

Agnes Bube:

Die Neuentdeckung des Gewöhnlichen – über die lebensweltliche Relevanz der Kunsterfahrung

Was ist Ästhetik im Alltag? - Ist es ein besonderes Design? Ein abgebrannter Altpapiercontainer? Wehende Blätter in der Bordsteinkante? Das rhythmische Blinken eines wartenden Autos an der Ampel? Oder das extravagant arrangierte Essen im Szenerestaurant?

Die Spannweite unserer ästhetischen Erfahrungen des Alltäglichen ist groß. Ob an den „einfachen“ Dingen oder am bereits Inszenierten - ob eine im Wasser treibende Plastiktüte oder eine als Kohl gestaltete Wohnzimmerlampe - die Alltagswelt lädt uns allerorts ein, Spektakuläres, Poetisches oder schlicht Gewöhnliches als Ungewöhnliches wahrzunehmen.

Wir sehen es meist nur nicht. Die Automatisierung des Alltags und die allgegenwärtige Ästhetisierung unserer Lebenswelt führen mehr und mehr zu Wahrnehmungsabstumpfungen.

Eine Diskussion um Ästhetik und Alltagserfahrung wirft daher vor allem die Frage nach einer Sensibilisierung und Differenzierung der Wahrnehmung auf. Wie können wir das Alltägliche wahrnehmen, wenn es uns doch so alltäglich ist? Wo können wir erfahren, wie sich unsere Wahrnehmungen verändern, wenn wir uns mit offenem Blick und offenem Geist unserer Lebenswelt zuwenden?

Insbesondere die Kunst kann uns hierbei zum wertvollen Modell werden. So stellt auch bereits der Literaturwissenschaftler Viktor Sklovskij fest: *„Um für uns die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen.“*¹

„Wie man sehen lernt“ beschreibt uns auch Alain de Botton im gleichnamigen Kapitel seines lebenspraktischen „Ratgeberbuches“² angelehnt an Marcel Proust. Darin schildert er, wie Proust uns die Schönheit des Alltäglichen lehren kann. Den Schlüssel zu einer anderen Sichtweise des Alltäglichen bildet auch hierbei die Kunst. So könnten uns beispielsweise die alltäglichen Motive in den Werken Jean-Baptiste Chardins derart berühren, dass sich die Wahrnehmung unserer Lebenswelt fortan verändere. Auf andere Weise - ohne Umwege und ganz direkt - rückt der Fluxuskünstler Dick Higgins rund 200 Jahre später als Chardin das Alltägliche in den Mittelpunkt wenn er sagt:

¹ Sklovskij, Victor: „Theorie der Prosa“, Fischer Verlag, Frankfurt a. Main 1966 (russ. Erstveröffentlichung 1925), S. 14

² Botton, Alain: „Wie Proust Ihr Leben verändern kann. Eine Anleitung“, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt a. Main 2000

„Hey! – coffee cups can be more beautiful than fancy sculptures. A kiss in the morning can be more dramatic than a drama by M. Fancypants. The sloshing of my foot in a wet boot sounds more beautiful than fancy organ music.“³

Die Wege und Mittel der Kunst sind vielfältig, unsere Aufmerksamkeit auf das Alltägliche zu richten und es uns sinnlich sinnhaft zugänglich zu machen.

Durch die Kunst wird das Alltägliche in fremde, ungewohnte und neuartige Beziehungen gebracht und aus seinen gewohnten pragmatisch-funktionalen Zusammenhängen heraus in mehrdimensionale Kontexte gestellt. Unseren gewohnten Alltagserfahrungen werden Dimensionen von Uneindeutigkeit und Offenheit entgegengesetzt. Ob provozierend ausgestellt, poetisch verwandelt, irritierend verformt oder einfach nur zur aufmerksamen Betrachtung gestellt – durch das Alltägliche in der Kunst werden neue Seh- und Denkweisen eröffnet. An einigen bekannten Beispielen aus der Kunstgeschichte der Moderne möchte ich im Folgenden – nicht mehr als in einem kurzen Streifblick – exemplarisch vergegenwärtigen, wie das Alltägliche in der Kunst mit veränderter Aufmerksamkeit wahrgenommen und reflektiert wird.

Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts griff der Künstler Marcel Duchamp zum Alltäglichen, um damit Wahrnehmungsgewohnheiten zu brechen und eingefahrene Wertmaßstäbe zu unterlaufen. Die durch seine Ready-mades initiierte, ungewohnte und irritierende Begegnung mit dem realen Gegenstand als Kunstwerk erwirkte bereits eine besondere Aufmerksamkeit für das Alltägliche. Was sich dem Betrachter zeigt – exemplarisch am Beispiel des berühmten Flaschentrockners zu sehen – ist so offensichtlich das Bekannte, dass er unweigerlich in Reflexion darüber gerät. Keine Veränderung am Gegenstand macht hier die gewichtigste Veränderung aus – die Veränderung im Denken und im Verhältnis zu den Dingen und der Wirklichkeit.

Die Surrealisten befreiten die Dinge aus ihren festgelegten Assoziationsbereichen und brachten Gegenstände zusammen, die normalerweise nicht zusammengehören. Bekanntes Beispiel dafür ist die Pelztasse von Meret Oppenheim aus dem Jahr 1936. Das Ziel der Surrealisten, die automatisierten, rational festgelegten Wirklichkeitsmuster zu unterlaufen, ließ sich äußerst wirksam am Musterfall der Automatisierung im Alltag – am funktionalen Gebrauchsgegenstand verwirklichen.

Auch das Hummertelefon von Salvador Dalí steht dem Gewohnten, als nicht rational zu erklärendes aber trotzdem reales Objekt, poetisch wundersam entgegen. Das Unerklärliche betrachtend, kommen uns viele Fragen in den Sinn. Eindeutige Antworten finden wir nicht, das zu Sehende bleibt rätselhaft. So wird das Bewusstsein des Betrachters geöffnet für neue

³ Higgins, Dick: „A Child’s History of Fluxus“. In: „Lightworks“, No. 11-12, 1979 Fall, S. 26

Sichtweisen des Alltäglichen jenseits der gewohnten Beschränkung auf Rationales und Funktionalität.

Die Aktionskunst der 60er Jahre – insbesondere die Fluxusbewegung - machte das bewusste Richten der Aufmerksamkeit auf alltägliche Dinge und Handlungen zu ihrem vordergründigen Ziel. Vorrangig vollzogen die Künstler alltägliche Abläufe auf Bühnen, die nicht den Erwartungen des Publikums entsprachen.

So bestand beispielsweise das Stück „Solo für Violine“ des Künstlers George Brecht darin, aufmerksam eine Violine zu polieren statt sie zu spielen. Bei „Ice Cream“ betrachtete Albert M. Fine Eiscreme beim langsamen Schmelzen. Das „Lightning Piece“ von Yoko Ono umfasste das Anzünden eines Streichholzes und das Zuschauen bis es ausging. Die Künstler holten das Alltägliche aus dem Fluss des Lebens und führten es dem Betrachter bewusst vor Augen - es ging darum, das Leben durch die Kunst mit anderer Bewusstheit und Aufmerksamkeit wahrzunehmen und zu reflektieren.

Am Beispiel des Künstlers Claes Oldenburgs zeigen sich weitere Varianten, der Wahrnehmung des Alltäglichen aus neuer Perspektive. So finden wir bei ihm zum einen die monumentalen Skulpturen im öffentlichen Raum, wie beispielsweise die „Wäscheklammer“, 1976 in Philadelphia realisiert. Zum anderen irritiert er unsere Wahrnehmungsgewohnheiten mit seinen Nachbildungen von harten Gegenständen in weichem Material, exemplarisch zu sehen an der „Saftpresse“ aus dem Jahr 1965. Da die Dinge im alltäglichen Leben in bestimmtem Material- und Dimensionskonventionen verankert sind, eignen sich auch seine Material- und Dimensionsverfremdungen dazu, die Dinge wieder und neu wahrzunehmen.

Über diese Beispiele hinaus gibt es natürlich noch viele weitere künstlerische Ansätze und Werke, die sich auf unterschiedliche Weise auf Alltagserfahrungen beziehen und diesen Uneindeutigkeitserfahrungen entgegensetzen. Immer wieder werden unsere alltäglichen Erfahrungen und Erwartungen gebrochen und gewisse undefinierbarkeiten entgegen eindimensionaler Aneignung bewahrt. Gerade über dieses mehrdimensionale Hervortreten des Alltäglichen im Kunstwerk eröffnen sich auch mehrdimensionale Zugänge zum Alltäglichen im Alltag. In dieser Weise fordert die Kunst den Betrachter zu Reflexionen über sein bisheriges Verhältnis zur Alltagswirklichkeit heraus und öffnet dieses. Die Wahrnehmung ändert sich, wir erfahren ein Sehen, das über ein bloßes Wiedererkennen hinaus geht.

So lässt sich eine Ästhetik der Alltagserfahrung nicht nur in der Kunst, sondern vor allem durch sie verwirklichen. Die Kunst sensibilisiert uns für ästhetische Phänomene im Alltag und die in der Kunst erprobte offene Haltung den Dingen gegenüber, lässt uns die Lebenswelt neu entdecken.

In meinem Dissertationsprojekt untersuche ich diesbezüglich das Potenzial der Rezeption von alltagsgegenständlicher Kunst im Hinblick auf eine lebensweltliche und

erkenntnistheoretische Relevanz. Der Forschungsrahmen liegt im Bereich der Objektkunst und bezieht sich auf das Phänomen alltäglicher Dinge in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt steht die Offenheit und Mehrdeutigkeit alltagsgegenständlicher Kunst und ihr darin bedingtes Erkenntnis- und Wirkungspotenzial.

Mein Anliegen ist es, die Kunst als Bereicherung für die Alltagserfahrung herauszustellen. Dabei möchte ich auf die spezifische Bedeutung insbesondere alltäglicher Dinge in der bildenden Kunst in ihrer möglichen Einflussnahme auf das Verhältnis zur Alltagswirklichkeit aufmerksam machen. Mit dem von mir geprägten Begriff der „alltagsgegenständlichen“ Kunst beziehe ich mich daher eigens auf Kunstwerke, die sich durch die konkrete Einbeziehung, Ausstellung oder Umwandlung der Gebrauchsgegenstände der Alltagswelt auszeichnen.

Doch worin liegt genau die Relevanz dieserart der Kunst begründet?

Da die Kunst sich nicht nur als Reflexionsmedium des Wirklichen versteht, sondern selbst Wirklichkeiten schafft, haben alltägliche Dinge in ihrer konkreten Vergegenständlichung des Wirklichen für die Kunst einen ganz besonderen Wert. Das Spezifische alltagsgegenständlicher Kunst ist die unmittelbare Gegenwärtigkeit des Alltäglichen im konkreten Werk. Durch die Kunst tritt der eindimensionale Gebrauchsgegenstand als mehrdimensionales Objekt in Erscheinung und zwar nicht als abstraktes Gedankenkonstrukt, sondern als konkret körperhaftes Gegenüber. Dabei ist nicht nur das Werk an sich konkret erfahrbar, sondern auch der als solches ausgestellte oder darin transformierte Alltagsgegenstand.

In dieser Präsenz der Dinge in der alltagsgegenständlichen Kunst liegt der Kern ihrer Bedeutung. Die Dinge kommen uns im Werk *entgegen*, sie sind das Stück Wirklichkeit, das wir brauchen, um vagen Vorstellungen konkrete Erfahrungen *entgegenzusetzen*. Nur so ist der enge Bezug zur Alltagswirklichkeit gegeben, denn auch unser Alltag ist weder abstrakt noch begrifflich, sondern Alltag ist das uns tagtäglich konkret Umgebende und Zuhandene.

Der alltägliche Umgang mit den Dingen ist durch ein Wiedererkennen gekennzeichnet und führt zu einer Versicherung des Gewohnten. Die Kunst eröffnet im Unterschied dazu einen Erfahrungsraum, in dem gewohnte Erinnerung und äußere Realität nicht übereinstimmen. Während sich im Alltag das Festgelegte im Gebrauchsgegenstand vergegenständlicht, so verkörpert sich das Offene im alltagsgegenständlichen Kunstwerk. Beide Zustände geraten in der reflektierten Kunstrezeption in produktive Konfrontation. Es entsteht eine Irritation des Betrachters, die zum Nachdenken anregt. Dadurch, dass man die Dinge anders sieht als gewohnt, beginnt man über das Gewohnte nachzudenken und als Ausschließliches in Frage zu stellen.

Diese Erfahrung ist auch deshalb so tiefgreifend, weil sie direkt am Gewohnten geschieht. Die Kunst führt die Durchbrechung gewohnter Wahrnehmungsweisen anschaulich vor und lässt sie gerade an den gewohnten Dingen konkret wirklich werden. Diese Abweichung vom

Gewohnten am Gewohnten ist besonders frappant. Der Ort des Unauffälligen wird zum Auffälligen, im Medium des Gewöhnlichen zeigt sich das Ungewöhnliche, an den Alltagsgegenständen verwirklicht die Kunst etwas, was das Alltägliche übersteigt.

Diese Erfahrung des Neuen und Andersartigen an dem für unveränderlich Gehaltenen ist gleichermaßen eindrucks- wie wirkungsvoll. Einerseits fühlen wir uns fremd und unsicher in der Begegnung mit dem durch die Kunst verfremdeten Alltagsgegenstand. Doch gänzlich fremd ist er uns nicht. Immer noch sind die Alltagserfahrungen, Gebrauchs- und Zweckbestimmungen präsent. Der Alltagsgegenstand bringt seine Alltäglichkeit mit in die Kunst. Das macht letztlich auch die Abweichung vom Gewohnten am Gewohnten so bedeutungsvoll, da so der nötige Bezug zur Alltagswirklichkeit gegeben ist.

Im alltagsgegenständlichen Werk erfahren wir am Vertrauten und Festgelegten das Fremde und Offene. Der Philosoph Bernhard Waldenfels betont die Relevanz genau dieser unverzichtbaren Koppelung des Fremden an das Vertraute. Das Fremde muss noch eine Beziehung zum Gewohnten haben, um überhaupt als solches in Erscheinung treten und Wirkungskraft entfalten zu können. So Waldenfels: *„Das Fremde, [...], wäre nichts ohne das Eigene, dem es sich entzieht. Würden wir das Eigene abschaffen, so hätten wir damit auch das Fremde abgeschafft.“*⁴

Die spannungsgeladene Konfrontation des Habituellen mit dem Kontingenten in der unmittelbaren Gegenwärtigkeit des Alltäglichen im konkreten Werk hat demnach eine spezifische Bedeutung. Hier eröffnet sich nicht nur ein ideell begrifflicher Raum für eine Reflexion der Dinge und der Wirklichkeit, sondern ein direkt-körperlicher Erfahrungsraum.

Auf dieses zentrale Moment der konkreten Erfahrung focussieren sich meine Forschungen. Untersucht wird die Relevanz der an reflexive Prozesse gekoppelten, konkreten Erfahrung von Offenheit und Mehrdeutigkeit in der gegenwärtigen gesellschaftlichen Realität. Im Mittelpunkt steht die Frage, inwieweit die unmittelbare Erfahrung von Offenheit und Mehrdeutigkeit, wie sie die Kunst ermöglicht, relevant für eine Erkenntnisbildung ist und welche spezifische Bedeutung hierbei dem Phänomen alltäglicher Dinge zukommt.

Meine Forschungen konzentrieren sich auf die Möglichkeit der Erweiterung eindimensionaler Ding-, Alltags- und Wirklichkeitswahrnehmung durch die reflektierte Rezeption alltagsgegenständlicher Kunst.

In diesem Zusammenhang werden die wissenschaftlichen Ansätze von Francisco Varela, Bernhard Waldenfels und Max Imdahl expliziert und miteinander verknüpft.

⁴ Waldenfels, Bernhard: „Verfremdung der Moderne. Phänomenologische Grenzgänge“, Essener Kulturwiss. Vorträge Band 10, Wallstein Verlag, Göttingen 2001, S. 18

Aus der neueren Forschung der Kognitionswissenschaft wird der Ansatz Varelas herausgegriffen, da dieser das Potenzial der Erfahrung kognitionswissenschaftlich begründet. Aus der Philosophie wird der phänomenologische Ansatz von Bernhard Waldenfels dazu in Beziehung gesetzt. Um die Ansätze im kunstwissenschaftlichen Kontext zu verdichten, wird Bezug auf Max Imdahl und die Theorie der Ästhetischen Erfahrung genommen.

Im Anspruch auf Sehen als vergegenwärtigte Erfahrung steht die Besonderheit der Werkerfahrung, das konkrete Erleben am Werk, gebunden an dessen Struktur und spezifische Erscheinung, im Blickpunkt. Basis ist somit die kunstwissenschaftliche Theorie der Ästhetischen Erfahrung, die - um mit den Worten von Jürgen Stöhr zu sprechen- sowohl eine „*Theorie anschauender Sinnvermittlung*“ als auch die „*Praxis des Vollzugs eines erkennenden Sehens*“⁵ ist. Damit ist eine aktive Rolle des Betrachters im Hinblick auf die Verknüpfung von Wahrnehmung und Denken vorausgesetzt. In einem das sinnlich Wahrnehmbare reflektierenden Rezeptionsprozess wird ihm Kunst zur Erkenntnis. Das Potenzial der Kunsterfahrung, welches ich focussiere, lässt sich nur in diesem grundsätzlichen Begreifen von Kunst als Erkenntnis und in dem Verstehen des Kunstwerks als spezifische Form des Zugangs zur Welt begründen. Es zeigt sich in der Hinwendung zur konkreten Lebenswelt und dem möglichen Gewinn eines anderen Erlebens durch die Kunst am exemplarischen Werk.

Um diese Erfahrung aber auch über die Kunst hinaus in der Alltagserfahrung zu verankern, bedarf es eines Begriffes von ästhetischer Erfahrung, der weiter gefasst ist. An dieser Stelle nehme ich Bezug auf Wolfgang Iser, denn seine philosophische Theorie der Ästhetischen Erfahrung gründet auf der Aristotelischen Sinnes- und Wahrnehmungslehre. Anknüpfend daran begreift Iser das Ästhetische als Aisthetisches, als eine Erfahrungsart sui generis, als Art und Weise der Wirklichkeitserschließung und –erkenntnis auf der Basis erweitert verstandener Wahrnehmungserfahrungen. Relevant für meinen Zusammenhang ist vor allem die von Iser formulierte „*prinzipielle Anerkennung des Einsichtcharakters und der Orientierungsrelevanz von Wahrnehmungen*“⁶. Seine Theorie ist eben nicht nur auf die Kunst bezogen, sondern darauf ausgerichtet, ausgehend von Wahrnehmungen die Wirklichkeit zu begreifen. So erweitert sich auch die Tragweite der Wahrnehmungsweisen, die uns die Kunst ermöglicht. Nur so kann Kunst zum Modell, Kunstform zur Lebensform werden.

Doch worin manifestiert sich letztlich die lebensweltliche Relevanz? Welche Bedeutung hat die bereits angeführte Neuentdeckung des Gewöhnlichen in der Kunst als etwas Offenes und Mehrdeutiges?

⁵ Stöhr, Jürgen: „Der ‚Pictorial Turn‘ und die Zukunft ästhetischer Erfahrung – eine Hinführung zum Thema“. In Stöhr, Jürgen (Hrsg.): „Ästhetische Erfahrung heute“, DuMont Buchverlag, Köln 1996, S. 8

⁶ Iser, Wolfgang: „Ästhetisches Denken“, Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart 1998, 5. Auflage, S. 77

In diesem Zusammenhang möchte ich kurz auf einen anderen philosophischen Ansatz zurückkommen - auf den von Bernhard Waldenfels. In seinen phänomenologischen Betrachtungen formuliert dieser Ansprüche für eine offene Neuorientierung in der Welt und stellt die Relevanz einer an Offenheit und Mehrdeutigkeit ausgerichteten Haltung in der heutigen Wirklichkeit heraus. Zitat: *„Es käme darauf an, neue Ordnungsformen zu entwickeln, in denen auf mannigfache Weise das Ungleichartige durchscheint [...] Daraus ergeben sich Möglichkeiten einer Übertretung und Verknüpfung von Erfahrungsstrukturen und Erfahrungswelten, die auf ein Außerordentliches zielen, ohne es einzugemeinden.“*⁷

In unterschiedlichen Kontexten macht Waldenfels immer wieder auf die produktive Kraft der Erfahrung des Fremden und der Wahrnehmung des Außerordentlichen, nicht zu Bewältigenden, diesseits unserer Ordnungsgefüge der Lebenswelt aufmerksam. Da das Leben in seiner Vielfalt heute nicht mehr in einer Gesamtordnung fassbar ist, bedeutet Ordnung immer eine Ordnung unter möglichen anderen Ordnungen. Wesentliches Moment seiner Theorie ist somit insbesondere das Bewusstsein des „möglichen Andersseins“.

Waldenfels theoretische Betrachtungen erfahren in der alltagsgegenständlichen Kunst einen besonderen Gehalt. In ihr findet das Bewusstsein des „möglichen Andersseins“ konkrete Gestalt. Das Fremde im Gewohnten hält den Diskurs mit dem Alltäglichen in Gang. Im Ordentlichen zeigt sich das Außer-ordentliche. Aus Aufmerksamkeit erregenden Irritationen heraus, entwickelt sich das alltagsgegenständliche Werk zum Antrieb und Anreiz neuer Wahrnehmungen des Alltäglichen, als bereichernde Erweiterung des Bekannten, als neue Blickpunkte Schaffendes und belebende Kräfte Freisetzendes.

Es wird ein aktives und offenes Sehen provoziert, das die Welt nicht nur widerspiegelt, sondern neu hervorbringt. Denn - so stellt auch Waldenfels fest - *„Wirklichkeit ist nicht, was schlicht der Fall ist, sondern was sich unter bestimmten Auswahlbedingungen ver-wirklicht.“*⁸

Die in den alltäglichen Dingen verankerte gewohnte Sicht gerät in produktiven Konflikt mit dem sich plötzlich auf neuartige Weise zeigendem Gegenstand. Es ereignet sich auf besondere Weise ein *„Widerspiel von Wiedersehen und Neusehen“*⁹. Dadurch entführt uns die Kunst auch nicht in eine andere Welt, sondern lässt die Welt als andere erscheinen. Nur so kann sie unsere Haltung der Lebenswelt gegenüber verändern. Voraussetzung ist ein in ein neues Sehen mündender Umgang mit dem Sichtbaren, der auch neue Sichtweisen eröffnet.

Um dieses an einem konkreten Beispiel exemplarisch zu veranschaulichen, nehme ich an dieser Stelle nochmal Bezug auf ein Kunstwerk. Es handelt sich um die Arbeit „Gefrorene

⁷ Waldenfels, Bernhard: „Der Stachel des Fremden“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 1998, S. 260

⁸ Waldenfels, Bernhard: „Der Stachel des Fremden“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 1998, S. 207

Paradiesprothesen“ von Max Mohr aus dem Jahr 1996 (Abb. 1). Aufmerksam das anschaulich Vorfindbare betrachtend, zeigt sich dem Betrachter hier ein Tiefkühlschrank, in dem gefrorenes Wasser, synthetische Stoffe, orthopädisches Material, verschiedene Kunststoffteile und –gefäße sowie ein verzierter, weiß emaillierter, dünner Eisenstab angeordnet sind. Die Zeit scheint stehen geblieben zu sein – ein Moment ist eingefroren, der Merkwürdige konserviert.

In einer ersten Betrachtung ist man von dem im Werk Dargebotenen überrascht. Der Inhalt dieses Tiefkühlschranks stimmt nicht mit dem überein, was man alltäglich gewohnt ist. Hier findet man keine leicht verderblichen Lebensmittel, sondern andere nicht mehr einfach zuzuordnende Dinge aus ursprünglich vor allem nützlich-technischen Zusammenhängen. Die verschiedenen Stoffe, Gegenstände und Materialien aus dem Alltag wirken so - anders als sonst - in ihrer ungewöhnlich überfrosteten Erscheinung besonders poetisch. Das einst aus praktisch-funktionellen Zusammenhängen Stammende evoziert hier insbesondere phantasievolle Assoziationen. So lässt dieser Blick in den Tiefkühlschrank zum einen an pastellfarbene Eisblumenlandschaften oder Unterwasserwelten denken. So kann die im Vordergrund stehende orangefarbene Figuration als Koralle bedeutet werden, die runde durchsichtige Plastikform wird zur Qualle und auch die anderen organisch anmutenden Formen werden zu rätselhaften Gewächsen und Lebewesen aus tief verborgenen Welten.

Das aus dem Orthopädiebedarf entlehnte Prothesenmaterial wirkt in diesem Zusammenhang befremdlich und seltsam. Die gefrosteten organisch anmutenden Dinge erinnern eher an biologische Laboratorien. Die steril wirkenden, fleischfarbenen Objekte und eiförmigen Strukturen lassen an gezüchtete Organe, konserviertes Leben und künstliche Befruchtungsprozesse denken. Die verschiedenen Kunststoffgefäße und Plastikflaschen sind mit dieser Art medizinisch-technischen und chemischen Kontexten noch vereinbar, anderes verbleibt undefinierbar.

Betrachtet man die Dinge aus profanen alltäglichen Gebrauchskontexten, so erinnern die Strukturen unter anderem auch an Putzmittel. Der perforierte lederartig wirkende Stoff der orthopädischen Prothesenteile, ähnelt Fensterledertüchern, die gefrorene orangefarbene korallenanmutende Struktur mit ihren vielen hängenden, bänderartigen Stofffäden wird zum Wischmop.

Ungegenständlich betrachtet wirken die Figurationen amorph. Ihre Strukturen erinnern auch an getropftes Wachs. Die hohlen zum Teil buckelartigen Ausformungen des orthopädischen Materials scheinen als hätten sie verschiedene energetische Prozesse durchlaufen. Möglicherweise einst erhitzt und ausgedehnt, sehen sie jetzt aus, als hätten sie sich durch die extreme Frostung eigenartig zusammengezogen. In diesem Kontext hat auch das Wasser seinen Aggregatzustand verändert. Statt flüssig und formlos, zeigt es hier in

⁹ Waldenfels, Bernhard: „Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl“. In: Boehm, G.(Hrsg.):

gefrorenem Zustand vielförmige Ausprägungen. Ob als feiner Reif, gefrorener Tropfen, als kleinster Splitter, Kristall oder als grober Eisschollen verdichtet sich das Wasser hier zu unzähligen Strukturen, bei der keiner der anderen gleicht. Diese Vielförmigkeit weitet sich auch auf die Erfahrungsweise aus. Das Werk ist nicht nur visuell-sinnlich erfahrbar, sondern tritt uns auch hörbar knisternd und fühlbar kalt dampfend entgegen. Bereits an diesen vielförmigen Erscheinungs- und Erfahrungsformen des gefrorenen Wassers im Werk vergegenständlicht sich die Polymorphie des Seins.

In den jeweiligen Bedeutungskontexten treten immer auch Störfaktoren auf, so dass das Werk sich nicht in einer restlos sinnfälligen Interpretation fassen lässt. Die Bedeutungsdimensionen, die sich auf die Assoziationen des Organischen und Lebendigen beziehen, erfahren einen sinnlichen Gegenpol in der Erfahrung des Starren und Erfrorenen. Dem Betrachter schlägt am Werk konkret wie auch im übertragenen Sinn ein kalter Hauch entgegen, der an Tod und Kühlhäuser denken lässt.

Je nach Ausstellungsort und Lichtquelle werfen die einzelnen gefrorenen Gegenstände und Materialien eindrucksvolle Schatten. In ihrer durch die Überfrostung veränderten Gestalt reizen sie zum phantasievollen Bedeuten. So gleicht die bereits als Koralle oder Wischmop bedeutete Struktur in ihrer Schattengestalt auch einem Huhn. Trotz vielfältiger Versuche ist aber letztlich nicht auszumachen, worum es sich bei dieser Struktur eigentlich handelt.

Das an diesem einzelnen Detail aufgezeigte Verhältnis, lässt sich auch auf das Werk im Ganzen übertragen. Die einzelnen immer wieder auch absurd anmutenden Phänomene im Werk öffnen dem Betrachter ein breites Assoziationsfeld – von fremden paradiesischen Welten über unheimliche Laboratorien bis hin zu merkwürdig wirkenden Trivialitäten des Alltags. In diesem Zusammenhang erweist sich auch der irritierende Titel „Gefrorene Paradiesprothesen“ als sinnfällig und passend.

Besonders eindringlich an diesem Werk ist seine Vielschichtigkeit beim Einsatz des Alltäglichen. Ein alltäglicher Gegenstand selbst – ein Tiefkühlschrank – wird dazu genutzt, wiederum Alltagsgegenstände zu verändern. Die Aufbrechung des Gewohnten am Gewohnten geschieht hier auf besondere Weise auch *durch* das Gewohnte – im Gebrauch der einem Gefrierschrank üblichen Tiefkühlfunktion. Die Verfremdung des Selbstverständlichen wird so paradoxerweise durch ein funktionelles Aufrechterhalten des Selbstverständlichen erwirkt. Ohne konkrete Versinnlichung am Werk wäre ein solcher Sachverhalt nicht vorstellbar. Hier tritt es uns als konkret verkörperte Erfahrung gegenüber. Der Alltag wird beispielhaft Prozessen der Ver- und Entalltäglichung unterzogen. Dabei ist immer auch das Alltägliche in seiner Alltäglichkeit unübersehbar präsent im Werk.

Gleichzeitig inszeniert sich am konkret Fassbaren eine Erfahrung der Durchbrechung des Selbstverständlichen. Es ist eine Erfahrung, auch Waldenfels Ansprüchen folgend, nicht auf alles eindeutige Antworten zu bekommen. So wird der Betrachter zur Reflexion angeregt, zum Neu- und Umdenken veranlasst und zum Los- und Offenlassen bewegt. Eine rationale Deutung des Gegenwärtigen ist nicht möglich. Hier übt sich die produktive Erfahrung in der Ungeklärtheit neue Bezugsstellen zu erschließen und offene Diskurse zu schaffen. Das Werk treibt in seinen Ansprüchen über bestehende Ordnungen hinaus und öffnet Grenzen ohne sie gleich wieder zu schließen.

Entgegen alltäglicher Aneignung steht das Alltägliche hier in einem unauflösbaren Widerstreit verschiedener möglicher Sichtweisen, ohne dass eine „richtiger“ oder „wahrer“ wäre als die andere. So wird auch dieses Werk zum Musterfall des Offenen, zu einem konkreten Ausgangspunkt eines Prozesses, an dem sich im zirkulären Austausch von Erfahrung und Reflexion eine Erkenntnis des Offenen inszeniert. Denn wie wir die Welt sehen, so schaut sie uns auch entgegen. Das neu verwirklichte und anders angeschaute „Stück“ Welt initiiert und inszeniert hier dementsprechend neue Sichtweisen.

Ob der Betrachter dies auch produktiv nutzt, bleibt ihm überlassen. Das an der Kunst erprobte Sehen kann jedenfalls über die an den Augenblick gebundene Erfahrung hinauswirken, die erfahrene offene Haltung den Dingen gegenüber kann nachhaltige Veränderungen nach sich ziehen. Sind wir erst wieder frei das Alltägliche mit anderen Augen zu sehen, wird uns allerorts die ästhetische Verfasstheit unserer Lebenswelt bewusst. Ob uns das Alltägliche pompös oder einfach, ob es uns irritierend oder gewöhnlich begegnet – immer kommt es darauf an, was wir damit und daraus machen. So stellte bereits Kandinsky fest: *„Der Freie sucht sich durch alles zu bereichern und von jedem Wesen das Leben auf sich wirken zu lassen – wenn es auch nur ein abgebranntes Zündholz ist.“*¹⁰ Oder – wie ich abschließend ergänzen möchte - eine im Wasser treibende Plastiktüte oder eine als Kohl gestaltete Wohnzimmerlampe...

¹⁰ Kandinsky, Wassily: „Über die Formfrage“, 1912. In: Kandinsky, W./Marc, F.(Hrsg.): „Der Blaue Reiter“, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, Piper Verlag, München 2004 (Erstauflage 1965), S. 182

Abbildungen

1.)



Max Mohr: "Gefrorene Paradiesprothesen", 1996
Versch. Materialien, Stoff, Nylon, Plastik, Wasser, Eisschrank
120 x 70 x 50 cm

2.)



Max Mohr: "Gefrorene Paradiesprothesen", 1996 (Detail)