

**Judy Chicago´s  
„The Dinner Party“ und die Frage nach Kitsch.**



Mag. Alice Schmatzberger  
Juni 2007

## INHALTSVERZEICHNIS

<b>EINLEITUNG UND KONTEXT</b>	<b>3</b>
<b>DIE INSTALLATION</b>	<b>4</b>
<b>BEISPIELE ZU REZEPTION UND KRITIK</b>	<b>6</b>
<b>KITSCH UND KUNSTHANDWERK</b>	<b>7</b>
ZUR FRAGE VON HIGH & LOW	7
KITSCH-BEGRIFF IM 20. JAHRHUNDERT	10
<b>KITSCH IN <i>THE DINNER PARTY</i></b>	<b>13</b>
<b>QUELLENANGABEN</b>	<b>16</b>
LITERATURLISTE	16
WEITERE QUELLEN	18
<b>ABBILDUNGEN</b>	<b>19</b>

## EINLEITUNG UND KONTEXT

*The Dinner Party* von Judy Chicago<sup>1</sup> entstand im Verlauf der Jahre 1974 bis 1979. Es handelt sich dabei um eine künstlerische Arbeit mit dezidiert feministischem Anspruch, die im gesellschafts-/politischen Kontext der USA in den 1970er zu verorten ist.

Die Frauenbewegung begann sich in den USA in den 1960ern zu formieren, die sich daraus entwickelnden Anfänge des Feminist Art Movement liegen am Beginn der 1970er Jahre.<sup>2</sup> Laura Meyer definiert zwei Phasen für das Feminist Art Movement, dessen erste u.a. auf das Thema der Gleichberechtigung bzw. der gleichberechtigten Repräsentation von Frauen in öffentlichen Kunstinstitutionen, Galerien etc. fokussierte. Die Erkenntnis, dass Frauen in der Geschichtsschreibung selten als Akteurinnen, sondern meist als passive Objekte vorkommen, führte dazu, dass frühe Positionen feministischer Kunstgeschichte sich insbesondere auf das Wiederentdecken, das Sichtbar-Machen von Frauen und ihren Leistungen konzentrierten.<sup>3</sup> Ebenso stand der weibliche Körper bzw. weibliche Sexualität und Lebenserfahrung, sowie die Entwicklung einer „female imagery“ im Mittelpunkt des Interesses. Judy Chicago gilt in diesem Zusammenhang als eine der wesentlichsten Protagonistinnen.

Die zweite Phase, der sog. dekonstruierende anti-essentialistische Feminismus, entstand als unmittelbare Reaktion auf die oben beschriebenen Ziele und formierte sich bereits in den 1970er Jahren, wurde jedoch erst in den 80er Jahren bestimmend.<sup>4</sup> Frühere Positionen wurden nun allmählich durch andere Konzepte abgelöst bzw. retrospektiv als naiv bewertet, weil diese die produzierenden Strukturen, patriarchale Prozesse, Formen der Repräsentation, visuelle Codes/Codierungen etc. nicht hinterfragten bzw. keiner Veränderungen unterwarfen. Griselda Pollock, eine der zentralen Vertreterinnen dieses zweiten Ansatzes, fragt dazu (rhetorisch): „Is adding women to art history the same as producing feminist art history?“<sup>5</sup> und beschreibt damit gleichzeitig einen der wesentlichen Unterschiede zwischen diesen beiden Phasen einer feministischen Kunstgeschichte.

Im Zusammenhang mit *The Dinner Party* bieten sich zahlreiche Aspekte für eine eingehendere Diskussion an, beispielsweise die Frage nach der Symbolik der Dreiecksform der Installation, die Bedeutung der Zahlen, das Problem der Hierarchisierung (indem zahlreiche Frauen am Boden, teilweise auch unter den Sitzen anderer Frauen repräsentiert

---

<sup>1</sup> 1939 in Chicago/USA als Judy Gerowitz geboren

<sup>2</sup> Meyer 2006, S.317; Broude 2005, Introduction

<sup>3</sup> Broude 2005, Introduction

<sup>4</sup> Meyer 2006, S.318f

<sup>5</sup> Pollock 1988, S.1

sind), der Zusammenhang Dinner Party / Essen / Abendmahl, vaginale Ikonographien, Formen der Zusammenarbeit uvm.

Im Fokus der vorliegenden Arbeit steht die Frage nach dem Kitsch. Der Vorwurf, dass es sich bei *The Dinner Party* lediglich um Kitsch handelt sowie des intensiven Einsatzes traditioneller Handwerkstechniken, wurde in damaligen zeitgenössischen Kommentaren gerne verwendet, um dieses Werk von der „richtigen“, der „hohen“ Kunst abzugrenzen. Das Vorhandensein kitschiger o.ä. Eigenschaften in *The Dinner Party* soll hier analysiert werden.

## DIE INSTALLATION

Bei *The Dinner Party* (Abb.1) handelt es sich um eine raumgreifende Installation in Form eines gleichschenkeligen Dreiecks<sup>6</sup>, das einen gedeckten Tisch darstellt. Die Arbeiten an diesem monumentalen Werk dauerten von 1974 bis 1979 und inkludierten mehrere hundert Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. An jeder der drei mit weißen Tischtüchern belegten Seiten befinden sich 13 Gedecke (Abb.2), jeweils aus einem bestickten Tischläufer, einem bemalten Porzellanteller (mit einem abstrakten vaginalen Motiv, manchmal auch dreidimensional gestaltet), Besteck, einer Serviette und einem Kelch bestehend. Diese insgesamt 39 Plätze stehen stellvertretend für 39 Frauen, deren Namen am jeweiligen Tischläufer zu finden sind, wobei jeder dieser Plätze über Symbole, dargestellte Attribute etc. individuell entsprechend der repräsentierten Person und ihrer Zeit gestaltet ist (Abb.3, Abb.4). Der Tisch selbst steht auf einem Fundament aus 2300 weißen handgemachten Porzellankacheln<sup>7</sup>, auf dem die Namen von weiteren 999 Frauen zu lesen sind (sog. Heritage Floor). Insgesamt repräsentiert diese Installation also 1038 mythologische bzw. reale historische Frauenfiguren.

Der erste Platz in *The Dinner Party* ist einer „Primordial Goddess“ (Urgöttin, die weibliche Schöpfungskraft verkörpernd) gewidmet (Abb.5), in der Judy Chicago eine göttliche Figur sieht, die in einer Zeit des Matriarchats, vor der Etablierung des Patriarchats, herrschte. Die weiteren Plätze sind chronologisch angeordnet und zeichnen anhand der symbolisch dargestellten Frauen den Untergang des Matriarchats und die sich bildende Herrschaft der Männer nach. Der erste Flügel dieses dreieckigen Tisches deckt den Zeitraum der Vorgeschichte bis zum Ende der griechisch-römischen Zivilisation ab; der zweite reicht von den Anfängen des Christentums bis zur Reformation; die dritte Länge schließlich reicht bis ins 20. Jahrhundert, wobei der letzte Platz der einzigen Frau zugeordnet ist, die zur Zeit der Entstehung des Werkes noch am Leben war, Georgia O’Keeffe.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Die Längenangaben der Seiten variieren in der Literatur zwischen knapp 1300 cm und deutlich über 1500cm

<sup>7</sup> Chicago<sup>c</sup> 1987, S.16

<sup>8</sup> Chicago<sup>a</sup> 1987, S.29

Als Beispiele hat Judy Chicago Frauen gewählt, die auf irgendeine Art und Weise die Situation der Frauen in ihrer jeweiligen Zeit zu verändern und zu verbessern versuchten oder wegen ihrer spirituellen bzw. legendären Kraft - und die so das Spektrum weiblicher Leistungen ebenso wie deren Unterdrückung sichtbar machen.<sup>9</sup> Nach Aussagen Chicagos ist all diesen Frauen einzig die Tatsache gemein, dass sie alleine aufgrund ihres Geschlechts wenig bekannt, d.h. sind in der üblicherweise männlichen Geschichte nicht ausreichend repräsentiert.<sup>10</sup>

Judy Chicago beabsichtigte mit dieser Arbeit eine Art weibliche Genealogie zu erstellen, Frauen zumindest nachträglich sichtbar zu machen innerhalb einer Geschichte, in der sie ignoriert, verdrängt oder gelöscht worden sind. „Since plates are associated with eating, I thought images on plates would convey the fact that the women I planned to represent had been swallowed up and obscured by history“.<sup>11</sup> Die zahlreichen Beiträge von Frauen sollten fassbar werden und gleichzeitig auch die Art und Weise hinterfragt werden, wie Geschichte geschrieben bzw. konstruiert wird.<sup>12</sup> Wobei jedoch von genau den Prämissen ausgegangen worden ist, die der traditionellen Geschichtsschreibung zugrunde liegen. Josephine Withers fasst diese zusammen: Geschichte wird auch in *The Dinner Party* lediglich über einzelne Individuen nachgezeichnet und die Personen (hier nur Frauen) sind isoliert vom anderen Geschlecht dargestellt.<sup>13</sup> Dieses Ansinnen ist insbesondere im Zusammenhang mit den Zielen der Ersten. Frauenbewegung zu verstehen - Ziele, die in den 1980ern retrospektiv als naiv angesehen wurden. Marianne Schmidbaur spricht 1987 von einem „monolithischen, steinzeitlichen Anspruch auf Frauengeschichte“.<sup>14</sup> Judy Chicago selbst meinte in einem Interview 1993 dazu: „We cast the dialogue incorrectly in the seventies. We cast it around gender, and we were also simplistic about the nature of identity.“<sup>15</sup>

Das Bemühen um ein Bewusst-Machen von Frauen spiegelt sich im gesamten Setting wider: Materialien wie Stoff, Nadel und Faden, Porzellan, die damit verbundenen Tätigkeiten sowie ein gedeckter Tisch reflektieren den den Frauen zugewiesenen Raum sowie ihre durch patriarchale Strukturen definierten Rollen und Lebensbedingungen. Dadurch sollte auch das Leben und die Leistungen von Frauen aufgezeichnet bzw. gefeiert werden<sup>16</sup> und gleichzeitig die Verortung von Frauen im großen historischen Kontext ermöglicht werden.

---

<sup>9</sup> ibd., S.28

<sup>10</sup> Broude<sup>a</sup> 1994, S.71

<sup>11</sup> Stein 1994, S.228

<sup>12</sup> Chicago 2000, S.11

<sup>13</sup> Withers 1992, S.460f

<sup>14</sup> Schmidbaur 1987, S.26

<sup>15</sup> Broude<sup>a</sup> 1994, S.72

<sup>16</sup> Chicago<sup>b</sup> 1987, S.24

## BEISPIELE ZU REZEPTION UND KRITIK

Seit seiner Premiere im März 1979<sup>17</sup> erfuhr *The Dinner Party* eine äußerst kontroversee Rezeption, einige Kommentare dazu seien hier exemplarisch dargestellt.

Ein ausführlicher Überblick über die unterschiedlichen Reaktionen findet sich in Amelia Jones "The sexual politics of *The Dinner Party*"<sup>18</sup>. Diese umfassen Bewertungen wie Schlüsselwerk, großartig, zentrale Ikone der feministischen Kunst bzw. negativ konnotiert Kitsch, barock oder vulgär. Die Feststellung der Popularität<sup>19</sup> dieses Werks war entweder positiv - als Beweis für den Erfolg dieses feministischen Kunstwerks - oder aber negativ, also „for the non-specialist audience“ bzw. die „middle-class housewife“, gemeint. Weitere Kommentare reichen von „likely [to be] the most widely known marker of the feminist art movement in America“<sup>20</sup> oder „Kultobjekt“ bis hin zu „weird sexual art and 3D-Porno“<sup>21</sup> und spannen so das gesamte Feld möglicher Argumentationslinien i.Z.m. weiblicher Kunst auf. Hilton Kramer befürchtete in einer Ausstellungskritik ganz allgemein, dass der unvermeidliche Einfluss der Frauenbewegung auf die Kunstszene zu einer Senkung der Qualitätsstandards (die nicht näher definiert werden) führt.<sup>22</sup> Josephine Withers bezeichnete *The Dinner Party* als eine Synthese aus (hoher) Kunst und Kunsthandwerk, als „complex set of ideas“, als „celebratory icon“ bzw. „transcendental vision of women’s history, culture, and aspirations“, aber auch als „conflicted symbol of the women’s movement“.<sup>23</sup>

Kritik entzündete sich u.a. am Gedanken des in Urzeiten herrschenden Matriarchats, das in Form der Primordial Goddess repräsentiert wird. Maureen Mullarkey, eine der heftigsten Kritikerinnen, die *The Dinner Party* als „moribund monument of the gullibilities of identity politics“<sup>24</sup> (also als eine Art erstarrtes Monument der damaligen Leichtgläubigkeit bzw. Naivität) bezeichnet, sprach diesbezüglich von einer Verwechslung, d.h. ein ehemaliger Kult um eine Göttin würde irrtümlicherweise als Beweis einer ursprünglichen bedeutenden Vormachtstellung von Frauen angesehen. Marianne Schmidbaur äußerte sich dazu ebenfalls kritisch, ihrer Meinung nach wird durch „die Wiedererweckung der Göttin im Zeichen des Kreuzes“ der patriarchale Mythos lediglich bestärkt, also letztlich anerkannt sowie der Ausschluss von Frauen ins Unendliche reproduziert.<sup>25</sup> Und Josephine Withers schrieb

---

<sup>17</sup> San Francisco Museum of Modern Art

<sup>18</sup> Jones 2005

<sup>19</sup> Popularität ist meines Erachtens ein Vorwurf, der auch heute noch erhoben wird, um „echte“ bzw. „ernsthafte“ Kunst / Ausstellungen von anderen, eben jenen die (zu) populär sind, abzugrenzen

<sup>20</sup> Judith Stein, zitiert in Withers 1992, S.462

<sup>21</sup> Withers 1992, S.462

<sup>22</sup> Kramer 1980

<sup>23</sup> Withers 1992, S.450, S.461

<sup>24</sup> Mullarkey 2007; Die Aufstellung im Brooklyn Museum wird (quasi folgerichtig) als Totenfeier bezeichnet

<sup>25</sup> Schmidbaur 1987, S.25

bereits Ende der 1970er Jahre, dass die Idee einer ursprünglichen matriarchalen Kultur nicht (mehr?) aufrechterhalten werden kann.<sup>26</sup>

Ebenso hat die Repräsentation von Frauen über meist vaginale Ikonographien Anlass zu Kritik gegeben. Cindy Nemser<sup>27</sup> kritisierte in diesem Zusammenhang, dass dadurch Frauen und ihre Kunst erst recht innerhalb von Männern entwickelten Frauenbildern definiert würden, Maureen Mullarkey<sup>28</sup> sah darin die Bestätigung des Stereotyps, dass die Kreativität von Frauen zwischen deren Beinen zu finden ist bzw. ein „Fundamentalismus der Vagina“ nun begründet wird.

## KITSCH UND KUNSTHANDWERK

Der mehrfach geäußerte Vorwurf, bei *The Dinner Party* handle es lediglich um Kitsch bzw. wegen des massiven Einsatzes traditionell weiblicher Handwerkstechniken bloß um ein Kunsthandwerk - und damit nicht um Kunst - wird im Folgenden näher betrachtet. Nach der Frage zur Abgrenzung zwischen High/Kunst und Low/Kunsthandwerk wird der Kitschbegriff im Verlauf des 20. Jahrhunderts skizziert, um schließlich die im Zusammenhang mit *The Dinner Party* geäußerten diesbezüglichen Vorwürfe näher zu analysieren.

### Zur Frage von High & Low

Die Frage, ob es sich bei *The Dinner Party* um Kunst oder lediglich Handwerk handelt, wurde mehrfach gestellt. Diana Ketcham stellte dazu fest, dass die Anziehungskraft von *The Dinner Party* gerade in eben jener intensiven Verwendung von traditionellen, klassisch weiblichen Handwerkstechniken zu suchen ist.<sup>29</sup> Dies nicht zuletzt deshalb, da dies - aufgrund der Vertrautheit mit diesen Techniken - die Rezeption dieses Werks für eine größeres Publikum erleichterte. Wie bereits erwähnt, hat Judy Chicago als typisch weiblich konnotierte (und damit i.a. einer Abwertung unterzogene) Kulturtechniken wie Stickerei, Häkelarbeiten oder Porzellanmalerei sehr bewusst eingesetzt - Medien und Materialien, denen eine geschlechtsspezifische, sozial konstruierte Relevanz zugeschrieben wird. Christoph Vitali spricht im Vorwort des Ausstellungskatalogs davon, dass das kunsthandwerkliche Material hier genuiner Teil der Ikonographie ist.<sup>30</sup>

Ausschlussmechanismen im Zusammenhang mit Frauen haben lange und vielfältige Tradition. Hildegard Frübis stellte bezüglich der Hierarchisierung von Kunstgattungen und

---

<sup>26</sup> Withers 1992, S.461

<sup>27</sup> zitiert in Meyer 2006, S.329

<sup>28</sup> Mullarkey 2002, 2007; Mullarkey behauptet ganz allgemein in ihrem Essay, dass *The Dinner Party* weder ein Kunstwerk sei, noch über mehr als mittelmäßige Qualität verfüge. Bedauerlicherweise werden diese kategorischen Feststellungen nicht weiter argumentiert

<sup>29</sup> Ketcham 1979, S.227

<sup>30</sup> Judy Chicago *The Dinner Party* (Ausst. Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt), Frankfurt/Main 1987

der damit zusammen hängenden, bereits im Mittelalter beginnenden Zuordnung nach männlichen und weiblichen Künsten fest, dass „[...] die kreativen Bereiche, die traditionell zu den weiblichen Künsten zählen, dem Verdikt der Nicht-Kunst anheim [fielen] und von daher anonym [blieben]“, genuin künstlerische Tätigkeiten sind damit Männern vorbehalten.<sup>31</sup> Das Handwerkliche wird dabei als lediglich die Natur nachahmend stigmatisiert. Da Frauen ebenfalls zur Sphäre der Natur gehörend angesehen wurden, folgte eine (geradezu natürliche!) Verbindung zwischen spezifischen handwerklichen Kulturtechniken und dem Weiblichen an sich. Diese Hierarchisierung von „High“ und „Low“ sowie die damit verbundene Konnotation „männlich“ bzw. „weiblich“ verfestigte sich weiter in der Renaissance und schließlich mit der Gründung der Akademien. Noch Anfang des 20. Jahrhunderts wurden Parallelen gezogen zwischen den handwerklichen, dekorativen Arbeiten von Frauen und ihrem „Bedürfnis“ sich bzw. ihre Wohnungen/Häuser zu schmücken. Mit dem Aufkommen der Abstraktion wurde die Abgrenzung zwischen reiner, abstrakter Kunst und Dekorativem, Handwerklichem zunehmend schwieriger.<sup>32</sup> Letztlich fanden sich Ornamentales bzw. Dekoratives in den 1970er Jahren in einer Kunstströmung wieder, „Pattern and Decoration Movement“.<sup>33</sup>

Die Suche nach konkreten Kriterien zur Unterscheidung zwischen Kunstwerk und Handwerk ergab folgendes Bild: ein handwerkliches Produkt ist lediglich dekorativ, d.h. ohne (persönliche) Aussage bzw. Inhalt.<sup>34</sup> Auch Wassily Kandinsky definierte in seinem Bemühen, seine Abstraktion als reine Kunst darzustellen, in diese Richtung: Kunst benötige Sinn und Bedeutung (meaning, vibrations of the spirit).<sup>35</sup> Weiters dient ein kunstgewerblicher Gegenstand einem Zweck, meist hat dieser Gebrauchswert - im Gegensatz zum Kunstwerk, das Selbstzweck (also im Sinne Kants ohne Zweck) ist und eine künstlerische Idee zum Ausdruck bringen will.<sup>36</sup> Adolf Loos argumentierte 1919: das Produkt des Handwerk ist vergänglich, seine Wirkung rein materiell, es dient dem Verbrauch. Das Kunstwerk dagegen ist ewig, seine Wirkung geistig, es wird geistig konsumiert und unterliegt daher nicht der Zerstörung.<sup>37</sup> Und schließlich könnte eine derartige Kategorisierung in High / Low noch anhand des verwendeten Materials vorgenommen werden, d.h. klassisch weibliche Handwerkstechniken, Arbeiten mit Textilien im Gegensatz zur Arbeit mit Leinwand und Pinsel beispielsweise.

---

<sup>31</sup> Frübis 2000, S.265f

<sup>32</sup> Broude 1982, 315ff

<sup>33</sup> Broude 1994<sup>b</sup>, S.209ff

<sup>34</sup> Broude 1982, S.315f; Broude 1994<sup>b</sup>, S.209f

<sup>35</sup> Broude 1982, 317

<sup>36</sup> Plakolm 1999, S.30 (Werner Sombart 1908)

<sup>37</sup> ibd., S.33

*The Dinner Party* oszilliert zwischen all diesen Kriterien. Sie ist dekorativ, gleichzeitig besitzt sie definitiv Inhalt und eine (politische) Aussage. Sie verwendet Techniken und Materialien aus dem traditionell weiblichen Handwerk, hat jedoch keinen Ge- oder Verbrauchswert. Die Wirkung liegt sicher auch im Materiellen, „konsumiert“ wurde und wird *The Dinner Party* jedenfalls geistig und emotional.

Eine abschließende, der vereinfachenden Dichotomie von High & Low folgende Kategorisierung von *The Dinner Party* funktioniert also nicht. Auch Judy Chicago selbst ist diesbezüglich ambivalent wahrzunehmen. Einerseits war es ihr ein dezidiertes Anliegen, das herrschende Wertesystem in Frage zu stellen, die herrschenden Codes darüber, was „richtige“ Kunst sei, zu durchbrechen: „The whole notion of feminist art [...] is that the form-code of contemporary art has to be broken [...] What I have been after from the beginning is [...] a broadening of the definitions of who controls art and, in fact, an enlarged dialogue about art, with new and more diverse participants.“<sup>38</sup> Andererseits hielt sie die Kategorien High / Low in ihrem Denken aufrecht: „Aber Kunsthandwerk unterscheidet sich von Kunst gerade durch das Fehlen einer persönlichen Aussage.“<sup>39</sup> Und sie wollte *The Dinner Party* im Kanon der modernen Kunst verankert wissen. Dieser Diskurs über die Dichotomie Handwerk - Kunst war auch ein wesentlicher Teil der feministischen Kunstgeschichte der 1970er und 1980er Jahre, was sich nicht zuletzt in den entsprechenden kritischen Anmerkungen zu *The Dinner Party* niederschlug.<sup>40</sup> Auch darf nicht vergessen werden, dass letztlich das Geschlecht immer eine Rolle in der abschließenden Bewertung spielt. Gisela Brackert sprach diesbezüglich von der „Definitionsmacht der Priesterkaste der (männlichen; Anm. d. Autorin) Kulturvermittler“ und fragte, dabei an Arbeiten von Joseph Beuys erinnernd: „Sollte, frage ich Sie und mich, für den Kreuzstich nicht gelten, was wir der Margarine zugestehen? Daß nämlich alles zum Zeichen werden kann.“<sup>41</sup> Kunst - und damit auch alles von ihr Abzugrenzende wie das Kunsthandwerk - stellt sich im wesentlichen als Vereinbarungsbegriff dar, der bestehende Machtstrukturen, die Konstruktion von Wertesystemen etc. reflektiert. Durch die massive Einbeziehung verschiedener Handwerksarbeiten hat *The Dinner Party* u.a. versucht, das bestehende Wertesystem zu hinterfragen.

Letztlich hat ihre Kunst für Judy Chicago sehr viel mit ihrer spezifischen Identität als Frau zu tun. In zahlreichen Quellen spricht sie von der „weiblichen Erfahrung“ als zentralem Element in der Gestaltung ihrer Arbeiten - dies im Gegensatz zu „Weiblichkeit“, wie sie durch

---

<sup>38</sup> Broude<sup>a</sup> 1994, S.70

<sup>39</sup> Chicago<sup>c</sup> 1987, S.18

<sup>40</sup> Broude 2005, S.3; Jones 2005, S.411

<sup>41</sup> Brackert 1987, S.13

patriarchale Strukturen, männliche Blicke bzw. männliche Künstler etc. konstruiert und repräsentiert wird. Diese Betonung steht natürlich im Widerspruch zur (teilweise auch heute noch wiederholten) Feststellung des Kunstmarkts, dass „wirklich große Kunst“ (High) sich unabhängig vom Geschlecht ausdrückt und durchsetzt.

### **Kitsch-Begriff im 20. Jahrhundert**

Allgemein kann festgestellt werden, dass sowohl Herkunft als auch exakte Bedeutung des Begriffs Kitsch etwas im Unklaren bleiben. Die hier analysierte Literatur beinhaltet oft allgemeine Beschreibungen, philosophische Überlegungen oder soziologische Betrachtungen, vereinzelt finden sich konkrete formale oder ästhetische Zuschreibungen.

Kitsch funktioniert als Kategorie nur im Zusammenhang mit dem Begriff Kunst. Das eine grenzt sich vom anderen ab und erlangt dadurch einen bestimmten Status. „Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein markieren Hochkultur und Trivialkultur mit [...] den ihnen zugeschriebenen Bedeutungen und sozialen Schichten zwei klar einander entgegengesetzte Positionen innerhalb des soziokulturellen Raums, der vertikal, entlang einer Achse von oben nach unten strukturiert war. Kitsch wurde von der Hochkultur als das bedrohliche Andere abgewehrt und als Gegenbegriff zur Kunst abgewertet.“<sup>42</sup>

Als mehr oder weniger regelmäßig angeführte allgemeine Kriterien von Kitsch lassen sich folgende Eigenschaften zusammenfassend darstellen<sup>43</sup>: Appell an das Gefühl, die Massen ansprechend weil leicht verständlich, keine Interpretation durch den Betrachter erforderlich, verführerisch, Distanzlosigkeit, reproduzierbar bzw. massenweise Produktion, Warenförmigkeit, Kommerz und Vermarktung /Vermarktbarkeit, bunt und fröhlich, Konfliktlosigkeit, keine Inhalte bzw. keinerlei soziale oder politische Absichten, Aufgreifen von Elementen aus bzw. Reproduktion von Kunstwerken. Dabei fällt auf, dass einige dieser Kitsch-Eigenschaften in direktem Zusammenhang mit den argumentativen Bemühungen der Kunst (High) zur Abgrenzung vom Kunsthandwerk (Low) stehen (siehe voran gegangenes Kapitel).

Im frühen 20. Jahrhundert<sup>44</sup> wird Kitsch ein alltagskulturell bedeutsames Phänomen und bleibt nicht mehr auf die künstlerische Sphäre beschränkt. Durch die zunehmende kommerzielle Herstellung und Verbreitung von Kulturwaren und Konsumgütern werden diese

---

<sup>42</sup> Dettmar 2007, S.10f

<sup>43</sup> Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird keine Hinterfragung dieser in der Literatur iZm Kitsch angeführten möglichen Kriterien vorgenommen. Die vorgefundenen Kriterien werden vielmehr auf ihre Übertragbarkeit auf *The Dinner Party* überprüft

<sup>44</sup> Die hier grob skizzierten Entwicklungen sind notwendigerweise stark vereinfachend und summarisch dargestellt

erschwinglich, leicht zugänglich und befriedigen die ebenfalls zunehmende Nachfrage nach Unterhaltung. Es entwickelt sich ein Spannungsfeld zwischen kommerziellen Angeboten und ihrer breiten Rezeption einerseits bzw. deren Bewertung andererseits.<sup>45</sup> Bereits 1912 beklagt Gustav Pazaurek: „Der äußerste Gegenpol der künstlerisch durchgegeistigten Qualitätsarbeit ist geschmackloser Massenschund oder Kitsch, der sich um irgendwelche ethischen, logischen oder ästhetischen Forderungen nicht kümmert, dem alle Verbrechen und Vergehen gegen das Material, gegen die Technik, gegen die Zweck- und Kunstform vollständig gleichgültig sind.“<sup>46</sup> Schon damals wird Kitsch mit der Möglichkeit der Über- bzw. Massenproduktion verbunden und als „Schattenseite“ von industrieller Entwicklung und Kapitalismus beschrieben. Ob Kitsch als solcher oder doch als Kunst wahrgenommen wird, hängt nach Erwin Ackerknecht (Ende der 1920er Jahre) vom Bildungsstand des Betrachters ab. Am Beispiel der Literatur führt er aus, dass ein „vor-künstlerischer“ Leser - vom Standpunkt des künstlerisch voll entwickelten Menschen - auf viel gröbere und äußerlichere Reize anspricht, ein Kitscherlebnis erzeugt daher beim vor-künstlerischen Leser ein „kunstoideas“ Erleben.<sup>47</sup> Bei Erwin Ackerknecht finden sich auch Ansätze zur Formulierung formal-ästhetischer Kriterien von Kitsch: dieser für ihn typischerweise eine gewisse Glätte und Gefälligkeit der Form. Für Norbert Elias kommt in den 1930er Jahren im Begriff Kitsch „die ganze Verachtung des Spezialisten für den ungebildeten Geschmack der kapitalistischen Gesellschaft [...]“ zum Ausdruck.<sup>48</sup>

Insbesondere im Zusammenhang mit der zunehmenden Industrialisierung, dem Kapitalismus als vorherrschendem Wertesystem und der Entwicklung einer Konsumgesellschaft scheinen der Kitsch bzw. seine Produkte einen besonderen Aufschwung zu erfahren. Kitsch hat (nicht nur) zu dieser Zeit eine besondere Funktion für die „Massen“, nämlich Erholung und leichte/seichte Genüsse. In der Zwischenkriegszeit wird er jedoch gleichzeitig als „Kennzeichen eines allgemeinen Kulturverfalls“ gesehen. Verlogenheit und falscher, betrügerischer Schein wird ihm zunehmend vorgeworfen. Die leichte Zugänglichkeit des Kitsches, die mühelose Einordnung seiner Produkte, seine schnelle Wirkung werden als wesentliche Merkmale identifiziert.<sup>49</sup> Insbesondere Theodor Adornos kritische Texte verweisen jedoch darauf, dass diese Merkmale gar nicht haltbar wären. „Um sich für die von der Kulturindustrie aufgezwungenen Produkte zu begeistern, sei ein Willensakt erforderlich [...]“<sup>50</sup> Zunehmend erhält auch die politische Instrumentalisierung von Kunst und Kitsch

---

<sup>45</sup> Dettmar 2007, 110ff

<sup>46</sup> ibd., S.121ff

<sup>47</sup> Dettmar 2007, S.139ff; Ackerknecht differenziert innerhalb der Kategorie: „Mit dem andern Beispiel, [...], steige ich in ästhetischer Hinsicht noch eine Stufe weiter hinunter. Es soll zugleich als Probe spezifisch weiblichen Kitsches dienen.“ S.146

<sup>48</sup> ibd., S.95

<sup>49</sup> ibd., S.157ff

<sup>50</sup> ibd., S.160

Aufmerksamkeit; eine Tatsache, die Hermann Broch zur Feststellung führt, dass der Kitsch-Produzent ein ethisch Verworfenener ist, der das radikal Böse will.

Als Hintergrundfolie, vor der die Vorwürfe an *The Dinner Party* bezüglich Kitsches (oder auch Kunsthandwerk) besonders zu verstehen sind, dienen zwei Essays von Clement Greenberg, deren Aussagen viele Jahre lang Nachhall hatten: „Avantgarde und Kitsch“ aus 1939 sowie „Modernistische Malerei“ aus 1960. In „Avantgarde und Kitsch“ formuliert Clement Greenberg<sup>51</sup> eine strikte Trennung zwischen Avantgarde-Kunst (die er auch als neue Form der Gesellschaftskritik sieht) und Kitsch, den er als volkstümlich populär einstuft, als von den Massen (die unempfänglich für die Werte der echten Kultur sind) geliebt. Er wendet sich gegen diese populäre, kommerzielle Kunst, die er als Kitsch be- und abwertet. Die besten Künstler der Avantgarde sind für ihn Künstler für Künstler. Die Entwicklung von Kleinbürgertum und Proletariat bringt er unvermeidlich mit der Entstehung und Popularität von Kitsch in Verbindung. „Kitsch ist mechanisch, ist Erfahrung aus zweiter Hand, vorgetäuschte Empfindung, der Inbegriff alles Unechten in unserer Zeit“; im Gegensatz zu Kunst, bei der es um authentische Empfindungen geht. „Kitsch ist ein Produkt der industriellen Revolution, die die Massen Westeuropas und Amerikas in die Städte führte und ihnen das gab, was wir heute Allgemeinbildung nennen.“ Die Gefahr dieses Industrialismus, der Vervielfältigung liegt darin, dass dadurch die Handarbeit verdrängt wird. Ein Argument, dass insbesondere iZm mit *The Dinner Party* von Interesse ist. Und schließlich ist Kitsch mit (finanziellem) Profit verbunden. Auch das Kunstwerk wird also allmählich zur Ware, zum Objekt der Konsumgesellschaft, erhält einen Marktwert.

Typische Merkmale des Modernismus definierte Clement Greenberg folgendermaßen:<sup>52</sup> keine Vermischung der Medien, „Reinheit“ der einzelnen Künste als Garantie für deren Qualitätsmaßstäbe, bei der Malerei die Betonung der planen Oberfläche (flatness) und der Form des Bildträgers, Vermeidung der Darstellung von Raum oder Gegenständlichkeit, Beschränkung auf rein optische/visuelle Erfahrung bzw. Sinneswahrnehmung. Clement Greenbergs Formalismus gilt Judy Chicago u.a. als reaktionär, als lediglich den Status-quo und (männliche) Wertesystem aufrechterhaltend.

Ab den 1950er Jahren erlebt Kitsch einerseits - aufgrund der Traumata des Zweiten Weltkriegs - einen Höhenflug, gleichzeitig wird er zunehmend als soziales und soziologisches Phänomen, als Ausdruck eines (überlegenen) Geschmacksurteils und soziokultureller Konstruktionen definiert bzw. untersucht. Die wesentlichen Elemente und

---

<sup>51</sup> Greenberg 1939

<sup>52</sup> Greenberg 1960

Argumente der Diskussion um Kitsch waren bereits gebildet.<sup>53</sup> Anfang der 1970er Jahre unternimmt Ludwig Giesz einen Versuch, Kitsch nicht als objekt-immanente Eigenschaften zu sehen, sondern das Erleben des Betrachters in den Mittelpunkt zu stellen. Demnach kann im Prinzip alles - also auch hohe Kunst - je nach individuellem Empfinden des Betrachters als Kitsch wahrgenommen werden.<sup>54</sup>

Griselda Pollock geht Jahre nach Clement Greenberg in eine ähnliche Richtung, wenn sie als erforderliche Kriterien für „richtige“ feministische Kunst das Vermeiden von optischem Genuss (visual pleasure), die Distanziertheit zwischen Betrachter und Werk (und damit an die Ästhetik Kants anschließend), kein zuschauerisches Engagement bzw. keine Möglichkeit zur Identifikation durch den Betrachter fordert.<sup>55</sup>

Liessmann<sup>56</sup> schließlich definiert Kitsch als in einer besonderen Weise trivial gewordene Kunst, als leicht zugänglich und zudringlich, wobei das Triviale noch die Attribute Öffentlichkeit und Kaufbarkeit mit sich bringt. Kitsch ist industriell produziert, seine massenhafte Herstellung bzw. Vertrieb stellen die sog. äußere Seite des Kitsches dar. Um die dem Kitsch immanenten „inneren“ Werte zu charakterisieren, greift Liessmann auf Theodor Adorno zurück, indem er die Vortäuschung nicht vorhandener Gefühle anführt. Im Gegensatz dazu sind Kunstwerke individuell produziert, auch individuell zugänglich sind und orientieren sich an Einmaligkeit und Einzigartigkeit, am Durchbrechen des Allgemeinen. Letztlich fallen für Liessmann, ausgehend von Jeff Koons bzw. Kitsch-Art, Kitsch und Kunst in der Post-Postmoderne mehr oder weniger zusammen.

## KITSCH IN *THE DINNER PARTY*

Wie ist in diesem Kontext *The Dinner Party* einzuordnen? Welche der skizzierten Kriterien lassen sich nun konkret übertragen? Kitsch wurde v.a. innerhalb der Kunstwelt als Vorwurf eingebracht, Amelia Jones selbst bezeichnete *The Dinner Party* als Kitsch bzw. als den Kitsch aktivierend (literary, aggressively handmade, using „feminine“ crafts techniques), schien dies jedoch nicht abwertend (eventuell zynisch gemeint, weil sie die (vermeintlichen) männlich definierten Kriterien für Kitsch nicht ernst nimmt) gemeint zu haben.<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> Dettmar 2007, S.227, 255ff

<sup>54</sup> Giesz 1971

<sup>55</sup> Jones 2005, S.413

<sup>56</sup> Liessmann 2002

<sup>57</sup> Jones 2005, S.410ff

Die im voran gegangenen Kapitel dargestellten Eigenschaften von Kitsch aufgreifend (ohne diese zu bewerten) lässt sich folgende Zusammenfassung für *The Dinner Party* entwickeln:

Pro Kitsch / Contra Kunst:

- Populär, die Massen ansprechend, appellierend an Gefühl (jedoch nicht nur)
- Leicht zugänglich bzw. verständlich
- Keine Distanzlosigkeit, ermöglicht und intendiert sogar Engagement bzw. Identifikation der Betrachter
- Keine Reinheit der Medien, sogar massive und bewusste Vermischung

Pro Kunst / Contra Kitsch:

- Keine Massen- oder Konsumware, keine Warenförmigkeit, kein Ge- oder Verbrauchswert bzw. Vermarktbarkeit und. Kommerzialisierung nicht möglich
- Transportiert nicht nur Inhalt, sondern ein bewusstes gesellschafts-/politisches Anliegen
- Authentische Empfindung/Erfahrung im Vordergrund, keine betrügerische Absicht; Judy Chicago lässt niemanden darüber im Unklaren, was *The Dinner Party* an authentischen Empfindungen bei den Betrachtern auslösen soll
- Wegen dieser Botschaften und Absichten kaum für oberflächliche, leichte Unterhaltung geeignet
- Dadurch auch Konfliktlosigkeit nicht vorhanden (wie die Rezeptionsgeschichte ja deutlich zeigt)
- Eigenständiges autonomes Werk, Einzigartigkeit, d.h. kein Rückgriff auf Elemente bereits vorhandener Kunstwerke

Anhand dieser Gegenüberstellung wird letztlich deutlich, dass bei *The Dinner Party* weder die Kategorisierung als Kitsch, noch (wie bereits gezeigt) die Bewertung als „ledigliches“ Kunsthandwerk wirklich funktioniert - ein Umstand, den Amelia Jones u.a. aufgrund der Kollision zwischen Ästhetik (als Domäne öffentlicher Kunstinstitutionen) und Kitsch (der der Sphäre des Privaten, Häuslichen und Weiblichen zugeordnet wird), mit „the transgressiveness of the piece within the conservative codes of modernist art discourse“ treffend beschrieben hat.<sup>58</sup>

Woher speist sich dann diese teils vehemente Ablehnung? Es scheint sich dabei u.a. auch um eine Reaktion auf den empfundenen Angriff auf das zeitgenössische männliche Wertesystem in der Kunst zu handeln. Frauen agieren für Frauen, der weibliche Körper wird hier nicht von oder für männlichen Akteur bereitgestellt. Nach Meinung Gisela Brackerts sind eben nicht die verwendeten Materialien, Farben oder Formen als das eigentlich als anstößig Empfundene anzusehen, sondern der Zusammenhang, in den Judy Chicago diese Zeichen stellt. „Dieser Zusammenhang heißt Geschichte, Unterdrückung und Leiden der Frauen. [...] Es ist dieser Zusammenhang, der das Objekt für viele so schwer erträglich macht, nicht die

---

<sup>58</sup> Jones 2005, S.410

in diesem Zusammenhang verwandten Zeichen. Dieser Zusammenhang hat einen Namen: Feminismus. [...] Zu lange ging in der Kunst die Rede von Mann zu Mann. Daß sie hier von Frau zu Frau geht, ist das eigentliche Skandalon. Hieran – und nicht an irgendwelchen formalen Provokationen – entzündete sich der Widerstand der Kunstszene [...] Mit der Dinner Party werden ganz grundsätzliche Spielregeln in Frage gestellt [...]“<sup>59</sup> Vehement kritisiert und abgelehnt wird daher wohl der radikale und radikal sichtbar gemachte Feminismus per se bzw. in seiner damaligen Ausprägung.

---

<sup>59</sup> Brackert 1987, S.13

## QUELLENANGABEN

### Literaturliste

Cordula Bischoff, Christina Threuter (Hg.), Um-Ordnung. Angewandte Künste und geschlecht in der Moderne; Marburg 1999

Brackert 1987:

Gisela Brackert, Rede gehalten aus Anlass der Eröffnung der „Dinner Party“ in der Schirn Kunsthalle; in: Judy Chicago The Dinner Party (Ausst. Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt), Frankfurt/Main 1987, S.11-14

Broude 1982:

Norma Broude, Miriam Schapiro and „Femme“. Reflections on the conflict between decoration and abstraction in twentieth-century art; in: Norma Broude, Mary Garrard (Hg.), Feminism and art history. Questioning the litany; New York 1982, S.315-329

Broude<sup>a</sup> 1994:

Norma Broude, Mary D. Garrard, Conversations with Judy Chicago and Miriam Shapiro; in: Dies. (Hg.), The power of feminist art. The american movement of the 1970s, history and impact; New York 1994, S.66-73

Broude<sup>b</sup> 1994:

Norma Broude, The pattern and decoration movement; in: Norma Broude, Mary D. Garrard (Hg.), The power of feminist art. The american movement of the 1970s, history and impact; New York 1994, S.209-225

Broude 2005:

Norma Broude, Mary D. Garrard, Introduction. Reclaiming female agency; in: Dies. (Hg.), Reclaiming female agency. Feminist art history after postmodernism; Berkely/Los Angeles/London 2005, S.1-25

Chicago<sup>a</sup> 1987:

Judy Chicago, Einführung zu den 39 Gästen; in: Judy Chicago The Dinner Party (Ausst. Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt), Frankfurt/Main 1987, S.28-30

Chicago<sup>b</sup> 1987:

Judy Chicago, Die „Dinner Party“ als Sakrament. Unsere Tischwäsche und Altartücher; in: Judy Chicago The Dinner Party (Ausst. Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt), Frankfurt/Main 1987, S.24-27

Chicago<sup>c</sup> 1987:

Judy Chicago, Die Entwicklung unserer Handarbeit; in: Judy Chicago The Dinner Party (Ausst. Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt), Frankfurt/Main 1987, S.16-23

Chicago 2000:

Judy Chicago, Edward Lucie-Smith, Der andere Blick. Die Frau als Modell und Malerin; München 2000

Dettmar 2007:

Ute Dettmar, Thomas Küpper (Hg.), Kitsch. Texte und Theorien; Stuttgart 2007

Bridget Elliot, Janice Helland (Hg.), Women artists and the decorative arts 1880-1935: the gender of ornament; Hants/Uk 2002

Frübis 2000:

Hildegard Frübis, Kunstgeschichte; in: Christina von Braun, Inge Stephan (Hg.), Gender-Studien. Eine Einführung; Stuttgart 2000, S.262-275

Tamar Garb, „L'Art féminin“. The formation of a critical category in late nineteenth-century France; in: Norma Broude, Mary D. Garrard (Hg.), The expanding discourse. Feminism and art history; New York 1992, S.207-229

Greenberg 1939:

Clement Greenberg, Avantgarde und Kitsch; in: Karlheinz Lüdekind (Hg.), Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken; Amsterdam/Dresden 1997. S.29-55

Greenberg 1960:

Clement Greenberg, Modernistische Malerei; in: Karlheinz Lüdekind (Hg.), Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken; Amsterdam/Dresden 1997. S.265-278

Ludwig Giesz, Phänomenologie des Kitsches; Frankfurt/Main 1994 (ursprgl. 1971)

Jones 2005:

Amelia Jones, The „sexual politics“ of The Dinner Party. A critical context; in: Norma Broude, Mary D. Garrard (Hg.), Reclaiming female agency. Feminist art history after postmodernism; Berkeley/Los Angeles/London 2005, 409-433

Ketcham 1979:

Diana Ketcham, On the table: Joyous celebration; in: Helena Reckitt (Hg.), Art and feminism; London 2001, S.227-228

Liessmann 2002:

Konrad Paul Liessmann, Kitsch! Oder warum der schlechte Geschmack der eigentlich gute ist; Wien 2002

Lucy Lippard, From the center. Feminist essays on womens art; New York 1976

Meyer 2006:

Laura Meyer, Power and pleasure: Feminist art practice and theory in the United States and Britain; in: Amelia Jones (Hg.), A companion to contemporary art since 1945; Malden / Oxford 2006, S.317-342

Plakolm 1999:

Sabine Plakolm-Forsthuber, Autonom und angewandt. Zur Rezeption der Wiener Kunsthandwerkerinnen (1900-1938); in: Cordula Bischoff, Christina Threuter (Hg.), Um-Ordnung. Angewandte Künste und geschlecht in der Moderne; Marburg 1999, S.30-43

Pollock 1988:

Griselda Pollock, Feminist interventions in the histories of art: an introduction; in: Dies., Vision and difference. Femininity, feminism and histories of art; London 1988, S.1-17

Schmidbaur 1987:

Marianne Schmidbaur, Auf der Suche nach dem Sinn des Lebens. Zur Dialektik von Geschichte und Macht: Judy Chicagos Dinner Party; in: Ariadne - Almanach des Archivs der deutschen Frauenbewegung, Heft 8, Juli 1987, S.24-27

Stein 1994:

Judith E. Stein, Collaboration; in: Norma Broude, Mary D. Garrard (Hg.), The power of feminist art. The american movement of the 1970s, history and impact; New York 1994, S.226-241

Gabriele Thuller, Kunst und Kitsch; Stuttgart 2006

Withers 1992:

Josephine Withers, Judy Chicago's *Dinner Party*. A personal vision of women's history; in: Norma Broude, Mary D. Garrard (Hg.), The expanding discourse. Feminism and art history; New York 1992, S.450-465

### **Weitere Quellen**

Kramer 1980:

Hilton Kramer, Does feminism conflict with artistic standards?; in: The New York Times, 27.1.1980, Section 2, S.1 und 27

Mullarkey 2002:

Maureen Mullarkey, The Dinner Party is a church supper. Judy Chicago at the Brooklyn Museum; 2002

<http://www.maureenmullarkey.com/essays/dinnerparty.html> (16.4.2007)

Mullarkey 2007:

Maureen Mullarkey, Out to lunch, again. Judy Chicago's "The Dinner Party" in perpetuity at the Brooklyn Museum; 2007

<http://www.maureenmullarkey.com/essays/dinner.html> (11.6.2007)

## ABBILDUNGEN



Abb. 1, The Dinner Party, Gesamtansicht der Installation  
<http://www.throughtheflower.org/page.php?p=10&n=2>



Abb.2, Detailansicht  
<http://www.throughtheflower.org/page.php?p=10&n=2>



Abb.3, Gedeck von Virginia Wolf  
<http://www.throughtheflower.org/page.php?p=10&n=2>

Abb.4, Gedeck der Sappho  
in: Judy Chicago The Dinner Party (Ausst. Kat., Schirn Kunsthalle  
Frankfurt), Frankfurt/Main 1987



Abb.5, Gedeck der Primordial Goddess  
In: Judy Chicago The Dinner Party (Ausst. Kat., Schirn  
Kunsthalle Frankfurt), Frankfurt/Main 1987