Kleine Arbeiten mit großem Hintergrund
Zwei Schmuckkünstler aus der Sammlung

Vortrag 2024

Einleitend möchte ich mit drei Zeitdiagnosen aus der Kulturwissenschaft beginnen. Sie beschreiben ein zentrales Phänomen: dass „Kreativität“ und „Künstlertum“ schon vor vielen Jahren die Domäne der Kunst verlassen haben und heute ebenso im Alltag vorzufinden sind.
Für Andreas Reckwitz ist Kreativität in der postindustriell geprägten Welt ein zentrales Thema. Ausgehend vom Feld der Kunst erstreckt sie sich mittlerweile über nahezu alle wirtschaftlichen Prozesse und wird selbst beim Konsum vom Verbraucher eingefordert. Eine weitere Konsequenz dieser „Wanderung“ beschreibt der St. Galler Kultursoziologe Frank Schultheis. Er zeigt in einer spannenden empirischen Studie an der Universität St. Gallen die Parallelen zwischen künstlerischer Arbeit und klassischer Lohnarbeit auf. Der Kunstwissenschaftler Wolfgang Ullrich wiederum beschreibt einen Prozess, in dem der Künstler primär als Konzept- und Ideengeber dasteht. Nach dem Verlust ihrer Autonomie ist die Kunst jedoch darauf angewiesen, ihre Substanz aus anderen Bereichen zu beziehen.
In diesem Kontext erscheint plötzlich alles irgendwie kunstverwandt. Kunst wirkt heute mehr oder weniger wie eine Form der angewandten Kunst des alltäglichen Lebensvollzugs. Passend dazu gibt es eine breite Ratgeberliteratur. Deren schiere Fülle zum Thema Kreativität in Alltag und Beruf zeigt noch etwas anderes: Künste gelten heute als schnell erlernbar. Die modernen Do-it-yourself-Akademien des kreativen Lebens finden auf einigen Hundert Seiten Platz; man benötigt nur wenige Tage der Lektüre, um im Bilde zu sein. Insofern reicht aufmerksames Lesen bereits als Aus- oder Weiterbildung – auch das ist kulturgeschichtlich ein Novum.
Die „ästhetische Praxis“ ist somit kein Monopol des Künstlers mehr – ein Monopol, das ihm in der langen historischen Entwicklung durch die Emanzipation von Zünften, Kirche und Hof im 19. Jahrhundert erst endgültig zugewachsen war. Sie ist in den Alltag gewandert. Heute ist sie bei der Konsumtion, auf der Ebene des Angebots und der Produktion sowie bei der Gestaltung der eigenen Persona gleichermaßen zu finden. Hier fordert die moderne Warenwelt bei der konsumtiven Selbstgestaltung gezielt kreative Kompetenzen ein: Die individuelle Auswahl von Dingen – seien es Fortbewegungsmittel, Einrichtung, Kleidung, Accessoires, Essen und Getränke oder auch medizinisch-ästhetische und kommunikative Dienstleistungen – verlangt vom Konsumenten einen kreativen Umgang. Er muss die angebotenen Güter im privaten wie im sozialen Umfeld geschickt arrangieren.
Gleichzeitig wird eine kreative Praxis bei der Konzeption und Vermarktung von Produkten nötig. Die Konzeption erfordert eine präzise Einschätzung des aktuellen Bedarfs sowie den Blick in die Zukunft: Sich abzeichnende Trends spielen bei strategischen Überlegungen für die künftige Produktion eine wichtige Rolle. Die Vermarktung wiederum muss Produkte emotional aufladen, sie begehrlich und kommunikativ machen, um die Waren und Dienstleistungen im sozialen Feld zu verankern.
Insofern haben sich Waren und Dienstleistungen längst von dem rein funktionalen Gebrauchszweck gelöst, der zu Beginn der Massenproduktion im Vordergrund stand. Inzwischen umgeben uns überwiegend Produkte und Services, bei denen immaterielle

Aspekte entscheidend sind. Auf der Konsumentenseite werden subjektive „Produkterlebnisse“ ebenso eingefordert wie Optionen zur sozialen Differenzierung oder sozialer Vernetzung. Dies ist eine wesentliche Erweiterung des historischen Gebrauchsgegenstands, der früher primär als Lösung konkreter Probleme diente und – jedenfalls historisch gesehen – vergleichsweise starren Bedingungen des sozialen Status unterlag.
Diese Entwicklung fordert nicht nur den Konsumenten: Auch bei der Konzeption, Herstellung und Vermarktung spielt Kreativität eine zentrale Rolle. Die zunehmend wichtiger werdenden immateriellen Faktoren – in der Betriebswirtschaftslehre oft verkürzend als „Zusatznutzen“ bezeichnet – erweitern den Produktnutzen essenziell (wie etwa das bekannte BMW-Versprechen „Freude am Fahren“). Diese Faktoren müssen entwickelt, gemanagt und kommunikativ umgesetzt werden. Dafür braucht es viele kompetente Spezialisten, die Produktionsabläufe steuern, Produkte gestalten und sie kommunikativ begleiten. Entsprechende Ausbildungsgänge werden entwickelt, Fachgesellschaften und spezialisierte Medien entstehen, und die neue Produktkultur wächst als Selbstverständlichkeit in die Gesellschaft hinein. Mit der Digitalisierung hat sich dieser Prozess enorm beschleunigt.
Das berühmte Beuys-Diktum von 1985, „Jeder Mensch ein Künstler“, trifft die heutige Entwicklung allerdings nicht im Kern. Joseph Beuys ging es um die fundamentale kreative Fähigkeit des Menschen. Damals verstand man darunter ein Potenzial, das im Kontext der damaligen rationalismus- und kapitalismuskritischen Diskurse als verdeckt galt. Es wurde in seinem utopischen Potenzial als gefährdete Systemalternative und als das wahre Kapital des Menschen gesehen – jenseits seiner Einbindung in entfremdende industrielle Prozesse. Die heutige Entwicklung hingegen integriert, zugespitzt formuliert, die zeitgenössischen ökonomischen Mechanismen in die Kunst und die mit der Kunst verbundene Kreativität in den Alltag.
Eine wichtige Konsequenz daraus ist, dass sich die Grenze zwischen angewandter und freier Kunst kaum noch ziehen lässt; sie zu ziehen, erscheint in diesem Zusammenhang fast sinnlos. Unter den skizzierten Bedingungen zeigen sich nämlich beide – die freie wie die angewandte Kunst – als ein Residuum, das beginnt, sich in der gesellschaftlichen Entwicklung zu entgrenzen.

Vor dieser gedanklichen Folie soll die heutige Vorstellung von zwei Künstler*innen stattfinden. Der Vortrag handelt damit auch von zwei direkt miteinander verbundenen Prozessen der wechselseitigen Anpassung von Kunstwelt und Produktwelt, denen alle Künstler*innen ausgesetzt sind.
Der erste Zusammenhang besteht darin, dass sich Künstler*innen immer mehr zu Manager*innen und Organisator*innen* wandeln. Die Produktion – und in vielen Fällen auch die Konzeption – kann und wird von ihnen zunehmend an Externe delegiert. Insofern wird an den Hochschulen heute eine unternehmerische, dem Management ähnliche Haltung direkt mit dem Berufsbild des Künstlers vermittelt. Diese Haltung erfordert strategische Fähigkeiten bei der Entwicklung der eigenen Position sowie die Anpassung an Markterfordernisse. Lässt man den vergleichsweisen vergleichsweise engen Kunstmarkt einmal beiseite, unterscheidet sich dieser Prozess strukturell kaum von den Mechanismen der übrigen Produktwelt.
Neben Techniken der Markterschließung, die ein tiefes Verständnis dieser Marktmechanismen voraussetzen, gehören dazu auch Kompetenzen zur geeigneten Selbstkommentierung sowie die kunsttheoretische Einordnung der eigenen Arbeitsweise. Zudem müssen prägnante, delegierbare Kunstkonzepte und die dafür

passenden Herstellungsprozesse entwickelt werden. Die harten Kämpfe um Marktzugang und Marktdurchsetzung sowie Taktiken, um die Eintrittsbarrieren für Konkurrenten hoch zu halten, gehören ebenfalls dazu. Auch hier trifft die Kunst ganz direkt auf den Markt.
Der zweite Zusammenhang entsteht über den neuen Umgang mit dieser geschilderten Realität. Der Verlust der historischen Sonderstellung als exklusives „Kreativsubjekt“ zwingt Künstler*innen zu einer Neupositionierung ihrer Rolle als Autor und Subjekt. Nur so können sie sich noch trennscharf von Nicht-Künstler*innen unterscheiden. Da die reine Kreativität längst in den Alltag diffundiert ist, müssen andere Spezifika entwickelt werden, die den Künstler im Gesamtkontext auszeichnen. Solche Bilder zu erzeugen und glaubhaft zu verkörpern, erfordert jedoch die Begleitung durch alle Akteure des Kunstsystems.
Neben einer geschickten Selbststilisierung, die von den Künstler*innen* selbst erbracht werden muss, sind vielfältige Unterstützungsleistungen all jener Strukturen nötig, die mit ihnen verbunden sind und von ihnen partizipierenden. Erst diese führen zu den prägnanten Profilierungen, die den jeweiligen Künstler herausstellen und ihn auch außerhalb der „Ateliereinsamkeit“ sichtbar machen.
Zwei dieser Profilierungsmöglichkeiten möchte ich Ihnen nun anhand von zwei exponierten Künstler*innen* und ihren Arbeiten aufzeigen.

Karen Pontoppidan
Die Dänin Karen Pontoppidan ist Professorin für Goldschmiedekunst an der Akademie der Bildenden Künste München und studierte dort bei Otto Künzli. Seit 2022 leitet sie die Hochschule als deren Präsidentin. Schon früh entschied sie sich, den Weg der Lehre einzuschlagen. In einem Interview mit Benjamin Lignel aus dem Jahr 2016 reflektiert sie diesen Schritt wie folgt:
„Wie viele Schmuckkünstler habe ich schon früh die Erfahrung gemacht, dass meine Arbeit nicht genügend kritisches Feedback oder finanziellen Erfolg fand. Ich beschloss, meine Praxis durch Unterrichten zu unterstützen, und das hatte zwei Vorteile. Erstens konnte ich ohne die Last, meine künstlerische Herangehensweise auf den Markt abstimmen zu müssen, arbeiten. Zweitens merkte ich, als ich zu unterrichten begann, dass die soziale Interaktion und der kritische Diskurs mit den Studierenden eine Quelle der Bereicherung ist: Ich fühlte mich durch ihre Fragen ständig herausgefordert und inspiriert. Ich würde behaupten, dass mich der Diskurs mit den Studierenden auch zu einem besseren Künstler macht.“
Mit bemerkenswerter Offenheit skizziert Karen Pontoppidan in dieser Passage das Kernproblem heutiger Schmuckkünstler*innen. Sie bewegen sich in engen, stark umkämpften Märkten, die einerseits häufig nicht zur Existenzsicherung ausreichen und andererseits genau aus diesem Grund einen offenen Austausch innerhalb der Community erschweren. Beides sind typische Zeichen der hohen Wettbewerbsintensität, die dieses kleine Feld prägt.
Der Ausweg, den Karen Pontoppidan einschlug, führte sie in eine der wichtigsten Instanzen des Kunstsystems: die Kunstakademie. Seit dem 19. Jahrhundert nehmen die Akademien diese zentrale Position ein; die mit ihnen verbundenen Professuren garantieren sowohl ökonomisch als auch inhaltlich eine große Autonomie. Es sind Positionen, die sich gleichzeitig in der Mitte und am Rande der Kunstausübung befinden. Als aktive Künstler*innen* und Marktteilnehmer sind Professoren der Weiterführung des eigenen Werks verpflichtet. Als didaktisch orientierte Lehrende wiederum tragen sie indirekt zur Relativierung der eigenen Arbeitsweise bei. Denn die

universitären Lehrinhalte umfassen immer auch die kritische Analyse jener Strukturen, die die Kunst begleiten, sowie eine intensive Beschäftigung mit der dazugehörigen Diskurswelt.
Pontoppidan sieht die Künstler*innen* als Akteure im direkten Zentrum des Kunstsystems, da sie die Position besetzen, die die Entwicklung des gesamten Systems überhaupt erst vorantreibt:
*„Das Feld braucht einen lebendigen Diskurs, und dazu müssen alle Positionen des Feldes zu Wort kommen – Galeristen, Kunsthistoriker, Philosophen, Sammler, Kuratoren und Künstler. […] Damit jedoch alle Positionen innerhalb des Feldes Gehör finden, müssen die Künstler*innen als das anerkannt werden, was sie sind: die wichtigsten und am weitesten vorausgreifenden Akteure innerhalb des Feldes.“*
In einem weiteren Abschnitt des Interviews äußert sie zudem Kritik an einem Autorschaftsverständnis, welches den Vorrang des Künstlersubjekts gegenüber dem Kunstobjekt verabsolutiert. Kunstobjekte sind in hohem Maße interpretationsoffen. Dieser Sachverhalt führt unter anderem dazu, dass Objekte von der ästhetischen Wirkung, dem Umgang und der Interpretation der herstellenden Individuen oder Gruppen getrennt behandelt werden können. Ob Gruppen oder Einzelpersonen etwas erschaffen, muss für das Objekt im Kontext seiner Rezeption nicht zwingend von Bedeutung sein.
Allerdings bleibt für Pontoppidan die thematische Verantwortung der Autoren stets bestehen:
„Mein Fokus liegt immer auf den geschaffenen Objekten. Der Autor ist die Quelle, aus der die Objekte stammen, aber die Objekte müssen auch ohne den Autor existieren und funktionieren können. Ob ein Objekt von einer Gruppe oder von einer Einzelperson hergestellt wird, ist daher nicht von großer Bedeutung. In jedem Fall muss der Autor oder müssen die Autoren der Objekte die künstlerische, ökologische und ethische Verantwortung für das Produkt tragen.“
Der Künstler wird hier somit zur Instanz mit ethischer Verantwortung erklärt. Diese Rolle vermag die künstlerische Freiheit in ihren Äußerungen durchaus zu beschränken, da sie sowohl die kreative Arbeit als auch die Rezeption indirekt an den allgemeinen moralischen und politischen Zeitgeschmack einer Gegenwart bindet.
Gleichzeitig relativiert Pontoppidan das Bild des „romantischen Künstlersubjekts“, mit der individuellen Autorschaft traditionell zusammengedacht wird:
„Generell denke ich, dass es für zeitgenössische Künstler notwendig ist, sich gegen das eher romantisierte Bild des ‚Künstlers‘ abzusetzen, das von vielen früheren Generationen gepflegt und verklärt wurde. Ich beziehe mich hiermit auf den Künstler als eine Art fühlendes Genie, das in SEINEM eigenen Universum lebt, in dem das Private und das Berufliche nur selten getrennt sind.“
Das mag zutreffen und deckt sich mit der gängigen Kritik am Künstler als geistigem Ausnahmesubjekt – einer Vorstellung, die ihren Niederschlag in einer aus der Zeit gefallenen Genieästhetik findet. Dennoch gibt es einen wichtigen Unterschied im Ergebnis zwischen den Arbeitsweisen eines Einzelnen und einer Gruppe, der fundamental an das Subjekt gebunden bleibt.

Die Arbeit von Karen Pontoppidan in der Sammlung
Pontoppidan beschäftigte sich in vielen Arbeiten mit themenorientierten Kleinserien. Diese tragen Titel wie *Canvas*, *The Gender Bell*, *Cash* oder *Context*. Zwei Objekte ihrer Serie ***Home*** befinden sich in der Sammlung des Museums.

Die beiden Arbeiten der Künstlerin bestehen aus zwei Anhängern in Form eines spitzgiebeligen Hauses. Sie sind aus dünnen Zinnplatten gefertigt, die an den Kanten der Außenwände und Dachschrägen gelocht wurden. Die Platten sind mit einer Schnur verbunden, die wie eine bei der Lederverarbeitung gebräuchliche Kantennaht durch die gebohrten Löcher gefädelt ist. In der Mitte des Spitzgiebels läuft die Schnur zusammen und ist direkt am Objekt verknotet. Die lang auslaufende Schnur ermöglicht es, das Objekt als Schmuckstück am Hals zu tragen.
Die Zinnplatten bestehen aus dem Metall alter Zinnteller, stammen also aus dem Materialbestand eines historischen Hausrats. Diese Teller wurden zu Platten geschnitten, um anschließend die Wände und das Dach des nach unten offenen Anhängers zu bilden. Die Abgrenzung von Außen- und Innenraum geschieht dabei durch eine fragile Verbindung. Das Material selbst, Zinn, ist traditionell dem wohnlichen Alltag im Haus zuzuordnen. Heute findet es sich meist als Ziergeschirr, während es vor 150 Jahren noch als echtes Gebrauchsgeschirr in Form von Tellern, Bechern, Krügen oder Kannen allgegenwärtig war.

Das einfachste Symbol eines Hauses ist ein Quadrat mit aufgesetztem Dreieck. Diese Form wird aufgrund ihrer klaren ikonografischen Struktur von vielen Künstler*innen* genutzt. Sie kann mit ganz verschiedenen Raumvorstellungen in Verbindung stehen und diese symbolisieren: etwa den Raum sozialer Ordnungen, den privaten Raum der Intimität oder auch große, existenzielle Metaphern wie die des menschlichen „Behaustseins“. Bei Pontoppidan, die nach eigener Aussage in der Tradition feministischer Kunst steht, ist anzunehmen, dass es sich hier um das Haus als Ort sozialer Strukturen handelt. Sowohl der Titel *Home* als auch die Materialauswahl sprechen deutlich dafür.
Zinnteller sind – wenn auch historische – Objekte des Hausrats. Neben der individuellen Tischkultur waren sie stets mit sozialen Hierarchien verbunden, was gerade über die Materialverwendung im 18. Jahrhundert deutlich wird. Der spielt Zinnteller auf die indirekt mit ihm verknüpfte geschlechtliche Hierarchisierung an: die Küche als traditioneller Ort der Frau.
Bemerkenswert ist in diesem Kontext der Umgang mit dem Werkstoff: Das Material gewinnt seinen metaphorischen Sinn hier eben nicht über einen allgegenwärtigen, direkt sichtbaren ökonomischen Wert, wie es bei Gold oder Silber der Fall wäre. Ohne die explizite Erwähnung der Zinnteller und den Bezug zum Titel bliebe das Material metaphorisch schwer verständlich; es könnte sich dann ebenso gut auf Zinnsärge in adligen Gruften oder auf das in manchen Nürnberger Bratwurstküchen noch immer genutzte Zinngeschirr beziehen. In diesem Sinne ist das Zusammenspiel aus publizierter Äußerung (hier dem Interview), erzählter Materialgeschichte und Objektikonografie als Inszenierung aufschlussreich – sowohl für die Bedeutung dieses spezifischen Objekts als auch für die gesamte zeitgenössische Schmuckkunst.

Gleichzeitig ist die Machart der Objekte einer „Ästhetik des Vorläufigen“ verpflichtet. Diese drückt sich in einem nahezu provisorischen Umgang mit Form, Material, Patina und der Verbindung der einzelnen Elemente aus. Neben bemalten, bespannten oder beklebten Oberflächen finden sich bei Pontoppidan häufig ungewöhnliche Verbindungen, die aus völlig anderen Kontexten entlehnt sind: Teile sind mit Heftklammern zusammengeheftet, genäht oder genagelt. Dies ist ein bewusster Einsatz einer handwerklichen Praxis gegen die materialimmanenten Selbstverständlichkeiten

der klassischen Schmuckkunst, die sonst auf unsichtbare und langlebige Verbindungstechniken aus dem gleichen Edelmetall (Löten, Schweißen, Nieten), setzt. Karen Pontoppidan eliminiert damit den Aspekt der „Dauer“ aus ihren Objekten. Mit dieser improvisierten Machart stellt sie ihre tragbaren Kleinplastiken in bewusste Opposition zum herkömmlichen Schmuck. Dessen dauerhafter Charakter zeigt sich nicht zuletzt an der generationsübergreifenden Haltbarkeit klassischer Schmuckobjekte: Sie sind potenzielle Erbstücke mit materiellem Gegenwert – sie sind „schöne“ Wertspeicher.

Wie das Interview im Weiteren zeigt, ist ihre Arbeitsweise erst durch ihre Position in der Lehre in völliger Freiheit möglich geworden. Zum einen stützt das Prestige einer Professur natürlich den Erfolg ihrer Objekte; zum anderen sichert es ihr eine ökonomische und intellektuelle Autonomie. Zugleich gelingt es ihr, sich im Rahmen dieser institutionellen Position dem unmittelbaren marktlichen Bewertungsrisiko ein Stück weit zu entziehen: Die musealen „White Cubes“ liegen hier deutlich näher als die kleinteilige Galeriewelt.
Zum zweiten ist es eine Position, die durch den pädagogisch notwendigen Perspektivwechsel und die institutionalisierte Auseinandersetzung im geschützten Raum der Lehre höchst produktiv wirkt. Und nicht zuletzt ist die Berufung zur ordentlichen Professorin einer Kunstakademie eine fundamentale Anerkennung für die Qualität und Konsequenz ihrer künstlerischen Arbeit.

Jiro Kamata
Der 1978 in Hirosaki, Japan, geborene Jiro Kamata lebt und arbeitet als freier Künstler in München. Auch er studierte an der Akademie der Bildenden Künste München bei Professor Otto Künzli. Seit 2005 nutzt er in seinem Werk unkonventionelle Materialien wie Linsen aus Foto-Optiken oder dichroitische Filter. Der hier abgebildete Halsschmuck besteht aus Silberfassungen mit Linsen aus Foto-Optiken, die auf Spiegel gesetzt wurden.
Einer der Wege zum Verständnis dieser Werkgruppe führt direkt in die Fotografie und ihre Theorien. Diese beschäftigen sich mit dem Bild und seiner Bedeutung ebenso wie mit der bildgenerierenden Technik und dem Umgang mit ihr. Beide Aspekte gehören untrennbar zusammen; über die richtige Reihenfolge allerdings wird in der Wissenschaft häufig gestritten. Von dem französischen Philosophen Roland Barthes stammt die Überlegung, dass der eigentliche Erfinder der Fotografie nicht „der Maler“, sondern „der Chemiker“ war – zuerst kam also die Technik. Erst danach konnte die rasend schnelle Verbreitung des Mediums in einer Welt folgen, die förmlich auf sie gewartet hatte. Die Malerei verlor dadurch zwar ihre Monopolstellung bezüglich der reinen Abbildung, behielt dennoch einen großen Raum zur Entfaltung: Ein gemaltes Bild kann Objekte, Figurationen und Szenen darstellen, die nur in der Vorstellung existieren. Für das Foto hingegen gilt, dass beim Betätigen des Auslösers tatsächlich ein reales Objekt vor dem Objektiv präsent sein musste.
In diesem Zusammenhang bezeichnete Barthes in den 1980er-Jahren das fotografische Bild als eine Art „Abrieb von der Wirklichkeit“. Sujet, Fotograf und Foto teilten sich einen konkreten Ort und eine gemeinsame Zeitspanne. Auch wenn die Erinnerung daran verblasst und sich Orte verändern, bleibt das Foto als Dokument bestehen.
Mit der Zeit wurden Kameras immer kleiner und entwickelten sich zu einem zentralen Gerät der Freizeitgestaltung. Ganze Massen trugen die Apparate vor sich her, die

zunehmend zu Distinktionsobjekten wurden. So verwandelten sich Kameras in eine Art gewichtigen, an Gurten getragenen Anhänger – essenziell für die Beglaubigung der eigenen Erlebnisse, häufig im familiären Kontext oder im Urlaub, stets versehen mit einer glänzenden Linse im Objektiv.
Genau an diese Kameras legt nun Jiro Kamata Hand an: Er entfernt das Gehäuse, demontiert aufwändig das Objektiv und isoliert die Linsen. Durch ihre funktionale Perfektion verweisen diese weiterhin auf das Potenzial der Fotografie sowie auf die damit verbundene technische Präzision. Mit dem Wegfall der übrigen Kamerateile fehlt jedoch das Wesentliche: die reale Möglichkeit der Abbildung. So transformieren sich die verbleibenden optischen Linsen zum Symbol – unter anderem zu einem Symbol des Sehens und der Beobachtung selbst.

Die in den Anhängern verwendeten Linsen sind bei manchen Arbeiten mit Spiegeln hinterlegt; bei anderen ist der Hintergrund schwarz gefärbt, wodurch die Bedampfung der Optiken schillernd zur Wirkung kommt. Die Spiegel werfen das Bild des Betrachters zurück, wobei die Spiegelbilder aufgrund der Verzerrung und der geringen Größe kaum lesbar sind. Auch der schwarze Hintergrund bietet dem Auge keinen Anhaltspunkt. Die ursprüngliche Aufgabe der Linse – nämlich die Erzeugung einer dauerhaften Vergegenwärtigung durch ein Foto – wird in beiden Fällen verweigert.
Insofern verhalten sich diese Arbeiten wie leere Medaillons. Das Medaillon wurde als Form geschaffen, um ein Erinnerungsbild tragbar aufzubewahren. Ohne dieses Bild – das gelegentlich noch durch eine Haarlocke als intimes „Identitätsobjekt“ ergänzt wurde – bleibt nur die Form übrig, die diese Möglichkeit symbolisiert. Kein Foto, sondern die reine Möglichkeit: eine Leere in maximaler technischer Perfektion, die hierbei tief an die traditionellen ästhetischen Systeme Japans anschließt.
Ähnlich wie bei Karen Pontoppidans Häusern und ihrem aus Zinntellern gewonnenen Werkstoff sind auch die optischen Linsen bei Kamata ein symbolisch aufgeladenes „Sekundärmaterial“. Es wird durch die aufwändige Demontage von Foto-Objektiven gewonnen, um es anschließend in eine völlig neue Verwendung zu überführen. In diesem neuen Kontext mit seinem veränderten Bedeutungshof bleibt in der Struktur jedoch etwas erhalten, das mit dem Wesen des Schmucks ganz grundlegend zu tun hat: Die optischen Linsen übernehmen die Rolle des solitären Edelsteins, der im Schmuck seit jeher eine traditionelle Hauptrolle spielt. Auf genau diesen strukturellen Aspekt verweist Jiro Kamata explizit in einem Interview aus dem Jahr 2015.
Hier wird Kamatas Verhältnis zu traditionellen Materialien der Schmuckkunst in seinen eigenen Worten besonders deutlich:
„Ich habe nie ernsthaft Edelsteine verwendet. Ich wollte nicht den klassischen Weg gehen, und irgendwie war es für mich ein Tabu, sie zu verwenden. Aber das ist genau der Grund, warum ich mit Reflexion arbeite. Edelsteine haben eine starke Reflexion, Farbe und Geheimnis. Früher dachte ich, ich würde Edelsteine hassen, aber eigentlich war ich neidisch auf Edelsteine wegen der Anziehungskraft, die sie ausüben.“
Seine eigenen „Edelsteine“ stammen folglich aus moderner Produktion mit maximalen Qualitätsstandards in Material, Schliff und Veredelung: aus der optischen Präzisionsindustrie.
Wendet man den Blick zurück auf den Herstellungsprozess seiner Schmuckobjekte, fällt auf, dass sich dieser in zwei Phasen unterteilen lässt: Zunächst steht die Phase der Gewinnung. Das solitäre Objekt „optische Linse“ wird durch die bewusste Zerstörung eines anderen Verwendungszusammenhangs isoliert. Dass es sich um ein solches Sekundärmaterial handelt, wird stets als integraler Bestandteil des Werks kommuniziert;

die Herkunft wirkt symbolisch in der Arbeit weiter. Erst mit der Demontage des Objektivs wird dieses solitäre Objekt in einen neuen Kontext überführt: Es wird gefasst, je nach Konzept gruppiert und mit einer spezifischen Tragetechnik versehen – sei es als Ring, Brosche, Anhänger oder als Halsschmuck.
Aufgrund des gewählten Materials bleibt dem künstlerischen Verfahren das Prinzip der Serie immanent. Als serielles Industrieprodukt bleibt die optische Linse unweigerlich mit ihrer technischen Herkunft verknüpft – und damit auch mit einem standardisierten Setting und einer klar umrissenen Formenfunktion.
In späteren Arbeiten modifiziert Kamata dieses Prinzip. Hier werden die optischen Linsen durch dichroitische Filter aus technischen Gläsern ersetzt. Diese hinterlegt der Künstler teilweise mit farbigen Folien, in die präzise Formen geschnitten sind. Die dichroitischen Filter sind High-Tech-Produkte, die überwiegend in Laserlaboren und beim Bau von Präzisionsmaschinen zum Einsatz kommen. Ähnlich wie die optischen Linsen handelt es sich um hochstandardisierte Bauteile.
Im Schmuckkontext werden sie als technisch funktionslos gewordener Werkstoff mit all ihren ästhetischen Aspekten im Alltag sichtbar. Im Gegensatz zum kristallin und erdgeschichtlich gewachsenen – deshalb immer einzigartigen – Edelstein avancieren sie zu einem absolut gleichartigen, homogenen Schmuckmaterial. Ähnliche konzeptionelle Ansätze zeigten sich bereits in den 1970er- und 1980er-Jahren, als elektronische Bauteile wie Kondensatoren, Transistoren und Widerstände erstmals ihren Weg in die zeitgenössische Schmuckkunst fanden.
In den vergleichsweise kleinen Märkten, in denen sich die Schmuckkunst bewegt, muss die „Serie“ nicht zwangsläufig als rein wirtschaftliches Prinzip – und damit im Kontext einer Massenfertigung in kommodifizierten Märkten – verstanden werden. Dies gilt selbst dann, wenn Künstler*innen die Serie als Organisationsprinzip zeitökonomisch nutzbringend einsetzen. Die Serie ist in diesem Zusammenhang vielmehr Ausdruck einer intensiven Auseinandersetzung mit den kaum erschöpflichen Möglichkeiten eines Themas und seiner Varianten; sie kann insofern selbst zum eigentlichen Inhalt werden. Jedes einzelne Objekt zeugt von einer ähnlichen Auseinandersetzung mit der Welt und wird so zum Selbstausdruck im Kunstschaffen der betreffenden Person. Letzten Endes handelt es sich hierbei um eine logische Konsequenz aus der jüngeren Entwicklung der Kunst: weg von der Idee des meisterhaften Genies und seinen vermeintlich „großen Würfen“.
Ergänzend illustriert eine wichtige Aussage von Jiro Kamata seine eigene Rolle im Kunstbetrieb:
„Ich war wie nie Lehrer, und als Macher ist mir meine Rolle in unserem Bereich eigentlich egal. Ich mache das, was ich machen will. Ich freue mich, wenn meine Stücke jemanden glücklich machen können und wenn jemand einen Wert darin findet. Und ja, für mich ist Schmuck ein Wertgegenstand.“

Kamata zeigt damit eine deutliche Sympathie gegenüber dem „Maker-Movement“ der frühen 2000er-Jahre. Insofern liegt sein primäres Interesse nicht in prätentiösen Kunstdiskursen und deren konzeptionellen Inszenierung. Sein Zugang zu Form und Objekt entspringt vielmehr der Entdeckung innovativer Alternativen zu bestehenden Lösungen in einer industriell und kommerziell geprägten Welt – und der teilweisen Abgrenzung von ihr: Das Maker-Movement war vom Wunsch nach demokratisierten Herstellungsprozessen getragen. Hier zeigt sich, wenn auch unter völlig anderen Vorzeichen, eine gewisse Ähnlichkeit zu Joseph Beuys: Jeder Mensch ein Macher. Der entscheidende Unterschied zu Beuys liegt allerdings in der Betonung der Produktion

und damit – wenn auch hier in einem Kontext der individuellen Selbstermächtigung – eher im Ökonomischen.

Robert Wissmath