

Kristin Wenzel

Über die verborgene Andersheit des eigenen Selbst im Blick

Eine Auseinandersetzung mit dem Werk des Künstlers Aernout Mik im Zusammenhang mit einer Phänomenologie der Wahrnehmung

Einleitung

Erst wenn wir die Zone der Vertrautheit verlassen haben, wenn Eigenes und Fremdes ineinander verschlungen sind, erst dann fangen wir an zu sehen, heißt es sinngemäß bei Helmuth Plessner¹. Die scheinbar vertraute Welt gerät über den Blick ins Wanken und führt zu neuen Formen der Sichtbarkeit. Insbesondere Künstler schaffen es, den Blick aus dem Lot zu bringen, und ein reflexives Bewusstsein für das Fremdartige im scheinbar Vertrauten zu schüren. Stellvertretend für sehr viele künstlerische Positionen, die an dieser Stelle herangezogen werden könnten, soll im Folgenden die Kunst des Niederländers Aernout Mik (*1962) mit einer Betrachtung leiblicher Wahrnehmung aus der Perspektive der Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys zusammengedacht werden.

In der Auseinandersetzung mit Aernout Mik soll weniger die Frage gestellt werden, *was* wir sehen, wenn wir sehen. Vielmehr soll nach dem *Wie des Sehens* gefragt werden. *Sehen* wird als etwas verstanden, das über den Blick hinaus den gesamten Körperleib² umschließt und sich mithilfe des unvertraut Fremden konstituiert. Aernout Miks Œuvre eignet sich für diese Analyse in besonderer Weise, da seine Arbeiten in der Verwobenheit von Betrachter und Werk eine enorme körperliche Präsenz erzeugen. Im Verlauf des Beitrages soll gezeigt werden, wie der Künstler in einem ständigen Wechselspiel von Normalität und Absurdität, sowohl auf inhaltlicher als auch auf struktureller Ebene, dem emphatischen Blick immer wieder eine radikale Absage erteilt.

Aernout Mik – Leiblichkeit durch die Irritation gewohnter Wahrnehmungsmuster

Aernout Mik ist studierter Bildhauer. Eine Auseinandersetzung mit dem Körper im Raum und der Eigenverfasstheit des Materials überträgt Mik in seine Filme

und Fotografien. „I was always interested in bodies in space and the presence of bodies in space. And this, of course, is a sculptural starting.“³ In der Komposition seiner Filme formt der Künstler das Material, obschon dieses körperlos ist. Die Präsenz der so entstandenen Bilder (be)treffen in physiologisch spürbarer Form. Sie bewegen, erregen und berühren.

Thematisch zeichnen Aernout Miks Videobilder das Chaos und die Disparatheit einer Gemeinschaft nach, die keine mehr ist. In der Verletzlichkeit einer genauso individuellen wie gesellschaftlichen Ordnung lässt sich das zentrale Anliegen des Künstlers ausmachen. Obschon Mik auf Strukturen gesellschaftlicher Instabilität und damit auf die Krisenhaftigkeit des Individuums verweist, lassen sich seine Arbeiten niemals als totalitäre Verlustgeschichte des Individuums verstehen. In der Verwobenheit von Selbst und Anderem zeigt sich vielmehr ein Versuch, spätmoderner Kontingenz ein leibliches Subjekt gegenüberzustellen. Die Werke, die nahezu ausschließlich durch eine sehr große Anzahl von Laiendarstellern realisiert sind, beschreiben alltägliche Situationen, die ins Absurde rutschen. Einen Grund für die dargestellten Situationen liefert der Künstler dem Betrachter nicht. Vielmehr treibt er das Spiel zwischen Alltag und Normalität auf die Spitze. Seine Werke wirken dabei immer merkwürdig authentisch. Dies könnte unter anderem dem Grund geschuldet sein, dass die beteiligten Statisten und Laiendarsteller nur wenige Anweisungen erhalten. „Sie sollen nichts Bestimmtes darstellen, keine Rollen, keinerlei Willen, keine besondere Kommunikation mimisch zum Ausdruck bringen. Repetiert wird nicht.“⁴ In der so entstehenden Eigendynamik menschlichen Verhaltens lässt sich die Nähe der Arbeiten Miks mit den Gedanken Merleau-Pontys ausmachen. „Mik setzt alles daran, um die menschliche Natur als etwas Eigengesteuertes und nicht Fern- oder Geistesgeteertes vorzuführen.“⁵



Abb. 1 Aenout Mik / Park / Installationsansicht, 2002, Digitales Video, temporäre Architektur, Loop.



Abb. 2 Aenout Mik / Park / Installationsansicht, 2002, Digitales Video, temporäre Architektur, Loop.

Gerade in der filmischen Spiegelung alltäglichen Verhaltens wirken die Szenen vertraut und doch wieder fremd. In einen unentwegten Prozess von Selbst-Findung und Selbst-Verlust verstrickt, lässt der Künstler den Betrachter allein. Die filmische Handlung wird verstärkt durch die skulptural-architektonische Einbindung der Werke in den Raum. Die Werke werden zu meist rückseitig projiziert und sind aus dem Raumineren her erfahrbar. Jeder Raum erhält über das Licht seine eigene Farbtemperatur und damit eine ganz individuelle Atmosphäre. Mal verharrt der Betrachter im Licht einer gleißenden Neonröhre, mal ist der Raum abgedunkelt, mal erscheint das Licht warm und gelblich. Auf diese Weise verschwimmen in den sensibel aufeinander abgestimmten Umgebungen Bildraum und Betrachtterraum miteinander. Der Betrachter wird durch die Trias von Bild, Raum und Leiblichkeit, die unmittelbar zum Teil der Szenerie wird, aufgefordert, selbst körperlich Stellung zu nehmen. Die Aufforderung geschieht jedoch stets im Stillen. Auf diese Weise werden die musealen Räume zur Expedition ins eigene Selbst und der Betrachter zum Hauptakteur. Die (körperliche) Nähe zu den Arbeiten, das bewegte Bild und die Größe der Bilder verstärken den Wunsch nach emphatischer Wahrnehmung. Schließlich scheinen die Arbeiten doch immer nur ein Stück weit von der eigenen Wirklichkeit entfernt zu sein. Dennoch liefern die auf den ersten Blick dokumentarischen Bilder keine Abbilder der Wirklichkeit. Die Diskrepanz von künstlerisch inszeniertem Bild und einer scheinbar vertrauten ‚Wirklichkeit‘ unterstreicht die Ambivalenz,

mit der der Künstler in all seinen Werken spielt. Einerseits verschwinden die Grenzen zwischen Betrachter und Werk. Sichtbarkeit beginnt unbestimmt im Raum zu oszillieren und wird in der „Blickeinstellung und in der Lenkung der

Aufmerksamkeit [...] organisiert und körperlich in Szene gesetzt.“⁶ Andererseits unterbinden die den Arbeiten inhärenten visuellen und semantischen Brüche ein Einfinden in die Werke und entfalten ihre Dynamik erst in der Irritation. Damit changiert das Subjekt ständig zwischen Sein im Werk und einer erzwungenen Distanznahme.

Park

Park (2002) ist eine bis auf den Boden reichende Arbeit, die dem Betrachter unvermittelt gegenübersteht, wenn dieser die Ausstellungsräume betritt.⁷ In der Mitte der Videoarbeit befindet sich ein Baum. (Abb. 1) Die karge domestizierte Natur eines Großstadtparks beherrscht die Szenerie. Rings um den Baum befindet sich eine durchweg diffus erscheinende Gruppe aus Menschen und Tieren: Hunde laufen umher, Menschen stehen oder sitzen, andere lesen Zeitung. (Abb. 2) Unbeteiligt treten einzelne Menschen heraus. Ohne, in einen ersichtlichen Kontakt mit der Gruppe zu treten, springen oder tanzen sie. Der Grund ihrer Aktionen bleibt im Ungewissen. Innerhalb dieser Unkenntnis bemächtigt sich die Kamera erbarungslos des Betrachters: sie nimmt die Bewegung der springenden Menschen auf und reißt den Betrachter mit in jene diffuse Dynamik, die nicht nur befremd-

lich erscheint, sondern sich nach kurzer Zeit schon des eigenen Körpers bemächtigt. Aus den schwindelerregenden Bewegungen der Kamera droht der Boden unter den Füßen zu verrutschen. Die visuelle Haltlosigkeit der bewegten Bilder wird auf diese Weise körperlich erfahrbar. Einige der Darsteller halten nach einer bestimmten Zeit inne. Aus der scheinbaren Willkür und Sinnlosigkeit ihrer Bewegung heraus sinken sie erschöpft zu Boden. Während die einen zu Boden sinken, erheben sich wieder andere Personen, um erneut um den Baum zu springen oder zu tanzen. Eine Struktur oder eine Gruppendynamik ist dabei nicht zu erkennen. Vielmehr sind „Ekstase und Müdigkeit [...] hier auf kleinsten Raum die Pole, zwischen denen sich das Verhalten bewegt.“⁴⁸

Mik zitiert mit dieser Arbeit den Film von Jean Rouch *Les Maitres fous* aus dem Jahr 1954. Der ethnographische Film erzählt von einer Verwandlung. In Trance versuchen die Teilnehmer der Hauka-Sekte das Trauma der Kolonialzeit zu überwinden. Der Tanz ist eine Befreiung, Reinigung und Lösung von der demütigenden Peinigung der Kolonialherren. Diesen tranceartigen Zustand adaptiert *Park* in einem ständigen Auf und Ab einer nie enden-wollenden Bewegung. In der Bewegung zeichnet der Künstler das menschliche Verhalten in seiner ursprünglichsten Weise nach. Ohne ein erkennbares Ziel sind Mensch und Tier vereint in der Natur. Jedoch ist das Bild gebrochen. Die Natur – ein Park mitten in Berlin – ist durch den Menschen kultiviert. Die Menschen erscheinen apathisch unbeteiligt – jeder agiert für sich – es gibt keine Entwicklung in dieser Arbeit. Im ständigen In-sich-Kreisen beschreiben die bewegten Bilder einen unüberwindbaren Stillstand. Die gewohnte Linearität der Zeit erscheint als nicht-endender Moment, der die narrative Entwicklungslosigkeit auf semantischer Ebene unterstreicht. „Die Zeit läuft gewissermaßen auf der Stelle – ohne zum Stillstand zu kommen.“⁴⁹ Die durchweg als Loop – als filmische Schleifen – konzipierten Arbeiten finden auf diese Weise in der inhaltlichen Ausweglosigkeit auf struktureller Ebene ihr Pendant in einer zeitlichen Endlosigkeit. In der Konzeption der Arbeit als Wiederholung des Immergleichen beschreibt der Künstler individuelle wie gesellschaftliche Strukturen, deren Auflösung genauso wie deren sinnvolle Verkehrung hoffnungslos erscheinen. Die bereits

angedeutete Gesellschaftskritik wird auf diese Weise haptisch, indem die Irritation des vertraut Sichtbaren in eine endlose Schleife einer absurden Handlung überführt wird und somit einen Missstand gesellschaftlicher Strukturen und Muster auf inhaltlicher Ebene körperlich werden lässt.

Training Ground

Noch deutlicher werden die vorangegangenen Beschreibungen am Beispiel der Arbeit *Training Ground* (2006), auf die der Betrachter nach einem Weg durch einen schmal gekurvten Gang trifft⁵⁰. Architektur und Film erscheinen wie miteinander verzahnt und transferieren die Unmöglichkeit der Unterscheidung von Sein und Schein auf den Raum. Völlig benommen von jenem Auf und Ab der ersten Arbeit irritiert auch *Training Ground* (2006) die gewohnte Wahrnehmung. Als Teil der Installation *Citizens and Subjects* des Niederländischen Pavillons während der Biennale in Venedig 2007, steigert *Training Ground* die unmittelbare Erfahrbarkeit der Körperlichkeit, indem der museale Raum als Flüchtlingslager gestaltet ist⁵¹. (Abb. 3) Auf zwei nicht synchron laufenden Projektionen wird die Arbeit präsentiert. Beide Leinwände zeigen dieselbe Szenerie nur in unterschiedlichen Ausschnitten. Der Blick, der versucht beide Projektionen gleichzeitig zu fassen, scheitert am natürlich gegebenen Übersehen, Fokussieren und Perspektivieren. Für einen Moment auf die eine Projektion gerichtet, verliert der Blick das Geschehen auf der anderen Leinwand aus den Augen. Eine Verbindung beider Projektionen erschließt sich nicht. Mal wird ein Bild auf der einen Leinwand verstärkt, mal scheint die Kamera den Blick des Menschen auf der anderen Leinwand zu folgen. Diffus und undurchdringlich wirkt die Gegenüberstellung der beiden Projektionen. Auch hier bewegt sich die Kamera durch die liegenden, taumelnden Menschen und zeigt die Belanglosigkeit in der narrativen Entwicklungslosigkeit. Versatzstücke, kurze Momente scheinen immer wieder den Beginn einer Geschichte anzudeuten, brechen dann aber wieder ab. Die Situation kehrt sich und ein neues völlig anderes Versatzstück schließt sich an.

Training Ground zeigt einen Übungsplatz, auf dem junge Zollbeamte illegale Immigranten durchsuchen. (Abb. 4) Auf dem Hinterhof einer Shoppingmall wird



Abb. 3 Aernout Mik /Training Ground / Installationsansicht, Niederländischer Pavillon, Venedig Biennale 2007, 2006, Digitales Video, temporäre Architektur, Loop.



Abb. 4 Aernout Mik /Training Ground / Installationsansicht, Niederländischer Pavillon, Venedig Biennale 2007, 2006, Digitales Video, temporäre Architektur, Loop.

für den Ernstfall geprobt. Beamte und Immigranten sind durch die Kleidung deutlich voneinander zu unterscheiden. Wenn die Arbeit zu Beginn noch einen dokumentarischen Charakter aufzuweisen scheint, ändert sich das radikal im Verlauf der Arbeit. Ein anfangs als normales Unterfangen erscheinendes Geschehen kippt ins Absurde. Einige Zollbeamte beginnen zu taumeln, sinken zu Boden. Schließlich sitzen sie den Flüchtlingen gegenüber. Beide starren ins Leere. Die Handlungen beider Akteure erscheinen dabei ungerichtet, unbeteiligt, fast schon autistisch, schlafwandlerisch. Die Flüchtlinge nehmen Holzgewehre auf und richten sie ins Unbestimmte. Beamte stützen sich auf die Holzgewehre und nutzen diese als Krücken. Andere Beamte vollziehen Ballettübungen, waschen sich mit Dreck die Hände oder kriechen im Vierfüßlergang ohne ein erkennbares Ziel über den Platz. In der Ruhe der Bilder, in den langsamen Bewegungen zeigt sich der Ausnahmezustand, der die Alltäglichkeit und die gewohnten Strukturen durchbricht. Die Ursache für den dargestellten Zustand bleibt im Unklaren. Das Nichtwissen, das Nicht-Verstehen-Können macht das Spiel noch unerträglicher. Es herrscht keine Panik, keine schnellen Bewegungen – eher wird ein Nebeneinander in absoluter Stille gezeigt, dennoch gerät die Szene aus den gewohnten Bahnen. Auf die Eskalation im Stillen folgt schließlich wieder die Normalität der Bewegungen, bis die Darstellung wieder umschlägt. Ohne einen erkennbaren Grund beginnt ein Zollbeamter eine weiß-milchige Flüssigkeit auszusondern. Durchzogen von einem unkontrollierbaren Zucken, das den ganzen Körper ergreift, be-

ginnt auch ein Immigrant jene Flüssigkeit über den Mund zu speien. Der Ekel, den diese Handlung unweigerlich hervorruft, provoziert, wengleich auch eine andere als jene, die der Betrachter aus der Arbeit *Park* kennt, dennoch aber eine starke körperliche Reaktion, die sich ständig zwischen einem Gefühl der Empathie und einer Abkehr des Schauens bewegt.

Was Mik dem Betrachter mit seinen Arbeiten zeigt, sind sehr verschiedene Aspekte. Wesentlich und zentral in allen seinen Werken ist das Spiel mit der Wahrnehmung genauso wie die Arbeit am Körper und mit der Körperlichkeit. Aernout Mik selbst beschreibt den Körper als etwas, „was man einerseits kennt und einem andererseits fremd ist. Er ist Leben und Tod, beides gleichzeitig, und zudem das, was am stärksten auf die Umgebung reagiert. Der ganze Prozess der Mimesis ist ein körperlicher. Man passt sich stets der Umgebung an, und eigentlich ahmt der Körper da einen anderen Körper oder gar ein Objekt nach.“¹²

Die Ambivalenz körperlich-leiblicher Subjektkonstitution bewegt sich stets zwischen eigen und fremd, selbst und anderem und damit auch zwischen Blick und Welt. Aus der Emanzipation leiblicher Wahrnehmung heraus wird die visuelle Wahrnehmung vom Künstler stets in Frage gestellt. In allen Arbeiten kommt dabei eine auf unterschiedliche Weise funktionierende Blickstörung der eigenen Wahrnehmung zum Vorschein. Aus dieser radikalen und offensichtlichen Form einer Entfremdung erwächst schließlich eine Leiblichkeit, die jedoch stets den Wandel körperlicher Präsenz, im Verlust identifizierenden Sehens mit der Selbstkonstitution verbindet.

Merleau-Ponty - Die Verflechtung von Selbst und Anderem

Die Übereinkunft des Philosophen mit dem Filminstallationskünstler vollzieht sich in der „Einkörperung des Sehenden in das Sichtbare.“¹³ Das Kunstwerk fungiert nicht mehr allein als Fläche reiner Sichtbarkeit, sondern entwickelt seine Relevanz in der Durchlässigkeit von Bild und Blick und einer hieraus resultierenden leiblichen Affiziertheit.

Denkt man die Arbeiten des Künstlers mit jener philosophischen Position Merleau-Pontys zusammen, dann gelangt insbesondere das Moment des Fremden, das jeder Wahrnehmung zugrunde liegt, über die den Werken inhärente Irritation in den Fokus. Merleau-Ponty entfaltet ein Sichtbarkeitsmodell, das dem verborgenen Leib Sichtbarkeit im Sinne eines leiblichen Sichtbarwerdens verleiht. Entscheidend dabei ist es, nicht das Moment augenblicklicher Identifikation zu thematisieren, sondern vielmehr Sichtbarkeit aus einem Bruch heraus zu reflektieren, der sich in leiblicher Irritation, Distanz und Dissoziation gründet.

Bei Merleau-Ponty, heißt es, „[n]icht alles ist Wahrnehmung, aber alles verändert seinen Sinn im Licht der Wahrnehmung.“¹⁴ In der unauflösbaren Verflechtung von Selbst und Welt, die Merleau-Ponty exemplarisch über das Kunstwerk auslotet¹⁵, bestimmt er den Moment einer unhintergehbaren Wahrnehmung als die Verankerung des Menschen in der Welt. Der eigene Körper, der als „Wachposten, [...] schweigend hinter meinen Worten und meinen Handlungen steht“¹⁶, bildet die Grundlage in einem fortwährend stummen Kontakt mit der Welt. Dennoch ist es nicht der physisch-materielle Körper, den Merleau-Ponty in den Mittelpunkt seiner Theorien stellt. Es ist vielmehr der Leib, der als zentrale Kategorie im Denken des Phänomenologen auszumachen ist. Der Leib, als „empfindsamer Körper“¹⁷, bildet gleichsam die Grundlage wie die Bedingung eines sinnlichen Weltbezuges. Dabei ist der Leib, so Merleau-Ponty, „ein vorläufiger Entwurf meines Seins im Ganzen.“¹⁸ Der Leib ist damit ein ständiges Kommen und Gehen, Werden und Vergehen, das begrifflich nie vollständig zu fassen sein wird.

Steht man den Arbeiten Aenout Miks gegenüber, lässt sich „Wahrnehmung [...] im wesentlichen als die

Abänderung einer vorgefassten Erwartung auffassen.¹⁹ Alltägliches, Normales und Vertrautes wird aus den bekannten Bahnen ins Absurde gelenkt. Genau aus diesem Grund können die Arbeiten nicht ausschließlich auf einer rein semantischen Ebene betrachtet werden. Obschon der politisch motivierte Impetus unübersehbar ist, kann die Mannigfaltigkeit einer den Arbeiten inhärenten Sichtbarkeit auf dieser Ebene nicht vollständig ergründet werden. Vielmehr sind es Irritationen und „*Blickstörungen* [...], die den normalen Blick in Unruhe versetzen und eventuell zu einer Blickrevolution, zu einem Anderssehen führen.“²⁰ In der Gegenüberstellung mit den Werken Miks trifft der Betrachter auf eine Wirklichkeit, die durchzogen ist von Brüchen, Irritationen und Verfremdungen. Börsenmakler sitzen völlig unbeteiligt zwischen unzähligen weißen Blättern auf dem Boden, Zollbeamte sondern bei der Durchsuchung von illegalen Einwanderern taumelnd weiße Flüssigkeiten ab, Menschen springen wie in Trance um einen Baum. Die Werke, in sich verschlungene Geschichten, die eigentlich keine sind, Geschichten ohne Anfang und ohne Ende, die anfangs eine gewohnte Alltäglichkeit beschreiben, irritieren schon nach kurzer Zeit den gewohnten Blick und kehren in der semantischen Unzugänglichkeit Vertrautheit in Fremde. Das Spiel mit der Irritation verhindert die Verschmelzung von Werk und Betrachter und verweist den gleichermaßen blickenden wie angeblickten Betrachter vielmehr auf seinen eigenen Leib. Indem der Blick in dieser Weise gebrochen wird, wird der Rezipient zu ausdrücklicher und selbstreflektierender Wahrnehmung veranlasst, konstatiert auch Gottfried Boehm. „Der fremde Blick umfasst mich, gerade weil ich meinem eigenen Blick verborgen bin, und kehrt meine selbstverborgene Zentralität ‚nach außen‘; *er entblößt mich*.“²¹ Auf diese Weise wandelt sich Altbekanntes in Unvertrautes und wird als *neue leibliche Realität* in gesteigerter Weise sichtbar. Es offenbart sich in den Arbeiten damit eine Leiblichkeit, die, folgt man den Ausführungen Bernhard Waldenfels oder dem späten Maurice Merleau-Ponty, immer schon geprägt ist von einem Bruch, einer Selbstverschiebung. Geprägt von dieser Ambiguität sich überkreuzender Strukturen erscheint der Leib stets zwispältig. Einerseits fungiert der Leib als jene Instanz, die den Menschen befähigt, überhaupt wahrzunehmen

men. Andererseits verleiht der Leib dem Individuum erst seine typische materielle Sichtbarkeit. Sichtbarkeit und Sichtbarwerden vereinen sich auf chiasmatische Weise über den Blick als leibliche Strukturen *einer* Entität. Indem Merleau-Ponty eine fortwährende Dialogizität hervorhebt, unterläuft er mit dem Aspekt der Selbstverdopplung die strikte Trennung zweier Strukturmomente (Welt und Selbst), wie sie etwa der cartesianische Dualismus konstatiert. Eigenes und Fremdes, Normalität und Ausnahmezustand, Selbstbezug und Selbstentzug laufen zusammen, „ohne zu einer nahtlosen Einheit zu verschmelzen“²². In jenem Zwischenraum eröffnet sich aus der körperlichen Konfrontation mit einer radikalen Fremdheit ein Erfahrungsraum, der zu veränderten Formen leiblicher Sichtbarkeit und Sichtbarwerdung führt.

Rine phänomenologisch motivierte Auseinandersetzung mit dem Leib zeigt, dass das Selbst niemals völlig bei sich sein kann, sondern immer auch Dynamiken weltlicher, sozialer, geschichtlicher wie kultureller Gesetzmäßigkeiten unterliegt. Bernhard Waldenfels²³, als wichtiger Vertreter einer Phänomenologie des Fremden im deutschen Raum, konstatiert schließlich, dass im Selbst immer auch Momente des *Nichtselbst* existieren. Selbiges gilt für den Blick: „Der Blick ist nie ganz und gar mein Blick.“²⁴ Auch die Arbeiten Miks verdeutlichen, dass sich ein kulturell, sozialer aber auch historisch geprägter Blick immer aus der Ambivalenz von subjektiver Distinktion und der gleichzeitigen Angewiesenheit auf den Anderen manifestiert. Mit dieser Ambivalenz spielt der Künstler. „In erster Linie geht es Mik um eine quasi dekonstruktivistische Analyse unserer Wahrnehmung der Welt, die er bewusst an und über die Grenzen der Überforderung treibt.“²⁵ Aernout Miks Werke unterbinden dabei ganz bewusst identifikatorisches Sehen. Im hellen Licht, ohne einen gepolsterten Stuhl im Rücken, wie man ihn etwa aus dem dunklen Kinosaal kennt, konfrontiert der Künstler den Betrachter ständig mit sich selbst. Potenziert wird jener leibliche Resonanzraum des Betrachters, durch die den Arbeiten inhärente Stille. Miks Werke verzichten auf Sprache und Ton. In der Lautlosigkeit ist es plötzlich der Betrachter selbst, der zum Akteur seines eigenen Erfahrungsraums wird. „Diese Ruhe kann wie eine Einladung zum Denken wirken. Eine Einladung, was man sieht, neu zu deuten.“²⁶

Zur Medialität körperloser Sichtbarkeit

In seinem Konzept und über die den Werken eingeschriebenen Brüche, erteilt der Künstler dem emphatischen Blick immer wieder eine radikale Absage. Der Blick scheitert auf immer neue Weise im Versuch, die Gesehene Szenerie zu ordnen oder das Gesehene zu verstehen. Das Gesehene verwehrt dem Betrachter jegliche Begründung, jeden Halt und jede Orientierung. Der Blick ist in der Interaktion mit dem Werk auf sich allein gestellt. Michael Stoeber vergleicht die Arbeiten Aernout Miks mit den Befunden Jürgen Habermas²⁷. In der „Unübersichtlichkeit“, so der Autor, skizziert Mik eine „existenzielle Ohnmacht der Orientierung“.²⁸ Mik selbst beschreibt seine Filminstallationen „[a]ls Wiederholung, Mimesis, Ritual und irrationale[n] Exzess. Das Ganze ist angelegt wie ein Spiel oder wie eine nicht-existente Situation“²⁹ Die Gesellschaftskritik, die der Künstler dabei in allen seinen Arbeiten äußert, wird hierbei nicht mit dem erhobenen Zeigefinger formuliert. Vielmehr erschüttern die Arbeiten den vertrauten Blick erst durch die Irritation alltäglicher Wahrnehmungsmuster und die unmittelbare Körperlichkeit, die allen Arbeiten inhärent ist.

„Das ‚wiedererkennende Sehen‘ [...] kann man als ein Sehen bezeichnen, das sich im Gesehenen einrichtet und in ihm zur Ruhe kommt.“³⁰ In den Arbeiten Miks herrscht jedoch keine Ruhe. Wiedererkennung wird gebrochen. Die Unruhe der Bilder wirkt durch die Stille der Arbeiten auf paradoxe Weise noch beängstigender und bricht jegliche Empathie auf. Phänomenologisch betrachtet, schafft Aernout Mik in der Unruhe des Anderssehens erst einen leiblichen Erfahrungsraum, indem er ein Anderssehen in Form von Entfremdungs- und Irritationserfahrungen auf die Spitze treibt. Dabei ist dieses Konzept aber äußerst produktiv, um „bekannte Wahrnehmungsraster zu durchbrechen, zu überschreiten, sich für Neues, Unbekanntes zu öffnen und sich dem ständigen Bemühen der Benennung, Bestimmung und Einordnung dezidiert zu entziehen.“³¹ Die „Ästhetik der Entfremdung“³², die Infragestellung des Selbstverständlichen, des Normalen und Alltäglichen durch die Kunstwerkerfahrung eröffnet in den Kunstwerken des niederländischen Künstlers eine Weise der *Selbst-Bildung*, die in einer selbst-reflektierenden Wahrnehmung ihren Ausdruck findet. Miks Werke verdeutlichen eine Ambivalenz leiblicher

Anwesenheit bei gleichzeitiger Abwesenheit eines eindeutig identifizierbaren Subjekts. Die Besonderheit der Arbeiten zeigt sich dabei in der Virtualität des Körperlichen. Anders als die Performance-Art, Environments oder auch Malereien, denen immer etwas Taktilen inhärent ist, arbeitet Aernout Mik in seinen Arbeiten mit dem virtuellen Körper. Die Filme Miks, als körperlose Objekte, deren Verkörperung erst über den doppelten Blick – der Blick des Künstlers genauso wie der Blick des Betrachters – vollzogen wird, verweisen in ihrer technischen Konstruiertheit auf die Ambivalenz leiblichen Zur-Welt-Seins. Merleau-Ponty verweist in vielen seiner Schriften immer wieder auf den Aspekt, dass körperliches „Selbstsein“ immer durchzogen ist von einem ständigen Kommen und Gehen, von einer Unbestimmtheit in der Bestimmtheit und genauso von einer Anwesenheit in der Abwesenheit. Diese Ambivalenz – insbesondere die letztgenannte – machen sich die Medien zu Eigen. Medien erschaffen Formen körperloser Sichtbarkeit. Aernout Mik verwandelt diese Formen körperloser Sichtbarkeit in einen leiblichen Wahrnehmungsraum. Über die Irritation bekannter Wahrnehmungsmuster, die aus ihrer gesellschaftskritischen Semantik heraus berühren, gelingt es dem Künstler, die Abwesenheit eines realen Körpers, über das Mediale in eine Anwesenheit eines leiblichen Erfahrungsraumes zu transferieren. Genau aus diesem Aspekt heraus, fungieren die so entworfenen Bilder als Medium leiblicher Subjektivität. Die Körperlichkeit der entkörperlichten Bilder kristallisiert sich über das Mediale im Zusammenhang mit einer auf die Arbeit abgestimmten offenen Räumlichkeit heraus. Ohne, dass dem Betrachter ein leibliches Selbst gegenübertritt, nehmen die virtuellen Bilder eine Stellvertreterrolle ein. Die Projektionen weiten damit nicht nur die Ränder des Sichtbaren aus, indem sie den eigenen Wahrnehmungsraum modifizieren, sondern lassen über eine mediale Virtualität die Verbindungslinie von Körper und Selbst offenkundig werden.

Im Spiel mit dem Verhältnis einer dokumentarisch anmutenden Wirklichkeit und einer ins Absurde gleitenden Fiktion manifestiert sich eine Ordnung des Sichtbaren, die einerseits auf die Krise des Subjekts verweist andererseits aber unmissverständlich auf den inkorporierten Blick deutet, der, so zeigen es die Arbeiten Miks, aus dem krisenhaften Fremden er-

wächst und genau hieraus erst neue Möglichkeiten einer Sichtbarkeit evoziert.

Endnoten

1. Plessner 1982, Stuttgart, S. 169f.
2. Wenn an dieser Stelle noch nicht zwischen Körper und Leib differenziert wird, so liegt das daran, dass Körper und Leib im Zusammenhang mit den Arbeiten des Künstlers Aernout Mik als miteinander verzahnte Dimensionen verstanden werden können. Der physisch-materielle Körper, den man analog zu einem Instrument quasi „hat“ (so Plessner), ist untrennbar mit dem empfindsam affizierbaren Leib (Merleau-Ponty) verbunden. Da im weiteren Verlauf die Theorie Merleau-Pontys im Mittelpunkt stehen wird, werde ich jedoch vom Leib ausgehen.
3. New York 2009, Aernout Mik, S.14.
4. Köln 2004, AC: Dispersion Room / Reversal Room, S. 12.
5. Köln 2004, AC: Dispersion Room / Reversal Room, S. 14.
6. Waldenfels 1999, Frankfurt a. M., S. 161.
7. Diese Beschreibung bezieht sich auf die Ausstellung „shifting shifting“ im Kunstverein Hannover (8.12.07-03.02.08).
8. Köln 2004, AC: Dispersion Room / Reversal Room, S. 13.
9. Köln 2004, AC: Dispersion Room / Reversal Room, S. 27.
10. Dieser Aufbau beschreibt die Ausstellung shifting shifting im Kunstverein Hannover (8.12.07-03.02.08).
11. Dieses Beispiel rekurriert auf den Aufbau während der Biennale in Venedig 2007.
12. Jocks 2007, Die Bedrohung von Aussen, S. 265.
13. Merleau-Ponty 2004, München, S. 173.
14. Waldenfels 1987, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 161.
15. Vgl.: Schürmann 2010, München, S. 97.
16. Merleau-Ponty 1984, Hamburg, S. 14.
17. Günzel 2007, Wien, S. 37.
18. Merleau-Ponty 1966, Berlin, S. 234.
19. Gombrich 1978, Zürich, S.199.
20. Waldenfels 1999, Frankfurt a. M., S. 163.
21. Fuchs 2000, Stuttgart, S. 283.
22. Waldenfels 1999, Frankfurt a. M., S. 165.
23. Vgl.: u.a.: Waldenfels 2006, Frankfurt a. M.; Waldenfels 2001, Göttingen; Waldenfels 1999, Frankfurt a. M.; Waldenfels 1997, Frankfurt a. M.; Waldenfels 1998, Frankfurt a. M.
24. Waldenfels 1999, Frankfurt a. M., S. 165.
25. <http://www.artnet.de/magazine/aernout-mik-im-kunstverein-hannover/>, 25.08.201

Bibliographie

- Aernout Mik 2004
Aernout Mik - AC: Dispersion Room / Reversal Room, hg. v. Museum Ludwig Köln, Gerhard Kolberg, Kasper König, Köln, 2004.
- Aernout Mik 2009
Aernout Mik Shifting Shifting, 2007. New York, Museum of Modern Art, Aernout Mik, hg. v. Museum of Modern Art New York, Libby Hruska, New York 2009.
- Becker 2008
Barbara Becker, Der Körper als Medium der Wahrnehmung. Essays, Paderborn 2008.
- Gombrich 2007
Ernst H. Gombrich, Kunst und Illusion, Stuttgart, Zürich, 1978.
Stephan Günzel, Maurice Merleau-Ponty. Werk und Wirkung. Eine Einführung, Wien 2007.
- Habermas 1985
Jürgen Habermas, Die Neue Unübersichtlichkeit: Kleine politische Schriften V, Frankfurt a. M. 1985.
- Jocks 2007
Heinz-Norbert Jocks, Die Bedrohung von Aussen oder die Simulation

einer simulierten Situation, in: Kunstforum International, Band 188, 2007, S. 265-270.

Fuchs 2000

Thomas Fuchs, Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie, Stuttgart 2000.

Merleau-Ponty 2004

Maurice Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare, Gefolgt von Arbeitsnotizen, München 2004.

Merleau-Ponty 1966

Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966.

Merleau-Ponty 1984

Maurice Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist, Hamburg 1984.

Plessner 1982

Helmuth Plessner, Mit anderen Augen, in ders.: Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie, Stuttgart 1982.

Schürmann 2008

Eva Schürmann, Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht, Frankfurt a. M. 2008.

Schürmann 2010

Eva Schürmann, Möglichkeitsspielräume des Sichtbaren, in: Antje Kapust, Bernhard Waldenfels (Hrsg.), Kunst. Bild. Blick. Wahrnehmung, München 2010, S. 97-108.

Stoeber 2008

Michael Stoeber, Aenout Mik. Shifting. Shifting, in: Kunstforum International, Band 190, 2008, S 302.

Waldenfels 1987

Bernhard Waldenfels, Phänomenologie in Frankreich, Frankfurt a. M. 1987.

Waldenfels 1997

Bernhard Waldenfels, Topographie des Fremden - Studien zur Phänomenologie des Fremden 1, Frankfurt a. M. 1997.

Waldenfels 1998

Bernhard Waldenfels, Grenzen der Normalisierung - Studien zur Phänomenologie des Fremden 2, Frankfurt a. M. 1998. Waldenfels 1999
Bernhard Waldenfels, Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3, Frankfurt a. M. 1999.

Waldenfels 2006

Bernhard Waldenfels, Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, Frankfurt a. M. 2006.

Waldenfels 2010

Bernhard Waldenfels, Verfremdung der Moderne, Göttingen 2001.

<http://www.artnet.de/magazine/aenout-mik-im-kunstverein-hannover/> (25.08.2010).

Abbildungen

Abb. 1 Edition of 4 + 2 a.p., Courtesy carlier | gebauer, Berlin. (Videostill, Galerie carlier | gebauer Berlin)

Abb. 2 Edition of 4 + 2 a.p., Courtesy carlier | gebauer, Berlin. (Videostill, Galerie carlier | gebauer Berlin, Vorlage)

Abb. 3 Edition of 4 + 2 a.p., Courtesy carlier | gebauer, Berlin. (Victor Nieuwenhuis, Galerie carlier | gebauer Berlin, Vorlage)

Abb. 4 Edition of 4 + 2 a.p., Courtesy carlier | gebauer, Berlin. (Victor Nieuwenhuis, Galerie carlier | gebauer Berlin, Vorlage)

Zusammenfassung

Erst wenn wir die Zone der Vertrautheit verlassen haben, wenn Eigenes und Fremdes ineinander verschlungen sind, erst dann fangen wir an zu sehen. Die scheinbar vertraute Welt gerät über den Blick ins Wanken und führt zu neuen Formen der Sichtbarkeit. Insbesondere Künstler schaffen es, den Blick aus dem Lot zu bringen, und ein reflexives Bewusstsein für das Fremdartige im scheinbar Vertrauten zu schüren. Die Kunst des Niederländers Aenout Mik lässt die eigene Leiblichkeit in der Konfrontation mit dem Fremden erfahrbar werden. In Übereinkunft mit einer Phänomenologie der Wahrnehmung aus der Perspektive Maurice Merleau-Pontys werden exemplarisch zwei Arbeiten Miks untersucht und der Versuch unternommen, Kunst und Philosophie anhand dieser Beispiele zusammenzudenken. Der Beitrag zeigt, wie der Künstler in einem ständigen Wechselspiel von Normalität und Absurdität, sowohl auf inhaltlicher als auch auf struktureller Ebene, dem emphatischen Blick immer wieder eine radikale Absage erteilt. Der Blick scheitert in der Betrachtung der Werke auf immer neue Weise im Versuch, die Gesehene Szenerie zu ordnen oder das Gesehene zu verstehen. Die Gesellschaftskritik, die der Künstler dabei in allen seinen Arbeiten äußert, erschüttert den vertrauten Blick durch die Irritation alltäglicher Wahrnehmungsmuster. Genau diesem Aspekt widmet sich der Beitrag – einer Blickstörung, die unmittelbar leiblich wird. Auf diese Weise wird ein Sichtbarkeitsmodell entfaltet, das dem verborgenen Leib Sichtbarkeit im Sinne eines leiblichen Sichtbarwerdens verleiht. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht damit nicht das Moment augenblicklicher Identifikation. Vielmehr wird Sichtbarkeit aus einem Bruch heraus reflektiert und die Frage gestellt, wie sich Leiblichkeit aus einer Irritation, Distanz und Dissoziation über das künstlerische Werk gründet.

Autorin

Kristin Wenzel (*1982), seit 2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaften am Lehrstuhl für Mediensoziologie (Universität Paderborn), 2004-2008 Studium der Medienwissenschaft an der Universität Paderborn, Forschungsschwerpunkte: Phänomenologie (insbes. der Wahrnehmung), Kulturphilosophie und Ästhetik, Repräsentation von

Leiblichkeit in unterschiedlichen Medien; Angestrebte Dissertation zum Thema: „Der entfremdete Blick als Medium der Welterschließung. Eine kunstphilosophische Analyse von Wahrnehmungsphänomenen am Beispiel Jackson Pollock.“

Titel

Kristin Wenzel, Über die verborgene Andersheit des eigenen Selbst im Blick Eine Auseinandersetzung mit dem Werk des Künstlers Aernout Mik im Zusammenhang mit einer Phänomenologie der Wahrnehmung, in: kunsttexte.de, Nr. 4, 2010 (9 Seiten), www.kunsttexte.de.