

Sand – Gestaltungsmittel der Moderne

von Sonya Schmid

Seit Georges Braque 1911 in seine Malerei Sand eingeführt hatte, zieht sich dessen künstlerische Anwendung in den vielfältigsten Variationen wie ein roter Faden durch die Landschaft der modernen und zeitgenössischen Kunst. Fast sämtliche namhaften Kunststile, -schulen und -gruppierungen vom Kubismus über den Surrealismus, Konstruktivismus, das Bauhaus, Informel, Art Brut, Materialkunst, den Abstrakten Expressionismus, Pop Art, Happening, Land Art bis hin zur Installation, nutzen Sand als Ausdrucksmittel. Über 300 Künstlernamen sind zu nennen, darunter so berühmte wie Picasso, Miró, Ernst, Kandinsky, Klee, Baumeister, Dubuffet, Tàpies, Pollock, Bacon, Klein, Kiefer, Beuys oder Warhol, die alle das allgegenwärtige, billige und ungemein vielseitig einsetzbare Material Sand faszinierte.¹

Einerseits erlauben die verschiedenen Korngrößen und Farben des Sandes eine umfangreiche Bandbreite an optischer Variationsmöglichkeit, die durch eigens entwickelte Maltechniken noch erweitert wird. Die sinnliche Erfahrung von Kunst, insbesondere der haptische Reiz von rauhen, glatten, glänzenden oder matten Oberflächenstrukturen kombiniert mit weiteren Materialien erhalten im Konstruktivismus neue Bedeutung. Am Bauhaus versucht namentlich Baumeister seine (stets ungerahmten) Sandbilder in die Dreidimensionalität zu entwickeln, um so den Architekturraum im Bild fortzusetzen. Im Materialbild kann Sand in Mischung mit anderen Werkstoffen Träger, Initiator oder Katalysator gestualer Aktionen sein, aber auch reines Streckmittel zum Zweck eines dichteren Impasto.

Andererseits verbinden sich mit dem Werkstoff Sand ungewöhnlich zahlreiche gleichnishaltige oder zeichenhafte Inhalte, die für viele Künstler massgeblicher Anreiz zum Sandgebrauch gewesen sein dürften: etwa der Zeitgedanke, in dem Vergänglichkeit, Veränderungen, Zeitabläufe, aber auch Unendlichkeit und Tod enthalten sind, oder Mikro- und Makrokosmos, Universum und Atom, die in der Metapher der individuellen Kleinheit eines einzelnen Sandkorns gegenüber der Masse einer Sandwüste angesprochen werden. Stichworte wie der Gegensatz von Natur und Kunst, Raum und Zeit, Form oder Zufall lösen Assoziationen aus, die im Sand ihr adäquates Darstellungsmedium finden. Schliesslich kann Sand in Verbindung mit variablen Werkstoffen auch Baumaterial für Skulpturen und Plastiken sein oder ganz pragmatisch Mittel zum Zweck, wenn Beton zum künstlerischen Medium gerät.

Nachfolgend sollen die wichtigsten maltechnischen Gegebenheiten der Sandverwendung aufgelistet werden, um einen summarischen Überblick auf die Vielfalt der Anwendungsmöglichkeiten zu bieten. Als Grundlage dienten mir einerseits zeitgenössische Quellen, die auf kunsthistorischen Nachrichten und schriftlichen wie mündlichen Selbstzeugnissen einzelner Künstler beruhen; andererseits benutzte ich eigene Beobachtungen an Bildern und Objekten in Museen und Sammlungen. Die gängigsten Sand-Techniken – Sand in Farbe zu mischen oder konsekutiv aufzustreuen – wurden nachgestellt, von diesen Aufstrichen Proben entnommen und zu Schichtquerschliffen verarbeitet. Ziel war es typische, beispielhafte Muster zu erhalten, die zum einen die beschriebenen Techniken illustrieren: etwa die Einbindung des einzelnen Sandkorns in sein Bindemittel, bzw. die punktuelle Haftung desselben auf einer Malschicht und zum anderen zu ermöglichen, die bis anhin nur theoretisch aus Literatur und Künstlerinterviews zusammengetragenen Rezepte praktisch zu erproben (Abb. 2 u. 3).

Malerische Anwendung

Sand² wurde und wird im malerischen Verband zumeist entweder während des Malaktes unter die Farbe gemischt oder, solange diese noch feucht ist, aufgesiebt (Abb. 1-3). Glutinleime (meist Hautleim), Acryl- oder Vinyl dispersionen dienen als klebende Unterlage für aufgestreuten Sand oder auch zum nachträglichen Fixieren der Körner (Abb. 11). Allein schon diese beiden Anwendungen erlauben vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten: Sand-Bindemittel-Mischungen erzeugen rauhe, verschieden körnige, zuweilen pastos aufspachtelbare Oberflächen, während Streutechnik eher die verschiedenen Farbtöne des Sandes zur Geltung bringt. Einige Künstler mischen Sand in transparent auftrocknende Kunstharzlösungen (z.B. Mowilith, Vinavil) oder lassen die Körner in eine Schicht Kunstharz soweit einsinken, bis ähnliche Effekte einer Sand-Kunstharz-Mischung entstehen. Letzteres bietet den Vorteil einer erhöhten Bindung zwischen Grundierung und Sandschicht, da ein dünner Film von Kunstharz zwischen Korn und Grundierschicht vermittelt; eine zuvor zubereitete und in der Folge aufgespachtelte Mischung ist zwar in sich stabiler, haftet aber weniger gut auf der Unterlage. Andere mengen Sand bereits in die Grundierung und erzielen dadurch ebenmässig strukturierte Oberflächen, ohne die Viskosität der Malfarbe zu beeinflussen, d.h. Kombinationen von körniger Struktur und dünnflüssiger Lasurtechnik erlauben. Zuweilen werden im Handel erhältliche, vorgefertigte Grundiermassen mit Zuschlägen von Marmormehl und Quarzsand eingesetzt (z.B. "Guardi Spachtelmasse").

Eine monostrukturelle Technik besteht im Aufkleben von Sand- oder Schmirgelpapieren in verschiedenen Farben und Körnungen (Abb. 20). Sand kann gelegentlich mit Asche oder Erde vermischt in einem Bindemittel vorkommen oder lose in Form von Installationen (Abb. 25), manchmal mit heterogenen Gegenständen kombiniert. In Zement, Kalk oder Gips gebunden spielt Sand nicht nur in der Abgusstechnik und als unabdinglicher Stabilitätszuschlag eine Rolle, sondern erzielt mittels Mischung verschiedener Korngrößen subtil strukturierbare Oberflächen.

Häufige Schadensbilder an 'Sand-Kunst'³

Zusammenfassend ist zu bemerken, dass die überwiegende Zahl der von mir in Augenschein genommenen 'Sandarbeiten' (über 170) bestens erhalten sind. Einige bekannte Phänomene bezüglich der Alterung von Gemälden können auch auf 'Sandbilder' übertragen werden, weil häufig Schäden auftreten, die nicht auf die Sandverwendung selbst zurückzuführen sind. Meist ist – abgesehen vom erhöhten Gewicht bei starken Sandschichtungen – die Alterung der Binde- bzw. Klebemittel für Schäden verantwortlich. Im Gegenteil scheint Sand durchaus positive Auswirkungen hinsichtlich der Beständigkeit von Malfarben zu haben. Vielleicht behielten einige Künstler (Braque, Baumeister, Tàpies, Gnoli) deshalb die einmal entwickelten Arbeitsgewohnheiten über Jahrzehnte hinweg bei.

In der Folge sollen die am häufigsten angetroffenen Schadensbilder anhand einiger Beispiele gestreift werden.

Craquelierung, Risse und Schollenbildung in der Malschicht sind wohl die häufigsten Schäden an Gemälden; so auch bei Sandbildern. Heute wird diesbezüglich weniger von Schaden gesprochen, sondern man wertet sie als natürliche Alterungsphänomene. Bei älteren Kunstwerken wird Craquelébildung in der Regel eher akzeptiert als bei modernen. Gerade in surrealistischen oder konstruktivistischen Arbeiten kann Rissbildung die Ästhetik beeinträchtigen oder die Lesbarkeit der Bildaussage erschweren. Craquelé ist indessen für einige Künstler ästhetisches oder symbolhaltiges Gestaltungsmittel. Antoni Tàpies imitierte so, beispielsweise in *Grand blanc à la cage* von 1965 rissigen Mauerverputz (Abb. 16) und Emil Schumacher evozierte in den Gemälden *Joop* (1963) und *Salangan* (1989) schrundige, gefurchte Landschaften.⁴ Craquelé kann sowohl in Sand-Bindemittel-Gemischen, als auch in aufgestreuten Sandflächen auftreten. Einerseits sind dafür die Binde- bzw. Klebemittel selbst verantwortlich, die durch die natürliche Folge von Erschütterung und

Temperaturschwankungen altersspröder Farbschicht reissen, andererseits kann das blosse Materialgewicht des Sandes in pastoseren Schichten Sprünge und Spannungsrisse hervorrufen. So etwa in Picassos kubistischem Gemälde *Un violon accroché au mur* von 1912/13, wo Materialverluste im Bereich der bemalten (Gips?)-Sandauflage auftreten.⁵

Bei einigen Bildern von Antoni Tàpies haben sich die Kanten des Spannrahmens auf der Vorderseite abgezeichnet, beispielsweise in den Werken *Grand blanc horizontal* von 1962 und *Grand triangle marron* von 1963, was sich in feinen Rissen und einer Nachdunklung dieser Zonen bemerkbar macht.⁶

Das Beimischen von Sand in die Ölfarbe scheint aber, sofern nicht in übermässig starken Schichten aufgetragen, eher die Gefahr des Reissens herabzusetzen. Dies kann beispielsweise bei einem Gemälde von Picasso – *Guitare sur un guéridon* von 1915 – beobachtet werden, das neben bestens erhaltenen Bereichen in Ölfarbe/Sandmischung, in reiner Ölfarbe gemalte Partien aufweist, die durch Frühschwundrisse gestört sind (Abb. 4).⁷ Durch ein Beimischen von Sand dürfte vermutlich die nötige 'Verankerung' der Ölfarbe mit dem Grund verbessert und zugleich die Oberflächenspannung durch die Vergrösserung der Oberflächen herabgesetzt worden sein. So ist auch im Gemälde *Giallo Spagnolo* (1959, privat) von Giuseppe Santomaso starke Schollenbildung mit bis zu 2cm² grossen bereits abgefallenen Malschichtschollen zu sehen, die sich ausschliesslich auf in Ölfarbe ausgeführte Bereiche beschränken. Dort, wo Sand der Farbe beigemischt ist, kann dagegen ein craqueléfreier Zustand vermerkt werden.

Werner Schrieb war sich der Problematik der Rissbildung ebenfalls bewusst. Um Schäden zu verhindern, schlug er vor, auf das bereits vollendete Sand-Relief (Cachetage) eine Polyesterschicht aufzutragen, um so die Trocknung künstlich zu verlangsamen. Dadurch wollte er die Spannungszunahme an der Oberfläche hinauszögern und die zur Trocknung nötige Sauerstoffzufuhr unterer Lagen gewährleisten, etwa vergleichbar mit dem Vermeiden von Rissbildung im frischen Mörtelputz durch Feuchthalten.

Es dürften ohnehin gewisse Parallelen zwischen Mörtelputz und Farb/Sandmischungen gezogen werden: d.h. je ausgewogener die Korngrössenverteilung, desto geringer ist der Bindemittelanteil, da die auszufüllenden Hohlräume zwischen den einzelnen Körnern kleiner sind, und sich folglich eine Rissbildung oder Kornlockerung infolge Bindemittelschwund verringert. Dank Vermehrung der Berührungspunkte erhöht sich das Haftpotential des Bindemittels zum Sand.

Zoltan Kemény – ob beabsichtigt oder zufällig bleibe dahingestellt – schien in seinen oft zentimeterstarken Mörtelaufgaben zu einer optimalen Korngrössenverteilung gefunden zu haben, da sich seine Mörtel-Reliefs mehrheitlich stabil und ohne jede Rissbildung erhalten haben.⁸ Von Willi Baumeister weiss man immerhin, dass er der Haftung seiner Sandgemische grösste Aufmerksamkeit zollte und er anfänglich auch Versuchsreihen angelegt haben soll, um zu seinen höchst beständigen Idealgemischen (seinem sprichwörtlichen 'Spezialbrei') zu gelangen.⁹

Fehlstellen und Ausbrüche können in bereits craquelierten Sandauflagen bei erhöhter mechanischer Belastung oder Temperaturschwankungen entstehen. Vor allem gips- oder leimgebundene Sandschichten neigen wegen ihrer Sprödigkeit zu Craquelébildung und Partikelaustritt. So etwa in Zoltan Keménys *Relief-collage* von 1953, wo in eine mit Ölfarben bemalte zentimeterdicke Sand/Gipsschicht Holzstäbe eingebettet wurden, die infolge des Schwundes der stark gerissenen Gipsmasse herauszufallen drohten und vermutlich vom Künstler selbst mit einem milchig, bzw. stellenweise transparent auftrocknenden Klebstoff fixiert werden mussten (Abb. 5). Insbesondere sind Pastositäten oder gröbere Kieselsteinchen, bedingt durch ihre grössere Angriffsfläche durch mechanische Einwirkungen gefährdet.

Ein **Absanden der Sandoberfläche** durch Erschütterung, Abrieb oder Klimabewegungen tritt hauptsächlich in aufgestreuten Sandflächen, seltener auch in Sand/Bindemittel-Mischungen auf. Sandkörner kleben beim Aufstreuen nur an einer winzigen Haftfläche, wenn sie nicht eigens in die Malfarbe oder Klebefläche gedrückt werden (Abb. 3). Die Schadensursache kann einerseits im

Entstehungsprozess begründet sein, wenn etwa die Unterlage schon zu trocken war, ehe der Sand aufgebracht wurde; oder die Klebekraft von Leim oder Kunststoff nicht ausreichte. Andererseits verspröden organische Leimungen mit zunehmendem Alter. In Tàpies *Ockerfarbenem Relief auf Grau mit zwei rosa Punkten* von 1961 wirkt die Oberfläche zwar dank einer massiven Kunstharz-Schicht stabil, doch sanden die im Bereich von Ritzungen freiliegenden unteren, mager gebundenen Sandschichten ab (Abb. 6).

Staub- und Schmutzablagerungen auf der Oberfläche können besonders in Sandbildern mit raumgreifenden Pastositäten, Sandstrukturen oder Kieselsteinen auftreten, wenn sie nicht in Vitrinen ausgestellt oder durch Verglasungen geschützt sind. Augenfällig etwa in Yves Kleins *Blauem Schwammrelief (Kleine Nachtmusik)* von 1960.¹⁰ Eine Obflächenreinigung dürfte ohne Verluste der aufgestreuten Sandkörner und applizierten Naturschwämme und Kieselsteinchen kaum noch möglich sein.

Vergilbte Firnishöfe in Kornzwischenräumen treten hauptsächlich in grobkörnigen Sandelungen oder bei gröberer, weit auseinander liegender Körnerstreuung auf. Bei einigen Gemälden von Willi Baumeisters ist dies zu beobachten, so zum Beispiel bei *Figuren mit schwarzen Oval* von 1935.¹¹

Deformationen im Trägermaterial können entstehen, wenn Sandauflagen zu kompakt sind, deren Schichtung verschiedene Schrumpffparameter aufweist, oder wenn ihr divergierendes Gewicht zur Verformung des textilen Trägers führt. So in Zoltan Keménys Relief-Collage *Masse* von 1949, deren Pavatexträger infolge der beträchtlichen Masse an Sand/Gipsauflage mit einer zweiten Pavatexplatte aufgedoppelt wurde.¹² In Picassos Sandportrait *Femme assise en bleu et rose* von 1923 (Kunstmuseum Bern) musste man den irreversiblen Deformationen in der dünnen und versprödeten Leinwand mit Imprägnierung und Gewebestützung begegnen.¹³

Risse oder Beulen in Träger-Papieren und -Kartons können infolge mechanischer Einflüsse, oder durch Temperatur- und Feuchtigkeitsschwankungen entstehen. Bei gröberen, namentlich selbstverfertigten Sandpapieren kann es zum Ablösen einzelner Körner kommen, wie in Andy Warhols Bild eines vergrößerten Streichholzbriefchens *Close Cover before Striking (Coca-Cola)* von 1962 mit einer die Reibefläche imitierenden Sandpapieraufgabe, von der sich entlang der Ränder einige Körner gelöst haben (Abb. 20).

Künstlerische und stilistische Anwendung von Sand

Wenn nun über 300 und darunter die namhaftesten Künstler des 20. Jahrhunderts Sand in ihren Arbeiten verwenden, kann dies kein Zufall sein. Was sie daran so faszinierte und wie sie dies handhabten, sei auf den nächsten Seiten und mit einigen Abbildungen zu erläutern versucht.¹⁴

Um die Fülle der künstlerischen Beispiele zum Thema etwas zu ordnen, werden die Werke der Protagonisten in zugehörigen Stilphasen (vom Kubismus bis in die Gegenwart) untergebracht. Natürlich kann man der Wichtigkeit einiger Künstler angesichts ihrer gesamten Produktion, bzw. ihrem stilistischen Wandel im Laufe der Jahrzehnte damit nicht hinreichend gerecht werden; hat doch beispielsweise Picasso nicht nur in seiner kubistischen Phase Sand verwendet, sondern sporadisch mit ihm auch in den 20er und 30er Jahren experimentiert.

Vorliegende Übersicht gibt lediglich einen Schimmer der Vielfalt materialer und ideeller Beweggründe zum Sandgebrauch und dessen multipler Anwendungsmöglichkeiten.

Kubismus – Einführung eines neues Materials

Die Verwendung von Sand ist in der Malerei seit dem 17. Jahrhundert nur extravagante und ephemere Laune einiger Einzelgänger gewesen (etwa von Vermeer, Caravaggio, Rembrandt oder Utrillo). Erst 1911, bzw. 1912 etablierte und kultivierte sich dessen Gebrauch im Kubismus, der zu dieser Zeit in seine 'synthetische' Phase übertrat. Gleichzeitig wurden auch andere revolutionäre Verfahren, wie Papier Collé, Collage und Assemblage erfunden, oder der neuartige Kammzug zur Holzmaserierung eingeführt und bald von Künstlern verschiedenster Kunstrichtungen aufgegriffen. Das wahrscheinlich erste Sandbild des 20. Jahrhunderts hat meinen Nachforschungen gemäss Georges **Braque** (1882-1963) im Sommer 1911 geschaffen und zwar ist es das unscheinbar wirkende *La table de bar* oder auch *Bouteilles et verres* genannte Gemälde im Kunstmuseum Bern (Abb. 7 und 8). Der feine in eine weisse Schlemme gebundene Sand ist auf eine kaum 25 cm² grosse Fläche aufgetragen, nur in Randpartien mit Ölfarbe übermalt und somit bewusst ins Motiv miteinbezogen. Warum setzte Braque sein neues Medium nicht augenfälliger und an namhafterer Stelle ein? Vermutlich handelte es sich hier um ein erstes zaghaftes Experiment mit dem er erprobte, wie und womit man Sand zum Kleben brächte, wie haltbar das Verfahren sei und welche malerischen Effekte man mit ihm erzielen könne. Sein Versuchsfeld verlegte er bezeichnenderweise in eine der Bildecken, wo der körnige Charakter des Sandes bei normalem Betrachterabstand nicht auffiel und die harmonisch ausgezirkelten Kompositionslinien nicht gestört wurden.¹⁵ Erst ein Jahr später griff er auf die neue Technik zurück, in jenen beiden, allgemein als erste sandhaltige Bilder Braques bekannten Früchteschalen-Stilleben, die direkte Bezüge zu den frühesten Papier Collés zeitigen.¹⁶ Die heute der Historie als weit wichtiger eingeschätzte Braquesche Erfindung des Papier Collé vermochte seine vorangehende langwierige Entwicklung der Sandtechnik völlig in den Hintergrund zu drängen, obwohl der Künstler zeitlebens seine Malerei mit Sand strukturierte, das Verfahren des Papier Collé aber bereits 1918 endgültig aufgab.

Mit Erfolg und Selbstverständnis übernahm Pablo **Picasso** (1881-1973) die neue Sand-Technik im Herbst 1912, wie er zuvor auch Schablonenschrift oder Holzimitation von seinem Partner Braque entlehnte.¹⁷ In den Sandbildern *Guitare sur la table* (vom Herbst 1912), *J'aime Eva*, und *Violon et guitare* beide im Winter 1912/13 entstanden, finden sich vor allem in den weissen bis hellgrauen Farben Sandeinschlüsse, womit eine mauerähnliche Konsistenz vorgetäuscht wird (Abb. 9).¹⁸ Diese wie Wandflächen wirkenden Bereiche dienen den in Pastelltönen angelegten Gegenständen bzw. Körperteilen des Aktes *J'aime Eva* als Hintergrund. Es scheint, als habe Picasso dabei an die weiss verputzten Mauern und Hausfassaden in Südfrankreich gedacht, und so seine Monate zuvor entstandene Wandmalerei (ebenfalls *Ma jolie*, Eva gewidmet) auf der Leinwand wiederholen wollen. Nachweislich hatte Picasso wegen der Abnahme des Wandbildes mit dem Besitzer der Villa einigen Ärger und musste die beschädigte Wand renovieren lassen. Der Wunsch, gewissermassen transportable Wand- bzw. Leinwandbilder zu malen, die mit dem Effekt der Frescomalerei spielen, könnte von dieser Erfahrung herrühren. Die in Paris entstandenen Gemälde stellen folglich eine Umkehrung des Herstellungsprozesses dar, da statt Farbe auf den rauhen sandhaltigen Wandverputz, Sand in die Farbe gemischt wird und damit ähnliche Effekte für die Staffeleimalerei erzielt werden. Auch in den späteren Bildern *Etudiant au journal* von 1913, *Etudiant à la pipe* von 1913-1914 oder *Femme à la mandoline* von 1914,¹⁹ will der Einsatz von Sand die Wirkung von rauhem Mauerputz imitieren, ähnlich der mittels Kammzug täuschend echt maserierten Holztäferung. Dies ist allerdings nur eine unter vielen Aspekten von Picassos Sandverwendung; die er ebenso virtuos wie Braque für verschiedenste optische und ideologische Zwecke nutzte.

Jean **Metzinger** (1883-1956) kam Picasso (dank meiner jüngsten Umdatierung) allerdings mit *Au Vélodrome* vom Frühjahr 1912 noch zuvor; der an futuristische Theorien gemahnende Rennfahrer war zugleich Höhe- und Endpunkt einer Serie von 'Cyclisten' mit (an die Sandpiste des Vélodromes in Roubaix erinnernden) Sandverwendung; ausserdem dürfte es eine der ersten Collagen in der Kunst des 20. Jahrhunderts sein.²⁰ (Abb. 10)

Mit ihren Sandbeimischungen holten die Kubisten²¹ in ihre immer abstrakter und 'synthetischer' werdenden Kompositionen ein Stück realer, tastbarer Wirklichkeit zurück, was später Braque gegenüber Dora Vallier aussprach: *"Damals begann ich, vor allem Stilleben zu malen, weil es im Stilleben einen taktil erfahrbaren, ich möchte sagen mit der Hand greifbaren Raum gibt."*²² Mittels eines haptischen Materials sollte die Aussage eines Farbtons verändert werden; Faucherau: *"Die Tatsache, dass Braque die Wirkung ein und derselben Farbe durch den Zusatz von Sand, Sägemehl oder Papier verändert, entspricht beim Musiker der Verwendung unterschiedlicher Instrumente, um den gleichen Ton zu erzielen."*²³ Braque selbst verglich seine Malerei gelegentlich mit der Komposition eines Musikstückes: *"Die Änderung des Tons vollzieht sich in der Malerei genauso wie in der Musik."* Dank der Beimischung von Sand in die Farbe entstand eine Reliefwirkung, die jene bis anhin nur malerisch, illusionistisch umgesetzte Raum- und Tiefenausdehnung akzentuierte. Daniel-Henry Kahnweiler schrieb schon 1914/15 zur Sandverwendung: *"Anstatt nämlich durch Schattengebung veranschaulichen zu müssen, wie eine Fläche über oder vor der anderen steht, konnten sie [Picasso und Braque] die Flächen tatsächlich hervortreten lassen und ihre Beziehungen also im Relief wirklich darstellen."*²⁴ Seit dem Sommer 1912 hatten sich die Bedeutungsebenen vervielfacht: Holzmaserungen, Notenblätter, rebusartige, fragmentarische Inschriften, farbige Tapeten und nicht zuletzt die vielfältig einsetzbaren Sandpasten entwickelten in bizarren Kombinationen eine eigene Poesie und weckten Assoziationen an Tagesgeschehnisse, Raumerlebnisse oder Musikeindrücke. Unbeachtete, teilweise sogar abfallartige Materialien gewannen ästhetische Qualitäten und relativierten jene der traditionellen Mal-Ingredienzien. Die Neuerung, 'kunstfremde' Materialien in sonst herkömmlich ausgeführte Staffeleibilder zu integrieren, ist das Phänomen eines immer wieder zu beobachtenden dialektischen Spiels, das die Kunst des gesamten 20. Jahrhunderts belebte. Die Entdeckungen der Kubisten erweiterten die visuellen Künste um eine wesentliche neue Sprachmöglichkeit und schufen die Voraussetzung für das Materialbild und die Objektkunst.

Surrealismus – Symbol und Spontaneität

In den 20er Jahren versuchten die Surrealisten, in Experimenten mit Traum und Halluzination auch die im Zufall wirksamen Kräfte zu Kunstschöpfungen beizuziehen. Herkömmliche Materialien und Techniken reichten hierfür nicht mehr aus: in Séancen steigerten sich die Pioniere in Trance und entwickelten Verfahren, wie die *Écriture Automatique* eines André Masson oder die Frottage-Technik eines Max Ernst. Sand war den Surrealisten ein beliebtes Medium, da er sich sowohl durch seinen materiellen Reiz als auch seine symbolische Befrachtung eignete, die Ideen der neuen Bewegung zu transportieren. Gerade im Sand liegen Gegensätze, die ihnen besonders entgegenkamen: Sand fließt wie Wasser durch die Finger, trotzdem ist er trocken; feuchter Sand erweckt den Eindruck von formbarer Festigkeit, doch kann man nicht auf ihn bauen; Sand wirkt schwer, wie eine unbewegliche Masse und doch kann ihn der leiseste Windhauch zerstreuen; Sand erscheint als einförmige, gleichartige Materie, doch ist jedes Sandkorn einzigartig; im Sand liegt die Wirklichkeit neben der Imagination, und hätte es Sand nicht gegeben, so hätten die Surrealisten²⁵ ihn erfinden müssen.

Für André **Masson** (1896-1987) war die Technik der *Écriture Automatique* eine der wichtigsten Disziplinen, die er in seine Malerei zu übertragen suchte; mit ihr 'erfand' er das surrealistische Sandbild: *"Ich empfand ihre [der Sandbilder] Notwendigkeit als mir der Abstand zwischen meinen Zeichnungen und meinen Ölbildern bewusst wurde - der Abstand zwischen der Spontaneität, der blitzartigen Geschwindigkeit der ersteren und der unseligen Reflexion in den letzteren. Ich fand plötzlich die Lösung: ich betrachtete die Schönheit des Sandes (ich war damals am Meer), die aus Myriaden feinsten Unterteilungen bestand und unendlichen Variationen, die vom Matten bis zum Sprühenden gingen. [...] Gewiss in der Periode meiner ersten Sandbilder (1927) übte ich mich ganz im Sinne einer unbedingten Spontaneität. Über Flecken von Klebstoff, flüchtig hingeschleudert, wurde Sand gestreut. Das war ein Schritt auf die reine Bewegung zu. Es ging darum, die völlig*

stumme Materie sprechen zu lassen, sie ihrer Trägheit zu entreissen, durch die Geste zu beleben..."²⁶ Aber nicht nur Spontaneität und Zufälligkeit, die im Aufstreuen des Sandes beruhten, reizten den Maler,²⁷ sondern ebenso die Darstellung und Integration von Natur in seine Kunst. So ist Sand in Massons Gemäldehintergründen – während seiner surrealistischen Schaffensphase – als solcher sichtbar. Ihn kümmerte weniger die tastbare Struktur des Sandes, als sein direktes, möglichst unverändertes Vorhandensein in einem gegebenen Bedeutungszusammenhang. Wenn er im Gemälde *Les poissons dessinés sur le sable* von 1927 (Abb. 11) rote Farbe auf den naturbelassenen Sand tropfen lässt, ist dies durchaus als das 'Blut der Fische' im Sand zu verstehen. Massons Ziel war: *"Die gesamte Fläche des Werkes... von der ganzen Stofflichkeit des Themas getränkt [zu sehen]."*²⁸

Masson könnte mit seinem Sandbild *Figur* von 1927 Salvador **Dalí** (1904-1989) zu dessen um 1928 entstandenen Werken *Eselskadaver* und *Vogel* inspiriert haben, wo auf einem Sandboden, der in handgreiflicher Naturalistik mit einer kompakten Schicht echten Sandes bedeckt ist, verfaulte Tierkadaver liegen. Wie bei Max Ernsts Serie *Oiseaux aux Cages* (1924-1926) passt auch hier der Sand thematisch zum Motiv: Dalí spielte sicherlich auf die tödliche Umgebung der Wüste an, zumal wenn er im Gemälde *Vogel* eine grosse, unbarmherzig gleissende Sonne malte. Obwohl abstoßend, üben die Tierskelette eine widersprüchliche Anziehung aus und wirken im Verbund mit dem naturalistischen Sand als erschreckende Fata Morgana.²⁹

Konstruktivismus – Spiel mit der Materialcollage

Im Gegensatz dazu forderten die Konstruktivisten in Russland und Deutschland eine von persönlichen Emotionen befreite Kunst als adäquaten Ausdruck einer von Technik und Wissenschaft beherrschten Zukunftswelt.

Den russischen Pionieren dürften schon seit 1914 die kubistischen Techniken (wie Sandgebrauch oder Collage) durch die aus Paris heimkehrenden Landsleute Ljubow Popowa und Nadeshda Udalzoza – bezeichnenderweise Schülerinnen von Jean Metzinger – vertraut geworden sein. Auch die noch vor der Revolution stattfindenden Ausstellungen der westlichen Avantgarde in Moskau und St. Petersburg verbreiteten die neuen Verfahren, die der konstruktivistischen Ideologie entgegenkamen. Dank Kombination verschiedener Materialien liessen sich spannungsvolle Oberflächen gestalten und Form- und Lichtwirkungen untersuchen. Künstler wie Puni, Popowa, Udalzoza, Lebedev, Altman, Redko, Tatlin oder Stenberg experimentierten alle mit aufgestreuten Sandflächen oder verputzähnlichen Sandpasten, kombiniert mit Holz, Metall und anderen Materialien, die sie zu geometrischen Assemblagen und Collagen montierten.

Auch El **Lissitzky** (1890-1941) versuchte mittels Gips, pastosen Ölfarben, Farb- und Sandpapieren sowie Sandpasten Texturwerte verschiedener geometrischer Formen zu differenzieren und deren Volumen plastisch hervortreten zu lassen. Die zuweilen mit Sand bestreuten Flächen seiner Kuben, wie in *Proun 23N (B111)* von 1920/21 erinnern an verputzte Hausfassaden und sind ihrem Wesen nach eine Verschmelzung von Architektur, Skulptur und Malerei.³⁰ In ihrer kühlen Präzision sind sie Ingenieurs-Zeichnungen ähnlich und betreiben ein subtiles Spiel mit Intervallen, Schwere und Gleichgewicht. Lissitzky kam um 1922 für einige Zeit nach Deutschland und dürfte dort namhafte Bauhauskünstler, wie Moholy-Nagy und Kandinsky oder Baumeister beeinflusst haben.

Bauhaus und Futurismus – Tastbarkeit und dritte Dimension

Laszlo **Moholy-Nagy** (1895-1946) führte am Bauhaus in seinem Vorkurs die Thematik Johannes Ittens weiter, der seine Studenten aufforderte, verschiedene Materialien zu Assemblagen zu kombinieren. Sie sollten so Erfahrungen mit deren formalen, material-immanenten und psychologischen Möglichkeiten gewinnen, hauptsächlich aber die gegenseitigen Interaktionen der Werkstoffe kennen lernen. Moholy unterschied insbesondere zwischen den Strukturen, die in den

verschiedenen Materialien enthalten sind, den 'Texturen', die auf der Oberfläche zutage treten und den 'Fakturen', die während der Bearbeitung hervorgerufen werden. Er liess Objekte und Reliefs in disparaten Stoffen in konstruktivistischer Dialektik ausführen, die seine Studenten mit verbundenen Augen befühlen mussten, um ihren Tastsinn zu fördern. Moholy ermittelte Strukturunterschiede von feinen Öllasuren über aufgestufte oder pastose Farbaufträge bis hin zu Flächen mit aufgestreutem oder direkt in die Ölfarben gemischtem Sand, der durch Ausieben verschiedener Korngrößen vielerlei Variationen gestattete, wie etwa im Gemälde *Komposition Li* von 1926 (Abb. 12).

Der Gedanke einer tastbaren Kunst beschäftigte die Futuristen schon vor dem ersten Weltkrieg, wurde jedoch erst 1921 von Marinetti in seinem Manifest des Tattilismo veröffentlicht und auch von Apollinaire 1918 in einem Vortrag als neue Kunstgattung gefeiert.³¹ Das Trockene, das Kantige, das Samtige, das Rauhe, das Körnige usw. sollten miteinander vermählt, die reiche Materie einer zum Berühren geschaffenen Kunst bilden. Das billige, leicht zu beschaffende Material Sand bot sich hierfür an: vielfältige Oberflächenstrukturen dank unterschiedlicher Granulosität oder feine Marmorsande als Füllstoff der Malfarbe schufen eine weite Skala von Tastempfindungen. Auch Paul Klee und Wassily Kandinsky haben sich, allerdings erst in den 30er Jahren für Strukturen interessiert und in einigen Bildern mit aufgestreutem oder in die Ölfarbe gemischtem Sand gearbeitet.³²

Wie schon die Konstruktivisten und Bauhauskünstler suchte Willi **Baumeister** (1889-1955) in den 20er Jahren das Bildgefüge einer architektonischen Ordnung einzugliedern. Dabei griff er nicht nur zu geometrischen, zweidimensionalen Formen, sondern auch zum plastischen Element der Architektur. Von 1919 bis 1923 fertigte er aus Gips, Sand, Papiermaché und Sperrholz seine sogenannten 'Mauerbilder', die stets ungerahmt gehängt werden sollten (Abb. 13). Eine dünne gepinselte, in die Ölfarbe gemischte Sandstreuung erzielte den Mauercharakter. Später entstanden die Sandgründe mit Aussparungen, in denen die dichtere Sandmasse nun zumeist aufgespachtelt wurde, "*sehr maurig, sehr sandig*", wie Baumeister betonte. Sandgründe erlaubten eine erwünschte matte Farberscheinung, aber auch die sogenannten 'granierenden Effekte' eines nur teilweisen Abdeckens der Sand-Granulositäten mit Farbe. Baumeister gehört zu den produktivsten Sandkünstlern der Moderne, allein über 250 gesicherte Werke mit dem Sandmedium verzeichnet der Oeuvrekatalog Will Grohmanns.³³

Neue Sachlichkeit – Illusion und Realität

Parallel zur Abstraktion des Konstruktivismus etablierte sich nach dem ersten Weltkrieg die Stilrichtung der Neuen Sachlichkeit, zu deren wichtigeren Exponenten Otto Dix (1891-1969) gezählt wird. Im *Stilleben im Atelier* von 1924 imitierte er in akribischer Naturalistik den bröckelnden Verputz der Atelierwände, indem er Sand in die noch frische Farbe einarbeitete, übermalte und Mauerrisse in den 'Putz' ritzte. Während er im Porträt des Malers *Franz Radziwil* von 1928 wiederum die verputzte Wand im Hintergrund mit körnigen Beis schlägen bereicherte, erzeugen die erdig-sandigen Pastositäten auf dem Mantelüberwurf des Soldaten im *Grabenkrieg* von 1932 ähnlich expressive Effekte.³⁴ Immer wieder treten in Dixens Werk altmeisterliche Pastositäten auf, aber auch Gravuren und Auflagen zur Kennzeichnung von Stofflichkeit der Materialien, wie Schmuck, Gewebe, Haar und Mauerwerk. Neben Staniolfolien bediente er sich auch verschiedenfarbiger Metallpulver, um etwa die gusseisernen Tischfüsse in *Erinnerung an die Spiegelsäle in Brüssel* schimmern zu lassen oder Glasbruch und kleine Metallplättchen für die *Katzen* (beide von 1920). Mit Kammzug imitierte er den Nadelstreifenanzug des *Dr. Heinrich Stadelmann* von 1920 und bildete Kreide-Graffiti auf der Hauswand der *Prager Strasse* nach, indem er besonders magere Ölfarbe aufrieb.³⁵ All diese phantasievollen technischen Tricks erklärte er uns mit den lapidaren Worten: "*Also kurz und gut, ich wollte die Dinge zeigen, wie sie wirklich sind.*"³⁶

Informel – Widerstand gegen die Schönfarbigkeit

Die Avantgarde der 20er und 30er Jahre war mehrheitlich schon vor dem zweiten Weltkrieg aus Deutschland emigriert, womit die Wurzeln des Informel in Frankreich, den Niederlanden, in Grossbritannien, wie auch in der Schweiz zu suchen sind. Obwohl die Abstraktion sich schon seit Kandinsky im europäischen Raum etabliert hatte, beschäftigten sich 'Sand-Künstler' wie Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Zoltan Kemény, Samson Schames und Sonja Sekula überwiegend mit dem figuralen Materialbild, respektive dem Relief. Die ehemals gewonnenen Errungenschaften der Moderne waren in Deutschland verfemt und systematisch ausgemerzt worden, wodurch auch die Künstler während und nach dem Krieg einer allgemeinen Orientierungslosigkeit anheimfielen. Neue Ausdrucksformen mussten erst erarbeitet werden, da man nicht an vorkrieglichen Tendenzen anknüpfen konnte, noch wollte. Der Weg zur 'reformierten' Abstraktion führte über eine Figürlichkeit, die sich durch Einbindung minderwertiger und billiger Materialien, ja Kriegsschutt und Abfall zu befreien suchte. Mit Carl Buchheister, der ja schon während seiner konstruktivistischen Phase mit allerlei Materialien experimentiert hatte, begann bald nach 1945 der Aufbruch zu einem lyrischem Informel.

Ein wichtiger Vertreter dieser Gruppe war Jean **Dubuffet** (1901-1985), der den Begriff 'Art Brut' für spontane, unreflektierte Ausdrucksformen von Geisteskranken oder Kindern prägte, die er in seinen Werken nachahmte. Der Wunsch weitgehend verlorengegangene Ausdrucksmittel Andersdenkender zu erschliessen, kam in seiner Materialwahl zum Ausdruck: indem er Stoffe zum Malmedium erhöhte, die sich eher für Strassenbelag als für Bilder eignen (Asphalt, Sand, Kies) lehnte er die selbstauferlegten und beengenden Wertvorstellungen der Elitegesellschaft ab. Vorgefasste Betrachtungsweisen von Schönheit und deren Gegenteil, verlieren vor Dubuffets Werk ihre Gültigkeit. Der Künstler spritzte oder kleckerte Farben in mehreren Lagen auf, oder bemalte reich strukturierte Gipsgründe. Auf den noch nassen Belag streute er Sand in verschiedener Korngrösse, den er partienweise wieder übermalte, oder er spachtelte mit Sand angedickte Impasti auf die Leinwand, wie im Gemälde *Tête (Bertelé écrevisse au Sinus)* von 1947 (Abb. 14).³⁷ Mit Spachteln oder Pinselstil kratzte er die Konturen von Augen, Nase und Mund in die Farbmasse, oder drückte Kieselsteinchen hinein, um Knöpfe oder Augen darzustellen. Sand diente Dubuffet nicht nur als Füllstoff für eine reichhaltige Polymaterie, sondern ist für ihn ein kruder, sicht- und tastbarer Widerstand gegen eine konformistische, schönfarbig glatte Malerei.

Italien: Expansion in den Raum

In den Jahren zwischen 1950 und 1955 ist, wie überall in Europa, auch in Italien eine Erneuerung im Gange, die durch eine Vorliebe für haptische Materialien geprägt ist. Wenn in den 50er Jahren malerische Gestik, Zufall, Zeit und Werkstoff zu bildbestimmenden Faktoren in Informel, Lyrischer Abstraktion, Art Brut, Tachismus und Action Painting werden, so treffen sie nur bedingt für die italienischen Abstrakten, wie Lucio Fontana, Giulio Turcato, Roberto Crippa, Alberto Burri oder Enrico Prampolini zu, die alle Sand verwendet haben. Auch in deren lockersten, spontansten Arbeiten ist ein ästhetisierendes Ordnungsprinzip zu erkennen: die weitausholende Gebärde ist, wo nicht eher vermieden, so doch kontrollierter Akt formalistischer Bellezza.

Lucio **Fontana** (1899-1968) verwendete seit 1949 Sand in den Serien der *Buchi* (Löcher) und *Pietre* (Steine), wo er seine Leinwände mit Ölfarben meist monochrom einfärbte und mittels Perforierung und aufgestreutem Sand (zuweilen applizierten Bruch-Glasstücken) strukturierte. In der Werkgruppe der *Barocchi* (Barockformen) mischte er Sand auch direkt in die Ölfarbe. Fontana trug mit seinen Einschnitten, Durchlöcherungen, Sandaufstreuungen und aufgeklebten Steinen entscheidend zu einer Ausweitung des traditionellen Kunstbegriffes bei. Erstmals wurde der Bildträger selbst in seiner Oberflächenstruktur beschädigt, mit der Absicht, den Raum hinter dem Bildwerk freizulegen: eine Expansion in eine neue unhaptische Dimension in der entgegengesetzten Richtung, die Sand, Steine und Glasstücke vordergründig reliefiert hatten. Fontana formulierte seine

Intention: "[damit] entfliehe ich im symbolischen aber auch im materiellen Sinn dem Gefängnis der glatten Oberfläche".³⁸ Seit den 40er Jahren beschäftigte er sich nachhaltig mit der Idee eines kosmischen Raumes, was in den an Planetenringe und Gestirne erinnernden Sandaufstreuungen der Arbeiten von 1951 zum Ausdruck kam. Das Sandkorn, beziehungsweise die Ansammlung in Form von zentrierten Kreisflächen steht darin zugleich für Mikro- wie Makrokosmos.

Gruppe 'ZEN-49' – Die reinigende Leere

Bezeichnenderweise in der Nachkriegszeit begannen sich einige Künstler intensiv mit dem Zen-Buddhismus zu beschäftigen. 1949 gründete Willi Baumeister die Gruppe 'ZEN-49', die sich neben der Zen-Philosophie auf die Theorien Kandinskys und Klees berief. Die meisten Maler dieser Bewegung schufen informelle Kompositionen, deren Zeichen an japanische Kalligraphie erinnern und verwendeten auffällig oft Sand. Dieser steht im Zen-Garten für die metaphysische Leere und soll den Geist des Betrachters reinigen, d.h. von allem Überflüssigen befreien. Baumeister nannte diesen Weg den "*Vorstoss zum Nullpunkt oder die Erforschung des Unbekannten*".³⁹ Heinrich Wildemann, Gerhard Fietz, Emil Schumacher, Willi Baumeister und andere versuchten die geistige Kraft und spirituale Dimension dieser Gärten in ihren Bildern zu spiegeln oder gar zu komprimieren, indem sie aufgestreute Sandflächen neben Sandhäufchen oder -punkten (die Steine des Zen-Gartens darstellend) mit Farbflächen konfrontierten, also den Betrachter von der passiven Kontemplation zur aktiven Meditation führten. Raoul **Ubac** (1910-1985) setzte seine Begeisterung für Zen-Buddhistische Steingärten noch in den 60er Jahren bildlich um, z.B. in *Ciel et terre* von 1966: in ein dickes Sand-Ölfarben-Impasto sind horizontale Furchen gezogen, wie sie der Zen-Gärtner mit seinem Rechen im Sand hinterlässt (Abb. 15).

Chaos und Ordnung bei Antoni Tàpies

Auch das Oeuvre von Antoni **Tàpies** (*1923) ist von Taoismus und Zen-Buddhismus geprägt: er schuf allein zwischen 1946 und 1968 über 800 Werke mit Sand. Wie die japanischen Steingärten laden seine 'stillen' Bilder zu Versenkung und Beschau ein. Sand symbolisiert nach Ansicht des Künstlers das Prinzip von Einheit in der Vielfalt, respektive Solidität und Solidarität unzähliger Einzelkörnchen, obwohl alle untereinander verschieden seien. Als er in der zweiten Hälfte der 50er Jahre erstmals Materialbilder fertigte, wurden zunächst Mauerwerk mit Mörtelputz, dann alte Tontafeln mit Inschriften als stoffliche Texturen vorgetäuscht; etwa mit einem aufgespachtelten Gemisch aus Farbe, Sand oder Marmormehl in Kunstharzkleber auf textile Bildträger oder seltener auf Hartfaserplatten. Diese zentimeterdicken Schichten können in mehreren Lagen übereinander, aber nicht unbedingt gleichmässig gesamte Bildflächen bedeckend, aufgebracht sein. Häufig ritzt er mit einem Holzstück Zeichen in das noch formbare Impasto, oder bemalt das Relief lediglich partiell nach dem Aushärten des Harzes. Tàpies beschreibt die Herkunft seiner formalen Idee: "*...Ich fand die Quelle meiner Inspiration im intensiven Erleben von Katalonien... Ich fand dieses Entscheidende im gotischen Viertel [von Barcelona], in dessen grauen und schwärzlichen, ganz vernarbten Gemäuern die ganze Geschichte des Landes geschrieben steht...*".⁴⁰ Ein wichtiges Moment im Schaffen des Künstlers ist der perspektivelose Ausdruck seiner Motive, die er in Silhouette oder distanzloser Frontalansicht darstellt und damit jede illusionistische Betrachtungsweise zu zerstören sucht. Er operiert sowohl mit dem Chaos – in den unkontrolliert auftretenden Rissen der Sandmaterie seiner Bilder – als auch mit der Ordnung, die sich im wohlgesetzten Zeichen manifestiert, oder beispielsweise in den gleichmässigen Rastergittern von *Grand blanc à la cage* von 1965 (Abb. 16) aufscheint. Tàpies erreicht hiermit eine Abstraktion, die – obwohl figürlich – zu verschiedenartigen metaphysischen Deutungen einlädt. Dem Betrachter soll ein weiter Spielraum für Assoziation und Meditation eröffnet werden. "*Die Kunst wirkt auf unsere allgemeine Sensibilität, nicht ausschliesslich auf unseren Verstand. Der Sinn eines Werkes beruht*

immer auf der möglichen Mitarbeit des Betrachters(...). Wer ohne innere Bilder lebt, ohne Imagination und ohne die Sensibilität, die man braucht, um im eigenen Inneren Gedanken und Gefühle zu assoziieren, der wird gar nichts sehen...".⁴¹

Körperhaftigkeit der Farbe im Informel

Ganz anders muten die Kompositionen der nächsten Gruppe an,⁴² die durch Sandbeischläge in die Malfarbe ihre zweidimensionalen abstrakten Farbkompositionen zu rhythmisieren, zu strukturieren und durch reliefartige Erhebungen zu beleben suchten.

Die Farbe entwickelte sich bei Bernard **Schultze** (*1915) zu einem autonomen Mittel, das er tachistischen Einflüssen folgend, übereinanderschichtet und durch partielles Abtragen oder Bekratzen, und lineares Aufreissen der Fläche, mit spontanen graphischen Elementen erweitert. Schliesslich mischt er Sand in die selbst angeriebenen Ölfarben, um kompaktere Schichten aufbauen zu können. Wie Jackson Pollock legt Schultze den Bildträger stets direkt auf den Boden, um zu arbeiten; er schilderte seine Empfindungen: *"Wie die Kinder am Strand, hockend mit dem schlammigen Sand und den Eimern voll Meerwasser spielend, so machte ich es mit selbst angerührtem, angedicktem Farbbrei und Farbwasser, in Terpentin gelöster Farb-Masse. Mit Hölzern, den Händen, dem Pinsel liess ich mich treiben über den horizontal liegenden Malgrund, [...] Lachen, Hügel, Täler, Schrunde, borkige Wucherungen bildeten sich [...]."*⁴³ Die typischen Strukturen, die Sand im Farbgemisch hervorruft, dürften den Künstler jedoch nicht eigentlich interessiert haben; er setzte Sand (wie auch andere Materialien) vor allem als Verdickungsmittel der Farbe ein.

Auch Emil **Schumacher** (1912-1999) suchte seit 1957 die Körperhaftigkeit der Farbe durch Sandbeischläge zu erhöhen, wodurch eine eigentümliche Oberflächenhaut entstand, das Zuschlagmedium selbst aber nicht erkennen liess. Diese pastosen Farbmassen waren nötig, um durch Aushebungen, Ritzungen und Erhöhungen ein Relief haptischen Charakters zu gewinnen. Schwer deutbare Zeichen bahnen sich ihren linearen Weg durch diese Farblandschaften. Die Lineamente gehorchen nicht dem Formwillen allein, sondern erhalten ihren Charakter aus dem Widerstand, den ihnen das angedickte Material entgegensetzt.

Bram **Bogart** (*1921) ging noch weiter, indem er seit 1952 eine mit Trockenpigmenten durchgefärbte Gips/Sandmasse wie ein Maurer, der Mörtelputz anwirft, grosszügig mit Kellen oder Bürsten auf Holzplatten aufbrachte. Dabei erreichten seine Reliefs zuweilen bis zu zehn Zentimeter Stärke. Sie gleichen schrundigen Geländeszenarien, die gleicherweise naturhaft und abstrakt wirken können. Wie Tàpies gräbt er mit verschiedenen Instrumenten Zeichen, Chiffren oder Spuren in die noch weiche Masse. Es ist eine Kunst der Gebärde, der Aktion, die einlädt mit den Händen gelesen zu werden (Abb. 17).

Aktion und Gebärde bei Jackson Pollock

Auch jenseits des Atlantiks war den Künstlern des Abstrakten Expressionismus Sand als Gestaltungsmittel geläufig. Jackson **Pollock** (1912-1956) machte seit 1946 in den *Drip Paintings* die tranceähnlich und ritualhaft ausgeführte Malhandlung als Selbsterfahrungsprozess zum Thema seines Tuns. Nicht mehr das Endprodukt, sondern der künstlerische Entstehungsprozess war ihm wichtig und fand in der Materialwahl unmittelbaren Ausdruck: *"Ich entferne mich mehr und mehr von den gebräuchlichen Malutensilien, wie Staffelei, Palette, Pinsel usw. Ich gebrauche lieber Stöcke, Spachtel, Messer und fliessende Farbe oder schweres Impasto aus Sand, Glasscherben und anderen unüblichen Materialien."*⁴⁴ Gewisse Kritiker nahmen an, dass die Sandbilder der Navajo-Indianer Arizonas – sie streuen bei Sonnenaufgang bilderreiche Figurationen aus verschiedenfarbigen Sanden als Totem-, Heils- und Heilungschiffren auf den gewachsenen Boden, um sie gemäss ihres Rituals bei Sonnenuntergang wieder zu zerstören – als gestalterischer,

mythologischer, sowie lebensphilosophischer Akt (action) auf Pollocks künstlerische und weltanschauliche Auseinandersetzung eingewirkt hätten. Der ephemere Schaffensmoment, der Pollock so wichtig war, findet im Material Sand jedenfalls optimalen Ausdruck und Entsprechung.

Pragmatik des Materials

Schon in der zweiten Hälfte der 50er Jahre ist eine Rückkehr zur Gegenständlichkeit zu beobachten, in der sich eine vehemente Oppositionshaltung zum inzwischen verbrauchten Informel und Abstrakten Expressionismus widerspiegelt. In Europa entwickelt sich die Bewegung des Nouveau Réalisme und zeitgleich in Amerika die Pop Art. Obwohl sich die Ideale und Ideologien radikal gewandelt haben, bleiben viele Künstler neuerer Gesinnung dem Sand treu. Er steht nun für die Wirklichkeit, ja wird als unumgängliche Realie ins Bild miteingebracht, zugleich aber auch als banalisiertes Mittel zum Zweck, d.h. als Füllstoff oder aber zur Illusionierung von Oberflächen eingesetzt. Künstler wie Robert Rauschenberg, Domenico Gnoli, Francis Bacon, Werner Schreib, Mark Boyle, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Andy Warhol und Jim Dine wären an dieser Stelle zu nennen.

Fußspuren des Seins

Mit Hilfe des Abdrucks verschiedener Fundstücke aus der Alltagswelt, wie Schrauben, Nägel, Werkzeuge, Münzen, Zahnräder und anderem, die er in pastenartige Gründe presste, stellte Werner **Schreib** (1925-1969) semantische, chiffrierte Alphabete, sogenannte 'Cachetages' her: auf Leinwände, Holz-, Hartfaser- oder Pressholzplatten trug er mit der Maurerkelle Kunstharzmassen (Caparol-Dispersions-Spachtelputz) auf, die er mit Quarzsand anreicherte und homogen mit Pigmenten durchfärbte. Durch das Aufspachteln entstanden gestuelle Spuren, die er nur teilweise glattstrich, um sie in einem zweiten Schritt mit den obengenannten Objekten zu prägen, die Schreib als "*Relikte der technischen Welt, die durch Abnutzung ihre Funktion verloren haben*"⁴⁵ bezeichnete. Auf das ausgehärtete Impasto, zuweilen erst nach Wochen oder Monaten, malte er zusätzlich Zeichen in hellerer und dunklerer Öl- oder Acrylfarbe; schliesslich folgte ein transparenter Polyesterüberzug. Schreibs Ideal lag somit im kontrollierten Bildakt, wobei das Kunstwerk als Produkt, im Gegensatz zur informellen Genese, als teleologischer Prozess wieder Bedeutung erlangte: "*Der offenen Skizze des Informel stellen wir das hermetisch zugewachsene Bild gegenüber*".⁴⁶ Mit der Hereinnahme von realen Gegenständen, die durch das Erscheinen im Negativdruck vom Betrachter ein doppeltes Umdenken oder -sehen verlangen, löste der Künstler sich entscheidend vom Zufall des Informel und man darf ihn als Pionier der wiederentdeckten Wirklichkeit betrachten.

Mark **Boyle** (*1934) will die Natur oder seine städtische Umgebung dem Betrachtenden so vorführen wie sie ist, indem er etwa durch akzidentelle Auswahl (Dart-Blindwürfe auf topographische Karten) ermittelte Bodensituationen abformt. Diese, ihrer natürlichen Umgebung entrissenen zufälligen Ausschnitte der Wirklichkeit erzeugen etwa im Ausstellungsrahmen einer Galerie eine merkwürdige Spannung zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit. Die interessantesten Arbeiten sind in diesem Kontext seine Strandabgüsse *Random studies of Camber Beach* und *The Tidal Series*, die von 1965 bis 1972 entstanden, wo er durch Wind und Meer, Ebbe und Flut hervorgerufenen Oberflächenstrukturen im Sand abformte. Indem er einen Kunststoffkleber ('Epikote') auf die Oberfläche des durch einen Metallrahmen abgesteckten Fundortes spritzte und die entstandene Haut mit den daran haftenden Sandkörner auf eine feste mit Glasfasergewebe armierte Grundplatte übertrug. Die Abdrücke sind dermassen getreu, dass sogar Fußspuren und feinste Kleintierfährten erkennbar blieben (Abb. 18).

Pop Art - Kopie und Fälschung von Wirklichkeit

1962 stellte Andy **Warhol** (1930-1987) im Siebdruckverfahren eine Serie von fünf Bildern her, die stark vergrösserte Streichholzbriefchen darstellten und nach der Sicherheitsvorschrift: *Close Cover Before Striking* benannt wurden. Die Reibfläche imitierte er mit Streifen aufgeklebten schwarzen Sandpapiers, dessen Benutzungsspuren er – die Illusion von Wirklichkeit auf die Spitze treibend – durch hellen Farbabrieb nachahmte (Abb. 19 und 20).

Sandpapier – eine beliebte Spielart

Einige Künstler nutzten Schmirgelpapier schon Jahrzehnte vor Warhol als Gestaltungselement in ihren Bildern: Picasso integrierte bereits 1916 verschieden rauhe Sandpapiere in Streifen oder gesamthaft als Hintergrund in seine kubistischen Bilder, um den sichtbaren Texturwert des Papier Collé durch einen tastbaren zu erweitern. Joan Miró kombinierte in den 20er Jahren papier de verre oder verré, in unregelmässige Rechtecke und Ovalformen geschnitten mit zarten Tusche-Zeichnungen zu spielerischen surrealistischen Kompositionen. Und Max Ernst malte zwischen 1924 und 1926 in der Serie der *Oiseaux*, das Vogelmotiv in Ölfarben auf Schmirgelpapier, dem sich Holzstäbe oder Drähte, die einen Käfig versinnbildlichen, zugesellen. Es ist wohl kein Zufall, dass Ernst Sand verwendete: in jedem Vogelbauer deckt dieser schliesslich den Boden, das Sandpapier wird in logischer Zweidimensionalität zum aufgeklappten neutralen Hintergrund, während die Vögel davor ihr buntes Kolorit entfalten. Der raue Grund zeichnet sich durch die Farben hindurch und steuert eine surreale Note bei.

In den 70er Jahren collagierte Giuseppe **Santomaso** (1907-1990) über lasierend aufgetragene Aquarellschichten Fetzen von selbstgemachtem, in verschiedener Körnung und Färbung variiertem Sandpapier. Später begann er seine Aquarellvorlagen auch mittels Serigraphie zu drucken, worüber er Sandauflagen anbrachte. Seit den frühen 80er Jahren hatte sich in Venedig um die Druckerei und Galerie Multigraphic ein Zirkel von Künstlern zusammengefunden, die solcherweise bis heute mit Sandauflagen drucken oder mittels Schablonen aufgestreute Sandauflagen nachträglich einfügen. Das Sandbild wurde so gewissermassen wie Druckgraphik polytypierbar. Santomaso gab zusammen mit Mauro Casarin, der die Technik mit diversen Sandarten (Fluss-, Bau-, Vulkan- und Meersand oder selbstgefertigtem Ziegelschrot) noch bedeutend verfeinerte diese hochpräzisen Prozeduren an die Kollegen Giorgio Celiberti, Bruno Saetti, Franco Batacchi, Carlo Guarienti und andere weiter.

Land Art – Natur und Kunst

Schon Ende der 60er Jahre umgab die grellbunte Pop Art eine Aura musealer Klassizität. Neue Tendenzen, wie Installation, Performance, Konzept-, Minimal- und Land Art formulierten sich als Gegenbewegungen und mögen als 'Kunst auf Zeit' bezeichnet werden. Der Land Art ist eine romantische Komponente eigen, insofern der Künstler die Absicht verfolgt, der Natur eine spezifisch menschliche Markierung als Manifestation von Geist und kreativer Potenz zu geben. Die künstlerischen Umgestaltungen natürlicher Aussenräume durch die Land Art geschehen vielfach mit den an Ort vorgefundenen Mitteln, d.h. mit Sand, Erde, Kies, Geröll oder Wasser, weshalb es nicht abwegig erscheint, in unseren Kontext auch die Land Artisten miteinzubeziehen. Im Sand liegt die vom Künstler gesuchte, nüchterne Armut, aber auch die scheinbare Gleichartigkeit des einzelnen Teilchens, das erst in der Masse die gewünschte Wirkung erzielt. Das karge abweisende, ja unberührte Ambiente von Wüsten und Meeresstränden dürfte zu Manifestationen existentieller Fragestellungen geradezu herausfordern. Inspirationsquelle mögen für die Land Artisten Michael Heizer, Robert Smithson, Walter De Maria, Heinz Mack, Robert Morris, Richard Long und Hansjörg Voth mitunter die peruanischen Scharrbilder der Nasca-Kulturen, die 5000 Bilderhügel Wisconsins und Iowas, aber auch magische Kultstätten der Kelten und Iberer, Steinsetzungen wie

das neolithische Stonehenge, um nur die wichtigsten zu nennen, gewesen sein. Als 1969 Neil Armstrong die ersten menschlichen Spuren im Sand des Mondes zurückliess und mit dem Hissen der amerikanischen Flagge symbolhaft die neue 'Kolonie' in Besitz nahm, mag dies so manchen Künstler zu analogen Aktionen auf der mütterlichen Erde angeregt haben, entstanden doch gerade im selben Zeitraum deren bedeutenste Werke.

Heinz **Mack** (*1931) plante im Rahmen von ZERO 3 schon 1958 für verschiedene Wüstenregionen ein Projekt, das '13 Stationen im Sand' vorsah. *"Die Spiegelmauer im Sand der Wüste ist über 100 Meter lang und etwa 5 Meter hoch; die Segel sind weiss und straff gespannt, und die Sandreliefs bestehen aus gläsernen Scheiben, die in serieller Formation nebeneinander stehen, dem Flugsand Widerstand bieten und ihn dazu bringen, künstliche Strukturen und Modulationen zu zeichnen, 'die im Licht der untergehenden Sonne ihre ganze Plastizität erreichen'"*⁴⁷ Zum Sahara-Kreis gleichgesinnter Künstler gehörten: Lucio Fontana, Yves Klein, Otto Piene, Günter Uecker, Jean Tinguely, Arman und Piero Manzoni von denen allerdings nur Uecker selbständige Arbeiten in der Sahara realisierte. Zehn Jahre später (1968) stellte Mack eine elf Meter hohe *Lichtstele* in die tunesische Wüste, die das Licht, und damit die verschiedenen Farben der Sonnenauf- und untergänge wiederspiegelte. Die ideelle Grundlage des Sahara-Projekts war Heinz Macks Begeisterung für die unberührten Naturreservate der Erde, in deren unübersehbarer Weite ein zweiter markanter Raum der Kunst entstehen sollte. Mack ging es in erster Linie um die künstlerische Darstellung von Licht, Raum und Zeit (Abb. 21).

Richard **Long** (*1945) arbeitete mit Materialien, die er auf seinen langen Wanderungen vorfand, wie Steine, Sand, Gras, Erde und anderes mehr. Einer der wichtigsten Aspekte in Longs Werk ist das 'zu Fuss durch eine Landschaft Gehen', um Ideen zu sammeln, die sich am richtigen Ort zur richtigen Zeit künstlerisch entfalten. Meist sind es einfache Kreise oder Alineamente aus Steinen oder Erdritzungen, die mit der Zeit wieder verschwinden. *"Meine Kunst thematisiert Materialien, Ideen, Bewegung, Zeit; auch die Schönheit der Dinge, Gedanken, Orte und Handlungen."*⁴⁸ Immer wieder begegnete er auf seinen Wanderungen den Zeichen von Anderen, wie die Feuerstellen oder auch Bodenzeichnungen von Aborigines, die ihn in seiner Arbeit bestärken. *"Meine Steine sind wie Sandkörner im Raum der Landschaft."*⁴⁹ Daneben gestaltete der Künstler in den 70er Jahren auch Innenräume mit einfachen Linien, Kreisen oder Spiralen aus Holz, Stein und erdigen Handabdrücken an den Wänden.

*"...wenn unsre Spuren längst im Sand der Zeit verwehn."*⁵⁰

Noch flüchtiger als die Arbeiten der Land Artisten gestalten sich die Strandzeichnungen von Joseph **Beuys** (1921-1986). Im Januar 1975 grub er an einem Strand in Kenya rituell anmutende Glyphen in den Sand, die sein Freund Charles Wilp fotografisch festhielt. Beuys behandelte in zweifacher Hinsicht das Thema Vergänglichkeit: zum einen erwecken die Titel wie *Liegende* oder *Skelett* Gedanken an die Endlichkeit des Körpers – letztlich den Tod, vor allem wenn er die Sonne, als aggressive, unberechenbare Naturgewalt stilisiert und zum anderen sind die Zeichen von der unaufhaltsam höher steigenden Flut bedroht (was in *Gezeitenstab* angedeutet ist), die sie schliesslich auslöscht. Später stellte er achtzehn Offsetdrucke nach den Fotografien und ein Reagenzglas mit Korallensand zu einer Sammelmappe zusammen.

Tony **Cragg** (*1949) liess 1971 seinen Schatten im Sand eines Strandes nachzeichnen und posierte etwas später in gleicher Weise neben der Zeichnung, wodurch der Unterschied zum Schattenbild sichtbar wurde. Die Veränderung des ephemeren Schattenbildes nachzustellen ist Metapher für Vergänglichkeit, zumal sie in den Sand geritzt ist, wie Goethe im Westöstlichen Divan schreibt: *"Seiner Klagen Reim', in Sand geschrieben / Sind vom Winde gleich verjagt"*.⁵¹ (Abb. 22)

Die Sonnen- Sand- und Weltuhr – Paradoxie des Messens

Die Zeit, die zwischen den Fingern „verrinnt, wie ein Häuflein Sand“,⁵² ist schon vor der Erfindung der Sanduhr ein Topos der Vergänglichkeit gewesen: nichts verrinnt so unaufhaltsam und regelmässig wie Wasser und Sand. Der mit Wüste und Sand befasste Künstler Antonio **Dias** (*1944) verband 1972 mit geistreicher Eindrücklichkeit in der Fotografie *The Illustration of Art* das Sanduhrmotiv mit einer Faust durch die der Zeitsand rieselt. Sie zielt bezeichnender Weise Heinz Althöfers Buch zur Konservierung von Moderner Kunst.⁵³

Der gläsernen Sanduhr gingen sicherlich Sonnen- und Wasseruhren zur Zeitmessung voraus, doch erhielten sie viel weniger als erstere eine so allgemein verbindliche symbolische Bedeutung. Hat doch die Sanduhr seit über einem Jahrtausend beste Dienste geleistet und sich vielfältig in der Kunst wiedergeben lassen, ja bis in die Moderne schöpferische Reflexionen ausgelöst. Heiner **Blum** (*1959) beschäftigte sich in *Joan Crawford strikes a pose* von 1990/91 mit der Frage nach der Zeitmessung und ihren Instrumenten. Die Arbeit bestreitet, dass sich Zeit weder mit dem Stundenglas noch mit der mechanischen Uhr bemessen lasse. Dies führt uns Blum in einem an der Wand befestigten Rad mit zwölf Speichen vor, an deren Ende jeweils eine, an sich funktionierende Sanduhr befestigt ist. Das Uhrenrad lässt sich in Bewegung setzen, wodurch der Sand in den Kolben zwar zu rinnen beginnt, aber niemals Zeit anzeigen kann "mit Ausnahme jener, die der Zwerg im 'Zarathustra' spricht: 'Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selber ist ein Kreis.'"⁵⁴ (Abb. 23) Die wohl grösste Sanduhr installierte Roman **Signer** (*1938) 1981 in einem vierstöckigen Gebäude in Fribourg (Schweiz), wo ein im vierten Stockwerk aufgeschütteter Sandkegel durch Löcher in den Decken von Etage zu Etage rieselte, Krater bildete und sich zu Kegeln sammelte. Der über Stunden fließende Sandstrahl verband wie ein Stab die Räume und formte eine Skulptur aus Bewegung und Zeit. Jedes Stadium des Geschehnisses gehört für Signer zum Werk, ja die Zeit wird zum Werkstoff selbst, deren Möglichkeiten er auslotet: Ablauf, Gleichzeitigkeit, Dauer, Plötzlichkeit, Kontinuität, Verdichtung und Rhythmus sind nur einige Stichworte seines metaphysischen Vokabulars. Diesen Vorgängen will er ein paradoxes, imaginäres Denkmal setzen. Dabei verwendet er immer wieder dieselben Elemente: Sand, Stein, Wasser und Feuer. Sand empfindet er als eine Art trockene Flüssigkeit, die weit taktiler sei als Wasser und ihre Fliesseigenschaften dem beobachtenden Auge weit evidenter preisgebe.

Günther **Uecker** (*1930) verbindet in seiner *Sandspirale* von 1970 ostasiatische Metaphysik mit westlicher Wissenschaftsideologie. Durch seine Licht- und Zeitexperimente nahm auch das Moment der Bewegung in seinem Werk eine immer wichtigere Stelle ein. Dazu Uecker 1969: "Hier habe ich einen Versuch gemacht, eine zentrale Bewegung im Sand zu realisieren. Eine ewige Zeit sichtbar zu machen in der sich ändernden Formation des Sandes durch einen Zirkel - dies ein Punkt ewiger Veränderung."⁵⁵ In den Sandarbeiten ist das Zeitmotiv vorherrschend: die verrinnende, die unendliche oder endliche Un-Zeit. Die sogenannten *Sandmühlen* haben eine meditative, monotone Wirkung wie die sich im Sand selbst verifizierende Weltuhr, das Foucaultsche Pendel. Schnüre, die an einem diametralen von einem Elektromotor angetriebenen Ausleger befestigt sind schleifen ihre unendlichen Kreisbahnen in ein rundes Sandfeld (Abb. 24).

Zeitgeschichten

Eine andere Form der Arbeit mit Zeit und Raum vertritt Anselm **Kiefer** (*1945) in seiner bildlichen Darstellung und Verarbeitung der deutschen Geschichte. Die Serie *Märkischer Sand* von 1976, die der Künstler zuvor in Buchform umsetzte, bezieht sich einerseits auf Theodor Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* und auf die Landschaft um Hornbach, wo im märkischen Sand, Preussens Glorie wuchs und verkam. Und andererseits an die Wehrmachtsoldaten, die mit dem Marschlied "Märkische Heide, märkischer Sand" in den Krieg zogen. Kiefers Historienbild mahnt in Wort und Bild, das durch den Sand 'greifbar' wird, an die von militaristischem Preussentum und deutschem Nationalismus erzeugte Katastrophenlandschaft. Der

Sand machte die einst fruchtbaren Felder zur unfruchtbaren Wüstenei in die das Blut der Soldaten geflossen war. Die Landschaft wird von Kiefer als Träger und Quelle der historischen Ereignisse begriffen, wobei das Material, hier insbesondere der Sand sich zu einer symbolischen Bildaussage eignet. Es ging ihm weniger um den Vorrang der Materialien selbst, als vielmehr um ihr geistiges Umfeld, um ihren 'Energiegehalt', auch im Beuys'schen Sinn.

Evolutionen

Zeit wird für uns erst durch Veränderungen erfahrbar. Mariella **Mosler** (*1962) gestaltete seit 1992 begehbare Ornamentteppiche aus gelbem Quarzsand, die an komplizierte, barocke Stukkaturen denken lassen. Da die Besucher ihre Räume betreten dürfen, wandeln sich nicht nur der Bildausschnitt und die Geometrie des Ornaments je nach Betrachterstandpunkt, sondern auch die irregulären Trittmuster, die jeder Besucher hinterlässt. Das Werk verändert sich infolgedessen laufend. Gerade dieser Aspekt ist Mosler wichtig und in konstantem Gegensatz zu den eher statisch wirkenden Ornamenten. Die Schönheit ihrer Motive und deren technische Vollkommenheit gehen mit der Erkenntnis einher, dass das Werk seine eigene Vergänglichkeit, seine eigene Zerstörung in sich trägt (Abb. 25).

Valentin **Rothmalers** (*1950) Aktion *Sandzeichen* von 1987 thematisierte gleichermassen die Vergänglichkeit und die Veränderbarkeit einer Landschaft mittels eines künstlich herbeigeführten 'Nullpunktes', eines ca. 250 m² grossen Terrains, das er mit einer 5 bis 10 cm dicken Sandschicht bedeckte. Im Verlauf mehrerer Wochen konnte der Betrachter dank einer zyklischen Dokumentation vor Ort die langsame Rückeroberung der Sandfläche durch die Vegetation sowie Spuren von Mensch und Tier beobachten. Die künstliche, temporäre Leerfläche erlaubte ihm auch die natürliche Umgebung zu relativieren und aus einer anderen Perspektive objektiver zu beurteilen, da er über die Sandfläche gewissermassen Abstand zur Natur gewann (Abb. 26 und 27).

Ähnliche Ziele verfolgte der Brite Andy **Goldsworthy** (*1956), der verglichen mit Rothmalers gleichsam wissenschaftlich puristischer Arbeitsmethode, poetischere Ausdrucksformen fand. Goldsworthys temporäre Skulpturen sind aus Blättern, Zweigen, Eis, Schnee, Steinen, Lehm, Erde und Sand gefertigt und führen uns stimmungsvolle Bilder des Wachsens, der flüchtigen Wiederkehr und des überraschenden Formwechsels vor Augen. An einem Japanischen Strand modellierte er 1987 Rillen in den Sand um das Morgenlicht einzufangen, das die Kontur der Kanten als feine Lichtlinie nachzeichnete (Abb. 28). Oft entstehen diese fragilen Gebilde im Laufe eines Tages und zerfallen ihrer Natur gemäss in Minuten oder Tagen, nachdem sie vom Künstler fotografiert worden sind. Der Zeitpunkt in dem er seine Werke festhält ist sorgfältig gewählt. Äussere Einflüsse wie Tageszeit, Lichteinfall, Wind oder Regen können die Erscheinung seiner Arbeiten entscheidend beeinflussen. Die Beziehungen zwischen Kunst und Natur zu dokumentieren übt auf ihn eine zwingende Faszination aus.

Baumaterial für neue Medien

Sand ist durch seine natürlichen Eigenschaften, wie etwa das formbildende Zusammenklumpen im nassen Zustand, als Füllstoff in Farbe und Zement oder als Baumaterial für dreidimensionale Werke wie geschaffen. Schon die Kubisten waren bemüht den zweidimensionalen synthetischen Kubismus in dreidimensionalen Objekten auszuweiten; die reliefartig hervortretenden Sandauflagen von 1912 boten hierzu die Hand. Picasso übertrug bereits 1914 die neuen Braqueschen Techniken auf seine hölzernen bemalten Assemblagen, die Rahmen-Kästen, Blechmontagen sowie auf zwei der Absinthglas-Figürchen in Bronze, indem er sie mit einem Sandbelag versah. So auch Henri **Laurens** (1885-1954), der um 1918 einige dreidimensionale Stilleben aus Holz und Blech mit Sandauflage fertigte. Alexander **Archipenko** (1887-1964) wollte Farbe und Form simultan miteinander zur Wirkung bringen: seit 1915 modellierte er kubistische Formen mittels Papiermâché und Sandpasten auf Holzplatten und schuf mit seinen sogenannten sculpto-paintings, eine neue

Gattung zwischen Relief und Skulptur. Jahrzehnte später, um 1974 entstand Robert **Rauschenbergs** (*1925) Serie *Early Egyptian*, wo er Eindrücke einer Ägyptenreise von 1972/73 verarbeitete. Der feine gelbe Wüstensand bestrickte ihn so sehr, dass er seine stelenartigen Kartonplastiken, die mit Gazestreifen umwickelt waren, gleichmässig damit bedeckte. Diese erinnern einerseits an vom Sand zugewehrte Monumente längst vergangener Epochen, andererseits an bandagierte Mumien. Rauschenberg versteht es, mit einfachsten Mitteln Assoziationen und Erinnerungen an bestimmte Orte oder Situationen wachzurufen. Das symbolträchtige Material Sand evoziert nicht nur Vergangenes, sondern die Zeit an sich, bleibt aber gleichzeitig realer, greifbarer Stoff.

Magdalena **Jetelová** (*1946) liess 1992 im historischen Gebäude des Museums für Angewandte Kunst in Wien mittels einer Holzkonstruktion mit roter isländischer Lavasandauflage eine Pyramide bauen, die sich diagonal zu einer Ecke des Lichthofes bis unters Dach ausbreitete und nannte diese Arbeit die *Domestizierung einer Pyramide*. Diese domestizierte, weil angeschnittene rote Sandpyramide besetzt heimtückisch, gewissermassen als 'archaischer' Vertreter der Moderne den Prunkbau aus dem 19. Jahrhundert. Zwischen den beiden Architekturen entsteht eine Art gleichgewichtige Zwiesprache: die Pyramide schneidet messerscharf den Raum, wird aber umgekehrt genauso hart vom historischen Raum begrenzt. Die so statisch und fest erscheinende, schräge Fläche aus rotem Sand ist trügerisch. Der Sand rieselt leise zu Boden, ist in Bewegung, und deckt den Raum, die Architektur und ihre Elemente langsam zu. Diese Eigenschaften machen ihn zum scheinbar leicht überwindbaren Element, doch ist er in der ungeheuren Masse nicht bezwingbar. Jetelová geht es nicht darum, Monumente zu schaffen, sondern durch monumentale Objekte die unbeweglichen Machtstrukturen der Gesellschaft aufzuzeigen, die das Monumentale zur Durchsetzung ihrer Ideologien strategisch missbraucht. Sie deckt die ursprünglichen Intentionen eines Gebäudes auf und ironisiert die Architektur, ihr Pathos und ihre Feierlichkeit.

Carl **Bucher** (*1935) setzt sich mit der Oberflächenbeschaffenheit seiner Objekte auseinander und befasst sich mit der Standortfrage seiner grossen Arbeiten. Seit 1973 entstehen massive sogenannte Boden- und Wandstücke, die mit einer von Bucher entwickelten Mischung aus Polyester und Quarzsand, dem sogenannten 'Polystone' beschichtet werden. Bucher füllt zunächst Plastik- oder Jutesäcke mit Flocken, breitet Tücher darüber aus und studiert die zufällig sich werfenden Falten. Dann wird ein Plastiksack mit Polyester verhärtet und aus der Gussform gezogen, die er von innen mit Gips ausstreicht. Auf die äussere Form wird nun in sechs bis acht Schichten Glasfasergewebe aufgelegt und mit der Bucherschen Mischung 'Polystone' gefestigt und eingerieben, bis die Oberfläche wie versteinert aussieht. Diese künstlich hergestellten Fossilien können als Säulen oder Pfähle bis zu vier Meter hoch sein; zu Gruppen von drei oder vier zusammengefasst erinnern sie an megalithische dolmen- oder menhirähnliche Denkmäler (Abb. 29). In Zürich hat der Künstler inmitten der Hochhäuser im Wohnquartier Hardau seine Arbeiten aufgestellt, die bei den Bewohnern zunächst wortwörtlich zum Stein des Anstosses gerieten und als "Elefantenbeine" und "zusammengedrückte Hochhäuser" bezeichnet wurden, was Bucher nicht etwa unpassend fand: *"Meine Formen mussten in ihrem Ausmass und in der Struktur ihrer Oberfläche mit deren rotbrauner Farbe in eine Beziehung zu den Hochbauten stehen. Jede Kontrastform wäre von der monumentalen Architektur zerdrückt worden."*⁵⁶

Barry **Flanagan** (*1941) arbeitet ebenfalls mit Tuchsäcken, die er aber nicht wie Bucher durch eine Sandbeschichtung äusserlich verhärtet, sondern lediglich mit Sand füllt. Sein Interesse gilt der weichen veränderbaren Skulptur. Flanagans Objekte sollen ihre Form mit Hilfe geringfügiger Interventionen des Künstlers selber finden und sich verändern dürfen. Sand scheint hierfür ideal, ermöglicht er doch gleichzeitig temporäre Festigkeit der Säcke, die aber verformbar bleiben. Der Sand hat für Flanagan nur sekundär gestalterische Funktion als formgebendes Medium, primär ist er Mittel zum Zweck (Abb. 31).

Betonkunst – Mittel zum sozialen Zweck

Mittel und Mittler ist Sand auch für die letzte Künstlergruppe, die hier vorgestellt werden soll. Sie verarbeitet Beton, in dem Sand als Füllstoff Hauptbestandteil ist und Verformbarkeit oder Stabilität präjudiziert. Zudem ermöglicht die Wahl oder Kombination verschiedener Korngrößen eine reiche Oberflächengestaltung.

In den 20er Jahren wurde durch Vladimir Tatlin und El Lissitzky der Übergang vom Bild oder Relief, das einen Raum ausstattet, zur eigentlichen architektonischen Raumkonstruktion vorbereitet, und von Willi Baumeister mit seinen Mauerbildern oder Sandreliefs weitergeführt. Max Ernst schuf 1948 Wandreliefs aus Zement mit darin eingeschlossenen Fundstücken wie Milchflaschen und Autofedern (*Capricorne* von 1948); auf Zementsteine spachtelte er feine Mörtelmassen auf, die er zu flachen Reliefs ritzte und modellierte (*Six éléments de la Grande frise*, 1948). Joan Miró bemalte um 1952 Fibro-Zement-Bruchstücke mit Ölfarben. Picasso gestaltete in den 50er Jahren Wandzeichnungen und auch Skulpturen, *Figures Découpées* genannt, die er mit einem Presslufthammer in eine Betonwand grub, wobei in den Hintergründen mittels Sandstrahl der Zement soweit entfernt wurde, bis der Kies/Sandzuschlag waschbetonartig hervortrat. Und Werner Schreib begann 1964 die von ihm erfundene Technik der Cachetagen auch in Betonreliefs umzusetzen.

Seit den 70er Jahren wurde die galoppierende Zementierung unserer Umwelt seitens Politik und Medien zunehmend kritisiert. An der Diskussion beteiligten sich auch verschiedene Künstler, die mit ihren Arbeiten die damalige Architektur, die oft geradezu menschenfeindliche Aspekte angenommen hatte, parodierte und karikierte, indem sie Autos oder Fernsehapparate, die Lieblingskinder der Gesellschaft ostentativ einbetonierte. **Arman** (*1928) schuf in den 70er Jahren aus zersplitterten Violinen, Mandolinen oder gar Kontrabässen Reliefs, indem er die Instrumente in Zement bettete. 1982 entstand *Long Term Parking* (Abb. 31), ein Turm aus 59 Autowracks, die der Künstler mit Beton übergoss, der alle Zwischenräume ausgefüllte. Wolf **Vostell** (1932-1998) fixierte derart schon 1969 ein Auto in einer Pariser Strasse und nannte dies treffend *Ruhender Verkehr*; in der Folge entstanden Arbeiten, wie *Beton-Stuhl* von 1971 oder *TV-Gerät* von 1974. In *Sibirische Extremadura, Akt, die Treppe herunter- und heraufkriechend, Beton-Tango* und anderen Werken, setzte Vostell flüssigen Beton in Performances als Gestaltungsmittel ein. Im Rahmen von Fluxus begann er in den 80er Jahren mit grossen Zyklen, in denen er das Gussmaterial in ideeller als auch materialer Weise in Szene setzte. Einerseits beschwor er, andererseits denunzierte er die zementierte Welt, indem er Objekte und Körperformen (Auto, Fernseher, Möbelstücke) als 'skulpturale Metamorphosen' erstarren liess, sowie in Gemälden und Zeichnungen flüssigen, vom Künstler als unifarbig bezeichneten Beton als Malmedium benutzte. Daneben schuf er Formabgüsse von menschlichen Körperteilen, beispielsweise im Environment *Endogene Depression* (1975-1980), was an Marcel Duchamps Experimente in Gips denken lässt.

Andere Künstler wie Isa Genzken, Cristina Iglesias oder Thomas Lenk sehen im Beton vornehmlich den funktionalen Vorteil eines vielseitig anwendbaren Materials, das sich in jegliche Form verwandeln lässt und trotzdem stabil bleibt und zudem mit verschiedenen Zuschlagstoffen (Sand in diversen Korngrößen) variable Oberflächen zu bereiten gestattet. Allein verwendet oder mit anderen Materialien kombiniert kann es eine Ästhetik des Rohen und Unfertigen entfalten.

Am Ende mag auf zahlreiche Beispiele in Fotografie, Film, Multimedien, Theater, Literatur und Musik erinnert sein, wo der so suggestive Sand als Faszinosum, Symbol oder Requisit eine nicht unbedeutende Rolle spielt; kulturelle Disziplinen, die sich mit der Bildenden Kunst stets wechselseitig durchdrungen haben und sich auch künftig gegenseitig inspirieren werden.

Schlussfolgerung

Wenn heute die Frage, ob oder wie Materialien einen eigenen Beitrag zur inhaltlichen Aussage eines Kunstwerkes leisten, erstaunlich selten gestellt wird, mag dies von der traditionell stilgeschichtlich, formanalytisch und normativ orientierten Kunstwissenschaft herrühren, die ihr Interesse nach wie vor mehr den 'geistigen', abstraktiven Inhalten der Kunst widmet. Selbst die Beschreibung neueren Kunstschaffens, in dem das Materielle eine wesentliche, ja häufig die dominierende Rolle spielt, geht auf Materialikonographie, -identifikation und -semantik meist wenig oder gar nicht ein.⁵⁷ Ja, die verwendeten Materialien werden in Ausstellungskatalogen selten detailliert aufgeführt, bestenfalls unter dem Begriff 'Mischtechnik' abgehakt. Vielleicht, weil Restauratoren noch immer nur zögerlich um technischen Rat gefragt werden oder sie ihr Wissen über Material und Anwendung nur im eigenen Wirkungskreis weitergeben. Die künstlerische Intention ist jedoch eng an die Materialwahl eines Kunstschaffenden gebunden, sei es aus technischer Notwendigkeit oder dank der symbolischen Bedeutsamkeit seiner Werkstoffe. Unser Wissen um die oftmals verborgenen Hintergründe der Materialwahl kann indessen für die Konservierung, ja ganz allgemein für Handhabe und Rezeption von Artefakten unentbehrlich sein. Wenn nun zahllose und darunter prominenteste Künstler in ihre Arbeiten Sand einbezogen, dann waren neben dessen rein stofflicher Eigenheit und Ausstrahlung die symbolischen, semantischen und allegorischen Inhalte massgeblicher Anreiz zum Sandgebrauch, ja für manchen Künstler wird die akzidentelle Zutat Sand, zum essentiellen Material überhaupt, darum gilt für den Anschauenden wie den Forscher: *"Wer die Aussage eines Kunstwerkes verstehen will, muss auch die 'Sprache seiner Materialien' verstehen"*.⁵⁸

¹ Vorliegender Text basiert auf einem im April 2001 in Basel an der gemeinsamen Tagung des DRV und SKR gehaltenen Vortrag. Mit der Diplomarbeit "Vom Sand in der Kunst; Sand als Gestaltungsmittel in der Modernen Kunst" schloss ich 1996 mein Studium an der Berner Fachhochschule, Studiengang Konservierung und Restaurierung von Gemälden und Skulptur ab. Dieser Beitrag versucht, die Neugier von Restauratoren, Kunsthistorikern und Kunsttechnologien zu wecken, sich mit dem bis heute nahezu unbeachteten Thema zu befassen, das nichtsdestotrotz die vergangenen 100 Jahre wie ein roter Faden durchzog. Selbstredend kann ein Resümee dieser Art hier nur oberflächlich Auskunft geben, da das Nahziel meiner Studie vorerst im Erstellen einer 'Grundlagensammlung' zur Verwendung von Sand in der Modernen Kunst lag und somit die Basis für weitere, vor allem technologische Untersuchungen liefern wird. Ein Buch zum Thema ist in Arbeit.

² Sand bezeichnet allgemein jede Anhäufung, kleiner, loser Mineralkörnchen von etwa 0,0625-2mm Durchmesser (Ø); Körner bis 4mm Ø bezeichnet man als Feinkies, zwischen 4 und 60mm Ø als Mittel-, oder Grobkies, Grand, Geröll, Schotter, oder Blockschutt; was darüber liegt, nennt man Stein (einst Kiesel und Wackerstein). Unter 0,0625mm Ø Korngrösse wäre Schluff, Silt und schliesslich Ton anzusiedeln. Sand setzt sich vor allem aus Silikatmineralien zusammen, wobei unter diesen am häufigsten Quarz (SiO₂) vorkommt, gefolgt von Feldspat, Eisen- oder Metalloxiden, die allesamt ausserordentlich schwer wasserlöslich sind. Daneben gibt es lösliche Bestandteile, wie Carbonate oder Gipse. Die Anhäufung von Sandmassen wird in der Natur entweder durch Wasser (Meeres-, Fluss- oder Seesand) oder durch die Luft (Flugsand, Dünen- und Wüstensand) verursacht. Schwimmsand (Triebssand, Flotssand) ist feinkörniger, vollständig mit Wasser getränkter Sand. Dieser entsteht beim Zerfall von Gesteinen durch chemische Verwitterung und Erosion, setzt und verdichtet sich wieder zu Stein, um durch Erosion erneut zertrümmert zu werden. *„Jeder dieser Erosions-Ablagerungs-Zyklen trägt zur Rundung der Körner, sowie zum Verschwinden von Feldspat und anderen weniger widerstandsfähigen Mineralen bei“* (Reymond Siever, Sand; Ein Archiv der Erdgeschichte, Reihe Spektrum der Wissenschaft, übers. v. T. Pichler, Heidelberg 1989, S. 69). Die Kornformen sind infolge der Sedimentation, Erosion und Abrasion gedungen bis schwach plattig und abgeschliffen. Aus den unterschiedlichen Zusammensetzungen ergeben sich die nachfolgend aufgeführten Bezeichnungen für Sand: Quarzsand, Dolomitsand, Glaukonitsand, Magneteisensand, Vulkanischer Sand, Carbonatsande und Gipssande. Man ordnet die Sande aber auch gemäss ihrer Provenienz dem Gruben-, Fluss-, Meer- oder Seesand zu. Die meisten Künstler bedienen sich natürlich der Sande ihrer Umgebung; demzufolge trifft man meist gewöhnliche Bausande (Grubensand, Flussand) oder Meersand an. So haben beispielsweise Picasso und Masson, angeregt durch Ferienaufenthalte am Strand, für einige ihrer Bilder Meersand verwendet. Dubuffet, Mack, Uecker, Voth und andere unternahmen Reisen in Wüstengebiete und arbeiteten mit den dort vorgefundenen Sanden. Anders der Venezianer Mauro Casarin, der eigens eine Sammlung verschiedenartiger und -farbiger Sande anlegt, um sich ihrer bei Gelegenheit zu bedienen.

³ Da die meisten (hier angesprochenen) Kunstwerke der Malerei zuzuordnen sind, wird sich die Nennung von Schadensbildern vornehmlich auf diese Kategorie beschränken. Eine komplettere Aufzählung würde allerdings den Rahmen dieser Abhandlung sprengen. Installationen beispielsweise schliessen oft verschiedene Materialien und Gegenstände ein, wo Sand dann zumeist lose, d.h. ohne Bindemittel zur Anwendung kommt. Jede Schadensbeschreibung ist dort allzu objektspezifisch, als dass beobachtete Phänomene und deren konservatorische Folgerungen unbeschadet auf andere Artefakte übertragen werden dürfen. Betonkunst krankt an den üblichen, aus dem Baugewerbe bestens bekannten Übeln, vor allem wenn sie im Freien platziert ist. Daneben gibt es Kunstbereiche, die geradezu auf Vergänglichkeit angelegt sind, wie etwa die Strandzeichnungen von Beuys oder die Land Art, weshalb sich eine Schadenshebung erübrigt. Da jene ephemeren Manifestationen dem Publikum ohnehin erst mittels Fotografie, Film oder Video zugänglich und erinnerbar gemacht werden können, ist die Erhaltung ihrer vermittelnden Medien unabdingbar.

⁴ Antoni Tàpies, *Grand blanc à la cage*, 1965, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt/Main; Emil Schumachers *Joop*, 1963, Museum Ludwig, Köln und *Salangan*, 1989, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt/Main.

⁵ Pablo Picasso, *Un violon accroché au mur*, 1912/13, Kunstmuseum Bern.

⁶ Antoni Tàpies, *Grand blanc horizontal*, 1962 und *Grand triangle marron*, 1963, beide Centre de Georges Pompidou, Paris.

⁷ Pablo Picasso, *Guitare sur un guéridon*, 1915, Kunsthaus Zürich und *Nature morte, guitare*, 1916, Statens Museum For Kunst, Kopenhagen.

⁸ In den frühen 40er Jahren spachtelte Kemény Mischungen aus Erde, Sand oder Kies und Leim auf Weichfaser- oder Holzplatten auf. Das so entstandene Relief wurde zuweilen mit Sand bestreut und bemalt. Seit 1947 können auch Sand/Ölpasten oder Mörtel vorkommen (das Bindemittel Gips, Kalk oder Zement ist nicht zu bestimmen), die mit Spachteln oder direkt mit den Händen auf Weichfaserplatten aufgebracht wurden, wobei er vorweg mit einem spitzen Instrument Konturen und Linien in die Platte ritzte. Oftmals bereicherte er diese 'haute pâte' mit Sandbestreuungen oder Steinen, Knöpfen, Nägeln, Schnüren und Seilen, die entweder aufgeklebt, oder in den noch formbaren Grund gedrückt wurden. In den 50er Jahren verwendete er zudem Gipsgründe mit Sandzuschlag (auf Weichfaserplatten), die er in mehreren Schichten mit den Händen zu Reliefs formte und nachher mit Sand bestreute und/oder mit Ölfarben bemalte.

⁹ Baumeisters Sandstrukturen verzeichnen auf Leinwandträgern verschiedentlich Risse in den Pastositäten, es kommt aber im Allgemeinen nicht zu Ablösungen; in starken Rauungen treten Sandkornablösungen auf und Farbabplatzungen an den Bildkanten, seltener Abzeichnung der Keilrahmenformen. Sandstrukturen und Pastositäten haben Staubablagerungen begünstigt und Lasuren oder Restaurierfirnisse haben Vergilbungseffekte in den Kornzwischenräumen verstärkt. (s. Ursula Beerhorst, *Studien zur Maltechnik von Willi Baumeister 1920-55*; Manuskript Diplomarbeit, Institut f. Technologie d. Malerei, Staatl. Akademie d. bild. Künste, Stuttgart 1987).

¹⁰ Yves Klein, *Blaues Schwammrelief (Kleine Nachtmusik)*, 1961, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt/Main.

¹¹ Willi Baumeister, *Figuren mit schwarzem Oval*, 1935, Staatsgalerie Stuttgart.

¹² Zoltan Kemény, *Masse*, 1949, Museum der Bildenden Künste, Budapest.

¹³ Erste Versuche mit BEVA in den 70er Jahren. Freundlicher Hinweis von Erasmus Weddigen, ehem. Chefrestaurator im Kunstmuseum Bern.

¹⁴ Zweifellos fanden moderne Künstler wie Jackson Pollock, Nikolaus Lang, Ana Mendieta, oder Willi Baumeister auch in kultur-religiösen Manifestationen modellhafte Inspirationsquellen. Überall auf der Welt gab es Traditionen in oder mit Sand zu gestalten, sei es aus kultischen, heilpraktischen oder initiatorischen Gründen. Man denke an die schon vor 2000 Jahren von Angehörigen der Nazca-Kultur in den gehärteten und altersgedunkelten Sand gegrabenen mehrere Kilometer langen, etwa metertiefen helleren Scharzeichnungen; an Schöpfungen australischer Aborigines wie südwest-amerikanischer Indianerstämme, die als Sand- und Erdzeichnungen Beschwörungsbilder formen; oder an japanische Zen-Gärten, die mittels konzentrischer Kreise und Schraffuren im makellosen Sand zur Meditation anregen sollen. Buddhistische Mönche komponieren mit farbigen Sanden Boden-Mandalas. Die Nemadi, ein Nomadenvolk der Sahara, ritzen während der Grossen Jagd Wahrsagezeichen in den Wüstensand um Beute, Reiseroute oder Wasserstellen zu erkunden. Und schliesslich werden in Südfinnland Gräbergevierte mit Meersand ausgelegt und geradezu in Zen-Manier geharkt, wobei althergebrachte, immer wiederkehrende Ornamente auftreten.

¹⁵ Die oberen Bildecken liess Braque in den pyramidal aufgebauten Bildern jener Zeit häufig leer oder zumindest ungestaltet. Sie bildeten für ihn offenbar ein kompositionelles Problem, das er gelegentlich durch die Verwendung ovaler Bildformate löste.

¹⁶ Die ersten Klebebilder *Compotier et verre* (priv.) und *Le compotier* (priv.) sind eng mit den Sandbildern *Compotier (Quotidien du Midi)*, bzw. *Compotier, verre et raisin* verwandt. E.A. Carmean weist darauf hin, dass das Papier Collé *Le compotier* und das Sandbild *Compotier, verre et raisin* nicht nur nahezu identische Masse (48 x 62 cm und 50 x 65 cm) besitzen, sondern dass der Künstler auch das schwarze Liniennetz des Sandbildes getreu übertrug. S. Isabelle Monod-Fontaine / E.A. Carmean Jr., Braque, *The Papiers Collés*, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington 1982.

¹⁷ Bereits von 1907 datiert ein nur 17,5 x 14 cm grosses Holztafelchen Picassos, das er offenbar mit sandgedickter Ölfarbe bemalt haben soll (s. William Rubin (Hrsg.), *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1984, 3. Auflage 1996, S. 311). In der Tat zeichnet sich das von einer afrikanischen Reliquiarfigur, einer

sogenannten Kota aus Gabun (von denen Picasso zwei besass) beeinflusste Gemälde *Tête* (Sgl. C. Ruiz-Picasso, Paris) durch körnige Oberflächenstrukturen aus. Warum Picasso seine intuitive Entdeckung von 1907 – Sand in die Farbe zu mischen – nicht weiter verfolgt hat, sondern wie seine revolutionäre Erfindung der Collage (im Gemälde *Nature morte à la chaise cannée*, Mai 1912) für Jahre, bzw. immerhin Monate beiseite liess, um sich später durch Braques technische Neuerungen inspirieren zu lassen, muss letztlich offenbleiben.

¹⁸ P. Picasso, *Guitare sur la table*, Herbst 1912, Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover (New Hampshire); *J'aime Eva*, Winter 1912/13, Columbus Museum of Art, Ohio; *Violon et guitare*, Winter 1912/13 Philadelphia Museum of Art.

¹⁹ P. Picasso, *Etudiant au journal*, 1913, Kunstmuseum Basel, *Etudiant à la pipe*, Winter 1913-1914 und *Femme à la mandoline*, Anfang 1914, Museum of Modern Art, New York.

²⁰ J. Metzinger, Au Vélodrome, Peggy Guggenheim Collection, Venedig. Siehe S.Schmid/E.Weddigen, Jean Metzinger und die 'Königin der Klassiker', eine Cyclopädie des Kubismus, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. LIX, Köln 1998, S. 229-258. Die Neudatierung beruht auf der collagierten Nennung des Paris-Roubaix-Rennsieggers vom Frühjahr 1912, Ch.Crupelandt.

²¹ Auch Juan Gris, Albert Gleizes, Louis Marcoussis und die Tschechen Emil Filla und Antonin Procházka strukturierten, hauptsächlich während ihrer kubistischen Schaffensphase ihre Bilder mit Sand.

²² Pierre Cabanne, Die Heroische Zeit des Kubismus, Wien / Berlin / Stuttgart, 1964, S.78.

²³ Serge Faucherau, Georges Braque. Recklinghausen 1988, S. 18.

²⁴ Daniel-Henry Kahnweiler, Der Weg zum Kubismus (1914/15), Stuttgart 1958, S. 86.

²⁵ Max Ernst, Joan Miró und Francis Picabia verwendeten zeitweise Sand, bzw. Sandpapier für ihre Bilder.

²⁶ Jürgen Claus, Theorien zeitgenössischer Malerei, Hamburg 1963, S. 18 und 20.

²⁷ André Masson nutzte verschiedene Techniken: zum einen strich er auf die meist unbehandelte, manchmal auch grundierte Leinwand Leim, bestreute diese Flächen mit Meeressand verschiedener Korngrößen, wodurch reich nuancierte Reliefs entstanden, und setzte auf diese Unterlage in Öl-, Temperafarben oder Tusche mit dem Pinsel Striche und Flecken, wobei er hin und wieder Fundstücke, wie etwa Federn, aufklebte. Später mischte er in die Öl- oder Temperafarben feinen Sand (welcher Art konnte nicht festgestellt werden) und verteilte den Farbbrei gleichmässig über die gesamte Bildfläche, was einen samtene Oberflächenindruck hervorruft; z.B. in *La pythie* von 1943 (Centre Georges Pompidou, Paris).

²⁸ A. Matthes / H. Klewan (Hrsg.), André Masson, Gesammelte Schriften 1, München 1990, S. 162.

²⁹ Dieselbe Thematik schlägt sich auch in einem längeren Gedicht Dalis in der 1930 erschienenen Anthologie *Die sichtbare Frau* nieder.

³⁰ El Lissitzky, Proun 23 N (B 111), 1920/21, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen.

³¹ Siehe Marinetti e il Futurismo, Un'antologia a cura di Luciano De Maria. Adorno Mondadori Editore, Italien 1973 und Hajo Düchting, Apollinaire zur Kunst, Texte und Kritiken 1905-1918, Köln, 1989, S. 279f.

³² Paul Klee beispielsweise in *Garten nach dem Gewitter* von 1932 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf) und Wassily Kandinsky etwa in *Entre Deux* von 1934 (Kunstmuseum Lichtenstein, Vaduz).

³³ Siehe zur Technik: Ursula Beerhorst, Studien zur Maltechnik von Willi Baumeister, Manuskript Diplomarbeit, Institut für Technologie der Malerei, Staatl. Akademie der bildenden Künste Stuttgart, 1987.

³⁴ Otto Dix, *Franz Radziwil*, 1928, Kunstmuseum Düsseldorf und *Grabenkrieg*, 1932, Galerie Dr. Klihm München.

³⁵ Otto Dix, *Erinnerung an die Spiegelsäule in Brüssel*, 1920, Privatbesitz; *Katzen*, 1920, Privatbesitz; *Dr. Heinrich Stadelmann*, 1920, Art Gallery of Ontario Toronto; *Prager Strasse*, 1920, Galerie der Stadt Stuttgart.

³⁶ Anna Barbara Lorenzer, Studien zur Maltechnik von Otto Dix in der Schaffenszeit von 1910-1933, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Jg. 3/1989, Heft 1, Worms am Rhein 1989, S. 115.

³⁷ *Tête (Bertelé écrevisse au Sinus)* von Dubuffet gehört zu den zahlreichen (Sand-) Funden, die ich dank der freundlichen Unterstützung von Hanspeter Marty und Natalie Ellwanger in den Depoträumen des Kunsthaus Zürich machen durfte.

³⁸ Galerie Karsten Greve, Paris, Lucio Fontana, Peintures et sculptures, Ausst.-Kat., Düsseldorf 1989, S. 29.

³⁹ Angela Schneider / Joachim Jäger, Geist und Materie, in: Das XX. Jahrhundert, Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland, Ausst.-Kat., Nationalgalerie Berlin, Berlin 1999, S. 200.

⁴⁰ Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt/Main, Antoni Tàpies; Kleine Werkmonographie 26, Frankfurt/Main 1981, o.S.

⁴¹ Wie Anm. 40.

⁴² Zu der grossen Gruppe der Informellen Künstler, die mit Sand gearbeitet haben zählen auch: Ivo Gattin, Karl Fred Dahmen, Gerhard Hoehme, Reinhold Köhler, Horst Egon Kalinowski, Hermann Bartels, Emilio Vedova, Werner Kausch, Gerhard von Graevenitz.

⁴³ L. Romain / D. Bluemler (Hrsg.), Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1988-95, Ausgabe 3, S.6.

⁴⁴ Elizabeth Frank, Jackson Pollock, München/Luzern 1983, S. 109.

⁴⁵ Galerie Lauter, Werner Schreib, Cachetagen und Objekte in den Jahren 1958-1969, Ausst.-Kat., Mannheim 1974, o.S.

⁴⁶ Kunsthalle Mannheim, Werner Schreib; Cachetagen, Objektbilder, Graphik, Ausst.-Kat., Wiesloch 1991, S. 141.

⁴⁷ Heiner Stachelhaus, ZERO, Mack, Piene, Uecker, Düsseldorf 1993, S. 73.

⁴⁸ L. Romain / D. Bluemler (Hrsg.), *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München 1988-95, Ausgabe 20, S. 14.

⁴⁹ Wie Anm. 48.

⁵⁰ Rubaiyat-i-omar-i-Khaijam, *Sinnsprüche*, Vers 15, aus dem Persischen übers. von Friedrich Rosen, Stuttgart/Berlin 1921, S. 28.

⁵¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Westöstlicher Divan*, Leipzig 1945, S. 19.

⁵² Antoine de Saint' Exupéry, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, II, München 1978, S.; bzw. in: *La Citadelle*.

⁵³ Heinz Althöfer: *Moderne Kunst, Handbuch der Konservierung*, Düsseldorf 1980.

⁵⁴ Pia Müller-Tamm, *Zwischen Fragen und Antworten*. In: *Städtische Kunsthalle Mannheim*, Heiner Blum, *Warum sehen die Wolken so verschieden aus?*, Ausst.-Kat., Mannheim 1993, S. 41.

⁵⁵ Günther Uecker, *Text zur Sandspirale von 1966*, o.O. 1969, o.S.

⁵⁶ Erwin Leiser, *Carl Bucher, Werkkatalog 1976-1978*, Ausst.-Kat., Galerie & Edition Schlégl, Zürich o.J., S. 8.

⁵⁷ *Eine Ausnahme ist das soeben erschienene Buch von Monika Wagner, Das Material der Kunst, Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

⁵⁸ Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien, Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994, S. 32.