Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:
Monika Kritzmöller, In guter Gesellschaft: Die Konstruktion von Identität im Objekt, in: It's Not a Garden Table, Kunst und Design im erweiterten Feld, Zürich, 2011, S. 197 - 223

In guter Gesellschaft: Die Konstruktion von Identität im Objekt

Monika Kritzmöller

„Ein Teil, das man bewohnen kann, das eine Geborgenheit schafft, aber mit den Sachen, die da sind, gemacht ist."[1] Damit formuliert Florian Slotawa gleichsam das Logbuch seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit Lebenswelten und den Dingen, aus denen sie gebaut sind. Diese Lebenswelten repräsentieren gesellschaftliche Themen in einem grösseren Zusammenhang. Zentral dabei ist die gegenwärtige Konstitution individueller Identitäten, welche sich nicht zufällig in der soziologischen Zeitdiagnostik ebenso wiederfinden lässt wie in Arbeiten aus Design und Kunst. Exemplarisch wird dieser Text an Werken von Florian Slotawa, Mamiko Otsubo und David Renggli sowie Jerszy Seymour analysieren, wie Künstler und Designer Identitätsarbeit leisten.

Möbel – jene Objekte, aus denen sich Individuen im Alltag ihre persönlichen Lebensräume gestalten – verlassen jeweils ihren ge-wohnten Kontext und fordern den Betrachter heraus, indem sie ihn mit gleichsam gegenläufigen Welten konfrontieren: Das Ge-Wohnte kann nicht mehr in bekannter Manier dechiffriert werden, und zugleich sieht er sich konfrontiert mit einer Bearbeitung aktuell zentraler Lebensthemen. Doch wodurch ist die Auseinandersetzung in Design und Kunst motiviert? Sind es Visionen, die dahinter stehen, oder Utopien? Handlungs- oder Denkanstösse? Kritik oder Lösungsansätze? Und welche „Aufgabe" stellt sich dem mit den Werken konfrontierten Individuum in seiner Rolle als Rezipient oder sogar Partizipient?

Gestaltungs- und Deutungsräume

Die folgende Darstellung fusst auf dem von Alfred Schütz mitgeprägten Begriff der Lebenswelt. Schütz beschreibt – in Weiterführung von Edmund Husserls Konzept – die alltägliche Lebenswelt als diejenige selbstverständliche und als schlicht gegeben hingenommene Wirklichkeit, „an der der Mensch in unausweichlicher, regelmässiger Wiederkehr teilnimmt. Die alltägliche Lebenswelt ist die Wirklichkeitsregion, in die der Mensch eingreifen und die er verändern kann, indem er durch die Vermittlung seines Leibes wirkt. Zugleich beschränken die in diesem Bereich vorgefundenen Gegenständlichkeiten und Ereignisse, einschliesslich des Handelns und der Handlungsergebnisse anderer Menschen, seine freien Handlungsmöglichkeiten."[2] Damit umfasst der Schütz'sche Begriff der Lebenswelt alles, was dem Akteur in seinem alltäglichen Leben begegnet – von der Natur- über die Kultur- bis hin zur Sozialwelt. Sie ist der gemeinsam geteilte Bezugsrahmen, in dem das Leben stattfindet und Akteure miteinander in Beziehung treten.

Die materiellen Gegebenheiten der Lebenswelt werden ergänzt durch „alle Sinnschichten, welche Naturdinge in Kulturobjekte, menschliche Körper in Mitmenschen und der Mitmenschen Bewegungen in Handlungen, Gesten und Mitteilungen verwandeln"[3]. Die Lebenswelt spaltet sich also auf in ihren materiellen Gehalt und den zu ihrer Deutung herangezogenen (gemeinsamen) Erfahrungshintergrund als Ergebnis

Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:
Monika Kritzmöller, In guter Gesellschaft: Die Konstruktion von Identität im Objekt, in: It's Not a Garden Table, Kunst und Design im erweiterten Feld, Zürich, 2011, S. 197 - 223

vielfältiger Aneignungsleistungen. Sie wiederum sind eingebunden in (miteinander bisweilen konfligierende) biologische, subjektive und soziale Zeithorizonte.[4]

Mamiko Otsubo: Von wegen „und so weiter"

Während private Alltagsinterieurs vielfach routinisiert entlang eigener Selbstverständlichkeiten oder nach dem Vorbild von Referenzgruppen aus zumeist fremdproduzierten Requisiten entstehen, stellen Arbeiten aus Kunst und Design professionelle und selbst bzw. nach eigener Vorgabe hergestellte Auseinandersetzungen mit Aspekten von Lebenswelten und Lebensstilen dar. So nutzt die Künstlerin Mamiko Otsubo[5] Fragmente von Design-Klassikern, um sie in ihre eigene Arbeit zu integrieren und reflektiert zugleich das Zusammentreffen dieser, wie sie es nennt, „Bastarde" mit dem etablierten Original im Wohnambiente gutbürgerlicher Sammler. Sie bezieht sich damit einerseits auf eine lebensweltliche Geschichte, einen Lernprozess von Geschmack und Kultur, wie Pierre Bourdieu ihn als Grundlage und Motor gesellschaftlicher Teilungsprinzipien beschreibt.[6] Zugleich gibt sie den Anstoss zur Weiterentwicklung der Wahrnehmung von Klassiker-Entwürfen, indem sie einerseits als „Entrée" bekannte Komponenten in ihr Werk integriert, andererseits durch diese Verfremdung und Besetzung auch bisherige Selbstverständlichkeiten bezüglich ihrer Optik wie auch der Benutzbarkeit (zer)stört.

Damit greift Mamiko Otsubo in ein Funktionsprinzip ein, mit dem sich gesellschaftliche Akteure in ihrer Lebenswelt orientieren. Die alltäglichen Auslegungspraxen der Lebenswelt beziehen sich auf einen bestehenden Wissensvorrat, aufgrund dessen aktuelle Situationen typisierend eingeordnet werden. Der Anblick eines Eames-Gestells evoziert das gesamte Möbelstück vor dem inneren Auge des (zumindest über Grundzüge des modern-klassischen Designs informierten) Betrachters, verknüpft mit all dem, was dieser

Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:
Monika Kritzmöller, In guter Gesellschaft: Die Konstruktion von Identität im Objekt, in: It's Not a Garden Table, Kunst und Design im erweiterten Feld, Zürich, 2011, S. 197 - 223

vielleicht mit diesem Stück verbindet – intellektuelle Erfahrungen wie das Wissen um den Entstehungskontext oder Ort und Situation, wo er diesem Möbel bereits begegnet ist, aber auch ganz physische Erinnerungen an den persönlichen Gebrauch, in denen Sitzhaltung und -komfort im individuellen Körperwissen nachhallen. Das Vertrauen, dass ein solcher Wissensvorrat auch weiterhin zumindest in gewissen Bahnen seine Gültigkeit behalten kann, lässt sich mit Husserl als die Idealität des „Und so weiter" bezeichnen: Man geht davon aus, dass das, was heute Gültigkeit hatte, auch zu einem späteren Zeitpunkt noch wird anwendbar sein. Ohne derartige Routinen müsste jede auch noch so banale Situation bei jeder Begegnung aufs Neue hinterfragt, eingeordnet und in ihrem Umgang erlernt werden.

Mamiko Otsubo, *Untitled (with Eames chair base)*, 2007

Ganz offensichtlich ist es aber ein zentraler Bestandteil des gestalterischen Schaffens in Design und Kunst seit der Moderne, frakturierend auf solche Selbstverständlichkeiten einzuwirken und sie zu (zer-) stören. In diesem Moment verschiebt sich die Situation weg vom fraglos Gegebenen und hin zum Proble-

Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:
Monika Kritzmöller, In guter Gesellschaft: Die Konstruktion von Identität im Objekt, in: It's Not a Garden Table, Kunst und Design im erweiterten Feld, Zürich, 2011, S. 197 - 223

matischen, das einer Lösung(sfindung) bedarf: „Wir können sagen, dass die Fraglosigkeit meiner Erfahrung ‚explodiert' […]. Die lebensweltliche Wirklichkeit fordert mich sozusagen zur Neuauslegung meiner Erfahrung auf und unterbricht den Ablauf meiner Selbstverständlichkeitskette", so Schütz.[7]

Florian Slotawa, *Hotel Cittá di Parenzo, Triest, Zimmer 307, Nacht zum 2. Januar 1999,* Fotografie, 20,5 x 26 cm, 1999

Florian Slotawa, *Hotel des Vosges, Strasbourg, Zimmer 66, Nacht zum 13. März 1999,* Fotografie, 20,5 x 26 cm, 1999

Florian Slotawa: Grenz-Überschreitungen von Raum – Identität – Privatheit – Mobilität

Gleichsam im Selbstversuch überschreitet Florian Slotawa die Grenze zwischen privaten Interieurs und dem Ausstellungskontext, indem er sein eigenes Mobiliar – ersatzweise auch das der Museums-Direktorin – zur Installation umformt oder die Einrichtungen von Hotelzimmern als Rohmaterial demontiert zur Schaffung ganz eigener Wohn-Höhlen.

Damit entsteht eine Verwebung und Transzendenz gelernter Lebenswelt-Bedeutungen durch die Funktions-Entfremdung von Objekten, welche in Slotawas Werken nicht mehr ihren üblichen Nutzen erbringen, sondern als Baumaterial für seine Raumskulpturen gleichsam „auf null gesetzt" und mit einer völlig neuen Aufgabe versehen werden: „Die Dinge werden vom Gebrauchsmaterial im Alltag temporär zum Material für Kunst und kommen dann wieder zur Verwendung zurück."[8]

Einen Ausgangspunkt zu Slotawas Arbeit bildet die Auseinandersetzung mit dem eigenen Hausrat. In *Besitzarbeit I* überführt der Künstler einschneidende Lebensereignisse wie Umzug oder Trennung in die Form eines künstlerischen Projektes: Zunächst unterteilt eine fotografische Bestandsaufnahme die Objekte nach ihrer subjektiv empfundenen Wichtigkeit in A-, B- und C-Besitz, wobei letzterem kein weiterer Raum im persönlichen Kontext mehr zugestanden wird. Es handelt es sich dabei nicht nur um eine Beschäftigung mit Dingen, sondern auch mit den materialisierten Aspekten der eigenen Biografie. Wenn einstmals Bedeutendes seine Funktion verloren hat, dann trifft dies in ebensolcher Weise auch für den Lebensbereich zu, in dem die Dinge zum Einsatz kamen. Besitzarbeit wird so zur Identitätsarbeit.

Florian Slotawa, *Besitzarbeit I: Gesamtbesitz,* Installationsansicht, Hochschule für Bildende Künste Hamburg, 1996

Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:
Monika Kritzmöller, In guter Gesellschaft: Die Konstruktion von Identität im Objekt, in: It's Not a Garden Table, Kunst und Design im erweiterten Feld, Zürich, 2011, S. 197 - 223

Die Konstruktion von Identität ist eine zentrale Fragestellung für das Individuum in nachmodernen Gesellschaften.[9] Eng verwoben mit der privaten wie gestalterischen Formung von äusseren (Er-)Lebenswelten, bedeutet die Identitätsfrage eine Aufforderung, sich in der individuellen Biografie im doppelten Wortsinn „einzurichten". Noch in den 1950er Jahren benennt Erik Erikson ein linear verlaufendes Identitätskonzept, wonach Identitätsarbeit auf die Phase der Adoleszenz beschränkt und mit deren Abschluss zu Ende sei, weil im Ergebnis eine im weiteren Lebens-(ver)lauf stabile Persönlichkeit ausgebildet sei. Was bei Erikson Ausnahmezustand einer frühen Lebensphase war, ist in individualisierten Gesellschaften ein Dauerzustand. Lebenslang wird an der eigenen „Person" – lat.: „persona" = Schauspieler, Maske, aber auch: Charakter – geschnitzt, gepatchworkt, gequiltet. Zerschlissene Stellen werden abgeschnitten und neue Facetten eingefügt. In demselben Masse, wie Individuen um ihre „Positionierung" im volatilen Umfeld ringen, steigt die Bedeutung der dinglichen Umgebung, mit der dieser Prozess und seine Zwischenstadien gleichsam festgehalten, materialisiert, visualisiert werden. So beschreibt Peter Gross in seiner *Ich-Jagd* das Ringen um die eigene Identität: „Und wenn aus diesen Eigenschaften Objekte und Beziehungen hervortreten, (…) so sind es nicht (wie vielleicht in vormodernen Kulturen) Erinnerungs-Ichs, nicht wie in vielleicht den grossen Monotheismen Engel-Ichs, sondern in die Zukunft gesandte und geschleuderte Möglichkeits-Ichs"[10].

In Slotawas weiteren Besitzarbeiten „verselbständigte" sich das persönliche Moment der Dinge, die, wie er festhält, eben keine seiner Lebensspuren mehr tragen oder seine persönliche(n) Geschichte(n) mitteilen sollen, sind sie erst aus dem individuellen Kontext heraus- und in den Kunstkontext eingetreten. Dafür werden Materialisierungen des persönlichen Lebens zu Materialisierungen von Lebensräumen, wie in der *Besitzarbeit IV*, wo Slotawa seine Heimatlandschaft – das Voralpenland zwischen München und Rosenheim – massstabsgetreu 1:35000 aufbaut. Solche Rekonstruktionen des eigenen Herkunftsraumes beginnen dann relevant zu werden, wenn dieser Ort verlassen wurde, eben nicht mehr beim Blick aus dem Fenster als selbstverständliche Verfügbarkeit, schlimmstenfalls Ausweglosigkeit gesehen, sondern aus der Distanz betrachtet, vielleicht sogar verklärt wird. Ebenso wie Identitäten sind auch Heimaten nicht mehr selbstgegeben, sondern wollen erarbeitet sein. „Es ging da auch um die Spannung zwischen zuhause sein und unterwegs sein, das heisst, ich habe zu der Zeit die Heimat gebaut, aber die Wohnung aufgelöst."[11] Zur Unfixiertheit der Person gesellt sich die des Raumes: Längst sind Biografien mobil geworden, vielfach schon ortlos. Eine Heimat zu definieren, heisst aber nicht zwingend, ein Zuhause zu haben, Heimat(gefühl) und Wohnraum können auch auseinanderdriften. Diese Ortlosigkeit spitzt sich zu, als sich nicht nur Slotawas Lebensmittelpunkt von der Gegend seiner Herkunft unterscheidet, sondern er zudem seine Möbel in diversen Ausstellungen bis hin nach New York integriert und damit „entwohnlicht", während er sich selbst in einer nahezu leeren Wohnung mit Übergangslösungen behilft.

Dabei rückt das Spannungsverhältnis zwischen Trennung und Bindung ins Zentrum nicht nur von Slotawas Arbeit, sondern findet sich generell als wiederkehrendes Moment im Alltag beim Übergang zwischen unterschiedlichen Lebensphasen. Mobilität bedeutet immer auch, Altes hinter sich zu lassen und Abschied zu nehmen – wenngleich die Einschnitte selten so „radikal" verlaufen dürften wie im Ergebnis der *Besitzarbeit VIII*, die Slotawa auch „Jüngstes Gericht" nennt. In einer wochenlangen, rituell anmutenden fotografischen Auseinandersetzung nimmt der Künstler Abschied von seinem gesamten – nunmehr als Kunstwerk aufgekauften – Hausrat, so dass Aufnahmen nun eine Geschichte erzählen, deren „Gegenstand" für den Künstler nicht mehr physisch präsent ist.

Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:
Monika Kritzmöller, In guter Gesellschaft: Die Konstruktion von Identität im Objekt, in: It's Not a Garden Table, Kunst und Design im erweiterten Feld, Zürich, 2011, S. 197 - 223

Florian Slotawa, *Besitzarbeit VIII: Jüngstes Gericht*, Installationsansicht, Kunsthalle Mannheim, 2000

Die narrative Komponente von Identitätskonstruktionen bearbeitet Slotawa ebenso wie die Auseinandersetzung zwischen Ablösung und Bewahren auch in seiner *Besitzarbeit VI*, wo die Körpergrösse seiner Mutter das Mass der von ihm errichteten Türme vorgibt. Damit bedient er sich eines Fixums, welches neben der Nicht-Entscheidbarkeit des eigenen Eintritts ins Leben eine der wenigen gegenwärtigen Nicht-Wählbarkeiten darstellt – die Identität der Mutter als lebenslange Konstante. Verhältnis und Bindung zur Mutter sind unweigerlich der Beginn der persönlichen „Geschichte", welche während des gesamten Daseins einen Anker der persönlichen Verortung abgibt.

Identitäts-Bausteine: Narration und Bricolage

In diesem Prozess der Narration lässt sich das neben der Bricolage zweite „Bauprinzip" in der Konstruktion von Identität festmachen: Identitätsarbeit vollzieht sich in ständiger Auseinandersetzung mit dem Gegenüber. Individuen entwerfen und erzählen ihre eigene „Geschichte", deren Überzeugungskraft auch am Widerhall des Publikums gemessen wird. Hier stellt sich die Frage nicht nur nach den historischen Inhalten einer solchen Erzählung, sondern auch nach ihrer Perspektive, auf die sie, gleich einem Fluchtpunkt in einer Abbildung, zielt. Solche – zunächst imaginären – Identitätsoptionen erfahren ihre Visualisierung und Verräumlichung in der gebauten, gestalteten Lebenswelt; „possible selves" werden symbolisch materialisiert und damit fassbar gemacht, während das Individuum seine alltäglichen Entscheidungen an diesen im eigentlichen Wortsinn Per-Spektiven misst, die sich ihm bietenden Optionen an ihnen beurteilt.

Eine derartige Zukunftsvision steht freilich bei Slotawas Arbeiten weniger im Zentrum: Seine Auseinandersetzung fokussiert primär auf die Bewältigung von Vergangenheit und Gegenwart, um Vorangegangenes, Bestehendes zu „ordnen" (*Bonn Ordnen,* Bonner Kunstverein, 2004) oder auf seine Tragfähigkeit für neue Entwürfe hin zu überprüfen. Diese Überprüfung zielt nicht selten auf die Auseinandersetzung mit verfügbaren Ressourcen und ihrer Knappheit ab, auf das Sich-Arrangieren(-Müssen) mit Gegebenem, ob es gilt, mit „No Money" ein Ausstellung zu gestalten oder sich eine schützende Bleibe im fremden Interieur von Hotelzimmern zu schaffen.

Aneignungsprozesse und Territorialrechte

Nicht nur die Bestandteile selbst, sondern die Form ihrer Beschaffung prägt Slotawas Ausstellung in der Kunsthalle zu Kiel, in der er die „Grenzüberschreitung" der Veranstalter, „kein Budget" zu haben – und damit auf die Leistung der eingeladenen KünstlerInnen

Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:
Monika Kritzmöller, In guter Gesellschaft: Die Konstruktion von Identität im Objekt, in: It's Not a Garden Table, Kunst und Design im erweiterten Feld, Zürich, 2011, S. 197 - 223

zum Nulltarif zugreifen zu wollen – auf einer anderen materiellen Ebene symbolisch kontert.[—> S. IV] Slotawas Zugriff erstreckt sich bis in die (nur indirekt am Kunstbetrieb beteiligte) Verwaltung, wo er mit den Mitarbeitern um die Übernahme von deren Arbeitsmöbeln verhandelt und nicht beim Schreibmaschinentisch Halt macht. Damit wird die veranstaltende Institution zum Objekt von Slotawas Arbeit, der dort Grenzen von Zugang, Zuständigkeiten und Kompetenzen aushandelt. In Slotawas Arbeit spielt auch die Beschaffung der Gegenstände eine zentrale Rolle: Waren es zunächst seine eigenen Objekte, welche er in den öffentlichen Kontext transportierte (und damit auch seine eigene Entscheidung), so ist die Beschaffung seines Arbeitsmaterials in der Kunsthalle zu Kiel ein gesellschaftliches Experiment der Aushandlung von Territorien und Grenz(überschreitung)en, ist damit auch eine Form des Machtspiels im Vordringen in fremde Räume und in der Verfügung über Insignien, welche symbolisch sind für die Rolle der anderen.

Die von Goffman[12] in seinem dramaturgischen Modell ausgeführte Segregation von Vorder- und Hinterbühne zur Aufrechterhaltung sozialer Identität wird aufgelöst, wenn der männliche Künstler seine Verfügungsgewalt über den Spiegel der (ihm als Privatperson niemals zugänglichen) Damentoilette auslotet. Rollenverständnisse werden in Frage gestellt, der „Preis" ihrer Aufgabe formuliert, wenn schon das gesamte Projekt „No Money" bedeutete. So wurde der als schmerzhaft empfundene Eingriff in die Arbeitssphäre mit jener identitätsaufwertenden Publizität belohnt, welche die Sekretärin als „Besitzerin" des Schreibtisches anschliessend erfuhr: Der Gegenstand ihrer profanen Arbeit wurde wesentlicher Bestandteil eines Kunstobjekts, über das die Besitzerin schliesslich im Fernsehen interviewt wurde. So springt der Funke von Florian Slotawas Narration über auf die „Projektbeteiligten", welche ihre eigene Rolle als Mitarbeitende eines Ausstellungshauses aufgewertet sahen. Die einstige Hinterbühne der Kunsthallen-Verwaltung rückte ins Rampenlicht künstlerischer Inszenierung, wurde Gegenstand medialer Dokumentation.

Zwischen Vorder- und Hinterbühne

Noch tiefer dringt der Künstler mit seiner Arbeit in das Leben der Thuner Museumsdirektorin Madeleine Schuppli ein, deren Mobiliar Slotawa in Ermangelung eigenen Materials vom privaten Wohnraum in den Ausstellungsraum verfrachtet (*Museumsshop Thun,* 2003). Schupplis Privatleben (und das ihres Partners) wird damit gleichsam gegen ihre berufliche Rolle als Kuratorin und Kunstliebhaberin „ausgespielt". Ihr Mobiliar verlässt den Schutz des privaten Wohnraums, um an ihrer eigenen Arbeitsstätte in uminterpretierter Form exponiert zu werden. Damit wechseln sowohl die Direktorin als auch ihre Habe die Rollen und stehen auf dem Prüfstand der Neuinterpretation wie auch der öffentlich zugänglichen Betrachtung.

Florian Slotawas Werke lassen sich lesen als Sozialgefüge von Objekten aus unterschiedlichen Materialien und Elementen, die wie Akteure menschlicher Gesellschaften in Relation zueinander sowie zum Publikum ihre Wirkung entfalten. Deutlich wird auch die Entstehung von Räumen sowie die Definition von Grenzen und Zugangsmöglichkeiten als gesellschaftlichem Konstrukt, wie Georg Simmel sie hervorhebt: „Die Wechselwirkung unter Menschen wird – ausser allem, was sie sonst ist, – auch als Raumerfüllung empfunden" stellt Simmel in seiner Abhandlung über den „Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft" fest.[13] Soziale Beziehungen, auch im Sinne von Nähe, Zugehörigkeit oder Distanz, erfahren ihre Versinnlichung und Verräumlichung. Raum und Lebensräume, auch vermeintlich „natürliche", sind nicht gegeben.[14]

Damit liefert Florian Slotawa in seinen Arbeiten in sensibles Spiegelbild von Raumbildungs- und Territorialisierungsprozessen, wie sie die tagtägliche Auseinandersetzung mit Lebens-Räumen sowie die

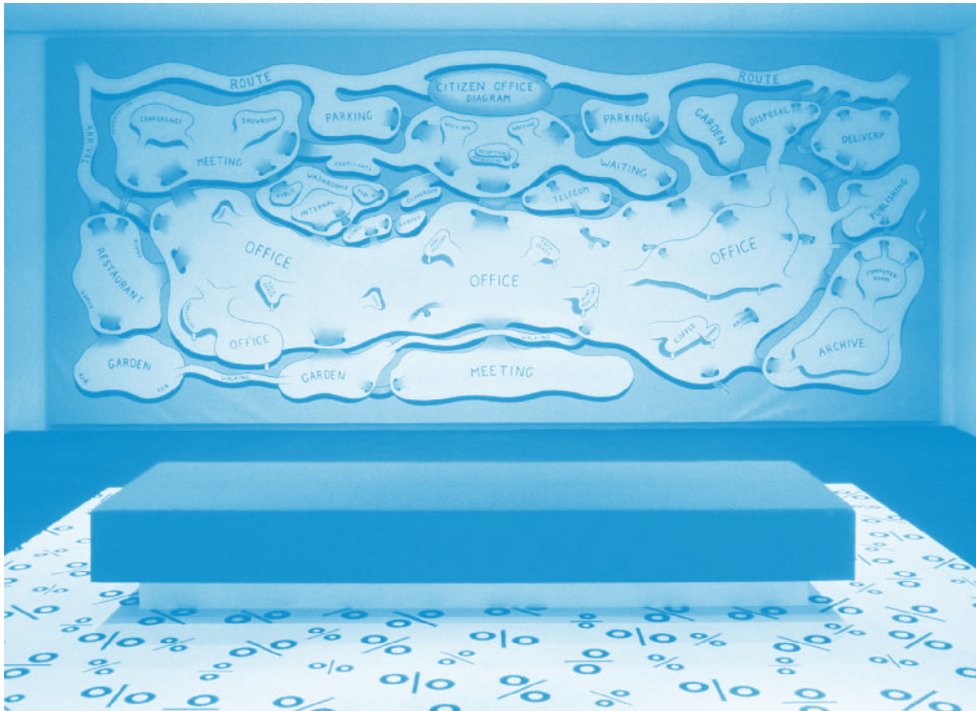
Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:
Monika Kritzmöller, In guter Gesellschaft: Die Konstruktion von Identität im Objekt, in: It's Not a Garden Table, Kunst und Design im erweiterten Feld, Zürich, 2011, S. 197 - 223

Aushandlung von Positionen und Hierarchien unter sozialen Akteuren prägen.

David Renggli:
Materialisierung von Aushandlungsprozessen

Auch die Arbeiten des Künstlers David Renggli zeigen die Auseinandersetzung mit lebensweltlichen Themen: Renggli arrangiert seine Werke aus Alltagsobjekten, mit deren Einsatz er die vorhandene Umgebung neu ordnet. Im unge-wohnten Zusammentreffen all dessen, was sich in ähnlicher Form in einer Vielzahl durchschnittlicher Behausungen wiederfinden lässt – Monobloc-Stuhl und die biederen Pumps in *Behind Stuhl* oder Jugendbett und Fitnessgerät in *Arm Holds Hand* – werden gängige Praxen in Frage gestellt; scheinbare Brüche im Werk öffnen den Blick auf nicht weniger absurde, wohl aber scheinbar selbstverständliche Umgangsweisen im Alltag.

David Renggli, *The Train from A to B*, Installationsansicht, Charles und Agnes Vögele Stiftung, Pfäffikon, 2008



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:
Monika Kritzmöller, In guter Gesellschaft: Die Konstruktion von Identität im Objekt, in: It's Not a Garden Table, Kunst und Design im erweiterten Feld, Zürich, 2011, S. 197 - 223

David Renggli, *The Train from A to B*, 2008, Installationsansicht, Nicoletta Rusconi, Mailand, 2010

In seiner Arbeit *Arm Holds Hand* spannt Renggli imaginäre Biografien und Ausformungen von Identitäten auf und erzählt die konfliktreichen Geschichten körperlicher Aushandlungsprozesse mit der Objektwelt.

Kollektive Utopien werden in ihrer Unerreichbarkeit deutlich, wenn Renggli in seinen *The Train from A to B* genannten Pseudo-Trimmgeräten den ersehnten, erwünschten Wandel von Ist nach Soll thematisiert. Passagen einer Körpertransformation „von der Scheissfigur zu dem Gestählten" bleiben in der gelebten Realität vielfach frommer Wunsch, wenn gesellschaftliche Normen mit individuellen Praxen konfligieren.

Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:
Monika Kritzmöller, In guter Gesellschaft: Die Konstruktion von Identität im Objekt, in: It's Not a Garden Table, Kunst und Design im erweiterten Feld, Zürich, 2011, S. 197 - 223

Nicht nur im Kunstwerk mutiert das glänzende Stahlrohr von Fitnessgeräten zum Rahmen von Spinnennetzen, die sich dort weit intensiver in Szene setzen als der darauf strampelnde, schwitzende Benutzer. Auch die sich im hypothetisch bleibenden Umgang mit seinen Objekten aufspannenden Geschichten bewegen sich dabei in Goffmans Sinne zwischen Vorder- und Hinterbühne, Öffentlichkeit und Intimität. Im privaten Kontext des Jugendzimmers (wie bei *Arm Holds Hand*) oder der Exklusivität des Fitness-Studios sollen idealiter all jene Figuren entstehen, welche dann als scheinbar selbstgegebener Zustand nach aussen präsentiert werden. Die faktische Unbenutzbarkeit seiner Geräte spannt dabei den Bogen zur – gemessen am Ideal – defizitären Ausprägung der realen Körper. Aufgezeigt wird kein Lösungsansatz, sondern vielmehr die Unerreichbarkeit einer kollektiven Utopie. Hier scheint die individualistische Idee einer Machbarkeit und Gestaltbarkeit des eigenen Körpers auf, welche die Akteure auf sich selbst verweist und Erfolg wie Misserfolg weg von der einstigen (Gott-)Gegebenheit des Äusseren ihnen selbst und ihren (Fehl-)Entscheidungen zuschreibt.[15]

David Renggli, *While I Work, My Bed Sleeps*, Installationsansicht, Alexandre Pollazzon Ltd, London, 2007

Das Arrangement verlässt insgesamt den Rahmen der individualkörperlichen Momentaufnahme und verweist auf gesellschaftliche Auseinandersetzungsprozesse zwischen Gegenwart und Vergangenheit, familiären Lebensformen sowie individuellen Biografien. Eingeschrieben in Zusammenstellung und Bearbeitung von Möbelobjekten zeigen sich die Parallelen zu einem im Laufe der Jahre zusammengetragenen Mobiliar – ein gleichsam privater kuratorischer Prozess, bei dem es gilt, „sich einzurichten" in wechselnden biografischen Situationen. In dem grün gestrichenen Jugendbett, dessen Farbigkeit von Renggli als Verweis auf Schweizer Bauernmalerei gewählt wurde, kommt auch eine nationale Identität und ihre Geschichte zum Ausdruck. Der Vor(aus)griff in die Zukunft – wenn dem kleinen Jungen das Bett ausgewählt wird, in dem er nach Wunsch seiner Eltern die kommenden Jahre gut schlafen möge – wechselt sich mit der bereits obsoleten Objektwelt ab, wenn dieser, stilistisch wie an Körpergrösse, da herauswächst.[16]

Das soziologische Konzept der Patchwork-Identität[17], die trotz lebenslangen Flickens doch niemals komplett sein wird, verdichtet sich künstlerisch in so heterogenen Objekten wie dem in seiner Art massenhaft gefertigten Holzbett, seiner grünen Traditionslackierung und der einst modischen, längst aber stilistisch überkommenen Op-Art-Decke, welche nun als Zitat der 1960er Jahre zur Neuinterpretation gelangt.

Kräftemessen zwischen Objekt und Subjekt

In Rengglis Arbeit wird die Wechselbeziehung von Einwirkung und Widerstand deutlich: Akteure greifen mit ihren Handlungen in die Lebenswelt ein, verändern sie, werden aber zugleich auch in ihrer Entfaltungsfreiheit begrenzt. Formen dieser Handlungspraxen ebenso wie die ihnen entgegenstehenden Limitierungen geben dabei Auskunft über das jeweils vorherrschende kulturelle Verständnis: Welche Bewegungen soll und muss etwa ein Sitzmöbel zulassen? Und welche Formen des Umgangs mit ihnen wählt der Benutzer? David Renggli thematisiert im Gespräch das nicht immer bequeme Sitzen in öffentlichen Ver-

Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:
Monika Kritzmöller, In guter Gesellschaft: Die Konstruktion von Identität im Objekt, in: It's Not a Garden Table, Kunst und Design im erweiterten Feld, Zürich, 2011, S. 197 - 223

kehrsmitteln. In solchen nicht selbst gestalteten Bereichen der Lebenswelt steht das Individuum vor der Herausforderung, sich mit einer Formgebung zu arrangieren, welche nicht nach seinen Bedürfnissen gestaltet wurde, der es sich aber mehr oder minder freiwillig für eine gewisse Zeit aussetzt. Noch einen Schritt weiter geht Renggli mit dem von ihm imaginierten Akteur im Jugendzimmer. Dieser ist endgültig über sein Bett hinausgewachsen, indem er für dieses „Wesen" Sorge trägt, anstatt es ihm umgekehrt Zuflucht und Obhut gewährt: „Der Titel vom dem Bett ist *While I work, my bed sleeps*. Ich hätte immer so ein schlechtes Gewissen, das Bett ist schon so alt und braucht so viel Schlaf, darum arbeite ich so viel, damit das Bett schlafen kann."[18]

Es offenbart sich das Spannungsverhältnis zwischen der gesellschaftlich ausgerufenen Individualität und der Standardisierung weiter Teile der Lebenswelt. Welches sind die Möglichkeiten des ihr ausgesetzten Akteurs? Worin liegt der Ausgang des Kräftemessens zwischen Eigensinn und Widerstand? In Rengglis Arbeit „siegt", wenn man so will, das Objekt gegenüber dem Subjekt, dem keine andere Möglichkeit offen zu stehen scheint als die Anpassung seiner eigenen Haltung an das (Vor-)Gegebene. Damit steht die Zeitdiagnostik im Vordergrund, nicht die Vision einer Überwindung von Zuständen: das sich arrangierende Individuum im Scheitern an seinen hehren (Fitness-)Zielen, manövrierend zwischen unterschiedlichen Erlebenswelten, innerhalb derer es nach seiner Identität sucht.

Jerszy Seymour: Amateur und Kompetenz

Jerszy Seymour hingegen beschäftigt sich als Designer gerade damit, neue, vom Benutzer verfasste Narrationen zu schreiben, welche sich an einem imaginären visionären „Fluchtpunkt" orientieren. Er ruft sein Publikum zur Partizipation auf und macht es damit zum essentiellen Teil seines Werkes. Gleichzeitig bewegt er sich jedoch im „geschützten", artifiziellen und damit auch kontrollierbaren musealen Kontext. Im Zentrum seines Schaffens stehen dabei einmal mehr nicht die noch „unbelebten" Gegenstände, sondern die durch sie angestossenen Ereignisse: „Design is the creation of life situations".[19] Hauptakteur ist der von Seymour ins Zentrum der Betrachtung gerückte „Amateur": „First Supper is a nowhere place, an amateur soup and an open ended utopian question mark. it is cooked on a non-commodity flame, and made with ingredients of doing, sharing and being. should it exist? could it exist? what will we eat? what will we talk about? you are invited to dinner by Jerszy Seymour and the coalition with love. please enjoy and vive la utopia!"[20]

Jerszy Seymour Design Workshop, *First Supper*, Installationsansicht, MAK Wien, 2008

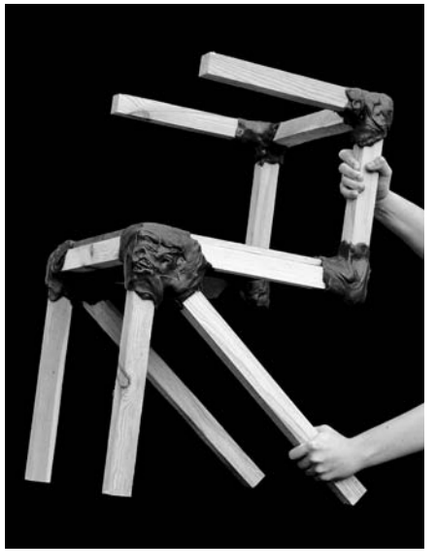
Zur Verfügung steht nicht viel mehr als simple Holzlatten, Kunstharzgranulat, Herde und Kochtöpfe sowie Kürbisse, um Seymours *First Supper* in den Räumen des MAK auszurichten. Nicht die schwunghafte Nachfrage kommerzieller Fertigprodukte vom Mobiliar über die Tischdekoration bis hin zu Küchengeräten, die an einen High-Tech-Operationssaal erinnern und die am Ende dazu herangezogen werden, Fertiggerichte zu erwärmen, geht also dem sozialen Ereignis voraus. Vielmehr geht es um gemeinsam geteilte Erfahrungen und das „Management" der eigenen Fähigkeiten im

Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:
Monika Kritzmöller, In guter Gesellschaft: Die Konstruktion von Identität im Objekt, in: It's Not a Garden Table, Kunst und Design im erweiterten Feld, Zürich, 2011, S. 197 - 223

Sinne eines „manus agere“: die Dinge selbst in die Hand nehmen. Das „Outsourcing“ in professionelle Domänen kontrastiert bei Jerszy Seymour mit kreativem Selbstbewusstsein und Leidenschaft des Amateurs, der eine Sache angeht, weil er sie liebt.

Damit setzt der Designer bei einer zentralen, in allen Lebensbereichen anzutreffenden Entwicklung der letzten Jahrzehnte an: der Kommerzialisierung des privaten Alltags, verbunden mit einer Erosion individueller Handlungskompetenz. Bauten sich einst Kinder ihre Spielsachen aus dem, was sie in Wald und Flur vorfanden, muss nun die Spielkonsole mit den neuesten Tools aufgerüstet werden. Die selbst gemachte Marmelade wich dem Industrieerzeugnis aus dem Supermarkt, Strick-Looks haben wieder Konjunktur – allerdings nicht handgenadelt, sondern international massenhaft fabriziert und vertrieben. Ja selbst die „Bespassung“ in den Ferien wird dem Animateur überantwortet, die Party zu Hause von der Eventagentur ausgerichtet. „Die angeblich enormen Handlungsmöglichkeiten reduzieren sich auf die Funktion des gesellschaftlichen Akteurs, Geld auszugeben, um Leistungen zu beziehen, deren Qualität er im Voraus nur erahnen kann. Ironischerweise verwendet das Individuum einen bedeutenden Anteil seines Haushaltsbudgets, um sich zu ‚belohnen' – dafür, dass es so hart gearbeitet hat. Die Situation lässt sich überspitzt ausgedrückt mit einem Pflegefall vergleichen, der darauf angewiesen ist, dass andere sein Leben für ihn erledigen.“[21] Und letztlich wird in einem Zustand der erlernten Hilflosigkeit genau das als ausserhalb der eigenen Machbarkeit erlebt, was vor nicht allzu langer Zeit selbstverständliche Kulturfertigkeit breiter Massen war.

Werden also die Handlungskompetenzen der „Amateure“ im gelebten Alltag vielfach ignoriert, geleugnet und auf die professionelle Ebene verfrachtet, zielt Seymour darauf ab, sie in einem aktiven Leben herauszufordern. Die eigen-händige Gestaltung von Lebenswelten wird zum sozialen Ereignis und Spiegelbild von Bedürfnissen und Wünschen. Mit *First Supper* thematisiert er die Fähigkeit des Individuums, in seine Umgebung steuernd und formend einzugreifen, indem das gesamte Mobiliar des Vernissage-Essens aus profanen Materialien selbst erbaut wird, Tisch- und Sitzplatten aus Kunstharz gegossen werden, in dessen Marmorierung sich später die Struktur der servierten Kürbissuppe wiederholt. Gleichsam als „Nucleus“ der gesamten Situation fungiert die Küche, der vom auf dem Herd erwärmten Wachs bis hin zur heissen Suppe alles entstammt, was es zum geselligen Leben bedarf.



Jerszy Seymour, *Workshop Chair*, 2009

Deutlich wird darüber hinaus die Funktion einer Aneignung und Strukturierung von Räumen zur Steuerung sozialer Prozesse: Aus dem „Nichts“ entsteht ein Ort der Begegnung, wo zusammen gegessen, getrunken, gesprochen wird: Damit kommt die soziale Bedeutung des gemeinsamen Essens zum Ausdruck, wie Georg Simmel sie in seiner „Soziologie der Mahlzeit“ verdeutlicht.[22] Und indem sich das Ambiente nach Gebrauch zurück ins „Nichts“ verwandelt, die Speisen aufgegessen, Tische und Bänke wieder einge-

Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:
Monika Kritzmöller, In guter Gesellschaft: Die Konstruktion von Identität im Objekt, in: It's Not a Garden Table, Kunst und Design im erweiterten Feld, Zürich, 2011, S. 197 - 223

schmolzen, deren Holzteile zusammengesammelt werden, wird deutlich: Ereignisse entstehen durch das Zusammenwirken der gesellschaftlichen Akteure, (lediglich) unterstützt durch Objekte als Mittel und Ausdruck von Handlungspotentialen.

Das Ausmass dieser Handlungspotentiale offenbart sich in Jerszy Seymours *Amateur Chair*: Im industriellen Härtetest demontierte die archaisch anmutende Konstruktion aus den an den Ecken mit Harz zusammengekleisterten Holzlatten die Illusion einer stabilitätstechnischen Überlegenheit industrieller Standardfabrikate gegenüber dem Ergebnis engagierter Liebhaber-Bemühungen. Die tatsächliche Herausforderung des Akteurs zur Entfaltung seiner „Potenz" liegt also nicht in einem Mangel an Potentialen. Es geht vielmehr um ein Bewusstseins-Defizit, diese Möglichkeiten tatsächlich zur Entfaltung bringen zu können und damit um die utopische Idee, dem im wörtlichen Sinne „Nicht-Ort" (U-topos) identitätsgeografische Daten zu verleihen.

Raum-Schichten als Spuren von Identitätsarbeit

Immer wieder scheint in den Arbeiten aus Kunst und Design die Idee einer kritischen Analyse, Veränderung oder Verbesserung der Lebenswelt auf. Die Themenbereiche, in denen dies vornehmlich geschieht, gleichen einem Spiegelbild dessen, womit sich der gesellschaftliche Akteur tagtäglich auseinanderzusetzen hat, was ihm Unbehagen bereitet oder an seine Grenzen führt. Derartige als „gegeben", „unverrückbar" empfundene – oder deklarierte – Grenzen werden im künstlerischen wie designerischen Schaffen überschritten, trans-zendiert, wobei die solchermassen fragmentierte Limitierung auch der eigenen Wahr-Nehmung bisweilen Neuland erschliesst. Dabei werden viele Möglichkeiten genutzt, um bislang unbedachte und ungedachte Orte zu re-interpretieren. Während in der Kunst solche Themen primär durch eine zeitkritische „Brille" betrachtet werden, um scheinbare Klarheiten ihrer Selbstverständlichkeit zu berauben und neue Sehgewohnheiten einzufordern, regt das nicht-angewandte Design eine Auseinandersetzung mit Lösungswegen an.

Beide Disziplinen werden dabei konstruktiv „handgreiflich": Ob Slotawa oder Seymour – bereits die Entstehung des Werks bedeutet bisweilen ein soziales Experiment. Auch dieser Entstehungsprozess spannt also Parallelen zwischen der Auseinandersetzung des Individuums und der Konstruktion der eigenen Identität auf. Was im gelebten Alltag routiniert und vielfach unbewusst vonstatten geht, wird mit lebensweltlichen „Werkzeugen" (vom Küchen- bis hin zum Fitnessgerät) explizit zum Baustein der Identität uminterpretiert. Der Gebrauch dieser Werkzeuge unterliegt damit einer rationalisierenden Legitimierung. Errichtet wird nicht weniger als ein (Gedanken- und Ideen-)Gebäude zur Beherbergung jener flottierenden, aufgesplitteten und ständig neu zusammengefügten „Gesellschaft" von Möglichkeits-Ichs, aus denen sich die Person auf der Suche nach sich selbst definiert.

1 Florian Slotawa in einem Gespräch mit Burkhard Meltzer und Tido von Oppeln, 2009.
2 Alfred Schütz, Thomas Luckmann, *Strukturen der Lebenswelt*, Band 1, Frankfurt am Main 1979, S. 25.
3 Ebd., S. 27.
4 Ebd., S. 75 f.
5 Siehe S. 65–67 in diesem Band.
6 Vgl. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1982.
7 Schütz 1979, a.a.O., S. 33.
8 Siehe S. 227 in diesem Band.
9 Vgl. Jean-Claude Kaufmann, *Die Erfindung des Ich. Eine Theorie der Identität*, Konstanz 2005.
10 Peter Gross, *Ich-Jagd,* Frankfurt am Main 1998, S. 93.
11 Florian Slotawa in einem Gespräch mit Burkhard Meltzer und Tido von Oppeln, 2009.
12 Vgl. Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München 2003 [1959].
13 Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Leipzig 1908, S. 462. Texterfassung: Soziologisches Institut der Universität Zürich.
14 Vgl. Monika Kritzmöller, *Wohnen – Wie Menschen „sich einrichten"*, Aitrang 2006
15 Vgl. Monika Kritzmöller, „Ebenholz und schwarze Sterne. Der Körper als Abbild von Individuum und Gesellschaft", in: *Ernäh-*

Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:
Monika Kritzmöller, In guter Gesellschaft: Die Konstruktion von Identität im Objekt, in: It's Not a Garden Table, Kunst und Design im erweiterten Feld, Zürich, 2011, S. 197–223

rung im Fokus, Bonn 09/09, S. 350–355.

16 Siehe S. 243 in diesem Band.

17 Vgl. Heiner Keupp, *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identität in der Spätmoderne*, Reinbek 1999, S. 431.

18 David Renggli in einem Gespräch mit Burkhard Meltzer und Tido von Oppeln, 2009.

19 Siehe S. 225 in diesem Band.

20 Dieser Schriftzug war als Projektion in der Ausstellung *First Supper* im MAK, Wien 2008, zu lesen. Vgl. http://www.jerszy-seymour.com/, besucht am 19. Januar 2011.

21 Monika Kritzmöller, „Hauswirtschaft als Lifestyle-Management", in: *Ernährung im Fokus*, Bonn, 12/08, S. 450–457; S. 454.

22 Vgl. Georg Simmel, „Soziologie der Mahlzeit", in: Klaus Lichtblau (Hg.), *Soziologische Ästhetik*, Darmstadt 1998 [1910], S. 183–190.

Lebenssituationen herstellen
Jerszy Seymour

Das Gespräch fand am 2. Juni 2009 im Berliner Studio von Jerszy Seymour statt.

Tido von Oppeln Seit einigen Jahren arbeitest du mit dem Konzept des „Amateurs". Wie und wo bist du auf diese Idee gekommen und warum ist sie so wichtig für deine Arbeit?

Jerszy Seymour Es begann 2003 mit der Projektreihe *Scum*, die 2005 zur Arbeit *Brussels Brain* führte. Das war eine Art Vorprojekt für die Amateur-Idee, mit der wir einen Kontext abgesteckt haben. Damit haben wir gesagt, OK, die Designgeschichte ist an einem bestimmten Punkt angekommen, wo es nur noch um den Markt geht. Der alte Auftrag des Designs – Produkte für das Volk – ist völlig entwertet worden. Wie findet man also einen Punkt, von dem aus man wieder neu anfangen kann? Ich denke, in den 1970er Jahren wussten die Leute nichts über Design, ebenso wenig in den 1980ern, aber in den 1990ern wusste dann jeder etwas über Design. Und ich bin auch davon überzeugt, dass heute jeder etwas über Kunst weiss. Vor 200 Jahren war Kunst in den Händen einer Elite und jetzt ist es total populär geworden, sich damit zu beschäftigen. Bei *Scum* geht es wirklich darum, die Situation eines „Nullpunkts" herzustellen, die man selbst gestalten kann. Es begann an einem bestimmten Punkt mit der Frage: „Was ist möglich?" Es geht vor allem darum, wie man mit Materialien umgeht, aber auch mit dem „Nullpunkt" als Metapher – wir verwenden dabei sehr zeitgenössische Materialien, die aber sehr frei eingesetzt werden.
All das führte zum Projekt *Living Systems* im Vitra Design Museum, bei dem es um die „Ökonomie des Individuums" ging. Jemand befindet sich in einer Situation, in der er überhaupt nicht das antrifft, was er in der gegenwärtigen Gesellschaft sucht. Und so beginnt er, eben diese Sachen selbst zu produzieren. Er besorgt sich etwas Erde und pflanzt darin seine Kartoffeln. Daraus wiederum gewinnt er einen Kunststoff, um Dinge herzustellen, die er braucht. Die Ausstellung war ein Experiment, und es hat auch fast funktioniert. Es ging jedoch nicht darum, am Ende die Dinge zu verkaufen. Was dabei herauskam, war, das wir diese Dinge und Formen gemacht haben, und diese Handlungen eine Art Befreiung bedeuteten.

Burkhard Meltzer Das klingt nach einem Experiment mit den Bedürfnissen, die man so hat. Und du suchst damit nach bestimmten Waren, die man auf dem Markt so nicht findet.

Jerszy Seymour Nein, es geht eigentlich um Erfahrungen, es muss gar kein Produkt sein. Die Objekte bezeugen eine Handlung, aber sie sind nicht wirklich notwendig. Und so kamen wir zur Idee des „Amateurs". Mit Amateur meine ich einen Liebhaber und „Appassionato".
Ich benutze ein zeitgenössisches Wachs als Metapher für wechselnde und sich verändernde Wünsche. Und dann kommen wir an den Punkt, wo der „Living-Systems-Typ" sagt: Lasst uns mal darüber reden, wie eine Alternative aussehen könnte. Der Amateur schafft sich einen bestimmten Grad von Autonomie, mit dem ein alternatives System funktionieren könnte. Auf der Website[1] gibt es ein Diagramm mit vielen Diskussionspunkten über Ökonomie, Energie und Verteilung.
Es fand zuerst ein Abendessen statt, das die Diskussion eröffnete, und die Ausstellung bestand dann aus