

Materialität und Medialität

Zur Einführung

1. Materiale und mediale Reflexionen in Bronze, Glas und Silber: Eine einleitende Fallstudie

Im Winter 1975/1976 bemühte sich das Londoner Victoria and Albert Museum (V&A) um den Erwerb der sogenannten Chellini-Madonna, die sich durch einen spezifischen Umgang mit den ästhetischen Potenzialen ihrer materiellen und medialen Beschaffenheit auszeichnet. Benannt ist der um 1450 von Donatello entworfene, die Muttergottes mit Kind und Engeln zeigende Bronzetondu (Abb. 1) nach seinem früheren Besitzer Giovanni Chellini, einem Arzt, der auch den Künstler zu seinen Patienten zählte. Donatello selbst hatte ihm das Werk überlassen, *per sua cortesia e per merito della medicatura* – ‚aus Höflichkeit und als Verdienst für die Behandlung‘, wie es in einer kurzen Notiz in Chellinis Tagebuch heißt.¹ 1975 befand sich die Bronzeplastik in einer britischen Privatsammlung und war schon an den New Yorker Kunsthändler Eugene Thaw verkauft, als die Ausfuhrgenehmigung zurückgezogen wurde – bei dem Stück handele es sich um ein bedeutendes Kulturgut, das möglichst im Land gehalten werden solle.² Das V&A, in dem das Werk ab November 1975 ausgestellt war, hatte nun bis zum 1. März 1976 Zeit, die geforderte Ankaufssumme von 175 000 Pfund Sterling aufzubringen und so die Weitergabe in die USA zu verhindern. Am 24. Februar 1976, knapp eine Woche vor Ablauf der Frist, war die benötigte Summe zusammengebracht und das V&A konnte die Chellini-Madonna erwerben. Aufrufe und Spendenkampagnen, auf die in Tageszeitungen und Fachzeitschriften aufmerksam gemacht wurde, hatten wesentlichen Anteil am Erfolg. Auch das Museum selbst suchte seinerzeit nach Wegen, um institutionelle wie private Unterstützer:innen zu gewinnen; dazu zählte eine Kooperation mit der Pobjoy Mint: Mittels einer vom Original genommenen Abformung fertigte die Münzprägestalt

1 Chellini: Ricordanze, S. 218. Siehe Rubin 2007, S. 59–62, zur Praxis der Bezahlung von Dienstleistungen mit Waren und Kunstwerken am Beispiel Donatello und Chellini. – Die Arbeit an dieser Einführung wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – SFB 1391 – Projektnr. 405662736.

2 Zu den Ereignissen im Winter 1975/1976 siehe Editorial 1976.



Abb. 1. Donatello: Jungfrau mit Kind und Engeln, sog. Chellini-Madonna (Vorderseite), ca. 1450, Bronze mit Vergoldungen auf der Vorderseite, Ø 28,5 cm, Tiefe 2,7 cm, Gewicht 4,26 kg, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A.1-1976

750 silberne Repliken. Sie wurden den ersten 750 Personen, die dem Donatello Rescue Fund 100 Pfund spendeten, zum Selbstkostenpreis von 175 Pfund angeboten.³ Die auf den ersten Blick wenig ungewöhnliche, da heute aus Museumsshops wohlbekannte Strategie, Reproduktionen eines wertgeschätzten Artefakts zu verkaufen, muss im Fall unseres Bronzetondos anders bewertet werden. Denn anders als bei Bronzereliefs üblich besitzt er auf der Rückseite eine negative Impression der auf der Vorderseite zu sehenden Darstellung. Die Möglichkeit, das Bild der Vorderseite zu reproduzieren, ist damit bereits in der Rückseite angelegt und wird so zu einer vom Artefakt selbst ausgedrückten Aufforderung. Vor diesem Hintergrund lässt sich in der Produktion von silbernen Repliken ein neuer, mehrere Jahrhunderte verspäteter Beitrag zu dem bereits von Donatello selbst angestoßenen Diskurs über das Material und seine Materialität, die Medialität der Form und die Frage nach der Beständigkeit des ‚Originals‘ in der technischen Reproduktion sehen.

Die ungewöhnliche mediale Beschaffenheit des Werks wurde bereits von Giovanni Chellini in seinem Tagebuch erwähnt. Der Arzt schreibt, er habe am 27. August 1456 von Donatello einen Tondo aus Bronze erhalten, der eine detailliert ausgearbeitete Rückseite besitze (Abb. 2). Diese ermögliche es, geschmolzenes Glas hineinzugießen und so eine Abformung herzustellen, welche dieselben Figuren zeigen würde, die auf Vorderseite zu sehen seien.

3 Auskunft des Victoria and Albert Museums vom 25. August 2023 per E-Mail an die Autor:innen.

Abb. 2. Donatello: Jungfrau mit Kind und Engeln, sog. Chellini-Madonna (Rückseite), ca. 1450, Bronze mit Vergoldungen auf der Vorderseite, Ø 28,5 cm, Tiefe 2,7 cm, Gewicht 4,26 kg, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A.1-1976



Ricordo che a dì 27 d'Agosto 1456 medicando io Donato chiamato Donatello, singulare et precipuo maestro di fare figure di bronzo e di legno e di terra e poi cuocerle, [...] egli per sua cortesia e per merito della medicatura che avevo fatta e facevo del suo male, mi donò un tondo grande quant'uno taglieri nel quale era scolpita la vergine Maria col Bambino in collo e due angeli da lato, tutto di bronzo e del lato di fuori cavato per potervi gittare suso vetro strutto e farebbe quelle medesime figure dette da l'altro lato.⁴

Obwohl die Möglichkeit der Abformung in Glas nur in Chellinis Tagebuchnotiz erwähnt wird, ist es dennoch wahrscheinlich, dass nicht Chellini, sondern der innovative und experimentierfreudige Donatello selbst Urheber der Idee eines Glasabgusses war. Zwar sind keine vormodernen Abformungen bekannt, doch in einer Kooperation zwischen dem V&A, dem Londoner Royal College of Art und der Glaswerkstatt Venini auf Murano konnte nachgewiesen werden, dass es möglich ist, mit Techniken des 15. Jahrhunderts Glasrepliken von der Rückseite des Tondos herzustellen (Abb. 3).⁵ Möglicherweise hat

4 Chellini: Ricordanze, S. 218.

5 Etwa zeitgleich oder bald nach Abschluss der Spendenkampagne wurden am Londoner Royal College of Art zwei Bronzerepliken der Rückseite gefertigt, um davon Glasabgüsse herzustellen. Ein Versuch wurde im Glass Department des Royal College of Art selbst unternommen, die zweite Replik wurde an die Glaswerkstatt Venini auf Murano geschickt. Beide Werkstätten gingen so vor, wie es auch im 15. Jahrhundert hätte geschehen können, und waren mit ihren Versuchen erfolgreich. In London wurde die Bronzeform erhitzt, am Stab gesammeltes Glas in die Form gegeben und mithilfe eines nassen Holzes niedergedrückt. In Murano wurde das Glas in die kalte Form

Donatello die Technik auch selbst mithilfe einer Glaswerkstatt erprobt oder zumindest mit Glaskünstlern diskutiert.⁶ Der Bronzetondo war offenbar keine Auftragsarbeit, denn er befand sich wohl bereits mehrere Jahre in Besitz des Künstlers, bevor Chellini ihn erhielt. Vor diesem Hintergrund lässt sich annehmen, dass das ungewöhnliche Werk ein ‚Forschungsstück‘ war, mit dem Donatello neue Ideen erprobt, mediale und materiale Möglichkeiten ausgelotet hatte.⁷

Indem Donatello den Tondo in einer Weise fertigte, die ein direktes Replikat ermöglicht, markierte er ihn bereits als ein Materialität und zugleich den Werkprozess reflektierendes Medium, denn auf dem Weg zum Bronzetondo wurden das Motiv und seine Komposition auf verschiedene Bildträger übertragen, wie Amy Bloch anschaulich beschreibt:

To produce the final bronze roundel, Donatello devised a complex and unusual procedure. The flawless flat surface of the background and the work's perfectly circular shape seem to be the results of the employment of a turned wooden plate in the completion of the initial model; and to produce an exact negative impression of the obverse on the sculpture's reverse, Donatello made a paired, double plaster or clay mold that turned out a wax model ready to be invested and cast in bronze. During its production, versions of the *Chellini Madonna* thus existed in wood and wax, plaster or clay, wax within investment material (of plaster, terracotta, clay, or some combination of the three), then bronze, and, possibly, glass.⁸

Der beidseitig bearbeitete Tondo eröffnet ein mediales Spiel des Verbergens und Sichtbarmachens.⁹ Die Vorderseite vermittelt ikonografische Inhalte und künstlerische Formgebung in Bronze, das Medium tritt hinter dem Vermittelten zurück, es verbirgt sich im Bild, um mit Hans Belting zu sprechen.¹⁰ Die Rückseite wiederum reflektiert das Gemachtsein des gesamten Werks, das durch mehrstufige Prozesse der Formung und Abformung entstand. Die Rückseite ist negative Form und lässt gerade dadurch

gegossen. Beide Werkstätten verwendeten mit Kobalt blau gefärbtes Glas. Radcliffe / Avery 1976, S. 382.

- 6 Die Entstehung der Chellini-Madonna wird oft mit Donatellos Zeit in Padua in Verbindung gebracht. Da Padua nicht weit von Venedig entfernt ist, das damals schon ein Zentrum für kunstvolle Glasverarbeitung war, besteht die Möglichkeit, dass die Idee eines Glasabgusses aufgrund eines Austauschs mit venezianischen Glaswerkstätten entstand. Siehe hierzu Avery 1976/2012.
- 7 Es handelt sich zwar um ein Kunstwerk mit einem religiösen Motiv, doch das außergewöhnliche Format, die ebenfalls zu rezipierende Rückseite sowie die Untersicht der bildlichen Darstellung, die einen unterhalb des Werks liegenden Betrachtungsstandpunkt vorgibt, erschweren es, das Objekt einem konkreten Ort (wie etwa dem Kirchenraum) und eindeutigen Funktionsbezügen (wie der privaten Andacht) zuzuordnen. Vorgeschlagen wurde u.a. auch die Verwendung als *desco da parto* (Geburtsteller), siehe Avery 1976/2012.
- 8 Bloch 2016 [2010], S. 64 (Hervorhebungen im Original).
- 9 Siehe unten, Anm. 105 und 113, zur Opazität und Transparenz von Medien.
- 10 Belting 2001, S. 22.



Abb. 3. Fred Daden und Donatello: Abformung der Rückseite der sog. Chellini-Madonna, 1976, Glas (zur Blaufärbung mit Kobalt versetzt), Ø 27,2 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. REPRO.A.1976-1

das Mediale hervortreten, sie ist auf sich selbst hinweisendes Medium.¹¹ Zugleich ist aber auch ein Verweis *in potentia* angelegt, nämlich auf die mögliche Füllung des Hohlraums mit Abformungsmaterial (das hier gleichzeitig das Material der Replik ist) und die so entstehende Replik. Die Rückseite des Tondos bietet also die Replizierbarkeit der eigenen Vorderseite feil und tilgt damit verschiedene üblicherweise notwendige Abformungsschritte. Der Prozess der Übertragung wird verkürzt und die Übertragung selbst geschieht im angedachten Idealfall direkt zwischen der negativen Ausformung und dem die Replik bildenden Material.

Als Abformungsmaterial ist jedoch nicht allein Glas möglich. Ohne den Eintrag in Chellinis Tagebuch wäre diese Option wohl kaum in der Forschung diskutiert, in ihrer Materialität imaginiert und schließlich in einem Versuch realisiert worden. Zunächst macht die Chellini-Madonna ein Angebot zur Abformung an alle dafür geeigneten Materialien, beispielsweise Gips oder Ton, die bereits zu Donatellos Zeiten übliche Medien für Abformungen waren und sowohl für die Fertigung einer Hohlform als auch für die Kopie selbst verwendet werden konnten. Abhängig vom Material ist das mögliche Replikat jedoch medial anders zu denken. Glas erscheint in unserem Fall als besonders attraktives Reproduktionsmaterial, eröffnet es doch in Verbindung mit dem Motiv spezifische kunst- und medienreflexive Perspektiven, die vom Material der Chellini-Madonna schwerlich aufgerufen werden können. Bereits ein kurzer Blick auf die Materialien lässt

11 Vgl. Belting 2001, S. 22.

dieses reflexive Potenzial deutlich werden: Bronze zählt seit der Antike neben Marmor zu den hochwertigsten künstlerischen Werkstoffen, bereits Plinius beschäftigte sich mit ihrer künstlerischen wie moralischen Bewertung, im Mittelalter wurde sie durch ihren Glanz in die Nähe des Goldes gerückt, transportierte also nie allein die an sie gebundene Form, sondern auch ein breites Spektrum an Semantiken und kunstreflexiven Diskursen.¹² Ihre Materialität gewinnt Bronze einerseits aus ihren materialen Qualitäten wie Formbarkeit, Farbigkeit und Glanz und andererseits aus ihr zugesprochenen Eigenschaften wie Dauer und Beständigkeit. Donatello entscheidet sich also für einen klassischen Werkstoff der Plastik, dessen Potenzial er Ende der 1440er Jahre u. a. anlässlich seiner Arbeiten für die Basilika des Heiligen Antonius in Padua intensiv erforschte, weshalb auch die Entstehung der Chellini-Madonna häufig in diesem Kontext verortet wird. Bronze ist wie Glas¹³ ein ‚Kunststoff‘, eine vom Menschen hergestellte Verbindung verschiedener Rohstoffe, die erst in ihrer kontrollierten Zusammenfügung zu einem Material werden.¹⁴ Donatellos Tondo reiht sich über sein Material in die lange künstlerische Tradition des Bronzegusses ein und schreibt sie fort. Das hochkomplexe Bronzeartefakt scheint auf den ersten Blick die gestalterische Dimension der Materialbearbeitung zu reflektieren und die religiöse Bezugnahme auf das Motiv zu beschränken.

In Verbindung mit dem Motiv einer Maria mit Kind und Engeln eröffnet sich über das Glas als mögliches Material einer Abformung jedoch eine Referenz auf die Verkündigung, worauf Bloch aufmerksam gemacht hat.¹⁵ Ausgehend vom Material entfaltet sich nun eine Ebene ‚kunsttheologischer‘ Reflexion, in der Gestaltung und Funktion argumentativ zu einer untrennbaren Einheit werden. Ausgangspunkt ist ein seit dem 9. Jahrhundert ausgebildeter Vergleich: Wie ein Lichtstrahl durch das Fensterglas dringt, ohne es zu beschädigen, so drang auch das Wort Gottes in Marias Gebärmutter ein, was das Wunder der jungfräulichen Geburt ermöglichte. In der bronzenen Chellini-Madonna wird dieser spezifische theologische Kontext nicht evident, denn das Motiv stellt keinen entsprechenden Verweis her und Bronze als opakes Material verschließt sich der Metapher des Lichtstrahls.¹⁶ Kunstreflexiv, genauer: material- und medienreflexiv, ist jedoch auch eine Glasabformung aufgrund der Analogie von durch Glas

12 Eine kurze Übersicht zur Bedeutung der Bronze als Werkstoff der Kunst bis in die Gegenwart gibt Rübel 2002; zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter siehe Gramaccini 1987. Bronze ist das im vorliegenden Band am häufigsten angesprochene Material, wie der Überblick im Register der Materialien und Medien zeigt.

13 Glas kann auch in der Natur vorkommen, als Werkstoff wird es jedoch kontrolliert im Schmelzofen erzeugt.

14 Vgl. Meier/Focken/Ott 2015, S. 21f.

15 Bloch 2016 [2010], S. 72–75, mit weiteren Verweisen

16 Dass Bronze sich aufgrund ihres Glanzes der Lichtmetaphorik aber nicht grundsätzlich verschließt, wurde bereits vielfach beschrieben, siehe hierzu auch den Beitrag von Maria Streicher in diesem Band.

fallendem Licht und Empfängnis: Formwerdung wird nicht nur im Bildnis des Christuskindes, sondern materialiter – als ‚Körperwerdung‘, Inkarnation – reflektiert. Im Glas ist kein einfacher Bezug zum Bronzetondo in der Art des Verhältnisses von Vorbild und Abbild hergestellt, vielmehr wird das Inkarnationsgeschehen mit dem Kunstschaffen in Beziehung gesetzt. Die Abformung verkörpert – vielleicht mehr noch als der Archetyp – die *idea* des Künstlers, wodurch eine Analogie zwischen Gott, Maria als medialer Formgeberin sowie der Inkarnation Gottes in Gestalt Christi auf der einen und Donatello, dem Bronzetondo sowie seinem Abguss in Glas auf der anderen Seite nahegelegt wird.¹⁷ Der Bronzetondo, wie Maria nach Vorstellung des Schöpfers geformt, bleibt nach der Abformung ebenso unversehrt wie Marias Leib bei Empfängnis und Geburt. Von hier aus ist es nicht mehr weit zur seit der Antike tradierten Idee, dass die formbare Materie weiblich, weil die Idee (die Form) empfangend, sei.¹⁸ Auch die Medialität des Materials unterstützt diese ‚kunsttheologische‘ Lesart: Die Bronzeplastik macht Angebote an andere, jedoch weniger hochrangige (und weniger wertvolle) künstlerische Materialien und behauptet so ihren Status als Original gegenüber den potenziellen Repliken aus Ton, Gips oder Glas. Der Glastondo weist sich über die skizzierte theologische Verbindung und vor dem Hintergrund seiner Entstehung, also die bronzene Form referenzierend, selbst als geschaffenes und zugleich seine Schöpfung reflektierendes Artefakt aus.

Lag der Ausgangspunkt bei dieser Rekonstruktion der über das Material gespielten Medialitäten noch in den künstlerischen Eigenlogiken, gewinnt die Chellini-Madonna mit Donatellos Erkrankung und ihrem Einsatz als Bezahlung des Arztes eine zusätzliche soziale Bedeutung, wenn sie aufgrund ihres Wertes als Kunstwerk in kulturelle Praktiken des Tauschs eingebunden wird. Noch stärker schwingt das Pendel mit den neuzeitlichen Silberrepliken in diesen Bereich. Angestoßen durch die Notwendigkeit, Geld für den Ankauf der Chellini-Madonna zu beschaffen, begann, knapp 520 Jahre nachdem Donatello von Giovanni Chellini behandelt wurde, im Winter 1975/1976 die pekuniär motivierte Produktion von kunstreflexiv bedingten, im Original selbst angelegten Repliken. Während es sich bei der von Chellini beschriebenen Glasabformung jedoch um eine direkte Übertragung der Form handelt, Bronze und Glas also unmittelbar miteinander in Kontakt treten und es keinen Umweg über eine von der Vorderseite genommene Abformung gibt, wie es üblicherweise geschieht, sind die Silberrepliken von Zwischenformen¹⁹ gemacht, worauf auch das den Repliken beigefügte Zertifikat hinweist:

17 Zu solchen Phänomenen der Sichtbarmachung des Unsichtbaren siehe Krüger 2001.

18 Mit diesem (oft auch implizit) in Kunst- und Ästhetiktheorie tradierten Konzept setzt sich Judith Butler in ihrem Buch „Bodies that Matter“ dekonstruierend auseinander (Butler 1993). Zur Etymologie siehe auch unten, Anm. 28.

19 Diese Zwischenform wurde von der Rückseite des Bronzetonodos genommen. Auskunft des Victoria and Albert Museums an die Autor:innen per Email vom 25. August 2023.

This document certifies that the accompanying Sterling Silver Roundel is No. 157 of only 750 made from moulds taken directly from the original CHELLINI MADONNA BRONZE sculpted by DONATELLO in AD 1456 * This reproduction was authorised in February 1976 as part of a national fund-raising campaign to help purchase the original Roundel for the Victoria & Albert Museum²⁰

Wenngleich auch die Zwischenformen für die Silberrepliken von der Rückseite der Bronzeplastik gefertigt wurden,²¹ ist die originäre Medialität der Chellini-Madonna gerade durch diese eigentlich unnötige Zwischenstufe hinfällig geworden. Gewiss wurde die Tatsache, dass mit der Abformung eine originale Erfindung, eine *inventio*, von Donatello erworben werden konnte, als besonderer Reiz für potentielle Käufer:innen gesehen. Die *idea* des Künstlers ist jedoch nur unvollständig in Silber konserviert, da die Rückseite fehlt. Doch auch dem Silber kommt eine Bedeutung zu, womit sich eine weitere Perspektive auf das sich an der Chellini-Madonna ablesbare Verhältnis von Form, Materialität und Medialität eröffnet. Das Edelmetall wurde von den Verantwortlichen offensichtlich für attraktiver befunden als Bronze oder gar Glas, denn anders als letztere Materialien besitzt Silber einen hohen materiellen Wert, ist also – und dies scheint ausschlaggebend – als Rohstoff und damit formunabhängig eine Wertanlage. Die Ästhetik der Bronzeplastik, der für das (und womöglich auch im) 15. Jahrhundert imaginierten Glasabformung und auch der Silbertondi speist sich somit aus dem relationalen Zusammenspiel von technisch-artistischer Eigenlogik und sozialer Funktionalität.²² Allein die Anhänglichkeit der Artefakte an der gestalterischen oder gesellschaftlichen Dimension ist – materialabhängig – eine andere. Mehr als die Form erzeugen Materialität und Medialität ästhetische Dynamiken, stehen in jeder Version der Chellini-Madonna in einer spezifischen Beziehung zueinander und zum sozio-kulturellen Umfeld, in das sie eingebettet sind.²³ Bronze und Glas (aber auch Silber) lassen immer nur bestimmte Aspekte des Werks hervortreten, andere wiederum verlieren an Evidenz, wenn sich das Material ändert.²⁴ Die Bronzeplastik ist ein Ausweis von Donatellos Kunstfertigkeit und seiner künstlerischen Positionierung; ein Glasabguss, obwohl wie bei seinen silbernen Verwandten ‚nur‘ die Vorderseite des Bronzetonos wiedergegeben

20 Die Unterzeichner sind Roy Strong als Direktor des Museums und D. [Derek] Pobjoy als Managing Director der Pobjoy Mint of England. Das hier zitierte Original findet sich zusammen mit dem Silber-Relief Nr. 157 in London, Victoria and Albert Museum, Accession Number REPRO.2012-1 (<https://collections.vam.ac.uk/item/O1246445/the-virgin-and-child-roundel/>, letzter Zugriff: 28. Juli 2023).

21 Avery 1976/2012; E-Mail des Victoria and Albert Museums an die Autor:innen.

22 Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 24, siehe auch unten, S. XXIX–XXXI.

23 Auch die Frage der Echtheit ist hier angerissen. So wäre mit Walter Benjamin zu fragen, inwiefern sich ‚Echtheit‘ der handwerklich-technischen Replikation entzieht und inwiefern in dieser Frage zwischen Glas und Silber zu unterscheiden ist. Vgl. Benjamin 1980 [dritte Fassung], S. 476.

24 Vgl. Wagner 2010, S. 871: „Dasselbe Zeichen verändert in einem anderen Material seine Semantik.“

wird, eröffnet materialiter eine weitere theologische Dimension. Die silbernen Repliken hingegen besitzen keine eigenständige kunstreflexive Ambition; für die Käufer:innen scheinen sie als materialbasierte Wertanlage attraktiv gewesen zu sein. Deutlich wird mit Blick auf diese mehrere Jahrhunderte überspannenden materialen und medialen Konstellationen einerseits, dass Materialität und Medialität eng zusammenwirken und einander konfigurieren. Andererseits zeigt sich – auch mit Blick auf die im Band versammelten Beiträge –, dass Material und Form gleichberechtigt als Medien fungieren und je eigenständige Träger von Informationen sein können.²⁵

2. Materialität, Medialität: Konzeptionelle und methodische Überlegungen

Materialität und Medialität sind zwei für die Geistes- und Kulturwissenschaften zentrale, über Fachgrenzen hinweg neue Untersuchungsperspektiven anregende, in den letzten Jahrzehnten vieldiskutierte Forschungskonzepte.²⁶ Eine erste Annäherung an die Bedeutung beider Begriffe kann über diejenigen Adjektive erfolgen, aus deren Substantivierung mit dem Suffix -ität sie als Worte entstanden sind: *material* und *medial*. Das Adjektiv ‚material‘ leitet sich (wie das gleichlautende Substantiv ‚Material‘ und sein zusätzlich über das Französische vermitteltes Geschwister ‚materiell‘) mittelbar über die Zwischenstufe des mittellateinischen Adjektivs *materialis* vom lateinischen Substantiv *materia* („Bauholz, Nutzholz; Material, Stoff; Aufgabe; Anlage, Talent; Ursache“²⁷)

25 Wagner 2010, S. 867. Auch Belting 2001, S. 13, hat darauf hingewiesen, dass der Begriff ‚Medium‘ Form und Materie umfasst und sich die Trennung von Geist und Materie nicht auf das Trägermedium, hier des Bildes, anwenden lässt und der Unterschied von Idee und Ausführung nicht dem Verhältnis von Bild und Medium entspricht.

26 Im deutschen Sprachraum belegen thematisch einschlägige Forschungsverbünde das große Interesse für Materialität und Medialität: NFS „Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven“, Universität Zürich, 2013–2017, und daran anschließend: „Zentrum für historische Mediologie“, Universität Zürich, seit 2018; SFB 933 „Materiale Textkulturen“, Universität Heidelberg, 2011–2023; EXC „Understanding Written Artefacts“, Universität Hamburg, seit 2019. Auch das Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit (IMAREAL) in Krems an der Donau, das bereits 1969 gegründet wurde und seitdem die Materialität der vormodernen Kultur in Zentraleuropa (mit Schwerpunkt Österreich) grundlegend erforscht, hat in den letzten Jahren die theoretischen Diskussionen um das Konzept der Materialität vorangebracht, vgl. besonders die seit 2017 vom IMAREAL herausgegebene Online-Zeitschrift „MEMO – Medieval and Early Modern Material Culture Online“. Die inzwischen an vielen Universitäten beheimateten Medienwissenschaften haben eine lange Vorgeschichte, sind aber erst seit Ende der 1980er Jahre in der Breite institutionalisiert worden, vgl. dazu Leschke 2014.

27 Duden Herkunftswörterbuch 2020, S. 538.

ab.²⁸ Es bedeutet erstens „stofflich, sich auf einen Stoff beziehend, als Material gegeben“ und zweitens, auf Basis der metaphorischen Verwendung von *materia*, „inhaltlich, sich auf den Inhalt beziehend“ (und zwar in unterschiedlichsten Kontexten).²⁹ Materialität bezeichnet demnach allgemein Stofflichkeit in einem zunächst auf konkrete, physisch präsente Substrate von Artefakten und Dingen bezogenen Sinn. Ob die Möglichkeit, das Adjektiv ‚material‘ metaphorisch für ‚Inhalt‘ (usw.) zu verwenden, auch für dessen substantivierte Form realisiert wird, scheint fraglich.³⁰ Die Theoriediskurse fokussieren die erste Bedeutung, verbinden sie darüber hinaus jedoch mit konzeptionell weitergehenden Postulaten zum sozialen Status und zur Semantik materialer Objekte (siehe unten).³¹ Das Adjektiv ‚medial‘ leitet sich über das Substantiv ‚Medium‘ vom lateinischen Adjektiv *medius*, -a, -um („in der Mitte befindlich, mittlerer“³²) ab.³³ Seine Bedeutungen ergeben sich aus der vielfältigen Semantik des Substantivs ‚Medium‘,³⁴ wobei in den geistes- und kulturwissenschaftlichen Theoriediskussionen die Bedeutung einer technischen Kommunikationsinstanz zur Vermittlung von Informationen, Meinungen und Wissen, von Wahrnehmungen, Stoffen und Formen im Zentrum steht. Medialität bezeichnet demnach allgemein Vermitteltheit in einem kommunikationsbezogenen, die

- 28 Vgl. Duden Fremdwörterbuch 2020, S. 697; Duden Herkunftswörterbuch 2020, S. 538f. Zur Wortgeschichte des Substantivs ‚Material‘ vgl. Meier/Focken/Ott 2015, S. 19–21. Das lateinische Substantiv *materia* lässt sich etymologisch auf *mater* („Mutter“) zurückführen (vgl. Isid. etym. 19,19,4; dazu Meier/Focken/Ott 2015, S. 20). Gegen die sich daran anschließende ideengeschichtliche Tradition, das Materielle mit dem Weiblichen zu assoziieren, während die Form als männlich-geistiges Prinzip galt, hat sich der poststrukturalistische Feminismus der 1980er und 1990er Jahre gewandt. Vgl. etwa Butler 1993, S. 3–27; dazu Wagner 2010, S. 869; Meier/Focken/Ott 2015, S. 20f.
- 29 Duden Fremdwörterbuch 2020, S. 697. Zur metaphorischen Dimension von ‚Material‘ vgl. außerdem Meier/Focken/Ott 2015, S. 22f.
- 30 Das Duden Fremdwörterbuch 2020, S. 697, verzeichnet s. v. ‚Materialität‘ die Bedeutungen „Stofflichkeit, Körperlichkeit, das Bestehen aus Materie“, geht aber auf übertragende Verwendungen nicht ein. Vgl. auch Karagianni/Schwindt/Tsouparapoulou 2015, S. 33: „Umgangssprachlich meint Materialität das, was für das Materielle wesentlich ist, also für das, was aus Materie besteht und dementsprechend physikalisch präsent (→Präsenz) ist.“
- 31 Vgl. Karagianni/Schwindt/Tsouparapoulou 2015.
- 32 Duden Herkunftswörterbuch 2020, S. 543.
- 33 Vgl. Duden Fremdwörterbuch 2020, S. 701; Duden Herkunftswörterbuch 2020, S. 543.
- 34 Duden Fremdwörterbuch 2020, S. 702: „1. [...] vermittelndes Element. 2. [...] Mittelform zwischen Aktiv u. Passiv [...]. 3. [...] Träger bestimmter physikalischer od. chemischer Vorgänge. 4. [...] a) (Parapsychol.) jmd., der für Verbindungen zum übersinnlichen Bereich besonders befähigt ist; b) jmd., an dem sich aufgrund seiner körperlichen, seelischen Beschaffenheit Experimente, bes. Hypnoseversuche, durchführen lassen. 5. a) [...] Einrichtung, organisatorischer u. technischer Apparat für die Vermittlung von Meinungen, Informationen od. Kulturgütern; eines der Massenmedien Film, Funk, Fernsehen, Presse; b) [...] Unterrichts[hilfs]mittel, das der Vermittlung von Information u. Bildung dient; c) [...] für die Werbung benutztes Kommunikationsmittel, Werbeträger“.

Übertragung von Inhalten sowie von künstlerischen Gestaltungen aller Art betreffenden Sinn.³⁵

Die in den letzten Jahrzehnten interdisziplinär geführten Forschungsdiskussionen zeigen, dass beide Begriffe über die skizzierten Grundbedeutungen hinaus mit weitreichenden theoretischen Implikationen verknüpft worden sind, die ihre hohe, über Fachgrenzen hinaus wirksame wissenschaftliche Attraktivität begründen; eine Attraktivität im Theoretischen, die zugleich – insbesondere für die Erforschung vormoderner ästhetischer Akte und Artefakte, der sich dieser Band im Rahmen des SFB 1391 *Andere Ästhetik* widmet – konzeptionelle Herausforderungen und methodische Schwierigkeiten mit sich bringt. Deshalb sollen zunächst die theoretischen Entwürfe von Materialität und Medialität rekapituliert und kritisch geprüft werden. Aus der Auseinandersetzung mit der Forschung heraus werden dann laufend mit den Beiträgen des Bandes korrelierte Vorschläge zur Operationalisierung entwickelt, um die beiden Konzepte auf ein methodisch sicheres Fundament zu stellen und sie anhand der Gegenstände, deren Erhellung sie dienen, in sich weiter auszudifferenzieren. Schließlich schlagen wir eine Synthese vor, die den Zusammenhang von Materialität und Medialität, die wir nicht als Gegenbegriffe, sondern als dezidiert komplementäre Ansätze – letztlich als zwei Seiten einer Medaille – verstehen,³⁶ herausarbeitet. Leitend ist für uns dabei die These, dass mit Materialität und Medialität nicht einfach Grundbedingungen jeglicher Ästhetik aufgerufen sind, sondern durch ihr wechselseitiges Bedingungsverhältnis Spezifika einer anderen Ästhetik konturiert werden können.

2.1 Materialität

Die große transdisziplinäre Anziehungskraft des Konzepts der Materialität rührt vorrangig daher, dass mit ihm zentrale Dichotomien der überkommenen (europäischen) Epistemologie grundlegend revidiert werden sollen.³⁷ In dieser traditionellen Episte-

35 Im Unterschied zu ‚Materialität‘ ist das Wort ‚Medialität‘ im Deutschen bislang nicht lexikalisiert.

36 Materialität und Medialität begegnen nicht selten im Verbund, vgl. etwa Greber/Ehlich/Müller 2002; Bennewitz/Schindler 2011; Kern et al. 2021. Nur selten jedoch werden die Begriffe dabei im wechselseitigen Bezug konzeptionalisiert. In Beiträgen zur Medialität sind medial perspektivierte Kapitel zur Materialität üblich, vgl. etwa Genz/Gévaudan 2016, S. 61–109; Kiening 2016, S. 259–291.

37 Im Zentrum unserer Überlegungen steht ein interdisziplinär diskutierter Theoriezusammenhang der Materialität, der sich teilweise – etwa in der Materiellen Kulturforschung (vgl. Hahn 2014; Samida/Eggert/Hahn 2014) – in enger Auseinandersetzung mit disziplinären Materialitätsansätzen entwickelt hat, teilweise aber auch – etwa im Fall der Editionswissenschaft (vgl. Schubert 2010) – erst später mit disziplinär etablierten Ansätzen verknüpft worden ist. Die zahlreichen, oft länger als der zu skizzierende Theoriezusammenhang bestehenden einzelwissenschaftlichen Ansätze der Materialitätsforschung können im Rahmen dieser Einleitung nicht eingehend gewürdigt werden.

mologie – und ihr folgend auch der (philosophischen) Ästhetik – dominiert seit der platonischen Ideenlehre und dem aristotelischen Hylemorphismus die Form über den Stoff, die intelligible Idee über den sinnlichen Körper, die Repräsentation über die Präsenz. So bezeichnet bei Platon wie Aristoteles (und sukzessive in der europäischen intellectual history) die Idee bzw. die Form das vollgültige, teleologische Sein, während die Materie als Ermöglichungsgrund bzw. Potenz des Seins fungiert.³⁸ Damit geht die – von der christlichen Theologie und Philosophie noch zugespitzte – Vorstellung einher, dass die Materie bzw. der Körper ein ‚totes‘ Substrat (cartesisch: *res extensa*) bildet, das erst von der Seele (cartesisch: *res cogitans*) belebt wird. Nicht nur Fühlen, Denken und Sprechen, sondern auch Streben, Bewegen und Handeln erscheinen damit als exklusive Proprietäten beseelter, ergo belebter Körper.³⁹

Gegen die Unterordnung des physisch-körperlichen Materials unter ein ideell-geistiges Formprinzip fordert das Konzept der Materialität, die unbelebten Dinge und Körper epistemologisch (mehr oder weniger) gleichberechtigt neben die beseelten Lebewesen, und zwar insbesondere die Menschen, zu stellen.⁴⁰ Materialität wird zudem phänomenologisch mit (sinnlicher) Präsenz (als einem nur augenblickhaft erreichbaren Diesseits hermeneutischer Sinnbildung) assoziiert und fordert so das auf dem Dualismus von Körper und Seele beruhende Repräsentationsparadigma heraus;⁴¹ hier bestehen zudem Überschneidungen mit dem Ansatz der Performativität, der darauf abzielt, (ästhetische) Handlungsvollzüge als Verkörperungsprozesse zu beschreiben, die Präsenz und Repräsentation als Kippfigur allererst emergieren lassen.⁴² Damit zielt das Konzept der Materialität in grundsätzlicher Weise darauf ab, die Dichotomie zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten sowie die auf sie gegründeten epistemologischen Hierarchien (insbesondere die Höherrangigkeit der Form gegenüber dem Stoff, der Seele gegenüber dem Körper sowie des Rationalen gegenüber dem Sinnlichen)⁴³ zu überwinden. Seinen bekanntesten Ausdruck findet dieses Ziel in dem Vorschlag, die ‚Dinge zum Leben zu erwecken‘.⁴⁴ Dieser Vorschlag richtet sich gegen die Prämisse, die Materie bzw. das Material bezeichne in epistemologisch-theoretischen – und damit zusammenhängend auch in poetischen und Praxiszusammenhängen – den passiven (und stummen) Part (das *obiectum* als das ‚Entgegengesetzte‘, den Rohstoff, den Körper), das Wirkungen,

38 Vgl. Claus von Bormann et al.: Form und Materie, in: HWPh, Bd. 2 (1972), Sp. 977–1030; Wolfgang Detel et al.: Materie, in: HWPh, Bd. 5 (1980), Sp. 870–924; Wagner 2010.

39 Aristot. an 2,1–3 412a–415a. Vgl. zu den großen Linien der skizzierten traditionellen Epistemologie Gumbrecht 2004.

40 Vgl. Karagianni/Schwindt/Tsouparopoulou 2015.

41 Vgl. Gumbrecht/Pfeiffer 1988; Gumbrecht 2004.

42 Vgl. Fischer-Lichte 2004, bes. S. 255–261.

43 Einen ideengeschichtlichen Überblick über die Ablehnung des Materiellen in Kontexten der Formgebung bietet Raff 1994, S. 18–25.

44 Vgl. etwa Latour 2017, S. 125.

Gestaltungen und Handlungen durch den aktiven Part (das Subjekt, die Formung, den Geist / die Seele) erleide.⁴⁵ Gegenüber dieser Verknüpfung von Materialität und Passivität wird betont, dass die materialen Dinge sehr wohl absichtsvoll, handlungsfähig und womöglich sogar sprachbegabt sein können. Dabei beruhen die theoretischen Entwürfe der Materialität auf empirischen Forschungen u. a. der Anthropologie, der Archäologie, der Materiellen Kulturforschung und der Wissenschaftssoziologie, die nahelegen, dass beim künstlerischen oder wissenschaftlichen Handeln oft nicht Menschen allein verantwortlich sind, sondern Handlungsfähigkeit (*agency*) in Assemblagen oder Netzen von menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten emergiert.⁴⁶ Weiterhin stützt sich das Konzept der Materialität auf lange vergessene oder marginalisierte, im Zuge der jüngeren Forschungsdiskussionen wiederentdeckte stoische, epikureische Ontologien, auf vormoderne Praktiken des Umgangs mit Dingen (Fetischismus, Gabe, Idolatrie) oder auf philosophische Entwürfe der (Post-)Moderne (z. B. von Karen Barad, Martin Heidegger, Wilhelm Schapp).⁴⁷ Insbesondere in den Geistes- und Kulturwissenschaften sowie in den Sozialwissenschaften haben entsprechende Materialitätskonzepte seit zwanzig Jahren Konjunktur.⁴⁸

Wie plausibel der einheitsstiftende Kerngedanke der in sich durchaus heterogenen theoretischen Ansätze – ein Zusammenwirken menschlicher und nicht-menschlicher Aktanten in sozialen und Praxiskontexten und das Postulat einer Handlungspotenz der Dinge – trotz seiner zunächst kontraintuitiven⁴⁹ Anmutung ist, mag man sich an den in den letzten Jahren gehäuft auftretenden Naturkatastrophen vor Augen führen, die auf den Klimawandel und mithin eine spezifische Aktivität der ‚Naturdinge‘ – Wassermassen, Feuersbrünste – gerade im Zeitalter des Anthropozän zurückzuführen sind. Tatsächlich verfolgen wichtige Vordenker der Materialität wie Jane Bennett oder Bruno Latour mit ihren Ansätzen dezidiert ökopolitische Ziele, wenn sie den Anteil der Dinge (der Natur) im menschlichen Handeln nicht nur sichtbar machen, sondern ebendiesen Dingen zugleich politische Repräsentation (im „Parlament der Dinge“ etwa, so ein Buchtitel Latours) erkämpfen möchten, um die (bei Latour im Rückgriff auf vormoderne Konzepte als „Gaia“ figurierende) Natur zu erhalten.⁵⁰ Die konzeptionelle Depotenzie-

45 Vgl. etwa Aristot. an. 2,1 412a.

46 Vgl. etwa Gell 1998; Latour 2008 [1991]; Kohl 2003; Daston 2004; Knappett/Malafouris 2008a; Hodder 2012.

47 Zur gut erforschten Vorgeschichte aktueller Materialitätstheorien (etwa Gabentheorie nach Marcel Mauss, Philosophie des Dings bei Martin Heidegger) vgl. Böhme 2006; Kalthoff/Cress/Röhl 2016b; Mühlherr 2016, S. 2f. (mit weiterer Literatur).

48 Vgl. für aktuelle Synthesen der großflächigen Forschungslandschaft Heibach/Rohde 2015; Hülsen-Esch 2016a; Hülsen-Esch 2016b; Kalthoff/Cress/Röhl 2016a; Mühlherr et al. 2016; Haug/Hielscher/Lauritsen 2022.

49 Vgl. Karagianni/Schwindt/Tsouparopoulou 2015, S. 34.

50 Vgl. Latour 2008 [1991]; Latour 2001; Latour 2007; Bennett 2010; Latour 2017.

rung und Dezentrierung des Menschen im Handeln folgt also zum Teil dem ökologisch motivierten Ansinnen, die immer wieder auch durch anthropozentrisches Denken legitimierte Zerstörung der Erde zu verhindern; die theoretische Verve, mit der die Überwindung anthropozentrischen Denkens vorgetragen wird (Handlungsmacht der Dinge, Dekonstruktion der Intentionalität als eines menschlichen Propriums), lässt sich auch mit der existenziellen Gefahr erklären, auf die sie zielt.⁵¹ Dass die Dinge gleichwohl nicht einfach animistisch belebt werden, zeigt sich daran, dass sie zwar nicht mehr als passive, leblose Objekte, aber auch nicht als vollgültige Subjekte und Lebewesen, sondern als „Quasi-Objekte“⁵² (Latour) oder „Vibrant Matter“⁵³ (Bennett) verstanden werden sollen.

Die Materialitätstheorien fordern also nicht, die Handlungsfähigkeit aller Dinge pauschal und unbesehen anzuerkennen.⁵⁴ Agency ist vielmehr, besonders im Bereich der Geistes- und Kulturwissenschaften, nicht klassifikatorisch und a priori zuzusprechen, sondern relational und kontextabhängig zu bestimmen.⁵⁵ Entscheidend ist, das lehrt wiederum die intensiv mit der materiellen Kultur vergangener und gegenwärtiger Gesellschaften befasste anthropologische und archäologische Forschung, immer der Einzelfall, bei dem die Dinge sich einmal als handlungsfähig erweisen können, ein andermal nicht, während sie sich meistens – im Gesamt eines aus menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten geknüpften Handlungsnetzes (das je nach Konzept ‚Netzwerk‘, ‚assemblage‘, ‚entanglement‘ usw. genannt werden kann) – auf einer Achse mit den Polen Agentialität und Passivität situieren lassen. Agency wird – zumal, wenn es um gestalterische oder praktische Prozesse geht – immer menschliche und dingliche Anteile haben, deren genaue Bestimmung vom Einzelfall abhängt. Bei der konkreten Bestimmung menschlicher und dinglicher Anteile an einzelnen Handlungen lässt sich gleichwohl eine grundsätzliche kognitive Differenz zwischen Dingen und Menschen schwerlich leugnen. Insofern dürfte es plausibel sein, auch Artefakte (als Untergruppe

51 Ausdrücklich dazu etwa Bennett 2010, S. viii–xi.

52 Vgl. Latour 2008 [1991], bes. S. 70–76.

53 So der Buchtitel von Bennett 2010.

54 Dagegen zieht Bennett 2010, S. 28, aus einem außergewöhnlichen Stromausfall in Nordamerika den wohl zu weit gehenden Schluss: „Electricity, or the stream of vital materialities called electrons, is always on the move, always going somewhere, though where this will be is not entirely predictable. Electricity sometimes goes where we send it, and sometimes it chooses its path on the spot, in response to the other bodies it encounters and the surprising opportunities for actions and interactions that they afford.“ Hier wird aus dem Ausnahmefall, dem Zusammenwirken verschiedener, außergewöhnlicher Faktoren, die zum massiven Stromausfall am 14. August 2003 geführt haben, ein falsches Gleichgewicht abgeleitet. Elektrizität verhält sich eben gerade nicht ‚die eine Hälfte der Zeit so, die andere so‘ („sometimes [...] sometimes“), sondern nur im krassen Ausnahmefall verhält sie sich anders als von Menschen vorhergesagt, intendiert und in – überwiegend jahrzehntelang problemlos funktionierenden – Infrastrukturen eingerichtet.

55 Vgl. Gell 1998, S. 22.

der Dinge) nicht gänzlich gleichberechtigt und symmetrisch neben menschliche Handlungsträger zu stellen, sondern ihnen tendenziell eine „second-class agency“⁵⁶ zuzugestehen (vgl. aber den Beitrag von Marianne Koos, die am Beispiel der Porträtjuwelen eine symmetrische, nicht mehr hierarchisch zu ordnende Agentialität beschreibt, die sich zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren entwickelt).⁵⁷ Um die Vermittlung dieser ‚Handlungsfähigkeit zweiter Klasse‘ in Aktionsnetzen zu operationalisieren, schlagen wir vor, auf das Konzept der Medialität auszugreifen. So scheint es bedenkenswert, die Aushandlung von Handlungsmacht zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten als Prozess der Medialisierung zu konzeptionalisieren, in dessen Verlauf, der von reziproken Vermittlungen und reversiblen Übertragungen bestimmt wird, aus den jeweiligen agentiellen Potenzialen der beteiligten (Proto-) Akteure vollendete Handlungen emergieren (vgl. die Beiträge von A.C. Duncan und Claire Heseltine).

Es geht bei der so verstandenen Materialität um eine Flexibilisierung epistemologischer Prämissen, durch die nicht von vornherein ausgeschlossen wird, dass materiale Objekte über die Handlungspotenzen von Quasi-Objekten verfügen.⁵⁸ Damit sollen, das sei betont, bestehende geistes- und kulturwissenschaftliche Ansätze zur Erforschung der Materialität von Akten und Artefakten außerhalb der skizzierten Theorietraditionen – von der Dinghermeneutik⁵⁹ über die Editionswissenschaft⁶⁰ bis zur Materialsemantik⁶¹ – nicht abgelöst oder ersetzt, sondern in einen gemeinsamen konzeptionellen Rahmen gestellt werden, der zentral Ästhetik als Praxis fokussiert (vgl. die Beiträge von Gabriel Nocchi Macedo, Maria Streicher und Michael Berger). Besondere Relevanz gewinnt in diesem Zusammenhang die Ästhetik des Performativen. Dieser Ansatz, der u. a. der Performativitätstheorie, der Ritualforschung sowie der künstlerischen Aufführungspraxis verpflichtet ist, postuliert, dass performative Handlungen, Sprech- oder Bildakte ästhetische Effekte (wie Wahrnehmungen, Ambivalenzen, Transformationen) auch in ihrer material-körperlichen Dimension hervortreten lassen,⁶² und ist hier weiterführend einzubeziehen (vgl. die Beiträge von Marianne Koos, Katharina Geißler, Ina Knoth und Jochen Hermann Vennebusch). Einheit in der Vielfalt also – und zwar auch in der Beschreibungssprache: Wie der Anteil, die Beteiligung oder die Rolle des Materiellen in Gestaltungsprozessen und Handlungskontexten genau benannt wird, ob die Affordanz der Materialien aufgerufen wird oder ihre Agency oder Agentialität,

56 Gell 1998, S. 17 und 20.

57 Vgl. Karagianni/Schwindt/Tsouparopoulou 2015, S. 36–38.

58 Vgl. Knappe/Malafouris 2008b, S. xi.

59 Vgl. Ohly 1959; Brinkmann 1980.

60 Vgl. Schubert 2010.

61 Vgl. Raff 1994.

62 Vgl. Fischer-Lichte 2004; Bredekamp 2015.

erscheint gegenüber dem verbindenden Augenmerk für die Materialität von Poiesis und Praxis als zweitrangig. Ausschlaggebend ist die für eine mehr als passive Beteiligung des Materiellen an menschlichen Verrichtungen offene Perspektive. Es gilt, gerade auch mit Blick auf die Ästhetikforschung, Handlungsmacht (*agency*) und ggf. auch Intentionalität zu relativieren und zu distribuieren bzw. als distribuierte zu konzipieren.⁶³ Darin knüpft der vorliegende Band nicht zuletzt an bestehende Ansätze des SFB 1391 *Andere Ästhetik* zur pluralen Autorschaft⁶⁴ an und führt sie weiter, indem die Kollaboration menschlicher Autor:innen und Künstler:innen mit nicht-menschlichen Akteuren und qua Affordanz oder als „vibrant matter“ wirkenden Materialien thematisiert wird (vgl. dazu etwa die Beiträge von A.C. Duncan, Stefania Cecere, Marianne Koos, Maximilian Wick, Claire Heseltine und Steffen Zierholz in diesem Band).⁶⁵

Bei der Operationalisierung des Materialitätskonzeptes ist ein weiterer Aspekt zu bedenken, den prominent Tim Ingold unter dem Schlagwort „Materials Against Materiality“ vorgebracht hat: In den jüngeren Diskussionen um die Materialität gehe es mehr um das Konzept als um konkrete Materialien (und Körper) sowie die Techniken und Verfahren des Umgangs mit ihnen.⁶⁶ Paradoxe Weise scheint also das zunehmende theoretische Interesse für die Materialität der Dinge die Erforschung des praktischen Umgangs mit Materialien in den Schatten zu stellen. Ingold hat deshalb vorgeschlagen, das abstrakte Konzept der Materialität mit dem auf konkrete Eigenschaften von Materialien sowie auf die (Produktions-)Techniken materieller Artefakte bezogenen Begriff des Materials zu konfrontieren.⁶⁷ Wie bereits angedeutet, möchten wir stattdessen dafür plädieren, den Begriff der Materialität von bestimmten, festen Vorannahmen über die Handlungsmacht von Dingen lösen, um ihn so insgesamt zu flexibilisieren und zu öffnen auch und gerade für ebenjene konkrete, physikalische und technische Dimension der Materialien in Herstellungszusammenhängen, auf die Ingold hinauswill.

Zudem sind die jeweiligen zeitgenössischen Konzeptionen des Materiellen – wie auf einzelne Materialien oder Materialgruppen bezogene Diskurse, Kontexte, Semantiken und Wertungen aus der Entstehungszeit der Untersuchungsgegenstände – zu berücksichtigen.⁶⁸ Im vorliegenden Band tragen wir dieser Anforderung mit einer eigenen Sektion ‚Diskurse‘ Rechnung. Die historische und kulturelle Materialität der Materialien

63 Vgl. dazu Malafouris 2008; Bennett 2010, S. 20–38.

64 Vgl. Gropper/Rösli 2021; Gropper et al. 2023.

65 Vgl. etwa Malafouris 2008, S. 34, der die Gestaltung eines Tongefäßes als „an act of collaboration between the potter and the mass of wet clay rapidly spinning upon the wheel“ beschreibt.

66 Ingold 2007. Vgl. Karagianni/Schwindt/Tsouparopoulou 2015, S. 38; Kühtreiber/Schlie 2017, S. 2–4. Die beiden Positionen, die der schlagwortartigen Gegenüberstellung von „Materialien“ und „Materialität“ zugrunde liegen, lassen sich – auch vor dem Hintergrund von Gell 1998, S. 8 – als anthropologisch (Ingold) und soziologisch (Latour) bezeichnen.

67 Vgl. Ingold 2007, S. 9.

68 Vgl. grundlegend Raff 1994.

beeinflusst den praktischen Umgang mit ihnen in der Regel (mindestens implizit) auch dann, wenn die Materialbearbeitung ohne (explizite) theoretische Reflexion im Vorfeld vonstattengeht (vgl. dazu etwa den Beitrag von Annette Haug und Adrian Kröger-Hielscher). Diese konzeptionelle Dimension der ästhetischen Akte und Artefakte selbst, die auch durch den unterstützenden Einbezug moderner Theoriekonzepte erschlossen werden kann, steht dann im Zentrum der Sektion ‚Konzeptualisierungen‘. Materialien sind demnach selten ‚nur‘ und ‚bloß‘ Materialien. Messing etwa ist nicht einfach eine Legierung, sondern goldähnlich, und Stein kann zu einem medial wirksamen Bildträger avancieren (vgl. die Beiträge von Maria Streicher und Steffen Zierholz). Wenn sie diskursiv, kontextuell, semantisch oder durch – normative – Wertungen aufgeladen werden, können Materialien zugleich als Vermittler dieser ‚Aufladungen‘ und Einschreibungen gelten – mithin als Medien. Aus dieser Funktionalität speist sich ihre spezifische Wirksamkeit im Bereich künstlerischer und sozialer Ordnungen, der sich schwerpunktmäßig die Beiträge der gleichnamigen Sektion widmen. Über die Diskursivität der Materialien öffnet sich somit die Materialität zur Medialität (vgl. die Beiträge von Stefania Cecere und Matthew Chaldeckas).

Während vor diesem Hintergrund eine (auf die Ersetzung des ersten durch den zweiten Begriff zielende) Gegenüberstellung von Materialität und Materialien nicht sinnvoll erscheint, bietet es sich gleichwohl an, den Begriff der Materialität auf die kulturell bzw. diskursiv bedingten Eigenschaftszuschreibungen, Materialsemantiken und -wertungen sowie auf die sozial bedingten Affordanzen und Agentialitäten, auf die Rolle materialer Objekte als Ressourcen und (Über-)Träger von Praktiken, den Begriff des Materials dagegen auf die konkret-physischen und im analytischen Sinn separat aufgefassten Stoffe materialer Objekte zu beziehen.⁶⁹ Eine solche begriffliche Differenzierung kann mit dem praxeologischen Modell des SFB 1391 *Andere Ästhetik* weiter präzisiert werden. Diesem Modell zufolge bewegen sich ästhetische Akte und Artefakte „stets in einem Spannungsfeld zwischen Formwissen und Funktionswissen, das sie in besonderen Fällen auch reflektieren“, ⁷⁰ wobei die wechselseitige Dynamik zwischen den beiden Dimensionen als ästhetisch konstitutiv verstanden wird. Charakteristisch für ästhetische Akte und Artefakte ist demnach, dass sie an einer technisch-artistischen Eigenlogik, der autologischen Dimension, einerseits und an einer pragmatisch-historischen Alltagslogik, der heterologischen Dimension, andererseits partizipieren, dass dieses Partizipieren ein oszillierend-dynamisches Geschehen ist und dass die doppelte

69 Vgl. für einen vergleichbaren Vorschlag auch Meier / Focken / Ott 2015, die Materialität als „Konzept[] vom materiellen Ding-Sein der Dinge“ (S. 19) definieren, dessen „stoffliche Referenz“ (S. 21) das Material als „physischer Stoff, aus dem ein materiell konzipiertes Ding besteht, die Substanz, mit der sich in physischen, oft körperlichen Kontakt treten lässt“ (S. 19), sei. Wir schließen hieran an, beschränken Materialität aber nicht auf den auf den konzeptuellen Status von *Dingen*.

70 Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 27.

Dynamik als ästhetische in sogenannten Reflexionsfiguren beobachtet werden kann. Die folgende Grafik veranschaulicht das praxeologische Modell:⁷¹



Abb. 4. Das praxeologische Modell einer Anderen Ästhetik.

Das Materielle kommt auf beiden Seiten des Modells, (1) in der autologischen wie (2) der heterologischen Dimension, zum Tragen. (1) „Materialien“ verortet das praxeologische Modell im ersten Schritt auf der Seite des „Form- und Gestaltungswissen[s]“. Hierbei steht der poietische Umgang mit Materialien als dem Zugrundeliegenden der Akte und Artefakte im Zentrum, wie der sogenannte „Minimalkonsens“ des Ästhetischen zeigt: „Zum Minimalkonsens zählt (a) eine sinnlich-materiale Ausgangsbasis (Körper, Baustoffe, Farbe, Klänge, Worte, Handlungen etc.) sowie (b) eine durch Gestaltungs- und Verfertigungswissen (τέχνη/ars) geleitete Sorgfalt in der Ausgestaltung (z.B. gezielter Einsatz von Materialien, reflektierte Anordnung), welche (c) die Formdimension des Aktes oder Artefaktes zu einer Aussageebene sui generis erhebt.“⁷² Hier kommt Materielles als erstes Kriterium, die „sinnlich-materiale Ausgangsbasis (Körper, Baustoffe, Farbe, Klänge, Worte, Handlungen etc.)“, ins Spiel. Dabei handelt es sich zunächst um ‚Rohstoffe‘ in autologischer Hinsicht, aus denen im Zusammenspiel mit einer (b) sorgfältigen formalen Gestaltung und einer (c) Aufladung dieser Gestaltung mit Bedeutung ästhetische Akte und Artefakte entstehen. Der Minimalkonsens schreibt somit dem Materiellen eine grundlegende Relevanz für alles Ästhetische zu, die sich zuerst darin

71 Siehe Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 27.

72 Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 19.

konkretisiert, dass die „sinnlich-materiale Ausgangsbasis“ über eine spezifische Medialität, und zwar in Bezug auf die Wahrnehmbarkeit der Akte und Artefakte, die sie materialiter ermöglicht, verfügt.⁷³ Definitionsgemäß kann es also keine Ästhetik ohne Material geben. Tatsächlich betrifft diese ästhetische Ebene des Materiellen die ästhetische Wirkung von Akten und Artefakten ganz fundamental: Ihre Wirksamkeit beginnt bei der sinnlichen Wahrnehmung durch die und setzt sich fort in der Imagination der Rezipierenden (vgl. die Beiträge von Ina Knoth und Steffen Zierholz); sie endet weder mit der Schrift als Analogon der Stimme (vgl. den Beitrag von Katharina Geißler) noch mit der expliziten Reflexion ästhetischer Wahrnehmung (vgl. den Beitrag von Matthew Chaldekas). Mithin sollte sich die „Sorgfalt in der Ausgestaltung“ durch ein formbezogenes „Gestaltungs- und Verfertigungswissen“ leiten lassen, das dezidiert ein stoffbezogenes „Materialwissen“ impliziert. Vielleicht müssen sich auch – so könnte eine Hypothese dieses Bandes zur ästhetischen Eigenlogik des Materiellen lauten – die Materialien von Akten und Artefakten zu einer „Aussageebene sui generis“ (im Sinn der Materialität) erheben, damit von Ästhetik die Rede sein kann. Die Beiträge dieses Bandes machen die Probe aufs Exempel.

(2) Charakteristisch für das praxeologische Modell des SFB 1391 ist zudem, dass die Ästhetik von Akten und Artefakten nicht durch einen Bezug auf die – von der hierarchischen Form-Material-Dichotomie geprägte – autologische Dimension allein begründet wird, sondern sich erst in der wechselseitigen Dynamik zwischen autologischer und heterologischer Dimension konstituiert. In dieser Dynamik kommt der praxeologische Ansatz des Modells zur Geltung; in seinem Rahmen wird das (ästhetische) Handeln auf der Basis neuerer Praxistheorien⁷⁴ als dezidiert körperlich-materielle Praktik verstanden.⁷⁵ So wird es möglich, „auch ästhetische Phänomene als wirkende Kräfte, d.h. als ‚Akteure‘ mit dynamischer Handlungsmacht in sozialen Vollzügen aufzufassen“.⁷⁶ Der Kerngedanke der Materialitätstheorie, dass auch nicht-menschliche Entitäten (wie ästhetische Akte und Artefakte) menschliches Handeln beeinflussen, bedingen oder bestimmen, ist somit ein integraler Bestandteil des praxeologischen Modells der *Anderen Ästhetik*.

Insgesamt lassen sich Materialien ästhetischer Akte und Artefakte im praxeologischen Modell als konkret-physische Stoffe tendenziell der autologischen Dimension (und ihrem von der Form geprägten Paradigma der Gestaltung des stofflichen Substrats) zuordnen, während die mit dem Begriff der Materialität aufgerufene kulturelle bzw. diskursive Semantik und die potenzielle soziale Widerstands-, Wirk- oder Handlungsmacht materieller ästhetischer Akte und Artefakte – wiederum tendenziell –

73 Siehe unten, Anm. 90.

74 Vgl. Reckwitz 2008.

75 Vgl. Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 25 f.

76 Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 25.

in der heterologischen Dimension zu situieren ist. Diese Zuordnung bildet den perspektivischen Ausgangspunkt für die weitere Untersuchung, in deren Verlauf – den die ‚Schleife‘ des Modells indiziert – die Übergängigkeiten, Übertragungen und wechselseitigen Dynamiken zwischen Autologie und Heterologie zu rekonstruieren sind. Die begriffliche Differenzierung zwischen Materialität und Materialien lässt sich vor diesem Hintergrund modellhaft reformulieren: *Materialität autologisch* betrachten heißt, einzelne Materialien und ihre sinnlichen Eigenschaften unter Aspekten der sinnlichen Wahrnehmung, der technischen Produktion und der formalen Gestaltung zu untersuchen (vgl. etwa die Beiträge von Annette Haug und Adrian Kröger-Hielscher sowie von Maximilian Wick). *Materialität heterologisch* betrachten heißt dagegen, die kulturell bestimmten Eigenschaften, Semantiken, Affordanzen von Materialien oder die von Ressource bis Akteur zu skalierende soziale Wirkmächtigkeit von Akten und Artefakten in körperlich-materiellen Praxiszusammenhängen zu untersuchen (vgl. etwa die Beiträge von A.C. Duncan, Marianne Koos, Petra Wodtke und Claire Heseltine). Materialität im Rahmen des praxeologischen Modells analysieren heißt somit, autologisch-heterologische Dynamiken, in die sowohl Materialien als auch die kulturelle oder soziale Materialität ästhetischer Akte und Artefakte stets eingebunden sind, zu rekonstruieren (vgl. etwa die Beiträge von Gabriel Nocchi Macedo, Ina Knoth und Michele Lange).

Materialien und Materialität sind also, besonders wenn es um ästhetische Akte und Artefakte in poietischen und Praxiszusammenhängen geht, untrennbar; denn das Ästhetische konstituiert sich dem praxeologischen Modell zufolge allererst durch die wechselseitige Dynamik zwischen Autologie und Heterologie. Damit kristallisiert sich ein integraler Materialitätsbegriff heraus, der auf die dynamische Wechselwirkung zwischen der Autologie der Materialien und der Heterologie der Materialität(en) und somit das Ineinander beider Dimensionen zielt. Und dieser Materialitätsbegriff erweist sich im Kontext des Modells als Kehrseite des Medialitätsbegriffs, wenn gilt: „Soziale Wirkung und Handlungsmacht gewinnen ästhetische Akte und Artefakte, so die These, damit nur, indem sie zwischen autologischen und heterologischen Anforderungen *vermitteln*.“⁷⁷ Die Dynamik zwischen Autologie und Heterologie ist also – im Hinblick auf die Materialität von Akten und Artefakten – eine mediale, weil die ‚gestaltete‘ Aisthesis der Akte und Artefakte als Voraussetzung ihrer sozialen Wirksamkeit ebenso von ihrer Materialität vermittelt wird wie ihr agentielles Potenzial in gesellschaftlichen Handlungsvollzügen. Beobachtbar werden derartige *Vermittlungen* zwischen Autologie und Heterologie in ästhetischen Reflexionsfiguren, die das dynamische Ineinander künstlerischer und sozialer Logiken im jeweiligen ästhetischen Akt oder Artefakt markieren. So fungiert z.B., wie einleitend skizziert, die Chellini-Madonna hinsichtlich der Affordanz, von ihrer Rückseite eine Abformung in einem anderen Material vorzunehmen, als ästhetische

Reflexionsfigur ihrer Medialität und Materialität (weitere Reflexionsfiguren, die Materialität und Medialität integrieren, sind die im Beitrag von Petra Wodtke untersuchten kaiserzeitlichen Aquädukte oder die im Beitrag von Ina Knoth untersuchten frühneuzeitlichen Songdrucke).

Eine letzte begriffliche Präzisierung betrifft das Potenzial ästhetischer Akte und Artefakte, Materialität zu evozieren, also etwa eine mit der eigenen Stofflichkeit nicht übereinstimmende Materialität oder deren Eigenschaften zu simulieren und so die eigene Materialität zu dissimulieren. So kann z.B. eine beschriebene, gemalte oder in Mosaik gesetzte Figur die steinerne Materialität einer Statue hervorrufen, so können Terrakotta-Glasuren einen bronzenen Glanz erzeugen (vgl. den Beitrag von Annette Haug und Adrian Kröger-Hielscher sowie die Beiträge von Matthew Chaldeckas und Sarah Al Jarad). Insbesondere derartige Verfahren, eine fremde Materialität vorzutäuschen, sind als Intermaterialität beschrieben worden.⁷⁸ Doch Intermaterialität muss nicht grundsätzlich mit Simulation und Täuschung einhergehen, sondern kann auch einen faktischen Materialitätssprung – etwa von der Handschrift auf den Metallbecher (vgl. den Beitrag von Anna Chalupa-Albrecht) – oder das Zusammenwirken verschiedener Materialitäten in ästhetischen Akten und Artefakten – etwa von Wasser, Stimme und Bronze im performativen Akt der Taufe (vgl. den Beitrag von Jochen Hermann Vennebusch) – bezeichnen. In allen angesprochenen Fällen lässt sich Intermaterialität nicht von Intermedialität lösen, weil transmateriale Phänomene künstlerische oder funktionale Übertragungen, also mediale Übersprünge – von der Malerei auf Architektur oder Plastik, von der Rede in den Text (oder umgekehrt) – implizieren. Deutlich werden derartige Relationierungen, wird das enge Miteinander unterschiedlicher Materialien und Medien, von Materialitäten und Medialitäten in den Beiträgen, die unter der Sektion ‚Verschränkungen‘ versammelt sind und sich mit intermaterialen und intermedialen Dynamiken befassen.

Zusammenfassend möchten wir Materialität als einen von der neueren Materialitätstheorie inspirierten, aber weder theoretisch noch antitheoretisch restringierten methodischen Ansatz verstehen, der das Augenmerk auf die ideengeschichtlich lange verdeckten, bei näherem Hinsehen ungeheuer vielfältigen und vielseitigen materiellen Affordanzen, Agentialitäten, Beschaffenheiten, Eigenschaften, Eigenlogiken, Semantiken und Widerspenstigkeiten ästhetischer Akte und Artefakte zu lenken anregt. Außerdem sind simulative oder kommunikative Austauschbeziehungen zwischen unterschiedlichen Materialitäten zu bedenken. Ohne Materialien als Ausgangsstoffe formaler Gestaltung sind ästhetische Akte und Artefakte schlechthin unvorstellbar. Der vorliegende Band möchte die Implikationen dieses Befunds entfalten. Seine Beiträge zeigen, dass und inwiefern die Materialität ästhetischer Akte und Artefakte deren Formen über Affordanzen und Semantiken prägt und ihre potenzielle Agentialität in Assemblagen

78 Vgl. Flecker 2022, bes. S. 265–268.

und Handlungsnetzen fundiert. Materialität ist insofern eine Grundbedingung künstlerisch-gestalterischen Handelns, das zugleich als Medialisierung von Agency zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren verstanden werden kann. Materialität im übergeordneten Sinn umfasst die ästhetische Wahrnehmbarkeit von und die auf autologische Herstellungs- und Gestaltungstechniken fokussierte Auseinandersetzung mit Materialien sowie die agentielle Potenzialität von Akten und Artefakten in heterologischen Praxiszusammenhängen in ihrer wechselseitigen Dynamik, wobei nicht nur die heterologische Perspektive als Medialisierung zu operationalisieren, sondern auch die Dynamik zwischen Autologie und Heterologie als medialer Vermittlungsprozess zu erfassen ist.

2.2 Medialität

Auch das Konzept der Medialität wird von einigen Theoretiker:innen mit dem Ziel verbunden, die überkommene Epistemologie der westlichen Geistesgeschichte zu destabilisieren, und zwar besonders insofern, als mit dem Begriff des Mediums als eines ‚Mittleren‘ eine Figur des Dritten eingeführt wird, die im ‚Dazwischen‘, zwischen Dichotomien wie Form und Materie verbleibt und diese damit zugleich fundiert und unterläuft.⁷⁹ Eine solche Position enthebt die Medialität zwar den Exklusivität beanspruchenden Paradigmen der Sprache und der Technik, von deren Zugriffen die Medientheorie des 19. und insbesondere des 20. Jahrhunderts (etwa im Zuge von Kybernetik und *linguistic turn*) bestimmt worden ist.⁸⁰ Zugleich aber avanciert Medialität derart selbst zu einem umfassenden, anthropologischen Paradigma, ohne das weder Sprache noch Technik und nicht einmal das Denken selbst zu denken sei.⁸¹ Das vielzitierte Credo dieses radikalisierten Paradigmas der Medialität hat der vielleicht wichtigste Medientheoretiker des 20. Jahrhunderts, Marshall McLuhan, geprägt: „[...] the medium is the message“.⁸² Gemeint ist damit zunächst, dass Relevanzen und Wirkungen, die von (neuen) Medien ausgehen, die McLuhan als ‚extensions of man‘, als „Extensionen des menschlichen Körpers oder seiner Sinne [...] [versteht], seien es Kleidung, Instrumente, die Brille, das Rad oder Bücher, Glühbirnen, Zeitungen und Fernsehen“, ⁸³ durch das (neue) Ausmaß ebenjener Medien (als ‚Ausdehnungen‘ – *extensions* im Wortsinn) bestimmt werden. Das Industriezeitalter etwa sei u. a. durch die Maschine als Medium geprägt, deren ‚Inhalte‘ – etwa die Produktion von Autos oder Frühstücksflocken – gegenüber der Medialität der

79 Vgl. Mersch 2006, S. 19f. und 28.

80 Vgl. Mersch 2006, S. 12–17 und 219–221.

81 Vgl. Hartmann 2003, S. 23; Jäger/Linz 2004; Mersch 2004, S. 76f.; Jäger 2015, S. 112–117.

82 McLuhan 2001 [1964], S. 7.

83 Mersch 2006, S. 109.

Maschine unmaßgeblich seien.⁸⁴ Mit Blick auf den engeren Medienbegriff der jüngeren Medientheorie folgt daraus: „Das Bestimmende ist das Medium – das bedeutet: Nicht, was Medien übermitteln oder übertragen, zählt, sondern die Medialität des Mediums selbst.“⁸⁵ Die Botschaft eines Mediums sei nicht das von ihm Vermittelte, sondern die Medialität des Vermittelns.⁸⁶ Einzelne Medien stehen damit nicht mehr im Zentrum des theoretischen Interesses – und erst Recht nicht ihr Verhältnis zu den vermittelten Inhalten.⁸⁷ Medialität verweist demnach in der neueren Theoriediskussion nicht länger auf eine „Übertragbarkeitsbedingung“ kommunikativer oder künstlerischer Botschaften oder Formen, sondern bezeichnet – durchaus in selbstreferenzieller Tendenz – eine „Konstitutionsbedingung des jeweils mediatisierten Gehaltes“.⁸⁸

Während sich die Emphase, mit der Medialität zum neuen epistemologischen Paradigma erhoben worden ist, nicht wie im Fall einiger Materialitätstheorien mit den ökologischen Krisen der Gegenwart erklären lässt, sondern stattdessen wohl mit der Entwicklung ‚revolutionärer‘ neuer Medien des ‚elektrischen Zeitalters‘ sowie mit fächerübergreifenden epistemologischen Trends wie Konstruktivismus und Poststrukturalismus zu korrelieren ist,⁸⁹ ist doch eine auffällige Parallele in den theoretischen Entwürfen der Materialität und der Medialität zu beobachten. Im Bestreben, die ideen- und wissenschaftsgeschichtlich lange übersehene, oft auch bestrittene Relevanz des Stofflich-Körperlichen einerseits, des Übertragend-Vermittelnden andererseits über den traditionellerweise zugestandenen Status als bestenfalls transparente Ermöglichungsfaktoren oder Potenziale von Formen und Seelen, von Nachrichten und Inhalten hinaus zur Geltung zu bringen, sind die Status von Materialien und Medien geradezu umgekehrt worden: Haben sie bereits der antiken Metaphysik und Ontologie zufolge Verwirklichung und Wahrnehmung ermöglicht,⁹⁰ steigen sie im 20. Jahrhundert auf zu (im

84 McLuhan 2001 [1964], S. 7: „This is merely to say that the personal and social consequences of any medium – that is, of any extension of ourselves – result from the new scale that is introduced into our affairs by each extension of ourselves, or by any new technology. [...] Many people would be disposed to say that it was not the machine, but what one did with the machine, that was its meaning or message. In terms of the ways in which the machine altered our relations to one another and to ourselves, it mattered not in the least whether it turned out cornflakes or Cadillacs.“

85 Mersch 2006, S. 111.

86 Vgl. auch Bubert / Merten 2018, S. 33.

87 Vgl. Jäger 2015, S. 107.

88 Jäger 2015, S. 113 (Hervorhebungen im Original). Man könnte zuspitzen, dass es der so verstandenen Medialität primär um die „Medientheorie“ (Jäger 2015, S. 107) – und nicht um konkrete Vermittlungsprozesse – geht.

89 Vgl. Hartmann 2003, S. 15–47; Bubert / Merten 2018, S. 30–33.

90 Da Aristoteles’ *De anima* u. a. nicht nur die Grundlagen der auf die Seele (im Gegensatz zum materialen Körper) fixierten Bewegungslehre expliziert, sondern auch als Grundtext der Medialität gilt (vgl. Mersch 2006, S. 19; Krämer 2008b, S. 29f. und 32; Kiening 2015, S. 358; Kiening 2016, S. 25), kann an seinem Beispiel für beide Theorie-Paradigmen die in der europäischen Vormoderne und

Kant'schen Sinn) Bedingungen der Möglichkeit menschlichen Handelns und Denkens überhaupt.⁹¹ Materialität und Medialität zielen als theoretische Impulse also beide darauf, ‚ihren‘ Gegenständen geradezu Eigenmacht und Autonomie zuzuschreiben. Dieses Bestreben kulminiert in der für beide Konzepte zentralen These, dass Materialien und Medien die mit ihnen assoziierten Effekte – etwa die Form als ‚Sein‘ eines Objekts, das Handeln als Folge menschlicher Intentionalität oder die Nachricht als Inhalt eines Kommunikationsaktes – nicht nur möglich und wahrnehmbar machen (um dann als Rohstoff oder Diaphanes zu verschwinden), sondern hervorbringen, konstituieren und (mit)erschaffen. Wenn sich aber Bewegung und Teleologie (bzw. Form) der alten, überkommenen Metaphysik zufolge der Seele als Ursache verdanken,⁹² dann weckt die Aufladung von unbewegten Dingen mit handlungsbezogenem Bewegungspotenzial (bis hin zur *agency*) und von Vermittlungsinstrumenten mit formbezogenem ‚Verwirklichungspotenzial‘ (bis hin zu *the medium is the message* im vulgären Sinn) den Verdacht, dass hier die ehemals bestimmenden Eigenschaften der Gegenbegriffe (etwa Form und Seele) bloß auf Materialität und Medialität übertragen werden, ohne die zugrundeliegenden

darüber hinaus begegnende Marginalisierung von Materielem und Medialem illustriert werden. So hält Aristoteles zum einen fest, dass ‚Sein‘ („Wesenheit“) „ein Dreifaches bedeutet, die Form, den Stoff, das Zusammengesetzte“, wobei „der Stoff die Möglichkeit ist, die Form Erfüllung“ und „das Zusammengesetzte der beseelte Körper“, weshalb nicht der materiale „Körper die Erfüllung der Seele, sondern diese die eines bestimmten Körpers“ sei (Aristot. an. 2,2 414a15–19; Übers. Theiler 2006, S. 28). Bewegung und mithin Agency ist demnach eine Kapazität der Seele (als Erfüllung des Körpers und mithin des Materialen). Zum anderen beobachtet Aristoteles anhand des Sehnsinns, dass visuelle Wahrnehmung ein Durchsichtiges als Ermöglichungsgrund – ein Medium avant la lettre – benötigt. Denn der „Gesichtssinn“ richte sich auf das „Sichtbare“, das Aristoteles primär mit der „Farbe“ identifiziert. Die Farbe sei „fähig, das wirklich Durchsichtige zu erregen“. „Durchsichtig nenne ich, was sichtbar ist, aber nicht an sich sichtbar, [...] sondern auf Grund einer fremden Farbe. Ein solches Durchsichtiges ist Luft und Wasser und mancher feste Körper.“ Das Durchsichtige kann potenziell da sein (etwa in der Finsternis); wenn es realisiert ist, nennt Aristoteles es „Helligkeit“: „Die Erfüllung des Durchsichtigen aber ist die Helligkeit.“ Nur wenn das Durchsichtige derart teleologisch als Helligkeit erfüllt ist, kommt das Sehen zustande. Insgesamt ereigne sich das Sehen also im Zusammenspiel von Wahrnehmungsvermögen, Farbe (des Wahrnehmungsgegenstandes) und hellem Durchsichtigem (dem Medium): „[...] [D]as Sehen kommt zustande dadurch, daß das Wahrnehmungsvermögen etwas erleidet. Unmöglich aber direkt seitens der gesehenen Farbe: so bleibt also, daß es seitens des Mediums geschieht, und es muß ein Medium geben; ist dieses leer, so wird nicht nur nicht deutlich, sondern überhaupt nichts gesehen.“ (Aristot. an. 2,7 418a26–419a21; Übers. Theiler 2006, S. 36f.) Ohne das ‚Medium‘ des Durchsichtigen gibt es also kein Sehen, aber damit Sehen zustande kommt, muss sich das Durchsichtige als Helligkeit zur Transparenz (Diaphanizität) erfüllen. Krämer 2008b, S. 30, nennt die aristotelische Annahme eines durscheinenden Mediums als Potenzialität des Sehens „eine frühe Thematisierung des Phänomens medialer Selbstneutralisierung“.

91 Vgl. für eine solche Perspektive auf Medien dezidiert Hartmann 2003, S. 17, 20, 22, 101f. u.ö. Zur Kritik vgl. Mersch 2004, S. 76–79.

92 Vgl. Aristot. an. 2.

Dichotomien tatsächlich aufzuheben.⁹³ Eine derartige Übertragung *anderer* Logiken wird aber die gesuchten *Eigen*logiken des Materiellen und Medialen beinahe zwangsläufig verfehlen.

Die These der neueren Medialitätstheorie(n), Medien seien epistemologisch-anthropologische Letztbegründungen im prononcierten Sinn, ist auch aus anderen Gründen kritisch zu prüfen.⁹⁴ Mit Sybille Krämer kann zunächst festgehalten werden, dass es – anders als in der poststrukturalistischen Behauptung eines ausweglosen Medien-apriori impliziert – in der Regel sehr wohl ein „Außerhalb von Medien“⁹⁵ gibt. Krämer schlägt mithilfe der Figur des Boten vor, ein Konzept von Medialität als Übertragung zurückzugewinnen, dem zufolge Medien in der Tat Botschaften „zur Erscheinung“ bringen, sich selbst aber im erfolgreichen Vermittlungsfall gerade „an-aisthetisieren“, sich „entziehen und verbergen“.⁹⁶ „Mediale Vermittlung ist also darauf angelegt, das, was vermittelt wird, wie ein ‚Unmittelbares‘ in Erscheinung treten zu lassen; der Erfolg von Medien besiegelt sich in ihrem Verschwinden.“⁹⁷ Entscheidend dafür, dass ein Medium als Medium funktioniert, sei demnach seine „Mittel- und Mittlerstellung“.⁹⁸ Spielt es sich selbst zu sehr in den Vordergrund, wird es, so könnte man argumentieren, zur Form – und autonom (im Sinn einer Konstitutionsbedingung). Für Krämer gilt dagegen: „Medien sind nicht autonom. Damit wird die *Heteronomie* zu ihrem prägenden Merkmal.“⁹⁹ Die Plausibilität dieses Medialitätskonzepts lässt sich konkret an der medial einschlägigen Figur des Boten nachvollziehen: Ein Bote, der seine Botschaft tatsächlich autonom und ohne Rücksicht auf die Person, in deren Auftrag er unterwegs ist, hervorbringt, kann schwerlich noch als Bote und Medium gelten;¹⁰⁰ jedenfalls verfehlte er seine – in der Heteronomie wurzelnde – Funktion (man kann auch die entschieden heteronom

93 Wie Ingold 2007, S. 12, zurecht bemerkt, läuft eine solche (Animismus-)Kritik ins Leere, wenn sie an Gesellschaften und Kulturen adressiert wird, die keine metaphysische Unterscheidung zwischen Geist bzw. Seele und Körper, zwischen Subjekt und Objekt kennen. Aber im Fall der westlichen Materialitäts- und Medialitätsentwürfe lässt sich die metaphysische Tradition, in der die genannten Dichotomien geprägt worden sind, nicht einfach abschütteln oder ignorieren. Die Beharrungskräfte der traditionellen Dichotomien lassen sich gut daran ablesen, dass Latours länger als ein Vierteljahrhundert währendes Bemühen um die Einheit von Wissenschaft und Politik zwischen „Wir sind nie modern gewesen“ (frz. zuerst 1991) und „Kampf um Gaia“ (frz. zuerst 2015) in der Sache konstant geblieben ist bzw. bleiben musste.

94 Die Vormoderne-orientierte Medialitätsforschung zeigt sich skeptisch hinsichtlich der vermeintlichen Konstitutionsleistung von Medien, vgl. Kiening 2015, S. 354f.; Bubert/Merten 2018, S. 35.

95 Krämer 2008b, S. 10, 32 und 114.

96 Krämer 2008b, S. 27. Dies trifft sich mit Dieter Merschs Konzept der Negativität von Medien, vgl. für Skizzen Mersch 2004 und Mersch 2006, S. 219–228.

97 Krämer 2008b, S. 28.

98 Krämer 2008b, S. 32.

99 Krämer 2008b, S. 32.

100 Vgl. Krämer 2008a, S. 68.

verankerte Funktionalität einer Münze als Zahlungsmittel und Medium der Herrschaftsrepräsentation zum Beispiel nehmen, vgl. den Beitrag von Michele Lange). Doch wird der Bote, derart heteronom radikalisiert, nicht zu einem mechanischen Instrument; denn Boten sind bzw. haben Körper, Materialität und Präsenz, sie handeln also niemals völlig heteronom, sondern verfügen – zumal unter Bedingungen der Mündlichkeit und Performativität – über eigene Handlungsspielräume, die sich auf ihre Stimme, Kleidung und Gestik erstrecken, sich aber auch im Wechselspiel mit weiteren, z.B. schriftlichen Medien (wie Briefen) entfalten können.¹⁰¹

Wie bei der Agency von Dingen im Fall der Materialität lohnt es sich also, die theoretische Emphase der Medialität, wonach Medien allererst konstituieren, was sie vermitteln oder übertragen, nur mehr als *eine* – extreme – Position aufzufassen, die mit Krämer als „Mediengenerativismus“ bezeichnet werden kann.¹⁰² Am anderen Extrem steht mit dem „Medienmarginalismus“ jene eher traditionelle Position, „für welche Medien die vernachlässigbaren Vehikel von Botschaften sind, die deren Gehalt nichts hinzufügen“. ¹⁰³ Mediengenerativismus und Medienmarginalismus markieren demnach Extrempunkte.¹⁰⁴ Obwohl es bei der Medialität um *Vermittlungen* geht, lässt sie sich allerdings oft (und anders als die Handlungsfähigkeit von materialen Dingen) gerade nicht in der Mitte, sondern am einen oder anderen Extrem verorten. Belting bringt dies (in Bezug auf Bilder) auf den Punkt: „Jedem Medium liegt in der Praxis die Tendenz nahe, entweder auf sich hinzuweisen oder aber im Gegenteil sich im Bild zu verbergen.“¹⁰⁵ Die Tendenz zum Extrem lässt sich mit der Auffassung zusammenbringen, dass Medien sich im erfolgreichen Übertragungsvorgang anästhetisieren. Wie Belting hinzufügt, verdanken Medien paradoxerweise gerade dieser Negativität ihre Macht über die Betrachter:innen. Wenn nämlich die rezeptionssteuernde Macht, die ein Medium im Prozess der Vermittlung eines Bildes (oder eines Textes, Musikstücks, Bauwerks usw.) über die Betrachterin ausübt, von dieser als Medialitätseffekt durchschaut wird, verliert das Medium an Wirksamkeit (und das Bild an Aufmerksamkeit). Wenn hingegen die übermittelnde Funktionalität des Mediums unterhalb der Aufmerksamkeitsschwelle bleibt, scheint es dem Betrachter so, „als existierte das Bild aus eigener Macht“. ¹⁰⁶ Dieser Anschein der Präsenz und Unmittelbarkeit kann wiederum als Effekt medialer Performanz erklärt werden¹⁰⁷ und somit als größter Vermittlungserfolg eines Mediums, als

101 Vgl. Wenzel 1997; Wenzel 2004; Krämer 2008b, S. 116f.

102 Krämer 2008b, S. 20.

103 Krämer 2008b, S. 20.

104 Vgl. Krämer 2003, S. 83.

105 Belting 2001, S. 22. Kiening 2016, S. 36, nennt die Extreme „Transparenz“ und „Opakheit“.

106 Belting 2001, S. 22. Vgl. zu diesem Aspekt auch Mersch 2004, S. 80.

107 Vgl. Krämer 2008b, S. 28: „Mediale Vermittlung ist also darauf angelegt, das, was vermittelt wird, wie ein ‚Unmittelbares‘ in Erscheinung treten zu lassen; der Erfolg von Medien besiegelt sich in

höchste Stufe medialer Macht gelten.¹⁰⁸ Medien scheinen also gerade dann besonders erfolgreich zu funktionieren, wenn sie – in Absehung ihrer selbst – ermöglichen, dass ästhetische Akte oder Artefakte rezipiert werden.

Aus einem derart reformulierten Medialitätskonzept ergeben sich allerdings zwei Schwierigkeiten. Erstens wird die in der Forschung häufig (und plausibel) vertretene praxeologische Position, Medien seien nur im Gebrauch als Medien zu erkennen,¹⁰⁹ fragwürdig; denn wenn Medien ihre Funktion am besten unterhalb der Aufmerksamkeits- und mithin Wahrnehmungsschwelle erfüllen, sind sie gerade im Moment ihres gelingenden Gebrauchs am wenigsten intelligibel. Damit würde sich weiterhin die Frage stellen, ob und, wenn ja, wie Medien überhaupt – etwa im Fall einer Übertragungsstörung – beobachtet, geschweige denn zu Reflexionsfiguren werden können.¹¹⁰ Zweitens wäre eine nur negative Medialität in der Terminologie des praxeologischen Modells rein heterologisch – und damit nicht ästhetisch. Das Konzept einer einseitigen Negativität von Medien führt also im ästhetischen Kontext in eine Sackgasse. Ein Ausweg könnte sein, die Prämisse zurückzuweisen, dass die Aufmerksamkeit für die Medialität der Medien von Bildern, Texten, Musikstücken oder Bauwerken die Funktionalität jener Medien beeinträchtigt. Diesen Weg geht Christian Kiening, indem er betont: „Die Übermittlung von Inhalten und die Aufmerksamkeit für die Übermittlung müssen einander nicht ausschließen. Für ästhetisch aufgeladene Kommunikation ist dies geradezu konstitutiv: Im Oszillieren zwischen präsenzerzeugenden und reflexionsfördernden Akten produziert sie auf paradoxe Weise, indem sie Medialität ausstellt, Unmittelbarkeitseffekte.“¹¹¹ Der Reiz des Medialitätsansatzes liegt in ästhetischen Zusammenhängen, so könnte man sagen, darin, Medien paradoxerweise an beiden Extremen zugleich zu verorten.¹¹²

Abgesehen von den damit sich aufdrängenden Fragen, ob Paradoxität wirklich geeignet ist, um ästhetische Medialität als Ansatz *grundsätzlich* zu fundieren, und wie ein derartiger Ansatz – zumal im Hinblick auf vormoderne Akte und Artefakte – verlässlich zu operationalisieren wäre, halten wir (anders als Kiening) die Kippfigur dann für ein hilfreiches Instrument,¹¹³ wenn der Fokus auf der wiederholten Bewegung des

ihrem Verschwinden. [...] Die Unsichtbarkeit des Mediums, seine ästhetische Neutralisierung, ist ein Attribut der Medienperformanz.“

108 Vgl. Belting 2001, S. 22.

109 Vgl. Kiening 2015, S. 351; Kiening 2016, S. 15 f.; Bubert / Merten 2018, S. 36.

110 Vgl. Kiening 2016, S. 36.

111 Kiening 2016, S. 36 (Hervorhebung im Original).

112 Vgl. zur Paradoxie als Kennzeichen ästhetischer Medialität bereits Mersch 2006, S. 225–228.

113 Kiening 2016, S. 36, sieht in der Kippfigur, auf Medien bezogen, die „dichotomische Alternative“ zwischen „Opakheit und Transparenz“, also zwischen Negativität bzw. Selbstneutralisierung und Konstitutionsbedingung bzw. Generativität von Medien – als „untrennbar aneinander gekoppelte, aber einander auch ausschließende Möglichkeiten“ – dominieren. Auf die in der Zeit verlaufende und reversible Bewegung des Umklippens geht er nicht näher ein.

Kippens liegt, wenn mithin das von Kiening genannte Oszillieren hervorgehoben und zur methodischen Grundlage genommen wird. Wir schlagen also, Kienings Ansatz reformulierend, vor, Medialität nicht als paradoxes Zugleich von Präsenz und Reflexion zu konzipieren, sondern als oszillierende Bewegung, als ein beständiges Hin- und Herschwingen zwischen den Extremen. Operationalisieren lässt sich diese Bewegung des Hin- und Herschwingens im Rahmen des praxeologischen Modells als wechselseitige Dynamik zwischen Autologie und Heterologie.¹¹⁴ Während die Konjunktur der Medialitätstheorie im Poststrukturalismus auf der Fokussierung von Selbstreferenzialität beruht,¹¹⁵ wonach das Autologische allein bestimmend für ästhetische Phänomene und der primär interessante Aspekt ästhetischer Reflexion sei, kommt mit Krämers Plädoyer für eine „Rehabilitierung der Heteronomie“,¹¹⁶ das mit dem Eintreten des SFB 1391 für die Berücksichtigung der ‚Fremdreferenz‘ in der ästhetischen Reflexion parallelisiert werden kann,¹¹⁷ auch das Heterologische zur Geltung. Nicht nur für ästhetische Akte und Artefakte, sondern auch für ihre Medialität ist somit das dynamische Wechselverhältnis zwischen selbstreferenzieller Autonomie und fremdreferenzieller Heteronomie, zwischen Autologie und Heterologie konstitutiv. Unter ästhetischen Vorzeichen fungieren Medien weder als konstituierende Schöpfer noch als wiederholende Imitatoren,¹¹⁸ sondern sie sind, heterologisch betrachtet, fremdbestimmte Wiederholungen dessen, was sie übertragen, und dann – nicht zugleich, sondern *nach* dem Umschwung der Blickrichtung –, autologisch betrachtet, selbstreferenzielle Erzeuger dessen, was sie vermitteln.¹¹⁹ Im nächsten Augenblick kann sich jedoch die Übertragung ‚aus dem Nichts‘, abermals heterologisch betrachtet, als genuin medialer Präsenzeffekt erweisen, der sich der erfolgreichen Funktionalität von Medien als Dienern der Übertragung verdankt, nur damit in der Folge, nach einem weiteren Umschwung erneut autologisch betrachtet, die technische Eigenlogik des Mediums, das derartige Effekte ermöglicht, wieder in den Vordergrund tritt – usw.

Unser Vorschlag, die Medialität eines ästhetischen Aktes oder Artefaktes als Oszillation zu rekapitulieren, lässt sich am Beispiel von Donatellos Bronzetondo konkretisieren. Beim Blick auf seine Vorderseite mag der Tondo zunächst heterologisch als Medium einer religiösen Darstellung (Muttergottes mit Kind) erscheinen. Wird er

114 Diese Bewegung ist ihrerseits ausdrücklich als „Kippfigur“ gedacht (Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 28).

115 Der Fokus auf Selbstreferenzialität führt in den Literaturwissenschaften zum Aufstieg der poetologischen Interpretation, die das Literarische oder Poetische als Fluchtpunkt literarischer, poetischer Texte betont; vgl. pointiert dazu Kablitz 2013, hier S. 62 mit Anm. 80; grundlegend Braun / Gerok-Reiter 2019, S. 42–48.

116 Krämer 2008b, S. 347.

117 Vgl. Braun / Gerok-Reiter 2019, S. 48–57.

118 Vgl. Krämer 2003, S. 85f.; Krämer 2008b, S. 35f.

119 Vgl. auch Krämer 2003, S. 84; Krämer 2008b, S. 345f.

umgedreht, fällt in autologischer Hinsicht seine gestaltete Rückseite ins Auge. Eine neuerliche Wendung des Tondos legt offen, dass die Rückseite tatsächlich ein Negativ der Vorderseite und in heterologischer Hinsicht ein Medium für mögliche Abformungen ist. Bei der abermaligen Drehung kann die aufwändige Materialität der Herstellung im Bronzeguss, die eine beidseitige (statt, wie bei Reliefs üblich, einseitige) Formgebung erfordert hat, eingesehen werden. Weitere Wendungen können die religiöse Dimension der verwendeten Materialien oder der medialen Figur der Abformung in der heterologischen Dimension sowie den Einfallsreichtum Donatellos oder die technische Finesse in der autologischen Dimension fokussieren – usw. Der Bronzetondo ist eine ästhetische Reflexionsfigur seiner eigenen, nicht unabhängig voneinander erfassbaren Medialität und Materialität.

In der als Oszillation modellierten Rezeption und Analyse der Medialität ästhetischer Akte und Artefakte spielen Zeit und Performanz eine entscheidende Rolle. Mediale Vermittlung findet in der Zeit statt, und sie ist eingebunden in soziale Handlungskontexte, erfordert schließlich auch die (ggf. ‚umwendende‘) Handhabung der Medien (vgl. zu dieser Bewegung des Wendens auch den Beitrag von Marianne Koos). Dadurch wird Medialität, werden Medien ‚im Gebrauch‘ beobachtbar und praxeologisch beschreibbar, wie die Beiträge der Sektion ‚Diskurse‘ in kontextsensitiven Analysen zeigen. Zugleich gewinnt der Aspekt der Wahrnehmung von Medien eine besondere Relevanz – im Begriff der Medialität wird also, wie Kiening formuliert, „zugleich die Perspektive mitthematisch, unter der etwas als medial zu betrachten ist“.¹²⁰ Einseitig bzw. tendenziell chaotisch wirkt die oszillierende Bewegung, wenn sich für ein ästhetisches Artefakt die heterologische Dimension nicht mehr oder nur noch unvollständig rekonstruieren lässt, wenn also die Medialität un- oder unterbestimmt bleibt; die potenziellen heterologischen Anknüpfungspunkte erscheinen dann in Abhängigkeit vom Kontext multipliziert (vgl. den Beitrag von Leonardo Cazzadori).

Zu fragen ist vor diesem Hintergrund nicht (grundsätzlich), ob Medien nun das Mediatisierte konstituieren oder übertragen, sondern (konkret) in welchem zeitlichen und praktischen Verhältnis zueinander Konstitution und Übertragung, artifiziell-materiale Produktion und mediale Praxis stehen und welche Umschwünge zwischen beiden Dimensionen beobachtbar werden. Antworten auf diese Frage sind in denjenigen Zusammenhängen zu suchen, in denen Medien als solche gebraucht werden, das heißt: in (ästhetischen) Wahrnehmungs-, Herstellungs- und Handlungsvollzügen.¹²¹ Damit weist die Frage nach der Medialität in dreifacher Hinsicht zurück auf den Ansatz der Materialität, der sich mit den materialen Bedingungen ästhetischer Akte und Artefakte

120 Kiening 2007, S. 294; gleichlautend Kiening 2015, S. 353.

121 Deshalb verbindet Krämer Medialität konzeptionell mit Performativität, vgl. Krämer 2003. Zur Steuerung der (ästhetischen) Wahrnehmung durch Medien vgl. Belting 2001, S. 12–14, 19–22 und 33.

als Voraussetzungen ihrer sinnlichen Wahrnehmung, mit den technischen Aspekten ihrer Gestaltung sowie mit der Relationierung menschlicher und nicht-menschlicher Entitäten im praktischen Umgang mit bzw. von ihnen befasst. Konzeptionell bietet die Materialität ein entscheidendes Gegengewicht zum konstruktivistischen Mediengenerativismus: Die Widerständigkeit, Affordanz oder Aktivität von Materialien, von materialen Objekten und ihren sinnlich-stofflichen Eigenlogiken relativiert die konstruktive Generativität des Subjekts, die bis zum ‚totalitären‘ Medienapriori gesteigert erscheinen kann.¹²² ‚Materialität der Kommunikation‘ heißt die vorhermeneutische Bedingung (materialitätstheoretisch pointiert: die Be-ding-ung) der Medialität (vgl. die Beiträge von Gabriel Nocchi Macedo, Ina Knoth, Michele Lange und Michael Berger).¹²³ Medien übertragen also nicht, ohne das Übertragene zu verändern, sondern sie übertragen in dynamischen Prozessen der Vermittlung. Daraus folgt umgekehrt jedoch nicht, dass sie das, zu dessen Vermittlung sie verwendet werden, selbst hervorbringen und konstituieren. Sie sind eingebunden in körperliche Handlungsvollzüge, die Überschüsse erzeugen;¹²⁴ sie kommen also nicht aus ohne Materialität,¹²⁵ durch die sie allererst sinnlich wahrnehmbar und technisch manipulierbar werden.¹²⁶ Hier setzen auch die Strukturierungsleistungen von Medien an, die von den Beiträgen der entsprechenden Sektion ‚Ordnungen‘ für Infrastrukturen und monetäre Herrschaftspraktiken wie für erzählmateriale und handschriftliche Eigenlogiken erkundet werden. Medien bedingen das Vermittelte auf grundlegende, vielfältige und ästhetisch ausgesprochen produktive Weise,¹²⁷ während sie ihrerseits grundlegend bedingt sind durch ihre eigene Materialität und die Materialität der Handlungs- und Wahrnehmungsvollzüge, in denen sie zu Medien werden. Weiterhin können Medien durch andere Medien bedingt sein;¹²⁸ auch derartige Phänomene der Intermedialität, die in der Regel mit intermateriellen Bezügen korreliert sind (vgl. die Beiträge von Katharina Geißler, Leonardo Cazzadori, Matthew Chaldeckas, Sarah Al Jarad, Anna Chalupa-Albrecht und Jochen Hermann Vennebusch), fallen in den von uns avisierten Untersuchungsbereich der Sektion ‚Verschränkungen‘. Nicht zuletzt können Medien im Rekurs auf einen starken Materialitätsbegriff als Akteure konzeptualisiert werden. Diesen und weiteren Fragen der Reflexion medialer Potenziale durch die Akte und Arte selbst gehen insbesondere die Beiträge der Sektion ‚Konzeptualisierungen‘ nach.

122 Vgl. Mersch 2004, bes. S. 78f. und 82f.

123 Vgl. die Respektive bei Gumbrecht 2004, S. 17–37.

124 Vgl. Krämer 2003, S. 83.

125 Vgl. Belting 2001, S. 13, 15, 17 und 28.

126 Vgl. Genz/Gévaudan 2016, S. 61.

127 Vgl. Krämer 2003, S. 84f.

128 Vgl. Robert 2014; Robert 2017; Hamm/Klein 2021.

Wenn Medialität sich somit gleich dreifach nicht ohne Materialität untersuchen lässt, gilt dies in besonderer Weise für die im Zentrum des Interesses der *Anderen Ästhetik* stehenden ästhetischen Akte und Artefakte der Vormoderne, die ihre Materialien in der Regel buchstäblich *handwerklich* beschaffen, bewegen und bearbeiten mussten und für die das Paradigma der Materialität der Kommunikation deutlich handfester, greifbarer war als für uns heute im ‚elektrischen Zeitalter‘. Gleichzeitig eignen sich die in der Vormoderne vielfach semantisch aufgeladenen Materialien besonders für mediale Funktionalisierungen.¹²⁹ Zur weiteren Historisierung des Medialitätsansatzes mit Blick auf vormoderne Akte und Artefakte ist auf die programmatisch von Kiening begründete und geforderte Weitung der Perspektive für die Pluralität medialer Phänomene zu rekurrieren. Während die historische Medialitätsforschung lange vom Fokus auf einzelne Medien (Briefe, Boten, Bilder) und Medienwechsel (von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit, von der Handschrift zum Druck) geprägt gewesen sei, oft im Verbund mit einer Übernahme medienwissenschaftlicher Termini, ohne dass diese kritisch auf ihre Validität für vergangene, vormoderne Gesellschaften ohne institutionalisierte Mediensysteme hin geprüft worden wären, argumentiert Kiening, dass Medialität insbesondere dann einen produktiven Ansatz für die Vormoderneforschung bietet, wenn sie als Perspektive verstanden wird, die sich der Vielfalt vormoderner Vermittlungsdynamiken unvoreingenommen zuwendet.¹³⁰ „Mediale Formen und Phänomene zu analysieren setze eine bestimmte Einstellung voraus, ein Interesse an der Art und Weise, den Schattierungen und Facetten, in denen Vermittlungen und Übertragungen ablaufen. Eine solche aspekthafte Perspektive ist gerade für Zeiten und Gesellschaften relevant, die keinen expliziten Medienbegriff kennen, wohl aber Formen, die mediale Funktionen erfüllen und diese Funktionen auch, zum Beispiel durch metasprachliche Signale oder durch Steuerungen der Wahrnehmung und der Aufmerksamkeit, ausstellen.“¹³¹ Diesem Plädoyer für Medialität als offene Perspektive auf vielfältige Vermittlungsfunktionen schließen wir uns an.

Allerdings scheint bei Kienings Operationalisierung seines Programms die Begrifflichkeit der „medialen Formen“,¹³² durch die der Formbegriff Einzug in die Beschreibungssprache hält, die programmatische Offenheit latent wieder in Frage zu stellen. Jedenfalls wären Formen womöglich gerade dadurch charakterisiert, dass in ihnen die mediale Dimension zurücktritt (oder sich als nur-generatives Prinzip erfüllt), während umgekehrt die Implementierung des Formbegriffs ins Analyseinstrumentarium der Medialität den oben angesprochenen Verdacht, die Übertragung von Konstitutionsleistungen auf Medien schreibe ihnen nur zu, was sie gerade nicht sind oder waren,

129 Vgl. zu beiden Aspekten Kiening 2016, S. 31f.

130 Vgl. Kiening 2016, S. 16 und 34–49. Vgl. auch Kiening 2007, S. 294; Kiening 2015, S. 353.

131 Kiening 2016, S. 38.

132 Kiening 2016, passim.

erhärten könnte. Auch wenn die „neue Perspektive“ im Namen der Medialität eine sein soll, „die, der Zeit- und Geschichtsvergessenheit der klassischen Medienwissenschaft entgegengerichtet, Medien als historische Bedingungen der Möglichkeit von Sinnproduktion sichtbar macht“, ¹³³ schwingt noch etwas vom ursprünglichen Pathos des Medialitätskonzepts mit. Demgegenüber setzen wir dezidiert grundständiger an. Als entscheidendes Remedium (oder, wenn man so will, Re-medium) gegen die vereinseitigenden Extrempositionen der Medialitätstheorie hat sich der Ansatz der Materialität erweisen lassen. ¹³⁴ Für uns bedeutet die Perspektive der Medialität einzunehmen, den Blick zu öffnen für Vermittlungs- und Übertragungsvorgänge in dynamischen Wahrnehmungs-, Produktions- und Praxiszusammenhängen, die sich – gewissermaßen im Hintergrund artifizieller Formen – durch eine prononcierte Materialität auszeichnen (eine Materialität, die sich mithin in den Vordergrund spielen kann). Eine strenge begriffliche Trennung zwischen einzelnen Medien (Brief, Bote, Malerei, Zeichnung) und Medialität als Perspektive auf Vermittlungsprozesse aller Art wäre dabei eher hinderlich. Einerseits sollte der Medialitätsbegriff nicht zu stark von konkreten Medien (und ihrer Materialität) entkoppelt werden, um theoretischen Übertreibungen entgegenzuwirken und der historischen Perspektive auf die Vormoderne gerecht zu werden, andererseits ist der Medienbegriff offen zu halten für außergewöhnliche oder auch unspezifische mediale Übertragungsdynamiken jenseits bekannter medialer Formen. Uns geht es mit dem Konzept der Medialität also primär um die Bedingungen (nicht der Möglichkeit von Sinn, also Medialität als Apriori des menschlichen Weltverhältnisses, sondern) der Übertragung und Vermittlung in Prozessen der Wahrnehmung, der Herstellung und des Gebrauchs ästhetischer Akte und Artefakte, aber: Es handelt sich bei den medialen um durchaus materiale, eben: Grundbedingungen des Ästhetischen.

¹³³ Kiening 2016, S. 46.

¹³⁴ Damit soll nicht behauptet sein, dass Kiening die Materialität nicht im Blick hätte – sie figuriert in seinem Programm einer historischen Mediologie prominent als unabdingbarer Bestandteil der „als eine Kombination aus Materie und Form, deren mediale Dynamik zu erkennen eine bestimmte Hinsicht erfordert“ (Kiening 2016, S. 39), definierten Vermittlung und wird in einem eigenen Kapitel (S. 259–291) thematisiert. Letztlich interessiert sich Kiening – aus mediävistischer Sicht und mit dem Programm einer historischen Mediologie verständlicherweise – für Materialität stets in ihrer Spannung zu Immaterialität bzw. Spiritualität (vgl. S. 31–33, 37, 41, 263, 273, 280, 288, 291). Vgl. auch die folgende charakteristische Formulierung (S. 37): „Diese [die historische Medialität, J.S. und D.W.] ist in den gegebenen materiellen Formen angelegt, und zwar für das Mittelalter so, dass deren Vermittlungshaftigkeit sich gerade in dem Maße konstituiert, in dem die Materialität zugleich ostendiert und transzendiert wird.“

3. Materialität und Medialität: Versuch einer Synthese

Im Durchgang durch die vielfältigen Theorieangebote der letzten Jahrzehnte hat sich gezeigt: Materialität und Medialität lassen sich getrennt voneinander konzeptionalisieren, aber sie lassen sich, wie der Blick auf konkrete ästhetische Akte und Artefakte der Vormoderne zeigt, in der Praxis kaum trennen. Sie sind gerade gemeinsam produktiv und nicht gegeneinander ausspielbar. Immer wieder begegnen Berührungspunkte und Übergänge, an denen sich Materialität und Medialität als (wechselseitig) aufeinander bezogen erweisen, und zwar besonders in den Bereichen der Aisthesis (Sinnlichkeit, Wahrnehmung), der Poiesis (u. a. Form, Gestaltung, Technik) und der Praxis (u. a. Diskurs, Kontext, Semantik, Wertung). Diese drei Bereiche verweisen zugleich auf zentrale Punkte im methodischen Ansatz des SFB 1391: den Minimalkonsens des Ästhetischen (Aisthesis) sowie das praxeologische Modell mit der autologischen (Poiesis) und der heterologischen Dimension (Praxis). Ausgehend vom Ansatz des SFB 1391 lassen sich also drei Konfigurationen fassen, mit denen die Art des Verhältnisses von Materialität und Medialität sowie die daraus resultierenden ästhetischen Effekte beschrieben werden können. Wir verstehen die damit sich ergebenden Kategorisierungen als heuristische Perspektiven, die nicht das gesamte Spektrum aller möglichen Sichtweisen abbilden, sondern erste Grenzziehungen markieren, von denen aus weiterzudenken, zwischen denen und über die hinaus weiterhin nach querlaufenden und neue Wegmarken setzenden Dynamiken des Materiellen und des Medialen in ästhetischen Akten und Artefakten zu suchen sein wird.

- (1) Aisthesis (Minimalkonsens): (a) Materialität betrifft auf einer ersten Ebene (des Minimalkonsenses des Ästhetischen gemäß SFB 1391) die von und durch Materialien vermittelte Wahrnehmung. Die „sinnlich-materiale Ausgangsbasis“¹³⁵ ist Medium der Wahrnehmbarkeit von ästhetischen Akten und Artefakten. (b) Zugleich ist Materialität eine Voraussetzung dafür, Medien wahrnehmen zu können. Medientheoretische ‚Urszenen‘ (etwa in Aristoteles’ *De anima*) fokussieren Medien als materiale Bedingungen der sinnlichen Wahrnehmung.¹³⁶
- (2) Poiesis (autologische Dimension): (a) Formgebende Verfahren berücksichtigen nicht nur die physikalische Beschaffenheit von Materialien, sondern implementieren deren kulturelle ‚Aufladungen‘ über Diskurse, Kontexte, Semantiken und Wertungen in die künstlerische Gestaltung. Materialien können dadurch zu Medien jener ‚Aufladungen‘ werden. (b) Mediale Übertragungs- und Vermittlungsprozesse basieren auf und sind eingebunden in materielle soziale Praktiken. Diese ‚Materialität der Kommunikation‘ hat zunächst eine technische Dimension: Medien müssen

¹³⁵ Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 19.

¹³⁶ Vgl. Mersch 2006, S. 13 und 19f.

material eingerichtet werden. Materialität kann somit als Re-medium des Medien-generativismus fungieren.

- (3) Praxis (heterologische Dimension): (a) Wenn mit der Materialität die soziale Rolle und potenzielle Handlungsmacht materieller Objekte (von Ressource bis Akteur) in den Blick rückt, lassen sich die konkreten Aushandlungen und Vermittlungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten, in denen Agency emergiert, als Medialisierung konzeptionalisieren. (b) Umgekehrt verweist die Möglichkeit, dass Medien zu sozialen und künstlerischen Akteuren in Wahrnehmungs- und Handlungsvollzügen werden können, auf einen theoretisch prononcierten Materialitätsbegriff. Damit materiale Objekte agentuell wirksam oder auch nur widerständig sein können, müssen sie ihre Affordanz und Handlungsmacht vermitteln.

Die Relationierungen zwischen Materialität und Medialität lassen sich zwar derart kategorisieren, im konkreten ästhetischen Akt oder Artefakt müssen sie allerdings stets als Teil artifizierender und sozialer Praktiken betrachtet, das heißt: im Rahmen der Dynamik zwischen Autologie und Heterologie analysiert werden. Wie oben am Beispiel des Bronzetondos von Donatello und der Reflexionsfigur der Umwendung veranschaulicht, geraten die Kategorien dadurch in Bewegung. Bereits die Wahrnehmung eines ästhetischen Aktes oder Artefaktes setzt die materiale Begegnung mit einem Menschen voraus, die medial vermittelt zu denken ist. Durch Herstellungs- und Bearbeitungstechniken werden Materialien mit dem Ziel manipuliert, mediale Effekte, aber auch ästhetische Wirkungen oder soziale Aktivitäten zu generieren, hervorzurufen oder zu beeinflussen. Agency erscheint distribuiert und als Produkt der Vermittlung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren und Aktivitätsressourcen, zwischen Materialien und Medien. Materialität und Medialität können somit insgesamt als Nachvollzug der Oszillation verstanden werden, die Stoffe und Vermittlungen, Materialien und Medien sowie ihre Eigenschaften und Funktionen, ihre Semantiken und Verweise sowie ihre Affordanzen und Agentialitäten zwischen autologischer und heterologischer Dimension vollziehen. In diesem Sinn verstehen wir sie als Grundbedingungen ästhetischer Akte und Artefakte der Vormoderne, die in besonders greifbarer Weise von derartigen autologisch-heterologischen Austauschprozessen geprägt sind.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Aristot. an = Aristoteles: De anima, in: Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung, begr. von Ernst Grumach, hg. von Hellmut Flashar, Bd. 13: Über die Seele, übers. von Willy Theiler, 8., gegenüber der 3., durchgesehenen, unveränderte Aufl. Berlin 2006.
- Chellini: Ricordanze = Le ricordanze di Giovanni Chellini da San Miniato. Medico, mercante e umanista (1425–1457), hg. von Maria Teresa Sillano, Mailand 1984.
- Isid. etym. = Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum libri XX, 2 Bde., hg. von Wallace Martin Lindsay, Oxford 1911 [Nachdruck 1957] (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis).

Sekundärliteratur

- Avery 1976/2012 = Avery, Charles: The ‚Chellini Madonna‘ by Donatello, about 1450, London 1976 (V&A Masterpieces 9), überarbeitet 2012. URL: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-chellini-madonna/> (letzter Zugriff: 1. Oktober 2023).
- Belting 2001 = Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001 (Bild und Text).
- Benjamin 1980 = Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit ‚Dritte Fassung‘, in: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde. in 14 Teilbde., Frankfurt a. M. 1980, Bd. 1.2, S. 471–508.
- Bennett 2010 = Bennett, Jane: Vibrant Matter. A Political Ecology of Things, Durham/London 2010.
- Bennewitz/Schindler 2011 = Ingrid Bennewitz/Andrea Schindler (Hgg.): Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik, 2 Bde., Berlin 2011.
- Bloch 2016 [2010] = Bloch, Amy R.: Donatello's *Chellini Madonna*, Light, and Vision, in: John Shannon Hendrix/Charles H. Carman (Hgg.): Renaissance Theories of Vision, Milton Park/New York 2016 [zuerst 2010], S. 64–87.
- Böhme 2006 = Böhme, Hartmut: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek bei Hamburg 2006 (Rowohlt's Enzyklopädie 55677).
- Braun/Gerok-Reiter 2019 = Braun, Manuel/Gerok-Reiter, Annette: Selbstbezüglichkeit und ästhetische Reflexionsfigur als Bausteine einer historischen Literarästhetik. Einige grundsätzliche Überlegungen aus Sicht der germanistischen Mediävistik, in: Annette Gerok-Reiter/Anja Wolkenhauer/Jörg Robert/Stefanie Gropper (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 88), S. 35–66.
- Bredenkamp, Horst: Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Neufassung 2015, Berlin 2015 (Wagenbachs Taschenbuch 744).
- Brinkmann 1980 = Brinkmann, Hennig: Mittelalterliche Hermeneutik, Tübingen 1980.
- Bubert/Merten 2018 = Bubert, Marcel/Merten, Lydia: Medialität und Performativität. Kulturwissenschaftliche Kategorien zur Analyse von historischen und literarischen Inszenierungsformen in Expertenkulturen, in: Frank Rexroth/Teresa Schröder-Stapper (Hgg.): Experten, Wissen, Symbole. Performanz und Medialität vormoderner Wissenskulturen, Berlin 2018 (Historische Zeitschrift. Beihefte 71), S. 29–68.
- Butler 1993 = Butler, Judith: Bodies that Matter. On the Discursive Limits of „Sex“, New York/London 1993.

- Daston 2004 = Daston, Lorraine (Hg.): *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York 2004.
- Duden Fremdwörterbuch 2020 = Duden. *Das Fremdwörterbuch*, hg. von der Dudenredaktion, 12., vollständig überarbeitete und erweiterte Aufl. Berlin 2020 (Duden 5).
- Duden Herkunftswörterbuch 2020 = Duden. *Das Herkunftswörterbuch*, hg. von der Dudenredaktion, 6., vollständig überarbeitete und erweiterte Aufl. Berlin 2020 (Duden 7).
- Editorial 1976 = Editorial. *The Chellini Madonna*, in: *The Burlington Magazine* 118, Nr. 875 (Februar 1976), S. 61.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004 (edition suhrkamp 2373).
- Flecker 2022 = Flecker, Manuel: *An Age of Intermateriality. Skeuomorphism and Intermateriality between the Late Republic and Early Empire*, in: Annette Haug/Adrian Hielscher/M. Taylor Lauritsen (Hgg.): *Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function*, Berlin/Boston 2022 (*Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy* 3), S. 265–283.
- Gell 1998 = Gell, Alfred: *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.
- Genz/Gévaudan 2016 = Genz, Julia/Gévaudan, Paul: *Medialität, Materialität, Kodierung. Grundzüge einer allgemeinen Theorie der Medien*, Bielefeld 2016.
- Gerok-Reiter/Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette/Robert, Jörg: *Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391*, in: Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert/Matthias Bauer/Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin/Boston 2022 (*Andere Ästhetik – Koordinaten* 1), S. 3–51.
- Gramaccini 1987 = Gramaccini, Norberto: *Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter*, in: *Städel Jahrbuch*, N.F. 11 (1987), S. 147–170.
- Greber/Ehlich/Müller 2002 = Greber, Erika/Ehlich, Konrad/Müller, Jan-Dirk (Hgg.): *Materialität und Medialität von Schrift*, Bielefeld 2002 (*Schrift und Bild in Bewegung* 1).
- Gropper/Rösli 2021 = Gropper, Stefanie/Rösli, Lukas (Hgg.): *In Search of the Culprit. Aspects of Medieval Authorship*, Berlin/Boston 2021 (*Andere Ästhetik – Studien* 1).
- Gropper et al. 2023 = Gropper, Stefanie/Pawlak, Anna/Wolkenhauer, Anja/Zirker, Angelika (Hgg.): *Plurale Autorschaft. Ästhetik der Co-Kreativität in der Vormoderne*, Berlin/Boston 2023 (*Andere Ästhetik – Koordinaten* 2).
- Gumbrecht/Pfeiffer 1988 = Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hgg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 1988 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 750).
- Gumbrecht 2004 = Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 2004 (edition suhrkamp 2364).
- Hahn 2014 = Hahn, Hans Peter: *Materielle Kultur. Eine Einführung*, 2., überarbeitete Aufl. Berlin 2014.
- Hamm/Klein 2021 = Hamm, Joachim/Klein, Dorothea (Hgg.): *Text – Bild – Ton. Spielarten der Intemedialität in Mittelalter und früher Neuzeit*, Würzburg 2021 (*Publikationen aus dem Kolleg „Mittelalter und Frühe Neuzeit“* 8).
- Hartmann 2003 = Hartmann, Frank: *Mediologie. Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften*, Wien 2003.
- Haug/Hielscher/Lauritsen 2022 = Haug, Annette/Hielscher, Adrian/Lauritsen, M. Taylor (Hgg.): *Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function*, Berlin/Boston 2022 (*Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy* 3).
- Haug/Hielscher 2022 = Haug, Annette/Hielscher, Adrian: *Materiality as Decor. Aesthetics, Semantics and Function*, in: Annette Haug/Adrian Hielscher/M. Taylor Lauritsen (Hgg.): *Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function*, Berlin/Boston 2022 (*Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy* 3), S. 3–24.

- Heibach/Rohde 2015 = Heibach, Christiane/Rohde, Carsten (Hgg.): *Ästhetik der Materialität*, Paderborn 2015 (HfG Forschung 6).
- Hodder 2012 = Hodder, Ian: *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*, Chichester/Malden, MA/Oxford 2012.
- Hülsen-Esch 2016a = Hülsen-Esch, Andrea von (Hg.): *Materialität und Produktion. Standortbestimmungen*, Düsseldorf 2016 (Materialität und Produktion 1).
- Hülsen-Esch 2016b = Hülsen-Esch, Andrea von (Hg.): *Materie – Material – Materialität. Disziplinäre Annäherungen*, Düsseldorf 2016 (materialisierungen 3).
- HWPh = *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter [Bde. 1–3], Karlfried Gründer [Bde. 4–10], Gottfried Gabriel [Bde. 11–12] und Margaritta Kranz [Bd. 13], 13 Bde., Basel und Stuttgart 1971–2007.
- Ingold 2007 = Ingold, Tim: *Materials against Materiality*, in: *Archaeological Dialogues* 14.1 (2007), S. 1–16.
- Jäger 2015 = Jäger, Ludwig: *Medialität*, in: Ekkehard Felder/Andreas Gardt (Hgg.): *Handbuch Sprache und Wissen*, Berlin/Boston 2015 (Handbücher Sprachwissen 1), S. 106–122.
- Jäger/Linz 2004 = Jäger, Ludwig/Linz, Erika (Hgg.): *Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition*, München 2004.
- Kablitz 2013 = Kablitz, Andreas: *Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2013 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 190).
- Kalthoff/Cress/Röhl 2016a = Kalthoff, Herbert/Cress, Torsten/Röhl, Tobias (Hgg.): *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*, Paderborn 2016.
- Kalthoff/Cress/Röhl 2016b = Kalthoff, Herbert/Cress, Torsten/Röhl, Tobias: *Einleitung. Materialität in Kultur und Gesellschaft*, in: Herbert Kalthoff/Torsten Cress/Tobias Röhl (Hgg.): *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*, Paderborn 2016, S. 11–41.
- Karagianni/Schwindt/Tsouparapoulou 2015 = Karagianni, Angeliki/Schwindt, Jürgen Paul/Tsouparapoulou, Christina: *Materialität*, in: Thomas Meier/Michael R. Ott/Rebecca Sauer (Hgg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin/München/Boston 2015 (Materiale Textkulturen 1), S. 33–46.
- Kern et al. 2021 = Kern, Manfred/Kühtreiber, Thomas/Nicka, Isabella/Zerfaß, Alexander (Hgg.): *Medialität und Materialität „großer Narrative“. Religiöse (Re-)Formationen*, Heidelberg 2021.
- Kiening 2007 = Kiening, Christian: *Medialität in mediävistischer Perspektive*, in: *Poetica* 39 (2007), S. 285–352.
- Kiening 2015 = Kiening, Christian: *Medialität*, in: Christine Ackermann/Michael Egerding (Hgg.): *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch*, Berlin/Boston 2015, S. 349–382.
- Kiening 2016 = Kiening, Christian: *Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter*, Zürich 2016.
- Knappett/Malafouris 2008a = Knappett, Carl/Malafouris, Lambros (Hgg.): *Material Agency. Towards a Non-Anthropocentric Approach*, New York 2008.
- Knappett/Malafouris 2008b = Knappett, Carl/Malafouris, Lambros: *Material and Nonhuman Agency. An Introduction*, in: Carl Knappett/Lambros Malafouris (Hgg.): *Material Agency. Towards a Non-Anthropocentric Approach*, New York 2008, S. ix–xix.
- Kohl 2003 = Kohl, Karl-Heinz: *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München 2003.
- Krämer 2003 = Krämer, Sybille: *Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren*, in: Stefan Münker/Alexander Roesler/Mike Sandbothe (Hgg.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt a.M. 2003 (Fischer 15757), S. 78–90.

- Krämer 2004 = Krämer, Sybille: Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Asthetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen. Zur Einleitung in diesen Band, in: Sybille Krämer (Hg.): Performativität und Medialität, München 2004, S. 13–32.
- Krämer 2008a = Krämer, Sybille: Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht, in: Stefan Münker / Alexander Roesler (Hgg.): Was ist ein Medium? Frankfurt a.M. 2008 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1887), S. 65–90.
- Krämer 2008b = Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt a.M. 2008.
- Krüger 2001 = Krüger, Klaus: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001.
- Kühtreiber / Schlie 2017 = Kühtreiber, Thomas / Schlie, Heike: Holz als Geschichtsstoff. Das Materielle in den Dingkulturen, in: MEMO – Medieval and Early Modern Material Culture Online 1 (2017), S. 1–11.
- Latour 2008 [1991] = Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a.M. 2008 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1861) [zuerst frz. 1991].
- Latour 2010 [1999] = Latour, Bruno: Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie, übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a.M. 2010 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1954) [zuerst frz. 1999].
- Latour 2017 = Latour, Bruno: Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime, übers. von Achim Russer und Bernd Schwibs, Frankfurt a.M. 2017 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2350) [zuerst frz. 2015].
- Leschke 2014 = Leschke, Rainer: Medienwissenschaften und ihre Geschichte, in: Jens Schröter (Hg.): Handbuch Medienwissenschaft, Stuttgart / Weimar 2014, S. 21–30.
- Malafouris 2008 = Malafouris, Lambros: At the Potter's Wheel. An Argument for Material Agency, in: Carl Knappett / Lambros Malafouris (Hgg.): Material Agency. Towards a Non-Anthropocentric Approach, New York 2008, S. 19–36.
- McLuhan 2001 [1964] = McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man, Abingdon / New York 2001 [zuerst 1964].
- Meier / Focken / Ott 2015 = Meier, Thomas / Focken, Friedrich-Emanuel / Ott, Michael R.: Material, in: Thomas Meier / Michael R. Ott / Rebecca Sauer (Hgg.): Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken, Berlin / München / Boston 2015 (Materiale Textkulturen 1), S. 19–32.
- Mersch 2004 = Mersch, Dieter: Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine ‚negative‘ Medientheorie, in: Sybille Krämer (Hg.): Performativität und Medialität, München 2004, S. 75–95.
- Mersch 2006 = Mersch, Dieter: Medientheorien zur Einführung, Hamburg 2006 (Zur Einführung 318).
- Mühlherr 2016 = Mühlherr, Anna: Einleitung, in: Anna Mühlherr / Heike Sahm / Monika Schausten / Bruno Quast (Hgg.): Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne, Berlin / Boston 2016 (Literatur – Theorie – Geschichte 9), S. 1–20.
- Mühlherr et al. 2016 = Mühlherr, Anna / Sahm, Heike / Schausten, Monika / Quast, Bruno (Hgg.): Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne, Berlin / Boston 2016 (Literatur – Theorie – Geschichte 9).
- Ohly 1959 = Ohly, Friedrich: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 89 (1959), S. 1–23.
- Radcliffe / Avery 1976 = Radcliffe, Anthony / Avery, Charles: The ‚Chellini Madonna‘ by Donatello, in: The Burlington Magazine 118, Nr. 879 (Juni 1976), S. 377–385 und 387.
- Raff 1994 = Raff, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, München 1994 (Kunstwissenschaftliche Studien 61).

- Reckwitz 2008 = Reckwitz, Andreas: Der Ort des Materiellen in den Kulturtheorien. Von sozialen Strukturen zu Artefakten, in: Andreas Reckwitz: *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kulturosoziologie*, Bielefeld 2008, S. 131–156.
- Robert 2014 = Robert, Jörg: *Einführung in die Intermedialität*, Darmstadt 2014 (Einführungen Germanistik).
- Robert 2017 = Robert, Jörg (Hg.): *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, Berlin/Boston 2017 (Frühe Neuzeit 209).
- Rübel 2002 = Rübel, Dietmar: Bronze, in: *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, hg. von Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt, München 2002 (Beck'sche Reihe 1497), S. 49–56.
- Rubin 2007 = Rubin, Patricia Lee: *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence*, New Haven/London 2007.
- Samida/Eggert/Hahn 2014 = Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K.H./Hahn, Hans Peter (Hgg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart/Weimar 2014.
- Schubert 2010 = Schubert, Martin (Hg.): *Materialität in der Editionswissenschaft*, Berlin/New York 2010 (Beihefte zur editio 32).
- Wagner 2010 = Wagner, Monika: Material, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Studienausgabe Stuttgart/Weimar 2010, Bd. 3: Harmonie – Material, S. 866–882.
- Wenzel 1997 = Wenzel, Horst: Boten und Briefe. Zum Verhältnis körperlicher und nichtkörperlicher Nachrichtenträger, in: Horst Wenzel (Hg.): *Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter*, Berlin 1997 (Philologische Studien und Quellen 143), S. 86–105.
- Wenzel 2004 = Wenzel, Horst: Vom Körper zur Schrift. Boten, Briefe, Bücher, in: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 269–291.

