

Objekte zwischen Kunst und Ritual

Aida Bosch

Es gibt sie in allen Kulturen: Die besonderen Dinge – besonders schön, besonders ehrfurchtgebietend, besonders verehrt und geschützt gegen den respektlosen, verschleißenden Zugriff. Was macht die Dinge zu heiligen Gegenständen, was ist das besondere an diesen Dingen? In welchem Verhältnis stehen sie zu den nützlichen Alltags-Dingen? In welcher Relation stehen sie jeweils zur gesellschaftlichen Kosmologie und zur natürlichen Umwelt des Menschen?

Für Emile Durkheim war die Unterscheidung zwischen heiligen und profanen Dingen die grundlegendste kulturelle Differenz, die Trennung zwischen beiden Kategorien unabdingbar, um die jeweilige kulturelle Sinnordnung zu sichern. Sein Bemühen war, fremde kulturelle Bräuche und religiöse Riten unvoreingenommen, funktionalistisch mit Bezug auf die jeweilige Sozialordnung zu erklären. Der funktionalistische Standpunkt erlaubt es dem Forscher, sich von eigenen kulturellen Wertvorstellungen zu distanzieren und eine unabhängige Beobachterperspektive einzunehmen,¹ indem danach gefragt wird, welche Funktion das beobachtete Phänomen für die Gesellschaft hat. Dieser Beobachter-Standpunkt öffnet den Blick des Forschers und hat deshalb viel für sich. Doch war Durkheim auch unvoreingenommen genug, wenn er von einer absoluten Unterscheidung von heiligen und profanen Dingen ausging? Oder hat er zumindest in dieser Frage letztlich doch eine eurozentrische, durch die Geschichte des Christentums geprägte Perspektive eingenommen? Ist diese Differenz zwischen profan und heilig wirklich in allen Kulturen so streng gezogen?

Was sind denn heilige Dinge überhaupt und in welchem Zusammenhang stehen sie zum Sozialleben? Welche Merkmale machen diese Dinge so besonders?

1 Vgl. Durkheim, Émilie: Die elementaren Formen des religiösen Lebens, Leipzig 2007 (1912).

1. DINGE ALS MITTLER ZWISCHEN KULTUREN UND ZEITEN

So viel steht fest: Der Mensch kommt ohne Dinge nicht zurecht, Artefakte sind Bestandteil jeder menschlichen Kultur. Der Gebrauch von Werkzeugen, von rituellen und alltäglichen Dingen kann als anthropologische Konstante angesehen werden. Der Mensch ist im Verständnis der philosophischen Anthropologie ein „Mängelwesen“ im biologischen Sinne, das aufgrund seiner mangelhaften Umweltpassung und Ausstattung auf die Ergänzung durch Artefakte angewiesen ist, um mit Hilfe dieser ‚künstlich‘ hergestellten Dinge innerhalb einer natürlichen Umwelt überleben zu können.² Die Spezies Mensch ist nicht spezialisiert auf eine bestimmte Art des Nahrungserwerbs und des Überlebens, sondern ist im grundlegenden Sinne formbar und weltoffen. Um die Kontingenz des physischen und psychischen Überlebens bewältigen zu können, bedarf es der Ergänzung des menschlichen Körpers durch Dinge wie Werkzeuge und Gebrauchsobjekte. Menschliche Kultur ist ohne nützliche Dinge wie Kleidung, ohne Hammer oder Essgeschirr, auch ohne rituelle, religiöse oder andere kunstvoll ausgestaltete Objekte nicht vorstellbar. Helmuth Plessner war der Auffassung, dass es zur Natur des Menschen gehöre, eine Kultur zu haben; eine Kultur, die Artefakte umfasst, die die welt-offene Existenz des Menschen stabilisieren und ihr einen Grund, Stabilität und Ausdruck verleihen. Der menschliche Leib ist geradezu darauf ausgerichtet, durch Objekte in funktionaler wie auch in symbolischer Hinsicht (z.B. durch Bekleidung und Schmuck) ergänzt zu werden, und durch diese erst zu einem gesellschaftlichen Wesen geformt zu werden. Für Plessner bildete die Bekleidung des Menschen seine „zweite Haut“ – denn seine „erste Haut“ ist dünn und verletzlich, und bietet nicht besonders viel Schutz. Die Behausungen, die Architektur des Menschen, sind seine „dritte Haut“. Sie bieten ebenfalls sichtbaren Schutz sowie einen symbolisch bedeutsamen wie materiell stabilen Rahmen für das Sozialleben, das sie damit ermöglichen und mitgestalten. Sie geben dem Zusammenhang der Kultur einen räumlich und formal strukturierten Ausdruck, in zeitlicher, sachlicher und sozialer Hinsicht.³

Neben den nützlichen Dingen sind auch die rituellen Objekte bei der Bewältigung von Kontingenz nützlich, indem sie innerhalb der Unwägbarkeiten der natürlichen Umwelt eine kulturelle Welt symbolisch formen, Transzendenz in eine sinnhafte Ordnung überführen und damit kognitiven, psychischen und spirituellen

2 Vgl. Gehlen, Arnold: Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt, Frankfurt 2016 (1940).

3 Vgl. Plessner, Helmuth: Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie, Stuttgart 1982.

Halt geben. Die alltäglichen wie die außeralltäglichen Dinge des Menschen reduzieren Unsicherheiten existentieller und kultureller Art und erweisen sich auch Krisensituationen als besonders bedeutend.⁴ Menschliche Kultur beginnt nicht nur mit dem Werkzeuggebrauch, sie beginnt auch mit religiösen Praktiken und Vorstellungen, die mit Hilfe heiliger Objekte ausgeführt und performativ in Szene gesetzt werden. Damit wird Kosmologie sinnlich und leiblich erlebbar und schreibt sich ganz selbstverständlich in das Fühlen und Denken ein.

Vor etwa 40.000 Jahren schuf der Mensch erstaunlich ausgestaltete Objekte der sog. „Eiszeitkunst“.⁵ Nach neueren Erkenntnissen in der Frühgeschichte geht künstlerisches Schaffen bis auf die Altsteinzeit zurück. Artefakte wie der „Löwenmensch“ (Abb. 1), eine besonders fein und kraftvoll ausgestaltete Figur, halb Mensch, halb Tier, in sich ruhend, sowie andere Statuetten wie Mammut, Bison, Bär, Pferd (Abb. 3) und Löwe, bringen uns die Welt dieser frühen Menschen näher. Sie zeigen uns, dass diese Menschen kreativ schaffende, ästhetisch empfindende Wesen, und dass sie uns durchaus ähnlich waren. Die Darstellung der Tiere ist gleichzeitig abstrahierend und naturnah, die Gestalt der Tiere gut getroffen. Die Statuetten vereinen Bewegung und Kontemplation auf verblüffende Weise. Die Artefakte der „Eiszeitkunst“, die in der Schwäbischen Alb gefunden wurden und die ganz erstaunliche neue Erkenntnisse über die frühe Menschheit brachten, sind mittlerweile zum Weltkulturerbe erklärt worden.

Das Zeitalter des Aurignacien, in dem der moderne Mensch (*homo sapiens sapiens*) in Europa für einige Tausend Jahre neben dem Neandertaler-Menschen lebte, brachte eine überraschende Blüte der Kunst hervor: „Die Kunst des Aurignacien ist komplex und – lassen wir uns einmal zu einem emotionalen Statement hinreißen – von vollendeter Schönheit“⁶. Nicht nur die bildende Kunst fand damals zur Blüte, auch die Musik hat sich entwickelt: Das älteste gefundene Musikinstrument ist eine sehr zierliche Flöte, aus dem Flügelknochen eines Schwans gefertigt. Sie wurde wie die anderen Artefakte der Eiszeitkunst in der Schwäbischen Alb gefunden und ist etwa 35.000 Jahre alt (Abb. 2). Die Forscher vermuten, dass sich in diesen künstlerischen Praktiken rituelle Zwecke mit Ausdrucksvermögen und -bedürfnis der damaligen Menschen verbanden. Es ist anzunehmen, dass die

4 Vgl. Bosch, Aida: „Unsicherheit, Krise und Routine. Zur Rolle der Dinge in der menschlichen Lebenswelt“, in: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 24 (2015), H. 1 („Unsicherheit“), S. 209-220.

5 Vgl. Müller-Beck, Hansjürgen/Holdermann, Claus-Stephan/Conrad, Nicholas J.: Eiszeitkunst im süddeutsch-schweizerischen Jura. Anfänge der Kunst, Stuttgart 2001.

6 Floss, Harald: „Die Kunst der Eiszeit in Europa“, in: Wolfgang Schürle/Nicholas J. Conrad (Hg.), Zwei Weltalter. Eiszeitkunst und die Bildwelt Willi Baumeisters. Galerie 40tausend Jahre Kunst, Ostfildern 2005, S. 8-69, hier S. 16.

meisten damals geschaffenen Objekte sich nicht erhalten haben, da Materialien wie Holz, Rinde und Lehm vergänglich sind. Nur Objekte aus Stein können so lange bestehen, und die gefundenen Objekte waren oftmals zersplittert in viele Teile und mussten mühsam in einem zeitraubenden Prozess wieder zusammengesetzt werden. Nach heutigem Stand der Erkenntnis gehören damit ästhetische Techniken und kreative Ausdrucksweise seit Beginn des Menschen zu seinem Handlungsrepertoire. Seit etwa 40.000 Jahren werden ‚besondere‘, künstlerische Objekte geschaffen, die nach allem, was wir wissen, nicht nur dem ästhetischen Ausdruck, sondern auch kultischen Zwecken dienen.

Werkzeuge wie Faustkeile, Speerspitzen oder Nadeln sind noch sehr viel älter, und wurden an verschiedenen Fundorten auf allen Kontinenten gefunden. Betrachtet man Sammlungen steinzeitlicher Objekte, so überrascht, wie sorgfältig und ästhetisch einfache Dinge wie Faustkeile oder Speerspitzen oft gefertigt und bearbeitet wurden (Abb. 4 und 5).

Das ästhetische Ausdrucksbedürfnis des Menschen richtet sich offenbar sowohl auf rituelle wie auch auf nützliche Dinge. Die Kunst wurde erst in der Moderne als eigenes Handlungssystem ausdifferenziert. In der Geschichte des Menschen haben sich die meiste Zeit künstlerische Ausdrucksformen in einem engen Zusammenhang mit nicht-ästhetischen Zwecken entwickelt, mit praktischen Zwecken etwa bei der Gestaltung von Werkzeug und Kleidung, mit religiösen und mythischen Motiven bei der Gestaltung von Kultobjekten und Kultplätzen. Für viele der historischen Funde wird eine Mischung verschiedener Handlungsmotive angenommen: praktische Funktionen, kulturelle Symbolik und ästhetische Ausführung sollten in den Objekten zusammenwirken. Die ästhetische Dimension der Dinge sollte nach heutiger Erkenntnislage die praktischen und rituellen Wirkungen (Schutz, Abwehr, Gelingen, Macht etc.) symbolisch und sinnlich unterstützen. Deuten wir diesen Befund sozialtheoretisch, so führt er uns zu der These, dass *ästhetische Ordnungen* in Objekten sowie in rituellen und künstlerischen Praktiken es vermögen, *kognitive und soziale Sinnsysteme zu stützen und zu stabilisieren*. Durch die sinnlich erfahrbare Kraft der Ästhetik können außerästhetische Werte und Funktionen in ihrer Wirkung gesteigert werden.

Was also zeichnet die besonderen Dinge aus verschiedener Kulturen und Zeiten aus? Es ist ihre Ästhetik, die die jeweilige Kosmologie und die Haltung zur Welt sinnlich berührend und unmittelbar überzeugend zeigt. Es ist ihre ästhetische Formensprache, die selbst den kulturell ‚fremden‘ Betrachter anspricht, der nicht alles, doch Teile der vermittelten Haltung zur Welt auf nicht-sprachliche Weise aufzunehmen vermag. Die Dinge sprechen auch noch nach Jahrtausenden. Wir verstehen sie nicht unbedingt und nicht zur Gänze, da wir ihre Sprache nicht kennen, doch aufgrund des leiblichen Bezugs zu den Dingen und aufgrund unserer körperleiblichen Verwandtschaft zu den Menschen der frühen Zeit bekommen

wir erstaunlicherweise doch einiges mit von ihrer Präsenz, ihrer Schönheit, ihrer Nützlichkeit – und von der Praxis, von der sie erzählen. Die experimentelle Archäologie hat es sich deshalb zu Eigen gemacht, diese frühen Dinge nachzubauen, zu gebrauchen und zu erkunden, und damit Wissensbestände und Praxen der frühen Kulturen zu erschließen. So erweisen sich die Dinge als Mittler zwischen den Kulturen und Zeiten.

2. DIE SOZIOLOGISCHEN FUNKTIONEN DER DINGE

Auch innerhalb einer Kultur haben die Dinge vermittelnde Funktionen: Sie transportieren kulturelles Wissen und Überzeugungen zum Subjekt, und sie materialisieren umgekehrt die Ideen und das kulturelle Schaffen einzelner Menschen, die zur kulturellen Entwicklung beitragen. Dinge wie Gebrauchsgegenstände und heilige Objekte dienen somit als Mittler im Kultivationsprozess. Dinge befördern die *Subjektivierung von Kultur* und umgekehrt die *kulturelle Objektivierung* von individuellem Schaffen.⁷

Der Mensch braucht Umwege für seine Entwicklung – so sah es Georg Simmel.⁸ Der Weg „zu sich selbst“ gehe zunächst „weg von sich selbst“, um anschließend, angereichert durch neue Fertigkeiten und Erkenntnisse, wieder zu sich zurückzukehren. Um sich als Subjekt weiterentwickeln zu können, benötigt es den Umweg über Elemente der objektiven Kultur wie zum Beispiel Bücher, Musik, bildende Kunst oder wissenschaftliche Abhandlungen. Die subjektive Aneignung von objektiver Kultur, die Hingabe an diese, spielt eine wichtige Rolle in diesem Prozess, um eine Entwicklung im Sinne der Kultivierung der individuellen Antriebe und Verfeinerung des Selbst zu erreichen. Als objektive Kultur gilt Simmel alles, was sich in der Kultur materialisiert hat: Infrastruktur, Technik, Kunst, Wissen in Büchern, Architektur, andere Objekte. Kultur wird als Geflecht gedacht, als dynamisches Gewebe, in dem sich objektive und subjektive Elemente durchdringen und gegenseitig inspirieren und befördern. Georg Simmel beobachtete nun, dass es in der Moderne zu einer asymmetrischen Entwicklung von objektiver und subjektiver Kultur kommt. Durch sich beschleunigenden, exponentiellen Wissensfortschritt entsteht die Gefahr einer Atrophie der individuellen Kultur und Hypertrophie der objektiven Kultur. Diese Schiefelage bezeichnete Simmel als „Tragödie der Kultur“: Der einzelne Mensch könne nicht mehr Schritt halten mit der rasanten

7 Vgl. Czikszentmihalyi, Mihaly/Rochberg-Halton, Eugene: Der Sinn der Dinge. Das Selbst und die Symbole des Wohnbereichs, München 1989.

8 Vgl. Simmel, Georg: „Der Begriff und die Tragödie der Kultur“ (1911), in: Ralf Kohnersmann (Hg), Kulturphilosophie, Leipzig 1996, S. 25-57.

Entwicklung der modernen Kultur auf allen Gebieten; er kann sich diese nur noch sehr punktuell, ausschnitthaft und zusammenhanglos aneignen. Selbst in einem einzigen Wissensgebiet ist kein vollständiger Überblick mehr möglich. Dies führe laut Simmel zu versteckten Minderwertigkeitsgefühlen des Subjekts, die sich in einer gesteigerten Exzentrizität und Überbetonung von Individualität äußern, sowie in einer Geringschätzung der Gegenstände der objektiven Kultur. Simmel schrieb dazu: „Dem Überwuchern der Objektiven Kultur ist das Individuum weniger und weniger gewachsen [...] ein Staubkorn gegenüber einer ungeheuren Organisation von Dingen und Mächten, die ihm alle Fortschritte, Geistigkeiten, Werte allmählich aus der Hand spielen und sie aus der Form des subjektiven in die eines rein objektiven Lebens überführen“⁹. Und an anderer Stelle: „Die tiefsten Probleme des modernen Lebens quellen aus dem Anspruch des Individuums, die Selbständigkeit und Eigenart seines Daseins gegen die Übermächte der Gesellschaft, des geschichtlich Ererbten, der äußerlichen Kultur und Technik des Lebens zu bewahren.“¹⁰ Das Verhältnis zu den Dingen verschiebt sich damit, die Bindung an die Dinge, an qualitative Werte wird mit dem Geldverkehr und der Massenproduktion gelockert, und es überwiegt ein schneller Zugriff, ein verschleißender Gebrauch, der sich nach Moden richtet und das einzelne Ding nicht mehr schätze. Georg Simmel bedauerte dies, da die Dinge als Mittler von Kultur Aufmerksamkeit und Wertschätzung sowie Respekt vor ihrer Eigenart verdienen. Doch er beobachtete schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts, dass quantitative Aspekte die qualitativen mehr und mehr dominierten, und sich alle Bindungen mehr und mehr lockerten und temporär wurden.

Daran hat sich seit Simmels Zeit nicht viel geändert, sondern dieser Prozess der Quantifizierung aller Sachverhalte und Beziehungen schreitet weiter fort. Ein neuerer sozialwissenschaftlicher Autor, Richard Sennett, sieht es ähnlich. Er geht von dem Befund aus, dass wir zu den realen materiellen Dingen um uns herum ein gespaltenes Verhältnis haben, denn „die Geschichte hat Bruchlinien geschaffen, die Praxis und Theorie, Technik und Ausdruck, Handwerker und Künstler, Hersteller und Benutzer voneinander trennen. Die moderne Gesellschaft leidet unter diesem Erbe“¹¹. Die Frage, wie wir uns als Menschen und als Gesellschaft der materiellen Wirklichkeit stellen, hat neben den praktischen auch entscheidende ethische Dimensionen – zum Beispiel für das Verhältnis zur Kultur und zur Natur. Sennett sucht nach Anregungen in vorindustriellen, handwerklichen Produktionsweisen, um unser Verhältnis zu den Dingen besser und nachhaltiger zu

9 Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd 7.1, Frankfurt a.M. 1995 (1903), S. 116-131, hier 129.

10 A.a.O., S. 116.

11 Sennett, Richard: *Handwerk*, Berlin 2008, S. 22.

gestalten. Das Bestreben, eine Tätigkeit um ihrer selbst willen gut zu machen, ist ein fundamentaler menschlicher Impuls, so Sennett – ein Bestreben, das in der Moderne auf strukturelle Hindernisse stößt und sich oft nicht entfalten kann. Dies ist eine Entwicklung, die ihren Preis für die menschliche Kultur und für individuelle Entwicklungsmöglichkeiten hat; der Lebensführung geht damit etwas verloren. Richard Sennett sucht deshalb Inspiration in handwerklichen Traditionen und meint, die Tätigkeit, die Motivation und die Gewohnheiten des Handwerks und der Handwerker vermögen „Wege aufzuzeigen, wie man Werkzeuge benutzen, körperliche Bewegungen organisieren und über Materialien nachdenken kann, und diese Wege bleiben auch weiterhin brauchbare alternative Möglichkeiten geschickter Lebensführung“¹². Sennett geht es als Philosoph darum, grundlegende Fragen des Soziallebens mit denen konkreter materieller Kultur zu verbinden, und dabei gerade auf die Details zu achten. Dies bedeutet, vom Standpunkt der Philosophie konkrete materielle Praxen wie „Holzbearbeitung, militärischem Drill oder Solarzellen“¹³ zu untersuchen, um letztlich danach zu fragen, „was das Herstellen konkreter Dinge über uns selbst verrät – eine einfache Frage, auch wenn die Antwort alles andere als einfach ist. Wenn wir von den Dingen lernen wollen, müssen wir auf die Eigenschaften von Bekleidung oder die richtige Zubereitung von pochiertem Fisch achten“¹⁴. Um die sozialen und symbolischen Wirkungen von materieller Kultur zu erkunden, sollten wir uns sowohl auf theoretische Überlegungen stützen wie auch den konkreten, sinnlichen, materiellen, leiblichen Eigenschaften und Wirkungen der Dinge zuwenden. Die Dinge sind der „Weltanker“ des Menschen, deshalb sind sie nicht nur in funktionaler Hinsicht von Bedeutung, sondern auch in sozialer, kultureller und psychologischer Hinsicht. Der Mensch ist verletzlich und seine Existenz ist endlich – beides Bedingungen der Existenz, die manchmal schwer zu tragen sind und die deshalb den Traum von der Unverletzlichkeit und Perfektion des menschlichen Leibes nähren. Die Ergänzung des menschlichen Körpers durch das Ding und durch die scheinbar perfekte Maschine befördert die Fiktion, der menschlichen Vulnerabilität und Endlichkeit entkommen zu können; auch deshalb kann ein immer neues, nie erlahmendes Begehren nach den Dingen, nach den neuesten technischen und „modischen“ Objekten auch in eigentlich gesättigten Märkten und Gesellschaften geweckt werden. Die Unvollkommenheit und Mangelhaftigkeit des Menschen als Wesen sind im Grunde der Ansatzpunkt für die Vermarktung von immer neuen Dingen in der Moderne. Das Streben nach der Perfektionierung des Selbst und des Leibes mit Hilfe tech-

12 A.a.O., S. 22f.

13 A.a.O., S. 19.

14 A.a.O., S. 17f.

nischer Objekte hat seinen Ursprung in der Vulnerabilität des menschlichen Daseins.

Während in unserer Kultur quantitative Aspekte des Ding-Gebrauchs auffallen – sie werden zumeist in Massenproduktion hergestellt, und den Menschen scheint es auf den Besitz möglichst vieler Objekte anzukommen –, wird in vormodernen Kulturen Wert auf die qualitativen Aspekte der Dinge gelegt. Sie werden sorgfältig gefertigt; man besitzt nicht viele Dinge, doch diese werden vielfach verwendet und wertgeschätzt, sie werden repariert und immer wieder neuen Gebrauchsweisen zugeführt.¹⁵ Besitz der Mensch nur wenige Objekte, die er immer wieder repariert, so sind auch seine Fertigkeiten und seine Kreativität gefordert, er sieht sich genötigt, Wissen, Ideen und Geschick im Umgang mit den Dingen zu entwickeln. Die Liebe zum Objekt, die Wertschätzung kann sich besser entfalten, wenn die Zahl der Dinge, denen man sich widmet, überschaubar bleibt. Der Mensch formt sich selbst im Umgang mit den Dingen und lernt dabei, Kopf und Hand für kreative und ausgefeilte Reparatur- und Recycling-Lösungen zu gebrauchen und weiter zu entwickeln. Oder er lernt im Gegenteil, von den Dingen alles zu erwarten, sich ganz auf sie zu verlassen und sie bei kleinen Macken auf den Müll der Geschichte zu befördern. Es liegt auf der Hand, welche dieser lebensweltlichen Praxen Züge von Resilienz aufweist und welche in hohem Maße vulnerabel ist.

3. IDENTITÄT UND DIE ROLLE DER DINGE

Dinge sind grundlegend verknüpft mit dem Aufbau von Identität für Individuen und Kollektive: Ihre Stabilität und Widerständigkeit gegenüber menschlichen Handlungen bildet den Hintergrund des sozialisatorischen Lernens.¹⁶ Im Prozess der Sozialisation sind die Dinge beteiligt am Aufbau des elementaren Weltvertrauens, eine Eigenschaft, die es uns letztlich ermöglicht, morgens überhaupt aus dem Bett zu steigen. Objekte haben Anteil am Aufbau von grundlegenden Wahrnehmungsstrukturen und Denkoperationen; an ihnen bildet sich unser Denken heraus.¹⁷ Sie sind beteiligt am Aufbau menschlicher Kreativität, die für so viele Handlungen und Problemlösungen im ganzen Lebenszyklus elementar ist.¹⁸ Dinge agieren im Sozialisationsprozess als Prüfstein für Lernprozesse, für das menschliche Denken und Fühlen. Am vertrauten Teddy kann das Kind verschiedene Handlungen und Emotionen ausprobieren und ausleben. Vertraute Dinge sind

15 Vgl. Hahn, Hans-Peter: *Materielle Kultur. Eine Einführung*, Berlin 2005.

16 Vgl. A. Bosch: *Identität und Dinge*.

17 Vgl. Piaget, Jean: *Meine Theorie der geistigen Entwicklung*, Basel u.a. 2003 (1981).

18 Vgl. Winnicott, Donald: *Vom Spiel zur Kreativität*, Stuttgart 1979.

auch im späteren Leben ein Anker-Element für die eigenen Grundlagen, für die Herkunft, und gerade in schwierigen und befremdlichen Situationen sind sie von Bedeutung für die Sicherung von Identität.

An den Dingen wird Identität nicht nur aufgebaut, sondern tagtäglich auch gesichert. Wie oben beschrieben, ist der Mensch ein Wesen, das die Dinge und Artefakte seiner Kultur benötigt, um überleben zu können in einer Umwelt, an die er nicht spezifisch angepasst ist. Helmuth Plessner spricht von einem Grundgesetz der „natürlichen Künstlichkeit“ des Menschen, was bedeutet, dass der Mensch zur Kultur „verurteilt“ und damit auf die Dinge und Artefakte um ihn herum elementar angewiesen ist. Der Mensch ist „von Natur, aus Gründen seiner Existenzform künstlich“¹⁹. Als exzentrisches Wesen ist der Mensch nicht im Gleichgewicht, er benötigt die Artefakte seiner Kultur, denn „ortlos, zeitlos, im Nichts stehend, konstitutiv heimatlos, muss er ‚etwas werden‘ und sich das Gleichgewicht – schaffen.“²⁰ Dieses Gleichgewicht schafft er nur mit Hilfe der Artefakte der Kultur: „Der Mensch will heraus aus der unerträglichen Exzentrizität seines Wesens, er will die Hälftenhaftigkeit der eigenen Lebensform kompensieren und das kann er nur mit Dingen erreichen, die schwer genug sind, um dem Gewicht seiner Existenz die Waage zu halten“²¹. Diese Dinge der Kultur benötigt der Mensch, um zu überleben - physisch wie psychisch, und zwar in einem ontischen, nicht etwa in einem individualpsychologischen Sinne: Kultur ist keine Kompensation von Minderwertigkeitskomplexen, sondern existentielle Notwendigkeit. Die Dinge werden vom Menschen geschaffen, und doch müssen sie im kulturellen Leben genug Eigengewicht erhalten, um die elementare Sicherung und Ergänzung des Menschen leisten zu können. Sie müssen sich ablösen können vom Prozess ihrer Herstellung durch den Menschen. Denn dem Menschen als exzentrisches Wesen kann die Herstellung des Gleichgewichts lediglich durch die Existenz einer „zweiten Natur“ gelingen, durch die „Ruhelage einer zweiten Naivität“, die durch das Eigengewicht der Dinge vermittelt wird.²² Der Mensch kann zu seiner immer fragilen Identität nur finden, wenn sie ihm durch die Dinge der Kultur „fraglos“ vermittelt wird. Dafür benötigen die Dinge ein spezifisches Eigengewicht. Doch dieses Eigengewicht der Dinge ist heute immer gefährdet: Der Mensch herrscht über das Ding, stellt es her und verbraucht es, und schätzt es deshalb oft gering. Die Dinge selbst weisen eine materielle und kulturelle Widerständigkeit auf – manche Dinge mehr, manche weniger – sowie eine Dauer, die über die situative Handlungskonstellation hinausgeht. Der Mensch steht damit in einem meist

19 H. Plessner: Mit anderen Augen, S. 17.

20 A.a.O.

21 A.a.O., S. 18.

22 Vgl. a.a.O.



Abbildung 1-3: Eiszeitkunst aus dem Aurignacien, Fundort Schwäbische Alb

Abbildung 1 (li.): Hohlenstein Löwenmensch; Foto: Yvonne Mühleis; Bildrechte: Landesamt für Denkmalpflege im RP Stuttgart, Ulmer Museum

Abbildung 2 (re.): Hohle Fels Flöte; Foto: Hilde Jensen; Bildrechte: Universität Tübingen



Abbildung 3: Vogelherd Pferd; Foto: Hilde Jensen; Bildrechte: Universität Tübingen



Abbildung 4 (li.): Faustkeil: Foto; Barbara Voss (Goethe Universität Frankfurt)

Abbildung 5 (re.): Speerspitze (wahrscheinlich); Foto: Barbara Voss (Goethe Universität Frankfurt)



Abbildung 6: Constantin Brancusi: Sleeping Muse I, 1909/10, Marble, Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington; Bildrechte: Succession Brancusi – All rights reserved/VG Bild-Kunst, Bonn 2018



Abbildung 7: Raku Chawan; Foto: bwoom-japan.de



Abbildung 8: Bizen-Schale mit Kintsugi Reparatur; Foto: bwoom-japan.de

Abbildung 9: Raku-Gintsugu-Chawan; Foto: bwoom-japan.de

geleugneten existentiellen Abhängigkeitsverhältnis von den Dingen. Er definiert sich fundamental auch über seine Beziehung zum Ding, in der Regel ohne dies im Blick zu haben. Die Identität des Menschen wird nicht nur durch sein Verhältnis zu den Mitmenschen, sondern grundlegend auch durch sein Verhältnis zum Stein, zum Baum, zum Haus, zum Auto und zum Handy geformt. Dieser Widerspruch, die verleugnete Abhängigkeit des Menschen vom Ding, bewirkt und begünstigt ein falsches Überlegenheitsgefühl - und die Identität besonders des modernen Menschen, der seinen Fetischismus leugnet,²³ enthält damit einen sehr wackeligen Grund.

4. KULTUR UND NATUR

Alltags- und Gebrauchsdinge vermitteln in ihrer Präsenz die Strukturen der alltäglichen Lebenswelt. Die Selbstverständlichkeit ihrer Anwesenheit vermittelt fraglos Kultur. Durch die schlichte Präsenz des Tisches und des Tellers, der Lampe, des Schreibtischs und des Computers teilt sich dem Handelnden ganz nebenbei und in jedem Augenblick die Gegenwart seiner zeitgenössischen Sozialität mit. Im Gebrauch der Dinge vermittelt sich, gewissermaßen hinter unserem Rücken, auf vorbewusste Weise, in welcher Lebenswelt und Zeit wir uns befinden, und welche Handlungsweisen, Werte und sozialen Regeln angemessen sind. Nicht nur das einzelne Ding spielt dabei seine Rolle, sondern die Gesamtheit der Dinge einer Lebenswelt, ihr Verweisungszusammenhang ist relevant. Dieser Zusammenhang bildet Kultur ab und macht sie erfahrbar. Einzelne Dinge, aus diesem kulturellen Zusammenhang gerissen, werden zu „heimatlosen Dingen“ und erfahren einen Bedeutungswechsel, wie der Pullover, der verlassen auf der Straße liegt, der Stuhl, der aussortiert wird und auf dem Sperrmüll steht - oder unter bestimmten Voraussetzungen zum Design-Objekt aufsteigt und im Museum ausgestellt wird.

Martin Heidegger unterschied die Begriffe Ding, Zeug und Werk, und seine Unterscheidung können wir uns analytisch zunutze machen. Das Ding ist übergeordnete Kategorie, die bei Heidegger auch die Naturdinge umfasst: den Stein, den Baum, das, was der Mensch in seiner Umgebung vorfindet. Das Zeug ist vom Menschen hergestellt, es ist nützlich und dienlich und vermittelt in seiner Dienlichkeit den Verweisungszusammenhang der Dinge und der einer Lebenswelt auf fraglose Weise. Das Werk wurde ebenso vom Menschen hergestellt, erklärt sich aber nicht aus seiner Dienlichkeit, sondern ist im glücklichen Fall in der Lage, Verschiebungen und „Öffnungen“ der Wahrnehmung sowie elementare Einsichten

23 Vgl. Böhme, Hartmut: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Reibek bei Hamburg 2006.

zu bewirken.²⁴ Diese Unterscheidung Heideggers ist von Bedeutung, um die Rolle der verschiedenen Ding-Kategorien für die menschliche Existenz zu verstehen. Der Mensch als exzentrisch positioniertes Wesen ist als Natur- und Kulturwesen immer doppelt determiniert, zugleich zentrisch und exzentrisch zur Welt positioniert, zerrissen und gespalten in seiner Lebensweise.²⁵ Er ist auf einer ewig unge lösten Suche nach einer Balancierung seiner Identität, nach einer Integration der zwei Seiten seiner Existenz: der leiblich-zentrischen und der exzentrisch-kulturellen Lebens- und Wahrnehmungsform. Eine derartige Balancierung wird, zumindest für Momente, durch den Umgang mit Dingen ermöglicht. Naturdinge wie der Stein, der Baum, der Berg und der Bach schaffen eine Verbindung unserer zentrischen Existenz zur natürlichen Umwelt und ordnen diese ein in die Kreisläufe der Natur. Diese Dinge enthalten in ihrer Materialität und Ästhetik eine Prozesshaftigkeit, die mit der Rhythmik der Natur und mit der Rhythmik des menschlichen Leibes korrespondiert. Die kultivierten Naturdinge sind eine Zwischenkategorie, auch sie vermögen es, zwischen zentrischem und exzentrischem Sein auf nützliche und schöne Weise zu vermitteln: Die Kulturpflanze, die gehegt und veredelt wird, das Möbelstück aus schönem Holz, dessen Form und Maserung man spüren und sehen kann, die Fähigkeit, schönen, anspruchsvollen Musikinstrumenten aus erlesenen Naturmaterialien ästhetische Klänge zu entlocken. Solche Dinge vermögen es, den Menschen mit der grundsätzlichen Gespaltenheit seiner Existenz momentweise zu versöhnen und diese vorübergehend aufzuheben. Durch den körperlichen Umgang des Menschen mit Naturobjekten sowie mit anspruchsvoll kultivierten Natur-Kultur-Dingen können zentrisches und exzentrisches Sein, kann der Mensch seine zentrische und seines exzentrische Seinsweise, Leib und Geist, vorübergehend in Einklang bringen und seinem gespaltenen Dasein einen ästhetischen, flüchtig-ganzheitlichen Sinn abgewinnen.

Andererseits belastet das Kaufen, Nutzen und Wegwerfen von Dingen, die man eventuell gar nicht benötigt, der massenhafte Verschleiß von nur kurzfristig nutzbaren, ressourcenraubend hergestellten billigen Produkten, dieses Verhältnis des Menschen zur natürlichen Umwelt und damit zu seinem eigenen zentrischen Sein. Die eigene zentrische Positionierung innerhalb der natürlichen Umwelt und die exzentrische Existenz der Kultur treten in diesen Vorgängen deutlich auseinander und machen die Gespaltenheit und Zerrissenheit des menschlichen Seins umso deutlicher. Die Fülle der Dinge in der Moderne sowie das oftmals billige, wertlose, industriell nicht immer sorgfältig hergestellte Zeug mit einem geringen Nutz- und Kulturwert unterstützen ein falsches Überlegenheitsgefühl des Menschen gegenüber den Dingen. Dinge werden schnell gekauft, schnell gebraucht

24 Vgl. Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerks, Stuttgart 1960.

25 Vgl. H. Plessner: Mit anderen Augen.

und häufig vorzeitig wieder ausgegliedert und weggeworfen, da sie durch Neues überholt werden und keinen Wert mehr zu haben scheinen. Der Respekt vor den Dingen leidet in diesem Gebrauch und Verbrauch – und damit wird das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt, zu seinem Verbrauch der Natur und der natürlichen Ressourcen sowie auch zu seiner Kultur, die sich in diesen wertlosen Dingen eben auch spiegelt, in Mitleidenschaft gezogen. Die Dinge repräsentieren beides, Natur (da sie in der Regel aus natürlichen Rohstoffen hergestellt sind) und Kultur (da in ihrer Herstellung kulturelle Techniken entwickelt und verwendet wurden). Sie sind Welt und Erde – stoffliche Materie, die kulturell umgestaltet wurde.²⁶ Die „besonderen Dinge“, auf dem Wissens- und Fertigungsstand ihrer Zeit hergestellt, vermögen es, Kultur und Natur auf hochentwickelte Weise einzuschließen und zu verbinden, Welt und Erde in einen produktiven Widerstreit zu verknüpfen. Gerade in Zeiten der heutigen globalisierten, weltumspannenden und sinnlos rohstoffverschleißenden Produktionsketten scheinen die auf hohem Niveau kultivierten Natur-Dinge auch für breitere Schichten eine neue Bedeutung zu gewinnen. Das spiegelt sich in verwässerter Form sogar in verschiedenen Moden mit bestimmten „naturnahen“ Symboliken wider: Raue unbehandelte Möbeloberflächen, naturbelassene Holzböden (oder deren Imitation), überhaupt Landlust, Land-Art und Landhausstil jedweder Art zeigen das intensiv empfundene Bedürfnis des urbanen Bewohners nach einer Versöhnung seiner artifiziellen Lebensumstände mit einer sinnlichen, zentrischen, (vermeintlich) naturnahen Lebensweise. Diese Moden enthalten zwar einen großen Anteil an Projektionen und unerfüllten Bedürfnissen, und die Dinge halten nicht immer, was sie versprechen. Doch zeigen sie auch einen Reflex auf das dahinterstehende Bedürfnis nach einer neuen, sinnlich spürbaren Einbettung des Menschen in seine natürliche Umgebung.

Die Dinge repräsentieren Welt und Erde, um mit Begriffen von Heidegger zu sprechen. Gemeint ist damit: Die dinglichen Objekte repräsentieren sowohl die kulturelle Welt und ihre symbolischen Bezüge als auch die natürliche Umwelt, da alle Gebrauchsdinge und technischen Objekte aus den Ressourcen der Natur durch Umformung hergestellt wurden – auch wenn ihnen das nicht in jedem Falle mehr anzusehen ist. Die Herstellung, der Gebrauch und das Ausgliedern und Wegwerfen von Dingen markiert die unscharfe Grenze von Kultur und Natur. Der Mensch lebt generell, um mit Helmuth Plessner zu sprechen, in einer künstlichen, selbstgeschaffenen Welt (der Objekte) innerhalb einer natürlichen Umwelt und hat damit zwei (Um)Welten: eine artifizielle, selbst hergestellte und eine natürliche. Diese beiden Umwelten korrespondieren mit der besonderen menschlichen Existenzweise der exzentrischen Positionalität. Der Mensch ist mit seinem Leib an die natürliche Umwelt mit ihren Rhythmen und Kreisläufen gebunden, mit

26 Vgl. M. Heidegger: Der Ursprung.

dieser verbunden; und er hat einen Körper, der gesellschaftlich geformt und durch soziale Techniken und Praktiken gestaltet und ‚ausgebildet‘ wird. Die dinglichen Objekte repräsentieren Kultur und Natur gleichzeitig: Es gehört zur menschlichen Existenzweise, über Dinge zu verfügen, die seine kulturelle Umwelt darstellen. Gleichzeitig repräsentieren die Dinge, die der Mensch nutzt und konsumiert, auch umgeformte Natur und markieren die Art und Weise des Verbrauchs von natürlichen Ressourcen und des Austauschs mit der Umwelt. Die Dinge des Menschen wurden als Rohstoffe der Natur entnommen, durch Kulturtechniken umgeformt, und sie wandern nach dem Gebrauch – umgeformt – wieder in die Natur zurück. Dort sind sie in vielen Fällen nicht mehr absorptionsfähig und belasten und vergiften die natürlichen Systeme, an denen der menschliche Leib Anteil hat und mit denen er verbunden ist. Somit stellt sich die Frage der Vermittlung von natürlicher Umwelt und künstlicher Welt des Menschen, der Vermittlung von Leib und Körper.²⁷ Leib und Körper, Natur und Kultur des Menschen sind spätestens mit dem Industrialismus auseinander- und in Widerspruch zueinander getreten und lassen sich in der Existenzweise des Menschen kaum mehr vermitteln oder gar versöhnen. Bei der Herstellung und Nutzung von Dingen dominiert in der Regel die Kultur über die Natur, der Körper über den Leib. Die Dinge sind der Natur nicht mehr nur abgerungen, ihre Produktion richtet sich vielfach gegen die natürlichen Grundlagen der biologischen Existenz auf der Erde. Die Widersprüche zwischen Körper und Leib, zwischen Welt und Erde, zwischen diesen Sphären gehen immer weiter auf. Zwar gibt es neue Produkte, die eine Versöhnung zwischen Mensch und Umwelt, zwischen Körper und Leib versprechen, ökologisch hergestellte Gebrauchsdinge zum Beispiel. Die Ästhetik dieser Dinge ist geprägt von den Prinzipien des Puren, Schlichten, von der Varianz der Strukturen natürlicher Materialien wie zum Beispiel der Texturen und Oberflächen von Hölzern. Allerdings kleidet sich mittlerweile auch die weniger ökologisch hergestellte Massenware nicht selten in eine oberflächliche Ästhetik des Rohen, Schlichten, Natürlichen. Wenn sich die Dinge nur den Anschein des Natürlichen, Einzigartigen, Authentischen geben, ist damit nicht viel gewonnen.

5. EIGENGEWICHT DER DINGE ZUR STABILISIERUNG VON KULTUR

Die begriffliche Unterscheidung der Dinge von Martin Heidegger in Zeug und Werk ist wichtig, um die Beziehung der Dinge zur Identität des Menschen zu verstehen: Das Zeug sichert menschliche Identität im Akt des Gebrauchs. Indem

27 Vgl. A. Bosch: Identität und Dinge.

die Dinge dienlich und verlässlich sind, wird die Welt des Menschen errichtet und Kultur ist fraglos vorhanden und präsent. Durch die Nutzung der Dinge, des Zeugs, durch ihre Ergänzung des menschlichen Körpers, schreibt sich Kultur, schreibt sich Welt und Erde in den Körper ein, auf fraglose und alltägliche Weise. „Die Dienlichkeit des Zeugs ist [...] die Wesensfolge der Verlässlichkeit“²⁸. Doch müssen die Dinge genug Eigengewicht erhalten, um als kulturelle Ergänzung und Substitution der körperlichen „Mängel“, psychischen Unsicherheiten und Kontingenzen in der Lebenswelt des Menschen agieren zu können. Dies gilt für das Zeug, da es fraglos Kultur und damit „Welt“ im Sinne von Lebenswelt, Verweisungszusammenhang und Bedeutungsgeflecht repräsentiert. Auch besitzt das Zeug genug Erde (Materie), um eine eigene Schwere im Gebrauch zu entwickeln, die als Ergänzung und Gegengewicht des menschlichen Körpers wirken kann. Die Sinnlichkeit und Nützlichkeit, die Willfähigkeit und spezifische Lastigkeit des Zeugs, seine Beschaffenheit und Ästhetik entwickelt genug Schwere, um die kulturelle Lebenswelt als fraglos und sicher gegeben hinzunehmen. Die „Naturdinge“ besitzen ein noch höheres Eigengewicht, da sie nicht vom Menschen geschaffen wurden. Zudem besitzen sie die Kraft, spezifisch menschliches Tun einzuordnen in übergeordnete, eigenständige Rhythmen und Kreisläufe. Ein besonders hohes „Eigengewicht“ kommt auch dem (Kunst)Werk zu, das zwar vom Menschen hergestellt, aber ihm nicht dienlich ist. Das Werk vermittelt laut Heidegger Einsichten in die Unverborgenheit des Seins, und ergo hat es die Kraft, Identität nicht nur zu sichern, sondern auch zu erschüttern – durch neue Einsichten in sonst verborgene Zusammenhänge.²⁹ Indem das Werk dem geübten, sensiblen und kundigen Betrachter eine „Eröffnung des Seienden“³⁰ ermöglicht, wird menschliche Identität herausgefordert, entwickelt und bereichert. Das Werk ist ein Ding, das sich dem herrschaftlichen Zugriff nicht beugt, sondern die Fähigkeit hat, seinerseits auf den Menschen einzuwirken, ihn aus Alltag und Routine herauszuheben oder gar herauszureißen und neue Wahrnehmungen und Erkenntnisse, ästhetischer wie inhaltlicher Art, zu generieren.

Alte und ältere Kulturgegenstände ermöglichen darüber hinaus Zugänge und Einsichten in die geschichtliche Existenzweise des Menschen und verankern den Menschen und seine Identität so über das individuelle Dasein hinaus in der Tiefe der Geschichte und der Zeit. Es sind solche „besonderen Dinge“, die für unsere Kultur, auch für die Spätmoderne, von hoher Bedeutung sind, um die Beschleunigung der sozialen Prozesse zu stabilisieren. Die alten Kunst- und Kulturgenstände, die wir zu den wichtigen Beständen unserer Museen, Kirchen und Kultstätten zäh-

28 M. Heidegger: Der Ursprung, S. 28.

29 Vgl. a.a.O., S. 33ff.

30 A.a.O.

len, vermitteln einen sinnlichen Zugang zur Geschichte und eine „Zugehörigkeit zum Sein. Wir sind nicht aus uns selbst. [...] Besonders die historischen Sammlungen haben die mythische Funktion, ein Kollektiv in der Zeit zu verankern“³¹. Weil diese Dinge schön und ergreifend sind, weil sie sinnlich-attraktiv und nicht nur kognitiv zeigen, dass wir über unsere begrenzte individuelle Existenz hinaus in eine lange Kette der Entwicklung des Menschen involviert sind, sichern sie unsere Identität und sind von unschätzbarem Wert. Ihnen kommt damit ein sehr hoher Eigenwert und ein hohes „Eigengewicht“ zu, ein Gewicht, das beschleunigte Zirkulationsprozesse zu stabilisieren vermag. Gerade in der Moderne, die die Menschen immer stärker in den Warenverkehr einschließt, ist die Einmaligkeit und Schönheit dieser „heiligen Dinge“ der Kultur von unschätzbbarer Bedeutung, um so etwas wie einen „Kulturkern“, einen kollektiven „Identitätskern“, der der Zirkulation und dem Verschleiß entzogen ist, zu sichern.

„Heilige“ Dinge, „besondere“ Objekte gibt es nicht nur in einem gesellschaftlichen Sinne, sondern auch im individuellen Leben, in der Biografie des Einzelnen. Das sind zum Beispiel Erinnerungsobjekte und Erinnerungsstücke, oft Geschenke von nahen Personen, die man nicht mehr oft sehen kann oder die vielleicht verstorben sind. Der Ring, den man von der Großmutter geschenkt bekommen hat, die Strickjacke, die man von der Mutter hat, und die immer noch familiäre Geborgenheit vermittelt.³² Der erste Fotoapparat, vom Vater geschenkt, der Aufbruch und Selbständigkeit symbolisiert, und an den Vater erinnert. Manche Erinnerungsstücke werden viel genutzt oder getragen und erinnern in dieser Nutzung an bestimmte persönliche Ereignisse. Andere Objekte werden in Schränken und Schubladen gehütet und nur selten herausgeholt und betrachtet, um sich zu erinnern. Diese „besonderen Objekte“ repräsentieren persönliche Wurzeln, die man nicht vergessen will. Oder sie stehen für eine wichtige Wende in der Biografie, für eine Erkenntnis, die das weitere Leben bestimmen soll, stellen ein gewissermaßen materiell geronnenes und greifbares Lebensmotto dar, das eine hohe symbolische und ganz persönliche Bedeutung hat. Es können besonders schöne, symbolisch aufgeladene oder auch ganz profane Objekte sein, die in einer bestimmten Situation den Weg des Menschen auf unerwartete Weise kreuzten und ihm damit zu einer Erkenntnis verhelfen. Diese Dinge waren beteiligt an biografisch einschneidenden Prozessen und Wendepunkten, sie stehen symbolisch für ein Ereignis und die damit verbundenen Interpretationen, sie nehmen tiefe Emotionen auf und repräsentieren bildlich und stofflich einen individuellen Wandlungs- oder Läuterungsprozess und dienen damit auch fortan der Selbstvergewisserung. In-

31 H. Böhme: Fetischismus, S. 303.

32 Vgl. Bosch, Aida: Konsum und Exklusion. Eine Kultursoziologie der Dinge, Bielefeld 2010, S. 429f.

dem sie dies alles aufnehmen, gewinnen diese Dinge ein hohes Eigengewicht. Mit Hilfe solch „heiliger Objekte“ will der Mensch sich immer erinnern: an seine Herkunft, an wichtige Bindungen, an grundlegende Gefühle und Einsichten, die im Trubel des alltäglichen Lebens nicht untergehen sollen. Mit Hilfe dieser heiligen Dinge interpretiert der Mensch die eigene Geschichte und gibt ihr eine symbolisch verdichtete, sinnhafte Gestalt, die er fortan bewahren und vor der Entropie des Alltags schützen möchte.

6. ÄSTHETISCHE VORBILDER

An welche Prinzipien kann nun eine neue zukunftsweisende Ästhetik anknüpfen, die für einen veränderten Umgang mit Dingen, mit ökologischen Fragen und mit handwerklichen Fähigkeiten steht? Betrachten wir zunächst einige Beispiele, die es wert sind, Inspiration und Anregung zu geben.

Die Kunst der europäischen Moderne hat am Beginn des 20. Jahrhunderts, durchaus in Anknüpfung, aber auch in künstlerischer Opposition zum Industrialismus, eine Ästhetik entwickelt, die durch Reduktion zum Wesentlichen kommen und damit eine neue Formensprache erschaffen will. Diese „ästhetische Sprache“ schöpft aus dem Formenrepertoire der industriellen Moderne, mit ihrem Elan des Aufbruchs, ihren technischen Erfindungen und ihrer Perfektion, doch ebenso schöpft sie auch aus den vermeintlich schlichten Darstellungen sogenannter „naiver“ Kulturen, die in dieser Sichtweise noch einen authentischen Blick auf die Welt, eine mythische Ursprünglichkeit und im Westen verloren gegangene Intensität ausstrahlen. Constantin Brancusi zum Beispiel suchte wie viele andere Künstler am Beginn des 20. Jahrhunderts beides zu verknüpfen: Die Bewunderung für die reduzierte und puristische Ästhetik der industriellen Moderne, die alle überflüssige Ornamentik und Detaillierung weglässt, und den Vorstoß zu einem ursprünglichen, mythisch-anthropologischen Wesenskern der Dinge. Bestimmte Motive wie den „Prometheus“, die „Schlafende Muse“ (Abb. 6) oder den „Vogel“ schuf er deshalb unzählige Male, immer und immer wieder, in verschiedenen Materialien, mit nur kleinen Abweichungen, um formale Varianzen seines Themas zu erkunden und dem perfekten Ausdruck für seine Idee, dem Kern der Dinge näherzukommen.³³

Ein anderes beachtenswertes Beispiel finden wir in der japanischen Tradition. Dort wurde im Rahmen der japanischen Teezeremonie eine formale Ästhetik

33 Vgl. dazu genauer Bosch, Aida: „Die reine Form und die Essenz der Dinge. Constantin Brancusis archaische Moderne“, in: Lutz Hieber (Hg.), Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten, Wiesbaden 2017, S. 271-290.

(Wabi Sabi) entwickelt, die das Pure, Einfache, Schlichte und Rohe verehrt. Darin herrscht eine Klarheit der Prinzipien, und eine einfache, klare Form wird angestrebt. Wie die europäische Moderne, die als Reaktion auf den Eklektizismus und die überbordende, brachiale Ornamentik des 19. Jahrhunderts mit dem Ideal des Purismus reagierte, war auch die Entstehung des Wabi Sabi in Japan geprägt von einer Abkehr von überbordender Pracht der damals vorherrschenden chinesischen Ästhetik des 15. und 16. Jahrhunderts. Die Wabi Sabi Philosophie ist im Rahmen der Teezeremonie entstanden, unter Rückgriff auf metaphysische und moralische Prinzipien des Taoismus und des japanischen Zen-Buddhismus. Einfachheit, Natürlichkeit und Akzeptanz der Wirklichkeit sind dort angestrebte ästhetische Ideale.³⁴ Wie die europäische Moderne vermeidet auch die Wabi Sabi Ästhetik jede Art der Verzierung, die nicht Teil des Gegenstands selbst und seines Gebrauchs ist, und pflegt einen Minimalismus der Form. Beide Richtungen, die japanische und die europäisch moderne, umfassen abstrakte und sehr klare Ideale von Schönheit. Alles Überflüssige stört nur die Klarheit des Gegenstands und seiner Form und ist wegzulassen. Doch während die Oberflächenmerkmale der europäischen Moderne, wie sie zum Beispiel im Rahmen des Bauhauses entwickelt wurde, meist nahtlos, blank poliert und glatt sind, trifft für die Wabi Sabi Objekte das Gegenteil zu: Sie sind meist rau, unvollkommen und in ihrer Farbgebung unregelmäßig. Das Vergängliche, das dem Augenblick Geschuldete, die Einmaligkeit des Moments, selbst die Störung, ist in dieser Tradition Teil des ästhetischen Ganzen. Die Vielfalt und Lebendigkeit der Formen wird im Rahmen des Wabi Sabi geschätzt, und man erreicht sie, indem man das Nicht-Perfekte, das Unvollständige und Unbeständige kultiviert, seine Schönheit hervorbringt und als Teil der Form belässt – nicht als Makel, sondern als ästhetische Besonderheit. Die Idee des Wabi-Sabi ist, dass ästhetische Größe in unscheinbaren und meist übersehenen Details liegt und dass besondere Schönheit nicht in der wiederholbaren Perfektion der Form, sondern im Einschluss des Hässlichen und Nicht-Perfekten liegt.³⁵ Wahrheit und Erkenntnis kommt in dieser Perspektive aus der Beobachtung der Natur, und die Natur schließt Anfang und Ende ein, Vitalität und Mortalität. Diese Prinzipien des Einschlusses und nicht des Ausschlusses sollen sich auch in der Ästhetik der Dinge finden.

Formale Einfachheit, äußerste Sorgfalt und höchste handwerkliche Kunstfertigkeit werden im Wabi-Sabi Stil zusammengeführt mit dem Ideal des Einzigartigen, Lebendigen und Vergänglichen. Das Lebendige zu erfassen ist nur möglich, wenn man die Vergänglichkeit einschließt. Die Bedingungen des jeweiligen Au-

34 Koren, Leonard: Wabi-sabi für Künstler, Architekten und Designer. Japans Philosophie der Bescheidenheit, Tübingen 1995, S. 30.

35 Vgl. Koren, Leonard: Wabi-Sabi, Further Thoughts, Point Reyes 2015.

genblicks, die Einzigartigkeit des Moments sollen in das Objekt eingehen – unter Beachtung aller Regeln der handwerklichen Meisterschaft. Jedes Ding ist im radikalen Sinne ein Einzelstück mit seinem ganz eigenen Charakter. Ein ähnlicher Gedanke findet sich auch in den modernen europäischen Kunstformen, wenn vergängliche Kunstwerke wie Performances oder Land-Art geschaffen werden, deren Schönheit dadurch gesteigert wird, dass sie nur in einem bestimmten historischen Moment existieren. Das Prinzip ist uns also nicht fremd.

In der Wabi Sabi Ästhetik existiert eine große Freiheit der Formen, Stile und der sublimen Farben. Die Wabi Sabi Dinge sind nicht anmaßend, jedoch haben sie Präsenz und Autorität. Natürliche Prozesse und die Spuren menschlicher Behandlung dürfen sich in ihnen ausdrücken,³⁶ diese Spuren sind sogar erwünscht, da sie den Charakter des Objektes formen. Sonne, Wind, Regen, Hitze und Kälte dürfen sich in das Objekt einschreiben. Die Dinge dürfen sich verfärben, sie dürfen rosten, anlaufen, Flecken bekommen, Kerben, Kratzer, Dellen, Abblätterungen dürfen Spuren der Abnutzung, der Behandlung oder auch Misshandlung hinterlassen. Selbst wenn diese Gegenstände im Laufe der Zeit brüchig und schwach werden, „besitzen sie immer noch unvermindertes Gesicht und Charakterstärke“³⁷. Derartige ästhetische Ideen finden sich ebenfalls in der modernen westlichen „Second Art“, wenn Kunstwerke von ihren Schöpfern bewusst einem Zerfall oder dem Witterungsprozess ausgesetzt werden und die Spuren dieses Prozesses ästhetisiert und zu einem konstitutiven Teil des Kunstwerks werden. Das Werk wird dann als eine Art Kollaboration zwischen Künstler und Naturkräften wie Licht, Bewegung, Luft, Zeit, Bewegung und Verfall. Der Künstler ist nicht der alleinige Schöpfer, er nutzt den Zufall und den Lauf der Dinge, ja, er setzt sich diesen aus. Das bedeutet keineswegs einen Verlust seiner Schöpfungskraft, sondern die Kollaboration mit Naturkräften bedeutet einen entscheidenden ästhetischen Zugewinn.³⁸

Wabi Sabi ist nicht allein ein ästhetisches Prinzip, es ist eine spirituelle Haltung, eine Haltung zur Welt, die im Rahmen des Zen-Buddhismus entwickelt wurde und dort eine metaphysische Basis hat. Die Gegenstände, die mit Wabi Sabi Prinzipien geschaffen werden, stehen, um mit Heidegger zu sprechen, zwischen Welt und Erde. Sie haben einen säkularen Zweck, doch umfassen sowohl der Prozess der Herstellung wie auch der Prozess ihrer Nutzung heilige, zeremonielle Handlungen. *In diesem Sinne sind sie ganz „besondere“ Dinge, profan und sakral zugleich.* Der Gedanke des Wabi-Sabi wirkt auf verschiedenen Ebenen: „It pro-

36 Vgl. L. Koren: Wabi-sabi für Künstler.

37 A.a.O., S. 61.

38 Vgl. Zill, Rüdiger: „Widerstand als ästhetische Kategorie. Notizen, eine Ontologie der Kunst betreffend“, in: Aida Bosch/Herrmann Pfützte (Hg.), *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung*, Wiesbaden 2018, S. 267-284.

vides an integrated approach to the ultimate nature of existence (metaphysics), sacred knowledge (spirituality), emotional well-being (state of mind), behaviour (morality), and the look and feel of things (materiality)³⁹. Handwerkskunst in diesem Sinne ist nicht nur praktisch, funktional und an guter Qualität orientiert. Sie treibt diese Ansprüche auf die Spitze, indem sie deutlich weiter geht. Höchste Qualität und Einzigartigkeit kann nur erreicht werden, wenn eine „radikale Ästhetik“ gilt: Die Besonderheit des Objekts und des Moments kann nur erfasst werden, wenn Wahrnehmung und Sinne aufs Äußerste geschult werden. Der Schöpfer strebt an, mit dem Objekt, mit dem Prozess, eine Einheit einzugehen, um diesen Prozess von seiner Innenseite zu verstehen, um ihn auf der soliden Grundlage seines handwerklichen Wissens und seiner Erfahrung intuitiv in seinem inneren Kern zu erfassen.

Die hochentwickelte handwerkliche Kultur ist daher nicht nur eine materielle Praxis, sondern auch eine spirituelle – und nur in diesem Verständnis gelingen einmalige und eindruckliche Kunstwerke, denen eine Eigenart, ein Eigenleben zugeschrieben wird. Das Einswerden mit dem Objekt ist Teil der handwerklichen Kultur, und das beginnt bei der materiellen „Quelle“ des Prozesses, bei den Roh-Stoffen, oder besser: bei den verwendeten Natur-Stoffen. Die Lebendigkeit der natürlichen Stoffe wird nicht einfach benutzt, das Ideal ist, diese Lebendigkeit durch den künstlerischen oder kunsthandwerklichen Prozess noch zu steigern: „Jiro, like Yukio Shakanuga, begins his work at „the source“. He goes to the fish market to find the best tuna; Shakanuga goes to the mountain to find the best porcelain. When they get down to work, both become one with the object they are creating. This unity with the object that they reach in a state of flow takes on special meaning in Japan, where, according to Shintoism, forests, trees, and objects have a *kami* (spirit or god) within them. When someone – whether an artist, an engineer, or a chef – sets out to create something, his or her responsibility is to use nature to give it „life“ while respecting that nature every moment. During this process, the artisan becomes one with the object and flows with it. An ironworker would say that metal has a life of its own, just as someone making ceramics would say that the clay does. [...] Not man versus nature but rather a union of the two.“⁴⁰

Eine Steigerung der Wabi-Sabi Ästhetik ist in der Kintsugi-Technik zu sehen. In dieser japanischen Kunst des „Heilens“ von Objekten erwerben beschädigte oder zerbrochene Dinge durch den Reparaturprozess eine ganz besondere Schön-

39 Koren, Leonard: Wabi-Sabi for Artists, Designer, Poets & Philosophers, Point Reyes 2008, S. 41.

40 Garcia, Hector/Miralles, Francesc: Ikigai. The Japanese Secret to a Long and Happy Life, London 2016, S. 76f.

heit. Meist werden beschädigte Teeschalen auf diese Weise repariert, doch auch andere Objekte können der Behandlung unterzogen werden.

Die Einzigartigkeit des Objekts wird durch den Schaden nicht gemindert, sondern gesteigert. Die erfahrene Wertschätzung steigt mit den Brüchen, die das Objekt erfahren hat, und ihrer „Heilung“. Die Idee des Kintsugi ist von ganz besonderer Schönheit, und die Dinge, die diese Behandlung erfahren, dürfen mit gutem Recht „besondere“ Objekte genannt werden. Die ganz besondere Biografie der Dinge wird wahrgenommen und ihr Altern im Gebrauch, in ihrem Dienen, wird nicht als Makel gesehen, sondern durch einen aufwändigen Ästhetisierungsprozess aufgewertet. Diese besonderen Dinge sind nicht nur „Objekte“ des Gebrauchs. Sie sind gleichzeitig auch einzigartige Subjekte. Ihrer Ästhetik wohnt etwas Richtungsweisendes, ein Aufforderungs- und Vorbildcharakter für soziale Prozesse – und für menschliche Biografien inne, besser gesagt, für unsere Wahrnehmung und Wertschätzung biografischer Prozesse.

7. SCHLUSSBETRACHTUNG

Dinge sind auf vielfältige Weise mit sozialer Identität verknüpft, sie erzeugen und sichern diese. Der Mensch benötigt die Dinge als Aktanten, um an ihnen zu wachsen und zu lernen. Er braucht sie auf eine ganz grundsätzliche Weise, um seine hälftige Existenz kulturell zu ergänzen durch das Eigengewicht der Dinge und Artefakte kulturell zu stabilisieren. Er benötigt dingliche Objekte, um sich als Person seiner selbst zu vergewissern und eine symbolische Gestalt für biografisch relevantes Geschehen zu finden. Die Dinge können für die Selbstvergewisserung wichtig sein; oder sie können als Identitätsprothesen fungieren. Auch der moderne Mensch kann sich von einem Fetischismus nicht freisprechen. Es ist zu Recht zwischen einem primären und einem sekundären Fetischismus unterschieden worden: Der Fetischismus zweiter Ordnung richtet das Begehren auf den Konsum, auf das „herrisch besetzte und besessene Ding“, mit Hilfe narzisstischer Wunschbilder, die sich im Objekt spiegeln.⁴¹ Dieser Fetischismus kann nicht zur Erfüllung kommen und treibt mit seiner Dynamik globale Wirtschaftskreisläufe an und führt zu einem ressourcenverschleudernden Lebensstil mit hohen Folgekosten. Der primordiale Fetischismus hingegen richtet sich auf die unveräußerlichen, auf die „besonderen“ Dinge in den Sammlungen und Museen. Hier bestimmt ein anderes Ideal die Beziehungen zu den Dingen: „Wir stellen eine Art Würde der Dinge her, indem wir sie nicht in Besitz, sondern in Obhut nehmen“⁴². Die unveräußer-

41 Vgl. H. Böhme: Fetischismus, S. 364.

42 A.a.O.

lichen Dinge stehen für den Identitätskern einer Kultur oder eines Individuums und repräsentieren auf implizite Weise sichtbare, nicht sagbare Grundlagen. Damit kommt diesen Dingen ein außerordentliches Eigengewicht zu, das der Stabilisierung von menschlicher Identität zugutekommt. Von einem solchen primären Fetischismus kann und soll sich auch der moderne Mensch nicht befreien, denn er ist einem falsch verstandenen Herrschaftsanspruch über die Dinge weit überlegen. Vielmehr geht es darum, den Dingen ihr Eigengewicht im Plessnerschen Sinne, das die Hälftenhaftigkeit der menschlichen Existenz ergänzt, zu lassen, dieses zu fördern und zu respektieren.

Wir sind als Subjekte von den Dingen abhängig, denn um Subjekt sein zu können, benötigt es die dinglichen Objekte, die uns den Subjekt-Status und das Subjekt-Gefühl vermitteln, indem sie uns unvollständigen Wesen Zugang zur Welt und Handlungsmöglichkeiten verschaffen. Diese Abhängigkeit von den Dingen ist jedoch weithin verkannt. Schon Simmel beklagte die „Geringschätzung“ der Dinge und sah es als die zentrale „Tragödie der modernen Kultur“ an, dass die verkannten Dinge sich in der „objektiven Kultur“ der Moderne schneller entwickelten als der einzelne Mensch. Der einzelne Mensch sehe sich einer schnell wachsenden „objektiven Kultur“ gegenüber, die er zur Gänze gar nicht mehr überblicken und verstehen könne. In der Folge wächst ein subkutaner Minderwertigkeitsgefühl des modernen Menschen gegenüber den sich rasch entwickelnden Dingen: Waren, Bilder, Bücher, Geräte. Diese strukturell angelegte „Tragödie der Moderne“ werde jedoch selten erkannt, meist gar vehement geleugnet. Das verdrängte Minderwertigkeitsgefühl gegenüber der „objektiven Kultur“ befördere dann umso mehr ein Aufbäumen eines expressiven Individualismus, das Pochen des Individuums auf seine Einzigartigkeit.⁴³

Auch der Mensch der Moderne täte gut daran, sich bewusst zu werden, dass seine Identität auch auf den dinglichen Objekten beruht – und die Dinge wertzuschätzen anstatt ihnen nur geringe Achtung entgegenzubringen. Ideen und Praxen für eine solcherart gestaltete neue Objektkultur gibt es in der Kunst schon länger, und jüngst wird dies auch im zeitgenössischen Design sichtbar. Das Verhältnis zu den „ausgemusterten“ und weggeworfenen Dingen wurde als Erstes in der Kunst zum Thema, die seit spätestens Mitte des 20. Jahrhunderts den „Müll“ zu anspruchsvollen und komplexen Kunstwerken „recycled“ – und ihm damit zu einem Quantensprung an Schönheit und Wertschätzung verhilft. Ein klassisches Beispiel für diesen Ansatz sind die Kunstwerke von Jean Tinguely, doch gibt es auch viele andere Künstler, die in ihrer Kunst ähnliche ästhetische Ideen umsetzten. Im zeitgenössischen Design gibt es gerade in den letzten Jahren neue Ansätze, ganz „besondere Dinge“ zu schaffen, indem man auf die Biographie der Objekte setzt, auf

43 Vgl. G. Simmel: Die Großstädte.

ihre Einmaligkeit, auf Gebrauchsspuren, die veredelt werden, auf eine emotionale Aufladung des Objekts, die in einer einmaligen Objektbiographie erworben wurde. Eine Anerkennung der „besonderen“ Dinge, der Individualität des Objekts, seiner besonderen Geschichte, die Gebrauchsspuren, Verletzungen und „Reparaturen“ einschließt, zeichnet sich somit in ersten Umrissen ab. In der Kunst und im Design unserer Zeit ist eine solche Wende längst sichtbar. In der Kulturosoziologie steht die Anerkennung der Eigendynamik der Dinge und ihrer Rolle im sozialen Prozess erst am Beginn. Diese Anerkennung könnte sich lohnen, denn sie verschafft neue Einsichten über die Beschaffenheit und die kulturelle Stabilisierung von kollektiver und individueller Identität durch die materiellen Strukturen der Kultur, durch den Zusammenhang der profanen und der „besonderen“ Objekte.