

DER SCHÖNE LÖFFEL

*Kunst und Design im Lichte der
Materiellen Kulturtheorie*

Im klassenlosen Speisezimmer des großen Hauses, klassenlos weil zur einen Hälfte geistlich zur anderen künstlerisch, saß der verwöhnte und überforderte Knabe und sollte zu Abend essen mit der verwitweten Mutter und dem Großvater. Oma Hux, wie er die ältliche, hinkende Küchenhilfe nannte, trug auf und plötzlich erhob er sich maulend und ging hinaus. Man hörte ihn auf dem Flur laut vor sich hin reden: „Ich esse nun mal nur mit dem schönen Löffel, kann sich das denn keiner merken...“ als er wieder zurück kam, hatte er einen Teelöffel in der Hand, setzte sich geräuschvoll an den Tisch und legte den Löffel demonstrativ in die Mitte des noch leeren Tellers. Es war ein abgenutzter, sehr schmaler und mittlerweile dünn gewordener Silberlöffel mit Spatenmustergriff auf dem ein völlig abgegriffener, unleserlicher Rest eines verschnörkelten Monogramms zu sehen war, den man seines Alters wegen in die Küche verbannt hatte, genauer in die Schublade mit dem Allerlei.

Das war also der „Schöne Löffel“, ein Allerweltsding, das auf den ersten Blick nichts außergewöhnliches an sich hatte, außer vielleicht deutlich abgenutzt zu sein. Die vordere Rundung war nicht mehr ganz symmetrisch und der Stil wies einige Merkmale seiner Verbiegungsgeschichte auf. Aber das war nun mal der „Schöne Löffel“. Hätte man den Knaben gefragt, was denn das Schöne an ihm sei, er hätte kaum etwas darauf antworten können, außer vielleicht mit einem trotzigem „Ich mag ihn eben“ oder „er gefällt mir“.

Wir können den Knaben nicht mehr fragen, denn der Knabe war ich selbst und ich weiß mittlerweile, was sich hinter einem trotzigem „Ich mag ihn eben“ alles verbergen kann, von der Form, dem Geruch, dem Material, über die Handhabung, den Eigengeschmack eines Löffels im Mund, dem Gewicht, der abgeriebenen Oberfläche, bis zur Gebrauchsgeschichte, den Erinnerungen an Speisen und Zweckentfremdungen, taktilen Reizen der verundeten Gravur, der Dünne der Löffelspitze im Zusammenspiel mit der Zungenspitze und irgendeiner minimal dosierten Köstlichkeit, die Wichtigkeit ein Ding irgendwann zu seinem erklärt zu haben, es dem allgemeinen Verkehr entzogen und in die Gruppe der exklusiv-persönlichen Gegenstände aufgenommen zu haben.

Dass Dinge Bedeutungen haben, die weit über ihre Beschreibbarkeit und formalen Qualitäten hinausreichen, ist unstrittig, diese Bedeutungen sind aber weder konstant noch überindividuell, sie sind kaum verallgemeinerbar und letztlich so solipsistisch und inkommensurabel wie der Schmerz, das Glück, das Körperempfinden und die Weltsicht.

Einzelne Aspekte dieser Bedeutung können Gefühle hervorrufen, angenehme und abscheuliche, lustvoll getönte und wehmütig sentimentale, oder auch einfach nur solche der ungeteilten Gegenwart, wie sie im Gefühl des zu Hause-Seins auftreten. Über dergleichen gibt es Hypothesen und Theorien, die versuchen sich das geheimnisvolle Geschehen zu erklären, dass ein physikalischer Gegenstand so etwas gänzlich unphysikalisches wie Gefühle auslösen, hervorrufen und triggern kann, die dann in der Folge an diesen Gegenstand gebunden werden und förmlich als Eigenschaften dieses Gegenstands imponieren.

Neben den Theorien ist es vornehmlich die Poesie, die von diesem Zusammenhängen lebt, der es, wenn sie gut ist, gelingt nur durch die Erwähnung von Dingen in bestimmter Reihenfolge oder rhythmischen Komposition diesen Prozess in Gang zu setzen, „...durch die glatten kahlen Alleeen treibt sein Wehen blasse Schatten“ aus Hugo v.Hofmannthals Gedicht Vorfrühling (Fassung von 1892) mag als Beispiel dienen.

Die Theorien sind sehr viel bemühter, da in ihnen etwas nach-konstruiert werden soll, was einem jeden zwar vertraut ist, bei näherer Betrachtung aber beginnt, sich in erkenntnistheoretische Schwierigkeiten aufzulösen. Die Semiotik mit ihrem Konstrukt des Zeichens hat mit der Annahme, dass Gegenstände neben allem, was sie sonst sein mögen „Semiophoren“ sind, also Träger von Zeichen, die einen komplexen Verweisungszusammenhang transportieren und dadurch erst Kommunikation ermöglichen.

Eine wahrhaftige und unverstellte Intimität offenbart sich im Allgemeinen erst nach dem Tod einer Person beim Aufräumen ihrer Wohnung. Hier zeigt sich erst die Skala, die von Öffentlichen bis zum Intimen reicht, bishin zu jenem Intimen, das einem vor sich selbst Verstecken gleichkommt. Die Sprache der Gegenstände hat sich verändert, weil der Zusammenhang mit der Person nicht mehr vorhanden ist, die sie bewegt, zur Hand nimmt und anders arrangieren könnte. Das erinnert an die „Semiophoren“ des Sozialhistorikers Krysstof Pomian, der in seiner Schrift „Der Ursprung des Museums“ diesen verlorenen und zu rekonstruierenden Zusammenhang thematisiert. Die Dinge als Zeichenträger, die gegebenenfalls Bedeutung oder Gefühle transportieren, müssen kenntnisreich „gelesen“ werden, um sie in ihrer Wichtigkeit im jeweiligen Kontext überhaupt erkennen zu können. Das wirft die Frage auf, in wie weit wir dazu überhaupt in der Lage sind, da sich Mitwisserschaft maximal auf einen Zeitraum von plus/minus 50 Jahren bezieht. Museologen wissen, dass es Gegenstände gibt, die zwar haptisch, visuell und materiell sehr ansprechend und nahezu überzeugend sind, deren Verwendungszusammenhang aber gänzlich unerschlossen bleibt.

Der Ausweg, solche Dinge summarisch zu Kultobjekten zu erklären, oder zu rituellen Requisiten einer unbekanntes Volks-oder Stammesreligion, oder zu nicht näher erläuterten Kunstobjekten, wie er früher häufig eingeschlagen wurde, hat zum Teil zu grotesken Fehleinschätzungen geführt.

Interessant in diesem Zusammenhang bleibt, dass solche Gegenstände überhaupt existieren.

Schöne und kunstreich bearbeitete Objekte, deren Funktion unbekannt ist, offenbaren die Beschränktheit und Unwichtigkeit von Interpretationsroutinen. Wie würde man jene Schreibtisch-Devotionalien bezeichnen, die Wertlosigkeit mit höchstem Wert verbinden, jenen Nippes oder auch Bric-à Brac aus gefundenen Steinchen, Federn, Schneckenhäuser, Glas-und andere Bruchstücken, der die Funktion des Augenverweilens beim Nachdenken oder den einer Vorlage fürs Vor-sich-hin-Träumen erfüllt. Wie würde man im Rahmen einer museologischen „Sachkulturkunde“ jene Gegenstände einordnen, die als „Handschmeichler“ unsere Hosentaschen bevölkern, oder den Riss im Putz oberhalb der Kacheln im

Badezimmer, mit dem ich jeden Morgen Zwiesprache halte?

Wenn man das Goethe-Zitat: „Jeder neue Gegenstand, wohl beschaut, schließt ein neues Organ in uns auf.“ (*J. W. v. Goethe, zitiert nach HansPeter Hahn, Materielle Kultur, Berlin 2005*) abänderte in ' Jeder Gegenstand schließt ein Organ in uns auf ' entsteht eine interessante Sinnesphysiologie, die die Lehre von der „Spezifischen Sinnesenergien“ eines Johannes Müller und seines Schülers Hermann von Helmholtz (Sinnesmodalitäten) in Richtung „sensorische Integration“ erweitert. Es müsste demnach eine Reihe nicht näher bezeichneter Sinne geben, die in einem hochkomplexen und offenen Netz miteinander verbunden sind und unzählige Kombinationen erzeugen. Eine haptisch-taktil: glatte, termisch: warme, imaginativ-spacial :nach vorne gerichtete, olfaktorisch: süß-herb, auditiv: dunkle-tief-mittige, visuell: runde, psycho-somatisch: lustbetont-drägende, Muskeltonus bezogene: angenehme gespannte, zeitlich: stark gegenwärtige, imaginativ :schöne, wohlgefällige autoreflexiv: gute, gesunde und jetzt richtige Empfindung müsste demnach nicht nur möglich, sondern auch beschreib- und kommunizierbar sein. In Verbindung mit Objekten oder Gegenständen, in der Erotik und der allgemeinen Körperlichkeit erleben wir solche komplexen Sensationen tagtäglich und besitzen ein fein abgestimmtes Register entsprechender Empfindungen. Die Entfernung zwischen Dingen und Gefühlen ist demnach verhältnismäßig klein und wenn man die These des Kultur- und Architekturtheoretikers Sigfried Giedion zugrunde legt, die er in seiner großen Kunst-Monographie „Die ewige Gegenwart“ aufstellte: „Dinge formen unser Leben“ gewinnt der Begriff des Dings jenen Horizont, der die Dinge als aktive wie passive, als vorgefundene und hinterlassene, als gestaltete und gestaltende positioniert und sie damit zum Knotenpunkt der Allusionen und Assoziationen, der Kenntnisse, Erinnerungen und Geschichte macht, der zugleich der Ausgangspunkt aller gestaltenden Aktivitäten ist. Ich springe also beim Betrachten eines Gegenstandes in ein übervolles Gefäß, bereichere dasselbe durch meine orientierenden Suchbewegungen um meine Perspektive und Lesart und verändere den Gegenstand dadurch. Im Grunde müssten alle Dinge dieser Welt so dick sein, wie das in Fernando Boteros Gemälden Dargestellte, oder wie die Schön-Wetter-Wolken eines Spätsommertages.

Es ist gelegentlich eine Zumutung für einen Künstler und Gestalter, die Dinge, die er hergestellt hat isoliert und vom Lebenszusammenhang abgesondert wiederzufinden. Das, was er aus dem persönlichen Kontext ermittelt, herausgelöst, bearbeitet und in eine eigenständige Form gebracht und dem größeren Zusammenhang zur Verfügung gestellt hat, wird in aller Regel als Zusätzliches, Fremdes und Hinzu-Kommendes aufgefasst. Die gängige Ausstellungspraxis unterstützt den Eindruck der Fremdheit, da Galerien und Museen versuchen durch Neutralität und künstliche Multifunktionalität der Räume und Wände die Bilder ins Nichts zu hängen, die Plastiken im Nichts zu präsentieren. In dramatischen Bühnenbildern werden die Werke fotografiert und in falsche Zusammenhänge gebracht und alle (ich betone: alle) Dokumentation ist durch die Verzerrung der Perspektiven, das zufällig

wirkende aber kalkulierte nebensächliche Detail (meist aus anderen Epochen) die Wahl des Objektivs etc. eine Lügengeschichte. Mit Leichtigkeit kann man aus einer Petitesse die Dokumentation einer grandiosen Performance machen, kann sogar den laienhaften, zufällig vorbei gekommenen Fotografen und seinen inoffiziellen Schnappschuss simulieren, was mit den Mitteln der Nonchalance, gesuchten Nichtigkeit und gewollt schlechter Qualität die Wichtigkeit und Bedeutung des Vorgangs aufputzt.

Künstler und Fotografen haben daraus einen Sport entwickelt und die einschlägigen Drucksachen und Veröffentlichungen sind voll davon. Andere haben es als den „Härtetest“ für ihre Arbeiten verstanden, der darin besteht, Galerien, Museen, Ausstellungen, Messen und andere Formen der Entfremdung ohne Einbußen an Präsenz und Überzeugungskraft zu überstehen.

Das Herausreißen aus dem Zusammenhang, welchem auch immer, ist eine künstlerische Notwendigkeit. Nach Schopenhauer dient sie dazu, sich dem Wesentlichen des Dings zu nähern, das durch seinen Gebrauch leicht verstellt wird und aus der Wahrnehmung gerät. Es fördert die Kontemplation, entreißt das Ding dem Getriebe und hält die Zeit an. Die künstlerische Vorgehensweise gleicht der des Schmetterlingsfängers oder Botanikers, die ihre Spezimina ebenfalls aus dem natürlichen Zusammenhang entfernen, um sie in ihrem Studierstuben genauer untersuchen zu können. Der Unterschied besteht darin, dass die Künstler ihre gewonnen Erkenntnisse in gewandelter Form der allgemeinen Zirkulation wieder zurückgeben. Entfremdung,

Verfremdung, Alienation und transitorische Dekontextualisierung findet also mit Notwendigkeit statt, wird aber mit Erkenntnisgewinn- und wie man hofft -zum Nutzen aller wiederum aufgehoben.

Aus diesem Grund kommt der Form der Wiedereingliederung des einstmals Entfernten eine große Bedeutung zu, denn ich kann durch gut gemeinte, verlängerte Entfremdung Schaden anrichten.

Dieser Schaden ist ein mehrfacher: ein intellektueller, ein emotionaler und ein erotischer.

Durch eine weitere Entfremdung des mit großen Mühen dem Diskurs Zurückgegebenen, entfällt die intellektuelle Durchdringung der Zusammenhänge. Die betreffenden Dinge werden als Aliens wahrgenommen, als nicht dazu gehörende und darum nebensächliche und einflusslose Variablen.

Eine ganze subtile Erkenntnisquelle geht verloren, wird verschenkt und unachtsam verschleudert.

Der emotionale Schaden besteht in einer Verarmung der Ausdrucks-Eindrucks-Skala, einer Reduzierung der Nuancen, einer Nivellierung der Schwankungsbreite und einer zunehmenden Unfähigkeit Zusammenhänge, die man noch nicht kennt „erahnen“ zu können. Der erotische Schaden ist hauptsächlich der einer abnehmenden Genussfähigkeit, die Anlässe für Freude, Trauer, Schmerz und Begeisterung werden weniger; vor allem droht eine zunehmende Analphabetisierung in den Bereichen

Hermeneutik, Metaphorik, Analogik, Emblematik, Symbolismus und Induktion.

Je größer die Entfernung zwischen künstlerischer Einsicht und allgemeiner Lebenspraxis wird, um so tiefer wird der Graben zwischen den Menschen; Empathie wird zur Sache von Spezialisten, Gefühle werden zum verzichtbaren Luxusgut und der Intellekt zur Dekoration des schäbigen Restes von Erotik, der unserer Gattung geblieben ist.

Was bedeuten diese finsternen Äußerungen im Bezug auf einen wünschenswerten Umgang mit den Objekten der materiellen Kultur und ihrem Verständnis ?

02 Rekonstruktion und Binnen-Exotik

Merkwürdigerweise denken wir beim Stichwort Bildende Kunst in erster Linie an Exponate oder Reproduktionen, also an etwas der Kunst sehr Äußerliches und Nachrangiges. Da die meisten von uns in eher als kunstlos zu bezeichnenden Wohnungen leben, in zwar schön gestalteten und zweckmäßig eingerichteten, aber variablen und weitgehend traditionslosen Umgebungen unser Leben zubringen, müssen wir erst einen langen gedanklichen Weg zurücklegen, um uns vorstellen zu können, was es bedeutete, unter einem verzierten und bemalten Plafond geboren worden zu sein, seine Kindheit verbracht zu haben und sein gesamtes Erwachsenenleben.

Seitdem sich die Kunst von der Innenarchitektur löste und über das Tafelbild bis hin zum Kunstdruck als mobiles Etwas unsere Tage begleitet, seitdem sie Warencharakter angenommen hat und unter den Konsum geraten ist, wird im Nachgang zu Benjamins nostalgischem Aura-Theorem viel über ihre kultische und quasi-religiöse Funktion nachgedacht.

Der kleine Reise-Altar, meist ein als Diptychon mit Scharnieren gefertigter Lieblingsauftrag der Maler des 15/16 Jahrhunderts gelangt über den Umweg Familienphoto im Büro wieder zu gedankenlosen Ehren und der kunstvolle Eintrag in den Freundschaftsalben der Romantik sucht sich in der Extra-Archivierung besonderer Chats und Mails derzeit ein bleibendes Medium.

Die Museen ringen mit den Möglichkeiten, ihre Sammlungen um die Abteilung „neuzeitlicher Alltag“ zu erweitern, Spezielle Sammlungen wie Technikmuseen, Naturkundesammlungen, Designmuseen, Industriemuseen, Handwerksmuseen, Modemuseen entstehen allenthalben und seitdem sich die Unsitte etabliert hat, dass sich Museen in anderen Museen präsentieren und vor ein paar Jahren sogar eine Museumsmesse ins Leben gerufen wurde, ist die Musealisierung ein ernstzunehmendes Thema, das u.a. auch enorme sachliche und personelle Ressourcen verschlingt.

Noch sind Museen und Sammlungen nicht börsennotiert, aber ihre Direktoren benehmen sich zum größten Teil bereits so, als wären sie es.

Nicht um die verlorene Intimität des Kunstwerks kulturkritisch zu bejammern, sondern um eine neue Intimität herzustellen, entstanden Strömungen wie „Spurensicherung“ „Neue Archäologie“ und „Alltagskultur“. Auf der theoretischen Seite waren es, belehrt durch Wygotski und die „Kulturhistorische Schule“ der UdSSR, Krzysztof Pomian und Sigfried Giedion, der Marburger „Methodische Kulturalismus“ und die große trans-nationale Schule der „Materiellen Kulturtheorie“, Kulturanthropologie oder auch etwas tümelnd Sachkulturkunde genannt.

Ganz gleich welchen fachlichen Hintergrund die einzelnen Theoretiker zum Ausgangs- und Referenzpunkt ihrer Überlegungen machten, Architektur, Kunstgeschichte, Werkzeugtheorie, oder Archäologie alle betonten einmütig die Rekonstruktion als unverzichtbares Werkzeug der gedanklichen Arbeit.

Die Vokabel Rekonstruktion sagt sich so leicht dahin, auch leben wir reichlich gedankenlos mit sehr vielen Rekonstruktionen, die wir unbestritten für Geschichte

halten, die aber nichts anderes sind als Hypothesen, was wir entweder vergessen haben oder aber einfach übersehen.

Alle Rekonstruktionen haben hypothetischen Charakter, da sie auf einer Mischung von Wissen, Indizien und Annahmen beruhen, aus denen physikalische und gedankliche Objekte konstruiert werden, in der Hoffnung ein Bild, oder einen anschaulichen Eindruck des Vergangenen herstellen oder vermitteln zu können.

Streng betrachtet, ist jede Geschichtsschreibung, sogar jede Kolportage eine Rekonstruktion von etwas, bei dem wir nicht dabei waren. Die fehlende Augenzeugenschaft und Mitwisserschaft muss durch Überlieferung ersetzt werden, in der die fehlenden Details aus dem Kontext ergänzt werden.

Wie groß jener Teil unseres Wissens ist, der aus derart fragilen Rekonstruktionen besteht, wage ich nicht abzuschätzen, aber wahrscheinlich ist er sehr groß und die Kulturtechnik der Rekonstruktion müsste wie auch die Kulturtechnik der Beobachtung neben Rechnen und Schreiben an allen Schulen und Hochschulen gelehrt werden.

Wir kennen Rekonstruktion aus verschiedenen Anwendungsbereichen: aus der Kunst- und Architekturgeschichte, der Musik (bezahlter Bass im Kontrapunkt) aus der Medizin (Prothetik und plastische Chirurgie) aus der Datenverarbeitung, den bildgebenden Verfahren und der Computergraphik, wir kennen die Rekonstruktion aus der Anthropologie und Archäologie, aus der Kriminologie und dem Profiling, aus den Sprachwissenschaften (tote Sprachen), aus den Dokumentations- und Archivwissenschaften und nicht zuletzt aus dem Modellbau und der Taxidermie (anatomische Präparation, Dermoplastik)

Gleich ob Legende, Tathergang, fehlende Prämisse oder unvollständige Archivalie, verlorener Zahn, abgerissener Portikus, Balg eines Säugetiers oder Fehlstellen im Fresko - - wir ergänzen, was uns fehlt, was die Scherben wieder in ein Gefäß zurückverwandelt. Dabei verfahren wir oft nach den Gesetzen der Redundanz, des Milieus, der „Guten Form“, der widerspruchsfreien Logik und harmonischen Geschlossenheit. Wir nehmen an, dass in einem Strauß aus weißen, gelben und rosa Blumen nicht plötzlich eine einzige, dazu noch randständige blaue vorkommt. Die Vorannahmen mitsamt den sie hervorbringenden Weltbildern sind zahlreich, was immer sehr aufschlußreich zu Tage tritt, wenn man Biographien ein und derselben historischen Person aus verschiedenen Epochen liest, oder das „Wer zitiert Wen in welchem Kontext“- Spiel spielt. Rekonstruieren ist eine Denkstrategie aus dem Alltag, im dem häufig die Routinen des Schließens und Orientierens das unvoreingenommene und genaue Beobachten ersetzen.

In der vermessenen Hoffnung, Kreise zu schließen, Risse zu kitten, Zusammenhangsloses zu harmonisieren und Totes lebendig zu machen, rekonstruieren wir sogar unser eigenes Leben, wenn wir davon erzählen und Mnemosyne, die Göttin der Erinnerung, ist nicht von ungefähr die mythologische Mutter der Musen. Oftmals sind die Künstler schlampige Archäologen und ungenaue Philosophen und lassen sich als nostalgische Harmonisten von Figurenphantasien, intensiv erleben

Stimmungen und vom erotischen Augenblick zu Äusserungen, Darstellungen, Bewegungen und Akkorden hinreißen, die ihnen den Makel, Phantasten zu sein einträgt. Ein andermal sind sie beim Erinnern so penibel und beim Schlussfolgern so erbarmungslos präzise, dass man ihnen den Vorwurf, destruktive Spielverderber zu sein nicht erspart. Da sie aber, sieht man einmal von den Extrempositionen ab, weder Phantasten noch Destruktive, sondern in aller Regel konstruktive Realisten sind, allerdings mit einem kritisch reflektierten Bewusstsein des Realen und Konstruktiven, macht sie das zu anstrengenden und schwierigen Zeitgenossen. Dass zum Realen auch das Vorgestellte gehört, zum Konstruktiven auch das Spekulative ist für sie ebenso wenig ein Geheimnis, wie die Verhältnisse des Irrealen und des Nicht-Realen, des Destruktiven und des Rekonstruktiven. Die „Kategorie Möglichkeit“ das „Pro-jekt“ und das Experimentum, mithin also das Unsichere, Gewagte und ewig Unvollkommene sind ihnen Element und Elixier.

Sich mit exotischen Dingen zu befassen, hat seit die Menschen reisen und unterwegs sind, viel von der genannten Kategorie Möglichkeit. Alles das, was zur vertrauten Umgebung nicht passt, sich deutlich und markant unterscheidet, sind „Pragmata exotikā“, fremdländische Sachen, nicht leicht zu verstehende Dinge, Fremdes eben. Der das Eigene relativierende Anblick von etwas, das fremd ist, zeigt dass es andere Realisierungen geben kann und gibt, was mein eigenes Blickfeld erweitert. In der Rückschau auf das Eigene ist ab sofort das Fremde als „Diskriminante“ und „Kriterion“ immer anwesend und auf diese Weise konstituiert das Exotische das Eigene immer mit.

Es existiert zu dieser Einsicht eine parallel laufende Praxis, die nämlich, das fremdländische, rare, und exotische zu marginalisieren, zu übersehen, sogar gewaltsam zu beseitigen. Xenophobes Verhalten ist also nicht nur eine gesellschaftspolitische Dimension, sondern ein gedankliches Problem, das durch die nicht ausreichende Konstituierung eines „Eigenen“ zustandekommt, daher sind auch meist die unsicheren aber ehrgeizigen Aufsteiger aus der unteren Mittelschicht die prominentesten Agitatoren des Fremdenhasses.

Da Künstler in der Regel schärfer, schneller und mehr wahrnehmen, entgeht ihnen das Fremde im Vertrauten nicht. Das Vertraute, Eigene und Einheimische hat so vieles hingebogen, weggelassen, umbenannt, zwangs- und notgetauft, so vieles Heterogenes eingemeindet und Fremdes assimilierend umarmt, das die Grenzen zum Exotischen undeutlich sind.

Nimmt man die Subkultur des Marginalisierten, Abgedrängten und definitionsgemäß Minderen und das gesamte Souterrain des Vergessenen hinzu, breitet sich ein weites Feld einer Binnen-Exotik aus, auf dem Künstler gerne ihre archäologischen Grabungen unternehmen.

Was sie an Metapherngeschichtlichen Stücken, an vergessenen Konstruktionen und Entwürfen, an verstaubten Sicherheiten, verunstalteten Modellen, Krücken, Theorien, Werkzeug und Spielzeug zu Tage fördern, präsentieren sie einer meist desinteressierten Öffentlichkeit mit zeitgenössischen Mitteln, dh. in ihrer persönlichen Auswahl und Bewertung - - wodurch das Maskenspiel der Rekonstruktion mit allen Problemen und Unzulänglichkeiten von neuem beginnt.

Man braucht also nicht in Fremdländischem zu suchen, obwohl eine solche Erfahrung den Distanz nehmenden Blick schärft, sondern kann sich zur Verständigung über das Eigene auch der Binnen-Exotik zuwenden, was den Vorteil mit sich bringt, bei der Untersuchung von Wirkungen auf ein Bündel von vorgängigen Wirkungen zu stoßen, wodurch die Basis der Hypothesen erweitert werden kann. Da die Binnen-Exotik selbst das Ergebnis einer Rekonstruktion ist, kann man bei den nämlichen Werkzeugen und Methoden bleiben. Die Mitwisserschaft als selbst Einheimischer hilft zwar bei der Funktionsbestimmung unbekannter Objekte, was allerdings auch ins Gegenteil, in Befangenheit und Betriebsblindheit umschlagen kann. Gemildert wird diese Schwäche durch die größeren Kenntnisse potentieller Fundorte samt regionalen Zuordnungen.

D.h. wenn einer, der beispielsweise in den Liedern und Dichtungen der Quäker auf binnen-exotischer Spurensuche ist, der selbst aus einer Quäkertradition kommt, wird er viele pietistische und quietistische Details nicht sehen, weil sie ihm in ihrer intellektuellen Eigenart zu vertraut sind, er wird aber gleichzeitig durch die Fülle der Detail- und Hintergrundkenntnisse so viele Hinweise geben können, dass sich dem kombinatorisch begabten Leser Zusammenhänge und Auslassungen erschließen. Ein anderes Feld der Binnen-Exotik eröffnet sich in der Objekt-Kunst. Aus der Theorie der Materiellen Kultur, aus der die Kontext-Rekonstruktion stammt, hat das semiotische Konstrukt der

Semiophoren zu einer erhöhten Aufmerksamkeit auf Objekt-Details geführt. Wenn das Objekt summarisch Bedeutung transportiert, genauer: Zeichen trägt, aus denen der Betrachter Bedeutungen ablesen kann, die gegebenenfalls Emotionen evozieren, müssen diese Zeichen am Objekt irgendwo erkennbar sein. Gebrauchsspuren sind eindeutige Zeichen, die das Objekt in Verwendungszusammenhänge stellt, andere Details wie Reste von Bemalung, von Fremdmaterialien oder eine deutlich erkennbare Vorder- oder Schauseite und einer weniger elaborierten Rückseite geben Rätsel auf, die

nur im Verbund mit anderen Details gelöst werden können. Die detektivische Detailbesessenheit mit der Ethnologen, Museologen, Archäologen und Anthropologen Objekte auf der Suche nach lesbaren Zeichen betrachten, muss Künstler begeistern, waren es doch häufig ihre Kollegen aus der Vergangenheit, die diese Objekte, denen jetzt so viel Aufmerksamkeit geschenkt wird, hergestellt haben. So beginnen sie sich mit Gebrauchsspuren zu beschäftigen, mit Details, die als Semiophoren erschlossen werden können, sie laborieren an immateriellen, metaphorischen Gebrauchsspuren, erfinden Werkzeuge für unbekannte Verrichtungen (neben Titeln ungeschriebener Bücher) Schatten ohne werfende Gegenstände, Nonsense-Theorien und Sophistikationsschablonen, bewusste Brillen, Redundanzähler, Denormalisierungsprogramme und Verspätungsgeräte. Sie arbeiten an Objekten, die in zusammenhanglosen Kontexten stehen, an absichtlich kryptischen Semiophoren, die erkannte Details aufweisen und gelöste Rätsel aufgeben, sie stellen binnen-exotische Rekonstruktionsvorlagen her und sinnlich-intellektuelle Konvertierungsmodule, die das Leben interessanter machen.

03 Der definierte Gebrauchsgegenstand und die Langweile

Der Löffel ist zum Schöpfen gut, die Gabel zum Aufspießen, das Messer zum Schneiden, der Stuhl zum Sitzen, das Taschenmesser zum Verletzen, die Blumenvase zum Fallenlassen, der Rasen zum Fußballspielen, der Schirm zum Schlagen, der Korkenzieher zum Korken ziehen, die Zahl zum Zählen, der Sessel zum Ausruhen, die Schreibmaschine zum Maschine Schreiben, der Bleistift zum Schreiben und Zeichnen, der Kugelschreiber zum Kugel-Schreiben, der Füllfederhalter zum Unterschreiben, das Notebook zum Schreiben, das Papier zum Schreiben, der Schreibtisch zum Schreiben, der Printer zum Schreiben, die Tinte zum Schreiben ... das stimmt alles und nicht, man kann es so sagen, braucht es aber nicht, es kann so sein, muss es aber nicht...

Der Löffel kann zum Ei Aufschlagen gut sein, als Maßeinheit und zum Anziehen der Schuhe, die Gabel kann als Schaufel dienen, das Messer als Spachtel und der Stuhl als einstufige Leiter, das Taschenmesser als Schraubenzieher und die Blumenvase als Wasserbehälter für Schnittblumen, als Geschenk, Wurfgeschöß, Dekoration... etc. Was also ist ein Gebrauchsgegenstand? Was unterscheidet ihn von anderen Gegenständen, was zeichnet ihn aus und wodurch wird ein Gegenstand zum Gebrauchsgegenstand?

Die komische Antwort auf diese komische Frage lautet: die Statistik.

Natürlich kann ich jeden Gegenstand benutzen, zu etwas gebrauchen, ihn für etwas einsetzen, über seinen konventionellen Gebrauch aber entscheiden nicht etwa seine Funktionalität, seine Eignung, seine Qualitäten oder sein Material sondern eine sonderbare Kombination aus Gewohnheit, Kultur, Tradition und der statistischen Normalverteilung seiner Verwendung.

Man könnte den bekannten sprachkritischen und radikalen Standpunkt einnehmen, dass die Bedeutung eines Wortes in seiner Verwendung liegt, ich fürchte aber, dass man im Falle des Löffels zu problematischen Einschätzungen käme, nicht zuletzt weil der kleinere Teil der Weltbevölkerung überhaupt Besteck benutzt.

Wahrscheinlich um eine Unterscheidung einerseits zum Werkzeug andererseits zum Dekorationsgegenstand zu treffen, hat man die Bezeichnung Gebrauchgegenstand erfunden, die zwar auch ein Werkzeug meint, aber eines das nicht in der Werkstatt anzutreffen ist, sondern in der Küche oder dem Speisezimmer. Das könnte bedeuten, dass die Verortung verschiedener Werkzeuge zur Unterscheidung herangezogen wurde, denn Werkzeuge gibt es bekanntlich über das ganze Haus verstreut. Selbst der Feinheitsgrad, der z.B. Werkzeuge von Instrumenten unterscheidet, reicht nicht aus, um Besteck zum einen von Hammer und Zange zu unterscheiden und zum anderen etwa von einer Gefäßklemme aus dem Instrumentarium des Chirurgen. Die Konvention legt nahe, dass wir die Werkzeuge nach Art ihres Einsatzes, nach dem Ort ihres Aufenthaltes und dem Personenkreis ihrer Anwender trennen.

Unterschiedliche Benennungen dienen der Eindeutigkeit in der Kommunikation, besonders deutlich in den Kommandos der Militärs, der Ärzte im OP oder auf hoher See. Hier sind detailreiche Beschreibungen und differenzierende Präzisierungen unangebracht und gefährlich, die Namen müssen eindeutig und trennscharf sein und

dürfen dem Empfänger so gut wie keinen Ermessens- und Interpretationspielraum lassen.

Neben dem konventionellen Gebrauch eines Gegenstandes gibt es noch seinen Gebrauchswert. In ihm werden seine allgemeine Funktionalität, seine Eignung und seine Eigenschaften berücksichtigt, von denen der konventionelle Gebrauch nur eine Auswahl nutzt, wie etwa die Spitze der Gabel-Zinke zum Aufspießen. Funktionalität ist eine Lieblingsvokabel der Designer und Designtheoretiker, auf die die frühen und rebellischen Formgestalter alles reduzieren wollten, der sie die unbedingte Priorität unter allen anderen Eigenschaften und Werten einräumen wollten. Die Form habe der Funktion zu folgen, lautete einer ihrer Schlachtrufe, weg vom überflüssigen Schnörkel, weg vom Dekor, weg von der hohlen und protzigen Imitation. Im Verbund mit der Lebensreform- Bewegung, der Jugend- und Musischen Bewegung wurden Schlichtheit, Sachlichkeit und eine Variante einer quasi-mystischen Innerlichkeit, Reinheit und Wesentlichkeit in radikale Opposition zum historistischen Wilhelminismus gesetzt...

...ich brauche das nicht weiter auszuführen.

Wo einst der Borghesische Fechter stand, stand nun eine Lampe von Wagenfeld und neben dem ererbten Porzellan im Geschirrschrank erhob sich der stapelbare, gläserne Kubus des nämlichen

Produktgestalters. Anders als die Arts&Crafts-Bewegung in England, der Wiener Secessionismus,

und die L'Art Nouveau in Frankreich wandte sich der späte Jugendstil in Deutschland zunehmend vom Lyrismus ab und näherte sich über eine geometrische Variante ähnlich wie der italienische Futurismus dem Industialismus und der Maschinenästhetik an; und da wo Morris und Ruskin gegen die „Seelenlosigkeit der Fabrikware“ ihren nostalgischen und romantischen Handwerks-, Gilden- und Mittelalterzauber in Stellung gebracht hatten, begann in Deutschland, unterstützt durch die Industrie, ein heroischer Gigantismus der Massenhaftigkeit, Gradlinigkeit und Rechteckigkeit.

Die Geschichte des Bauhauses und des Deutschen Werkbunds ist oft erzählt und kritisch begleitet worden, die unter dem leicht zu korrumpierenden Motto „Ästhetisierung des Alltags“ gewollte und geförderte Verbindung von Ästhetik und Industrie hatte merkwürdige Folgen.

Wenn eine anfassbarer Gegenstand unseres Alltags (Möbelstück, Schreibstift, Telefon, Auto, Notebook) über längere Zeit benutzt werden kann, ohne sich zu verbrauchen, wie etwa Konsumgüter es tun, spricht die Wirtschaft von Gebrauchsgütern und Gebrauchsgegenständen.

Diese nutzen sich ab, altern oder werden von anderen, neueren abgelöst wie man am Beispiel Schreibmaschine, stationärem Telefon und Faxgerät gut studieren kann. Der Begriff „Gebrauchsgegenstand“ ist wie die meisten Begriffe aus der Wirtschaft unscharf und dynamisch. dh ebenso so rasch wie er gebildet wird, verschwindet er auch wieder, da hier Begriffsbildung nach der alles dominierenden Angebot- und Nachfrage-Regel gehandhabt wird.

Es wird gelegentlich von „langlebigen Gebrauchsgütern“ mit einer weichen Grenze zu „Investitionsgütern“ gesprochen, und die Industrie ist seit langem sehr daran interessiert, die Grenze zwischen Gebrauchsgütern und Konsumgütern aufzuheben; Bei Uhren, Brillen, Filmen, PCs, Spielen, Gadgets ist das bereits gelungen. Mode als treibende Kraft, als Innovationszyklen beschleunigender Motor und identitätsstiftende Lebenswelt ist nicht nur eine tot-ernste Sache, sondern kurz davor, zur sozialwissenschaftlichen und ökonomischen Universitätsdisziplin zu werden, mit Curriculum, Kommissionen und Prüfungsordnungen.

Die neue Kastenordnung, die mit Hilfe von Konsumindizes und daraus ermittelter Access-Control bestimmt und etabliert wird, macht es nahezu unmöglich, einen Gebrauchsgegenstand individuell anfertigen zu lassen. Wer nicht über ausreichende Mittel verfügt, kann sich nicht einmal mehr von einem weit abseits wohnenden Schneider einen Anzug anmessen lassen, weil er ihn 1) nicht mehr findet, 2) weil die handwerklichen Fähigkeiten dazu verloren gegangen sind und weil er 3) nicht einmal mehr das Material dazu auftreiben kann. „Mindestabnahme: Eine Palette!“ schallt es dem verzweifelt nach Materialien suchenden Solo-Täter allenthalben entgegen, gleich ob es sich um Papier, Stoff, Schrauben oder andere Halbzeuge handelt. Einzelstücke können höchstens noch in Lehrlingswerkstätten angefertigt werden oder als Prototypen mit nachfolgender Auftragsgarantie in Entwicklungslabors oder aber von Künstlern, die meist ohnehin im totalen wirtschaftlichen Abseits arbeiten und nichts mehr zu verlieren haben, was sie nicht schon verloren hätten. Individuell angefertigte Gebrauchsgegenstände gelten mittlerweile und nach Auskunft von Wikipedia als Gegenstände der Kunst oder des Kunstgewerbes.. Die Industrielle Standardisierung und Normung, jenes offizielle und halboffizielle Regelwerk, das Technik und Methodik vereinheitlicht, hat ungeheure Erleichterungen für Produktion, Logistik und internationale Kommunikation erbracht. Sie ist als Folge der napoleonische Zerschlagung der europäischen Kleinstaaterei einerseits und der Ausdehnung des Britischen Commonwealth andererseits, eine Ergebnis des schwer erkämpften wirtschaftlichen Überlebenswillens Europas und ein Zeichen seiner alten, aggressiven Expansionspolitik. Es gibt „De-Jure-Standards“ und De-Facto-oder Quasi-Standards“ Behörden-ähnliche Gebilde, die über dergleichen wachen und eine Brückenfunktion wahrnehmen zwischen Wirtschaft, Politik und leider auch Kultur.. Viele internationale Normen und Standards sind umstritten wie beispielsweise die Menschenrechte, das Völkerrecht, der Umweltschutz, die Pflegestandards und unterhalb der offiziellen Diplomatie, werden erbitterte Kämpfe ausgefochten um die eng mit den Standards zusammenhängenden Marktsegmente. Es ist ein hübsches Lehrstück der Volkswirtschaft, zu beobachten wie es den Mächtigen und denjenigen unter ihnen mit dem wirtschaftlich längsten Atem letzten Endes und immer wieder gelingt, ihre Partikularinteressen in das Gewand verbindlicher Standards zu kleiden; und es ist verblüffend und klar zugleich, dass man vom Observatoriumshügel in Greenwich direkt auf die altherwürdigen Palläste der Handelsmarine und der Kriegsmarine schaut.

Was ein Gebrauchsgegenstand sei, wird letztlich von der Wirtschaftspolitik bestimmt

und definiert, ebenso verfügt sie darüber, ob S, M, L, XL und XXL zur Norm der Kleidungsstücke wird und alle nur noch in schlecht sitzenden T-Shirts herumlaufen. Auch ab wann ein subcutaner Chip das lästige Hantieren mit Ausweisen, Telefonen, Eintrittskarten und Hart-Geld ersetzt, schließlich Norm und Pflicht wird, die an Bürger-Versicherungs- und Ernährungsrechte gebunden ist.

Der Preis der Vereinheitlichung, Standardisierung und Normung, das wusste schon Huxley, ist die geschäftige Langeweile. Die Monotonie dessen, was man sieht, hört, riecht, schmeckt und fühlt erhöht den Bedarf an Drogen, Thrill und kalkuliertem Chaos. Das Menschenrecht auf Abwechslung und Variation wird durch dergleichen stark beeinträchtigt und kann durch noch so viele Abenteuerspielplätze und Anstrengungen der Freizeitindustrie nicht eingelöst werden.

Der sich in seinem Turm selbst geißelnde Wilde, der zum touristischen Highlight der „Schönen Neuen Welt“ wird, hat vieles gemein mit jenem an seinen Schaukelstuhl gefesselten Protagonisten aus Becketts „Murphy“, beide handeln aus nicht sichtbaren Beweggründen auto-aggressiv, der eine rebellisch-dramatisch, der andere autistisch-absurd.

Auch die zeitgenössische Modeerscheinung, sich zur multiplen Persönlichkeit zu entwickeln, indem man sich eine andere Rolle zulegt, sei es im Chat, im Second Life oder im LARP (Life Action Role Playing) vermag es nicht, die Langeweile zu übertönen. Im LARP imponiert die aufwändige, kostbare und individuell angefertigte Kleidung mitsamt den persönlichen und unverwechselbaren Accessoires, die auf die darunter liegenden Defizite hinweisen, samt einer erschreckend ungebildeten, sich nur an der brausend-farbenfrohen Oberfläche entzückenden Sehnsucht nach Geschichte. Symptomatisch für diese Spiele ist die Wichtigkeit der fotografischen Dokumentation, vor allem der gelungene Schnappschuss des Erscheinungsbildes, das zumeist unverstandene historische Ambiente und das Selbstzweckhafte und Autistische eines Spiels ohne Publikum. Gebrauchsgegenstände aus der Gegenwart sind streng geächtet, denn kaum ein LARP spielt in der Gegenwart.

So viel zunächst zur Standardisierung und zur resultierenden Langeweile.

Erschwerend kommt hinzu, dass wir es mittlerweile und paradoxerweise mit der „Seelenlosigkeit der Fabrikware“ in Gestalt designerter Gegenstände zu tun haben, was nicht nur den Designtheoretikern ans Herz gelegt sei, sondern auch den Praktikern, die vor lauter Optimieren und Einsparen leicht den ersten Satz der ersten Normungskommission vergessen: *„Ein Standard ist ein öffentlich zugängliches technisches Dokument, das unter Beteiligung aller interessierter Parteien entwickelt wird und deren Zustimmung findet. Der Standard beruht auf Ergebnissen aus Wissenschaft und Technik und zielt darauf ab, das Gemeinwohl zu fördern.“* (British Standards Institution 1903) fast wörtlich in die Präambel der Deutschen Industrie Norm (1917) übernommen.

Da Normierung eine auf die Spitze getriebene Definition ist, die nicht nur festlegt, was ein Ding sei, sondern zudem noch den Umgang mit diesem Gegenstand regelt im Sinne von „Ein Löffel ist zum Schöpfen gut“, kann nur, wenn man sein Weltbild daran ausrichtet, eine reglementierte Langeweile das Ergebnis sein.

Als probates Mittel gegen solche unerwünschten Effekte der Normierung und Standardisierung kennen wir die künstlerischen Techniken der Zweckentfremdung und der Collage.

Zweckentfremdung setzt ein Training im „Umzentrieren“ voraus, wie die Gestalttheoretiker die Fähigkeit nennen, vom einmal identifizierten Verständnis einer Sache oder einer Handlung absehen und ein neues Verständnis, ein neues Zentrum finden zu können. Die Collage als Zusammenstellung disparater Dinge setzt ein Training im Kombinieren voraus. Beides sind Techniken der Flexibilität, des Experiments, des Spiels, der Überraschung und einer Art von feinem, abgründigem Humor.

Zweckentfremdung setzt jede festgeschriebene Funktion außer Kraft und allen Standards zum trotz, kann sich in einer anderen Verwendung eine andere, ebenfalls vorhandene nur noch nicht entdeckte Qualität eines Gegenstandes zeigen.

Ich erinnere mich genau an die Lampe eines Freundes und Kollegen, die er aus einem blechernen Marmeladeneimer gemacht hatte, indem er den Groß-Konserven-Behälter blank geputzt und umgedreht hatte, so dass der Henkel halbkreisförmig nach unten hing. Der Boden war mittig durchbohrt und aus dem golden glänzenden Blecheimer verbreitete die Glühbirne ein warmes Licht.

Nimmt man aus der Kunst sämtliche Zweckentfremdung weg, reißt man ein großes Loch in die moderne Kunstgeschichte, von Picassos Stierplastiken und der Errungenschaften des Surrealismus gar nicht zu reden. Das Gleiche gilt für Collage und Assemblage, die samt allen Mischformen eine eigene Gattung in der Kunstgeschichte darstellen. Im Design kommen diese Techniken nur sehr selten vor und wenn, dann meist in ironischer Abgrenzung, postmoderner Kaputtästhetik oder als Parodien vorherrschender Moden. Das mag am Industrial Design liegen und seinen sehr geringen Freiheiten bei der Auftragserfüllung, hat aber inhaltlich wahrscheinlich auch viel mit dem Gebrauchsgegenstand und seiner Definition, mit Usability und Ergonomie zu tun. Einen Löffel, den niemand in die Hand nehmen kann, und der in niemades Mund passt, wird wohl auch niemand haben wollen, respektive kaufen.

Als ich ohne Vorwarnung mein eigenes altes Teeglas, das mit der geschwungenen in den Henkel mündenden Halterung aus Metall, das ich ähnlich wie den „schönen Löffel“ irgendwann unter den übrigen ausgewählt und zu dem Meinen gemacht hatte, als ich dieses mein altes Teeglas als Exponat in einer Museums vitrine wieder fand (Sammlung Karel A. Citroen, Amsterdam, Katalog 1962) geschah etwas Merkwürdiges in meinem selbst entwickelten und anerzogenen Bewusstsein. Heftige Irritation mit dem Resultat eines stolzen aber tiefen Misstrauens den Dingen gegenüber. Meine Liebe zu den Gegenständen meiner Umgebung, zu Ihrer Einzigkeit und Einmaligkeit, zu ihrer ausschließlich mich betreffenden Schönheit hatte einen Riss bekommen. Die Intimität zwischen dem Gegenstand und mir war gestört, ein schwerer Vertrauensbruch hatte unser Verhältnis beschädigt. Einmaligkeit und Dutzend-Ware, Original und Kopie, Massenware, Verrat, Konfektion, Betrug, Museum und Leben überschlugen sich in meinem Kopf... ich habe nie wieder meinen Tee aus diesem Glas getrunken. Dieses Teeglas hatte mich getäuscht und beleidigt.

So wie das Kleinkind langsam und wahrscheinlich schmerzhaft lernen muss, dass diese Mutter nicht alleine und ausschließlich für es selbst da ist, dass es da noch andere Menschen gibt, für die sie Liebe empfindet, denen gegenüber sie ebenfalls Fürsorglichkeit und Zuneigung zeigt, kann es mit einzig geglaubten Gegenständen auch geschehen, sofern ich eine intime Beziehung zu ihnen aufgebaut habe. Wie ein eifersüchtiger Liebhaber, der schon ein Lächeln, das nicht nur ihm gilt zum Anlass dramatischer Szenen nimmt, kann ein etwas exaltierter und nicht teilen könnender jugendlicher Ästhet auf die Verdoppelung, Vervielfachung und schließliche Ausuferung ins Massenhafte eines Gegenstandes reagieren.

Lässt man einmal die spezielle Psychodynamik dieses Einzelfalls außer acht, ist in der Schilderung der sonderbaren Reaktion die Metapher der Intimität erklärungsbedürftig. Das damit bezeichnete Phänomen kennen wir aus zwischenmenschlichen, erotischen und sexuellen Zusammenhängen, es gibt aber auch andere Intimitäten, nicht weniger existentiell als die erstgenannten, aber mit verändertem Szenario und anderen Mitspielern.

Ich betrete ein Haus~ und fühle mich wohl. Was ist geschehen? was hat dieses Gefühl in mir ausgelöst? gibt es Hinweise auf Ähnlichkeiten zu der mir vertrauten Umgebung? steht der Umstand meines Eintretens bereits vorgängig im Zusammenhang mit angenehmen Gefühlen? Kenne und schätze ich die Bewohner? Gibt es Erlebnisse eines Wiedererkennens? Stimmt womöglich die Realität dieses Hauses mit meinen Vorstellungen überein? riecht es gut? Würde ich selbst gerne hier wohnen? Entspricht die Eingangssituation meiner Idee einer Eingangssituation? Trifft die

Möblierung meinen Geschmack? Ist mir die Farbigekeit angenehm? ...etc.

Fragen über Fragen, hinter denen Vorannahmen, Theorien und Nicht-Wissen verborgen sind und deren Beantwortung wieder nur Hypothesen, Theorien und das Eingeständnis eines Nicht-Wissens sein können.

Die im ersten Kapitel erwähnte „sensorische Integration“ spielt bei dem geheimnisvollen „Wohlfühlen“ sicherlich eine entscheidende Rolle. Sensorische Integration, etwas weiter und größer gedacht als in Anna Jean Ayres verdienstvollem Konzept der „sensorischen Ingrationstherapie“ beschreibt allgemein das Zusammenspiel aller unserer Sinne und berührt damit eines der komplexesten und intimsten Bezirke, die wir uns vorstellen können.

Auf der Ebene der sensorischen Integration kommt schlechterdings alles zusammen, was wir Leben, Wissen, Vorstellung, Wünsche, Bewusstsein, Eigenart, Genuss, Gefühl, Gedächtnis, Tätigkeit nennen. Ich stelle mir einen riesengroßen Raum vor, den Innenraum einer Kugel mit tausenden von Rängen, auf denen Spezialisten ihre Labors haben, die permanent untereinander kommunizieren, was ein wohltönendes Grundrauschen erzeugt, vielleicht wie die Sphärenharmonie des Pythagoras, oder das Gemurrmel Heideggers, oder so wie der große Bordun unseres Lebens, den wir zumeist nicht kennen.

Alle Gegenstände, die Karl Poppers Welt 3 bevölkern, also alle vom Menschen gemachten Dinge, von Werkzeugen, Maschinen und Kunstwerken, über Theorien, Landkarten und Normen, bis hin zu Häusern, Landschaften und Musikstücken stehen natürlicherweise in einem intimen Verhältnis zu den Artgenossen, mögen auch Jahrhunderte Gestalter und Rezipient voneinander trennen. Statt natürlicherweise sollte ich besser „kultürlicherweise“ sagen, denn es scheint mir nicht unbedingt die Natur zu sein, die diese Intimität herstellt, sondern die Kultur in einem umfänglichen Sinne.

Alle Naturschwärmerei ist im Grunde töricht, wenn nicht dazugesagt wird, dass die Idee oder das Prinzip Natur gemeint ist und selbst das ist nicht in allen seinen Aspekten etwa menschenfreundlich, harmonisch und rücksichtsvoll. Dass es zudem in Europa keine Natur mehr gibt, sondern bestenfalls Landschaftsgärten ist ein offenes Geheimnis und mit dem Anlegen eines Reservats oder Biotops wurde nicht Natur hergestellt, sondern in einer mühevollen Kulturleistung dafür gesorgt, dass auf kleinen Stückchen Land Beobachtungsmöglichkeiten entstehen. Wer ein ausgebeutetes Bergwerk begrünt oder eine Deponie überwachsen lässt und Spazierwege darauf anlegt, hat nicht etwa re-naturiert, sondern im besten Wortsinne re-kultiviert. Der Bauer ist und bleibt der erste Kultivierer und damit der erste Kulturträger und einer der Urberufe der Menschen.

Was macht nun die kultürliche Intimität aus, woher kommt der spontane Zugang zu einem

keltischen Kessel, einer ägyptischen Statuette oder einem Sumerischen Kaufvertrag in einer ungebrannten Tonkugel.

Es ist nicht etwa die verschwommene Teilhabe an Archetypen und an der Bilderwelt eines Kollektiven Unterbewusstes, sondern die ganz exoterische körperliche Empathie, die uns dazu befähigt, historische, topographische und mentale Trennungen zu überwinden. Beim Legen des Daumens in die Vertiefung eines praehistorischen Werkzeugs wird dies ebenso deutlich wie beim Sitzen in einem rechtwinklig-steifen, hohen, geschnittenen Chorgestühl. Aus diesem Grund sind einerseits Kinder in Sammlungen und Museen so schwierig und andererseits

sogenannte In-Situ-Museen so wichtig. Die Kinder verspüren den spontanen Wunsch das Objekt, das da zur Schau gestellt wird, sofort auszuprobieren, dh. die körperliche Empathie als Grundlage des Modell- oder Imitationslernens ist noch nicht soweit domestiziert, dass sie sich mit dem die Körperlichkeit rekonstruierendem Schauen begnügen könnte. Täglich ist in Supermärkten zu beobachten, wie genervte Mütter ihre Kinder am körperlichen Einsatz in der Warenwelt zu hindern versuchen.

Leider darf man sich in In-Situ-Museen nur selten in den Sessel am Kamin setzen, oder gar den Kamin anzünden, um gedankenverloren in die Flammen zu schauen, wie es der XY nach einem anstrengenden Tag wohl getan haben mag. Auch wenn der Blick aus dem Fenster des Patrarca-Hauses in die Euganäischen Hügel nicht mehr das zeigt was Petrarca vermutlich gesehen hat, ist der Druck der Fensterleibung am Oberschenkel schon genug, um jene Art von Intimität herzustellen, von der hier die Rede ist.

Die Körperliche Empathie bringt jene kultürliche Intimität zustande, die wir mit unseren Vorfahren teilen können, mit fremden Menschen, sogar mit Unbekannten. Von Menschen gemachte Objekt sind groß oder klein, leicht oder schwer , lang oder kurz, weich oder hart, dh, wir nehmen sie in körperlichen Kategorien wahr und verhalten uns zunächst körperlich zu ihnen, bevor wir sie bedenken, analysieren und katalogisieren. Ohne pathetisch zu werden, kann man behaupten, dass uns nichts unterscheidet beim Betrachten von Objekten der Kunst, von Gebrauchsgegenständen, von Kultobjekte und Objekten des Handwerks , da uns aus diesen Dingen menschliche Kultur zurück-anblickt; „ ...da ist keine Stelle, die Dich nicht sieht“

Die sensorische Integration wird im Falle des Beispiels „Ich betrete ein Haus-und fühle mich wohl“ zunächst vom vestibulären Sinn ausgehen, dem Sinn, der für die eigene Position im Raum zuständig ist, Höhe und Tiefe des betretenen Raums ermisst und in Relation zu mir selbst setzen.

Vermutlich werden dann die vielen übrigen Sinne dazukommen und ihre tausend Notate miteinander abgleichen, austauschen und verrechnen, dabei das Gedächtnis nicht vergessen, die Erziehung und die Lerngeschichte, die Limitierungen und Besonderheiten der sozialen Herkunft, die gesamte verinnerlichte Kultur, das Gefühlsleben, den Intellekt, die Erotik und wieder zum Raumerleben zurückkehren, um all'das Registrierte dort wiederzufinden.

Intimität wird als besondere Form der Vertrautheit beschrieben und in dieser Vertrautheit klingt etwas von Kennen und Wiedererkennen an, die „Anamnese“ aus der platonischen Erkenntnistheorie und Seelenlehre scheint auf, nur dass sich hier keine unsterbliche Seele an vorgeburtliche Wahrheiten erinnert, sondern eine aktuelle kultürliche Intimität im einem Objekt, die generelle Vertrautheit mit Objekten wiedererkennt.

Wenn es zutrifft, dass „Dinge unser Leben formen“, wie der Schweizer Architekturhistoriker Sigfried Giedion meint, dann müssten sich in unserem Leben auch Spuren dieser Formung auffinden lassen. Die Summe solcher Spuren nenne ich die Kultürliche Intimität.

Objekte haben einen unterschiedlichen sinnlichen Status. Es gibt Hördinge und Sehdinge, Berührungsdinge und Geschwindigkeitsdinge und unsere jeweiligen sensorischen Systeme reagieren in der ihnen eigenen Weise und in der integrierten Weise darauf. Die meisten Objekte werden für ein Sinnessystem entworfen, man soll etwas entweder lesen oder betrachten, mit ihm spielen oder es benutzen um etwas bestimmtes anderes damit zu tun, wie im Falle des Werkzeugs. Die Eignung dafür wird mit dem Ausdruck „Usability“ belegt, der so viel meint, wie Tauglichkeit, Benutzungs- bzw. Benutzerfreundlichkeit, Gebrauchs-Tüchtigkeit. Aus der zeitgenössischen Einteilung der Gegenstände in hardware und software (res extensae und res cogitans) ergibt sich eine eigentümliche Aufteilung der Sinnesgebiete, auf die die Betrachtung und Anpassung zielt. Bei der Hardware sind es Anatomie und Physiologie der Körperhaltungen, Bewegungen und der Wahrnehmung. Im Falle der Software sind es die mentalen, kognitiven und psychophysischen Fähigkeiten. Als wären diese Bereiche voneinander zu trennen, gibt es sogar getrennte Normen für hardware und software, wobei die Überschneidungen und Wechselwirkungen zwischen beidem zu sonderbaren Kompromissen, wie etwa der sogenannten „Firmware“ führen, die eine software ist, die unveränderlich in die Hardware eingebaut ist, aber trotzdem nicht Teil der hardware ist, obwohl es keine hardware ohne dieses Zwitterding gibt.

Ergonomie und Usability hängen sehr stark von den zugrunde gelegten Definitionen ab, von der Pragmatik, der angestrebten Eindeutigkeit und Ausschließlichkeit. Sie versuchen die Gegenstände, meist die Produkte der Industrie, so gut wie irgend möglich an den Menschen, seine Bedürfnisse und Fähigkeiten anzupassen, was im Extremfall dazu führt, dass man dieses Kleidungsstück nur zu dieser Tätigkeit anziehen kann, aus diesem Gefäß nur noch eine bestimmte Flüssigkeit trinken kann, mit diesem Stift nur noch diese Figuren zeichnen kann.

Jenseits der Arbeitsplatzgestaltung, für die Ergonomie und Usability häufig eingesetzt werden, sind diese Methoden insofern kontraproduktiv, als sie letztlich über die Einschränkungen zur Verarmung der Tätigkeiten führen, darin den Effekten der Modultechnik ähnlich, die zu einem Rückgang der Verben in der Sprache führt und zu einer allgemeinen Formulierungsschwäche.

Zwei Entwicklungen sind zu beobachten, die zwar ursächlich eng zusammenhängen, deren Strategien aber getrennt voneinander, parallel und berührungslos verlaufen: die Spezialisierung und die Multifunktionalität. Im Lichte der produktiven Zweckentfremdung sind beide bedenklich, bei ersterem schrumpfen die Möglichkeiten bei letzterem grenzen die Funktionen an Beliebigkeit. Geringe Möglichkeiten in einer allgemeinen Beliebigkeit aber sind Gegenbegriffe zur Kultur und Kunst. Für Kultur und Kunst kann es wahrscheinlich keine Usability geben, wenn doch, ist das Ergebnis entsprechender Anpassungsbemühungen wahrscheinlich in der Popularkultur und dem Entertainment zu finden, die wenige Fragen stellen und eher mit moderatem und kalkuliertem Thrill beruhigen und vorübergehend sättigen. Neugier, Ungeduld, Wissensdrang und der Wunsch nach einem tatsächlichen „Mehr“ an Möglichkeiten, Einsichten und Freiheiten bleiben davon unberührt.

Das Zeug, z.B. das Schuhzeug ruht als fertiges auch in sich wie das bloße Ding, aber es hat nicht wie der Granitblock jenes eigenwüchsige. Andererseits zeigt das Zeug eine Verwandtschaft mit dem Kunstwerk, sofern es ein von Menschenhand Hervorgebrachtes ist. Trotzdem gleicht das Kunstwerk in seinem selbstgenügsamen Anwesen eher wieder dem eigenwüchsigen und zu nichts gedrängten bloßen Ding. Dennoch rechnen wir die Werke nicht unter die bloßen Dinge. Überhaupt sind die Gebrauchsdinge um uns herum die nächsten und eigentlichen Dinge. Wählen wir zum Beispiel ein gewöhnliches Zeug: ein Paar Bauernschuhe. Zu deren Beschreibung bedarf es nicht einmal der Vorlage wirklicher Stücke dieser Art von Gebrauchszeug. Jedermann kennt sie. Aber da es doch auf die unmittelbare Beschreibung ankommt, mag es gut sein, die Veranschaulichung zu erleichtern. Für diese Nachhilfe genügt ein Gemälde von van Gogh, der solches Schuhzeug mehrmals gemalt hat. Aber was ist da viel zu sehen? Jedermann weiß was zum Schuh gehört. Wenn es nicht gerade Holz oder Bastschuhe sind, finden sich da eine Sohle aus Leder und Oberleder, beide zusammengefügt durch Nähte und Nägel. Solches Zeug dient zur Fußbekleidung. entsprechend der Dienlichkeit, ob zur Feldarbeit oder zum Tanz, sind nur Stoff und Form anders. Diese wohl richtigen Angaben erläutern nur, was wir schon wissen. Das Zeugsein des Zeugeres besteht in seiner Dienlichkeit. Aber wie steht es mit dieser selbst? Fassen wir mit ihr schon das Zeughafte des Zeugeres? Müssen wir nicht, damit dies gelingt, das dienliche Zeug in seinem Dienst aufsuchen? Die Bäuerin auf dem Acker trägt die Schuhe. Hier erst sind sie, was sie sind. Sie sind dies um so echter, je weniger die Bäuerin bei der Arbeit an die Schuhe denkt oder gar sie anschaut oder auch nur spürt. Sie steht und geht in ihnen. So dienen die Schuhe wirklich. an diesem Vorgang des Zeuggebrauchs muß uns das Zeughafte wirklich begegnen. Solange wir uns dagegen nur so im allgemeinen ein Paar Schuhe vergegenwärtigen oder gar im Bilde die bloß dastehenden leeren, ungebrauchten Schuhe ansehen, werden wir nie erfahren, was das Zeugsein des Zeugeres in Wahrheit ist. Nach dem Gemälde von van Gogh können wir nicht einmal feststellen, wo diese Schuhe stehen. Um dieses Paar Bauernschuhe herum ist nichts, wozu und wohin sie gehören könnten, nur ein unbestimmter Raum. Nicht einmal Erdklumpen von der Ackerscholle oder vom Feldweg kleben daran, was doch wenigstens auf ihre Verwendung hinweisen könnte. Ein Paar Bauernschuhe und nichts weiter. Und dennoch."(Martin Heidegger: Holzwege, 1950:18, 22)

Mit diesem Heideggertext gibt Hans Peter Hahn in seiner Einführung in die „Materielle Kultur“ (Berlin 2005) einen Hinweis auf die eigentümlich zwischen Kunst und Gebrauchsgegenstand changierende Betrachtung eines Dings. Das „zu etwas dienende“ Zeug und seine Verwandtschaft mit dem „zu nicht gedrängtem“ Kunstwerk geht bei Heidegger zwar zunächst von einer freischwebenden Autonomie des Kunstwerks aus, zweifelt diese im zitierten Text aber bereits an und öffnet sie dadurch nach beiden Seiten. Sowohl das Ding scheint nicht ausschließlich dienendes Zeug, als auch das Kunstwerk nicht ausschließlich „Eigenwüchsig“ zu sein. Der

letzte Satz: „Ein Paar Bauernschuhe und nichts weiter. Und dennoch.“ öffnet den Blick auf die interessante Zwischenwelt des „Sowohl als Auch“ und den perspektivegebundenen Reichtum an Aspekten und Eigenschaften ein und desselben Dings.

Der Satz: „Müssen wir nicht (...) das dienliche Zeug in seinem Dienst aufsuchen“ ist für die Theorie und vor allem für die Praxis der „Materiellen Kultur“ von großer Wichtigkeit. Die Rekonstruktion des Zusammenhangs ist damit angesprochen und Heidegger wird als Zeuge dieser Ding-Interpretation und -Darstellung bemüht. Dass auf der anderen Seite die Kunst nicht nur die gewähnte Eigenwüchsigkeit hat, ist vor allem Künstlern klar, denn sie kennen die materiellen Wurzeln ihrer Ideen und haben eine Ahnung von der kulturellen Intimität, die sie mit den Künstlern der Geschichte und ihre Objekte mit denen ihrer Vorväter verbindet. Man kann diese Zusammenhänge eben besser aus der poetischen Perspektive verstehen als aus der rezeptiven, die vernachlässigte Produktionsästhetik ist wichtiger und fruchtbarer als die Rezeptionsästhetik.

Die Materielle Kulturauffassung hat es schon immer gegeben, sie war nur nicht wissenschaftlich aufgearbeitet und entsprechend systematisch gefasst. Es blieb poetisch und poetisch denkenden Einzelnen überlassen, die Verbindungen zwischen der Philosophie einer Zeit und ihrem Kriegen aufzudecken, oder beispielsweise die Zusammenhänge zwischen dem Import exotischer Güter und der Kunst einer Epoche herzustellen. Konrad Fiedler, Arnold Hauser, Michael Baxandall, Herbert Read und Joachim Schumacher waren solche Brückenbauer, die die Kunstgeschichte aus ihrem langweiligen Turm für höhere Töchter befreiten, die Autonomie der Kunst in Frage stellten, ihren immanenten Diskurs aufbrachen und sie in einen wichtigen und aufschlußreichen Teil der Kultur zurückverwandeln, indem sie die Wechselwirkungen mit anderen Zeiterscheinungen sahen und benannten. Aber nicht nur die geschichtliche Dimension, die Rekonstruktion und die Analyse hat durch diese Theoretiker wichtige Impulse erhalten, sondern auch die aktuelle Kunst, die sich plötzlich mit den Konsequenzen ihrer eigenen Historizität konfrontiert sah. Die in der Folge von Hegels Ästhetik dauernd mit ihrem eigenen Anachronismus ringende Kunst, konnte diesen endlich verlassen, weil sich ihr durch die Rehabilitierung als Methode der Erkenntnis andere Felder eröffnet hatten. Dass die genannten Theoretiker alle auf irgend eine Weise mit Renaissanceforschung beschäftigt waren, ist sicherlich kein Zufall. Im Anschluss an Jules Michelet und Jacob Burckhardt hatten sie die sozial-, wirtschafts-, Politik-, und Mentalitätsgeschichtlichen Aspekte der Kunstgeschichte Italiens soweit herausgearbeitet, dass man die materielle Kultur dieser Epoche greifen konnte. Michael Baxandalls Untersuchung der Kaufmanns-Mathematik und ihres Einflusses auf die Geometrie und Kunst des 15. Jahrhunderts sind ein schönes Beispiel dafür. Ob die Materielle Kultur nun eine von unten oder von oben ist, ob die Objekte der niederen Stände oder die der herrschend Klassen im Mittelpunkt stehen, ist nur in ideologiegeschichtlicher Hinsicht interessant.

Die Landwirtschafts- und Handwerksgeschichte bietet wahrscheinlich eine größere Zahl an physikalischen Objekten als die Bücher, Modelle und Instrumente der Universitätsgeschichte, prinzipiell und methodisch besteht in der materiellen Kulturtheorie aber kein Unterschied zwischen einem Butterfass und einem Erlenmeyerkolben, einem Saatkalendar und einer nomographischen Tafel. Es wäre viel für die Kunst und das Design erreicht, für ihren Genuß und ihren höheren Genuß, der im Verständnis liegt, wenn Kunstwerke und gestaltete Gegenstände explizit als Objekte der materiellen Kultur angesehen würden. Auf dieser Ebene könnte man endlich die in ihnen formulierten Hypothesen und Theorien untersuchen, könnte ihren emotionalen, intellektuellen, erotischen, politischen, wirtschaftlichen und lebensweltlichen Kontext rekonstruieren, ohne sofort ins Biographische ausweichen zu müssen. Man wäre die Gefallens-Missfallensdebatte los, das leidige Sinnieren über Provokation, Tabuberührung und gar Bruch eines solchen, das paranoid-depressive Geschwätz über den Kunstmarkt und seine ehrlosen Agenten und vor allem die unzulässigen Verabsolutierungen des jeweiligen persönlichen Geschmacks, zu der Kants Ästhetik mit ihren Geschmacksurteilen nicht unwesentlich beigetragen hat.

Man könnte sich wieder für Kunst interessieren, ohne den angestregten Subjektivismus und die gesuchte Originalität, ohne Versteckspiel und Salongeheuchel, einfach weil es anregend ist, die grauen Zellen bewegt und hoch willkommene Nebenwirkungen hat.

Im Methodischen Kulturalismus heißen die Objekte, von denen hier die Rede ist, bezeichnerderweise „artefakte“, die ihrerseits Ergebnisse von Handlungen sind. Sie stehen in der „Kette des Zurückfragens“ also in einem zu rekonstruierenden Zusammenhang, der sie letztlich nicht auf immaterielle Ideen sondern auf materielle Handlungen zurückführt. Lebenswelt, Hand anlegen, Handwerk, Wissenschaft und Theorie werden als Kontinuum aufgefasst, in das die Sprache als „Sprachhandlung“ eingebettet ist. Darin dem Ansatz der Kulturhistorischen Schule nicht unähnlich, gelingt es dem Methodischen Kulturalismus von Peter Janich, Dirk Hartmann und Schülern, den Menschen aus seiner Beobachterposition und künstlich vereinsamten Existenz als Erkenntnis suchendes Subjekt herauszuholen und ihn mitten in die Handlungs- und Kommunikationsgemeinschaft einer Kultur hineinzustellen, in der schon lange vor seinem persönlichen Leben kommuniziert und gehandelt wurde. Der Versuch, Wissenschaft zu entmythologisieren, indem man Theoreme auf Handlungen, Meßmethoden auf Werkzeuge, Diskurse und Algorithmen auf hoffungsvolle Verabredungen und Handlungsanweisungen zurückführt, kommt dem, was Kunst tut sehr nahe.

Angewandte Phänomenologie. praktische Heuristik, Visualisierung und Symbolisierung, Sammlung von Facta und Spezimina, dialektische Schattenpraxis, Medienkritik im wörtlichen Sinne, Objektivation, sensorische Experimente sind nur einige Beispiele künstlerischer Operationen, mit denen Künstler versuchen, die Abstracta der Wissenschaften wieder in jene Concreta zurück zu übersetzen aus denen sie ursprünglich abgeleitet und stilisiert worden waren.

Mit anderen Worten: Künstler hatten es durch ihre Gebundenheit an die sinnliche Praxis leichter, und haben sich darum auch seltener als andere von den Allmachtsphantasien und den daraus abgeleiteten Ansprüchen der Wissenschaftler beeindrucken lassen. Ihre vorgeblich naiven Fragen: wie sieht es aus, wie hört es sich an, wie schmeckt oder riecht es oder was kann man schließlich damit tun und ihre Unbekümmertheit im Verstehen-Wollen haben wissenschaftliche Spezialisten oft in die Enge getrieben und genötigt, sich allgemein verständlich zu artikulieren, oder um einen alten Slogan zu bemühen: die Sachen vom Kopf wieder auf die Füße zu stellen.

Durch den zeitgenössischen Zwang zur Selbstdarstellung im Kampf um die Mittel und die knappe Ressource Aufmerksamkeit zeigen sich die angedeuteten Probleme besonders deutlich. Künstler und Designer sollen alles das wieder sichtbar machen, was die Wissenschaften mit großen Aufwand unsichtbar gemacht haben, damit es Politiker und die ignorante Öffentlichkeit verstehen können.

In diesem „Wieder-Sichtbar-Machen“ oder wieder sinnlich erfahrbar-machen, bildet sich das ab, was die Kunst schon immer tut, in der augenblicklichen historischen Situation zumeist allerdings im eigenen Auftrag und auf eigene Rechnung.

Darum haben die Kulturhistorische Schule, die Theorie der materiellen Kultur und der Methodische Kulturalismus eine ganz besonders intime Nähe zu Kunst und Künstlern, zumindest aus deren Perspektive. Ob das eine einseitige Liebe bleibt, muss die zukünftigen Entwicklungen zeigen, für die sich allerdings schon jetzt einige Präliminarien einer allgemeinen Konvergenz bemerkbar machen, die Anlass zu Hoffnung geben.

Nach Ergonomischen Kriterien und solchen der Usability wäre „Der schöne Löffel“ wegen

Sicherheitsmängeln und Materialermüdung sicherlich aus dem Verkehr gezogen worden, da er nicht den für Löffel geltenden Standards entsprochen hätte. Da es sich aber nicht um eine öffentliche Verköstigungsstätte handelte, sondern um einen privaten Haushalt, konnte ich ihn aus seiner Verbannung in der Allerlei-Schublade der Küche befreien und ihn durch Gebrauch rehabilitieren.

Sollte solches mit der alten und etwas abgenutzten Kunst und den immer neuen Künstlern nicht auch möglich sein...? ich meine, sie aus der Isolationsverbannung herauszuholen und durch „Gebrauch“ zu rehabilitieren ? Ich denke. Ja !

und danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit