Besuch bei Tulga Beyerle

Die einstige Organisatorin der Vienna Design Week macht nun als Direktorin des Dresdner Kunstgewerbemuseums Furore: Mit viel beachteten Projekten belebt Tulga Beyerle den Diskurs zwischen Vergangenheit und Zukunft der Gestaltung.

Interview: Klaus Meyer, Fotos: Andreas Hoernisch

Wenige Minuten bis zur Semperoper, 100 Meter bis zur Frauenkirche: Die Kunsthalle im Lipsiusbau steht mitten in Dresdens Zentrum und zählt mit ihrer gläsernen Kuppel, der so genannten Zitronenpresse, zu den Highlights der historischen Stadtsilhouette. Nach der 2005 abgeschlossenen Rekonstruktion durch den Dresdner Architekten und Denkmalpfleger Rolf Zimmermann und das Münchner Büro Auer+Weber bietet das imposante historistische Bauwerk, das im Zweiten Weltkrieg teilweise zerstört wurde und jahrzehntelang ungenutzt blieb, wieder Platz für Ausstellungen. Bis zum 16. August läuft hier noch eine Sonderschau des Dresdner Kunstgewerbemuseums, das eigentlich vor den Toren der Stadt im Schloss Pillnitz beheimatet ist: Unter dem Titel »Die Teile des Ganzen« zeigt Tulga Beyerle kostbare und kuriose Stücke aus der Sammlung des Hauses, dem sie seit Anfang 2014 als Direktorin vorsteht. Die Ausstellung ist nicht ihr erster Coup. Bereits die Projekte »Rochaden« und »Okolo« im letzten Jahr ließen ahnen, dass Beyerle sich nicht lediglich als Hüterin historischer Schätze versteht, sondern Initiatorin lebendiger Diskurse über zeitgenössische Gestaltung sein will. Das Wissen und die Erfahrung für diese Mission bringt die 1964 in Wien geborene Designexpertin, Kuratorin und Autorin mit. Nach ihrem Industriedesign-Studium unterrichtete sie Geschichte und Theorie des Designs an der Wiener Universität für Angewandte Kunst; von 2006 bis 2013 war sie gemeinsam mit Thomas Geisler und Lilli Hollein als Direktorin für die Vienna Design Week verantwortlich. Wir trafen Tulga Beyerle Ende Mai in Dresden, wo wir uns zwischen den Teilen des Ganzen unterhielten.

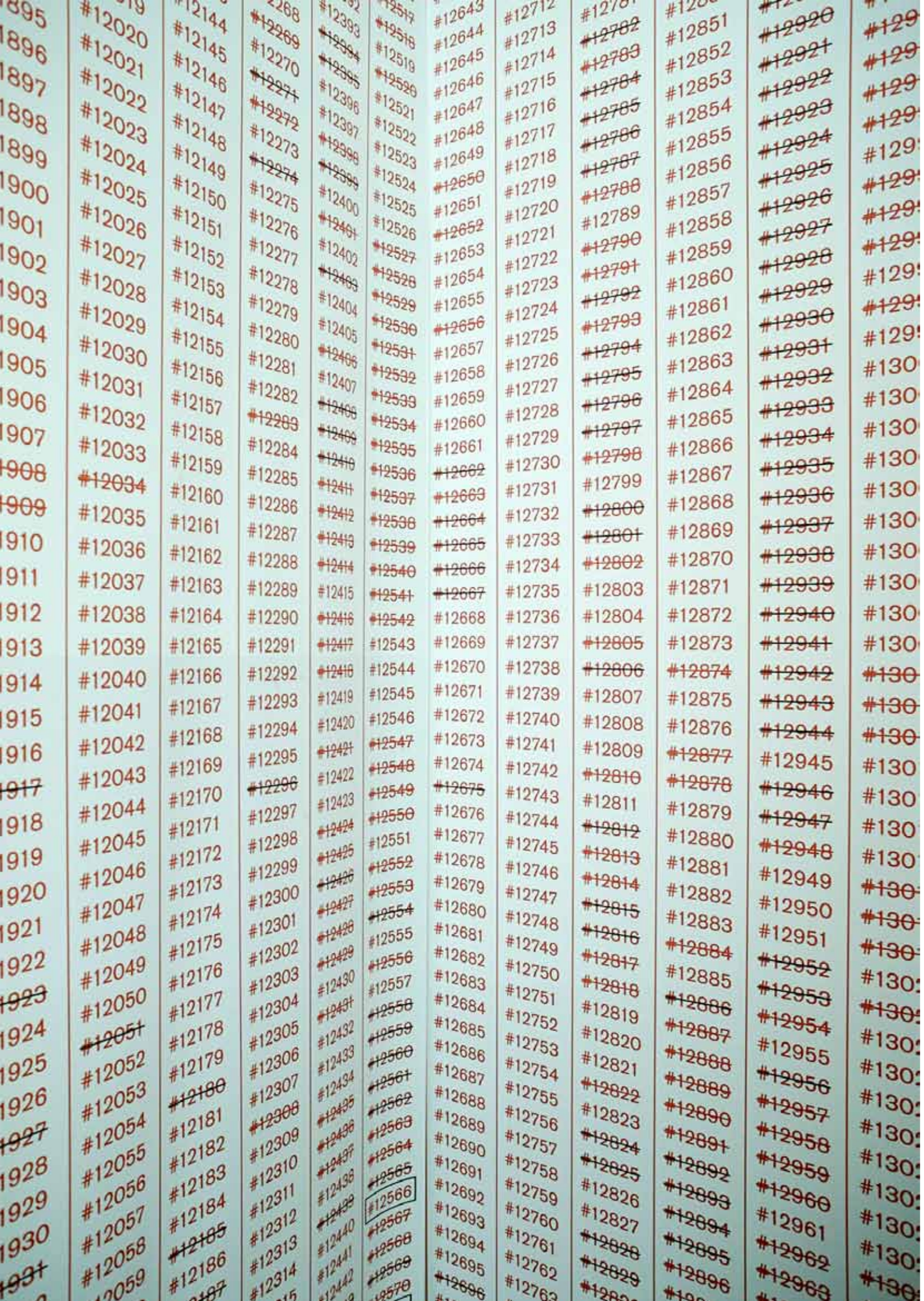
Schloss Pillnitz ist doch ein Traum. Warum diese Ausstellung mitten in Dresden?
Als Ausstellungsort ist das Schloss schwierig, weil es innen so kleinteilig ist. Außerdem wollen viele Besucher dort einfach nur sehen, wie August der Starke gelebt hat. Das kann und will ich ihnen nicht bieten. Selbst ein Umbau der Dauerausstellung würde das Problem nicht lösen. De facto braucht das Museum einen neuen Standort.

Steht ein Umzug in die Stadt an?
Noch nicht, aber wir sind guter Dinge, obwohl uns wohl noch ein langer politischer Weg bevorsteht.

Wie kommt die Schau beim Publikum an?
Sehr gut, was mich überrascht bei dieser ungewöhnlichen Ausstellungsgestaltung. In Dresden hat man die Dinge ja normalerweise gern klassisch.

Wer hat die Ausstellung gestaltet?
Die Architektur ist vom Wiener Büro The next Enterprise, die Grafik von Fons Hickmann M23.

Besonders gelungen finde ich die Wandbespannung, auf der die Inventarnummern sämtlicher Sammlungsstücke verzeichnet sind – vom ersten Ankauf im Jahre 1873 bis zum Objekt mit der Nummer 55.712. Die wenigen umrandeten Zahlen verweisen auf hier gezeigte Exponate. Allein dadurch machen Sie schon neugierig auf die Schätze, die noch in Pillnitz zu entdecken sind.
Es ging mir darum, in meiner ersten innerstädtischen Ausstellung Appetit auf die Sammlung zu machen, weil viele Dresdner ihr Kunstgewerbemuseum kaum kennen. Allerdings wollte ich die Sache weder chronologisch noch didaktisch aufziehen – wobei wir gleichzeitig ganz viel über die Sammlungsgeschichte des Hauses erzählen.



Sie präsentieren unter dem Titel »Die Teile des Ganzen« ganz unterschiedliche Stücke. Einen zerlegten Barockschrank, das Überbleibsel eines Klavichords, ein vielteiliges Kunstkammerkabinett und vieles mehr. Es gibt also Bestandteile, Teilstücke, Einzelteile, Fragmente, Module …

Tja, wie kommt so etwas zustande. Man überlegt, geht durch die Sammlung, trifft eine scheinbar disparate Vorauswahl und überlegt weiter. Ein entscheidender Impuls kam von der Philosophin Constanze Peres. Bei allen ausgewählten Stücken gehe es um das Verhältnis des Teils zu einem Ganzen, sagte sie – und nach diesem Kriterium haben wir dann schließlich die ganze Präsentation zusammengestellt.

Sie haben in eineinhalb Jahren beim Kunstgewerbemuseum Dresden schon ziemlich viel auf die Beine gestellt. Was ist Ihr Grundanliegen bei den diversen Aktivitäten?

Ich will zeigen, wie spannend und lebendig so eine Art Museum sein kann. Für die letztjährige Ausstellung »Rochaden« habe ich zum Beispiel fünf Designteams eingeladen, mit uns durch die Depots zu gehen, sich Sammlungsobjekte auszusuchen und mit denen zu arbeiten.

Sprechen die Dinge nicht für sich selbst?

Die Museen für angewandte Kunst haben ein Riesenproblem. Sie müssen sich fragen, wie sie ihren historischen Bestand einem zeitgenössischen Publikum zugänglich machen können. Bei allem Respekt für die Kenner und Liebhaber – aber mit ihnen allein können wir den notwendigen Dialog mit der Öffentlichkeit nicht führen. Die Frage ist doch: Wie bringst du die Dinge zum Sprechen, sodass auch Kinder oder junge Leute Spaß daran haben? Ich glaube, das funktioniert nur, wenn wir uns über die Sammlungsobjekte hinaus mit Fragen der Gestaltung unserer Zeit beschäftigen.

Welche Antworten haben die Designer gefunden, die Sie eingeladen haben?

Zum Beispiel hat sich Daphna Laurens, ein holländisches Designteam, mit einer alten Schere aus dem Mittleren Osten auseinandergesetzt, die im zusammengeklappten Zustand eher wie ein Brieföffner ausschaut. Ausgehend von dieser Wahrnehmungserfahrung haben die Designer eine Reihe von kinetischen Objekten entwickelt, die die Imaginationsfähigkeit des Betrachters herausfordern. Nicht zuletzt geht es dabei darum, wie sich Interpretationen verändern, wenn man die Dinge in Bewegung setzt. Mischer'Traxler aus Wien hatten sich in Spitzen verliebt, die mehr als 100 Jahre lang auf rotem Samt präsentiert wurden, wodurch der nicht ausgeblichene Stoff unter der Spitze sozusagen das Gegenstück zum Exponat geworden ist. Positiv und Negativ sind zwar nicht miteinander verschmolzen, aber doch eine Einheit geworden, als seien sie verheiratet. Dieses Miteinander von Gegensatz und Übereinstimmung inspirierte die Designer zu einem Materialexperiment mit Kupferplatten und galvanisch verkupfertem Stahldraht. Mit Spitzen hat sich auch Judith Seng auseinandergesetzt, aber auf eine vollkommen andere Art. Sie hat eine Einrichtung zum Klöppeln konstruiert, die es 26 Menschen erlaubt, das handwerkliche Tun des Drehens und Kreuzens selbst nachzuspielen.

Wie fanden die Besucher diese Nach- oder Neuschöpfungen?

Da habe ich eine lustige Erfahrung gemacht. Letztes Jahr hatte ich eine Auseinandersetzung mit einer älteren Besucherin, die fürchterlich über unsere »Okolo«-Ausstellung zum Thema Sammeln geschimpft hat. Wir hatten leere Podeste und Vitrinen in einem großen, reich dekorierten Saal positioniert, was sie grauenhaft fand. Judith Sengs Raum mit der Installation zum Klöppeln fand sie dagegen großartig. Das war also eine Dame mit eher konservativer Einstellung, die mit einem historischen Raum und leeren Podesten nichts anfangen konnte, während sie von dieser aktionistisch abstrakten Verknüpfungsgeschichte schwärmte. Mein Fazit aus diesem und vielen anderen Erlebnissen mit Museumsbesuchern: Es gibt überhaupt keine Möglichkeit, das Publikum nach bestimmten Kriterien einzuteilen. Du weißt es einfach nicht.

Mit Projekten wie »Rochaden« wollen Sie das Museum in der internationalen jungen Designszene verankern. Was kommt als Nächstes?

Im Sommer eröffnen wir eine von Herrmann August Weizenegger konzipierte Schau mit dem Titel »Die falsche Blume«. Ausgehend von einer Würdigung der traditionellen Kunstblumenherstellung in Sachsen, hat der Designer Porzellan- und Tuchmanufakturen sowie verschiedene Handwerker und Künstler eingeladen, sich mit der künstlichen Blume auseinanderzusetzen. Als roten Faden hat er ein Designmärchen erfunden, das die unterschiedlichen Entwürfe einbindet. Für mich ist das ein perfekter Weg, das Museum wieder für qualitätsvolle Produktion und gutes Design zu öffnen, so wie es ursprünglich ja mal gedacht war.

Wie meinen Sie das?

Die Ende des 19. Jahrhunderts gegründeten Kunstgewerbemuseen hatten ja den Auftrag, das breite Publikum in Bezug auf Produktion und Gestaltung zu bilden. Eigentlich stand ein Wirtschaftsgedanke dahinter. Man wollte die nationale Produktion stärken und verbessern, deshalb waren die Museen auch oft mit den Kunstgewerbeschulen verbunden. Mein Haus beispielsweise gehörte anfangs zur Dresdner Kunstgewerbeschule und wurde bis 1914 auch vom Direktor der Schule geleitet.

Während die Museen früher Industrieprodukte gezeigt haben, inszenieren sie jetzt Designmärchen. Ist das nicht ein wenig abgehoben?

Das Märchen ist ja nur der narrative Kontext, den Weizenegger mit realen Dingen füllt.

Serienprodukte sind das aber nicht, oder?

Natürlich handelt es sich erst einmal um One-offs, wenn auch einige Hersteller bereits angekündigt haben, dass sie die Entwürfe zu Serienprodukten weiterentwickeln wollen. Aber darum geht es nicht. Ich sehe mich nicht als Auftraggeberin für Serienprodukte. Aber ich kann sehr wohl einen Freiraum aufspannen, in dem dann etwas Qualitätsvolles entsteht – was ich sehr wichtig finde in einer Zeit, in der die Industrie immer weniger Mut für Experimente aufbringt, weil sie in einem extrem engen ökonomischen Korsett steckt.

Geht es bei diesen Projekten nicht eher um handwerkliche Fertigung?

Handwerkliches Können und Wissen fasziniert mich. Davon lässt sich eine Menge lernen. Wir müssen die Techniken ja nicht kopieren, wir können sie auch transferieren in etwas Zeitgemäßes. Designer tun das oft auf eine sehr spannende Art.

Wie steht es mit der Produktionskultur in Sachsen?

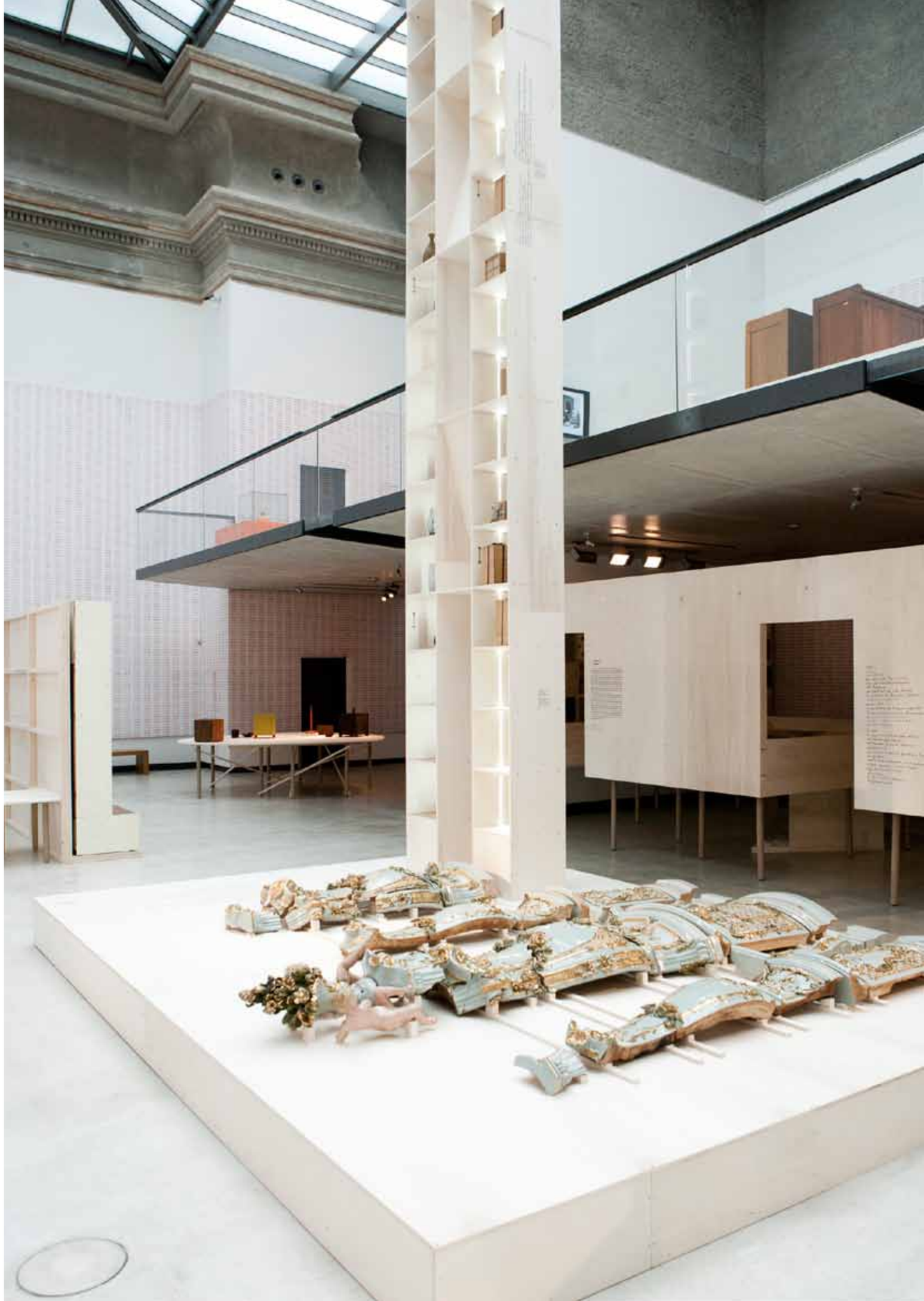
Seine Edelsteinvorkommen haben dieses Land unglaublich reich gemacht, was zu einer herausragenden kunsthandwerklichen Produktion geführt hat. Viele der von den Kurfürsten gesammelten Dinge, die Sie drüben im Grünen Gewölbe sehen können, wurden ja hier in Sachsen gefertigt. Allerdings ist diese Traditionslinie nach dem Zweiten Weltkrieg abgerissen, als die Regierung der DDR entschied, die Designausbildung auf die Standorte Berlin Weißensee und Halle Burg Giebichenstein zu begrenzen. Infolgedessen wurde die Kunstgewerbeabteilung an der Akademie geschlossen, und deren Leiter Mart Stam musste nach Berlin wechseln. Dadurch hat Dresden viel an Gestaltungskompetenz eingebüßt. Im Bereich des Handwerks ist die Tradition aber vielfach noch lebendig. Denken Sie an Meißen oder an die Deutschen Werkstätten in Hellerau.

Woher kommt Ihre Leidenschaft fürs Vermitteln?

Gleich nach meinem Diplom habe ich einen Lehrauftrag für Theorie und Geschichte des Designs bekommen. Das Unterrichten hat mir wahnsinnig viel Spaß gemacht, zugleich wurde mir immer klarer, dass ich keine Wissenschaftlerin werden wollte. Mein Ding ist es, Projekte zu machen und sie der Öffentlichkeit vorzustellen. Dabei ist mir das Feedback sehr wichtig. Ich finde, wir als Kulturvermittler müssen heute von diesem Bescheidwisserpodest runtersteigen. Das Publikum hat womöglich auch viel zu sagen, das uns bereichern könnte.

In Wien hatten Sie ja mit zeitgenössischem Design zu tun. Sind die historischen Stücke, die Sie hier vorfinden, Ihnen fremd?

Ich lerne extrem viel. Und ich verstehe inzwischen viel besser, warum meine Mitarbeiter eine so enge Bindung zu der Sammlung haben. Andererseits versuche ich auch ein Stück weit, die Distanz zu halten, um die Dinge überhaupt noch rational betrachten zu können.

In gewisser Weise ist ja das Rückwärtsgewandte heute hochmodern. Gerade das Produktdesign pflegt den Eklektizismus des Sampling, des Mash-up und des Retrostils. Gibt es echte Neuerungen nur noch im Bereich des Virtuellen?

Es gibt gute und weniger gute Designer, die einen entwerfen bessere, die anderen schlechtere Produkte. Aber revolutionäre Veränderungen wie beim Übergang von der handwerklichen zur seriellen Produktion vor 100 Jahren stehen im klassischen Produktdesign derzeit wohl tatsächlich nicht an. Eine Tendenz finde ich jedoch bemerkenswert in unserem postindustriellen Europa, wo die Produktion meist in fernen Ländern stattfindet. Dass nämlich junge Designer sich eine Autonomie erarbeiten, indem sie ein Stück weit selbst in die Produktion gehen und Maschinen konstruieren oder neue Materialien verarbeiten. Da sehe ich Ansätze für eine neue Objektkultur abseits vom Virtuellen. Wenn wir hier in Europa noch einmal etwas bewegen wollen, finde ich den Rückgriff auf das Materialwissen der Tradition in Verbindung mit aktueller Forschung höchst interessant. In unserer reichen Kultur- und Forschungsgeschichte liegt ein enormes Potenzial. ●