

---

Ziad Mahayni

## Feuer, Wasser, Erde und Luft in der modernen Kunst

*Strategien der Darstellung des Elementaren*

---

*Einleitung.* – Zu Ende ihrer Kulturgeschichte von Feuer, Wasser, Erde und Luft diagnostizieren die Brüder Gernot und Hartmut Böhme eine »Wiederkehr der Elemente«<sup>1</sup> in der gegenwärtigen Alltagswelt. In kaum einem Bereich jedoch ist diese »Wiederkehr« so deutlich zu erkennen wie in der modernen Kunst seit Beginn der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Im Zuge der Emanzipation des Stoffs von der Form und den damit einhergehenden Materialuntersuchungen der Avantgarde<sup>2</sup> und vor dem Hintergrund von Umweltzerstörung und Naturentfremdung wurden Feuer, Wasser, Erde und Luft zu bedeutenden Themen der Kunst. Von der Earth-Art bis zur Air-Art, von den Wasserarbeiten Klaus Rinkes, der Lichtkunst James Turrells, den Feuerzeichnungen von Jannis Kounellis bis zu den Steinskulpturen von Ulrich Rückriem, um nur einige Beispiele zu nennen, erweitern die vier Elemente das Repertoire der Kunst und werden in eigenen Ausstellungen thematisiert<sup>3</sup>. Wenn hierbei von einer »Wiederkehr« gesprochen wird, so darf nicht übersehen werden, daß die Elemente in der späten Moderne gewissermaßen nackt und vollkommen entsemantisiert präsentiert werden, während sie in der frühen Neuzeit, etwa in den Kupferstichen von Antonius Wierinx (um 1552–1624) oder Jan van de Velde (1593–1641) über den Umweg einer allegorischen und ikonologiegeschichtlich zu deutenden Weise dargestellt wurden. Die »Wiederkehr der Elemente« in der Kunst ist daher nicht unbedingt als Fortführung einer zwischenzeitlich in Vergessenheit geratenen Tradition zu verstehen, sondern vielmehr als Wiederaufnahme eines alten Motivs auf vollkommen neue Weise.

Die Frage, der im folgenden nachgegangen werden soll, ist die, ob bzw. *wann* die Thematisierung von Feuer, Wasser, Erde und Luft in der modernen Kunst in einer Weise erfolgt, in der diese Phänomene zugleich als *Elemente* präsentiert und erfahren werden.

Um diese Frage beantworten zu können, muß zunächst geklärt werden, was unter dem Begriff *Element* verstanden werden soll. Im vollen Bewußtsein, daß auch andere Definitionen möglich sind, möchte ich mich auf ein phänomenologisches Elementverständnis konzentrieren. Eine solche Vorgehensweise scheint nicht zuletzt dadurch gerechtfertigt, daß die Kunst, von der hier die Rede sein soll, an dem *Wie* des Erscheinens in besonderem Maße interessiert ist. Daher soll zu-

nächst der Begriff *Element* aus phänomenologischer Perspektive charakterisiert werden, bevor im Anschluß ein paradigmatischer Vergleich zwischen Werken Ulrich Rückriems und Walter de Marias Aufschluß darüber geben wird, welche künstlerische Strategie nötig ist, um Feuer, Wasser, Erde oder Luft nicht bloß als nackte Materialien, sondern als *Elemente* aufscheinen zu lassen. In einem abschließenden Fazit werden die Konsequenzen aus diesem Vergleich gezogen und daraus resultierende Probleme aufgezeigt.

*Der Elementbegriff aus phänomenologischer Perspektive*<sup>4</sup>. – Als *Element* bezeichne ich ein natürlich Erscheinendes, das in besonderer, durch unübertreffliche Größe und Gewalt ausgezeichneter Macht entgegtritt und dessen numinose Wirkmächtigkeit den Betrachter mit dem Gefühl der eigenen Bedeutungslosigkeit versieht. Zu solcher Allmacht scheinen nur Feuer, Wasser, Erde und Luft (als weitgefakete Phänomenfelder verstanden) aufsteigen zu können. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, daß diese alltäglich auf mannigfache Weisen erfahrbaren Phänomene durch eine *Differenz* von ihren elementaren Erscheinungsformen getrennt sind. Um dem Elementaren im Phänomenalen nachzuspüren, ist es sinnvoll zu fragen, *wann* beziehungsweise *wodurch* Feuer, Wasser, Erde und Luft als *Elemente* in Erscheinung treten. Dies ist der Fall im sprichwörtlichen »Toben« bzw., wie Kant sich ausdrückt, »Krachen der Elemente«<sup>5</sup>. In der Konfrontation mit den Naturgewalten wie Erdbeben, Flutkatastrophen, Vulkanausbrüchen oder heftigen Gewittern avancieren die Elemente zu einer Sphäre eigener, jenseitig anmutender Art. Das Jenseitige liegt dabei in ihrer völligen Unbeherrschbarkeit und der daraus resultierenden potentiellen Zerstörung alles Diesseitigen. Als *Elemente* liegen Feuer, Wasser, Erde und Luft auch noch in Zeiten vorangeschrittener technischer Naturbeherrschung jenseits der Einflußsphäre des Menschen. Als das unvergleichlich Größere und Mächtigere stellen sie alles Seiende in Frage und werfen den Menschen auf seine nackte Kreatürlichkeit zurück. In dieser Übermacht überwältigen und isolieren sie das betroffene Subjekt und sprengen damit die kantische Kategorie des Dynamisch-Erhabenen<sup>6</sup>. Diese erweist sich als nicht ausreichend, um die Erfahrung des Elementaren zu fassen, da sie eine vollständige rationale Distanzierung und Unterwerfung des Wahrgenommenen durch ein intelligibles Vernunftsubjekt vorsieht. Genau dies jedoch ist in der Erfahrung des wahrhaft Elementaren nicht möglich. Treffender als durch das Dynamisch-Erhabene kann das Elementare daher mit der Kategorie des Numinosen beschrieben werden. Nach Rudolf Otto ist die Erfahrung des Numinosen die einer »schlechthinnigen Übergewalt«, einer »Übermacht« und »Alles-bedingendheit«<sup>7</sup>. Sie unterscheidet sich gerade dadurch vom Erhabenen, daß sie dem Subjekt *nicht* die Möglichkeit gibt, sich durch einen Akt der Bewußtwerdung über das Mächtige zu erheben. Die Reaktionen auf das Numinose sind dementsprechend Gefühle der »schlechthinnigen Abhängigkeit«<sup>8</sup> und »Nichtig-

keit<sup>9</sup>. Es wirft das Subjekt auf seine unbedeutende Kreatürlichkeit zurück und verdammt es zur »Ohnmacht gegenüber der Übermacht«<sup>10</sup>. Goethe liegt daher ganz richtig, wenn er in Hinblick auf das unkontrollierbare und eigenmächtige Walten der Elemente von »ungezügelter, gesetzlosen Wesen«<sup>11</sup> spricht, die jeden Unterwerfungsversuch vereiteln.

Doch das Elementare bricht nicht nur in der Gewalt von Naturkatastrophen auf, sondern auch in Form vergleichsweise statischer, jedoch endlos ausgedehnter Stofflandschaften wie Meer, Himmel oder weiter Ebenen. Und wie Feuer, Wasser, Erde und Luft als *Elemente* die kantische Kategorie des Dynamisch-Erhabenen durchstoßen, so durchstoßen sie in diesen Erscheinungen auch dessen Kategorie des Mathematisch-Erhabenen<sup>12</sup>. Die unendliche Weite der Elementlandschaften wirft das wahrnehmende Subjekt auf seine eigene Winzigkeit zurück. Im Anblick des absolut Großen stellt sich im Betrachter das für die numinose Erfahrung charakteristische Bewußtsein der eigenen Nichtigkeit ein. Diese Ausstrahlung der Elementlandschaften steht nicht unverbunden neben der der Elementkatastrophen. Es darf vielmehr vermutet werden, daß der numinose Schauer, der die Betrachtung der Elementlandschaften begleitet, auch durch die in der Erscheinung sich andeutende Potenz zu dynamischer Gewalt hervorgerufen wird, denn das absolut Große ist, in Aufruhr gebracht, auch das absolut Gewaltige und Zerstörerische.

An dieser Charakterisierung des Elementaren als das potentiell Numinose sollen im folgenden Arbeiten von Ulrich Rückriem gemessen und anschließend mit solchen Walter de Marias verglichen werden.

*Ulrich Rückriem.* - Die Arbeiten des gelernten Steinmetz Ulrich Rückriem leisten seit den späten sechziger Jahren einen wesentlichen Beitrag zur ästhetischen Aufwertung des natürlichen Materials. Anders als in der klassischen Skulptur dient ihm der Stein nicht als bloßes Rohmaterial, das es nach ideellen Vorgaben zu formen und gestalten gilt. Der Stein wird bei Rückriem vielmehr selbst zum Thema. Das Material stellt sich selbst aus und wird nicht »durch die Form verfertigt«<sup>13</sup>, wie es Schiller in den *Briefen zur ästhetischen Erziehung* von der Skulptur verlangte. Doch nicht nur das Material, sondern auch der Herstellungsprozeß geht als konstituierender Faktor unmittelbar und jederzeit sichtbar in die Werke Rückriems mit ein. Dies wird sich in Hinblick auf die hier diskutierte Frage nach der Möglichkeit einer Kunst mit den Elementen als folgenreich erweisen. Zunächst seien Rückriems künstlerische Absichten und Strategien anhand ausgewählter Werke demonstriert.

Den Arbeiten Rückriems liegt ein dialektisches Konzept zugrunde, in dem das Natürliche und das Technische miteinander konkurrieren. In diesem Konzept bedingen sich beide Seiten gegenseitig, indem das Natürlich-archaische des Materials die technischen Eingriffe verstärkt hervortreten läßt und umgekehrt. Rückriem selbst hat drei Thesen verfaßt, die seiner künstlerischen Arbeit zugrunde liegen:

- »1. Das Material, seine Form, seine Eigenschaften und Ausmaße beeinflussen und begrenzen meine bildnerische Tätigkeit.
2. Arbeitsprozesse müssen ablesbar sein und dürfen nicht von nachfolgenden verwischt werden.
3. Die von mir am Material vorgenommenen Bearbeitungen bestimmt das Objekt und dessen Beziehung zum neuen Standort.«<sup>14</sup>

Dies bedeutet, daß nicht nur das reine Material zur Sprache kommen soll, wie es der Fall wäre, wenn der Stein als »objét trouvé« ausgestellt würde, noch soll das Material durch die technische Bearbeitung vollkommen in den Hintergrund gedrängt werden. Rückriem scheint eine Art Dialog vorzuschweben, in dem der Stein und dessen technische Bearbeitung miteinander kommunizieren. In diesem dialektischen Prozeß konkurrieren natürlich entstandene Absplitterungen mit den Schnitten, Bohrungen und Spaltungen, die mittels Steinkreissäge, Prefsluftbohrer oder Steinseil erzeugt wurden. Diese greifen in den Worten von Friedrich Meschede »fast schmerzhaft« ein, »um eine Kunstform zu erzwingen«.<sup>15</sup> Meschede, der sich intensiv mit der Arbeit Rückriems beschäftigt und dessen Werkverzeichnis ausgearbeitet hat, erkennt sechs künstlerische Strategien, die von Rückriem verfolgt und von denen einige kurz beschrieben werden sollen<sup>16</sup>.

Eine einfache Strategie setzt sich zum Ziel, eine geometrische »Grundform«, etwa einen Quader, Würfel oder Kegel, herauszuarbeiten, die der zuvor ausgewählte Block als größtmögliches Volumen enthält. Ein Beispiel hierfür ist die Skulptur *Basaltlava. Grundform herausgearbeitet* (1969), in der ein Stück Quader aus einem ansonsten naturbelassenen Stein herausgehauen ist<sup>17</sup>. Durch diese Vorgehensweise wird eine ästhetisch ambivalente Situation geschaffen. Einerseits läßt die Konfrontation des naturbelassenen Materials mit dem maschinell erzeugten Ausschnitt die Macht der Technik zutage treten. Das natürlich Gegebene erscheint dabei als etwas Unvollkommenes, das erst durch den Primat der Technik seiner Bestimmung zugeführt wird. Gleichzeitig tritt anhand der dem Stein zugefügten Verletzungen gleichsam negativ dessen ganz eigene Materialität zutage. Die Spuren des gewaltsamen Eingriffs enthüllen zugleich die Sperrigkeit des Materials. Sie lassen einen Widerstand sichtbar werden, den der Stein den technischen Werkzeugen entgegensetzt, der in den verfehlten Bohrungen oder natürlichen Splitterungen aufbricht und der so ungeachtet der massiven Bearbeitung einen nie zu vertilgenden Rest *Unverfügbarkeit* zu Bewußtsein bringt<sup>18</sup>.

Die Fragilität dieser ambivalenten Situation wird an einer Variation dieser Strategie deutlich, in der Rückriem geometrische Grundformen *entgegen* der Gestalt des vorgegebenen Blocks herausschneidet<sup>19</sup>. In *Dolomit gespalten und geschnitten* (1978) schneidet er beispielsweise aus einem tendenziell rautenförmigen Steinblock einen rechteckigen Quader heraus<sup>20</sup>. Anstatt also eine durch das Material vorgegebene Grundform herauszuarbeiten, wird in dieser von Meschede als »Formumwandlung« bezeichneten Strategie das natürlich Vorgegebene vom technischen

Gestaltungswillen übergegangen und in eine Gestalt transformiert, die nun noch mehr vom Künstler und der Technik bestimmt ist.

Auch andere Strategien wie der »vertikale Schnitt«, die »horizontale Spaltung« und die Kombination von beiden (»horizontale Spaltung / vertikaler Schnitt«) konfrontieren auf ähnliche, das Natürliche verletzende Weise Material und Technik. So etwa der *Aachener Blaustein* (1969), in dem die ansonsten wuchtige und massive Erscheinung des Felsens durch einen präzisen Schnitt mit der Steinkreissäge gebrochen wird<sup>21</sup>. Zwar bleibt auch an diesen Werken, gewissermaßen als Negativ, die eigenwillig sich sperrende Materialität des Steines sichtbar, jedoch um so schwächer, je dominanter der technische Eingriff ist.

In *Dolomit, geschnitten, gespalten* (1968/69), an dem über die gewaltsame Spaltung mittels Steinkreissäge hinaus die zerfurchte Außenhaut des Steines abgetragen wurde<sup>22</sup>, kippt schließlich das dialektische Spiel zwischen Naturbelassenheit und technischer Bearbeitung fast vollständig zugunsten der Technik. Es bleiben nur noch vier streng geometrische und aufeinander gestapelte Blöcke übrig, die wie technisch gegossene Betonklötze wirken. Durch den Abschleif der rauhen Außenhaut verliert der Stein seine individuelle Sprache und wird zu einem seriell produzierbaren Artefakt. Mit Adorno könnte man hierbei vom Verlust des Nicht-identischen durch ein Zuviel an technischer Bearbeitung sprechen. Und genau dieses *Zuviel* an technischer Bearbeitung verhindert auch, so mein Fazit, ein Durchbrechen des Numinos-Elementaren an der Skulptur.

Das Material wird von Rückriem durch den Arbeitsprozeß gezeichnet. Die Spuren dieses Prozesses erscheinen als Frakturen und Narben, die zwar das Urwüchsig-Natürliche des Materials hervorheben können, jedoch auch dem Steineren den elementaren Charakter nehmen. Anstelle der Erfahrung einer Übermacht scheint das Material in bis dahin unerkannter Fragilität und Verletzlichkeit auf. Verletzlichkeit jedoch steht in diametralem Gegensatz zur Allmacht, durch die das Elementare ausgezeichnet ist. Rückriems Skulpturen machen den Stein und seine Eigenschaften sichtbar, doch sie lassen ihn nicht als *Element* in Erscheinung treten.

*Walter de Maria*. - Einen vollkommen anderen Umgang mit dem Stein beziehungsweise der Erde, aber auch mit Feuer, Wasser und Luft entwickelte Walter de Maria im Laufe der sechziger Jahre. Von der Minimal Art herkommend, avancierte er zum Pionier der Land Art. In den endlosen Wüsten von Nevada, Arizona und New Mexico fand er den perfekten Anti-Ort zu den kulturell überzüchteten Galerien New Yorks, in denen die Kunst in die übermächtige Maschinerie einer alles verwaltenden Kulturindustrie eingespannt schien. Doch die Wahl der Wüste als Ort für eine neue Kunst ist nicht nur Ausdruck einer kritischen Absetzung von der Galeriekunst, sondern auch Zeichen einer romantischen Kehrtwendung zum gigantisch Natürlichen und zum Elementaren. Die Wüste ist Paradigma des Er-

haben und Numinosen, sie ist Raum der Einsamkeit und der Zurückgeworfenheit auf die nackte Kreatur.

Noch bevor de Maria sein erstes Land Art Projekt realisieren konnte, und lange bevor der Begriff Land beziehungsweise Earth Art geprägt wurde, verfaßte er ein kurzes Manifest mit dem markanten Titel *On The Importance Of Natural Disasters*, das richtungweisend für seine späteren Arbeiten ist:

»ON THE IMPORTANCE OF NATURAL DISASTERS

I think natural disasters have been looked upon in the wrong way.  
Newspapers always say they are bad. A shame.  
I like natural disasters and I think that they may be the highest form of art possible to experience.  
For one thing they are impersonal.  
I don't think art can stand up to nature.  
Put the best object you know next to the grand canyon, niagra falls, the red woods. The big things always win.  
Now just think of a flood, forest fire, tornado, earth quake, typhoon, sand storm. Think of the breaking of the ice jams. Crunch.  
If all of the people who go to museums could just feel an earthquake.  
Not to mention the sky and the ocean.  
But it is in the unpredictable disasters that the highest forms are realized. They are rare and we should be thankful for them.«<sup>23</sup>

Deutlich an diesem Manifest ist die Anknüpfung an eine naiv-romantische Tradition und an die Landschaftserfahrung des 19. Jahrhunderts, wie sie unter anderem in den Werken William Turners dargestellt ist<sup>24</sup>. Das Natürliche wird von de Maria über das Künstliche gestellt und dennoch in einer geradezu paradoxen Erweiterung des Kunstbegriffs als Produzent der größtmöglichen »Kunstwerke« (»highest form of art«) bezeichnet, neben denen alles Menschengeschaffene verblissen muß. Seine Beispiele sind den elementaren Naturkatastrophen und endlosen Weiten entnommen: Überschwemmungen, Waldbrände, Erdbeben und Tornados markieren genauso wie der Ozean, der Himmel, der Grand Canyon und die anderen Beispiele de Marias die klassischen Topoi des Erhabenen und Numinosen, auf die auch Kant<sup>25</sup> und die Romantik immer wieder zurückgriffen. Und genau hierin, in der für künstlich geschaffene Werke unerreichbaren Erhabenheit beziehungsweise Numinosität liegt für Walter de Maria der besondere ästhetische Wert von Naturkatastrophen. Ihr Walten soll nicht als Schrecken verurteilt, sondern in Dankbarkeit erfahren werden. Eine Dankbarkeit, so läßt sich vermuten, für das Erscheinen des *ganz Anderen* und unendlich Größeren, das dem Mensch seinen eigenen Rang zuweist. Der zu Ende des Textes artikulierte Wunsch, jeden

Kunstbesucher mit dieser Erfahrung zu konfrontieren, öffnet den Weg zu den gigantischen Land Art Projekten, an deren Verwirklichung de Maria in der Folgezeit arbeitete. Das berühmteste dieser Projekte, das *Lightning Field*, ist nichts geringeres als der Versuch, Naturkatastrophen zwar nicht zu erzeugen, wohl aber anzuziehen, ihrem Sich-Ausbreiten ein offenes, empfangendes Feld zu bereiten.

Das *Lightning Field* wurde 1977 in einer gewitterreichen Gegend im Bundesstaat New Mexico errichtet. Es besteht aus 400 maßgefertigten, spitz zulaufenden Edelstahlstäben, die in einem rechteckigen Feld mit einer Kantenlänge von einer Meile x einem Kilometer mit jeweils 220 Fuß Abstand aufgestellt sind<sup>26</sup>. Doch dieses für sich genommen minimalistisch anmutende Gitter ist nicht schon das eigentliche Werk, an dem de Maria gelegen ist, sondern nur das Setting für ein sich von selbst inszenierendes Ereignis, nämlich das Ereignis der vom *Lightning Field* angezogenen einschlagenden Blitze. Walter de Maria schafft mit dem *Lightning Field* weniger ein Kunstwerk, als eine Situation, einen Erlebnisraum, in dem eine intensive Erfahrung möglich wird, und zwar die numinose Erfahrung elementarer Naturgewalt. Patrick Werkner nennt daher das *Lightning Field* eine Anlage zur Erfahrung einer »Himmels-Performance«<sup>27</sup>. Berücksichtigt man, daß es sich um ein Zusammenspiel von Ebene, Himmel, Gewitter mit Blitz, Sturm und Regen handelt, könnte noch treffender von einer Elementen-Performance gesprochen werden. Erst das Hereinbrechen der Naturgewalt vollendet dabei durch die numinos-elementare Kraftentfaltung das »Kunstwerk« – wobei der Begriff »Kunstwerk« hier nur eingeschränkt und provisorisch verwendet werden soll. Daß dies die eigentliche Intention ist, belegt nicht nur die Aussage de Marias, daß eine hohe Gewitteraktivität den Ausschlag für die Wahl des Ortes gegeben hat<sup>28</sup>, sondern auch die einzige von de Maria autorisierte Fotoserie, in der der Schwerpunkt deutlich auf dem Erlebnis einschlagender Blitze liegt<sup>29</sup>.

De Maria bestimmte aber nicht nur, wie das *Lightning Field* fotografisch abgebildet und dargestellt, sondern auch wie es eigenleiblich aufgesucht und erfahren werden soll. Der Besuch des *Lightning Fields* ist nur durch das Dia Center for the Arts möglich, das das Werk verwaltet, und nur nach einem von Walter de Maria vorgegebenen Modus<sup>30</sup>: Wer das *Lightning Field* sehen möchte, wird in einer Gruppe von maximal fünf Personen hingefahren und dort für mindestens 20 Stunden ausgesetzt. Zur Übernachtung und Verpflegung steht ein karg ausgestattetes Blockhaus bereit. Diese Vorgehensweise soll eine möglichst rücksichtslose, unmittelbare und individuelle Konfrontation mit dem Erfahrungsraum gewährleisten, denn, wie de Maria am Ende eines kurzen Essays zum *Lightning Field* schreibt: »*Isolation is the essence of Land Art*«<sup>31</sup>. Isolation ist auch Voraussetzung und Resultat der Erfahrung des Elementaren. Das Gefühl des Zurückgeworfen-Seins auf sich selbst in der Erfahrung des Gigantischen und Numinosen versucht de Maria zu gewährleisten, indem er durch seine Vorgaben verhindert, daß das *Lightning Field* zu einer Touristenattraktion mit Massenführungen degradiert wird. Das Aussetzen

durch einen Fahrer des Dia Center for the Arts wird so zu einem symbolischen Akt des Ausgeliefert-Werdens an die elementaren Kräfte.

De Maria betont ferner, daß die Erfahrung, an der ihm gelegen ist, *im Lightning Field* stattfindet<sup>32</sup>. Die Besucher werden daher aufgefordert, das *Lightning Field* zu begehen, sich und die anderen Besucher in ihm zu verlieren und dabei die aufgeladene Atmosphäre eigenleiblich zu spüren. Man betritt einen mit elementarer Energie aufgeladenen Raum, der durch die tatsächliche Lebensgefahr, die er in sich birgt, der distanzierten und in jeder Hinsicht ungefährlichen Haltung beim Abschreiten von Kunstwerken in einem Museum denkbar fern ist. Es gilt nämlich zu bedenken, daß, wer immer das »Kunstwerk« im Ereignis der einschlagenden Blitze erlebt, sich tatsächlich in Lebensgefahr begibt. Die Bedrohung ist unmittelbar und wird nicht, wie Kant es für die Erfahrung des Erhabenen beschreibt, über den Umweg eines distanzierten und sich intellektuell überlegen wissenden Vernunftsubjekts zurückgenommen. Der Mensch steht im numinos-elementaren Raum und spürt dessen Allmacht am eigenen Leibe, der jeden Moment vernichtet werden kann. Jeder Besucher muß daher auch eine Haftungserklärung unterschreiben, mit der er de Maria und das Dia Center for the Arts von jeder Verantwortung für Verletzung oder Tod freispricht. Diese zuvor zu leistende Unterschrift kann als Teil der Erfahrung des »Kunstwerks« angesehen werden, indem sie von vornherein den Besucher mit einer Gefühlsmischung aus Angst, Respekt und ambivalenter Erwartung ausstattet. Es zeigt sich hieran, wie an dem gesamten Konzept des *Lightning Fields*, daß de Maria tatsächlich die *Elemente* hervortreten lassen will. Feuer, Wasser, Erde und Luft werden hier nicht als Materialien der Kunst präsentiert, sondern als aufscheinende Numen inszeniert. Dies hat weitreichende Konsequenzen für die Form der Kunst, an der hier gearbeitet wird.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß der Begriff »Kunstwerk« für das *Lightning Field* nur bedingt sinnvoll und überhaupt nur im Zuge der radikalen Erweiterung des Kunstbegriffs durch die Avantgarde zu verstehen ist. Das Unbehagen an dieser Bezeichnung nährt sich an beiden Teilen des Wortes, da das *Lightning Field* strenggenommen weder den Charakter des Künstlichen noch den eines geschaffenen und bleibenden Werkes trägt. Die Arbeit des Künstlers, das Aufstellen von 400 wie Blitzableiter fungierende Stäbe, ist nicht mehr als eine Vorbereitung beziehungsweise Begünstigung eines Ereignisses, etwas überspitzt formuliert: vergleichbar der Grundierung einer Leinwand. Kunst nimmt hier den Charakter eines Happenings an, eines Happenings jedoch, und das ist entscheidend, in dem sich elementare Natur *von selbst* ereignet. Der Künstler bescheidet sich auf die Schaffung eines stimulierenden Raumes, in dem sich das »Toben« und »Krachen« der Elemente ereignen kann. Das Happening vollzieht sich also durch etwas der Kunst Jenseitiges, nämlich durch das Hereinbrechen eines Nicht-Gemachten und Nicht-Machbaren. Und genau dieser Freiraum, in dem etwas *von selbst* geschehen kann, ist nötig für die Inszenierung des Numinosen und Ele-



mentaren. Dieses kann mit Mitteln der Kunst nicht dargestellt werden, sondern erscheint gerade dadurch, daß es alles Künstliche transzendiert.

*Schluss.* – Der beispielhafte Vergleich zwischen Walter de Marias *Lightning Field* und den Skulpturen Ulrich Rückriems hat gezeigt, daß es sehr verschiedene Strategien gibt, mit Feuer, Wasser, Erde oder Luft künstlerisch umzugehen. Bei genauerer Betrachtung wird jedoch deutlich, daß diese Strategien gewissermaßen auf einer Linie im Sinne einer Steigerung und Radikalisierung zu verstehen sind.

Im Verhältnis zur klassischen Skulptur, in der das Material vollständig »durch die Form vertilgt« wird (Schiller), setzt Rückriem dem künstlerischen Gestaltungswillen ganz bewußt eine Grenze, durch die das Material und die zugefügten Arbeitsprozesse sichtbar bleiben. Durch diese Bescheidung des Künstlers wird dem Material eine Sprache gegeben, durch die das Andere und Unverfügbare des Steinernen sichtbar wird. Diese Erkenntnis wird jedoch gleichsam negativ an den technischen Einschnitten, Verletzungen und Kerbungen gewonnen, die das Unverfügbare als ein Zurückbleibendes, Sich-Entziehendes erscheinen lassen. Die im Material sich zeigende Unbeherrschbarkeit erscheint vergleichsweise harmlos und domestiziert. Ein Durchbrechen des Numinos-Elementaren wird durch diese Vorgehensweise unmöglich gemacht.

Anders Walter de Maria, der sich noch weiter vom Konzept der klassischen Skulptur entfernt und die Zurücknahme des Künstlers weiter radikalisiert. Der künstlerische Akt beschränkt sich bei de Maria allein darauf, einem sich von selbst Ereignenden einen Raum zu schaffen und in der Erwartung auf das selbständige Hereinbrechen eines Nicht-Gemachten und Nicht-Machbaren. Kunst wird durch diese Steigerung an den Rand ihrer Auflösung geführt, indem sie sich erst durch ein ihr Transzendentes erfüllt. Doch genau diese paradoxe Vorgehensweise ist nötig, wenn Feuer, Wasser, Erde oder Luft als *Elemente* dargestellt werden sollen, denn nur dann können sie in der für die numinose Aura entscheidenden selbsttätigen Übermacht erfahren werden.

Wenn hiermit gesagt ist, daß die Kunst Rückriems keine Kunst mit den *Elementen* ist, so ist damit kein Qualitätsurteil ausgesprochen. Schließlich ist auch die Intention Rückriems eine andere. Die Absicht dieser Untersuchung besteht vielmehr darin, eine bessere Differenzierung der mannigfaltigen Weisen zu ermöglichen, in denen Feuer, Wasser, Erde und Luft eine »Wiederkehr« in der modernen Kunst erleben. Diese scheint sich im wesentlichen auf zwei Weisen zu vollziehen: Als »Materialkunst« und als »Elementenkunst«.

Erstere stellt das Material aus und macht dessen Eigenschaften sichtbar. Charakteristisch hierfür ist die vergleichsweise hohe Passivität, mit der Feuer, Wasser, Erde und Luft zur Darstellung gebracht werden. Auch in diesem Bereich hat Walter de Maria pionierhafte Arbeit geleistet. Seine berühmten *Earthrooms* präsentieren nichts als die nackte Erde, deren Seinsweise in der entfremdeten Umge-

bung des Museums (bzw. der Galerie) verstärkt hervortritt<sup>33</sup>. Auch noch da, wo die Eigenschaften des Materials, wie in den beschriebenen Skulpturen Rückriems, in Form eines Widerstreits mit dem Gemachten hervorgehoben werden, setzt sich das Material gleichsam passiv zur Wehr: im eigenwilligen Abbruch, in einer ungewollten Splitterung oder der Verweigerung einer paßgenauen Verkantung.

Zur Elementenkunst steigert sich die Präsentation von Feuer, Wasser, Erde und Luft da, wo sie in unhintergebar Allmacht aufbrechen und eine Situation – sei es durch absolute Dynamik<sup>34</sup> oder absolute Größe<sup>35</sup> – aktiv bestimmen. Der Widerstreit mit dem Gemachten wird hierbei zweifelsfrei zugunsten des Elementaren entschieden. Dies kann nur gelingen, wo sich Kunst auf die Vorbereitung eines durch sie selbst nicht Machbaren beschränkt und sich erst im Hereinbrechen des Anderen vollendet. Elementenkunst ist daher anders als Materialkunst ephemerer Natur. Sie scheint *kairos*-artig auf im absoluten Moment und demonstriert dem Betrachter dessen eigene Nichtigkeit und Kontingenz<sup>36</sup>. Die Lektion der Materialkunst ist Erkenntnis über die Beschaffenheit des Seienden, die der Elementenkunst ist Demut.

#### Anmerkungen

- 1 Gernot Böhme, Hartmut Böhme: *Feuer, Wasser, Erde und Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996, S. 299.
- 2 Vgl. Dieter Mersch: *Deutsche Materialästhetik*, in: Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Bd. 1, Darmstadt 2001.
- 3 So zum Beispiel 1971 im Boston Museum of Fine Arts oder in der »Mediale« 1993 in den Deichtorhallen, Hamburg. Vgl. hierzu Museum of Fine Arts, Boston (Hg.): *Earth, Air, Fire, Water: Elements of Art*, 2 Bde., und Hartmut Böhme (Hg.): *Die Elemente in der Kunst*, in: Themenheft PARAGRANA, 5/1996.
- 4 Vgl. hierzu Ziad Mahayni: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Phänomenologie der Natur am Beispiel der vier Elemente*, insbes. Kap. 9, Rostock 2004.
- 5 Immanuel Kant: *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels*, A 138, in: *Werke in 10 Bänden*, Bd. 1, Darmstadt 1983.
- 6 »Macht ist ein Vermögen, welches großen Hindernissen überlegen ist. Eben dieselbe heißt eine Gewalt, wenn sie auch dem Widerstande dessen, was selbst Macht besitzt, überlegen ist. Die Natur, im ästhetischen Urteil als Macht, die über uns keine Gewalt hat, betrachtet, ist dynamisch-erhaben.« Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, B 102, in: *Werke in 10 Bänden*, Bd. 8.
- 7 Rudolf Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München 1997, S. 22–23.
- 8 Ebd., S. 12.
- 9 Ebd., S. 10.
- 10 Ebd., S. 23.
- 11 Johann Wolfgang von Goethe: *Versuch einer Witterungslehre*, in: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. XIII, München 1981, S. 309.
- 12 Das schlechthin Große, »mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist«. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, B 84.

- 13 Friedrich Schiller: *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in: *Werke*, Bd. 4, Köln-Berlin o.J., S. 548.
- 14 Vgl. Friedrich Meschede: »Der Stein drängt nach draußen« - *Untersuchungen zur Skulptur von Ulrich Rückriem und ihre Entwicklung als Kunst im öffentlichen Raum*, Dissertation Münster 1987, S. 41. Die Thesen formulierte Rückriem anlässlich der Einzelausstellung *Ulrich Rückriem. Skulpturen 1968-1973* in Köln 1973.
- 15 Ebd., S. 152. – Zum Stichpunkt »schmerzhaft« s. a. Jürgen Hohmeyer, in: *Der Spiegel*, 33/1973, S. 94: »Es ist eine Ambivalenz der Empfindung im Werk Rückriems, daß an zugeschnittenen Formen plötzlich die Spaltung schmerzhaft erscheint, und folglich jeder Eingriff, der gegen die außen sichtbare Art der Textur arbeitet, in dieser Weise wirkt.«
- 16 Vgl. Meschede, S. 82–86.
- 17 Vgl. ebd., Abbildungsverzeichnis: Abb. Nr. 139.
- 18 Vgl. Dieter Mersch: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002, S. 177 f., 180.
- 19 Erstmals in der Ausstellung im Städel, Frankfurt/Main, von 1978. Vgl. Meschede: »Der Stein drängt nach draußen«, S. 151.
- 20 Vgl. Meschede: »Der Stein drängt nach draußen«, Abbildungsverzeichnis: Abb. Nr. 71.
- 21 Vgl. ebd., Abbildungsverzeichnis: Abb. Nr. 134.
- 22 Vgl. ebd., Abbildungsverzeichnis: Abb. Nr. 137.
- 23 Zitiert nach Patrick Werkner: *Land Art USA*, München 1992, S. 39. Der Text erschien 1960 in der von dem Musiker und Freund de Marias, La Monte Young, herausgegebenen *Anthology*.
- 24 Turner wurde von John Ruskin auch als »Maler der Elemente« bezeichnet. Vgl. Monika Wagner: *Dynamische Liebschaften. Die Elemente im Natur- und Landschaftskonzept nach 1800*, in: Hartmut Böhme (Hg.): *Die Elemente in der Kunst*, Themenheft PARAGRANA, 5/1996, S. 84 f. Vgl. auch John Berger: *Turner und der Barbar Shop*, in: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*, [1980] Berlin 1998, S. 89: »Die Gewalt in Turners Bildern scheint elementar zu sein: Sie wird durch Wasser, durch Wind, durch Feuer ausgedrückt. Manchmal scheint sie eine Eigenschaft des Lichts zu sein.« Sowie Michael Bockemühl: *J. M. W. Turner. Die Welt des Lichtes und der Farbe*, Köln 1999, S. 73: »Ganz und gar hat er sich in die Gebärde der waltenden Natur hineingesehen. Was er als Bild gestaltete, war sodann kein Abbild mehr. Nicht die Formen der Dinge und nicht die Komposition des Bildes, sondern einzig der Charakter der Bewegung der Elemente führte zu dieser Bildgestalt.«
- 25 »Kühne überhangende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u. d. gl. machen unser Vermögen zu widerstehen, in Vergleichung mit ihrer Macht, zur unbedeutenden Kleinigkeit.« Kant: *Kritik der Urteilskraft*, B 104. Zur Auswahl und Herkunft der Beispiele in der Analytik des Erhabenen vgl. Gernot Böhme: *Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht*, Frankfurt/Main 1999, S. 83–107 und 123–127.
- 26 Abbildungen sind zu sehen in jedem Buch zur Land Art und ferner in Walter de Maria: *Lightning Field*, in: *Artforum*, (New York) April 1980, S. 52–59.
- 27 Werkner: *Land Art USA*, S. 99.
- 28 de Maria: *Lightning Field*, S. 52–59: »Desirable qualities of the location included flatness, high lightning activity and isolation.«

- 29 Werkner: *Land Art USA*, S. 102.
- 30 Vgl. ebd., S. 100 f.
- 31 de Maria: *Lightning Field*, S. 58.
- 32 »The primary experience takes place within the *Lightning Field* [...] viewing the *Lightning Field* from the air is of no value.« (de Maria: *Lightning Field*, S. 52–59).
- 33 So etwa in der Galerie Heiner Friedrich in München 1968.
- 34 Auch andere Künstler inszenieren die Elemente über ihr dynamisch-zerstörerisches Potential. So zum Beispiel Robert Smithson in dessen Happening *Partially Buried Woodshed* von 1970: Eine Holzhütte wurde solange mit Erde überschüttet, bis sie unter der Last des Elements zusammenbrach. Dieses Happening kann als Demonstration der Übermacht des Elementaren über das Menschengeschaftene gelesen werden. Das Zusammenbrechen des Gemachten unter der Last der Erde und dessen allmähliches Versinken und Aufgehen darin führt die Begrenztheit des Zivilisatorischen (versinnbildlicht in der Zuflucht des Menschen, dem Haus) in der Konfrontation mit dem Elementaren vor. In einem Interview von 1973 verglich Smithson dieses Happening mit den Auswirkungen eines Vulkanausbruchs. Vgl. Anne Hoormann: *Schutt - Erde. Zivilisatorische Katastrophen und geologische Prozesse. Zu den Pionierwerken der Land Art*, in: Hartmut Böhme (Hg.): *Die Elemente in der Kunst*, Themenheft PARAGRANA, 5/1996, S. 226 f. Smithson teilte die Katastrophenbegeisterung de Marias. In Hinblick auf mögliche Erdbeben in Alaska, Vulkanausbrüche auf Island, den langsamen Verfall Venedigs oder der vorhersehbaren Verwüstung Kaliforniens durch bevorstehende Brüche entlang der San-Andreas-Falte sprach er von einer »Hoffnung auf Desaster« (vgl. Werkner: *Land Art USA*, S. 77).
- 35 Auch ohne ihr zerstörerisches Potential hervorzuheben, können Feuer, Wasser, Erde und Luft als Elemente inszeniert werden, und zwar überall dort, wo ihre vergleichslose Größe in besonderer Weise sichtbar gemacht wird. Beispiele hierfür lassen sich unter anderem bei Walter de Maria und bei Michael Heizer finden: Ein unvollendet gebliebener Entwurf de Marias (*Walls in the Desert*) sah zwei übermannshohe Wände von je einer Meile Länge vor, die parallel zueinander durch die Wüste verlaufen sollten. Der Betrachter sollte den Weg abschreiten, wobei das durch die hohen Mauern hervorgerufene klaustrophobische Gefühl mit dem Anblick der unendlichen Tiefe des reinen Himmels und mit der Erfahrung der grenzenlosen Weite der Wüste am Ausgang des »Tunnels« kontrastiert würde. Das Werk sollte auf diese Weise den Himmel als numinosen Raum inszenieren, dessen befreiende Weite durch die beengenden Mauern hervorgehoben würde. Auf vergleichbare Weise ging Michael Heizer in seinem Werk *Munich Depression* vor: An einem Ort außerhalb Münchens hob er einen Erdkegel von 5 m Tiefe und 33 m Durchmesser aus, wobei der tiefste Punkt so bemessen war, daß man von ihm aus die Umgebung nicht mehr wahrnehmen konnte, sondern einzig und allein den elementaren Raum aus Erde und Himmel. Die klaustrophobische Enge, in der sich der Betrachter am tiefsten Punkt des Erdlochs befindet, läßt die unendliche Weite des Himmels mit verstärkter Gewalt hervortreten.
- 36 Vgl. hierzu Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2002, S. 137: »Das Erhabene ereignet sich in einem »kurzen Augenblick« rauschhafter Ankunft. Erfahrbar nur in der Plötzlichkeit einer Transition, schließt es ein ganzes Kaleidoskop verwandter Bezüge ein: Der *kairos* als Umschlagspunkt, die Katastrophe im literalen Sinn einer »entscheidenden Wende«, die aufbrechende Nichtigkeit und schließlich die Erfahrung von Kontingenz.«