

Eine Laudatio zu halten ist eine feierliche Sache – und ich freue mich, dass Max Leiß mich für diese Aufgabe eingeladen hat. Ich möchte diese kurze Würdigung mit einer kleinen Geschichte aus der Küche beginnen: Sie handelt vom Kartoffelschälen. Sie hat sich abgespielt vor einigen Jahren, kurz nachdem ich von Zürich nach Berlin gezogen war – in einer Zeit also, als ich mir in einer zunächst fremden Umgebung meine Wege zurechtlegen musste – meinen Lieblingsbäcker, meine Lieblingszeitung und mein Lieblings-Café finden musste, in dem ich gemütlich lesen konnte. Dazu gehörte auch die Erfahrung, dass der simple Griff ins Supermarkt-Regal zu einer Dissertation über die feinen Unterschiede ausarten konnte zwischen Schmand, Sahne, Rahm und Quark und – dass die Gehsteige minimal höher waren, als ich es gewohnt war.

Beim Kartoffelschälen wurde mir dieses anfängliche Gefühl, mit meiner neuen Umgebung noch nicht richtig vertraut zu sein, schlagartig bewusst: Ich hantierte mit einem in Deutschland üblichen Sparschäler, mit einem länglichen, messerartigen Gerät also, an dessen Ende eine Klinge angebracht war. Ein Längsschäler, wie ich gelernt habe. In der linken Hand die Kartoffel haltend, führte meine rechte Hand die Geste aus, die sie im Umgang mit dem Schweizerischen Querschäler gelernt hatte – was keine Wirkung zeigte – die Kartoffel tat keinen Wank. Die normalerweise fast automatisiert ablaufende Handlung misslang. Da mein üblicher Querschäler (mit dem schönen Produktnamen REX) beim Umzug nicht mitgekommen war, blieben mir zwei Möglichkeiten: Zum Messer zu greifen oder den Umgang mit dem hier üblichen Längsschäler mühsam zu erlernen.

Am Beispiel dieser kleinen Pannen im alltäglichen Lauf der Dinge wurde mir bewusst, dass unser Zugang zur Welt nicht nur über die visuelle Wahrnehmung, sondern wie sehr dieser Zugang durch die Hand oder unseren ganzen Körper, oder – wie es der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty formuliert hat – durch die Orientierung des Leibes bestimmt ist. Ich erfuhr also am eigenen Körper, was die Ethnologen oft beschrieben haben: Durch die Berührung mit dem Unvertrauten kommt einem die eigene Identität zwar nicht abhanden; doch sie verliert ihre Selbstverständlichkeit. Unsere kulturellen Praktiken – und dazu gehört auch unser Umgang mit den Dingen – liegen verborgen unter einer dicken Schicht aus Gewohnheiten, die erst dann sichtbar werden, wenn der gewohnte Kontext zerbricht.

Es gibt noch einen weiteren Grund, warum diese Geschichte eine Rolle spielt – und spätestens jetzt kommen die Arbeiten von Max Leiß ins Spiel: Wenn die Dinge aus ihren gewohnten funktionalen Zusammenhängen fallen, werden sie auf eine eigenartige Weise fremd. Vielleicht, weil wir sie zum ersten Mal bewusst wahrnehmen? Weil ihre Gestalt nicht mehr verborgen liegt unter der Geste, die wir so unbemerkt verinnerlicht haben?

Eine eigenartige Mischung aus Vertrautheit und Fremdheit charakterisiert auch die Objekte von Max Leiß. Seine Arbeiten lösen Assoziationen aus an Gesehenes oder an Benutztes, evozieren Funktionalität. In dieser Rückbindung an Gebrauchsobjekte spielen die von ihm gewählten Materialien und Formen eine wesentliche Rolle. Genauso wichtig scheint mir dafür jedoch auch die Platzierung der Objekte untereinander und im Raum zu sein – eine Aufgabe, die Max Leiß selbst übernimmt und die fester Bestandteil seiner künstlerischen Arbeit ist. In seinen Ausstellungen baut er räumliche Zusammenhänge, in denen die Zwischenräume eine Rolle spielen – sie fordern uns dazu auf, uns zu den Objekten zu verhalten. Die gegenständlichen Assoziationen werden also weniger durch das Auge als durch die Haptik (also die Hand) oder den ganzen Körper ausgelöst: In Gedanken klappen wir einzelne Objekte auseinander und wieder zusammen, um ihre Intaktheit zu testen. Oder wir überlegen uns, ob wir uns vielleicht doch irgendwie hinsetzen könnten. Die Objekte haben was von Relikten, ohne dass ihre Oberflächen Spuren von Gebrauch

zeigen würden. Als stille Begleiter bringen sie immer auch die Zusammenhänge mit in den Ausstellungsraum, aus denen sie herausgelöst worden sind. Man könnte sagen: Es sind Speicher von kulturellen Praktiken, aus dem üblichen Kreislauf herausgefallene Dinge; herausgefallen nicht etwa, weil sie entsorgt oder defunktionalisiert worden sind, sondern weil nun gerade ihnen ein subjektbezogener Seinszustand zugestanden wird.

Es sind tatsächlich oft Fundstücke, die am Anfang eines Arbeitsprozesses stehen. Max Leiß findet sie beim Durchstreifen von Städten und Landschaften – Marseille, Basel, Paris z.B. sind Fixpunkte auf seiner Landkarte. Er bedient sich dabei des Instrumentariums des „Spaziergangswissenschaftlers“, einer Methode, die in den 80er Jahren vom Schweizer Soziologen Lucius Burckhardt in Kassel begründet worden ist. Es geht dabei um ein Umherschweifen ohne Ziel, ein Gehen und sich Treiben lassen, ein sich Einlassen auf die Welt und auf die Dinge, ohne vorher schon zu wissen, was sie uns zu sagen haben. In einem gewissen Sinne bedient sich Max Leiß dieser Methode, um im eigenen Kontext „fremd“ zu werden – vielleicht so fremd wie der Ethnologe, der nach Jahren der Feldforschung zurückkehrt und seine gewohnte Welt zum ersten Mal bewusst wahrnimmt. Das Fotografieren dient ihm auf diesen Streifzügen nicht nur als (Erinnerungs-)Skizze, sondern auch, um den eigenen Blick zu fokussieren. „Der Blick müsse geschärft sein wie ein Werkzeug, so dass das Sehen fast das Gleiche sei wie das Machen“, hat Max Leiß in einem Gespräch einmal gesagt. Die Bilder, die entstehen, wirken komponiert – es sind Fotografien eines Bildhauers, der sich dieses Mediums bedient, um skulpturale Fragestellungen wie Volumen, die Komposition von Körpern, Raum und Zwischenraum zu verhandeln. Es erstaunt deshalb nicht, dass für Max Leiß diese Fotografien genauso gültig sind wie die Skulpturen, und dass er die beiden Medien in Ausstellungen in eine inhaltliche und räumliche Beziehung setzt. Wenn die „Aneignung“ als künstlerische Strategie im Werk von Max Leiß eine zentrale Rolle spielt, so könnte man für die Prozesse, die im Atelier stattfinden, vielleicht von einer „Strategie des Loslassens“ sprechen. In das Material, das der Künstler sich aneignet, greift er ein – er begreift die Form als etwas werdendes, fügt etwas hinzu, meist jedoch nimmt er etwas weg, er reduziert, abstrahiert, kopiert, verändert die Massstäblichkeit, lässt die Dinge liegen, verschiebt, inversiert, experimentiert, macht Fehler, nimmt sie wieder hervor, manchmal durchläuft eine Arbeit auch verschiedene Aggregatzustände. Mithilfe eines bildhauerischen Instrumentariums – das er auf eine subversive und unaufdringliche Weise immer wieder auch zum Thema seiner Arbeiten macht – verfolgt er diesen Prozess so lange, bis sich die Skulptur bewährt auf dem schmalen Grat zwischen Reduktion und Referenz.

Parallel zu diesen Arbeitsprozessen arbeitet Max Leiß mit einem Archiv aus eigenen und gefundenen Fotografien, literarischen und wissenschaftlichen Texten, Zeitungsartikeln, Materialien von Künstlerkollegen; ein Archiv, das er im Hintergrund betreibt und in ausgewählten Teilen der Öffentlichkeit zugänglich macht: In unregelmässigen Abständen publiziert er im Mark Petzinger Verlag in Wien ein Heft oder eine Mappe mit dem Titel *Ausgabe#*, eine Künstlerzeitschrift, die meist als Unikat erscheint und die in loser Form Teile dieses Archivs zusammenfasst. Die Materialien werden vom Künstler mit der Schere bearbeitet und in eine bestimmte Reihenfolge gebracht, so dass Konstellationen und Korrespondenzen entstehen und sich die lose Blattsammlung auch räumlich ausbreitet. Die Hefte sind einerseits Ideenreservoir, ein Fundus, aus dem der Künstler sich immer wieder von Neuem bedient. Die „Ausgabe“ kann aber auch wörtlich verstanden werden im Sinne eines Gegenübers, das der Künstler von sich ablöst und das ihm etwas „aus-gibt“ – eine „Gabe“ überlässt: Eine Art Entwurfs-Maschine also, die sich aus fremden und

eigenen Ideen und Materialien nährt und die durch das spielerische Kombinieren und Konstellieren von disparaten Elementen neue Erkenntnisse und Formen generiert.

Faszinierend an dieser Konstruktion sind nicht nur ihre historischen Vorläufer – von der berühmten Drehscheibe des Raimundus Lullus bis hin zu den experimentellen Bildgebungsverfahren der Surrealisten. Erkenntnisgewinn und Phantasieerzierung sind das Eine. Entscheidender jedoch scheinen mir die Erweiterung der Autorschaft und das experimentelle Moment, das diesem beweglichen Formenreservoir eigen ist. Dass Max Leiß seine realisierten Skulpturen als Teil dieses Archivs begreift und damit auch als potentiell wiederverwertbar einstuft (und sie auch tatsächlich wiederverwertet), ist nur konsequent. Das Vokabular ist festgelegt und begrenzt – der Output jedoch unerschöpflich. Das prozessual angelegte Archiv hat die Funktion, dass sich der Künstler sozusagen selbst überlistet und einmal gefundene Einsichten immer wieder von Neuem überwindet.

Wer sich mit dem bisherigen Werk von Max Leiß beschäftigt, wird feststellen, dass einzelne Formen tatsächlich immer wieder auftauchen. Sie wandern durch die Medien – vom Raum aufs Papier und wieder zurück in den Raum. Dieser Arbeitsweise liegt ein Werkverständnis zugrunde, das die Endgültigkeit der Form und damit auch die Endgültigkeit des Werks verhindert oder negiert. Stattdessen sucht Max Leiß nach den Kräften hinter den Formen, formt das, was er findet, um, gibt den Kräften eine neue Richtung. Dieses Selbstverständnis erfordert ein hohes Mass an Einfühlungsvermögen. Denn was seine Vorgängerinnen und Vorgänger an Formen hervorgebracht haben – Architekten, Ingenieure, Stadtplanerinnen, Designer, Wissenschaftlerinnen, oder was anonym und durch gelebte Praxis entstanden ist – liegt in den Skulpturen von Max Leiß aufgehoben. Was ihn interessiert, ist der transformatorische Prozess.

Und trotzdem ist Max Leiß kein Konzeptkünstler, im Gegenteil: er versteht sich ausdrücklich als Bildhauer – was er realisiert, sind skulpturale Setzungen. Es gelingt ihm jedoch, diesen Setzungen Leichtigkeit und Zweifel einzubauen – sie so zu formulieren, dass ihre Vergangenheit und auch ihre Zukunft (das, was man auch noch hätte sagen können) immer auch mitschwingt. Damit hat er zu einem eigenen und sehr zeitgemässen Begriff von Skulptur gefunden, der weder die selbstbewusste Neuschöpfung der Moderne noch das postmoderne Sampling wiederholt, sondern der beides miteinander verbindet und zu konzeptuell präzisen und sinnlich überzeugenden Formulierungen findet.

Dass er nun heute ausgerechnet hier in Recklinghausen den Kunstpreis „Junger Westen“ entgegennehmen kann, ist etwas Besonderes: Der Preis wird heute einem Bildhauer übergeben, dessen Arbeit die herkömmliche Unterscheidung zwischen autonomer Kunst und Gebrauchsobjekt souverän auflöst. 1952 wurde die Fragwürdigkeit dieser Kategorien hier in ebendieser Kunsthalle Recklinghausen durch eine zukunftsweisende Ausstellung vorgeführt: Die im Rahmen der Ruhr-Festspiele vom damaligen Leiter Franz Große Perdekamp organisierte Schau mit dem Titel „Mensch und Form unserer Zeit“ präsentierte Henry Moores *Große Liegende* mit Bildern von Fernand Léger und mit dem damals neusten Modell einer Miele-Waschmaschine, einem drehbaren Bugholz-Stuhl, einer Tischleuchte und einer Schneidemaschine – ein museales Experiment, das die Kunst als Teil der eigenen Lebenswirklichkeit ernst nahm und das im Aufbrechen festgefahrener Denkmuster radikaler war als manche Ausstellung es heute ist. Ich bin mir sicher, Max Leiß hätte damals seine Freude gehabt.