

N A M E

IM MUSEUM FÜR KUNST UND GEWERBE HAMBURG

T H A T

STUDENTEN DER MEDIENKLASSE DER MUTHESIUS KUNSTHOCHSCHULE KIEL

» T H I N G «

16. MAI – 15. SEPTEMBER 2013



Anne Steinhagen, Chili M. Seitz, Daniela Takeva, Eva-Maria Sahle, Ines Nieland,
Lena Marie Emrich, Leonid Kharlamov, Linda Witkowski, Lisa Hoffmann,
Maria Börner, Nilofar Rezai, Nis Jesper Knudsen, Reza Ghadyani, Robin Lison,
Romina Farkas, Svenja Blum, Ulrike Meier, Thomas Sternberg, Vera Kähler

muthesius
kunsthochschule

» I N H A L T «

E I N F Ü H R U N G I N D A S T H E M A

5

Einführung Name That Thing. Ein einleitender Text: Prof. Arnold Dreyblatt

13

Kunstgewerbe- und Designmuseen – Instanzen des guten Geschmacks?:
Dr. Claudia Banz

21

Miró im Plastikrahmen oder Kitsch als Erkenntnismittel: Prof. Dr. Norbert M. Schmitz

S T U D E N T I S C H E A R B E I T E N

36

Ausstellungsimpressionen

40

Question of Taste – Vera Kähler, Nilofar Rezai, Daniela Takeva, Linda Witkowski

42

E.T. – Svenja Blum

44

Elevator music – Svenja Blum, Ulrike Meier

46

Romantische Kadaver – Maria Börner

48

Der Lastenaufzug – Lena Marie Emrich mit Linda Witkowski

50

Vogelgarten – Reza Ghadyani

52

Re-destruktive Transformation – Lisa Hoffman

» I N H A L T «

4

54

Ohne Titel – Romina Farkas

56

Himeros Phobos – Leonid Kharlamov

58

Original Copy – Nis Knudsen

60

Square up to taste – Robin Lison

62

Neutrale Sache – Ines Nieland

64

Die Reisenden – Nilofar Rezai

66

Im Rudel – Eva-Maria Sahle

68

Bäderland – Eva-Maria Sahle, Anne Steinhagen

70

Notiert – Chili M. Seitz

72

Setting – Anne Steinhagen

74

Die gute Form – Thomas Sternberg

76

Trash up – Daniela Takeva

78

Impressum

E I N F Ü H R U N G

EIN EINLEITENDER TEXT

» N A M E T H A T

VON

T H I N G «

PROF. ARNOLD DREYBLATT

Eine Einführung in die Entstehungsgeschichte der Ausstellung. Unser Ausstellungsprojekt entstand aus einer engagierten Diskussion über das Sammeln und Bewahren in Archiven und Museen. Die Auseinandersetzung mit dem guten und schlechten Geschmack in der Kunst war dabei zwangsläufig.

In den vergangenen drei Jahren hat die Medienklasse der Muthesius Kunsthochschule Kiel, eine fortlaufende und semesterübergreifende Diskussion über den Vorgang des Sammelns in Archiven und Museen geführt und dazu eine Reihe von künstlerischen Projekten realisiert. Dabei haben wir uns langsam aus dem Raum der Hochschule gelöst und bewusst einen stärkeren öffentlichen Dialog gesucht.

Die Auseinandersetzung mit dem Thema Archiv begannen wir 2010 – neben der theoretischen Reflektion besuchten wir das Stadtarchiv Kiel und erarbeiteten im Resultat eine erste Ausstellung, die Techniken des Archivierens künstlerisch visualisierte.

Für die Ausstellung »Blick-Blick« haben wir unsere Klassenräume entleert und alle Gegenstände in der Klasse archiviert, kontextualisiert und neu präsentiert. Alle in den Räumen befindlichen Gegenstände wurden mit einem Aufkleber versehen, der Informationen zu Besitzer, Standort und Katalognummer festhielt. Im Hauptraum der Klasse entstand so eine Installation, in der alle gekennzeichneten Gegenstände gestapelt wurden. An die Ursprungsorte der Gegenstände erinnerte lediglich eine Karteikarte mit den gleichen Informationen an den Verbleib. Die künstlerischen Arbeiten wurden analog zu den »Gegenstandskarten« katalogisiert.

Im Rahmen eines weiteren Projektes hat sich die Medienklasse mit der

Geschichte und der Entwicklung von Museen auseinandergesetzt und dabei besonders auf den Wandel der Präsentationsformen fokussiert – von der Darstellung religiöser Reliquien zur »unwissenschaftlichen« und scheinbar beliebigen Anordnung von Objekten in den »Wunderkammern«, die sich mit der postmodernen künstlerischen Praxis trifft.

Ausgehend von der Entwicklung nationaler Naturkunde- und Kunstmuseen haben wir versucht, die Wurzeln der uns heute umgebenden Museumslandschaft zu erkunden, dabei den Künstlermuseen, in denen der Künstler Kurator ist oder als solcher agiert und der Kurator sich gleichzeitig künstlerischen Praktiken bedient, eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Dazu gehörten das Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle von Marcel Broodthers, das Musée Sentimental von Daniel Spoerri, das Museum of Juraissic Technology von David Wilson und das Schimmel Museum von Dieter Roth.

In der Tradition der Künstlermuseen haben wir 2011 ein fiktives und temporäres Museum im Kieler Stadtzentrum realisiert. Für das »Neue Museum am Schloss« haben wir museale Inhalte erdacht und eine für die Ausstellungszeit funktionierende museale Infrastruktur etabliert. (inklusive Verwaltung, Depot und museumspädagogischen Angeboten). Die Studen-



» B L I C K - B L I C K «

AUSSTELLUNG DER MEDIENKLASSE, MUTHESIUS KUNSTHOCHSCHULE, KIEL, 2010



» NEUES MUSEUM AM SCHLOSS «

AUSSTELLUNG DER MEDIENKLASSE, MUTHESIUS KUNSTHOCHSCHULE, KIEL, 2011

LINKS: 2. FLORIAN SONNTAG, 3. EVA MARIA SAHLE, 4. ROMINA FARKAS, RECHTS: 1. SAMMLUNG ANDREA STANGE, 2. ANNA HOCHHALTER, 3. YASMIN SCHAFFER, NORA JACOBS

8



9

tinnen und Studenten präsentierten eigene Arbeiten und Projekte als Teil des fiktiven Museumskonzeptes und entwickelten ebenfalls einen Audioguide als Führungslitsystem durch die Ausstellung, eröffneten einen Museumsshop und ein Museumscafé. In die fiktive Ausstellung wurden als Leihgabe Teile einer Privatsammlung von Miniaturbüchern integriert.

Mein Konzept für die nächste Stufe in diesem laufenden Projekt hatte die Vision einer Interaktion mit einer realen musealen Sammlung, in der ausgewählte historische Artefakte durch zeitgenössische künstlerische Interventionen neu kontextualisiert werden konnten. Wir waren deshalb sehr glücklich, als Dr. Claudia Banz, Leiterin der Sammlung Kunst & Design – Biedermeier bis Gegenwart im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg uns zu einem solchen Projekt ein-

lud. Dr. Banz schlug ein komplexeres Ausstellungskonzept vor,

indem wir parallel zur Ausstellung »Böse Dinge. Eine Enzyklopädie des Ungeschmacks«, die die Medienklasse im Berliner Museum der Dinge im Rahmen einer Exkursion besucht hatte, ausstellen würden.

In unserem Ausstellungsprojekt haben wir uns mit dem »guten und

schlechten Geschmack«, als wichtiges Thema innerhalb des kritischen Diskurses in der zeitgenössischen Kunst auseinandergesetzt. Vorbereitend haben wir die in der Ausstellung »Böse Dinge« didaktisch aufbereitete »schwarz/weiß Dialektik« von Gustav Pazaurek genauso reflektiert, wie den Diskurs im Kontext der zeitgenössischen Kunstproduktion- und Rezeption, in der die Grenzen des »Geschmacks« ständig getestet und neu definiert werden.

Als amerikanischer Künstler musste ich sofort an den verwandten Ausdruck »camp« und Susan Sontag's bahnbrechenden Essay »Not on Camp« (1964) denken.¹ Sontag endet ihr Essay mit einem ultimativen »camp« Statement: »es ist gut, weil es schrecklich ist...«, dass sie vorbehaltlich abmildert, in dem sie das Statement »nur unter bestimmten

Bedingungen«

gelten lässt.² In 58 kurzen Anmerkungen versucht sie das Unsagbare

zu benennen, wobei sie einleitend feststellt: »Vieles auf der Welt hat nie einen Namen erhalten und vieles ist, selbst wenn man ihm einen Namen gegeben hat, nie beschrieben worden...«³ Sie ist gezwungen, um das Thema herum zu reden, historische und literarische Referenzen zu zi-

»MEIN KONZEPT FÜR DIE NÄCHSTE STUFE IN DIESEM LAUFENDEN PROJEKT HATTE DIE VISION EINER INTERAKTION MIT EINER REALEN MUSEALEN SAMMLUNG«

tieren, Aufzählungen von Objekten und kulturellen Beispielen anzuführen, die in gewissen Umständen von einem bestimmten Publikum als »camp« verstanden werden können. Dabei muss sie eingestehen, dass eine »Erlebnisweise« (im Gegensatz

zur Idee) zu den Dingen gehört, über die es sich am schwersten reden lässt und greift erklä-

rend auf ein verwandtes Konzept, den Geschmack, zurück. Da Geschmack »weder ein System noch Beweise« hat, warnt Susan Sontag davor, Geschmack oder Erlebnisweise in eine Idee zu zwingen, da sie dann aufhört, eine Erlebnisweise zu sein.⁴ Vielleicht kann die Produktion von Kunst hier hilfreich sein, da wir als Künstler immer einen Raum für den Betrachter offen lassen müssen, der nicht selten unsicher und irritiert gezwungen ist zu reagieren und zu reflektieren, wenn nötig auch zu ignorieren und zu protestieren.

Die Ausstellung »Name That Thing« wurde nach zwei Semestern intensiver Begegnungen, Austausch und Zusammenarbeit zwischen dem Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg und den Studentinnen und Studenten der Kieler Medienklasse entwickelt. In einer eher ungewöhnlichen

Kooperation im Dialog mit Objekten der Sammlung ist die Verwendung des Begriffs »Zusammenarbeit« für die Beschreibung des Ausstellungsprozesses kein Understatement – das Projekt konnte nur realisiert werden, weil wir die Möglichkeit hat-

ten, Bereiche des Museums kennen zu lernen, der Öffentlichkeit normalerweise verschlossen bleiben. Der Zugriff auf verschiedenste Sammlungen, das Museumsdepot und Inventar war ein Schlüssel für die Umsetzung der Ausstellungsideen. Die Studentinnen und Studenten haben sich auf einen langen Arbeitsprozess eingelassen, der sich deutlich von ihren bisherigen Erfahrungen unterschied und nicht selten eine Herausforderung darstellte.

Nach zahlreichen Besuchen in den sichtbaren und nicht sichtbaren Bereichen des Museums haben sie individuelle künstlerische Antworten, bezogen auf die Mechanismen des Museumsdisplays, entwickelt. Sie hatten die seltene Möglichkeit, aus dem Sammlungsbestand gezielt Objekte auszuwählen, diese neu zu kontextualisieren und in Bezug auf ihre Kunsthaftigkeit und Wertigkeit zu hinterfragen. Die Studentinnen und Studenten mussten eine Objekt-Aus-

wahl treffen, ihre Objekte fotografieren, filmen und in unterschiedlichster Weise für ihre künstlerische Intervention dokumentieren. Dabei waren sie ebenfalls gefordert, sich mit der musealen Bürokratie auseinander zu setzen, bzw. zu arrangieren und mussten manchmal auch daran erinnert werden, dass die Institution Museum nicht hauptsächlich die Präsentation gesammelter Objekte, sondern vor allem den Schutz, die Archivierung und die Bewahrung der Artefakte gewährleisten muss.

Beim Gang durch die Ausstellung »Name That Thing«, sind wir oft mit Zitaten aus der »versteckten« Welt des Museums-Depots konfrontiert. Mit den künstlerischen Interventionen nehmen wir teil an der Navigation von gesammelten Objekten innerhalb des musealen Raumes, die oftmals lange Zeit in für die Öffentlichkeit nicht zugänglichen Depots gelagert wurden, und erst im Kontext unserer Ausstellung, die sie wieder ans »Licht« gebracht haben, eine andere Wertigkeit bekommen. Viele dieser Objekte aus dem Depot fallen schnell in die Kategorien von gutem und schlechtem Geschmack, wenn sie von Künstlern neu gesehen und in einen neuen Zusammenhang gestellt werden. In der Ausstellung entdecken wir »fremde« Objekte vorübergehend neben Artefakten aus der ständigen Sammlung des Museums und finden mögliche neue Ansätze für die Rezeption der kunsthistorischen Schätze. Ein Teil der ausgestellten Arbeiten entstand im direkten Dialog mit der parallelen Ausstellung »Böse Dinge« und erscheint in besonderer Weise provokativ, wenn man sie innerhalb des Bezugsrahmens versteht. Das Ausstellungsprojekt »Name That Thing« ver-

sucht zwischen den unscharfen Grenzen von Kitsch und Kunst zu navigieren. Im Bewusstsein, dass in der medialen Welt die Bedeutungsebene der Objekte zunehmend kritisch hinterfragt wird und die Subjekt/Objekt-Beziehung permanent neu verhandelt werden kann, haben die Studentinnen und Studenten ihre Arbeiten einem offenen Diskurs ausgesetzt. Dafür hätte es keine bessere Bühne als das »Museum« geben können, einen Ort, indem sich junge Künstler mit historischen Artefakten auseinandersetzen konnten und die Chance hatten, eigene Bezüge zu musealen Objekten zu entwickeln. Die dabei gemachten Entdeckungen, Untersuchungen, Irritationen und Neuordnungen spiegeln sich wieder in den vorgestellten Arbeiten, die unser Verständnis von den »Bösen Dingen« ein wenig provozieren, vor allem aber neu sortieren wollen.

1 »Notes on Camp«, Susan Sontag, *Partisan Review*, New York, 1964

2 Susan Sontag, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main, 2012, S. 341.

3 Susan Sontag, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main, 2012, S. 322.

4 *ibid.* S. 322f.

KUNSTGEWERBE –

INSTANZEN DES GUTEN GESCHMACKS?

UND

EIN TEXT VON

DESIGNMUSEEN

DR. CLAUDIA BANZ

Die Industrialisierung und die neue Massenkultur führten zur Gründung der Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert. Sie waren als Vorbildersammlungen gedacht. Heute, gute 150 Jahre später, stehen diese Museen wieder vor einer ähnlichen Situation und vor der Herausforderung, die Geschmacksbildung des 21. Jahrhunderts neu zu definieren.

Die Entstehungsgeschichte der zahlreichen Kunstgewerbemuseen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwischen Barcelona und Petersburg ihre Pforten öffneten, ist bekannt: Die Industrialisierung und die daraus resultierende billige Massenproduktion hatten größtenteils zum Verfall von Qualität und Geschmack geführt. Das Kunsthandwerk war in eine große Krise geraten. In der Konsequenz wurden Kunstgewerbemuseen als Vorbildersammlungen und damit als Orientierungshilfe für die Kunstschaffenden gegründet. Hier sollte das ästhetische Rüstzeug für die bessere Bewältigung der neuen kulturellen Herausforderungen bereitgestellt werden. Eine Kunstgewerbeschule, meistens unter demselben Dach wie das Museum, sollte parallel für die richtige handwerklich-künstlerische Ausbildung sorgen.

Die Gründungswelle der Kunstgewerbemuseen wurde zusätzlich stimuliert durch die Weltausstellungen, von denen die erste 1851 in London stattfand. Sie entstanden als Drehscheibe für den internationalen Austausch von Wissen, Fortschritt und Waren, wozu auch Kunst und Kunsthandwerk gehörten. Auf diesen Ausstellungen kauften auch die Direktoren und Kustoden ein für ihre Museen und entwickelten damit den senerzeit zeitgenössischen Part der Sammlung. Denn gleichzeitig wurde

natürlich auch rückwärtsgewandt gesammelt, historisch, d.h. Werke des Biedermeier, Klassizismus und Barock, der Renaissance und des Mittelalters.

Weltausstellungen waren im 19. Jahrhundert für den Aufbau der Sammlungen in den Kunstgewerbemuseen mindestens ebenso ein Gradmesser, wie es heute die Biennalen rund um den Globus für die Museen zeitgenössischer Kunst sind.

Die Verbindung von Museum, vorbildhafter, kanonischer Sammlung und Geschmacksbildung lieferte den Kunstgewerbemuseen ihre wesentliche Legitimation.

In der Praxis, außerhalb der Museumsmauern, galt bis um 1900, – um die Perspektive auf Deutschland zu fokussieren –, alles, was made in Germany war, als schlecht. Dies zog immense wirtschaftliche Einbußen nach sich. Denn schon damals stellten Kunstgewerbe und Design (auch wenn man damals noch nicht namentlich von Design sprach) einen wichtigen Wirtschaftsfaktor dar und avancierten damit zur national politischen Angelegenheit.

Politiker, Industrielle, Architekten, Künstler und Gestalter schlossen sich zusammen, um gemeinsam Vorschläge zur Qualitätssteigerung des deutschen Kunstgewerbes zu erarbeiten. Aus diesen Debatten resultierte 1907 die Gründung des

Deutschen Werkbunds, der sich die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk auf die Fahnen geschrieben hatte. Die Reform war weitsichtig gedacht und katapultierte Deutschland

auf diesem Gebiet in eine Führungsposition, denn

sie bezog das einstige Feindbild als wesentliche Säule der Reform mit ein: die Maschine. »Kunst und Industrie, eine neue Einheit«, visionierte Peter Behrens, der ebenfalls 1907 von der AEG zum künstlerischen Berater berufen wurde. Mit dem Resultat, das er das komplette Corporate Design des Konzerns vom Schriftzug über die Werbeanzeigen bis hin zur Architektur entwarf, damals ein absolutes Novum.

Die Deutschen waren es auch, die laut Clement Greenberg das Wort Kitsch erfanden, als Umschreibung für ein zweites kultureles neuartiges Kulturphänomen des industrialisierten Westens parallel zum Aufkommen der Avantgarde. Von Greenberg stammt auch eine der scharfsinnigsten Analysen dieses Phänomens. In seinem Aufsatz »Avantgarde und Kitsch« von 1939 heißt es: »Kitsch ist ein Produkt der industriellen Revolution, die die Massen Westeuropas und Amerikas in die

Städte führte und ihnen das gab, was wir heute eine Allgemeinbildung nennen.«¹ Greenberg attestierte dem Kitsch eine »unwiderstehliche Attraktivität«, dessen Erfolg er mit seiner Fähigkeit zusammenbringt, vorge-

täuschte Entdeckungen zu suggerieren. Kitsch stellt demnach kei-

nen Bruch zwischen Leben und Kunst her, wie es die »höher« entwickelte Kultur der Avantgardekunst macht. Beim Kitsch ist die Wirkung unmittelbar, der kalkulierte Effekt schon im Werk oder im Objekt aufgenommen, die der Betrachter dann unreflektiert konsumieren kann, ohne selber groß nachzudenken.

Diese Eigenschaft des Kitsches hätten sich, so Greenberg, auch die totalitären Regimes zunutze gemacht: »Kitsch ist bloß eine der billigen Methoden, mit denen totalitäre Regimes sich bei ihren Untertanen einzuschmeicheln versuchen.

Kitsch lässt sich einfacher als die Avantgardekunst mit wirkungsvoller Propaganda infiltrieren. Kitsch lässt den Diktator in engen Kontakt mit der »Seele« des Volkes treten.«²

Lautete die vereinfachte Formel um 1900 noch Qualität = Geschmack und Massenprodukt = Kitsch, so deutet sich bei Greenberg nun eine neue Facette an: Kitsch als eine unsublimier-

te, kulturelle second-hand-Erfahrung, als Ausdruck einer gesellschaftlichen Krise.

Diese gesellschaftlich-ethische Dimension spielt eine wichtige Rolle in den Kitschdiskursen nach dem 2. Weltkrieg. Paradigmatisch sind in diesem Zusammenhang die Äußerungen von Hermann Broch. In seinem 1950 gehaltenen Vortrag »Einige Bemerkungen zum Thema des Kitsches« postuliert er Kitsch als Lebenshaltung: »Denn Kitsch könnte weder entstehen noch bestehen, wenn es nicht den Kitsch-Menschen gäbe, der den Kitsch liebt, ihn als Kunstproduzent erzeugen will und als Kunstkonsument bereit ist, ihn zu kaufen und sogar gut zu bezahlen: Kunst ist [...] immer Abbild des jeweiligen Menschen, und wenn der Kitsch Lüge ist [...], so fällt der Vorwurf auf den Menschen zurück, der solche Lügen- und Verschönerungsspiegel braucht, um sich darin zu erkennen und mit gewissem ehrlichen Vergnügen sich zu seinen Lügen zu bekennen.³

Für Broch ist »Das Wesen des Kitsches [ist] die Verwechslung der ethischen mit der ästhetischen Kategorie, er will nicht »gut«, sondern »schön« arbeiten.⁴ Und schließlich kommt er zu der Conclusio »Der Kitsch ist das Böse im Wertsystem der Kunst«.⁵

Dem Kitschmensch als Inkarnation des Bösen wird das Idealbild der Guten Form gegenübergestellt: Sie steht

als Synonym für Qualität und »Qualität ist das Anständige«. So hatte es auch der erste Präsident der Bundesrepublik Deutschland, Theodor Heuss, 1951 in seiner Rede für den wieder gegründeten Deutschen Werkbund formuliert.⁶

In der unmittelbaren Nachkriegszeit versuchte man also vor allem in Deutschland an die unterbrochene Moderne, an ihre Maxime von der moralischen Erziehung der Gesellschaft durch die Ästhetik, d.h. durch die gute und anständige Formgebung, anzuknüpfen.

Diese Bestrebungen wurden auch durch die seit 1953 aktive Hochschule für Gestaltung in Ulm forciert und propagiert, einer Gründung der Geschwister-Scholl-Stiftung. Ihr Aufgabenkreis umfasste jene Gestaltungsgebiete, »welche die Lebensform unseres technischen und industriellen Zeitalters weitgehend bestimmen.«⁷ Die HfG Ulm verstand sich als Nachfolgeinstitution des Bauhaus, sie war bewusst antifaschistisch, demokratisch und international konzipiert. 1953 folgte der Rat für Formgebung als eine Institution für das gute Design. »Seiner Gründung ging ein Beschluss des ersten Deutschen Bundestages voraus, der für die Wettbewerbsfähigkeit der deutschen Industrie und die bestmögliche Qualität deutscher Erzeugnisse die Einrichtung eines solchen

Gremiums forderte.«⁸ Die Erfolgstory der Guten Form war in der Praxis vor allem mit den Produkten von Braun verbunden, mit denen sich die damalige BRD sogar auf der Brüsseler Weltausstellung 1956 als junge, demokratische Nation präsentierte.

1951 hatten Erwin und Arthur Braun die elterliche Firma für die Produktion von Elektro- und Haushaltsgeräten geerbt. Mit ihrer technischen und ästhetischen Neuprofilierung schrieben die Brüder Designgeschichte. Die Firma Braun wurde zum Akteur des kulturellen Aufbruchs im Nachkriegsdeutschland. Als Designer der ersten Stunde wurden der an der Hochschule für Gestaltung in Ulm lehrende Hans Gugelot

sowie Herbert Hirche verpflichtet. Ab 1955 verstärkte Dieter Rams das Designerteam. Sie arbeiteten zunächst an der Entwicklung neuer Röhren- und Phonogeräte. Diese waren nicht nur technisch innovativ sondern fügten sich auch ästhetisch in die neue Wohnwelt ein. Mit Hilfe einer Trendstudie über deutsche Wohnkultur gelang es Braun, Design und Architektur zu einer neuen Einheit zu verschmelzen. In Anknüpfung an die Bauhaus-Idee gehörte die ästhetische Erziehung zum wichtigen

Leitbild des Unternehmens. Braun gelang es umzusetzen, was das Bauhaus gefordert hatte: die Ausbildung von allgemeingültigen Produkttypen. Bis heute steht Braun Design für technische Innovation, Wertbeständigkeit, einen humanen Minimalismus, zeitlose Schönheit und die moralisch Gute Form.

Doch die Utopie einer ästhetischen Erziehung und moralischen Erneuerung der Gesellschaft durch eine adäquate Gestaltung der Lebensumwelt war bald aus der Mode geraten. Im Design selbst begann der Aufruhr gegen das Establishment bereits in den 1960ern.

Die Verhältnisse hatten sich verschoben, vom Gebrauchswert, von der aus

der Funktion abgeleiteten guten und demokratischen Form hin zum Mehrwert, zum inszenierten Zeitgeist einer konsumorientierten Überflussgesellschaft, zu Pop. Die Ulmer Hochschule für Gestaltung wurde 1968 schließlich geschlossen, weil man ihr eine zu dogmatische Haltung unterstellte, die nur noch Neutraldesign hervorbringe, eine zu starke Bindung an die neuen Technologien kultiviere und den Systemgedanken der Massenproduktion verwirkliche. Die Gute Form war zu formelhaft geworden

»BIS HEUTE STEHT BRAUN DESIGN FÜR TECHNISCHE INNOVATION, WERTBESTÄNDIGKEIT, EINEN HUMANEN MINIMALISMUS, ZEITLOSE SCHÖNHEIT UND DIE MORALISCH GUTE FORM.«

und wurde nun ihrerseits in die Nähe des Barbarischen gebracht.

Theodor Adorno hielt auf der Tagung des Deutschen Werkbundes 1965 unter dem Titel »Funktionalismus heute« eine programmatische Rede: »Die Zukunft von Sachlichkeit ist nur dann eine Freiheit, wenn sie des barbarischen Zugriffs sich entledigt: nicht länger den Menschen, deren Bedürfnisse sie zu ihrem Maßstab erklärt, durch spitze Kanten, karg kalkulierte Zimmer, Treppen und Ähnliches sadistische Stöße versetzt. Fast jeder Verbraucher wird das Unpraktische des erbarmungslos Praktischen an seinem Leib schmerzhaft gespürt haben. [...] Nichts Trostloseres als die gemäßigte Moderne des deutschen Wiederaufbaustils. [...] Der Verdacht der »Minima Moralia«, dass sich eigentlich gar nicht mehr wohnen lasse, bestätigt sich.«⁹

»Die heiligen Kühe des Funktionalismus müssen geopfert werden«¹⁰ lautete konsequenterweise einer der Slogans, der die subversive Anti-Design-Bewegung der späten 1960er und frühen 1970er Jahre begleitete. Subversion im Design bedeutete damals vor allem Aufbegehren gegen das Diktat des form follows function. Das Anti-Design richtete sich gegen die Umweltgestaltung der vorangegangenen Jahrzehnte, die als rational, marktorientiert, puritanisch, seelenlos und inhuman empfunden und ab-

geschrieben wurde. Subversion im Design führte zu einer neuen visuellen Sinnlichkeit, zu einem unbedarft, spielerischen Umgang mit Banalität, Vulgarität, Emotionalität, Pop, preiswerten Materialien, Antifunktionalität, Dilettantismus. Designobjekte wurden zu »Gefühlscollagen«, die die Räume atmosphärisch aufladen. Der subversive Designer mutierte zum agent provocateur, der soziale Normen in Frage stellte, Mechanismen des Marktes, Vorgaben des guten Geschmacks. Anti-Design bedeutete auch eine bewußte Akzeptanz von Kitsch; mehr noch: Kitsch wurde zum wichtigen Gestaltungselement.

Auch die Postmoderne leistete dem Kitsch Vorschub: das Anything goes führte zu einem neuen Stilpluralismus und Historismus der Stile. Das Verschmelzen von High und Low Culture ließ auch die Frage nach Geschmack, guter Form und vor allem nach der Moral von Gestaltung völlig in den Hintergrund treten. Andere Fragen standen und stehen immer noch im Vordergrund.

Und welche Rolle spielen die Kunstgewerbemuseen in dieser knapp skizzierten Entwicklung? Der Schwung der Gründungsphase, die Idee der Geschmacksbildung einer ganzen Gesellschaft, war bereits zu Beginn des letzten Jahrhunderts verpufft. Für diese Mission sprangen andere Institutionen ein, in Deutschland

der bereits erwähnte Deutsche Werkbund, der vor dem Krieg mit wichtigen Ausstellungen und Publikationen entsprechende Instrumente bereitstellte, manche Kunstgewerbeschulen, die sich zunehmend aus der Verbindung mit den Museen lösten oder neue Einrichtungen wie das Bauhaus in Weimar und später in Dessau. Nach dem Krieg versuchte der Werkbund seine Idee der ästhetischen Erziehung fortzusetzen. Beispielsweise entwickelte er die sogenannten Werkbundkisten zu Themen wie »Der gedeckte Tisch«, mit denen er seine Ideale in die Welt zu tragen versuchte. Auch die bereits erwähnte HfG Ulm gehörte zu diesen Einrichtungen.

Die Kunstgewerbemuseen entwickelten zwar kanonische Designsammlungen, jedoch ohne den primären Anspruch einer wie auch immer gearteten Geschmacksbildung. Vielmehr galt und gilt es, Designgeschichte zu formulieren und entsprechend abzubilden, die Entwicklung von Produktgestaltung.

Inzwischen wird das Thema Geschmack jedoch wieder aktuell. Denn für den inzwischen salonfähigen Kitsch gilt immer noch, was Greenberg bereits Ende der 1930er Jahre formuliert hatte: Kitsch ist AUCH ein Produkt der Massenproduktion. Und das Thema Massenproduktion ruft heute sofort Fragen nach Ressourcenverschwendung, nach Produkti-

onsbedingungen, nach Billiglöhnen, nach Nachhaltigkeit auf den Plan. Diese Facetten berühren die kritische Seite von Kitsch und lassen die Frage nach der ethischen Verantwortung von Gestaltern und implizit auch die Frage nach dem guten Geschmack wieder hervortreten.

Hierauf beginnen auch die Kunstgewerbemuseen langsam zu reagieren. Im Grunde stehen sie vor einer ähnlichen Situation wie zu Zeiten ihrer Gründung im 19. Jahrhundert. Das Gebot der Stunde lautet also Rückbesinnung auf die ursprünglich mit diesen Häusern verknüpfte Leitidee. Das Museum als kritische Diskursplattform und als pädagogische Vermittlungsinstanz besitzt rein theoretisch die geforderten Kompetenzen, die es nun wieder lernen muss, stärker in die Praxis umzusetzen.

¹ Clement Greenberg: *Avantgarde und Kitsch*, in: Ute Dettmar, Thomas Küpper (Hrsg.), *Kitsch. Texte und Theorien*, Stuttgart 2007, S. 205.

² Ebd., S. 212.

³ Hermann Broch: *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches*, in: Ute Dettmar, Thomas Küpper (Hrsg.), *Kitsch. Texte und Theorien*, Stuttgart 2007, S. 214.

⁴ Ebd., S. 213.

⁵ Ebd., S. 223.

⁶ <http://www.deutscher-werkbund.de/filead->

min/user_upload/dateien/dokumente/werkbund.pdf. Zugriff am 15.9.2013.

7 http://hfg-archiv.ulm.de/die_hfg_ulm/timeline.html. Zugriff am 15.9.2013.

8 <http://www.german-design-council.de/60-jahre-designkultur.html>. Zugriff am 15.9.2013.

9 Theodor W. Adorno, Funktionalismus heute. Vortrag auf der Tagung des Deutschen Werkbundes Berlin 23.10.1965; in: Klaus

Thomas Edelmann, Gerrit Terstiege (Hrsg.), Gestaltung denken. Grundlagen zu Design und Architektur, Basel 2010, S. 147-161.

10 Werner Nehls, Die heiligen Kühe des Funktionalismus müssen geopfert werden, in: form, 43/1968, S. 4.

M I R Ó

ODER KITSCH ALS ERKENNTNISMITTEL

I M

EIN TEXT VON

P L A S T I K R A H M E N

PROF. DR. NORBERT M. SCHMITZ

Anmerkungen zur Rekonstruktion der Ausstellung Gustav Edmund Pazaureks, >Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe<, und Arbeiten der Medienklasse der Muthesius Kunsthochschule Kiel zur Ausstellung im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe

» I TEIL: KUNST AUF KITSCH «

Kitsch ist eine Erwartungshaltung, mit der wir unsere ästhetischen Vorurteile unabhängig davon einlösen, ob wir ihn überhaupt bemerken, wie der klassische Kitschrezipient, die ›liebe Oma‹, die ihren röhrenden Hirschen in Öl für große Kunst hält. Ob wir uns im Sinne von Camp und Trash über ihn erheben oder ihn normativ verdammen: Immer sind wir sicher im Urteil bzw. projizieren dasselbe in die Dinge. So sehr uns die Ästhetik der Moderne spätestens seit Duchamp die Sicherheiten des guten Geschmacks, des künstlerischen Kanons etc. genommen hat, prolongieren wir ihn doch unentwegt. So auch Gustav Edmund Pazaurek 1909 in seiner nunmehr vom Werkbund dankenswerterweise rekonstruierten Ausstellung der – so der Titel – ›Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe‹. Als deren Direktor konzipierte er im Stuttgarter Landesgewerbemuseum eine ästhetische Folterkammer als Vorbildsammlung ex negativo für die gestalterische Jugend. Die Objekte der nunmehr teilweise rekonstruierten historischen Schausammlung erfüllen allesamt unsere Erwartungen, und den Kunstsinnigen überkommt rasch ästhetischer Überdruß und geradezu körperlicher Widerwille zwischen all den Bismarckkrügen und touristischen Souvenirs der Wallfahrtsstätten. Pazaurek gli-

edert sein Material nach verschiedenen Kategorien, welche die unterschiedlichsten Formen des Kitsches nach strengen Kriterien entsprechend ihren Verfehlungen ordnen. Ohne dies hier weiter ausführen zu wollen, erkennt man zwar einerseits ex negativo alle Forderungen einer funktionalistischen Avantgarde zwischen Werkbund, Konstruktivismus, Bauhaus und ›Rat für gute Formgebung‹ wieder, doch die reine Aufzählung der Kategorien lässt einen vor dem puritanischen Rigorismus dieses Reinheitsapostels schauern: ›Wunderliches Material‹, ›Materialprotzerei‹, ›Materialübergriffe‹, ›Materialattrappen‹, ›Materialsurrogate‹, ›Relieftranspositionen‹, ›Ungünstige Gewichtsverteilung‹, ›Unzweckmäßigkeit‹ und – geradezu wie eine Beschreibung eines dadaistischen Artefakts klingend – ›Tücke des Objekts‹. Es geht weiter mit ›Zweckkollisionen‹, und die moralinsaure Sprache kulminiert im Terminus ›Funktionelle Lügen‹. Die weitere Liste scheint der Verdammung eines Karnevalssumzuges geschuldet: ›Konstruktionsattrappen‹ und ›Künstlerischerze‹. Doch sei hier innegehalten und nur kurz darauf hingewiesen, dass sich die Dekorfehler für den Richter zu ›abnormen Formen‹ und ›Dekorbrutalitäten‹ steigern. Selbst zur ›Ausrede‹ ist die Kunst verkommen.

Einen solchen Kanon aufzustellen impliziert ein vormodernes Weltbild. Die Avantgarde mit ihrem Bruch mit einer idealistischen Ästhetik des ›Guten, Wahren und Schönen‹ ist nicht nachvollzogen worden. Deren Radikalität wird schlicht in Schillerscher Manier ›versöhnt‹, so dass sie selbst hinter die Transzendentalkritik Kants zurückfällt. Dass die hier zutage tretenden Widersprüche nicht aufzuheben sind, mag ein Grund dafür sein, dass eben diese Moderne auch später noch, vor allem seit den fünfziger Jahren durch die Reduktion auf einen veräußerlichten Formenkanon, gezähmt wurde. Erneut entstand eine Kunstreligion, deren Glauben an ihre ästhetische und moralische Reinheit sie über ihr Grab hinaus bis heute am Leben erhält.

Bei der Lektüre der Texte Pazaureks überkommt den modernen Leser, geschult an der Rhetorik einer ganz anderen avantgardistischen Kunstkritik, ein Befremden angesichts der wilhelminischen Zuchtmeisterei durch die unerbittliche Sprache, die das große Ideal einer ›wahren‹ Ästhetik bis in die kleinsten Angelegenheiten des Alltags fortschreibt. Der ›gute Geschmack‹, das ›ästhetische Gewissen‹ dringt bis in die kleinsten Winkel unserer Umwelt, wie einst der Zeit-

genosse und Vater Moritz Schreber in die feinsten Intimitäten der Sexualität seines Sohnes Daniel Paul.¹ Es entsteht eine unheimliche Nähe zwischen dem moralischen Rigorismus des Wilhelminismus und den Normen seines Antipoden schlechthin, eben der Kunst der Avantgarde, namentlich den Doktrinen der ›guten Form‹ des Bauhauses bzw. dessen Nachkriegswirken im ›Rat für gute Formgebung‹. Man spürt die Diskrepanz zwischen der Vorstellung der Moderne als einer

» DER ›GUTE GESCHMACK‹, DAS ›ÄSTHETISCHE GEWISSEN‹ DRINGT BIS IN DIE KLEINSTEN WINKEL UNSERER UMWELT.«

emanzipatorischen, nicht mehr normativen Kunstepoche und der radikalen Engführung des Sinnlichen namentlich in der distanzierten Ästhetik einer funktionalistischen Avantgarde. Thomas Sternberg thematisiert dies, wenn er den unbedingten Gestaltungswillen der avantgardistischen Welterneuerer radikalisiert und Kitschobjekte aus Plastik in ›die gute Form‹ umschmelzen lässt. Diese ästhetische Weltheilung will nicht gelingen, wenn die stehengebliebenen Reste der Ausgangsfigurchen, die anthropomorph und zoomorph Beinchen und Köpfe, einen widerständigen Charme entwickeln.

Das Janusgesicht aus dem Versprechen unbedingter Freiheit und der Strenge ihrer ästhetischen Normen verbirgt eine Inkonsequenz der

Modernisten, die vielleicht weniger binnenästhetisch denn sozial- und rezeptionshistorisch zu verstehen ist. Kurz und gut wäre die These: Kunst als Mittel sozialer Distinktion, aber auch als symbolische Form gesellschaftlicher Selbstverständigung braucht auch da noch Kriterien der hierarchischen Unterscheidung, wo sie zugleich das Ende derselben proklamiert. Und deshalb ist der Kitsch der Zwillingbruder der modernen Kunst. Wenn man nun die ästhetische Provokation dieses missratenen Verwandten verstehen will, ja überhaupt das schillernde Phänomen dieser eigentlichen Anti-Kunst begreifen möchte, muss man sich vergegenwärtigen, dass Kitsch keine materiale oder ästhetische Konstante darstellt,

gar in den Objekten selbst liegt oder begründet ist, sondern ausschließlich in Relation zur selbst so veränderlichen Kunst aufzufassen ist.² Und Kunst verstehe ich hier im engeren Sinne einer autonomen Kunst, wie sie wohl zu Beginn der Neuzeit begründet wurde, im umfänglichen und uns geläufigen Sinne als Moderne aber erst im Kontext der Industrialisierung wirklich konkrete Form annahm. Und dass sich die Ästhetik der Moderne gerade durch ihren permanenten Wandel auszeichnet, braucht nicht weiter

erläutert zu werden. Kitsch ist als enger Verwandter der Kunst also so veränderlich wie diese selbst. Spätestens mit den radikalen Positionen des Avantgardismus des frühen 20. Jahrhunderts wird zudem die Definitionsfrage der Kunst und vor allem deren Entgrenzung zu einem wesentlichen Inhalt sezessionistischer Überbietungsstrategien. Und gerade hier trifft die Kunst den Kitsch, denn dieser ist gewissermaßen der Schatten des hellen Lichts ästhetischer Erkenntnis der Moderne. Seine Formen sind selbst Kinder derselben. Was ist die Sentimentalität kleiner Porzellanfigürchen anderes als eine vergrößernde Fortsetzung der »Ästhetik der Empfindsamkeit«, der Devotionalien-

»DER KITSCH IST DER ZWILLINGSBRUDER DER MODERNEN KUNST«

kitsch an jeder Pilgerstätte zwischen Rom und Benares und Benares anderes als die industrialisierte Reproduktion nazarenischer Romantik? Auch sind die Naturidyllen des röhrenden Hirsches – bis heute der Inbegriff des Kitsches –, nichts als ein verlängerter Realismus à la Courbet.³ Selbst trinkende Tiroler und weinselige Mönche dürfen sich auf den Naturalismus eines Millet oder Leibl berufen.

Diese Nähe zeigt sich, wenn in ein und derselben Ausstellungsvitrine in Eva-Maria Sahles Installation »Ein Rudel« die wertvollen Original-Hundefi-

gürchen der Porzellansammlung des Museums auf zierlicher Konsole neben moderne, im Handel erworbene und zum Teil vergrößerte oder allzu naturalistische Figürchen gestellt werden. Die Enden der kulturellen Felder des sicheren Kitsches und der altherwürdigen Museumsbestände kommen sich gefährlich nahe, und beide Gruppen sind nicht mehr wirklich unterscheidbar. Das von der Künstlerin gewählte Sujet, ein Tierchen wie der Mops, irgendwo situiert zwischen der Lächerlichkeit einer Hundekarikatur, dem Adel des vornehmen Schoßhundes und schier unnachvollziehbaren bis tierquälerischen Rassestandards, bringt dieses Kulturgut in ein Pseudonaturverhältnis zurück.

Was folgt daraus? Kitsch ist keine materiale oder feste inhaltliche Größe, sondern ein Rezeptionsphänomen. Entscheidend ist demnach das fehlende Verständnis des Publikums für den Gehalt der symbolischen Formen, seien es die äußerlichen oder die inhaltsästhetischen, bzw. das mangelnde Bewusstsein darüber, wie diese im jeweilig avancierten Diskurs der High Culture verstanden werden. Am Beispiel des »Röhrenden Hirsches« kann man, wenn man sich nicht zu der Behauptung hinreißen lässt, dass derjenige Courbets einzig durch die bemerkenswerte Peinture des Malers kein Kitsch sei, dies zeigen. Einige Tierbilder des britischen Erfolgsma-

lers Edwin Landseer einschließlich einiger Hirsche stehen den Szenen des Franzosen maltechnisch kaum nach. Der Zeitgenosse Courbets beginnt aber nicht nur, das Sujet massenweise zu replizieren, sondern auch über eine massenhafte Reproduktion, auf die er seine Malweise abstimmt, im großen Stil unterschiedlichste Käuferschichten anzusprechen. Dabei verschiebt sich die Motivik im Wechselspiel mit einer sich verändernden Erwartungshaltung des Publikums ins Theatralische und Sentimentalische. So entsteht nach und nach eine Rezeption der Natur als kleinbürgerliche Idylle, die auch den ursprünglich provokativen Hirsch Courbets seiner symbolischen Konnotationen beraubt. Eher bildungsferne Schichten projizieren stattdessen sentimentalische Ideologien in solche unverständenen Objekte hinein. Es geht also nicht darum, ob der Hirsch handwerklich perfekt oder in grober Machart usw. ausgeführt ist, sondern vielmehr darum, ob seine Rezeption im Einklang steht mit dem künstlerischen Kontext der Kunstdiskurse in der Zeit seiner Entstehung. Denn natürlich gab es schon lange vor der Moderne auch grob gemalte Jagdbilder in Provinzschlössern oder billig ausgeführtes Porzellan als Massengut; nur waren diese eben einfach schlechte Kunst oder Kunstgewerbe, aber kein Kitsch.

Die Reflexion von Chili M. Seitz zum

›Verdrängten der modernen Kunst‹ kombiniert im ›Wartesaal zum großen Glück‹ Archivkarteikarten des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe mit Auszügen aus dem Volksliederarchiv.de (Abb. S. 70). Die Installation wird um Schlagertitel in Plottbuchstaben auf der Wand von fünf mal sechs Metern ergänzt und fragt nach ›Schicksal‹ und Stellenwert der in dieser Traditionslinie verhandelten Emotionen im kulturellen Niedergang der Auswanderung aus dem Kunstsystem. Oder umgekehrt: Noch im Schlager ist etwas vom berechtigten Gefühl romantischer Liedkunst erinnerlich.

Ein ›Röhrender Hirsch‹ für sich genommen bedeutet dem Jäger oder Zoologen einiges; ansonsten, als Gegenstand der Darstellung, ist er aber für alles Mögliche offen. Insofern sind bestimmte Inhalte (und auch Formen und Techniken) wohl mehr oder weniger kitschaffin, aber keiner ist per se Kitsch, wie auch prinzipiell niemals etwas an und für sich Kitsch ist. Selbst die Ästhetik des Hässlichen als vermeintliches Gegengift der Moderne gegen den Kitsch ist nicht vor ihrer Verkitschung sicher, wie uns der Blick auf die überbewerteten Sammlerfigürchen in den Schaufenstern der Gothicläden, Tattoo- und Piercingstudios lehrt.

Der Unterschied zwischen Kitsch und Kunst ist ein anderer als etwa

der zwischen Volks- und Hochkunst, der ja häufig durch einen Unterschied im Raffinement der technischen Ausführung bestimmt ist. Die Träger der Volkskunst verwechseln ihre Ästhetik allerdings nicht mit der beispielsweise einer aristokratischen Oberschicht, wenngleich mit dem Einsetzen sozialer Dynamiken in der Neuzeit diese Differenzen schrittweise durchlässiger wurden. So sind viele Trachten, die von ihren Trägern als ›authentischer‹ Ausdruck ihrer Kultur verstanden werden, Abwandlungen und häufig Vereinfachungen der aufwändigen Kleider der Elite.⁴ In der Realität der letzten zweihundert Jahre mischen sich die Reste einer vormodernen Tradition, in der es den Unterschied zwischen Kunst und Kitsch noch gar nicht gab, mit Erscheinungen industrieller Kitschkultur, ohne dass die sozialen Träger dieser ästhetischen Melange dies differenzieren könnten.

Wenn Nilofar Rezai in der Arbeit ›Die Reisenden‹ (Abb. S. 65) die heute im Iran noch immer in überlieferter handwerklicher Kontinuität produzierten einfachen Teppiche der Unterschichten mit einem Meisterwerk dieser Kunst aus der Sammlung des Hamburger Museums für Kunstgewerbe zusammenbringt, werden unterschiedliche Ausformungen einer vormodernen Tradition erkennbar, auch wenn Qualität und Differenz als

eine Frage des Preises und der Geschmackskultur des sozial heterogenen Publikums deutlich sind. Anders hingegen, wenn die Globalisierung mit ihrer Renaissanceperspektive und ihren Medienikonen ihren Weg in die Webereien des Orients findet. Dann wird auch eine fotografisch inspirierte Darstellung der Kaaba oder die individuelle Porträtaufnahme eines Mullahs oder ein beliebter Filmstar zum Teppichmotiv, und man darf von Kitsch in unserem Sinne sprechen.

Doch zurück nach Europa: Die zitierte Naturidylle des ›Röhrenden Hirsches‹, so schlicht sie im Kontext ihrer Ausstellung als Kitsch auch erscheinen mag, ließe sich gleichermaßen bei den Romantikern wie bei den Vertretern der Aufklärung problemlos wiederfinden. Seine größte vordergründige Nähe hat der ›Röhrende Hirsch‹ als pars pro toto für den Kitsch zweifellos – wie angedeutet – zum ›harten‹ französischen Realismus eines Courbet, als des ›artiste moderne‹ schlechthin.⁵ Der Schock, den solche Bilder männlicher Brunft beim gutbürgerlichen Publikum im Pariser Salon Mitte des 19. Jahrhunderts provozierten, bleibt der Oma bei der Einrichtung ihres gemütlichen Wohnzimmers erspart. Sie weiß nichts von dieser Motivgeschichte. Ähnlich ist die sexuelle Freizügigkeit des Ancien Régime, wie sie sich in der Porzellan- kunst des Rokoko zeigte, für die heu-

tigen Käufer dieses Porzellans, sei es in immer neuen Auflagen der zum Teil ja bis heute produzierenden Manufakturen zwischen Sevres und Meissen, sei es als verbilligte Kopien in oft grober Ausführung, unvorstellbar. Die subtile Erotik, vielleicht auch Pornografie, bleibt unbemerkt.

Wenn dann wirklich einmal die Signifikanten konkreter Sexualität uneindeutig zwischen den anmutigen Pärchen erscheinen, wie sie der russische Künstler Leonid Kharlamov in seiner nach dem Sohn der Aphrodite betitelten Arbeit ›Himeros Phobos‹ (Abb. S. 57) einsetzt, indem er zwischen die anmutigen Paare in der Schausammlung des Kunstgewerbemuseums Dildos und dergleichen aus dem gewöhnlichen Sexshop platziert, geraten die kulturellen Zuordnungen des aufgeklärten Publikums ins Wanken. Bezüglich des avancierten Diskurses, der einmal hinter diesen Artefakten stand – die Programmatik des Naturalismus, die erotische Literatur des 18. Jahrhunderts – sind solche Käufer genauso weitestgehend unbeleckt wie die einfache Bevölkerung Irans, um auf die Arbeit von Nilofar Rezai zurückzukommen, von der verfeinerten Hofkultur Persiens.

Nun wird Kitsch von seinem Publikum in der Regel nicht als Angriff auf Kunst verstanden, sondern versteht sich selbst als Kunst, ja gerade ein ›erbaulicher Kunstwert‹ scheint

ihn in dessen Augen auszuzeichnen. Ein Wert, der von den Rezipienten in der klassischen Phase des Kitsches im 19. und 20. Jahrhundert oft genug über den der jeweils fortgeschrittenen High Culture gestellt wurde, deren avancierteste Formen spätestens mit der Avantgarde seit Ende des 19. Jahrhunderts vom breiten Publikum nicht mehr verstanden bzw. akzeptiert wurden. Militanter Kitsch wird seitdem im Bewusstsein seiner Rezipienten als »wahre Kunst« angesehen. Äußerlichkeiten wie ein schlichter Illusionismus, wie er gerade durch die »Repräsentationskrise der Moderne« problematisiert wurde, handwerkliche Fertigkeit, die durch das Konzeptuelle des modernen Künstlers nicht mehr Voraussetzung ihrer Praxis sein muss, usw. werden als »Kunstwert« gelesen.⁶ Dass der Kitsch dem Anspruch der Hochkunst nicht genügt, liegt demnach so wenig an seinen technischen Mängeln wie an seiner Serialität als mangelnde Einmaligkeit des Originals – beides Hinsichten, die von der Moderne selbst längst ad acta gelegt wurden –, sondern ausschließlich daran, dass die jeweiligen Konzepte »aus der Zeit« gefallen sind. Nils Knudsen zeigt diese Sehnsucht nach dem »Kunstwert an sich« mittels einer Nachlasssammlung von grob, aber eigenhändig ausgeführten Bronzekopien berühmter Skulpturen à la Rodins

Denker (Abb. S. 58). Die 12 bis 14 Zentimeter großen, zertifizierten Einzelstücke ermöglichten dem »Sammler«, mittels eines kistengroßen »Museums von Weltrang« an den höheren Weihen der Kunst teilzuhaben. Dies ist für nicht wenig Geld, aber doch für diejenigen, die an der ganz großen Kunstwelt finanziell nicht partizipieren können, bezahlbar, zu erwerben. Die »Sucht« nach dem »Original« wird selbst zum Zielpunkt der Kitschindustrie mit entsprechenden Gewinnmargen.

Evident werden die beschriebenen unterschiedlichen Rezeptionshaltungen von Kunst, Kitsch, Volkskunst und Populärkultur beim Camp. Derselbe Gegenstand wird durch die ästhetisch verfeinerte Distanzhaltung der Überlegenen, »Wissenden«, Zeichen distanzgebenden Kunstgenusses gegenüber der Alltagsästhetik der kleinen Leute. Dies änderte sich entgegen vielfacher Behauptung auch durch die Öffnung der Moderne für die Dinge des Alltags, der Massenkultur oder des »schlechten Geschmacks« wenig. Der »Machtgestus« der Elite wird nirgendwo deutlicher als gerade in der Usurpation des »ästhetischen Mülls«, den man diesen »Banausen« als »Abfallprodukt« der Geschichte gerade erst überlassen hat. Das ist eben der Unterschied zwischen dem »Röhrenden Hirsch« in der »guten Stube« der Großmut-

ter und demjenigen in der trendigen Designerwohnung der Enkel. Dabei kann vieles »campy« sein, immer aber handelt es sich um eine völlig andere, letztlich hochkulturelle Vereinnahmung anderer kultureller Ausdrucksformen, sei es des Kitsches oder der Populärkultur, durch den elaborierten Code der ästhetisch führenden Gruppen, also durch die High Art.⁷

zeption der modernen Kunst selbst hat, und hier scheint mir ein Feld, auf dem der Diskurstheoretiker das Fortwirken der sozialen Distinktionen unbenommen der Inhalte der Diskussion kritisch hinterfragen sollte.¹⁰ Und das gilt erst recht, wenn neuerdings der Kitsch salonfähig zu werden scheint und behauptet wird, dass die klassischen Differenzen zwischen

» 2 TEIL: KITSCH AUF KUNST «

Fassen wir die vorangegangenen Überlegungen zusammen: Kitsch ist also eine Rezeptionshaltung, die durch das Missverhältnis des Wissens um den »state of the art« der High Culture und der Kunstvorstellungen der ungebildeten Unterschichten entsteht, denen es an »symbolischem Kapital« mangelt. Insofern knüpfen diese Überlegungen an die Reflexionen eines Norbert Elias⁸ oder Pierre Bourdieu⁹ an.

Nun hat die Kitschtheorie eine lange Geschichte, und die genannten Aspekte sind kaum vollständig. Im Folgenden soll auch keinesfalls der Anspruch erhoben werden, diese durch eine weitere, gewissermaßen abschließende These zum Ende zu bringen. Es gilt vielmehr, in Anlehnung an andere, neuere Überlegungen noch einmal radikal zu fragen, welche Auswirkungen der Kitsch auf das Selbstverständnis bzw. die Re-

High und Low Art endgültig libertinär überschritten seien. In Wirklichkeit ist allenfalls das ästhetische Fassungsvermögen der Aneignung unterschiedlichster Phänomene unter dem selbstbezüglichen Geltungs- und Selektionsanspruch der High Art enorm vergrößert.

Nun sind Kitsch und seine Reflexion durchaus Gegenstand der modernen Kunst, wie etwa die Arbeit Jeff Koons zeigt. Überhaupt kann mit der Ausweitung des Materialbegriffs Kitsch schlicht selbst als Rohmaterial künstlerischer Bearbeitung Verwendung finden.¹¹ Romina Farkas« überdimensionale, im Durchmesser 20 Zentimeter messende Andenken-Schneekugel braucht nicht gekippt zu werden, um einen Schneesturm zu erzeugen (Abb. S. 54). Ein Motor bringt die Glitzerflocken in der Kugel kontinuierlich in Bewegung, sodass der uns vertraute »Miniaturorkan« im Inneren des Gehäuses nicht mehr um den Eiffelturm,

den Kölner Dom oder sonst einen Gegenstand kreist, sondern nur auf sich selbst verweist. Das bekannte Kitschobjekt wird in die Reinheit kinetischer Abstraktion verwandelt. Doch kann man nicht nur einzelne formale Elemente durch Neukontextualisierung als Material für Kunstproduktion verwenden.

Der Akt der Wiederaneignung von Kitschtopoi durch die Kunst kann sich auch der Modi der Kitschempfindung reflexiv bedienen. Wenn in Reza Ghadyani »Vogelgarten«, (Abb. S. 50) einer wandgroßen Videoinstallation an die projizierte Waldlichtung eine Vielzahl von realen Kuckucksuhren an den flachen Baumstämmen, Teil der Projektion, befestigt wird, d.h. das sie an der realen Museumswand hängen, entsteht eine neue ästhetische Dimension, in der die Versatzstücke deutschümelnder Gemütlichkeit zwischen Waldesruh und Souvenirkitsch durch das distanzierende Neuarrangement gleichsam neu betrachtet werden können. So wird eine Wahrnehmung der Natur jenseits ideologischer Überfrachtung gerade über die Gebrochenheit der Installation vorideologisch wenigstens erahnbar. Die pointierte Präsentation des Kitsches lässt die von diesem depravierte ästhetische

Wahrheit wenigstens wieder aufscheinen. Es geht im Weiteren darum, die Überlegungen zum »Nichtverstehen« vergangener oder einer im Sinne einer hegelianischen Moderne »überholten« Ästhetik der Hochkunst

»DER AKT DER WIEDERANEIGNUNG VON KITSCH-TOPOI DURCH DIE KUNST KANN SICH AUCH DER MODI DER KITSCHEMPFINDUNG REFLEXIV BEDIENEN.«

auf die Kunst der Avantgarde selbst und ihre Rezeption in der Gegenwart zu übertragen. Denn immerhin fällt ja die historische Explosion der Kitschproduktion wie -diskussion nicht nur, wie von der Literatur allgemein beschrieben, in die Hochzeit der Industrialisierung, sondern auch mit den »Gründerjahren« der »Sezessionen« und »Avantgarden« in eins. Wenn aber Kitsch als abhängige Variable des Kunstbegriffs zu verstehen ist, stellt sich die Frage, wie es um letzteren bestellt ist angesichts einer mindestens hundertjährigen Beziehungsgeschichte. Denn schließlich ist die Moderne selbst in die Jahre gekommen, und namentlich ihre romantischen Spekulationen auf »Unbedingtheit« und »Authentizität« als Widerspruch zur durchrationalisierten Funktionsgesellschaft halten heutigen künstlerischen Standards der Reflexion kaum stand. Es war ja die High Art selbst, allen voran der Ironiker Duchamp, der solche kulturellen Naivitäten unerbittlich aufge-

deckt hat. Nebenbei bemerkt stehen ja die esoterische Ideologie und der pseudoreligiöse Kunstkitsch so anerkannter Positionen der Hochkunst wie der Madonnenikonografien eines Maurice Denis oder der Schriften eines Kandinsky in Unangemessenheit von Form und Inhalt und erst recht der intellektuellen Möglichkeiten ihrer Zeit dem Devotionalienkitsch in Lourdes und Altötting, vor allem aber in der »Esoterikkunst« unserer Tage in nichts nach. Denn das Bedürfnis nach der Wiederherstellung einer religiösen Bildsprache nach der Säkularisierung war als Versuch bei Schelling und Schlegel, Friedrich und Turner verständlich.¹² Doch spätestens 1900 war ein solches Kunstprogramm zur Ideologie verkommen. Nicht zufällig ist die Bildersprache der Nazarener bestimmend für die spätere Formensprache des Kitsches. Das unterscheidet eben Romantik von Kulturkritik. Wie dem auch sein, solche Art moderner Kunst steht in der neuzeitlichen Kontinuität der »Abwanderung« von der frontier der ästhetischen Diskurse ins sentimental Genießende, wie schon die süßlichen Rokokofigürchen die Ästhetik der Empfindsamkeit diskreditieren.

Diese Transformation in der Breitenrezeption kennzeichnet auch das populäre Verständnis der Avantgarde. Seit den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts trifft diese Ent-

wicklung die Provokateure des Impressionismus und des Symbolismus, heutzutage aber nicht minder die unterschiedlichen und kontroversen Positionen der Abstraktion. Die Bilder der Monets und Gauguins sowie des Großmeisters van Gogh beschreiben, zumal auf Millionen Postkarten, Idyllen und kein »vie moderne« im Baudelairschen Sinne der radikalen Zeitgenossenschaft. Der Surrealismus eines Dali oder Miro gehört zum selbstverständlichen Programm jedes Kaufhauses oder avancierter Möbelgeschäfte. Das rein dekorativ ausgewählte Werk, dessen Avantgardismus den Lifestyleanspruch des Käufers untermalt, erhält seine Dignität durch die Kombination der klangvollen Titel namhafter Galerien bzw. berühmter Museen der Metropolen der Welt mit dem »künstlerisch-schlichten« Plastikrahmen. Man ist erinnert an die Funktionsweisen von Modelabels. Der unzeitgemäße »Kunstwert« ist dem Reproduzierten übergestülpt, wie dem schon vielfach erwähnten »Röhrenden Hirsch« im Billigimitat eines Barockrahmens.¹³ Während der letzte wohl eher zu den »aussterbenden Tierarten« zählt, gewinnt dieser »Oberflächenmodernismus« über die Globalisierung gegenwärtig Weltgeltung.¹⁴

Jedenfalls wird die Avantgarde zur leeren Hülle für einen reinen Kunstwert, einem Phantom, das dem Pu-

blikum ansonsten äußerlich bleibt. Heinrich Klotz sprach von den »röhrenden Hirschen der Avantgarde«.¹⁵ Entscheidend ist, dass bezüglich der Moderne das Rezeptionsverhalten der klassischen Kitschrezipienten beim Kunstdruck an der Wand und beim Museumsbesuch oft genug dasselbe ist: Es ist geprägt von Unverständnis und mangelnder Distanz und Autonomie des Urteils zugunsten einer defensiven Unterwerfung unter eine ansonsten nicht verstandene Kunstnorm. Kitsch ist wandelbar, und prinzipiell jedes ästhetische Objekt, also auch die Kunst der Avantgarde, ist so sehr »verkitschbar«, wie umgekehrt seit Duchamp alles »kunstwürdig« ist.

Als Nachsatz: Der Autor selbst kann Kitsch und Trash kaum ertragen, insofern steht er Pazaurek näher, als der Text vermuten lässt. Vielleicht ist aber erst die reflexive Haltung zur High Art, auch was die genannten Relativierungen ihres unbedingten Geltungsanspruchs betrifft, Voraussetzung für ihren zeitgemäßen, also wortwörtlich modernen Genuss.

1 Dasselbe gilt für den »Kulturkampf« um den Kitsch, bei dem sich die Modernisten und die Konservativen die Hand reichen, nicht ohne sich wechselseitig desselben zu zeihen.

2 Einen guten Überblick über Begriffs- und Theoriegeschichte und eine Literaturübersicht

bietet: Kliche, Dieter: Kitsch, in: Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. v. Dieter Kliche et al., Stuttgart/Weimar 2001/2010, Bd. 3, S. 272-288. Empfehlenswert auch: Kitsch. Texte und Theorien, hrsg. von Ute Settmar und Thomas Küpper, Leipzig 2007.

3 Hier folgt die Argumentation zum Teil den einschlägigen Überlegungen von Venturi et al.: Venturi, Robert/Scott Brown, Denise/Izenour, Steven: Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftstadt, Braunschweig 1979.

4 Ausführlicher: Schmitz, Norbert M.: Die schönen Stiefkinder: Anmerkungen zum Diskurs über Mode und Kino im Modernismus, in: Mode und Film, hrsg. von Theresa Georgen und Norbert M. Schmitz, erscheint 2014 voraussichtlich im Verlag für moderne Kunst, Nürnberg.

5 Vgl. zum Verhältnis Realismus und Moderne: Kohl, Stephan: Realismus – Theorie und Geschichte, München 1977 sowie Herding, Klaus (Hg.): Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Frankfurt a. M. 1978.

6 Es geht also beim Kitsch niemals um das Fortschreiben mimetischer Traditionen, denn die historischen Auseinandersetzungen zwischen Abstraktion und Realismus sind kunstimmanent. Der moderne Realismus ist aber durch seine Reflexivität von den illusionistischen Techniken des Kitsches unterschieden. Vgl.: Böhm, Gottfried: Die Krise der Repräsentation – Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst, in: Lorenz Dittmann (Hg.): Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1919-1930, Stuttgart 1985, S. 113.

7 Vgl. Bolz, Norbert, Cordula Meier Birgit Ri-

chard (Hrsg.) u. a.: Riskante Bilder. Kunst, Literatur, Medien. München 1996.

8 Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft - Untersuchungen zur Soziologie und Geschichtswissenschaft, Darmstadt/Neuwied 1969. Selbiger hat sich auch speziell zum Thema geäußert: Elias, Norbert: Kitschstil und Kitschzeitalter, in: Die Sammlung I, 1935, S. 252-263.

9 Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a.M. 1992, S. 31.

10 Dies knüpft allerdings nicht an die einschlägige, namentlich durch Greenberg und Eco eingeleitete Diskussion an, wie sie Kliche zusammenfasst. Vgl. Kliche, Bd. 3, S. 284ff..

11 Letztlich eine Konsequenz aus der Adaption des Materials der Populär- und Gebrauchskultur; eine ästhetische Strategie, wie wir sie aus den MERZ-Collagen von Kurt Schwitters kennen.

12 Vgl.: Frank, Manfred: Der kommende Gott, Vorlesungen über die Neue Mythologie, Frankfurt a.M. 1982.

13 Vgl. auch die kulturkonservative Diskussion um den sauren Kitsch, von deren essentialistischer Argumentation sich die Thesen dieses Textes deutlich unterscheiden. Vgl.: Kliche Bd. 3, S. 272-288.

14 So konnte der Autor 2010 das Angebot vieler kleiner Galerien in Hanoi beobachten, die massenhaft hergestellte repräsentative Ölgemälde grundsätzlich für den eher konservativen und den avantgardistischen Geschmack anboten: Kopien vorwiegend französischer Malerei des 19. Jahrhunderts und dekorative und farbintensive Abstraktion. Teurer waren da schon die Originalholzschnitte aus dem Vietnamkrieg für

die westlichen Touristen in speziellen Galerien.
15 Vgl.: Klotz, Heinrich: Die röhrenden Hirsche der Architektur. Kitsch in der modernen Baukunst, Luzern/ Frankfurt a. M. 1977.

N A M E

AUSSTELLUNGSKATALOG DER

T H A T

STUDENTEN DER MEDIENKLASSE

» T H I N G «

DER MUTHESIUS KUNSTHOCHSCHULE KIEL

Anne Steinhagen, Chili M. Seitz, Daniela Takeva, Eva-Maria Sahle, Ines Nieland,
Lena Marie Emrich, Leonid Kharlamov, Linda Witkowski, Lisa Hoffmann,
Maria Börner, Nilofar Rezai, Nis Jesper Knudsen, Reza Ghandyani, Robin Lison,
Romina Farkas, Svenja Blum, Ulrike Meier, Thomas Sternberg, Vera Kähler



3 8



3 9



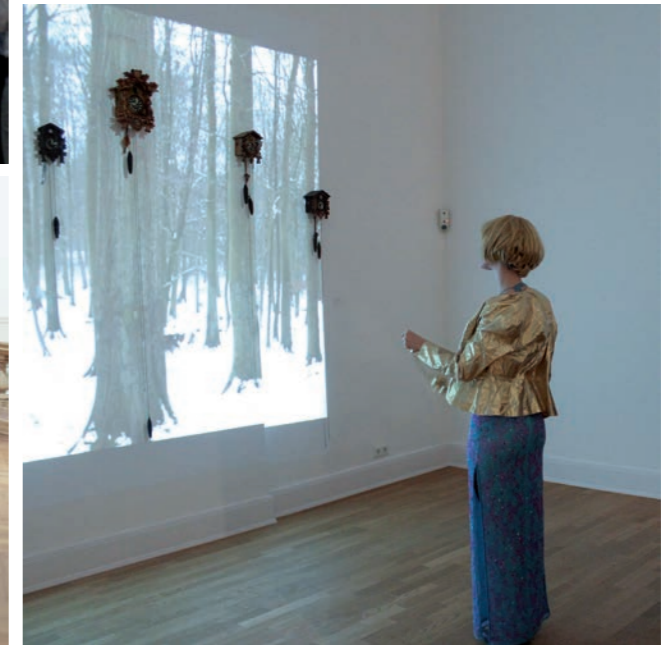
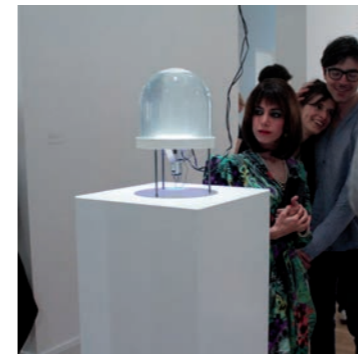
» QUESTION OF TASTE «

VERA KÄHLER, NILOFAR REZAI, DANIELA TAKEVA, LINDA WITKOWSKI
GELIEHENE KLEIDUNG AUS EINEM 2ND HAND GESCHÄFT

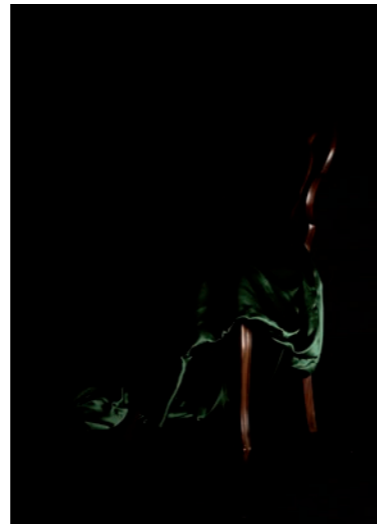
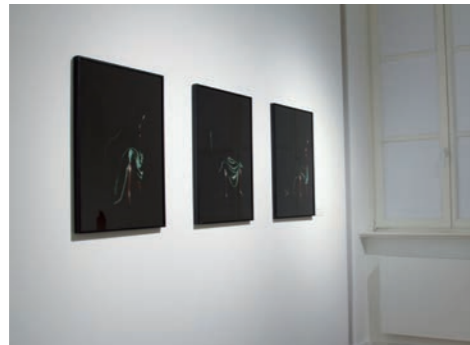
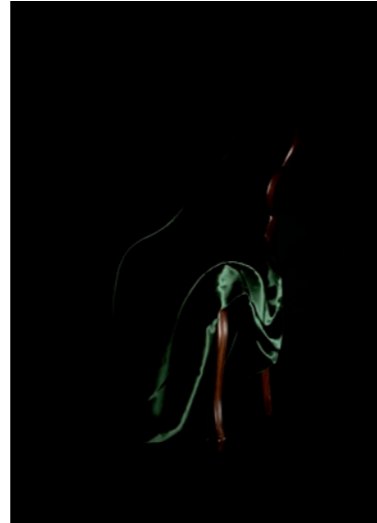
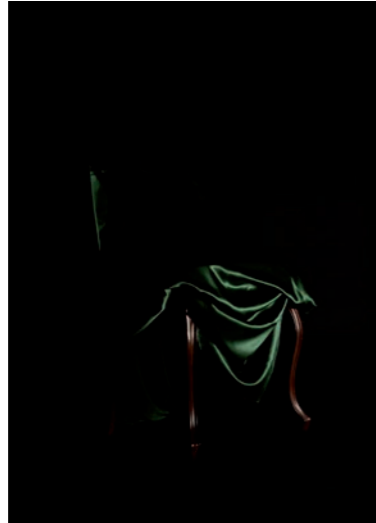
4 0

Während der Performance tragen die vier Künstlerinnen geliehene Kleider aus einem 2nd Hand Geschäft.

» Die Kleider aus vergangenen Zeiten entsprechen nicht dem heutigen Kleidungskodex. Die Idee des Gemeinschaftsprojektes ist das Vorführen von Kleidung, die aus einer Sammlung in ein anderes System eingegliedert wird. Die Künstlerinnen reagieren über die Dauer der Performance auf den Ausstellungsraum und die gezeigten Kunstwerke wie auch auf die Besucher. Es geht um die Infragestellung von Konventionen, Benimmregeln und Verhalten der Gesellschaft an der Grenze des „guten Geschmacks“.



4 1



» E . T . «

SVENJA BLUM, 3 FARBFOTOGRAFIEN, 50 X70CM

Verhüllung, Inszenierung, Gegenwart und Vergangenheit. Wie präsentieren sich uns verschiedene Epochen und Stile?

» Möbel, die scheinbar leblos sind und dennoch mit ihrer plastischen Form lasziv um unsere Aufmerksamkeit ringen, buhlen. Sie thematisieren nicht nur die Frage nach der reinen Form, sondern auch den Gedanken der „Mode“ und dem Verfall, dem Wandel eines Wertobjekts zu Kitsch,

sowie der Veränderbarkeit durch Inszenierung. In diesem Sinne wird insbesondere die Parallele zum Historismus, das „Anbieten“ von Objekten und der übertriebenen Inszenierung von Gestaltungselementen thematisiert und in Frage gestellt.

» ELEVATORMUSIC «

SVENJA BLUM UND ULRIKE MEIER
 MEDIENPLAYER, PARABOLIC LAUTSPRECHER

4 4

Rieselnder Sound aus riesigen Soundduschen tropft auf den vorbeigehenden Besucher in der Halle vor der Ausstellung. Angenehm? Verzerrt? Dramatisierend oder relativierend?

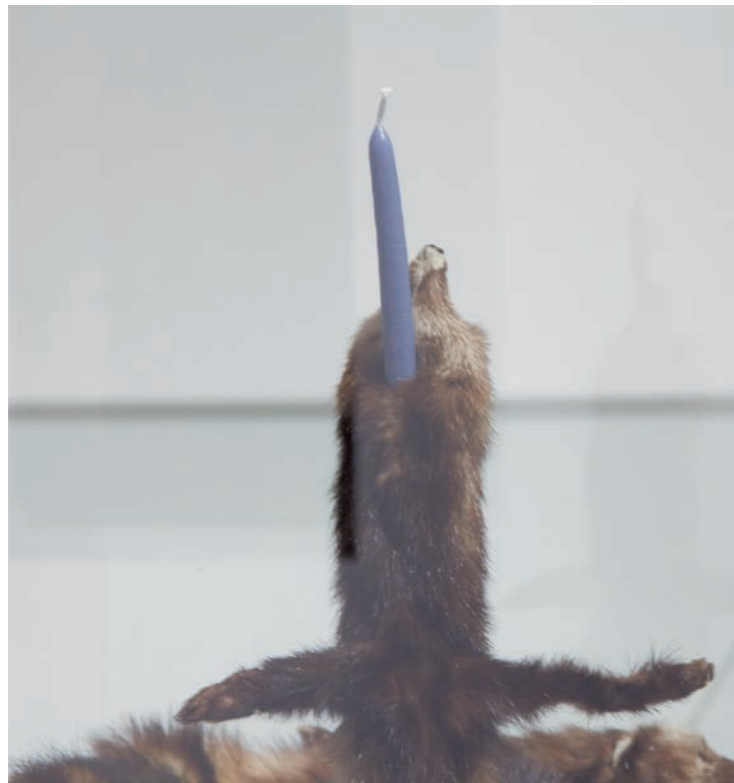
» Eine Kompilation der sogenannten „Elevatormusic“ zieht nicht nur auf fordernde Art und Weise in die Ausstellung, sondern bricht auch mit der stillen Museumsatmosphäre und ironisiert somit die ständig präsente Ernsthaftigkeit.

Der Begriff Elevatormusic, auch Muzak genannt, steht hauptsächlich für jene Gebrauchsmusik, die gewöhnlich in Fahrstühlen, Kaufhäusern oder Hotels als Hintergrundmusik eingesetzt wird. Es handelt sich hierbei um funktionelle Musik, die vom Hörer unbewusst wahrgenommen werden soll, um ihn heiter zu stimmen und eine entspannte Atmosphäre beim Einkauf oder bei der Arbeit zu schaffen.

Sie wird auch zur Überlagerung störender Umgebungsgeräusche wie zur Unterdrückung einer nicht erwünschten Stille eingesetzt. Nicht selten erfolgt der Einsatz zu Werbezwecken, im öffentlichen Raum jedoch auch, um Passanten psychoakustisch (z.B. aggressionshemmend) zu beeinflussen. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist der Hamburger Hauptbahnhof, an dem der Einsatz von klassischer Musik der politisch inszenierten Vertreibung der Junkieszene dienen soll. Der fremde Klangteppich vermittelt unbewusst und auf gewaltfreie Art das Gefühl sich am „falschen“ Ort aufzuhalten und hat im Zusammenspiel mit polizeilicher Präsenz tatsächlich zur Auflösung der Szene geführt.

4 5





» ROMANTISCHE KADAVER «

MARIA BÖRNER, ILTISS-PRÄPARATE, WACHSKERZEN, REIS

Diese akrobatisch anmutenden Iltisse verbinden den alltäglichen Gegenstand des Kerzenhalters mit einem ungewöhnlichen Material.

» Zusätzlich zu dem üblichen Gebrauch von Jagdtrophäen für Prestigezwecke wird hier der Machtanspruch des Menschen über das Tierreich weiter gesteigert. Es scheinen sowohl das Feuer, als auch die Tiere durch

den Menschen gezähmt und nahezu vergewaltigt worden zu sein. Die Bedeutung der Kerze als Spender von Geborgenheit, Erleuchtung und romantischer Zweisamkeit steht als Motiv dazu im Gegensatz.

» DER LASTENAUFZUG «

LENA MARIE EMRICH MIT LINDA WITKOWSKI
BLACK CUBE IN ORIGINALMAßEN DES LASTENAUFZUGES, 10 MIN. LOOP IN FORM
EINER VIDEOPROJEKTION.

4 8

Abwesend. Ein Weg ins Sichtbare, präsent. Ein dumpfes Rattern, schweres Metall, Stillstand. Der Weg. Dann Licht, das Künstliche, das die verstaubte Oberfläche vergessen lässt.

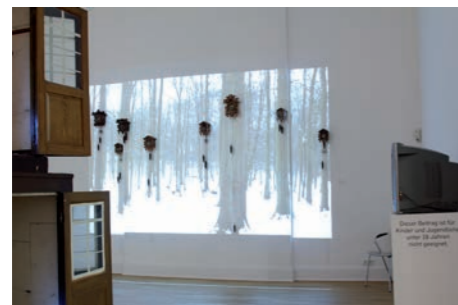
» Das Projekt „der Lastenaufzug“ thematisiert die unsichtbaren Vorgänge hinter einer Ausstellung. Inspiriert von dem dominanten Geräusch der zufallenden Lastenaufzugstür entstand eine 10minütige Filmarbeit. Es sind verschiedene Kurzscenarien des Transports der temporären Ausstellungsobjekte aus einem überwachungs-

kameraartigen Winkel zu sehen. Im Vordergrund der Arbeit steht das gesamte Raumgefühl, darum wird der 10minütige Loop in einem Black Cube in Originalmaßen des Lastenaufzuges gezeigt. Das dumpfe Krachen der Aufzugstür leitet den Betrachter in den abgedunkelten Raum und lässt ihn in das vergangene Szenario eintauchen.

4 9



5 0



» V O G E L G A R T E N «

REZA GHADYANI, DVD, BEAMER, LAUTSPRECHER, KUCKUCKSUHREN

5 1

Im Winter scheint der Wald ohne Poesie zu sein, da einige Vogelarten zu dieser Zeit ausgewandert sind...

» Auf die Wand projiziert ist ein Film, der eine Aufnahme eines Waldes zeigt. Dabei sind Baumstämme und äsende Rehe zu sehen. Mehrere Kuckucksuhren werden so an der Wand platziert, dass der Eindruck entsteht,

sie waren an den Baumstämmen befestigt. Zur vollen und halben Stunde kontrastieren ihre Bewegung und ihre Geräusche mit den bewegungslosen Bäumen.

» RE-DESTRUCTIVE TRANSFORMATION «

5 2

LISA HOFFMANN, INSTALLATION MIT FOTOGRAFIEN UND WASSERBAD AUF TISCH

Das Verbannte sucht sich seinen Weg in transformativen Prozessen zurück.

» Bei der Arbeit „re-destructive Transformation“ geht es um einen Prozess der Veränderung, der mit der Eröffnung der Ausstellung beginnt und mit ihr endet.

Dabei liegen in drei Wasserbädern jeweils drei identische Fotografien. Auf diesen ist ein Gegenstand zu sehen, der auf Grund von Schäden ins Depot verbannt wurde und somit dem Besucher vorenthalten wird. Durch die Arbeit gelangt er nun wieder in den Ausstellungsraum und wird für den Besucher sichtbar.

Bei dem Gegenstand handelt es sich um einen Stuhl, bei dem die Oberflä-

chen von Sitz und Lehne aufgeraut sind, Löcher haben und der sich darunter befindliche Füllstoff sichtbar wird. Im Laufe der Zeit greift das Wasser die Fotografien an, sodass Oberflächen aufgeraut werden, das Papier sich einrollt und Staub- und Kalkpartikel aus Wasser und Umgebung sich auf den Fotografien absetzen und diese angreifen. Ebenso besteht die Möglichkeit, dass sich durch das Wasser Farbpartikel von den Fotografien lösen. Sie verbleiben jedoch durch das Wasser in den Wannen und es besteht die Möglichkeit, dass sie sich zu neuen Bildern zusammensetzen. .



5 3

5 4



» OHNE TITEL «

ROMINA FARKAS
BOROSILIKATGLAS, DESTILLIERTES WASSER, KUNSTSCHNEE, SPIEGEL,
MAGNETRÜHRER, ARDUINO, ORIOL, LACK, EISENGESTELL

5 5

Eine überdimensionale Schneekugel spiegelt in sich selbst und ihre Umgebung. Sie wird von einem Motor in wechselnden zeitlichen Intervallen angetrieben. Ihre Maschinisierung verschiebt die mit einer Schneekugel in Verbindung gebrachte Assoziation.

» Wir verfolgen Zahlen im Gewitter an der Börse und die Fische bilden Schwärme, die der Jäger nicht versteht. | Stare sind am Himmel und sie stürzen Richtung Erde und sie drehen sich, ohne sich zu berühren, um einander. | Sie hauen ein Gebilde, aber geben ihm keinen Namen, denn sie können es nicht sehen. Und sie können es nicht beenden und sie ändern seine Form. Du versuchst sie dir zu merken, aber welche von den vielen? | Verfolge eine Feder und sie wird zu einer Flocke und der Wind treibt sie empor, wieder weg vom weißen Boden. | Auf dem wir stehen, auf dem wir tanzen, auf zwei Füßen, auf der Erde und sie dreht sich und bewegt sich und sie ändert ihre Bahn. | Wahn, warm, kalt, draußen. Stürme, Sterne, Sterben, Rauschen. | Und wir lauschen seinem Rhythmus mit dem Blick auf einen Fernseher, der nicht angeschlossen ist und der nicht an-

geschlossen wird. Seine schwarz weiß grauen Punkte fliegen auf der Scheibe und die Augen, die es sehen, bleiben kleben bis sie tränen. | Wie wenn wir einander suchen, in der Menge, auf der Straße, zwischen Tausenden von Menschen, auf den Kreisen um die Kababa. | Und es dreht sich und dreht sich und dreht sich, wie wir auch und es ist schön, wie wir auch und es ist groß und überall. Und wir suchen nach dem Muster und wir warten auf das Ende, das nicht kommt. | Nur zufällige Pausen im Ballett, das große Tosen, hören den Gong, es geht schon weiter, spüren den Tropfen auf der Hand und schauen nach oben in den Regen, zu den Vögeln, in den Schnee, in den Hagel. Und wir warten auf das Ende, das nicht kommt.

Aus „Das große Tosen“ von Michael Dalski

» HIMEROS PHOBOS «

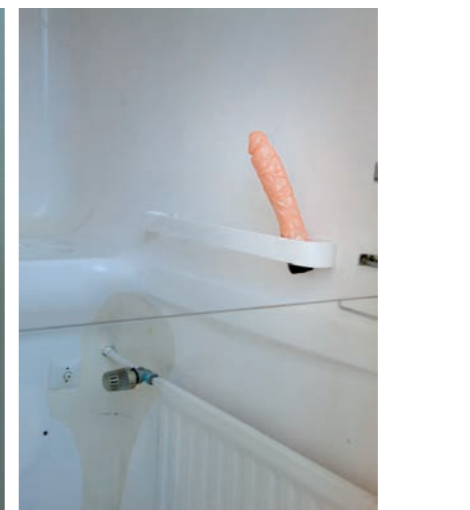
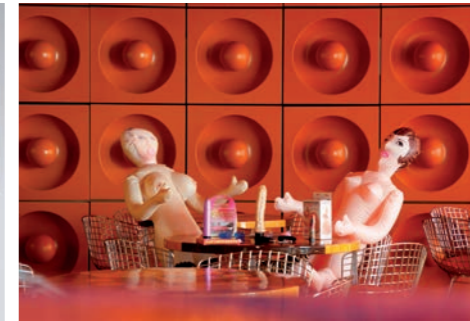
LEONID KHARLOMOV, 5 FARBFOTOGRAFIEN, A3

5 6

In meiner Arbeit „Himeros Phobos“ werden ausgewählte Sextoys im Museumskontext präsentiert. Meine Idee ist es, verschiedene erotische Spielzeuge in die Räumlichkeiten des „Museums für Kunst und Gewerbe“ zu integrieren und anschließend abzufotografieren. Die Fotos werden in der Ausstellung gezeigt. In der griechischen Mythologie ist Himeros die Personifikation der liebenden Sehnsucht, Phobos die der Angst.

»Das erotische Gewerbe spielt eine wichtige Rolle in der Geschichte und Gegenwart und prägt dadurch unmittelbar unsere Gesellschaft. Meiner Recherche nach ist der älteste Dildo 28.000 Jahre alt und wurde von den Neandertalern aus Stein angefertigt. Es ist außerdem bekannt, dass während der Antike in Griechenland und Ägypten phallusartige Gegenstände für die erotische Stimulation verwendet wurden. Im alten China wurden sehr wertvolle künstliche Penisse aus Elfenbein hergestellt. Im späteren Mittelalter schrieb man Dildos heilende Kräfte zu. Man hat mit ihnen Bauchweh, Schlaflosigkeit und Hysterie behandelt. Heute gibt es ein reiches Sortiment an erotischem Spielzeug für Mann und Frau in sehr verschiedenen Ausführungen und Preisklassen. Es scheint für viele Menschen eine wichtige Ergänzung zu ihrem Sexualleben zu sein. Trotz des großen Einflusses, bleibt dieses Thema im Verborgenen und wird in der Öffentlichkeit zu wenig diskutiert. Dabei könnte man bei einem offenen Gespräch sehr viel über die menschliche Natur lernen. Mein Ziel ist es, solch eine Diskussion anzuregen, in dem ich dieses Spiel-

zeug in einer Ausstellung zeige. Das „Museum für Kunst und Gewerbe“ ist eine Einrichtung mit didaktischer Mission. Daher scheint es mir richtig, mein Projekt dort umzusetzen. Mit einer ernsthaften wissenschaftlichen Untersuchung könnte man viele Schätze im Bereich der angewandten Kunst und des Designs entdecken und feststellen, dass diese Dinge nicht „böse“ sind. Durch die Gegenüberstellung mit den historischen Objekten steigt der kulturelle Wert von Sexspielzeug und gleichzeitig wird eine Präsenz in der Menschheitsgeschichte deutlich. Das Medium Fotografie verstärkt den historischen Aspekt, in dem es als ein Dokument auf den Betrachter wirkt. Obwohl klar ist, dass ein Foto nie der Wahrheit entspricht und ein Foto immer inszeniert und manipuliert ist, wird es oft als ein Beweis anerkannt. In einem Museum wird auch nach ähnlichen Prinzipien gehandelt. Die Ausstellungsstücke werden in den Räumlichkeiten inszeniert, wodurch der Betrachter sich ein Bild von einer Epoche machen kann. Aufgrund dieser Parallele finde ich das Medium Fotografie für mein Vorhaben sehr geeignet.



5 7

5 8



» ORIGINAL COPY «

NIS KNUDSEN, 13 ZERTIFIKATE, TISCHVITRINE: 13 STATUETTEN, PAPPSCHACHTELN

5 9

In der Arbeit „original copy“ geht es in erster Linie um das Präsentieren einer Sammlung von Skulpturen großer Meister und bekannter Skulpturen aus der Geschichte in einem neuen Kontext

» Die zu sehenden Statuetten werden durch die Kombination mit den Zertifikaten, welche die Einzigartigkeit bestätigen, zu Originalen. Trotzdem ist es absurd zu sagen, sie seien dem Original gleich gestellt. Es erscheint so, dass sie im Kontext „Ausstellung“ doch eine Wertigkeit jenseits von Kitsch bekommen. Hinzu kommt, dass irgendjemand diese

Art von Skulpturen gesammelt hat, weil er sie als schön empfunden, oder sogar als wertvoll betrachtet hat. Die Zertifikate spielen dabei eine wichtige Rolle, um ihnen die Wertigkeit, welche sie vermeintlich besitzen, zu bestätigen. Es obliegt dem Betrachter zu entscheiden, ob es nun Originale sind oder lediglich Kopien.

» SQUARE UP TO TASTE «

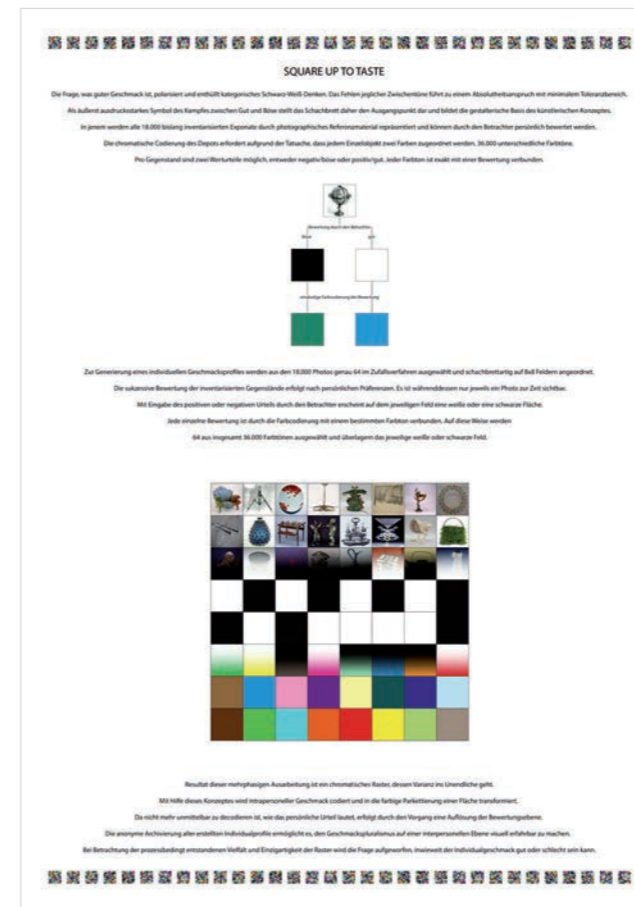
ROBIN LISON, GRAPHIT, TINTE UND DRUCK AUF PAPIER, AT

6 0

Die Frage, was guter Geschmack ist, polarisiert und enthüllt kategorisches Schwarz-Weiß-Denken. Das Fehlen jeglicher Zwischentöne führt zu einem Absolutheitsanspruch mit minimalem Toleranzbereich.

» Als äußerst ausdrucksstarkes Symbol des Kampfes zwischen Gut und Böse stellt das Schachbrett daher den Ausgangspunkt dar und bildet die gestalterische Basis des künstlerischen Konzeptes. In jenem werden alle 18.000 bislang inventarisierten Exponate durch photographisches Referenzmaterial repräsentiert und können durch den Betrachter persönlich bewertet werden. Die chromatische Codierung des Depots erfordert aufgrund der Tatsache, dass jedem Einzelobjekt zwei Farben zugeordnet werden, 36.000 unterschiedliche Farbtöne. Pro Gegenstand sind zwei Werturteile möglich, entweder negativ/böse oder positiv/gut. Jeder Farbtone ist exakt mit einer Bewertung verbunden. Zur Generierung eines individuellen Geschmacksprofils werden aus den 18.000 Photos genau 64 im Zufallsverfahren ausgewählt und schachbrettartig auf 8x8 Feldern angeordnet. Die sukzessive Bewertung der inventarisierten Gegenstände erfolgt nach persönlichen Präferenzen. Es ist währenddessen nur jeweils ein Photo zur Zeit sichtbar. Mit Eingabe des positiven oder nega-

tiven Urteils durch den Betrachter erscheint auf dem jeweiligen Feld eine weiße oder eine schwarze Fläche. Jede einzelne Bewertung ist durch die Farbcodierung mit einem bestimmten Farbtone verbunden. Auf diese Weise werden 64 aus insgesamt 36.000 Farbtönen ausgewählt und überlagern das jeweilige weiße oder schwarze Feld. Resultat dieser mehrphasigen Ausarbeitung ist ein chromatisches Raster, dessen Varianz ins Unendliche geht. Mit Hilfe dieses Konzeptes wird intrapersoneller Geschmack codiert und in die farbige Parkettierung einer Fläche transformiert. Da nicht mehr unmittelbar zu decodieren ist, wie das persönliche Urteil lautet, erfolgt durch den Vorgang eine Auflösung der Bewertungsebene. Die anonyme Archivierung aller erstellten Individualprofile ermöglicht es, den Geschmackspluralismus auf einer interpersonellen Ebene visuell erfahrbar zu machen. Bei Betrachtung der prozessbedingt entstandenen Vielfalt und Einzigartigkeit der Raster wird die Frage aufgeworfen, inwieweit der Individualgeschmack gut oder schlecht sein kann.



6 1



6 2



» NEUTRALE SACHE «

INES NIELAND, PUPPENHAUS, 4 S/W FERNSEHER, 4 DVDS, VERSCHIEDENE GEGENSTÄNDE, KARTONS, WEISSER STOFF

6 3

Das Puppenhaus stammt aus dem Depot des Museums. In jeder Stube wird ein kleiner s/w Fernseher installiert.

» In den einzelnen Videosequenzen wird der jeweilige leere Raum der Puppenstube von einer Person neu eingerichtet. Es ist manchmal unklar, ob es sich wirklich um Möbel handelt. Das Verhüllen bewirkt eine Aufhebung der Bedeutung von Material, Konstruktion und Dekor, und schliesslich wird auch die Bedeutung von Geschmack aufgehoben. Die einzelnen Räume werden neutral

und wertfrei. Die einzige Möglichkeit, den einzelnen Räumen Bedeutung zuzuschreiben, geschieht durch den performativen Akt. Nämlich durch Verrücken, Verstellen, Einrichten, Aufbauen und Zerstören. Insbesondere das Aufbauen und das erneute Zerstören der verhüllten »Möbel« im Raum suggerieren Gegensätze wie »Gut« und »Böse«.

» DIE REISENDEN «

NILOFAR REZAI, INSTALLATION MIT 4 TEPPICHEN, PROJEKTIONEN

6 4

Zu sehen sind drei Teppiche aus dem Iran. Diese haben zunächst weder einen besonderen materiellen Wert noch haben sie eine spezielle ideelle Bedeutung.

» Auf der Reise der Künstlerin in den Iran wurden diese Teppiche von wenig gut situierten Personen abgekauft und nach Deutschland gebracht. Nun hängen sie als Kunstwerk im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg.

Dem gegenübergestellt ist, im Ausstellungsraum auf ein Podest gelegt, ein historisch wertvoller Perserteppich, der sich im Besitz des Museums befindet. Durch diesen darge-

stellten Kontrast und die Art und Weise der Präsentation beabsichtigt die Künstlerin die Wertschätzung eines Gegenstandes in Frage zu stellen. Was bestimmt den Wert eines Gegenstandes? Dessen historischer Hintergrund? Die Herstellung? Die Beschaffenheit des Materials? Oder auch der soziale Kontext, das Kulturverständnis und der Kunstbegriff einer Gesellschaft, in der sich der Gegenstand befindet?



6 5





» I M R U D E L «

EVA-MARIA SAHLE, HUNDEFIGUREN , SOCKEL, VITRINE

Die Arbeit „Im Rudel“ zeigt verschiedene Porzellanhunde aus der Sammlung des MKG, die zu einem Rudel arrangiert wurden.

» Unter die Gruppe historischer Porzellanfiguren mischt sich ein von der Künstlerin aus Porzellan modellierter Mopsrüde, der durch seine Pose aus dem braven Rahmen der anderen Rudelmitglieder herausfällt. Das Verwenden von Vitrine und rotem Sockel zitiert mit einer Prise Humor

eine gängige museale Darstellungsform. Unsprünglich als Gesellschaftshund gezüchtet, ist der Mops inzwischen sowohl Tussi-Accessoire als auch Spielgefährte des Intellektuellen. Seine Ästhetik und die Ästhetik der Installation wirft die Frage nach Kunst oder Kitsch auf.

» B Ä D E R L A N D «

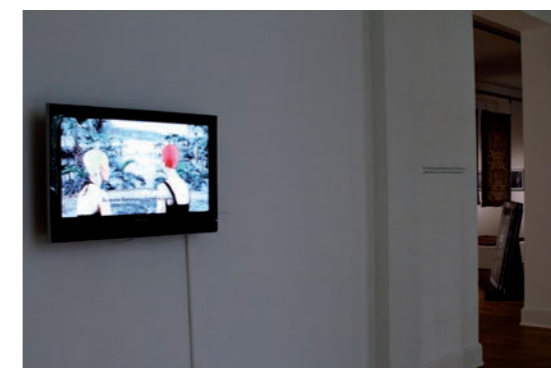
EVA-MARIA SAHLE UND ANNE STEINHAGEN, DVD, FLATSCREEN

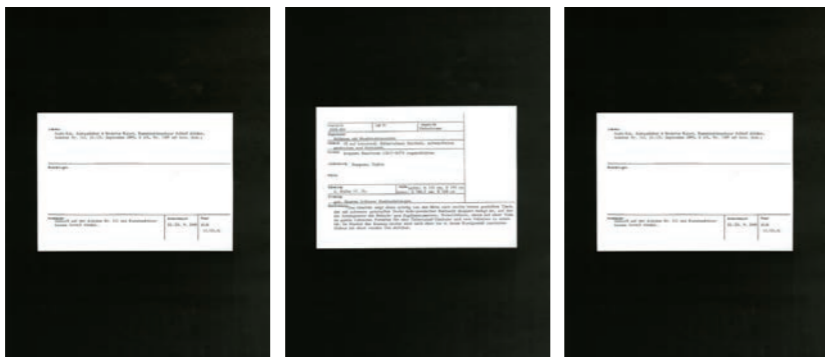
6 8

Auf einem großformatigen Flachbildschirm ist ein Szene zu sehen, in der die Künstlerinnen in Halbrückenansicht, in einem Whirlpool sitzend, ein Gespräch führen.

» Im Hintergrund ist eine Badelandschaft zu sehen, die Luft ist durch die Feuchtigkeit des Schwimmbades leicht neblig. Man erkennt, dass sich die Protagonistinnen unterhalten (Lippenbewegungen), zu hören sind aber nicht ihre Stimmen, sondern nur die Umgebungsgeräusche des Schwimmbades. Durch eingblendete Untertitel wird ein Fragment-artiges Gespräch festgehalten, welches sich um Geschmack, Gefallen und Schönes und den Protagonistinnen Missfallenes dreht. Der genaue Gegenstand des hier Diskutierten bleibt allerdings unklar?

6 9





» NOTIERT «

CHILI M. SEITZ, ARCHIVKARTEIKARTEN, PLOTTBUCHSTABEN AUF WAND: 5 X 6 M

Schlager – diese Ausgeburt der Banalemotion auf niedrigstem Niveau - ein ganz böses Ding. Einmal vorgesummt, bleibt er haften, windet sich in den Gehörgang, nistet sich ein ins Gehirn und taucht mit beständiger Regelmäßigkeit wieder auf.

» Die Künstlerin Chili M. Seitz setzt dieses Allgemeingut in Form von Kopien in Relation zu Objekten aus der Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe. Sie nähert sich zunächst vollkommen urteilsfrei diesem Liedgut als einem existierenden Bestandteil heimatlicher Kultur. In der Positionierung der „Dinge des Alltags“ zueinander entwickelt sie neue bildliche Sinnzusammenhänge. Durch die Gegenüberstellung mit Dingen aus dem Archivbestand des Museums für Kunst und Gewerbe löst sich Volkslied-Inhalt aus seinem bisherigen Kontext und findet Eingang in einen neuen. In der Positionierung von Kopien altdeutschen Liedguts und Kopien der Objekte ergeben sich wiederum neue Betrachtungswinkel. Dabei entbehrt die Neuverkettung nicht einer gewissen Komik oder Iro-

nie. Was passiert, wenn die Künstlerin ein Lied mit dem Titel „Muttersprache / Mutterlaut“ in Relation zu einer kitschig gestalteten Theaterkarte für den zweiten Rang auf dem Jahre 1827 setzt? Aus den beiden gegebenen Komponenten, aus ihrer Kommunikation entsteht ein neuer Sinn, den der Betrachter nicht sieht, aber doch in seiner Vorstellung erzeugt. In der bewussten Verwendung von Kopien greift Seitz die Intention der „aufhebenswerten“ Sammlung auf und Fragen nach dem archivarischen Wert als auch dessen Wandel werden signalisiert. So tritt der sich immer wiederholende Charakter des Liedguts, welcher permanent und unbewusst Eingang in einen bildungsunabhängigen, kulturellen Diskurs findet, umso deutlicher zutage. (Text: Stefanie Polek, Fotos: Sven Wied)

» SETTING «

ANNE STEINHAGEN, INSTALLATION DIV. MATERIALIEN (3 DIGITALPRINTS, PLASTIK, MDF, STAHL)

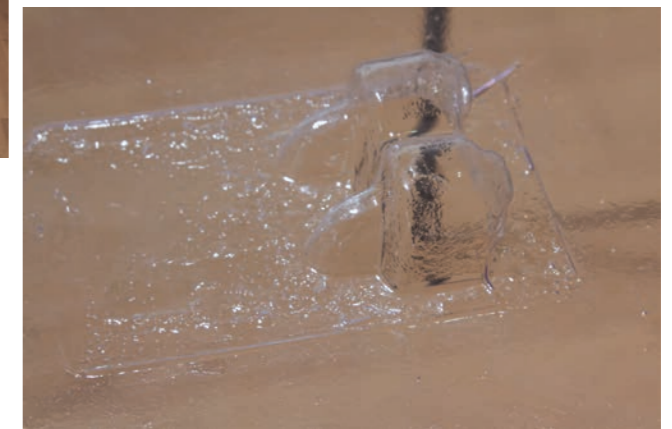
7 2

Zu sehen sind funktionsorientierte Gestelle - gedacht zur Präsentation. Auf ihnen werden tiefgezogene Formen von Verpackungsmaterial und gerahmte, aber noch, (oder schon) verpackte Fotos gezeigt.

» Auf den Fotografien ist das Depot des Museums zu sehen, in dem sorgfältig verstaut die Sammlung des Museums lagert. In beiden Fällen beißt sich Gezeigtes mit der Bedeutung des Raumes und der Art der Präsentation. Die Arbeit spielt mit Wertigkeiten und nimmt Bezug auf ihren Standort. Etwas Funktionales wird inszeniert. Etwas sonst Sichtbares wird verhüllt oder bleibt verhüllt oder ist abwesend. Der Kontext Museum offenbart seinen bedeutungsgebenden Charakter.



7 3





» DIE GUTE FORM «

THOMAS STERNBERG, KUNSTSTOFF, 3 OBJEKTE ZWISCHEN 10 UND 26 CM HÖHE

Kitschobjekte aus Kunststoff wurden in einfache geometrische Formen umgeschmolzen.

» Geometrische Formen bilden die Bausteine, aus welchen komplexere Formen zusammengesetzt werden, und bilden somit den Ausgangspunkt von Objekten. Durch die Rückführung der Kitschobjekte in diese einfachen Formen wird die Nutzung des Materials hinterfragt und die Frage nach der Ästhetik der Formen aufgeworfen.

» TRASH UP «

DANIELA TAKEVA, VIDEO-LOOP, FERNSEHEN

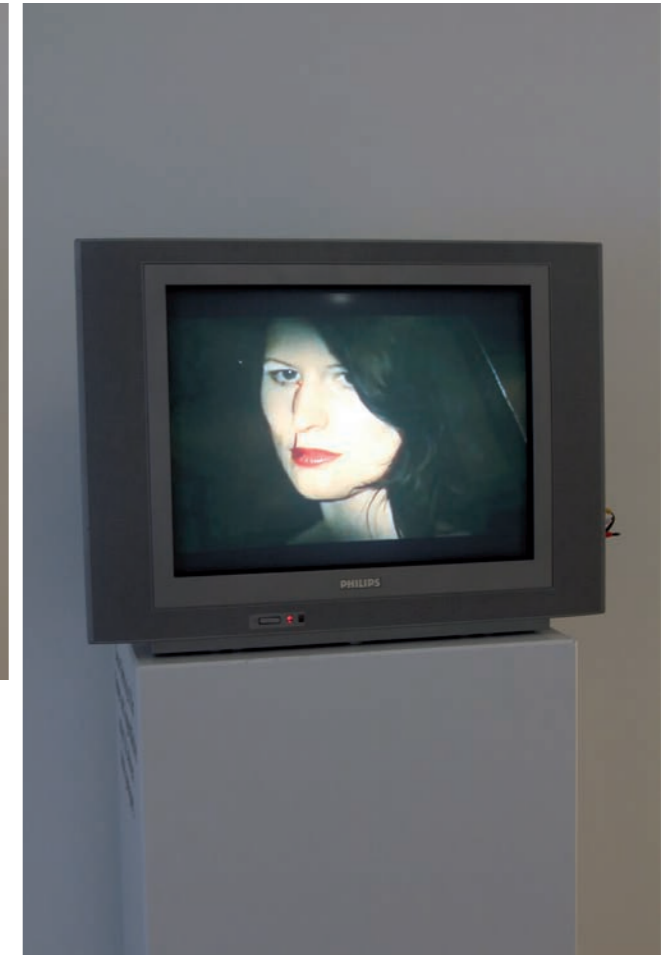
7 6

Filme können bewusst oder unbewusst durch eine schlechte Machart oder den Einsatz von klischeehaften Filmmitteln schlechten Geschmack zeigen.

» Mein Video zeigt ein Mashup aus „bösen“ Trash-, Splatter-, Gore- und Kitschfilmausschnitten. Gewollt ist eine komplette Reizüberflutung der Sinne, eine Oper des Grauens und der totale Schlechter-Geschmack-Overkill.



7 7



» I M P R E S S U M «

Prof. Arnold Dreyblatt / Muthesius Kunsthochschule (Hrsg.)

» N A M E T H A T T H I N G «

16. Mai bis 27. Oktober 2013

Ein Ausstellungsprojekt von Studenten der Medienkunst-Klasse an der Muthesius Kunsthochschule Kiel in Zusammenarbeit mit dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Kiel 2013

7 9

A U S T E L L U N G S K O N Z E P T

Dr. Claudia Banz, Leiterin der Sammlung Kunst und Design am Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg und Prof. Arnold Dreyblatt, Klasse Medienkunst, Muthesius Kunsthochschule, Kiel

M I T B E I T R Ä G E N V O N

Dr. Claudia Banz, Carina Hoffmann, Juliane Hohlbaum, Dirk Mirow, Annika Pohl-Ozawa, Wolfgang Sasse, Prof. Dr. Norbert M. Schmitz, Nadine Schrecken, Prof. Dr. Sabine Schulze, Anne Steinhagen

G E S T A L T U N G

Juliane Hohlbaum, Carina Hoffmann, Projektbüro der Muthesius Kunsthochschule

F O T O S

Arnold Dreyblatt (Seite 7,8); Anne Steinhagen (Seite 36 - 77) mit Ausnahme Seite 71 (Sven Wied)

L E K T O R A T

Ulla Schmitz-Bünder

D R U C K

Druckwerkstatt Muthesius Kunsthochschule

I S B N

978-3-943763-25-6

© Autoren, Fotografen und Gestalter sowie Muthesius Kunsthochschule, Kiel

F Ü R U N T E R S T Ü T Z U N G D A N K E N W I R

Dr. Claudia Banz, Carina Hoffmann, Juliane Hohlbaum, Dirk Mirow, Annika Pohl-Ozawa, Wolfgang Sasse, Prof. Dr. Norbert M. Schmitz, Nadine Schrecken, Prof. Dr. Sabine Schulze, Anne Steinhagen

muthesius
kunsthochschule

ISBN 978-3-943763-25-6