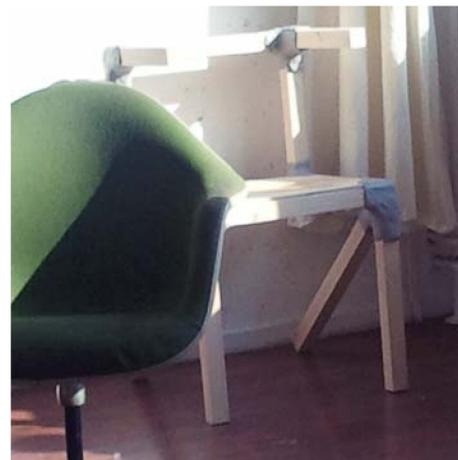
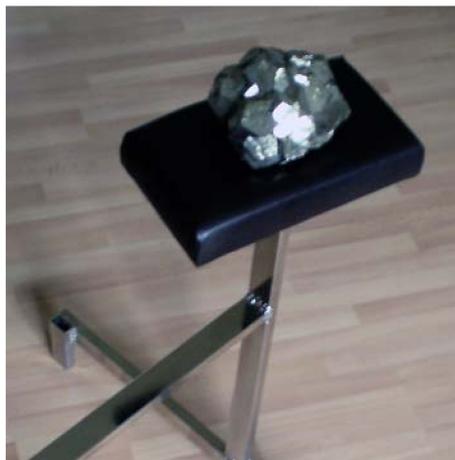


Jenseits des Ge-wohnten

Aneignung von Möbeln aus Kunst und Design



Monika Kritzmöller

Jenseits des Ge-wohnten Aneignung von Möbeln aus Kunst und Design

Inhalt

0	Transzendenzen: Dingliche Boten der Identität	5
1	Essay: Annäherung an Kunst und Design	8
2	Er-lebens-welten: Begegnungen von Akteur und Objekt im Raum	14
2.1	Domptieren: Ralf und Tina, Zürich	15
2.2	Balancieren: Jochen, Zürich	31
2.3	Begreifen: Kathrin, Berlin	46
2.4	Begeistern: Klaus, Berlin	60
3	Am eigenen Leib: Rezeption als Reflexion des Selbst	73
	Literatur, Interviews, Abbildungen	79
	Autorin	82

0 Transzendenzen: Dingliche Boten der Identität

Möbel – im Forschungsprojekt „Prototyp“ werden sie zu Grenzgängern zwischen Gewohnten und exzeptionellen Welten. Kaum ein Gegenstand dürfte „gelernter“, selbstverständlicher sein als die Requisiten zur Grundausstattung privater Räume, kaum gibt es eine größere Gemeinsamkeit als das Wohnen, welches fast alle Gesellschaftssubjekte verbindet. Nicht zu wohnen bedeutet eine Position im sozialen Abseits. Umso irritierender, wenn diese scheinbaren Selbstverständlichkeiten den Raum der unhinterfragten Verlässlichkeit durchbrechen und ihn in völlig neuer, eben un-ge-wohnter Gestalt wieder betreten, diesmal als Objekte aus Kunst und nicht-angewandtem Design.

Von Dezember 2008 bis Dezember 2009 rückten Entstehungsprozesse von Möbelentwürfen in Kunst und nicht-angewandtem Design ins Zentrum der Betrachtung. Wenn, so die soziologische These, Künstler und Designer gleichsam als „Auge und Ohr“ der Gesellschaft eine besondere Sensibilität aufweisen, aktuelle Entwicklungen zu „spüren“ und ihrer in den Arbeiten habhaft zu werden – würden sich dann Parallelen zu soziologischen Forschungsfeldern auffinden lassen? Einem roten Faden gleich zog sich die Auseinandersetzung mit Identität(en) der Schaffenden durch deren Werk – fragmentierte und zu „patchworkende“ Identitäten. Ihr Ausdruck reichte von Florian Slotawas Ringen um Beheimatung, verkörpert in den Requisiten des alltäglichen Lebens, über Jerszy Seymours Ausbalancieren individueller Kompetenzen (und damit auch Rollenzuschreibungen) des „Amateurs“ in seiner Relation zur kommerziellen Welt bis hin zu David Renggkis Versuchen, „sich einzurichten“ mit einem physisch dimensionierten, gemäß gesellschaftlicher Erwartungen zu formenden, (Un-)Bequemlichkeit spürenden Körpers im Widerhall mit seiner dinglichen Umgebung. „It’s not a Garden Table“ berichtet aus den Perspektiven unterschiedlicher Fachrichtungen über „Kunst und Design im erweiterten Feld“.¹

¹ Huber, Jörg; Meltzer, Burkhard; Munder, Heike, von Oppeln, Tido (Hrsg.). It’s not a Garden Table. Kunst und Design im erweiterten Feld. Zürich: JRP Ringier.

Wie Pierre Bourdieu ausführt, wird dieser erste, scheinbar selbstverständliche Entstehungsprozess von Kunst durch deren Schaffende ergänzt durch eine weitere Form der Entstehung in der Interpretation im Rezeptionskontext. Auch diese Formen der Interpretation sind, wie schon der Schaffensprozess, geprägt durch Perspektive und Kontext. Die zweite Phase der Forschungskoooperation Prototyp widmete sich von Dezember 2010 bis Januar 2012 diesen Formen der Rezeption. Während aus kunst- und designtheoretischer Perspektive die Wahrnehmung und Platzierung der Werke im Ausstellungs- und kommerziellen Kontext untersucht wurde, galt das soziologische Augenmerk einer Rückführung der „Möbel“ in denjenigen Kontext, dem sie einst thematisch entlehnt wurden: den privaten Wohnraum. Wie also gestaltet sich die Liaison zwischen Ge-wohntem und Un-ge-wohntem, wenn Akteure als potentielle Sammler die Objekte in ihren persönlichen vier Wänden aufnehmen, sie kombinieren mit Vorhandenem und versuchen, sie sich in der alltäglichen Auseinandersetzung anzueignen? Die Perspektive wandelte sich, die Frage nach soziologischen Inhalten der Auseinandersetzung blieb bestehen. Würden erneut Themen einer Aushandlung und Definition von Identität auf die Werke projiziert?

Die vorliegende Publikation widmet sich diesen Fragestellungen einer Aneignung von Möbeln aus Kunst und nicht-angewandtem Design im privaten Raum.

St. Gallen, Januar 2012

„...und dann wird man so in eine Schublade geschubst von Leuten, die Fitnessgeräte zu Hause haben. Da muss man sich irgendwie rechtfertigen. (...) Es gibt ja überall diese Werbung von diesem Gymtechnology. (...) Die ist so schlimm, weil, er ist an dem Fitnessgerät und sie schaut zu und sitzt auf dem Bett, so ein schleimiges Ehepaar...“ – „So wie wir?“ (Ralf und Tina)

„Ich arbeite mit Raum und im Raum als Tänzer. Das erste, was ich wahrnehme, sind die Raumrichtungen und die Verkantungen (...) Mich da richtig reinzubeben, nicht nur außen davor zu stehen. Das ist wie auf einem Schiff als Kapitän.“ (Jochen)

„Mir sind solche perfekten Oberflächen, solche glatten Oberflächen immer suspekt, egal, ob es um Personen oder um Wohnungen oder um Lebenskonzepte geht. (...) Das finde ich immer unglaublich. (...) Ich glaube einfach, dass Menschen so nicht sind, und wenn sie sich so präsentieren, dann kompensieren sie irgendwas.“ (Kathrin)

„Der stellt das alles auf den Kopf, also dieses ... Machtgefüge: Ich als Mensch will einen bequemen Stuhl, aber der Stuhl sagt einfach ‚Nein. Ich bin der unbequeme Stuhl, und Du kannst eigentlich nicht auf mir sitzen.‘ Weil, ich möchte gerne auf ihm sitzen. Die Kommunikation zwischen Mensch und Stuhl ist ja Sitzen und Besessen werden. Und... das versagt er einem halt ein bisschen.“ (Klaus)

1 Essay:

Annäherung an Kunst und Design

Seitens der Produzenten von Kunst und nicht-angewandtem Design koexistieren unterschiedliche Auffassungen hinsichtlich des intendierten Verwendungskontexts ihrer Werke. Sie reichen von der „klassischen“ Form der Ausstellung, in der die Objekte mit Distanz betrachtet, aber nicht berührt und schon gar nicht verwendet werden sollen (Mamiko Otsubo), bis hin zu einer Integration des Verwendungskontexts, welcher (wie bei Jerszy Seymour) das Werk erst in seiner Aussage vollendet. Ein besonderes Spannungs- und Wechselverhältnis entsteht bei Florian Slotawa, der Bestandteile seiner Werke anderen, „profanen“ Verwendungskontexten entnimmt, während umgekehrt das von einem Sammler aufgekaufte Inventar einer „Besitzerarbeit“ verpackt wird (und bleibt), bevor es in dessen Räumen – unzugänglich – gelagert wird. David Renggli wiederum entwickelt die Phantasie einer potentiellen Brauchbarkeit seiner „Fitness-Geräte“, ohne diese faktisch zu überprüfen.

Besondere Relevanz erhält die Frage nach der Anwend- und „Brauchbarkeit“ im untersuchten Bereich des Möbelentwurfs in Kunst und nicht-angewandtem Design: Teilweise in identischer materieller Ausprägung verlassen die Objekte ihre angestammte Lebenswelt, werden dem gewohnten entnommen und in ihrer „Tauglichkeit“ völlig neuen Kriterien unterworfen. Was jedoch geschieht, wenn die Werke selbst ebenfalls ihren Kontext wechseln, die „Obhut“ ihrer Schöpfer oder geschlossener Ausstellungssituationen verlassen und in die Lebenswelt von Sammlern und privaten Besitzern eintreten?

Fremd-Körper? Entborgtheit und Rekontextualisierung

Zwei Monate lang „lebten“ vier Haushalte mit Objekten von Jerszy Seymour und David Renggli. „Amateur Chair“ bei Kathrin und Klaus in Berlin, „Arm holds Hand“ bei Jochen sowie Tina und Ralf in Zürich. Einzige Vorgabe war, die Stücke während der gesamten Versuchsdauer in ihrer Wohnung zu belassen. Neben der Aussagekraft der beiden „nicht-alltäglichen“ Sphären Kunst und Design kam so die Bedeutung des Wohnens als „Hülle des

Ich“ zur Geltung, wo Tausende im Laufe eines Lebens zusammengesammelte Dinge von der „Geschichte“ ihrer Besitzer berichten und diese ihrer selbst versichern. In der Untersuchung-Situation wurde dieser alltägliche Bedeutungsraum erweitert um ein (weiteres), gleichsam nicht-profanes Objekt. Gerade weil sie aus der Alltäglichkeit heraustreten, eben nicht in ge-wohnter Weise funktionieren und das fraglose „und-so-weiter“ durchbrechen, setzen Werke aus Kunst und Design einen zugespitzten, polarisierenden Impuls. Werke aus Kunst und nicht-angewandtem Design werden gleichsam „entborgten“ aus ihrem angestammten Rahmen der Ausstellung und auch galeristischen Anpreisung, aus Feldern also, in denen über den dort stattfindenden fachlichen Diskurs Bedeutungen ausgelotet und legitimiert werden. Diese Objekte erfahren ihre „schutzlose“ Rekontextualisierung in der profanen, anwendungsorientierten Welt des privaten Wohnens.

In diesem damit zugleich gewohnten und ungewohnten Kontext versuchten die Akteure, sich mit jenen Dingen aus Kunst und nicht-angewandtem Design „einzurichten“.

Die Frage, ob...

Anfassen?

Anwenden?

Ausstellen?

Identifizieren?

Integrieren?

Inspirieren?

Interpretieren?

Isolieren?

Negieren?

Separieren?

Überhöhen?

Verbannen?

Vergessen?

Verlieben?

Vermessen?

bemisst sich, wie die Aussagen verdeutlichen, ganz offensichtlich in enger Wechselbeziehung mit den zentralsten Themen der Lebens(stil)-Gestaltung. Wie Pierre Bourdieu verdeutlicht, enthält jede Betrachtung von Kunstwerken eine bewusste oder unbewusste Dekodierung (Bourdieu 2011, S. 51). Dabei ist selbst „eine Wahrnehmung von Kunstwerken, die über keinerlei Rüstzeug verfügt, (...) darauf angelegt, das Niveau der Gefühle und Affektionen, d.h. die reine und simple *aisthesis* zu überschreiten: Die assimilatorische Interpretation, die dazu führt, die verfügbaren Interpretationsschemata (eben jene, die es gestatten, die vertraute Welt als sinnvoll aufzufassen) auf eine unbekannte und fremde Welt zu übertragen, zwingt sich als ein Mittel auf, um die Einheit einer integrierten Wahrnehmung wieder herzustellen“ (ebd., S. 59). In seiner Betrachtung und Decodierung des Kunstwerks wird – mittels des angewendeten Codes – der Betrachter als interpretierendes Subjekt sichtbar, und mit ihm die Gesamtheit seines zur Anwendung kommenden Erfahrungshintergrundes.

Bei der Rezeption eines Werkes trifft damit die Geschichte der „Produktionsinstrumente“ auf jene der „Wahrnehmungsinstrumente“, da, so Bourdieu: „ein jedes Werk in gewisser Weise zweimal gemacht wird, nämlich einmal vom Urheber und einmal vom Betrachter oder, genauer, von der Gesellschaft, der dieser Betrachter angehört“ (ebd., S. 65). Denn diese Gesellschaft definiert in ihrer Gesamtheit die einem Akteur zur Verfügung stehenden Codes, zu denen der Einzelne vermittels seiner gesellschaftlichen Position selektiven Zugang erhält und zugleich selbst Entscheidungen trifft, zu welchen Subkulturen und gesellschaftlichen Gruppen mit ihren jeweils eigenen Erfahrungsschätzen er sich als zugehörig bekennt.

Von zentralem Interesse ist das Wechselspiel einer aktiven Auseinandersetzung mit Ausdrucksformen in Kunst und nicht-angewandtem Design mit Facetten einer individuellen Identitätskonstruktion der Rezipienten. Die Auseinandersetzung mit der Konstruktion einer persönlichen Identität sowie der Selbst-Positionierung im gesellschaftlichen Kontext zieht sich als fortwährende Herausforderung durch die gesamte Biographie in individualisierten oder sich individualisierenden Gesellschaften. Wie bereits aufgezeigt wurde (Kritzmöller 2011), findet das Thema „Identität“ in umfassendem Maße Eingang in die Entstehungspro-

zesse der Werke. Die Ausgestaltung der „Wahrnehmungsinstrumente“, mit denen sich der Akteur seiner persönlichen Umwelt aussetzt, diese interpretiert, evaluiert, selektiert und damit auch bewältigt, gibt daher in individualisierten Gesellschaften auch Auskunft über das Ergebnis der ganz persönlichen „Bricolage“ einer (fortwährenden) Aushandlung der eigenen Identität.

Während im Rahmen der ersten Projektphase der Produzent (und die Produktionsinstrumente) im Zentrum der Betrachtung stand (ebd.), wechselt nun die Perspektive hin zum Rezipienten, welcher in Bourdieus Worten ein Werk durch seine Interpretation zum zweiten Mal entstehen lässt: Welche Aneignungsprozesse vollziehen sich in den Räumen potentieller Sammler / Käufer, wenn diese die Werke bei sich aufnehmen und mit ihnen „leben“? Wie werden Kunst bzw. nicht-angewandtes Design wahrgenommen? Werden die Stücke gleichsam musealisiert und ausgegrenzt gegenüber den sie umgebenden Alltagsdingen? Gehen beide Sphären eine symbiotische Verbindung ein, im Sinne einer Inspiration des Alltags durch Kunst und nicht-angewandtes Design? Oder erfahren letztere gar eine Profanisierung, werden zurückgeholt – zurückverbannt? – in die alltägliche Welt, in der sie nichts weiter mehr sind als ein Gegenstand unter vielen, auf dem man sitzen oder herumturnen kann?

In einer zweimonatigen Längsschnitterhebung mit jeweils drei bis vier Kontakten wurde der gesamte Prozess zwischen Mai und Juli 2011 begleitet: In etwa vierzehntägigem Abstand berichteten Probanden im Rahmen qualitativer, leitfadengestützter Interviews im persönlichen Kontakt oder per Skype über ihre Erfahrungen und Reflexionen mit den ihnen überlassenen Werken. Die Gestaltung des Leitfadens folgte der Dramaturgie der Gespräche: Die Inhalte wurden fortlaufend weiterentwickelt aus den Themen der vorangegangenen Kontakte, begonnene „Fäden“ wurden weitergesponnen und kreuzweise miteinander verwoben, indem Impulse wechselseitig zwischen den Gesprächsteilnehmern widergespiegelt wurden.

Zudem wurden wesentliche Stationen des Standorts der Objekte sowie der Kontext umgebender Dinge fotografisch festgehalten.

Die Werke

Jerszy Seymour: Workshop Chair

Im Jahr 2009 entstand im Rahmen eines Design Workshops der (auch als „Amateur Chair“ bekannte) „Workshop Chair“ von Jerszy Seymour. Das 47,5 x 48,2 x 76,2 cm (b x t x h) messende Objekt besteht aus Kiefernholz-Elementen, welche als ausschließliches Verbindungsmaterial mit thermisch verformbarem Polycaprolacton-Wachs zusammengefügt wurden.



David Renggli: Train from A to B

David Renggli gestaltete die beiden Varianten von „The Train from A to B“ (Arm holds Hand) im Jahr 2007. Die Objekte wurden aus glanzvernickeltem Vierkant-Stahl geschweißt und mit lederbezogenen Monturen aus Holz und Schaumstoff ergänzt. Ralf und Tinas Ausführung war mit 120x100x80 cm bemessen, Jochen erhielt eine etwas größere Variante mit der Ausdehnung 140x100x180 cm.



2 Er-lebens-welten: Begegnungen von Akteur und Objekt im Raum

2.1 Domptieren: Ralf und Tina, Zürich

Zürich, 23.05.2011, zu Hause bei Ralf (32) und Tina (33): Ralf forscht und arbeitet als selbständiger Industriedesigner, seine Frau Tina ist Grafikerin. Zusammen mit ihrem Sohn Florian leben sie in einer 68 qm großen Drei-Zimmer-Mansardenwohnung in einem dreihundert-jährigen Altstadt-Haus. David Rengglis „Arm holds Hand“ fand Platz in einer Fensternische des als Wohn- und Esszimmer sowie Küche genutzten Hauptraums der Wohnung, neben einem Sessel aus Naturholz, auf dessen mit naturfarbigem Leinen bezogenen Polster ein Lammfell liegt. Wie bereits die Materialien der nebeneinander platzierten Gegenstände – scharfkantiges Chrom gegenüber weich poliertem Holz und Polstern aus Naturmaterial – kontrastiert auch die wahrgenommene Botschaft des Kunstobjekts mit derer von Ralf und Tinas eigenem Mobiliar. Räumliche Nähe und Nebeneinander stiften keine Verbindung, sondern Abgrenzung: Es sei ein „Fremdkörper“, ein „Kunstobjekt, das wir nie gekauft hätten“ (Ralf und Tina I, 00:45), distanziert sich Ralf gleich zu Beginn des ersten Gesprächs und verortet über sein Statement zum Objekt zugleich die eigene Position des Paares. Sie sollte auch im weiteren Verlauf der Gespräche facettenreich zum Ausdruck kommen. Es sei „nicht so sehr der Gesamteindruck, was mir gerade auffiel, sondern zum Beispiel die Verarbeitung von diesem Ding. Da habe ich einfach... Alles ist irgendwie so... also, die Verbindung der einzelnen Stahlteile, die Polster, wie das alles verarbeitet ist, ist total trashig. Also absolut lottrig und schnell und pfuselig gemacht.“

Pierre Bourdieu (Bourdieu 1987, S. 277 f.) bezeichnet den Habitus als die für die jeweilige soziale Position eines Akteurs typische Wahrnehmungsform der dinglichen Umgebung und im speziellen auch künstlerischen Ausdrucksformen. Die Beurteilung des Vorgefundenen ist Spiegelbild der gesellschaftlichen Verortung und führt wiederum durch vom Habitus gelenktes Verhalten zur Reproduktion gelernter Muster. Jenseits der sozialen Lage, welche in individualisierten Gesellschaften an Bedeutung und Prägnanz verloren hat, äußert sich in „Blick“ und „Brille“, mit denen Umweltqualitäten wahrgenommen werden, der individuelle Erfahrungsschatz, welcher im Rahmen einer Biographie angeeignet wurde – bei Ralf

die Perspektive des an Funktionalität sowie an Perfektionierung von Material- und Verarbeitungsqualität orientierten Produktdesigners. Diese Position wurde mehrfach im Rahmen des ersten Gesprächs aufgegriffen, erweitert durch Tinas „Auge“ einer Grafikerin. (Ralf und Tina I 31:39). Stellung bezogen wurde auch zur Forderung an die Kunst nach Perfektion und Können: So grenzt Ralf den „Charme“ sichtbar in sorgsamer Handarbeit geformter Schweißnähte seines in Dänemark hergestellten Fahrrads gegenüber den in ihrer rohen Gestalt belassenen Schweißnähten von Arm holds Hand ab: „Es gibt Künstler, die handwerkliches Können mit der Fähigkeit verbinden, wo man irgendwie einen Gedanken, einen Gedankenanstoß oder eine Idee vermitteln kann durch ein Objekt“. Ein solches Zusammenspiel zwischen Form und inhaltlichem Ausdruck vermissen beide Akteure; der eigene biographische Hintergrund, die selbst gesetzten Prioritäten kommen zum Ausdruck im Anspruch an die (Funktion der) Kunst. Die Selbst-Positionierung über die Ästhetik (als sinnliche Wahrnehmung von Objekt-Qualitäten) wird erweitert durch die intellektuelle Selbst-Positionierung via Interpretation eines Gegenstandes vor dem Hintergrund eigener intellektueller, auch in der Profession realisierter Ansprüche.

Trag-Lasten: Der Körper als Medium der Kunst-Erfahrung

Der spürende, empfindende Körper als weitere Instanz einer Verortung des Individuums im sozialen Raum tritt auf den Plan mit der Assoziation von „Arm holds Hand“ mit einem Fitness-Gerät. Jene Parallele hatte bereits David Renggli selbst zum Ausdruck gebracht: „Ich habe dazu immer gesagt, das nicht work out, sondern hang out. Man kann sie benutzen, aber sie sind ein bisschen unbequem. Ich wollte das immer, dass die ein bisschen unbequem sind, so ungefähr wie im Zug. Dort ist es ja auch tendenziell unbequem, aber Du suchst Dir dann immer irgendwie so eine Haltung für den Fuß oder den Arm, dass du wie das Maximum aus dem unbequemen rauskriegst. In der Schule ist es ja auch ein bisschen so. Die Fitnessgeräte heißen auch: The Train from A to B. Eigentlich geht das ja im Englischen nicht, aber ich fand das ganz gut, so von A nach B bei workout – von der Scheißfigur zum supergestählten, dann dieses Zug-Ding mit A nach B und das Beste daraus zu machen“ (Renggli 2009). Ralfs und Tinas Perspektive stehen sich hier spiegelbildlich gegenüber, indem Ralf selbst in Fitness-Studios trainiert, wogegen seine Partnerin „ein totales Problem“ mit Fitness-Geräten hat und diese Körperpraxen „hasst“ (Ralf und Tina I,

09:00). Doch: „Ich fand´s spannend und wollte mich gleich da drauf setzen, aber habe mich nicht getraut, aus den gleichen Gründen, daß ich gesehen habe... also, es sieht nicht so aus, als würde es mich halten, wenn ich mich da drauf setze, also es war mir einfach nicht sicher. (...) Und hab gedacht, na gut, das ist ein Kunstwerk, das soll man vielleicht wirklich nur anschauen“ (Ralf und Tina I, 09:39). Über das körperliche und eigen-leibliche In-der-Welt-Sein wird, wie schon auf intellektueller, ästhetik- und kunstkritischer Ebene, der Bezug hergestellt zu David Rengglis Werk.

Zur sinnlichen Auslotung der Materialeigenschaften, welche Ambivalenzen hervorrufen hinsichtlich der Brauchbarkeit (Utilitandum) des Gegenstandes (Tolman, Brunswik 1935, S. 52 f.) gesellt sich dessen Bedeutungsoffenheit als Kunstwerk: Während Ralf auf die garantierten Qualitätsstandards für den Gebrauch entwickelter und als solche kommerziell angebotener Fitness-Geräte rekurriert, welche die eigen-sinnliche Wahrnehmung einer offensichtlichen Stabilität um das legitimierende „Siegel“ des Gesetzgebers ergänzen, sind die beiden bei „Arm holds Hand“ auf sich selbst verwiesen, auch was die Intention des Objekts anbelangt. Weil ge-wohnte und durch gesellschaftliche Konventionen vermittelte Nutzungsweisen fehlen, müssen Umgang und Interpretation selbst und in der ganz eigenen Auseinandersetzung mit dem inhaltlich wie sinnlich „sperrigen“ Gegenstand erarbeitet werden. Diese Form der Bedeutungsoffenheit unterscheidet Werke aus Kunst und Design von ihren profanen Brüdern und Schwestern und zieht sich als Herausforderung wie auch Chance durch sämtliche der geführten Gespräche.

Nachdem die Tragfähigkeit für einen erwachsenen Körper verneint wurde, folgen Versuche der Annäherung über Körperteile (wenn der „Griff“ des neben dem Sessel platzierten Objekts sich wider Erwarten nicht als Kopfstütze eignet) oder über Sohn Florian: Auch der Versuch von Ralfs Bruder, ihn auf das „Polster“ zu setzen, scheitert mangels ausreichender Stützen. Das wahrgenommene Verletzungsrisiko des krabbelnden Kleinkinds an den Graden der abgesägten Füße steigert die Nicht-Annäherbarkeit hin zur materiellen „Distanzgeste“.

Die philosophisch-soziologische Leibesphänomenologie bezeichnet den Körper nicht nur als etwas, das man „hat“, sondern, sowohl als Ergebnis lebenslanger Gestaltungs-Entschei-

dungen wie auch als Summe sinnlich erfahrener leiblicher Empfindungen, als etwas, das man ist. Gesa Lindemann charakterisiert in Anlehnung an Bourdieu „den Leib als einen Speicher zur Aufbewahrung von Werten und Gedanken (...). Diese können aktualisiert werden, indem der Leib eine entsprechende Haltung einnimmt. Die Aktualisierung unterscheidet sich fundamental von einer expliziten Erinnerung, denn es geht nicht um ein explizites Bewusstsein von etwas. Der Leib funktioniert eher wie eine strukturierte Materie, die einem Individuum bedeutet, was es ist“ (Lindemann 1999, S. 151).

Wenig verwunderlich, kommt dieser Leib zum Einsatz, um das Verhältnis des körperlich präsenten Individuums zu seiner dinglichen Umgebung zu erkunden, zu erspüren und zu verifizieren. Dabei stellt der private Wohnraum einen Lebensbereich dar, welcher besonders kritisch auf Passung zum Bewohner überprüft und modifiziert wird. Die eigenen vier Wände obliegen gesetzlichem Schutz der Unversehrtheit und Unantastbarkeit, entziehen sich zugleich weitgehend irgendwelchen Sicherheits-Reglementierungen und eröffnen aufgrund der relativ niedrigen technischen Anforderungen eine in wohl kaum einem anderen Lebensbereich gegebenen Gestaltungsfreiraum. Vielfach treten als Folge eines fraglosen, habitualisierten „Und-so-weiter“ sowohl Gestalt als auch Gestaltung dieser Räumlichkeiten in den Hintergrund; zumindest solange, bis „Störungen“ eine Divergenz zwischen einem funktionierenden Soll- und Ist-Zustand spürbar werden lassen. Quelle dieser Störungen können Gegebenheiten der Raumsituation sein (wie bei Jochen, welcher durch Dimensionen und Materialität der bei ihm platzierten Skulptur „Arm holds Hand“ einmal mehr gewahr wird, dass die begrenzte Raumgröße wie auch das Bodenmaterial Laminat nicht der Definition eines zu ihm passenden Wohnraumes entsprechen).

Veränderungen in Selbstbild und Rollenbild der Akteure kommen zum Ausdruck, indem die Wohnung mit Geburt von Florian nicht nur das (Liebes- und Ehe-)Paar „Ralf und Tina“ beherbergt, beide in ihrer jeweiligen beruflichen Position, sondern nun zudem das Leben eines Eltern-Paares mit seinem Kind in diesen Räumen praktiziert werden will. Kathrin wiederum thematisiert das Verhältnis zwischen innerer und äußerer „Ordnung“, wenn sie bei Ungleichgewicht der einen Sphäre zugleich die andere Seite als defizitär wahrnimmt,²

² vgl. s. 51 f.

während bei Klaus (bisweilen konfligierende) dinglich-räumliche Ordnungsprinzipien die Schnittstellen zwischen Individuen und deren territorialer Raumordnung markieren.³

Identitäts-Baustein: Objekte als lebensstilistisches Fragezeichen

In den Räumen von Ralf und Tina ging von „Arm holds Hand“ zunächst augenscheinlich eine Störung der physischen Raumsituation aus: Das ihnen anvertraute, ja gleichsam „auferlegte“ Objekt widersprach in mehrfacher Hinsicht ihrem Selbstbild: Das durch die berufliche Sozialisation mit-geprägte Empfinden für Ästhetik und (im doppelten Wortsinn) Wertigkeit kontrastierte mit der Verarbeitungsqualität des Werks. Hinzu kommt die mit ihm assoziierte Botschaft. Bereits die durch beide Akteure so interpretierte Nähe zum Fitnessgerät ist ambivalent besetzt. Durch den Objektkontext als sichtbar (und scheinbar demonstrativ) in der Wohnung platziertes Gerät steigert sich die Ambivalenz zur offen geäußerten Ablehnung. Sein Anblick wird assoziiert mit als besonders negativ empfundenen Beispielen aus der kommerziellen Warenwelt. Gedanklich spannt sich ein „schleimiger“ Lebensstil als Gegenschablone zur eigenen gesellschaftlichen Verortung auf: Die in der Werbung dargestellten Akteure werden beschrieben als „besserverdienendes Ehepaar, wo alles stimmt, schön und geleck und die Loftwohnung...“ (Ralf und Tina II 13:00) sowie als „zahnpastalächelnder Versicherungsvertreter, oder eher Banker. Er fährt wahrscheinlich einen BMW Z3, sie planen jetzt das erste Kind“ (Ralf und Tina II 24:00). Gesellschaftliche Distinktion wird an der Symbolik der Objekte festgemacht.

George Herbert Mead beschreibt die Konstruktion der eigenen Identität als Aushandlungsprozess zwischen dem „I“ als vorsoziales, impulsives und die soziale Selbstdisziplinierung bisweilen aushebelnden Ich-Aspekt, und dem „Me“. Diese Komponente des reflektierten „Ich“ beschreibt die Summe gesellschaftlicher Wahrnehmungen, welche von außen an das Individuum herangetragen werden und so dessen Identifikation durch andere widerspiegeln (vgl. Abels 2006, S. 265 f.). Steht das „Me“ in Einklang mit dem „I“ oder spannt sich, mehr noch, ein als schmeichelhaft oder erstrebenswerter Eindruck auf, entsteht ein Gefühl der Bestätigung und Kongruenz. (Negatives) Abweichen hingegen löst Verunsicherung und ein Gefühl des Unverstandenen, Ausgeschlossenen aus.

³ vgl. s. 66

Bereits die Präsenz von „Arm holds Hand“ in dieser die eigenen Werte und Wünsche widerspiegelnden privaten Objektwelt löst ein ver-störendes Gefühl der Diskrepanz aus zum einvernehmlich ausgehandelten, gemeinsamen „I“ des Paares. Es wird noch verschärft durch die Komponente des „Me“, verkörpert durch Besucher, welche die neue Objekt-Situation zu Gesicht bekommen: Als neuer, unterstellterweise bewusst ausgewählter und platzierter „Einrichtungs-“Gegenstand vermittelt „Arm holds Hand“ in Tina und Ralfs Augen eine Selbst-Botschaft, die sie so nicht abgeben möchten und mit der sie sich nicht identifizieren können. Hinzu kommt das (zunächst) als unbehaglich empfundene Risiko, „falsch“ eingeschätzt zu werden. So in den Augen der Freundin, die zudem Psychologin ist: „...und sie kennt uns sehr gut und sie kennt Ralf und seine Möbel, die er ja auch macht, und sie hat sich dann auch recht gewundert, dass wir das Teil da drin haben, weil das passt überhaupt nicht so zu uns, vor allem nicht zu Ralf. (...) Ralf, der macht sehr fein mit seinen Sachen, und er arbeitet ja nun mit Holz, und er ist da sehr genau und sehr konzentriert, und das sieht man den Sachen auch immer an, da ist kein... Die Schweißnähte, was uns ja auch gleich aufgefallen ist, das ist genau das, was sie auch... wo sie wahrscheinlich auch denkt, das passt überhaupt nicht zur Wohnung oder zu Ralf vor allen Dingen. Wir würden auch nie so ein Gerät eigentlich bei uns in die Wohnung stellen, und das hat sie auch gedacht, und das stimmt ja irgendwie auch“ (Ralf und Tina II 37:00-38:00).

Sowohl die scheinbare Funktion des Fitness-Geräts – zumal an präsender Stelle in der Wohnung platziert – als auch Material und Verarbeitung weisen in ihrer Symbolik weg von den beiden Bewohnern. Im Sinne eines narrativen Identitätskonzepts (Kraus 2000) entsteht das Selbstbild einer Person durch die Summe der von sich gegebenen Erzählungen, auch verkörpert durch die symbolisch besetzte Objektumwelt. In diesem Sinne fühlen sich Tina und Ralf veranlasst, die Herkunft des Fremdkörpers aufzudecken, um sich zu legitimieren und von dessen in ihren Augen irreführenden Aussage zu distanzieren. Die Tatsache, dass nicht persönliche Geschmacksentscheidungen, sondern die Teilnahme an einem wissenschaftlichen Projekt dem Gegenstand seinen Raum gibt, stellt die zuvor in Schiefelage geratene Passung wieder her und sichert, mehr noch, Zustimmung und Interesse.

Auch zum Zeitpunkt des zweiten Gesprächs, nach etwa zwei Wochen, steht David Renggkis Kunstwerk weiter störend in der Nische, in Ermangelung eines freien Platzes und weil die Versuchsbedingungen eine Entfernung aus der Wohnung nicht vorsehen. Es stellt beim Öffnen des Fensters durch seine stoffliche Präsenz jedes Mal aufs Neue Unbehagen her. Ganz offensichtlich ein Störfaktor zu viel, setzt es hingegen als Fremdkörper und Denk-Anstoß Veränderungsprozesse in anderen Bereichen der Wohnung in Gang: Zum Zeitpunkt des zweiten Gesprächs hatten Tina und Ralf die zuvor als nicht gelungen beschriebene Einrichtung der beiden vormals als Schlafzimmer sowie undefiniert mit Arbeits- und Kindermöbeln eingerichteten Räume umgestaltet. Florian erhielt ein eigenes Kinderzimmer im kleineren, hinteren Zimmer, wo zusätzlich lediglich Ralf und Tinas Garderobe untergebracht wurde. Der vordere Raum wurde als reines Schlafzimmer mit kleiner Arbeitsecke eingerichtet, wogegen es keine expliziten Arbeitsplätze mehr in der Wohnung gab. Es passiere „oft, obwohl man das gerne immer wieder anpasst an den Lebensstil oder die Umstände, dass man das dann teilweise sehr lange abwartet, weil man sich ganz stark daran gewöhnt, so Gewöhnungs... so Habits... Wie sagt man denn... Angewohnheit, wo man sich anzieht und umzieht und wo man ins Bett geht. Das sind so Rituale und das braucht wahrscheinlich immer etwas mehr als wenn man einfach den Esstisch etwas verschiebt. Aber jetzt ist es gut, es sind alle zufrieden, auch Florian ist total happy“ (Ralf und Tina II 29:00).

Die Verschiebung der Einrichtungsgegenstände und Raumnutzungskonzepte verkörpert zugleich eine Verschiebung von Identitäts-Komponenten. Diskutiert wird ein durch die veränderte Lebenssituation hervorgerufener Identitätskonflikt sowie die Aushandlung sozialer Rollen zwischen Paarbeziehung, Arbeit und Elternschaft, welche durch die Geburt Florians neu kalibriert werden mussten. Noch zu früherem Zeitpunkt war die Idee eines Arbeitsplatzes zu Hause gewünscht gewesen, nun erfolgte eine Veränderung der Prioritäten zugunsten des Kindes. Der private Wohnraum wurde immer stärker zum Familien-, Paar- und Elternraum, die Durchmischung von Wohnen und Arbeit entsprach nicht mehr dem aktuellen Lebensentwurf: „Also, momentan stört mich die Arbeitsecke auch noch nicht. Aber ich könnte mir vorstellen, dass das irgendwann so sein wird, weil ich das ungern im Raum habe, wo ich schlafe, aber auch weil ich ungern ein Büro allgemein zu Hause habe, außer halt einen Tisch, wo man was machen kann. Aber ich denke mir mal, in den nächsten

paar Monaten... Wir müssen eh unsere Situation mit dem Baby und unsere Arbeitssituation ein bisschen anpassen. Und dass ich den Computer da habe, ist ja eigentlich nur vorübergehend, weil ich ja... jetzt noch nicht feste Arbeitszeiten habe und deswegen gedacht habe, ich kann jetzt zu Hause mit dem Baby ein bisschen arbeiten. Aber wenn sich das bei mir einspielt, möchte ich ganz gern, dass wenn ich zu Hause bin, ich eigentlich nicht arbeite“ (Ralf und Tina II 30:00-31:00).

Rang-Ordnung: „Führungswechsel“ zwischen Betrachter und Objekt

Nachdem beim zweiten Termin die Identitätsarbeit über die Gestaltung der eigenen Wohnung angesetzt hatte, „Arm holds Hand“ selbst aber weitgehend unbeachtet blieb, wurden zum Zeitpunkt des dritten Kontakts ganz eigene Formen der Integration von David Rengg-lis Arbeit in das eigene (Lebens-)Konzept spürbar. „Also, das Objekt ist jetzt nicht mehr da“ (Ralf und Tina III 00:30), leitete Ralf das Gespräch mit augenzwinkernder Ironie ein: „Sondern, wir haben es aus dem Fenster geschmissen. (...) Wir haben’s da runter geschmissen, vielleicht sieht man’s noch... ah, nein, sie haben’s schon weggeräumt.“ De facto wurde das Werk innerhalb der Wohnung umplatziert in die Kleiderecke in Florians Zimmer, umfunktioniert als Tuch-Trockner und Kleiderständer und umgeben von Kleider-Kisten sowie einem Bild, das auf den Dachboden transportiert werden soll. „Aber das dürfen wir dem Renggli nicht sagen.“

Zu Beginn der Auseinandersetzung wurde die Frage nach der Intention des Künstlers diskutiert. Informationen zu den „Produktionsinstrumenten“ (Bourdieu 2011, S. 65) sollten den „Wahrnehmungsinstrumenten“ Bestätigung oder zumindest Unterstützung verschaffen. Der Arbeitsmodus Rengg-lis stand zur Diskussion. Nun trat die Autorität des Künstlers in den Hintergrund zugunsten eigener Nutzungs- und Interpretationsweisen, welche das Objekt aus dem Kunst-Kontext heraus- und in einen profanen Alltagskontext hineinbefördern. Damit erfolgte auch ein „Rollentausch“ am Objekt: Stiftete es zunächst Irritationen, indem es einen Nutzen vorzugeben schien, der beim Versuch des Gebrauchs verwehrt bleibt, so wurde ihm nun ein Nutzen auferlegt, ja aufgezwungen. Das sich verweigernde Objekt wurde gleichsam überlistet und damit auch in seiner die Identität des Betrachters in Frage stellenden Position entmachtet. Wieder ist es dabei mit persönlichen

Kleidern und Strumpfhosen – indirekt – der Körper, über den eine Auseinandersetzung stattfindet. Im Gespräch über die auf dem Objekt platzierten Strumpfhosen, welche Tina noch auf Unversehrtheit prüfen möchte, entstand unter Gelächter rasch eine weitere, zur Produktidee übersteigerte Idee seiner Nutzung: „Du könntest eigentlich Deine Strumpfhosen über diesen Ding stülpen, um zu sehen, ob sie Löcher haben“ (Ralf) – „So könnte das gehen, das habe ich noch gar nicht bedacht, Ralf!“ (Tina, probiert es aus) – „Es gibt wahrscheinlich noch kein Gerät, um Strumpfhosen zu testen, ob sie Löcher haben. (...) Die noch ganz sind, kannst Du dann da hinten drüber hängen.“ – „So ne Sortiermaschine!“ – „Also prüfen und sortieren und aufhängen.“ – „Da könnt ich so ne Home-Fabrik machen.“ – „Für die Nachbarn Strümpfe testen“ (Ralf und Tina III 09:45-11:45). Nun setzte sich vollends der Produktdesigner in Ralf durch, dessen berufliche Prägung erneut in der Interpretation des bedeutungsoffenen Kunstwerks zum Ausdruck kommt. Die alltägliche Fragestellung wird mit scheinbar pragmatischen Lösungen zur Phantasie einer Inszenierung überhöht.

Testfunktion kam „Arm holds Hand“ nicht nur auf dinglicher, sondern auch auf sozialer Ebene zu. Wie schon in den Gesprächen zuvor, wurden auch beim dritten Kontakt Reaktionen und Interpretationen von Gästen bezüglich des bei Tina und Ralf anzutreffenden Kunstobjekts thematisiert. Diesmal jedoch wechselte der Blickwinkel der beiden: Waren sie zuvor den Urteilen der Gäste gleichsam ausgesetzt (und rückten diese zu ihrer „Ehrenrettung“ korrigierend zurecht), so begegneten sie nun der Situation als selbstbewusste, aktive Betrachter und Analysten. „Es ist echt lustig, wenn Gäste kommen, also, das finde ich echt spannend, das ist mit der spannendste Moment eigentlich, das denen dann zu zeigen und sich zu fragen, was denken sie dazu. (...) Weil die Antwort von jedem eben auch unterschiedlich ist, also, die Reaktionen. Die jetzt fand ich schon sehr lustig. Daran habe ich gemerkt, dass es auch spannend ist, immer wieder andere Leute zu fragen“ (Ralf und Tina III 08:00). Gemeint ist die Interpretation eines befreundeten Paares: „Wir hatten vor zwei Wochen Besuch. (...) Und die haben gefragt, ob das ein... eine... ähm...“ – „Was haben sie gesagt? Ob das ein Sexmöbel...“ – „Ob das so ein Sexmöbel ist.“ Unter Gelächter wurde die Szene rekapituliert – und erklärend nachexerziert von Tina, die sich flüchtig nach vorne gebeugt über den Ledergriff lehnte. Die Materialqualitäten von Stahl und Leder sowie die erneut zu Körper-Assoziationen anregende Form veranlassten Tina und Ralfs Gäste zur Positionierung ihrer Gastgeber, welche jedoch rasch als verräterisches Statement bezüg-

lich der Freunde selbst umgemünzt wurde. Nach Wochen der Auseinandersetzung mit „Arm holds Hand“ wird mit dieser Ironisierung möglicher sadomasochistischer Sexualpraktiken entspannter umgegangen als zu Beginn des Versuchs mit der Einordnung als „schleimiges“ Ehepaar samt Fitness-Gerät im Wohnzimmer.

Die Selbst- wie auch Fremd-Positionierung der Individuen erfolgt über den sozialen Vergleich. Verkörperten zuvor die Besucher das Tina und Ralf kontrollierende „Me“, so findet nun ein Rollenwechsel statt, hin zur Beobachtung der verräterischen Qualität von Besucher-Urteilen über David Rengglis Werk. Die Perspektive kehrt sich um vom Unbehagen einer nicht-intendierten Selbstbotschaft gegenüber Besuchern und dem damit verbundenen Rechtfertigungs-Zwang und hin zu einer Analyse des Gegenübers im Objekt. Offensichtlich hat mittlerweile ein Aneignungs-Prozess stattgefunden, welcher eine genügend weite innerliche Abgrenzung von David Rengglis Arbeit zur Folge hat, so dass diese nicht mehr unmittelbar als „Bedrohung“ der eigenen Identitäts-Konstitution wahrgenommen wird. Die Dyade Tina/Ralf – Objekt tritt geschlossen und gefestigt der sozialen Umgebung gegenüber. Entspannung und Ironisierung zeugen vom bereits erfolgten Aneignungsprozess.

Stil-Gruppen: Objekt-Konstellationen als Ausdruck des Selbst

Entspannung ließ sich auch in der persönlichen Objekt-Konstellations von Ralf und Tina beobachten, welche zunehmend wieder ihren eigenen „Gesetzen“ zu folgen begann. Nicht nur die Dinge selbst geben dabei Auskunft über ihre Benutzer, sondern auch der implizite „Rhythmus“ ihrer Anordnung ist von individuellen Mustern geprägt, welche, um als stimmig empfunden zu werden, aufrecht erhalten werden wollen: „Es liegt nahe, von einem Wohnenden geschaffene Objekt-Konstellationen in Analogie zu Sozialgefügen als Gruppen zu betrachten, bestehend aus Objekt-Individuen, die sich in einer bestimmten Anordnung zueinander befinden. Gesellschaftsbildendes Subjekt ist der gestaltende Bewohner des Ensembles, der seine eigene ‚Philosophie‘ der Individualität darin widerspiegelt. Er nimmt Gruppierungen entlang seiner Open Choice-Strategie vor“ (Kritzmöller 2004, S. 426 f). Diese implizite Wahrnehmungs- und Bewältigungsmuster geben Auskunft über das Entscheidungsverhalten von Individuen in Situationen der freien Wahl. „Open Choice-

Strategien beeinflussen also nicht nur Präferenzen, sondern auch den *Umgang* mit (im psychologischen Sinne dinglichen und menschlichen) Objekten: Die zu ihnen aufgebaute Beziehung, die Akzeptanz von Individualität und Singularisierung oder die Historizität jeglicher Objektbeziehungen“ (ebd.).

Beim vierten Gespräch noch mehr als beim vorangegangenen Kontakt haben Ralf und Tina über eine gezielte Anordnung des Werks ihr gewohntes und bevorzugtes Muster wieder hergestellt, dies unter Negierung gelernter Ausstellungs- und Positionierungspraxen im Kunstbereich. Die Situation kommt zur Ruhe, oder, wie Ralf es ausdrückt: „Der Zyklus ist zu Ende“ (Ralf und Tina IV 11:00). Mittlerweile lässt sich kaum mehr etwas von David Rengglis Kunstobjekt erkennen; es ist nahezu komplett überlagert, integriert und „überwuchert“ insbesondere von Tinas persönlichen Kleidungsstücken. Die Situation erinnert an eine Muschel, welche den in ihr aufgebrachten Fremdkörper mit Schichten ihres Perlmutter bis zur Unkenntlichkeit umhüllt, oder den Prellbock eines aufgegebenen Bahngleises, der irgendwann von der Natur zurückerobert wird.

Umgangspraxis wie Diskussion verdeutlichen dabei den jeweils unterschiedlichen Objektbezug der beiden Partner: Während Ralf auch kunstferne alltägliche Gebrauchsgegenstände bezüglich ihrer Tauglichkeit und der Notwendigkeit, sie zu besitzen, hinterfragt und sich gegebenenfalls von ihnen trennt, um nicht zu viele Objekte anzuhäufen, betont Tina den Wunsch nach Bewahrung, Recycling und gegebenenfalls Umnutzung von Bestehendem. So charakterisieren Tina und Ralf ihre wechselseitigen Positionen: „Wenn man nicht ganz konstant daran denkt, Dinge wegzuräumen oder zu überlegen, ob man sie wirklich braucht, dann sammelt sich das einfach kontinuierlich an. (...) Wenn etwas schon seit Monaten oder Jahren irgendwo steht und nicht gebraucht wird oder nicht benutzt wird oder geschätzt, dann braucht man's nicht mehr, dann ist das Ballast“ (Ralf und Tina IV 22:50-23:40). Worauf Tina entgegnet: „Du gehst dann her und kaufst Dir was Neues. Ich mach das zum Beispiel nicht. Ich such dann lieber aus den alten Sachen wieder Sachen raus und gebrauche sie dann auch wieder. Das ist der Unterschied“ (Ralf und Tina IV 23:40-23:45). „Ich hole auch viel mehr alte Bilder und alte Lampen und so... Für Dich muss es dann alles neu sein. (...) Das, was neu ist, ist meistens von Dir. Das, was gebraucht ist, ist meistens von mir“ differenziert Tina, die sowohl eigene Gegenstände nach Zeiten der unbenutzten Lagerung

wieder in den aktiven Gebrauch aufnimmt als auch Einkäufe im Second Hand oder auf dem Flohmarkt tätigt.

Damit einher geht ein unterschiedlicher Objektbezug, wie ihn die psychoanalytische Theorie Michael Balints beschreibt (Balint 1972): Balint grenzt die „philobatische“ Orientierung am freien Raum zwischen Objekten von der oknophilen Ausrichtung ab, welche Orientierung im Raum von Objekt zu Objekt stattfinden lässt. Das philobatische Misstrauen gegenüber den Objekten steht der oknophilen Sorge gegenüber, diese „loszulassen“. Zugleich zeigt Balint auf, welche implizite, scheinbar widersprüchliche Rolle oknophile Objekte in der Orientierung des Philobaten einnehmen, während sich andererseits der vom Oknophilen empfundene, durch Objekte vermittelte Halt als trügerisch herausstellt. Deutlich philobatische Züge werden denn auch in Ralfs spielerisch zum Ausdruck gebrachter Idee einer Entfernung des aus dem Fenster geworfenen Objekts deutlich, während Tina den sperrigen, sich in seinen Qualitäten gegen beider Praxen „wehrenden“ Gegenstand auf oknophile Weise so lange mit ihren eigenen Objekten einbettet, bis er gleichsam „unschädlich“ gemacht ist.

In der Summe bilden die als konträr beschriebenen Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster im Umgang mit Artefakten in Balints Theorie wie auch Tina und Ralfs Lebenspraxis keine sich gegenseitig ausschließenden Pole, sondern vielmehr einander ergänzende Komponenten eines in der Summe wirksam werdenden Korrektivs, das, wie Ralfs Aussage verdeutlicht, ganz offensichtlich auch das Funktionieren von Tina und Ralfs Paarbeziehung widerspiegelt: „Ich glaube, wir sind beide nicht so radikal. Es ist nicht schwarz und weiß. Wir sind beide irgendwie ein hellerer und ein dunklerer Grauton“ (Ralf und Tina IV 32:35).

Aneignungs-Prozesse: Phasen einer Auseinandersetzung

In Analogie zur zwischenmenschlichen Beziehung beschreibt Tina auch den von während des Erhebungszeitraums vollzogenen Aneignungsprozess: „Am Anfang siehst Du ihn halt an [den Menschen; MK] und siehst jedes Detail, und Du siehst, oh, der oder die hat so lange Wimpern oder was auch immer, und das Haar, das ist aber rot...“ – „Ich dachte, das kommt erst nach der Hochzeit. Wenn man verliebt ist, sieht man doch gar nichts.“ –

„Neeein! Man sieht die Person spezifischer an. Man sieht sie vor allem eher an. Und das ist ja bei mir... Wenn so ein Kunstobjekt in die Wohnung gestellt wird, ist es klar, wir sehen das an. Da ist das Ästhetische vor allen Dingen erst mal im Vordergrund. Und für Dich halt das Materielle, von wegen, wie ist es verarbeitet auch, und so. Und je länger man das in der Wohnung hat, desto mehr, wie ich vorhin meinte, sieht man drüber hinweg. Also, man... man... Das passt sich so an, der Umwelt, genauso wie in einer Beziehung, dass man den Menschen auch... Man... Man... gewöhnt sich so ein bisschen dran. Es ist halt nicht mehr neu, das ist ja klar. Und es sind andere Sachen, die dann in den Vordergrund gestellt werden irgendwann, genauso wie hier jetzt für uns das halt... Wir schauen das ja nicht mehr an. Du schaust Dir die Schweißnähte ja gar nicht an. Aber es wird einfach halt dann genutzt. Also, es ist halt ein praktischerer Nutzen, ein anderer Umgang einfach mit dem Objekt“ (Ralf und Tina IV 24:35-25:50).

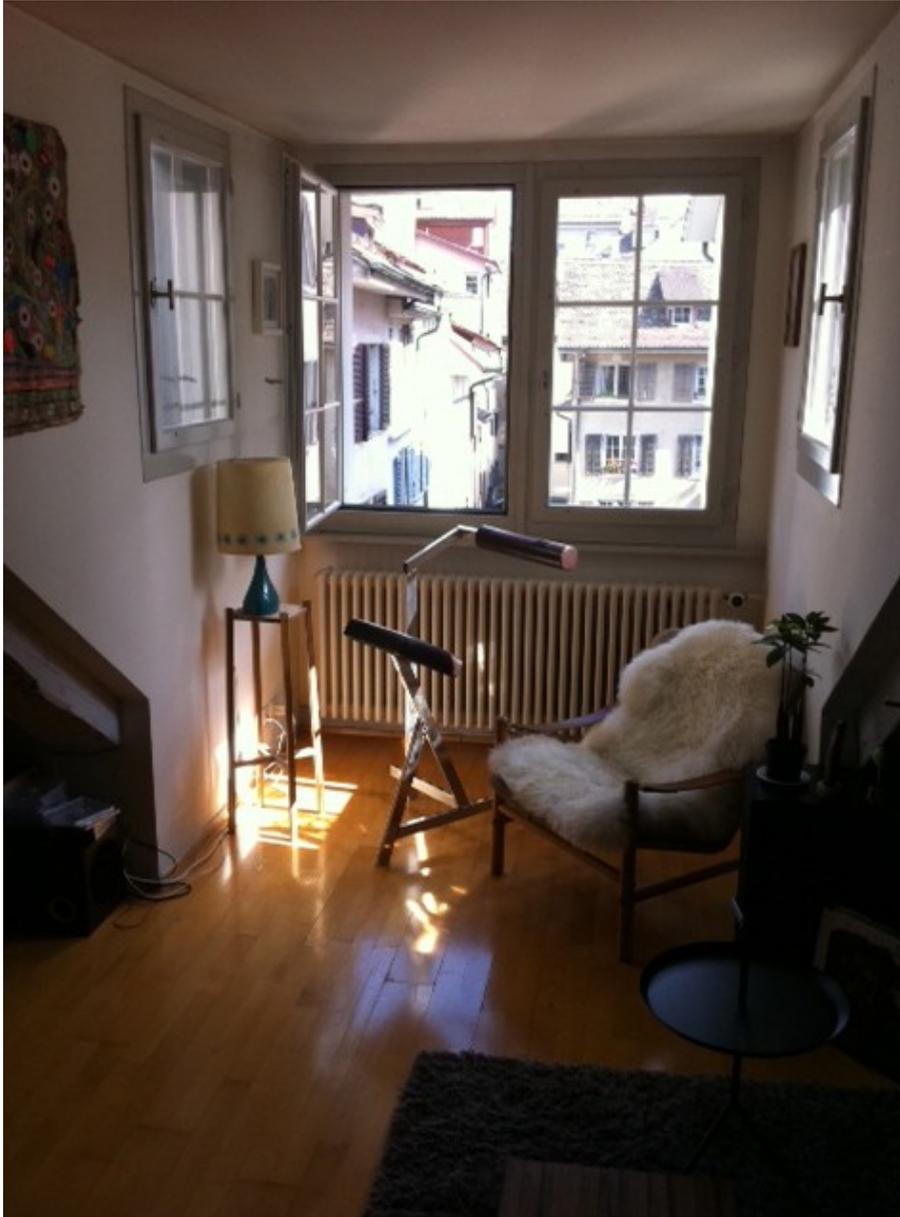
Oder, wie Ralf (bereits im dritten Kontakt) feststellte: „Je länger, je mehr kommt’s langsam an“ (Ralf und Tina III 12:00). Aus dem fremden Körper als Fremdkörper wird ein Objekt, das Geschichte hat, aufgrund der im Verlauf zweier Monate mit ihm gemachten Erfahrungen und Assoziationen, und dann „irgendwie spezieller ist als halt zu Beginn“.

So empfinden beide Partner das Zusammenleben mit dem ihnen „auferlegten“ Kunstwerk trotz der Ressentiments in verschiedener Hinsicht als Gewinn. Ralf: „Wir haben ihm viel zu verdanken. Dem Kunstwerk. (...) Es hat so was in Gang gebracht, dadurch, dass wir unsere Wohnungs-Konstellation, also die Kombination mit der Kleinen, dass die halt ähm... auch, wie gesagt, mobiler wurde und (...) Ja, das hat ja den Ausschlag gegeben, dass wir das Arbeitszimmer irgendwie umgebaut haben.“ – „Zum Schlafzimmer. Und der Florian sein Zimmer bekommen hat.“ (MK) – „Genau“ (Ralf und Tina IV 11:00). Während Tina die auf praktischer Ebene sichtbar werdenden, von „Arm holds Hand“ ausgehenden Impulse anspricht, beschreibt Ralf die im Laufe des Prozesses vollzogenen Perspektivenwechsel im Umgang mit Kunst und verdeutlicht damit auch die Bedeutung des gesellschaftlichen Diskurses, innerhalb dessen Kunst erst als Kunst verhandelt und ausgehandelt wird, so dass „das Werk als Kunstwerk nur in dem Maße existiert, in dem es wahrgenommen, d.h. entschlüsselt wird“ (Bourdieu 2011, S. 70). Ralf betont dabei die für den Rezipienten prägende Wirkung einer emotional-ästhetischen wie intellektuellen Auseinandersetzung:

„Wir sind auch etwas weitergekommen. Ich habe eine andere... eine andere Beziehung zu Kunst jetzt, eine etwas andere. (...) Ich... ich war sehr... ähm... schnell... ähm... Ich habe mir sehr schnell eine Meinung gebildet von Objekten und von Kunst allgemein. Und... ich glaube, wenn man so mit einem Objekt so diesen Prozess durchmacht und... Dann merkt man, wie vielseitig so eine Auseinandersetzung sein kann und wie tief auch, und dass nicht immer gleich beim ersten Blick alles schon offengelegt oder irgendwie klar sein muss, sondern dass etwas auch mit der Zeit vielleicht interessant werden kann oder halt erst dann sich entfaltet so. Das habe ich vorher nicht gehabt, und das habe ich jetzt“ (Ralf und Tina IV 43:55-44:57).

Die von Ralf angesprochene Entfaltung stellte sich in unterschiedlichen Phasen des thematischen Zugangs dar: Während zu Beginn in erster Linie Störung empfunden wurde – durch die als defizitär empfundenen Material- und Verarbeitungseigenschaften wie auch durch die pure Raumeinnahme des Objekts sowie die wahrgenommene, mit der Selbstzuschreibung der eigenen Identität konfligierende Botschaft – wurden in einer zweiten Phase eingehende Veränderungsprozesse in Gang gesetzt. Physisch manifestierten sich diese Prozesse in einer Umgestaltung zweier Räume, nachdem das vom Kunstobjekt hervorgerufene Unbehagen die bereits zuvor empfundene Nicht-Passung von Teilen der Wohnumgebung mit dem aktuellen Lebensstil noch stärker spürbar machte. Die dann vollzogene Modifikation der Wohnumgebung wiederum repräsentiert eine Auseinandersetzung mit der eigenen Rollenverteilung. In einer dritten Phase trat die „Emanzipation“ gegenüber den Bedeutungszuschreibungen an Objekt und (zeitweilige) Besitzer in den Vordergrund, welche begünstigt wird durch die Interpretations-Offenheit des Werkes. Tina und Ralf nehmen gegenüber den Zuschreibungen ihrer Gäste eine aktive Position ein, wechseln ihre Rolle vom Objekt von deren Analyse zum aktiven Subjekt, das wiederum die Analysierenden analysiert.

Die „Emanzipation“ erfolgt auch gegenüber „Arm holds Hand“, den (zuvor in Erwägung gezogenen) Intentionen des Künstlers sowie den gelernten Präsentations-Praxen von Kunst: Tina und Ralf integrieren das Werk in ihre eigene Objektwelt, versehen – und damit auch: okkupieren – es mit einer realen Nutzungsform. Zudem imaginieren sie eine an Performance grenzende überkarikierende Option der Verwendung.





Mit dieser Aneignung und Herr(in)-Werdung, aber auch der damit verbundenen Erweiterung des eigenen Wahrnehmungs-Horizontes beruhigt sich der Auseinandersetzungsprozess, der Zyklus kommt zu seinem Ende.

2.2 Balancieren: Jochen, Zürich

Unter ganz anderem Vorzeichen, jedoch mit sehr ähnlichen Themen wurde David Rengglis „Arm holds Hand“ bei Jochen aufgenommen. Der 57-jährige Waldorfschullehrer und Tänzer lebt in einer 65 Quadratmeter großen 3-Zimmer-Wohnung in einem Gartenstadt-Quartier am Rande von Zürich. Kunst und die Auseinandersetzung damit sind für Jochen integrale Lebensbegleiter und Medium, um Zeitthemen zu begegnen, auch im Rahmen seiner Lehrtätigkeit als Eurhythmie-Tänzer: Inspiriert von seinem Vater, der nach französischer Kriegsgefangenschaft kleine Kunstbände nach Hause brachte und auch selbst malte, besuchte Jochen bereits im Alter von 13 oder 14 Jahren Kunstausstellungen: „Das ist also für mich ganz wichtig. Musik, Literatur, also, ich habe eine riesige Lyrik-Sammlung. (...) Genau, Theater mache ich natürlich auch“ (Jochen I 04:50). In den Inszenierungen verknüpft er seine Hinwendung zur Kunst mit seinem Interesse an Sozialem, indem er Klassenspiele organisiert oder in der Vergangenheit mit schwererziehbaren, „so genannt schwierigen“ (Jochen I 05:50) Jugendlichen gearbeitet hat. Kunst bedeutet für Jochen Genuss in der Auseinandersetzung ebenso wie einen zentralen Bestandteil in der narrativen Konstruktion seiner Identität. Indem Jochen über Kunst erzählt, erzählt er „sich selbst“.

Objekt-Welten: Sammeln als Lebensprinzip und Kulturfertigkeit

Als einzigem Gesprächspartner spielt bei ihm der Aspekt des Sammelns eine explizite Rolle. Hingegen wird in anderen Gesprächen zwar ein „Zu-mir-kommen“ von Gegenständen thematisiert, die jedoch nicht als „Sammlung“ aufbewahrt und in der Wohnung präsentiert werden und deren Anhäufung bisweilen als problematisch empfunden wird.

Während etwa Ralf und Tina dem profanen Sammeln von Alltagsgegenständen ambivalent gegenüberstehen und auch Objekte aus Kunst oder Design selbst nicht aktiv zusammentragen, gleicht die Wohnung von Jochen in ihrer Gesamtheit einer Sammlung persönlicher Kultur- und Lebensgeschichte. Inhalt, Zustandekommen und Umgang mit den Dingen

repräsentieren auf sensible Weise das Selbstbild des Lehrers. In seiner Wohnung begegnen dem Betrachter internationale Kunst, die er auf Reisen oder als Zufallsfunde erstanden hat, eine umfangreiche Bibliothek mit den Schwerpunkten Lyrik und bildende Kunst bis hin zu Kristallen und Edelsteinen, welche in einer eigenen Vitrine aufbewahrt werden und sich auch sonst wie ein roter Faden durch sein Ambiente ziehen.

Jochens Haltung wird charakterisiert in Walter Benjamins Analyse des Sammelns: „Man mag davon ausgehen, dass der wahre Sammler den Gegenstand aus seinen Funktionszusammenhängen heraushebt. Aber das ist kein erschöpfender Blick auf diese merkwürdige Verhaltensweise“ (Benjamin 1983, S. 274). Vielmehr geht Benjamin davon aus, „dass der Sammler zu einem unvergleichlichen Blick auf den Gegenstand gelangt, einem Blick, der mehr und anderer sieht als der des profanen Besitzers und den man am besten mit dem Blick des großen Physiognomikers zu vergleichen hätte. (...) Man muss nämlich wissen: dem Sammler ist in jedem seiner Gegenstände die Welt präsent und zwar geordnet. (...) Man erinnere doch nur, von welchem Belang für jeden Sammler nicht nur sein Objekt sondern auch dessen ganze Vergangenheit ist, ebensowohl die zu dessen Entstehung und sachlicher Qualifizierung gehört wie die Details aus dessen scheinbar äußerlicher Geschichte: Vorbesitzer, Erstehungspreis, Wert etc. Dies alles, die ‚sachlichen‘ Daten wie jene andern, rücken für den wahren Sammler in jedem einzelnen seiner Besitztümer zu einer ganzen magischen Enzyklopädie, zu einer Weltordnung zusammen, deren Abriss das Schicksal seines Gegenstandes ist“ (Benjamin 1983, S. 274).

So stehen auch die Entstehungs- und Bezugsgeschichten von Jochens Sammlung(en) in engem biographischem Bezug. Er ist Kind wenig betuchter Eltern und verdient auch als Waldorfschullehrer „verhältnismäßig sehr wenig Geld“, weshalb er beim Einrichten seiner Wohnung wie auch beim Erwerb von Kunst und Edelsteinen gezielt Prioritäten setzt und Chancen nutzt. „Das ist ein purer Zufall gewesen“, erklärt er mit Verweis auf ein im Esszimmer aufgehängtes Bild. „Das ist ein Probedruck von Emil Orlik. Also, ein original Probedruck. Das war Zufall auf´m Bazar, dachte ich, hey, das gibt´s ja wohl nicht, Gustav Mahler. (...) Und die wussten gar nicht, was sie da haben, Also, das heißt... 2´000, 3´000 Franken für einen Probedruck, so viel mehr ist es auch nicht. Ich glaube, ich habe das dann

für 200 Franken bekommen, das ist natürlich... Da dachte ich, okay, dafür nimmst Du's“ (Jochen I 11:15-12:20).

Doch bedeutet das „Schnäppchen“ weit mehr als die bloße Freude, zu einem mit dem eigenen Budget kompatiblen Preis an das Werk gelangt zu sein: Neben dem Kunstgenuss vermittelt die Druckgraphik Jochen eine Form der Selbstbestätigung der eigenen Kenner-schaft, dieses Bild entdeckt und seinen Wert erkannt zu haben, was dem Verkäufer selbst wohl verborgen geblieben war. Nicht das „Zahlen-Können“ steht also im Vordergrund (wenn etwa betuchte Neu-Sammler zur Profilierung über Kunstbesitz Guides zwecks gezielter Einkaufstrategie anheuern), sondern das „Erkennen-Können“. Dies kann nur geleistet werden, wenn sich Wissen und Wahrnehmung innerhalb einer ganzen Lebensgeschich-te kumuliert haben und an einem wenig mit künstlerischer Hochkultur assoziierten Ort zum praktischen Einsatz gelangen. Bourdieu beschreibt die ästhetische Kompetenz als „die uner-lässliche Kenntnis der möglichen Unterteilungen eines Universums von Vorstellungen in komplementäre Klassen“ (Bourdieu 2011, S. 60) – eine Praxis und Kulturfertigkeit, welche es erlaubt, der Vielheit der Welt habhaft zu werden und damit auch ästhetische Entschei-dungen treffen zu können. Darüber hinaus entsteht elementares Sachverständnis gerade in der Fähigkeit zur klassifizierenden Beschreibung, also „inwieweit man ein Arsenal von Begriffen beherrscht, die es ermöglichen, Unterschiede zu benennen und, indem man sie benennt, zu begreifen“ (Bourdieu 2011, S. 75). Sprachliche Auseinandersetzung, wie sie Jochens Narration kennzeichnet, und inhaltliche Durchdringung stehen also in enger Wechselbeziehung.

Einen ebenso individuellen Verlauf wie die Erstehung des Orlik-Blattes nimmt der Erwerb eines Malachit-Kristalls: „Doch, es hat eigentlich alles... Das meiste hat irgendwie Ge-schichte, auch dieser... Das ist ein Malachit... muss ich mal abstauben wieder... Da waren ein paar Schwarze auf einer Mineralienbörse, die hatten sich... Aus dem Kongo, und ich beschäftige mich immer auch mit dem Kongo, diese ganze Not, dieser mörderische Krieg und diesen Dingen. Und die hatten sich einfach verschätzt, die hatten einfach zu viel ein-gekauft und haben gar nicht bedacht, hey, wenn wir das nicht verkaufen, müssen wir es ja wieder rücktransportieren. Und die hatten gar nicht das Geld oder alles, was sie verdient hatten, wäre wieder... (...) Und die standen dann da, ganz hilflos, und dann habe ich ge-

sagt, okay, ich kaufe jetzt ein paar Kilo von diesen Malachiten und ich schaue, dass ich sie selber weiterverkaufe. Und gleichzeitig war es für mich aber auch eine Verbindung mit diesen Menschen“ (Jochen I 30:00). Jochens (in der Benennung und Klassifikation zum Ausdruck kommende) Edelsteinkundigkeit und seine Wertschätzung für Kristalle gehen hier eine enge Verbindung ein mit seinem politischen und sozialen Interesse, welches er auch beruflich als Geographielehrer und Ethnologe sowie durch seine ausgedehnten privaten Reisen zum Ausdruck bringt. Seine persönliche Geschichte der Malachite verbindet den Weltbürger Jochen mit seiner tief im eigenen Selbstbild („I“) verankerten Empathie für Benachteiligte mit seiner Fachkompetenz und Kenntnis westlicher Wirtschaftspraxen.

Eine ähnliche Priorisierung von persönlicher gegenüber kommerzieller Wertdefinition findet sich auch in einer großformatigen, ebenfalls im Esszimmer aufgehängten Körper- und Bewegungsskizze: „Das ist eine Schülerarbeit, hat eine Schülerin mir geschenkt. (...) Ich denke da auch an diesen Menschen, ich treffe die auch immer wieder, sie studiert inzwischen Medizin und hat sich eben sehr gerne bewegt. Also einfach... aus so was heraus. Das hängt jetzt nicht immer da, ich wechsel dann auch, aber... Ja. Gut, wenn ich jetzt ein Sammler wäre, also ich meine jetzt, was weiß ich, ein Anselm Kiefer würde nicht reinpassen, aber wenn ich jetzt auf dem Niveau finanziell wäre, dann würde ich den Anselm Kiefer ja auch kennen oder dann würde ich ihn kennenlernen wollen und nicht einfach einen Kiefer kaufen, whow... (...) Also, dann würde ich sein Atelier besuchen... Also selbst wenn ich auf dem Niveau sammeln würde, wäre mir das das Wesentliche“ (Jochen I 31:50).

Die ihm gegebenen finanziellen Beschränkungen (über-)kompensiert Jochen mit einer umso höheren Wahrnehmungs- und Artikulationsfähigkeit, verbunden mit seinem kulturellen Hintergrund und einem spielerischen Umgang mit dem Erwerb von Dingen, welcher nicht zu einem selbst definierten Zeitpunkt erzwungen wird, sondern dem „Schicksal“ überlassen bleibt. Die im doppelten Wortsinn „Aneignung“ von Kunst gehorcht denselben Prinzipien wie Jochens Praxis der Möblierung seiner Wohnung. Die Definition von Wert(en) erfährt dabei eine eigenständige, individuelle Interpretation. Diese spiegelt sich auch in der überzeugten Wahl seines Berufes wider, bei der mit der Priorisierung inhaltlicher Erfüllung gegenüber finanziellem Gewinn eine zentrale Identitäts-Komponente zum Ausdruck kommt. Objekte sind Repräsentationen von Sozialbeziehungen.

Kunst im Alltag: Raum einnehmen – Raum geben – Raum empfinden

In diese Umgebung gelangte im Mai 2011 David Rengglis „Arm holds Hand“, ein Werk mit durchaus ausladenden Abmessungen von 140x100x180 cm. Wiewohl Jochen bereits vorab die von ihm als defizitär erklärten Restriktionen seiner Wohnung thematisiert hatte – die als beengt empfundenen Platzverhältnisse sowie Abstriche in der Materialqualität des Bodens, der mit Laminat, nicht mit Echtholz belegt ist – ruft die Raum einnehmende Komponente bei ihm keine negative Kritik hervor. Bei Anlieferung während seiner Abwesenheit war das Werk im Arbeitszimmer platziert worden, dessen Freiraum Jochen für seine Tanzübungen nutzt. Mittlerweile hat Jochen es im benachbarten Esszimmer und dort auf einem Teppich mit etwa identischer Grundfläche angeordnet – dies aufgrund seiner Tätigkeit, aber auch, weil die scharfkantigen Füße den wenig widerstandsfähigen Laminatboden beschädigen würden. Filze zum Schutz des Bodens unter den kantigen Beinen zu platzieren, lehnt Jochen jedoch ab; sie würden in ihrer Pragmatik den Charakter des Kunstwerks verfremden: „dass ich den Boden nicht abschleifen kann, weil es billiges Laminat ist. Da kommt man sozusagen wieder an eine Grenze des Alltags“ (Jochen I 46:20). Bewusst unterscheidet Jochen damit die auratische Qualität des Kunstwerks von der Profanität von Alltagsgegenständen, integriert das Objekt zwar in seine Lebenswelt, jedoch mit klarer qualitativer Differenzierung.

Auch er thematisiert die Material- und Verarbeitungseigenschaften sowie die Größe, welche er jedoch (im Gegensatz zum Designer Ralf) nicht als Mängel des Objekts artikuliert, sondern vielmehr spiegelbildliche Bestätigung der selbst empfundenen und bereits zuvor thematisierten Defizite seiner Wohnung, die er aus finanziellen Gründen akzeptiert: „Das ist mir eigentlich viel zu klein. (...) Also, auch wenn ich selber übe, in dem kleinen Räumchen da... Ich habe früher in Berlin gewohnt, große Räume, Wohngemeinschaften... In den 80er Jahren, da haben wir in so einer Art Loft gewohnt, da haben wir Wände rausbrechen können. (...) Und diese Art von Kreativität ist in Zürich einfach nicht bezahlbar“ (Jochen I 13:15). „Arm holds Hand“ wird damit zur Extension seiner selbst und bestätigendem Testimonial seiner eigenen Wahrnehmung: „In einem größeren Raum würde ich vermutlich eine

ganz andere Beziehung aufbauen. Eigentlich gehört es für mich in einen größeren Raum“ (Jochen I 41:00) – wie der Bewohner es von sich selbst in gleicher Weise aussagt.

Selbst-Erweiterung und Selbst-Extension sind auch im ganz körperlich-eigenleiblichen Sinne ein zentraler Aspekt dessen, wie Jochen in die Auseinandersetzung mit seinem artifiziellen Gast tritt: „Das erste, was ich gemacht habe, das erste war gleich... So...“ (Jochen I 35:40) erklärt Jochen, während er sich auf das Objekt setzt (und von MK in dieser Pose fotografiert wird). Eigenleiblich spürend nimmt er Richtungsachsen und Größen-dimensionen des Objekts wahr, erkundet mit Gewicht und Bewegungsfähigkeit seines Körpers dessen Statik und begibt sich in die von den Metallstreben aufgespannte Sphäre hinein. Dabei unterstellt er mit „intuitivem Wissen“ (Jochen I 51:00), dass die Stabilität groß genug sein würde, um seinen Körper zu tragen. Wie bereits im Rahmen der (unten noch näher thematisierten) Materialkritik deutlich wurde, zeichneten sich zwischen den Interviewpartnern wiederkehrende thematische Parallelen ab, welche in ihrer qualitativen Ausprägung die Unterschiedlichkeit der Aneignungsprozesse und damit auch unterschiedliche Identitätskonzepte der Personen deutlich werden lassen.

Tina und Ralfs Wahrnehmung von „Arm holds Hand“ ist, im Gegensatz zu Jochens Vertrauen, geprägt von einem gleichermaßen berechtigten Misstrauen in dessen Standhaftigkeit. Und während sich Versuche des Be-Sitzens bei ersteren doch, wenngleich unbequem, als machbar erwiesen, verzichtete Jochen zu einem späteren Zeitpunkt auf weitere Übungen, bei denen er sein volles Körpergewicht dem Objekt aussetzte, aus Sorge, es könne längerfristig dadurch Schaden nehmen. Das Auseinanderdriften von beider Wahrnehmung bezeugt nicht deren (Un-)Richtigkeit, sondern vielmehr ein unterschiedliches „In-der-Welt-Sein“ der Akteure. In diesem Sinne beschreibt auch Marcel Mauss in den 1940er Jahren die (betont im Plural formulierten) „Techniken des Körpers“ als „die Weisen, in denen sich die Menschen in der einen wie der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihres Körpers bedienen“ (Mauss 1978, S. 199). Werte und soziale Herkunft sind in diesen Körper und die Kompetenzen im Umgang mit ihm gleichermaßen eingeschrieben wie das eigene Selbstverständnis sowie Formen des Ausdrucks einer „Haltung“. Damit ist der Körper Objekt und Subjekt zugleich. Wie Mauss es formuliert: „Der Körper ist das erste und natürlichste Instrument des Menschen. Oder genauer gesagt, ohne vom Instrument zu sprechen, das

erste und natürlichste technische Objekt und gleichzeitig technische Mittel des Menschen ist sein Körper“ (ebd., S. 206). Jochen erkundet Rengglis Werk gleichermaßen physisch wie Ralf und Tina es tun; der Tänzer, welcher Räume über seine Bewegtheit erkundet und dabei Grenzen der Balance physisch austestet, steht dem Designer gegenüber, der Überlegungen von Stabilität und Sicherheit(sreserven) verinnerlicht hat.

Ähnliche Formen des Ver- und Misstrauens in Gegenstände verdeutlichen – in jeweils polarer Entgegengesetztheit – Kathrin und Klaus im Umgang mit Jerszy Seymours „Amateur Chair“, auch sie jeweils vermittelt des eigenen Körpers und dessen im Laufe ihrer Biographie eingeschriebenen Erfahrungsschatz.⁴ Der sinnlich wahrnehmende Akteur wird zum gesellschaftlich positionierten Subjekt, denn: „Wahrnehmung impliziert stets eine Synthese von Empfindung und Erfahrung. Genau diese Verknüpfung von Gegenwart und Vergangenheit, äußerer und innerer Welt, ist das Besondere der Sinnlichkeit. Sie bildet das Fundament für die gesellschaftliche Praxis der Sinne“ (Barlösius 2000, S. 19 f.).

Weitere Impulse für die Auseinandersetzung mit „Arm holds Hand“ geben – neben dem generellen Verhältnis zu Kunst sowie den eigenen Körpertechniken – die Relation zum umgebenden Raum (als eine Form der Figur-Grund-Beziehung) sowie zum Kontext bestehender Objekte.

Innen- und Außenwelten: Objekt-Umgebungs-Kontext

„Ich wäre vielleicht gar nicht gleich so in das Objekt hineingegangen, wenn ich einen größeren Raum zur Verfügung gehabt hätte“ (Jochen I 41:15), stellt Jochen fest. Auch sein Verhältnis zum Raum teilt sich im Umgang mit dem Objekt mit. Anstatt gegen die Raumverhältnisse zu opponieren, vielleicht andere Prioritäten zu setzen (zugunsten eines weniger erfüllenden, besser bezahlten Berufs oder zu Lasten seiner persönlichen Reisetätigkeit), erklärt er sich bewusst mit den gegebenen Restriktionen einverstanden. Die Innenwelt – von „Arm holds Hand“, um das er nicht frei herumgehen kann, aber auch seine eigene, meditierend, lesend, die in seiner Wohnung angeordneten Kunstobjekte betrachtend – ersetzt die vermisste Größendimension der Außenwelt.

⁴ vgl. S. 47 f. (Kathrin) und S. 61 f. (Klaus)

Spielerisch experimentiert Jochen mit unterschiedlichen, bewusst wahrgenommenen Umgebungsqualitäten und deren Einfluss auf die Wirkung des Werkes. Bereits der Teppich, auf welchem das Objekt meist platziert ist, sorgt für dessen Singularisierung: „Der Teppich hat dieselbe Grundfläche wie die Raumausdehnung von dem Objekt, und dadurch ist es schon ein bisschen wie erhöht, wie herausgehoben auch... Ja, dadurch wird's verstärkt ein ‚Objekt‘.“ MK: „Fast wie ein bisschen ein Ausstellungskontext mit'm Podest?“ – „Ganz genau! Genau. Aber auch, das haben wir auch innerhalb von Räumen, also dass man besondere Dinge... Ja, oder entweder so hinstellt, dass sie schon ein bisschen rausgehoben sind, oder eben dadurch, dass sie auf dem Tisch an einem besonderen Ort stehen und nichts anderes gleich drumrum ist“ (Jochen III, 00:30). Der Eingemeinschaftung und „Unterwerfung“ des als fremd, ja, be-fremdend empfundenen Gast-Objekts bei Tina und Ralf, wo sich erst mit erfolgreicher Integration eine Form der Versöhnung einstellte, steht die bewusste Heraushebung aus der Profanität der gewohnten Alltagsdinge gegenüber. Zwei diametral entgegengesetzte Bewältigungs-Strategien werden wirksam. Zudem bewegt Jochen das Kunstwerk zwischen den beiden zu seiner Unterbringung in Frage kommenden Räumen hin und her und platziert es sogar im Garten; dies jedoch ohne im weiteren Verlauf der Gespräche näher darauf einzugehen. „Nutzen-“Überlegungen wie bei Ralf und Tina bestehen hier im Auskosten und Erspüren von Kunsterfahrung.

Zwischenwelten: Objekt-Objekt-Konstellation

Als weitere Betrachtungsebene setzt sich Jochen mit der gezielten Wahl von Objekt-Konstellationen auseinander, welche er entlang von Form- und Materialeigenschaften differenziert. Zunächst platzierte der Lehrer einen goldfarbenen schimmernden Pyrit in seiner kantigen Kristallstruktur auf dem Lederpolster des Kunstwerks. Auf den ersten Blick entsteht so eine Art der „gelernten“ Ausstellungssituation; das Kunstwerk wird zum Sockel, welches das Naturprodukt hervorhebt, und wächst doch über eine bloße Podest-Funktion hinaus. Die visuelle Wirkung von Gold und Silber, die verwandten Materialitäten Schwefeleisen und legierter Stahl sowie die bei beiden Gegenständen anzutreffenden Winkelordnungen korrespondieren miteinander. Als Ergebnis der Wechselbeziehung zwischen den Elementen entsteht als Zusatz zur Summe der Teile „etwas Drittes“. Zudem stellt Jochen eine

Beziehung her zwischen dem neuen, ihm überlassenen Werk und seinen eigenen gesammelten Dingen, mit denen er sich bereits über längere Zeit auseinandergesetzt hat.

Neben den Kristallen finden sich in Jochens Wohnung vielfach selbst zusammengetragene Objekte aus fremden Kulturen, mit deren Hintergrund er sich auseinandersetzt. Einen weiteren Versuch unternimmt Jochen mit einer am Boden neben „Arm holds Hand“ platzierten japanischen Vase. „Das gibt einen sehr schönen Gegensatz noch... Die steht so an einer Ecke vom Teppich. Das ist eine wunderbare runde Form mit einem wunderbaren Volumen, wie die Japaner sie eben schaffen können, und als Gegensatz dazu diese Linien, diese Raumlinien“ (Jochen III, 01:30). Mit der Platzierung auf dem Teppich dringt die Vase gleichsam in das Territorium von „Arm holds Hand“ ein. Nun treten Merkmale unterschiedlicher Kulturen, Moderne und Tradition, Metall und Porzellan, insbesondere aber die Verbindung von grün und silber sowie die Raum einschließende gegenüber der Raum umspannenden Form miteinander in Beziehung. Zur Einbeziehung des Körpers bei der Aneignung von Rengglis Werk gesellt sich die gezielt variierte Kombination mit persönlichem, symbolisch aufgeladenem Besitz. Jochen inszeniert Objekt-Gesellschaften, wie um auszutesten, mit wem sich „Arm holds Hand“ „vertragen“ würde, welcher „Dialog“ sich zwischen den zum Subjekt gewordenen Objekten entfalten würde, seine Artefakte als Stellvertreter seiner selbst.

Steckbrief: Qualitäten von Material und Verarbeitung

Wie schon Ralf und Tina setzt sich auch Jochen intensiv mit den Materialqualitäten des Werkes auseinander und bemerkt die rohe, unbearbeitete Gestalt der Schweißnähte im Kontrast zur Oberfläche des glänzenden Gestänges: „Er hat hier sehr fein gearbeitet. Da weiß man natürlich jetzt nie bei einem Künstler: Ist es Absicht oder einfach nur Faulheit? (...) Weil er irgendwann einfach die Nase voll hatte“ (Jochen I 45:05). Im zweiten Gespräch konkretisieren sich die Überlegungen hin zu einer individuellen, wiederum am eigenen biographischen Hintergrund aufgehängten Interpretation: „Ich glaube, da kommt vielleicht beim Künstler beides zusammen, also diese Schweißspuren, diese Blasen sind entstanden ... Und ich glaube, er war dann selber sozusagen... naja, ich lass sie einfach, sozusagen als Zusatzspuren, als Gegensatz zu diesen fein ausgearbeiteten oder legierten

anderen Teilen. Sozusagen an diesen Zusammentreffpunkten der Raumrichtungen der Verstreungen“ (Jochen II 03:40). In dieser Wahrnehmung tritt erneut der sich im Raum orientierende Tänzer in Erscheinung.

Jochens wertfreie Auseinandersetzung mit den Materialqualitäten geht aus von einer bewussten Akzeptanz der künstlerischen Autonomie, wodurch auch immer dessen Entscheidungen motiviert sind, und vom eigenen Selbstverständnis, Individuen mit einer am Verstehen orientierten Empathie zu begegnen. Diese Haltung, welche eine zentrale Komponente von Jochens Selbst-Positionierung ausmacht und wesentlichen Einfluss auf seine berufliche Arbeit nimmt, kommt auch im dritten Gespräch zum Ausdruck. bewusst verneint er die Alternative, gegen das Raum einnehmende, sperrige und kratzige Objekt auch opponieren zu können, und verortet seine Auseinandersetzung im emotionalen „Genussraum“ (Jochen III 08:25). Die physische Raumzuweisung auf dem Territorium des Teppichs korrespondiert mit der psychischen Zuweisung eines positiv besetzten Emotionsraums. „Ich geh da auch vorbei, wenn ich die Balkontüre aufmache, und tätschel’ das so ein bisschen. So: ‚Ah ja, da bist Du ja.‘ (...) So in der Richtung.“ – „Also auch nicht genervt, im Sinne von: Es steht Ihnen im Weg, wenn Sie zur Balkontüre wollen? (...)“ (MK) – „Nein, das habe ich ganz ausgeschaltet. Weil das, das könnte ich genauso, weil ich muss ja einen kleinen Umweg machen und die Balkontüre muss ich vorsichtig aufmachen und... ähm... ja... Sonst müsste ich es noch ein Stück weit auf die Seite schieben. Also, ich könnte auch in Widerstreit geraten. Also, da habe ich mich von Anfang an dann nicht eingelassen. Nö, das ist... mh-mh... (...) Dann sind ganz viele Wege verbaut“ (Jochen III 11:25-12:55). Bewusst trifft Jochen damit eine Entscheidung bezüglich der Gestaltung seiner Beziehung zu dem seinen persönlichen Raum vorübergehend einnehmenden Kunstobjekt.

„Sich-Einlassen“: Dimensionen der Objektbeziehung

Gleichsam als „Weichen“ stellen sich Alternativen der Objektbeziehung zur Disposition: Der scheinbaren Passivität des äußerlichen geschehen Lassens, freilich innerhalb des von Jochen definierten (Teppich-)Rahmens steht die Aktivität des Eingreifens gegenüber. Die Resonanz einer Auseinandersetzung in der Innenwelt kontrastiert mit dem in der Außenwelt offenbar werdenden Ringen mit der eigenen Umgebung und deren Gestaltung. Das von

Jochen praktizierte Sich-Einlassen auf das Objekt (in Verbindung mit dem gezielten Hervorheben des Sich-Einlassens als Selbst-Aussage) kontrastiert mit der gegenläufigen Strategie des Designers, der seine Umgebung formt und evaluiert.

Die Situation erinnert an den Umgang des Lehrers mit einem „sperrigen“ Schüler, wenn es gilt, Beziehungsoptionen offen zu lassen, Machtverhältnisse auszuloten und auf subtile Weise die Situation so zu kontrollieren, dass die Beteiligten in ihrer Identität und Integrität unbeschadet bleiben. Hier kommt das berufliche Selbstverständnis des Waldorf-Pädagogen zur Geltung, allen (Schülern, hier: Dingen) mit gleichem Wohlwollen zu begegnen und deren positive Seiten zur Entfaltung zu bringen. Die Kompetenz des Integrieren- und Verstehen-Könnens kontrastiert also mit der Fähigkeit (und beruflichen Rollen-Anforderung) des Designers, kritisieren, differenzieren und bei mangelnder Eignung abwählen zu können. Denn in dessen Umfeld steht nicht das Verständnis gegenüber einem eventuell als „misslungen“ betrachteten Designentwurf im Vordergrund, sondern die klare, zielgeleitete Optimierung des (in der Regel von einem rational agierenden Auftraggeber finanzierten) Ergebnisses.

Lösungs-Mittel: Beziehungs-Ebenen der Kunstaneignung

Generell prägen „Beziehungen“ Jochens Umgang mit „Arm holds Hand“: Bereits angesprochen wurde die empfindend-genießende Ebene, mit der sich Jochen der Betrachtung und Wahrnehmung des ihm überlassenen Werks hingibt und dabei bewusst das (störungsfreie) „Drehbuch“ seiner Geschichte mit Renggli formuliert.

Hinzu kommt die leiblich spürende Ebene mit dem Körper als Medium, um Objekte wahrzunehmen. Gezielt „spielt“ Jochen dabei mit der Dimensionalität von Werken, um unterschiedliche Erlebnisse und Befindlichkeiten hervorzurufen. „Ein Objekt oder eine Plastik ist wie eine andere Art von Auseinandersetzung und Begegnung. (...) Einfach auch das Dreidimensionale. Ich möchte herumgehen. Während beim Bild habe ich das Gefühl, es ist noch ein... es ist wie fast innerlicher. Also jetzt nicht wertend. Der Prozess. Lyrischer, sag ich mal. Und mit 'ner Plastik... Es ist nicht dramatisch, aber es ... es kann dramatischer werden, sozusagen. (...) Es ist doch ein ganz, ganz anderes Gespräch. (...) Physischer, aber

auch... Als Tänzer natürlich nehme ich Bewegungen wahr. ... Ganz stark im Dreidimensionalen. Natürlich auch im Bild, aber im Dreidimensionalen stärker. Und das geht bei mir so weit... Ich weiß nicht, ob Sie das kennen... Wenn ich müde bin in 'nem Museum, ähm... durch Bilder... Dann schaue ich Plastiken an, die beleben mich auf eine andere Art und Weise. (...) Durch die Bewegung und... Ich glaube, das ist auch von den Sinnen her, dass was anderes gefordert ist, wenn ich Plastiken anschau. Da ist was anderes gefordert, und das weckt mich mehr“ (Jochen I 55:15-57:03). Der menschliche Körper mit leiblichen Empfindungen trifft auf einen anderen dinglichen Körper, welcher auf seine Empfindungen einwirkt. Während bei der Zweidimensionalität des Bildes der Körper zugunsten des Geistes zurück tritt, fühlt Jochen beim Betrachten einer Plastik seinen Körper angesprochen.

Als weitere Betrachtungs- und Beziehungsebene benennt Jochen die philosophisch-reflektierte, wenn er in Gedanken das Objekt in seiner formalen Qualität analysiert: Er setzt es in Beziehung zur Raum einschließenden Architektur, welche bei „Arm holds Hand“ ihrer begrenzenden Mauern entkleidet und auf die Raumrichtungen reduziert ist. Wieder zieht sich das Thema „Körper im Raum“ durch die Betrachtung, nun in Form eines abstrakten Raum-Begriffs. Als „humoristisch“ beschreibt Jochen seine Wahrnehmung leichter Verschiebungen der Raumachsen weg vom rechten Winkel – ein Spiel also mit den Sehgewohnheiten, welche in westlichen Kulturen auf 90 Grad gleichsam „geeicht“ wurden, so dass Abweichungen vom erklärten (Bau-)Standard erklärungsbedürftig werden. Renggli durchbricht damit das ge-wohnte „Und-so-weiter“, welches die lebenslange Sozialisation in ge- und umbauten Räumen prägt, mit einer irritierenden Dissonanz der „Ungenauigkeit“. Statt der beim Design vielfach anzutreffenden praktischen Auseinandersetzung mit Lösungs-Optionen kommt damit der kunst-typische Denk- und Wahrnehmungsanstoß zum Ausdruck, welcher nicht die Lösung vorgibt, sondern zur Auseinandersetzung anregt. Eine solche Form der Auseinandersetzung wurde bereits bei Tina und Ralfs (letztlich zum Abschluss gekommener) Aneignungsgeschichte des Kunstwerks deutlich.

Humoristisch-augenzwinkernd gestaltet sich auch Jochens Verweis auf die lebensstilistische Integration des Kunstwerks in seinen Räumen: Mit Blick auf das Objekt wird der Zustand des Besitzens, des Eigentums deutlich: „So ist es dann, wenn ein Sammler einen Picasso hat oder so. (...) Also dieses Besitzen, ich besitze jetzt. (...) Jetzt könnte man sich

auch, wie manche das auch tun, aufplustern und sagen: ‚Ich hab´ ´n Renggli zu Hause‘“ (Jochen III 28:40). Deutlich wird die Funktion des materiellen Besitzes als Instrument der Selbst-Definition und Selbst-Positionierung des Individuums in der Gesellschaft. Kunst bewegt sich über ihre sinnlich-intellektuelle Bedeutung hinaus hin zum kulturell wie materiell zum Ausdruck gebrachten status-symbolischen Kapital – und Jochen steht dieser Dimension durchaus positiv-ironisierend gegenüber: Zwar kontrastiert die offene Status-Demonstration mit seiner in den bisherigen Narrationen aufgespannten Identität, und doch scheint er sich gleichsam dabei zu „ertappen“, sich mit Wohlgefallen als der wiewohl zeitweilige Besitzer des Kunstwerks wahrzunehmen.

Die Betrachtung gelangt an ihren Ausgangspunkt: das Sammeln zurück, von wo sie zu Beginn des Experiments ihren Lauf genommen hatte. Sammeln und die damit verbundenen Aneignungsprozesse zeichnen einen roten Faden durch Jochens Biographie. Und Kunst lässt sich als Lösungs-Mittel definieren, welches sein gesamtes Leben begleitet und (er-)klärt.





2.3 Begreifen: Kathrin, Berlin

Die Szene wechselt von Zürich nach Berlin und von der Kunst zum nicht-angewandten Design: Die Designerin Kathrin (33) lebt zusammen mit ihrem Partner (36) sowie den gemeinsamen Kindern Felix (5) und Klara (2) in einer 80 Quadratmeter großen 3-Zimmer-Wohnung mit Zugang zu einem für die Berliner Jahrhundertwende-Architektur typischen Innenhof-Garten. Kathrin platzierte den „Amateur Chair“ des Designers Jerszy Seymour zu Beginn des Versuchs in Felix' Zimmer neben dem hölzernen Kinderbett, dies weil dieser Raum die meiste Freifläche bot. So konzentrierte sich die anfängliche Nutzung auch auf den Lebensraum des Jungen: Kathrin nahm darauf Platz, um ihrem Sohn vorzulesen, und auch Felix schien den „Amateur Chair“ vom ersten Moment an in seine Aktivitäten zu integrieren: „Felix benutzt ihn manchmal, weil er da seine Dinosaurier abstellt und mit seinen Autos drauf herumfährt, weil das für ihn eine gute Höhe ist. Wenn er kniet, dann kann er so da in Augenhöhe davor spielen“ (Kathrin I 04:00).

Körperwelten – Er-lebenswelten: Dimensionen einer „Haltung“ zum Objekt

Der Körper der verschiedenen Akteure steht im Zentrum des ersten Aneignungsprozesses. Individuelle Körpermaße dienen als Referenzpunkt und Maßstab zugleich, um Anwendungsmöglichkeiten auszuloten. Dabei korrespondieren Felix' kindlicher Körper wie auch seine Er-lebenswelt mit der Interpretation von Nutzungsoptionen. Wiewohl der Junge das Objekt fraglos als Stuhl wahrnimmt (s.u.), verwendet er es nicht zum Sitzen, sondern als Arbeitsbühne, um seine Interessen darauf ausleben zu können und eigene Kompetenzen zu erkunden. Die Bedeutung wandelt sich vom Spiel-Plateau über eine Brückenfunktion, wenn er morgens aus dem Bett klettert, freilich indem er auf seinem Weg von der Matratze zum Boden mit der Sitzfläche zunächst noch eine höher gelegene Ebene überwindet. Und schließlich dient ihm und seiner zu Besuch anwesenden Spielkameradin der „Amateur Chair“ als Teil eines improvisierten „Gerüsts“, um mit darüber gehängten Tüchern ein Häuschen zu errichten. Bereits in der kindlichen Experimentierfreude wird also eine Form

der „Bedeutungsoffenheit“ deutlich. Sie kommt in den weiteren Gesprächen weiter zum Ausdruck, auch im Sinne einer komplementären Abgrenzung von Seymours Stuhl-Objekt zur interpretativ als geschlossen wahrgenommenen IKEA-Serienwelt.⁵

Diese Bedeutungsoffenheit äußert sich in einer weiten Bandbreite an „Um-Zu-Qualitäten“, wie sie die Psychologen Edward C. Tolman und Egon Brunswik bereits 1935 in ihrer verhaltensorientierten Analyse der dinglichen Umwelt hervorheben: Aus den „discriminandum“-Qualitäten eines Gegenstandes, jenen Merkmalen also, die zu seiner Beschreibung herangezogen werden, leiten sich Folgerungen bezüglich eines möglichen „manipulandum“ ab – welche Handlungen also potenziell an ihm vorgenommen werden können. Diese wiederum münden in „utilitandum“-Qualitäten, als Ziel dessen, was mit einem Objekt zu erreichen wäre (Tolman, Brunswik 1935, S. 52 f.). Während das Kunstobjekt „Arm holds Hand“ sich seinen zeitweiligen Besitzern in Teilen verschlossen hat, was seine mögliche Bedeutung und Nutzung anbelangt, scheint der „Amateur Chair“ gleichsam ein Portfolio von Nutzungs-Szenarien anzubieten.

„Also, für meine Kinder war das, für beide, völlig fraglos ein Stuhl. Er hat das nie irgendwie... Fand nie etwas bemerkenswert oder komisch dran. Das war ein Stuhl. Einfach ein Stuhl“ (Kathrin I 04:30). Jenseits seiner Detailausprägung – der strahlenförmigen Anordnung von Lehne, Sitzfläche, Vorder- und Hinterbeinen oder der Verbindung von Bauelementen durch organisch geformtes Kunstharz – scheint das Design archetypischen Prinzipien zu genügen, welche selbst klein(er)en Kindern zweifelsfrei die Bedeutung „Stuhl“ signalisieren. Zugleich wird deutlich, wie eng sich die Verflechtung einer Interpretation von discriminandum-Qualitäten mit der Identität des Betrachters und Benutzers gestaltet. Auch Kathrin testet den Stuhl vermittels ihres Körpers aus, nimmt darauf Platz, um Felix vorzulesen und ist überrascht von dessen Stabilität und Bequemlichkeit. Auch als sie den Stuhl im späteren Verlauf der Untersuchung in der Küche am Esstisch gruppiert – und damit ein weiteres Mal in den alltäglichen Gebrauch integriert – stellt Kathrin fest: „Ich hab immer gestaunt, dass diese eine Leiste, dafür, dass es ja gar keine richtige Lehne ist, dann doch eigentlich in einem ganz guten Winkel steht. Wenn man sich nicht mit Kraft anlehnt, sondern sich nur ein bisschen abstützt, dann ist es eigentlich wirklich ganz bequem. Was halt

⁵ vgl. S. 69 f.

nicht so funktioniert ist, so ein bisschen reinrutschen. Dann finde ich, dann dreht sich das bei mir so ins Kreuz, dann hab ich genau die Kante da im Rücken. Dann ist es doch eher unkomfortabel, nicht so ein Lümmel-Stuhl. Aber wenn man gerade drauf sitzt, kann man das ganz gut machen. Dadurch, dass die Fläche auch sehr tief ist, kann man wirklich auch sehr aufrecht und gut drauf sitzen“ (Kathrin III 03:00).

Beileibe beschreibt Kathrin damit bloße Sitzpositionen: Zur Sprache kommen Körper-Haltungen, die in enger Verknüpfung stehen mit kulturellen Haltungen, Sozialisationsprozessen und Gewohnheiten. Dem aufrechten Sitzen, wenn eine angedeutete Lehne lediglich als „Erinnerung“ und „Anstoß“ an eine Selbst-Stabilisierung mittels der entsprechend trainierten Rücken-Muskulatur dient, steht das Zurücklehnen, das „Hineinrutschen“ gegenüber. Es signalisiert Entspannung, Lässigkeit, eine legere Pose, in welcher das Mobiliar dem Körper die Aufgabe, sich selbst zu stützen, teilweise abnimmt.

Diese stützende Funktion fand in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts unter dem Thema „Ergonomie“ verstärkt Eingang in die Vorgaben wie auch Vorstellungen des Möbeldesigns. Möbel hatten „bequem“ zu sein – und eben diese Haltungen zu gestatten, ja zu fördern. (Dieselben Postulate hielten in den vergangenen Jahrzehnten auch in der Kleidermode Einzug, mit weichen Wirkware-Shirts anstatt gestärktem Hemdkragen, Stretch-Jeans statt Schneiderkostüm und Sneakers fernab freizeitsportlicher Betätigung.) Auch amorphe Polsterlandschaften im Gegensatz zum strengen Biedermeier-Sofa (welches aktuell außerhalb des speziellen „Soziotops“ des Antiquitäten-Marktes wohl annähernd unverkäuflich wäre) sprechen hier eine ebenso eindeutige Sprache wie eben Stuhl-Entwürfe. Im Gespräch thematisiert Kathrin ihren eigenen hölzernen Bürostuhl, ein Entwurf von Egon Eiermann aus den 1950er Jahren, dessen hölzerne Lehne schwenkbar gelagert und in ihrer geschwungenen Form der Anatomie des Rückens angepasst ist. Wenig verwunderlich, entstanden derartige Entwürfe – wie überhaupt das zentrale Postulat nach Bequemlichkeit – in den 1950er und 1960er Jahren, und auch Eiermanns von der Funktionalität des Bauhaus inspiriertes Postulat war es, Möbeldesign am menschlichen Maß zu orientieren.

Dem gegenüber verweist Kathrin auf ganz andere historische Stuhl-Entwürfe: „Mich erinnert das so ein bisschen an so merkwürdige Stühle, die so eine ganz lange, schmale, auf-

rechte Lehne haben. Das gibt's ja auch. Da kann man ja auch sich überhaupt nicht irgendwie aus dem Winkel quasi bewegen. Man kann sich nur auswählen, ob man sich gar nicht anlehnt oder ob man eben dieser Lehne folgt“ (Kathrin III 05:45). Kathrin recurriert dabei auf die Entwürfe Charles Rennie Mackintoshs um die vorvergangene Jahrhundertwende. Wenig verwunderlich, dominierte zu jener Zeit das für die Lebensreform-Bewegung typische Ideal eines sich selbst tragenden, stabilisierenden Körpers eines sich selbst disziplinierenden Individuums: „Deutlich wird die Auffassung einer Machbarkeit der eigenen Existenz und der Formung des Körpers „von innen heraus“. Mit diesem Postulat des zu entfaltenden Körpers schreibt die Lebensreformbewegung unter Vorwegnahme des erst vor wenigen Jahrzehnten seine Breitenwirkung entfaltenden Individualisierungs-Trends jedem einzelnen ein hohes Maß an Verantwortung für sein eigenes Handeln (...) zu“ (Kritzmöller 2010, S. 18).

Mit solchermaßen divergierenden gesellschaftlichen „Modellen“ der Haltung kontrastieren unterschiedliche Körperpraxen, wie Marcel Mauss sie beschreibt. Sie wiederum fanden Eingang in das Design. Die „Bequemlichkeit“ als mittlerweile vorherrschendes Thema zeichnet nun ein gesellschaftliches Selbstbild nach, dem nicht (mehr) der Erziehungsgedanke eines sich selbst tragenden Körpers zugrunde liegt, sondern jene Vorstellung des Möbels als ein dem Entspannung suchenden Subjekt ähnlich einer stützenden Prothese dienendes Objekt.

Kathrin tritt dabei mittels ihres Körpers in Bezug zum „Amateur Chair“, nimmt das Material spürend wahr und gleicht ihre Haltung(soptionen) mit der formalen Gestalt des „Möbelstücks“ ab: „Man hat wirklich eine sehr genaue Neigung des Rückens vorgegeben durch die Neigung des... dieser Leiste, weil die Kanten ja auch nicht irgendwie abgerundet oder abgeflacht sind. Es ist wirklich so, dass es einen so dermaßen einschneidet sofort.“ – „Disziplinarmaßnahme...“ (MK) – „Jaja, dass man auf jeden Fall dann gleich korrigiert. Man kommt dann wirklich nicht in die Verlegenheit, da ein bisschen drüberzuhängen oder so“ (Kathrin III, 03:30). Nicht bewusst thematisiert werden als weitere Voraussetzung, um zumindest in gewissen Positionen Bequemlichkeit auf dem „Amateur Chair“ zu empfinden, Kathrins zierliche Körpermaße. Denn im Gegensatz zu ihr stößt der groß gewachsene Klaus (Kapitel 2.4) ganz physisch beim Versuch, Jerszy Seymours Entwurf zu „be-sitzen“

unweigerlich an dessen Grenzen. Zudem analysiert sie deutlich vor ihrem eigenen intellektuellen Hintergrund als Designerin diejenigen Parameter des Objekts, welche die entsprechenden Qualitäten freigeben.

Fleisch und Blut: (Re-)Konstruktions-Prinzipien des Objekts

Auch in der Interpretation der Wirkung, welche unterschiedliche Gestaltungs-Variationen des „Amateur Chair“ auf sie ausüben, kommt Kathrin auf die Körper-Metaphorik zu sprechen: Interessiert an den Hintergründen des ihr überlassenen Gegenstands recherchiert Kathrin im Internet und begegnet einem Modell mit Armlehnen, dessen Verbindungselemente aus rotem anstatt grauem Wachs bestehen: „Das wirkt dann wieder so ganz anders als das Graue, weil das hat dann eher so etwas Organisches. Irgendwie körperlich, vielleicht weil man's dann mit Fleisch und Blut in Verbindung bringt. Das Organische war ja eh schon so von der ganzen Haptik, also von der visuellen Haptik, von dem, wie man sich vorstellt, dass es sich anfühlt“ (Kathrin II 15:00). Wurde bislang die Dimension des „aisthesis“-Aspekts von Kathrins Wahrnehmung (und der ihres Sohnes) fokussiert, so erweitert sich die Betrachtung auf die reflektierte Ebene des, wie Bourdieu es bezeichnet, „gelehrten Geschmacks“ (Bourdieu 2011, S. 59). Deutlich wird Kathrins Ausbildungs- und Tätigkeits-Hintergrund als Gestalterin, vor dem sie den Aufbau des Objekts einer differenzierten Analyse unterzieht und zudem explizit unterscheidet zwischen dessen profaner Interpretation im Alltagskontext und dessen Interpretation als Objekt aus dem kunstnahen Bereich des nicht-angewandten Design.

Der Bogen zum Alltag spannt sich – neben dem eigenleiblichen Versuch, darauf zu sitzen und das Stuhl-Objekt einer praktischen Nutzung zu unterziehen – vermittelt dessen ritueller Integration: Das abendliche Vorlesen, zu dem Kathrin nun auf dem „Amateur Chair“ Platz nimmt, ist fester Teil der Mutter-Sohn-Beziehung. Die Aneignung erfolgt über eine Bedeutungszuweisung im bestehenden lebensweltlichen Kontext. Eine weitere sinnhafte Verbindung entsteht auf designstruktureller Ebene, indem Kathrin Parallelen aufzeigt zwischen der Konstruktion von Jerszy Seymours Entwurf und den am Esstisch platzierten „Tripp Trapp“-Stühlen ihrer Kinder. Beide – nicht-angewandtes Design wie auch Gebrauchsde-

sign, welches sich ganz gegensätzlich am Postulat einer multifunktionalen Praktikabilität orientiert – weisen eine vergleichbare „Z“-Struktur auf.

Strukturelle Parallelen bestehen zudem zwischen Kathrins eigener Einrichtungspraxis und der Konstruktion des Amateur Chair: So ist die Küchenspüle aus rudimentären Mitteln selbst gebaut: „Also, unsere Spüle sieht ja auch ein bisschen aus wie der Stuhl, von der Qualität, manchmal auch einfach nur eine Lösung, die... ähm... die jetzt nicht hässlich ist und auch wenig Geld kostet“ (Kathrin I 22:30). Das Becken ruht in Anpassung an ihren groß gewachsenen Lebenspartner wie auch Kathrins Präferenz einer erhöhten Arbeitsfläche auf einer auf Baumarkt-Holzbalken angeordneten Holzplatte. Die Sitzbank im Garten wurde ebenfalls eigenhändig erstellt aus einem roh belassenen, mittlerweile verwitternden Holzbrett, auf Backsteinen gelagert. Die materielle Aussage des dem nicht-angewandten Design zugeordneten Amateur Chair einerseits und Kathrins selbst gebautem Mobiliar andererseits ähneln sich. Different und doch im wechselseitigen Verweis aufeinander sind die Motivationen des Entstehens: Während bei Kathrin die Nutzenorientierung das Zustandekommen prägt, steht bei Seymour die Botschaft „just do“ im Vordergrund, mit der er zu gerade jenem von Kathrin ganz selbstverständlich im Alltag praktizierten Prozess anregt.

Merkmals-Austausch: Strukturen von Entstehungs- und Lebensprozessen

Etwas ambivalent steht Kathrin ihrer eigenen, solchermaßen improvisierten Einrichtungspraxis gegenüber: Diverse Stühle sowie das Oberteil eines antiken Küchenbuffets sind auf verschiedene Weise „zu ihr gekommen“, die Türen des Schlafzimmerschranks fehlen, weil Kathrin sich beim Kauf nicht für das Design entschließen konnte und das Modell wenig später nicht mehr erhältlich war. „Das ist wieder sehr phasenweise“, beschreibt Kathrin ihre Wahrnehmung der Wohnung. „Jetzt zur Zeit bin ich von der Küche schon sehr genervt, weil ich irgendwie merke, dass mich das gerade... Oder überhaupt in der Wohnung. Im Winter ist man viel drin, da hab ich gemerkt, dass ich jetzt grade mehr das Bedürfnis hätte, viel... äh... viel mehr geschlossene Möbel zu haben und viel aufgeräumter und ein bisschen klarer, nicht so verramscht und... irgendwie... Aber das entsprach wohl auch gerade meiner momentanen Bedürfnislage, dass ich dachte, ich würde gerne irgendwie mehr Platz und

mehr Raum und mehr freie Flächen und nicht alles so zugemüllt haben“ (Kathrin I 25:30-26:43).

Entstehungs- und Lebensprozesse sprechen damit gleichermaßen aus Kathrins Einrichtung wie die Phasen ihrer Befindlichkeit. Deutlich wird nicht nur eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbstbild, verkörpert in den sich ansammelnden, angesammelten Dingen, sondern auch ein Widerstreit zwischen „Me“ und „I“, Fremdbild und Selbstbild, denn: „Obwohl mich eben doch so Leute auch beeindrucken, die das auch beherrschen“ (Kathrin I 31:30), würde sich Kathrin auch ohne die gegebenen finanziellen Restriktionen nicht mit sortenrein zusammengestelltem Mobiliar einrichten – „Das wär mir dann doch zu viel des Guten“, und dies nicht nur im materiellen Sinne: „Mir sind, glaube ich, so perfekte Oberflächen, so glatte Oberflächen sind immer suspekt, egal ob es um Personen oder um Wohnungen oder um Lebenskonzepte geht. Das ist mir einfach immer... Das finde ich immer unglaublich“ (Kathrin I 31:40).

Damit spannt Kathrin den Boden von Lebensstilen und -entwürfen hin zu den zu ihrer Materialisierung herangezogenen Artefakten, deren Kombination und Symbolik. Zugleich verdeutlicht ihre Aussage einen generellen gesellschaftlichen Wandel weg vom stringenten Lebenslauf und hin zum individualisierten Konzept der „Bricolage“, wo gerade scheinbare Widersprüche und Brüche vom einstigen Makel und hin zur als zeitgemäß empfundenen Interpretation sich wechselnder und miteinander konkurrierender Ansprüche gelten können. Miteinander koexistierende, in ihrer Fülle und Heterogenität bisweilen überfordernde Optionen finden ihren materiellen Widerhall in eben dem „Ramschigen“, „Zugemüllten“, das Kathrin durch die „Brille“ von Sozialisationsnormen einerseits als nervig kritisiert, andererseits als zu sich gehörig, ihr selbst entsprechend bejaht. Ihre Selbstpositionierung erfolgt in Abweichung von scheinbaren gesellschaftlichen Normen; stattdessen werden diese hinterfragt, kritisiert, und sie selbst distanziert sich davon mit einem letztlich Bekenntnis zur eigenen Ästhetik.

Dabei verweist Kathrin auf die Differenzen zwischen dem alltagsweltlichen „Passieren“, das sich auch in Werken ihrer eigenen gestalterischen Arbeit niederschlägt, und Jerszy Seymours „Amateur Chair“, den sie als „skizzenhaft“ beschreibt: „Ich finde, der Unter-

schied ist noch so ein bisschen, dass der Stuhl vielleicht doch eher... schon... so einer Vision zumindest Form gibt, sei es... ob das schon... äh... die einzige Form der Vision oder eine Zwischenstufe irgendwie ist, während bei uns halt auch immer rauer Zufall herrscht“ (Kathrin I 19:30). Die Vermutung von Intentionalität und visionärem Gehalt beeinflusst auch ihre Auseinandersetzung mit den Gestaltungsprinzipien des „Amateur Chair“; die Materialität im Sinne des „Utilitandum“ wird relativiert und zugleich in ihrer Bedeutung erweitert. Die aus Tischler-Perspektive „extrem billige“ Machart, die Verscho-benheit der Winkel, die offen(er)sichtliche Flüchtigkeit der Machart – sie werden im Kon-text des nicht-angewandten Designs zu Zeugen eines Entstehungsprozesses, in dem die Idee Priorität erhält gegenüber der Materialität. So spielt Kathrin mit dem „Hybrid“-Charakter der Situation und versetzt das Objekt gedanklich aus ihrer Wohnung und der dortigen profanen Anwendung heraus in einen imaginären Ausstellungskontext „...was natürlich problemlos funktioniert“ (Kathrin I 09:00).

Widersprüche: Verhältnis zwischen Amateur und Kunst(harz)

Die über den Anwendungsbereich hinausweisende Bedeutungsoffenheit des „Amateur Chair“ äußert sich auch in von Kathrin angesprochenen Widersprüchen in der Gestaltung, welche sich als durchgängiges, übergreifendes „Gestaltungs-Prinzip“ formulieren lassen. Bereits das Material regt zur Auseinandersetzung an, indem dessen visueller Eindruck mit der gefühlten Haptik divergiert: Das scheinbar weiche Verbindungsmaterial kontrastiert mit dem kantigen, unbehandelten Baumarkt-Holz von Gestell und Sitzfläche und lässt Zweifel an dessen Stabilität aufkommen. Einen zweiten Widerspruch verortet Kathrin der Kon-struktion, welche ein Schwingen des sternförmig an einem Punkt aufgehängten Stuhls vermuten lassen, wogegen bei körperlicher Ingebrauchnahme keine Elastizität spürbar ist. Die widersprüchliche Materialität des Objekts wird verstärkt durch dessen Bezeichnung als „Amateur Chair“. So lässt das zur Fixierung verwendete Material Zweifel aufkommen an der tatsächlichen Amateurhaftigkeit des Möbels: Dem tatsächlichen Amateur unterstellt Kathrin eine Anlehnung an das Tischlerhandwerk und die Benutzung konventioneller Materialien wie Spax-Schrauben zur Verbindung der Elemente: „Also, Kunstharz finde ich dann schon wieder zu speziell für einen Amateur-Stuhl. Das ist dann schon wieder, da würde man sagen, okay, da kommt dann der Künstler durch. Steckt ja auch schon drin:

Kunst-Harz (lacht)“ (Kathrin I 49:45). Gleichmaßen widersprüchlich zum Betrachtungshorizont des Amateurs nimmt Kathrin die ebenfalls von gängigen Prinzipien abweichende Silhouette des Stuhles wahr – hinten schwebend mit zwei an der Vorderseite fixierten Beinen. Insgesamt erkennt sie eine Inszenierung von nicht-gegebener Amateurhaftigkeit von Material und Konstruktion, welche durch das „bewusst schlecht Gemachte“ ironisierend auf die Spitze getrieben wird: „Da finde ich, steckt schon viel Koketterie drin mit diesem Amateur“ (Kathrin I/2 01:30). Im Gegensatz zu Klaus spricht sie aus der Position einer handwerklich wie designerisch Schaffenden mit entsprechender Fokussierung auf hypothetische Produktionsinstrumente.

Als solches ins Objekt eingeschrieben sieht Kathrin erneut den Körper – diesmal den des Schaffenden, dessen Handarbeit im unregelmäßig geformten Kunstharz der Verbindungs- teile sichtbar und damit zum überraschenden Element wird: Längst etablierte sich in der Möbelfertigung die Vorstellung maschineller Abläufe und automatisierter Prinzipien der Serienproduktion (Kathrin II 22:40). Hier jedoch sei trotz Multiplikation des Fertigungs- prinzipis ein Unikat entstanden, individuell von Hand geformt. Eine Widerspiegelung des schaffenden Körpers im modellierten Objekt teilt sich ihr zudem mit, indem ganz offen- sichtlich keine Intention bestand, besonders gleichmäßig zu gestalten und das Ergebnis stattdessen bewusst schnell und beliebig aussehen solle. Dabei sei die Verbindung zum Amateur „zwar immer nahe liegend, aber auch ein bisschen schwierig, weil ja Amateure sich oft sehr, sehr viel Mühe geben bei Dingen, gerade weil sie sie nicht so gut können, sich dann oftmals besonders viel Mühe geben und besonders viel Zeit nehmen und besonders klare Vorstellungen haben, wie es zu sein hat. Und auch manchmal dann auf ihre Art zu relativ... äh... perfekten Resultaten kommen können. Das ist diese Leidenschaft der Ama- teurhaftigkeit“ (Kathrin II 24:00). Die Betrachtung des Objekts erhält damit als weitere Dimension Kathrins Reflexionen über den dargestellten gegenüber dem faktischen Entste- hungskontext. Am Begriff des Amateurs und den sich ihr mitteilenden Fertigungsprozessen macht Kathrin die Aura des Objekts fest. Auf eben diese Aura rekurriert auch Klaus,⁶ verbindet sie jedoch aus ganz anderem Blickwinkel losgelöst vom Amateur mit einer gesellschaftskritischen Analyse der Warenästhetik.

⁶ vgl. S. 70

„Amare“: Jenseits ökonomischer Zwänge

Auch in lebensstilistischer und gesellschaftlicher Hinsicht setzt sich Kathrin mit dem Begriff des Amateurs auseinander. Er verankert und definiert sich als Gegensatz zum Profi: Erst die Professionalisierung eines Gegenstandsbereichs gebe den Weg frei für dessen amateurhafte Ausübung, welche ganz anders als der Wortstamm vermuten lasse, im gegenwärtigen Sprachgebrauch stärker in die Nähe des „Nichtskönners“ denn des Liebhabers rücke. Zugleich sieht Kathrin im Dasein des Amateurs hohe Freiheitsgrade, die zu erfahren nicht das Privileg des Profis sind, wogegen Leute, die sich aufs Amateurhafte zurückziehen, „betonen wollen, dass sie nicht irgendwelchen kommerziellen Zwängen und auch keinen Ansagen von außen gehorchen. Also, dass sie damit auch eine gewisse Selbstbestimmtheit sich natürlich in dem Moment quasi ermöglichen oder überhaupt... schaffen, dass sie nicht durch wirtschaftliche Zwänge bestimmt sind... oder nur im Rahmen dessen, wie viel sie sich... wieweit sie sich ihr Hobby halt leisten können, aber nicht... zumindest nicht... durch... ähm... durch ökonomische Interessen... zum Beispiel: Zahlt sich das, was ich da tue, in irgendeiner Hinsicht ökonomisch aus? Also, dass man einen sehr... ähm... einen sehr persönlichen Wert quasi in der Sache hat“ (Kathrin III 28:15).

Mit kritischem Unterton definiert sie damit das Amateurhafte als Bereich der eigen-sinnigen Entkommerzialisierung und der Autonomie, dessen Verfügbarkeit sie zugleich als Chance dessen verortet, der ohnehin über die elementaren Existenz-Zwänge ein Stück weit erhaben ist. Der von Cicszentmihaly und Rochberg-Halton beschriebene Zustand des „Flow“ (Cicszentmihaly, Rochberg-Halton 1995), sich freudvollen Tätigkeiten hinzugeben, steht ihr zufolge in engem Zusammenhang mit dem Erleben und Ausleben dieser Freiheitsgrade. Damit kontrastierend erlebt sie ihre eigene Situation: Gestalterische Tätigkeiten, die im Rahmen der Professionalität ausgeübt werden, unterscheiden sich inhaltlich von jener Entfaltung in einer geschützten non-kommerziellen Sphäre; der Berufs-Kreative sehne sich nach einem von Gestaltungs-Entscheidungen ausgefüllten Tag solche Tätigkeiten nicht aufs neue herbei.

Auch finanziell ordnet sie sich in einer gesellschaftlichen Gruppe ein, welche nicht über das Privileg der amateurhaften Verwendung von Zeit- und Geldressourcen verfügt: „Zumindest

in meinem Umfeld ist es dann auch häufig so, dass Leute dadurch, dass sie sehr... sehr... prekarisiert mitunter leben oder... dass man dann irgendwie fast gar nicht raus kommt aus diesem... ähm... aus diesem Zwang, dass man... dass man irgendwie die eigene Arbeit voran bringt, dass man Projekte voranbringen muss, dass man Geld verdienen muss“ (Kathrin III 44:30). Nicht erst gegenwärtig wurde die Möglichkeit, sich aus dem ökonomisierten Prozess herauszunehmen, zum Kriterium sozialer Ungleichheit. Bereits Thorstein Veblen beschreibt den „demonstrativen Müßiggang“ als virtuose Ausübung nicht-produktiver Tätigkeiten als Erkennungsmerkmal „feiner Leute“: „In den Augen aller zivilisierten Menschen ist ein Leben der Muße an sich und in seinen Folgen schön und adelt denjenigen, der es lebt“ (Veblen 1997 [1899], S. 53).

Neu ist diese Betrachtungsweise hinsichtlich der Richtung ihrer gesellschaftlichen Differenzierung: Beschrieb Veblen die Situation einer privilegierten Oberschicht, welche, über die Erzielung ökonomischen Einkommens erhaben, sich über die Kumulierung symbolischen Kapitals in ihrer Position zu behaupten hatte, so wird in dem von Kathrin beschriebenen Kontext eine Form der Freiwilligkeit (und damit auch der freiwillige Verzicht auf umfangreichere ökonomische Erträge) unterstellt, motiviert durch den Idealismus des Künstlers. Wie Pierre-Michel Menger aufzeigt, avancierte eine solche ökonomisch-existenzielle Daseinsform zum verklärten und verharmlosend-idealisierten Erwerbstätigkeits-Ideal mit „Vorbild-Funktion für weit reichende Berufszweige außerhalb gesicherter Beschäftigungsverhältnisse: „Das Motiv der immateriellen Vorteile ist so mächtig, dass es gewöhnlich die Basis einer ideologischen Verklärung der Künstler-Arbeit bildet. (...) Da diese relative Künstlermehrheit im Allgemeinen gemessen an ihrer Qualifikationen (sic) und ihrem Arbeitsaufwand ein bescheidenes Leben fristet, unterstellt man diesen Künstlern Präferenzen und Fähigkeiten, die letztlich im Wesentlichen, wenn nicht gar ausschließlich, auf nicht-finanzielle Motivationen hindeuten scheinen“ (Menger 2006, S. 54).

Die so zum Ausdruck gebrachte analytische Tiefe sowohl bezüglich der formalen Qualität des „Amateur Chairs“ als auch der Begrifflichkeit seiner Benennung steht in Einklang mit Kathrins biographischem Hintergrund: Der professionelle Blick erweitert ihren Zugang, wirkt sich aber zugleich entzaubernd auf die nicht mehr unbefangene Beurteilung der eigenen Entwürfe aus. Der „völlige Mangel an Kunstverständnis [sei] (...) weder die

notwendige noch die zureichende Bedingung der angemessenen Wahrnehmung neuer bahnbrechender Werke oder, a fortiori, der Erzeugung solcher Werke. Die ‚Einfalt‘ des Blicks wäre in diesem Falle nur die äußere Form einer Verfeinerung des Auges“, argumentiert Bourdieu zur Frage nach einer Einengung der schulischen, verschulten Betrachtung von Kunst (Bourdieu 2011, S. 69). Kathrin hingegen stellt in ihrer Praxis eine konfligierende Relation fest zwischen intellektueller Beurteilungskompetenz bestehender Werke und der (bisweilen verfrüht disqualifizierenden) Ex-ante-Evaluation von Gestaltungsideen auf ihrem Weg hin zum Entwurf.

Kathrin nimmt damit in mehrfacher Hinsicht eine Sonderposition ein gegenüber dem Amateur Chair: Seine Botschaft wird in ihrem Lebenskontext fast schon obsolet, praktiziert die Designerin wie auch improvisierende Privatfrau mit begrenzten finanziellen Mitteln genau diese Form des „Just do it“, wie Seymour sie in einem ganz anderen gesellschaftlichen Gesamtkontext anregt: einem Gesamtkontext, da das „manus agere“, das Anfassen und selbständige In-die-Hand-Nehmen in Vergessenheit zu geraten droht gegenüber der alle Lebensbereiche umfassenden Kommerzialisierung. Einstige Kulturfertigkeiten wurden gleichsam „outgesourct“, im Individuum als Produzent von Dingen und (Dienst-)Leistungen schwindet das Bewusstsein um seine eigenen Möglichkeiten: „Ein Großteil der sich bietenden Optionen lässt sich zusammenfassen als von einem externen Anbieter gegen Geld zur Verfügung gestellten Waren und Dienstleistungen. Der Spielraum des Individuums wird darauf reduziert, das Geld auszugeben, das es zuvor erarbeitet hat, über das es aus Familienbesitz verfügt, es mangels eigenem Einkommen an Transferleistungen erhält oder über das es überhaupt nicht verfügt, vielleicht niemals verfügen wird, weil es fremdfinanziert ist“ (Kritzmöller 2008, S. 454).

Auch Kathrins professioneller Hintergrund als Designerin verändert ihre Position zum Amateur Chair gegenüber dem Gros potentieller Rezipienten: Während für diese als Nicht-Gestalter das Treffen von Gestaltungsentscheidungen einen nicht-alltäglichen, ja experimentellen Charakter annimmt, sind solche Praxen für Kathrin geschäftlicher Alltag. Und letztlich ergibt sich aus diesem geschäftlichen Alltag, verbunden mit der im Haushalt vorherrschenden Einkommenssituation, ein soziales Differenzierungs- weil Ausschluss-Kriterium, das sich in der Nicht-Ausübung von Hobbys materialisiert.





Wie bereits in den Aussagen von Ralf, Tina und Jochen deutlich wurde, gehen auch in Kathrins Auseinandersetzung mit dem ihr überlassenen Objekt dessen Eigenschaften eine symbiotische Verbindung ein mit dem eigenen biographischen Hintergrund, der individuellen Konstruktion von Identität sowie der damit verbundenen gesellschaftlichen Selbst-Positionierung.

2.4 Begeistern: Klaus, Berlin

Unter ganz anderem – nicht professionellen – Vorzeichen begegnet Klaus (36) dem „Amateur Chair“, der ihm ohne weitere Informationen als „Designer-Stuhl“ angekündigt worden war. Zusammen mit seiner Freundin Mieke sowie zwei weiteren Mitbewohnern lebt der Japanologe und Autor Klaus in einer Wohngemeinschaft in Berlin-Mitte – und freute sich darauf, ein „chices“ Möbel eine Zeitlang zur Verfügung gestellt zu bekommen. Von der Erscheinung des „Amateur Chairs“ war er demzufolge etwas überrascht: „Naja, okay, das ist also jetzt der Designerstuhl. Ich hatte mir natürlich etwas anderes vorgestellt, sowas... irgendwie, keine Ahnung... so’n Schalenstuhl mit Polster oder auch ohne Polster, aus Plastik, so’n Designerstuhl halt. Möglicherweise so etwas wie ein Prototyp, keine Ahnung, und der sieht dann so designerstuhl-mäßig aus. Aber der hier sieht ja eigentlich eher fast schon aus wie Kunst“ (Klaus I 08:00). Die „Etikette“ der Brauchbarkeit verschiebt Klaus’ Interpretation und Wertschätzung des Objekts und verdeutlicht den Einfluss des Wissens um Ordnung und Kategorisierung, welcher jenseits der bloß physischen Gestalt eines Objekts auf dessen Wahrnehmung ausstrahlt. Im Gegensatz zu Kathrin, die ihren Ausbildungshintergrund schon in die Nähe einer deformation professionelle rückt, nähert sich der bewusst uninformiert gelassene und zudem noch missverständlich benachrichtigte Klaus dem Objekt aus der Perspektive eines „Amateurs“ im eigentlichen Sinne. Der Gedanke, am Experiment teilzunehmen, interessierte ihn, doch verfügt er über keinen vertieften Hintergrund im Bereich bildender Kunst oder Design.

Bereits im Moment des ersten Erstaunens über die formalen Merkmale des Objekts kommt eine Polarisierung zwischen Design und Kunst zum Ausdruck, welche auch im Rahmen der folgenden Gespräche mit Klaus immer wieder diskutiert werden wird: „Design ist ja meiner Meinung nach... oder sollte so sein, dass es eher massenkompatibler ist. Vielleicht so: Kunst für vielere Leute. Also, der Stuhl ist bestimmt nicht für vielere Leute da. (...) Er ist einfach da. Ein Designerstuhl, der ist nicht unbedingt nur einfach da, der ist halt oft da und... ähm... ist auch irgendwie so glatter“ (Klaus I 08:55). Die Anpassung an den Mas-

sengeschmack steht einer faktischen Individuierung des Gegenstandes gegenüber. Mit dieser intuitiven Positionierung des „Amateur Chairs“ in der Sphäre der Kunst (anstatt im Design) nimmt Klaus implizit bereits auch eine gesellschaftskritische Auseinandersetzung mit Zielgruppen, Lebensformen und Positionierung vorweg, welche auch in den weiteren Gesprächen einen zentralen Aspekt von Klaus' Interpretation bilden wird und auch Spiegelbild ist seiner eigenen Selbst-Verortung im sozialen Kontext.

Die Geschichte seiner Sitzmöbel ist, wie auch bei Kathrin und Jochen, von Zufällen des „zu ihm Kommens“ geprägt, wobei, wie Klaus im Gespräch beinahe überrascht feststellt, die teils betagten Trouvaillen in seinem Besitz durchaus Design-Bezug haben: So übernahm Klaus von seinem Vater einige Vitra-Stühle, und sein Schreibtisch-Stuhl trägt das Label „Walter Knoll“. Insgesamt wird ein weitgehend intuitives Verhältnis zu Formensprache und der Kultur des angewandten Designs deutlich, wogegen Klaus weder Sammel-Ambitionen hegt, noch gezieltere Investitionen tätigt (und tätigen kann). So erarbeitet er sich in diesem Gespräch und den darauf folgenden Wochen den Zugang vor seinem diesbezüglich laienhaften, ausserdisziplinären Hintergrund, erweitert wiederum um die Wahrnehmungsfähigkeit seines Körpers sowie um seinen eigenen Bildungshintergrund als Japanologe und Autor fiktionaler Geschichten.

In-Stabilitäten: Körpererfahrung und das Misstrauen zum Objekt

Der Körper bildet – zumal vor der Erwartung, ein zur Benutzung intendiertes Möbelstück zu erhalten – bei Klaus den ersten Anknüpfungspunkt der Aneignungsgeschichte. Auch Jochen startete seine Annäherung aus Perspektive seines Tänzer-Körpers, er mit einem, wie er es nannte, „intuitiven“ Grundvertrauen, Rengglis „Arm holds Hand“ würde ihn tragen. Klaus' Körpergedächtnis ist hingegen von Misstrauen geprägt, nachdem in den vergangenen Jahren bereits etliche Stühle unter seinem groß gewachsenen Körper zerbrochen oder Rückenlehnen abgeknickt waren. So erweitern sich die Facetten seiner Identitätsdefinition unfreiwillig um das solchermaßen geprägte zweifelhafte Image: „Dann macht's plötzlich ‚knack‘, und wenn man Glück hat, fällt man nicht hinten über. (...) Ja, also für mich ist das so eine Erfahrung, also die ist nicht alltäglich, aber bestimmt... in den letzten drei, vier, fünf Jahren habe ich bestimmt jedes Jahr zwei Stühle kaputt gemacht. Gartenstühle, Holz-

stühle, Plastikstühle. Das ist für mich wirklich 'ne ganz schlimme Sache. (beide lachen) Für die anderen ist es lustig. Aber für mich ist es manchmal so ein bisschen doof. (...) Jaaa, also ich möchte auch mal (klatscht) applaudieren, anstatt der zu sein, der dann irgendwie über den Tischrand hochguckt und wieder peinlich berührt ist, weil ähm... schon wieder... self fulfilling prophecy wahr geworden ist“ (Klaus II 39:45).

Bereits der Anblick des „Amateur Chairs“ und die Assoziation mit der Möbel-Gattung „Stuhl“ ruft beim Autor Klaus ein imaginäres Drehbuch wach, vor dessen Hintergrund die Evaluierung des Objektes auf seine Verlässlichkeit hin stattfindet. Solchermaßen geprägt, unternimmt Klaus einen ersten, zaghaften Versuch, auf dem „Amateur Chair“ Platz zu nehmen, und testet die „Utilitandum“-Qualitäten des Objektes aus. Zu seiner Überraschung hält der so „sperrig“ aussehende Stuhl ihm stand und ist daher fortan grundsätzlich positiv besetzt. Das „Utilitandum“ kommt jedoch in Bezug auf die Ergonomie an seine Grenzen und zeigt zugleich die unterschiedlichen Körperformen wie auch -Haltungen zwischen Klaus und Kathrin auf: Der „Stuhl“ erweist sich zwar als stabil, aber zu unbequem, um darauf längere Zeit auszuharren; dies obwohl aufgrund der Eingangs-Information von einem Gebrauchs-Objekt ausgegangen worden war. Dass der Besitzer mit seinem Bequemlichkeitsempfinden bei der Design-Entwicklung ganz offensichtlich ausgeblendet worden war, stiftet Irritationen und gibt Anlass zu wiederholten Annäherungs- und Interpretationsversuchen.

Zunächst war das Objekt im gemeinschaftlichen Wohnzimmer neben dem Sofa, später dann nebenan im Essbereich am Tisch platziert worden. An beiden Orten wurde er aufgrund seiner scheinbaren Nähe zum profanen Objekt von Besuchern spontan in Besitz genommen. Gerade die mangelnde „Brauchbarkeit“ des Amateur Chair“ eröffnete dabei einen weiteren Zugang: Klaus' Gäste fanden den Stuhl, wie auch er selbst, „unbequem“ und beurteilten ihn als „Scheiß-Stuhl“. Die daraus abgeleiteten Ratschläge reichten bis hin zum „Verbrennen“ und „mit der Axt zerhacken“, weil sich das, was eigentlich in seiner gelearn-ten Funktion klar definiert schien, den ge-wohnten Regeln der Funktionalität hartnäckig entzog. Das fraglose „Und-so-weiter“ wird durchbrochen, die Auseinandersetzung damit entfacht.

„...damit er sich wohl fühlt“: Vom Objekt zum Subjekt

Auch bei Klaus nehmen damit Besucher Einfluss auf die Art der Wahrnehmung des Objekts, die Praxis kontrastiert jedoch mit Tina und Ralf. Nachdem diese sich zunächst durch die Interpretationen ihrer Gäste geradezu in ihrer sozialen Integrität stigmatisiert fühlten, nutzten sie in einem späteren Stadium der Aneignung David Rengglis Kunstobjekt als Test-Stimulus, um ihrerseits ihre Gäste zu analysieren. Immer tritt dabei das Objekt zugunsten der Sozialbeziehung in den Hintergrund. Klaus hingegen sieht sich durch negative Kritik veranlasst, den vermeintlich untauglichen Gebrauchs-Stuhl in Schutz zu nehmen, wendet sich also von den Personen ab und hin zum Ding: „Ich hab dann versucht, ihn noch kurz zu verteidigen“ (Klaus I 01:50) und platzierte den „Amateur Chair“ schließlich in seinem eigenen, den Gästen nicht zugänglichen Arbeitszimmer, wo der zuvor wiederholt empfundene Erklärungs- und Rechtfertigungs-Zwang wegfiel: „Trotzdem er so aussieht, wurde er immer noch als Stuhl wahrgenommen (...) und das hat halt zu viel... ähm... zu dieser Abneigung gegen diesen Stuhl wohl auch durch viele Leute, die hier gewesen sind, geführt, und... ähm, ja... und deswegen habe ich den dann mit hierher genommen, damit er... ich wollt' jetzt schon fast sagen: Damit er sich ein bisschen wohler fühlt (lacht)“ (IV 19:00). Das Objekt, zumal sich in seiner „dienenden“ Funktion verweigert, wird zum Subjekt erhoben, das es zu respektieren und irgend zu verstehen gilt. Hier wird die animistisch geprägte Herangehensweise deutlich, welche kennzeichnend ist für Klaus' Auseinandersetzung.

Mit Bezug auf seinen wissenschaftlichen Hintergrund in der Japanologie beschreibt Klaus ein pantheistisches östliches Weltbild, welches in Einklang steht mit seiner eigenen Objektbeziehung: „Ich glaube auch daran, also... dass Dinge auch manchmal... nicht immer, aber einige... ‚beseelt‘ sind. Und allzu sehr von ihrem ursprünglichen Zweck möchte ich dann auch nicht... allzu weit möchte ich sie dann auch nicht davon entfernen, weil dann fangen sie auch irgendwann an, mir vielleicht leid zu tun. (...) In der japanischen Kultur wohnt ja jedem Ding, also egal, was es ist, sowas wie ein kleiner Geist oder so inne. Und das ist eine Art zu denken, die mir so ganz nahe ist“ (Klaus II 16:40). Ralfs Distanz(iertheit) hinsichtlich einem Zuviel an nicht gebrauchten Dingen, Jochens gezielter „emotionalen Nutzbarmachung“ und Kathrins designanalytischer Herangehensweise steht damit wiederum in

Relation zu Klaus' biographischem Hintergrund sein quasi-religiöser Zugang gegenüber. Im Umkehrschluss definiert dieser Zugang gleichsam die – von vielen seriellen Erzeugnissen nicht erfüllten – Anforderung nach einem „Aussagegehalt“ von Gegenständen, wie er im weiteren Gesprächsverlauf näher thematisiert wird. Objekte, welche diese Voraussetzung erfüllen, stehen unabhängig von ihrem materiellen Wert gleichsam unter Schutz, weggeworfen zu werden, was bisweilen zu Konflikten zwischen Klaus und seiner sozialen Umwelt, insbesondere seiner Partnerin führt.

Speziell der „Amateur Chair“ scheint dabei dazu angetan, die gewohnte Relation zwischen Person und Ding zu verkehren: „Ja, das tut der Stuhl. Also, der stellt das alles auf den Kopf... also dieses... Machtgefüge. (...) Ich als Mensch bin Mensch, und ich möchte einen bequemen Stuhl, aber der Stuhl sagt einfach ‚Nein, ich bin der unbequeme Stuhl, und Du kannst eigentlich gar nicht auf mir sitzen‘. Will, ich möchte gerne auf ihm sitzen, denn die Kommunikation zwischen Mensch und Stuhl ist ja ‚Sitzen und besessen werden‘. Und... ähm, jaja, das versagt er einem halt so ein bisschen.“ – „Wie so ein Pferd, das Dich abwirft?“ (MK) – „Ja, total! Also, es ist tatsächlich wie so ein störrisches Tier“ (Klaus IV 23:00).

Dennoch weckt der „Amateur Chair“ Sympathien bei ihm: „Richtig so hübsch ist er ja nicht gerade, aber irgendwie auch ganz cool in seiner Eigenartigkeit. (...) Irgendwie finde ich ihn gut“ (Klaus I 04:30), beschreibt Klaus das Sitzmöbel mit Attributen, welche gleichermaßen der Charakterisierung einer Person gelten könnten. „Er gefällt mir ja so, weil er so sperrig und so spröde und so komisch aussieht“ (Klaus III 05:00). Dieselbe wesenhafte Beschreibung könnte sich auch auf einen Menschen beziehen, der trotz oder wegen seiner nicht mit gängigen sozialen Normen konformen Außenseiter-Qualitäten Wertschätzung erfährt.

Nicht nur die Art der Beschreibung, sondern auch die Tatsache dieser Wertschätzung trifft zentrale Aussagen über die Selbst-Positionierung sowie Identitätskonstruktion von Klaus. „Angenommen, das wäre ein richtiger Designer-Stuhl, aber der würde mir gar nicht gefallen... so richtig hässlich, mit so viel Chrom und so viel Gedöns (...), dann wär das was anderes, aber der hat wirklich so... dieser Stuhl ist halt wirklich sehr... sehr toll. Und bei einem anderen Stuhl, bei einem richtigen Designer-Stuhl würde es mir wahrscheinlich

auch leichter fallen, den zu hassen“ (Klaus II, 44:00). Die Beschreibung verrät ein hohes Maß an Empathie, mit der Klaus die „Persönlichkeit“ des nicht perfekten, nicht angepassten, bisweilen verachteten und beschimpften „Amateur Chair“ als ihm nahe stehend und schützenswert empfindet. Dies, obwohl das Designobjekt sich durch die bereits im Gespräch mit Kathrin (freilich vor ganz anderem Hintergrund) angeklungene Widersprüchlichkeit einer durchgängigen Interpretation verschließt.

Sozial-Beziehungen: Facetten des Objekt-Raum-Kontexts

Gerade diese Bedeutungsoffenheit bezüglich einer dem Objekt entsprechenden Nutzung veranlasst Klaus zur Erprobung diverser Objekt-Konstellationen: Während die Nähe zum Esstisch die Nutzung des „Amateur Chair“ als Sitzmöbel anregt, gerät das Objekt, nur einen knappen Meter vom Tisch weg in die Zimmerecke gerückt in eine Position der Passivität: „Die Kombination macht’s ja auch aus: Tisch und Stuhl heißt ‚sitzen‘. Wenn ein Stuhl an der Seite steht, setzt man sich da nicht unbedingt darauf. (...) Und vor allem, wenn er in der Ecke steht, die sowieso nie genutzt wird, und wenn er noch so aussieht, wie er aussieht. (...) Wenn man etwas in die Ecke stellt – dann ist es in die Ecke gestellt. Das ist tatsächlich so“ (Klaus III 28:45). Klaus spricht damit gängige Seh- und Nutzungsgewohnheiten von Gebrauchsobjekten an und spannt zugleich erneut den Bogen zu Sozialbeziehungen, welche nun räumlich zum Ausdruck kommen und auch im dinglichen Kontext ihre Wirkung entfalten.

Die Sonderstellung des nur temporär vorhandenen Gegenstands gegenüber dem angestammten Mobiliar vergleicht Klaus mit der Position eines Gastes, dem er freundlich gegenübertritt: „Wenn ich Gästen Kaffee anbiete oder Tee – mein Angebot an ihn ist, dass er mit am Tisch ‚sitzen‘ darf, und er braucht nicht an der Wand zu stehen“ (Klaus III 17:30) oder eben: „verwaist in der Ecke“ (Klaus II 00:02). Rollenzuschreibungen und daraus abgeleitete Rituale des Umgangs mit Personen (Gastgeber – Gast; Waisenkind) werden aufgrund der zugeschriebenen Subjekthaftigkeit auch auf den Gegenstand übertragen, sein räumlicher Kontextbezug an soziologischen Kriterien gemessen und interpretiert. Auch die Möglichkeit einer stimmigen Integration in den eigenen Haushalt leitet sich von Prozessen der sozialen Gruppenbildung ab, denen zufolge sich Individuen mit (entlang welcher

Dimensionen auch immer definierten) vergleichbaren Attributen in gesellschaftlichen Wahlbeziehungen zusammenfinden. Sperrig, nicht immer in den eigenen Qualitäten wertgeschätzt, individuell und mit kreativem Ausdruck – solchermaßen in seiner Wesenhaftigkeit und „Identität“ charakterisiert, kommt Klaus zu dem Schluss, „der Stuhl, der fügt sich da auch irgendwie so ganz gut ein“ in den in der Wohnung vorgefundenen Objektkontext (Klaus III 06:30). Auch Kathrin hatte diese Passung zur eigenen Wohnung als Selbstaussage wie auch die Aussage ihrer Freundin zitierend mit Verweis auf die Objektqualitäten des „Amateur Chair“ angesprochen.

Doch die Betrachtung bleibt nicht beim Objekt selbst stehen, sondern erweitert sich auf das Zusammenspiel zwischen Raum und Objekt, welches neue Bedeutungszuweisungen nahelegt. Bereits der Meter Distanz zwischen Esstisch und Stuhl veränderte Anmutung wie Nutzungsweise grundlegend. Gesteigert wird diese Wirkung beim völligen Wechsel des Raumes weg vom gemeinschaftlich genutzten Eß- und hin zu Klaus' persönlichem Arbeitszimmer: „Ich hab' den Stuhl ja auch gerne hier bei mir gehabt. Ich fand, das war hier sogar besser als drüben. Da drüben, (...) da stand er mir zu viel rum, und hier wurde er besser integriert“ (Klaus IV 02:20). Dies, bestätigt Klaus, wird unterstützt durch die hier gegebene Exklusivität der Nutzung: „Also, ich hab schon so territoriale Anwandlungen manchmal (beide lachen). Also, ich teile natürlich auch gerne Dinge, aber manchmal will ich auch Sachen für mich ganz alleine. (...) Das ist dann meins... oder... unser. Meine Freundin benutzt dieses Arbeitszimmer manchmal auch. Also, ja, das ist dann unser. Das fühlt sich gut an.“ – „Persönlicher?“ (MK) – „Ähmmm... besitziger“ (Klaus IV 03:50). Der beschriebene Aneignungsprozess wird – ebenfalls wieder mit Parallele zur Qualität von Sozialbeziehungen – beeinflusst durch das Ausmaß an Privatheit im Sinne der Möglichkeit, Exklusivität einer Beziehung herzustellen, wodurch sich das Verhältnis vertieft. Diese Erfahrung wird noch unterstrichen durch die spezielle Situation der Wohngemeinschaft mit ihrer Staffelung privater, halb-privater und gemeinschaftlich genutzter Territorien.

Identitäts-Insignien: „Stellvertreter“ der Person im Objekt-Objekt-Kontext

Mit dem Wechsel der Raumsituation einhergehen Veränderungen der Objekt-Konstellationen: Die Wirkungs- und Bedeutungsverschiebung durch eine unterschiedliche Platzierung

im Raum wird erweitert durch die Anordnung diverser Objekte auf dem „Stuhl“, womit Variationen der Nutzungsweise erprobt werden. Im – wohnungsintern – öffentlichen Territorium des Esszimmers hatten Übereinkünfte bezüglich der herzustellenden Ordnung und Benutzungsneutralität für alle Bewohner eine individuellere Aneignung über die Ausbildung von Objektgemeinschaften verhindert – der Raum hat aufgeräumt zu verbleiben, (weitgehend) frei von persönlichen Gegenständen einzelner. Im Arbeitszimmer von Klaus hingegen wandelte sich die Situation, er integrierte den Amateur Chair in seine persönlichen Handlungsabläufe und nutzte ihn nicht zum (ohnehin unbequemen) Sitzen, sondern als Ablage: „Ich hab’ ihn dann als Zeitungs... für Zeitungsstapel benutzt, für Klamotten und sowas alles (...) Heute morgen lag da noch Wäsche drauf, und das Papier hab ich weggeschmissen“ (Klaus III 00:01).

Sämtliche genannten Gegenstände stehen dabei in enger Beziehung zu Klaus – sowohl die Kleidung als Körperhüllen und „Hüllen des Ich“ als auch die Zeitungen des Autors und Wissenschaftlers als Quelle seines spezifischen Informationsvorrats. Der im Arbeitszimmer platzierte Amateur Chair avancierte damit gleichsam zur „Außenstelle“ von Insignien zur Repräsentation und Verkörperung von Identität. Eine solche – wiewohl individuell heterogen ausgeprägte – Personalisierung über den ausgewählten Objektkontext war auch bei den anderen Teilnehmern anzutreffen – so bei Jochen mit seiner gezielten Platzierung von Kristallen und Kunstgegenständen, motiviert durch deren ästhetische Wirkung, bei Kathrin, wo nicht sie selbst, sondern Sohn Felix seine kindlichen Requisiten darauf arrangierte, wie auch bei Ralf und Tina, hier erneut mit persönlich(st)en Gegenständen Tinas, ihren Strumpfhosen, welche David Rengglis „Arm holds Hand“ gleichsam überwucherten und als Fremdkörper „eliminierten“, wogegen eben Klaus den Amateur Chair bewusst und behutsam in seinen eigenen „Kosmos“ aufnimmt.

Getäuscht? Gelogen? Rätselhaft? Bedeutungsoffenheit als interpretative Voraussetzung

Die Gebrauchs- und Materialeigenschaften des Objekts sind dabei maßgeblich an dessen Interpretation wie überhaupt Interpretierbarkeit beteiligt, dies gerade weil sich der „Amateur Chair“ bisweilen widersprüchlich gängigen Zuordnungen entzieht: „Der ist wirklich

numinos, also, wie so ein kleiner Spuk drin. (...) Oder der ein bisschen lügt auch... (...) Wie so der kleine Hochstapler... (beide lachen)... der so tut als wäre er ein Stuhl, aber in Wirklichkeit ist er vielleicht etwas ganz etwas anderes“ (Klaus II 32:00). Zur „Verweigerung“ als Gebrauchsmöbel, das der „Amateur Chair“ weder ist, noch sein will, gesellen sich die Konstruktionsprinzipien in Verbindung mit seiner Bezeichnung: „Amateur Chair, das ist natürlich der Amateur-Stuhl, (...), ein Stuhl vom Amateur gemacht. Und... Er ist es natürlich von der Konstruktion her... würd ich mal behaupten... nicht, auch wenn er aussieht, als wären diese Bretter mit Klebstoff zusammengeklebt, mit Kaugummi oder mit Knete. Weil, der ist ja schon sehr stabil, und das muss man erst mal machen. Da steckt ja schon handwerkliches Geschick auf jeden Fall drin. (...) Also, er ist schon wieder so ein kleiner Hochstapler oder Lügner, indem er sagt, dass er ein Amateur Chair ist“ (Klaus II 34:00). Die Widersprüchlichkeit, welche Kathrin festgestellt und sie zur Auseinandersetzung angeregt hat, kommt auch bei Klaus zum Ausdruck, jedoch völlig unterschiedlich und mit Blick auf seinen fachlich-biografischen Hintergrund formuliert: Erneut bedient sich Klaus einer animistischen Metaphorik, welche letztlich als Voraussetzung des „Lügens“ vom Vorliegen subjektiven Willens ausgeht.

Im Ergebnis wird die im Objekt angelegte mangelnde Nutzungspraxis (über-)kompensiert durch ein erweitertes Feld an Interpretationsmöglichkeiten. Bereits in den vorangegangenen Analysen war wiederholt der Erkenntnisgewinn durch die Auseinandersetzung mit den zur Verfügung gestellten Werken angeklungen. Auch Klaus schildert diese Bereicherung seines Wahrnehmungshorizontes:

„Also, es ist wie so’n Aufhänger oder Anhänger oder Anker (...) Es ist schon ein guter Stuhl, der mir viel Gutes gebracht hat, indem ich über Dinge nachgedacht habe, über die ich gerade auch in den letzten paar Jahren (...) nicht mehr ganz so viel nachgedacht habe“ (Klaus III 25:00), erklärt Klaus mit Verweis auf die Bereiche Möbel, Design, Ästhetik und Warenwelt, in die sich der Stuhl „wie so ein Enterhaken“ eingeklinkt habe. Wie bereits festgestellt (Kritzmöller 2011, S. 201), durchbrechen Kunst- und Designschaffende das „Und-so-weiter“ alltäglicher Lebenswelten, deren scheinbare Selbstverständlichkeit nun fraglich wird. Deutlich wird damit eine gesellschaftliche „Funktion“ von Kunst und Avant-

garde-Design, zur kritischen Auseinandersetzung mit Themen der Lebenswelt anzuregen, welche sinnlich erfahrbar und spürbar werden.

Ein solches Thema greift Klaus mit der Diskussion von Objektkultur und Warenästhetik in der zumeist kommerzieller Motivation entstammenden Umwelt auf: Der in seinem Esszimmer platzierte Amateur Chair kontrastiert in mehrfacher Hinsicht mit den ebenfalls im Raum befindlichen Kunststoff-Klappstühlen von IKEA, mit deren eingerissener Lehne Klaus seine negativen Erfahrungen mit Stühlen illustriert. Auch diese niedrigpreisigen Serienmodelle bergen letztlich eine implizite Lüge in sich – die Lüge der Professionalität. Abgegeben wird ein Gebrauchswertversprechen – sitzen zu können, die Funktion eines Stuhles zu erfüllen – welches realiter nicht eingelöst wird und Nichteinlösung mit dem niedrigen Anschaffungspreis gleichsam legitimiert wird. Der „Amateur Chair“ hingegen erweist sich ganz entgegen seiner stofflich-ästhetischen Anmutung als unerwartet stabil und verkehrt damit das Funktionsprinzip des IKEA-Stuhls ins Gegenteil.

In Erweiterung und Verallgemeinerung dieser Beobachtung skizziert Klaus als mögliche Gegenwelt diejenige der kommerziell hergestellten Massenartikel, welche ganz offensichtlich den gängigen Kriterien genügen, die Erwartungen des Benutzers jedoch auf gegensätzliche Weise nicht erfüllen. Auch diese Welt ist also nicht frei von Widersprüchen, lässt jedoch die angesprochene „Offenheit“ vermissen und bietet ihm keine Anregung, in einer Weise beseelt wahrgenommen zu werden. Damit spannt Klaus eine implizite Kritik der Warenästhetik auf, wie sie Wolfgang Fritz Haug Anfang der 1970er Jahre formuliert hat mit dem Vorwurf eines Auseinanderdriftens von Gebrauchswertversprechen und Warenwert. Nicht die (auch von Klaus vermisste) Funktion stehe im Vordergrund, so Haug, wenn „bei entfalteter privater Warenproduktion wesentlich Tauschwert produziert wird, nicht jedoch wesentlich gesellschaftliches Lebensmittel, Mittel zur Bedürfnisbefriedigung“ und „die Eigenschaften der Waren, die die Bedürfnisse der künftigen Käufer ansprechen, nur Mittel zum Zweck der Realisierung des Tauschwertes sind“ (Haug 1971, S. 17 f.).

So stellt sich auch Klaus die Frage nach der den Objekten zugewiesenen Rollenverteilung: „Viele Sachen, denen man so begegnet im Alltag, sind so hässlich, da fragt man sich... das sind dann vielleicht die wirklich numinosen Dinge, die man nicht mehr befragt, sondern die

man einfach auch aufgegeben hat“ (Klaus II 01:00:00) – und eben nicht der „Amateur-Chair“, der in all seiner Sperrigkeit ein breites Spektrum an Interpretationsformen eröffnet und damit mehr hält, als er auf den ersten Blick zu versprechen scheint. In ihrer Summe bilden diese im Kontrast zum „Amateur Chair“ nun bewusst hinterfragten und in Zweifel gezogenen Dinge einen Großteil der alltäglichen Lebenswelt, so etwa die sich in dem von Klaus bewohnten Gebäudekomplex befindliche Mall, in der die eigene Wahrnehmung auf ein Minimum reduziert wird, um den dort anzutreffenden Reizen zu entkommen: „Und das ist eine Schande, finde ich, dass es so ist. (...) Das ist eine Umwelt, die mich nicht mehr teilhaben lässt an ihr“ (Klaus II 01:00:30).

Dingliche und gesellschaftliche Umwelt werden hier erneut in Analogie gesetzt, mit Blick auf den Sozialcharakter der Zielgruppen, innerhalb derer die fraglichen Objekte zur Anwendung kommen. Wie schon Ralf und Tina setzt sich auch Klaus mit Ausprägungen wie Ausdrucksformen von Gestaltung auseinander. Das Designer-Grafikerin-Paar fokussiert die Herstellungsseite mit Kritik an den (wirtschaftlichen) Bedingungen im Entwurfsprozess, welche zu einer Homogenisierung der Objekte führen (Ralf und Tina III 35:00), und stellt diesen Systemzwängen die in der Kunst gegebenen Freiheitsgrade gegenüber (Ralf und Tina III 38:00). Klaus hingegen nähert sich – seiner eigenen Rolle entsprechend – dem Phänomen aus Rezipientenseite, verbunden mit einer Selbst-Verortung und Selbstdefinition im gesellschaftlichen Kontext.

Die von den anzutreffenden Artefakten geprägte Atmosphäre des Quartiers in Berlin-Mitte beim „Roten Rathaus“ hat sich mit den Stadien seiner Umnutzung und touristischen Erschließung gewandelt hin zu einer von Klaus als „universelle Erkennbarkeit“ beschriebenen Typisierung, welche keine Auseinandersetzung mehr einzufordern scheint. Touristische Erlebniswelten kontrastieren mit jenen der Bewohner, welche eben nicht nach Universalität und globaler Wiedererkennbarkeit suchen, sondern nach Ankerpunkten einer lokalen Identität. „Und zwar“, so beschreibt der Philosoph Gernot Böhme die von Umgebungsqualitäten ausgehende Wirkung, „ist die Aura etwas räumlich Ergossenes, fast so etwas wie ein Hauch oder ein Dunst – eben eine Atmosphäre. Benjamin sagt, dass man die Aura ‚atmet‘. Dieses Atmen heißt also, dass man sie leiblich aufnimmt“ (Böhme 1995, S. 27).

Wenngleich mit selbstironischer Überzeichnung, beschreibt sich Klaus denn auch als mit „eingezogenem Kopf zwischen den Schultern durch die Straßen“ laufend (Klaus II 01:06:15) – und damit die eigenen Sinne gegenüber unliebsamen Wahrnehmungen schützend. Die sinnliche Wahrnehmung wird zum Motor, um eine Auswahl des persönlichen Lebensraumes zu treffen. Die in diesem Raum anzutreffenden Artefakte symbolisieren den Sozialcharakter der sie hervorbringenden Gesellschaft(sgruppen) sowie Prozesse des sozialen Wandels.





Der „Amateur Chair“ schließlich wird in diesem Kontext zum Sinnbild des Bedeutungs-offenen, Beseelten gegenüber einer kommerziellen Versiegelung der Lebenswelt zur Metapher seiner Selbst-Positionierung:

„Also, den Stuhl, den gibt’s hier nicht mehr, der ist weg, und das finde ich eigentlich sehr schade, persönlich.“

3 Am eigenen Leib: Rezeption als Reflexion der Identität

Der Kreis einer Widerspiegelung lebensweltlicher Themen in der Betrachtung von Kunst und nicht-angewandtem Design schließt sich. Im Zentrum: der Betrachter und (entgegen der gelernten Ausstellungspraxis) auch Benutzer. Werke aus Kunst und nicht-angewandtem Design standen während des annähernd zwei Monate dauernden Versuchs in direkter Nachbarschaft zu „profanen“ Alltagsgegenständen des privaten Wohnraums. Die scheinbare Nähe der Objekte zu Gebrauchsdesign und -mobiliar verführte zu einer direkten Unterstellung von Funktionalität, welche regelmäßig enttäuscht – und durch die sich in der Bedeutungs-Offenheit der Werke erschließenden vielschichtigen Sinn-Welten gleichsam „entschädigt“ wurde. Ob Schulterchluss oder Kampfbeziehung, aus der analytischen Distanz der Designkritik oder animistischer Einfühlung in die Wesenhaftigkeit der Dinge: Auf der Suche nach Bedeutungen der ihm fremden, ohne weitergehende Informationen im privaten Umfeld überlassenen Objekte findet der suchende Akteur vor allem eines – sich selbst. Deutlich wird, wie sehr sich die Themen der Auseinandersetzung über die unterschiedlichen Probanden wie auch die Sphären von Kunst und nicht-angewandtem Design hinweg in den Gesprächen wiederholen, variiert allerdings in völlig unterschiedlicher qualitativer Ausprägung, als Spiegelbild von Biographie, Körper(verständnis) und Identität.

Millefeuilles? Kategorien einer Annäherung an Be-Deutungsräume

Bourdieu verweist auf die zur Interpretation und von Kunst angewandten Codes, welche entsprechend des Bildungshintergrundes der Rezipienten ein unterschiedliches Ausmaß an (wie Bourdieu meint, auch: illusorischem) Verständnis hervorbringen (Bourdieu 2011, S. 53). Die Verfügbarkeit entsprechender Wahrnehmungskategorien sei ihm zufolge essentielle Voraussetzung zur Erschließung von Kunst. Bereits im Rahmen der Gespräche klang implizit Kritik an, indem Kathrin auf die bisweilen hinderliche Qualität fachlichen Hintergrundes verwies, dessen „Schubladisierung“ die offene Annäherung an den Gegenstand eher begrenze. Von Interesse ist daher, mit welchem Hintergrund sich die Probanden

„ihren“ Kunstwerken annäherten und welcher Kategorien sie sich bedienen, wenn die im und mit dem Kunstwerk gelieferte Interpretation zu dessen Erschließung nicht ausreicht.

Bourdieu unterscheidet dabei mit Verweis auf Erwin Panofsky die Annäherung über die primäre Sinnschicht als „Phänomensinn“, welcher sich auf die wahrnehmbaren Eigenschaften des Werkes bezieht (Bourdieu 2011, S. 56). Inhaltlich höher bewertet wird dem gegenüber die sekundäre Sinnschicht, zu der vorzudringen literarisch übermitteltes Wissen unabdingbar sei. Auch im Rahmen der Gespräche wird eine solche Unterteilung deutlich, wenn etwa Klaus die Unbequemlichkeit des Amateur Chairs beim ersten Versuch, ihn zu besitzen, feststellt und davon abweichend im Verlauf der Gespräche eine enge, bedeutungsvolle Beziehung zu dem (dann auch nicht minder unbequemen) Objekt entwickelt. Gleichermaßen spannen sich Kathrins Ausführungen auf zwischen dem physischen Wahrnehmen von Materialqualitäten und dem Versuch einer designgeschichtlichen Einordnung des Werkes. Ralf und Tinas Widerstand entbrennt an (in ihren Augen defizitären) Verarbeitungseigenschaften, der Tänzer Jochen beginnt als erstes, seinen Körper auf „Arm holds Hand“ auszubalancieren, bevor er der Wirkung der Raumachsen nachgeht. Anders als in Bourdieus These kann jedoch nicht von einer Hierarchisierung der Wahrnehmungs- und Erkenntnisqualität gesprochen werden. Vielmehr gehen physische wie intellektuell-psychisch-reflektorische Formen des Zugangs Hand in Hand, bedingen, ermöglichen und beeinflussen sich wechselseitig und führen schließlich zu einer Ganzheit der Rezeption, welche in einer Annäherung über die „sekundäre“ Sinnschicht in dieser Differenziertheit und eben Vielschichtigkeit nicht gegeben wäre.

Zudem geht Bourdieu in seinen Überlegungen von einer (einzigen) legitimen Leitkultur aus, deren Verfügbarkeit über den Zugang zum Werk entscheidet: „Der Grad der ästhetischen Kompetenz eines Subjekts bemisst sich danach, inwieweit es die zu einem gegebenen Augenblick verfügbaren und zur Aneignung des Kunstwerks erforderlichen Instrumente, d.h. Interpretationsschemata beherrscht“ (Bourdieu 2011, S. 60).

Deutlich wird hingegen, dass entgegen Bourdieus Annahme qualitativ unterschiedliche Interpretationszugänge koexistieren, dies bei vergleichbarem Bildungsstand der Versuchsteilnehmenden: Sie alle verfügen über einen Hochschulabschluss und sind als Waldorf-

schullehrer (Jochen), Industriedesigner (Ralf), Grafikerin (Tina), Designerin (Kathrin) sowie Autor und Dokumentar (Klaus) durchgängig in Kulturberufen tätig. Die festgestellte Heterogenität ihres Zugangs zu den ihnen zur Verfügung gestellten Werken verweist vielmehr auf eine qualitative, nicht hierarchisierbare Differenzierung, welche sich entlang von deren biographischer Linienführung festmachen lässt.

Lebens-Linien: Dimensionen einer Aneignung von Kunst und Design

- Symbolischer Identitätsbezug zur persönlichen Narration

Die von den Beteiligten zur Anwendung gebrachten interpretativen Codes und Terminologien der Kunstwahrnehmung differenzieren zwischen der fachspezifischen Fokussierung von Jochen und Kathrin einerseits und der transdisziplinären Herangehensweise andererseits, wie sie bei Ralf und Tina anzutreffen ist. Sie übertragen ihren stärker technisch geprägten Horizont aus Industriedesign und Photographie auf die Kunst. Größer noch fällt der Schritt über die Disziplinengrenze bei Klaus aus, der mit seiner aus der japanischen Kultur und Religion abgeleiteten Perspektive zu einer differenzierten Wahrnehmung und Hinterfragung weit über die angesprochene „primäre Sinnschicht“ hinaus gelangt.

Deutlich wird jeweils die enge Anbindung an den biographisch-beruflichen Hintergrund der Akteure. Lebenslang angeeignete Wissensbestände und biographische Stationen finden Eingang in die interpretative Annäherung. Zur Deutung der Werke wird durchgängig ein symbolischer Identitätsbezug hergestellt, anhand dessen das Vorgefundene gemessen und auf seinen Sinngehalt hin überprüft wird. Ob gesellschaftliche Rollenpersiflagen bei Ralf und Tina, Analogien zur eigenen Arbeit und dem gesellschaftlichen Umfeld bei Kathrin, Klaus' imaginärer Dialog zum objektinhärenten „Geist“, der wie er selbst seinen Platz in fremd gewordenen Lebenswelten sucht, oder der Bezug zur Kunst als elementarem Lebensbestandteil bei Jochen: Immer werden die Objekte aus Kunst und Design Teil der im privaten Umfeld vergegenständlichten wie immateriellen Narration ihrer Besitzer und damit wiederum Teil der individuellen Konstruktion und Bestätigung eines erzählenden und erzählten Selbst.

- Objekt-Raum-Kontext

Die Aneignungsgeschichten nehmen ihren Ausgang mit einer ersten (und vielfach später modifizierten) Entscheidung über die Platzierung der Werke innerhalb der privaten Wohnräume. Zumeist ist dies ein wohnungsintern vergleichsweise „öffentliches“ Territorium – das gemeinsame WG-Wohnzimmer bei Klaus, der als kombinierter Wohn-Ess- und Kochbereich Hauptraum bei Ralf und Tina sowie das Tanzzimmer, später Esszimmer bei Jochen. Lediglich Kathrin entschied sich anfänglich für die Platzierung des „Amateur Chair“ im Kinderzimmer. Diese syntaktischen Objekt-Raum-Konstellationen geben Auskunft über die individuelle Implementierung der Arbeiten in den persönlichen Lebenskontext, dessen Gewohnheit im alltäglichen „Und-so-weiter“ durch das bedeutungsoffene Werk aufgebrochen wird und neu kalibriert, in seiner Bedeutung und Aussage definiert werden muss. Durch diese Verschiebung der Aufmerksamkeit hin zur ge-wohnten Umgebung werden Defizite offenbar, in denen die erwünschte Passung zum eigenen Selbstbild fehlt – von der mangelnden Quadratmeterzahl und Materiallimitationen bei Jochen bis hin zum Reflex, die Hälfte der Wohnung neu zu gestalten bei Ralf und Tina. Ähnlich eines Gastes, dessen Fremdheit allmählich überwunden wird, lässt sich auch eine Intimisierung der Platzierung beobachten, wenn der „Amateur Chair“ in Klaus' Arbeitszimmer gelangt oder „Arm holds Hand“ ins Kinder-/Ankleidezimmer von Ralf und Tina und dort zum Gegenstand erotischer Fremdzuschreibungen wird.

- Objekt-Objekt-Kontext

Neben der Anordnung im Raum gibt auch die Gruppierung der zusammen arrangierten Objekte Auskunft über den Aneignungsprozess: Dabei fällt auf, dass insbesondere solche Gegenstände im Kontext der Werke platziert werden, die wiederum einen intensiven Bezug zur Identität der Akteure aufweisen: Sehr bedacht wählt Jochen Vase und Pyrit – beides Insignien seiner Leidenschaft für Kunst und Kristalle – als Begleiter von David Rengglis Arbeit aus. Bei Klaus koexistieren mit Zeitschriften und Kleidung Symbole von Körper und Wissen, während bei Tina mit den Strumpfhosen eher unbewusst äußerst körpernahe, intime Kleidungsstücke Oberhand über das zuvor als störenden Fremdkörper empfundene Objekt gewinnen. Indem zunächst der Sohn mit seinen Spielsachen den „Amateur Chair“ in

Besitz nimmt – und Kathrin selbst beim Vorlesen darauf Platz nimmt – wird ebenfalls auf einen zentralen Aspekt ihrer Identität als Mutter rekurriert. Artefakte fungieren als Stellvertreter seiner selbst.

- Körperbezug und Leibese Erfahrung

Ihren Ausgang nimmt die Auseinandersetzung mit einer physischen Annäherung in der Koexistenz von Objekt und Benutzer im Raum. Dabei definiert zunächst der eigene Körper das „Maß“ der Dinge und prägt die Relation zum Objekt – so dass Kathrin dem Amateur Chair durchaus ein gewisses Maß an Bequemlichkeit abgewinnen kann, wogegen der viel größer gewachsene Klaus dessen Grenzen fast schmerzlich wahrnimmt. Hinzu kommen individuelle Körpertechniken, entlang derer Objekteigenschaften interpretiert werden: Sämtliche Probanden stellen zu den ihnen überlassenen Objekten Relationen her zwischen ihrem Körper, den im Leib gespeicherten Erfahrungen und Praxen des Sitzens (Klaus, Kathrin), Turnens (Jochen, Ralf und Tina), aber auch abstrakter Dimensionen von Sicherheit, Tragfähigkeit oder Stabilität. Zudem werden gleichsam Machtverhältnisse zwischen Subjekt und (vermeintlichem) Objekt körperlich in Be-sitz nehmend sowie leiblich spürend ausgetragen, wenn sich der vermeintlich zum Sitzen gedachte „Stuhl“ dieser Nutzung sperrig entzieht (Klaus), Möglichkeiten in Relation zur „Haltung“ des Be-Sitzers ausgetestet. Der spürende Leib ist Medium zur physischen Wahrnehmung (aisthesis), welche Hand in Hand geht mit einer intellektuell-rationalen, aber auch emotionalen Besetzung mit Bedeutungen.

Diese zentrale Position, welche (Ding-)Körper und leiblichen Empfindungen zukommt, ist nicht zufällig: Einen Körper hat man nicht, man „ist“ dieser Körper mit der gesamten Summe darin eingeschriebener Erfahrungen als einer „persönlichen Signatur des Lebens“ (Kritzmöller 2009, S. 353). Dieser Körper ist Manifestation des Auf-der-Welt-Seins wie auch vielleicht einzige Gewissheit in Gesellschaften, welche sich wie auch die vorgefundenen Werke aus Kunst und Design durch ein hohes Maß an Bedeutungsoffenheit auszeichnen. Damit spannt sich der Bogen vom Körper zur Identität als die zentralen Dimensionen der Aneignung eines Gegenstandes.

Die Auseinandersetzung mit Kunst und Design bedeutet letztlich eine Auseinandersetzung mit sich selbst, dem eigenen Platz in der Gesellschaft, Facetten der Identität und der eigensinnlichen Wahrnehmung der eigenen Präsenz mittels Körpertechniken an der Schnittstelle zum physischen Objekt.



4 Literatur

Abels, Heinz (2006). Identität. Wiesbaden: VS.

Balint, Michael (1972). Angstlust und Regression. Beitrag zur psychologischen Typenlehre. Reinbek: Rowohlt.

Barlösius, Eva (2000). Über den gesellschaftlichen Sinn der Sinne. In: Koppetsch, Cornelia (Hrsg.). Körper und Status. Zur Soziologie der Attraktivität. Konstanz: UVK.

Benjamin, Walter (1983). Das Passagenwerk. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Böhme, Gernot (1995). Atmosphäre. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (2011). Kunst und Kultur – Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kulturosoziologie 4. Konstanz: UVK.

Bourdieu, Pierre (1987). Theorie der feinen Leute. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Csikszentmihalyi, Mihaly, Rochberg-Halton, Eugene (1995). Der Sinn der Dinge. Das Selbst und die Symbole des Wohnbereichs. Weinheim: BeltzPVU.

Haug, Wolfgang Fritz (1971). Kritik der Warenästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kraus, Wolfgang (2000). Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne. Herbolzheim: Centaurus.

Kritzmöller, Monika (2011). In guter Gesellschaft. Die Konstruktion von Identität im Objekt. In: Huber, Jörg; Meltzer, Burkhard; Munder, Heike, von Oppeln, Tido (Hrsg.). It's not a Garden Table. Kunst und Design im erweiterten Feld. Zürich: JRP Ringier. S. 196-222.

Kritzmöller, Monika (2010). Lock-Stoffe. St. Gallen als Textil- und Jugendstil-Stadt. Aitrang: flabelli Verlag.

Kritzmöller, Monika (2009). Ebenholz und schwarze Sterne. Der Körper als Abbild der Gesellschaft. In: Ernährung im Fokus 9/09, S. 350-355.

Kritzmöller, Monika (2008). Hauswirtschaft als Lifestyle-Management: Plädoyer für die Wiederentdeckung der eigen-händigen Produktion. In: Ernährung im Focus, 12/08, S. 450-457.

Kritzmöller, Monika (2004). Bis der Geschmack euch scheidet. (Ziel-)Gruppen und ihre Open Choice-Strategien. Aitrang: flabelli.

Lindemann, Gesa (1999). Zeichentheoretische Überlegungen zum Verhältnis von Körper und Leib. In: Barkhaus, Annette et al. (Hg.). Identität, Leiblichkeit, Normativität. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Mauss, Marcel (1978). Soziologie und Anthropologie, Band II. Frankfurt am Main: Ullstein.

Menger, Pierre-Michel (2006). Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers. Konstanz: UVK.

Tolman, Edward C.; Brunswik, Egon (1935). The organism and the causal texture of the environment. Psychological Review, 42, S. 43-77.

Veblen, Thorstein (1997) [1899]. Theorie der feinen Leute. Frankfurt am Main: Fischer.

Interviewquellen

Renggli, David (2009). Interview mit Burkhard Meltzer am 28.05.2009 im Rahmen von Prototyp I

Sämtliche weiteren Interviewquellen entstanden im Rahmen der qualitativen Erhebung im Gespräch mit Monika Kritzmöller. Sie werden angegeben mit dem Namen/Pseudonym des Gesprächspartners, der fortlaufenden Nummerierung des mit diesem geführten Interviews sowie der Zeit.

Abbildungen

Titel	Collage Monika Kritzmöller, St. Gallen
12	Jerszy Seymour, JSDW 2009, Berlin
13	David Renggli, Zürich
29, 30	„Ralf & Tina“, Zürich
44, 45	„Jochen“, Zürich
58, 71, 72, 78	Monika Kritzmöller, St. Gallen

Autorin

PD Dr. Monika Kritzmöller (geb. 1968) studierte Wirtschafts- und Sozialwissenschaften an der Universität Augsburg und promovierte in der Wirtschaftspsychologie an der Universität Eichstätt. Mit einem Kooperationsprojekt aus Wirtschaft und Wissenschaft habilitierte sie sich 2004 an der Universität St. Gallen, wo sie als Privatdozentin Soziologie unterrichtet. Ob Körper und Ernährung, Mode und Textil, Wohnen und (Sich-)Einrichten: In ihrem Forschungs- und Beratungsinstitut *Trends + Positionen* untersucht sie aus sozialwissenschaftlichem Blickwinkel Phänomene von Alltagskultur, Lebensstil und Trends. Ihre Forschungsergebnisse bringt sie zur Anwendung in Unternehmenspraxis, beraterischer Begleitung von Institutionen sowie Analysen von Kunst und Kultur.

www.kritzmoeller.ch

Gestaltung und Umsetzung:
Monika Kritzmöller, CH-St. Gallen

Forschungsprojekt „Prototyp“, Projektphase 2:
durchgeführt unter Prof. Dr. Jörg Huber, Institut für Theorie an der Zürcher Hochschule der Künste (ith-ZHdK) in Kooperation mit dem Soziologischen Seminar der Universität St. Gallen (SfS-HSG; Prof. Dr. Franz Schultheis)
finanziert durch den Schweizer Nationalfonds – DORE sowie verschiedenen Wirtschaftspartnern
unterstützt durch die Leihgeber Jerszy Seymour und David Renggli, Privathaushalte in Zürich und Berlin sowie zusätzliche finanzielle Mittel des ith
im Forschungsverbund zwischen PD Dr. Monika Kritzmöller, Burkhard Meltzer, Tido von Oppeln und Klaus Spechtenhauser

2012

© Copyright:

flabelli Verlag Frankenberg + Kritzmöller GbR, D-Düsseldorf

mail@flabelli-verlag.de

www.flabelli-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ISBN 978-3-936853-08-7