kulturelle Praktiken des Toten- und Memorialkults an – etwa, wenn Erde von Schlachtfeldern transloziert oder «Heimaterde» von Auswanderern mit in die Fremde genommen und mit Geschichten belegt wird.

Alter und neuer Glanz

Doch sind Staubfokussierungen wie diejenige von Xu Bing in der sogenannten postindustriellen Gesellschaft in ein Meer von Glanz eingebettet. Nicht allein die gentrifizierten Bezirke der Städte glänzen mit polierten Oberflä-

chen. Inzwischen haben die medialen Oberflächen Glanz in jede Hütte gebracht. Mit zunehmender Tendenz erscheinen Bilder unter Glas – und damit sind keineswegs nur diejenigen in Museen gemeint, sondern vor allem unsere alltäglichen Bildsysteme. Der Fernsehbildschirm, der Computer, das Handy – kurz und gut die Bilder der neuen technischen Medien – erscheinen unter oder im speziell entwickelten und gehärteten Glas. Diese Oberflächen werten auch die banalsten Bilder durch brillanten Glanz auf. Hinzu kommt eine Vielzahl neu entwickelter Materialien, deren industriell bearbeitete Oberflächen nahezu beliebige Texturen annehmen können. All dies hat Glanz zu einem ubiquitären Phänomen werden lassen.

Demgegenüber wurde der alte Glanz des Goldes in den Bildkünsten seit geraumer Zeit genutzt, um Machtverhältnisse zu thematisieren oder Wertfragen zu stellen: So liess Yves Klein 1959 zwanzig Gramm Gold in Gestalt dünner Goldfolien in die Seine flattern und händigte den Käufern respektive finanziellen Teilhabern der Aktion lediglich das papierene Zertifikat für eine *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle* aus. Joseph Beuys schmolz die handwerklich hergestellte Replik der juwelenbesetzten goldenen Zarenkrone Iwans des Schrecklichen³⁵ anlässlich der documenta 7, im Jahr 1982, in einen banalen Hasen um. Die historische Grundierung der Herkunft des Goldes mit der Schreckensvision eines Herrschers, der seinen eigenen Sohn erschlug und mindestens drei seiner Ehefrauen ermordete, liess Beuys' Umschmelzaktion geradezu legitim erscheinen. Als Form für das umgeschmolzene Zarengold wählte der Künstler neben einer kleinen Kugel als Sonnensymbol die Backform eines Osterhasen. Er wollte keine von ihm «individuell gemachte, sondern eine richtige Volksform haben, ich würde sagen, Volkskunst».³⁶ Der Glanz des edelsten Metalls, das historisch am meisten zum metaphorischen Glanz der Mächtigen beigetragen hatte, sollte der autorlosen Form dienen und zumindest symbolisch allen gehören.

Arbeit am Glanz

Gegenüber den Aktionen, die Gold als tradiertes Material des Glanzes betreffen, zog mit Jeff Koons ein überwältigender Glanz in die Künste ein. Dem Künstler gelang es, den Glanz der Konzernzentralen oder Hotelfoyers bei Weitem zu übertreffen. Interessanterweise hatte Jeff Koons sich jahrelang auch mit Staub, oder genauer gesagt, mit Instrumenten der Staubbeseitigung



Abb. 9 Jeff Koons, *New Hoover Convertible/New Shelton Wet/Dry 10 Gallon Doubledecker*, 1981, zwei Staubsauger, Acryl und Leuchtstoffröhren, 251,4 × 71,1 × 71,1 cm, François Pinault Foundation

befasst. Während Beuys demonstrativ zum Besen griff, um den öffentlichen Raum nach der 1.-Mai-Demonstration auszufegen, rufen Koons' umfangreiche Staubsaugerserien der 1980er Jahre Staub und Schmutz nur imaginär in Erinnerung. Denn die Staubsauger in kühlem Weiss sind nicht nur fabrikneu und strahlend sauber, sondern wurden auch in transparente, gläserne Vitrinen platziert, die mit gleissend weissen Neonlichtröhren ausgestattet sind (Abb. 9). Bei vielen der Glasboxen sind die Leuchtstoffröhren in die sockelartigen Kompartimente eingearbeitet, so dass die darüber platzierten Staubsauger im kühlen Licht zu schweben scheinen. Im Nachhinein erscheinen die Arbeiten als Vorgeschmack auf Jeff Koons' folgende Werkserien, die in einem makellosen, geradezu unwirklichen Edeltstahlglanz erstrahlen.

In der *Luxury and Degradation*- sowie der *Statuary*-Serie wurden Vorbilder aus unterschiedlichen Materialien in flirrend-harten Edeldstahlglanz übersetzt, der extreme Reflexlichter erzeugt und auf diese Weise eine Destabilisierung der statuarischen Form bewirkt. Edeldstahl, das Gold des kleinen Mannes, bezeichnete Koons als «vorgetäuschten Luxus», mit dem die «unteren Schichten» verführt werden sollten.³⁷ Andere Arbeiten wie der legendäre *Rabbit* von 1986 oder der *Balloon Dog* scheinen aus glanzbeschichteten, aufgeblähten Luftballons zu bestehen. Während in der alltäglichen Produktion der Industriegesellschaften stets höherwertige Materialien durch preiswertere Kunststoffe ersetzt wurden, verfährt Koons umgekehrt: Der vermeintliche Luftballon erweist sich als hoch verdichteter, solider Edeldstahl, der glänzend poliert wird, so dass eine gezielte Diskrepanz zwischen der Überdosis an Glanz und den banalen Motiven entsteht (Abb. 10).

Die farbig glänzenden Oberflächen des Stahls verdanken sich Spezialeffekten, die von der Arnold AG, einer im Taunus ansässigen und für ihre robusten Edeldstahlprodukte wie Abfallbehälter oder Flughafeneinbauten bekannten Firma, eigens für Jeff Koons entwickelt wurden. Die entsprechenden Rezepturen sind Firmengeheimnis. Bezeichnenderweise ist der extreme Glanz, der keine Spuren seiner Herstellung zeigt, keiner Maschinenarbeit geschuldet. Vielmehr wird er, wie Barbara Hein dokumentiert hat, in Tausenden von Stunden in der Thüringischen Niederlassung der Arnold AG von deren Arbeitern mit kleinen Schleifbürsten in Handarbeit erzeugt.³⁸ Erst durch intensive Schleifarbeit (Abb. 11) entsteht die perfekte Oberfläche des Metalls, auf die dann ein farbiger, transparenter Lack Schicht für Schicht in hauchdünnen Lagen aufgebracht wird. Jede der bis zu zehn Lackschichten muss völlig durchgetrocknet sein und eine Haut gebildet haben, bevor die nächste darübergelegt wird. Dieses Verfahren lässt sich mit der Lasurtechnik von Gemälden eines Tizian vergleichen. Wie bei Öllasuren in der Malerei entsteht der Eindruck einer eigentümlich unfixierbaren Tiefe der Oberfläche; zugleich diffundiert der Glanz in den Raum. Dieser Eindruck verdankt sich der Brechung der Lichtstrahlen an der jeweiligen Haut der übereinandergelagerten, transparenten Lackschichten.

Assoziationen an das Odium schweisstreibender Arbeit, an das Gewicht des Stahls und seine profanen Funktionen werden durch die Perfektion des Glanzes getilgt. Das «Versprechen eines Soziallebens mit den Dingen»³⁹ im Glanz erweist sich als Selbstbegegnung, denn der Blick prallt an den glänzenden Oberflächen ab und wird zurückgeworfen. Koons' Skulpturen erscheinen,



Abb. 10 Jeff Koons, *Tulips*, 2004, hochverchromter Edelstahl mit transparenter Farbbeschichtung, 203,2 × 457,2 × 520,7 cm, ehemals Norddeutsche Landesbank Hannover, Foto: Axel Hindemith



Abb. 11 Polieren von Jeff Koons' *Tulips* in der Arnold AG, Foto: Barbara Hein

als seien sie nicht von Menschenhand gefertigt. In ihrem makellosen Glanz entsprechen sie dem, wofür die Maschinenästhetik der 1920er Jahre nur eine Vorahnung war.

Glanz zielt auf die Überschreitung der optischen Wahrnehmung. Genau das hatte der Hegel-Schüler Friedrich Theodor Vischer 1846 in seiner *Ästhetik* für die ideale Skulptur gefordert: Es komme allein auf die «Wirkung, die reine Grenze [...] an, welche selbst kein Stoff mehr ist».⁴⁰ Zentrales Rea-

lisationsmittel dieser sich selbst überschreitenden Form war der Glanz. Nicht mehr Gott oder dem Herrscher sollte dieser Glanz dienen, sondern der höchsten idealen Schönheit.

Jeff Koons scheint indessen «höhere» Ambitionen als die der Schönheit zu haben und betont die «spirituelle Natur der polierten Objekte».⁴¹ Das mag erklären helfen, warum er zwar äusserte, er messe den Materialien und der Bearbeitung der Oberflächen höchste Bedeutung zu,⁴² Hinweise auf den konkreten Arbeitsprozess in den profanen Arnoldwerken, der erst den spezifischen Glanz erzeugt, jedoch aus den Ausstellungskatalogen tilgt. Die Werke sollen offenbar nicht als materiell fabrizierte wahrgenommen werden, sondern als überwältigender Glanz in Erscheinung treten. Voraussetzung für die Materialsublimierung ist die absolut perfekte, spurlose Arbeit und die penible Entfernung jeden Staubkorns.

Was hier zutage tritt, lässt sich verallgemeinern: Irdischer Glanz ist nicht von Dauer, sondern muss permanent hergestellt werden. Die drohende Beeinträchtigung des Glanzes, seine unvermeidbare Verstaubung ist auch der Grund, warum Jeff Koons die Glanzarbeiten nicht mehr für den öffentlichen Raum freigibt. Der kontrollierte Raum des Museums mit der kuratorischen Betreuung garantiert hingegen die Aufrechterhaltung des Glanzes. Insofern erweist sich Jeff Walls *Morning Cleaning*, jene eingangs erwähnte Arbeit, die die alltägliche Reinigung der glänzenden Wände des musealisierten Barcelona Pavillons zeigt, nicht allein als grundlegend für die Architektur des Neuen Bauens, sondern weit darüber hinaus als Bedingung für die Aufrechterhaltung des Glanzes gegenüber dem allgegenwärtigen Staub.

- 1 Soentgen 2006.
- 2 Grasskamp 2012.
- 3 Der Bau wurde als Ausstellungspavillon Deutschlands für die Weltausstellung 1929 in Barcelona errichtet.
- 4 Wagner 2013 a.
- 5 Plinius Secundus d. Ä. 1992, I,2.
- 6 Wagner 2013 b.
- 7 Vischer 1846–1858, 3. Teil, 2. Abschnitt, Heft 2: *Die Bildnerkunst* (1853), S. 377.
- 8 Wagner 2021.
- 9 Keun 2017, S. 48, 83, 95.
- 10 Le Corbusier 1963, S. 78.
- 11 Behne 1963, S. 14.
- 12 Berlewi 1924.
- 13 Lotz 1928.
- 14 Wagner 2018 b.
- 15 Riezler 1928, S. 43.
- 16 Eisler 1928, S. 210.
- 17 Moholy-Nagy 1968, S. 236.
- 18 Giedion 1928, S. 85.
- 19 Lux 1914, S. 73.
- 20 Bruno Taut, in: *Alpine Architektur* (1919), zit. nach Hoormann 2007, S. 144.
- 21 Hegel 1985, Bd. 2, S. 15. Ähnlich sprach G. Vantongerloo von Versuchen, «die Materie zu entmaterialisieren», siehe Wagner 2006, S. 236.
- 22 Lissitzky 1984, S. 113.
- 23 Zit. nach Gassner/Gillen 1979, S. 126.
- 24 Zit. nach Berlin et al. 1986, S. 33.
- 25 Fayet 2003.
- 26 Zum Entstehungskontext und künstlerischen Nachleben von *Dust Breeding* siehe Company 2015.
- 27 Bataille 1929.
- 28 Kallai 1979, S. 115.
- 29 László Moholy-Nagy: «Diskussionsbeitrag zur Kallais Artikel «Malerei und Fotografie»», (1927), abgedruckt in: Passuth 1982, S. 318–319.
- 30 Justus Liebig zit. nach Nettelbeck 1979, S. 31.
- 31 Soentgen 2006.
- 32 Denes 1989.
- 33 Maisel 2008.
- 34 Der ins Englische übertragene Text lautet: «As there is nothing from the first, where does the dust itself collect?» Siehe Wagner 2018 a, S. 196.
- 35 Durch Sergej Eisensteins gleichnamigen Film (1943–1945) ist Iwan der Schreckliche auch im Westen ein Begriff.
- 36 Joseph Beuys zit. nach Schneede 1994, S. 385.
- 37 Koons/Haden-Guest 1992, S. 21.
- 38 Hein 2005.
- 39 Grasskamp 2012.
- 40 Vischer 1846–1858, Bd. I, Teil I (1846), S. 147.
- 41 Koons/Politi 1987, S. 72.
- 42 Ebd.

Literaturverzeichnis**Bataille 1929**

Georges Bataille, «Poussière», in: *Documents. Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, 1929, Nr. 5, Oktober, S. 278.

Behne 1963

Adolph Behne, «Glasarchitektur», in: *Bruno Taut. Frühlicht 1920–1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens* (Bauwelt Fundamente, 8), hrsg. von U. Conrads, Berlin et al.: Ullstein, 1963, S. 12–16.

Berlewi 1924

Henryk Berlewi, «Mechano-Faktur», in: *Der Sturm*, 15 (1924), 3. Vierteljahresheft, Sept. 1924, S. 155–159.

Berlin et al. 1986

Naum Gabo. *Sechzig Jahre Konstruktivismus. Mit dem Euvre-Katalog der Konstruktionen und Skulpturen*, hrsg. von Steven A. Nash und Jörn Merkert, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, 7.9.–19.10.1986, et al., München: Prestel, 1986.

Company 2015

David Company, *A Handful of Dust – From the Cosmic to the Domestic*, London: Mack, 2015.

Denes 1989

Agnes Denes, *Book of Dust – The Beginning of the End of Time and Thereafter*, Rochester, N.Y.: Visual Studies Workshop, 1989.

Eisler 1928

Max Eisler, «Architekt Ernst Wiesner, Brunn», in: *Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Raumkunst*, 27 (1928), Nr. VI, S. 209–210.

Fayet 2003

Roger Fayet, *Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*, Diss. Univ. Zürich, Wien: Passagen, 2003.

Gassner/Gillen 1979

Hubertus Gassner, Eckhart Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten*

in der Sowjetunion von 1917 bis 1934, Köln: DuMont, 1979.

Giedion 1928

Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928.

Grasskamp 2012

Walter Grasskamp, «Versuch über den Glanz. Die Kunst der Oberfläche», in: *Jeff Koons. The Sculptor*, Ausst.-Kat. Liebighaus Skulpturensammlung, Frankfurt a. M., 21.6.–23.9.2012, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2012, S. 39–42.

Hegel 1985

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik* (1835/1842), 2 Bde., hrsg. von Friedrich Bassenge, Berlin: Verlag «Das europäische Buch», 1985.

Hein 2005

Barbara Hein, «Der weltweit schönste Schein», in: *art. Das Kunstmagazin*, 2005, Nr. 2, S. 32–39.

Hoormann 2007

Anne Hoormann, *Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart*, hrsg. von Dieter Burdorf, Mechthild Fend und Bettina Uppenkamp, Paderborn: Fink, 2007.

Kallai 1979

Ernst Kallai: «Malerei und Photographie» (1927), wieder abgedruckt in: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie*, Bd. II, 1912–1945, München: Schirmer Mosel, 1979, S. 112–134.

Keun 2017

Irmgard Keun, *Das kunstseidene Mädchen* (1931), Berlin: Ullstein, 2017.

Koons/Haden-Guest 1992

«Jeff Koons – Anthony Haden-Guest. Interview», in: *Jeff Koons*, hrsg. von Angelika Muthesius, Köln: Taschen, 1992, S. 12–37.

Koons/Politi 1987

Giancarlo Politi, «Luxury and Desire. An Interview with Jeff Koons», in: *Flash Art*, Nr. 132, Febr./März 1987, S. 71–76.

Le Corbusier 1963

Le Corbusier, *Ausblick auf eine Architektur*. 1922 (Bauwelt Fundamente, 2), übers. von Hans Hildebrandt, neu bearb. von Eva Gärtner, Berlin: Ulstein 1963.

Lissitzky 1984

El Lissitzky: «K. und Pangeometrie», in: *Europa Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode. Ausserdem nicht unwichtige Nebenbemerkungen*, hrsg. von Carl Einstein und Paul Westheim (1925), Reprint Leipzig/Weimar: Kiepenheuer, 1984, S. 103–113.

Lotz 1928

Wilhelm Lotz, «Berlin im Licht», in: *Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit*, 3 (1928), H. 12, S. 358–359.

Lux 1914

Joseph August Lux, *Otto Wagner. Eine Monographie*, München: Delphin, 1914.

Maisel 2008

David Maisel, *Library of Dust*, San Francisco: Chronicle Books, 2008.

Moholy-Nagy 1968

László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (1929) (Bauhausbücher, 14), Reprint, Mainz/Berlin: Kupferberg, 1968.

Nettelbeck 1979

Uwe Nettelbeck, *Fantômas. Eine Sittengeschichte des Erkennungsdienstes*, Salzhausen: Petra Nettelbeck, 1979.

Passuth 1982

Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, Dresden: Verlag der Kunst, 1982.

Plinius Secundus d. Ä. 1992

C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturalis Historiae – Naturkunde*, hrsg. und übers. von Roderich König, München/Zürich: Artemis & Winkler, 1992, Buch XXXVI.

Riezler 1928

Walter Riezler, «Licht und Architektur», in: Wilhelm Lotz et al. (Hrsg.), *Licht und Beleuchtung. Lichttechnische Fragen unter Berücksichtigung der Bedürfnisse der Architektur* (Bücher der Form, 6), Berlin: Reckendorf, 1928, S. 42–43.

Schneede 1994

Uwe Schneede, *Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*, Ostfildern-Ruit: Hatje, 1994.

Soentgen 2006

Jens Soentgen, «Zur Kulturgeschichte des Staubes», in: *Staub. Spiegel der Umwelt* (Stoffgeschichten, 1), München: Oekom, 2006, S. 15–31.

Vischer 1846–1858

Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen*, 4 Teile in 6 Bdn., Reutlingen et al.: Carl Mäcken, 1846–1858.

Wagner 2006

Monika Wagner: «Vom Ende der materialgerechten Form. Kunst im Plastikzeitalter», in: *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften*, hrsg. von Barbara Naumann et al., Zürich: vdf Hochschulverlag, 2006, S. 229–246.

Wagner 2013 a

Anselm Wagner, «Duschen mit Mies. Zu Jeff Walls Morning Cleaning», in: *Mies van der Rohe im Diskurs. Innovationen, Haltungen, Werke. Aktuelle Positionen*, hrsg. von Kerstin Plüm, Bielefeld: transcript, 2013, S. 193–219.

Wagner 2013 b

Monika Wagner, «Künstler als Staubfänger. Staub als Index von Zeit», in: *Staub. Eine interdisziplinäre Perspektive*, hrsg. von Daniel Gethmann und Anselm Wagner, Wien et al.: LIT Verlag, 2013, S. 109–132.

Wagner 2018 a

Monika Wagner: «Dust – Smoke – Soot», in: *Dematerialisations in Art and Art-Historical Dis-*

course Art in the Twentieth Century (Bibliotheca Artibus et Historiae), hrsg. von Wojciech Bahus und Magdalena Kunińska, Krakau: IRSA Verlag, 2018, S. 191–202.

Wagner 2018 b

Monika Wagner, *Marmor und Asphalt. Soziale Oberflächen im Berlin des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Wagenbach, 2018.

Wagner 2021

Monika Wagner, «Gloss for all. Shiny Cars and Bemberg Silk», in: *Materials, Practices and Politics of Shine in Modern Art and Popular Culture*, hrsg. von Anne Söll, Antje Krause-Wahl und Petra Löffler, London: Bloomsbury, 2021, S. 23–35.

Copyrights/Bildnachweis:

© Association Marcel Duchamp/2022,

ProLitteris, Zurich, Abb. 6

© Man Ray 2015 Trust/2022, ProLitteris,
Zurich: Abb. 6

© 2022, ProLitteris, Zurich, für das Werk von
Antoine Pevsner: Abb. 4

Das Werk von Naum Gabo © Nina & Graham
Williams: Abb. 4

© Xu Bing Studio, New York: Abb. 8

INTERFOTO/Alamy Stock Foto: Abb. 2