

kritische berichte

Heft 4 2019 Jahrgang 47

Kunst ist Design ist Kunst. Relationen von angewandt und autonom	Anna Grosskopf/ Kathrin Rottmann	Kunst ist Design ist Kunst. Relationen von angewandt und autonom (Editorial)	2
	Philipp Zitzlsperger	Über die Hierarchie der Sinne. Das Begreifen des Designs als Stigmatisierung	8
	Anna-Sophie Laug	«Das ganze Leben soll zu einer großen gleichwerthigen Kunst werden.» Angewandte Kunst um 1900 zwischen Neubewertung und Autonomisierung	20
	Alexandra Panzert	Zwischen <freier> und <angewandter> Kunst: die Vereinigten Staatsschulen Berlin, die Kölner Werkschulen und das Bauhaus auf dem Weg zur Designausbildung	31
	Tobias Hoffmann	Von der Kunst zum Design. Die Positionen von Gropius und Meyer am Bauhaus	42
	Martin Hartung	Kollaboration: <i>public art</i> und <i>real estate</i> . Scott Burton und das <Verschwinden> der Kunst in den 1980er Jahren	53
	Pamela C. Scorzin	Kunst als ästhetisches Konsumgut: Louis Vuitton x Jeff Koons	64

«Überquert die Grenze, schließt den Graben!» wird seit den 1960er Jahren programmatisch gefordert, um die längst überholte Unterscheidung und Hierarchisierung der Künste in *high and low* zu überwinden.¹ Diese Forderung betrifft auch die unschärfer werdende Demarkationslinie zwischen sogenannten angewandten und autonomen Kunstäußerungen, sprich: die Relationen von Design und Kunst, die das vorliegende Heft untersucht.² Die Debatte ist nicht neu. Denn nicht erst seit den 1960er Jahren haben sich Kunst und Design einander so stark angenähert, dass ein Feld der Ununterscheidbarkeit entstanden ist. Die Kunst- und Lebensentwürfe des Arts and Crafts-Movement und der europäischen Reformbewegungen um 1900, die konstruktivistischen Produktionskünstler*innen im nachrevolutionären Russland, die Experimente am Bauhaus und an anderen reformorientierten Kunstschulen der Weimarer Republik haben eine Situation entstehen lassen, in der Hybridformen von Kunst und Design vielfach verbreitet werden konnten: In Anbetracht von Isamu Noguchis Lampen, Willi Baumeisters Entwürfen für Gardinen, Günter Fruhtrunks Plastiktüten oder den jüngsten Arbeiten namentlich der *design art*, deren Verhältnis zu historischen Positionen noch zu diskutieren wäre, könnte man annehmen, dass es auch zwischen sogenannter freier und angewandter Kunst heute in den Geisteswissenschaften keinen Bruch mehr gebe.³ Da sich die künstlerischen Praktiken längst über Kriterien wie Medienspezifität und Gattungsgrenzen hinwegsetzen, so wäre zu vermuten, könnte nun auch die Kunstgeschichte ihrem Gegenstand folgen und die «grundsätzliche[...] Verachtung des Kunstgewerbes» aufgeben, über die sich sogar Alois Riegl und Gottfried Semper einig waren.⁴ Die im 18. Jahrhundert etablierte und unter verschiedenen Prämissen wie der Geschlechterkonstruktion erneuerte Hierarchie von angewandter und autonomer Kunst, deren vermeintlich strikte Unterscheidung sich in der Handhabung musealer Sammlungen und im Ausstellungsbetrieb als flexibel herausstellt, erweist sich in der universitären Lehre und Forschung als erstaunlich resistent mit der Folge, dass die Erforschung der als angewandt verstandenen Künste oftmals den Kunsthistoriker*innen an den Museen überlassen ist.⁵ Dieser Umstand trifft bis auf wenige Ausnahmen auch für die Themen und Artikel der *kritischen berichte* zu, in deren Redaktion überwiegend Mitglieder des Mittelbaus der Universitäten, aber kaum Mitarbeiter*innen der Museen beteiligt waren und sind. Um die Grenzen zwischen Kunst und Design auch institutionell zum Flirren zu bringen, haben wir den Workshop, auf dem wir die Beiträge dieses Heftes gemeinsam mit den Autor*innen diskutiert haben, programmatisch nicht an einer Universität, sondern in einem Museum veranstaltet, dessen Sammlung selbst sowohl angewandte als auch freie Kunst umfasst. Tobias Hoffmann, dem Direktor des Bröhan-Museums, Berliner Landesmuseum für Jugendstil, Art Deco und Funktionalismus, sei für diese Möglichkeit herzlich gedankt! Ebenso danken wir den Autor*innen für die engagierten Diskussionen.

«Design», so argumentiert Walter Grasskamp, «ist der sozialen und politischen Wirklichkeit näher, als ein politischer Künstler oder sozialer Plastiker je annehmen dürfte, und seine Auswirkungen reichen weiter als noch der hybrideste künstlerische Anspruch. Das gilt aber auch in negativer Hinsicht».⁶ Schon William Morris verband die Tätigkeit des von ihm wiedereingeführten Künstler-Handwerkers ausdrücklich mit sozialpolitischen Visionen, während er soziale und ökologische Missstände auf die Entfremdung von Kunst und Handwerk zurückführte. Gesellschaftliche Ideale und Utopien ließen sich im Design nicht nur theoretisch, sondern realiter verwirklichen, da es anders als die akademisch fundierte Kunst tief in die Lebenswirklichkeit eingreife. Im 20. Jahrhunderts versprachen Grenzgänge von angewandter und freier Kunst wie Wladimir Tatlins Töpfe und Pfannen oder Warwara Stepanowas Stoffe der historischen Avantgarde eine Kunst, die gesellschaftlich wirksam werde. So erhoffte sich beispielsweise Fernand Léger ausgerechnet von der Arbeit der Schaufensterdekorateur*innen die «Wiedergeburt eines schöpferischen Handwerkes, [...] dass sich die Theatersäle leerten und verschwänden und die Leute sich draußen vergnügten, wenn das Vorurteil von einer hierarchisch gestuften Kunst überwunden würde. [...] Ich wiederhole: Es gibt keine Kunsthierarchie.»⁷ Der Anspruch aber, den «mit dem Begriff der Autonomie beschriebenen Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft» aufzuheben und – durchaus autoritär – unbedingt Kunst *und* Leben gestalten zu wollen, war auch Teil einer «totalitäre[n] Utopie» ebenso wie unternehmerischer und volkswirtschaftlicher Strategien.⁸ Der Gang der Künstler*innen in die Produktion wurde beispielsweise während der Weimarer Republik als Möglichkeit erörtert, um die «Entstehung des ›Künstlerproletariates›» zu verhindern, den Künstler*innen noch eine «irgendwie gemeinwirtschaftlich wertvolle Arbeit» zu ermöglichen und ihr Auskommen zu sichern.⁹ Sie stellte aber zugleich in Aussicht, mit diesem sozialen Anliegen die Verkaufs- und Produktionszahlen der deutschen Industrie zu steigern. Die Produkte der künstlerisch-unternehmerischen Kooperationen mögen gesellschaftliche Teilhabe ermöglicht haben, eine Kunst und *Kultur für alle*, wie sie beispielsweise um 1900 oder in den 1960er Jahren mit Vervielfältigungstechniken sowie Multiples in hohen Auflagen und Anleitungen für Do-it-yourself-Möbel gezielt angestrebt wurde.¹⁰ Sie fungierten aber ebenso als Merkmal sozialer Distinktion und waren Gegenstand kaufmännischer und künstlerischer Vermarktungsstrategien der Konsum- und Popkultur.¹¹

Die oftmals kritisierte Nähe der angewandten Kunst zu wirtschaftlichen Interessen und der Vorwurf, dass sie nur Waren produziere, treffen heute auch die sogenannte freie Kunst, deren Autonomie allerdings nicht erst im Spätkapitalismus in eben jenem Warencharakter begründet werden kann.¹² Auch beschränkt sich der «Nutzwert» von Kunst nicht auf ihre merkantile Verwertbarkeit, wiewohl deren konzeptuelle Affirmation durch die Pop Art zum Abbau von Gattungshierarchien beigetragen hat. Seit den 1960er Jahren zeigt sich in der bildenden Kunst eine Tendenz der Annäherung an das Design, sei es durch die Übernahme seiner Materialien und Produktionsmodi, seiner Ästhetik oder seiner Benutzbarkeit. Während Clement Greenberg die Existenz von nicht mehr eindeutig als Kunst zu klassifizierenden «arbitrary objects» noch als eine Gefährdung der Kunst betrachtete, machte der Künstler und Designer Bruno Munari bereits emphatisch auf die Potenziale dieser Vermischung aufmerksam.¹³ Heute siedeln Künstler*innen wie Jorge Pardo, Franz West, Atelier van Lieshout, Rita McBride, Martino Gamper oder Krüger & Pardeller,

um nur einige wenige zu nennen, ihre Arbeiten im Sinne eines erweiterten Kunstbegriffs ganz bewusst im Grenzbereich von Kunst und Design an.¹⁴

Die Entwicklung geht nicht allein von der bildenden Kunst aus, vielmehr scheint sich das Design aus anderer Richtung der Gattungsgrenze zu nähern. Denn während Kunst zunehmend benutzbar wird, reklamiert Design immer öfter für sich das Recht auf Disfunktionalität.¹⁵ Im Zuge der Funktionalismuskritik der Postmoderne orientierten sich Gruppen wie Studio Alchimia, Memphis und die Protagonist*innen des Neuen Deutschen Designs seit den 1980er Jahren an der sogenannten freien Kunst und stellten Paradigmen wie Einfachheit, Materialgerechtigkeit, Produktionslogik und *form follows function* ebenso systematisch in Frage wie die Einteilung der Objektwelt in «Design» und «Kitsch».¹⁶ Experimentell und installativ wurde die «gute Form» nur mehr ironisch zitiert: Mit «Neonring im Eichenstamm, Sandtisch mit Propangaslohe, Brokat-Power im Plastikpneu» befreite sich das Design vom Dogma der Funktionalität.¹⁷ Der revolutionäre Ton ist mittlerweile verklungen, geblieben aber ist der experimentelle Gestus und die ausgeprägte Multioptionalität. Heute bearbeiten konzeptuelle Designer*innen Themen und diskursive Felder, die auch die gesellschaftspolitisch agierende Kunst umtreiben: «Städte, Landschaften, Nationen, Kulturen, Körper, Gene und [...] die Natur selbst», wie Bruno Latour argumentiert.¹⁸ Ein Nachdenken über Globalisierung, Konsum und Klimawandel, über Genderfragen und Wirtschaftsprozesse findet längst gattungsübergreifend statt, wobei sich die Kunst der Mittel des Designs und das Design der Mittel der Kunst bedient. So sieht das Wiener Designstudio breadedEscalope seine Aufgabe nicht in der Entwicklung bedarfsgerechter, funktionaler Gestaltungslösungen, sondern in der Konzeption von gesellschaftlich nachhaltigen Objekten und Systemen «that raise questions and challenge common meanings and general perceptions».¹⁹ Das Funktionale stellt eine Möglichkeit dar, sich einem Thema zu nähern, doch die heutigen Akteur*innen sehen sich nicht mehr an dieses Prinzip gebunden. Viele Objekte entstehen wie Arbeiten der bildenden Kunst für einen Ausstellungskontext oder als Unikate und limitierte Serie für den Sammlermarkt. Einige, wie die *Inefficient Vase* von breadedEscalope, spielen auch mit der Anmutung von Funktionalität: Bei diesem Multiple von 2008 bleibt es den Käufer*innen überlassen, ob sie die durchlöcherterte Vase als Skulptur ansehen oder sie mittels Korken in ein funktionales Objekt verwandeln und dementsprechend benutzen.²⁰

Trotz der Annäherungs- und Überschneidungsprozesse blieben Ausstellungen von Designer*innen lange Zeit auf Museen angewandter Kunst, auf Designgalerien und die einschlägigen Biennalen und Triennalen begrenzt. Doch auch hier gibt es längst Entgrenzungsversuche. Das Ausstellen von Design als Kunst führte in den 1980er Jahren zum Beispiel Manfred Schneckenburger vor, der bei der von ihm kuratierten *documenta 8* Arbeiten von Architekten und Designern wie Ron Arad, Philippe Starck und Siah Armajani neben denen führender Malerinnen, Bildhauer und Installationskünstlerinnen ausstellte.²¹ Der Kurator setzte damit einen Akzent, der den Kunst- und Ausstellungsbetrieb bis heute prägt: Designer*innen zeigen ihre Entwürfe (auch) in den White Cubes der Kunstwelt, während Künstler*innen (auch) Taschen, Schuhe und Möbel für die Konsumkultur entwerfen. Deshalb heißt es nun, nach den gegenwärtigen und historischen, sozialen und wirtschaftlichen, politischen und popkulturellen Bedingungen der Überschneidung von sogenannter angewandter und freier Kunst zu fragen, nach «Akzeleration (mitsamt d[er] Aneig-

nung der Unternehmenslogik) und [...] Ausstieg» und danach, was die Verquickung mit dem Kapitalismus möglicherweise in Aussicht stellt.²² «Während die eine Hand in der Maschine steckt, könnte die andere vielleicht nagelneue, weltumwälzende Compositionen zu Papier bringen, oder geistreiche Artikel [...] schreiben. [...] Wer will noch ein Wunder leugnen?»²³

Anmerkungen

- 1 Leslie Fiedler, Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne (1968), in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hg. v. Wolfgang Welsch, Weinheim 1988, S. 57–74.
- 2 Das Thema geht zurück auf die Diskussionen im Rahmen des gemeinsam mit Vera Wolff geplanten und organisierten 1. Hamburger Graduiertenforums des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg *Angewandt und autonom. Zwischen Kunstgewerbe und Autonomie der Künste*, das 2007 im Warburg-Haus stattfand.
- 3 Vgl. *Design and Art*, hg. v. Alex Coles, Cambridge MA 2012; Bill Roberts, *Art, Design and Capital since the 1980s. Production by Design*, London 2019.
- 4 Vgl. Helmut Draxler, Loos Lassen! Institutional critique und Design, in: *Texte zur Kunst*, 2005, Heft 59, S. 64–75; Alex Coles, On Art's Romance with Design, in: *Design Issues*, 2005, Bd. 21, Heft 3, S. 17–24; Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901, S. 11; Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Frankfurt am Main 1860, Bd. 1, S. VII, Anm. 1.
- 5 Vgl. Werner Busch: Die Autonomie der Kunst, in: *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, hg. v. Ders., Weinheim 1987, S. 178–203 und Ute Karstein/Nina Tessa Zahner, *Autonomie der Kunst? – Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes*, in: *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, hg. v. Dens., Wiesbaden 2017, S. 1–48. Vgl. zu flexiblen Unterscheidungskriterien Rüdiger Joppien: *Angewandte und freie Kunst*, in: *Schön und gut. Positionen des Gestaltens seit 1850*, hg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte und dem bayerischen Kunstgewerbeverein e. V., bearb. v. Christoph Hölz, München/Berlin 2002, S. 252–263 und Grace Lees-Maffei/Linda Sandino, *Dangerous Liaisons. Relationships between Design, Craft and Art*, in: *Journal of Design History*, 2004, Bd. 17, Heft 3, S. 207–219, außerdem Stefan Germer, *Das Museum, die hohe und die niedrige Kunst*, in: *Texte zur Kunst*, 1990, Bd. 1, Heft 1, S. 29–39, hier S. 31. Vgl. zu Geschlechterkonstruktionen und Gattungshierarchien Rozsika Parker/Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Edinburgh 1981, S. 51–80; Silke Tammen, «Seelenkomplexe» und «Ekeltechniken» – von den Problemen der Kunstkritik und Kunstgeschichte mit der «Handarbeit», in: *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, hg. v. Anja Zimmermann, Berlin 2006, S. 215–239.
- 6 Walter Grasskamp, *Das gescheiterte Gesamtkunstwerk. Design zwischen allen Stühlen*, in: *Kursbuch*, 1991, Heft 106, S. 67–84, hier S. 68.
- 7 Fernand Léger, *Maschinenästhetik: Maschinenprodukte, Handwerker, Künstler*, in: Ders., *Maschine, Mensch, Malerei. Aufsätze und Schriften zur Kunst*, Bern 1971, S. 66–76, hier S. 71.
- 8 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974, S. 29; Eckhard Gillen: «Die Einheit von Kunst und Leben» – eine totalitäre Utopie der politischen und künstlerischen Avantgarde. Die Kulturrevolution in der SU 1929 und der Bitterfelder Weg in der DDR 1959 im Vergleich, in: *ILCEA*, 2012, Heft 16, <http://journals.openedition.org/ilcea/1287>; DOI: 10.4000/ilcea.1287, Zugriff am 19. September 2019; Melanie Kurz, *Designstreit. Exemplarische Kontroversen über Gestaltung*, Paderborn 2018, S. 63–76.
- 9 Wilhelm Waetzold, *Gedanken zur Kunstschulreform*, Leipzig 1921, S. 12–13.
- 10 Vgl. Hilmar Hoffmann, *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt am Main 1979, S. 11; *Ars multiplicata. Vervielfältigte Kunst seit 1945*, Ausst.-Kat., Köln, Wallraf-Richartz-Museum in der Kunsthalle, 1968; Enzo Mari, *Proposta per un'autoprogettazione*, Mailand 1974; *Nomadic Furniture 3.0. Neues befreites Wohnen?/New Liberated Living?*, hg. v. Martina Fineder/Thomas Geisler/Sebastian Hackenschmidt, Salenstein 2017; *Hartz IV Moebel.com. Build more buy less. Konstruieren statt konsumieren*, hg. v. Van Bo Le-Mentzel, Ostfildern 2013.
- 11 Vgl. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (1979), Frankfurt am Main 2016, S. 427.
- 12 Vgl. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug* (dt. 1969), hg. v. Ralf Kellermann, Stuttgart 2015, S. 59 und dazu Nina Tessa Zahner, *Die Heteronomien des Marktes. Eine Rekonstruktion der Diagnosen der Ökonomisierung der Kunst*, in: Karstein/Zahner 2017 (wie Anm. 5), S. 139–164.
- 13 Clement Greenberg, *Modernist Painting*, in: *Arts Yearbook* (1961). Wiederabdruck in: *The New Art: A Critical Anthology*, hg. v. Gregory Battcock, New York 1973, S. 66–77; Bruno Munari, *Design as Art*, Mailand 1966.
- 14 Vgl. *Undiszipliniert | Undisciplined. Das Phänomen Raum in Kunst, Architektur und Design*, hg. von Gerald Bast/Krüger & Pardeller/Monika Pessler, Wien u. a. 2009.
- 15 Vgl. Gora Jain, *Grenzgänge von Kunst und Design. Variationen und Reflexionen zum Stuhl als Motiv und Gestaltungsaufgabe*, in: *kunsttexte.de*, Themenheft 1: Kunst und Design, 2010 (13 Seiten), <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8017/jain.pdf>, Zugriff am 22.09.2019.
- 16 Vgl. *Schrill Bizarrr Brachial. Das Neue Deutsche Design der 80er Jahre*, hg. v. Tobias Hoffmann/Markus Zehentbauer, Köln 2014, Ausst.-Kat., Berlin, Bröhan-Museum, 2014.

17 Heiko Bartels / Gerhard Fischer / Charly Hüskens / Harald Hullmann, Kunstflug über Ulm und anderswo (1985), in: *Design. Texte zur Geschichte und Theorie*, hg. von Gerda Breuer / Petra Eisele, Ditzingen 2018, S. 178–181, hier S. 180.

18 Bruno Latour, Ein vorsichtiger Prometheus? Einige Schritte hin zu einer Philosophie des Designs, unter besonderer Berücksichtigung von Peter Sloterdijk, in: *Die Vermessung des Ungeheuren. Philosophie nach Peter Sloterdijk*, hg. v. Marc Jongen / Sjoerd van Tuinen / Koeraad Hemelsoet, München 2009, S. 356–373, hier S. 357. Vgl. zur Entgrenzung des Designs Tom Holert, Design und Nervosität, in: *Texte zur Kunst*, 2008, Bd. 18, Heft 72, S. 29–42.

19 Webseite, breadedEscalope, <http://www.breadedescalope.com>, Zugriff am 23.09.2019.

20 Vgl. Webseite, breadedEscalope, <http://www.breadedescalope.com/index.php/inefficient-vase>, Zugriff am 24.09.2019.

21 Vgl. dagegen zur dritten *documenta* Tido von Oppeln, Waren zeigen. Zu einer zweifachen Produktion von Design, in: *Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten*, hg. v. Kathrin Busch / Burkhard Meltzer / Tido von Oppeln, Zürich 2016, S. 225–242, hier S. 238–239.

22 Lars Bang Larsen, Neue Formen des Handelns, in: *Spike Art Quarterly*, 2015/2016, Heft 46, <https://www.spikeartmagazine.com/de/artikel/essay-neue-formen-des-handelns>, Zugriff am 20. September 2019.

Vgl. zur Überwindung des Kapitalismus durch Künstler*innen Ralf Peters, *Künstler sein im Kapitalismus. Zur Selbstpositionierung Kunstschaffender in einer ökonomisierten Lebenswelt*, Oberhausen 2018, S. 13, 49–53.

23 Anonym, Das moderne Pianoforte, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1842, Bd. 17, Heft 50, S. 203–205, hier S. 203.