

Das körperwiderständige Schmuckobjekt

Autorenschmuck in Europa seit den 1960er Jahren

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie der Fakultät für
Kulturwissenschaften der Eberhard-Karls-Universität Tübingen

vorgelegt von
Sylvia Stephan
aus Heidenheim an der Brenz
2009

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät für Kulturwissenschaften der Eberhard-Karls-
Universität Tübingen

Gutachter: Prof. Dr. Barbara Lange

Prof. Dr. Eva Mazur-Keblowska

Tag der mündlichen Prüfung: 10. Juli 2009

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Verlag: UB Tübingen EDV/ TOBIAS-lib, Wilhelmstr. 32, 72074 Tübingen

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4	
1	Untersuchungsgegenstand Autorenschmuck	4
2	Literaturübersicht und Forschungsstand	12
3	These, methodisches Vorgehen und Aufbau der Untersuchung	21
I	René Lalique oder wie körperwiderständig darf Schmuck sein?	28
1	Schmuck als Mittel sozialer Selbstdarstellung	28
1.1	Begriffliche Engführung: Schmuck, Körper, Identität	28
1.2	Schmuck im Prozess: Schmuck als <i>cultural medium</i>	36
2	Die neue Schmuckauffassung des Jugendstilgoldschmieds René Lalique	44
2.1	Die „Libelle“ – zwischen Schmuckstück und Kunstobjekt	44
2.2	Die unmittelbare und/oder mittelbare Körperwiderständigkeit	52
II	Autorenschmuck – eine Geschichte der Körperwiderständigkeit	59
1	Schmuckgeschichte als Ausstellungsgeschichte	59
2	Die 1960er Jahre	63
2.1	Begegnungen von bildender Kunst und Schmuck: <i>International Exhibition of Modern Jewellery</i> , London 1961	63
2.2	Körperthematisierungen I: <i>Objects to Wear</i> , Eindhoven 1969	71
3	Die 1970er Jahre	79
3.1	Plastik-Objekte: <i>Gold + Silber, Schmuck + Gerät</i> , Nürnberg 1971	79
3.2	Metall-Objekte: <i>Schmuck International 1900 - 1980</i> , Wien 1980	85
4	Die 1980er Jahre	93
4.1	Körperthematisierungen II: <i>The Jewellery Project: New Departures in British and European Work 1980 to 1983</i> , London 1983	93
4.2	Das Ende des Autorenschmucks?: <i>Joieria Europea Contemporània</i> , Barcelona 1987	100

5	Zur Entwicklung des Autorenschmucks seit den 1990er Jahren	108
6	Ephemere Schmuckarbeiten	115
7	Zusammenfassung	123
III	Die Körperwiderständigkeit des Autorenschmucks als Annäherung an die bildenden Künste	128
1	Zur Produktionsästhetik und Präsentation des Autorenschmucks	128
1.1	Das Verhältnis zu Plastik und Skulptur	128
1.2	Die selbstreflexive Vorgehensweise	140
1.3	Von der Gebrauchs- zur Rezeptionssituation	149
1.3.1	Die Ausstellungsvitrine	150
1.3.2	Das fotografische Abbild	160
2	Zur Konzeption von Kunstwerk und Autorschaft im Autorenschmuck	169
2.1	Der Kunstwerkcharakter des Autorenschmucks	169
2.2	Die Handschrift des Autor-Goldschmieds	176
2.3	Autorenschmuck – die Indienstnahme eines anachronistischen Künstler- und Werkbegriffs?	184
IV	Konsequenzen aus der Körperwiderständigkeit für den Menschen als Rezipient und Träger des Autorenschmucks	196
1	Der aktive Rezipient	197
2	Die paradoxe Erfahrung der tragbaren Untragbarkeit	204
3	Ausblick: Autorenschmuck als Mittel ästhetischer Erfahrung	211
V	Literaturverzeichnis	222
VI	Abbildungsverzeichnis	236

Einleitung

1 Untersuchungsgegenstand Autorenschmuck

Der spanische Koch Ferran Adrià wurde 2007 vom Chefkurator der Documenta XII, Roger M. Buergel, nach Kassel eingeladen und 2008 hielt die Street Art Einzug in eines der bedeutendsten Museen für zeitgenössische Kunst, der Tate Modern in London.¹ Diese Eroberungen der Kunstwelt durch bislang kaum als Kunst betrachtete Bereiche wie die Haute Cuisine oder die Street Art sind allgegenwärtig und so massiv wie nie zuvor, seitdem die, in der Renaissance mühsam errichtete Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst mehr und mehr in Auflösung begriffen ist.

Auch der Autorenschmuck ist ein Phänomen der jüngeren Zeit, das diese Grenze überschreitet, verwischt und dadurch letztlich annulliert. An der Schnittstelle von bildender Kunst und Kunsthandwerk bzw. Goldschmiedehandwerk formierte er sich in Europa im Laufe der 1960er Jahre. Einer Zeit, als viele Künstler Kunst als „Kunst der Grenzüberschreitung“ praktizierten, wie in der Landart, der Concept Art oder der Body Art. In diesem Klima kreativer Freiheit begann auch so mancher Goldschmied über seinen angelernten gestalterischen Tellerrand zu blicken. Insbesondere in den Niederlanden, Großbritannien und den deutschsprachigen Ländern bildete sich ein geographischer Schwerpunkt des Autorenschmucks aus. Denn die Klassen für Schmuck und Gerät bzw. für Metallgestaltung wichtiger Ausbildungsstätten wie der Gerrit Rietveld Akademie in Amsterdam, dem Royal College of Art in London oder der Münchner Akademie der bildenden Künste reagierten schnell auf die kreativen Veränderungen im Goldschmiedehandwerk. Wegbereiter der neuen Schmuckauffassung wurden dort zu Lehrenden und propagieren bis heute die gestalterische Freiheit als Ausbildungsziel.

Die neue Schmuckauffassung des Autorenschmucks brach nach und nach mit sämtlichen Konventionen der Goldschmiedekunst und kann daher kaum noch mit der Etymologie für das deutsche Wort Schmuck in Verbindung gebracht werden. Gemäß dem Grimmschen Wörterbuch leitet sich Schmuck von dem Verb „schmiegen“ ab, das „die Handlung des Anschmiegens, dann das sich schmiegende, und so besonders von

¹ Die Tate Modern veröffentlichte im Rahmen dieser Ausstellung die Publikation *Street art: The Graffiti Revolution* von Cedar Lewisohn, London 2008. Zu Ferran Adrià vgl. A.K. *Documenta XII*, Kassel 2007, S. 204 u. S. 356.

der Kleidung und weiterhin von andern Zierraten“ meint.² Der Autorenschmuck ist kein Zierrat, der sich ohne weiteres an die menschliche Gestalt schmiegt, weder im direkten, noch im übertragenen Sinn wie gezeigt werden wird. Er ist häufig sperrig, von ungewöhnlicher Formgebung, aus überwiegend unedeln oder schmuckuntypischen Materialien und mit Techniken gefertigt, die nicht dem Goldschmiedehandwerk entsprechen.

Dies hatte zur Folge, dass mir der Autorenschmuck zum ersten Mal nicht getragen an einer Person auffiel, sondern im Rahmen eines Ausstellungsprojekts der Galerie Wittenbrink in München. Der Schweizer Goldschmied Otto Künzli, der die Klasse für Schmuck und Gerät an der Münchner Akademie der bildenden Künste leitet, präsentierte im März 2004 seine als „neue Werkgruppe“ bezeichnete Arbeit *Schmuck aus 37 Ländern: Change 2003*.³ Im Raum verteilt standen schlanke, zwanzig Zentimeter hohe, weiß gestrichene Holzsockel, auf denen sich je ein Schmuckobjekt, eine schlichte, dünne Scheibe von wenigen Zentimetern Durchmesser befand. Ein kleines Loch zum Rand hin ließ erahnen, dass die Scheiben als Anhänger zu tragen sind. Künzli schuf insgesamt einundsiebzig solcher Anhänger, siebzig aus Silber und einen aus Gold. Ohne jegliches Vorwissen zum Herstellungsvorgang, gibt allein der mal geriffelte mal mit Schrift geprägte Rand einen subtilen Hinweis auf den ursprünglich anderen Verwendungszusammenhang der Metallscheiben. Die Anhänger waren zuvor Münzen, deren Vorder- und Rückseiten, wie der Untertitel *Change* andeutet, von Künzli einer Veränderung unterzogen wurden, indem er ihre Prägung abschliff. Zahlungsmittel aus siebenunddreißig Ländern wie zum Beispiel ein kanadischer Silberdollar wurden so zu Schmuckstücken aus siebenunddreißig Ländern, indem Künzli Bild und Schrift der Münzflächen „ausradierte“ und sie mit einem Loch für die Befestigung eines Leder- oder Stoffbandes versah.

Diese Transformation im Gebrauch ist auf den ersten Blick nicht einmal besonders neu. Seit der römischen Kaiserzeit werden Münzen zu Schmuck verarbeitet.⁴ Münzschmuck kann als Auszeichnung fungieren, soll in Form von Amulettmünzen vor Krankheiten, Gefahren und Dämonen schützen oder den Wohlstand seines Trägers signalisieren. Obgleich Künzli seine Anhänger aus den wertvollen und mit vielerlei Bedeutung

² Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm, Bd. 15, Leipzig 1899, S. 1112.

³ Pressematerial zur Ausstellung *Schmuck aus 37 Ländern, Change 2003, 70 Anhänger aus Silber, 1 Anhänger aus Gold*, 1.-6. März 2003, Galerie Wittenbrink München, Galeriearchiv.

⁴ Vgl. hierzu Wolfgang Oppelt: *Die Münze im Schmuck*, in: *Münzen in Brauch und Aberglauben. Schmuck und Dekor – Votiv und Amulett – Politische und Religiöse Selbstdarstellung*, Mainz 1982, S. 106-118. Sowie Peter Berghaus: *Münzschmuck von der Antike bis zum Mittelalter*, in: Ebd., S. 118-122.

aufgeladenen Materialien Silber oder Gold gefertigt hat, verweigern sie größtenteils diese soziale, abergläubische oder ökonomische Indienstnahme, da mit der Entfernung von Bild und Schrift ihre symbolische Verweisstruktur nahezu ausgelöscht wurde. Künzli hat die Münzen vielmehr in den Zustand vor ihrer Prägung zurückgeschliffen, um sie mit seiner eigenen Prägung zu versehen: Unter jede Anhängerlochung wurde ein neues Symbol eingraviert, das senkrecht als die Zahl acht (italienisch „otto“) und waagrecht als das mathematische Symbol für Unendlichkeit gelesen werden kann und Otto Künzlis Signatur darstellt.

Die Arbeit evozierte sofort mehrere Fragen: Sind die umgearbeiteten Münzen vorrangig Schmuck oder Kunst? Sind sie tatsächlich zum Tragen gedacht oder sollen sie in einer Galerie für zeitgenössische Kunst als Installation präsentiert, ausschließlich betrachtet werden? Diese spezifischen Fragen mündeten mit dem Kennenlernen weiterer Schmuckobjekte, die unter dem Begriff Autorenschmuck firmieren, in die noch viel grundsätzlicheren Fragen: Was ist überhaupt Autorenschmuck? Was genau unterscheidet ihn von anderen Schmucksparten wie dem klassischen Goldschmiedeschmuck, aber auch vom Mode- oder Juweliersschmuck?

Speziell Künzlis Schmuckarbeit unterscheidet sich von allen anderen Schmucksparten, indem die großangelegte, als Werkgruppe und Installation präsentierte Geste des Auslöschens, Umfunktionierens und Neubesetzens die Schmuckarbeit darstellt. Diese Geste ist eine Geste Otto Künzlis, die sich bei jeder einzelnen Anhänger Münze in der Signatur verdichtet und sowohl die Idee, die Umsetzung als auch das Ergebnis als Künzlis Werk kennzeichnet.

In meiner Untersuchung möchte ich zeigen, dass Schmuck im Autorenschmuck eine Neudefinition erfährt. Er dient nicht der Sichtbarmachung von Wohlstand oder gesellschaftlicher Position. Er ist nicht an erster Stelle für einen potentiellen Käufer und Träger gemacht, sondern ein Medium des Goldschmieds für, wie Liesbeth den Besten schreibt, „the visualization of personal motives, ideas and fascinations“.⁵ In Annäherung an Verfahren und Präsentationsformen der bildenden Künste wie die konzeptuelle Vorgehensweise oder Inszenierung der Schmuckobjekte als Werkgruppe und Installation, entgrenzt Otto Künzli konventionelle Vorstellungen von Goldschmiedeschmuck. Es wird zu zeigen sein, dass Schmuck im Autorenschmuck zu einer individuell handhabbaren künstlerischen Ausdrucksform wird. Diese veränderte

⁵ Den Besten, in: A.K. Amsterdam 2002, o.S.

Schmuckauffassung spiegelt sich auch in den Orten und der Art seiner Präsentation. Er ist häufiger in Galerien und Museen anzutreffen als im Schaufenster eines Ladengeschäfts. In Ersteren wird er aufwendig in großen Räumen inszeniert und mit Katalog(text)en der Öffentlichkeit nähergebracht.

Trotz all diesem Kunst-Sein bleibt der Autorenschmuck aber auch Schmuck, d.h. er ist tragbar. Otto Künzlis umgearbeitete Münzen können durch die Lochung mit einem Band versehen werden und ohne weiteres um den Hals gehängt werden. Doch Intention und Bewusstsein haben sich beim Kaufen oder Anlegen eines solchen Anhängers verändert. Der Ausstellungsbesucher mag zwar einen der einundsiebzig Anhänger erwerben, weil sie ihn ästhetisch ansprechen. Er ist sich jedoch auch bewusst, einen „Künzli“ zu kaufen oder zu tragen. Während in der konventionellen Schmuckgestaltung der Name des Goldschmieds, sofern die Stücke manuell gefertigt wurden, eine untergeordnete Rolle spielt und allein der Markenname zählt, wird bei Autorenschmuck die kreative Leistung eines bestimmten Autor-Goldschmieds gekauft und getragen. Das hat zur Folge, dass sich die Preise nur noch eingeschränkt am Materialwert der Schmuckobjekte bemessen lassen. Vielmehr bestimmen ähnlich wie auf dem Kunstmarkt der Bekanntheitsgrad des Goldschmieds, die Seltenheit eines Stücks oder der Arbeitsaufwand den Preis.

Eine zentrale Aussage meiner Untersuchung wird sein, dass der Autorenschmuck zwischen Kunst-Sein und Schmuck-Bleiben oszilliert: Die Schmuckobjekte sind wie im Falle der vorgestellten Arbeit von Künzli einerseits tragbar und andererseits Zeugnisse der Kreativität ihres Schöpfers. Diese neue, künstlerische und autorzentrierte Schmuckauffassung spiegelt sich sehr deutlich in seiner Begriffsgeschichte, die im Folgenden knapp skizziert wird. Während Ursula Keltz noch 1999 in ihrer Promotion zur Klasse für Schmuck und Gerät an der Münchener Akademie der bildenden Künste feststellen musste, „dass es bis heute keine eindeutige Bezeichnung für den nach künstlerischen Gesichtspunkten gestalteten Schmuck gibt“, ⁶ so zeichnet sich nun knapp zehn Jahre später ab, dass sich der Begriff des Autorenschmucks, englisch „author jewellery“⁷, durchsetzen wird. Er löst allmählich europaweit eine Reihe von Benennungen ab, die ebenfalls mal mehr und mal weniger gelungen versuchen, dieser neuen Schmuckauffassung einen Namen zu geben. Während in den drei europäischen

⁶ Keltz 1999, S. 13.

⁷ Paul Derrez: *Jewellery? What kind of Jewellery are we actually talking about?*, in: Grant/Sackville 2005/06, Bd. 1, S. 12.

Kernregionen des Autorenschmucks – der Niederlande, Großbritannien und dem deutschsprachigen Raum – in den ersten Publikationen zum Autorenschmuck noch recht zurückhaltend von „jewelry“⁸ oder „Neuem Schmuck“⁹ die Rede war, wurden im deutschsprachigen Raum schon bald Komposita mit dem Wort „Kunst“ beliebt. Begriffen wie „Schmuckkunst“ wurde häufig das Adjektiv „zeitgenössisch“ oder „modern“ vorangestellt.¹⁰ Damit konnte das Oszillieren der Schmuckobjekte zwischen Kunst-Sein und Schmuck-Bleiben bereits in der Bezeichnung deutlich hervorgehoben werden. Während in den Niederlanden heute von „autonomen Schmuck“ gesprochen wird,¹¹ ist im englischsprachigen Raum noch immer überwiegend von „jewelry“ bzw. „jewellery“ die Rede, gelegentlich mit einem vorangestellten „new“ oder „modern“ spezifiziert.¹² Vereinzelt sind in jüngerer Zeit auch Bezeichnungen wie „Anti-Schmuck“¹³ oder „Avantgardeschmuck“¹⁴ im Gebrauch, mit denen versucht wird, die kritische Einstellung der Goldschmiede gegenüber der tradierten Schmuckgestaltung zu betonen. Allerdings stehen spätestens seit den 1990er Jahren bei weitem nicht mehr alle gestalterischen Entgrenzungsleistungen von Schmuck innerhalb des Autorenschmucks unter einem traditionskritischen Stern.

⁸ Turner 1976. Caroline Broadhead hierzu 1985: „There have been such radical changes over the last twenty years that some of this new work has outgrown the term ‘jewellery’ although a suitable term for it has yet to be found.“, in: A.K. London 1985, S. 5.

⁹ Schollmayer 1974. Die Bezeichnung geht auf die Ausstellung *Neuer Schmuck. Arbeiten deutscher Gold- und Silberschmiede* zurück, die 1969 in Hamburg von der Gesellschaft für Goldschmiedekunst ausgerichtet wurde.

¹⁰ Z.B. Pastré 1995, Falk/Holzach 1999 oder Maas 1999. Gerhard Bott plädierte erstmals für den Terminus „Schmuck-Kunst“, da die Goldschmiede den Austausch mit den bildenden Künsten suchen würden, in: Bott/Reiling 1971, S. 8. An dieser Stelle sei auch darauf hingewiesen, dass in der vorliegenden Untersuchung die Berufsbezeichnung Goldschmied beibehalten wird, statt wie häufig üblich, von „Schmuckkünstlern“ oder „Künstlern“ zu sprechen. Die Verwendung der männlichen Form stellt lediglich eine Konvention sowie eine Vereinfachung dar. Sie impliziert selbstverständlich auch die zahlreichen Goldschmiedinnen, die im Laufe der Untersuchung Erwähnung finden. Das gleiche gilt für die fast durchweg gebrauchte männliche Bezeichnung des Trägers, von der nur abgewichen wird, wenn Quellentexte von einer Trägerin sprechen oder ein Schmuckstück auf einer Katalogreproduktion von einer Frau getragen wird. Die vorwiegende Verwendung der männlichen Form hat den Nebeneffekt, dem abendländischen Stereotyp von der weiblichen Schmuckträgerin entgegenzuwirken, denn: „contemporary art jewel is theoretically created as expression of an undefined corporal ornament, i.e. an object which can be worn by men as well as by women“, E. Bellati: *The Art Jewel as human Ornament. Its Paradoxes and the Sacrality of the human Body*, in: A.K. *Biennale Svizzera Del Gioiello d'Arte Contemporaneo*, Villa Malpensata, Lugano 1988, S. 21.

¹¹ Maribel Königer, in: A.K. München 2008, S. 31.

¹² Vgl. auch Dormer/Turner 1986 (1985); Dormer/Turner 1994; Dormer/Drutt 1995 oder Turner 1996, der dort auch den Begriff „studio jewelry“ erwähnt, der in den 1990er Jahren im englischsprachigen Raum verbreitet war, S. 7.

¹³ Sigrid Pallmert,, in: A.K. Genf 2002, S. 19; Brigitte Felderer, Herbert Lachmayer, in: A.K. Zürich 2000, S. 288, die den Autorenschmuck dort auch als „No-Schmuck“ bezeichnen.

¹⁴ Christianne Weber-Stöber, in: A.K. Erfurt 2002, S. 20 ff.; Peter Nickel sprach 1985 bereits von der „Schmuckavantgarde“, in: A.K. *Form, Formel, Formalismus, Schmuck 1985*, München, Internationale Handwerksmesse 1985, o.S.; vgl. auch „Avant-Garde Jewelry“ in: A.K. Houston 2007.

Seit der Jahrtausendwende setzt sich die treffendere Bezeichnung „Autorenschmuck“ durch. Der noch junge Begriff löst allmählich alle genannten Termini ab, denn er benennt, unabhängig davon wie radikal sich eine Schmuckarbeit ausnimmt oder wie sehr sie sich an bildkünstlerischen Ausdrucksformen orientiert, einen, alle Goldschmiede vereinigenden Aspekt: Den zentralen gestalterischen Anspruch, allein ihrer Kreativität verpflichtete Individuen zu sein. Aus diesem Grunde möchte auch ich in der vorliegenden Untersuchung mit dem Begriff Autorenschmuck operieren, selbst wenn von Zeiträumen die Rede sein wird, in denen es diese Bezeichnung noch nicht gab.

Das Wort „Autor“ als ein Synonym für den künstlerisch arbeitenden Goldschmied tauchte erstmals in italienischen Publikationen auf. So spricht die damals als freischaffende Kuratorin tätige Marijke Vallanzasca-Bianchi im Vorwort zur Ausstellung *Inno alla Goia* 1983 in der Galleria ToT in Padua von „autori che esprimono nei loro lavori componenti ludiche o ironiche o trasgressive.“¹⁵ Einige Jahre später, 1990/1991, konzipierte sie eine Ausstellung mit niederländischen Goldschmiedern, der sie den Titel *L'arte della Gioia. Gioiello Olandese d'Autore* gab.¹⁶ Danach schlummerte der Begriff „Gioiello d'Autore“ (dt. Autorenschmuck) einige Zeit unbeachtet vor sich hin, bis er Anfang des neuen Jahrtausends gehäuft in Erscheinung trat. Im Ausstellungskatalog *L'Arte del Gioiello e il Gioiello d'Arte dal 900' ad oggi*, der 2001 zur gleichnamigen Ausstellung in Florenz erschien, wird er gleich von mehreren Autoren verwendet. Lara-Vinca Masini grenzt mit ihm explizit den kreativen Schmuck von Goldschmiedern zum ebenfalls unkonventionellen Schmuck bildender Künstler ab, den sie als „gioiello d'artista“ bezeichnet.¹⁷ Mit Autorenschmuck wird auch 2002 in dem dreisprachigen Katalog *Schweizer Schmuck im 20. Jahrhundert* von Esther Brinkmann und Fabienne Xavière Sturm eine Unterscheidung zum Schmuck bildender Künstler getroffen. Auch wenn in der deutschen Version ihres Textes von Gestalterschmuck die Rede ist und allein auf Italienisch und Französisch von „Gioiello d'autore“ bzw. „bijou d'auteur“, so wird betont, dass mit allen drei Bezeichnungen Goldschmiedeschmuck gemeint ist, der „das Ergebnis einer Überlegung verbunden mit

¹⁵ (Vallanzasca-)Bianchi, in: A.K. Padua 1983.

¹⁶ A.K. Padua 1990/1991. 1992 gründete Vallanzasca-Bianchi die, auf Autorenschmuck spezialisierte Galerie *MARIJKE STUDIO - gioiello d'autore* in Padua.

¹⁷ Masini, in: A.K. Florenz 2001, S. 349.

dem individuellen Vorgehen des Schmuckherstellers“ ist, „das sich in der Form und im Material manifestiert.“¹⁸

Seitdem kommt der Begriff Autorenschmuck auch im deutschsprachigen Raum, vor allem in Deutschland, mehr und mehr in alle Munde, wenn von Goldschmieden die Rede ist, die über ihren Schmuck primär ihre individuelle Kreativität zum Ausdruck bringen. Die schnelle Verbreitung des Terminus in den letzten Jahren nimmt nicht weiter wunder, wenn man bedenkt, dass Wortverbindungen, bei denen das Substantiv „Autor“ vorangestellt wird, im kulturellen Bereich seit einigen Jahrzehnten eine Modeerscheinung darstellen. Zwar ist die Bezeichnung „Autorenfilm“ bereits seit den 1910er Jahren in Gebrauch,¹⁹ doch Wortschöpfungen wie „Autorenfotograf“, „Autorendesign“,²⁰ „Exhibition Auteur“²¹ oder „Autorenmuseum“²² sind erst seit den 1970er Jahren beobachtbar. Klaus Honnef scheint einer der Ersten gewesen zu sein, der den Begriff des Autors in Analogiebildung zum Autorenfilm(er) für einen neuen Bereich kultureller Produktion fruchtbar machte. In seinem Aufsatz *Es kommt der Autorenfotograf. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über die Fotografie* von 1979 kehrt er die „Kategorie des Subjektiven“ als eine „Autoreneigenschaft“ hervor, die vielen Fotografen insbesondere seit der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zu Eigen ist.²³ In dem, im selben Jahr erschienen Text *Thesen zur Autorenfotografie* gibt er eine allgemein gehaltene Definition seiner Wortschöpfung, die ohne weiteres auf andere künstlerische Sparten übertragbar ist:

„Ein Autor ist ein Künstler, der ausschließlich seinen eigenen künstlerischen Vorstellungen verpflichtet ist, dessen künstlerische Arbeit ebenso ausschließlich von seiner freien Entscheidung in Gang gesetzt wird, wie die Ergebnisse dieser Produktion ihre Gestalt ausschließlich seinen künstlerischen Fähigkeiten, seinem Willen und künstlerischen Wollen verdanken, und der endlich kraft der ihm eigenen

¹⁸ Brinkmann/Sturm: *Ist Schmuck noch immer ein Verbrechen?*, in: A.K. Genf 2002, S. 25.

¹⁹ Werner Köster: *Autorenfilm*, in: MLKG 2000, S. 53

²⁰ Heinz Hirdina: *Design*, in: ÄG 2001, Bd. 2, S. 62.

²¹ Nathalie Heinrich, Michael Pollak: *From Museum Curator to Exhibition Auteur*, in: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (Hg.): *Thinking about Exhibitions*, 1996, S. 231-250.

²² Marie-Louise Plessen: *Autoren-Museen*, in: *Museums-Verklärung oder Aufklärung*, Loccumer Protokolle 52, Loccum 1985, S. 166 f. bzw. ebd.: „*Duell der Sinne und Dinge*“. *Das Autorenmuseum*, in: Gottfried Korff; Martin Roth (Hg.): *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt am Main/New York 1990, S. 179-186.

²³ Honnef 1997 (1979), S. 168 ff.

Imagination der Wirklichkeit den Stempel seiner Persönlichkeit aufzudrücken
vermag.“²⁴

Der Autor ist somit ein, wenn auch heftig diskutierter²⁵ „In“-Begriff, der in den letzten Jahrzehnten auf scheinbar „autorfremde“ kulturelle Bereiche übertragen wurde. Wurden Autorschaft und Subjektivität bis dahin ausschließlich mit den hohen Künsten in Verbindung gebracht, so trägt diese begriffliche Nobilitierung einer Entwicklung in den Bereichen Film, Design, Fotografie oder Schmuck Rechnung, die ebenfalls den Produzenten hinter dem Werk betont wissen möchte.

²⁴ Honnef 1983 (1979), S. 205. Ganz ähnlich bestimmt Heinz Hirdina das Autoredesign als „selbstbestimmte Tätigkeit im Sinne autonomer Kunst“, Ebd.: *Design*, in: ÄG 2001, Bd. 2, S. 62.

²⁵ Vgl. hierzu Teil III, v.a. Kap. 2.2.2.

2 Literaturübersicht und Forschungsstand

Ausgehend von einem Beispielwerk und der genaueren Betrachtung der Gattungsbezeichnung kann die zentrale Fragestellung „Was ist Autorenschmuck?“ bisher dahingehend beantwortet werden, dass sich der Autorenschmuck von allen anderen Schmucksparten in seinen Annäherungen an bildkünstlerische Praxen und Präsentationsformen unterscheidet. Die Goldschmiede werden als kreative Autorsubjekte wahrgenommen, ihre Schmuckstücke beginnen zwischen Kunst-Sein und Schmuck-Bleiben zu oszillieren. Diese neue Schmuckauffassung hat eine Vielzahl an Publikationen hervorgebracht, die sich in drei Gruppen unterteilen lassen: Ausstellungskataloge stellen die größte Gruppe dar, denn sie sind eine Folge der überwiegenden Präsentation des Autorenschmucks in Galerien und Museen. Die zweite, wesentlich kleinere Gruppe setzt sich aus Publikationen mit Überblickscharakter zusammen und die dritte und kleinste Gruppe stellt Veröffentlichungen, die den Autorenschmuck wissenschaftlich untersuchen.

Die erste Gruppe der Ausstellungskataloge ist so vielfältig wie es die Ausstellungen zum Autorenschmuck sind. Von der kleinen Broschüre bis zum hardcover gebundenen Katalog begleiten sie Einzelausstellungen oder Gruppenausstellungen.²⁶ Sie sind von Beginn an neben den Schmuckobjekten selbst das wichtigste öffentliche Sprachrohr des Autorenschmucks. Während die Publikationen mit Überblickscharakter und die Dissertationen zumeist schnell in den Regalen von (Spezial)Bibliotheken verschwinden, trägt ihre beinahe obligatorische Veröffentlichung im Rahmen von Ausstellungsprojekten wesentlich zu einer kontinuierlichen Vermittlung des Autorenschmucks bei. Rückblickend betrachtet, stellen sie wichtige Dokumente dar, die die schmuckgestalterischen Tendenzen eines Zeitraums widerspiegeln. Da der zweite Teil meiner Untersuchung die Bedeutung der Ausstellungskataloge hervorkehren wird, indem die Entwicklung des Autorenschmucks anhand von Ausstellungen und deren Kataloge nachgezeichnet wird, soll hier sogleich die zweite Literaturgruppe, die der Überblickswerke, in Augenschein genommen werden.

²⁶ Bestandskataloge gibt es bisher kaum, da Autorenschmuck für die meisten Museen noch ein recht neues Sammelgebiet darstellt. Neben dem des Schmuckmuseums Pforzheim, vgl. Falk/Holzach 1999, wurde 1993 ein Bestandskatalog zur Sammlung der Dannerstiftung, die 2004 in die Neue Sammlung der Pinakothek der Moderne eingegliedert wurde, herausgegeben: *Schmuck: Die Sammlung der Dannerstiftung. Bestandskatalog*, Schriftenreihe des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins, Bd. 20, München 1993. Des weiteren erschien 2007 ein Bestandskatalog der Privatsammlung von Helen Williams Drutt English, die im selben Jahr an das Museum of Fine Arts in Houston übergang, vgl. A.K. Houston 2007.

Die Überblickwerke, die ich in weitestgehend chronologischer Reihenfolge besprechen möchte, stellen für mein Promotionsvorhaben einen ersten umfassenden Informationsgeber zum Autorenschmuck dar. Allerdings wurden sie nicht nach wissenschaftlichen Maßstäben verfasst, was den Umgang mit ihnen problematisch gestaltete: Zwar sind die Autoren wahre Szenekenner, sie arbeiten als Kuratoren, führen eine Schmuckgalerie, häufen bedeutende Sammlungen von Autorenschmuck an, bekleiden eine Professur für Goldschmiedekunst oder vereinen sogar mehrere der aufgezählten Tätigkeiten in einer Person. Doch die von ihnen publizierten Bücher sind als populärwissenschaftlich einzustufen.²⁷ Sie vermitteln den Eindruck, „aus dem Bauch heraus“ geschrieben zu sein. Statt sich mit dem Phänomen Autorenschmuck analysierend und fundiert kontextualisierend auseinander zu setzen, verharren die Texte zumeist auf der Ebene der Aufzählung und Beschreibung wegweisender Arbeiten oder Ausstellungen. Sie sind angereichert mit Interpretationen, die häufig als ein freies Spiel pauschal gehaltener, subjektiver Assoziationen anmuten.

Ogleich den Überblickswerken aufgrund ihrer generalisierenden und hypothetischen Form ein Mangel an wissenschaftlicher Systematik und Methodik bescheinigt werden muss, kommt gerade den ersten Veröffentlichungen in den 1970er Jahren das Verdienst zu, erstmals wichtige gestalterische Positionen zusammengetragen zu haben. Das macht sie neben den Ausstellungskatalogen zu wichtigen Zeitdokumenten. Des Weiteren setzen sich die frühen Publikationen vehement für die Anerkennung des Autorenschmucks als eine, den bildenden Künsten ebenbürtige Kunstform ein und arbeiten Parallelen zu diesen heraus. So erschien 1971 von Reinhold Reiling und Gerhard Bott, dem damaligen Direktor des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt, das erste Buch zum Autorenschmuck mit dem programmatischen Titel *Schmuck als künstlerische Aussage unserer Zeit*. Fünfundzwanzig Goldschmiede werden vorgestellt, deren „subjektive Formulierungen“, d.h. deren Schmuckstücke „dem Bereich der bildenden Künste zugeordnet werden können“.²⁸ Karl Schollmayer, wie Reinhold Reiling ein Pforzheimer Goldschmied und Dozent, unternahm drei Jahre später in *Neuer Schmuck. Ornamentum Humanum* eine erste deutliche Kanonisierung des

²⁷ So merkt auch Pastré in ihrer Dissertation zu dem Goldschmied Friedrich Becker an: „Seit den 1970ern erschienen hauptsächlich Publikationen, die sich mit der Gestaltung von Schmuck seit 1945 beschäftigen und die die Werke der Goldschmiede meist mehr durch farbige Abbildungen, denn durch fachkundige Texte würdigen.“, Pastré 1995, S. 8.

²⁸ Reiling, in: Bott/Reiling 1971, S. 5. 1978 veröffentlichte Reinhold Reiling *Goldschmiedekunst. Arbeiten von 32 europäischen Goldschmieden*, das im Aufbau und inhaltlich an Bott/Reiling 1971 anknüpft. Auch hier betont Reiling die Nähe der besprochenen Arbeiten zu den bildenden Künsten, ihr „Sichtbarmachen künstlerischen Bewusstseins“, in: Reiling 1978, S. 6.

Autorenschmucks, indem er die Goldschmiede in die vier Gruppen „Die Klassiker“, „Die Meister“, „Die Heutigen“ und „Die Jungen“ unterteilte. Auch er betonte den künstlerischen Anspruch der Arbeiten, indem das Neue in der „Einheit von Idee, Konzeption und Realisation [...] in der Hand einer Person besteht.“²⁹

1976 wurde mit Ralph Turners *Contemporary Jewelry. A Critical Assessment 1945-75* das wegweisende Überblickswerk veröffentlicht. Es beschränkt sich im Gegensatz zu den genannten Vorgängerpublikationen nicht auf wenige, zu den Abbildungen hinführende Textzeilen, sondern versucht sich vielmehr an der bis dahin ersten umfassenden Rekapitulation des Phänomens Autorenschmuck. Auch Ralph Turner geht es um die Festschreibung der „Validity of Jewelry as an Art Form“, wie das erste Kapitel des Buches lautet, in dem er skizzenhaft den Autorenschmuck mit der Geschichte des Kunsthandwerks in Beziehung setzt sowie dessen Vorgänger im Jugendstilschmuck und im Schmuck bildender Künstler ausmacht.³⁰ Damit ist Turners Buch neben einer viel weniger bekannten Publikation von Philip Morton aus demselben Jahr³¹ das erste Überblickswerk, das mit einem Blick weit hinter die Anfänge des Autorenschmucks zurück, seine Geschichte des Autorenschmucks beginnen lässt. In den daran anschließenden Kapiteln stellt Turner die wichtigsten gestalterischen Positionen in europäischen und außereuropäischen Ländern, eingeteilt in drei Zeitabschnitte vor und lässt die meisten der besprochenen Goldschmiede mit einem Kurzstatement am Ende des Buches selbst zu Wort kommen. Abschließend fügt er eine umfangreiche Liste von Museen, Galerien und Privatsammlungen an, die zu diesem Zeitpunkt bereits Autorenschmuck präsentierten und sammelten. Dieser Index macht Turners Buch aus heutiger Sicht nicht nur zu einem wertvollen Zeitdokument, er wurde auch zu einem Vorbild für die meisten englischsprachigen Überblickswerke.

Während Anfang der 1970er Jahre vor allem die Goldschmiede selbst dem Phänomen Autorenschmuck mit Überblickspublikationen zu mehr öffentlicher Aufmerksamkeit verhelfen, treten ab Mitte der 1970er Jahre mit Ralph Turner auch Kuratoren, Kritiker, Sammler und Galeristen hinzu. Turners Buch blieb für knapp zehn Jahre die erste und einzige umfassende Darstellung der Entwicklung des Autorenschmucks, bis 1985 gleich

²⁹ Schollmayer 1974, o.S.

³⁰ Vgl. Turner 1976, S. 13 ff. und S. 22 ff.

³¹ Der amerikanische Goldschmied Philip Morton listet in der zweiten erweiterten Auflage seines Buches *Contemporary Jewelry* (die 1. Aufl. von 1970 konnte nicht eingesehen werden) zwar überwiegend Goldschmiedetechniken auf, doch diesen praktischen Kapiteln stellt er abrisssartig eine universale Geschichte des Schmucks voran. Die letzten drei Kapitel beschäftigen sich mit der, im Jugendstil beginnenden „Emergence of Contemporary Styles“ sowie der Entwicklung des amerikanischen und europäischen Autorenschmucks, vgl. Morton 1976 (1970), S. 41 ff.

zwei Bücher zum Autorenschmuck erschienen: Von der britischen Goldschmiedin und Galeristin Barbara Cartlidge *Twentieth-Century Jewelry* und von Ralph Turner, inzwischen Chefkurator am Londoner Crafts Council geworden, gemeinsam mit dem Kunstkritiker Peter Dormer *The New Jewelry. Trends and Traditions*.

Barbara Cartlidge lässt ihre Geschichte des Schmucks um 1900 mit dem Jugendstil beginnen und erreicht dadurch erst in der zweiten Buchhälfte den Autorenschmuck, dessen Goldschmiede sie etwas umständlich als „artist/jewellers“ bezeichnet. In ihrer Publikation findet sich zum letzten Mal die deutlich formulierte Forderung, den Autorenschmuck als eine neue, den bildenden Künsten gleichrangige Kunstform zu betrachten. Sie beantwortet ihre selbst gestellte Frage „Is Jewellery Art?“³² daher positiv, denn Kunst ist für sie nicht an ein bestimmtes Medium gebunden, sondern „it finds its own ways of expression, and sometimes in unexpected areas“, wie zum Beispiel im Schmuck.

Ralph Turner und Peter Dormer gehen in *The New Jewelry* nicht mehr der Frage nach, ob Autorenschmuck Kunst sei. Scheinbar benötigt der Autorenschmuck Mitte der 1980er Jahre solche Statements immer weniger. Vielmehr wird nun seine Besonderheit stärker hervorgekehrt. Ralph Turner beginnt 1985 genauso wie in seinem Standardwerk von 1976 mit einem allgemeinen Kapitel, in dem das Charakteristische des Autorenschmucks erläutert wird. Das Wort Kunst vermeidend, spricht er nun von der „Distinctive Signature“ als entscheidendem Merkmal.³³ Statt den direkten Vergleich mit den bildenden Künsten zu suchen, wird das Individuelle, Handschriftliche der einzelnen gestalterischen Positionen hervorgekehrt, die in den nachfolgenden Kapiteln nicht mehr in Jahrzehnte eingeteilt vorgestellt werden, sondern nach thematischen oder formalen Gesichtspunkten. Während die ersten beiden Kapitel abstrakte und figurative Kompositionen besprechen, werden Arbeiten, die tradierte Schmuckvorstellungen stärker entgrenzen in einem dritten Kapitel erörtert.

Der Vollständigkeit halber sei auch das 1991 erschienene Buch *Schmuckstücke. Der Impuls der Moderne in Europa*, herausgegeben von Anna Beatriz Chadour und Andreas Freisfeld erwähnt sowie die 1993 veröffentlichte Publikation *The best in contemporary jewellery* von David Watkins. Beide muten bei aller inhaltlichen Differenz noch populärwissenschaftlicher an als die zuvor besprochenen Bücher und werden jeweils

³² Cartlidge 1985, S. 78

³³ Dormer/Turner 1986 (1985), S. 7 ff. Das Buch wurde 1994 in einer zweiten, von Turner um ein Kapitel erweiterten Auflage nochmals veröffentlicht, in dem er die Entwicklungen des Autorenschmucks der inzwischen vergangenen neuen Jahre beleuchtet, vgl. Dormer/Turner 1994.

von den Hochglanzabbildungen der vorgestellten Schmuckstücke dominiert. Ihr inhaltlicher Unterschied besteht darin, dass *Schmuckstücke* das gesamte Zwanzigste Jahrhundert Revue passieren lässt und allein die beiden letzten Aufsätze von Chadour und Freisfeld Autorenschmuck besprechen, während der britische Goldschmied David Watkins, wie der Titel bereits erahnen lässt, eine „Best of“-Liste an Goldschmieden präsentiert. Seine Auswahl mutet allerdings recht subjektiv an, zumal für diese Zeit wichtige Goldschmiede wie Peter Skubic, Hermann Hermsen oder Karl Fritsch keine Erwähnung finden.

Nach den beiden wichtigen Veröffentlichungen von Ralph Turner mit und ohne Peter Dormer erschien 1995 ein Überblickswerk mit Schwerpunkt auf europäischem und amerikanischen Autorenschmuck, das von Peter Dormer gemeinsam mit der Schmucksammlerin und Mäzenin Helen William Drutt konzipiert und geschrieben wurde. *Jewelry of our time. Art, Ornament and Obsession* basiert vor allem auf dem Schmuckbestand der Sammlung von Helen Drutt und orientiert sich im Aufbau an *The New Jewellery* von Peter Dormer und Ralph Turner: In einem grundlegenden einführendem Kapitel wird von Dormer die Vorgehensweise der „Autorenschmuck-Goldschmiede“ als „to use jewelry as a means for making individualistic art“ beschrieben.³⁴ In den daran anschließenden Kapiteln wird der Autorenschmuck nach bestimmten formalen oder inhaltlichen Aspekten wie architektonische Formgebungen, Thematisierung von Körper oder Identität sortiert vorgestellt. Diesen an sich interessanten Kontextualisierungen durch Peter Dormer ist entgegenzuhalten, dass jegliche Zitation fehlt. Die meisten Beobachtungen sind zwar richtig, doch sie wurden ohne eine vertiefende Erörterung niedergeschrieben, wie zum Beispiel zu dem symbiotischen Verhältnis von Fotografie und Autorenschmuck in Ausstellungskatalogen.³⁵ Des Weiteren bietet das Buch wiederum einen ausführlichen Anhang, in dem neben Biographien, eine detaillierte Bibliographie sowie ein ebenso detailliertes und kommentiertes Ausstellungsverzeichnis zu finden sind.

1996 publizierte Turner seine zweite Einzelveröffentlichung *Jewelry in Europe and Amerika. New times, new thinking* im Rahmen des von ihm kuratierten, gleichnamigen Ausstellungsprojekts am Crafts Council in London, genau zwanzig Jahre nach seinem wegweisenden Buch *Contemporary Jewelry*. Hier bemüht er sich mehr noch als in seinen anderen Publikationen um den Einbezug des amerikanischen Autorenschmucks,

³⁴ Dormer/Drutt 1995, S. 12.

³⁵ Ebd., S. 107 f.

der nicht nur früher als der europäische Autorenschmuck, in den 1940er Jahren begann.³⁶ Er entwickelte seinen tendenziell verspielten und figurativen Stil in den ersten Jahrzehnten auch weitgehend unabhängig von Europa.³⁷ Während Turners Buch von 1976 sich in weiten Teilen als eine Aufzählung der einzelnen Länder und deren Goldschmiede sowie wichtiger Ausstellungen darstellt, versucht er nun die Entwicklungen des Autorenschmucks mit denen in Gesellschaft und Politik in Verbindung zu bringen, denn Autorenschmuck „monitors cultural, social and economic change.“³⁸ Allerdings bleibt die Diskussion möglicher Reflexionen der Goldschmiede von Kultur oder Gesellschaft in Andeutungen stecken oder führt zu falschen Schlussfolgerungen wie seine knappe Kontextualisierung mit dem Dekonstruktivismus zeigt:

„Deconstruction [...] makes bare the way in which meaning is constructed, ultimately to challenge the notion of authorship and originality. When applied to jewelry, this attempt to make tangible an anti-aesthetic can be seen to distort the values and meanings of given opposites, such as beauty and ugliness, while often stretching materials to their limits.“³⁹

Doch die „Anti-Ästhetik“ des Autorenschmucks steht alles andere als im Widerspruch zu Autorschaft und Originalität, wie Turner selbst noch zehn Jahre zuvor in *The New Jewelry* betonte, als er die Hervorkehrung der individuellen gestalterischen Handschrift als charakteristisch für den Autorenschmuck angab.

Schließlich kann der zweiten Literaturgruppe der Überblickswerke noch eine Publikation zugeordnet werden, die leider nicht einmal in allen Spezialbibliotheken zu finden ist. Denn in der, von Reinhold Ludwig 1999 herausgegebenen Aufsatzsammlung *Schmuck 2000. Rückblick und Visionen* wird auf wesentliche Aspekte des Autorenschmucks wie seine neue Materialästhetik oder sein enges Verhältnis zur Skulptur hingewiesen. Des Weiteren erörtern die Autoren auch die Entwicklung des industriell hergestellten Schmuckdesigns sowie des in Manufakturen gearbeiteten

³⁶ Turner 1996, S. 9 ff.; vgl. auch: Marbeth Schon: *The Wearable Art Movement*, Part I: [www.http://modernsilver.com/Walkerarticle.htm](http://modernsilver.com/Walkerarticle.htm).

³⁷ Vgl. außerdem zur Entwicklung des amerikanischen Autorenschmucks: Susan Grant-Lewin (Hg.): *American Art Jewelry Today*, New York 1994 und die Dormer/Drutt 1995 sowie A.K. Houston 2007.

³⁸ Turner 1996, S. 8 und 73.

³⁹ Turner 1996, S. 83.

Juwelenschmucks, wodurch interessante Vergleichsmöglichkeiten zwischen den einzelnen Schmucksparten aufgemacht werden.⁴⁰

Der dritten und kleinsten Gruppe von Publikationen, die den Autorenschmuck wissenschaftlichen Maßstäben untersuchen, können die, vor allem in jüngerer Zeit gehäuft erschienen Überblickswerke hinzugezählt werden, die sich auf eine bestimmte geographische Region oder Ausbildungsstätte konzentrieren. Die wissenschaftliche Aufarbeitung der Geschichte des Autorenschmucks wird hier womöglich durch die stärkere Eingrenzung des Untersuchungsgegenstands und die inzwischen größere zeitliche Distanz zu den meisten Etappen seiner Entwicklung erleichtert. Die beiden bekanntesten, sich auf eine Region beschränkenden Studien sind *Schmuckzeichen Schweiz* 1999 von Antoinette Ricklin-Schelbert und *Het Nederlandse Sieraad in the 20ste Eeuw* 2004 von Marjan Unger.⁴¹ Beide Studien setzen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert an, und behalten trotz der fundierteren Betrachtung ihres jeweiligen Untersuchungsgegenstands wie in den Überblickswerken einen rein deskriptiven Erzählmodus bei. Das gleiche gilt für den akribisch recherchierten Aufsatz von Antje von Graevenitz, der im Katalog zur Ausstellung *Jewels of Mind and Mentality. Dutch Jewelry Design 1950-2000* die Historie des niederländischen Autorenschmucks aufbereitet.⁴²

Der dritten Literaturgruppe sind außerdem die bis heute einzigen beiden Dissertationen zum Autorenschmuck zuzurechnen. Da wäre einmal die kaum rezipierte, nur als Mikrofilm zugängliche Monographie⁴³ zu dem Goldschmied Friedrich Becker, die 1995 von Elke Pastré veröffentlicht wurde. Auch wenn die Zusammenstellung von Beckers Oeuvre sehr genau ausfällt, so gelingt es Pastré nicht, die Entwicklung „ihres“ Goldschmieds mit der allgemeinen Entwicklung des Autorenschmucks während seiner Schaffenszeit zu kontextualisieren. Alle Betrachtungen, die über eine unmittelbare Werkbeschreibung von Beckers Schmuckstücken hinausgehen, sind pauschal und schlecht recherchiert. Davon setzt sich die 1999 erschienene Promotion von Ursula

⁴⁰ Vgl. Maas 1999, Brandenburg-Frank 1999 oder Chadour-Sampson 1999.

⁴¹ Vgl. auch Peter Hinks, der im Rahmen seiner Untersuchung zum Schmuck in Großbritannien von 1900 an auch die dortigen Entwicklungen des Autorenschmucks vorstellt (Hinks 1983).

⁴² Von Graevenitz: *Communicating mentalities: A rhetoric of Dutch jewelry 1950 - 2000*, in: A.K. S'Hertogenbosch 2000, S. 9-47.

⁴³ In den letzten Jahren wurden vor allem im Zusammenhang mit Einzelausstellungen vermehrt Monographien zu etablierten Goldschmiedern wie Emmy van Leersum, Gijs Bakker, Peter Skubic, Robert Smit, Gerd Rothmann oder Bernhard Schobinger herausgegeben. Auf sie kann im Rahmen unseres Literaturüberblicks zum Autorenschmuck als einer viele Goldschmiede umfassenden Schmucksparte nicht eingegangen werden.

Keltz *Schmuckgestaltung an der Akademie der Bildenden Künste München: Die Klasse für Goldschmiedekunst 1946-1991* deutlich ab.⁴⁴ Sorgfältig werden das Lehrkonzept und die Unterrichtspraxis von Franz Rickert und seinem Nachfolger Hermann Jünger rekonstruiert sowie die daraus hervorgegangenen Schmuckarbeiten ihrer Schüler recherchiert und besprochen. Ihre Untersuchung zielt darauf ab, „die Schmuckentwicklung innerhalb der Goldschmiedeklasse nachzuzeichnen und die spezifischen Merkmale des ‘Münchner Stils’ herauszuarbeiten“ sowie „Parallelen zu den allgemeinen Tendenzen auf dem Gebiet der künstlerischen Schmuckgestaltung zu ziehen.“⁴⁵ Letzteres führt dazu, dass sie ihre Studie mit einer bündigen, aber im Gegensatz zu Pastré gelungenen Verortung ihres Untersuchungsgegenstands, der „Münchner Schule“, im Kontext der deutschen und internationalen Entwicklung des Autorenschmucks beginnt.⁴⁶

Trotz dieser nicht geringen Zahl an Publikationen beschäftigt sich meine Untersuchung mit der grundlegenden Frage: Was ist Autorenschmuck? Keine der drei genannten Literaturgruppen gibt darauf eine Antwort. Vielmehr macht der Literaturüberblick deutlich, dass der Autorenschmuck nach wie vor ein gewaltiges Forschungsdesiderat darstellt, das noch nie einer ausführlichen Analyse unterzogen wurde. Denn sowohl die Ausstellungskataloge, als auch die Überblickswerke und die wissenschaftlichen Publikationen sind in ihrer Herangehensweise überwiegend deskriptiv. In Ausstellungskatalogen und Überblickswerken werden Goldschmiede vorgestellt, Schmuckarbeiten beschrieben und häufig assoziativen Interpretationen unterworfen. Auch die wissenschaftlichen Untersuchungen bleiben auf dieser deskriptiven Ebene stecken. Akribisch wird ein Oeuvre zusammengestellt, eine Schule besprochen oder die Entwicklungsgeschichte des Autorenschmucks wiedergegeben. Dabei werden zwar durchaus zentrale Aspekte des Autorenschmucks erkannt und benannt wie die Übernahme bildkünstlerischer Ausdrucks- und Präsentationsformen oder die Betonung eines, allein seiner individuellen Kreativität verpflichteten Künstlertums. Doch was bisher völlig fehlt, ist eine tiefere Analyse dieser Beobachtungen, die aber notwendig ist, um ihn systematisch fassen zu können.

⁴⁴ Vgl. auch Graziella Folchini Giasetto: *Contemporary Jewellery. The Paduan School* Stuttgart 2005.

⁴⁵ Keltz 1999, S. 11.

⁴⁶ Ebd., S. 11-26 und S. 227 f.

Einerseits wird gerade dieses Manko an Untersuchungen zur Beeinflussung des Autorenschmucks durch die bildenden Künste als Forschungslücke beklagt.⁴⁷ Andererseits wurde eine Erforschung dieses Verhältnisses bis in die jüngere Zeit hinein auch tunlichst vermieden – und das aus zwei Gründen: Erstens, weil das Aufspüren der Bezüge des Autorenschmucks zu Praxis und Theorie der bildenden Künste schlicht und einfach Arbeit bedeutet. Der deskriptive Erzählmodus aller bisherigen Studien zum Autorenschmuck muss verlassen und ein adäquates Analyseinstrumentarium entwickelt werden, mit dem diese Zusammenhänge behutsam aufgespürt werden könnten. Wohlgermerkt behutsam, denn, und damit bin ich beim zweiten Grund angelangt, die Goldschmiede selbst mögen diese Kontextualisierungen nicht sonderlich. Dabei spreche ich nicht nur aus eigener Erfahrung, wie eine Bemerkung von Rüdiger Joppien, Kustos am Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe zeigt. Dieser parallelisierte in einem Vortrag Arbeiten des Autorenschmucks mit Werken der Zero-Bewegung oder der Arte Povera, was gemäß Joppien bei den Goldschmieden auf wenig Zustimmung stieß.⁴⁸ Diese scheinen bei der Artikulation solcher Überlegungen um die Wahrnehmung ihres Schaffens als eigenständige künstlerische Leistungen zu fürchten. Und das zu Recht, denn bis auf wenige Ausnahmen,⁴⁹ gingen die meisten Vergleiche mit den bildenden Künsten nicht über eine oberflächliche Konstatierung der kreativen Freiheit des Goldschmieds als wesentlichem Merkmal des Autorenschmucks hinaus oder sie blieben unbeholfen⁵⁰ und in bloßen Andeutungen stecken. Diesen Andeutungen aber, wie die weiter oben erwähnte Symbiose mit der Fotografie in Katalogreproduktionen, wird in der vorliegenden Untersuchung nachgegangen, um der schwer fassbaren Besonderheit des Autorenschmucks als einer eigenständigen Schmucksparte, die zwischen Kunst-Sein und Schmuck-Bleiben oszilliert, auf die Spur zu kommen.

⁴⁷ Pastré 1995, S. 7.

⁴⁸ Joppien: *Angewandte und freie Kunst*, in: Symposium München 2001 (2002), S. 256 f.: „Sie [die Parallelisierungen mit der Arte Povera A.d.V.] waren für mich willkommene Interpretationshilfen; aber nicht alle Kunsthandwerker fanden sich in dieser Argumentation wieder.“ Zum Beispiel verglich er die Körperabdrücke des Münchner Goldschmieds Gerd Rothmann mit den *Goldenen Lippen* von Jannis Kounellis, Abb. in: Ebd., S. 257.

⁴⁹ Cindy Strauss: *Minimalist and Conceptual Tendencies in the Helen Williams Drutt Collection*, in: A.K. Houston 2007, S. 40-47. Renate Buschmann untersuchte Beeinflussungen der Schmuckgestaltung um 1960 durch den Informel und Abstrakten Expressionismus; vgl. Buschmann 2003.

⁵⁰ So brach Christoph Blase in seinem Essay *Schmuck Kunst Schmuck Kunst...* im Katalog zur Ausstellung *Tragezeichen* einen Vergleich einzelner Goldschmiede mit Bildern, Skulpturen und Objekten zeitgenössischer Künstler übers Knie, in: A.K. Leverkusen 1988, S. 8 ff.

3 These, methodisches Vorgehen und Aufbau der Untersuchung

Die Herausforderung, vor die ich mich bei der Profilierung der neuen Schmuckauffassung des Autorenschmucks gestellt sah, bestand darin, ihn so zu kontextualisieren, dass nicht einseitig sein Kunst-Sein diskutiert wird. Denn dies hätte zur Folge, dass sein, wenn auch verändertes, Schmuck-Bleiben ausgeblendet würde. In der Untersuchung werden deshalb nicht nur die Annäherungen der Goldschmiede an die bildenden Künste untersucht, sondern auch die Auswirkungen dieser Produktionsästhetik auf den Menschen einer systematisch-theoretischen Analyse unterzogen. Der Mensch, sein Körper, bleibt wie bei allem Schmuck auch im Autorenschmuck der, wenn auch problematisierte, zentrale gestalterische Bezugs- und Ausgangspunkt wie mit M. Tomlinson festgehalten werden kann:

„Jewelry’s uniqueness as an art form [...] depends on a difference from other art formats due primarily to the principle relation between jewelry object and person. [...] Ironically, it has been jewelry’s relationship to the wearer and the decorative context that have proven to be the most problematic for the new jewelry artists.”⁵¹

Die veränderte, an den Bildkünsten orientierte Produktionsästhetik lässt somit auch den menschlichen Körper als Bestimmungsort von Schmuck nicht unhinterfragt. Allerdings wurde die Problematisierung des Körpers als dem gestalterischen Bezugs- und Ausgangspunkt von Schmuck genauso wenig wie die Aneignung bildkünstlerischer Praxen und Präsentationsformen bisher einer eingehenden Analyse unterzogen. Hier soll eine Zusammenschau dieser beiden miteinander verbundenen Aspekte geleistet werden, indem ich als das zentrale Merkmal der neuen Schmuckauffassung des Autorenschmucks die Körperwiderständigkeit benennen möchte: Die Körperwiderständigkeit, so meine These, unterscheidet den Autorenschmuck von allen anderen Schmucksparten. Sie ist das Resultat seiner an den Bildkünsten orientierten Produktionsästhetik und sie prägt den Umgang mit ihm.

Das Kunst-Sein und Schmuck-Bleiben des Autorenschmucks, das ich mit der begrifflichen Setzung der Körperwiderständigkeit systematisch-theoretisch fassen möchte, weist auch auf eine Schwierigkeit der wissenschaftlichen Untersuchung des Phänomens Autorenschmuck hin. Denn, was bisher von der Literatur völlig außer Acht

⁵¹ M. Tomlinson, in: A.K. Tennessee 1989, S. 13

gelassen wurde, ist, dass der Autorenschmuck einen interdisziplinären Untersuchungsgegenstand darstellt. Die grundlegende Beschäftigung mit seiner produktionsästhetischen und „wirkungsästhetischen“ Besonderheit fordert ein Analyseinstrumentarium ein, das sein Kunst-Sein genauso wie sein Schmuck-Bleiben berücksichtigt. Damit ist gemeint, dass sein Kunst-Sein, d.h. seine Aneignung bildkünstlerischer Ausdrucks- und Präsentationsformen nach einer kunstwissenschaftlichen Herangehensweise verlangt. Sein Schmuck-Bleiben ist hingegen kein genuin kunstwissenschaftliches Forschungsfeld; Schmuck ist vor allem ein, wenn auch vernachlässigter Untersuchungsgegenstand der Ethnologie, Anthropologie oder Soziologie: Obgleich mit die älteste kulturelle und künstlerische Äußerungsform des Menschen, gibt es im Gegensatz zur Bildwissenschaft oder zu Theorien der Fotografie keine Schmucktheorien geschweige denn eine Schmuckswissenschaft.⁵²

Für die Methodik der Untersuchung hatte diese randständige Interdisziplinarität des Themas Autorenschmuck zur Folge, dass zwei, bisher immer getrennt betrachtete Bereiche – Schmuck und Kunst – erst zusammengeführt werden mussten, um die neue Schmuckauffassung des Autorenschmuck adäquat profilieren zu können. In drei aufeinander aufbauenden Untersuchungsfeldern, die jeweils eine unterschiedliche Theoretisierung bedürfen, wird die Schmuckauffassung des Autorenschmucks eingekreist: Teil I ist das erste Untersuchungsfeld, in dem ich der Frage nachgehe,

⁵² Schmuck generell stellt zwar kein per se vernachlässigtes Forschungsgebiet dar. In der Ethnologie gibt es Studien zum volkstümlichen und außereuropäischen Schmuck. Und die Kunst- und Kulturwissenschaft beschäftigt sich eingehend mit der europäischen Goldschmiedekunst seit der Gotik bis zum Historismus, Jugendstil und Art Deco sowie mit dem Modeschmuck. Doch zeichnet die bisherige Schmuckforschung zwei Defizite aus: Erstens gibt es keine Bibliographie, in der die Publikationen zum Schmuck zusammengeführt werden. Dies erschwert nicht nur die Möglichkeit, sich einen Überblick über die Forschung zu verschaffen. Man gewinnt beim Blick in die Literatur auch den Eindruck, dass viele Studien zum Schmuck ohne ausreichende Kenntnis der bereits vorhandenen Literatur entstanden sind. Zum anderen gibt es, wie bereits für die Publikationen zum Autorenschmuck beobachtet, kaum eine Forschungsarbeit, die die Ebene eines „Aussage-limitierenden Positivismus“ verlässt wie Angela Opel in ihrer Dissertation zum Schmuck der 1920er und 1930er Jahre zu Recht beklagt: Statt Schmuck mit aktuellen Methoden und Theoriebildungen zu untersuchen, lässt die Schmuckforschung „übergreifende, interdisziplinäre, allgemein kulturhistorische und kontextualisierende Ansätze noch oft vermissen, da in der Regel der Fokus auf einer werk- und material- oder technikimmanenten Befragung liegt.“, in: Ebd.: *Geometrischer und Technoider Schmuck, ca. 1927 - 1935: Eine Studie semiotischer und soziokultureller Rezeption der Geometrismen der Bildenden Kunst und der Technik*, Trier 1998, S. 9-11. Allerdings erfüllt auch Opel die von ihr eingeforderte Analyse anhand aktueller kulturhistorischer Methodiken nur eingeschränkt. Zwar gelingt ihr die soziokulturelle Kontextualisierung von Schmuckgestaltung und Frauenbild der Zwischenkriegszeit anhand feministischer Theorieansätze, doch die, im Titel der Arbeit versprochene semiotische Analyse des Schmucks fällt äußerst oberflächlich aus. Überhaupt ist bisher die Analyse von Schmuck mit Hilfe von Gendertheorien die einzige Methodik in der Schmuckforschung, die den Anspruch einer Oeuvreaufarbeitung übersteigt. Vgl. hierzu auch Neumeier 2000 und Wagner-Egelhaaf 2000.

worin sich der Autorenschmuck grundlegend von allen andern Schmucksparten unterscheidet. In Teil II und III, die das zweite Untersuchungsfeld markieren, vertiefe ich diese Frage, indem ich zentrale Aspekte seiner Produktionsästhetik sowie seiner öffentlichen Präsentation und Vermittlung durch Goldschmiede, Kuratoren und Kritiker benenne. Der dritte Untersuchungsbereich korrespondiert mit dem IV. Teil. Hier werden die Folgen seiner Produktionsästhetik und Präsentation für den Menschen herausgearbeitet. Die Körperwiderständigkeit stellt dabei die übergeordnete Bezugsgröße dar, mit deren Hilfe die unterschiedlichen theoretischen Diskussionsfelder der drei Untersuchungsbereiche zusammengehalten werden: Sie ist das entscheidende Merkmal, das den Autorenschmuck von allen anderen Schmucksparten unterscheidet. Sie ist die Folge seiner, an den bildenden Künsten orientierten Produktionsästhetik und sie bestimmt den Umgang mit ihm.

Die systematisch-theoretische Analyse des Autorenschmucks in drei aufeinander aufbauenden Untersuchungsfeldern, verlangt nach einer Vorgehensweise die somit die Beschreibung der Kreativleistungen seiner Akteure, wie in der Literatur bisher gehandhabt, hinter sich lässt. Im ersten Untersuchungsbereich möchte ich über eine Definition der gesellschaftlichen Funktionen von Schmuck, die Körperwiderständigkeit als den grundlegenden Unterschied des Autorenschmucks zu allen anderen Schmucksparten herausarbeiten. Mithilfe theoretischer Ansätze vor allem aus der Soziologie und der Ethnologie wird Schmuck mit den beiden, für ihn zentralen Begriffen Körper und Identität verlinkt. Dabei wird festzustellen sein, dass Schmuck, indem er den Körper verschönert, immer auch identitätsstiftend wirkt. Diese zugleich verschönernde und identitätsstiftende Funktion kann Schmuck allerdings nur in mal mehr und mal weniger ritualisierten soziokulturellen Prozessen erfüllen, wenn er „normiert“ in Erscheinung tritt. Das bedeutet, seine Material- und Formgebung sowie die damit verbundene Symbolik muss erkennbar bzw. lesbar sein. Diese allgemeine Definition von Schmuck als Mittel sozialer Selbstdarstellung wird auch für den letzten Teil der Untersuchung von Bedeutung sein, wenn es darum geht, die Folgen der Körperwiderständigkeit für den Umgang mit dem Autorenschmuck, d.h. für den Menschen als Schmuckträger herauszuarbeiten.

Die Bestimmung der Körperwiderständigkeit als dem grundlegenden Merkmal des Autorenschmucks wird in Teil I zunächst an einem Goldschmied des Jugendstils, an René Lalique exemplifiziert, wodurch auch seine, von der Literatur häufig behauptete Vorläuferrolle verifiziert werden kann. Seine Schmuckstücke sind wie beim

Autorenschmuck aufgrund ihrer ungewöhnlichen Schmuckformen, Schmuckmaterialien und Schmucksymboliken häufig kaum mehr als Schmuck erkennbar. Statt identitätsstiftend auf den Träger(Körper) zu wirken, widersetzen sie sich ihm. Sie sind körperwiderständig. Der Begriff der Körperwiderständigkeit wird somit über das Scheitern der zuvor gegebenen Definition der gesellschaftlichen Schmuckfunktion bei dem Schmuck von René Lalique generiert. Er benennt die Gemeinsamkeit von Jugendstil- und Autorenschmuck, das Verhältnis von Schmuckobjekt und Träger(körper) zu problematisieren.

Die Körperwiderständigkeit wird zum Schlüsselbegriff der daran anschließenden Beschreibung und Analyse der Produktionsästhetik des Autorenschmucks. Dieser zweite und größte Untersuchungsbereich (Teil II und III) ist in Teil II eine Vorstellung des Untersuchungsgegenstands, indem in einem ersten Schritt seiner Produktionsästhetik über die Auswertung wegweisender Ausstellungsprojekte nachgespürt wird. In diesen artikuliert sich visuell und verbal die jeweilige gestalterische Programmatik einer Zeit, die anhand einiger Goldschmiedearbeiten exemplarisch besprochen wird. Somit wird es nicht um eine möglichst vollständige Aufzählung aller mehr oder weniger relevanten Goldschmiede gehen wie in weiten Teilen der Überblicksliteratur und den wissenschaftlichen Publikationen zum Autorenschmuck. Vielmehr soll eine Entwicklungsgeschichte seiner Körperwiderständigkeit nachgezeichnet werden, die sich trotz der Vielfalt an gestalterischer Positionen, als eine Abfolge klar konturierbarer gestalterischer Tendenzen darstellt.

In Teil III wird diese, aus den Schmuckobjekten, Katalogtexten und Selbstaussagen der Goldschmiede abgeleitete „praktische“ Produktionsästhetik zunächst auf einem theoretischen Niveau systematisch analysiert. Wie bereits in Teil II deutlich werden wird, muss diese Analyse die Aneignung bildkünstlerischer Praktiken fokussieren, die wiederum eine Übernahme bildkünstlerischer Präsentationsformen nach sich zieht. Mit dem vergleichenden Blick des Kunsthistorikers können sowohl auf der formal-gestalterischen als auch auf der inhaltlich-symbolischen Ebene zwei, die jeweiligen Schmuckprogrammatiken durchziehende produktionsästhetische Spezifika herausgearbeitet werden. Auf der formalen Ebene äußert sich die Körperwiderständigkeit des Autorenschmucks in seiner Auseinandersetzung mit der Plastik bzw. Skulptur als der großen, da ebenfalls dreidimensionalen „Schwester“ des Schmucks. Auf der inhaltlich-symbolischen Ebene kennzeichnet den Autorenschmuck

eine selbstreflexive Tendenz, die die Künste spätestens seit den Avantgarden beherrscht und die sich im Autorenschmuck in einem kritischen Hinterfragen der tradierten Materialien, Formen, Bearbeitungstechniken sowie Funktionen von Goldschmiedeschmuck äußert. Diese Annäherungen an bildkünstlerische Ausdrucksformen bestimmen seine Produktionsästhetik und lassen den Autorenschmuck körperwiderständig werden. Allerdings verwandeln erst die Ausstellungsmacher durch die Nutzung der Mittel des modernen Ausstellungswesens wie dem bekannten White Cube-Konzept oder dem Katalog den Autorenschmuck tatsächlich in einen Kunstgegenstand. Die Präsentationsform Ausstellung führt dazu, dass der Autorenschmucks vorrangig über die Vitrine und die Katalogabbildung rezipiert statt getragen wird.

Die Aneignung bestimmter Praxen des Kunstmachens und Kunstpräsentierens transformieren die Schmuckstücke in Kunstwerke und die Goldschmiede in Künstler (Autoren). Diese Annäherung an einen autor- und werkzentrierten Kunstbegriff hat eine Abgrenzung von der künstlerischen Gattung zur Folge, der der Goldschmiedeschmuck normalerweise zugerechnet wird: dem Kunsthandwerk. Seine Körperwiderständigkeit lässt sich nicht mehr mit dem wichtigsten Merkmal kunsthandwerklicher Gegenstände, der Zweckgebundenheit, in Einklang bringen. Anhand der Auswertung schriftlicher Äußerungen von Goldschmieden, Kuratoren oder Kritikern möchte ich zeigen, dass nicht nur die Schmuckstücke selbst und ihre Präsentation in Museen den Gebrauchswert von Schmuck, seine „Schmückfunktion“, negieren, sondern dass dies auch dezidiert im Sprechen über den Autorenschmuck geschieht. Hier wird als das Neue in der Schmuckauffassung des Autorenschmucks genannt, dass es den Goldschmieden um die Erarbeitung einer individuellen gestalterischen Position geht. Diese Beobachtungen werden vor dem Hintergrund erörtert, dass in der zeitgenössischen Kunst und Kunsttheorie der, die Individualität und Originalität betonende Künstler- und Werkbegriff als längst hinfällig gilt.

Der zweite große Untersuchungsbereich analysiert somit die Körperwiderständigkeit des Autorenschmucks, die sich aus seinen praktischen und theoretischen Bezugnahmen auf die bildenden Künste herleiten lässt. Die Konsequenzen dieser körperwiderständigen Schmuckauffassung für den Menschen werden im dritten und abschließenden Untersuchungsbereich (Teil IV) diskutiert. Da der Körper eine problematisierte Bezugsgröße darstellt und die Schmuckstücke aufgrund ihrer Produktionsästhetik tendenziell zu Kunstwerken hinter Vitrinenglas werden, ist eine

erste, sich spätestens in Teil III konturierende Schlussfolgerung, dass die körperwiderständigen Schmuckobjekte dem Menschen primär die Rolle eines Rezipienten als die eines Schmuckträgers zugestehen.

Die Diskussion dieser tendenziellen Verwandlung des Trägers eines Schmuckstücks zum Rezipienten eines Kunstwerks soll anhand zweier Theorien erfolgen, die sich mit der Erfahrbarkeit von Kunst beschäftigen. Zunächst kann mit Umberto Ecos Theorie vom „offenen Kunstwerk“ gezeigt werden, wie die zwei, im III. Teil herausgearbeiteten produktionsästhetischen Spezifika auch einen spezifischen Modus der Rezeption erzeugen.⁵³ Die Schmuckstücke werden aufgrund ihrer Körperwiderständigkeit in Funktion und Bedeutung unbestimmt, bzw. im Sinne Ecos „offen“ und sind gleichzeitig in sich geschlossene, allein auf ihren Autor verweisende Kunstwerke. Diese zweiseitige Werkhaftigkeit macht sie zu autoritären, d.h. durch den Goldschmied gesteuerten „Spielvorlagen“ für Betrachter. Vor der Vitrine stehend, ermöglichen sie interpretative Freiheiten und verweisen in ihrer individuellen Gestaltung zugleich immer auf den Goldschmied als dem Schöpfer dieser Freiheiten zurück. Auch der Tragevorgang wird von einem gleichzeitigen „Sowohl als auch“ geprägt. Die meisten Schmuckstücke sind zwar durchaus tragbar, doch appliziert dominieren sie den Menschen, so dass der Mensch zu einem „Performer“ des Schmuckobjekts und der sich in ihm manifestierenden künstlerisch-gestalterischen Intention seines Goldschmieds wird. Ob als Träger oder Rezipient, der Mensch nimmt den Autorenschmuck aufgrund seiner Körperwiderständigkeit einerseits als symbolisch und funktional unbestimmtes und weiterhin tragbares Objekt wahr, andererseits aber auch als autorzentriertes und „autoritäres“ Kunstwerk. Diese paradoxe Wahrnehmung möchte ich abschließend als ästhetische Erfahrung im Sinne Erika Fischer-Lichtes bestimmen. Sie theoretisiert ästhetische Erfahrung als eine Schwellenerfahrung und meint damit ein paradox anmutendes, gleichzeitiges Erleben von Gegensätzlichem.⁵⁴

Mit Eco und Fischer-Lichte werden erstmals die Auswirkungen der körperwiderständigen Produktionsästhetik des Autorenschmucks auf den Menschen diskutiert. Beide Theoretiker erscheinen deshalb besonders geeignet, weil sie ebenfalls von einem Paradox, von einem „Sowohl als auch“ bei der Wahrnehmung von zeitgenössischer Kunst ausgehen und darin mit der, dem Autorenschmuck inhärenten Spannung von Schmuck-Bleiben und Kunst-Sein korrespondieren. Autorenschmuck

⁵³ Vgl. Eco 1973 (1962).

⁵⁴ Vgl. Fischer-Lichte 2001.

dient dem Menschen nicht als Mittel der sozialen Selbstdarstellung, sondern aufgrund seiner Körperwiderständigkeit als Mittel ästhetischer Erfahrung.

I René Lalique oder wie körperwiderständig darf Schmuck sein?

1 Schmuck als Mittel sozialer Selbstdarstellung

Das erste Kapitel unternimmt eine theoretische Bestimmung der Körperapplikation Schmuck, ohne die weder die genuin neue Schmuckauffassung des Jugendstil- noch des Autorenschmucks adäquat herausgearbeitet werden kann. Anhand ethnologischer, soziologischer sowie philosophischer Ansätze wird Schmuck als ein Mittel des Menschen zur Selbstdarstellung im sozialen Raum definiert. Der erste Abschnitt erläutert, wie eng diese zentrale Aufgabe des Schmucks mit Vorstellungen vom Körper und der Ausbildung von Identität verflochten ist. Da Körper und Identität um 1980 zu Schlüsselbegriffen in den Geisteswissenschaften avancierten und im Spannungsfeld unterschiedlichster Theorien und Disziplinen diskutiert werden,⁵⁵ bedarf es einer begrifflichen, auf das Thema Schmuck zugespitzten Engführung. Der zweite Abschnitt vertieft das Wechselverhältnis von Schmuck, Körper und Identität, indem sein Eingebundensein in soziale Prozesse beleuchtet wird. Dazu wird Schmuck erstmals mit einem weiteren Schlüsselbegriff kontextualisiert, der sich vor allem seit den 1990er Jahren zu einem *umbrella term* der Geisteswissenschaften entwickelt hat – dem der Performance.

1.1 Begriffliche Engführung: Schmuck – Körper – Identität

Die erste Weltausstellung in London 1851 fiel in eine Zeit, als auf politischer Ebene der europäische Kolonialismus allmählich seinem Höhepunkt zusteuerte und der Historismus vor allem in den angewandten Künsten Ornamentformen europäischer und außereuropäischer Kulturepochen in großem Maße reproduzierte. Unter den Eindrücken dieser ersten Tendenz zur Globalisierung stehend, attestierten gleich zwei namenhafte Kunsttheoretiker dem Menschen einen zeiten- und kulturenübergreifenden „Hang zur Verzierung“. Der Engländer Owen Jones, der 1856 die *Grammar of Ornaments*, ein Musterbuch für Ornamentformen veröffentlichte, beschreibt in seinem Vorwort den

⁵⁵ Vgl. hierzu Anne Fleig: *Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis*, in: Erika Fischer-Lichte, Anne Fleig (Hg.): *Körper-Inszenierungen: Präsenz und kultureller Wandel*, Tübingen 2000, S.7-17. Zum Begriff der Identität vgl.: Assmann 2005 (1992), S. 130, Anm. 1.

Hang zur Verzierung als einen „mächtigen Instinkt“ des Menschen.⁵⁶ Und Gottfried Semper erklärt im selben Jahr in seinem Vortrag *Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, dass „Manifestationen des Verzierungstriebes bei den civilisirtesten Völkern durch alle Jahrhunderte fortgebildet“ wurden.⁵⁷

Dieser internationale und epochenübergreifende Blickwinkel veranlasste Semper, nach allgemeingültigen „formellen Gesetzmäßigkeiten“ von Schmuck zu suchen. Er fasste das ihm bekannte Formenrepertoire von Schmuck und die Möglichkeiten seiner Applikation an den Körper in drei Kategorien zusammen: Den Behangschmuck, der wie Ohrgehänge die körperliche Symmetrie betont, den Ringschmuck, der die körperlichen Proportionen hervorhebt und den Richtungsschmuck, der die Richtung der Bewegung eines Körpers oder dessen Vorder- bzw. Rückseite akzentuiert.⁵⁸ Diese Systematisierung der Schmuckformen wurde mit Emil Selenka 1900 von der sich gerade als akademische Disziplin etablierenden Ethnologie übernommen und erweitert.⁵⁹ Fünfzig Jahre später erfuhr sie durch Elsy Leuzinger eine entscheidende, bis heute gültige Modifizierung. In ihrer Untersuchung zum Schmuck afrikanischer Völker führt sie den Begriff des „beweglichen Schmucks“ ein, zu dem sie im Sinne Sempers und Selenkas Behang-, Band-, Ring- sowie Spangen- und Einsteckschmuck zählt, und den sie vom „festen Körperschmuck“ unterscheidet, bei dem Partien des Körpers oder der Haut direkt bearbeitet werden.⁶⁰

⁵⁶ Jones 1995 (1856), S. 13.

⁵⁷ Semper 1856, S. 2. Bis in die jüngste Zeit wird diese Aussage Sempers pauschalisierend wiederholt, wenn vom Schmücken als einem „Urtrieb aller Völker“ die Rede ist, vgl. Peter Herion: *Schmücken, ein Urtrieb aller Völker*, Bühl Baden 1985. Den gleichen ideengeschichtlichen Ursprung hat auch der Begriff vom „Schmuckbedürfnis“, vgl. René König: *Schmuck und Auszeichnung*, in: *Menschheit auf dem Laufsteg*, München 1985, S. 125-147. Dieser weit verbreitete Ausdruck geht auf Berka Gurewitsch zurück: *Die Entwicklung der menschlichen Bedürfnisse und die soziale Gliederung der Gesellschaft*, Leipzig 1901, S. 54. Bezug nehmend auf Gurewitsch schreibt z.B. Wilhelm Gerloff: „Das Schmuckbedürfnis gehört zu den ursprünglichsten und zugleich stärksten Bedürfnissen des Menschen“, in: *Die Entstehung des Geldes und die Anfänge des Geldwesens*, Frankfurt am Main 1940, S. 110.

⁵⁸ Letztlich möchte Semper in seinem Vortrag zeigen, dass das Verhältnis von Schmuck und Körper bestimmten formal-gestalterischen Regeln unterworfen ist, aus denen wiederum „Gesetzmäßigkeiten des Formell-Schönen“, d.h. Stilgesetze für die freien Künste und die Architektur abgeleitet werden können, Semper 1856, v.a. S. 25ff.

⁵⁹ Selenka bereicherte Sempers Einteilung um die Kategorien Ansatzschmuck, Lokaler Farbenschmuck und Kleidungsschmuck: Selenka 1900, S.44 ff.

⁶⁰ Leuzinger 1950, S. 42 ff. Julius Lippert machte in seiner *Kulturgeschichte der Menschheit* 1886 die Kategorien „einfacher Schmuck“ und „zusammengesetzter Schmuck“ auf, die sich allerdings nicht durchsetzen konnten. Während der einfache Schmuck mit Leuzingers festem Körperschmuck korrespondiert und z.B. Körperbemalungen meint, subsumiert der zusammengesetzte Schmuck Schmuckstücke, die seit Semper dem beweglichen Schmuck zugerechnet werden, in: Bd. 1, Stuttgart 1886, S. 872 ff.

Gottfried Semper systematisierte nicht nur erstmals die Formen des beweglichen Schmucks, er suchte auch nach einer Erklärung des von ihm als überkulturell und überzeitlich konstatierten Phänomens Schmuck. Neben einer Klassifizierung der Schmuckformen interessierte ihn auch die Funktion von Schmuck, die er aus ersteren ableitete. Da die Schmuckformen die einzelnen Körperpartien betonen, kommt er zu dem Befund, dass Schmuck dazu diene, „das Wohlgefallen der Erscheinung zu erhöhen“.⁶¹ Im Anschluss daran erklärten ebenfalls Selenka und Leuzinger, dass die primäre Funktion von Schmuck diejenige sei, den menschlichen Körper vorteilhaft zur Geltung zu bringen.⁶² Für Selenka ist der bewegliche Schmuck besonders geeignet, die körperlichen Vorzüge einer Person vor Augen zu führen, da er in seinen Grundformen „den Normen des menschlichen Körpers entlehnt“ sei und somit in einem direkten Bezug zur „Leibesbeschaffenheit“ des Menschen stehe.⁶³

In der jüngeren Ethnologie wird dieses erste Deutungsmuster von Schmuck als ein verkürzter westeuropäischer Blick auf außereuropäische Kulturen kritisiert: Er hebe die körperbetonenden Effekte hervor, ohne dabei die sozialen Funktionen von Schmuck zu berücksichtigen. Christian Feest und Alfred Janata bestimmen den beweglichen Schmuck zunächst einmal als Gegenstände, die „ohne vordergründigen praktischen Wert, am bloßen Körper oder auf der Kleidung getragen“ werden.⁶⁴ Sie merken zwar an, dass bei manchen Schmuckstücken wie der Fibel oder dem Gürtel die Grenze zum Gebrauchsgegenstand fließend ist, doch die Funktion von Schmuck erschöpft sich nie in einem praktisch-instrumentellen Wert zur Verrichtung alltäglicher elementarer Bedürfnisse. Der primäre Verwendungszweck von Schmuck liegt für Feest und Janata vielmehr in seinem symbolischen Wert begründet.⁶⁵

Somit besteht die Aufgabe von (beweglichem) Schmuck nicht allein darin, die Konturen und Proportionen des eigenen Körpers verschönernd zu modulieren und hervorzuheben. Schmuck besitzt auch einen von Feest und Janata nicht näher bestimmten symbolischen Wert. Dieser soll im Folgenden genauer ermittelt werden, und zwar gerade mithilfe der

⁶¹ Semper 1856, S. 2.

⁶² Leuzinger 1950, S. 9.

⁶³ Selenka 1900, S. 3-6; Vgl. auch Ernst Bassermann-Jordan: *Der Schmuck*, Leipzig 1909, S. 3.

⁶⁴ Feest/Janata 1999, Bd. 1, S. 225.

⁶⁵ Die Sachkulturforschung unterscheidet zwei große Objektkategorien: Die Gebrauchsgegenstände und die symbolischen Gegenstände, vgl. Tilmann Habermas: *Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*, Frankfurt am Main 1999, S. 294-298 und S. 396-401. Allerdings muss mit Gert Selle betont werden, dass die meisten Gegenstände sowohl einen praktisch-instrumentellen als auch symbolischen Wert besitzen, in: *Siebensachen. Ein Buch über Dinge*, Frankfurt am Main, New York 1997, S. 39.

von Semper gegebenen Schmuckfunktion, für die Erhöhung des Wohlgefallens der eigenen Erscheinung da zu sein. Denn mit symbolischem und körperbetonendem Wert wird letztlich auf ein und dieselbe Funktion von Schmuck hingewiesen: Der Konstitution von personaler und kollektiver Identität zu dienen. Um den Zusammenhang von Schmuck, Symbol, Körper und Identität besser verstehen zu können, soll zunächst der Beziehung von Körper und Symbol stärkere Aufmerksamkeit gezollt werden. In einem ersten Schritt wird anhand der bekannten „Zwei-Körper-Theorie“, die in der Ethnologie und Philosophie ihre einflussreichsten Ausformulierungen fand, das Wechselverhältnis von Körper und Symbolbildung als Konstituens für die Wahrnehmung von Selbst und Welt und damit von Identität diskutiert. Im Anschluss daran kann Schmuck als eine Art „materielle Verfestigung“ dieses Wechselverhältnisses charakterisiert werden, das vor allem als distinktive Symbolisierungsform von personaler und kollektiver Identität am Körper zum Einsatz kommt.

Die Grundannahme der „Zwei-Körper-Theorie“ lautet, dass der Körper zwar physischer Leib ist, dem Menschen aber nur über sozial vermittelte Praktiken erfahrbar wird. In der Ethnologie finden sich erste Ansätze dieser Körpertheorie bei Marcel Mauss, mit dem das Schmücken des Körpers als eine „Technik des Körpers“ beschrieben werden kann. Mauss versteht unter den Techniken des Körpers „die Weisen, in der sich die Menschen in der einen wie der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihres Körpers bedienen“, zum Beispiel um zu schlafen, sich fortzubewegen oder ihren Körper zu reinigen. Deshalb sieht Mauss in dem Körper „das erste und natürlichste Instrument des Menschen“.⁶⁶ Indem sich der Mensch schmückt, bedient er sich ebenfalls seines Körpers auf eine tradierte, erlernte Weise. Basierend auf Mauss' Körperkonzept entwickelte Mary Douglas Anfang der 1970er Jahre die These, dass der Körper den entscheidenden Ausgangspunkt von Symbolbildungsprozessen darstellt. Douglas unterscheidet zwei Modi des Körpererlebens, das soziale und das physische Körpererlebnis, die in einem beständigen Austausch stehen:

„Der Körper als soziales Gebilde steuert die Art und Weise, wie der Körper als physisches Gebilde wahrgenommen wird; und andererseits wird in der physischen Wahrnehmung des Körpers eine bestimmte Gesellschaftsauffassung manifest.“⁶⁷

⁶⁶ Mauss 1978 (1934), S. 199-206.

⁶⁷ Douglas 1974 (1970/73), S. 99.

Der physische Körper stellt für Douglas die Grundlage für ein „natürliches Symbolsystem“ dar, indem seine Öffnungen und Grenzen zu einem Modell werden, das Symbolisierungsmöglichkeiten von Selbst und Welt bietet. Er kann „für jedes abgegrenzte System herangezogen werden. [...] Seine Begrenzungen können für alle möglichen Begrenzungen stehen, die bedroht oder unsicher sind.“⁶⁸ Dieses „natürliche“, auf der Wahrnehmung des physischen Körpers basierende Symbolsystem schafft Sinnstrukturen, indem es die Erfahrungen der Menschen ordnet und ein Gerüst von symbolischen Schranken und Grenzziehungen erstellt. Es äußert sich in Tabus, Ritualen und Körpertechniken und bildet den Rahmen, innerhalb dessen sich der Einzelne konstituiert sowie seine Beziehung zu den Anderen.⁶⁹ Douglas stellt somit dar, dass Selbst und Welt über die Wahrnehmung des eigenen Körpers erschlossen werden, indem er zur Grundlage für Symbolbildung wird.

Ebenso wird in der phänomenologischen Philosophie Symbolbildung und damit Identitätsbildung als ein Resultat der eigentümlichen Doppelgestalt des Körpers als physischem und sozialem Gebilde betrachtet.⁷⁰ Neben Helmut Plessner,⁷¹ ist es vor allem Maurice Merleau-Ponty, der mit dem doppelseitigen Körpermodell die Bedeutsamkeit des Körpers für die Orientierung des Menschen in der Welt und für die Konstitution seines Selbst betont. Statt vom Körper als physischem Gebilde spricht er vom „Leib“, den er wiederum vom „Körper“ unterscheidet und der Douglas' Terminus vom Körper als sozialem Gebilde entspricht. Er hebt noch stärker als Douglas den Leib als entscheidenden Konstituens für die Selbst- und Weltwahrnehmung des Menschen hervor. Denn „nie ist es unser objektiver Körper, den wir bewegen, sondern stets unser phänomenaler Leib.“⁷² Das „Leib-Sein“ wird zur Grundbedingung des „Zur-Welt-Seins“ des Menschen und damit auch „selbst das Subjekt der Wahrnehmung“.⁷³ Merleau-Ponty macht die leibliche Seite für die Erschließung von Welt stark, indem er

⁶⁸ Douglas 1984 (1966), S. 152.

⁶⁹ Douglas 1974 (1970/73), S. 74 f.

⁷⁰ Das phänomenologische Körpermodell steht der jahrhundertlang vorherrschenden „Geistphilosophie“ seit René Descartes gegenüber, dessen dualistisches Weltbild dem Geist als alleinigem Erkenntnisobjekt gegenüber dem Körper den Vorzug gibt.

⁷¹ Helmut Plessner bezeichnet die Doppelgestalt des Körpers als *conditio humana*. Für ihn stellt sich die physische Existenz des Menschen „als Leib im Körper“ dar. Während Plessners „Leib“ bzw. „Leib-Sein“ Douglas' physischer Körperwahrnehmung nahe kommt und einen subjektiv erlebbaren Leib meint, erinnert Plessners „Körper“ bzw. „Körper-Haben“ an Douglas' Vorstellung vom Körper als sozialem Gebilde; ein Objekt, das der Mensch manipulieren und instrumentalisieren kann, vgl. Helmut Plessner: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen des menschlichen Verhaltens*, Frankfurt am Main 1982 (1941), S. 238.

⁷² Merleau-Ponty 1966 (1945), S. 131.

⁷³ Ebd., S. 243.

ihr einen Subjektstatus zuerkennt. Sie ist Grundvoraussetzung und Agens für das von Douglas beschriebene Austauschverhältnis zwischen dem Körper als physischem und sozialen Gebilde. Daher überrascht nicht, dass es ebenso für Merleau-Ponty der physische Körper ist, „der seine eigenen Teile als allgemeine Symbolik der Welt gebraucht und durch den wir somit einer Welt zu ‘begegnen’, sie zu ‘verstehen’ und ihr Bedeutung zu geben vermögen.“⁷⁴

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die leibliche Seite des Körpers bei der Ausbildung von Symbolen eine entscheidende Rolle spielt. Ihre Wahrnehmung liefert erst Symbole, schafft erst Bilder vom Körper und von der Welt im Sinne von Gesellschaft. Während Merleau-Ponty noch dezidierter als Douglas die Agens-Rolle des Körpers als physischem Gebilde für die Erschließung von Welt betont, hebt Douglas im Gegenzug stärker hervor, dass die daraus generierten Bedeutungen, Bilder, Symbole wieder auf den Körper rückwirken, wodurch nie eine „reine“ Wahrnehmung der Leibseite möglich wird. Beide entwickeln die „Zwei-Körper-Theorie“, um ihre These vom Wechselverhältnis von Körper und Symbolbildung erläutern zu können, sowie wozu dieses Wechselverhältnis dient: der Konstitutionen von Innen und Außen, von Eigenem und Fremden bzw. der Ausbildung von personaler und kollektiver Identität.

Im Schmuck manifestiert sich dieses Wechselverhältnis von Körperwahrnehmung und Symbolbildung, denn mit ihm visualisiert der Mensch bestimmte Vorstellungen von Selbst und Welt resp. Gesellschaft, weshalb Schmuck im Sinne des Ägyptologen und Kulturwissenschaftlers Jan Assmann als eine „Symbolisierungsform“ von personaler und kollektiver Identität charakterisiert werden kann.⁷⁵ Unter kollektiver Identität versteht Assmann „das Bild, das eine Gruppe von sich aufbaut und mit dem sich deren Mitglieder identifizieren.“⁷⁶ Dieses Körper- oder Gesellschaftsbild konturiert sich in einer gemeinsamen symbolischen Sinnwelt. Sie liefert die Folie, vor der sich wiederum personale individuelle Identität ausbilden kann, die er als „das am Leitfaden des Leibes entwickelte Bewusstsein seines irreduziblen Eigenseins, seiner Unverwechselbarkeit“ beschreibt.⁷⁷ Wie bei Douglas und Merleau-Ponty konstituiert sich auch für Assmann am Leitfaden des Leibes Selbst und Welt, personale und kollektive Identität. Dem beweglichen Schmuck fällt dabei aufgrund seines hohen „Signalwerts“,⁷⁸ mit dem er die

⁷⁴ Merleau-Ponty 1966 (1945), S. 277.

⁷⁵ Assmann 2005 (1992), S. 130-160.

⁷⁶ Ebd., S. 130-144, hier: S. 132.

⁷⁷ Ebd., S. 131.

⁷⁸ Döbler 1972, S. 18.

Blicke nur so auf sich zieht, eine entscheidende Rolle zu. Sei es, dass dieser Signalwert auf der Verwendung seltener und daher kostbarer Materialien, dem Glänzen der Steine und Metalle oder auf der handwerklich geschickten Verarbeitung beruht – Schmuck ist eine wichtige „Symbolisierungsform“ von personaler und kollektiver Identität, indem er integrativ, aber vor allem distinktiv wirkt.⁷⁹ Assmann bezieht sich hier auf den Ethnologen Wilhelm Mühlmann, der gerade die distinktive Kraft der Symbolisierungsformen von Identität betont. Mühlmann begreift den Menschen deshalb auch als einen Träger von „Grenzzeichen“, zu denen er neben Körperdekorationen wie Schmuck auch Sprache, Lebenshaltung, Gesänge, Tänze oder Trachten zählt: „Das alles ist nicht nur ‘da’, es grenzt auch ab gegen die ‘Anderen’, ist mit Vorzugs- und Überlegenheitsbegriffen, Ideologien markierend verbunden.“⁸⁰

Schmuck kann somit noch konkreter als primär distinktive Symbolisierungsform von personaler sowie kollektiver Identität gefasst werden. Er ist ein „Grenzzeichen“, mit dem wie z.B. im Falle von Orden oder Kronjuwelen sehr deutlich eine Standes- oder Gruppenzugehörigkeit markiert wird und darüber hinaus vor allem das Ausgezeichnetsein vor den Anderen betont wird. Aufgrund dieser auszeichnenden Funktion wird Schmuck auch in soziologischen Theorien zu innergesellschaftlichem Distinktionsverhalten häufig als Beispiel genannt. Den Blick auf den Ist-Zustand der abendländischen Gesellschaften gerichtet, wird darauf hingewiesen, dass trotz der zumeist postaristokratischen, scheinbar egalitären Gesellschaftsformen, Schmuck weiterhin als eine distinktive Symbolisierungsform von Identität zum Einsatz kommt. So sieht Thorstein Veblen in seiner *Theorie der feinen Leute* den „Hauptzweck“ von Schmuck weiterhin darin erfüllt, „die Person des Trägers oder Besitzers vor anderen Leuten auszuzeichnen“.⁸¹

Pierre Bourdieu grenzte in den 1970er Jahren seinen Symbolbegriff explizit auf „Unterscheidungszeichen“ ein. Dabei „besitzen von allen Unterscheidungen diejenigen das größte Prestige, die am deutlichsten die Stellung in der Sozialstruktur symbolisieren“,⁸² wie Sprache, Bildung, Benehmen, Kleidung oder Schmuck. Über diese Unterscheidungszeichen bildet der Mensch seinen „Habitus“ aus, der für Bourdieu ein bestimmtes Wahrnehmungs-, Wertungs- und Handlungsschema darstellt und sich in

⁷⁹ Assmann 2005 (1992), S. 152-154.

⁸⁰ Mühlmann 1985, S. 19.

⁸¹ Veblen 1958 (1899), S. 116.

⁸² Bourdieu 1991 (1970), S. 60 ff.; Bourdieu 1992 (1979), S. 106 und S. 383 ff.

einem spezifischen Lebensstil äußert.⁸³ Die personale und kollektive Identität, die der Mensch über die Ausbildung eines Habitus generiert, basiert für Bourdieu auf einer Ansammlung von Unterscheidungszeichen. Sie kann allerdings nicht als ein einmal aufgebauter und daher fester, starrer und beständiger Zustand gedacht werden. Bereits Mary Douglas beschreibt Identität als einen Prozess, der auf dem fortwährenden Austausch von physischem und sozialem Körpererleben beruht, und über Rituale, Tabus oder Körpertechniken unaufhörlich (wieder)hergestellt werden muss.⁸⁴

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Schmuck, obgleich in der Lebenswelt des Menschen allgegenwärtig, bisher weder in der ethnologischen, noch kulturwissenschaftlichen oder soziologischen Theoriebildung mit den Termini Körper und Identität adäquat in Bezug gesetzt wurde. Diese schlechte theoretische Ausgangssituation hatte zur Folge, dass Ansätze, mit denen die soziale Aufgabe des Schmucks im Kontext von Körper und Identität erhellt werden kann, einem Puzzle nicht unähnlich, erst miteinander in Verbindung gebracht werden mussten. Das Ziel war, eine der ältesten Schmuckdefinitionen mit einer recht aktuellen in Einklang zu bringen: Gottfried Sempers Nennung der körperverschönernden Funktion von Schmuck sollte mit seinem, von Christian Feest und Alfred Janata als vorrangig postulierten, symbolischen Wert verknüpft werden. Dazu wurde Schmuck mit einer Körpertheorie in Verbindung gebracht, die das Körpererleben als Ausgangspunkt für Symbolbildungsprozesse nimmt, die wiederum der Ausbildung von personaler sowie kollektiver Identität dienen. Schmuck wurde vor diesem Hintergrund als eine Materialisation dieser Symbolbildungsprozesse gedeutet, genauer als eine Symbolisierungsform von personaler und kollektiver Identität mit distinktivem Impetus. Die Bilder von Selbst und Welt resp. Gesellschaft, die durch seine Applikation am Körper manifest werden, bedürfen allerdings, wie noch deutlicher konturiert werden wird, einer beständigen Wiederaufführung.

⁸³ Bourdieu 1992 (1979), S. 332 ff.

⁸⁴ In jüngerer Zeit wird das „Bewegliche“ von kollektiver und personaler Identität stärker hervorgekehrt. So spricht Jürgen Straub zum Beispiel von fortwährender „Identitätsarbeit“, die der Einzelne und die Gemeinschaft leisten müssen. Er beschreibt Identität als „immer nur vorläufiges Resultat kreativer, konstruktiver Akte, man könnte fast sagen: sie ist geschaffen für den Augenblick.“, in: *Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs*, in: Aleida Assman, Heidrun Friese (Hg.): *Identitäten, Erinnerung, Geschichte*, Frankfurt am Main 1999, S. 73-104, hier: S. 93. Straub bezieht sich, ohne es zu erwähnen, auf Judith Butlers einflussreiches Identitätskonzept. Butler geht wie Mary Douglas von einem immer nur kulturell determinierten Körpererleben aus. Deshalb ist für sie Identität ein „Effekt“ von normativer Aufführungs- und Bezeichnungspraktiken, „instituted through a stylized repetition of acts“, in: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 2003 (1990), S. 270 ff.

1.2 Schmuck im Prozess: Schmuck als *cultural medium*

Schmuck als eine (gegenständliche) Manifestation des Wechselverhältnisses von Körperwahrnehmung und Symbolbildung dient der Konstitution von personaler und kollektiver Identität am Körper. Diese Aufgabe erfüllt Schmuck im Rahmen soziokultureller Aufführungspraktiken, die wie mit Mary Douglas gezeigt werden konnte, ebenfalls Teil eines „natürlichen Symbolsystems“ sind, über das Identität generiert wird. Im Folgenden soll die Rolle von Schmuck als distinktive Symbolisierungsform von Identität in Prozessen des sozialen Lebens genauer beschrieben werden. Dafür wird der Begriff der „Performance“ im Sinne von „Aufführen“ und „Darstellen“ bzw. „konstituiert und nicht gegeben“ im Kontext sozialwissenschaftlicher und ethnologischer Theoriebildungen Verwendung finden.⁸⁵

Mit dem Ethnologen Edward Schieffelin können die Prozesse des gesellschaftlichen Miteinanders in zwei große Gruppen unterteilt werden: Den „formal“ oder auch „ritual performances“ und den „everyday performances“. Unter erstere subsumiert er „particular ‘symbolic’ or ‘aesthetic’ activities, such as ritual or theatrical and folk artistic activities, which are enacted as intentional expressive productions in established local genres.“⁸⁶ Wohingegen er letztere als „expressiv processes of strategic impression management and structured improvisation through which human beings normally articulate their purpose, situations or relationships in everyday social life“ charakterisiert.⁸⁷ Schieffelin unterscheidet zwei Gruppen von „Performances“. Die eine Gruppe umfasst intentionale, feststehende und konventionalisierte Aufführungen. Die andere hingegen Performances, die aus dem Stegreif gemeistert werden müssen, nur bedingt steuerbar sind und dazu dienen, auf ein Gegenüber absichtsvoll einzuwirken.

⁸⁵ Den „Konstitutionsgedanken“ arbeiteten Sybille Krämer und Marco Stahlhut als den kleinsten gemeinsamen Nenner der Performativitätstheorien heraus, ebd.: *Das „Performative“ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie*, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 10 (*Theorien des Performativen*), 2001, S. 45. Er bedeutet eine Abwendung von der Vorstellung, dass sich Kultur allein in fixierten und in sich geschlossenen Texten oder Artefakten manifestiere. Stattdessen wird Kultur als Prozess verstanden, wobei die sozialen, sprachlichen oder künstlerischen Konstitutionsvorgänge in das Blickfeld geraten. Mitte der 1950er Jahre bildeten sich hierzu in den Geisteswissenschaften zwei entwicklungsgeschichtliche Stränge aus. So betonen Krämer/Stahlhut (2001) oder Uwe Wirth seine Herkunft aus der Sprechakttheorie, vgl. Uwe Wirth: *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität*, in: Ebd. (Hg.): *Performanz zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, S. 9-60. Joachim Fiebach oder Doris Bachmann-Medick machen hingegen dessen Genese in der Ethnologie sowie Soziologie stark, und auf die auch die vorliegende Untersuchung rekurriert. Vgl. Joachim Fiebach: *Performance*, in: *ÄG 2001*, Bd. 4, S. 740-758 und Doris Bachmann-Medick: *Performative Turn*, in: Ebd.: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg 2006, S. 104-143.

⁸⁶ Schieffelin 1998, S. 194.

⁸⁷ Ebd., S. 195.

Während die erste Gruppe auf eine außeralltägliche Sphäre verweist, beziehen sich letztere auf das Verhalten und Handeln der Menschen im Alltag.

Die beiden großen, von Schieffelin konturierten Gruppen sozialer Aufführungspraktiken sollen im Folgenden mit ethnologischen und soziologischen Theorien vertieft werden. Es gilt, den „Einsatzort“ von Schmuck, die Prozesse des sozialen Miteinanders, genauer zu beleuchten, um die Funktion von Schmuck als distinktive Symbolisierungsform von Identität noch deutlicher konturieren zu können. Zunächst wird die erste Gruppe der „formal“ bzw. „ritual performances“ mit den Ansätzen der Ethnologen Milton Singer und Victor Turner fundiert, da beide auch auf die Rolle von Objekten in diesen Prozessen zu sprechen kommen. Im Anschluss daran wird für die Profilierung der „everyday performances“ der soziologische Ansatz von Erving Goffman hinzugezogen, denn er geht dezidiert auf die Funktion von Schmuck im alltäglichen Miteinander ein.

Milton Singer entwickelte Mitte der 1950er Jahre sein Modell der „cultural performance“ als er nach adäquaten Analysekatégorien suchte, mit denen soziokulturelle Transformationsprozesse in Indien beschreibbar werden. Der hohe Abstraktionsgrad machte sein Modell allerdings über die ethnologischen Fachgrenzen hinaus bekannt und anwendbar,⁸⁸ denn Singer geht es an erster Stelle um die Herausarbeitung der formalen Strukturmerkmale von cultural performances. Aus diesem Grund fasst er unter dem Begriff auch sehr unterschiedliche Genres außeralltäglicher Aufführungspraktiken wie Theateraufführungen, Konzerte, Lesungen, weltliche sowie religiöse Zeremonien und Feste zusammen.⁸⁹ Für Singer sind cultural performances „the elementary constituents of culture and the ultimate units of observation“.⁹⁰ Als darstellerische Tätigkeiten oder Aufführungen, dienen sie der kulturellen Bedeutungserzeugung. In ihnen artikuliert sich das Selbstbild und Selbstverständnis einer Kultur vor ihren Mitgliedern sowie vor anderen.

Jedes Genre von cultural performance setzt sich aus den gleichen Grundelementen zusammen: „Each of them had a definitely limited time span – at least a beginning and an end, an organized program of activity, a set of performers, an audience, and a place and occasion of performance.“⁹¹ Neben einer begrenzten zeitlichen Erstreckung, einer organisierten Verlaufsstruktur, einem Actor-Spectator-Gefüge und einem festen Ort der Durchführung, sind es die *cultural media*, die an der Aufführung von cultural

⁸⁸ Hierzu Catherine Bell: *Ritual Theory, Ritual Practice*, New York/Oxford 1992, S. 37 ff.

⁸⁹ Singer 1955, S. 27.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd.

performances beteiligt sind, und wesentlich zu deren Gelingen beitragen.⁹² Für Singer sind *cultural media* sichtbare, leicht erkennbare Materialisationen von Kultur, zu denen er Tanz, Gesang, Schauspiel, Graphik oder die plastischen Künste zählt. Im Rahmen von cultural performances fällt ihnen die Aufgabe zu, Inhalte und Werte einer Gesellschaft zu transportieren und zu kommunizieren. Deshalb vertritt Singer die Meinung, eine detaillierte Analyse der *cultural media* „would cast much light on the way in which cultural themes and values are communicated as well as on processes of social and cultural change.“⁹³

Dieser Aspekt, dass nämlich *cultural media* zu Indikatoren für sozialen oder kulturellen Wandel werden können, machte Singers Modell für Victor Turner und dessen Ritualtheorie interessant. Zunächst unterstreicht Turner Bezug nehmend auf Singer, dass Rituale und andere Genres von cultural performances zumeist von einem wahren „Orchester“ unterschiedlichster *cultural media* begleitet werden.⁹⁴ Auch für Turner spielen die *cultural media* in der Ablaufstruktur eines Rituals eine essentielle Rolle. In seiner Ritualtheorie bezeichnet er sie vor allem als „rituelle Symbole“, die als kleinste Einheiten eines Rituals sich in Gegenständen, Tätigkeiten, Worten, Gesten oder der räumlichen Anordnung einer rituellen Gegebenheit manifestieren.⁹⁵ Innerhalb der rituellen Symbole unterscheidet Turner die Gruppe der „dominanten Symbole“, die er auch als Kern- oder Schlüsselsymbole bezeichnet. Sie treten nicht nur in ganz verschiedenen rituellen, sondern auch in außerrituellen Kontexten auf und besitzen eine hochgradig feststehende Bedeutung. Deshalb fungieren sie auch als „eternal objects“, „objects not actually of infinite duration but to which the category of time is not applicable. They are relatively fixed points in both the social and the cultural structure“.⁹⁶

Für Turner kommunizieren rituelle Symbole resp. *cultural media* im Gegensatz zu Singer nicht bloß in verdichteter Form etablierte oder neue kulturelle Werte und Inhalte.

⁹² Singer 1955, S. 32-34.

⁹³ Ebd., S. 33.

⁹⁴ Turner, V. 1988, S. 23.

⁹⁵ Turner, V./Turner, E. 1978, S. 244, vgl. auch Turner, V. 1967, S. 19 ff. Im Gegensatz zu Singer hält Turner allerdings keine einheitliche begriffliche Verwendung für *cultural media* im Sinne von „rituellen Symbolen“ durch. An anderer Stelle bezeichnet er die *cultural media* bzw. rituellen Symbole als „genres“, genauer als „an immense orchestration of genres in all available sensory codes: speech, music, singing; the presentation of elaborately worked objects, such as masks; wall paintings, body paintings; sculptured forms; complex, multi-tiered shrines; costumes; dance forms with complex grammars and vocabularies of body movements, gestures, and facial expressions“, in: Victor Turner: *Liminality and the Performative Genres*, in: John J. MacAloon (Hg.): *Rite, drama, festival, spectacle. Rehearsals toward a theory of cultural performance*, Philadelphia 1984, S. 25.

⁹⁶ Turner, V./Turner, E. 1978, S. 245 f.

Sie zeichnen sich vielmehr durch eine aktive Teilhabe an cultural performances, und damit an gesellschaftlichem und kulturellem Wandel aus. Denn für Turner ist Singers Modell nur insofern relevant, „if it is realized that cultural performances are not simple reflectors or expressions of culture or even of changing culture but may themselves be active agencies of change“.⁹⁷ Indem Turner cultural performances als aktive Agenturen, bzw. Werkzeuge des Wandels bezeichnet, versucht er Singers Konzept mit seiner Ritualtheorie in Einklang zu bringen. Turner interessiert sich für Übergangsrituale, mit denen ein Wandel des sozialen Status vollzogen wird wie zum Beispiel bei der Geburt, der Hochzeit oder in der Pubertät. Die Ablaufstruktur solcher Übergangsriten ist dreistufig. Ein Individuum oder eine Gruppe von Individuen durchläuft eine Trennungs-, Schwellen- und Wiederangliederungsphase,⁹⁸ wobei Turner vor allem die zweite Phase, die Schwellen- bzw. Transformationsphase einer eingehenden Analyse unterzieht. Nachdem der zu Transformierende in der Trennungsphase aus einer sozialen Gruppe oder einem Lebensabschnitt herausgelöst wurde, befindet er sich in einem „sozialen Zwischenstadium“:

„Ein – wenn auch noch so kurzes – Intervall [...], eine *Schwelle (limen)*, an der die Vergangenheit für kurze Zeit negiert, aufgehoben oder beseitigt ist, die Zukunft aber noch nicht begonnen hat – einen Augenblick reiner Potentialität, in dem gleichsam alles im Gleichgewicht zittert.“⁹⁹

Diese Phase des Übergangs, der Transformation, die ein Zustand der Liminalität kennzeichnet, versetzt den zu Transformierenden in eine labile Zwischenexistenz „betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial.“¹⁰⁰ Er befindet sich zwischen zwei Bedeutungs- und Handlungskontexten, weshalb dieser Zustand von Unbestimmtheit, Ambiguität und Anti-Struktur geprägt ist. In der letzten, der Wiederangliederungsphase, findet der Einzelne wieder in einen stabilen Zustand zurück, der zumeist mit einem neuem sozialen Status in der Gesellschaft einhergeht.¹⁰¹

Die ausführliche Erörterung der Theorien von Milton Singer und Victor Turner zu Schieffelin's Gruppe der „formal“ bzw. „ritual performances“ möchte auf die Bedeutung

⁹⁷ Turner, V. 1988, S. 24.

⁹⁸ Das dreistufige Ablaufmodell von Übergangsriten geht auf Arnold van Gennep zurück: *Les Rites des Passages*, Paris 1909, S. 14 ff.

⁹⁹ Turner, V. 1989, S. 69.

¹⁰⁰ Turner, V. 1969, S. 95.

¹⁰¹ Turner, V. 1967, S. 93-111 und Turner 1969.

und Funktion von *cultural media* in außeralltäglichen, rituellen Aufführungspraktiken aufmerksam machen. Auch wenn diese nicht ausschließlich in Übergangsriten aufgehen, so bilden Übergangsriten *die* Gruppe ritueller Aufführungspraktiken, in denen Schmuckstücke als *cultural media* oder „rituelle Symbole“ häufig eine herausragende Stellung einnehmen. Zwar wird unsere heutige westliche Welt häufig als „entritualisiert“ wahrgenommen,¹⁰² doch finden Schmuckstücke noch immer in Form von Verlobungs- und Trauringen, Taufkettchen, Amtsketten, Orden und Kronen oder als Amulett und Talisman im Rahmen profaner, sakraler oder monarchischer Übergangsriten Verwendung. Schmuckstücke können im Sinne Singers als Indikatoren für sozialen Wandel fungieren. Im Sinne Turners zeichnet sie sogar eine, Übergangsriten aktiv unterstützende Teilhabe aus, wobei sie sogar die Rolle von „dominanten Symbolen“ einnehmen können, die Inhalte und Werte einer Gemeinschaft symbolisch stark verdichtet, über die rituelle Gegebenheit hinaus, im Sinne eines „eternal object“ visuell vermitteln. Zum Beispiel markiert bei einer Trauzeremonie das Austauschen der Ringe neben dem Jawort und der Erklärung des Standesbeamten den Höhepunkt und zugleich das Ende des Schwellenzustands und damit der Übergangsphase von einer alten in eine neue Lebensform und Lebensphase. Dem Trauring fällt im Rahmen des Übergangsritus Hochzeit die Rolle des „dominanten Symbols“ zu. In ihm verdichten sich nicht nur alle sozialen Erwartungen, die an die Ehe gestellt werden, wie lebenslange Dauer des Bundes, gegenseitige Fürsorge und sexuelle Treue. Als dominantes Symbol ist der Trauring auch ein „eternal object“, dessen Bedeutungsgehalt feststeht. Er „trägt“ sich nicht im Laufe der Jahre „ab“, sondern ist zeitlos. Deshalb wird der Trauring auch über die Hochzeitszeremonie hinaus, in der „außerrituellen“ Sphäre des Alltags den neu erworbenen gesellschaftlichen Status sowie die Rechte und Pflichten, die mit ihm verbunden sind, symbolisieren.

Mit dem, von Milton Singer entwickelten Modell der *cultural performance* kann Schmuck als *cultural medium* auch im Rahmen von „everyday performances“ nachgegangen werden, der zweiten Gruppe soziokultureller Aufführungspraktiken. Denn obgleich Singer das Modell der *cultural performance* ausschließlich an den „ritual performances“ entwickelte, ähneln die von ihm beobachteten Strukturmerkmale denen alltäglicher Aufführungspraktiken. Das kann mit der inzwischen klassischen Studie von Erving Goffman *The Presentation of Self in Everyday Life* von 1959 belegt werden.

¹⁰² Douglas 1974 (1970/73), S. 36 ff.

Singers formale Strukturmerkmale außeralltäglicher, ritueller Performances entsprechen denen alltäglicher Performances in der begrenzten Zeitspanne, einem feststehenden Anfang und Ende, einer Gruppe von Darstellern, einer „Zuschauerschaft“, einem bestimmten Ort der Performance und in der Verwendung spezieller *cultural media*, die Goffman „Attributionen“ nennt. Der einzige Unterschied besteht darin, dass der Handlungsablauf im Alltag nicht so strikt festgelegt ist wie in den rituellen Performances, sondern stattdessen von einer gewissen Unvorhersehbarkeit und geringen Steuerbarkeit gekennzeichnet ist.¹⁰³

Als Soziologe am Ist-Zustand der abendländischen Gesellschaft interessiert und nicht mit dem ethnologischen Blick von Singer und Turner auf nicht-abendländische Gesellschaften und Stammesgesellschaften fokussiert, die zum Teil noch immer eine viel größere Ritualisierung ihres Miteinanders auszeichnet, betrachtet Goffman vor allem die alltäglichen zwischenmenschlichen Interaktionen als die elementaren Bausteine von Kultur und Gesellschaft. Dabei geht er in seinen Untersuchungen immer vom Individuum aus, für das sich die „everyday performances“ immer als eine Bühne für Selbstdarstellung gestalten, denn:

„Wenn ein Einzelner mit anderen zusammentrifft, versuchen diese gewöhnlich, Informationen über ihn zu erhalten oder Informationen, die sie bereits besitzen, ins Spiel zu bringen. Sie werden sich für seinen allgemeinen sozialen und wirtschaftlichen Status, sein Bild von sich selbst, seine Einstellung zu ihnen, seine Fähigkeit, seine Glaubwürdigkeit und dergleichen interessieren.“¹⁰⁴

Deshalb ist der Einzelne gezwungen, sich so auszudrücken, „dass die anderen von ihm in bestimmter Weise beeindruckt werden.“¹⁰⁵ Das bedeutet, der Einzelne muss sich selbst darstellen. Er muss Deutungsmuster anbieten, auf deren Bestätigung er durch die anderen hofft. Dabei orientiert er sich an den Erwartungen der anderen, um diese hinsichtlich seiner eigenen Interessen beeinflussen zu können. Der Körper fungiert in diesen Interaktionszusammenhängen als ein wichtiger Informationsvermittler. Denn die äußere Erscheinung wird neben dem Verhalten und dem Ort der Interaktion zu einem wichtigen Aspekt der „persönlichen Fassade“, die „Attributionen“ wie Kleidung oder Schmuck mit einschließt.¹⁰⁶ Die „persönliche Fassade“ informiert über den sozialen

¹⁰³ Vgl. Goffman 1969 (1959).

¹⁰⁴ Ebd., S. 5.

¹⁰⁵ Ebd., S. 6.

¹⁰⁶ Ebd., S. 23-30.

Status des Einzelnen; sie ist Teil des strategischen Handelns und damit entscheidend am Gelingen eines Interaktionsprozesses beteiligt.

„Everyday performances“ sind für Goffman somit vor allem Aufführungen der eigenen Person. Er betont die Wichtigkeit des (körperlichen) Erscheinungsbilds im alltäglichen Miteinander und beschreibt Schmuck als eine distinktive Symbolisierungsform von Identität, die weniger kollektive als vielmehr personale Identität zur Aufführung bringt. Sei es als „Beziehungszeichen“, mit dem Verbindungen zwischen Personen angezeigt werden,¹⁰⁷ oder als Statussymbol und Luxusobjekt, mit dem materieller Wohlstand zur Schau gestellt wird¹⁰⁸ – Schmuck stellt für Goffman ein *cultural medium* mit hohem „Signalwert“ dar, über das politische und ästhetische Einstellungen, sowie wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Status des Schmuckträgers wirksam kommuniziert werden. Schmuck dient hier vorrangig als Mittel soziokultureller Selbstdarstellung im Sinne einer Konstitution von personaler Identität bzw. von Individualität, die über die „persönliche Fassade“ im alltäglichen Miteinander visuell kommuniziert wird.

Für den Anthropologen Terence Turner stellt Schmuck neben Kleidung das *cultural medium par excellence* dar, denn „dress and bodily adornment constitute one such cultural medium, perhaps the one most specialized in the shaping and communication of personal and social identity“.¹⁰⁹ Doch um personale und kollektive Identität tatsächlich über Schmuck in den Prozessen des sozialen Miteinanders „gestalten“ und kommunizieren zu können, muss eine bisher nur angedeutete Grundvoraussetzung erfüllt sein. Im ersten Kapitel unserer Untersuchung wurde dargelegt, dass Gottfried Semper von einem normierten, von den Körperformen abgeleiteten Formvokabular ausgeht, mit dem Schmuck der Aufgabe nachkommt, der Erhöhung des Wohlgefallens der eigenen Erscheinung zu dienen. Und mit Marcel Mauss konnte das Schmücken des Körpers als eine tradierte, erlernte Körpertechnik charakterisiert werden.

Sowohl Semper als auch Mauss deuten hier einen wichtigen Aspekt an, damit Schmuck „als primärer Bedeutungsträger, als nicht-sprachliches Symbol gesellschaftlicher Ordnung für jeden sichtbar am und durch den menschlichen Leib soziale, religiöse und ästhetische Strukturen einer Gesellschaft“ visualisieren kann:¹¹⁰ Er muss „lesbar“ sein. Die Symbolik seiner Formen und Materialien muss von einer Gesellschaft geteilt

¹⁰⁷ Goffman 1974 (1967), S. 262.

¹⁰⁸ Vgl. Goffman 1951.

¹⁰⁹ Turner, T. 1980, S. 114.

¹¹⁰ Patzel-Mattern 2000, S. 66 f.

werden, um sie dechiffrieren zu können. Denn ob in traditionellen, industriellen oder postindustriellen Gesellschaften, ob heute oder in vergangenen Zeiten, ob mit Modeschmuck, Rangabzeichen oder Brillantparure, über Schmuck kann der Körper nur dann zum zentralen Ort sozialer Selbstdarstellung werden, wenn er nach gesellschaftlich vorgegebenen und damit anerkannten ästhetischen und symbolischen Normen gearbeitet wurde. Ein Gegenüber muss die Symboliken der Schmuckformen und -materialien erkennen und „entziffern“ können. Nur dann funktioniert Schmuck im Sinne Singers und Victor Turners als ein *cultural medium* für den Körper. Nur dann ist er eine Materialisation von Werten und Inhalten einer Gesellschaft, und als „dominantes Symbol“ oder „eternal object“ über große Zeiträume hinweg einsetzbar. Und nur so kann Schmuck im Sinne Goffmans als Vermittler sozialer, politischer oder ästhetischer Informationen bezogen auf seinen Träger dienen. Somit müssen die Schmuckformen und Schmuckmaterialien sowie deren Symbolik genauso festgelegt sein wie Ablauf und Zweck von cultural performances, damit Schmuck identitätsbildend wirken kann. Dies wird im weiteren Verlauf der Untersuchung noch deutlicher werden, wenn von Schmuck die Rede ist, der dieser normierten Erscheinungsweise nicht mehr entspricht.

2 Die neue Schmuckauffassung des Jugendstilgoldschmieds René Lalique

Das folgende Kapitel stellt einen wichtigen Vorläufer des Autorenschmucks, den Jugendstilschmuck von René Lalique vor. Aufgrund seines Bruchs mit dem Form- und Materialvokabular der abendländischen Schmuckgestaltung funktionieren Laliques Schmuckstücke nicht mehr reibungslos als *cultural media* und damit als Mittel distinktiver Selbstdarstellung im Rahmen soziokultureller Aufführungspraktiken. Statt den Träger und seinen Körper vor anderen auszuzeichnen, fordern sie um ihrer selbst willen Beachtung und Betrachtung ein. In Laliques Schmuck findet eine Verschiebung vom Schmuckstück zum tendenziell körperunabhängigen Schau- und Kunstobjekt statt. Sie wird im ersten Abschnitt anhand Georg Simmels Beobachtungen zum Schmuck von René Lalique nachgezeichnet. In Laliques Schmuckstücken artikuliert sich erstmals eine neue Schmuckauffassung, deren wichtigstes Merkmal im zweiten Abschnitt als unmittelbare und/oder mittelbare Körperwiderständigkeit begrifflich gefasst wird.

2.1 Die „Libelle“ – zwischen Schmuckstück und Kunstobjekt

Der Pariser Goldschmied René Lalique genoss um 1900 nicht nur den Ruf der größte Schmuckkünstler seiner Zeit, sondern auch der einflussreichste „novateur“ von Bijouterie und Joillerie, den beiden großen Sparten der französischen Juwelierskunst zu sein.¹¹¹ Spätestens seit seiner Aufsehen erregenden Schmuckpräsentation auf der Pariser Weltausstellung 1900 wurde in ihm der „Meister“ gesehen, der „die ganze Tradition auf den Kopf stellen“¹¹² und das Schmuckstück zu einem reinen „objet d’art“ weiterentwickeln sollte.¹¹³ Gefeierte als Begründer einer neuen Schmuckästhetik, dem Art Nouveau-Schmuck,¹¹⁴ wies er in den 1890er Jahren der Schmuckgestaltung einen Weg „aus der Sackgasse der Einfallslosigkeit“.¹¹⁵ Denn zwischen 1880 und 1890

¹¹¹ Verver 1908, S. 733-740. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts wurde zwischen Joillerie und Bijouterie unterschieden. Während unter der Joillerie Juwelierarbeiten aus Brillanten und Edelsteinen verstanden werden, umfasst die Bijouterie Gold- und Silberschmuck, der mit Halbedelsteinen oder Email verziert sein kann, vgl. hierzu Barten 1977, S. 17 und Michael Koch: *Bijoutier, Joaillier, Orfèvre*, in: A.K. *Pariser Schmuck. Vom Zweiten Kaiserreich zur Belle Epoque*, Bayerisches Nationalmuseum, München 1989, S. 11-35.

¹¹² Minkus-Linz 1901, S. 75

¹¹³ Verver 1908, S. 740; Meier-Graefe 1900, S. 108.

¹¹⁴ Vgl. hierzu Becker 1998, S. 47 und Canz 1976, S. 189. Becker (1998) sieht in seinem Schmuck „the most intensive expression of the Art Nouveau movement“, S. 9.

¹¹⁵ Barten 1977, S. 95.

orientierte sich die Pariser Joaillerie und Bijouterie überwiegend an der Neorenaissance, die bereits seit den 1830er Jahren die Formsprache des Historismus prägte, sowie am Dritten Rokoko, das auf dem Formrepertoire des Louis XV.- und Louis XVI.-Stils basierte. René Lalique, der seit den 1880er Jahren im Bereich der Joaillerie tätig war, löste sich 1895 nach einer längeren Phase des Experimentierens endgültig vom Juwelenschmuck der Joaillerie und erprobte neue Materialien und Formgebungen. Diese zogen einen gegenständlichen Motivschatz nach sich, der von dem, in der Malerei aktuellen Symbolismus und den, die Malerei, aber auch die Keramik eines Emil Gallé bereits länger beeinflussenden Japonismus geprägt war.¹¹⁶ Neben Perlmutter, Schildpatt, Bergkristall, Elfenbein, Horn und Barockperlen bevorzugte er nun Halbedelsteine, die er mit Fensteremail kombinierte. Durch die Kreation großformatiger Schmuckstücke für die Körperfront, den „Devant de corsage“ wie Mieder- oder Brustschmuck, Broschen und Anhänger, konnte er seine Motive aus Flora und Fauna sowie menschliche, insbesondere weibliche Figuren, die häufig als Zwitterwesen, halb Pflanze oder halb Tier, in Erscheinung traten, zur vollen Entfaltung bringen.¹¹⁷

Eines seiner bedeutendsten Stücke ist ein chimärenhafter Brustschmuck, der mit der einfachen Bezeichnung „Libelle“ in die Literatur einging (Abb. 1). Er wurde zwischen 1897 und 1898 gefertigt und auf der Pariser Weltausstellung gezeigt. Die „Libelle“ ist ein Mischwesen aus Frau und Tier: Ihr langer dünner, nach unten sich verjüngender Körper besteht abwechselnd aus runden goldenen Gliedern mit dunkelgrünem Email sowie aus eckigen Gliedern mit je zwei Chrysoprascabochons. Unten mündet er in einen spitzen Doppelzack, während er oben in einen Libellenkopf aus gegossenem Gold und Emailornamentik übergeht, an dessen Seiten sich anstelle der Flügel zwei überdimensionierte Krallen aus gegossenem Gold befinden. Aus dem Maul der Libelle „wächst“ die vollplastische Büste einer Frau aus geschnittenem Chrysopras. Ihr Haupt wird von einer enganliegenden goldenen Kappe bedeckt, an deren Seiten je ein emaillierter Skarabäus angebracht ist. Statt der Arme entwachsen ihren Schultern zwei große Libellenflügel aus grünblauem Fensteremail zwischen Goldstegen. Der äußere Rand der Flügel weist drei zum Flügelansatz hin kleiner werdende „Augen“ aus ebenfalls zwischen grün und blau oszillierendem Email auf, die jeweils von einem Kranz aus geschliffenen Mondsteinen und schwarzblauem Grubenemail umfasst sind.

¹¹⁶ Zur künstlerischen Entwicklung Laliques vgl. Barten 1977, S. 17 f.; ebenso Siegfried Wichmann: *Japonismus. Ostasien-Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Herrsching 1980, zu Lalique v.a. S. 190 f., zu Gallé S. 314 ff.

¹¹⁷ Vgl. Barten 1977, S. 39-43; zu seinem Motivrepertoire: Ebd., S. 82-88.

An jeweils drei Stellen bleibt das Email ausgespart, denn die Flügel sind dort mit kleinen Ösen versehen worden, um sie beweglich zu halten.

Die „Libelle“ fand aber nicht nur aufgrund dieser filigranen, handwerklich meisterhaften Ausführung auf der Weltausstellung 1900 große Beachtung. Es war vor allem das in stattlichen Dimensionen entfaltete phantastische Motiv, durch das sie sofort ins Auge stach.¹¹⁸ Die Darstellung von Libellen als Broschenmotiv erfreute sich zwar bereits seit den 1880er Jahren einer ausgesprochenen Beliebtheit, doch die Abwandlung in eine monströs-vampirhafte Gestalt war neu. Für Sigrid Canz hat es den Anschein, als wenn sich Lalique durch die Beschreibung von Libellen im Volksglauben inspirieren ließ. Dort wird das räuberische Insekt häufig mit dem Teufel in Verbindung gebracht und deshalb auch als „Teufelsbraut“ bezeichnet.¹¹⁹ Aber nicht nur diese volkstümliche Analogiebildung zwischen Frau und Libelle scheint in Laliques Zwitterwesen seinen Widerhall zu finden. Es spiegelt ebenso das Weiblichkeitsbild der *Femme Fatale* des *Fin-de-Siècle*, das ein beliebtes Sujet der symbolistischen Malerei darstellt. Deshalb können die insektenhaften und raubtierhaften Körperteile mit Eva Neumeier auch als einen Verweis auf den triebhaften, „animalischen Bereich der Frau“, der häufig von der *Femme Fatale* repräsentiert wird, gelesen werden.¹²⁰

Die „Libelle“ ist ihrer enormen Größe wegen, die Höhe beträgt 23 cm und die Breite 26,6 cm, zwar als Brustschmuck konzipiert und damit für eine Befestigung in der Mitte der Korsage vorgesehen, allerdings sähe sich eine potentielle Trägerin beim tatsächlichen Anlegen des Schmucks mit zwei Schwierigkeiten konfrontiert: Einerseits müsste sie sich mit dem bizarren, unübersehbar erotisch-aggressiven Motiv identifizieren, das sie vor ihrer Brust getragen, demonstrativ zur Schau stellen würde. Andererseits könnten ihr die ausladenden beweglichen Flügel und die zum Körper und Kleid gerichteten Krallen Unannehmlichkeiten bereiten. Deshalb nimmt es nicht wunder, dass die „Libelle“ wie viele von Laliques Kreationen nicht als ein Trageobjekt, sondern primär als Schauobjekt und Sammlerstück wahrgenommen wurde. So schreibt der Kunstkritiker Alfred Julius Meier-Graefe in seinem Bericht über die Pariser

¹¹⁸ Als Beispiel kann die Rezension in der Zeitschrift *Art et Décoration* wiedergegeben werden. Dort wird die Libelle als „monstrueuse, fantastique [...] au vol hésitant, enivré, s'aplatit pour former un devant de corsage“ beschrieben, Bd. VIII/1900, S. 133, zitiert nach Canz 1976, Anm. 136, S. 222.

¹¹⁹ Ebd., S. 120 f. Mit Bezug auf Jacob Grimms *Deutsche Mythologie* von 1876, Bd. 2, S. 860; Vgl. hierzu auch Ingeborg Becker: *Schmuckkunst im Symbolismus*, in: Renate Ulmer (Hg.): *Art Nouveau. Symbolismus und Jugendstil in Frankreich*, Stuttgart 1999, S. 224-236, v.a. S. 229 f.

¹²⁰ Neumeier 2000, S. 122-137, v.a. S. 126; vgl. ebenso Canz 1976, S. 29.

Weltausstellung nicht ohne Missfallen, dass Laliques Geschmeide dem Feld des „Objet d’art“ zuzurechnen sind:

„Kaum ein Drittel der Kostbarkeiten Lalique’s kann wirklich getragen werden. Die meisten Stücke sind, sei es infolge ihrer Größe oder der Kompliziertheit ihrer Formen, die der Toilette oder den Haaren durch ihre Zacken und Reliefs gefährlich werden, zu Vitrinstücken, Sammelobjekten bestimmt.“¹²¹

Lalique kümmere sich auch nicht um den „Handelswert der Steine“.¹²² Seine Schmuckstücke seien bloße Liebhaberstücke, die dem Bedürfnis nach repräsentativem, tragbarem Schmuck nicht nachkommen. Und tatsächlich sah der Käufer dieser und vieler anderer Arbeiten von Lalique, der armenische Ölmagnat Calouste Gulbenkian, in Laliques Schmuck ausschließlich Sammelobjekte.¹²³

Auch der Zeitgenosse und Kunstkritiker Fritz Minkus-Linz bestätigt, dass Laliques Schmuck sehr selten getragen im Gesellschaftsleben zu sehen ist. Für ihn liegt die Ursache allerdings in der fehlenden Fernwirkung des Schmucks begründet. Denn „trotz seiner Monumentalität“ erscheint er auf Distanz „vielfach als mehr oder minder farblose Masse, aus welcher die Edelsteine unvermittelt und zusammenhanglos hervorblicken.“¹²⁴ Der Beobachtung, dass von der Komposition eine wenig repräsentative Wirkung ausgeht, folgen Überlegungen zu Laliques Schmuckverständnis. Lalique habe gar nicht die Absicht, Alltags- oder „Paradeschmuck“ zu kreieren, „der im grellen Glanz des Festsaales der Frauenschönheit zur Folie diene, um dann, bis zum nächsten Bedarfsfalle, unbesehen und zwecklos, in den Schreinen sich zu verbergen“.¹²⁵ Er wolle mit seinen Geschmeiden gar nicht „dem dekorativen Zweck des Schmuckes, als nebensächliches Schönheitsmittel sich dem Gesamtbild der weiblichen Erscheinung bescheiden einzugliedern“, nachkommen.¹²⁶

Vielmehr sei es Laliques gestalterische Absicht gewesen, „seine Schöpfungen zum intimen Geschmeide stempeln, das in der stimmungsvoll gedämpften Atmosphäre des engen Kreises die Beschauer erfreut und, auch fern vom Leibe der Besitzerin, steten,

¹²¹ Meier-Graefe 1900, S. 108.

¹²² Ebd.

¹²³ Barten 1977, S. 134. Gulbenkian erwarb die „Libelle“ 1903.

¹²⁴ Minkus-Linz 1901, S. 81. An anderer Stelle spricht er von „farb- und formlosen Flecken“ zu denen sich Laliques Schmuckstücke auf Entfernung verwandeln: Ebd.: *Die Juwelierskunst auf der Pariser Weltausstellung*, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, 3. Jg. 1900, S. 496.

¹²⁵ Minkus-Linz 1901, S. 81.

¹²⁶ Ebd., S. 82.

unerschöpflichen Genuss bietet.“¹²⁷ Lalique verwandelt somit ganz bewusst das Trageobjekt Schmuck in ein Schauobjekt. Doch falls die Stücke tatsächlich getragen werden sollten, so verlangen sie Minkus-Linz zufolge, „eine gewisse Unterordnung von Kleiderschnitt und -Farbe, ein gewisses Zurücktreten der Person, – erheischen sie Opfer, die der Schmuck im allgemeinen, die ein kunsthandwerkliches Erzeugnis nicht erheischen darf.“ Da diese Anmaßung an gestalterischer Freiheit weder mit den üblichen Anforderungen an Schmuck noch mit denen an das Kunsthandwerk in Einklang zu bringen sind, sieht er dementsprechend in Lalique keinen Kunsthandwerker, sondern einen „freien Künstler“, dessen Schaffen „freies Kunstschaffen“ sei. Mit dem Argument, den freien Künsten ebenbürtige Kunstwerke zu kreieren, rechtfertigt er auch den geringen Wert vieler von Lalique verarbeiteten Materialien.

Der Soziologe und Zeitgenosse Georg Simmel scheint die Diskussion um Laliqes Schmuckstücke aufmerksam verfolgt zu haben. Wie Minkus-Linz nimmt er den Vorwurf der Untragbarkeit zum Ausgangspunkt, um im Rahmen seiner Überlegungen zur gesellschaftlichen Funktion von Schmuck zu zeigen, dass Laliqes Arbeiten keine Schmuckstücke mehr sind, sondern als Kunstobjekte betrachtet werden müssen. In seinem Aufsatz *Psychologie des Schmucks* von 1902 dienen Laliqes Arbeiten als Beispiel, wie Schmuck auf keinen Fall in Erscheinung treten darf, um nicht seine gesellschaftliche Aufgabe als distinktive Symbolisierungsform von Identität einzubüßen. Simmel geht es bei seiner Analyse der gesellschaftlichen Schmuckfunktion vor allem um die Auswirkungen und den Nutzen, die der Einzelne mit Schmuck erzielen kann. Deshalb ist Schmuck für Simmel, wie auch für Thorstein Veblen, Erving Goffman oder Pierre Bourdieu, vor allem eine distinktive Symbolisierungsform von personaler Identität, genauer von Individualität. Sich zu schmücken bedeutet für Simmel, die eigene Individualität vor einem Gegenüber, vor den Anderen zu kennzeichnen, denn: „Man schmückt sich für sich und kann das nur, indem man sich für andere schmückt.“¹²⁸

Einige Jahre später integriert er den Aufsatz in die 1908 erschienene so genannte „große Soziologie“, in der er Gesellschaft als einen dynamischen Prozess beschreibt, die auf den Wechselwirkungen ihrer Individuen basiert.¹²⁹ Die Wechselwirkungsprozesse

¹²⁷ Minkus-Linz 1901, S. 82.

¹²⁸ Simmel 1998 (1902), S. 161.

¹²⁹ Simmel 1992 (1908), v.a. S. 17 ff., hier: S. 19.

bringen Formen der Vergesellschaftung hervor, die letzten Endes auf die Triebe, Interessen oder Neigungen ihrer Mitglieder zurückzuführen sind. Die Menschen wirken mit den Formen der Vergesellschaftung auf andere ein oder empfangen über sie Wirkungen. Schmuck begreift Simmel als eine solche Form der Vergesellschaftung, denn, indem man sich schmückt, schmückt man sich auch für die anderen.¹³⁰ Der Einzelne versucht über Schmuck auf die Anderen absichtsvoll einzuwirken, weshalb Simmel ihn als ein Instrument der „Manipulation“ oder der indirekten Machtausübung beschreibt.¹³¹ Im Sinne eines positiven sozialen Werts kann er Bewunderung hervorrufen, indem sich die anderen beim Anblick des geschmückten Menschen erfreuen.¹³² Er kann aber auch Neid entfachen: „Denn Schmuck steigert und erweitert den Eindruck der Persönlichkeit, indem er gleichsam als eine Ausstrahlung ihrer wirkt.“¹³³

Damit Schmuck die Persönlichkeit des Trägers unterstreichen kann und als Instrument indirekter Machtausübung einsetzbar wird, müssen für Simmel allerdings zwei Voraussetzungen erfüllt sein: Zum einen muss er von einem hohen Materialwert sein, der sich vor allem in glänzenden Steinen und Metallen entfaltet, „damit sein Träger als Mittelpunkt einer Strahlensphäre erscheint“.¹³⁴ Und zum anderen muss er sich in der Formgebung unpersönlich, stilisiert und nicht-individuell präsentieren:

„Soll der Schmuck das Individuum durch ein Überindividuelles erweitern, das zu allen hinstrahlt und von allen aufgenommen und geschätzt wird, so muss er jenseits seiner bloßen Materialwirkung *Stil* haben. Stil ist immer ein Allgemeines, das die Inhalte des persönlichen Lebens und Schaffens in eine mit vielen geteilte und für viele zugängige Form bringt.“¹³⁵

¹³⁰ Simmel 1992 (1908), S. 24. Er fügte seiner „großen Soziologie“ den Aufsatz über *Die Psychologie des Schmucks* als Exkurs in gekürzter Form bei, S. 414-421. Bezeichnender Weise fehlen neben einem weiteren Abschnitt die Ausführungen zu Laliques Schmuck. Simmel wollte mit der „großen Soziologie“ einen programmatischen Text zu seiner Theorie der gesellschaftlichen Wechselwirkungen veröffentlichen, Schmuck sollte hierbei nicht in seinen Ausnahmerecheinungen, sondern in seinen konventionellen Manifestationen vorgesehlt werden, um ihn als eine Form der Vergesellschaftung definieren zu können.

¹³¹ In der „großen Soziologie“ integriert er den Schmuckaufsatz in seine Ausführungen zum Geheimnis, denn beide stellen ein „begehrtes Besitztum“ dar, das als Mittel einsetzbar ist, um „Macht über andere zu gewinnen“: Asman 1994, S. 16.

¹³² Im *Exkurs über die Soziologie der Sinne* spricht Simmel dem Parfum die gleiche „soziale Kompetenz“ wie Schmuck auf der olfaktorischen Ebene zu, vgl. hierzu Simmel 1992 (1908), S. 736 f.

¹³³ Simmel 1998 (1902), S. 162.

¹³⁴ Ebd., S. 166.

¹³⁵ Ebd., S. 164.

Somit kann Schmuck nur dann die Einzigartigkeit einer Person hervorheben, wenn ihn neben einem hohen Materialwert eine stilisierte unpersönliche Formgebung auszeichnet, die sich an den zur Norm gewordenen und allgemein anerkannten Gestaltungsmodi orientiert. Nachdem Simmel das Stilisierte als das wesentliche Charakteristikum von Schmuck bestimmt hat, leitet er aus dieser Überlegung einen grundsätzlichen Unterschied ab, den nicht nur Schmuck, sondern das gesamte Kunsthandwerk von den Objekten der bildenden Künste trennt: „Das Kunstwerk ist etwas für sich, das Werk des Kunstgewerbes ist etwas für uns“.¹³⁶ Er beschreibt das Kunstwerk als eine in sich selbst vollendete Entität, als eine „selbstgenügsame Welt“, in der sich die „personale Einzigkeit und das subjektive Leben“ ausdrücken.¹³⁷ Dem einmaligen, individuellen Kunstwerk steht somit ein stilisiertes Kunsthandwerk gegenüber. Das Kunstwerk, als eine Welt für sich, nimmt nicht am eigentlichen Leben teil, weshalb Simmel die Rezeption eines Kunstwerks, bei dem ja zwei Einzigartigkeiten, nämlich Werk und Individuum zusammentreffen, dahingehend zu beschreiben versucht, dass das Kunstwerk einen „Persönlichkeitspunkt“ im „Beschauer“ anspricht, „wo jeder Mensch mit sich allein ist.“¹³⁸ Das Individuum macht demnach bei der Betrachtung eines ebenso individuellen Kunstwerks eine sehr individuelle Erfahrung, indem es sich mit dem Werk auf der Welt alleine wähnt. Beim Umgang mit einem kunsthandwerklichen Erzeugnis hingegen macht das Individuum eine mit vielen anderen geteilte Erfahrung, denn es ist auf den Gebrauch ausgerichtet. Sein Platz ist inmitten des menschlichen Lebens, es ist die Basis, der Hintergrund des täglichen Lebens, weshalb ihm auch eine stilisierte, für alle gleichermaßen zugängliche und deshalb zweckgerichtete Form- und Materialsprache zu eigen ist. Denn ganz gleich ob Möbel, Essgerät oder Schmuck, sie dienen einem Individuum und können deshalb „nicht selbst individuellen Wesens sein“.¹³⁹

Nach diesen allgemein gehaltenen Gedanken zur Funktion von Schmuck, Kunsthandwerk und Kunst für den Menschen, wendet sich Simmel in einem kurzen Abschnitt dem „Künstler“ Lalique zu. Er begegnet der Kritik der Untragbarkeit, indem er als „tieferen Grund“ der Schmuckstücke hervorhebt, dass „sie individuell

¹³⁶ Simmel 1998 (1902), S. 165.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Simmel 1992 (1908), S. 379; Simmel 1998 (1902), S. 165.

¹³⁹ Simmel 1998 (1902), S. 165. In *Das Problem des Stiles* (1908) entwirft Simmel noch ausführlicher anhand seiner Definition des Stils Kunstwerke und Produkte des Kunsthandwerks als zwei einander entgegenstehende Pole, vgl. hierzu: Teil III, Kap. 2.1. Dabei geht es ihm nicht um eine „Deklassierung des Kunstgewerbes“, da seiner Ansicht nach „das Allgemeinerprinzip und das Individualisierungsprinzip“ keine Rangordnung untereinander besitzen, in: Ebd. 1993 (1908), S. 377.

künstlerische Produkte sind, die sich einem Individuum nicht mehr zuordnen können, sozusagen kein System, keine Einheit mit ihm bilden.“¹⁴⁰ Simmel nimmt wie Fritz Minkus-Linz Laliques Kritikern den Wind aus den Segeln, indem er seine Schmuckobjekte zu Kunstobjekten deklariert. Er begründet dies mit dem „Einzigartigkeitscharakter“ von Laliques Schmuck, der „eben das direkte Gegenteil der Stilisierung ist“ und deshalb im Moment der Applikation mit der Individualität des Trägers in eine „unziemliche Konkurrenz“ treten würde.¹⁴¹

Somit wurde Lalique zwar einerseits als ein Erneuerer von Bijouterie und Joillerie gefeiert, doch andererseits wurde auch beanstandet, dass seine Schmuckstücke nicht mehr als schmückendes Beiwerk für den Menschen funktionieren. In Laliques Schmuck zeichnet sich eine neue Schmuckauffassung ab, die das Schmuckstück tendenziell in ein „objet d’art“ transformiert, wie die Aussagen der Zeitgenossen Georg Simmel, Henri Verver und Fritz Minkus-Linz belegen. Denn seine Werke stehen sowohl der Gebrauchsausrichtung kunsthandwerklicher Erzeugnisse im Allgemeinen als auch der Aufgabe von Schmuck im Speziellen, als Mittel sozialer Selbstausszeichnung zu dienen, diametral entgegen. Die „Libelle“ ist kein stilisiertes, den Normen der abendländischen Schmuckgestaltung entsprechendes Schmuckstück. Das sperrige, großformatige aber zugleich auch kleinteilige Objekt mit dem ungewöhnlichen Motiv erfüllt aus zwei Gründen nicht die gesellschaftliche Schmuckfunktion, einem Träger als distinktive Symbolisierungsform von Identität und Individualität im Rahmen alltäglicher und außeralltäglich-ritueller cultural performances zu dienen: Zum einen schert sich Lalique bei seinem Entwurf nicht das Geringste um die menschliche Physis, die seit Gottfried Semper aber als der Bezugs- und Ausgangspunkt aller Schmuckformen gilt. Und zum anderen schert sich Lalique nicht das Geringste um soziale, ästhetische oder politische Botschaften, die der Mensch mit dem *cultural medium* Schmuck direkt an seinem Körper aussenden kann. Die „Libelle“ wird vielmehr „an sich“, ohne Bezug zum Träger, dessen Persönlichkeit und Körper wahrgenommen: Als ein kunstfertiges Objekt, das in erster Linie auf seinen Schöpfer, den „Künstler“ Lalique verweist. Weshalb sie, wie Fritz Minkus-Linz feststellte, fernab vom Trägerkörper den größten Genuss zu bieten scheint. Sie ist nicht mehr ein *cultural medium* für den Körper, sondern ein *cultural medium* ganz anderer Art, das in einer völlig anderen cultural performace seine

¹⁴⁰ Simmel 1998 (1902), S. 165.

¹⁴¹ Ebd., S. 165 f.

größte Wirkung entfaltet: Als Schaustück und Kunstobjekt in der kontemplativen und nicht weniger ritualisierten Atmosphäre intimer Kunstbetrachtung.¹⁴²

2.2 Die unmittelbare und/oder mittelbare Körperwiderständigkeit

Fasst man an dieser Stelle noch einmal detaillierter die Kommentare von Laliques Zeitgenossen Julius Meier-Graefe, Fritz Minkus-Linz und Georg Simmel zusammen und führt sich dabei abermals die „Libelle“ vor Augen, dann ist es ihrer individuellen Gestaltung geschuldet, dass sie der körperlichen Erscheinung eines potentiellen Trägers kaum zuträglich ist. Sie ist zu wenig stilisiert in Formgebung und Motivik, sie besteht aus zu wenig funkelnden kostbaren Materialien und wird als zu sperrig und schwer empfunden. Aus der Distanz betrachtet, bewirkt die filigrane kleinteilige Tektonik der „Libelle“, dass sie trotz ihrer enormen Ausmaße keine Fernwirkung entwickelt. Und aus der Nähe betrachtet würde sich der Blick allein auf die Beschaffenheit des feingliedrigen Gebildes konzentrieren. Den Träger dabei vergessend, würde man die bewegliche Flügelkonstruktion examinieren, anstatt das Schmuckstück als Bestandteil der Gesamterscheinung seines Trägers wahrzunehmen, zu dessen gesteigerter Präsenz es eigentlich wesentlich beitragen sollte.

Die Applikation der „Libelle“ bewirkt somit nur sehr bedingt im Sinne Gottfried Sempers eine Erhöhung des Wohlgefallens der eigenen Erscheinung, denn ihre Formgebung wurde nicht von den Proportionen des menschlichen Körpers abgeleitet. Sie steht nicht, wie Emil Selenka im Anschluss an Semper formulierte, in einem direkten Bezug zur „Leibesbeschaffenheit“ des Menschen, indem sie sich wie die meisten anderen Schmuckformen als Ring, Reif, Gürtel oder Kette an die Körperoberfläche anschmiegt. Sie ist kein stilisiertes, den gestalterischen Konventionen entsprechendes Schmuckstück, das als Mittel sozialer Selbstdarstellung dem Träger gemäß Georg Simmel zu einer leuchtenden Strahlensphäre verhilft. Statt der körperverschönernden Aufgabe mit Hilfe einer normierten, am Körper orientierten Formgebung und wertvoll erachteten Materialien nachzukommen, steht bei der „Libelle“ der individuelle gestalterische Entwurf an erster Stelle, dem sich Material und Formgebung unterzuordnen haben. Diese gestalterische Vorgehensweise transformiert

¹⁴² Vgl. hierzu ausführlich: Teil III, Kap. 1.3.1 und v.a. Teil IV, Kap. 1.1.

das Schmuckstück in ein „objet d'art“. Nicht der Trägerkörper ist der Bezugs- und Ausgangspunkt von Laliques Entwurf, sondern allein die gestalterische Idee, die er über das Medium Schmuck zur Entfaltung bringt.

Diese Umkehrung der Kräfteverhältnisse zugunsten des Schmuckstücks gegenüber dem Schmuckträger verlangte vom Träger ein „gewisses Zurücktreten der Person“ ab, wie Fritz Minkus-Linz bemerkte. Der Träger, sein Körper und seine Kleidung sind aufgefordert, sich dem Schmuckstück anzupassen, und selbst so wenig individuell und so stilisiert wie möglich in Erscheinung zu treten. Die Kleidung soll eine möglichst neutrale Folie bilden, vor der das Schmuckstück in seiner Einzigartigkeit inszeniert werden kann. Das Schmuckstück wird zum „Protagonisten“, weshalb es wie Minkus-Linz betont, am besten losgelöst vom Körper in der andachtsvollen Atmosphäre eines kleinen Kreises von Kennern und Bewunderern zur Geltung kommt. Laliques „Libelle“ widersetzt sich dem Semperschen „Verzierungstrieb“ des Menschen, indem sie selbst *die* Aufmerksamkeit beansprucht, die eigentlich dem Schmuckträger zufallen sollte. Sie weckt kein „Schmuckbedürfnis“, sondern vor allem ein „Schaubedürfnis“: Die „Libelle“ ist *körperwiderständig*, denn sie verweist den Träger in die Position eines betrachtenden Gegenübers und wird darin zu einem Objekt im wahrsten Sinne des Wortes: Sie steht dem Träger entgegen.

Mit dem Begriff der „Körperwiderständigkeit“ soll nicht nur die Besonderheit von Laliques Schmuck eine genauere Konturierung erfahren. Mit ihm soll vielmehr das zentrale Merkmal einer neuen Schmuckauffassung benannt werden, die sich im Jugendstilschmuck René Laliques erstmals artikulierte und im Autorenschmuck zur vollen Entfaltung gelangen wird: Die Körperwiderständigkeit benennt das wichtigste Unterscheidungskriterium des Autorenschmucks zu allen anderen Schmucksparten.

Zunächst aber bedarf das Wort „Widerständigkeit“ eine genauere Begriffsbestimmung, um daraus die Körperwiderständigkeit als Grundmerkmal der neuen Schmuckauffassung ableiten zu können. Die Bedeutung des Wortes „Widerständigkeit“ ist mit der von „Objekt“ verbunden, dessen etymologische Wurzeln wie sein Synonym „Gegenstand“ veranschaulicht, auf einen Zustand des Entgegenstehens verweist.¹⁴³ Mit dem, aus dem lateinischen Partizip Perfekt „objectum“ abgeleiteten Substantiv, wurde ursprünglich ein „Entgegengeworfenes“ bzw. „Entgegengestelltes“ bezeichnet. Für den

¹⁴³ Vgl. hierzu *Objekt*, in: Joachim Ritter; Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 1971-2007, Bd. 6, S. 1026 und *Gegenstand*, in: Ebd., Bd. 3, S. 129.

Ethnologen Karl-Heinz Kohl sind deshalb Gegenstand und Objekt „relationale Begriffe“:

„Sie stellen Verhältnisbestimmungen dar und bringen eine bestimmte Beziehung zwischen einer Person und einer Sache zum Ausdruck. Sofern der Gegenstand etwas der Person Äußerliches, Entgegenstehendes und Eigenständiges ist, handelt es sich um eine Beziehung des Widerstands.“¹⁴⁴

Dabei steht eine Widerstandskraft im Mittelpunkt, die von der Härte, dem Gewicht und dem Volumen der Dinge ausgeht. Der Aspekt der Widerständigkeit von Objekten wird vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Literatur und Philosophie wahrgenommen und seitdem zu einem, zwar randständigen, aber beständig wiederkehrenden Thema. Der Philosoph und Schriftsteller Friedrich Theodor Vischer spricht 1879 in seinem Roman *Auch Einer* von der „Tücke des Objekts“ oder vom „teufelsbesessenen Objekt“ und meint damit Brillen, Hemdknöpfe, Schlüssel oder Leuchter, die dem Menschen ihren Dienst verweigern.¹⁴⁵ Den Alltagsgegenständen wird ein Eigenleben zugesprochen, genauer eine Eigensinnigkeit, die sich ihren Benutzern gegenüber in absichtsvollen Totalverweigerungen äußern kann: „So lauert alles Objekt, Bleistift, Feder, Tintenfass, Papier, Zigarre, Glas, Lampe – alles, alles auf den Augenblick, wo man nicht Acht gibt.“¹⁴⁶ Diese bedrohliche Einschätzung der alltäglichen, den Menschen umgebenden Gegenstände scheint mit der gesteigerten Zunahme an Gebrauchsgegenständen im Zuge der Industrialisierung zusammenzuhängen, die die Menschen geradezu überwältigte. Laut Georg Simmel wurde die Gegenstandswelt nun von einer Vielheit geprägt, die sich nicht nur auf ihre Quantität, sondern auch auf ihre Qualität bezieht, nämlich auf die Ausdifferenzierung ihrer Funktionen. Die vielen Gegenstände, die jeweils nur zu ganz bestimmten Verrichtungen herangezogen werden können, geben dem Menschen „das Gefühl, von den Äußerlichkeiten erdrückt zu werden“.¹⁴⁷ Dies führt dazu, dass er die ihn umgebenden Gegenstände als „autonome Objekte“ und „feindliche Macht“ wahrnimmt.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Kohl 2003, S. 118 f.

¹⁴⁵ Vischer 1987 (1879), S. 20 ff.; vgl. auch Marcel Proust, der den Erzähler in *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1913-27) die Feindseligkeit violetter Vorhänge spüren lässt, Bd. 1, *Unterwegs zu Swann*, Frankfurt am Main 1994, S. 14 .

¹⁴⁶ Vischer 1987 (1879), S. 30.

¹⁴⁷ Simmel 1992 (1900), S. 573.

¹⁴⁸ Ebd., S. 573 f.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts wird die Erfahrung der Widerständigkeit von Dingen mehr und mehr als ein Grundkonstituens der Welt- und Selbstwahrnehmung des Menschen gedeutet.¹⁴⁹ So kann sich für den Psychologen Ernst Boesch der Mensch nur handelnd im Umgang mit Objekten ausreichend erfahren. Neben dem funktionalen Potential von Dingen prägen „Erlebnisse von Vorsicht und Angst, von Begierde und Besitz, von Verlust und Trauer“ das Verhältnis des Menschen zu den Dingen.¹⁵⁰ Dabei unterscheidet er zwei Kategorien der Objekterfahrung. Entweder beruht die Beziehung des Menschen zu einem Gegenstand auf Empathie, worunter Boesch ein „einführendes“, sich mit den Dingen identifizierendes Wahrnehmen versteht und „wobei wir die Dinge als Spiegelungen unserer selbst empfinden“.¹⁵¹ Oder aber sie beruht auf Konfrontation.¹⁵² In diesem Fall werden die Objekte zu „Gegen-Objekten“, die widerstehen, bedrohen, einschüchtern oder herausfordern und dadurch auch die eigene Verletzlichkeit erfahrbar machen.

Der Mensch kann somit die ihn umgebenden Dinge als widerständig erfahren. Sie besitzen ein bestimmtes Volumen, ein bestimmtes Gewicht und eine bestimmte Härte, und sind etwas ihm Äußerliches. Werden diese Merkmale gesteigert wahrgenommen, dann wird den Dingen etwas Entgegenstehendes, Eigengesetzliches und Eigensinniges zugeschrieben und sie erscheinen dem Menschen als ein aktiver Widerpart. Wenn nun bezogen auf die Schmuckstücke René Laliques von Widerständigkeit, genauer von Körperwiderständigkeit die Rede sein soll, dann ist dies von außerordentlicher Brisanz. Denn der bewegliche Schmuck ist zwar genauso wie jeder andere Gegenstand ein, dem Menschen äußerliches Objekt mit Volumen, Gewicht und Härte, doch im Gegensatz zu den allermeisten anderen Objekten steht er zu dem Körper des Menschen in einem

¹⁴⁹ Den Begriff des „Widerstandserlebnisses“ als eine „Erfahrung von Selbst und Außenwelt“ führte Ende des 19. Jahrhunderts Wilhelm Dilthey in die Philosophie ein, vgl. hierzu *Die Wahrnehmung der Außenwelt*, in: Johach, Helmut, Frithjof, Rodi (Hg.): *Wilhelm Dilthey. Gesammelte Schriften*, Göttingen 1982, Bd. 19, S. 174 ff. Max Scheler bezieht diesen Begriff in kritischer Nachfolge Diltheys nicht nur auf den Umgang mit Dingen, sondern möchte alles „Realsein“ als „Widerstandsein“ begreifen, denn „Bewusst-werden oder „zum ich in Bezug kommen“ ist in allen Stufen und Graden, in denen es erfolgt, immer erst die Folge unseres Erleidens des Widerstandes der Welt.“, in: *Die Wissensformen und die Gesellschaft*, S. 359-378, hier: S. 370. In der Sachkulturforschung, die sich dezidiert der Analyse der alltäglichen Objektwelt widmet, wird der Aspekt des „Widerstandserlebnisses“ bisher nur am Rande erfasst, vgl. hierzu Karl Sigismund Kramer: *Zum Verhältnis zwischen Mensch und Ding*, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 58 (1962), S. 91-101, v.a. S. 92. Ebenso in jüngerer Zeit Gert Selle: „Die Dinge sind ein Gegenüber, zur Mauer des Widerstands aufgeschichtet, an dem wir unser kulturelles und persönliches Ich definieren.“, in: *Siebensachen. Ein Buch über Dinge*, Frankfurt am Main, New York 1997, S. 18.

¹⁵⁰ Boesch 1983, S. 23.

¹⁵¹ Ebd., S. 24.

¹⁵² Ebd., S. 24 f.; vgl. auch Vilém Flusser: *Wonach?*, in: Steffens, Andreas (Hg.): *Nach der Postmoderne*, Düsseldorf, Bensheim 1992, S. 15 ff.

besonders engen Bezug. Wie mehrfach betont, fehlt Laliques „Libelle“ dieser direkte Bezug zur Leibesbeschaffenheit des Menschen. Die Formgebung orientiert sich nicht an den normierten, von der körperlichen Erscheinung abgeleiteten Schmuckformen. Vielmehr wird sie wie die meisten anderen seiner Schmuckstücke als dem Körper entgegensetzend, als körperwiderständig wahrgenommen. Das belegen Bezeichnungen wie „Vitrinstück“, „Sammelobjekt“ oder „objet d’art“. Sie betonen die ausschließlich visuelle Aneignung der Schmuckstücke und verweisen damit auf ihre körperliche Abständigkeit. Körperwiderständigkeit meint somit ein tendenzielles Autonomwerden des Schmuckstücks vom menschlichen Körper als *dem* Bezugs- und Ausgangspunkt von Schmuck.

Die Körperwiderständigkeit kann sich unmittelbar und/oder mittelbar äußern, wie anhand Laliques „Libelle“ exemplifiziert werden soll. Die *unmittelbare Körperwiderständigkeit* subsumiert Aspekte, die das Schmuckstück auf eine sehr direkte, körperlich spürbare Weise schwer tragbar machen. Bei der „Libelle“ artikuliert sie sich in der ausladenden Größe und Sperrigkeit sowie der Schwere. Die vollplastisch gegossenen Goldklauen sind nicht nur von einem merklichen Gewicht, sie sind auch bedrohlich in Richtung Körper und Kleidung gewandt. Das spitz zulaufende, sich gabelnde goldene Schwanzende birgt ebenfalls die Gefahr, sich in der Kleidung zu verfangen. Und das ausladende filigrane Flügelpaar kann die Bewegungsfreiheit der Arme behindern, wenn auch nur aus Angst, mit einer unbeherrschten Bewegung an die bewegliche Flügelkonstruktion zu stoßen und ihr dadurch Schaden zuzufügen.

Die *mittelbare Körperwiderständigkeit* ist Resultat der hohen gestalterischen Eigenständigkeit in Bezug auf Material- und Motivwahl sowie in der Wahl der Verarbeitungstechniken. Auch wenn bei der „Libelle“ Materialwahl und Materialverarbeitung nicht weiter befremdlich wirken – gegossenes Gold, geschnittener Chrysopras, zu Cabochons geschliffene Mondsteine und Fenster-, bzw. Grubenemail – so ist es das, wozu sie verarbeitet werden, was von einer befremdlichen Eigensinnigkeit zeugt. Mit ihnen wurde eine motivisch außergewöhnliche Komposition gestaltet, die in keinerlei Weise mit dem gängigen Kanon abendländischer Schmuckformen und -motive in Einklang gebracht werden kann. Für den weiteren Verlauf der Untersuchung soll mit der mittelbaren Körperwiderständigkeit eine Untragbarkeit im übertragenen Sinn bezeichnet werden: Die Schmuckstücke können zwar problemlos an den Körper appliziert werden, aufgrund ihrer wenig stilisierten Material- und Formgebung sowie

häufig damit zusammenhängend, ihren wenig üblichen Verarbeitungstechniken, funktionieren sie jedoch nicht mehr reibungslos als Mittel sozialer Selbstdarstellung.

Diese mangelhafte Umsetzung gesellschaftlich vorgegebener und anerkannter ästhetischer und symbolischer Schmucknormen führt dazu, dass die unmittelbar und/oder mittelbar körperwiderständigen Schmuckobjekte nicht mehr „entzifferbar“ oder sogar nicht einmal mehr als Schmuck erkennbar sind. Statt Werte und Inhalte einer Gesellschaft am Körper zu materialisieren oder anders gesprochen, statt als Vermittler sozialer, politischer oder ästhetischer Informationen bezogen auf seinen Träger zu dienen, wird das körperwiderständige Schmuckobjekt in erste Linie „an sich“, seine ungewöhnliche Materialität und Formgebung, wahrgenommen. Und darin verweist es vor allem auf die Kreativität seines Schöpfers.

Somit ist die „Libelle“, obgleich sie als Brustschmuck konzipiert wurde, aufgrund ihrer ausladenden Beschaffenheit sowie im übertragenen Sinn kaum mehr tragbar. Diese doppelte Körperwiderständigkeit bewirkt, dass sie nicht mehr ohne weiteres als ein *cultural medium* für den Körper zum Einsatz kommen kann. Während die unmittelbare Körperwiderständigkeit der Körpertechnik des sich Schmückens im Wege steht,¹⁵³ bewirkt die mittelbare Körperwiderständigkeit als Folge der fehlenden Umsetzung eines allgemein anerkannten Motiv-, Symbolisierungs- und Formenkanon, dass die „Libelle“ nicht mehr als Mittel der Selbstdarstellung und damit als distinktive Symbolisierungsform von Identität im Rahmen von cultural performances funktioniert. Aus dem, von Lalique initiierten und vielfach beobachteten, „radical rethinking“¹⁵⁴ des Schmucks, entstand somit eine neue Schmuckauffassung, deren wichtigstes Merkmal als unmittelbare und/oder mittelbare Körperwiderständigkeit bezeichnet werden soll. Sie ist das Resultat einer bis dahin für unmöglich gehaltenen gestalterischen Unabhängigkeit des Goldschmieds von den Normen der Schmuckgestaltung und damit vom Träger(Körper) als notwendigen Bezugs- und Ausgangspunkt.

¹⁵³ Selbstverständlich ist der Verfasserin bewusst, dass es Körperdekorationen gibt, die den Körper behindern und verletzen, wie die in weiten Teilen der Welt verbreiteten Tätowierungen, die Schädeldeformationen an der Nordwestküste Nordafrikas, der Narbenschmuck bei den Nuba in Afrika, das Spitzfeilen von Zähnen in Zentralafrika oder auf Bali, das Strecken der Halswirbelsäule mit Messingringen der Padaung-Frauen in Burma oder das Loslösen des untern Lippenrands durch Einlegen von Scheiben aus Ton oder Elfenbein bei den Mursi in Äthiopien. Allerdings sind diese Schmuckformen nicht von einer unmittelbaren Körperwiderständigkeit im oben beschriebenen Sinn, denn als von der Gemeinschaft ausgebildete und anerkannte Schmuckformen fungieren sie als stilisierte, Werte und Vorstellungen transportierende *cultural media* reibungslos im Rahmen der jeweiligen alltäglichen und außeralltäglich-rituellen cultural performances.

¹⁵⁴ Odile Briot: *The Pysics and the Metaphysics of Jewelry: „Something That Has Never Been Seen Before“*, in: A.K. New York 1998/99, S. 55.

Laliques Schmuckobjekte waren zwar anfänglich eine Randerscheinung in der Pariser Schmuckwelt – dafür aber eine in kürzester Zeit viel beachtete und äußerst einflussreiche. Da seine Motive dem allgemeinen Zeitgeist entsprachen, verstummten bald die kritischen Stimmen. Stattdessen wurde seine Motiv- und Materialsprache binnen kurzer Zeit und weit weniger körperwiderständig von den bedeutendsten Juwelieren nachgeahmt und abgewandelt. Um 1900 wurden Bijouterie und Joaillerie von einem regelrechten „Genre Lalique“ dominiert.¹⁵⁵ Aber Lalique ist nicht nur der Begründer des Jugendstil-Schmucks, sondern er ist, wie es für unseren Untersuchungszusammenhang besonders hervorzuheben gilt, auch der erste Vertreter einer neuen Schmuckauffassung. Obgleich Lalique mit dem Geschmackswandel im Zuge der Neuen Sachlichkeit und des Art Déco in Vergessenheit geriet und erst durch die, im folgenden Kapitel besprochene *International Exhibition of Modern Jewelry* 1961 in London „wiederentdeckt“ wurde, legte er „einen Grundstein für die Goldschmiedekunst des 20. Jahrhunderts mit neuen Themen, Techniken und Materialien“,¹⁵⁶ und damit für eine neue Schmuckauffassung, deren zentrales Merkmal die unmittelbare und/oder mittelbare Körperwiderständigkeit darstellt.

¹⁵⁵ Barten 1977, S. 95 f.; Becker 1998, S. 9. Yvonne Brunhammer spricht von einer regelrechten „Lalique Epoch“, denn „it was Lalique who paved the way for what has since been termed Art Nouveau; he was followed by the best of his fellow-artists, Georges Fouquet, The Ververs, Lucien Gaillard“, Ebd.: *The Lalique Epoch*, in: A.K. New York 1998/99, S. 30. Allerdings orientierten sich nicht nur namenhafte Pariser Juweliere wie Georges Fouquet oder Maison Verver an Lalique. Im europäischen Raum bereicherten vor allem Wilhelm Lucas von Cranach und Hugo Schaper in Berlin und Philippe Wolfers in Brüssel mit ihren Entwürfen die „Lalique Epoch“.

¹⁵⁶ Chadour-Sampson 1999, S. 12.

II Autorenschmuck – eine Geschichte der Körperwiderständigkeit

1 Schmuckgeschichte als Ausstellungsgeschichte

Im Folgenden wird die Entwicklung des Autorenschmucks von den 1960er Jahren bis in die 1980er Jahre hinein anhand wegweisender Ausstellungsprojekte dargestellt. Gerade in jüngerer Zeit wurde gelegentlich die Geschichte des Autorenschmucks als eine Geschichte seiner Ausstellungen nachgezeichnet,¹⁵⁷ doch diese haben in weiten Teilen den Charakter einer beschreibenden Aufzählung der wichtigsten Ausstellungsprojekte. Für mich steht die Rekonstruktion einer neuen Schmuckauffassung im Mittelpunkt, deren zentrales Merkmal die unmittelbare und/oder mittelbare Körperwiderständigkeit ist.

Aufgrund seines körperwiderständigen Potentials sind Ausstellungen von Beginn an die entscheidende öffentliche Plattform für den Autorenschmuck. Ob in großen Überblicksschauen wie der *International Exhibition of Modern Jewellery* 1961 in London (Kap. 2.1), der *Gold + Silber, Schmuck + Gerät* 1971 in Nürnberg (Kap. 3.1), der *Wiener Schmuck International* 1980 (Kap. 3.2) oder der *Joieria Europea Contemporània* 1987 in Barcelona (Kap. 4.2) oder in kleineren Gruppenausstellungen wie der *Objects to Wear* 1969 in Eindhoven (Kap. 2.2) sowie *The Jewellery Project* 1983 in London (Kap. 4.1) – ohne die Möglichkeit zur Ausstellung würden die meisten der Goldschmiede und Schmuckarbeiten völlig unbekannt bleiben und wären vielleicht auch nie entstanden. Denn genauso wie Laliques Schmuckstücke sieht man auch den Autorenschmuck nur selten im gesellschaftlichen Leben. Das hängt einmal damit zusammen, dass er trotz allen Zuwachses an öffentlicher Aufmerksamkeit in den letzten Jahren, im Vergleich zu anderen Schmucksparten wie dem Juweliers- oder Modeschmuck, ein relativ kleines Spezialgebiet innerhalb der Schmuckgestaltung geblieben ist. Zwar wird er im Zusammenhang von (zumeist) einschlägigen Vernissagen und Events zum Autorenschmuck gerne demonstrativ getragen, doch auf der Straße begegnet man ihm kaum. Denn die Schmuckarbeiten sind wie Laliques „Libelle“, frei nach Simmel, keine stilisierten, „normierten“ Schmuckobjekte, die den

¹⁵⁷ Vgl. Joppien: *Deutsche und europäische Schmuckkunst im Überblick 1959-1989. Versuch einer Bestimmung anhand von Ausstellungen und Publikationen*, in: A.K. München 1993, S. 57-68 und die Aufsätze *A Brief History of Contemporary Jewelry, 1960-2006* von Cindy Strauss (S. 16-25) sowie *A Golden Age of Goldsmithing: Four Decades* von Helen Drutt (S. 26-39), in: A.K. Houston 2007.

Träger in seiner Individualität hervorheben, sondern selbst individuelle, körperwiderständige Objekte.

Auch wenn sich der Autorenschmuck seit den 1980er Jahren zunehmend moderater präsentiert, so ist die, sich erstmals bei René Lalique zeigende unmittelbare und/oder mittelbare Körperwiderständigkeit sein zentrales Merkmal und damit der Kern seiner neuen Schmuckauffassung. Dies bedeutet, dass die Schmuckstücke des Autorenschmucks entweder tatsächlich und/oder im übertragenen Sinn nur noch bedingt tragbar sind, da sie in Materialwahl, Materialbearbeitung sowie Form- und Motivgebung kaum mehr den gestalterischen Normen des Goldschmiedehandwerks entsprechen. Ihr inhaltlich-symbolischer Aussagewert, der sich aus dieser gestalterischen Vorgehensweise generiert, ist deshalb auch kaum mehr mit der gängigen Aufgabe von Schmuck, der sozialen Selbstausszeichnung zu dienen, in Einklang zu bringen.

Die Geschichte des Autorenschmucks als die Geschichte einer neuen Schmuckauffassung wird von den 1960er Jahren bis in die 1980er Jahre anhand von Ausstellungsprojekten wiedergegeben, die in der Literatur immer wieder als wegweisend angeführt werden. Hier soll erstmals das Wegweisende dieser Ausstellung herausgearbeitet werden, indem das Augenmerk auf die „Schmuckprogrammatische“ der jeweiligen Ausstellung gerichtet wird. Diese ist nämlich nicht immer gleich, sondern verändert sich im Laufe der Jahrzehnte. Mit „Schmuckprogrammatische“ ist die vorherrschende gestalterische Tendenz einer Zeit gemeint, in der die Körperwiderständigkeit eine spezifische Ausformung erfährt. Die jeweils vorherrschende Schmuckprogrammatische verdichtet sich in Ausstellungsprojekten, und das nicht nur visuell in den gezeigten Schmuckstücken sowie ihrer fotografischen Präsentation im Katalog, sondern auch verbal in den Katalogtexten.

Nicht nur, dass Kataloge Ausstellungen eine gewisse Nachhaltigkeit bescheren und die Exponate einem weit größeren Publikum als den Ausstellungsbesuchern zugänglich machen.¹⁵⁸ In unserem Zusammenhang stellen sie für die Herausarbeitung der jeweiligen gestalterischen Schmuckprogrammatische einer Zeit eine wichtige Quelle dar, denn sie fungieren als „Gedächtnis einer Ausstellung“.¹⁵⁹ Sie sind Dokumente, die

¹⁵⁸ Gerade die als wegweisend bezeichneten Ausstellungen des Autorenschmucks haben für Cindy Strauss „a lasting and, ultimately, a more significant impact through their catalogues, which exposed the work to a broader audience.“, ebd: *A Brief History of Contemporary Jewelry, 1960-2006*, in: A.K. Houston 2007, S. 24.

¹⁵⁹ Wietfeldt 2004, S. 143.

„Informationen über die Ausstellung im Kern authentisch“ bewahren.¹⁶⁰ Eberhard Roters bezeichnet den Ausstellungskatalog deshalb auch als ein „vermittelndes Transportvehikel“, das bei der Rekonstruktion eines Ausstellungsprogramms ein unabdingbares Hilfsmittel darstellt.¹⁶¹ Allerdings wird anhand der Kataloge nicht nur das je spezielle Ausstellungsprogramm referiert. Dieses kann vielmehr als Spiegel einer, den gesamten Autorenschmuck in einer bestimmten Zeitspanne prägende gestalterische Tendenz verstanden werden. Rezensionen in Fachzeitschriften und Zeitungen spielen hingegen als Quelle für die Rekonstruktion der gestalterischen Programmatiken eine untergeordnete Rolle, da sie in den allermeisten Fällen direkt auf den Ausstellungskatalog bzw. den Presstext zur Ausstellung Bezug nehmen und die dort vorgegebene Lesrichtung fast durchweg repetieren.

Eine Auswahl von Schmuckarbeiten, die zumeist auch im Katalog abgebildet sind, wird mit Textdokumenten aus demselben, in der Regel Aufsätze und kurze Statements der Goldschmiede, in Bezug gesetzt. Die Katalogtexte geben somit nicht nur die „Außenwahrnehmung“ von Seiten der Kuratoren und Kritiker wieder, sondern auch die „Selbstwahrnehmung“ der Goldschmiede. Letztere ist vor allem dann besonders interessant, wenn, wie im Falle von Peter Skubic bei der Wiener *Schmuck International* 1980, der Goldschmied auch als Kurator und „Propagator“ einer bestimmten gestalterischen Schmuckprogrammatik auftritt.

Das Herauspräparieren der jeweiligen Schmuckprogrammatik einer Zeit anhand wegweisender Ausstellungsprojekte erfordert außerdem zwei methodische Eingrenzungen: Zum einen können nicht alle auf den Ausstellungen gezeigten Schmuckarbeiten und gestalterischen Positionen besprochen werden, geschweige denn, dass eine möglichst vollständige Aufzählung aller dem Autorenschmuck zurechenbarer Goldschmiede geleistet werden kann. Hier sei auf die Überblickwerke verwiesen. Vielmehr werden exemplarisch eine handvoll Schmuckarbeiten je Ausstellung besprochen, die die vorherrschende Schmuckprogrammatik der Zeit wesentlich prägten oder diese besonders anschaulich umsetzten. Dies kann wie im Fall der Nürnberger *Gold + Silber Schmuck + Gerät* (Kapitel 3.1) zur Folge haben, dass zusätzliche, in dieser Zeit entstandene, aber auf der Ausstellung nicht präsentierte Schmuckarbeiten in meine Betrachtung miteinbezogen werden. Zum anderen werden Ausstellungen diskutiert, die entweder am Anfang oder am Ende eines Jahrzehnts stattfanden, um

¹⁶⁰ Roters 1988, S. 18.

¹⁶¹ Ebd.

Veränderungen oder einen möglichen Paradigmenwechsel in der vorherrschenden Schmuckprogrammatur innerhalb eines Jahrzehnts erkennbar zu machen. Die gestalterische Entwicklung seit den 1990er Jahren wird nicht über ein Ausstellungsprojekt diskutiert, sondern anhand von vier gestalterischen Positionen beispielhaft angeschnitten. Denn eine immer vielfältiger werdende Ausstellungslandschaft korrespondiert nun mit einer ebenso großen Vielzahl an gestalterischen Positionen, deren einzige „Schmuckprogrammatur“ eben diese gestalterische Vielfalt zu sein scheint.

Kapitel sechs steht außerhalb dieser Chronologie. Es widmet sich einer besonderen und weitestgehend unbekannt Gruppe von Schmuckobjekten innerhalb des Autorschmucks, die allerdings nicht unerwähnt bleiben darf, da sie tradierte Vorstellungen von Goldschmiedeschmuck am weitesten entgrenzt. In den 1970er und 1980er Jahren entstehen Schmuckarbeiten, die die Gegenständlichkeit von Goldschmiedeschmuck zur Auflösung bringen und zumeist nur zeitlich begrenzt in Erscheinung treten können, ohne jedoch ihre Körperwiderständigkeit preiszugeben. Die von mir als „ephemere Schmuckarbeiten“ bezeichnete Gruppe wird in dieser Untersuchung erstmals zusammengetragen und unter der Prämisse der Körperwiderständigkeit als dem zentralen gestalterischen Merkmal des Autorschmucks einer eingehenden Analyse unterzogen.

2 Die 1960er Jahre

2.1 Begegnungen von bildender Kunst und Schmuck: *International Exhibition of Modern Jewellery, London 1961*

„Jewellery – art or trade?“ – mit dieser Frage beginnt Graham Hughes seine einführenden Worte im Katalog zur *International Exhibition of Modern Jewellery 1890 - 1961* in der Londoner Goldsmith Hall.¹⁶² Hughes organisierte 1961 nicht nur die erste große Überblicksschau zur europäischen Schmuckgestaltung der letzten siebenzig Jahre, die er mit über neunhundert Exponaten nachzeichnete. Er warb mit dieser Ausstellung auch um ein neues Schmuckverständnis, indem er neben berühmten Entwürfen aus Bijouterie und Joaillerie, auch Schmuck von frei schaffenden Goldschmieden und bildenden Künstlern präsentierte. Hughes selbst bemerkte zu diesem Konzept: „It is also probably the first exhibition in which jewellery of such a wide range has been shown together - from a £ 320,000 diamond necklace to productions by painters and sculptors of no intrinsic worth. The emphasis is on style, not on value.“¹⁶³

Mit dieser Überblicksschau, die die Aufmerksamkeit auf das originelle Einzelstück lenken wollte, ob hervorgerufen durch die kunstvolle Fertigung oder die gestalterische Idee, wollte Hughes die gängige Beurteilung eines Schmuckstücks nach den verwendeten Materialien und dem daraus resultierenden materiellen Wert in den Hintergrund rücken. Deshalb nimmt es auch nicht wunder, dass Hughes seine Schau im Jugendstil beginnen ließ und René Lalique mit insgesamt dreiunddreißig Arbeiten, unter denen sich auch die „Libelle“ befand, ein groß angelegtes Revival bescherte. Lalique nahm in der Ausstellung eine über den Jugendstil hinausreichende exponierte Stellung ein, indem er von Hughes zum ersten Mal seit der Jahrhundertwende als „innovator of great importance“ gewürdigt wurde.¹⁶⁴

Die Ausstellung bot auch unkonventionellen oder zumindest innovativen Ideen, die sich am Rande des schmuckgestalterischen Mainstreams, dem Juwelier- und Modeschmuck, entwickelt hatten, eine oftmals erste öffentliche Bühne. Zu diesen Randerscheinungen zählte auch größtenteils der so genannte „Künstlerschmuck“, der in den 1940er Jahren bis in die 1960er Jahre hinein seine Hochphase hatte. Unter diesem Begriff werden

¹⁶² Hughes: *Introduction*, in: A.K. London 1961, o.S. Der zweibändige Ausstellungskatalog mündete 1963 in die Publikation *Modern Jewellery. An International Survey 1890 - 1963*, London 1963.

¹⁶³ Hughes: *Introduction*, in: A.K. London 1961, o.S.

¹⁶⁴ A.K. London 1961 unter „Lalique, René Jules“. Hughes stellte die „Libelle“ zum ersten Mal seit der Pariser Weltausstellung 1900 aus.

Entwürfe bildender Künstler zusammengefasst, die zumeist von professionellen Goldschmieden und seltener vom Künstler selbst ausgeführt werden.¹⁶⁵ Der Künstlerschmuck fällt durch seinen unvoreingenommenen Umgang mit gestalterischen Konventionen und seinem daraus resultierenden fantasievollen Form- und Motivvokabular auf. Das lässt sich zumeist darauf zurückführen, dass die Künstler ihre Schmuckentwürfe direkt von ihren eigentlichen malerischen und bildhauerischen Werken ableiten. Dies hat nicht nur zur Folge, dass der Künstlerschmuck eine gestalterisch äußerst heterogene Gruppe bildet, sondern auch, dass viele Arbeiten rückblickend von der Forschung als „tragbare ‘Mikro-Kunstwerke‘“ angesehen werden:¹⁶⁶ Die Schmuckarbeiten seien bloß „Derivate ihrer eigenen Erfindungen“ en miniature.¹⁶⁷ Nach Ralph Turner und Peter Dormer gelang es nur wenigen bildenden Künstlern wie Alexander Calder wirklich eigenständigen Schmuck zu produzieren.¹⁶⁸ Calder führte auf der *International Exhibition* das Segment des Künstlerschmucks mit sieben Schmuckarbeiten an. Dies hängt zum einen damit zusammen, dass ihm eine Vorreiterfunktion zukommt. Er war einer der ersten bildenden Künstler in der Moderne, der sich der Schmuckgestaltung zuwandte¹⁶⁹ und seine Schmuckobjekte auch öffentlich ausstellte.¹⁷⁰ Zum anderen gehörte er zu den produktivsten Künstlern, die im Bereich der Schmuckgestaltung tätig waren.

Als er um 1930 seine ersten Mobiles schuf, fertigte er bereits seit einigen Jahren hin und wieder Schmuckstücke. Ohne sich herkömmlicher goldschmiedischer Techniken und Werkzeuge zu bedienen, hämmerte, wickelte oder formte er Draht aus Messing, Gold und Silber zu Ketten, Broschen, Haarkämmen oder Ohrgehängen (Abb. 2). Diese

¹⁶⁵ Vgl. Weber-Stöber 1990, S. 75, die allerdings etwas verwirrend auch „Kunstgewerbler“ aus anderen Bereichen, die Schmuck nur entwerfen, aber selbst nicht ausführen, hinzuzählt. Auch wenn der Begriff „Künstlerschmuck“ in der Literatur uneinheitlich gehandhabt wird, so setzt er sich in jüngerer Zeit als Bezeichnung speziell für den Schmuck bildender Künstler durch.

¹⁶⁶ Schloen: *brillant(e)*, in: A.K. Meran 2004, S. 26.

¹⁶⁷ Zweite: „*Der Leib als Subjekt der Wahrnehmung*“. *Zu neueren Arbeiten von Hubertus von Skal*, in: A.K. München 1983, o. S.; vgl. auch Pullée 1990, S. 63 und Jan Walgrave: *Introduction*, in: A.K. Antwerpen 2000, S. 12.

¹⁶⁸ Vgl. Dormer/Turner 1986 (1985), S. 16.

¹⁶⁹ Zwar entwarfen bereits die Maler des deutschen Expressionismus wie Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner oder Erich Heckel Schmuck, doch da sie fast ausschließlich für private Zwecke gefertigt wurden, sind sie bis heute kaum bekannt, vgl. hierzu Weber-Stöber 1990, S. 75-78.

¹⁷⁰ Obgleich seine Schmuckstücke anfänglich primär für den privaten Gebrauch gedacht waren, begann er sie seit 1938 vornehmlich in den USA auszustellen. Sie wurden zumeist gemeinsam mit seinen Skulpturen und Mobiles gezeigt. 1938 stellte sie die Artek Gallery in Helsinki aus und danach, 1940 und 1941, die Marian Willward Gallery in New York. Bereits 1946 wurden Schmuckstücke vom Museum of Modern Art angekauft und im Arts Club of Chicago gezeigt. Calder entwarf auch Spielzeug, Haushaltsgegenstände oder Teppiche, die in der bedeutenden Retrospektive *Calders Universe* 1976 im New Yorker Whitney Museum of American Art gleichwertig neben Skulpturen, Mobiles oder Zeichnungen präsentiert wurden.

einfachen Herstellungsmethoden hatten eine ebenso einfache wie klare Formsprache zur Folge, der etwas Archaisches anhaftet. Das in London präsentierte Ohrgehänge von 1938, seiner produktivsten Zeit als Schmuckgestalter,¹⁷¹ besteht aus vier rund gebogenen und nach innen kleiner werdenden Metallstreifen aus platt gehämmertem Silberdraht. Sie hängen jeweils lose aber miteinander verbunden an Silberdrahtösen, so dass die einzelnen Glieder auf jede Bewegung des Trägers reagieren und dabei selbst in Bewegung geraten. Dieser „kinetische“ Effekt erinnert an Calders Mobiles und tatsächlich werden die Ohrgehänge im Katalog unter der Bezeichnung *Mobile Ear-Rings* geführt. Calder greift hier das Prinzip seiner Mobile-Installationen auf, nämlich seine Kunstwerke durch Bewegung in den Raum ausgreifen zu lassen. Während bei den Mobiles ein Motor oder die Luft den Impuls für die Bewegung gibt, ist es bei den Ohrgehängen der Träger selbst.

Ein weiteres prominentes Beispiel des Künstlerschmucks aus derselben Generation wie Calder stellen die Schmuckentwürfe von Salvador Dalí dar (Abb. 3), die sich sowohl in der Materialwahl als auch in den Verarbeitungstechniken und der Erscheinung völlig gegenteilig zu Calders selbstgemachten, etwas groben Schmuckstücken ausnehmen. Dalí lieferte Schmuckentwürfe für die Joaillerie. Die bizarren Entwürfe entlehnte er seinem eigenen surrealen Motivschatz. Sie wurden in den edelsten Materialien umgesetzt und zeugen von einer technischen Perfektion, die der New Yorker Firma Alemany zu verdanken ist, die Dalís Entwürfe seit 1960 seriell produzierte und vertrieb. Von Dalí, der seit den 1940er Jahren Schmuck entwarf, war auf der Londoner Ausstellung unter anderem eine Armbanduhr zu sehen. Das runde augenförmige Zifferblatt wird oben und unten von einer Reihe Diamanten gefasst, deren Mandelform das Augenlid darstellen soll. Seitlich rahmen jeweils zwei schmale, dünngliedrige Hände aus Gold mit Fingernägeln aus Rubinen die „Augenuhr“. Gerade diese ungewöhnliche Liaison einer phantastisch und befremdlich anmutenden Motivik mit kostbaren Materialien macht den Reiz von Dalís Schmuck aus, der sich in den 1960er Jahren großer Beliebtheit erfreute.

Zur Generation der jüngeren Künstler, die sich auch dem Schmuckmachen widmete, zählen der Spanier César oder der Italiener Arnaldo Pomodoro, die nach dem Zweiten Weltkrieg, in den ausgehenden 1950er Jahren, ihren künstlerischen Durchbruch erzielten. Beide versuchen das Formvokabular der aktuellen Kunstströmungen, zu

¹⁷¹ Calder fertigte die meisten seiner Schmuckstücke zwischen 1933 und 1952, vgl. A.K. *Messengers of Modernism*, Museum of Decorative Arts, Montreal 1996, S. 50.

denen sie selbst wichtige Beiträge lieferten, auf das kleine Format des Schmucks zu übertragen. César, der später für die, von Giancarlo Montebello in Mailand ins Leben gerufene Werkstatt Prototypen für Schmuckstücke entwarf,¹⁷² machte bereits auf der *International Exhibition* mit seinen unorthodoxen Anhängern (Abb. 4) auf sich aufmerksam. Der Anhänger aus Silber ist kein wohlgeformtes, symmetrisches Schmuckstück mit glatter, glänzender Metalloberfläche, sondern ein recht unförmiges flächiges Stück Metall von unebenem Kontur, in dessen Mitte sich das Silber zu kleinen Wülsten erhebt. Der Rand hat eine gerillte Oberflächenstruktur, die an Fingerabdrücke erinnert und die von einem Plattdrücken der Gussmasse mit den Fingern herrühren könnte. Der Anhänger wird dadurch zu einer provokativen Präsentation dilettantischer „Handarbeit“ in Silber. Diese auf Plattdrücken und Zusammenstauchen basierende Oberflächenwirkung verweist auf eine Art der Metallverwertung, die bereits die „Kompressionen“ erahnen lassen, mit denen er zur selben Zeit beginnt.¹⁷³

Ein weiteres Beispiel für die Übertragung aktueller gestalterischer Tendenzen der bildenden Künste auf das kleine Schmuckformat ist ein Armreif des Bildhauers Arnaldo Pomodoro (Abb. 5). Er entwarf 1961 bereits seit zwölf Jahren gemeinsam mit seinem Bruder, dem Maler Giò Pomodoro, Schmuck, den sie von Goldschmiedeassistenten ausführen ließen. Über den auf der *International Exhibition* präsentierten Armreif, greift Pomodoro genauso unerbittlich wie César das konventionelle, auf Symmetrie und glattpolierten Metalloberflächen beruhende Schmuckverständnis an, indem er die gestalterischen Prinzipien seiner Bildhauerei auf das Schmuckstück übertrug. Seine bronzenen Kuben und Kreise zeigen „aufgerissene“ Oberflächen, die Einblicke in ein gerastertes, verschachteltes Inneres geben. Wie in Césars Anhänger wird auch hier der üblichen Erscheinungsweise von Gold in Schmuckstücken keine Rechnung getragen. Statt das Metall mit einer geschlossenen, glattpolierten und glänzenden Oberfläche zur Geltung zu bringen, ist der Armreif von 1960 mit vertikalen, ungleichmäßigen Strukturen durchsetzt, die knittrig und zerfurcht die Oberflächenglätte des Goldes „verletzen“. Hinzu kommt, dass der Armreif nicht nur eine unebenmäßige Textur,

¹⁷² Der Goldschmied Giancarlo Montebello gründete 1967 die *Laboratorio GEM Montebello*, eine Werkstatt, die sich auf Künstlerschmuck spezialisierte und bis 1978 Schmuckentwürfe von Künstlern wie Max Ernst, Niki de Saint Phalle, Man Ray oder Lucio Fontana erarbeiten ließ, um diese dann in kleinen Auflagen zu produzieren, vgl. hierzu Dormer/Turner 1986 (1985), S. 19 und Turner 1996, S. 24.

¹⁷³ Ende der 1960er Jahre entwickelte César auch die ersten *Compression de bijoux*, indem er zwischen 1968 und 1973 Medaillen, Puder Dosen, Uhren, Armbänder, Ketten und Ringe zusammenpresste und anschließend zu Anhängern weiterverarbeiten ließ, vgl. hierzu Schloen, in: A.K. Meran 2004, S. 28. Abb. des Anhängers *Compression d'oro* von ca. 1968 aus Gold und verschiedenen Edelsteinen in: Ebd., S. 112. Vgl. auch A.K. Antwerpen 2000, S. 136.

sondern auch einen ungleichmäßigen Durchmesser und Umfang aufweist, wodurch er in der Form einem asymmetrischen stumpfen Zylinder gleicht.

Die Art der Oberflächenbehandlung bewirkt eine eigentümliche Hervorkehrung der Materialität des Metalls. Die zerklüfteten, ungleichmäßigen Strukturen der Schmuckstücke erinnern nicht nur an das bildhauerische Werk von César und Pomodoro, sondern auch an die gestalterischen Prinzipien ihrer Zeit. Sowohl ihr bildhauerisches als auch ihr schmuckgestalterisches Oeuvre kann zu dem, die Kunstwelt dominierenden amerikanischen Abstrakten Expressionismus bzw. zu dem europäischen Informel in Bezug gesetzt werden. Auch wenn streng genommen nur Pomodoros Werk dem Informel zugerechnet werden kann, und César ein Vertreter des französischen Nouveau Réalisme ist, so ist allen drei Kunstströmungen der Anspruch gemeinsam, die jeweilige Materialität ihrer Werke besonders zu betonen. Ob in Materialmontagen, in Materialschichtungen oder über reliefhafte knitttrige Strukturen – das Material selbst wird ästhetisch erfahrbar gemacht, statt nur Mittel zu sein, mit dem eine Idee umgesetzt wird.¹⁷⁴ Die Betonung der Materialität wird im Informel und Abstrakten Expressionismus auch durch eine, dem Surrealismus entlehnte, radikalisierte „écriture automatique“ gesteigert, die insbesondere in der Malerei eine spontane und subjektive künstlerische Herangehensweise propagiert.¹⁷⁵ Pomodoro und César versuchen diese beiden Aspekte – die Betonung der Materialität und die (scheinbare) Aufgabe eines kalkulierten Entwurfsprozesses – auf die Goldschmiedekunst zu übertragen. Durch ungewöhnliche Oberflächenbehandlungen lassen sie das Gold in lebendigen, ungleichmäßigen Texturen erscheinen. Die Schmuckstücke laden den Träger nicht durch glattpolierte Oberflächen zu einer Selbstbespiegelung im übertragenen und eigentlichen Sinne ein, sondern ihre Materialien verweisen als amorphe Masse auf sich selbst zurück. Die dilettantisch anmutende Umsetzung, die sich im asymmetrischen Kontur der Schmuckstücke zeigt sowie im scheinbaren Sichtbarlassen von Herstellungsspuren – wie die als Fingerabdrücke deutbaren feinen Rillen auf Césars Anhänger – nivellieren den, nicht nur für die bildenden Künste, sondern auch für das Goldschmiedehandwerk lange Zeit bestimmenden Anspruch eines kalkulierten Entwurfsprozesses.

¹⁷⁴ Franz Meyer: *Transform-Stationen*, in: A.K. *Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert*, Kunstmuseum und Kunsthalle Basel 1992, S. 11.

¹⁷⁵ Heinz Althöfer: *Informel. Material und Technik*, Dortmund 2004.

Doch nicht nur bildende Künstler suchten um 1960 die Gestaltungsprinzipien der aktuellen Kunstströmungen auf den Schmuck zu übertragen. Auch die Goldschmiede ließen sich von diesen zu einem neuen Umgang mit den Edelmetallen anregen.¹⁷⁶ Als ein Beispiel kann hierfür der auf der Londoner Schau präsentierte Armreif der Goldschmiedin Ebbe Weiss-Weingart gelten, der auf 1957 datiert wird. Dieser Armreif aus Gold (Abb. 6) ähnelt den Arbeiten von Pomodoro und César in der ungleichmäßigen Umrisslinie sowie der zerklüfteten, knittrigen Oberflächentextur. Auch er vermittelt den Eindruck, seine Entstehung weder einem wohlkalkulierten Entwurf noch einer durchdachten Komposition zu verdanken.

Vielmehr orientierte sich auch Weiss-Weingart bei der Umsetzung an den beiden gestalterischen Prinzipien des Informel. Sie erzeugte ihre „Materialdeformationen“ mit speziellen Gieß- und Meißeltechniken und durch das Anschmelzen feinsten Goldspäne, die das Gold „wie Papier zerknittert, gepresst und gequetscht“ erscheinen lassen.¹⁷⁷ Dadurch gewinnt sie dem klassischen Schmuckmaterial Gold neue optische, haptische und plastische Qualitäten ab, die wie bei César und Pomodoro zu einer Hervorkehrung der Materialität des Goldes führt, das ansonsten durch die Politur zu überirdischem, denn mit bestimmten symbolischen Konnotationen versehenem Glanz „transzendiert“ wird. Diese Präsentation des Goldes bewirkt auch, dass der Eindruck einer gewissen gestalterischen Nachlässigkeit in der Komposition entsteht, worin dem zweiten Postulat des Informel, der Subjektivität und dem „gesteuerten Zufall“ Rechnung getragen wird. Statt wie im Goldschmiedehandwerk üblich, den Werkprozess durch glatt polierte Oberflächen zu tilgen, vermitteln die zerklüfteten Strukturen den Eindruck, dass sich der Herstellungsprozess unmittelbar in das Metall „eingeschrieben“ hat.

Somit kommt es in den 1950er und 1960er Jahren nicht nur im Künstlerschmuck, sondern auch bei den Goldschmieden zu „informellen Experimenten“. Renate Buschmann sieht in Schmuckstücken wie dem Armreif von Ebbe Weiss-Weingart eine „Reaktion auf die publikumswirksamen Ausstellungen wie die *documenta I* (1955), die *documenta II* (1959) oder die *Biennale Venedig* (1958), die insgesamt der informellen Bewegung zu großer Beachtung verholfen haben.“¹⁷⁸ Die Adaption der künstlerischen Ansätze – der spontane, subjektive Gestus und die Betonung der Materialität – führte zu

¹⁷⁶ Buschmann 2003, S. 172-183, v.a. S. 181.

¹⁷⁷ Ebd., S. 181.

¹⁷⁸ Ebd.

Materialexperimenten, durch die neue „Materialerfahrungen“ sowie neue Materialwirkungen und -inszenierungen erzielt wurden.

Inwiefern allerdings der Künstlerschmuck selbst, dem die Londoner Schau ein erstes großes öffentliches Forum bot, in der Folgezeit das Goldschmiedehandwerk beeinflusste, ist schwer zu sagen. Zwar war Graham Hughes der Meinung, „Calder began to revitalise jewellery“, jedoch regte er unmittelbar nur einige amerikanische Künstler zum Schmuckmachen an.¹⁷⁹ Auch führte die Aufmerksamkeit, die Maler und Bildhauer der Schmuckgestaltung entgegenbrachten, weder zu einer Aufwertung der Goldschmiedekunst im hierarchischen Gefüge der Künste, wie Hughes 1961 noch hoffte, noch bestätigte sich seine Einschätzung, dass so mancher Künstler nun dem Schmuckmachen genauso viel Aufmerksamkeit wie seinem sonstigen künstlerischen Schaffen zuwenden werde.¹⁸⁰ Vielmehr ließ die Beschäftigung bildender Künstler mit der Schmuckgestaltung in den ausgehenden 1960er Jahren wieder deutlich nach. Und wie gezeigt werden konnte, beeinflussten aktuelle Kunstströmungen wie das Informel nicht über den Umweg des Künstlerschmucks, sondern direkt die goldschmiedische Schmuckgestaltung.

Doch trotz diesem Fehlen von direkten stilistisch-formalen Beeinflussungen wurde die Forschung nicht müde, darauf hinzuweisen, dass der Künstlerschmuck „eine Fülle unkonventioneller Anregungen“ für die Goldschmiede bot.¹⁸¹ Zumal er in den 1960er Jahren auf Ausstellungen zur zeitgenössischen Schmuckgestaltung äußerst präsent war.¹⁸² Deshalb soll hier die Hypothese aufgestellt werden, dass der Schmuck bildender

¹⁷⁹ Hughes: *Introduction*, in: A.K. London 1961, o.S. Der vornehmlich als Bildhauer und Maler arbeitende Fred Farr und der als Designer bekannt gewordene Harry Bertioia, beide Amerikaner, fertigten in den 1940er und 1950er Jahren Schmuck, der dem Calders sehr ähnelt, vgl. Graham Hughes: *Modern Jewellery. An International Survey 1890 - 1963*, London 1963, Abb. 379 und 380.

¹⁸⁰ „Some ‘fine’ artists now attach as much importance to their jewellery as to their other products.“, Hughes in: A.K. London 1961, o. S.

¹⁸¹ Joppien: *Deutsche und europäische Schmuckkunst im Überblick 1959-1989. Versuch einer Bestimmung anhand von Ausstellungen und Publikationen*, in A. K. München 1993, S. 62. Dies betonte 1971 bereits Gerhard Bott, in: Bott/Reiling 1971, S. 9. Vgl. ebenso Carl Benno Heller, Ina Schneider, Walter Dennert: *Bruckmann's Handbuch des Schmucks*, München 1977, S. 174 und Pastré 1995, S. 19. Vorsichtiger äußert sich hierzu Turner 1996, S. 24: „One can only hazard a guess at how far this boost from the fine arts energized and influenced other jewelers' work. The Pomodoro brothers, Caler, Dali and Picasso were promoted internationally, but most other jewelers [hier: bildende Künstler, die Schmuck machen A.d.V.] received infrequent international exposure.“

¹⁸² So zeigte die Darmstädter *Internationale Ausstellung. Schmuck. Jewellery. Bijoux*, 1964/65 Schmuck von Goldschmiedern und bildenden Künstlern, von denen die meisten bereits in London zu sehen waren. Die 1966 in New York am Finch College Museum of Art ausgerichtete Ausstellung *Art in Jewellery*, verfolgte ein ähnliches Konzept, indem sie Schmuck von Goldschmiedern gemeinsam mit Schmuck von bildenden Künstlern präsentierte. Außerdem wurde 1967 ebenfalls in Darmstadt die vom New Yorker Museum of Modern Art organisierte Wanderausstellung *Moderner Schmuck von Malern und Bildhauern* gezeigt.

Künstler auf eine sehr viel allgemeinere, dafür aber auch nachhaltigere Art und Weise auf die Goldschmiede einwirkte: Das, was an den Schmuckstücken faszinierte aber auch irritierte, war der unkonventionelle Umgang mit tradierten Materialien wie Gold oder Silber und das fantasievolle, ebenfalls mit der gestalterischen Tradition brechende Form- und Motivvokabular der Arbeiten. Nicht die Tragbarkeit, sondern der originelle Entwurf steht im Künstlerschmuck an erster Stelle. So schreibt Anne Schloen, dass selbst Calders Schmuckobjekte, die aus heutiger Sicht betrachtet noch am tragbarsten erscheinen, aufgrund der schmuckuntypischen Materialien und Formgebungen bei seiner ersten öffentlichen Ausstellung 1938 großes Befremden hervorriefen.¹⁸³ Statt weiterhin den Körper des Trägers als Ausgangs- und Bezugspunkt des Schmuckstücks zu betrachten, wurde allein seine kleine Größenvorgabe für Calder, César oder Dalí zur entscheidenden künstlerischen Herausforderung. Der schmückende Effekt des Künstlerschmucks wird deshalb von einem Juwelier wie Gérard Boucheron zu Recht in Frage gestellt:

„So schaffen Bildhauer, Maler oder Architekten eher selbstständige Kunstwerke als wirklichen Schmuck. [...] Ihr ästhetischer Wert ist unanfechtbar, doch sollte man hier nicht lieber von Kleinodien, von in Gold und Edelsteine übertragenen Zeichen oder Gebilden sprechen als von Juwelen, die Menschen schmücken?“¹⁸⁴

Diese „Zeichen und Gebilde“ stellen die gestalterische Idee über die Tragbarkeit, was zu einem anderen Umgang mit den Schmuckstücken führt, wie Lodovica Rizzoli-Eleuteri bemerkte: „Out of this developed the genre of artist’s jewelry [...] which treated the ornament more as an object to be looked at than as something to be worn“.¹⁸⁵

Das Besondere des Künstlerschmucks ist somit, dass er das Trageobjekt Schmuck tendenziell in ein Schauobjekt transformiert, denn die unkonventionellen Formen, Motive, Materialien und Bearbeitungstechniken machen ihn mittelbar körperwiderständig. Die Schmuckstücke werden zu eigenständigen und eigensinnigen Objekten, die wie bei Laliques „Libelle“ an den Körper bzw. die Kleidung appliziert, die Aufmerksamkeit des Gegenübers zuerst auf sich selbst und dann auf den Träger lenken. Obgleich als Armbanduhr, Anhänger und Armreif tatsächlich tragbar, bleibt der

¹⁸³ Schloen: *brillant(e)*, in: A.K. Meran 2004, S. 26.

¹⁸⁴ Boucheron, in: Lanllier/Pini 1971, S. 7.

¹⁸⁵ Rizzoli-Eleuteri 1994, S. 27.

Künstlerschmuck aufgrund seines körperwiderständigen Potentials letztlich „Schauschmuck“, der weniger zum Tragen als zum Abtasten mit dem Auge einlädt. Allein in diesem recht allgemeinen, auf die mittelbare Körperwiderständigkeit der Schmuckstücke abzielenden Aspekt, scheint der Künstlerschmuck die Goldschmiede beeindruckt und damit möglicherweise zu deren Lockerung im Umgang mit den gestalterischen Konventionen beigetragen zu haben. Blickt man auf die Goldschmiedearbeiten der 1960er, dann weisen diese wie das Beispiel Weiss-Weingart gezeigt hat, eine direkte Beeinflussung allein durch aktuelle Kunstströmungen auf, die aber ebenfalls zu einer neuartigen und ungewohnten Material- und Formsprache und damit mittelbaren Körperwiderständigkeit führten.

2.2 Körperthematizierungen I: *Objects to Wear*, Eindhoven 1969

Die Ausstellung *Objects to Wear*, die 1969 im Eindhovener Van Abbemuseum ausgerichtet wurde und danach durch die USA tourte, war einer der ersten Höhepunkte in der Geschichte des Autorenschmucks.¹⁸⁶ Die Jury der Ausstellung¹⁸⁷ hatte es sich zum Ziel gesetzt, die neuesten Entwicklungen der niederländischen Schmuckgestaltung zu präsentieren. Gezeigt wurden in diesem Rahmen Arbeiten von den fünf Goldschmiedem Emmy van Leersum (Abb. 7, 10), ihrem Ehemann Gijs Bakker (Abb. 8, 9, 11), Nicolaas van Beek, Françoise van den Bosch und Bernhard Lameris.

Die Ausstellung präsentierte alle Schmuckarbeiten als eine geschlossene, homogene Werkgruppe. In ihrem Auswahlbericht betonte die Jury mehrere verbindende innovative Aspekte wie die kühle, reduzierte Formsprache und die ausschließliche Verwendung von Metallen. Darin erkannte sie eine deutliche formale Auseinandersetzung mit dem eigenen Metier, der Goldschmiedekunst, die zu einer tendenziellen Weiterentwicklung des klassischen Schmuckstücks in Richtung Objekt oder Plastik geführt habe.¹⁸⁸ Aus diesem Grund betitelte die Jury die Ausstellung mit der ungewöhnlichen Bezeichnung *Objects to Wear*. Denn nicht Schmuck, sondern Objekte bzw. Skulpturen wurden hier

¹⁸⁶ Broadhead: *Extensions*, in: A.K. London 1985, S. 7-9; Van Zijl: *Introduction*, in: A.K. S'Hertogenbosch 2005, S. 21 ff.

¹⁸⁷ Die Jury setzte sich unter anderem aus Jean Leering, dem damaligen Direktor des Van Abbe Museums, dem Bildhauer Ad Dekkers, dem Kurator Wil Bertheux und dem Sammler Benno Premela zusammen.

¹⁸⁸ Vgl. Begleitblatt der Jury, in: A.K. Eindhoven 1969 (eingesehen am Kunstgewerbemuseum, Hamburg).

zum Tragen angeboten. So resumiert der Kurator der Ausstellung, Jean Leering, im Ausstellungskatalog: „jewelry [...] has gained greater independence as a result of the emphasis on its being seen as object.“¹⁸⁹

Angeregt wurden Titel und Konzept von zwei Vorgängerausstellungen im Jahr 1967: Der *Sieraad III* im Amsterdamer Stedelijk Museum und der *Sculpture to Wear* in der Londoner Philips Gallery. Beide Ausstellungen zeigten voluminöse Halsbehänge und Armreife von Emmy van Leersum und Gijs Bakker. Die beiden Vorgängerausstellungen sowie die *Objects to Wear* hatten einmal zum Resultat, dass die Bezeichnungen *Sculpture to Wear* und *Objects to Wear* in der Folgezeit zu Synonymen für die Schmuckarbeiten von van Leersum und Bakker wurden. Des Weiteren erzielten van Leersum und Bakker im Zuge dieser Ausstellungen als „most innovative designers working today in the Netherlands“ internationales Ansehen.¹⁹⁰ Ihr Aufsehen erregender gestalterischer Ansatz, den sie in den ausgehenden 1960er Jahren gemeinsam entwickelten und der auch als „Dutch smooth“ in die Schmuckgeschichte einging, dominierte die niederländische, aber auch internationale Schmuckszene um 1970. Und sei es nur dahingehend, dass sich Goldschmiede von ihrer reduzierten kühlen Formsprache abzugrenzen suchten.¹⁹¹

„Their revolutionary ideas“, wie Caroline Broadhead rückblickend schrieb,¹⁹² sollen zunächst anhand zweier Armreife erläutert werden. Der Armreif von Emmy van Leersum (Abb. 7), datiert auf 1968, ist aus rostfreiem Stahl. Seine Ausgangsform bildet ein fünf Zentimeter breiter Zylinder, der allein durch einen diagonalen „Knick“ eine Akzentuierung erfährt. Obgleich sich auf seiner Innenseite die Stempelung „Gijs+Emmy“ befindet, die die intensive Zusammenarbeit der beiden ausdrückt, wurde der Reif bereits zur *Objects to Wear* ausschließlich Emmy van Leersum zugeschrieben. Gijs Bakker fertigte seinen ein Jahr später entstandenen Armreif (Abb. 8) aus Aluminium. Er ist eine schmale kreisrunde Form, die sich zu einem spitzen rechten Winkel zusammenzieht.

¹⁸⁹ Leering, in: A.K. Eindhoven 1969, o.S.

¹⁹⁰ Morton 1976, S. 79.

¹⁹¹ Turner 1996, S. 22. Zum Begriff des „Dutch Smooth“: Jaap Huisman: *New Jewelry for a Renewed Country*, in: A.K. S’Hertogenbosch 2000, S. 52 f. Er geht vermutlich auf die niederländische Goldschmiedin Marion Herbst zurück, die 1968 eine Gegenbewegung, die Gruppe BOE, ins Leben rief, deren Kürzel übersetzt „Goldschmiede in Revolution“ bedeutet. Sie setzte sich aus Goldschmiedinnen wie Onno Boekhoudt und einigen Bildhauern zusammen. Die Gruppe wandte sich mit farben- und materialreichen Arbeiten gegen den als unpersönlich und gleichförmig empfundenen Schmuck von van Leersum und Bakker, van Zijl: *Introduction*, in: A.K. S’Hertogenbosch 2005, S. 25, Anm. 18.

¹⁹² Broadhead: *Extensions*, in: A.K. London 1985, S. 7.

Für beide Reife ist neben der Verarbeitung der unedlen Metalle Aluminium und Stahl, die um 1970 die bevorzugten Materialien von van Leersum und Bakker waren, eine ähnliche Formsprache und Materialpräsentation charakteristisch. Die reduzierte Formgebung basiert auf geometrischen Grundformen, die allein durch den diagonalen „Knick“ bei van Leersum sowie die Zuspitzung des Kreises zum rechten Winkel bei Bakker eine Modifikation erfahren. Die glattpolierte Oberflächentextur unterstreicht das reduzierte Erscheinungsbild der Schmuckarbeiten, so dass zunächst drei Aspekte festgehalten werden können, auf denen ihr als innovativ wahrgenommener, gestalterischer Ansatz beruht: Erstens auf der Verarbeitung von Aluminium und Stahl,¹⁹³ zweitens auf der einfachen Formsprache sowie drittens auf der „schnörkellosen“ Oberflächengestaltung. Emmy van Leersum beschreibt die Entwicklung dieser „unpräzisen“, formalen Lösung für ihren Armreif wie folgend:

„I was now involved with the body, so I wanted to dismantle all the the old conventions and start afresh, from the beginning: there is the human arm and it needs a covering. An arm has, roughly, the shape of a cylinder, so I took, standart cylinders as my basic form.“¹⁹⁴

Van Leersum sah somit in dem Zylinder die geeignete Basisform für alle Armreife, da er sich direkt von der Armpartie ableiten lässt. Neben der Orientierung am menschlichen Körperbau bedeutete für van Leersum die puristische Formsprache, die ornamentlose Metalloberfläche und die Materialwahl Edelstahl nicht nur ein Aufbrechen der gestalterischen Konventionen. Sie wollte sich mit diesen Gestaltungsmodi auch in eine jüngere gestalterische Tradition einschreiben bzw. diese

¹⁹³ Zwar stellt die Verarbeitung von Aluminium und Stahl in der jüngeren Schmuckgeschichte keine Novität mehr dar, doch wurden diese Metalle nun erstmals als eine Geste der Neuerung gegenüber der goldschmiedischen Tradition verwendet. Im 18. und 19. Jahrhundert erfreuten sich bereits Schmuckstücke aus Stahl, Eisen oder Aluminium großer Beliebtheit. Sie dienten entweder als kostengünstige Surrogate wie im englischen cut-steel-Schmuck, bei dem Stahl die Oberflächenwirkung von Diamanten imitieren sollte, vgl. A.K. *Cut Steel. Ein Jahrhundert Schmuck und Accessoires aus Stahlbrillanten (1770 - 1870)*, Kreismuseum, Zons 2001. Oder sie wurden als demonstrativer Ersatz für teure Materialien getragen wie im preußischen Eisenschmuck, der, nachdem er als Trauerschmuck ausgedient hatte, gemäß dem Slogan „Gold gab ich für Eisen“ patriotische Gesinnung ausdrücken sollte, vgl. Brigitte Marquardt: *Schmuck. Klassizismus und Biedermeier 1780 - 1850 Deutschland, Österreich, Schweiz*, München 1983, S. 68 ff. und Raff 1994, S. 56f. Schmuck aus Aluminium gibt es seit ungefähr 1855, vgl. Monika Becker: *Kreativität und Historismus. Schmuck und Entwurf*, Egelsbach 1997, S. 287-292.

¹⁹⁴ A.K. Amsterdam 1979/1980, o.S.

auf das Goldschmiedehandwerk übertragen, wie sie in einem Interview von 1970 andeutet, indem sie ihre Schmuckstücke als „Industrial Design“ bezeichnet.¹⁹⁵

Auch Gijs Bakker äußerte eine ähnliche Kritik gegenüber dem traditionellen Goldschmiedehandwerk im Katalog zur *Objects to Wear* und lässt dabei die gleiche Inspirationsquelle wie bei van Leersum erahnen: „In order to arrive at the essence of the created object, one has to unravel its historical tradition and start from the bottom up.“¹⁹⁶ Gemäß Bakker muss die Formgebung eines Objekts von seinen gestalterischen Traditionen entwirrt und von Grund auf neu gedacht werden, um zu seiner „Essenz“ vordringen zu können. Diese Aussage erinnert an die Überlegungen und gestalterischen Ansätze des modernen Designs in seiner Anfangsphase. Bereits im Werkbund, der die Typenbildung vorantrieb, oder von den Protagonisten des de Stijl, die die Entwicklung überindividueller elementarer Formen anstrebten, sowie am Bauhaus wurden in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ähnliche Gedanken in Bezug auf die Gestaltung von Gegenständen formuliert.¹⁹⁷ Allerdings ging es Bakker nicht um die Suche nach überindividuellen Schmuckgrundformen oder Typen, vielmehr weist sein gestalterischer Ansatz Parallelen zu den Gedanken von Walter Gropius, dem ersten Direktor des Bauhauses auf. 1925 stellte Gropius im siebten Bauhausbuch neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten vor und sprach dort vom „Wesen“ statt wie Bakker von der „Essenz“ eines Objekts, das erforscht werden müsse:

„Ein Ding ist bestimmt durch sein Wesen. Um es so zu gestalten, dass es richtig funktioniert – ein Gefäß, ein Stuhl, ein Haus – muss sein Wesen zuerst erforscht werden. [...] Diese Wesensforschung führt zu dem Ergebnis, dass durch die entschlossene Berücksichtigung aller modernen Herstellungsmethoden, Konstruktionen und Materialien Formen entstehen, die, von der Überlieferung abweichend, oft ungewohnt und überraschend wirken.“¹⁹⁸

Bakkers und van Leersums gestalterischer Ansatz zeichnet sich somit dadurch aus, dass sie sich auf der Suche der Essenz oder dem „Wesen“ der Schmuckformen begeben.

¹⁹⁵ Zitiert nach Huisman: *New Jewelry for a Renewed Country*, in: A.K. S’Hertogenbosch 2000, S. 76.

¹⁹⁶ Bakker, in: A.K. Eindhoven 1969, o.S.

¹⁹⁷ Zum Beispiel bezeichnete Hermann Muthesius, ein wichtiger Wortführer des Deutschen Werkbundes 1914 die Typisierung als „das Ergebnis einer heilsamen Konzentration“, zitiert nach: Hans Eckstein: *50 Jahre Deutscher Werkbund*, Frankfurt am Main 1958, S. 32.

¹⁹⁸ Gropius: *Grundsätze der Bauhausproduktion*, in: Gropius/Moholy-Nagy 1925, S. 5 f. Sicherlich ließen sich ebenso Einflüsse der „hauseigenen“ niederländischen de Stijl-Bewegung nachweisen, zumal van Doesburgs Ideen Gropius Anfang der 1920er Jahre nachhaltig beeinflusste, hierzu: Stephan von Wiese: „Lasst alle Hoffnung fahren!“ *Bauhaus und De Stijl im Widerstreit*, in: Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung (Hg.): *Sammlungskatalog*, Berlin 1981, S. 265.

Deshalb reduzieren sie ihre Formsprache und experimentieren mit schmuckfremden, wie Gropius schreibt, „modernen“ Materialien, ohne dass dabei monotone Schmuckstücke entstehen. Denn gemäß Gropius soll „Wesensforschung“ von der Überlieferung abweichende, ungewohnte und überraschende Ergebnisse bringen. Die „Wesensforschung“ von van Leersum und Bakker bewirkt zwar einerseits eine Reduktion der Formen, doch andererseits ist Bakkers Armreif auch ein Spiel mit den geometrischen Grundformen Kreis und Rechteck sowie bei van Leersum von Linie und Volumen.

Somit wurden von van Leersum und Bakker die Ansprüche der Moderne an eine zeitgemäße Gestaltung von Alltagsgegenständen mit großer Zeitverzögerung auf die Goldschmiedekunst übertragen, die in den 1920er Jahren von der Moderne nur gestreift wurde und im Großen und Ganzen nicht auf ein exklusives, auf dem Materialwert basierendes Schmuckverständnis verzichten konnte und wollte.¹⁹⁹ Allein der in dieser Zeit aufkommende Modeschmuck bediente sich moderner, industrieller Herstellungsmethoden und verwendete „moderne“ kostengünstige Materialien wie Kunststoff, um eine breite, vom gesellschaftlichen Stand und der ökonomischen Ausgangssituation unabhängige Käuferschicht zu erreichen.²⁰⁰ Auch wenn van Leersum und Bakker jedes Schmuckstück mit der Hand fertigten und nicht von der Maschine herstellen ließen, versuchten sie diese Idee der „Demokratisierung“ des Schmucks auch handwerklich umzusetzen, indem sie ihre Entwürfe häufig in kleinen Serien und unter Verwendung günstiger, unedler Metalle umsetzten.

Ihre „Entdeckung“ des leichten Metalls Aluminium Ende der 1960er Jahre ermöglichte van Leersum und Bakker auch die Umsetzung ihrer ausladenden Schulterstücke, die

¹⁹⁹ Zum Juweliers- und Goldschmiedeschmuck des Art Déco vgl. Sylvie Raulet: *Schmuck. Art Déco*, München 1985. Vor allem Naum Slutzky, der 1919 ans Weimarer Bauhaus als Hilfsmeister für Goldschmiede- und Ziselierhandwerk berufen wurde, lässt seit seinen späten Weimarer Jahren in den für ihn typischen Rundscheibenanhängern einen, von formaler Strenge und geometrischen Formen geprägten Stil unter Verwendung von unedlen Materialien erkennen, vgl. Monika Rudolph: *Naum Slutzky. Meister am Bauhaus, Goldschmied und Designer*, Stuttgart 1990. Allerdings „war die Herstellung von Schmuck durch das Programm des Bauhauses kaum legitimiert und nimmt [...] innerhalb der Schule von Anfang an nur eine Randposition ein“, weshalb nach Slutzkys Weggang Ende 1924 die Schmuckgestaltung am Bauhaus aufgegeben wird, vgl. Klaus Weber: *‘Vom Weinkrug zur Leuchte’ Die Metallwerkstatt am Bauhaus*, in: A.K. *Die Metallwerkstatt am Bauhaus*, Bauhaus Archiv, Museum für Gestaltung Berlin 1992, S. 14. Aus diesem Grund waren gemäß Walter Lochmüller seine Schmuckstücke kaum bekannt und daher auch nur wenig einflussreich, vgl. Walter Lochmüller: *100 Jahre Schmuck-Design*, Königsbach/Pforzheim 1973, S. 28.

²⁰⁰ Eleanor Gordon, Jean Nerenberg: *Ever woman's Jewelry: Early Plastics and Equality in Fashion*, in: Mary-ellen Roach-Higgins (Hg.): *Dress and Identity*, New York 1995, S. 275-281. Vgl. auch Raulet 1985, (Anm. 42), S. 249-256 und A.K. *Glanzstücke. Modeschmuck vom Jugendstil bis zur Gegenwart*, Museum Bellerive, Zürich; Museum für Angewandte Kunst, Köln 1993.

dadurch zumindest vom Gewicht her tragbar blieben.²⁰¹ Emmy van Leersums Schulerschmuck (Abb. 9) ist ein wellenförmiges Oval, das fest auf den Schultern aufsitzt und, einem Kragen nicht unähnlich, nach unten die Kleidung abschließt, während er nach oben den Kopf der Trägerin hervorhebt. Auf der Unterseite befinden sich auch tatsächlich Ösen, an die Kleidungsstücke befestigt werden können, die van Leersum mitentworfen hatte. Bakkers Schulterstück (Abb. 10) erinnert in seiner abstehenden kreisrunden Form an die Halskragenmode des 16. Jahrhunderts und vermittelt den Eindruck, ursprünglich eine flache Scheibe gewesen zu sein, die in der Mitte waagrecht aufgeschlitzt und zu beiden Seiten entgegengesetzt nach außen gedrückt wurde. Wie van Leersums Schulterstück besteht die Arbeit aus zwei Hälften, die sich passgenau um den Hals schließen.

Als ein Vorläufer der Schulterstücke kann Bakkers Kette aus zusammengesteckten Ofenrohrelementen (Abb. 11) von 1967 aufgrund ihrer ausladenden Formgebung gelten. Sie wurde auch auf der *Objects to Wear* gezeigt und nimmt wegen ihres *Ready-Made*-Charakters in Bakkers Oeuvre eine Sonderstellung ein. Das mit der Hand Gemachte beschränkt sich hier auf das Zusammenstecken von vier Rohrelementen. Die Kette sowie ein dazugehöriger Armreif aus demselben Material erregten aufgrund der simplen gestalterischen Lösung, einen industriell vorgefertigten Gegenstand zu Schmuck zu verfremden, ein ganz besonderes Aufsehen, denn, so Jaap Huisman: „These were objects that were not immediately identifiable as jewelry, and materials that had no relationship with ideas of ‘decoration’.“²⁰²

Ogleich Huisman in den Behängen aus Ofenrohr mehr ein Objekt als ein Schmuckstück sehen möchte, so ist Bakkers Ofenrohrkette kein vom Körper völlig losgelöster Gegenstand, dessen Formgebung und Material nichts mehr mit der Idee des Schmückens gemeinsam hat. Zwar ist sie aufgrund ihres enormen Durchmessers von einer starken „Eigenpräsenz“ und wirkt etwas sperrig, doch schmiegt sie sich andererseits durch den Knick in den zusammengefügt Wülsten an den Halsbereich der Trägerin an. Die gleichmäßigen Lamellen haben genauso wie das auf Hochglanz polierte Aluminium eine sehr dekorative Wirkung. Deshalb kann die Ofenrohrkette vielmehr als ein Schmuckobjekt charakterisiert werden, das durchaus körperbezogen ist und die Kopfpartie hervorhebt, dem aber ebenso mittelbar und unmittelbar

²⁰¹ Vgl. hierzu: Gert Staal: *Gebroken lijnen, de contouren van een leven*, in: A.K. S'Hertogenbosch 1993, S. 39.

²⁰² Huisman: *New Jewelry for a Renewed Country*, in: A.K. S'Hertogenbosch 2000, S. 51 f.

körperwiderständige bzw. skulptural-objekthafte Züge zu eigen sind. Dieses Paradox umschreibt am nachdrücklichsten die Bezeichnung *Objects to Wear* selbst. Es ist vor allem ein Charakteristikum der besprochenen Schmuckarbeiten von Bakker und van Leersum, die ja bereits vor dieser Ausstellung auch unter dem Titel „Sculpture to wear“ präsentiert wurden. Ob kleinformig wie die Armreife oder großformatig wie die Schulterstücke von 1967, das Besondere an van Leersums und Bakkers Schmuckobjekten ist, dass sie auch ohne den Träger auszukommen scheinen. Ungetragen erinnern die Schmuckstücke aufgrund ihrer reduzierten Formsprache nicht an Schmuck, sondern an abstrakte Skulpturen. Sie sind autonome Formen, und das, obgleich für beide der gestalterische Ausgangspunkt der menschliche Körper ist, wie van Leersum bezogen auf ihre Armreife formulierte und Bakker dies mit Blick auf die Schulterstücke tat: „Our collars should, notwithstanding their format, have an interesting relationship to the body, bringing out, rather than dominating, its beauty.“²⁰³ Bakkers Schulterstück sowie die Ofenrohrkette sind zwar aufgrund ihrer Größe sehr auffällig, doch möchten die einfachen, geschwungenen Formen und das glänzende Metall die Kopf- und Halspartie der Trägerin auch betonen. Der Körper ist weiterhin der Ausgangspunkt und Bezugspunkt ihrer Arbeiten und damit ein weiteres wichtiges Moment, um zur „Essenz“ eines Schmuckobjekts vordringen zu können bzw. um es von Grund auf neu denken zu können wie Bakker formulierte.

Somit kann noch einmal zusammenfassend das Paradox von Körperbezug und gleichzeitiger Körperwiderständigkeit als die gestalterische Grundausrichtung der *Objects to wear* von Emmy van Leersum und Gijs Bakker bestimmt werden. Denn einerseits passen sich die Schmuckobjekte als Armreife oder Schulterstücke an den Körper an und wiederholen in ihren runden, z.T. geschwungenen Formen die des Körpers. Doch andererseits können sie auch als abstrakte Gebilde unabhängig vom Körper bestehen. Dieser scheinbare Widerspruch zwischen einer reduzierten, voluminösen und daher skulpturalen Formsprache und dem direkten Bezug zur geschmückten Körperpartie verleiht den Schmuckobjekten ihre innere Spannung, die auch im Getragenwerden erlebt werden kann. Für Benno Premse, der 1969 zur Jury der Ausstellung gehörte, wurde durch Bakker und van Leersum der Schmuck wieder „körperbewusst“.²⁰⁴ Und das nicht nur, indem die Schmuckobjekte auf die Physis des Trägerkörpers Bezug zu nehmen scheinen. Sie machen getragen auch den Körper

²⁰³ Bakker, in: Willcox 1973, S. 221. Sehr ähnlich äußert sich Bakker auch im A.K. Eindhoven 1969, o.S.

²⁰⁴ Vgl. Premse: *Om iedere drager te dienen*, in: A.K. Amsterdam 1979/1980, o.S.

„bewusst“, indem sie ihm etwas abfordern. Ihre starre Massivität baut Widerstände auf, die den Träger der Schulterstücke zum Beispiel in eine aufrechte Haltung zwingt. Schmuckobjekt und Trägerkörper befinden sich in einem spannungsvollen Dialog, der um die Gegensätze Organisch und Anorganisch, Weichheit und Härte, Individualität des Trägers und Autonomie des Schmuckstücks kreist. Zur Verdeutlichung dieses spannungsreichen Dialogs zwischen Schmuckobjekt und Körper wurden die Schulterstücke zu Ausstellungseröffnungen von Personen getragen oder für Publikationen häufig an Models fotografiert. So wurden sie 1967 zur Eröffnung der *Sieraad III* performanceartig vorgeführt und 1969 zur *Objects to Wear* für den Katalog an Models abfotografiert, was außerdem im Vergleich zu den bisherigen Begleitpublikationen von Schmuckausstellungen eine Novität darstellte.²⁰⁵

Die Schmuckarbeiten von Emmy van Leersum und Gijs Bakker markieren einen radikalen Bruch mit tradierten Schmuckvorstellungen. In Orientierung an den gestalterischen Prinzipien der Designmoderne entwickelten sie auf geometrischen Grundformen basierende, reduzierte Schmuckformen, die gemeinsam mit der Verarbeitung von Aluminium und Stahl und der Produktion in Serie für eine „Modernisierung“ des Goldschmiedehandwerks eintreten. Statt kostbare Einzelstücke herzustellen, war es ihr erklärtes Ziel, den Goldschmiedeschmuck zu „egalisieren“. Dazu gehörte auch eine Neukonzeption des Schmuckstücks, die den Körper als „Essenz“ des Schmucks bestimmt. Dies bedeutet, dass er nicht bloß mit längst konventionalisierten Schmuckformen behangen wird. Er wird zum Ausgangspunkt der gestalterischen Auseinandersetzungen, indem die Schmuckformen direkt von ihm abgeleitet werden. Die, aus diesem Schmuckverständnis entwickelten Armreife und Schulterstücke thematisieren einerseits den Körper, andererseits werden sie getragen auch schnell zu Gegenspielern des Trägers, da sie sofort ihre unmittelbare und mittelbare Körperwiderständigkeit entfalten: Nicht nur, dass der Träger ein Statement von van Leersum und Bakker an den Körper appliziert hat, das sich gegen das tradierte Verständnis von Goldschmiedeschmuck als Prestigesymbol, Wertanlage und damit Luxusobjekt der „happy few“ wendet. Die starren ausladenden Formen behindern den Träger und können auch als abstrakte skulpturale Gebilde ohne weiteres für sich selbst stehen.

²⁰⁵ Dorothy T. van Arsdale betont im Vorwort: „It is a novel proposal to have photographs of models wearing jewelry [...]. This, then, is the meeting of two art forms: design and photography.“, in: A.K. Eindhoven 1969, o.S., Vgl. auch Huisman zur Präsentation auf der *Sieraad III: New Jewelry for a renewed Country*, in: A.K. S’Hertogenbosch 2000, S. 51.

3 Die 1970er Jahre

3.1 Plastik-Objekte: *Gold + Silber, Schmuck + Gerät, Nürnberg 1971*

Zu Beginn der 1970er Jahre, maßgeblich mitangestoßen durch die Ausstellung *Objects to Wear*, war nicht nur einer bis dahin ungekannten Experimentierfreudigkeit mit den unterschiedlichsten Materialien der Weg bereitet, auch der Begriff „Objekt“ befand sich nun in aller Munde. Einem Allheilmittel gleich stand er für die endgültige Lockerung der Fesseln gestalterischer Konventionen.²⁰⁶ Reinhold Reiling, der gemeinsam mit Gerhard Bott 1971 die erste Publikation veröffentlichte, die ausschließlich dem Autorenschmuck gewidmet war, spricht im Vorwort über „Schmuckobjekte von Goldschmiedern, die [...] dem Bereich der bildenden Künste zugeordnet werden können“.²⁰⁷ Mit dem weitreichenden Begriff „Objekt“ schien man leichter die „verbotene“ Schwelle zu den freien Künsten überschreiten zu können, weshalb sich Reiling und Bott auch für ein inhaltliches und künstlerisches „Mehr“ in der zeitgenössischen Schmuckgestaltung aussprachen. Für Ulla Stöver, die damalige Geschäftsführerin der deutschen Gesellschaft für Goldschmiedekunst, konkretisierte sich vier Jahre später, 1975, dieser Anspruch, indem sie eine „Verselbstständigung des schmückenden Objektes zu Miniatur und Kleinplastik“ beobachtete.²⁰⁸

In diesem Klima, das ein wachsendes künstlerisches Selbstbewusstsein des Autorenschmucks bezeugt, wurde die Schau *Gold + Silber, Schmuck + Gerät von Albrecht Dürer bis zur Gegenwart* von Curt Heigl in der Nürnberger Norishalle ausgerichtet. Sie war neben der *Objects to Wear* eine der ersten Ausstellungen, die dem Autorenschmuck „über Insider-Kreise hinaus eine öffentliche Resonanz“ verschaffte, wie Ursula Keltz rückblickend feststellte.²⁰⁹ Dies lag vor allem an dem Anlass zur Ausstellung selbst, Albrecht Dürers goldschmiedisches Schaffen im Rahmen der Feierlichkeiten zu seinem fünfhundertsten Geburtstag zu würdigen. Heigl, der für Konzeption, Auswahl und Aufbau der Schau allein verantwortlich war, legte den Schwerpunkt allerdings auf die Gegenwart. Neben dem historischen Rückblick, der

²⁰⁶ Dies führte dazu, dass in Ausstellungsprojekten und von Goldschmiedern der Begriff des „Objekt“ stark überstrapaziert wurde. Beim Blick in die Kataloge von Ausstellungen mit einschlägigem Titel wie der *Experimenta 72 - Objets d'artes, body sculptures und Schmuck* von 1972 und der ebenfalls in Hamburg 1974/75 ausgerichteten *Objekt. Objektschmuck, Schmuckobjekt, Objekt Schmuck* gewinnt man den Eindruck, dass jedes noch so banale Schmuckstück nur mit dem Begriff „Objekt“ in Verbindung gebracht werden musste, um an der Aura von Nichtkonventionalität teilzuhaben.

²⁰⁷ Bott/Reiling 1971, S. 5.

²⁰⁸ Stöver: *Schmuck in Deutschland. Vom Jugendstil bis zur Gegenwart*, in: A.K. Belgrad 1975, o.S.

²⁰⁹ Keltz 1999, S. 21.

Entwürfe sowie Schmuck und Gerät von Dürer und seiner Zeit bis zum Ende des 19. Jahrhunderts umfasste, und der die Zeit des Art Nouveau und Art Déco als „Bindeglied zwischen den historischen Stücken und der Neuzeit“ begriff,²¹⁰ stand die so genannte „Neuzeit“ im Mittelpunkt. Darunter fielen Schmuck und Gerät, aber auch Plastiken, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden. Gerade dieses Fehlen jeglicher „dogmatischen Festlegung“ auf ausschließlich Schmuck und Gerät sowie die Konfrontation von „Moderne und Historischem“ wurden positiv bewertet.²¹¹ Der Einbezug von Skulpturen und Kleinplastiken von Bildhauern, die auch als Schmuckgestalter aktiv waren, sowie von Goldschmieden, sollte die Interdependenzen zwischen Schmuck, Gerät und Plastik in den letzten Jahren anschaulich machen. Aber nicht nur die ausgestellten Skulpturen und Schmuckarbeiten spiegeln das experimentelle Klima Anfang der 1970er Jahre wieder, sondern ebenso die im Katalog veröffentlichten Aufsätze einiger Goldschmiede, Sie geben Ursula Keltz zufolge „beispielhaft das neue Selbstverständnis der Goldschmiede“ wieder.²¹² Ebenso stellt Ralph Turner retrospektiv fest: „The catalogue to this exhibition captures the changing attitudes in jewellery. There was an air of freedom about the work of these young jewelers, as formality gave way to liberating influences from technology and the fine arts.“²¹³

Ein Resultat des, von gestalterischen Zwängen befreiten Autorenschmucks sah Heigl darin, dass sich der Schmuck nun mehr und mehr „von der Funktion der Anpassung“ zu lösen beginnt und zu einem „selbstständigen Objekt“ wird.²¹⁴ Er versteht unter dieser Loslösung von der „Funktion der Anpassung“ allerdings keine Explosion der Schmuckformen ins Untragbare, sondern eine Befreiung von der bisher unhinterfragten Grundvoraussetzung, dass Schmuck für einen Adressaten, nämlich einen Träger und dessen Körper zu gestalten sei. Quasi entbündet von jeglicher gestalterischen Vorgabe sollte der Goldschmied nun Schmuck entwerfen können, der frei zwischen *Schmuck* – *Miniatur* – *Kleinplastik* pendelt, wie der Titel von Hubertus von Skals programmatischem Aufsatz für den Katalog lautet.

Betrachtet man in diesem Zusammenhang eine der ausgestellten Schmuckarbeiten von Hubertus von Skal, dann wird schnell deutlich wie dieses freie Pendeln zwischen Schmuck, Miniatur und Kleinplastik umgesetzt wurde, das den potentiellen Träger auf

²¹⁰ Heigl: *Konzeption und Gestaltung der Ausstellung*, in: A.K. Nürnberg 1971, o.S.

²¹¹ Arianna Giachi: *Parade des Schmucks. Die große Ausstellung in der Nürnberger Norishalle* in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 2. Juni 1971, Nachdruck in: *Kunst+Handwerk* H7, 1971, S. 23.

²¹² Keltz 1999, S. 21.

²¹³ Turner 1996, S. 27.

²¹⁴ Heigl: *Konzeption und Gestaltung der Ausstellung*, in: A.K. Nürnberg 1971, o.S.

einen zweiten Platz verweist und dem kreativen Entwurf den Vorrang einräumt. Die *Goldfliege* (Abb. 12) ist ein Schmuckobjekt, das sich zwar durch die Broschierung auf der Rückseite als Schmuckstück ausweist, zugleich jedoch auch eine Miniatur oder Kleinplastik darstellt. Als Modell diente eine wirkliche Fliege, die in „verlorener Form“ in Gold gegossen wurde und in deren Hinterleib ein Bergkristall eingefügt wurde. Von Skal befestigte die *Goldfliege* auf einem Stück Fliegengitter, das wiederum von vier Halterungen aus Eisen in einen quadratischen Eisenrahmen eingespannt wird. Dadurch entsteht der Eindruck, die Fliege sitze an einem kleinen Fenster auf einem Fliegengitter. Von Skal präsentierte dieses Miniaturobjekt, das 1967 entstand,²¹⁵ auf der Nürnberger Schau unter einer kleinen extra angefertigten Kunststoffvitrine, die den Eindruck noch verstärkt, dass es sich hier um ein primär visuell zu rezipierendes Miniaturobjekt handelt. In seinem Aufsatz findet diese Vermutung Bestätigung, denn er schreibt: „Mache ich Schmuck? Ich will Zeichen, Signaturen, Merkpunkte für die Augen.“²¹⁶ Um dies zu erreichen, muss für ihn der Schmuck „antitraditionalistisch“ sein, zumal die Kluft zwischen den angewandten und freien Künsten heute „unbestimmt und fließend“ sei.²¹⁷ Von Skal fordert daher einen erweiterten Umgang mit seinen Schmuckobjekten ein. Diese sollen nun nicht mehr nur im getragenen Zustand sichtbar und ansonsten zu Unsichtbarkeit im Schmuckkasten verdammt sein: „Man soll meine Arbeiten auch an die Wand hängen können oder vor sich auf den Tisch legen.“²¹⁸ Unter einer Vitrine verwahrt oder an die Wand gehängt wird die *Goldfliege* tatsächlich nur noch zu einem „Merkpunkt“ für die Augen.

Auf der Nürnberger Ausstellung wurden außerdem Schmuckarbeiten gezeigt, die in Kunststoff, einem Anfang der 1970er Jahre für den Autorenschmuck noch relativ neuem Material, gefertigt wurden. Im Folgenden werden zwei Broschen aus Kunststoff besprochen, die ebenfalls unter gestalterischen Gesichtspunkten von dem Anspruch getragen werden, auch als körperunabhängige, künstlerische Gebilde rezipierbar zu sein. Bei der Brosche des Niederländers Robert Smit (Abb. 13) verweist bereits der Titel *Objekt* im Katalog auf diese Ambition. Und tatsächlich besitzt die quadratische, abstrakte Komposition aus Acrylglas nur noch geringe Reminiszenzen an die klassischen Broschen des Juwelier- und Goldschmiedehandwerks. Einzig in dem

²¹⁵ Die Datierungen der Brosche schwanken zwischen 1965 (Cartlidge 1985), 1966 (A.K. Nürnberg 1971) und 1967 (A.K. Antwerpen 2000). Letztere vertritt auch Keltz 1999.

²¹⁶ Von Skal: *Schmuck – Miniatur – Kleinplastik*, in: A.K. Nürnberg 1971, o.S.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Ebd.

kleinen Maßstab und dem geringen Volumen entspricht sie einer konventionellen Brosche, in Material, Technik und Motivik hingegen nicht: Das *Objekt* besteht aus zwei Acrylglasplatten, die mit Hilfe von dünnen Stiften aus Weißgold in einem geringfügigen Abstand übereinander montiert wurden. Die untere Platte ist in zwei waagrecht verlaufende farbliche Hälften aus opakem weiß und schwarz unterteilt, die durch die obenaufliegende Platte aus rotem, transluzidem Acrylglas hindurchschimmert. Die dreißig dünnen Stifte halten nicht nur die beiden Platten zusammen, sie haben auch eine ornamentale Funktion. In gleichbleibenden Abständen sowohl zum Rand als auch untereinander auf der gesamten Fläche angebracht, bilden sie einen Kontrast zu der, in die obere Platte diagonal eingravierten Zahlenkolonie, deren Graphik Smit den, zu damaliger Zeit recht einfachen Computerprogrammen entlehnte. Die Zahlen sind allerdings zu einem ausschließlich ornamentalen Element in einer überwiegend abstrakten Komposition geworden.

Auch die Brosche von Claus Bury (Abb. 14) ist eine abstrakte Komposition aus mehreren Schichten verschiedenfarbiger Acrylglasplatten. Zuerst sägte er die einzelnen Elemente aus, bevor er sie zusammensetzte und schließlich zusammenklebte. Das am Rand als Streifen sichtbare, gelbe Acrylglas rahmt die sich nach unten verjüngende Brosche und ihre abstrakte Motivik ein. Die schräggerasterte, dunkelblaue Struktur in der oberen Hälfte und die aus verschiedenen transluziden und opaken Schichten bestehende untere Hälfte verleiht der Komposition eine Art „Bildtiefe“ wie sie bei Smit durch die in leichtem Abstand zueinander aufliegenden Platten ebenfalls erreicht wird. Beide Broschen können in ihrer Materialwahl Kunststoff, der Technik des Zusammenklebens und Zusammenmontierens sowie in dem Resultat der, wenn auch ornamentalen, so doch vornehmlich abstrakten, nicht-gegenständlichen Motivik durchaus im Sinne Hubertus von Skals als „antitraditionalistisch“ bezeichnet werden.

Bury und Smit verwendeten Acrylglas um 1970 aus verschiedenen Gründen. Es war kostengünstig in der Beschaffung und kam der allgemeinen Experimentierfreudigkeit mit unkonventionellen schmuckfremden Materialien in dieser Zeit sehr entgegen. Allerdings kann ihre gestalterische Position nicht als ein Beitrag zu der, von Emmy van Leersum und Gijs Bakker initiierten „Demokratisierung“ des Goldschmiedeschmucks verstanden werden. Bury und Smit verknüpfen mit der Verarbeitung von Acryl keine „ideologische Aussage“, die sich gegen das vorherrschende Luxusgebot von

Goldschmiedeschmuck wendet.²¹⁹ Vielmehr beherrschte Plastik bereits seit einigen Jahren das gesamte Produktdesign. Die 1960er und 1970er Jahre wurden von einer regelrechten Kunststoffeuphorie erfasst, die auch bald den Autorenschmuck ergriff.²²⁰ In den ausgehenden 1960er Jahren wurden die Kunststoffe neben unedlen Metallen wie Aluminium und Stahl²²¹ zu einem der beliebtesten Materialien im Autorenschmuck. Ob transluzid oder opak – Kunststoffe waren in einer schier unerschöpflichen Farbpalette erhältlich und korrespondierten mit dem schillernden zeitgenössischen Kunststil der Pop- und Op-Art. Bury und Smit verarbeiteten Kunststoff primär aus experimentellen und damit gestalterisch-ästhetischen Gründen, denn wie Barbara Maas feststellt, konnte an und mit ihm „geradezu idealtypisch die Möglichkeiten der Umwertung, Aufwertung und Veränderung eines Werkstoffs“ demonstriert werden.²²² Aber nicht nur die Kunststoffe, auch gefundene oder vorgefertigte Objekte erfuhren im Autorenschmuck um 1970 eine Umwertung, Aufwertung und Veränderung wie bei Hubertus von Skals *Goldfliege*. Denn, indem er diese auf ein Stück Fliegengitter setzt, integriert er in das Schmuckobjekt ein industrielles Fertigprodukt, das genauso wie die Eisenrahmung nicht dem tradierten goldschmiedischen Materialkanon entspricht.

Anfang der 1970er Jahre nahmen die Experimente mit unedlen und vorgefertigten Materialien im Autorenschmuck rapide zu, so dass sich in der Folgezeit auch zahlreiche Ausstellungen explizit diesen „unedlen“ Schmuckarbeiten widmeten.²²³ Deshalb soll an dieser Stelle noch ein kurzer Blick auf zwei um 1970 entstandene Schmuckstücke geworfen werden, die zwar nicht auf der *Gold + Silber. Schmuck + Gerät* gezeigt wurden, in denen sich jedoch die gestalterische Konventionen entgrenzende Experimentierfreudigkeit dieser Zeit besonders nachdrücklich manifestiert. Wie bereits

²¹⁹ Vor allem im niederländischen Autorenschmuck spielte der „Demokratisierungsgedanke“ und damit verbunden der kostensenkende Aspekt sowie die Herstellung in limited editions auch bei der Verarbeitung von Kunststoffen eine entscheidende Rolle. Die Goldschmiede Hans Appenzeller und Lous Martin gründeten aus diesem Anspruch heraus 1969 die Galerie Sier(r)aad in Amsterdam. Sie stellten Armreife aus Kunststoff, Aluminium oder Gummi jeweils in einer Serie von zwanzig Stück her, vgl. hierzu A.K. S’Hertogenbosch 2000, S. 64.

²²⁰ Vgl. hierzu Josef Straßer: *Utopien in Plastik. Die Kunststoff-Euphorie der sechziger und frühen siebziger Jahre*, in: A.K. *Plastics*, Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, München 1997, S. 78 ff.

²²¹ Vgl. auch *Schmuck aus Stahl: Internationales Symposium Schmuck, Kleinobjekte, Konzepte aus Stahl und Edelstahl*, Linz 1974.

²²² Maas 1999, S. 50.

²²³ Wie zum Beispiel die *Objects and Acrylic Jewellery* in der Londoner Electum Gallery 1972, auf der auch Arbeiten von Claus Bury zu sehen waren. Anfang der 1980er Jahre gab es zwei wichtige Ausstellungen zu Autorenschmuck aus unedlen und vorgefertigten Materialien: *Jewellery Redefined. The First International Exhibition of Multi-Media Non-Precious Jewellery* im Londoner British Crafts Center 1982 und die im selben Jahr in der Galerie Mattar in Köln präsentierte Ausstellung *Ready Made. Schmuck aus Fertigteilen*.

Gijs Bakkers Kette aus Ofenrohr von 1967 (Abb. 11) als eine der ersten Zweitverwertungen von industriellen Fertigprodukten im Autorenschmuck zeigt, eröffneten vorgefertigte oder gefundene Dinge den Goldschmieden ein großes Spektrum an Gestaltungsmöglichkeiten. Ein weiteres Beispiel ist der 1970 gefertigte Schmuck aus Elektrodraht des Schweizer Max Fröhlich (Abb. 15). Das Set aus Armschmuck, Ring und voluminösem Kettenanhänger in Form einer flachen Scheibe entstand durch Umeinanderwinden und Verschweißen von rotem und grünem Elektrodraht. Der grüne Draht akzentuiert die Schmuckstücke, indem er jeweils sparsam gesetzt, entweder die Mitte der Anhänger Scheibe betont oder aber den Armschmuck „belebt“, indem er ihn in eine kleinere und größere Partie unterteilt. Ähnlich wie bei Gijs Bakkers Schmuck aus Ofenrohr geht von dem Set aus kunststoffbeschichteten Metalldrähten ein hoher ästhetischer Reiz aus, trotz oder gerade wegen der simplen Verarbeitungstechnik sowie der Verwendung alltäglicher, einfacher Materialien.

Insbesondere die niederländischen Goldschmiede machten sich in dieser Zeit mit ihrem unkonventionellen Schmuck aus Alltagsgegenständen einen Namen. Die handwerkliche Bearbeitung auf ein Minimum reduziert, entstanden viele dieser Schmuckarbeiten durch simples Zurechtschneiden, Zusammenkleben oder Zusammenstecken. So verarbeitet Maria Hees seit den ausgehenden 1960er Jahren Gartenschläuche zu Armbändern (Abb. 16) oder Reinigungsbürsten zu Ansteckschmuck, indem sie lediglich auf deren Rückseite eine Broschierung anbrachte. Das Armband aus einem Stück Gartenschlauch klebte sie an seinen Enden zusammen und versah es in regelmäßigen Abständen mit Einschnitten, die neben dem Karomuster des Schlauchs dem Armreif eine ornamentale Struktur geben.

Beide Male, bei Fröhlichs Elektrodrahtschmuck wie auch bei Hees' Armreif, werden durch geringe gestalterische Eingriffe die Materialien ihrem üblichen Funktionszusammenhang enthoben. Indem die Goldschmiede Elektrodraht und Gartenschlauch zu Schmuck umarbeiten, machen sie aber auch ihr verborgenes ästhetisches Potential sichtbar, das in der alltäglichen Verwendung zumeist keine Beachtung findet. Diese „Ästhetisierung“ der Gebrauchsgüter zu Schmuckobjekten verletzt mehr noch als die Verarbeitung unedler Metalle und Kunststoffe die Aura des Luxuriösen, die das Goldschmiedehandwerk seit jeher umgibt. Nicht nur, dass wie bei der Verarbeitung von Kunststoff Materialien als „schmuckwürdig“ aufgewertet werden, die ausschließlich für den alltäglichen Gebrauch bestimmt sind. Noch viel stärker wird bei der Verwandlung eines Alltagsgegenstands in ein Schmuckstück mit nur wenigen

Handgriffen das Materialgebot aber auch der handwerkliche „Ethos“ des Goldschmiedehandwerks negiert, der darauf beruht, einen Rohstoff in langwierigen Prozessen des Schmiedens, Gießens oder Fassens von geschliffenen Schmucksteinen zu formen.

Ausstellungen wie die *Gold + Silber, Schmuck + Gerät* verkündeten das wachsende Selbstbewusstsein des noch jungen Autorenschmucks Anfang der 1970er Jahre, der sich nun auf den Weg machte, tradierte Schmuckvorstellungen durch immer „exotischere“ Materialien, die nach untypischen Bearbeitungstechniken verlangten, zu entgrenzen. Dies hatte zur Folge, dass die originelle, innovative gestalterische Idee nun an erster Stelle stand und der Trägerkörper als Adressat des Schmucks immer zweitrangiger wurde. Nahezu grenzenlose Materialeexperimente und die Suche nach neuen Bearbeitungstechniken bildeten den Mittelpunkt im Schmuckschaffen der Goldschmiede. Diese mittelbare Körperwiderständigkeit war mit einer Fortsetzung der programmatischen Vorgabe der *Objects to Wear* verknüpft, die allerdings das „Objekt“ als gestalterische Zielvorgabe ins Zentrum rückte. Goldschmiede wie Hubertus von Skal und Ausstellungsmacher wie Curt Heigl wollten Schmuck aufgrund dieser erzielten gestalterischen Freiheit den Status einer vom Körper losgelösten Miniatur oder Kleinplastik zuerkennen. Eine gestalterische Tendenz, die im Laufe der 1970er Jahren ihre Fortsetzung erfährt.

3.2 Metall-Objekte: *Schmuck International 1900 - 1980*, Wien 1980

Mit Blick auf Ausstellungen wie die *Gold + Silber, Schmuck + Gerät* stellt Ursula Keltz rückblickend fest, dass „Experimentierfreudigkeit und die damit verbundene Ausweitung von Schmuckformen und -materialien [...] im Laufe der siebziger und ersten Hälfte der achtziger Jahre ihren Höhepunkt“ fanden.²²⁴ Der Autorenschmuck entwickelte sich zu einem gestalterischen Medium, mit dem alles möglich schien. Weder an tradierte Material- und Formvorstellungen, noch an Bedeutungs- und Symbolisierungszusammenhänge mehr gebunden, spielte der Mensch und sein Körper als der zentrale Bezugs- und Ausgangspunkt von Schmuck eine immer geringere Rolle. Die Idee eines tendenziell körperunabhängigen Schmuckobjekts, die sich in den

²²⁴ Keltz 1999, S. 22.

Schulterstücken und Armreifen von Emmy van Leersum und Gijs Bakker angekündigt hatte und von Goldschmieden wie Hubertus von Skal radikalisiert wurde, durchzog die gesamten 1970er Jahre. Gerade der Gedanke, mit dem Schmuckstück auch eine Kleinplastik zu schaffen, die als „Merkpunkt für die Augen“ nicht am Trägerkörper, sondern primär als Schauobjekt erlebt werden sollte, fand in den ausgehenden 1970er Jahren in dem österreichischen Goldschmied Peter Skubic einen engagierten Verfechter. Skubic organisierte 1980 die Ausstellung *Schmuck International 1900 - 1980*, die er im Wiener Künstlerhaus präsentierte. Mit der Ausstellung beabsichtigte er, „die Entwicklung vom konventionellen Schmuck zur Kleinskulptur“ zu dokumentieren.²²⁵ Skubic, der nicht nur die Idee zu der Ausstellung, sondern ebenso die Gesamtleitung inne hatte, organisierte nach der Londoner *International Exhibition of Modern Jewellery* von 1961 und der Nürnberger *Gold + Silber, Schmuck + Gerät* von 1971 die dritte große Überblicksschau zur modernen und zeitgenössischen Schmuckgestaltung. Sie war von dem Wunsch geprägt, zu zeigen, „wie groß das Spektrum ist, in dem Schmuck gedacht wird.“²²⁶ Wie die Londoner Ausstellung ließ Skubic seine Schau mit dem Schmuck des Jugendstil und Art Déco beginnen, was belegt, wie sehr sich die von Hughes 1961 initiierte Auffassung verfestigt hatte, dass der Beginn eines freieren, künstlerischen Schmuckschaffens um 1900 seinen Anfang nahm.²²⁷ Den Fokus legte er jedoch auf die „Neue Schmuckszene“, also auf die aktuellen Entwicklungen im Autorenschmuck. Im Gegensatz zur Londoner und Nürnberger Schau wurde der Künstlerschmuck außen vor gelassen, da für Skubic ein entscheidendes Auswahlkriterium die eigenhändige Umsetzung des Entwurfs war, dessen Ideenfindung häufig anhand einer Skizze mitpräsentiert wurde.²²⁸ Skubic zeigte unjuriert die Arbeiten von hundertneunundfünfzig Goldschmieden aus vierzehn, bis auf die USA, Japan und Israel, überwiegend europäischen Ländern. Er nutzte dieses selbst geschaffene Forum, um sich nachdrücklich für ein freieres Schmuckverständnis einzusetzen:

„Viele Schmuckstücke dieser Ausstellung erfüllen, wenn sie nicht am Körper getragen werden, ihre Funktion als Kleinskulptur oder Bild bzw. Relief. Man kann

²²⁵ Skubic: *Schmuck Internat. 1900-1980*, in: *Gold + Silber Uhren + Schmuck* 1981, H1, S. 125.

²²⁶ Skubic: *Zur Ausstellung*, in: A.K. Wien 1980, S. 15.

²²⁷ Wie gesehen werden konnte, teilte auch Heigl diese Ansicht, indem er in dem Schmuck des Jugendstil und Art Déco auf der *Gold + Silber, Schmuck + Gerät* ein Brücke zur einer neuen freieren Schmuckauffassung sah.

²²⁸ Skubic: *Zur Ausstellung*, in: A.K. Wien 1980, S. 15. Die insgesamt eintausendzweihundert Exponate wurden von hundertsechzig Zeichnungen und Entwürfen ergänzt.

sie zum Teil hinstellen, aufstellen. Ich habe es gern, wenn man mit Schmuckstücken auch dann lebt, wenn man sie nicht trägt.“²²⁹

Dieser Aussage liegt eine Auffassung von Schmuck zugrunde, dass Schmuck zwar aufgrund seiner „Dimension und Funktion in so unwahrscheinlich nahe Beziehung zum Menschen treten kann“,²³⁰ dass er aber auch ein, vom Trägerkörper unabhängiges, aufstellbares Kunstobjekt sein kann. Deshalb nimmt es auch nicht wunder, dass Skubic sich im Zuge der *Schmuck International* nachdrücklich für ein Schmuckverständnis einsetzte, das die von Goldschmieden, Kuratoren und Kritikern schon lange nicht mehr akzeptierte Unterscheidung zwischen Schmuckobjekt und Kunstobjekt und damit zwischen angewandter und freier Kunst endlich ad acta legen wollte.²³¹ Im Katalog zur *Schmuck International* ist es Dieter Ronte, der dieser Ansicht Nachdruck verleiht: „Die schmückenden Designer [d.h. die Goldschmiede A.d.V.] haben den Status des freien Künstlers angenommen, sie sehen keinen Unterschied mehr zwischen Malerei, Skulptur [...] sie erheben den Anspruch als independent artist“.²³²

Diese sich hier abzeichnende gestalterische Schmuckprogrammatik, die Schmuck eine „doppelte Daseinsberechtigung“ als Trageobjekt und Kunstobjekt zuerkennt, indem er den Körper schmückt und zugleich auch als körperunabhängiges Kunstobjekt wahrnehmbar ist, setzt Skubic in seinen eigenen Arbeiten mit am konsequentesten um. Seine Broschen sind technoide Gebilde aus gesägtem und gefeiltem Edelstahl, deren Elemente allein durch Federn und Magnete oder durch bloßes Ineinanderstecken zusammengehalten werden. So werden zum Beispiel bei der, auf der *Schmuck International* präsentierten Brosche von 1980 (Abb. 17) die einzelnen präzise zusammengefügte Stahlplatten und -stege letztendlich durch das Spannungsfeld der vier, sich gegenseitig abstoßenden, roten Magnete in der Mitte der Konstruktion zusammengehalten. Die gesamte Tektonik der Brosche ist auf dieses „Kraftzentrum“ ausgerichtet, das sich auch farblich aus dem mattglänzenden Stahlgrau abhebt. Denn für Skubic steht immer „die Ordnung, die Proportionierung der Teile im Verhältnis zum Ganzen, im Vordergrund“.²³³ Hier basiert das Verhältnis der einzelnen Teile zum

²²⁹ Skubic: *Zur Ausstellung*, in: A.K. Wien 1980, S. 15.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Zur Diskussion in den 1970er Jahren vgl. Bott/Reiling 1971, Schollmayer 1974 und Turner 1976. Für Skubic wird auch noch sieben Jahre später, 1987, der Begriff „Schmuck“ viel zu eng ausgelegt. Schmuck ist für ihn „ein gestalterisches Medium wie Malerei und Bildhauerei“, da Kunst in erster Linie ein Begriff der Qualität und nicht der Gattungszugehörigkeit sei, vgl. hierzu A.K. Linz 1987, S. 283.

²³² Ronte: *Schmuck – oder von der zierlichen Art*, in: A.K. Wien 1980, S. 8.

²³³ Hufnagl: *Zu Peter Skubic*, in: Bollmann/Drutt/Hufnagl/Zimmermann 2001, S. 137.

Ganzen auf Symmetrie und einem harmonischen Dreiklang, in den sich sogar die Broschierung unauffällig einfügt. Während senkrechte Stege die Brosche in drei Felder unterteilen, lässt auch die waagrechte Ausrichtung der Brosche drei Felder erkennen. Denn ungetragen wird die Broschierung, die oben und unten als dünner Metallstab waagrecht hinter den Stegen verläuft, zu einem Teil der technoiden Komposition. Das Verschmelzen der Broschierung mit der Gesamtkomposition macht das Schmuckobjekt zu einem tendenziell autonomen Objekt, das aufgestellt nicht mehr an eine potentielle Tragesituation denken lässt, auch wenn es aufgrund der Broschierung ohne weiteres an einem Körper seinen Platz finden kann.²³⁴

Einer technischen Konstruktion gleicht auch der Ansteckschmuck des ebenfalls auf der Wiener Ausstellung vertretenen Tschechen Anton Cepka (Abb. 18). Ähnlich wie bei Skubic hat Cepka eine ganz spezielle Technik für seinen Schmuck ausgebildet. Er verwendet Silberplatten, aus denen er hauchdünne Stege aussägt, die er zu feingliedrigen, an kleine Flugobjekte erinnernde Gebilde zusammensetzt. Aufgrund ihrer miniaturartigen Größe haftet ihnen etwas Spielerisches an. Das Motiv, die äußerst symmetrische Komposition, die geometrische Formsprache sowie die Verwendung des „kühlen“ Metalls Silber entfaltet eine „Ingenieursästhetik“, die ihre Inspiration „aus der Welt des Radars, der Parabolantennen und der Raumfahrt“ erhielt.²³⁵ Cepka selbst äußerte zu seinen Arbeiten: Die „Schmuckstücke-Objekte, welche ich schaffe, tragen alle Zeichen der heutigen Zeit.“ Sie stellen einen „Reflex der heute übertechnisierten Welt dar.“²³⁶ Gerade das etwas sperrige Wort „Schmuckstücke-Objekt“ verweist wieder auf die „doppelte Daseinsberechtigung“, die die Goldschmiede ihren Schmuckarbeiten in den 1970er Jahren zusprechen, indem sie sie zwischen Schmuckstück und Miniaturobjekt changieren lassen.

In seiner Funktion als Ausstellungsmacher untermauerte Skubic den Anspruch der „doppelten Daseinsberechtigung“ des Schmucks am deutlichsten mit der Präsentation kleiner Stahlobjekte (Abb. 19) des tschechischen Bildhauers Vrástlav Karel Novák, der erst über diese Ausstellung zum Schmuckmachen angeregt wurde und inzwischen die Klasse für Schmuck und Gerät an der Hochschule für Kunst und Gewerbe in Prag leitet.

²³⁴ Gemäß Skubic' Forderung, Kunst nicht nach der Gattungszugehörigkeit des Geschaffenen zu bestimmen (vgl. auch Teil II, Anm. 75), begann er Anfang der 1980er Jahre damit, Groß- und Kleinskulpturen nach den Gestaltungsprinzipien seiner Broschen zu entwickeln. Sie besitzen die gleiche Material- und Formsprache und ihre Metallelemente werden ebenfalls durch Zugfedern in eine „innere Spannung“ versetzt und zusammengehalten, vgl. Bollmann/Drutt/Hufnagl/Zimmermann. 2001, S. 162 ff.

²³⁵ Maas 1999, S. 39 f.

²³⁶ Cepka zitiert nach: Chadour/Freisfeld 1991, S. 151.

Skubic präsentierte die abstrakten Objekte von Novák in den Vitrinen gemeinsam mit den Schmuckarbeiten. Zwar wurde bereits auf der *Gold + Silber, Schmuck + Gerät* Autorenschmuck zusammen mit zeitgenössischen Plastiken präsentiert, um auf Interdependenzen zwischen Schmuck, Gerät und Plastik hinzuweisen. Doch der Lageplan verdeutlicht,²³⁷ dass auf der *Gold + Silber, Schmuck + Gerät* trotz aller räumlichen Nähe, Schmuck und Plastik in zum Teil durch Stellwände voneinander getrennten Bereichen gezeigt wurden.

Nováks vier Stahlobjekte, die jeweils eine Variation von geschwungener Linie auf quadratischer Fläche darstellen, erinnern hingegen aufgrund ihrer gemeinsamen Präsentation mit Schmuck und aufgrund ihrer geringen Größe zunächst an Broschen. Erst auf den zweiten Blick fällt auf, dass sie keine Broschierung besitzen. Auch die Titel können als Hinweis gelesen werden, dass es sich nicht um Broschen, sondern um, in der Formsprache reduzierte, „minimalistische“ Kompositionen handelt. Abgeleitet von der jeweiligen Schwungform des Metalldrahts wurden sie von oben links nach unten rechts als *Quadrat mit kleinem Bogen*, *Quadrat mit großem Bogen*, *Quadrat mit einer Welle* und *Quadrat mit einem Hügel* betitelt, wobei die beiden letzten Titel auf Assoziationen mit Erscheinungen der Natur beruhen.

Allen drei vorgestellten Arbeiten ist eine geometrische und technoide Formsprache gemeinsam, die mit der Materialwahl Metall zusammenhängt. Novák und Skubic, die Stahl verwenden, müssen sich industrieller Verarbeitungstechniken bedienen, denn Stahl ist überwiegend in vorgefertigten Platten erhältlich und aufgrund seiner enormen Härte nur eingeschränkt formbar. Des Weiteren ist mit Blick auf die, im Zusammenhang mit der *Gold + Silber, Schmuck + Gerät* besprochenen Arbeiten auffällig, dass die Schmuckform Brosche sich im Autorenschmuck großer Beliebtheit erfreut. Der Ansteckschmuck bietet genauso wie der Anhänger oder die Kette aufgrund seines relativ großen „Basisvolumens“ im Gegensatz zu anderen Schmuckformen wie dem Ohring, dem Ring oder dem Armreif mehr gestalterische Möglichkeiten bei der Umsetzung von bildhaft-gegenständlichen oder abstrakt-ornamentalen Motiven. Dies hatte zur Folge, dass neben dem Ohring vor allem der Ring im Autorenschmuck der 1970er Jahre ins Abseits geriet. Eine große Ausnahme sind die „Ringskulpturen“ von Wendy Ramshaw (Abb. 20). Für Ralph Turner war sie in dieser Zeit deshalb „the chief innovator“ der Ringgestaltung.²³⁸ Außerdem scheute sich Ramshaw auch nicht,

²³⁷ Der Lageplan wird zu Beginn des A.K. Nürnberg 1971 wiedergegeben, o.S.

²³⁸ Turner 1976, S. 77.

weiterhin Schmucksteine und Email zu verarbeiten, die im Laufe der 1970er Jahre aufgrund der „antitraditionalistischen“ Gesinnung fast völlig verschwunden waren.²³⁹

Das Besondere ihrer Ringe ist, dass Ramshaw ihnen auch im ungetragenen Zustand zu Beachtung und Betrachtung verhilft, indem sie für die Ringsets Türmchen mitentwirft, die ihnen eine skulpturale Erscheinungsweise verleiht. Die beiden Ringskulpturen, die im Ausstellungskatalog zur *Schmuck International* abgebildet wurden, sind von 1973 und wurden aus Stahl, Silber und Gold gefertigt. Die Ringe sind aus Gold und Silber gemacht. Ihre zum Teil langgestreckten, dünnen Ringköpfe weisen ein ornamentales Wechselspiel von silbernen und goldenen Partien auf. Werden die beliebig variierbaren Ringsets nicht am Finger getragen, so können sie auf die speziell für das Set konzipierten Stahltürmchen gesteckt werden und als Kleinskulptur Aufstellung finden. Das Türmchen besitzt einen Schraubverschluss, wodurch es sich auf Höhe der Ringe in zwei Teile aufschrauben lässt, so dass sich die Ringe bequem auf den, sich an dieser Stelle leicht nach innen verjüngenden Turm aufstecken lassen.²⁴⁰ In den Ringständer integriert, verschmelzen die Ringe mit diesem und – farblich und formal abgestimmt – auch miteinander zu einer abstrakten Kleinskulptur. Für Ramshaw ist das Tragen der Ringe am Finger genauso wichtig wie ihr Funktionieren als körperunabhängige Objekte, denn wie sie selbst sagt: „To be entirely successful for me a piece should function as an object in its own right“.²⁴¹

Somit ist für Ramshaw genauso wie für Cepka und Skubic die doppelte Funktionsweise ihrer Ringobjekte als tragbarer Schmuck und körperunabhängiges Schauobjekt ein zentrales gestalterisches Moment. Diesen Anspruch einer „doppelten Daseinsberechtigung“ des Schmuckstücks durchzieht die gesamte Entwicklung des Autorenschmucks in den 1970er Jahren. Aufgestellt oder an die Wand gehangen, erinnern die Broschen oder Ringe tatsächlich kaum noch an Schmuckstücke, was nicht nur mit ihrer jeweiligen Motivik und Formsprache, sondern auch mit ihrer je

²³⁹ Eine Ausnahme stellt der italienische Autorenschmuck dar: Bruno Martinazzi oder die Scuola di Padova um Mario Pinton verwendeten immer Gold, wobei von einer Vielfalt in der Einheit gesprochen werden kann. Während Pinton seine Stücke häufig durch kleine Schmucksteine akzentuierte, arbeitete die nächste Generation um Francesco Pavan, Giampaolo Babetto oder Graziano Visintin vornehmlich in einer reduzierten geometrisch-plastischen Formsprache. In der jüngeren Generation fallen insbesondere die filigranen Broschen von Giovanni Corvaja aus Gold- oder Platindraht oder die „rauen“ Gold- und Silberarbeiten von Annamaria Zanella auf, die sie teilweise mit Pigmenten von intensiver Farbigkeit beschichtet, vgl. Graziella Folchini Giasetto: *Contemporary Jewellery. The Paduan School* Stuttgart 2005.

²⁴⁰ Zu der von uns hier besprochenen etwas größeren linken Ringskulptur befindet sich eine Abbildung in aufgeschraubtem Zustand in Chadour/Freisfeld 1991, S. 147.

²⁴¹ Zitiert nach Turner 1976, S. 120.

spezifischen Materialität zusammenhängt: Ob vorgefertigte, gefundene Objekte, ob Kunststoff oder unedle Metalle – sie alle entsprechen in keinerlei Weise dem Materialkanon des tradierten Goldschmiedehandwerks. Hinzu kommt, dass die Goldschmiede speziell bei den Schmuckstücken, die im Rahmen der *Schmuck International* besprochen wurden, die Schmuckelemente, an denen die Applikationsfunktion sichtbar wird, wie die Broschierung bei Skubic und Cepka und das leere Innere des Rings bei Ramshaw, in die jeweilige Gesamtkomposition des Schmuckstücks zu integrieren wussten. So wird bei Skubic und Cepka die Broschierung als ein konstruktives Element der Brosche wahrgenommen und bei Ramshaw füllt der Ringständer die innere Leere der Ringe auf. Dieses Verschwindenlassen der Schmückfunktion sowie die museale Präsentation macht aus dem Träger vorrangig einen Beschauer, der sich zuerst mit den konstruktiven Besonderheiten von Cepkas, Skubic' oder Ramshaws Schmuck auseinandersetzt, bevor ihm, wenn überhaupt, die Idee kommt, die Objekte auch einmal probeweise anzulegen zu wollen.

Diese gestalterisch propagierte Körperwiderständigkeit korrespondiert mit der gemeinsamen Präsentation von broschenartigen, aber eben keine Broschierung aufweisenden Kleinskulpturen Nováks. Mit ihnen visualisiert Skubic sein Schmuckverständnis der doppelten, auch körperautonomen „Daseinsberechtigung“ von Schmuck. Dieses Nebeneinander von Kleinskulptur und Schmuckstück verleiht dem postulierten Objekt- und damit auch Kunststatus der ausgestellten Schmuckarbeiten besonderen Nachdruck. Skubic scheint den Eindruck vermitteln zu wollen, dass das in der Materialwahl, Bearbeitungstechnik und Motivik je sehr individuelle Schmuckstück aufgrund seiner hohen „Schauqualität“ ohne weiteres auch als Kleinplastik wahrgenommen werden kann. Ihm geht es als Ausstellungsmacher und Goldschmied um die Sichtbarmachung dieses Changierens zwischen Körperabhängigkeit und Körperunabhängigkeit. Das „doppelseitige Schmuckobjekt“ kann einerseits am Körper getragen werden, andererseits hat es einen, vom Körper unabhängigen Objekt- und damit Kunststatus inne.

Diese, im Laufe der 1970er Jahre zunehmende, sowohl gestalterisch umgesetzte als auch verbale Betonung einer eigenständigen, körperwiderständigen Objekthaftigkeit von Schmuck, war für Emmy van Leersum und Gijs Bakker Ende der 1960er Jahre noch undenkbar. Auch wenn ihre Schmuckarbeiten von dem Paradox getragen werden, einerseits den Trägerkörper zu thematisieren und andererseits auch unmittelbar und mittelbar körperwiderständig zu sein, so stellen die *Objects to Wear* keinen

Emanzipationsgestus vom Trägerkörper dar. Und es darf auch nicht vergessen werden, dass trotz dieser Emanzipation in den 1970er Jahren die Schmuckarbeiten zumeist nur mittelbar körperwiderständig waren und aufgrund ihrer handlichen Größe und Form weiterhin bequem tragbar blieben. Ein Befund, der auf eine Reihe von Arbeiten Anfang der 1980er Jahre so nicht mehr zutrifft, obgleich diese wie van Leersum und Bakker den Trägerkörper wieder direkt thematisieren.

4 Die 1980er Jahre

4.1 Körperthematizierungen II: *The Jewellery Project: New Departures in British and European Work 1980 to 1983, London 1983*

Anfang der 1980er Jahre zeichnete sich im Autorenschmuck eine Veränderung in der Sichtweise auf das Verhältnis von Schmuckobjekt und Trägerkörper ab. Während in den 1970er Jahren die Versuche vorherrschten, das Schmuckobjekt vom Körper zu emanzipieren, gewann der Trägerkörper um 1980 als gestalterischer Bezugs- und Ausgangspunkt wieder an Bedeutung. Über ein Jahrzehnt nach den *Objects to Wear* von Emmy van Leersum und Gijs Bakker, die ihre Schmuckformen gerade in Auseinandersetzung mit dem Trägerkörper entwickelten, wurde die Beziehung von Schmuckobjekt und Körper neu überdacht. Es galt, die gesellschaftliche Funktion des Schmucks, die Auszeichnung des Trägerkörpers, über die Applikation von Schmuckobjekten direkt am Körper zu befragen.

Beispielhaft für diese reflexive „Wiederkehr des Körpers“²⁴² im Autorenschmuck ist die Ausstellung *The Jewellery Project: New Departures in British and European Work 1980 to 1983*, die 1983 in der Londoner Crafts Council Gallery stattfand. *The Jewellery Project* war ein ambitioniertes Sammlungs- und Ausstellungsprojekt, das zwischen 1980 und 1983 von den New Yorker Sammlern Sue und Malcolm Knapp in Auftrag gegeben wurde. Die englische Goldschmiedin Susanna Heron und der Fotograf David Ward sollten durch exemplarische Ankäufe aktuelle, aber noch nicht etablierte Positionen des Autorenschmucks zusammentragen. Ihr Interesse richtete sich dabei auf Arbeiten „which showed a movement away from the discreet, decorative roles of conventional jewellery“.²⁴³ Statt dem „traditional interest in fine detail and technical intricacy“,²⁴⁴ der elaborierten handwerklichen Ausführung, sollten vielmehr „both form and potential for use derive from the same source of a dynamic relationship of objects to the human figure.“ In den gesammelten und ausgestellten Arbeiten geht somit die handwerkliche Reduktion mit konzeptuellen Überlegungen zum Verhältnis von Schmuckobjekt und Trägerkörper einher.

²⁴² Die „Wiederkehr des Körpers“ ist eine Anspielung auf die gleichnamige, ein Jahr zuvor veröffentlichte Aufsatzsammlung von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Gemeinsam mit der Publikation *Zur Geschichte des Körpers* von 1976 trugen sie maßgeblich zu dem wachsenden Interesse am Körper in den Sozial- und Kulturwissenschaften seit den späten 1970er Jahren bei.

²⁴³ Heron/Ward: *Carte-blanche*, in: A.K. London 1983, S. 4.

²⁴⁴ Ward: *Setting the Scene*, in: A.K. London 1983, S. 7.

Ein von Otto Künzli im Rahmen der Ausstellung zwar gezeigter, aber im Katalog nicht abgebildeter Armreif (Abb. 21) von 1980 visualisiert diesen Anspruch der handwerklichen Reduktion verbunden mit einer Reflexion der Aufgaben, die gerade der Goldschmiedeschmuck am Körper zu erfüllen hat, sehr nachdrücklich. Er trägt den Titel *Letzte Arbeit in Gold – Gold macht blind* und besteht aus einem schwarzen Gummischlauch, der sich an einer Stelle hart ausbeult. Will man Künzli glauben, so befindet sich dort eine hohl geformte Goldkugel. Nur noch der Goldschmied und der Träger wissen von dem materiellen Wert des Schmuckstücks, wovon Letzterer jedoch wenig hat, denn sichtbar ist allein der Gummi, ein wertloses industriell gewonnenes Produkt. Er absorbiert das Gold völlig, so dass dieses, aufgrund seines Wertes begehrte Metall unsichtbar bleibt. Das Schmuckstück verweigert bewusst die Indienstnahme der Symbolik von Gold durch den Träger im sozialen Miteinander. Indem es unter dem Gummi „blind“ bleibt, also seine Strahlkraft nicht entfalten kann, büßte es seine schmückende, aber aufgrund seiner Kostbarkeit auch verblende Wirkung ein. Zugespitzt formuliert, wird der Schmuck funktionslos. Obgleich er in seiner Formsprache dem konventionellen Ring eines Armreifs verpflichtet bleibt, ist er im übertragenen Sinne untragbar und damit mittelbar körperwiderständig.

Die meisten, der von Heron und Ward gesammelten Schmuckarbeiten entsprechen allerdings nicht mehr dem konventionellen Formvokabular. Ihre Formgebung hat sich vielmehr für Ward, wie weiter oben zitiert, aus dem gestalterischen Anspruch entwickelt, dass die Objekte im Gebrauch in ein dynamisches Verhältnis zum Trägerkörper treten sollen. Ward betont den Körper als „the origin of the formal language of these objects to wear and also the form to which the works return, so to speak, when worn”.²⁴⁵ Der Trägerkörper wird zwar als entscheidender Bezugs- und Ausgangspunkt der Schmuckarbeiten hervorgehoben, doch zielt dieses Verständnis nicht wie in Teil I der vorliegenden Untersuchung erläutert, auf die Generierung „allgemeingültiger“ Schmuckformen ab. Vielmehr wird nach einem Jahrzehnt der Körperabstinenz von Ward und Heron in *The Jewellery Project* eine gestalterische Schmuckprogrammatisik präsentiert, die den Trägerkörpers wieder dezidiert in Produktion und Applikation miteinbezogen wissen möchte. Allerdings geht es nun um ein experimentelles Ausloten des Verhältnisses von Schmuckobjekt und Körper. Innovative, in ihrer handwerklichen Umsetzung reduzierte Schmuckformen entstehen,

²⁴⁵ Ward: *Setting the scene*, in: A.K. London 1983, S. 7.

die nicht mehr der sozialen Auszeichnung dienen, sondern diese Schmuckfunktion am und über den Körper infrage stellen. Das Resultat sind „hybrid objects“ wie zum Beispiel die, von Otto Künzli im Katalog abgebildete Schmuckarbeit (Abb. 22), für die Ward den Begriff „Jewellery“ zu Recht als völlig inadäquat empfindet.²⁴⁶

Sie besteht aus einem Gummiband sowie elastischen Stahlklammern und ist selbst getragen nur noch Schmuck im weitesten Sinne, nämlich ein filigranes, an die Kleidung appliziertes Gebilde. Für die fotografische Abbildung der Arbeit im Ausstellungskatalog wurde das schwarze Gummiband mit seinen fünf Haken am linken Ärmel und an der oberen linken Vorderseite des Hemds befestigt. Die Bänder wurden überkreuz angebracht und befinden sich in einer intensiven Spannung, die der Schmuckträger durch den angewinkelten Arm erzeugt. Das Hemd wird zu dem entstandenen Zwischenraum in der Armbeuge zusammengezogen, was dazu führt, dass sich das Hemd und damit auch die Körpersilhouette verzerren. Unmittelbar körperwiderständig, ist die Schmuckarbeit ein Eingriff in das Erscheinungsbild ihres Trägers, der durch die Anwinkelung des Arms zu dieser Verzerrung aktiv beiträgt. Sie deformiert die Kleidung und damit die Proportionen und die Silhouette des Trägerkörpers, statt, wie für Schmuck üblich, die Symmetrie des Körpers oder bestimmte Partien des Körpers hervorzuheben. Künzli verweigert im Gegensatz zur Schmuckauffassung der 1970er Jahre somit die körperschmückende Funktion von Schmuck nicht über die Emanzipation des Schmuckobjekts vom Körper, sondern direkt am Körper und mit dessen Hilfe.

Von der Niederländerin Lam de Wolf gab es Schmuckobjekte zu sehen, die nicht an die Kleidung appliziert werden, sondern sich in ihrer Formsprache vielmehr selbst der Kleidung annähern. Ihr *Bodypiece* (Abb. 23) von 1982 distanziert sich bereits im Titel vom traditionellen Schmuckbegriff und lässt auch in der Formgebung jede geläufige Dimension eines Schmuckstücks weit hinter sich. Das *Bodypiece* ist eine ausladende und zugleich äußerst filigrane Holzkonstruktion aus acht Quadraten, die mit verschiedenfarbig eingefärbten Bahnen aus Baumwollstoff umwickelt wurden, was jedoch auf der Schwarzweißfotografie aus dem Ausstellungskatalog nicht zur Geltung kommt. Die starke fotografische Verfremdung der Schmuckarbeit offenbart zwar nicht die Nähe zur Kleidung im Material, so aber in der Form. An einem weiblichen Körper appliziert und abfotografiert, ergießen sich die Quadrate, einem Umhang oder Mantel

²⁴⁶ Ward: *Setting the scene*, in: A.K. London 1983, S. 8

nicht unähnlich, fächerförmig über den Körper der Trägerin. Dieser hölzerne „Umhang“ ist aber auch sperrig und starr, was die Trägerin in ihrer Bewegungsfreiheit stark einschränkt. Im Gehen stoßen die Beine gegen das Schmuckobjekt und Bewegungen der Arme nach vorne werden behindert. Das *Bodypiece* löst aufgrund seiner unmittelbaren Körperwiderständigkeit eine fortwährende Konfrontation mit dem eigenen Körper aus, indem es zu einer ständigen Behinderung wird.

Genauso wie de Wolfs *Bodypiece* und Künzlis Gummiband verursacht auch das *Headpiece* des Niederländers Hermann Hermsen (Abb. 24) Störungen und Behinderungen, die den Träger immerzu auf seinen Körper sowie das Schmuckobjekt aufmerksam machen. Außerdem weist der rechtwinklige, in der Mitte genickte, schwarzlackierte Kopfaufsatz aus Stahldraht, ebenso wie Künzlis oder de Wolfs Schmuckarbeit, ein Minimum an gestalterischer Handarbeit auf. Aufgrund seiner ungewöhnlichen Platzierung auf Höhe der Schläfen hebt das *Headpiece* den Kopf nicht schmückend hervor, sondern „markiert“ ihn vielmehr und schränkt darüber hinaus das Sichtfeld seines Trägers ein. Ohne die Titulierung der Arbeit durch den Goldschmied sowie die fotografische „Vorführung“ an einem Trägerkörper im Ausstellungskatalog würde die Applikation des *Headpiece*, wie der meisten der bisher vorgestellten Schmuckarbeiten, im Unklaren bleiben. Dies trifft ebenso auf eine weitere Schmuckarbeit von Otto Künzli zu, die unter dem Titel *Hand pieces* im Katalog aufgeführt ist (Abb. 25) und vor *The Jewellery Project* bereits mit der Bezeichnung *Handarbeit* oder *Arbeit für die Hand* ausgestellt wurde.²⁴⁷ Der deutsche Titel drückt das aus, was die Schmuckarbeit bezweckt, nämlich die „Trägerhand“ nicht nur zu schmücken, sondern vor allem zu beschäftigen. Das Set aus sechs Edelstahlstäben, drei dreieckigen Edelstahlblechen und fünf Gummiringen bietet kombiniert oder einzeln unterschiedliche Möglichkeiten, an den Fingern befestigt oder von den Fingern gehalten zu werden. Die Hand kann eine aktive Interaktion mit den Objekten eingehen, indem sie zum Beispiel einzelne Elemente mit den Fingern zusammendrückt. Sie kann aber ebenso passiv mit ein oder mehreren *Hand pieces* appliziert werden, indem zum Beispiel die Gummiringe die Finger zusammenziehen und sie damit in ihrer Beweglichkeit einschränken.

²⁴⁷ Vgl. zu dieser Arbeit auch A.K. *Körperkultur. Otto Künzli. Gerd Rothmann*, Galerie am Graben, Wien; Landesmuseum, Oldenburg 1982, o.S. Dort sind noch weitere Tragemöglichkeiten der *Hand pieces* abgebildet.

Wie bereits die Bezeichnungen der vorgestellten Arbeiten zu erkennen geben – *Hand piece*, *Head piece* oder *Bodypiece* – fehlt ihnen jegliche Anlehnung an klassische Schmuckformen. Ungetragen sind sie nur ein Stück Gummi, ein Stück Edelstahl oder eine, mit Baumwolle umwickelte, Holzkonstruktion, die weder an eine Kette, eine Brosche oder an einen Ring erinnern. Die Objekte fordern in viel stärkerem Maß als die im Rahmen der 1970er Jahre besprochenen Schmuckarbeiten die Trage- und Sehgewohnheiten von Schmuck heraus. Den Fotografien zu *The Jewellery Project* kommt deshalb eine wichtige „Vermittlerrolle“ zu. Sie illustrieren, wie die Schmuckstücke an den Körper appliziert werden und setzten darüber hinaus die, von dem Organisator David Ward im Katalogtext beschriebene gestalterische Schmuckprogrammatische Anfang der 1980er Jahre gekonnt in Szene. Denn bis auf die Abbildungen von Künzlis Armreif *Letzte Arbeit in Gold - Gold macht blind* und Künzlis *Hand piece*,²⁴⁸ stammen alle gezeigten Fotografien von David Ward selbst. Ward versucht in den Schwarzweißfotografien das, von ihm betonte, dynamische Verhältnis des Schmuckobjekts zum Körper zu visualisieren. Über den Einsatz scharfer Hell-Dunkel-Kontraste setzt er das experimentelle Zusammenspiel von Objekt und Körper, von organisch und anorganisch, von rekwinklig-geometrischen Schmuckgegenstand und ungleichmäßig runden Körperformen spannungsvoll in Szene.

So wird zum Beispiel Hermsens *Headpiece* durch eine Lichtquelle von links oben vor einem hell ausgeleuchteten Hintergrund und einer ebenso hell ausgeleuchteten linken Gesichtshälfte dramatisch hervorgehoben und darüber der Gegensatz des rechteckigen, starren Schmuckobjekts zu den runden, ungleichmäßigen Formen von Kopf und Lockenhaar. In den Aufnahmen zu Lam de Wolfs *Bodypiece* und Künzlis Gummiband, das mehrfach mit dem Hemd verklemmt wurde, arbeitet Ward mit den gleichen Inszenierungsmechanismen, nur dass Lam de Wolfs *Bodypiece* „andersherum“, das heißt weiß ausgeleuchtet vor einer dunkel gehaltenen Frau präsentiert wird. Der Effekt auf beiden Fotografien ist jedoch der gleiche, nämlich bei de Wolf den Gegensatz der runden Körperformen zu den Kaskaden unterschiedlich großer Quadrate und bei Künzli den Gegensatz der linearen gespannten Bänder zu dem daraus resultierenden gewellten Hemd besser zur Geltung zu bringen.

²⁴⁸ Beide Abbildungen wurden von Künzli selbst fotografiert und fallen in ihrer Umsetzung aus dem Rahmen. Sie sind betont sachlich gehaltene Aufnahmen und verzichten auf jegliche, den Gegenstand manipulierende Lichtregie.

Manche Fotografien von Ward gehen noch einen Schritt weiter. Die extremen Ausleuchtungen, die ein sehr kontrastives Helldunkel bewirken, können die plastischen Werte des Abgebildeten so stark reduzieren, dass Schmuckobjekt, Trägerkörper und Fotografie regelrecht zu einer zweidimensionalen „Werkeinheit“ verschmelzen. Dies trifft auf die Abbildung von de Wolfs *Body Piece* zu, sowie auf die letzte Schmuckarbeit, die im Rahmen von *The Jewellery Project* besprochen werden soll, und die noch weniger als die bisher vorgestellten Objekte mit gängigen Vorstellungen von Schmuck in Einklang gebracht werden kann. Das *Pin board* des Schweizer Pierre Degen (Abb. 26) entspricht weder in seiner Größe, noch in seiner Anbringung auf dem Rücken einem klassischen Schmuckstück. Das *Pin board* ist eine rechteckige Spanplatte, auf der ein Blatt Papier mit einer Kohlezeichnung angebracht wurde. Sie stellt einen rechteckigen schwarzen Kubus dar, auf dessen frontalem, quadratischen Abschluss Partien ausgespart bleiben, die eine weiße Figur wiedergeben. Die Figur, die Arme und Beine von sich gespreizt hat, erfährt eine Doppelung in dem stehenden Mann, dem das *Pin board* auf dem Rücken befestigt wurde. In weiß gekleidet, streckt er ebenfalls die Arme und Beine vor einem schwarzen Hintergrund diagonal von sich. Er wird vor dem schwarzen Hintergrund hart ausgeleuchtet, wodurch zum einen sein leicht seitlich gedrehter Kopf mit den dunklen Haaren in den Hintergrund überzugehen scheint, und zum anderen der weißen Kleidung die Schattenwerte genommen werden. Das Ergebnis ist eine Reduzierung der plastischen Werte seines Körpers und womit eine fotografische Anverwandlung des Mannes an die zweidimensionale Figur in der Zeichnung bewirkt wird. Dieser Eindruck wird noch durch die Wahl des quadratischen Bildausschnitts der Fotografie verstärkt, der hier die „Rahmenbedingungen“ der Figur, die sich auf der quadratischen Vorderseite des Kubus befindet, wiederholt. Es kommt zur fotografisch inszenierten Synchronisierung zweier Ebenen, wodurch (Schmuck)Objekt, Träger und Fotografie zu einer zweidimensionalen Werkeinheit verschmelzen.

Die zum Teil sehr experimentellen Schmuckstücke von *The Jewellery Project* erregten viel Aufsehen und Kritik.²⁴⁹ Für Ralph Turner manifestierte sich in ihnen eine Haupttendenz des Autorenschmucks der ersten Hälfte der 1980er Jahre, die noch immer stark von van Leersums und Bakkers *Objects to Wear* geprägt war:

²⁴⁹ So schrieb Peter Fuller in seiner Rezension: „Why is the Crafts Council giving gallery space to such sterile pretension?“. Es werde ein „tragic vandalism“ an den gestalterischen Schmuckkonventionen und darüber an den öffentlichen Geldern, die das Ausstellungsprojekt mitfinanzierten, zur Schau gestellt, in: *The Jewellery Project*, in: *Crafts*, July/August 1983, S. 46 f.

„In Western Europe [...] the major influence in new jewelry is the idea that it must work with the body – a principle that itself central to the original thinking of Van Leersum and Bakker. A demonstration of this ‘working-with-the-body’ doctrine in design can be seen in *The Jewellery Project* [...]. Some work by Dutch maker Lam de Wolf and Swiss jeweller Pierre Degen takes ‘wearability’ to an extreme”.²⁵⁰

Die Arbeiten der Goldschmiede, die im Rahmen von *The Jewellery Project* vorgestellt wurden, entwickeln tatsächlich das gestalterische Erbe von Gijs Bakker und Emmy van Leersum weiter. Allerdings nicht, indem sie wie in den 1970er Jahren das körperunabhängige „object“, sondern das „to wear“ und damit den Körper wieder in das Zentrum des gestalterischen Interesses rückten. Dieser wird zu einer Art gestalterischen „Reibungsfläche“.

Die unmittelbare und mittelbare Körperwiderständigkeit der Schmuckobjekte hat ebenso wie bei van Leersum und Bakker ein spannungsgeladenes Verhältnis zwischen starrem, anorganischem Objekt und weichem, lebendigen Trägerkörper zur Folge. Allerdings können auch Unterschiede zur Schmuckauffassung von van Leersums und Bakkers *Objects to Wear* festgehalten werden. Diese betreffen die Art, wie der Körper thematisiert wird und die daraus resultierende Wahrnehmung der Arbeiten. Im Gegensatz zu van Leersum und Bakker wird der Körper nicht *in* den Arbeiten thematisiert, sondern *mit* den Arbeiten oder *durch* die Arbeiten. Erstere verfolgten die Absicht, ihre Schmuckformen in direkter Ableitung von den zu schmückenden Körperpartien zu generieren. Der Körper erscheint somit als „in die Schmuckformen eingeschrieben“. Hinzu kommt, dass trotz all des körperwiderständigen Potentials der *Objects to Wear*, trotz Aluminium und Stahl und der reduzierten, aber ausladenden Formen, der schmückende Aspekt weiterhin wichtig blieb. Auf die Strahlkraft der polierten Fläche wurde nicht verzichtet. Als „Schmuck für jedermann“ konzipiert, erhofften sich van Leersum und Bakker, dass sich die Träger letztlich mit den Schmuckobjekten identifizieren würden.

Die im Rahmen von *The Jewellery Project* vorgestellten Arbeiten sind kein „Schmuck für jedermann“. Nur sehr bedingt in ihrer Formgebung an den zu schmückenden Körperpartien orientiert, zeichnet sie eine äußerst schmuckuntypische Material- und Formsprache aus. Dies hat zur Folge, dass sie allein getragen am Körper – und wenn überhaupt dann – als Schmuck erkennbar werden. Die Goldschmiede verweigern mit

²⁵⁰ Dormer/Turner 1986 (1985), S. 14.

ihren Arbeiten die schmückende, Identifikation bietende gesellschaftliche Aufgabe von Schmuck. So wird in Otto Künzlis Armreif *Letzte Arbeit in Gold - Gold macht blind* soziale Selbstausszeichnung durch Schmuck bewusst negiert. Und in den übrigen der vorgestellten Arbeiten geht es den Goldschmieden primär darum, dass der Träger über diese Objekte seinen Körper erfährt sowie das Objekt selbst bewusst erlebt. Von einer ausgeprägten unmittelbaren Körperwiderständigkeit, machen sie appliziert ständig störend auf sich selbst und den eigenen Körper aufmerksam, indem sie den Trägerkörper wie bei de Wolf oder Hermsen in seinen Bewegungsabläufen oder seiner Sicht absichtsvoll behindern und wie in Künzlis *Hand pieces* zu körperlicher Tätigkeit auffordern. Die meisten der, im Rahmen von *The Jewellery Project* vorgestellten Schmuckarbeiten hinterfragen nicht nur die gesellschaftlich auszeichnende und identitätsstiftende Schmuckfunktion, sondern sind „aktive Objekte“, die den Träger zu Interaktionen auffordern oder ihn über ihre sperrige Objekthaftigkeit beständig mit sich selbst konfrontieren. Dadurch wurde die Tragbarkeit wie Ralph Turner bemerkte, tatsächlich an ihre Grenzen geführt.

4.2 Das Ende des Autorenschmucks?: *Joieria Europea Contemporània*, Barcelona 1987

In den 1980er Jahren entwickelte sich der Autorenschmuck zu einer etablierten kulturellen Größe. Reinhold Ludwig, der Herausgeber der Fachzeitschrift *Art Aurea* schrieb hierzu 1987: „Noch nie war Schmuck als Ausstellungsobjekt so begehrt wie heute, und die in den letzten Jahren erschienen Schmuckkataloge füllen ganze Buchregale.“²⁵¹ Im Laufe der 1980er Jahre kam es zu einer regelrechten Explosion an Ausstellungen und Publikationen zum Autorenschmuck. Die Zahl der Galerien, die auch künstlerisch gestalteten Schmuck vertraten, stieg rasch an.²⁵² Galerien und Museen präsentierten die Goldschmiede in Einzelausstellungen, thematischen Ausstellungen oder in regelmäßig abgehaltenen Überblicksschauen wie der Triennale in Tokyo seit 1970, an der von Beginn an zahlreiche europäische Goldschmiede teilnahmen, oder der

²⁵¹ Ludwig: *Den Konsumenten vergessen?*, in: *Art Aurea* 1987, H2, S. 3.

²⁵² Peter Dormer und Ralph Turner listen Mitte der 1980er Jahre an die fünfzig Galerien auf, die „Autorenschmuck-Goldschmiede“ vertreten, vgl. Dormer/Turner 1986 (1985), S. 185-188.

Biennale (später Triennale) du Bijou, die in Paris zwischen 1987 und 1992 drei Mal stattfand.

Der Autorenschmuck hatte sich eine ständig wachsende Öffentlichkeit und Akzeptanz als eigenständige künstlerische Ausdrucksform erkämpft, wie auch die großangelegte Überblicksschau *Joieria Europea Contemporània* 1987 in Barcelona belegt. Die, von der Goldschmiedevereinigung Orfebres FAD (Formento de Artes Decoratives) und der Fundació Caixa de Pensions ausgerichtete Schmuckschau wurde in dem, als Galerie genutzten Eingangsbereich des Verwaltungsgebäudes der Caixa des Pensions präsentiert.²⁵³ Sie bot eine, wie bereits der sehr allgemein gehaltene Titel besagt, „fast lexikalische Zusammenstellung modernen Schmucks der letzten Jahre“.²⁵⁴ Achtundachtzig europäische Goldschmiede aus fünfzehn Ländern waren mit insgesamt dreihundertvierundsechzig Schmuckobjekten vertreten, wobei es der Goldschmiedevereinigung darum ging, „to include the most significant idioms and concepts defining the jewellery of our time.“²⁵⁵ Nicht nur die Ausstellung und ihr Konzept, auch die Begleitpublikation erfuhr, trotz dem, inzwischen stark angewachsenen Ausstellungs- und Publikationswesen, eine nachhaltige Resonanz. Zum einen, weil die gezeigten Stücke die Frage aufwarfen, „welche Wege die Schmuckkunst im kommenden Jahrzehnt beschreiten wird, ob das Traditionelle eine Renaissance erfahren wird, oder ob ein weiterer Schritt nach vorn zur freien Kunst führt.“²⁵⁶ Dieser, sich Ende der 1980er Jahre formierenden Frage geht im Katalog der Aufsatz von Peter Dormer nach, dessen Revision und Standortbestimmung des Autorenschmucks aufgrund seiner negativen Bilanzziehung für Furore sorgte.

Zum anderen erregte die ungewohnte fotografische Präsentation der Arbeiten im Katalog viel Aufmerksamkeit. Zwar wurde das an einem Körper abfotografierte Schmuckobjekt im Laufe der 1980er Jahre zu einem gängigen Darbietungsmodus in Katalogen.²⁵⁷ Doch bestand hier die Besonderheit in der portraithaften Inszenierung

²⁵³ Während die Fundació Caixa de Pensions die Ausstellungsräume zur Verfügung stellte, die dortige Präsentation organisierte und die Finanzierung sicherte, wurde das Konzept der Ausstellung von der Orfebres FAD entwickelt, die auch unter dem Vorsitz des katalanischen Goldschmieds Ramón Puig Cuias die Jury für die Auswahl der Exponate stellte.

²⁵⁴ Egon Kuhn: *Die Revolution ist vorüber*, in: *Art Aurea* 1988, H2, S. 74.

²⁵⁵ Orfebres FAD: *New Perspectives on Contemporary European Jewellery*, in: A.K. Barcelona 1987, S. 15.

²⁵⁶ Anna Beatriz Chadour: *Joieria Contemporanea Europea*, in: *Gold + Silber Uhren + Schmuck* 1987, H5, S. 25.

²⁵⁷ Vgl. z. B. die Kataloge zum zehnjährigen und zwanzigjährigen Bestehen der Galerie Ra in Amsterdam: A.K. *10 Jaar Ra. First Decade*, Galerie Ra Amsterdam 1986 und A.K. Amsterdam 1996.

jeweils einer Schmuckarbeit der teilnehmenden Goldschmiede an einer Personen aus der katalanischen Gesellschaft. Neben den üblichen Angaben zu Material und Größe der Schmuckobjekte, wurden auch Name und Beruf der Schmuckträger mitgeteilt, die sie zumeist als Kulturschaffende ausweisen. Die Fotografien inszenieren das Aufeinandertreffen zweier „Individuen“ – den Menschen und das körperwiderständige Schmuckobjekt. Menschen beiderlei Geschlechts und unterschiedlichen Alters treten in eine zum Teil sehr originelle Interaktion mit den Schmuckobjekten, so dass der Katalog als „inventive and propagandist in its use of new jewelry and photography“ gelobt wurde.²⁵⁸ Daher wird es wie bereits bei der Diskussion von *The Jewellery Project* unmöglich sein, die Schmuckarbeiten ohne Berücksichtigung ihrer fotografischen Inszenierung zu besprechen.

Im Folgenden soll der Fokus auf vier, für den Ausstellungskatalog fotografisch inszenierte Schmuckarbeiten von Goldschmieden gerichtet werden, die Mitte der 1980er Jahre schon längere Zeit zu den etablierten Größen des Autorenschmucks zählten. Da zwei von ihnen, Gijs Bakker und Otto Künzli, bereits im Rahmen früherer Ausstellungen besprochen wurden, kann an ihnen besonders anschaulich der, in dieser Zeit aufkommenden Frage nachgegangen werden, ob der Autorenschmuck im Laufe der 1980er Jahre von seiner Schmuckgrenzen sprengenden Kraft einbüßt. Von Gijs Bakker wurde ein Schulter schmuck von 1982 an einer katalanischen Schauspielerinnen präsentiert (Abb. 27). Das Motiv ist die Fotografie einer roten Rose, die stark vergrößert auf PVC aufgezogen wurde. Die Rose steht in voller Blüte, ihre mit Tau besprenkelten Blätter umschließen den Hals und das Gesicht der Frau, deren Kopf aus der Mitte „emporzuwachsen“ scheint. Der Schulter schmuck ist eine Reminiszenz und originelle Weiterentwicklung seiner Schulterstücke von 1967 (Abb. 10), die ebenfalls den Kopf- und Halsbereich allseitig umschließen. Doch statt eines geometrisch-reduzierten Schmuckobjekts, das ungetragen von skulpturaler Qualität ist, bedient sich Bakker nun eines gegenständlichen und romantizistischen Motivs, das mit Klischees von Liebe und Schönheit in Verbindung gebracht wird. Die fotografische Inszenierung an einer attraktiven Schauspielerin treibt diese Assoziationen auf die Spitze, indem diese ihren Kopf leicht zur Seite neigt und mit der roten Rose zu verschmelzen scheint. Ohne die Trägerin würde der Schulter schmuck, der als Diener der Schönheit seiner Trägerin

Sowohl in den Katalogen als auch auf Postern wurden die Schmuckarbeiten an einem Trägerkörper fotografisch inszeniert.

²⁵⁸ Dormer/Drutt 1995, S. 108.

erscheint, merkwürdig unvollständig wirken, auch wenn eine ironische Brechung seiner verschönernden Funktion durch das, ins Kitschige abgleitende Motiv mitschwingt.

Auch Gerd Rothmann (Abb. 28) kommt der „Semperschen Gesetzmäßigkeit“ des Schmucks nach, das Wohlgefallen der Erscheinung zu erhöhen, um sie im selben Moment subtil zu unterwandern. Die Arbeiten des Münchner Goldschmieds zählen zu den markantesten gestalterischen Positionen im Autorenschmuck seit den 1980er Jahren. Er beschäftigt sich seit 1978 intensiv mit dem Körper. Zunächst modellierte er prothesenhafte, an bestimmte Körperregionen angepasste Formen. Später beginnt er mit dem Abformen von Körperteilen, die er zuerst in Zinnbleilegierungen und Silber, später auch in Gold gießt. In dieser Technik wurde 1986 auch die bekannte Kette ausgeführt, die im Katalog der *Joieria Europea Contemporània* präsentiert wird. Sie erscheint auf den ersten Blick recht unspektakulär und wurde für den Katalog an einem Fotomodel mit entblößten Oberkörper abfotografiert. Die Schwarzweißaufnahme der Trägerin bildet die ideale Kontrastfolie für die, im Goldfarbton belassene Kette aus elf kreisrunden Scheiben aus vergoldetem Silber. Erst auf den zweiten Blick erkennt man, dass die Erhöhungen in der Mitte der Scheiben einer Brustwarze ähneln. Jede Scheibe wiederholt den gegossenen Abdruck der Brustwarze eines Mädchens. Sie reproduzieren ein Stück Haut, dessen Strukturen bis ins kleinste Detail wiedergegeben werden. Die Kette stellt bei genauerem Hinschauen somit die offensive Präsentation einer tabuisierten Körperzone dar, die allein durch die immer gleiche Wiederholung eine Abfederung ins Ornamentale erfährt. Während Bakker mit dem kitschigen Motiv der taubesprenkelten Rose dem Verschönerungsgebot des Schmucks mit einer wohlkalkulierten Dosis Ironie begegnet, begegnet ihm Rothmann durch das leichte Abgleiten ins Obszöne.

Die Fotografie vermittelt diese Zwischentöne und Ambivalenzen, indem sie die Arbeiten direkt am Trägerkörper, und sicherlich nicht ohne Absicht, in diesem Fall jeweils an jungen schönen Frauenkörpern als den „klassischen“ Adressaten von Schmuck inszeniert. Die Fotografie wird aber auch selbst zum Material, wie das Schulterstück von Bakker demonstriert. Ebenso verarbeitet der Schweizer Bernhard Schobinger 1984 eine Fotografie zu Schmuck (Abb. 29). Einen vergilbten alten, auf Fotokarton aufgezogenen Abzug, der eine Gruppe von Männern zeigt, verwandelt er in eine Kette, indem er ihn in mehrere, annähernd rechteckige Stücke zerriss und auf eine Schnur auffädelt. Dort, wo die Fotofragmente den Zierrand aufweisen, arbeitete Schobinger jeweils zwei kleine Ösen aus Gelbgold ein, durch die er die Schnur so

durchfädelt, dass ein Fotostück die jeweils angrenzenden überlappt. Die, auf den ersten Blick, in ihrem Ausgangsmaterial chaotisch und in der Zusammenstellung asymmetrisch wirkende Kette, ist eine durchdachte Kompositionen, ebenso wie der subtile Materialkontrast von alten Fotofetzen und Haushaltsschnur einerseits sowie Goldösen andererseits bewusst eingearbeitet wurde. Schobinger zerstörte ein Bild der Erinnerung, indem er es fragmentierte und in einer neuen „Medialität“, als Schmuck, wiederaufleben lässt. In der fotografischen Wiedergabe dieser Arbeit an einem Tänzer erfährt die portraitierte Männergruppe sowohl im Geschlecht des Trägers als auch in seinem ernsten Blick eine etwas komisch anmutende Doppelung.

Auch Otto Künzli arbeitet mit fragmentierten alltäglichen Gegenständen, die mit dem in sich perfekten, mit einer glattpolierten, glänzenden Oberfläche versehenen Goldschmiedeschmuckstück brechen. An einer Kette (Abb. 30) von 1986 aus Industriestahlband hängt ein Stück vergoldeter Bilderrahmen aus PVC in barockem Stil. Die Kette ist nicht nur Teil einer Serie von Ketten mit Anhängern aus ganz unterschiedlichen Rahmenfragmenten, ihr geht auch Künzlis primär fotografisches Projekt der *Schönheitsgalerie* von 1984 voraus.²⁵⁹ Jedes Bild der Fotoserie ist nach dem Vornamen der portraitierten Frauen, denen leere Bilderrahmen wie wuchtige Ketten um den Hals drapiert wurden, benannt. Künzli rekurrierte dabei auf die höfische Bildkultur der Schönheitsgalerien, die eine Portraitsammlung von Frauen aus dem höfischen Umfeld war. Zu seinen Ketten äußert er an anderer Stelle: „An dünnen Stahlseilen hängen Bruchstücke von Bilderrahmen. Sie sind als Halsschmuck zu tragen. An dünnen Stahlseilen hängen Bilder in Galerien und Museen. Halsschmuck und Bilderrahmen sind: Erhöhung, Ehrung, Auszeichnung, Verschönerung, Huldigung, Bekräftigung, Vollendung.“²⁶⁰ Indem Künzli den Bilderrahmen bzw. ein Fragment von ihm in einen neuen, schmückenden Gebrauchszusammenhang transferiert, kehrt er den gemeinsamen Nenner zweier, auf den ersten Blick recht unterschiedlicher Gegenstände – Bilderrahmen und Schmuck – hervor. Während der Bilderrahmen für die Malerei als „Hilfsmittel“ dient, um ihre Produkte als abgeschlossene Bildeinheiten zu präsentieren und zu betonen, kommt der Kette die gleiche Funktion zu, indem sie den Kopf des

²⁵⁹ Zum Projekt *Schönheitsgalerie* vgl. A.K. Otto Künzli. *Das dritte Auge*, Stedelijk Museum Amsterdam 1991, Museum Bellerive Zürich 1992, S. 55 f. Die Serie von Ketten mit Bilderrahmen als Anhänger wurde in der Amsterdamer Galerie Ra 1986 unter dem Titel *Fragmenten* gezeigt, vgl. hierzu den Wiederabdruck in: A.K. Amsterdam 1996, o.S.

²⁶⁰ Künzli, in: A.K. Amsterdam 1996, o.S.

Trägerkörpers von dem übrigen Körper „rahmt“ und hervorhebt. Das Rahmenfragment als Anhänger konterkariert diese Schmuckfunktion hingegen subtil.

So unterschiedlich die vier vorgestellten Schmuckarbeiten in ihrer formalen Gestaltung sein mögen, so weisen sie in wesentlichen Punkten auch Gemeinsamkeiten auf. Alle vier stellen ein „Zurück zum schmückenden Gegenstand“ dar. Auch wenn die Urfunktion von Schmuck, den Trägerkörper sozial auszuzeichnen, von allen vier Arbeiten thematisiert und subtil gebrochen wird, so sind sie bis auf Bakkers Schulerschmuck nur noch von einer mittelbaren Körperwiderständig. In ihrer konventionellen Formgebung als Kette sowie in der Verwendung edler Metalle wie bei Rothmann kommt es wieder zu einer verstärkten Anpassung an die „Schmuckbedürfnisse“ eines potentiellen Trägers. Tradierte Schmuckvorstellungen werden weniger offensiv, sondern spielerisch und häufig von einem ironischen Augenzwinkern begleitet, hinterfragt. Dies korrespondiert mit einem, im Katalog geforderten, moderaten Schmuckverständnis, das den Autorenschmuck in Angleichung an andere Schmucksparten, zu schmückendem Beiwerk deklarieren möchte. So schreibt der Veranstalter, die katalanische Goldschmiedevereinigung Orfebres FAD: „Jewellery is an art whose ultimate purpose is its integration with the human body. [...] At other times it is ambivalent in nature, with its own autonomy as object outside its natural context.“²⁶¹

Der Körper wird als „natürlicher Kontext“ und damit als Grundvoraussetzung des Schmucks hervorgehoben, und das weniger im Rahmen einer experimentell oder konzeptuell ausgerichteten Schmuckauffassung wie bei den *Objects to Wear* von van Leersum und Bakker Ende der 1960er Jahre oder wie bei *The Jewellery Project*. Die hier geforderte „Integration“ mit dem Trägerkörper meint eine so wenig körperwiderständige Symbiose von Objekt und Körper wie nur möglich und möchte das Schmuckstück so wenig zwei- und mehrdeutig wie nur möglich gestaltet wissen. Deshalb wurden die Schmuckarbeiten nicht nur an einem Träger als ihrem genuinen Bezugsfeld abfotografiert. Mit der Angabe von Name und Beruf der jeweiligen Schmuckträger wurde eine Individualisierung der Modelle vorgenommen, mit der die „Individualität“ bzw. Körperwiderständigkeit der Schmuckobjekte auch eine deutliche Abschwächung erfahren soll. Die fotografische Darbietung der Schmuckarbeiten versucht letztlich eine äußerst konventionelle Sichtweise auf Schmuck umzusetzen.

²⁶¹ Orfebres FAD: *New Perspectives on Contemporary European Jewellery* A.K. Barcelona 1987, S. 16.

Insgesamt zeichnete sich spätestens Mitte der 1980er Jahre eine gestalterische Tendenz ab, die moderatere Töne anschlug. Dies zog die Frage nach dem Status quo und der Zukunft des Autorenschmucks unmittelbar nach sich, da dieser inzwischen für eine unaufhörliche, immer radikalere Entgrenzung des tradierten Schmuckverständnisses stand. Die erste Erörterung dieser Frage fand innerhalb eines Ausstellungsprojekts statt, das sich auch erstmals an der Revisionen der Geschichte des Autorenschmucks versuchte. So charakterisiert Caroline Broadhead 1985 im Katalog zu ihrer Schau *New Tradition: The Evolution of Jewellery 1966 - 1985* im British Crafts Centre in London die vergangenen zwanzig Jahre als die bedeutsamste Phase des Autorenschmucks, die sich nun allerdings dem Ende zuneige: „The last twenty years have nearly exhausted this exciting and important phase of questioning the fundamental nature of jewellery.“²⁶² Der Autorenschmuck stehe jetzt vor der Aufgabe sich selbst „neu zu erfinden“, deshalb so Broadhead weiter:

„As this phase draws to an end, there are already new directions emerging. This creative activity has both arisen from, and brought strikingly into focus, the tension between function and non-function, inheritance and invention, conservation and innovation – polarities which are inherent in all art.“²⁶³

Tatsächlich gehören Mitte der 1980er Jahre die wegweisenden Entgrenzungen des tradierten Schmuckverständnisses, die seit den 1960er Jahren geleistet wurden, inzwischen zum gestalterischen Erbe des Autorenschmucks. Selbst wenn weiterhin selbstreflexiv „the fundamental nature of jewellery“ befragt wird wie Broadhead schreibt, so konnten und wollten die aktuellen Schmuckarbeiten nicht mehr die gleiche „revolutionäre Sprengkraft“ entfalten. Dies betrifft, wie gezeigt wurde, gerade auch das Schaffen der „Schmuckrevoluzzer“ der ersten Stunde. Die vorgestellten Arbeiten machen deutlich, dass sich der Autorenschmuck Mitte der 1980er Jahre an der Schwelle zu einer neuen, moderateren Schmuckkauffassung befand, die sich, wie Broadhead richtig beobachtete, durch ein Oszillieren zwischen „function and non-function, inheritance and invention, conservation and innovation“ auszeichnet. Peter Dormer hat diese Beobachtung Broadheads in seinem viel beachteten Aufsatz *What is the Future for Contemporary Jewellery?* im Katalog zur *Joieria Europea Contemporània* aufgegriffen und ins Negative gekehrt ausgebaut. Auch er konstatiert, dass die Zeit der

²⁶² Broadhead: *Extensions*, in: A.K. London 1985, S. 69.

²⁶³ Ebd.

provozierender Entgrenzungen vorbei sei. Deshalb begibt sich für Dormer der Autorenschmuck nun in die Gefahr, in leeren Attitüden und Wiederholungen der großen Errungenschaften zu erstarren. Da alle wichtigen Hinterfragungen geleistet wurden, würde sich nun Ziellosigkeit breit machen.²⁶⁴ Diese gestalterische Sackgasse wurde sechs Jahre später auch von Rüdiger Joppien gesehen, der 1993 befand: „die Schmuckkunst ist in der Logik ihrer eigenen, permanenten Fortentwicklung ‘gefangen’“.²⁶⁵ Und Egon Kuhn schloss sich Dormer an, indem er in seiner Rezension zur *Joieria Europea Contemporània* schreibt, dass ihn auf der Ausstellung „ein Gefühl des Mangels“ beschlich, das ihn zu der Frage veranlasste: „Nichts Neues auf diesem Gebiet?“²⁶⁶

²⁶⁴ Dormer: *What is the Future for Contemporary Jewellery?*, in: A.K. Barcelona, S. 63 ff.; Vgl. auch Désirée Schellerer: *Not an unencumbered Relationship – European Jewellery and Metal*, in: A.K. Perth 1989, v.a. S.43-45.

²⁶⁵ Joppien: *Deutsche und europäische Schmuckkunst im Überblick 1959-1989. Versuch einer Bestimmung anhand von Ausstellungen und Publikationen*, in: A.K. München 1993, S. 68.

²⁶⁶ Egon Kuhn: *Die Revolution ist vorüber*, in: *Art Aurea* 1988, H2, S. 74.

5 Zur Entwicklung des Autorenschmucks seit den 1990er Jahren

Peter Dormer, der im Rahmen der *Joieria Europea Contemporània* sehr kritisch den gestalterischen Status quo des Autorenschmucks beurteilte, brachte allerdings auch einen möglichen Ausweg aus der, von ihm beobachteten Ziellosigkeit und Einfallslosigkeit zur Sprache: Die Rückkehr zum Träger und damit zum Konsumenten, der tragbaren und dekorativen Schmuck haben wolle. Er forderte etwas mehr „Barock“ bzw. schmückenden Schmuck.²⁶⁷ Obgleich sich dies bereits in der moderaten, zum Teil sehr ornamentalen Formsprache sowie in der Wiederverwendung von Gold bei den, auf der *Joieria Europea Contemporània* gezeigten Arbeiten ankündigte, wird der „Hang zu barocker Prächtigkeit“ vor allem zu einem Charakteristikum des Autorenschmucks seit den 1990er Jahren wie Ursula Keltz feststellt.²⁶⁸ Und Sabine Brandenburg-Frank kam im Jahr 2000 zu folgendem Resümee:

„In den neunziger Jahren verabschiedet sich die Schmuckkunst dann weitgehend vom experimentierenden Erkunden ihrer Grenzen. Eine neue Klassik ist angesagt, Schmuckstücke sind wieder Schmuckstücke, tragbar, ästhetisch, vielfach aus Edelmetall oder edle Materialien einbeziehend, und nicht zuletzt auch verkäuflich.“²⁶⁹

Diese „neue Klassik“, die Brandenburg-Frank beobachtet, die sowohl für die Materialwahl, als auch für die Formgebung zutrifft, und dem kleinformatischen, elaboriert gearbeiteten, leicht tragbaren Schmuckstück den Vorzug gibt, kann bei einer stetig wachsenden Zahl an „Autorenschmuck-Goldschmieden“ durchaus als eine gestalterische Grundtendenz seit den 1990er Jahren festgehalten werden.²⁷⁰ Aber nicht nur die Zahl der künstlerisch arbeitenden Goldschmiede nimmt seitdem zu, mehr noch als in den 1980ern expandiert das Ausstellungswesen zu einer schier unüberblickbaren Vielfältigkeit: Neben großen Überblickschauern wie *Het Versierde Ego. The Ego Adorned. 20th Century Artists` Jewellery* im Jahr 2000 in Antwerpen geben sich thematische bzw. sammlungs-, schulen- oder länderbezogene Ausstellungen die Hand. Sogar der Goldschmiedenachwuchs hat inzwischen spezielle Foren, über die bereits

²⁶⁷ Dormer: *What is the Future for Contemporary Jewellery*, in: A.K. Barcelona 1987, S. 66 f.

²⁶⁸ Keltz 1999, S. 25.

²⁶⁹ Brandenburg-Frank 1999, S. 215. Vgl. auch Désirée Schellerer: „The younger generation particularly is more carefree in its choice of materials; fascination with the beauty of precious materials is no longer a taboo.“, in: *Not an unencumbered Relationship – European Jewellery and Metal*, in: A.K. Perth 1989, S. 44.

²⁷⁰ Vgl. auch Joppien: *Angewandte und freie Kunst*, in: Symposium München 2001 (2002), S. 260.

Studenten auf sich aufmerksam machen können.²⁷¹ Die 1959 initiierte *Sonderschau Schmuck* auf der jährlich stattfindenden *Internationalen Handwerksmesse* in München vergrößerte sich 1979 zu einer Doppelausstellung. Neben der Sonderschau werden in einer *Talente*-Schau aktuelle Tendenzen der Schmuckgestaltung präsentiert, die dem gestalterischen Nachwuchs aller kunsthandwerklichen Sparten ein Forum bietet. In diesem Rahmen wird seit 1972 auch der renommierte Hermann-Hofmann-Preis verliehen, der insbesondere der Förderung jüngerer Goldschmiede dient.²⁷² Neben dieser weit gefächerten Ausstellungslandschaft entstehen seit einiger Zeit auch ständige, museale Ausstellungsorte von Autorenschmuck wie die Dannerrotunde, die 2004 in der Pinakothek der Moderne in München eingerichtet wurde. Ihr Grundstock bildet die Autorenschmucksammlung der Benno- und Therese-Dannerstiftung.

Den, im Vergleich zu den 1960er und 1970er Jahren, weitgefächerten Präsentations- und Fördermöglichkeiten entspricht eine Mannigfaltigkeit der gestalterischen Positionen. Statt einer spezifischen gestalterischen Schmuckprogrammatik, die einen bestimmten Zeitraum besonders nachhaltig prägt und die sich bis in die 1980er Jahre hinein in Ausstellungsprojekten verdichtete, herrscht nun ein Pluralismus der Schmuckauffassungen und gestalterischen Positionen vor.²⁷³ Ende der 1960er Jahre und Anfang der 1980er Jahre war die Auseinandersetzung mit dem Trägerkörper sowie die Kritik an der sozial und ökonomisch auszeichnenden Funktion von Schmuck wichtig, was zu einer Verwendung unedler Materialien und zu einer reduzierten Formgebung führte. Im Laufe der 1970er Jahre bewirkte hingegen die Konzentration auf den Begriff „Objekt“, dass Schmuck in dieser Zeit auch als körperunabhängiges, skulpturales Schauobjekt denkbar wurde. Solche gestalterischen Schmuckprogrammatiken durchziehen bis in die 1980er Jahre den Autorenschmuck. Die, stellvertretend für die gestalterische Tendenz der zweiten Hälfte der 1980er Jahre besprochene Ausstellung

²⁷¹ Ein Beispiel ist das von Prof. Otto Künzli an der Münchner Akademie 1993 ins Leben gerufene Gemeinschaftsprojekt *Amsterdam - München - Tokyo*. Es ist als Studenten- und Ideenaustausch konzipiert und wurde bisher drei Mal umgesetzt. Arbeiten von jeweils drei Studenten der Münchner Schmuckklasse, der Tokyoer Hiko Mizuno Schule und der Gerrit Rietveld Akademie in Amsterdam werden in einer Wanderausstellung an diesen drei Orten gezeigt. Das Projekt fand seitdem noch 1997 (A.K. München 1997) und 2006 statt, vgl. A.K. *Unlimited. Presenting jewelry out of the box. Amsterdam, Munich, Tokyo*, Sandberg Institute, Amsterdam 2006, S. 19-22.

²⁷² Weitere wichtige Preise sind der niederländische Françoise van den Bosch-Gedächtnispreis, der seit 1980 alle zwei Jahre an renommierte Goldschmiede verliehen wird. Der Goldene Ehrenring des Deutschen Goldschmiedehauses in Hanau wurde seit 1932 siebenunddreißig Mal an bedeutende Goldschmiedinnen für ihr Lebenswerk überreicht. 2005 erhielt ihn zum Beispiel Peter Skubic. Der Ring wird jeweils vom Preisträger zuvor gestaltet.

²⁷³ Vgl. hierzu auch Cornelia Holzach: *Neuer Schmuck in Europa, in Österreich*, in: A.K. Wien 1999/2000, S. 16 f.

Joieria Europea Contemporània bot aber bereits ein buntes Sammelsurium an gestalterischen Positionen, als deren verbindendes Merkmal allein die mal mehr und mal weniger subtil infragegestellte dekorative „Schmuckhaftigkeit“ benannt werden konnte. Eine Schmuckprogrammatik, ein verbindendes, über die Ausstellung hinweg den Zeitgeist spiegelndes Denk- und Gestaltungsmodell fehlte bereits. Vielmehr gewinnt man den Eindruck, dass, nachdem alle Grenzen der Goldschmiedekunst gesprengt wurden und gestalterisch nun alles erlaubt war, auch ein Denken in Gruppen oder Programmatiken obsolet wurde. Der neue Zeitgeist im Autorenschmuck basiert vielmehr auf einem „anything goes“,²⁷⁴ das die Ausbildung einer individuellen gestalterischen Position zum einzigen Ziel der Goldschmiede macht.

Deshalb werden im Folgenden ohne auf ein bestimmtes Ausstellungsprojekt zu rekurrieren, vier Goldschmiede vorgestellt, die die zu Anfang erwähnte Forderung nach etwas mehr Barock und Trägerfreundlichkeit in ihrer je individuellen gestalterischen „Handschrift“ prominent umzusetzen wissen. Diese beiden gestalterischen Aspekte – die von außen an die Goldschmiede herangetragene Barock-Forderung sowie ihr Streben, eine individuelle gestalterische Position auszubilden – bewirken, dass der virtuosen handwerklichen Beherrschung des Ausgangsmaterials nun eine erhöhte Aufmerksamkeit zukommt. Während in den 1970ern und 1980ern die Materialwahl häufig von konzeptuellen Überlegungen geprägt war, werden die Werkstoffe jetzt verstärkt nach ihrer Oberflächenwirkung ausgesucht und bearbeitet. Als Beispiel hierfür kann der Kunststoffschmuck des chinesisch stämmigen Engländers Peter Chang (Abb. 31) gelten. Er arbeitet ausschließlich mit Kunststoffen, die er thermoplastisch verformt und danach sägt, feilt, poliert und mit Intarsien versieht. Sein Armreif von 1998 ist ein Mischwesen von leuchtender Farbigkeit aus Acryl und Polyester, das „bizarren, aus der Tiefe des Meeres empor getauchten Geschöpfen“ gleicht.²⁷⁵ Sein gerundeter „Leib“, mit Flossen an den Außenseiten der unteren Hälfte versehen und weiter oben aus reptilartigen Schuppen bestehend, mündet in einen Kopf mit großen vielfarbig glitzernden Augen. Chang gehört seit den 1990ern zu den Protagonisten des

²⁷⁴ Nickl: *Die Internationalen Schmuckschauen auf der Internationalen Handwerksmesse*, in: A.K. München 1993, S. 34.

²⁷⁵ Maas 1999, S. 50.

Kunststoffschmucks, der kein ausschließliches Phänomen des Autorenschmucks um 1970 darstellt.²⁷⁶

Während Chang durch die meisterhafte und zugleich sehr individuelle Verarbeitung der Kunststoffe faszinierende „Oberflächensensationen“ und phantastische Formen kreiert, wirkt die Materialtextur und Formgebung bei Karl Fritsch (Abb. 32) vor allem irritierend. Obgleich seine Arbeiten im Gegensatz zu Chang in Silber oder hochkarätigem Gold gegossen sind, wurden die Metalle nicht zum Glänzen gebracht, sondern erinnern vielmehr an „ausgelutschte Kaugummi“.²⁷⁷ Dass dieser Vergleich nicht ganz unpassend ist, zeigt ein Ring von 1993, dessen Ringkopf einem, in zweiundzwanzig Karat Gold gegossenen, formlosen, an den unteren Rändern leicht zerknitterten Klumpen gleicht. Er wurde an eine industriell gefertigte Ringschiene für Modeschmuck aus achtkarätigem Gold angegossen. Fritsch verbindet in diesem Ring Gegensätze. Während der in Handarbeit, aber unförmig, unbeholfen und ungeschickt ausgeführt wirkende Ringkopf aus einer sehr hochwertigen Goldlegierung ist, ist die Ringschiene ein industrielles Massenprodukt von geringem Goldwert, dafür aber von einer, dem Edelmetall entsprechenden glatten und glänzenden Oberfläche. Die scheinbar nachlässige Behandlung und Präsentation von Luxusmaterialien – in anderen Schmuckarbeiten lässt er Edelsteine wie bloß eingedrückt in die Metallmasse wirken – provoziert trotz aller gewesener Avantgarde noch heute.

Deshalb sind Bezeichnungen wie „barocke Prächtigkeit“ oder „neue Klassik“, mit denen der Autorenschmuck seit den 1990ern charakterisiert wird, zwar zutreffend in Bezug auf die Größe und die Materialien der Schmuckobjekte, sowie den aus Letzteren kreierten farbenkräftigen, opulenten Oberflächensensationen. Jedoch zeigen die vorgestellten Schmuckobjekte auch, dass, nur weil wieder Edelmetalle vermehrt zum Einsatz kommen, darunter keine simple Rückbesinnung auf das klassische Goldschmiedehandwerk verstanden werden kann. Gerade Fritsch ironisiert den tradierten Umgang mit teuren Materialien. Die „neue Klassik“ mündet nicht zwangsläufig in eine neue Gefälligkeit. Weiterhin mittelbar körperwiderständig, verlangen der „ausgelutschte Kaugummi“ von Fritsch sowie Changs „Phantasiewesen“ von greller Farbigkeit durchaus Mut zum Tragen ab.

²⁷⁶ Dass Kunststoff bis heute ein beliebtes Material im Autorenschmuck geblieben ist, demonstrieren am eindrucklichsten die Ausstellungen der Galerie Biró in München, die seit ihrer Gründung 1983 überwiegend Autorenschmuck aus Kunststoff zeigt.

²⁷⁷ Maas 1999, S. 40.

Zwei weitere gestalterische Strategien, etwas mehr Barock walten zu lassen und zugleich alte Schmuckfunktionen zu befragen oder auch zu reaktivieren, stellen die Schmuckarbeiten von Bettina Speckner (Abb. 33) und Ted Noten (Abb. 34) dar. Speckners Brosche besteht aus einer Ferrotypie aus lichtempfindlich beschichtetem, schwarz gelackten Eisenblech. Sie ist eine alte Portraitaufnahme, auf der zwei Personen zu erkennen sind. Allerdings hat Speckner die Köpfe der beiden Personen mit jeweils fünf geschliffenen und gefassten Amethysten überdeckt. Indem ihre Edelsteinapplikation die Gesichter der Abgebildeten unsichtbar werden lässt, wird die Funktion dieser Art von Fotografie als Erinnerungsstück, nachhaltig gestört. Diese gestalterische Geste verweist auf eine gemeinsame Aufgabe von Schmuck und Fotografie: Beide besitzen die Fähigkeit, Erinnerungen an Menschen oder Augenblicke im Leben zu konservieren.

Der Niederländer Ted Noten arbeitet in seinem Schmuckobjekt *Agathas Aussteuer* von 1998 ebenfalls mit Funktionen, die mit Schmuck seit jeher in Verbindung gebracht werden. Die Handtasche, aus transparentem Acrylglas gegossen und mit einem Griff aus Perlenschnüren versehen, schließt achtundfünfzig goldene Ringe ein. Zu dieser ungewöhnlichen Arbeit kam es, als ein Bräutigam bei Noten eine Schmuckarbeit für seine Braut in Auftrag gab, die ihm, außer der Vorgabe des finanziellen Spielraums, völlige gestalterische Freiheit ließ. In einem Brief forderte er die Verwandten und Freunde des Brautpaares auf „to send me a ring of their own as a contribution to her dowry. I collected the rings – some beautiful, some ordinary [...] and cast them in acrylic.“²⁷⁸ Die so entstandene „Schmucktasche“ vereint verschiedene soziokulturelle Aufgaben von Schmuck. Sie kann neben der etwas altertümlich wirkenden Tradition der Mitgift, mit der sich die Braut in die Ehe „einkauft“ als Erinnerungsstück an den Hochzeitstag und das Hochzeitsfest dienen, wobei jeder Ring einen Verwandten oder Freund symbolisiert. Die Tasche kann aber auch mit einem Schatz in Verbindung gebracht werden, der zumeist eine nicht erreichbare Akkumulation von Preziosen darstellt und hier durch den permanenten Einschluss der Ringe in Acryl eine modere Ausformulierung erfährt.

Alle vier Schmuckarbeiten zeugen von einer gestalterischen Ausrichtung, die sich durch ungewöhnliche Materialbearbeitungen und Materialkombinationen in einem Klima des schmuckästhetischen „anything goes“ zu positionieren suchen. Unabhängig von nicht

²⁷⁸ Noten 2006, S. 48.

mehr vorhandenen schmuckgestalterischen Tendenzen, ist die Ausbildung einer individuellen, leicht erkennbaren gestalterischen Position das zentrale Anliegen der Goldschmiede. Dabei pendeln die Arbeiten wie Broadhead bereits 1985 für die Zukunft des Autorenschmucks prognostizierte, zwischen „function and non-function, inheritance and invention, conservation and innovation“.²⁷⁹ Einerseits wird auf typische Goldschmiedematerialien wie Gold und Edelstein oder auf inzwischen typische Autorenschmuckmaterialien wie Kunststoff zurückgegriffen und Funktionalität bzw. Tragbarkeit wieder groß geschrieben. Andererseits ist der gestalterische Umgang mit dem Tradierten zumeist sehr ungewöhnlich, denn weiterhin wird im Sinne Broadheads „the fundamental nature of jewellery“, seine Symbolik und soziokulturelle Aufgabe hinterfragt – nun allerdings unter schmückendem Vorzeichen, mit einem „Hang zum Barock“.

Klaus-Jürgen Sembach bewertet diese Entwicklung des Autorenschmucks als Befreiungsschlag: „Nach mancherlei strapaziösem Kunstwollen ist offenbar wieder eine größere Freiheit erlaubt – und auch eingekehrt.“²⁸⁰ Für ihn fand eine notwendige Befreiung vom Kunstzwang der Jahrzehnte zuvor statt. Das Ringen um eine Neupositionierung des Schmucks innerhalb der tradierten Gattungshierarchie von angewandter und bildender Künsten empfindet Sembach rückblickend als zu „gekünstelt“. Die Diskussion, ob Schmuck eine, der Malerei oder der Bildhauerei ebenbürtige Kunstform sei, verstummt in den 1990er Jahren. Stattdessen mache sich ein, wie Sembach es formuliert, „erfrischender Unernst“, ein ungezwungenes „nur schmücken wollen“ bemerkbar, das häufig mit viel Witz und Einfallsreichtum umgesetzt werde. Auch Cornelia Holzach bestätigt, dass die Frage nach der Standortbestimmung – Künstler oder Kunsthandwerker – für die jüngere Generation in den Hintergrund getreten sei. Doch frönt diese nicht nur einem reinen „Schmückenwollen“ wie Sembach annimmt, sondern statt einer offenen Konfrontation mit den goldschmiedischen Konventionen und Traditionen, werden „die Attacken auf Gängiges [...] subversiv geführt, sind dadurch aber nicht weniger wirkungsvoll.“²⁸¹ Als Attacken auf Gängiges sind die vorgestellten Arbeiten durchaus interpretierbar. Sie äußern sich vor allem mittelbar körperwiderständig in ungewöhnlichen Materialverarbeitungen wie bei Chang oder in den ironischen Brechungen tradierter Schmuckfunktionen wie bei

²⁷⁹ Vgl. Teil II, Kap. 4.2, S. 106.

²⁸⁰ Sembach: *Was bleibt, wenn man eine Zeitlang Schmuckstücke der verschiedensten Art betrachtet hat?*, in: A.K. München 1993, S. 77.

²⁸¹ Holzach, in: A.K. Pforzheim 2001/2002, o.S.

Speckner, Noten und Fritsch. Désirée Schellerer hingegen bewertete Anfang der 1990er Jahre die „neue Klassik“ und den „Hang zu barocker Prächtigkeit“ als eine regressive Tendenz. Sie sieht in der Entwicklung zum gestalterischen Stilpluralismus und „anything goes“ mehr eine Gefahr als eine „Befreiung vom Kunstzwang“ im Sinne Senbachs:

„Wenn jedoch eine neue Koketterie mit dem Wert des Materials und der Kult des Händischen auf anachronistische Weise die gedankliche Konzeption überlagern, sind Errungenschaften der letzten dreißig Jahre und deren Akzeptanz beim Publikum tatsächlich gefährdet. Dann würden längst durchbrochene Barrieren wieder errichtet, Barrieren wie etwa zwischen bildender und angewandter Kunst, ‘hehrer Kunst’ und Populär-Kultur, dem Besonderen und Alltäglichen und so fort.“²⁸²

Durch die „neue Koketterie“ mit dem Material und die Rückbesinnung auf virtuose Handwerklichkeit nimmt die, noch immer junge Schmucksparte des Autorenschmucks allerdings keinen Schaden. Vielmehr hält ihre selbstbewusste Präsenz in der Ausstellungs- und Museumslandschaft seit der Mitte der 1980er Jahre unvermindert an. Die Ausbildung einer individuellen gestalterischen Handschrift durch die Konzentration auf Material, Oberflächenwirkungen und Technik, ohne dabei eine Reflexion tradierter Aufgaben von Goldschmiedeschmuck außer Acht zu lassen, scheint vielmehr die einzige gestalterische Tendenz zu sein, die alle temporären „Schmuckprogrammatiken“ des Autorenschmucks überdauert hat.

²⁸² Schellerer: *Keine unbeschwerte Beziehung. Europäische Schmuckkunst und die Materialfrage*, in: A.K. Wien 1991, S. 36.

6 Ephemere Schmuckarbeiten

Innerhalb des Autorenschmucks gibt es eine Gruppe von Schmuckarbeiten, die als „ephemer“ bezeichnet werden kann. Ephemere Schmuckarbeiten entstehen vor allem in den 1970er und zu Beginn der 1980er Jahre, als die experimentelle Entgrenzung tradierter Schmuckvorstellungen zum zentralen Movens der Goldschmiede wurde. Ihre verbindende Eigenschaft leitet sich aus dem griechisch-lateinischen Adjektiv „ephemer“ ab, das „von kurzer Dauer, flüchtig, rasch vorübergehend“ bedeutet. Ephemere Schmuckarbeiten sind somit von einer vergänglichen Qualität, die dem Dauerhaften, Beständigen und Festen des Goldschmiedeschmucks diametral entgegenstehen. Die ephemeren Schmuckarbeiten treten wie Joachim Krause generell für ephemere Phänomene konstatiert, „immer nur vor dem Hintergrund des Dauerhaften, nur als Ausnahme von der Regel, in Erscheinung“.²⁸³ So stellen sie innerhalb des Autorenschmucks lediglich eine kleine Gruppe, denn dieser definiert sich genauso wie Goldschmiedeschmuck als ein, dem Menschen äußerlicher, dreidimensionaler Gegenstand, der, von einem bestimmten Volumen und Gewicht, an den Körper appliziert wird.

Obgleich die ephemeren Schmuckarbeiten das tradierte Schmuckverständnis am nachdrücklichsten in Frage stellen, indem sie gerade den, auf Volumen, Gewicht und Härte basierenden Objektstatus von Goldschmiedeschmucks auflösen, sind sie relativ unbekannt geblieben.²⁸⁴ Dies hängt zum einen mit ihrem flüchtigen Charakter zusammen, durch den sie allein fixiert im fotografischen Abbild eine gewisse Dauer und somit auch Ausstellbarkeit erfahren, und zum anderen mit ihrer Körpergebundenheit. Sie benötigen den Körper um überhaupt in Erscheinung zu treten. Der Trägerkörper stellt hier im Sinne von Krause das Dauerhafte dar. Dabei wird der Körper nicht nur zur Folie, sondern zum wesentlichen Bestandteil der Schmuckarbeiten selbst. Ephemere

²⁸³ Joachim Krause: *Ephemer*, in: *ÄG* 2001, Bd. 2, S. 242.

²⁸⁴ Allein im Katalog zu der, von Caroline Broadhead organisierten Ausstellung *New Tradition. The Evolution of Jewellery 1966 - 1985* sind mehrere ephemere Schmuckarbeiten von verschiedenen Goldschmiedern abgebildet. Sie werden im Folgenden diskutiert, vgl. A.K. London 1985, S. 15, 47 und 62. In den meisten Publikation zum Autorenschmuck finden sie, wenn überhaupt, nur am Rande Erwähnung, wie z.B. in Ricklin-Schelberts Überblickswerk zum Schweizer Autorenschmuck. Sie erwähnt neben dem Lichtschmuck von Johanna Hess Dahm (vgl. Teil III, Anm. 137) die Performance *Versuch mit Eisstücken* von Thomas Kürzi aus dem Jahr 1982. Kürzi fuhr sich mit einem Eisstück diagonal über das Hemd. Die dabei entstandene Spur geschmolzenen Eises wurde in ihrem Entstehen und Vergehen mit sechs Fotos festgehalten, vgl. Ricklin-Schelbert 1999, S. 122, Abb. 194-199. In jüngerer Zeit ist es wiederum Caroline Broadhead, die auf ephemere Schmuckarbeiten jüngerer Goldschmiede aufmerksam macht, wie die Arbeiten mit Staub von Millie Cullivan, Linsey Bell oder Cornelia Parker, Abb. in: Grant/Sackville 2005/06, Bd. 1, S. 27.

Schmuckarbeiten können deshalb als temporäre Versuchsanordnungen verstanden werden, in denen der dreidimensionale Objektstatus des beweglichen Schmucks nicht nur direkt am Körper, sondern mit Hilfe des Körpers entgrenzt wird, so dass hier von einer körpergebundenen Körperwiderständigkeit die Rede sein soll.

Dies veranschaulicht bereits die erste ephemere Schmuckarbeit, die Gijs Bakker 1973 kreierte, sehr deutlich. Die Fotografie zeigt einen Reif aus dünnem Golddraht, der sehr eng an einen Oberarm angelegt wurde, so dass er sich tief in das Fleisch eingräbt (Abb. 35). In der Literatur wird die Arbeit als *Invisible Jewellery* oder *Shadow Jewellery* angeführt.²⁸⁵ Denn einerseits führt das Anlegen des Goldreifs zu einer Eindellung, die ihn tendenziell unsichtbar macht bzw. ihn nur noch als „Schatten“ sichtbar werden lässt. Andererseits beziehen sich die Titel auf den Zustand nach der Abnahme des Reifs, wenn von ihm nur noch ein ornamental anmutender Abdruck auf der Haut zeugt. Gijs Bakker selbst kommentiert die Arbeit wie folgend:

„In 1973 I made a ‘bracelet’ from a very thin gold wire. This gold wire was put on the arm as tight as possible until the wire disappeared into the flesh. Only an indication (marking) is visible. The attention is placed more on the body than on the object. In a next step I don’t use a wire, I only show the imprint from a wire which has been there before. The imprint has the function of a piece of jewellery. One could call it an organic jewelry piece – organic in the sense that a print is a growing process with a clear course. An imprint appears or grows by an action and wanes after some time to disappear completely.“²⁸⁶

Bakker beschreibt eine Versuchsanordnung, die die Objekthaftigkeit des Schmuckstücks aufzulösen sucht, indem sein körperwiderständiges Potential zur vollen Entfaltung gebracht wird. In einem ersten Schritt gräbt sich der Goldreif so tief in den Oberarm ein, dass er mit dem Körper verschmilzt und unsichtbar wird. In einem zweiten Schritt wird der Abdruck nach Abnahme des Reifs zum Schmuckstück erklärt, und damit das Resultat seiner Widerständigkeit. Nicht der Goldreif selbst, sondern das, was seine Applikation am Körper bewirkt – eine Einschnürung sowie einen Abdruck – stellen die eigentliche Schmuckarbeit dar. Der Goldreif selbst ist nur das Instrument,

²⁸⁵ Broadhead, in: A.K. London 1985, S. 45-47; A.K. S’Hertogenbosch 2005, S. 147-149. In jüngerer Zeit wird diese Idee von Galia Jaccard und Fabric Schaefer umgesetzt, Abb. in: A.K. Wien 2000, S. 66 f.

²⁸⁶ Bakker, in: Turner 1976, S. 160.

mit dem der „Schattenschmuck“ auf dem Körper zur Erscheinung gebracht wird: Der Körper wird zum entscheidenden Material der Schmuckarbeit.²⁸⁷

In einer weiteren Versuchsanordnung von Gijs Bakker aus dem Jahr 1974 (Abb. 36.1, 36.2) verschmelzen Schmuckobjekt und Körper unter zu Hilfenahme eines Kleidungsstücks zu einer fragilen, temporären Einheit. Von Caroline Broadhead als „shape to be worn underneath a T-shirt“ umschrieben,²⁸⁸ besteht sie einerseits aus einem Schmuckobjekt, das ein Lederband mit einem flachen kreisrunden Aufsatz aus Stahl ist. Es wird um den Oberarm gebunden, bevor ein eng anliegendes Kleidungsstück dem Körper mitsamt dem Schmuckobjekt übergezogen wird. Andererseits ist die Schmuckarbeit das Ergebnis der Applikation, nämlich die Deformation oder Ausbuchtung der Umrisslinie des Körpers. Bei dem Versuch weitere Kleidungsstücke anzulegen, kann die Applikation zu einem Störfaktor werden.

In den beiden Versuchsanordnungen von Bakker verschmelzen somit Objekt und Körper zu einer Einheit. Die Schmuckobjekte werden ephemerisiert, indem sie dem Körper einverleibt werden. Diese Einverleibungen setzen aber auch ihr körperwiderständiges Potential frei: mittelbar, indem sie als merkwürdige, wenig schmückende Ein- oder Ausbuchtungen der Körperkontur sichtbar bleiben und unmittelbar, indem sie eine Körperpartie einschnüren oder eine Tätigkeiten des Trägers behindern können.

Zwei weitere Goldschmiede entwickelten ähnliche Versuchsanordnungen, in denen eine Ephemerisierung des Schmuckobjekts durch das Verschmelzen von Objekt und Körper mittels „Einverleibungen“ erprobt wurde. Otto Künzli fertigte 1980 eine hohl gegossene goldene *Kugel für die Achselhöhle* (Abb. 37.1, 37.2) mit einem Durchmesser von knapp drei Zentimetern. Künzli, der die Goldkugel auch ironisch als *Deo* bezeichnet, klemmt sie sich auf der Fotografie in die Achselhöhle. Sie kann nur dann dauerhaft getragen werden, wenn der Oberarm fest am Körper anliegt. Sie schmiegt sich der Achselform an und wird mit der Zeit zu einem „Teil“ des Körpers, dessen Temperatur sie annimmt. Getragen, weiß allein Künzli von der Goldkugel, die den Blicken völlig entzogen, vom Körper geradezu absorbiert wurde. Nur noch ein Röntgenbild ermöglicht die Visualisierung der Goldkugel im getragenen Zustand, wobei die Röntgenaufnahme selbst ein Phänomen der Ephemerisierung ist. Denn „in der Röntgenaufnahme verflüchtigt sich das Fleisch und sinkt zu einer hauchdünnen Andeutung eines Schattens

²⁸⁷ Van Zijl: *Introduction*, in: A.K. S`Hertogenbosch 2005, S. 33.

²⁸⁸ Broadhead: *Extensions*, in: A.K. London 1985, S. 47.

um die Knochen herab.²⁸⁹ Die Visualisierung des zum Verschwinden gebrachten Schmuckobjekts anhand einer Röntgenaufnahme hat somit die Entkörperlichung des Trägerkörpers zur Folge.

Peter Skubic bedient sich ebenfalls der Röntgentechnik, um Vorhandensein und Position seines im wahrsten Sinn des Wortes einverleibten Schmuckobjekts sichtbar zu machen. In seinem Selbstversuch *Schmuck unter der Haut* (Abb. 38) ließ sich Skubic 1975 ein von ihm gestaltetes Schmuckplättchen aus Chrom-Nickelstahl in den linken Unterarm implantieren, das erst 1982 wieder entfernt wurde.²⁹⁰ Während der Akt des Unsichtbarmachens bei Bakker und Künzli das Schmuckstück als etwas, dem Körper Äußerliches belässt, so dass das Verschmelzen von Schmuckobjekt und Trägerkörper nur „oberflächlich“ stattfindet, geht Skubic einen Schritt weiter. Er lässt seine Haut als Körpergrenze öffnen, um sich das Schmuckobjekt tatsächlich einzuverleiben. Hier wird auch die Körperwiderständigkeit auf die Spitze getrieben. Denn in der Verletzung des Körpers äußert sich die unmittelbare Körperwiderständigkeit in ihrer extremsten Form. Indem jedoch das Schmuckstück im nächsten Schritt in den Körper „integriert“ wird, nur noch ertastbar ist und allein über die Röntgenaufnahme „sichtbar“ gemacht werden kann, wird die Körperwiderständigkeit über den Akt der Einverleibung letztlich wiederum auf radikale Weise nivelliert.

Auch wenn in den bisher vorgestellten Versuchsanordnungen die Goldschmiede auf jeweils unterschiedliche Weise eine Ephemerisierung der dreidimensionalen Gegenständlichkeit von Schmuck über das Verschmelzen von Schmuckobjekt und Trägerkörper versuchen, so fällt bei allen Arbeiten die elaborierte Ausführung bzw. die „Schmuckstückhaftigkeit“ der Objekte, mit denen experimentiert wurde, merkwürdig ins Auge. Und das deshalb, weil die Objekte selbst nur das Mittel darstellen, anhand dessen die Ephemerisierung des Schmucks am und durch den Körper vorgeführt werden

²⁸⁹ Krause 1995, S. 136.

²⁹⁰ Heute befindet sich das Edelstahlplättchen in einer kleinen Goldtruhe, die den Kopf eines Rings aus Edelstahl bildet und somit weiterhin, wenn auch außerhalb des Körpers, unsichtbar getragen wird, Abb. in: Bollmann/Drutt/Hufnagl/Zimmermann 2001, S. 45. Insgesamt verlief die „Schmuckrevolution“ des Autorenschmucks recht „unblutig“ wie Karl-Günther Nicola bemerkt: *Revolution im Schmuck. Peter Skubic*, in: *Kunsth Handwerk und Design* 1995, H4, S. 38. Bis auf die wenig bekannten „Selbstversuche“ von Bernhard Schobinger mit Bostitch-Hefklammern, entstehen vor allem Arbeiten, die eine Verletzungsgefahr beim Tragen in sich bergen. Zum Beispiel schufen in den 1980er Jahren Daniel Kruger, Bernhard Schobinger oder Vratislav Karel Novák Schmuck aus Glasscherben. Zu Kruger vgl. A.K. *Hautnah*, Städtische Kunsthalle Lothringer13, München 1986, Abb. S. 107 und A.K. *Ornamentale. Internationale Schmuckkunst*, Schmuckmuseum Pforzheim 1989, Abb. S. 142; zu Schobinger vgl. Dormer/Drutt 1995, S. 171 und A.K. *Bernhard Schobinger Jewels Now*, Museum Bellerive Zürich; Neue Sammlung München, S. 83 und S. 115; zu Novak vgl. A.K. *Anton Cepka und Vratislav Novák*, Schmuckmuseum Pforzheim, Goldschmiedehaus Hanau 1989.

soll. Es hat den Anschein, als ob das „Schmuckstückhafte“ durch Materialwahl und Bearbeitung von den Goldschmieden geradezu betont wird, um noch eindringlicher vorführen zu können, was im nächsten Moment, im Moment des Tragens, durch Einverleibung „ephemerisiert“ und damit dem Blick entzogen wird.

Es gibt allerdings auch ephemere Schmuckarbeiten, die tatsächlich aus ephemeren, also flüchtigen Materialien bestehen. Otto Künzlis Versuchsanordnung von 1982 (Abb. 39) ist hierfür ein Beispiel. Der *Handspiegel*,²⁹¹ der auch den Titel *Für Gerd*²⁹² trägt, ist eine Quecksilberpfütze in der Mulde einer Handinnenfläche. Das bei Zimmertemperatur flüssige Metall schmiegt sich der Handform an und bleibt aufgrund seiner hohen Dichte eine kompakte Masse, die jedoch auf jede Bewegung sofort reagiert, so dass ein unkontrollierter Ruck ausreichen würde, damit das Quecksilber der Hand entgleitet und zu unendlich vielen Kügelchen auf dem Boden zerschellt. Der „Handspiegel“ besteht somit aus einem äußerst flüchtigen Material und gibt nur sehr schemenhaft das eigene Spiegelbild wieder, was den Gedanken an ein modernes Vanitasmotiv nahe legt.

Es wurde aber auch mit den ephemeren Materialien überhaupt, mit Licht und Luft, im Autorenschmuck experimentiert. Die größte Herausforderung bei diesen äußerst flüchtigen Materialien ist das Wie der Umsetzung in eine, wenn schon nicht ertastbare, so zumindest sichtbare Schmuckarbeit. Denn Licht und Luft haben kein greifbares Volumen und Gewicht. Hinzukommt, dass Luft ein geruchloses und unsichtbares Gasgemisch aus Stickstoff und Sauerstoff ist. Luft ist immer da, ohne aufzufallen, außer es windet. Vratislav Karel Novák verarbeitete 1987 Luft, indem er sie in dünne transparente Schläuche aus Kunststoff „abfüllte“ (Abb. 40). Die fünf langen Schläuche werden als *Fingerobjekte* bezeichnet und wirken an den Fingern befestigt wie befremdliche, da nutzlose prothesenartige Verlängerungen.

Mit Licht experimentierte 1979 erstmals Susanna Heron gemeinsam mit dem Fotografen David Ward (Abb. 41.1, 41.2).²⁹³ Wie Luft ist die elektromagnetische

²⁹¹ Die Arbeit wurde zu einem tatsächlichen Handspiegel, als die Idee von Margit Linder-Hintermeister 1997 in Silberguss umgesetzt wurde, in: A.K. Wien 2000, Abb. S. 87.

²⁹² Der zweite Titel macht die Arbeit zu einer Hommage an Gerd Rothmann, mit dem er 1982 gemeinsam die Ausstellung *Körperkultur* bestritt, auf der die Fotografie der Quecksilberpfütze gezeigt wurde. Er spielt auf die Arbeiten von Rothmann an, der zu dieser Zeit Schmuckobjekte herstellte, die sich wie die Quecksilberpfütze exakt den Körperpartien anpassen, da sie auf Abgüssen von eben diesen Körperpartien beruhen, vgl. A.K. *Körperkultur*. Otto Künzli. *Gerd Rothmann*, Galerie am Graben Wien; Landesmuseum Oldenburg 1982.

²⁹³ Mit Licht und seinem „Negativ“, dem Schatten, arbeiteten später weitere Goldschmiede wie Johanna Hess-Dahm, vgl. *Art Aurea* 1987, H. 3, S. 43-45, Ingeborg Strobl, vgl. A.K. Linz 1987, o.S., Maria Hees, vgl. A.K. *Point of View*, Mindscape Gallery, Evanston u.a. 1990, Abb. S. 23, Birgit Jürgenssen, vgl.

Strahlung des Lichts völlig körper-, zeit- und formlos und negiert jegliche Beständigkeit und Materialität.²⁹⁴ Deshalb bedienten sich auch Heron und Ward wie Novák eines Hilfsmittels, um das Licht sicht- und greifbar zu machen. Ward beschreibt ihr gemeinsames Vorgehen wie folgend: „We projected slides onto Susanna. She had a big mirror and composed the light on herself while I composed the photographs. I don't think either of us could have anticipated the resulting images but we both like them. The teatrical or dramatic quality was intentional – they might almost be stills from a performance.“²⁹⁵ Die Lichter, die von der Diaprojektion ausgehen, werden von einem Spiegel reflektiert und werfen Licht in Streifen auf den Körper von Heron, die auf die Lichtfelder mit bestimmten Körperhaltungen reagiert. Einmal zeichnet ein Reif aus Licht den Saum des schräggelassenen Dekolletés ihres enganliegenden Kleidungsstücks nach und einmal setzt sich ein runder Lichtstreif in dem angewinkelten Arm fort. Das Gemeinschaftsprojekt von Ward und Heron umfasst fünf veröffentlichte Fotografien, denen nicht nur ein dokumentierender und bewahrender Charakter zukommt, sie sind auch hochgradig durchkomponiert. Zwar bemerkte Ward, dass letztlich keiner der beiden das Resultat vorhersehen konnte, dennoch ist offensichtlich, dass so wenig wie möglich dem Zufall überlassen wurde. Das Zusammenspiel von Licht und Körper wurde wirkungsvoll in Szene gesetzt, indem der Hintergrund neutral gehalten sowie der Bildausschnitt und die Ausleuchtung genau festgelegt wurde. Das dunkle, enganliegende Kleidungsstück von Heron bildet einen perfekten Kontrast zu dem hellen Licht, und der noch durch die Schwarzweißaufnahme intensiviert wird. Die Fotografien sind Dokumentation und Inszenierung zugleich. Der fragile Werkcharakter der ephemeren Schmuckobjekte wird somit durch das effektvolle fotografische Arrangement wenigstens für das Betrachterauge bewahrt.

Das Changieren zwischen Dokumentation und Inszenierung ist jeder fotografischen Präsentation der vorgestellten ephemeren Versuchsanordnungen zu eigen. Der Schwarzweißabzug, die Nahaufnahme, die scharfe Ausleuchtung bei Novák oder Heron und der neutral gehaltene Hintergrund sind fotografische Mittel, mit denen die ephemeren Schmuckarbeiten „dokumentarisch in Szene gesetzt“ wurden. Selbst die Röntgenbilder, die der Sichtbarmachung des zum Verschwinden gebrachten Objekts dienen und als „Beweis“ ihres noch Vorhandenseins im bzw. am Körper fungieren, sind

Kunsth Handwerk & Design 2000, H. 6, S. 43 ff. oder Monika Bruggers, vgl. Grant/Sackville 2005/2006, Bd. 2, S. 111.

²⁹⁴ Frances Livings: *Licht*, in: Wagner/Rübel/Hackenschmidt 2002, S. 166.

²⁹⁵ Ward, in: A.K. London 1980, S. 26.

keine reinen Archivalien. Bei Otto Künzlis *Kugel für die Achselhöhle* wurden Fotografie und Röntgenbild im Ausstellungskatalog bewusst nebeneinander gestellt. Beide Abbildungen sind gleich groß und geben ziemlich exakt den gleichen Körperabschnitt wieder, so dass sie zu Positiv-Negativ-Pendants werden. So unsichtbar die Kugel auf der Fotografie ist, so sichtbar und präsent ist sie auf dem Röntgenbild. Auf der Fotografie ephemerisiert, erscheint sie auf dem Röntgenbild als eine helle schwebende Scheibe. Fotografie sowie Röntgenaufnahme sind wesentliche Bestandteile der ephemeren Versuchsanordnungen, denn zumeist nur für den Augenblick oder für eine bestimmte Zeitspanne geschaffen und sichtbar, bedürfen sie eines „transformierenden“ Mediums, um den Moment zu überdauern, aber auch, um ihre ephemere Qualität bestmöglich zu präsentieren. Die intensive Teilhabe der Fotografie an den ephemeren Versuchsanordnungen reicht somit über den dokumentarischen Anspruch weit hinaus. Sie fixiert ihre Flüchtigkeit und Vergänglichkeit, indem sie ihnen letztlich einen dauerhaften Artefaktstatus verleiht, wenn auch nicht in Form eines dreidimensionalen Objekts, sondern als zweidimensionales Bild.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass, obgleich sich die Gruppe der ephemeren Schmuckarbeiten recht heterogen präsentiert, zwei gestalterische Strategien ausgemacht werden können, derer sich die Goldschmiede bedienen, um den Objektstatus des beweglichen Schmucks zu entgrenzen: Die erste gestalterische Strategie geht von einem schmuckstückhaften Gegenstand aus, dessen Material fest und beständig ist und der ephemerisiert wird, indem er mit dem Trägerkörper zum Verschmelzen gebracht wird. Hierzu zählen die Arbeiten von Bakker, Künzlis *Kugel für die Achselhöhle* und Skubic' *Schmuck unter der Haut*. Die zweite Strategie nimmt ephemere Substanzen als Ausgangsmaterialien. Da sie selbst schon flüchtig sind, müssen sie nicht mehr ephemerisiert werden. Sie stellen den Goldschmied vielmehr vor das Problem der „Verarbeitung“ wie bei Künzlis Quecksilberhandspiegel, Nováks Luftschmuck und Herons Lichtschmuck gesehen.

Die Auflösung des dreidimensionalen Objektstatus in den ephemeren Schmuckarbeiten stellt die radikalste Infragestellung tradierter Schmuckvorstellungen dar. Das kunstfertig gearbeitete Schmuckstück aus kostbaren, die Lebenszeit eines Menschen weit überdauernden Materialien wie Gold und Edelstein, erfährt hier seine nachdrücklichste Negierung, indem die Gegenständlichkeit als dem Grundmerkmal von Goldschmiedeschmuck schlechthin zur Aufhebung gebracht wird. Während die erste gestalterische Strategie vor allem eine unmittelbare Körperwiderständigkeit erzeugt, ist

die zweite aufgrund ihrer Verarbeitung von extrem schmuckuntypischen Materialien wie Licht und Luft vor allem mittelbar körperwiderständig. Allerdings bedürfen beide des Körpers als „Arbeitsfläche“ und „Material“, um in ihrer jeweiligen Körperwiderständigkeit überhaupt in Erscheinung zu treten.

7 Zusammenfassung

Wie gezeigt werden konnte, bietet der Autorenschmuck als eine neue, körperwiderständige Schmuckauffassung ein äußerst vielfältiges Erscheinungsbild. Die Schmuckstücke bringen ihren Träger nicht mehr mit glattpolierten Metalloberflächen und facettierten Edelsteinen in konventionalisierten Schmuckformen zum „glänzen“. Sie gewinnen vielmehr an Eigenwertigkeit. Sie ziehen die Aufmerksamkeit vom Trägerkörper ab und werden zu tendenziell körperunabhängigen Schauobjekten. Tendenzuell aus dem Grund, weil die Körperwiderständigkeit im Autorenschmuck den Körper als Bezugspunkt niemals völlig negiert. Sollte der Trägerkörper tatsächlich als letztgültiger Maßstab wegfallen, dann würde sich das Merkmal der Körperwiderständigkeit von selbst aufheben. Die Goldschmiede würden in diesem Moment keine „Widerstände“ mehr schaffen, sondern tatsächlich – wie von Hubertus von Skal 1971 gefordert – Miniaturobjekte und Kleinskulpturen. Körperwiderständigkeit meint somit nicht die völlige Negation des Körpers. Dieser bleibt auch für den Autorenschmuck der Ausgangs- und Bezugspunkt, allerdings im Sinne eines problematisierten, wenn auch zentralen Reibungspunktes. Das belegen gerade die extremsten Entgrenzungen innerhalb des Autorenschmucks, die ephemeren Schmuckarbeiten: Das Objekt-Sein des Goldschmiedeschmucks wird infragegestellt, doch der Körper bleibt mehr noch als sonst im Autorenschmuck der weiterhin notwendige Bezugspunkt. Er stellt für die ephemeren Schmuckarbeiten die unabdingbare Grundlage dar, um überhaupt in Erscheinung treten und ihre Körperwiderständigkeit demonstrieren zu können.

Abschließend soll noch einmal die neue Schmuckauffassung des Autorenschmucks mit Blick auf seine, Körperwiderständigkeit evozierenden, gestalterischen Schmuckprogrammatiken zusammengefasst werden. Das besondere Augenmerk wird dabei in Anbetracht des nächsten Untersuchungsbereichs auf den bisher erörterten Aneignungen bildkünstlerischer Ausdrucksformen liegen.

Den Anfang unserer Geschichte des Autorenschmucks als einer Geschichte seiner Körperwiderständigkeit machte die *International Exhibition of Modern Jewellery*, einer bis heute einmaligen Schmuckschau, auf der so unterschiedliche Sparten wie Juweliersschmuck, Goldschmiedeschmuck und Künstlerschmuck gemeinsam präsentiert wurden. Ihr Kurator Graham Hughes hatte es sich zur Aufgabe gemacht, den

Blick auf die künstlerische Einzelleistung zu lenken. Dies führte zu einer umfassenden Präsentation des bis dato größtenteils noch recht unbekanntes Künstlerschmucks (Abb. 2 - 5), der seine Hochphase zwischen den 1930er und 1960er Jahren hatte. Sein körperwiderständiges Potential generiert sich aus der gestalterischen Vorgehensweise, dass die Künstler ihre Schmuckformen und -motive aus ihrem jeweiligen bildkünstlerischen Schaffen ableiten. Diese „individualistische“ Vorgehensweise machte aus den Schmuckstücken tendenziell Schauobjekte, weshalb der Künstlerschmuck, neben dem Jugendstilschmuck von René Lalique als ein weiterer Vorläufer des Autorenschmucks bestimmt werden konnte. Die Tendenz zum Schauobjekt zeigte um 1960 aber auch der Goldschmiedeschmuck. So versuchte Ebbe Weiss-Weingart (Abb. 6) wie die jüngere Generation schmuckgestaltender Künstler, die künstlerischen Ansätze des, die Kunstwelt dieser Zeit dominierenden, abstrakten Expressionismus bzw. Informel auf die Gestaltung von Schmuck zu übertragen. Der spontane, subjektive Gestus und die Betonung der Materialität führten sowohl auf Seiten des Künstler- als auch auf Seiten des Autorenschmucks zu ganz ungewohnten, sehr plastisch anmutenden Oberflächentexturen und damit zu neuen Materialpräsentationen der Edelmetalle Gold und Silber.

Ende der 1960er Jahre äußerte sich die neue Schmuckauffassung des Autorenschmucks erstmals in einer klar umrissenen Schmuckprogrammatis, die vor allem mit dem gestalterischen Ansatz von Emmy van Leersum und Gijs Bakker in Verbindung gebracht wird. Dieser wurde mit dem Ausstellungstitel *Objects to Wear* synonym gesetzt, der seitdem als Bezeichnung für die, von van Leersum und Bakker auf der Ausstellung gezeigten Arbeiten in Gebrauch ist (Abb. 7 - 11). Mit ihrer Suche nach „essentiellen“, von allen handwerklichen Konventionen gereinigten Schmuckformen formulierten sie ein erstes gestalterisches Gegenkonzept zum klassischen Goldschmiedehandwerk. Mit ihm sollte eine „Demokratisierung“ des Goldschmiedeschmucks erzielt werden. Dieser Anspruch führte zu reduzierten, in der Größe häufig ausladenden Schmuckformen aus unedlen Metallen, die sie direkt von der zu schmückenden Körperform ableiteten. Mittelbar und unmittelbar körperwiderständig besitzen sie eine solch ausgeprägte formale Eigenwertigkeit, die sie auch als abstrakte skulpturale Gebilde wahrnehmbar werden lässt.

Die vorherrschende gestalterische Schmuckprogrammatis der 1970er Jahre entwickelte van Leersums und Bakkers Ansatz weiter, indem sie ihre Ausrichtung auf das erste Wort des Begriffs *Objects to Wear* verlagerte. In dieser Zeit ist eine geradezu euphorische

Verwendung des Begriffs „Objekt“ beobachtbar, die darauf abzielte, das Schmuckstück mehr und mehr zu einer, vom Körper losgelösten Kleinskulptur zu erklären. Obgleich sich die Körperwiderständigkeit der Schmuckstücke dieser Zeit zumeist mittelbar, d.h. im kleinen, tragbar bleibendem Format äußert, entfernten sich die Goldschmiede in diesem Jahrzehnt gedanklich immer mehr von den Bedürfnissen eines potentiellen Trägers. Anfang der 1970er Jahre führte dies zu einer intensiven Entgrenzung des tradierten Materialkanons. Die Goldschmiede verarbeiteten bevorzugt Kunststoffe und verwandelten industriell vorfertigte Gegenstände in einen *Ready-Made*-artigen Schmuck. Während dies, wie die, im Rahmen der *Gold + Silber, Schmuck + Gerät* besprochenen Arbeiten zeigen (Abb. 12 - 16), zu einem etwas spielerisch anmutenden Schmuck führte, dessen widerständiges Potential trotz aller Propagierung eines körperunabhängigen Status von Schmuck, letztlich in der Entgrenzung tradierter Materialien stecken blieb, so änderte sich dies im Laufe der 1970er Jahre. Die streng geometrischen Metallobjekte, die im Kontext der *Schmuck International* vorgestellt wurden, setzen die körperemanzipatorische Schmuckprogrammatisierung der 1970er Jahre nachdrücklicher um. Die Goldschmiede suchten verstärkt nach gestalterischen Lösungen, die das Schmuckstück auch unabhängig vom Trägerkörper als Schau- oder Kunstobjekt präsentierbar machen wie Ramshaws Ringskulpturen (Abb. 20) besonders eindrücklich belegen.

Anfang der 1980er Jahre verschiebt sich das Interesse weg vom Begriff „Objekt“ und dem, mit ihm verbundenen skulpturalen Anspruch hin zu dem Wort „wear“ als zweitem Teil des Begriffs *Objects to Wear*. Der Körper wird nach einem Jahrzehnt der tendenziellen Körperemanzipation von den Goldschmieden als *conditio sine qua non* „wiederentdeckt“, allerdings auf eine sehr unkonventionelle, experimentelle Art. Denn die Schmuckarbeiten, die im Rahmen von *The Jewellery Project* vorgestellt wurden, erinnern in keinerlei Weise mehr an tradierte Schmuckformen. Mit ihren nicht nur mittelbar, sondern vor allem auch unmittelbar körperwiderständigen Objekten möchten die Goldschmiede vielmehr neue Möglichkeiten der Interaktion zwischen Objekt und Träger ausloten, indem das Tragen dieser Objekte zu einer fortwährenden Konfrontation mit dem Objekt und darüber mit dem eigenen Körper wird.

Im Laufe der 1980er Jahre schwächen sich diese experimentellen Entgrenzungen tradierter Schmuckvorstellungen in Richtung körperemanzipatorischer Objekthaftigkeit oder körperthematisierender Tragbarkeit ab. Wie mit der Ausstellung *Joieria Europea Contemporània* gezeigt werden konnte, bleibt der Körperbezug zwar weiterhin wichtig,

nun allerdings mit einer schmückenden Stoßrichtung. Die Auseinandersetzung mit dem eigenen Medium wird subtiler geführt und virtuose Handwerklichkeit, edle, traditionelle Materialien sowie ornamentale Oberflächenstrukturen, die bis Anfang der 1980er Jahre mehr und mehr tabuisiert wurden, erhalten eine umfassende Rehabilitierung. Aufgrund dieser zwar nach wie vor vorhandenen, aber abgeschwächten Körperwiderständig kann nicht mehr von einer sich deutlich abzeichnenden Schmuckprogrammatis die Rede sein. Diese gestalterische Entwicklung führte vielmehr dazu, dass Mitte der 1980er Jahre verschiedentlich das Ende des Autorenschmucks ausgerufen wurde. Der Blick auf seine Entwicklung seit den 1990er Jahren zeigt allerdings, dass dem nicht so ist. Statt vereinheitlichender Schmuckprogrammatis, wird nun Vielfalt propagiert. Sie spiegelt sich auch in der steigenden Zahl an „Autorenschmuck-Goldschmieden“ und Ausstellungsmöglichkeiten und wird zur prägenden gestalterischen Tendenz. Die Goldschmiede lenken ihr Augenmerk ausschließlich auf die Ausbildung einer individuellen gestalterischen Position, die aber weiterhin unmittelbar und/oder mittelbar körperwiderständige gestalterische Strategien impliziert.

Wendet man von den 1990er Jahren den Blick zurück auf die gesamte Entwicklung des Autorenschmucks, dann zeigt sich, dass letztlich die Ausbildung einer individuellen Handschrift, basierend auf unmittelbar und/oder mittelbar körperwiderständigen gestalterischen Strategien, für alle Goldschmiede in dem besprochenen Zeitraum gilt. Sie ist das, was alle Schmuckprogrammatis überdauert und den Kern der neuen Schmuckauffassung ausmacht. Denn unabhängig vom Vorhandensein oder Nicht-Vorhandensein gestalterischer Schmuckprogrammatis, ist es das Ziel eines jeden Goldschmieds eine, auf ihn als kreatives Individuum verweisende, individuelle gestalterische Position auszubilden. Wie im Jugendstilschmuck René Laliques und im Künstlerschmuck vorgebildet, sind die Voraussetzung hierfür ein experimenteller Umgang mit den tradierten Material-, Form- und Verarbeitungskonventionen. Das entfremdet die Schmuckstücke von ihrer gesellschaftlichen Funktion, der sozialen Selbstausszeichnung zu dienen. Die Folge ist, dass Ausstellungen in Galerien, Museen und anderen kulturellen Einrichtungen zur wichtigsten Präsentations- und Distributionsform des Autorenschmucks werden. All diese Aspekte – skulpturale Eigenwertigkeit der Schmuckstücke, Infragestellen des eigenen Metiers, Ausbildung einer individuellen Handschrift, Präsentationsform Ausstellung – werden mit den bildenden Künsten in Verbindung gebracht. Sie erwecken den Eindruck, dass der Autorenschmuck diesen in mancherlei Hinsicht näher zu stehen scheint als dem

Goldschmiedehandwerk im Besonderen und dem Kunsthandwerk im Allgemeinen. Diese Annäherungen an die bildenden Künste, aus denen sich die Körperwiderständigkeit des Autorenschmucks generiert und die eine Abgrenzung vom Goldschmiedehandwerk und vom Kunsthandwerk nach sich zieht, sollen im Folgenden eingehend analysiert werden.

III Die Körperwiderständigkeit des Autorenschmucks als Annäherung an die bildenden Künste

1 Zur Produktionsästhetik und Präsentation des Autorenschmucks

Im Folgenden werden die zuvor beobachteten Annäherungen des Autorenschmucks an die bildenden Künste einer systematischen Analyse unterzogen. Denn aus diesem, bisher wenig untersuchten „Ideentransfer“²⁹⁶ generiert sich die Körperwiderständigkeit des Autorenschmucks. Sie ist das Resultat seiner, an den Bildkünsten orientierten Produktionsästhetik, die sich vor allem auf zwei Merkmale zuspitzen lässt: Seine Auseinandersetzung mit der Plastik bzw. Skulptur und seine selbstreflexive Vorgehensweise. Diese Produktionsästhetik zieht einen, ebenfalls an den Bildkünsten orientierten und auf einer ausschließlich visuellen Aneignung basierenden Präsentationsmodus nach sich: Der Autorenschmuck wird primär wie ein Kunstwerk über die Museumsvitrine und die Katalogreproduktion rezipiert statt am Körper getragen.

1.1 Das Verhältnis zu Plastik und Skulptur

In der Literatur wurde häufig angemerkt, dass vielen Arbeiten des Autorenschmucks skulpturale Qualitäten zugesprochen werden können.²⁹⁷ Allerdings wird das Verhältnis des Autorenschmucks zur Plastik bzw. Skulptur äußerst unterschiedlich bewertet. Die britische Goldschmiedin Patricia Meyerowitz konstatierte 1978: „It is not easy to say at what point jewelry becomes sculpture. It may depend upon how the work evolves.“²⁹⁸ Für Meyerowitz ist die künstlerische Entscheidung, ob ein Schmuckstück oder eine Skulptur entstehen soll, somit allein von der gestalterischen Absicht des künstlerisch arbeitenden Menschen abhängig. Diese Beurteilung des Verhältnisses zu Plastik und Skulptur kann zunächst als ein Zeugnis der neuen gestalterischen Freiheit, die sich das Goldschmiedehandwerk vor allem seit den ausgehenden 1960er Jahre erkämpft hat, gelesen werden. In ihr artikuliert sich der Wunsch, dass sich die Gattungsgrenzen nun

²⁹⁶ Joppien: *Angewandte und freie Kunst*, in: Symposium München 2001(2002), S. 256.

²⁹⁷ Vgl. hierzu z. B. Hinks 1983, S. 155 ff. und Brandenburg-Frank 1999, S. 202 ff.

²⁹⁸ Meyerowitz 1978, S. 6 f.

endgültig in Auflösung befinden, damit sich Kunsthandwerk und bildende Künste auf Augenhöhe begegnen können. Meyerowitz' Aussage macht aber auch deutlich, in welchem Bereich es tatsächlich zu einer sichtbaren Nivellierung der Grenze zwischen Schmuck und bildender Kunst kommen kann: Auf der formal-gestalterischen Ebene der Größenverhältnisse. Denn Skulptur und Plastik sowie Schmuckstücke teilen ein gemeinsames Merkmal: Beide sind dreidimensionale Gegenstände mit einem bestimmten Volumen und Gewicht.

Für Armin Zweite ist hingegen gerade diese formale Annäherung an die Plastik und Skulptur ein Dorn im Auge. Er schreibt 1983, als die Experimentierfreudigkeit und die damit verbundene Entgrenzung tradierter Schmuckvorstellungen im Autorenschmuck gerade ihren Zenit überschritt:

„Mit der freien Skulptur kann sich die Goldschmiedekunst nicht auf eine Stufe stellen, da sie wegen teurer Ausgangsmaterialien und bescheidener Dimensionen zwangsläufig begrenzt bleibt, sich folglich jeder Monumentalisierung und Öffentlichkeit entzieht und überdies oft auch praktische Zwecke zu verfolgen hat: Der Gegenstand ihres Bemühens muss tragbar sein.“²⁹⁹

Aus diesem Grund findet es Zweite bedenklich, dass Goldschmiede häufig dazu neigen, die kleinteiligen Formen- und Größenvorgaben des Schmucks zu ignorieren und stattdessen „Artefakte demonstrativen Charakters“ kreieren, „die den Körper konterkarieren und seiner Physis geradezu widersprechen, ja zu buchstäblich untragbaren Objekten“ werden. Allein in dem Endprodukt, in der Kreation eines individuell gefertigten Einzelstücks, „gleich sein Schaffen dem der Bildhauer.“³⁰⁰

Zweite, der bei seinem Vergleich mit der Skulptur explizit den Autorenschmuck im Visier hat, spricht in seinem Vorwurf der Untragbarkeit das körperwiderständige Potential des Autorenschmucks an. Dabei erklärt er *die* Eigenschaften als unziemlich, die in der Untersuchung bereits als unmittelbar körperwiderständig charakterisiert wurden. Schmuckstücke, auch die des Autorenschmucks, sollen tragbar sein, nicht sperrig und von ausladenden Volumina. Zweite wendet sich gegen jede Art der „Monumentalisierung“ eines Schmuckstücks.

²⁹⁹ Zweite: „*Der Leib als Subjekt der Wahrnehmung*“. *Zu neueren Arbeiten von Hubertus von Skal*, in: A.K. München 1983, (Kapitel III), o.S.

³⁰⁰ Ebd.

Tatsächlich sind aber nur wenige Schmuckobjekte des Autorenschmucks von einer überdimensionalen Größe wie die Schulterstücke von Emmy van Leersum (Abb. 9) und Gijs Bakker (Abb. 10, 27) oder das *Body Piece* von Lam de Wolf (Abb. 23) sowie das *Pinboard* von Pierre Degen (Abb. 26). Deshalb muss angenommen werden, dass sich das Verhältnis des Autorenschmucks zur Plastik bzw. Skulptur vielschichtiger und zugleich auch indirekter gestaltet als wie von Zweite und Meyerowitz angenommen. Es gestaltet sich nicht als ein Rekurs auf einen, in Teilen obsoleten Plastikbegriff wie Zweite annimmt. Und es kann nicht auf eine Eins-zu-eins-Übertragung gewisser Gattungsmerkmale der Plastik auf den Schmuck reduziert werden. Ebenso wenig kann Patrizia Meyerowitz' Aussage umstandslos zugestimmt werden, dass Skulptur und beweglicher Schmuck sich nur in ihrer jeweiligen Größendimension unterscheiden. Weshalb es allein vom individuellen künstlerischen Ermessen abhängt, ob ein tragbares oder ein freistehendes Objekt im Entstehen begriffen ist.

Vielmehr kann beobachtet werden, dass sich die Goldschmiede mit der Gattung Skulptur auf zwei verschiedenen, wenn auch miteinander verwobenen Ebenen auseinandersetzen: Zum einen findet eine Annäherung auf der begrifflichen Ebene statt. Plastik und Skulptur werden zu „Kampfbegriffen“, mit denen die neue unkonventionelle Schmuckauffassung gerade in der Anfangszeit des Autorenschmucks propagiert wird. Und zum anderen finden tatsächlich formal-gestalterische Auseinandersetzungen mit der Plastik statt. Jedoch weniger im Sinne einer „äußerlichen“ Aneignung ihrer Gattungsmerkmale, um im Resultat eine Angleichung an die Größenverhältnisse der Plastik zu erzielen, wie Zweite annimmt. Vielmehr findet im Autorenschmuck speziell eine Auseinandersetzung mit Strömungen der zeitgenössischen Plastik sowie der Plastik der historischen Avantgarde statt.

Zunächst soll knapp das Verhältnis des Autorenschmucks zur Plastik bzw. Skulptur auf der begrifflichen Ebene skizziert werden.³⁰¹ Ein kurzer Blick zurück in die Geschichte des Autorenschmucks zeigt, dass die Bezeichnungen Miniatur, Skulptur, Kleinplastik oder Objekt vor allem in der Anfangsphase des Autorenschmucks Verwendung fanden. Sie spielten weniger auf eine Annäherung der Arbeiten an die Plastik in Größe und Volumen an, und somit auf eine unmittelbare Körperwiderständigkeit. Wie bereits bei der ersten Verwendung von Objekt und Skulptur als Bezeichnung für die Arbeiten von Emmy van Leersum und Gijs Bakker als *Sculpture to Wear* bzw. *Objects to Wear*

³⁰¹ Vieles hierzu wurde bereits in Teil II, Kapitel 2.2 und 3.1 erörtert.

deutlich wurde, sollte mit dem „to wear“ auf ein schmuckspezifisches haptisches Moment, das einer „reinen“ Plastik, die allein mit dem Auge „abgetastet“ werden darf, nicht verzichtet werden. Mit den Bezeichnungen Objekt, Skulptur oder Kleinplastik wurden Schmuckarbeiten titulierte, die ausschließlich mittelbar körperwiderständig sind wie die *Goldfliege* von Hubertus von Skal (Abb. 12) oder Robert Smits Broschen (Abb. 13). Mit den Verwendungen von Skulptur oder Plastik auf der begrifflichen Ebene sollte die gestalterische Abgrenzung vom konventionellen Goldschmiedeschmuck unterstrichen werden. Sie sind erste Versuche einer begrifflichen Konturierung der neuen Schmuckauffassung, die den Trägerkörper als selbstverständlichen Bezugs- und Ausgangspunkt von Schmuck zur Disposition stellt.

Mit Blick auf die Schmuckarbeiten selbst wird recht schnell deutlich, dass das Verhältnis des Autorenschmucks zur Plastik bzw. Skulptur noch viel tiefer greift. Auf der formal-gestalterischen Ebene können Auseinandersetzungen der Goldschmiede mit der zumeist abstrakten Plastik der Avantgarde und Gegenwart festgestellt werden. Um diese adäquat beschreiben zu können, soll zunächst erörtert werden, was unter Plastik und Skulptur als bildkünstlerischer Gattung verstanden wird. Die Begriffe bezeichnen in erster Linie zwei unterschiedliche Herstellungsverfahren eines dreidimensionalen, künstlerischen Gebildes.³⁰² Während der Plastik durch Formen oder Modellieren ein additiver Prozess vorausging, verweist die Skulptur auf einen reduktiven Produktionsprozess durch Schnitzen oder Meißeln. Obgleich die modellierenden Techniken der Plastik, das Treiben und Gießen, der Schmuckgestaltung verwandt sind, fand vor allem der Begriff der Skulptur im Autorenschmuck Verwendung.³⁰³ Dieser etwas willkürlich anmutende Begriffsgebrauch ist eine Fortführung der ebenso beliebigen Etikettierung dreidimensionaler Gebilde als Plastik oder Skulptur in Theorie und Praxis der bildenden Künste. Bereits seit der griechischen Antike sind Plastik und Skulptur unabhängig von ihren jeweiligen Benennungen bestimmter Herstellungsverfahren als Gattungsbegriffe synonym einsetzbar. Und auch heute noch fungieren sie, Stefanie Heckmann zufolge, „als reine Gattungsbezeichnungen und geben

³⁰² Der Begriff Plastik (von griechisch *plassein* = formen, bilden) benennt Werke, die durch Modellieren, Gießen oder Treiben geschaffen werden. Die Skulptur (von lateinisch *sculpere* = schnitzen) umfasst Arbeiten, die aus harten Materialien wie Holz oder Stein geschnitzt oder gemeißelt wurden, vgl. *Plastik*, in: LDK 1996, Bd. 5, S. 633 f.

³⁰³ Vgl. z.B. Ausstellungstitel wie *Jewellery as Sculpture as Jewellery*, A.K. La Jolla Museum, La Jolla 1977 oder *Body Works and Wearable Sculpture*, Visual Arts Center of Alaska, Anchorage 1985. In neuerer Zeit z.B.: Suzanne Ramljak: *The Power of the Intimate: On Contemporary Jewelry and Sculpture*, in: Susan Grant Lewin (Hg.): *One of a kind. American art jewelry today*, New York 1994, S.59-66.

keinerlei Hinweise mehr auf den Entstehungsvorgang des Werkes.“³⁰⁴ Somit gelten letztendlich für Plastik und Skulptur die gleichen Gattungskriterien, die Karin Pickel wie folgt resümiert:

„Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass für die kunsthistorische Literatur eine Plastik eine dreidimensionale, freistehende und umgehbare Darstellung von menschlicher oder tierischer Gestalt ist (ab dem 20. Jahrhundert darf sie auch abstrakt sein), die aus Stein, Bronze, Holz, Elfenbein, Gips, Ton oder Wachs geformt ist.“³⁰⁵

Möchte man die gestalterische Auseinandersetzung mit der Plastik im Autorenschmuck seit den 1960er Jahren eingehender bestimmen, so muss man die Aufmerksamkeit auf den, von Pickel in Klammer gesetzten Teilsatz lenken. Denn ohne die Entwicklung der abstrakten Plastik im 20. Jahrhundert, die sich von der Darstellung des Menschen als oberster bildhauerischer Priorität verabschiedete,³⁰⁶ wäre eine Allianz von Schmuck und Plastik allein schon auf der bereits besprochenen begrifflichen Ebene im Autorenschmuck nicht denkbar gewesen. So charakterisiert Stefanie Heckmann als die wichtigsten Merkmale der abstrakten Plastik:

„Mit der Abkehr vom Prinzip der Mimesis, als die individuelle künstlerische Form und die Eigenwertigkeit des Materials die Vorherrschaft des Sujets zu verdrängen begannen, erweiterten sich mit der Auflösung des überkommenen hierarchischen Systems der Darstellungsinhalte zugleich auch die Darstellungsformen.“³⁰⁷

Die individuelle künstlerische Formfindung und die Betonung der Eigenwertigkeit des Materials führten somit zu einer Auflösung von bisher gültigen inhaltlichen sowie formalen Darstellungsnormen der Plastik. Clement Greenberg beobachtete bereits 1949 in seinem bekannten Aufsatz *Die neue Skulptur*, dass die Bildhauerei sich nicht nur von der „nachahmenden Darstellung“, sondern auch durch neue Materialien „von der Masse und der Kompaktheit“ der traditionellen Plastik befreit habe:³⁰⁸ Stahl, Eisen,

³⁰⁴ Heckmann 1999, S. 15 ff. Deshalb, so Heckmann weiter, sei eine genaue begriffliche Trennung nur dann sinnvoll, wenn man sich dezidiert mit den Unterschieden von Plastik und Skulptur befasst, ebd., S. 17. Im weiteren Textverlauf soll dem Begriff der Plastik der Vorrang eingeräumt werden, da die Techniken, die er subsumiert, der gestalterischen Praxis der Goldschmiede mehr entspricht als die der Skulptur.

³⁰⁵ Pickel 1995, S. 34.

³⁰⁶ Vgl. Trier 1999 (1971), S. 20 f.

³⁰⁷ Heckmann 1999, S. 17.

³⁰⁸ Greenberg 1997 (1949), S. 169 ff.

Metalllegierungen, Glas oder Kunststoff offerierten nun ein unendliches Potential an Formgebungen. Die Plastik wird im 20. Jahrhundert zu einem Form- und Raumgebilde, zumeist ohne feste inhaltliche Bedeutung und dadurch auch ohne feste Funktion: „It is a peculiar open discipline.“³⁰⁹

Allerdings konnte sie erst durch diese gestalterischen Freiheiten, die sie sich vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erarbeitet hatte, auch für die Goldschmiede interessant werden. Gerade die erste markante Position innerhalb des Autorenschmucks, die von Gijs Bakker und Emmy van Leersum formuliert wurde, führt dies deutlich vor Augen. Sie entwickelten ihre reduzierte Formsprache nicht nur, indem sie ihre Schmuckstücke direkt vom Körper ableiteten und sich an den gestalterischen Theorien des modernen Designs orientierten.³¹⁰ Emmy van Leersum und Gijs Bakker zeigen sich auch ganz entschieden von der konstruktivistischen Plastik ihrer Zeit beeinflusst. So kommentiert Jaap Huisman van Leersums Formvokabular der *Objects to Wear* wie folgend: „They have an undeniably sculptural character: Van Leersum’s miniature objects are spatially and conceptually comparable with the sculpture of Bob Bonies or André Volten.“³¹¹ Gerade die Plastiken des Niederländers André Volten (Abb. 42) sprechen um 1970 die gleiche Material- und eine ähnlich reduzierte Formsprache. Auch Volten arbeitet mit Aluminium und Stahl. Thematisch beschäftigte er sich seit Mitte der 1960er Jahre mit der Säule in ihrer zylindrischen Grundform, genauso wie van Leersum, die Ende der 1960er Jahre damit begann, ihre Armreife von der zylindrischen Grundform des Arms abzuleiten (Abb. 7).

Des Weiteren hat die Literatur in der reduzierten Formsprache von van Leersum und Bakker eine Beeinflussung durch die Skulpturen des niederländischen Bildhauers Ad Dekkers erkannt.³¹² Diese wird im Vergleich mit der monumentalen Betonarbeit *Circle Developing towards a Square* (Abb. 43) von 1970/71 besonders deutlich. Trotz der

³⁰⁹ Causey 1998, S. 7.

³¹⁰ Vgl. hierzu Teil II, Kap. 2.2.

³¹¹ Huisman: *New Jewelry for a Renewed Country*, in: A.K. S’Hertogenbosch 2000, S. 76.

³¹² Vgl. A.K. Amsterdam 1998, S. 94 f. zu Bakkers und S. 138 f. zu van Leersums Auseinandersetzung mit Dekkers. Parallelen zu Ad Dekkers Werk stellte 1980 bereits Jerven Ober fest, in: A.K. Amsterdam 1980, o.S. Vgl. auch ebd.: *Richtung und Gegenrichtung*, in: A.K. *Sieraden Images*, VES (Vereniging van Edelsmeden en Sieraadontwerpers), Amsterdam 1986, S. 95 und Liesbeth den Besten: *Body-related objects*, in: A.K. *Dutch Jewellery 1967 – 1987: Concepts, Comments, Process*, Rijksdienst Beeldende Kunst, Amsterdam 1987, S. 14 sowie Antje von Graevenitz: *Instrumenten van radical denken*, in: A.K. S’Hertogenbosch 1993, S. 22 f. Zu einem Austausch mit Dekkers kam es auch in der Amsterdamer Riejkje Swart Galerie, die Dekkers und Bonies vertrat, vgl. Antje von Graevenitz: *Communicating mentalities. A rhetoric of Dutch Jewelry 1950-2000*, in: A.K. S’Hertogenbosch 2000, S. 42 und Jaap Huisman: *New Jewelry for a Renewed Country*, in: Ebd., S. 62. Van Leersum hatte dort 1971 eine Ausstellung.

Größenunterschiede, Dekkers Skulptur hat einen Durchmesser von vier Metern, lässt sich leicht erkennen, dass sich in den Armreifen von van Leersum und Gijs Bakker (Abb. 8) die gleiche gestalterische Intention manifestiert wie bei Dekkers Skulptur. Es geht um die Verbindung der Kreisform mit dem rechten Winkel bzw. mit dem Quadrat. Bei Dekkers Skulptur spitzt sich die innere Kreisform zu einem rechten Winkel zu, während das äußere Kontur rund bleibt und allein an dem Punkt eine Öffnung aufweist, wo Kreis und rechter Winkel im inneren Kontur zusammenstoßen. Bei van Leersum spitzt sich das geschlossene Rund der zylindrischen Form durch deren diagonale „Faltung“ an den beiden Rändern jeweils zu einem rechten Winkel zu und der Umriss von Gijs Bakkers Armreif wiederum entspricht dem inneren Kontur von Dekkers Skulptur, nur dass der Armreif viel kleiner ist und aus Aluminium statt Beton gefertigt wurde.

Solch direkte Beeinflussungen auf der formal-gestalterischen Ebene durch zeitgenössische Bildhauer sind im Autorenschmuck allerdings die Seltenheit. Viel wichtiger sind grundsätzliche Auseinandersetzungen mit den Strömungen der zeitgenössischen und avantgardistischen Plastik, die eine individuelle Formfindung über eine Befreiung von Masse, Schwere sowie Material- und Sujetvorgaben erzielen und darüber dem Material eine bis dahin ungewohnte Eigenwertigkeit zugestehen. In dieser Hinsicht konnte eine Beeinflussung durch aktuelle Strömungen der Plastik bereits Anfang der 1960er Jahre bei Ebbe Weiss-Weingart (Abb. 6) beobachtet werden. Sie orientierte sich an der informellen Kunst ihrer Zeit. Dabei wurde neben der, diesen künstlerischen Zeitgeist dominierenden Malerei vor allem die informelle Plastik für Weiss-Weingart wichtig, wie zum Beispiel eine Bronzeskulptur des französischen Bildhauers Claude Viseux (Abb. 44) nahe legt. Sie ist ein zweiseitiges Relief, das in verlorener Wachsausschmelzung gewonnen wurde. Ihre zerfurchte Oberflächentextur und ihr zerfranster Umriss zeigen, dass es nicht nur der Malerei, sondern auch der Plastik des Informel um eine Betonung der Materialität und ein scheinbares Verzichten auf einen kalkulierten Entwurfsprozess ging.³¹³ Altbekannte Materialien wurden in einer ungewohnten Erscheinungsweise präsentiert. Sie sollten von Spontaneität und Zufälligkeit in der Entstehung zeugen und bewirkten im Ergebnis, dass die Werke sich häufig „zu nichts außerhalb ihrer selbst assoziieren“ lassen wie Eduard Trier bemerkt.³¹⁴ Betrachtet man vergleichend den Armreif von Ebbe Weiss-Weingart, dann basiert die

³¹³ Trier 1987, S. 283. Vgl. auch Teil II, Kap. 2.1.

³¹⁴ Ebd.

Gemeinsamkeit mit der informellen Plastik auf dem „Vorgang der Deformation des Materials“, durch den „das daraus resultierende Aufreißen der Oberfläche als plastische Qualität begriffen“ wird.³¹⁵ Die plastische Qualität des Armreifs erzeugt keine unmittelbare, sondern eine mittelbare Körperwiderständigkeit. Die Negierung von glattpoliertem Gold im scheinbar kaum kalkulierten Entstehungsprozess führt bei Weiss-Weingart genauso wie in der informellen Plastik dazu, dass die daraus resultierende Formfindung und das Material eine hohe Eigenwertigkeit erlangen. Während dies für die informelle Plastik den Verlust eines Sujets nach sich zieht, bedeutet es für das Schmuckstück die Aufgabe einer stilisierten Formgebung, die der sozialen Selbstausszeichnung dient.

Ein weiteres Beispiel für eine Auseinandersetzung mit formal-gestalterischen Merkmalen der zeitgenössischen abstrakten Skulptur stellt die Brosche von Peter Skubic (Abb. 17) dar. Er war um 1980 nicht nur einer der vehementesten Verfechter, der sich für eine Ausweitung tradierter Schmuckvorstellungen in Richtung Plastik hervortat.³¹⁶ Er versuchte diesen Anspruch auch in seinen Schmuckobjekten umzusetzen. Skubic arbeitet mit einem Material, das gerade in der Bildhauerei seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts häufig Verwendung fand: Den Edelstahl, den Skubic selbst als „a material of our century“ bezeichnete.³¹⁷ Edelstahl ist eine Kohlenstoffeisenlegierung, die durch Zugabe von Chrom oder Mangan rostfrei, also edel, bleibt und aufgrund ihrer Härte und geringen Formbarkeit seit dem 19. Jahrhundert für den gesamten Industrialisierungsprozess von enormer Bedeutung ist. Bis heute wird er für die Konstruktion von Bauelementen, Brücken, Schienennetzen oder Maschinen verwendet. Dies führt dazu, dass er selbst in der künstlerischen Verarbeitung mit Assoziationen, die auf seine Herkunft aus der industriellen Produktion verweisen, besetzt ist, zumal sich der Bildhauer industrieller Arbeitsformen bedienen muss, um dem Stahl Herr zu werden.³¹⁸ Die einzelnen Elemente einer Skulptur bestehen entweder isoliert nebeneinander oder werden durch verschrauben, löten oder schweißen miteinander verbunden. Für Lothar Romain ist deshalb der Stahl wie kein anderes

³¹⁵ Buschmann 2003, S. 181.

³¹⁶ Vgl. Teil II, Kap. 3.2.

³¹⁷ Skubic, in: A.K. Philadelphia 1998/2000, S. 120.

³¹⁸ Herbert Neumann: *Schweißen, Brennschneiden, Metallspritzen, Löten*, in: A.K. Stuttgart 1970, S. 27-30.

Material dazu geeignet, „die konstruktiven Elemente unserer technischen Zivilisation in der abstrakten, von figürlichen Zügen freien Skulptur darzustellen.“³¹⁹

Auch Peter Skubic Brosche weckt Assoziationen an eine industriell-technologische Formsprache, indem er einzelne Stahlelemente zu abstrakten Kompositionen zusammensetzt. In ihrem klaren Aufbau aus geometrischen Formen können sie zum Beispiel mit den Stahlskulpturen des Engländers Anthony Caro (Abb. 45) Anfang der 1960er Jahre verglichen werden. Caro verband vorgefertigte, zugeschnittene Stahlelemente durch schweißen, so dass rechtwinklige, kantige Stahlkonstruktionen entstanden, die er in grüner Farbe fasste. Caros und Skubic' Arbeiten ist gemeinsam, dass sie raumgreifend sind und zugleich dem Material die Schwere nehmen. Neben der farbigen Fassung schwächt die lockere Anordnung der einzelnen Metallelemente bei Caro die Massivität des Stahls. Auch Skubic schafft eine „offene Plastik ohne Masse, Kern und Zentrum“.³²⁰ Die Anordnung seiner Stäbe und Stege ist zwar streng durchkomponiert und wird durch Magnete zusammengehalten, doch ist sie zugleich offen und „luftig“. Sowohl in der abstrakten Stahlskulptur als auch bei Skubic gewinnt das Material eine enorme Eigenwertigkeit. Der Stahl bestimmt das ästhetische Ergebnis von Goldschmied und Bildhauer. Beide werden zu Konstrukteuren, indem sie das Material zu industriellen Verarbeitungstechniken zwingt und indem sie die Einzelteile zueinander in geometrisch konditionierte Beziehungen setzen wie im übrigen auch die Stahlobjekte von Vratislav Karel Novák belegen (Abb. 19). Erzielt wird dadurch eine „Ästhetisierung“ des Materials, das seiner funktionalen Rolle entkleidet wird.³²¹

Abschließend soll die Verarbeitung industriell vorgefertigter Gebrauchsgegenstände seit dem Ende der 1960er Jahre als ein letztes wichtiges Beispiel für die Auseinandersetzung des Autorenschmucks mit der Plastik erörtert werden. Gijs Bakker fertigte Schmuck aus Ofenrohr (Abb.11). Hubertus von Skal verarbeitete ein Stück Fliegengitter (Abb. 12), Max Fröhlich Elektrodraht (Abb. 15) und Maria Hees ein Stück Gartenschlauch (Abb. 16) oder Reinigungsbürsten. Die Verwertung von Alltagsgegenständen zu Schmuck erinnert an die, über vierzig Jahre zuvor initiierte und seitdem weit verbreitete und weiterentwickelte künstlerische Geste Marcel Duchamps, mit der er mit am nachdrücklichsten die tradierte Bildhauerei entgrenzte. Duchamp bezeichnete 1915 eine Gruppe von Objekten als *Ready-Mades*, von denen er einige bereits 1913/14 erstanden

³¹⁹ Romain 1992, S. 11.

³²⁰ A.K. Stuttgart 1970, S. 50. Das Zitat dient dort der Charakterisierung von Caros Skulpturen.

³²¹ Uwe Schneede, in: Ebd., S. 6.

hatte und deren gemeinsames Merkmal es war, industriell hergestellte Gebrauchsgegenstände zu sein. Sie wurden zumeist ohne zusätzliche Bearbeitung ihrem alltäglichen Zusammenhang entnommen und von Duchamp zu Kunstwerken erklärt, wie am Beispiel seines ersten *Ready-Mades*, dem *Flaschentrockner* (Abb. 46), veranschaulicht werden kann. Er erwarb ihn 1914 im Bazar de l'Hôtel de Ville in Paris und kommentierte ihn ein Jahr später im Rahmen seiner künstlerischen Konzeption der *Ready-Mades*: „Ich habe das als bereits fertige Skulptur gekauft.“³²² Wichtig für die Auswahl der *Ready-Mades* ist Duchamp das Kriterium, dass die Gegenstände von geringem ästhetischen Reiz, somit „neutral“ und beliebig austauschbar seien sollten. Seine Deklaration industriell gefertigter, seriell produzierter Alltagsgegenstände zu Kunst brach mit der tradierten Vorstellung, dass Herstellungsverfahren und Material bereits etwas über den Wert eines bildhauerischen Werkes besagen.³²³ Neben der Funktionsverschiebung der Gegenstände aus dem alltäglichen in einen ästhetischen Kontext, liegt das Radikale und Unerhörte der *Ready-Mades* in der Negierung des „von Hand gemachten“ als schöpferischem Gestus. Diese beiden Aspekte bestimmen auch die Schmuckstücke von Bakker, Fröhlich und Hees. Sie greifen diesen, erstmals von Duchamp umgesetzten künstlerischen Ansatz auf, indem sie schmuckfremde, industriell und seriell gefertigte Gebrauchsgegenstände und Materialien wie Ofenrohr, Elektrodraht, ein Stück Gartenschlauch oder Bürsten zu Schmuckstücken verarbeiten – frei nach Duchamp: „Ich habe das als bereits fertigen Schmuck gekauft“.

Allerdings müssen auch zwei entscheidende Unterschiede zu Duchamps künstlerischem Verfahren des *Ready-Mades* betont werden: Zum einen werden alle Gegenstände von den Goldschmieden durch geringe Eingriffe bearbeitet. Sie werden quasi „in Form gebracht“ wie bei Fröhlichs Schmuck aus Elektrodraht oder sie werden erst durch das Anbringen einer Broschierung zu Schmuckstücken. Zum anderen liegt ein deutlicher Unterschied im Auswahlkriterium der Materialien vor. Während Duchamp „neutrale“ austauschbare Gegenstände suchte, geht es den Goldschmieden darum, den ästhetischen Reiz so mancher banaler Alltagsgegenstände und -materialien durch die Verwandlung in ein Schmuckstück hervorzukehren. Zwar ist das gestalterische Ziel der Goldschmiede

³²² Vgl. LDK 1996, Bd. 6, S. 62. Duchamp leitete den Begriff des *Ready-Mades* aus der Industrieproduktion ab, wo er „Fertigware“ bedeutet. Vgl. auch Dieter Daniels: *Werke, die keine Kunst sind: Ready-made*, in: Ebd.: *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln 1992, S. 166-232.

³²³ Vgl. Klutermann 1967, S. 5. Hinzu kommt, dass der „Ur-Flaschentrockner“ von Duchamp bald verloren ging und Duchamp später die Kunstwelt mit einer wahren Flut signierter Flaschentrockner überschwemmte. Damit führte er die Forderung an den Künstler, ein einzigartiges Original zu fertigen, ad absurdum.

bei der Wahl vorgefertigter, alltäglicher Materialien die Entgrenzung schmuckgestalterischer Traditionen, doch dahinter steckt auch die Intention, das schmückende Potential eines banalen Gegenstands oder eines wenig beachteten Materials herauszuarbeiten, um sie in einen befremdlichen, aber eben zugleich auch schönen und ornamentalen Gegenstand zu verwandeln. Trotz dieses qualitativen Unterschieds zwischen Duchamp und den „Ready-Made-Goldschmieden“, wäre es ohne die künstlerische Initialleistung Duchamps und dem dadurch in den 1960er Jahren allgegenwärtigen Vorhandensein von Kunstwerken aus Alltagsgegenständen, vielleicht nie zu solch gewagten Materialexperimenten im Autorenschmuck gekommen.

Der Gebrauchsgegenstand, der nach dem künstlerischen Ansatz des *Ready-Made* in ein Kunstwerk wie bei Duchamp oder in ein Schmuckstück wie im Autorenschmuck transformiert wird, erfährt in jedem Fall eine Aufwertung. Denn beide Male wird ein Alltagsobjekt aus seinem ursprünglichen Gebrauchskontext herausgelöst, seines „Nützlichkeitscharakters“ beraubt und in einen neuen, ihm fremden Kontext, wie den des Schmückens, transferiert. „Bei einem solchen Transfer aus dem praktisch-funktionalen in den ästhetischen Bereich“ wird nicht nur gemäß Monika Wagner, „die Ordnung und damit die Hierarchie der Materialien gründlich durcheinander geschüttelt“.³²⁴ Dadurch wird auch das, mehr noch als wie für die Bildhauerei, für das Goldschmiedehandwerk so wichtige „Selber machen“, die Handarbeit und die kunstfertige Verarbeitung der Materialien nachdrücklich torpediert.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Auseinandersetzung mit der Plastik der Gegenwart sowie der historischen Avantgarde für die Emanzipation des Autorenschmucks von tradierten Schmuckvorstellungen von besonderer Wichtigkeit ist. Dabei kann das Verhältnis des Autorenschmucks zur Plastik als eine Beschäftigung mit ihr auf zwei Ebenen beschrieben werden, auf einer formal-gestalterischen sowie begrifflichen Ebene. Zu ersterer kann festgehalten werden, dass zwar direkte Beeinflussungen durch bestimmte Bildhauer nachweisbar sind, wie bei Emmy van Leersum und Gijs Bakker, die sich an André Volten und Ad Dekkers orientierten. Dieser direkte Einfluss ist jedoch selten. Viel häufiger ist die Auseinandersetzung der Goldschmiede mit bestimmten Charakteristika der zeitgenössischen und avantgardistischen Plastik wie der Verarbeitung neuer Materialien, der tendenziellen Befreiung von der Masse sowie von formalen und inhaltlichen Vorgaben, um zu einer

³²⁴ Wagner 2002, S. 101f. Bezogen auf den Autorenschmuck genauer Teil III, Kap. 1.2.

neuen, freieren Schmuckauffassung zu gelangen. Als gestalterisches Resultat kann die Hervorhebung der Form und der „Materialität“ des Materials benannt werden. Beide erlangen wie in der Plastik so auch im Autorenschmuck eine hohe künstlerische Eigenwertigkeit: Weiss-Weingart behandelt das traditionelle Material Gold mit schmuckfremden Techniken, um ungewohnte, an der informellen Plastik orientierte Oberflächentexturen zu erzielen. Bei Skubic führt die Verwendung von Stahl zu einer ähnlich technoiden Formsprache wie bei dem Gros der Stahlplastiken, da der Stahl die Bearbeitungstechniken vorgibt. Bei dem „*Ready-Made*-Schmuck“ führt die Verarbeitung von vorgefertigten Gebrauchsgegenständen zu neuen „Oberflächensensationen“ sowie Formsprachen und darüber zu einer ästhetischen Aufwertung der spezifischen Materialität dieser Alltagsprodukte.

Der Autorenschmuck orientiert sich folglich weder an einem pauschalen Plastikbegriff wie zu Anfang des Kapitels von Armin Zweite vermutet, noch äußert sich sein Verhältnis zur Plastik zwangsläufig in der ausladenden Größe und Sperrigkeit eines unmittelbar körperwiderständigen Schmuckobjekts, wie ebenfalls von Zweite angenommen wurde, der befürchtete, dass eine Beschäftigung mit der Plastik einer „falschen Monumentalisierung“ des Schmucks Vorschub leisten würde. Deshalb können die formalen Grenzen zwischen Plastik und Schmuck auch nicht als so fließend angesehen werden, wie von Meyerowitz konstatiert. Vielmehr gelangen die Goldschmiede über die Auseinandersetzung mit bestimmten Aspekten der Plastik zu einer neuen, freieren Schmuckauffassung. Um 1970 wurde dieser Vorgang auf der begrifflichen Ebene mit Bezeichnungen wie Skulptur oder Objekt für die Schmuckstücke untermauert. Sie hatten die Funktion von „Kampfbegriffen“, mit denen eine neue, körperwiderständige Schmuckauffassung propagiert wurde, deren Produktionsästhetik nicht nur tradiertes Form- und Materialvokabular in Frage stellt. Sie impliziert ebenso die Hinterfragung konventioneller Symbol- und Bedeutungszusammenhänge von Goldschmiedeschmuck, zumal diese über die Formgebung und die verarbeiteten Materialien transportiert werden.

1.2 Die selbstreflexive Vorgehensweise

Indem die Goldschmiede tradierte Schmuckvorstellungen auf der formal-gestalterischen Ebene in Materialwahl und Formgebung entgrenzen, stellen sie auch die damit verbundenen Bedeutungen und Funktionen von Goldschmiedeschmuck zur Diskussion. Sie setzen sich mit den Symbol- und Gebrauchszusammenhängen von Goldschmiedeschmuck, die in Material und Formgebung unmittelbar „eingeschrieben“ sind, auseinander. Mit der Wahl untypischer Materialien wie im „Ready-Made-Schmuck“ und in der Kreation neuer Formen, die auch neue Arten der Applikation nach sich ziehen können wie bei Herman Hermsens *Headpiece* (Abb. 24), verweigern sich die Goldschmiede dem Gebot, stilisierte Schmuckstücke zu schaffen, die der sozialen Selbstausszeichnung dienen. Mal von einem kritischen, mal von einem spielerischen oder experimentellen Impetus getragen, ist die selbstreflexive Vorgehensweise ein produktionsästhetischer Aspekt, der wesentlich zur Körperwiderständigkeit des Autorenschmucks beiträgt. Sie führt dazu, dass die Schmuckstücke in Bedeutung und Gebrauch tendenziell uneindeutig, vage und offen werden. Statt festgelegte inhaltlich-symbolische Werte über eine konventionelle Material- und Formsprache zu vermitteln, werden die Schmuckstücke „an sich“, ihre sinnlichen Qualitäten wie eine ungewöhnliche Materialität, Oberflächentextur und Formgebung hervorgekehrt.

Die selbstreflexive Vorgehensweise meint ein wortwörtliches „prüfendes Nachdenken über sich selbst“.³²⁵ Für den Autorenschmuck bedeutet dies ein prüfendes Nachdenken über die Bedingungen des eigenen Metiers resp. des eigenen künstlerischen Ausdrucksmediums. Selbstreflexivität ist keine produktionsästhetische Strategie genuin des Autorenschmucks. Vielmehr greifen die Goldschmiede ein bildkünstlerisches Verfahren mit langer Geschichte auf. Deshalb soll zunächst die Verwendung des Begriffs in der Kunstwissenschaft sowie die bildkünstlerischen Strategien, die mit diesem Begriff benannt werden, kurz skizziert werden.

Selbstreflexivität und die ihr verwandten, synonym gebrauchten Bezeichnungen Selbstbezüglichkeit, Selbstreferentialität oder Autoreferentialität sind, wie Valeska von Rosen bemerkt, „moderne, originär philosophische, bzw. linguistische“ Begriffe.³²⁶ Mit

³²⁵ Im Brockhaus Waring wird der Begriff Selbstreflexion lapidar mit „Reflexion über sich selbst“ angegeben, in: Brockhaus Waring Deutsches Wörterbuch, Stuttgart 1983, Bd. 5, S. 730. Das aus dem Lateinischen abgeleitete Substantiv Reflexion wird unter seinem Lemma als „prüfendes, vergleichendes Nachdenken“ konkretisiert, Ebd. S. 322.

³²⁶ Valeska von Rosen: *Selbstbezüglichkeit*, in: LK 2003, S. 327.

ihnen werden in den bildenden Künsten Praktiken charakterisiert, die die „Strukturprinzipien“ ihres jeweiligen Mediums, ihre Produktions- sowie Rezeptionsbedingungen oder ihren medialen Charakter thematisieren.³²⁷ Insbesondere die Malerei wird eines selbstreflexiven Gestus befähigt und das schon in der Neuzeit. Dabei können zwei Art von Selbstreflexion festgestellt werden: Einmal steht das Wie der Darstellung im Zentrum des Interesses, wobei vor allem „der sichtbare Pinselstrich“ als eine innerbildliche Selbstbezüglichkeit angesehen wird.³²⁸ Andererseits kann auch das Was der Darstellung, also das Motiv, eine Selbstbezogenheit aufweisen wie zum Beispiel Bilder in Bildern oder Tromp-l'œils.³²⁹ Beide Male geht es um ein Bild- und Medienbewusstsein des Künstlers und beide Male wird dem Illusionismus- und Mimesisgebot eines Abbilds entgegengewirkt. Ob über die Sichtbarkeit des Malaktes in der Faktur oder über ein motivisches Spiel mit Mimesis und Illusion, letztlich dient Selbstreflexivität in der Malerei der Sichtbarmachung des artifiziellen Charakters von Bildern.

Allerdings wird die selbstreflexive Vorgehensweise in den Künsten erst seit dem 19. Jahrhundert zu einem omnipräsenten Phänomen. 1939 erhob der Kunstkritiker Clement Greenberg die Selbstbezüglichkeit zum eigentlichen künstlerischen Programm der Avantgarde. Für ihn gilt die Erforschung der eigenen künstlerischen Mittel als einzige zeitgemäße Zielvorgabe im künstlerischen Schaffen. Deshalb betrachtet er die Abstraktion als den glanzvollen Höhepunkt einer Weiter- und Wegentwicklung der auf Mimesis und Illusionismus basierenden Vorstellung vom Kunstwerk. Denn ein abstraktes Kunstwerk ist ein „von jeglicher Bedeutung, Ähnlichkeit und Beziehung zu einem Vorbild Unabhängiges“; sein „Inhalt sollte sich so vollständig in der Form auflösen“.³³⁰ Als Beispiele nennt Greenberg Picasso, Braque, Mondrian oder Kandinsky und die moderne abstrakte Skulptur, die ihre Inspiration hauptsächlich aus ihren Medien selbst zögen, mit denen sie arbeiten. Bei der künstlerischen Produktion gehe es ihnen deshalb ausschließlich um das „Finden und Ordnen von Räumen, Flächen, Formen, Farben, etc.“³³¹ Für Greenberg ist das ideale Kunstwerk das selbstbezügliche Kunstwerk, das nur noch die Auseinandersetzung mit den formalen Regeln seiner Gattung sucht, keine Inhalte mehr vermittelt und daher auch keinen außerhalb der Kunst

³²⁷ Valeska von Rosen: *Selbstbezüglichkeit*, in: LK 2003, S. 327.

³²⁸ Valeska von Rosen: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians*, Emsdetten/Berlin 2001, S. 441 ff.

³²⁹ Victor I. Stoichita: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1989.

³³⁰ Greenberg 1997 (1939), S. 33.

³³¹ Ebd., S. 35. Vgl. hierzu auch Greenberg 1997 (1949), S. 164 ff.

liegenden Zweck verfolgt. Zusammenfassend kann Selbstreflexivität somit als ein Phänomen der bildenden Kunst bestimmt werden, das bereits in der Kunst der Neuzeit und dort vor allem in der Malerei zu finden ist. Seit dem 19. Jahrhundert stellt sie einen Wesenszug der Künste dar, der durch Überbetonung oder Abkehr von Mimesis und Illusionismus, bewirkt, dass Produktion und Rezeption vom „Buchstäblichen“ und „Faktischen“ des Kunstwerks bestimmt werden.³³² Die Künstlichkeit bzw. Bildhaftigkeit des Kunstwerks wird hervorgekehrt. Seine Wirkung generiert sich nun aus der spezifischen Stofflichkeit und Machart.

Die selbstreflexive Vorgehensweise des Autorenschmucks ist dem der bildenden Künste nicht ganz unähnlich. Es werden ebenfalls, mal kritisch, mal ironisch-spielerisch, mal experimentell, die Produktionsvoraussetzungen und die Rezeptionszusammenhänge des eigenen Mediums hinterfragt. Erstere beziehen sich auf die Konventionen in Materialwahl und Formgebung und Letztere auf die daraus resultierenden Bedeutungsgehalte und Verwendungszusammenhänge von Goldschmiedeschmuck. Im Folgenden werden zunächst ausführlich die Schmuckstücke besprochen, die dezidiert auf eine kritische oder spielerisch-ironische Auseinandersetzung mit der sozialen Funktion von Schmuck, der Selbstausszeichnung, abzielen. Abschließend wird der selbstreflexive Modus als allen Schmuckarbeiten des Autorenschmucks implizit charakterisiert. Denn er ist jeder Materialwahl und Formgebung immanent, die von dem, einer starken Normierung unterliegenden Material- und Formkanon des Goldschmiedehandwerks abweicht.

Emmy van Leersum und Gijs Bakker formulierten in ihren *Objects to Wear* das erste kritische Statement des Autorenschmucks gegenüber dem teuren und prestigeträchtigen Goldschmiedeschmuck, indem sie untypische Schmuckformen wie den Schulter schmuck entwickelten (Abb. 9 und 10) und diesen in Aluminium ausführten. Für Bakker bedeutet die Entwicklung des Schulter schmucks eine Absage an Schmuckformen, die allein repräsentativen Ansprüchen dienen: „I see my collars in this light as a contrast to the ‘gala collier’ or the diadem we all know.“³³³ Den Anstoß zu solch einem Umdenken oder besser Überdenken der gestalterischen Prämissen im Goldschmiedehandwerk gab gemäß Bakker die Ausbildungsphase selbst:

³³² Gottfried Boehm: *Der erste Blick. Kunstwerk - Ästhetik - Philosophie*, in: Wolfgang Iser (Hg.): *Die Aktualität des Ästhetischen*, München 1993, S. 362.

³³³ A.K. Eindhoven 1969, o.S.

„We studied at the Art School in Amsterdam in the silversmith department and learned how to make complicated jewelry with expensive stones. While we were doing this, we both asked ourselves: ‘Why do we make this stuff when we ourselves don’t even like to wear it?’ We found out. We found out that much of this jewelry was being made for very rich and very old women.“³³⁴

Ihre Abwehrhaltung bezieht sich somit auf die klassischen Schmuckmaterialien Gold, Silber und Edelsein sowie die konventionelle Form des Colliers, und, wenn auch klischeehaft zugespitzt, auf den typischen Gebrauch solcher Schmuckstücke, nämlich am Körper getragen, der sozialen und ökonomischen Selbstausszeichnung zu dienen. Die puristischen Schmuckobjekte aus Aluminium widersetzen sich im Material und in der Formgebung dieser Symbolik und Funktion.

Das Stück vergoldeter Bilderrahmen, aus dem Otto Künzli einen Anhänger fertigte (Abb. 30), stellt ebenfalls einen ironischen Kommentar zu der Aufgabe von Schmuck dar, dem Menschen als schmückendes Beiwerk zur Selbstdarstellung zu dienen. Wie ein Bilderrahmen das Bild, soll Schmuck den Menschen „rahmen“, seine Individualität hervorheben und ihn vor anderen auszeichnen. Bei Künzlis Anhänger ist die Vergoldung bereits an einigen Stellen abgeblättert.

Gerade über das Material Gold in Verbindung mit Edelsteinen wird bis heute soziale und ökonomische Selbstausszeichnung wirksam kommuniziert. Deshalb haben die meisten kritischen und ironisch-spielerischen Auseinandersetzungen der Goldschmiede mit den Produktions- und Rezeptionsbedingungen des eigenen Metiers sein ureigenstes Material, das Gold, zum Thema. Während die von Emmy van Leersum und Gijs Bakker initiierte kritische Sichtweise auf Edelmetall und Edelstein, im Laufe der 1970er Jahre zu deren nahezu völligen Verbannung und Tabuisierung im Autorenschmuck führte,³³⁵ entstehen insbesondere seit den 1980er Jahren eine Reihe von Schmuckarbeiten, die sich dezidiert mit dem Symbolgehalt und den Verwendungszusammenhängen des wichtigsten Materials der Goldschmiedekunst, dem namengebenden Gold, auseinandersetzen. Sein, gemessen am Bedarf, seltenes Vorkommen macht es kostbar. Deshalb und aufgrund seines warmen Glanzes wurde es wie „kein anderes Material [...] über Jahrtausende hinweg rituell, philosophisch und weltanschaulich interpretiert.“³³⁶ Genauso wie mit manchem Edelstein wird mit Gold aufgrund seiner Härte und seines

³³⁴ Bakker, in: Willcox 1973, S. 221.

³³⁵ Vgl. hierzu Teil II, Kap. 2.2–3.2.

³³⁶ Tilman Osterwold: *Ambivalenz der Werte*, in: A.K. Stuttgart 1991, S. 26.

Glanzes Ewigkeit, Immaterialität und Göttlichkeit assoziiert.³³⁷ Diese tatsächlichen und imaginierten Materialeigenschaften machen Gold zu einem „Garant für höchste ideelle und konkrete Werte“³³⁸ und damit zu einem geeigneten Material für repräsentative Gegenstände, die einen bestimmten sozialen Status kennzeichnen. Gold, aber auch Edelsteine dienen bis heute religiöser, monarchischer und in neuester Zeit auch ökonomisch-bürgerlicher Pracht- und Machtentfaltung. In der abendländischen Materialhierarchie steht dieser symbolisch hochgradig aufgeladene und ökonomisch äußerst wertvolle Rohstoff daher auch an erster Stelle.³³⁹

Die Goldschmiede kritisieren aber nicht nur die soziale und ökonomische Selbstausszeichnung des Menschen mithilfe in Gold gegossener Schmuckgegenstände, sie verweisen auch auf die Kehrseite der glänzenden Medaille. Denn die Gewinnung oder besser Erbeutung des Rohstoffs forderte häufig einen hohen Blutzoll.³⁴⁰ Otto Künzli geht in seinem Armreif von 1980 mit dem sprechenden Titel *Letzte Arbeit in Gold – Gold macht blind* (Abb. 21) auf die Habgier ein, die das Gold aufgrund seiner Seltenheit und seines ökonomischen Werts entfachen kann. Er verkündet im ersten Teil des Titels, dass der Armreif seine letzte Arbeit in Gold sein soll und gibt im zweiten Teil auch eine Begründung, weshalb dies so ist. Indem er sich in modifizierter Form auf das Sprichwort „Gold macht taub. Glück macht blind“ bezieht, kehrt er die, mit der Sphäre des Göttlichen in Verbindung gebrachte Strahlkraft des Goldes in ihr Gegenteil um. Gold macht blind, denn es weckte aufgrund seines hohen ökonomischen Wertes schon häufig ein Begehren, das auf Menschenleben wenig Rücksicht nimmt. Deshalb lässt er das Gold symbolisch, in Form einer kleinen Kugel, im schwarzen Gummi des Armreifs verschwinden, so dass die Goldkugel nur noch als runde harte Ausbeulung ertastbar ist. Das Gold sollte besser im Verborgenen bleiben, so die Botschaft der Schmuckarbeit, denn nur unsichtbar kann es keinen Schaden anrichten. In Künzlis ephemerer Schmuckarbeit *Kugel für die Achselhöhle* (Abb. 37) aus demselben Jahr, wird ebenfalls eine Goldkugel zum Verschwinden gebracht, indem sie vom Schmuckträger in die Achselhöhle geklemmt wird. Nur der Träger weiß von dem Wert,

³³⁷ Zum Beispiel werden Gold, Kristall und Edelsteine im Neuen Testament als Baustoffe der, in der Apokalypse beschriebenen himmlischen Stadt erwähnt, in: Bandmann 1969, S. 81 f. und Raff 1994, S. 42.

³³⁸ Michael Liebelt: *Gold*, in: Wagner/Rübel/Hackenschmidt 2002, S. 121; ebenso Bandmann 1969, S. 82 ff.

³³⁹ Raff 1994, S. 50 ff.

³⁴⁰ Ein berühmtes historisches Beispiel ist die Goldgier nach der Entdeckung der Neuen Welt durch Christopher Kolumbus 1492, die die angestammte Bevölkerung in machen Teilen Südamerikas fast eliminierte, vgl. hierzu: Pierre Vilar: *Gold und Geld in der Geschichte*, München 1984, S. 59-64.

den er mit sich trägt, er kann und will ihn aber nicht visuell mitteilen. Wie bei dem Armreif der sozialen Selbstausszeichnung über Goldschmuck nicht nachgekommen werden kann.

Auch Peter Skubic störte sich an der martialischen Schattenseite des Goldes in der abendländischen Geschichte. Deshalb ging er im Laufe der 1970er Jahre dazu über, Stahl zu seinem bevorzugten Schmuckmaterial zu machen (Abb. 17). Mehrfach betonte er, er wolle damit eine bewusste Abgrenzung vom Gold signalisieren, denn: „Es klebt Blut daran. Für Gold wurden Kulturen zerstört, Völker ausgerottet.“³⁴¹

Weniger moralisierend als vielmehr spielerisch-respektlos setzen sich die Goldschmiede seit Mitte der 1980er Jahre mit Gold und Edelstein auseinander. Bettina Speckner (Abb. 33) und Bernhard Schobinger (Abb. 29) führen die symbolische Nutzbarmachung von Gold und Edelstein ad absurdum, indem sie sie mit Materialien, die auf der untersten Stufe der Materialhierarchie angesiedelt werden, verbinden. Und Karl Fritsch (Abb. 32) tut dies, indem er sie wie Materialien der untersten Ebene der Materialhierarchie erscheinen lässt. Während Schobinger eine zerrissene alte Fotografie mit Goldösen versieht und auf eine einfache Haushaltsschnur auffädelt, „pfropft“ Fritsch einen unförmigen aber hochkarätigen Goldklumpen auf eine vergleichsweise billige Ringschiene und Speckner appliziert Amethyste auf eine alte Ferrotypie. Diese Materialkontraste sind bewusst gesetzt. Die Kombination von völlig gegensätzlich bewerteten Materialien bewirkt, dass sie vor der Folie des jeweils anderen ihren Wert oder ihre Wertlosigkeit nur noch deutlicher vor Augen führen. Hier werden Gold und Edelsteine, Symbole von Göttlichkeit, Reichtum und Macht mit billigen, weggeworfenen oder abgenutzten und schließlich von den Goldschmieden „recycelten“ Gegenständen zu Schmuck vereint. Allerdings sieht Beat Wyss auch „eine Verwandtschaft zwischen Edelstein und Müll: Beide befinden sich außerhalb des Kreislaufs von Gebrauch und Verzehr.“³⁴² Der Kreislauf von Gebrauch und Verzehr ist die Sphäre des Alltäglichen, der Abfall sowie Edelstein und Gold nicht zugehören. Letztere entheben aufgrund ihrer Seltenheit und daher Kostbarkeit sowie der von Simmel festgestellten Strahlkraft, den Träger aus dem belanglosen, alltäglichen Einerlei.³⁴³ Und Müll wiederum besteht aus verbrauchten, kaputten und daher nutzlos gewordenen Gegenständen, die aus dem Kreislauf von Gebrauch und Verzehr

³⁴¹ Skubic zitiert nach: Karl-Günther Nicola: *Revolution im Schmuck. Peter Skubic*, in: *Kunsth Handwerk und Design* 1995, H. 4, S. 37.

³⁴² Wyss: *Das symbolische Gerät*, in: A.K. Basel 1985, S. 13 f.

³⁴³ Vgl. Teil I, Kap. 2.1.

ausgesondert wurden. Müll ist der überflüssige, sich in Formlosigkeit auflösende Rest des alltäglichen Lebens.³⁴⁴ Bernhard Schobinger scheint gerade dieser Aspekte seiner Verarbeitung der alten Fotografie zu Schmuck fasziniert zu haben:

„Zum Halsschmuck mit der zerrissenen Fotografie z.B. könnte ich folgendes erklären, dass das Bild lange Zeit in einer Schublade lag, weil ich es für wertvoll hielt, obwohl nicht das Geringste mit den darauf befindlichen Personen zu tun, eines Tages aus diesem Grund zerstört und weggeworfen, in Stücke zerrissen. Als ich Tage später noch etwas in den Müll stopfte, sah ich ein Stück Karton mit zerrissenen Körpern, nahm es heraus, dann eines mit Beinen und Füßen, ich sah es vollkommen neu und hatte sogleich die Idee zum Schmuck.“³⁴⁵

Diese Vorgehensweise erinnert an die der Kubisten oder Futuristen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, die ebenfalls aus dem Mülleimer Reste des alltäglichen Lebens bargen. Zum Beispiel integrierte Kurt Schwitters in Bilder Abfall als gleichwertiges Bildelement in Form von Collagen und versah dadurch die weggeworfenen Gegenstände mit „einer ästhetischen Neubewertung“.³⁴⁶ Das gleiche macht Schobinger, wenn er die Fragmente einer alten Fotografie, die ihm nicht einmal zur Erinnerung dient, da er die abgebildeten Personen nicht kennt, zu einer Kette verarbeitet. Bei dieser Umwertung von Abfall zu Schmuck werden die formlosen Fotografiefragmente zwar wieder „in Form gebracht“, indem sie zu einer Kette werden, genauso wie Bettina Speckner die alte Ferrotypie in eine Brosche umgewandelt. Die ästhetische Aufwertung des Abfalls bleibt jedoch ein relative. Denn im Gegensatz zur kubistischen Collage bauen die Schmuckstücke auf einen deutlichen Materialkontrast.³⁴⁷ Dem Abfall wird zwar eine Schmuck-Form gegeben, doch zugleich bleibt seine Formlosigkeit gerade wegen der gemeinsamen Verbindung mit den

³⁴⁴ Wagner 1997, S. 132; vgl. auch Dietmar Rübel: *Abfall*, in: Wagner/Rübel/Hackenschmidt 2002, S. 13 ff.

³⁴⁵ Zitiert aus: A.K. Linz 1987, S. 49.

³⁴⁶ Dietmar Rübel: *Abfall*, in: Wagner/Rübel/Hackenschmidt 2002, S. 13. Zu Schwitters künstlerischen Abfallverwertung vgl. Susanne Hauser: *Die schöne Welt ist wie ein planlos aufgeschichteter Kehrichthaufen. Über Abfälle in der Kunst*, in: Paragrana, Bd. 5, 1996, S. 244-263, v.a. S. 251 f. Zur ästhetischen Neubewertung von Abfall vgl. auch Michael Thompson: *Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, Essen 2003. Während sich der Übergang vom Vergänglichen zum Müll allmählich vollzieht, beschreibt Thompson den „Übergang vom Müll zu Dauerhaften“ und damit zum Wertvollen und Sichtbaren als etwas abruptes, der auf einem individuellen kreativen Vorgang, auf einer plötzlichen Eingebung beruht, S. 47 ff.

³⁴⁷ Kunstwerke, in denen ein extremer Materialkontrast zur Schau gestellt wird, der auf einer gegensätzlichen symbolischen und materiellen Bewertung der verarbeiteten Materialien basiert, sind selten. Ein Beispiel stellt ein Paar abgenutzter Kinderschuhe von Jannis Kounellis dar, der die Sohlen 1975 mit Blattgold versah, Abb. in: A.K. *La Poetica dell'Arte Povera*, Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen Magdeburg 2003, S. 141.

höchsten Stoffen der Materialhierarchie in beunruhigender Weise erhalten und damit sichtbar. Denn die Edelsteine und der Golddraht wurden von Speckner und Schobinger gezielt in Form gebracht, indem sie geschliffen bzw. zu Ösen verarbeitet wurden.

Bei Karl Fritsch ist es im Gegensatz zu Schobinger und Speckner die Erscheinungsform des hochkarätigen Goldes, die an etwas Weggeworfenes erinnert. So fühlte sich Barbara Maas bei dem formlosen Klumpen des Ringkopfs an ausgelutschte Kaugummi erinnert.³⁴⁸ Die glattpolierte glänzende Ringschiene ist hingegen das gefundene Objekt von geringem Karatwert. Doch sie wird als der kostbarere Teil wahrgenommen, da sie in Formgebung und Materialpräsentation dem üblichen glattpolierten Erscheinungsbild von Gold entspricht. Somit legt Fritsch eine falsche Fährte, indem er mit Schein und Sein spielend, Gold wie Abfall und Gefundenes als Wertvolles präsentiert, wobei Letzteres gerade durch die Kombination mit Ersterem besonders gut funktioniert.

Der auf wertvoll und wertlos, auf Form und Formlosigkeit basierende Materialkontrast in den Schmuckarbeiten von Schobinger, Fritsch und Speckner kehrt allerdings noch einen weiteren „Materialkontrast“ hervor, und zwar ganz besonders im getragenen Zustand. Denn nicht nur der Müll ist der Vergänglichkeit, dem Verfall und somit einer zunehmenden Formlosigkeit preisgegeben, sondern auch der Körper des Schmuckträgers. Walter Grasskamp beschreibt die Aufgabe von Schmuck aus Gold und Edelstein an dem vergänglichen Trägerkörper daher wie folgt:

„Aus Zeit und Raum, den beiden schicksalhaften Verwischungen der Lebensspur, hebt der Schmuck seine Träger somit heraus und verleiht ihnen den Rahmen einer materialgeschützten Identität: Durch die stabile Materialakkumulation auf dem Körper garantiert er sowohl eine narzisstische Selbstverpflegung mit Bedeutung wie den sozialen Achtungsgewinn eines prägnanten Auftritts. Im Kontinuum der Vergänglichkeit ist er eine Art Identitätsanker“.³⁴⁹

Diesem Gebot des Goldschmiedeschmucks, dem Menschen zu einer „stabilen Materialakkumulation“ auf dem vergänglichen Körper zu verhelfen und darüber ein „Identitätsanker“ zu sein, leistet gerade Schobinger nicht Folge. Indem er den Hals mit Fotofragmenten schmückt, vereint er Vergängliches mit Vergänglichem. Und Fritschs Ring bietet zwar eine stabile Materialakkumulation, jedoch sind der formlose Klumpen

³⁴⁸ Vgl. Teil II, Kap. 5, S. 111. Gerd Rothmann verarbeitete 1990 tatsächlich in Gold gegossene gekaute Kaugummi zu einer 92 cm langen Kette, Abb. in: A.K. *Gerd Rothmann. Schmuck Jewellery*, Bayerischer Kunstgewerbeverein München u.a. (Wanderausstellung) 2002/2003, S. 123.

³⁴⁹ Grasskamp, in: A. K. München 1997, S. 23.

Gold der „narzisstischen Selbstverpflegung“ und dem „sozialen Achtungsgewinn“ genauso wenig zuträglich wie die Papierfetzen von Schobingers Kette oder wie Künzlis Armreif, dessen Gummischlauch das Gold bewusst versteckt.

Ebenso bieten auch all die anderen, in Teil II vorgestellten Schmuckarbeiten keine „materialgeschützte Identität“ im Sinne Walter Grasskamps. Vielmehr führt die experimentelle Entgrenzung der gestalterischen Normen zum Einbezug von Materialien, die nicht für Ewigkeit oder einen wirtschaftlichen und damit sozialen Wert entstehen, wie bei den Arbeiten aus Kunststoff und Stahl oder aus vorgefertigten, gefundenen Materialien und Gegenständen. Gerade beim „Ready-Made-Schmuck“ (Abb. 9, 15, 16) konterkarieren die Goldschmiede die Produktionsvorgaben des eigenen Metiers besonders drastisch. Indem alltägliche, vorfabrizierte Materialien und Gegenstände, die nur noch durch geringe handwerkliche Eingriffe, wie dem Zusammenstecken von Ofenrohren, dem Zusammenkleben eines Stück Gartenschlauchs oder durch das Anbringen einer Broschierung, zu Schmuckstücken erklärt werden, werden nicht nur die edlen Materialien, sondern auch das handwerkliche Können als die zentralen Produktionsbedingungen des Goldschmiedehandwerks infrage gestellt. Auch die hochgradig experimentellen Schmuckarbeiten, die im Rahmen von *The Jewellery Project* besprochen wurden (Abb. 22-26) sowie die ephemeren Schmuckarbeiten (Abb. 36-41) setzen sich mit der Funktion von Goldschmiedeschmuck, als „stabile Materialakkumulationen“ und damit als „Identitätsanker“ am Körper zu dienen, auseinander. Ihr Gebrauch wäre aufgrund der äußerst schmuckuntypischen Materialien und Formgebungen völlig unbestimmt, hätten sie keine hinweisenden Titel und gäbe es nicht fotografische Reproduktionen in Katalogen, die sie appliziert an Trägerkörpern zeigen.

Diese tendenzielle Unbestimmtheit in Bedeutung und Funktion der Schmuckstücke ist eine wesentliche Folge der selbstreflexiven Vorgehensweise. Die kritische, ironisch-spielerische oder einfach aus der Experimentierfreude geborene Hinterfragung und Entgrenzung der Produktionsbedingungen und damit der Bedeutungsgehalte und Gebrauchszusammenhänge von Goldschmiedeschmuck, führt letztlich zu einer symbolischen und funktionalen „Entleerung“ des Mediums Schmuck. Die selbstreflexive Vorgehensweise macht die Schmuckstücke uneindeutig und „offen“ und damit körperwiderständig. Wie in den bildenden Künsten wollen die Goldschmiede die Aufmerksamkeit vielmehr auf das „Buchstäbliche“ und „Faktische“ lenken. Das Schmuckstück „an sich“: Seine spezifische Machart, Stofflichkeit, Oberflächentextur

und Formgebung. Ihr sinnliches „So-Sein“ überwiegt letztlich auch bei den Schmuckarbeiten, die kritische Statements formulieren. Denn ohne explizite, darauf hinweisende Titel wie bei Otto Künzlis Armreif *Gold macht blind*, lassen sich diese Hinterfragungen in ihrer je spezifischen Stoßrichtung ohne Hintergrundinformationen kaum erschließen. Das, was hingegen wahrgenommen wird, ist das Resultat der selbstreflexiven Vorgehensweise: Die unmittelbare und/oder mittelbare Körperwiderständigkeit der ungewöhnlichen Materialien und Formgebungen und damit die Auflösung der recht einseitigen, auf soziale Selbstdarstellung ausgerichteten Symbolik und Funktion von Schmuck.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die, an den bildenden Künsten orientierten produktionsästhetischen Strategien des Autorenschmucks, seine Auseinandersetzung mit der Plastik bzw. Skulptur sowie die selbstreflexive Vorgehensweise, die Schmuckstücke körperwiderständig werden lassen. Die ungewöhnlichen Materialien und Formgebungen sind von einer sinnlichen Selbstbezüglichkeit, die den Schmuckarbeiten einen eigenständigen, körperunabhängigen Charakter verleihen. Die produktionsästhetischen Strategien transformieren die Schmuckstücke in Schauobjekte, die einen anderen Aneignungsmodus als den der Applikation einfordern.

1.3 Von der Gebrauchs- zur Rezeptionssituation

Die produktionsästhetische Orientierung des Autorenschmucks an den Ausdrucksformen der bildenden Künste zieht fast zwangsläufig eine Aneignung ihrer Präsentationsformen nach sich. Zu einem körperwiderständigen, inhaltlich und funktional unbestimmten Schauobjekt geworden, erfolgt die öffentliche Wahrnehmung des Autorenschmucks wie bereits in Teil II deutlich wurde, zumeist unabhängig vom Trägerkörper, über die Präsentation in Ausstellungen. Die beiden wichtigsten Vermittlungsmedien stellen hierbei die Ausstellungsvitrine und die fotografische Reproduktion im Ausstellungskatalog dar. Sie verwandeln den Träger in einen ausschließlichen Betrachter. Der Autorenschmuck wird weniger „gebraucht“ und getragen als vielmehr rezipiert und gesammelt.³⁵⁰

³⁵⁰ Auf die enorme Bedeutung der Sammler, die wie Sue und Malcolm Knapp auch Ausstellungen wie *The Jewellery Project* ermöglichten, wird nur am Rande eingegangen (Vgl. Teil III, Kap. 2.2.2). Wie Jan Walgrave schreibt, ist es der körperwiderständige „artistic value“ des Autorenschmucks, der dazu führt,

1.3.1 Die Ausstellungsvitrine

Dass Schmuck schon immer für das Auge eines Gegenübers bestimmt war und einen starken visuellen Reiz ausübt, ist keine neue Erkenntnis. Für Gottfried Semper stand bereits fest, dass Schmuck nur getragen werde, um das Wohlgefallen der eigenen Erscheinung zu erhöhen. Indem sich der Mensch schmückt, tut er dies nicht nur für sich, sondern ebenso für die anderen wie Georg Simmel etwas später konkretisierte. Die „anderen“ nehmen den Geschmückten, seinen Schmuck vor allem mit dem Auge wahr. Simmel spricht deshalb von der Strahlkraft des Goldes und der Edelsteine, die sich auf den Geschmückten überträgt und vom Gegenüber gesehen wird.³⁵¹ Somit wird Schmuck zwar an den Körper appliziert, sein Funktionieren als Mittel sozialer Selbstdarstellung ist jedoch nicht an den haptischen Sinn, sondern an den Sehsinn gebunden wie Martina Wagner-Egelhaaf schreibt: „Schmuck lebt von seinem Gesehenwerden, ist Blick-Fang und entfaltet nur im Akt seines Gesehenwerdens sein kommunikatives Potential.“³⁵²

Diese visuelle Ausrichtung des Schmucks erfährt im Autorenschmuck und noch früher im Jugendstilschmuck von René Lalique eine Modifikation. Aufgrund ihrer ungewöhnlichen Materialien, Motive und Formgebungen sind die Schmuckstücke von René Lalique und dem Autorenschmuck körperwiderständig. Statt *cultural media* für den Körper zu sein, die im Rahmen alltäglicher und außeralltäglich-ritueller *cultural performances* die personale und kollektive Identität ihres Trägers visuell kommunizieren, sind sie *cultural media* ganz anderer Art, die auch eine ganz andere Art der visuellen Aneignung einfordern: Sie werden nun als körperabständige, für sich stehende Kunstwerke rezipiert.

Rezipieren meint einen speziellen Wahrnehmungsvorgang, bei dem eine Person „einen Text, ein Kunstwerk oder ein Musikstück usw. aufnimmt.“³⁵³ Rezipiert werden somit über die Distanzsinne Ohr und Auge künstlerische Gegenstände. Bezogen auf diese charakterisiert Wolfgang Kemp die Rezeption als das „reine, stille, verinnerlichte Betrachten, die Kontemplation“, die sich als das bürgerliche Paradigma der Kunstbetrachtung Ende des 18. Jahrhunderts ausbildet.³⁵⁴ Statt äußerliche, körperliche

dass die Öffentlichkeit „does not buy jewellery to wear, but simply out of their passion for collecting.“, in: A.K. Antwerpen 2000, S. 53.

³⁵¹ Vgl. Teil I, Kap. 2.1.

³⁵² Wagner-Egelhaaf 2000, S. 317.

³⁵³ Annette Gilbert: *Rezipient*, in: MLÄ 2006, S. 323.

³⁵⁴ Kemp 1989, S. 100. Als zeitgenössisches Beispiel kann Karl Philipp Moritz zitiert werden, der 1786 in seinem Aufsatz *Die Betrachtung schöner Kunstwerke erhebt den Geist und veredelt das Gefühl* schreibt,

Reaktionen hervorzurufen, soll die Rezeption eine innere Bewegtheit auslösen. Kemp spricht von einer innigen „Zweierbeziehung zwischen Werk und Rezipient“, von der auch das Betrachterverhalten einer Gruppe vor Kunstwerken geprägt ist.³⁵⁵

Bereits für den Jugendstilschmuck René Laliques lässt sich die Rezeption und damit die Kunstbetrachtung als die entscheidende Art der visuellen Aneignung festhalten. Sie zeigt sich in den zeitgenössischen Bezeichnungen seiner Schmuckstücke als „objet d’art“, „Sammelobjekt“ oder „Vitrinenstück“. Am deutlichsten wird sie jedoch in den Empfehlungen von Fritz Minkus-Linz zum Umgang mit Laliques Schmuck formuliert. Gemäß Minkus-Linz möchte Lalique „seine Schöpfungen zum intimen Geschmeide stempeln, das in der stimmungsvoll gedämpften Atmosphäre des engen Kreises die Beschauer erfreut und, auch fern vom Leibe der Besitzerin, steten, unerschöpflichen Genuss bietet.“³⁵⁶ Minkus-Linz schildert hier eine Schausituation, die der Rezeption eines Kunstwerks entspricht. Sie verwandelt den potentiellen Schmuckträger in einen, in stiller Ehrfurcht verharrenden Rezipienten. Das gesamte Ambiente soll auf den visuellen Aneignungsmodus der Rezeption abgestimmt werden. Es wird eine Rezeptionssituation geschaffen, bei der nichts vom zu rezipierenden Gegenstand ablenken sollte: Das Ziel ist eine „gedämpfte, stimmungsvolle“ Atmosphäre, die es einem kleinen Kreis von Rezipienten ermöglicht, seine gesamte Konzentration und Bewunderung dem Schmuckobjekt zu widmen.

Indem Minkus-Linz die Rezeption im Sinne einer kontemplativen und intimen Kunstbetrachtung zum geeigneten Aneignungsmodus von Laliques Schmuck erklärt, erfährt dieser eine Aufwertung. Die Rezeption ist somit eine spezifische Art der Visualisierung, über die eine „Valorisierung“ erzielt wird. Sie verwandelt die schmückende Körperapplikation endgültig in ein Kunstobjekt. Von eminenter Bedeutung für diesen Vorgang der Valorisierung durch eine spezifische Art der Visualisierung ist die Schaffung einer Rezeptionssituation. Sie stellt die Rahmenbedingungen und Voraussetzungen, die eine Valorisierung ermöglichen und

„dass derjenige, welcher ein Ergötzen an ihnen [den Kunstwerken A.d.V.] finden will, gar keine Rücksicht auf sich selber nehmen, sondern sich selbst in der Betrachtung des Schönen vergessen und verlieren muss“, in: *Karl Philipp Moritz: Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Kritische Ausgabe, hg. v. Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962, S. 201.

³⁵⁵ Kemp 1989, S. 100-108. Falls es dennoch zu Gesprächen vor dem Kunstwerk kommt, dann werden diese „in Richtung Kunstwerk“ geführt, und nicht „in Richtung Gesprächspartner“, was die von Kemp als kontrastiv charakterisierte „adlige Kunstbetrachtung“ kennzeichnet, die Kunstgenuss als geselliges Vergnügen praktizierte; vgl. auch Simmels Beschreibung der Rezeption von Kunstwerken in Teil I, Kap. 2.1, S. 50.

³⁵⁶ Minkus-Linz 1901, S. 82; vgl. hierzu: Teil I, Kap. 2.1, S. 47f.

auf die auch Minkus-Linz hinweist, wenn er von einer gedämpften, stimmungsvollen Atmosphäre spricht. Damit könnte eine Raumsituation gemeint sein, in der die räumlichen Eigenwerte durch einen eingeschränkten Lichteinfall zurückgenommen sind.

Die Schaffung einer Rezeptionssituation ist auch bei der Präsentation des Autorenschmucks von eminenter Wichtigkeit. Im Folgenden werden die entscheidenden Aspekte herausgearbeitet und analysiert, die die Rezeption als einen geeigneten, wenn auch nicht den einzigen Aneignungsmodus des Autorenschmucks erscheinen lassen. Am offensichtlichsten schafft die Präsentationsform Ausstellung eine Rezeptionssituation. Sie ist für die bildenden Künste seit dem 19. Jahrhundert die genuine Präsentationsform und sie stellt seit den 1960er Jahren auch für den Autorenschmuck die wichtigste öffentliche Plattform dar. Doch um den Mechanismen der Valorisierung über die Schaffung einer Rezeptionssituation auf die Spur zu kommen, reicht diese Feststellung nicht aus. Vielmehr muss der Blick noch konkreter auf die räumliche Erscheinungsweise der Ausstellung und die Ausstellungshilfsmittel gelenkt werden. Deshalb wird in einem ersten Schritt erörtert, inwiefern das Ausstellungshilfsmittel Vitrine zur Schaffung einer Rezeptionssituation beiträgt. In einem nächsten Schritt wird auf die Präsentation des Autorenschmucks in Räumen eingegangen, die als White Cube, der innenarchitektonischen Standardformel für das Zeigen von zeitgenössischer Kunst, gestaltet wurden. Beide Aspekte stellen die Rahmenbedingungen für eine Rezeptionssituation. Sie sind wesentliche Vorraussetzungen für eine Valorisierung des Autorenschmucks zum Kunstwerk.

Wie aus den wenigen vorhandenen Fotografien über die Ausstellungsgestaltungen hervorgeht, kam bei der Präsentation des Autorenschmucks überwiegend das Ausstellungshilfsmittel Vitrine zum Einsatz.³⁵⁷ Durch die jeweils unterschiedlichen Ausstellungsdesigns fanden verschiedene Vitriniformen Verwendung. Es gibt pyramidenförmige wie zur *International Exhibition of Modern Jewellery* 1961 in Londoner Goldsmith Hall (Abb. 47). Sie können wie im Falle der *Gold + Silber, Schmuck + Gerät*, die 1971 in der Nürnberger Norishalle ausgerichtet wurde, in eine, den gesamten Raum umfassende Ausstellungsarchitektur integriert sein (Abb. 48). Ebenso kommt die gebräuchlichste Form, der freistehende Vitrinenkasten, zum Einsatz,

³⁵⁷ Bis auf die Ausstellung *The Jewellery Project*, die 1983 im Londoner Crafts Council ausgerichtet wurde, konnten von allen in Teil II besprochenen Ausstellungen die Präsentation über Beschreibungen und Fotografien in Erfahrung gebracht werden.

wie auf der *Joieria Europea Contemporània* 1987 in Barcelona³⁵⁸ und der Wiener Ausstellung *Schmuck International 1900 - 1980* (Abb. 49). Die Präsentation der Schmuckobjekte auf der *Objects to Wear* im Eindhovener Van Abbemuseum 1969 gab sich innovativ (Abb. 50): Die Fotografie zeigt einen quadratischen, mit vier Stellwänden abgezielten Raum im Raum. In jeder Stellwand befinden sich sechs kugelförmige Vitrinen, die kleinere Schmuckobjekte wie Armreife auf kugelförmigen Ständern zeigen. Das Innere von dem abgegrenzten Raum wird von einer quadratischen, bühnenartigen Konstruktion dominiert, der sechs schmale, übermannsgroße Kegel „entwachsen“ und die nach oben spitz zulaufen. An ihnen wurden unter anderem die Schulterstücke von Emmy van Leersum (Abb. 9) und Gijs Bakker (Abb. 10) sowie Bakkers Ofenrohrkette (Abb. 11) präsentiert. Obgleich hier die klassische Vitrinenpräsentation aufgesprengt wird, bleibt eine ausschließlich visuell-distanzierte Rezeptionssituation gewahrt. Denn die Schulterstücke wurden so weit oben angebracht, dass sie aus der Nähe nur in Untersicht betrachtet werden können, und wodurch ein spontaner Zugriff, genauso wie auf den Inhalt der Vitrinen, unmöglich wird.

Die Vitrine ist somit ein wichtiges Ausstellungshilfsmittel für die Präsentation des Autorenschmucks.³⁵⁹ Sie trägt entschieden zur Schaffung einer Rezeptionssituation bei, indem sie die Funktionsverschiebung vom Schmuckstück zum Kunstobjekt besonders nachdrücklich vor Augen führt. Denn sie ist keine Verkaufsvitrine in einem Ladengeschäft, sondern eine „museale“ Vitrine. Sie lässt sich nicht mehr jeder Zeit öffnen, um das Ausgestellte, das Schmuckstück, einem potentiellen Käufer probeweise anzulegen und somit seinem Gebrauchswert wieder zuzuführen. In einer Ausstellung oder im Museum wird die Vitrine vielmehr zu einer unüberwindbaren Barriere. Sie verwandelt das Schmuckstück in einen unantastbaren Schauegegenstand, in ein Exponat. Vor allem im Museum wird der potentielle Träger zu einem ausschließlichen

³⁵⁸ Fotografien zur Ausstellung, die eine Präsentation der Schmuckstücke in Tisch- und Wandvitrinen zeigt, finden sich in: *Gold + Silber Uhren + Schmuck* 1987, H5, S. 24 f.

³⁵⁹ In den 1960er bis 1980er Jahren, dem zeitlichen Schwerpunkt unserer Untersuchung, wurde nur selten auf die Vitrine verzichtet. Wie bereits erwähnt, wurden auf der *Sieraad III* 1967 im Amsterdamer Stedelijk Museum die Schmuckobjekte von Emmy van Leersum und Gijs Bakker zur Eröffnung von Modells getragen. Das gleiche lässt sich für die Pforzheimer Ausstellungsreihe *Tendenzen* nachweisen, die 1967-1982 im Pforzheimer Schmuckmuseum fünf Mal aktuelle Entwicklungen des Autorenschmucks präsentierte, vgl. Abb. in: Falk/Holzach 1999, S. 11. Die BOE-Gruppe, die sich gegen die kühle, die Niederlande um 1970 dominierende Schmuckästhetik von van Leersum und Bakker wandte (vgl. Teil II, Kap. 2.2, Anm. 35), verzichtete in ihren Ausstellungen bewusst auf Vitrinen „and visitors were encouraged to handle the work“, Broadhead: *Extensions*, in: A.K. London 1985, S. 9.

Betrachter, so dass die Vitrine als ideale Erzeugerin einer Rezeptionssituation gelten kann. Vor ihr stehend, „soll man ‘berührt’ werden, ohne selbst zu berühren.“³⁶⁰

Zunächst einmal hat der gläserne Schaukasten im Ausstellungswesen jedoch eine rein praktische Aufgaben zu erfüllen. Mit ihm können relativ kleine Objekte adäquat einem Publikum präsentiert werden, „to provide a ‘setting’ in which objects can be seen“ wie Michael Belcher schreibt.³⁶¹ Neben der Bestimmung als optimale Darbietungsform für kleine oder kleinteilige Objekte, kommt der Vitrine auch eine „konservierende Kraft“ zu.³⁶² Sie schützt die Objekte vor Verschmutzungen, ultraviolettem Licht oder Insekten. In ihr kann für besonders empfindliche Exponate ein Sonderklima wie zum Beispiel eine konstant bleibende Luftfeuchtigkeit geschaffen werden. Die Vitrine schützt die Ausstellungsstücke aber nicht nur vor schädigenden Umwelteinflüssen, sondern auch vor demjenigen, für den sie konstruiert wurde: vor dem Ausstellungsbesucher. Sie schützt vor Zugriffen, Diebstahl und Zerstörung durch den Menschen.³⁶³ Das Einschließen und Wegschließen von Objekten mit Hilfe der Vitrine macht sie unantastbar und aktiviert allein den „Augensinn als Vermittlungsinstanz zwischen Objekt und Betrachter“.³⁶⁴ Somit kann die praktische Aufgabe der Vitrine als eine zeigende und eine schützende beschrieben werden, indem sie das Gezeigte zugleich vor jeglicher Art von Zugriffen zu schützen sucht. Aus den Aufgaben des Zeigens und Schützens generiert die Ausstellungsvitrine aber auch ihre transformierende Kraft. Denn Zeigen bedeutet auch, dass die Exponate unter dem Vitrinenglas in einer künstlichen Anordnung wie ein „ästhetischer Mirkokosmos“ präsentiert werden.³⁶⁵ Ihre schützende Funktion wiederum bewirkt, dass die taktile Barriere des Glaskastens „eine hohe Wertschätzung des Inhalts“ suggeriert.³⁶⁶ Unter dem Vitrinenglas werden die Objekte zu einem unnahbaren Dingarrangement, sie erfahren eine Valorisierung durch Visualisierung.

Bezogen auf den Autorenschmuck zielt die transformierende Kraft der Ausstellungsvitrine auf dessen Wahrnehmung als Kunstwerk und nicht als Artefakt ab. Darin unterscheidet er sich von Schmuck, der zum Beispiel in ethnologischen Museen oder Schatzkammern aus kulturhistorischen Gründen gesammelt und ausgestellt wird.

³⁶⁰ Doeringer/Hirschauer 1997, S. 289.

³⁶¹ Belcher 1991, S. 122.

³⁶² Korff 1990, S. 57.

³⁶³ Belcher 1991, S. 122; Doeringer/Hirschauer (1997) sehen in dem musealen Gebrauch von Vitrinen „die Imagination eines bedrohlichen Publikums“, S. 285.

³⁶⁴ Fliedl 1989, S. 25.

³⁶⁵ Waidacher 2005, S. 289.

³⁶⁶ Pöhlmann 1988, S. 245.

Dort wird Schmuck als „dinghafter Zeitzeuge“ betrachtet,³⁶⁷ der aufgrund seiner Authentizität, Herkunft oder seines Alters gesammelt und ausgestellt wird. Unter Vitrinenglas präsentiert, wird er zum Artefakt, zu einem, von Menschen gemachten Gegenstand, der einst als Mittel sozialer Selbstdarstellung am Körper im Rahmen alltäglicher und außeralltäglich-ritueller cultural performances in Gebrauch war. Zwar wird er nun aus seinen ursprünglichen Funktionszusammenhängen herausgelöst, als ein ästhetisch eigenwertiges Objekt dargeboten, doch wird seine ursprüngliche Aufgabe als *cultural medium* über die Ausstellungskonzeption in Form von Texttafeln oder Illustrationen mitdokumentiert.

Viele Schmuckstücke des Autorenschmucks entstehen jedoch für spezielle Ausstellungsprojekte³⁶⁸ oder sie werden nur auf Ausstellungen gezeigt und danach in museale oder private Sammlungen integriert, so dass sie nie oder nur selten einem tatsächlichen Gebrauch am Körper zugeführt werden. Im extremsten Fall, wie bei den ephemeren Schmuckarbeiten, findet ein Gebrauch sogar nur noch exemplarisch statt, der dann fotografisch festgehalten wird, so dass letztlich die Fotografie die „Schmuckarbeit“ und damit das Exponat darstellt.³⁶⁹ Der allermeiste Autorenschmuck besteht jedoch aus dreidimensionalen Schmuckarbeiten. In der Vitrine erscheinen sie ebenfalls als ästhetisch eigenwertige Schauobjekte, doch dahingehend, dass ihre Körperwiderständigkeit deutlich hervorgekehrt wird. Die „transformatorische Kraft“ der Vitrine wird nicht genutzt, um die Schmuckstücke als kulturhistorisch relevante Zeitzeugen zu präsentieren. Dem „geschlossenen Ausstellungsraum en miniature“³⁷⁰ fällt vielmehr die Aufgabe zu, eine Valorisierung der Schmuckobjekte im Sinne eines „als-Kunst-Wahrnehmen“ zu betreiben. Allerdings ist nicht allein die Vitrine an der Erzeugung dieser Rezeptionssituation beteiligt, sondern ebenso der Raum, in dem die Vitrine steht. Denn letztlich besitzen erst die räumlichen Gegebenheiten und der Ort, an dem die Vitrine steht, die Fähigkeit, dass „ein Kontextwechsel den Status eines Objekts verändern kann und dieses sich vom Gebrauchsgegenstand zum Kunstwerk wandelt“.³⁷¹ Neben dem Mikroraum Vitrine sind es der Ausstellungsraum und der Ausstellungsort,

³⁶⁷ Korff 2002 (1992), S. 141.

³⁶⁸ Ein frühes Beispiel für die Praxis, Schmuckstücke für anstehende Einzel- oder Gruppenausstellungen anzufertigen, ist Max Fröhlich, der seinen Schmuck aus Elektrodraht (Abb. 15) eigens für die Ausstellung *Schmuck-Objekte. Goldschmiede finden neue Formen* entwickelte, die 1971 im Züricher Museum Bellerive stattfand, o.S.

³⁶⁹ Vgl. Teil II, Kap. 6 sowie Kap. 1.3.2, Teil III.

³⁷⁰ Pöhlmann 1988, S. 245.

³⁷¹ Wolfgang Ullrich: *Kunst, Künste, System der Künste*, in: ÄE 2001, Bd. 3, S. 569.

die wie die Gehäuse einer Matrioschka die Schmuckstücke des Autorenschmucks umschließen und sie in zu rezipierende Kunstwerke transformieren.

Dies soll im Folgenden exemplarisch anhand der *Schmuck International*, die 1980 im Wiener Künstlerhaus von Peter Skubic organisiert wurde, erläutert werden. Die Ausstellung bietet sich nicht nur deshalb ganz besonders an, weil die fotografische Dokumentation der Ausstellungspräsentation ausnehmend gut ist,³⁷² sondern auch, weil Skubic in dieser Zeit der wichtigste Verfechter eines Schmuckverständnisses war, das die Goldschmiedekunst als ein, der Malerei und Bildhauerei ebenbürtiges künstlerisches Ausdrucksmedium verstanden wissen wollte. Im Rahmen der *Schmuck International 1900 - 1980* forderte Skubic für die Schmuckobjekte des Autorenschmucks explizit die Rezeption als adäquaten visuellen Aneignungsmodus ein, indem er schrieb: „Viele Schmuckstücke dieser Ausstellung erfüllen, wenn sie nicht am Körper getragen werden, ihre Funktion als Kleinskulptur oder Bild bzw. Relief. Man kann sie zum Teil hinstellen und aufstellen.“³⁷³ Auf der *Schmuck International* verwendet Skubic nicht nur Vitrinen, sondern macht sich auch die Ausstellungsräume und den Ausstellungsort zunutze, um die eingeforderte Wahrnehmung der Schmuckstücke als Kunstwerke zu erzeugen. Mit dem Wiener Künstlerhaus, als dem Haus der ältesten österreichischen Künstlervereinigung, der Gesellschaft bildender Künstler, konnte ein symbolträchtiger Ausstellungsort gewonnen werden.³⁷⁴ Neben den Malern, Bildhauern und Architekten wurden 1973 in einer vierten Sektion auch die Kunsthandwerker aufgenommen. Skubic nutzte seine Position als Gründungsmitglied und Vorstandsmitglied der Sektion, um den Vorstand und Präsidenten der Gesellschaft von dem Ausstellungsvorhaben zu überzeugen.

Diese bis heute größte Überblicksschau zum Autorenschmuck in Österreich wurde in dem gesamten Bereich des Obergeschosses ausgerichtet. Die Fotografie der Ausstellungskonzeption (Abb. 49) bietet einen Blick in die linke Galerie des ersten Stocks, der in den ausgehenden 1950er Jahren durch Umbauarbeiten sein damaliges

³⁷² Im Katalog der *Schmuck International* befinden sich insgesamt vier Fotografien zur Ausstellungspräsentation, vgl. A.K. Wien 1980, S. 253. Des Weiteren bestand die Möglichkeit mit Peter Skubic Details der Ausstellungskonzeption und der Ausstellungsräume abzuklären.

³⁷³ Skubic: *Zur Ausstellung*, in: A.K. Wien 1980, o.S.; vgl. hierzu: Teil II, Kap. 2.2.

³⁷⁴ Die „nobilitierende“ Funktion des Ausstellungsortes konnte sich auch die *Objects to Wear* zu Nutze machen, die 1969 im Eindhovener van Abbemuseum gezeigt wurde und dessen Schwerpunkt im Ausstellungsprogramm seit seiner Eröffnung 1936 auf der Präsentation zeitgenössischer Kunst liegt. Ebenso werden die temporären Ausstellungsorte der Nürnberger Norishalle, in der 1971 die *Gold + Silber, Schmuck + Gerät* gezeigt wurde, sowie die Fundació Caixa de Pensiones in Barcelona, die 1987 ihre Räumlichkeiten für die *Joieria Europea Contemporània* zur Verfügung stellte, hauptsächlich mit Ausstellungen zu zeitgenössischer Kunst bespielt.

Aussehen erhielt.³⁷⁵ Im Vordergrund sind zwei Vitrinensysteme zu sehen, in denen rechts unten drei Ringskulpturen von Wendy Ramshaw (Abb. 20) und links oben, ganz außen, die besprochene Brosche von Peter Skubic (Abb. 17) zu erkennen sind. Die beiden Vitrinen setzen sich jeweils in einem rechten Winkel in den Raum fort. Sie sind umgehbar und bilden mit einem gleichartigen Vitrinenensemble im Hintergrund ein durchbrochenes Rechteck. Dahinter mündet der Hauptraum in einen quadratischen Nebenraum. Der großzügig gestaltete Durchgangsbereich wird von zwei Säulen vor eingezogenen Wänden flankiert. Auch dort, wo der Standpunkt des Fotografen ist, geht ein gleich gestalteter Durchgangsbereich in einen identischen Nebenraum über.³⁷⁶ Auf der Fotografie zur *Schmuck International* sind nur noch undeutlich zwei weitere Vitrinenarrangements im gegenüber liegenden Nebenraum erkennbar, von denen das erste ein einstöckiger „Längsriegel“ ist. Dahinter befindet sich noch ein doppelstöckiges Vitrinensystem, das dem im Bildvordergrund entspricht. Die meisten der freistehenden Vitrinen sind doppelstöckig. Sie wurden auf weiß gestrichene Sockel aus Hartfaserplatten gestellt, um die kleinteiligen Objekte auf adäquater Höhe präsentieren zu können. Während die unteren Objekte in der Aufsicht betrachtet werden müssen, begegnet der Besucher den oben aufgestellten Objekten ungefähr auf Augenhöhe. In das Rahmenwerk aus Ahornholz wurden Scheiben aus Hartglas eingesetzt, um die Schmuckobjekte zu zeigen und zugleich zu schützen. Die Präsentation der Schmuckstücke in den Vitrinen lässt ein sorgfältiges Objektarrangement und damit die Schaffung eines „ästhetischen Mikrokosmos“ erahnen. Sie wurden, wie die Aufstellung der Schmuckarbeiten von Skubic und Ramshaw zeigt, in Gruppen und der Größe nach abgestuft angeordnet. Bis auf die Nennung der Namen der Goldschmiede wurden den Arbeiten keine weiteren Informationen beigegeben. Neben der professionellen Handhabung der zeigenden und schützenden Möglichkeiten der Vitrine, verstärkt diese Reduzierung der Informationen in unmittelbarer Objektnähe sowie die wohlarrangierte Präsentation der Schmuckstücke die transformatorische Kraft der Vitrine.

Ebenso steigert der Standort der Vitrine die Wahrnehmung der Schmuckstücke als unnahbare Dingarrangements. Neben dem Ausstellungsort Wiener Künstlerhaus ist es der Ausstellungsraum selbst, der wesentlich zur Schaffung einer Rezeptionssituation und damit zu einer Valorisierung durch eine spezifische Art der Visualisierung beiträgt.

³⁷⁵ Aichelburg 1986, S. 137.

³⁷⁶ Vgl. hierzu eine Fotografie desselben Raumes zu einer Ausstellung im Jahr 1958 in: Aichelburg 1986, S. 137 und den Grundriss in: Ebd., S. 189.

Er ist mit Fischgrätenparkett ausgelegt und die Schwarzweißfotografie legt nahe, dass er weiß gestrichen ist. Da der Raum zum Zeitpunkt der Ausstellung nur ein Oberlicht besaß, das der Bildausschnitt nicht zeigt und das heute zugemauert ist, wurde er von herabhängenden Lampen sowie durch zwei Schienen mit Leuchtstrahlern, die an den Längsseiten des Raumes hinabhängen, ergänzt. Der Eingang befindet sich in der linken Längswand und wird auf dem Ausstellungsfoto von dem Vitrinenensemble im Vordergrund verdeckt.

Eingang und Oberlicht fehlen auf der Fotografie, die vor allem die spiegelbildliche Symmetrie von Ausstellungsarchitektur und Innenarchitektur hervorzuheben scheint. So markieren die beiden herabhängenden Lampen die Raummitte. Sie teilen genauso wie die Ausstellungsarchitektur den Raum in zwei exakt gleiche Hälften. Diese Wahl des Bildausschnitts evoziert außerdem den Eindruck, dass die Vitrinen in einem „White Cube“ stehen. Mit dieser Bezeichnung charakterisierte Brian O’Doherty 1976 den Prototypen des modernen Ausstellungsraumes. Er wurde zur vorherrschenden räumlichen Präsentationsform für zeitgenössische Kunst, dessen Erscheinungsbild O’Doherty wie folgend beschreibt:

„Eine Galerie wird nach Gesetzen errichtet, die so streng sind wie diejenigen, die für eine mittelalterliche Kirche galten. Die äußere Welt darf nicht hereingelassen werden, deswegen werden Fenster normalerweise verdunkelt. Die Wände sind weiß getüncht. Die Decke wird zur Lichtquelle. Der Fußboden bleibt entweder blank poliertes Holz, so dass man jeden Schritt hört, oder aber er wird mit Teppichboden belegt, so dass man geräuschlos einhergeht und die Füße sich ausruhen, während die Augen an der Wand heften.“³⁷⁷

Die Aufgabe des „White Cube“ ist eine Reduktion und Kanalisation der Wahrnehmung. Nichts soll die Aufmerksamkeit des Besuchers von dem, in ihm ausgestellten Kunstwerk ablenken. Auch wenn sich in unserem Fall die Augen auf Schmuckobjekte in Vitrinen heften und Reesa Greenbergs Einwurf gilt, dass es sich bei dem „White Cube“ um ein ideales Raumkonzept handelt, das in der Realität Abwandlungen erfährt. Denn auch auf das Wiener Künstlerhaus trifft zu, dass „the interiors were broken by the almost de rigeur presence of structural columns from an earlier era“.³⁷⁸ So entspricht der

³⁷⁷ O’Doherty 1996 (1976), S. 10.

³⁷⁸ Greenberg, R. 1996, S. 352. Die, den Raumeindruck prägenden Durchgänge zu den Nebenräumen entstammen noch der Ursprungsarchitektur des Raumes. Allerdings wurden die Kapitelle und Sockel der sie flankierenden Säulen und Pilaster 1957 abgeschlagen, vgl. Aichelburg 1986, Abb. S. 37.

Ausstellungsraum en gros der Ästhetik des „White Cube“. Wie Vladimir Aichelburg in seiner Geschichte des Wiener Künstlerhauses erläutert, wurden 1957 im Rahmen umfassender Umbauarbeiten im Inneren, die Fenster zugemauert, Holztäfelungen sowie Gesimse und Stukkaturen von den Wänden entfernt sowie die Säulen und Pilaster in den Durchgangsbereichen aus „falsch verstandene[n] Ideen eines Adolf Loos“ heraus, einem möglichst neutralem Erscheinungsbild des Ausstellungsraumes geopfert.³⁷⁹ Der weiße, innenarchitektonisch kaum strukturierte und gleichmäßig ausgeleuchtete Raum soll nichts von der Konzentration der Besucher auf die Kunstwerke bzw. Schmuckstücke abziehen.

O’Doherty vergleicht den scheinbar neutralen, zurückhaltenden Galerieraum allerdings nicht nur darin mit einem Kirchenraum, dass er seine Umwelt nahezu völlig ausblendet, sondern auch in seiner Fähigkeit, darüber eine Wirkung zu entfachen, die einem sakralen Raum nicht unähnlich ist. Beide Räume versehen alle in ihnen befindlichen Objekte mit einer Art höheren Weihe. O’Doherty bezeichnet den „White Cube“ deshalb auch als „alchemistisches Medium“.³⁸⁰ Er ist ein „einzigartiger Kultraum der Ästhetik“, der alles in ihm Ausgestellte in Kunstwerke verwandelt.³⁸¹ Die Transformation von Objekten, ihre Umwertung bzw. Aufwertung und Valorisierung wird somit zu einer „Angelegenheit des Ortes“ wie O’Doherty schreibt.³⁸² Ausstellungsraum und Ausstellungsort sowie der kleine Raum der Vitrine besitzen eine transformierende Kraft, die valorisierend wirkt. Denn alle drei „visualisieren“ in dem Sinne, dass sie die in ihnen befindlichen Gegenstände in reine Schauobjekte und darüber in Kunstwerk verwandeln. Sie kreieren eine Rezeptionssituation, deren Grundausrichtung auch Wolfgang Kemp mit religiösem Vokabular umschreibt, indem er von einer „Sakralisierung des Kunstgenusses“ spricht,³⁸³ und womit die Evokation eines inneren Berührtwerdens ohne selbst zu berühren gemeint ist.

Für die Umsetzung der *Schmuck International* verwendete Skubic somit die Vitrinen nicht nur, um die Schmuckobjekte als für sich stehende Kunstobjekte in einem wohlarrangierten ästhetischen Mikrokosmos zu präsentieren. Er nutze auch die Distanz und Ehrfurcht gebietende Wirkung des Vitrinenglases, um eine Rezeptionssituation zu schaffen. Dazu trugen auch die „White Cube“-Atmosphäre des Ausstellungsraums und

³⁷⁹ Aichelburg 1986, S. 137. Zum Raumzustand vor den Umbauarbeiten: Ebd., Abb. S. 136 links unten.

³⁸⁰ O’Doherty 1996 (1986), S. 99.

³⁸¹ O’Doherty 1996 (1976), S. 9.

³⁸² Ebd., S. 47.

³⁸³ Kemp 1989, S. 114.

der altehrwürdige Ausstellungsort des Wiener Künstlerhauses bei. Der, auf den ersten Blick scheinbar ausschließlich zurückhaltend dienende Charakter aller drei Räume offenbart bei genauerem Hinsehen seine verändernde, transformierende Kraft. Durch sie wird eine „profane Sakralisierung“ der ausgestellten Schmuckstücke zu Kunstwerken erzielt. Alle drei sind „Valorisierungsmaschinen“, deren Inbild allerdings die Ausstellungsvitrine darstellt, denn sie macht als sicht- und fühlbare Barriere den Vorgang der Valorisierung durch Visualisierung am deutlichsten erkennbar. Die Museumsvitrine verleiht den inhaltlich-symbolisch und funktional-instrumentell uneindeutig gewordenen, körperwiderständigen Schmucksobjekten am nachdrücklichsten einen neuen Status als Kunstwerke.

1.3.2 Das fotografische Abbild

Neben der Ausstellungsvitrine stellt die Fotografie das zweite wichtige Vermittlungsmedium des Autorenschmucks dar. Sie transformiert den Schmuck in ein Bild und fordert deshalb ebenfalls eine distanziert-visuelle Rezeptionssituation ein, die eine Valorisierung durch Visualisierung bewirkt.

Alle vorgestellten Schmuckobjekte wurden anhand fotografischer Reproduktionen besprochen. Die meisten Abbildungen von Schmuckarbeiten, die im Rahmen von Ausstellungsprojekten diskutiert wurden, wurden bis auf einige Ausnahmen (Abb. 3, 4, 6, 15, 16, 21) den jeweiligen Ausstellungskatalogen entnommen. Denn, so die Annahme, auch die Art der fotografischen Wiedergabe spiegelt die jeweilige Schmuckprogrammatur, die sich in den besprochenen Ausstellungsprojekten über Text und Bild verbal und visuell kommuniziert. Text, Bild und Katalog wurden als eine „Sinn stiftende Einheit“ betrachtet, die eine bestimmte Lesart der Schmuckobjekte befördert.³⁸⁴ Als Ende der 1960er Jahre und in den 1980er Jahren der Körper für die jeweils vorherrschende Schmuckprogrammatur eine große Rolle spielte, wurden die Schmuckarbeiten oft am Trägerkörper abfotografiert im Katalog wiedergegeben. In den 1970er Jahren, als die vorherrschende Schmuckprogrammatur von einer verstärkten gestalterischen Tendenz zum körperunabhängigen Schauobjekt geprägt war, wurden in den Katalogen der besprochenen Ausstellungen nur die Schmuckarbeiten abgebildet.

³⁸⁴ Menzel 2004, S. 18-21; vgl. hierzu Teil II, Kap. 1 und 7.

Bevor diese beiden Tendenzen der fotografischen Präsentation des Autorenschmucks genauer analysiert werden, sollen einige grundsätzliche Überlegungen zur fotografischen Reproduktion als Vermittlungsmedium vorangehen. Die Diskussion des Autorenschmucks anhand von Reproduktionen ist nicht weiter bemerkenswert, greifen doch alle kunstwissenschaftlichen Untersuchungen auf fotografische Abbildungen zurück, um den Untersuchungsgegenstand, die Fragestellung und die Analyseschritte anschaulich zu vergegenwärtigen.³⁸⁵ Dazu werden häufig Reproduktionen, also Schwarzweiß- oder Farbdrucke nach fotografischen Vorlagen, aus Ausstellungskatalogen herangezogen.

In Katalogen fällt den Reproduktionen die Aufgabe zu, die ausgestellten Kunstwerke bildlich zu dokumentieren. Sie unterliegen dem Anspruch, ein möglichst „authentisches“ Bild von den Exponaten zu vermitteln. Allerdings ist die Fotografie ein bildgebendes Verfahren. Dies bedeutet, dass die abzubildenden Gegenstände den spezifischen Gestaltungsprinzipien der Fotografie unterworfen sind. Die Fotografie gibt sie nicht eins zu eins wieder, sondern transferiert sie in die Zweidimensionalität eines zentralperspektivisch organisierten Bildes. Dadurch kommt es zu einer „optischen Angleichung der Dinge im gedruckten Bild“.³⁸⁶ Die Größe der Abbildungen und damit die der fotografisch reproduzierten Exponate werden letztlich vom Format und Layout der Katalogseite bestimmt: „Der Katalog als Ort ihres Erscheinens gibt die Erscheinungsweise der Dinge vor“.³⁸⁷

Die „Verwandlung“ von Kunstwerken in fotografische Bilder zieht weitere Veränderungen der häufig dreidimensionalen Vorlage in der Reproduktion nach sich. Bei einer Schwarzweißaufnahme wie es in unseren Beispielen häufig der Fall ist, werden die Farbwerte in Grauwerte übersetzt. Unterschiedliche Oberflächentexturen, hervorgerufen durch die Verarbeitung bestimmter Materialien und die Anwendung bestimmter Verarbeitungstechniken, werden durch Hochglanzdrucke nivelliert. Aber nicht nur in der Wiedergabe der Materialität, auch in der Erfahrbarkeit räumlicher Kontexte bleibt die Reproduktion defizitär. Deshalb reduziert für Annette Tietenberg die Fotografie „das Kunstwerk auf einen Bruchteil seines optischen Informationswertes

³⁸⁵ Es besteht eine enge Verknüpfung zwischen der sich im 19. Jahrhundert als akademische Disziplin konstituierende Kunstwissenschaft und der Etablierung des neuen Mediums Fotografie. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang von Kunstgeschichtsschreibung und fotografischer Reproduktionstechnik bietet Tietenburg 1999, S. 61-80. Vgl. auch: Heinrich Dilly: *Lichtbildprojektionen – Prothese der Kunstbetrachtung*, in: Irene Below (Hg.): *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, Gießen 1975, S. 153-172.

³⁸⁶ Bosse 2004, S. 53 f.

³⁸⁷ Ebd., S. 54.

und lässt akustische und olfaktorische Effekte, haptische Reize, räumliche Verbindungen und Funktionszusammenhänge gänzlich außer acht.“³⁸⁸ Auch wenn die fotografische Reproduktion zu einer „Enthistorisierung, Entkontextualisierung, Entmaterialisierung, Fragmentierung und Verfälschung des Maßstabs“ führt, so geht damit aber nicht automatisch eine „Entwertung des Kunstwerks“ einher wie von Annette Tietenberg angenommen.³⁸⁹ Die Gestaltungsprinzipien der Fotografie können vielmehr auch bewusst genutzt werden, um ein Kunstwerk in der fotografischen Reproduktion zu „optimieren“.³⁹⁰ André Malraux sah bereits 1947 in der Reproduktion durch „die Rahmung eines Bildwerks, Aufnahmewinkel und vor allem bewusste Ausleuchtung“³⁹¹ sowie die Möglichkeit der vergrößernden und verkleinernden Wiedergabe „eine Kunst der Fiktion“,³⁹² die es ermöglicht, das Kunstwerk mit Hilfe der Fotografie in Szene zu setzen.

Die Abbildungen der Schmuckstücke in Ausstellungskatalogen sind für die Vermittlung des Autorenschmucks von noch größerer Bedeutung, denn die meisten der Schmuckarbeiten können vor und nach dem temporären Ausstellungsereignis nicht in den wenigen ständigen Ausstellungsmöglichkeiten für Autorenschmuck betrachtet werden. Sie verschwinden zumeist wieder im Depot eines Museums, in einer Privatsammlung oder gehen zurück an den Goldschmied. Somit stellt die, für die Kunstwissenschaft generell wichtige Nutzung der fotografischen Reproduktion als Mittel der Dokumentation und Erkenntnis, für die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Autorenschmuck ein unentbehrliches Instrument dar.³⁹³

Hinzu kommt, dass in der vorliegenden Untersuchung die besprochenen Katalogabbildungen im Rahmen von Ausstellungsprojekten nicht allein als visuelle Belege dafür verstanden werden, welche Schmuckarbeiten auf der jeweiligen

³⁸⁸ Tietenberg 1999, S. 64. Ebenso steht für Dagmar Bosse fest, dass fotografische Reproduktionen „lediglich einen Bruchteil aus der Vielzahl aller Qualitätsmerkmale eines Objektes zu 're-produzieren' imstande sind – die visuellen nämlich und auch diese nur annähernd.“, Bosse 2004, S. 42.

³⁸⁹ Tietenberg 1999, S. 64.

³⁹⁰ Ulrike Vedder: *Museum/Ausstellung*, in: ÄG 2001, Supplementband, S. 188.

³⁹¹ Malraux 1949 (1947), S. 16.

³⁹² Ebd., S. 19. Als Beispiel kann die Diskussion der Reproduktionen von Skulpturen herangezogen werden, die aufgrund ihrer Dreidimensionalität dem Fotografen einiges an falsch verstandenem Spielraum geben, wie Heinrich Wölfflin bereits 1896 beklagte: „es bleibt völlig dem Ermessen des Photographen überlassen, unter welchem Winkel zur Figur er seine Maschine aufstellen will.“, in: *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, in: *Zeitschrift für Bildenden Kunst*, 7. Jg., NF1896, S. 224. Gemäß Erika Billeter wurde der Fotograf gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einem Interpreten der Skulpturen, der sie im Bild nun neu „kreierte“, vgl. Billeter: *Zur Ausstellung*, in: A.K. *Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe*, Wilhelm Lembruck Museum Duisburg 1997, S. 28.

³⁹³ Deshalb sind auch die in der Einleitung vorgestellten Publikationen zum Autorenschmuck von eminenter Bedeutung, da sie allesamt reich bebildert wurden.

Ausstellung gezeigt wurden. Vielmehr ist neben dem Was sie zeigen, auch das Wie es gezeigt wird mindestens genauso wichtig. Die Fotografien dokumentieren nicht nur, sondern „optimieren“, inszenieren und interpretieren die Schmuckarbeiten im Sinne der jeweils propagierten Schmuckprogrammatis. Dieser optimierende, inszenierende Modus trifft auf alle besprochenen fotografischen Reproduktionen von Autorenschmuck zu, unabhängig davon, ob sie der Illustration einer Ausstellungsprogrammatis dienen oder nicht.

Der, durch die museale Vitrine evozierte Rezeptionsmodus als geeigneter visueller Aneignungsmodus von Autorenschmucks, erfährt in den fotografischen Reproduktion seine Fortsetzung, wenn nicht gar Steigerung.³⁹⁴ Denn bei der Betrachtung der Reproduktionen fällt die Präsenz der Objekte, ihre unmittelbare Anwesenheit hinter dem Vitrinenglas weg. Transformiert in ein Bild, wird der Abstand zwischen Schmuckobjekt und potentiellm Träger noch größer. Die nur mehr bildliche Existenz des Schmuckobjekts schränkt die vor der Vitrine gedanklich leicht durchspielbare Möglichkeit des Ergreifens, Applizierens, Ausprobierens und Tragens stark ein. Die Fotografie schiebt sich somit noch stärker als das Vitrinenglas zwischen Mensch und Schmuckstück. Doch der Effekt der Visualisierung des Autorenschmucks durch die Fotografie ist der gleiche wie durch seine Präsentation in der Vitrine: Beide Male erfährt das Schmuckstück eine Valorisierung im Sinne einer Aufwertung zum Kunstwerk.

Im Folgenden sollen die fotografischen Strategien, durch die die Schmuckstücke eine Valorisierung zu Kunstwerken erfahren, analysiert werden. Dazu werden die besprochenen Reproduktionen in zwei Gruppen eingeteilt. Die erste Gruppe von Reproduktionen präsentiert die Schmuckstücke an einem Körper und die zweite Gruppe zeigt die Schmuckstücke freistehend. Für die zweite Gruppe von Reproduktionen, die als erstes eingehender betrachtet wird, werden stellvertretend zwei Fotografien, die für den Katalog der Ausstellung *Objects to Wear* von 1969 entstanden sind und zwei Reproduktionen, die für den Katalog der *Schmuck International* von 1980 angefertigt

³⁹⁴ Im Kapitel zuvor wurde die Rezeption als eine bürgerliche Form der Kunstbetrachtung charakterisiert und als „kontemplative Versenkung“ umschrieben. Auch wenn Annette Tietenberg das Betrachten von Fotografien nicht als einen Vorgang der Rezeption verstanden wissen möchte, da Fotografien eine „Form des Sehens“ verlangen, „die sich von der Kontemplation verabschiedet hat, weil man nie ein einzelnes Objekt vor sich hat, sondern stets eine beliebig kombinierbare Serie vergleichbarer und potentiell identischer Zeichen“, Tietenberg 1999, S. 76. So wird an dem visuellen Aneignungsmodus der Rezeption auch bezogen auf das Betrachten von Fotografien festgehalten, denn unserer Meinung nach ist die kontemplative Versenkung in eine Fotografie genauso möglich, unabhängig davon, ob sie an einer Wand aufgehängt oder in einem Fotobuch bzw. Katalog betrachtet wird.

wurden, herangezogen: Der Armreif aus Edelstahl von Emmy van Leersum (Abb. 7) und der Aluminiumarmreif von Gijs Bakker (Abb. 8), die anlässlich zur *Objects to Wear* von dem Amsterdamer Fotografen Rien Bazen aufgenommen wurden, sowie die Edelstahlbrosche von Peter Skubic (Abb. 17) und die Ringskulpturen von Wendy Ramshaw (Abb. 21), die für den Katalog der *Schmuck International* von Hubert Urban fotografiert wurden.

Alle vier Fotografien sind Schwarzweißaufnahmen, die die ohnehin spärlichen Farbwerte der Schmuckarbeiten in Grauwerte umgewandelt haben. Während das Rot der Magnete in Skubic Brosche nun dunkel erscheint und die Goldanteile in Ramshaws Ringskulpturen schwer auszumachen sind, so ist die ohnehin gräuliche Farbskala des Aluminiums bei van Leersum, des Stahls bei Bakker und Silbers bei Ramshaw in der fotografischen Übersetzung in Grauwerte nicht so weit vom Originalfarbton entfernt. Alle vier Fotografien sind Nahaufnahmen der kleinformatischen Objekte. Das Auge des Fotografen konzentrierte sich jeweils auf eine möglichst scharfe Wiedergabe des Gegenstands auf der mittleren Bildebene, weshalb der jeweils neutrale weißgraue Vorder- und Hintergrund unscharf bleibt.

Doch es gibt auch Unterschiede zwischen den Aufnahmen von Hubert Urban und Rien Bazen. Urban, der die Ringskulpturen von Ramshaw und die Brosche von Skubic fotografierte, versucht durch eine diffuse Lichtführung Verschattungen zu vermeiden, so dass der Eindruck entsteht, die Objekte „schweben“ frei im Raum. Gleichzeitig gibt er Material- und Farbkontraste differenziert wieder. Der Anspruch des Fotografen ist eine möglichst hohe Abbildtreue. Die Schmuckobjekte sollten so objektiv-sachlich wie nur möglich wiedergegeben werden. Rien Bazen setzt hingegen die Armreife von van Leersum und Bakker effektiv in Szene. Der Standpunkt des Fotografen befindet sich zwar wie bei Urban „auf Augenhöhe“ mit den Objekten, die Reife von van Leersum und Bakker wurden jedoch nicht frontal aufgenommen. Sie wurden vielmehr schräg ins Bild gesetzt, so dass sie sich diagonal nach hinten in das Bild hinein entwickeln. Diese Positionierung der Reife gibt den Fotografien im Gegensatz zu denen von Urban eine gewisse räumliche Tiefe, die durch den Schlagschatten bei van Leersums Reif noch erhöht wird, und der auch seine Standfläche markiert. Die scharfe Ausleuchtung bewirkt, dass das glattpolierte Metall durch Lichtreflexe auf der Oberfläche zum glänzen gebracht wird. Die Aluminiumoberfläche von Bakkers Armreif wird zwar auch durch Lichtreflexe akzentuiert, einen Schatten wirft aber nur die rechtwinklige Spitze.

Die Standfläche ist dunkelgrau gehalten und geht im Bildmittelgrund in helle Grauweißwerte über.

Auch das Seitenlayout weist Unterschiede auf. Während die Fotografien in dem Katalog zur *Schmuck International* circa dreiviertel der DIN A 4-Seite einnehmen und der Name des Goldschmieds unter der Fotografie steht, nehmen die Reproduktionen der Armreife von van Leersum und Bakker im *Objects to Wear*-Katalog die gesamte Seite des DIN A5 großen Katalogs ein, ohne dass Angaben zur Arbeit oder zum Goldschmied gemacht werden. Ramshaws Ringskulpturen wurden leicht vergrößert wiedergegeben, Skubic Brosche hingegen leicht verkleinert. Auch van Leersums und Bakkers Reife sind keine eins zu eins Aufnahmen, sondern wurden leicht vergrößert ins Bild gesetzt.

Obgleich zwischen den Aufnahmen von Bazen und Urban der Unterschied besteht, dass Urbans Fotografien einen sachlichen, dokumentarischen Charakter haben und Bazens Fotografien stärker den Eindruck einer künstlerischen Inszenierung der Schmuckarbeiten wecken, ist ihnen gemeinsam, dass beide das jeweilige Schmuckobjekt so ins Bild setzen, dass beim Betrachten der Reproduktion nichts von ihm ablenkt. Ob mit neutral gehaltenem Vorder- und Hintergrund, ob mit dem Einsatz von Lichtreflexen oder von Schatten und Grauwerten – beide Wiedergabestrategien setzen das Schmuckstück absolut. Ganz ähnlich wie in der Vitrinenpräsentation verweist auch hier nichts mehr auf einen potentiellen Gebrauchszusammenhang. Vielmehr verleihen die fotografischen Mittel den Schmuckarbeiten eine gewisse Monumentalität, indem auf die Angabe von räumlichen Dimensionen verzichtet wird und jegliche Größenangabe auf den Katalogseiten fehlt. Die erste Gruppe von Reproduktionen zeigt die Schmuckarbeiten aus ihren räumlichen und funktionalen Zusammenhängen herausgelöst. Sie inszeniert sie wie autonome Gebilde. Hätte man allein die Reproduktionen vor sich liegen, so könnte man auch annehmen, die abgebildeten Arbeiten besäßen eine skulpturale Größe.

Die zweite Gruppe der fotografischen Reproduktion von Autorenschmuck setzt die fotografische Strategie der Entfunktionalisierung des Schmuckstücks durch Monumentalisierung nicht fort, sondern führt ganz im Gegenteil, mit Hilfe der Fotografie das Schmuckstück wieder seinem „Bestimmungsort“, dem menschlichen Körper, zu. Als Beispiele hierfür sollen das *Bodypiece* von Lam de Wolf (Abb. 23) aus dem Katalog zu *The Jewellery Project* von 1983, die Fotografie der Goldkette von Gerd Rothmann zur *Joieria Europea Contemporània* von 1987 (Abb. 28) und eine Fotografie aus der Lichtschmuckserie von Susanna Heron (Abb. 41.2) herangezogen werden. Das

Bodypiece und der Lichtschmuck wurden von David Ward fotografiert, während die Kette von Rothmann von dem Fotografenduo Miquel Bargalló und Tony Coll aufgenommen wurde. Da alle drei Reproduktionen bereits an anderer Stelle recht ausführlich beschrieben wurden,³⁹⁵ soll im Folgenden vielmehr auf ihre verbindenden Gruppenmerkmale sowie auf ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten zur ersten Gruppe eingegangen werden.

Die fotografischen Reproduktionen der zweiten Gruppe inszenieren die Schmuckarbeiten nicht als monumentale, autonome Gebilde, sondern zeigen, wie sie appliziert werden sollen. Doch deshalb sind die Fotografien nicht von einem instrumentellen, unterweisenden Charakter. Vielmehr setzen sie die Körper-Objekt-Relation effektiv in Szene, so dass letztlich auch die zweite Gruppe auf eine Valorisierung der Schmuckobjekte über die Art der fotografischen Präsentation abzielt. Alle drei Reproduktionen zeichnen zwei wesentliche Unterschiede zur ersten Gruppe aus. Zum einen wurden die Schmuckarbeiten an einem Trägerkörper appliziert fotografiert. Und zum anderen zeugen die Fotografien in einem viel stärkeren Maß von einem Anspruch auf Eigengestaltung auf Seiten des Fotografen, der die Schmuckarbeiten effektiv in Szene zu setzen sucht. Ward leuchtete Lam de Wolfs *Bodypiece* so scharf aus, dass er sowohl dem Körper als auch dem Schmuckstück jegliche Plastizität und Oberflächenqualität nimmt. Auf den Kontrast von Schwarz und Weiß reduziert, erscheinen sowohl der Körper als auch das Schmuckstück beinahe wie ein zweidimensionaler dunkler Scherenschnitt vor einem Hintergrund aus blankem Weiß. Das Zentrum des Bildes wird von dem Rumpf des Körpers, der an den Beinen und am Kopf vom Bildrand beschnitten wird und von der, über ihn drapierten Schmuckarbeit ausgefüllt. Ward leuchtete zwar den Lichtschmuck von Susanna Heron weniger scharf aus als de Wolfs *Bodypiece*, doch die Fotografie stellt ein ebenso kunstvolles Arrangement aus Trägerkörper und Schmuckarbeit dar. Herons Körper befindet sich nicht im Zentrum des Bildes, sondern in der rechten Bildhälfte. Wie bei dem *Bodypiece* von de Wolf wird der Körper vom oberen und unteren Bildrand abgeschnitten präsentiert und damit „entpersonalisiert“ zu einer reinen Projektionsfläche für das Lichtornament. Dessen runde Streifen „bedecken“ halbkreisförmig den Rumpf, wobei ein Lichtstreifen vom gebeugten rechten Oberarm fortgeführt wird. In beiden Fotografien arbeitet Ward mit Hell-Dunkel-Kontrasten, die den Körpern der

³⁹⁵ Vgl. Teil II, Kap. 4.1, 4.2 und 6.

Trägerinnen, bei de Wolf mehr und bei Heron weniger, die plastischen Werte nehmen und Schmuckobjekt und Körper zu Bestandteilen einer hochgradig subjektiven Bildkomposition werden lassen.

Auch die Aufnahme von Gerd Rothmanns Goldkette (Abb. 28) für den Katalog der *Joieria Europea Contemporània* ist eine sehr subjektive und effektvolle Inszenierung des Schmuckobjekts am Trägerkörper. Denn während der Körper der Schmuckträgerin schwarzweiß wiedergegeben wurde, bleibt die Kette golden. Durch diesen Farbkontrast hebt der Fotograf die Kette hervor, die dadurch trotz des Blickkontakts, den die Trägerin zum Betrachter aufbaut, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht.

Die Rückbindung der Schmuckarbeiten an den Körper in der zweiten Gruppe der Reproduktionen meint somit keineswegs ihre „Rekontextualisierung“: Sie werden nicht in einer tatsächlichen Gebrauchssituation präsentiert. Vielmehr wird der Körper zu Demonstrationszwecken benötigt und zusammen mit der Schmuckarbeit in ein kunstvolles zweidimensionales Gesamtarrangement überführt. Gemeinsam ist beiden Gruppen fotografischer Reproduktionen, dass die Schmuckarbeiten in einem viel weniger nüchtern-dokumentarischen Stil abgelichtet wurden, als wie zumindest bei der ersten Gruppe zunächst vermutet. Denn selbst die sachlichen, in einem reduktionistischen Stil aufgenommenen Fotografien von Hubert Urban zeugen von dem bewussten Einsatz spezifischer fotografischer Gestaltungsmittel wie dem Schwarzweißabzug oder der Nahaufnahme, um ein ganz bestimmtes Bild von den Schmuckstücken zu vermitteln. Diese werden entweder als autonome, monumentale Gebilde oder als Auslöser eines ungewöhnlichen „Dialogs“ zwischen Schmuckobjekt und Körper inszeniert.

Beide Male dient diese fotografische Visualisierung dem Zweck, die Schmuckstücke als Kunstwerke zu präsentieren. Das In-Szene-setzen des Autorenschmucks im fotografischen Bild und seine Vervielfältigung über Reproduktionen hat somit den gegenteiligen Effekt als wie ihn Walter Benjamin prominent für die Reproduktionen berühmter Kunstwerke herausarbeitete. Für Benjamin zerstört die technische Reproduktion die „Aura“ eines Kunstwerks, womit er „sein einmaliges Dasein an dem Ort, an dem es sich befindet“ meint.³⁹⁶ Die endlose Vervielfältigung seiner Abbilder bewirkt, dass das Kunstwerk „aus dem Zusammenhang seiner Tradition gerissen“ wird; es wird ortlos und verliert seine „Einzigkeit“.³⁹⁷

³⁹⁶ Benjamin 1977(1935/36), S. 11.

³⁹⁷ Ebd., S. 16, vgl. auch Bosse 2004, S. 48 f.

Für die Schmuckstücke des Autorenschmucks hat hingegen die fotografische Reproduktion genauso wie die Ausstellungsvitrine eine Valorisierung durch Visualisierung zur Folge. Denn Schmuck ist per se weniger einem festen Ort, sondern im Sinne seiner Gebrauchsfunktion als Körperapplikation, einer bestimmten Person als Besitzer und Träger zugeordnet und damit einer größeren raumzeitlichen Dynamik ausgesetzt als ein Kunstwerk. Dies ändert sich im Autorenschmuck, der körperwiderständig und symbolisch und funktional unbestimmt geworden, nur noch bedingt tragbar ist und dem menschlichen Bedürfnis nach Selbstdarstellung nur noch sehr eingeschränkt Rechnung trägt. Deshalb wird die Präsentationsform Ausstellungen zum geeigneten Aneignungsmodus erklärt. Sie hebt gemeinsam mit den Katalogreproduktionen den Autorenschmuck nicht nur aus der, für Schmuck ansonsten üblichen raumzeitlichen Dynamik heraus. Sie versehen die körperwiderständigen und unbestimmten Schmuckobjekte auch mit einem neuen Status als Kunstwerke. Die Reproduktionen tragen somit genauso wie die Vitrinenpräsentation zu ihrer Wahrnehmung als Kunstwerke entschieden bei, denn sie bilden die Schmuckobjekte nicht nüchtern ab, sondern setzen sie mit Hilfe fotografischer Mittel effektiv in Szene. Somit dokumentieren die beiden visuellen Vermittlungsformen des Autorenschmucks, die Museumsvitrine und die Katalogreproduktion, dass seine neue Schmuckauffassung zu einer Veränderung im Umgang mit ihm führt. Statt den Autorenschmuck zu gebrauchen und zu tragen, wird er wie ein Kunstwerk rezipiert: Der Autorenschmuck soll berühren, ohne selbst berührt zu werden.

2 Zur Konzeption von Kunstwerk und Autorschaft im Autorenschmuck

Bisher kann die Körperwiderständigkeit des Autorenschmucks auf zwei produktionsästhetische Merkmale zurückgeführt werden: Die Auseinandersetzung mit der Plastik und die selbstreflexive Vorgehensweise, die beide auf einer Orientierung der Goldschmiede an Ausdrucksformen der bildenden Künste basieren. Sie lassen den Schmuck tendenziell zu einem frei gestaltbaren, künstlerischen Medium werden und bewirkten eine funktional-instrumentelle und inhaltlich-symbolische Unbestimmtheit, die dazu führt, dass die Schmuckstücke nun vor allem wie Kunstwerke rezipiert statt tatsächlich gebraucht und getragen werden. Deshalb bedeutet die Körperwiderständigkeit auch eine Abgrenzung von der gestalterischen Gattung, der Goldschmiedeschmuck üblicherweise zugezählt wird: dem Kunsthandwerk.

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass der Autorenschmuck nicht mit den konventionellen Vorstellungen vom Kunsthandwerk, die den Gebrauchswert zu seinem zentralen Kriterium erklärten, in Einklang zu bringen ist. Er nähert sich vielmehr, durch seine Körperwiderständigkeit tendenziell zweckfrei geworden, einem Künstler- und Werkbegriff der bildenden Künste an. Die Etablierung von Kunstwerk und Autorschaft soll allerdings nicht nur als das Ergebnis seiner körperwiderständigen, an den bildenden Künsten orientierten Produktionsästhetik gedeutet werden, sondern ebenso als eine Strategie, um im Kunstbetrieb zu mehr Aufmerksamkeit zu gelangen. Denn für diesen sind tradierte Vorstellungen von Künstler und Kunstwerk aller Infragestellungen durch die Kunsttheorie und Kunstpraxis seit den 1960er Jahren zum Trotz, ein wichtiges Instrument zur Vermittlung, Beurteilung und „Vermarktung“ von Kunst.

2.1 Der Kunstwerkcharakter des Autorenschmucks

Der Autorenschmuck wurde von Beginn an von einer Frage geprägt, die erstmals Graham Hughes 1961 zur *International Exhibition of Modern Jewellery* stellte: „Jewellery – art or trade?“³⁹⁸ Dass die Beantwortung dieser Frage im Laufe der Jahrzehnte zu Gunsten des erstgenannten Aspekts ausfiel, wurde im bisherigen

³⁹⁸ Vgl. hierzu Teil II, Kap. 2.1, S. 63.

Untersuchungsverlauf deutlich. Insbesondere in den letzten beiden Kapiteln war immer wieder vom Kunstwerkstatus die Rede, dem sich die Schmuckarbeiten des Autorenschmucks annähern, indem sie auf Ausdrucksformen der bildenden Künste zurückgreifen. Sie werden nun wie Kunstwerke über die Ausstellungsvitrine und die fotografische Reproduktion rezipiert statt tatsächlich getragen. Doch was bedeutet es, wenn von Kunstwerkstatus im Autorenschmuck die Rede ist? Auf welche kunsttheoretischen Vorstellungen wird Bezug genommen? Und wovon grenzt sich der Autorenschmuck ab, wenn dieser für seine Arbeiten proklamiert wird? Zunächst einmal gilt es festzuhalten, dass ein Kunstwerkstatus eigentlich ausschließlich Werken der bildenden Künste zugebilligt wird. Die Goldschmiedekunst wird hingegen dem Kunsthandwerk zugerechnet, dessen Erzeugnisse nicht als Kunstwerke betrachtet werden.

Ein Blick in einschlägige Fachlexika macht deutlich, warum dem so ist: Das Kunsthandwerk – sowie seine ebenfalls gebräuchlichen Alternativtermini Kunstgewerbe und Angewandte Kunst³⁹⁹ – umfasst gemäß dem *Lexikon der Ästhetik* neben dem Gold- und Silberschmiedehandwerk „eine Vielzahl von Arten der ‘Kleinkunst’, die sich nach Material (Textilien, Keramik, Edelmetalle, Elfenbein), Technik und Gebrauchszweck (Möbel, Schmuck, Kleidung) einteilen lässt.“⁴⁰⁰ Dieses auf den ersten Blick äußert heterogene „Sammelsurium“ an Materialien, Techniken und Erzeugnissen, das unter dem Begriff Kunsthandwerk firmiert, benennt jedoch eine ziemlich eindeutig eingrenzbar Kategorie künstlerischer Tätigkeit sowie die Klasse kultureller Produkte,

³⁹⁹ Die Termini Kunstgewerbe und Kunsthandwerk sind Wortschöpfungen der 1860er Jahre. Ihnen gingen Bezeichnungen wie technische Künste, industrielle Künste oder Kunstgewerk voraus. Sie verweisen darauf, dass kunsthandwerkliche Produkte seit dem 18. Jahrhundert gemeinsam mit Industrieprodukten auf Industrieausstellungen und nicht auf Kunstaustellungen gezeigt wurden, da sie bis Mitte des 19. Jahrhunderts primär nach der Qualität und Technik der Materialverarbeitung und nicht nach formalen oder dekorativen Werten beurteilt wurden, in: Barbara Mundt: *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München 1974, S. 14 f. Der Begriff des Kunstgewerbes wurde in der Zeit des Historismus populär und schon bald ausschließlich mit den kunsthandwerklichen Produkten dieser Epoche identifiziert, die im ausgehenden 19. Jahrhundert mitsamt dem Terminus Kunstgewerbe immer mehr in Verruf gerieten. Tatsächlich abgelöst wurde er von der Bezeichnung Kunsthandwerk erst in den 1920er und 1930er Jahren. Er blieb bis in die jüngere Zeit der bevorzugte Begriff. Da mit ihm in zunehmendem Maße in der Qualität stark differierende Gegenstände vom Fachmann sowie vom Dilettanten bezeichnet wurden, etablierte sich in den 1990er Jahren der Terminus Angewandte Kunst, vgl. Ursula von Haefen: *Kunstgewerbe – Kunsthandwerk – Angewandte Kunst*, in: Symposium München 2001 (2002), S. 13. Obgleich ebenfalls eine Wortschöpfung des 19. Jahrhunderts (von engl. applied art), wurde er nun im deutschsprachigen Raum beliebt, da mit ihm statt der gewerblichen Ausführung und Handarbeit der „künstlerische Charakter des Entwurfs“ besser hervorgehoben werden konnte, Heinz Hirdina: *Design*, in: *ÄG* 2001, Bd. 2, S. 46. Im Gegensatz zum heute dominierenden Design, ist beim Kunsthandwerk der Entwurf nicht von der Herstellung getrennt und die Handarbeit noch nicht durch die industrielle Massenproduktion ersetzt, in: *Ebd.*, S. 59 ff.

⁴⁰⁰ Wolfhart Henckmann: *Gattungstheorie. Bildende Künste*, in: *LÄ* 1992, S. 73.

deren verbindendes Kriterium der „Gebrauchszweck“ ist, so unterschiedlich er auch jeweils ausfallen mag. Dies wird in einer weiteren Definition aus dem *Lexikon Kunstwissenschaft* deutlich:

„Mit den Begriffen Kunstgewerbe, Kunsthandwerk oder Angewandte Kunst bezeichnet man künstlerisch gestaltete Gegenstände bzw. die Anfertigung solcher Produkte, die primär einem Gebrauchszweck dienen und nicht wie die Werke der sog. freien Künste um ihrer selbst, d.h. einer bestimmten künstlerischen oder inhaltlichen Aussage willen geschaffen wurden.“⁴⁰¹

Der Gebrauchswert ist somit nicht nur das gestalterische Ziel, das die Erzeugnisse von Goldschmied, Töpfer, Weber oder Glasbläser zu einer Gruppe vereint, er ist auch das ausschlaggebende Kriterium, das die Werke des Kunsthandwerks von denen der bildenden Künste unterscheidet. Denn während die Werke der bildenden Künste vorrangig um ihrer selbst willen geschaffen werden, bindet der Gebrauchswert die kunsthandwerklichen Gegenstände gemäß dem *Metzler Lexikon der Ästhetik* in „Entwurf, Produktion und Handel [...] an die gesellschaftliche und individuelle Praxis, in der sich ihre Funktionalität erweist.“⁴⁰²

Auf diesen lebenspraktischen alltäglichen Bezug kunsthandwerklicher Gegenstände, der den Gebrauchswert zum zentralen Merkmal erklärt,⁴⁰³ hat bereits Georg Simmel hingewiesen. Im ersten Teil der vorliegenden Untersuchung wird seine kontrastierende Sichtweise auf Kunstwerk und Kunsthandwerk erörtert, um seine Einschätzung von Laliques Schmuck als Kunstwerk genauer erläutern zu können.⁴⁰⁴ Für Simmel sind Kunstwerke „etwas für sich“, wohingegen er kunsthandwerkliche Gegenstände als „etwas für uns“ beschreibt. Damit ist gemeint, dass Letztere dazu bestimmt sind, dem Menschen zu dienen, indem sie ihm den Alltag erleichtern. Erstere hingegen, die

⁴⁰¹ Andrea Schaller: *Kunstgewerbe*, in: LK 2003, S. 203.

⁴⁰² Cornelia Neumann: *Gebrauchskunst*, in: MLÄ 2006, S. 125.

⁴⁰³ Es könnten noch weitere, mit der Gebrauchsausrichtung verbundene Merkmale kunsthandwerklicher Produkte benannt werden, die sie von Kunstwerken unterscheiden, doch für den vorliegenden Untersuchungszusammenhang von geringer Bedeutung sind wie die gewerbliche Ausrichtung, die Betonung der handwerklichen, also körperlichen Arbeit im Produktionsprozess, die serielle Produktionsweise und die Hervorkehrung der Materialität des Werkstoffes, vgl. hierzu Axel von Criegern: *Kunsthandwerk, Kunsttheorie, Ästhetik – ein angespanntes Verhältnis*, in: Kongress Stuttgart 1988, S. 23-33. Doch insbesondere die serielle Herstellung und die Betonung der Materialität müssen als Unterscheidungskriterien problematisiert werden: Die serielle Herstellung hat durch die Fotografie und spätestens seit der Pop Art auch in die bildenden Künste Eingang gefunden, vgl. hierzu Teil III, Kap. 2.3, S. 185 ff. Außerdem kam es im 20. Jahrhundert in den bildenden Künsten ebenso zu einer Betonung der Materialität, die, wie gezeigt werden konnte, die Genese des Autorenschmucks wesentlich mitbeeinflusste, vgl. hierzu v.a. Teil III, Kap. 1.1.

⁴⁰⁴ Teil I, Kap. 2.1, S. 50 f.

Kunstwerke, stellt Simmel als einmalige, in sich selbst vollendete Entitäten dar, die keine instrumentelle Funktion besitzen und daher auch nicht in den alltäglichen Vorgängen ihren Platz haben.

In seinem Aufsatz *Das Problem des Stils* entwickelt er diese Überlegungen weiter, indem er die Schaffung von Kunstwerken oder von kunsthandwerklichen Produkten als zwei „Pole der menschlichen Gestaltungsmöglichkeit“ beschreibt: Während er als „das Wesen des Kunstwerks“ die „Einzigkeit“ nennt und sein gestalterisches Prinzip als „Individualitätsprinzip“ bestimmt, unterliegt die Gestaltung von kunsthandwerklichen Gegenständen einem „Allgemeinheitsprinzip“.⁴⁰⁵ Darunter versteht Simmel eine stilisierte, „überindividuelle“ Formgebung, die auf eine „Vielfaltigkeit“ der kunsthandwerklichen Produkte angelegt ist, denn sie sind „dazu bestimmt, in das Leben einbezogen zu werden, einem von außen gegebenen Zweck zu dienen.“⁴⁰⁶ Die einander entgegengesetzten Gestaltungsprinzipien führen auch zu unterschiedlichen Erfahrungen, die der Mensch mit einem Kunstwerk bzw. mit einem kunsthandwerklichen Erzeugnis machen kann. Während der Umgang mit dem individuellen Kunstwerk, dem jedwede lebenspraktische Funktion fehlt, überwiegend rein visueller Natur ist und eine sehr individuelle Erfahrung auszulösen vermag,⁴⁰⁷ löst das stilisierte Kunsthandwerk eine mit vielen geteilte, vorrangig taktile Erfahrung aus: „Ein Stuhl ist da, damit man darauf sitzt, ein Glas, damit man es voll Wein schenke und in die Hand nehme.“⁴⁰⁸

Simmels Gegenüberstellung vom zweckfreiem, zu rezipierendem Kunstwerk und funktionalem Kunsthandwerk hat ihren Ursprung im Gedankengut der Autonomieästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Diese hob mit dem Begriff vom „schönen Kunstwerk“ eine ganz bestimmte Gruppe von Werken hervor und setzte sie mit einer Auffassung von Schönheit in Bezug, die auf der Idee absoluter Zweckfreiheit beruht. Als Produkte der Kunst, die nun als ein autonomer Bereich des Ästhetischen angesehen wurde,⁴⁰⁹ sollen Kunstwerke jeglicher sozialen, religiösen oder politischen Zweckbestimmung entbehren und damit deutlich „von anderen Ornamentträgern, von Gebrauchsgegenständen, Schmuckstücken und Sakralobjekten“ abgegrenzt werden können.⁴¹⁰

⁴⁰⁵ Simmel 1993 (1908), S. 376 f.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 378.

⁴⁰⁷ Teil I, Kap. 2.1, S. 50.

⁴⁰⁸ Simmel 1993 (1908), S. 379.

⁴⁰⁹ Jan-Peter Pudelek: *Werk*, in: *ÄG* 2001, Bd. 6, S. 543 f.

⁴¹⁰ Luhmann 1995, S. 27.

Ein Blick in die, für die Autonomieästhetik programmatische Schrift *Versuch einer Vereinigung aller Schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des In Sich Selbst Vollendeten* von Karl Philipp Moritz zeigt, dass die Funktion bzw. der Zweck zum definitorischen Dreh- und Angelpunkt wurde, um den Begriffsinhalt vom schönen Kunstwerk anschaulich konturieren zu können:

„Bei dem bloß Nützlichen finde ich nicht sowohl an dem Gegenstande selbst, als vielmehr an der Vorstellung von der Bequemlichkeit oder Behaglichkeit, die mir oder einem anderen durch den Gebrauch desselben zuwachsen wird, Vergnügen. Ich mache mich gleichsam zum Mittelpunkt, worauf ich alle Teile des Gegenstandes beziehe.“⁴¹¹

Als Beispiele hierfür nennt Moritz die Gegenstände Messer und Uhr, die beide ihren „Zweck außer sich“, nämlich im Benutzer haben.⁴¹² Vergnügen bereitet das Nützliche beim bloßen Gedanken an seine dienende Funktion. Diesem zweckgebundenen Vergnügen steht das zweckfreie Vergnügen des Schönen gegenüber, so Moritz weiter:

„Bei der Betrachtung des Schönen aber wälze ich den Zweck aus mir in den Gegenstand selbst zurück: ich betrachte ihn, als etwas, nicht in mir, sondern *in sich selbst Vollendetes*, das also in sich ein Ganzes ausmacht, und mir *um sein selbst willen* Vergnügen gewährt.“⁴¹³

Das Schöne als etwas „in sich selbst vollendetes“ manifestiert sich im Kunstwerk, das nicht benutzt, sondern nur betrachtet werden will. Ohne äußeren Zweck, bereitet es allein um seiner selbst willen Vergnügen.⁴¹⁴

Moritz diente die Erläuterung des Aufgabenfeldes kunsthandwerklicher und handwerklicher Gegenstände somit als eine argumentative „Kontrastfolie“, vor der er das schwer vorstellbare Gedankenkonstrukt des schönen, in sich selbst vollendeten und zweckfreien Kunstwerks anschaulich herausarbeiten konnte. Indem er den Aspekt der Funktion zum definitorischen Dreh- und Angelpunkt machte, erzielte er eine klare

⁴¹¹ Moritz 1962 (1785), S. 3.

⁴¹² Ebd., S. 4.

⁴¹³ Ebd., S. 3.

⁴¹⁴ Der für die Autonomieästhetik zentrale Topos vom schönen, da in sich selbst vollendeten Kunstwerk gipfelt einige Jahre später (1790) in Immanuel Kants berühmte Definition vom Schönen „als eines Gegenstandes des Wohlgefallens ohne alles Interesse“, in: *Kritik der Urteilskraft*, hg. v. Heiner F. Klemme, Hamburg 2001, S. 58. Die Konzeption vom zweckfreien Kunstwerk gab der, in einer vom zunehmenden Wegfall weltlichen und geistlichen Mäzenatentums geprägten Zeit, tatsächlich funktionslos gewordenen Kunst, einen „Sinn“ zurück, indem der Mangel an äußeren Funktionen durch eine innere Zweckmäßigkeit ersetzt wurde, hierzu Werner Busch: *Die Autonomie der Kunst*, in: Werner Busch, Peter Schmoock (Hg.): *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, Weinheim, Berlin 1987, S. 199 ff.

begriffsinhaltliche Trennung zwischen (kunst)handwerklichen Gegenständen und Kunstwerken. Während Erstere auf einen taktilen Gebrauch abzielen und den Menschen und dessen Bedürfnisse in den Mittelpunkt stellen, die sie bestmöglich zu befriedigen suchen, stellen die Kunstwerke hingegen sich selbst in den Mittelpunkt. Sie offerieren ein zweckfreies, uneigennütziges Vergnügen, das ein „Verlieren, dies Vergessen unsrer selbst“⁴¹⁵ voraussetzt. Der Mensch muss sich, seine Bedürfnisse und Interessen, vor einem Kunstwerk stehend zurücknehmen und ihm stattdessen in einer kontemplativen Rezeptionshaltung begegnen.⁴¹⁶

Ganz Ähnliches kann beim Autorenschmuck beobachtet werden, der statt auf Tragbarkeit abzuzielen und der sozialen Selbstausszeichnung zu dienen, vielmehr als ein körperwiderständiges Schmuckobjekt in Erscheinung tritt, das häufig über Ausstellungen und Katalogreproduktionen wie ein Kunstwerk rezipiert wird. Dadurch rückt der Autorenschmuck von der konventionalisierten Vorstellung vom Kunsthandwerk als einer sich über den Gebrauchswert definierende Sparte kultureller Produkte ab und nähert sich seinem kunsttheoretischen Gegenpart, dem in der Autonomieästhetik ausgebildeten Konzept vom zweckfreien Kunstwerk an.

Die Entfremdung von der klassischen Schmuckfunktion, dem Menschen als schmückendes, stilisiertes Beiwerk der sozialen Selbstausszeichnung zu dienen, die in den Schmuckstücken des Jugendstilgoldschmieds René Lalique zu beobachten ist, stellt noch keine bewusste gestalterische Positionierung dar, mit der versucht wurde, die Konzeption vom Kunstwerk auf Schmuckstücke zu übertragen. Wie gezeigt werden konnte, bedurfte es zu dieser Ausdeutung des Zeitgenossen und Philosophen Georg Simmel. Dies ändert sich im Autorenschmuck. Sowohl die Goldschmiede selbst als auch Kuratoren und Kritiker bemühen sich um eine Etablierung der autonomieästhetischen Konzeption vom Kunstwerk.

Am offensichtlichsten wird dies in Aussagen, die die Funktionslosigkeit der Schmuckstücke und ihr, sich daraus generierendes „Eigenleben“ betonen wie 1971 von Erika Billeter im Katalog zur Ausstellung *Schmuck-Objekte. Goldschmiede finden neue Formen* formuliert: „Die Schmuckstücke werden nicht allein auf ihre Funktion hin entworfen, sondern gewinnen an Eigenleben.“⁴¹⁷ Aufgrund ihrer körperwiderständigen,

⁴¹⁵ Moritz 1962 (1785), S. 5.

⁴¹⁶ Vgl. Teil III, Kap. 1.3.1, S. 150f.

⁴¹⁷ Billeter: *Zur Ausstellung*, in: A.K. Zürich 1971, o. S. Exemplarisch ist auch die Aussage von Ulla Stöver: „Aus Schmuck werden Kleinplastiken und Bilder, objets d’art, Körperskulpturen und Miniaturen,

an den bildenden Künsten orientierten Produktionsästhetik haben sich die Schmuckstücke in tendenziell zweckfreie Kunstwerke verwandelt, die nun, wie der Goldschmied Reinhold Reiling bemerkt, jeweils als „in sich abgeschlossene Welt von eigenständigen Erfindungen“ wahrgenommen werden.⁴¹⁸ In diesen Aussagen wird eine tendenzielle Funktionslosigkeit der Schmuckstücke und eine daraus resultierende, vom Körper unabhängige, „In-sich-Geschlossenheit“ bzw. künstlerische Eigenwertigkeit der Arbeiten betont, die den Menschen als Rezipient ansprechen möchte. Der Reiz dieser Schmuckstücke entfaltet sich gemäß Christoph Blase nicht „über ihre Funktion, nicht über ihren Gebrauch, sondern vor allem über ihre optische Erfahrbarkeit.“⁴¹⁹ Bis in die jüngste Zeit hinein werden die Schmuckstücke des Autorenschmucks als zweckfreie „independent piece of art“⁴²⁰ charakterisiert, denn, wie Anne Schloen 2004 bemerkte, „immer mehr löst sich das ‚künstlerische Schmuckstück‘ von seiner schmückenden Funktion und entwickelt sich zum eigenständigen Objekt.“⁴²¹

Bereits Ende der 1960er Jahre wird im Katalog zur Ausstellung *Objects to Wear* diese Verschiebung vom Schmuckstück zum eigenständigen, körperunabhängigen und zweckfreien Kunst-Objekte thematisiert. Der Kurator der Ausstellung, Jean Leering, ist der Ansicht, dass sich die Goldschmiede um eine Wahrnehmung ihrer Arbeiten als unabhängige Objekte bemühen.⁴²² Und tatsächlich hat die Analyse der Arbeiten von Emmy van Leersum und Gijs Bakker ergeben, dass ihre Armreife und ihr Schulter Schmuck eine hohe formale Eigenständigkeit besitzen, die sie ungetragen mehr wie Skulpturen denn Schmuckstücke erscheinen lassen (Abb. 7 - 11). Zwei Jahre später bemerkt auch der Kurator der Ausstellung *Gold + Silber, Schmuck + Gerät*, Kurt Heigl, im dazugehörigen Katalog, dass sich der Autorenschmuck von der „Funktion der Anpassung“ löse und zum selbstständigen Objekt werde.⁴²³ Im Rahmen der *Gold + Silber, Schmuck + Gerät* wurde dieser Anspruch erstmals auch in aller Deutlichkeit von einem Goldschmied selbst formuliert. Hubertus von Skal, der für seine Arbeiten einfordert, dass sie auch an die Wand gehängt oder vor sich auf den Tisch gelegt werden

deren Berechtigung sich nicht mehr in der Funktion erfüllt.“, in: A.K. Experimenta'72, Gesellschaft für Goldschmiedekunst, Hamburg 1972, o.S.

⁴¹⁸ Reiling 1978, S. 6.

⁴¹⁹ Blase: *Schmuck Kunst Schmuck Kunst*..., in: A.K. Leverkusen 1988, S. 7.

⁴²⁰ Schellerer, in: A.K. Perth 1989, S. 42.

⁴²¹ Schloen: *brillant(e)*, in: A.K. Meran 2004, S. 21.

⁴²² Vgl. hierzu Teil II, Kap. 2.2, S. 71f.

⁴²³ Vgl. hierzu Teil II, Kap. 3.1, S. 80.

könnten, fertigte dementsprechend für seine Brosche *Goldfliege* (Abb. 12) eine spezielle Kunststoffvitrine an.⁴²⁴

In Anknüpfung daran betont 1981 Peter Skubic für die auf der *Schmuck International* präsentierten Arbeiten „ihre Funktion als Kleinskulptur oder Bild bzw. Relief“, die dazu führe, dass die Schmuckstücke nicht nur getragen, sondern auch als vom Trägerkörper unabhängige Kunstwerke Beachtung fänden.⁴²⁵ Wie in Teil II gezeigt, kann die Einforderung des Kunstwerkstatus unmittelbar in die Gestaltung der Schmuckarbeit einfließen: Skubic integriert die rückseitige Broschierung in seine Brosche so perfekt, dass sie senkrecht aufgestellt wie ein Bestandteil der Gesamtkomposition wirkt (Abb. 17). Eine ähnliche Verwischung der Tragefunktion erzielt Wendy Ramshaw in ihren Ringskulpturen, indem die Ringe mit dem Ringständer zu einer in sich geschlossenen Komposition verschmelzen (Abb. 20). Sie selbst betrachtet ein Schmuckstück nur dann als gestalterisch gelungen, wenn es auch als Objekt „in its own right“ funktioniert.⁴²⁶

Die Bezugnahme des Autorenschmucks auf die von der Autonomieästhetik entwickelte Konzeption vom Kunstwerk spiegelt aber vor allem der tatsächliche Umgang mit den Schmuckarbeiten. Sie werden nicht nur als tendenziell in sich selbst vollendete, zweckfreie und daher visuell rezipierbare Kunstwerke verbal propagiert, sondern auch als solche, wie in den beiden vorangegangenen Kapiteln ausführlich erörtert, über ihre Präsentation in Vitrine und im Katalog sowie über den Ausstellungsort, dem Kunstmuseum, in Szene gesetzt. Dort erleben sie die entscheidende Valorisierung zum Kunstwerk durch eine spezifische Art der Visualisierung, die den potentiellen Träger in einen ausschließlichen Rezipienten verwandelt.

2.2 Die Handschrift des Autor-Goldschmieds

Die Produktionsästhetik des Autorenschmucks, seine Orientierung an den Ausdrucksformen der bildenden Künste und die dadurch erzielte gestalterische Freiheit, hat nicht nur eine Abgrenzung vom Kunsthandwerk und eine Übernahme der autonomieästhetischen Konzeption vom Kunstwerk zur Folge. Diese Entwicklung

⁴²⁴ Ebd., S. 81.

⁴²⁵ Vgl. hierzu Teil II, Kap. 3.2, S. 86f. Gijs Bakker äußerte sich ganz ähnlich, indem das „Verdienst des ‘neuen’ Schmucks ist, dass er nicht mehr ins Schmuckkästchen passt. Daher hängt ihn der Käufer oder Sammler, wenn er ihn nicht trägt, an die Wand“, in: A.K. Linz 1987, S. 291.

⁴²⁶ Teil II, Kap. 3.2, S. 90.

impliziert auch eine Hervorhebung des Goldschmieds, dessen Arbeiten nun zu Manifestationen seiner Kreativität werden. Die Schmuckstücke werden zu körperwiderständigen, tendenziell in sich selbst vollendeten, zweckfreien Kunstwerken, die von der individuellen gestalterischen Handschrift ihres Goldschmieds zeugen. Dies drückt bereits der Begriff des Autorenschmucks selbst sehr deutlich aus, auch wenn diese relativ junge Bezeichnung nur eine Reaktion auf dieses Spezifikum darstellt:⁴²⁷ Das Wort Autor von Lateinisch „Urheber“, das seit dem 18. Jahrhundert zuerst Verfasser von literarischen, später auch bildnerischen Werken bezeichnete und deshalb in jüngerer Zeit auch als Synonym für Künstler Verwendung findet,⁴²⁸ möchte den Goldschmied in den Vordergrund rücken. Im Schmuckstück manifestiert sich die kreative Leistung eines schöpferischen Individuums.

Das Wichtigwerden der individuellen gestalterischen Handschrift im Autorenschmuck wird bereits im zweiten Teil der vorliegenden Untersuchung deutlich. Sie bestimmt aller gestalterischen Schmuckprogrammatik einer Zeit zum Trotz den Autorenschmuck seit den 1960er Jahren. Die Ausbildung einer individuellen gestalterischen Position ist nicht nur das Ziel der Autorenschmuck-Goldschmiede, ihre Hervorhebung stellt auch ein zentrales Argument im Sprechen über den Autorenschmuck als einer neuen Schmuckauffassung und Schmucksparte dar. Dies belegt ein Blick in die Publikationen zum Autorenschmuck, die seit Anfang der 1970er Jahre immer wieder betonen, dass ihn eine „unverwechselbare“⁴²⁹, „unverwischbare“⁴³⁰, „individuelle“⁴³¹, „unverkennbare“⁴³², „künstlerische“⁴³³ oder „persönliche Handschrift“⁴³⁴ kennzeichnet. Wie diese Auswahl an Zitaten zeigt, wird die individuelle und damit identifizierbare Handschrift als *das* zentrale gestalterische Anliegen der Autorenschmuck-Goldschmiede betrachtet.

Sie kann mit einer kunsttheoretischen Konzeption von Künstlertum in Verbindung gebracht werden, die ihren Ursprung in der Renaissance hat. Zu dieser Zeit begann man,

⁴²⁷ Vgl. hierzu Einleitung, S. 9ff.

⁴²⁸ Vgl. Michael Wetzel: *Autor/Künstler*, in: ÄG 2001, Bd. 1, S. 480f., der dort auch die Etymologie der beiden Begriffe nachzeichnet.

⁴²⁹ Bott 1972, S. 231.

⁴³⁰ Schollmayer 1974, o.S.

⁴³¹ Ulla Stöver: *Schmuck in Deutschland. Vom Jugendstil bis zur Gegenwart*, in: A.K. Belgrad 1975, o.S.

⁴³² Der Untertitel der deutschen Fassung von Dormer/Turner 1986 (1985) lautet *Der neue Schmuck. Eine unverkennbare Handschrift*, Peter Dormer, Ralph Turner: *Schmuck: Die Internationale Avantgarde. Ideen, Stile, Tendenzen*, Köln 1986.

⁴³³ Keltz 1999, S. 13.

⁴³⁴ Reiling 1978, S. 6; vgl. auch Schwarzinger, in: Zusatzheft zum A.K. *Ornamental. Internationale Schmuckkunst*, Schmuckmuseum, Pforzheim 1989, o.S.

die Werke von Malerei, Bildhauerei und Architektur als geistig-kreative Leistungen einer einzelnen Person, eines Künstlers wahrzunehmen, der sich durch Erfindungsgabe und Talent auszeichnet. Die Hand des Künstlers wurde nun als ausführendes Organ und als Mittler zwischen Geist und zu bearbeitender Materie betrachtet. So sah in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Leon Battista Alberti in der Hand das „unmittelbare Werkzeug des ingeniums“.⁴³⁵ Während Alberti „ingenium“ recht allgemein gehalten als eine natürliche Begabung beschreibt, die durch praktische Ratschläge wie er sie in seinen Traktaten gibt, erst recht zur Entfaltung kommt, erfährt der Begriff über hundert Jahre später, Mitte des 16. Jahrhunderts, in Giorgio Vasaris *Viten* eine „Personifizierung“. Als ein, einem ganz bestimmten Menschen von Gott gegebenes Talent,⁴³⁶ äußert es sich in einer ganz spezifischen Handschrift, die den Werken ein unverwechselbares, individuelles Gepräge geben.⁴³⁷ Doch allem göttlichen Ingenium zum Trotz, muss der Künstler nicht nur bei Alberti, sondern auch bei Vasari seine Hand üben, um seine Ideen adäquat zum Ausdruck bringen zu können. Deshalb artikuliert sich für Vasari im „disegno“, in der Zeichnung sowie dem Akt des Zeichnens Talent, handwerkliches Können und Einfallsreichtum als individuelle künstlerische Handschrift am nachdrücklichsten wie Martin Warnke bemerkt:

„Das Zeichnen war jetzt nicht mehr ein reproduktiver, Vorgaben und Normen bewahrender und einübender Akt, sondern dasjenige Medium, in dem ‘Erfindungen’, Neuerungen, auch persönliche Einfälle, Beobachtungen und Ideen niedergelegt wurden.“⁴³⁸

Die individuelle, auf den Künstler verweisende Handschrift, die sich nicht nur in der Zeichnung, sondern sich ebenso in einer Skulptur oder in einem Bild manifestiert, wird zum zentralen Kriterium von Künstlertum und Autorschaft. Denn sie begründet „ein zugleich ästhetisches wie ökonomisch-rechtliches Zuschreibungsverhältnis zwischen

⁴³⁵ Bättschmann 2005, S. 65.

⁴³⁶ Zum Beispiel habe Giotto „durch die Gnade des Himmels [...] die fast erstorbene Kunst“ der Malerei und Zeichnung wiederbelebt, in: Giorgio Vasari: *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1576*, Nachdruck der 1. dt. Gesamtausgabe, Stuttgart, Tübingen 1832-1849, hrsg. v. Julian Kliemann 1988, Bd.1, S. 133. Während Alberti die Schöpferkraft des Künstlers ganz allgemein mit der Gottes vergleicht, wird in Vasaris *Viten* das Göttliche zum „immanenten Bestandteil“ der Existenz ganz bestimmter Künstler, Altrichter 1987, S. 168-170. Die Vorstellung vom gottgleichen Künstler-Individuum steigert sich im 18. Jahrhundert zu einem säkularisierten Geniekonzept, das den Künstler als Inbegriff von Subjektivität, Individualität und Einzigartigkeit wahrnimmt, der nicht mehr durch göttliche Inspiration, sondern allein aus sich selbst heraus schafft, vgl. Verena Krieger: *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, Köln 2007, S. 37-39.

⁴³⁷ Vgl. Altrichter 1987, S. 180, Anm. 58.

⁴³⁸ Warnke 1987, S. 60.

der Subjektivität des Produzenten und seinem Werk.⁴³⁹ Sie kann mit Wolf-Dietrich Löhr auch als Signatur „im metaphorischen Sinn“ charakterisiert werden,⁴⁴⁰ die neben der eigentlichen Signatur, dem Namenszug des Künstlers, dieses ästhetische und ökonomisch-rechtliche Zuschreibungsverhältnis von Werk und Autor herstellt. Michael Wetzel beschreibt die „Signatur im metaphorischen Sinn“ noch konkreter als „Individualität des Stils“.⁴⁴¹

Die Werke der bildenden Künstler erfuhren somit durch ihre theoretische Aufwertung über das Konzept des „disegno“ bzw. der Zeichnung eine Personifizierung. Sie wurden zu Signaturen eines Künstlers. Ob über den Namenszug oder über die Handschrift – die Signatur verweist direkt und im übertragenen Sinn immer auf den Künstler als schöpferisches Individuum. Während der Namenszug die Authentizität des Werkes bezeugen möchte, äußert sich die Signatur im übertragenen Sinn in der genuinen Handschrift des Künstlers, die sich aus Talent, Einfallsreichtum sowie dem individuell-praktischen Vermögen, eine Idee künstlerisch umzusetzen, speist. Auf diese Signatur im übertragenen Sinn vereist auch Marjan Unger, indem sie feststellt, dass im Autorenschmuck seit den 1960er Jahren „the personal signature began to outweigh traditional craftsmanship“.⁴⁴²

Im traditionellen Goldschmiedehandwerk „verschwindet“ der Goldschmied zumeist in der Anonymität hinter seinem Produkt. Zwar verweist die Stempelung der Meistermarke als Namenskürzel auf den Meister. Doch diese wird auf der Rück- oder Innenseite angebracht, so dass sie beim Tragen des Schmuckstücks unsichtbar bleibt. Das Meisterzeichen kann nicht mit der Signatur in der Malerei gleichgesetzt werden. Gerade in neuzeitlichen Gemälden nimmt diese einen oft auffälligen Platz im Bild ein und stellt eine Zertifizierung dar, über die auktoriales Selbstbewusstsein formuliert wird. Im Goldschmiedehandwerk ist das Meisterzeichen hingegen ein Gütesiegel, mit

⁴³⁹ Werner Köster: *Autor*, in: MLKG 2000, S. 51.

⁴⁴⁰ „Die Signatur des Künstlers besiegelt die Fertigstellung und spricht über die Nennung und Qualifizierung der Hände [...] die unmittelbare und intendierte Gestaltung des Produzenten [...] an. Das Werk wird zum ‘Monument’ des Autors [...], in dem dessen Namen und Ruhm fortleben [...]. Signatur im metaphorischen Sinn sind auch die materiellen Spuren auktorialen Handelns (Handschrift, Stil, Manier (usw.).“, Wolf-Dietrich Löhr: *Werk/Werkbegriff*, in: LK 2003, S. 391.

⁴⁴¹ Michael Wetzel: *Autor/Künstler*, in: ÄG 2001, Bd. 1, S. 495.

⁴⁴² Unger, in: A.K. Lissabon 1990, o.S.; Jan Walgrave spricht von der „artistic signature“ des Autorenschmucks, in: A.K. Antwerpen 2000, S. 35. In Peter Dormers und Ralph Turners *The New Jewelry. Trends and Tradition* lautet der Titel des ersten, einleitenden Kapitels *The New Jewelry. A Distinctive Signature*, vgl. Dormer/Turner 1986 (1985), S.7

dem die handwerkliche Qualifizierung der Werkstatt nachgewiesen wird.⁴⁴³ So nimmt es auch nicht wunder, dass im Autorenschmuck das Meisterzeichen nur noch in sehr eingeschränktem Maß eingesetzt wird. Zum einen, weil schmuckfremde Materialien wie Textilien oder ephemere Stoffe wie Quecksilber oder Licht keine Stempelung im traditionellen Sinn als Punzierung auf Metall zulassen. Zum anderen besteht keine Notwendigkeit mehr zur Stempelung, denn nun verweist die Signatur im übertragenen Sinn, die individuelle gestalterische Handschrift, unverkennbar auf den Urheber des Schmuckstücks.⁴⁴⁴ Im Autorenschmuck wird aus dem anonymen Handwerker-Goldschmied ein Autor- bzw. Künstler-Goldschmied. Das Schmuckstück wird zum Ausdrucksmittel eines schöpferischen Individuums.

Auch das Schmuckmachen wird von den Goldschmieden nicht mehr wie Martin Warnke für die Zeichnung in der Renaissance feststellt, als ein „reproduktiver, Vorgaben und Normen bewahrender und einübender Akt“ wahrgenommen. Schmuck wird vielmehr wie die Zeichnung zu einem „Medium, in dem ‘Erfindungen’, Neuerungen, auch persönliche Einfälle, Beobachtungen und Ideen niedergelegt“ werden. Deshalb spielt auch der Eigenname des Goldschmieds im Sprechen und Schreiben über den Schmuck eine große Rolle. Dies wird vor allem in den Einzelausstellungen sowie den immer mehr werdenden Monographien zu Goldschmieden des Autorenschmucks deutlich. Hier erscheinen Name und gestalterische Handschrift und damit Autor und Werk unmittelbar aufeinander bezogen. Der Name des Goldschmieds steht für eine bestimmte Handschrift und damit für Innovation, Authentizität und Originalität.

Diese Beobachtung korrespondiert mit Selbstaussagen der Goldschmiede, die Schmuck primär als künstlerisches Ausdrucksmedium verstehen und in den Schmuckstücken eigene Ideen umgesetzt wissen wollen. Zum Beispiel spricht Peter Skubic von der

⁴⁴³ Seit Mitte des 14. Jahrhunderts verbreitete sich nach und nach die Stempelung von Meistermarke, Stadtmarke und Beschauzeichen, mit dem der Feingehalt und somit die Qualität des verarbeiteten Metalls kontrolliert wurde. Allerdings beschränkte sich die Stempelung der Stadtmarke und des Beschauzeichens zumeist auf Silberarbeiten. Goldarbeiten wurden zwar beschaut, aber zumeist nicht gestempelt, da die Einprägung verschiedener Marken insbesondere beim Schmuck als störend empfunden wurde, Helmut Selig: *Die Augsburger Gold- und Silberschmiede 1529 - 1868: Meister, Marken, Werke*, München 2007, S. 22. Außerdem entstand der meiste Goldschmuck bis zum Zusammenbruch der Feudalgesellschaft „in privilegierten Hofgoldschmieden [...], die auf Stempelung verzichten durften“, Rüdiger Joppien: *Bildführer Kunsthandwerklicher Techniken. Schmuck*, Köln 1981, S. 16. Bis heute ist die Stempelung des Feingehalts in Tausendteilen bei Gold- und Silberware üblich. Das Anbringen von Meister- oder Firmenmarken ist dagegen in allen Schmucksparten seltener geworden.

⁴⁴⁴ Falls die Schmuckarbeiten doch signiert werden, so wird das Meisterzeichen selbst zu einem Moment kreativer Auseinandersetzung wie Otto Künzlis Signatur zeigt. Er verwendet das mathematische Symbol für Unendlichkeit, das senkrecht eingraviert auch als die Zahl acht (italienisch „otto“) gelesen werden kann, vgl. Einleitung, S. 6.

„Notwenigkeit, Schmuck mit Inhalten und Absichten, mit Reaktionen auf die Gesellschaft und Zeit oder auf persönliche Mythologien auszustatten.“⁴⁴⁵ Oder Claus Bury sieht gerade im Schmuckmachen das für ihn geeignete künstlerische Ausdrucksmedium, „to open up my ways of expressing my artistic ideas“.⁴⁴⁶ Und Gijs Bakker erklärt: „After all, the form is but the wrapping of an idea.“⁴⁴⁷ Allerdings wird die Ausformulierung einer individuellen gestalterischen Handschrift als das zentrale Anliegen der Autorenschmuck-Goldschmiede nicht ganz widerspruchsfrei diskutiert. Dies belegt vor allem die Wahrnehmung der ersten wegweisenden Arbeiten des Autorenschmucks, die im Rahmen der *Objects to Wear* 1969 gezeigten Schmuckarbeiten von Gijs Bakker und Emmy van Leersum. Für einige Kuratoren und Kritiker ist eine individuelle Handschrift mit der Herstellung von Unikatschmuck verbunden. So artikuliert sich für Karl Schollmayer 1974 die „unverwischbare Handschrift des Autors“ im Unikat⁴⁴⁸ und Fritz Falk schreibt 1999 bezogen auf van Leersums und Bakkers Schmuckarbeiten: „das Unikat als Ausdruck höchster gestalterischer Individualität war hier nicht das Ziel.“⁴⁴⁹ Tatsächlich stellten van Leersum zum Beispiel den vorgestellten Schulerschmuck aus Aluminium (Abb. 9) in Kleinserie und Bakker den seinen (Abb. 10) in einer Zweieraufgabe her. Ebenso sind die beiden Armreife in einer limitierten Auflage gearbeitet worden (Abb. 7, 8). Dieser Verzicht auf das Unikat sowie ihre reduzierte Formsprache hat zu der Ansicht geführt, dass sich in Bakkers und van Leersums Schmuckarbeiten keine individuelle gestalterische Handschrift ausdrücke. So spricht Antoinette Ricklin-Schelbert dezidiert von van Leersums und Bakkers „Verzicht auf persönliche Handschrift“.⁴⁵⁰ Und Jaap Huisman sieht in den Arbeiten die „personal signature“ zugunsten der Umsetzung eines „democratic ideal“ ersetzt.⁴⁵¹

⁴⁴⁵ Skubic, in: A.K. Klagenfurt 1989, S. 9.

⁴⁴⁶ Bury, in: Turner 1976, S. 138.

⁴⁴⁷ Bakker, in: A.K. Eindhoven 1969, o.S. Später äußerte Bakker: „Der Maler verwendet die Leinwand als Medium für seine Ideen; genau das ist Schmuck für mich.“, in: A.K. Linz 1987, S. 291.

⁴⁴⁸ Schollmayer 1974, o.S. Bis in die jüngere Zeit hinein hält sich die Auffassung vom Autorenschmuck als einem „Unikatschmuck“, vgl. z.B. Holzach: *Neuer Schmuck in Europa, in Österreich*, in: A.K. Wien 1999/2000, S. 15.

⁴⁴⁹ Falk/Holzach 1999, S. 56.

⁴⁵⁰ Ricklin-Schelbert 1999, S. 89.

⁴⁵¹ Huisman: *New Jewery for a Renewed Country, 1950 - 2000*, in: A.K. S`Hertogenbosch 2000, S. 52 ff. Diese kurzsichtige Sichtweise beruht darauf, dass sie über ihre Schmuckgestaltung in den 1960er Jahren dezidiert eine Demokratisierung des Goldschmiedeschmucks erzielen wollten, vgl. hierzu Teil II, Kap. 2.2. Andere Goldschmiede reproduzieren ihre Arbeiten in viel größerer Stückzahl, ohne dass dies jemals in der Literatur kritisch diskutiert wurde wie z.B. Otto Künzli, von dessen Armreif *Gold macht blind* (Abb. 21) es mindestens hundert Ausführungen gibt.

Dabei ist gerade ihre reduzierte Formsprache, die auf der Herangehensweise basiert, den Schmuck direkt von der Gestalt des Körpers abzuleiten, sowie die Produktion in Serie und die Verarbeitung von Aluminium und Stahl eine selbstbewusstes, den klassischen Goldschmiedeschmuck kritisierendes gestalterisches Konzept, das durchaus in eine individuelle, identifizierbare Handschrift mündet. Für Falk, Ricklin-Schelbert und Huisman sind die Schmuckstücke von van Leersum und Bakker jedoch neutrale, „demokratische“ Folien, vor und mit der sich wiederum der Träger selbst inszenieren kann. Sie würden auf keinen Autor-Goldschmied verweisen, sondern erfüllen weiterhin die klassische Funktion stilisierter Schmuckstücke im Sinne Simmels, ein „Individuum durch ein Überindividuelles“ vor allen anderen hervorzuheben.⁴⁵² Doch die Schmuckstücke von van Leersum und Bakker sind keine stilisierten, auf anerkannten gestalterischen und symbolischen Normen basierende Schmuckstücke, sondern „individuell künstlerische Produkte“ wie Simmel für den Jugendstilschmuck von René Lalique konstatierte. Für den gesamten Autorenschmuck gilt, dass die Schmuckstücke, wie oft sie auch dupliziert werden oder wie reduziert auch ihre Formsprachen sind, letztlich immer eine individuelle gestalterische Handschrift auszeichnet. Die Arbeiten verweisen auf den Goldschmied als ihren schöpferischen Autor, denn sie sind wie Bakker selbst bemerkte „but the wrapping of an idea.“

Das vorrangige Ziel des Autorenschmucks ist es somit nicht, die Individualität und Identität des Trägers zu unterstreichen. Vielmehr kann mit Christianne Weber-Stöber festgehalten werden, dass Schmuck im Autorenschmuck zum Ausdruck der „Identität“ des Goldschmieds wird.⁴⁵³ Damit ist gemeint, dass die Schmuckstücke in erster Linie auf ihren jeweiligen Autor-Goldschmied zurückverweisen. Dieser kann, wie Skubic schreibt, im Schmuck seine subjektive Wahrnehmung auf gesellschaftliche Entwicklungen oder aktuelles Zeitgeschehen verarbeiten sowie das Schmuckstück mit „persönlichen Mythologien“ ausstatten. In jedem Fall werden die Schmuckstücke des Autorenschmucks zu einer Manifestation der individuellen gestalterischen Handschrift und Ideen ihres jeweiligen Goldschmieds.

Diese Schmuckauffassung, die der Produktion stilisierter Schmuckstücke nach dem überindividuellen und überzeitlichen Form- und Materialkanon des Goldschmiedeschmucks entgegensteht, kennzeichnet folglich auch ein Wegfall konkreter Auftraggeber. Bereits Lalique hatte Probleme, für seine ausgefallenen

⁴⁵² Vgl. hierzu: Teil I, Kap. 1.1, S. 149f.

⁴⁵³ Vgl. Weber-Stöber 2004, S. 134.

Arbeiten Käufer zu finden.⁴⁵⁴ Die „Libelle“ (Abb. 1) verkaufte sich erst fünf Jahre nach ihrer Fertigstellung.⁴⁵⁵ Da sich der Autorenschmuck ebenso „nicht mehr allein dem Geschmack und Gefallen des Auftraggebers“ verpflichtet sieht,⁴⁵⁶ sondern das Schmuckstück primär um seiner selbst Willen kreiert, sind Auftragsarbeiten relativ selten. Und selbst wenn es dazu kommt wie bei Ted Notens Schmucktasche *Agathas Aussteuer* (Abb. 34), dann verweist das Ergebnis auf den Autor-Goldschmied, von dessen individueller gestalterischer Handschrift das Schmuckstück zeugt. Das gleiche gilt für Gerd Rothmann, der einen gestalterischen Ansatz entwickelt hat, der sich dezidiert an eine Auftraggeberschaft richtet, indem er mit deren Körperabdrücken arbeitet (Abb. 28).⁴⁵⁷ Auch hier spiegeln die Schmuckarbeiten, obgleich der Auftraggeber durch den Abdruck einer Körperpartie direkt in das Schmuckstück „eingeschrieben“ ist, weniger den Geschmack des Auftraggebers als die gestalterische Idee Rothmanns. Jedes Schmuckstück wird als seine Handschrift wahrgenommen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Auseinandersetzung mit bildkünstlerischen Ausdrucksformen zu einer Produktionsästhetik führt, die mit dem gesamten Bearbeitungs-, Formgebungs- und Materialkanon des Goldschmiedehandwerks bricht. Dies hat nicht nur zur Folge, dass die körperwiderständig gewordenen Schmuckarbeiten nicht mehr oder nur noch eingeschränkt tragbar und damit kaum mehr als Mittel der sozialen Selbstausszeichnung einsetzbar sind. Vielmehr werden sie nun wie tendenziell in sich selbst vollendete, zweckfreie Kunstwerke rezipiert, die nicht mehr die Individualität eines Trägers prononcieren, sondern die des Goldschmieds: Sie werden zu Manifestationen seiner Kreativität und seines, in jüngerer Zeit wieder wichtiger werdendes handwerklichen Vermögens. Schmuck wird im Autorenschmuck zu einem künstlerischen Ausdrucksmittel von Autor-Goldschmieden, die über ihn ihre individuelle gestalterische Handschrift ausbilden.

⁴⁵⁴ Hierzu Barten 1977, S. 134.

⁴⁵⁵ Vgl. Teil I, Kap. 2.1, S. 47, Anm. 123.

⁴⁵⁶ Joppien: *Deutsche und europäische Schmuckkunst im Überblick 1959 - 1989. Versuch einer Bestimmung anhand von Ausstellungen und Publikationen*, in: A.K. München 1993, S. 62.

⁴⁵⁷ Die vorgestellte Arbeit, die Kette *Schmuck einer Tänzerin*, ist hierfür kein gutes Beispiel, da sie zwar einer bestimmten Person gewidmet ist, die Abdrücke der Brustwarzen aber von einem Kind stammen. Der überwiegende Teil von Rothmanns Arbeiten basiert jedoch auf Abdrücken von Körperpartien der jeweiligen Auftraggeber und späteren Träger, vgl. hierzu *Gerd Rothmann. Schmuck*, Ostfildern-Ruit 2002.

2.3 Autorenschmuck – die Indienstnahme eines anachronistischen Künstler- und Werkbegriffs?

Wie sind nun die Betonung von Autorschaft und die damit verbundene Personalisierung der Goldschmiedearbeiten durch die Hervorkehrung der individuellen Handschrift zu bewerten? Rekurrieren sie nicht auf ein längst obsoletes Verständnis von Kunst, in dem Autorschaft und Kunstwerk zentrale ästhetische Kategorien darstellen? Um diese Fragen adäquat beantworten zu können, ist es notwendig, die widersprüchlichen Entwicklungen in Kunsttheorie, Kunstpraxis und im Kunstbetrieb seit den 1960er Jahren, als der Autorenschmuck in Erscheinung trat, zu berücksichtigen. Während in Kunsttheorie und Kunstpraxis der Autor als schöpferisches Individuum und sein Werk als eine zweckfreie, in sich geschlossene Entität kritisch verhandelt werden und somit ein gegenteiliges Bild von dem, was im Autorenschmuck zeitgleich praktiziert wird, bieten, scheint der Kunstbetrieb, seine Akteure und Institutionen in der Beurteilung, Vermittlung und Vermarktung von Kunst weiterhin an der Konzeption von Kunstwerk und Künstlertum bzw. Autorschaft festzuhalten.

Im Folgenden soll nicht nur dieses, sich widersprechende Dreiergefüge aus Kunstpraxis und Kunsttheorie auf der einen Seite und Kunstbetrieb auf der anderen Seite knapp dargestellt werden. Um die Frage zu beantworten, warum sich der Autorenschmuck eines überwiegend obsolet gewordenen Künstler- und Werkbegriffs bedient, muss der Blick auch auf das zeitgenössische Kunsthandwerk im Allgemeinen gerichtet werden. Denn nicht nur das Goldschmiedehandwerk, sondern alle Gewerke des Kunsthandwerks haben in den 1960er Jahren begonnen, die engen Gattungsgrenzen zu sprengen. Doch Letztere erzielten im Gegensatz zum Autorenschmuck keine ähnlich öffentliche Aufmerksamkeit, ihre Neuerungen wurden und werden kaum wahrgenommen. Warum dies so ist, wird ebenfalls zu einer angemessenen Beantwortung der Leitfrage dieses Kapitels beitragen.

Zunächst sollen die Entwicklungen in Kunsttheorie und Kunstpraxis seit den 1960er Jahren skizzenhaft beleuchtet werden. Denn als die Goldschmiede durch die Ausbildung individueller gestalterischer Handschriften auf sich als allein ihrer Kreativität verpflichtete Künstler aufmerksam zu machen begannen, wurden in der Kunsttheorie und seit längerem schon in der Kunstpraxis die Konzepte von Kunstwerk und Autorschaft infragegestellt. Die Kultur- und Literaturtheorie versuchte sich an einer Dezentrierung des Subjekts und damit auch des Autors bzw. Künstlers, indem „das

Subjekt nicht mehr als selbstständig handelndes, sondern als Wirkung von Handlungen, als Konstrukt oder Effekt von Ideologie und Sprache konzeptualisiert“ wurde.⁴⁵⁸ Roland Barthes verkündete 1968 wirkungsmächtig den „Tod des Autors“ in der Literatur und lenkte stattdessen die Aufmerksamkeit auf den Text selbst. Dieser ist nicht mehr die originäre „Botschaft eines Autor-Gottes“, sondern „ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“⁴⁵⁹ Der Autor wird somit nicht mehr als Schöpfer eines in sich geschlossenen, originalen Werks wahrgenommen, sondern als „Verknüpfer“, der bereits existierende Worte, Texte und Schreibweisen bloß noch neu arrangiert. Deshalb delegiert Barthes die Textautorität weg vom Autor und damit vom Akt des Schreibens hin zum Leser und damit zum Akt der Lektüre. Der Leser wird zur entscheidenden Instanz. Er allein vermag im Akt der Lektüre ein Textgewebe aus Zitaten und unterschiedlichen Schreibweisen zu entwickeln.⁴⁶⁰ Ein Jahr später geht Michel Foucault einen Schritt weiter, indem er den Autor als Subjekt, als Person aus Fleisch und Blut beiseite lässt, und vielmehr versucht, „die Orte ausfindig zu machen, an denen seine Funktion ausgeübt wird.“⁴⁶¹ Er betrachtet den Autor als eine klassifikatorische Funktion. Sein Eigenname wird zu einem Instrument, das der Einteilung, Kanonisierung und Individualisierung von Texten dient.⁴⁶²

Insbesondere die amerikanische Kunsttheorie reagierte in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre auf die Autorschaftsdebatte in den Literaturwissenschaften. Die 1976 gegründete Zeitschrift *October* setzte sich als Ziel, „to dismantle or demystify modernism, its canon, and every of its values – originality, uniqueness, authenticity, autonomy, completeness, transcendence and aesthetic quality.“⁴⁶³ Wie Barthes und Foucault ging es den Herausgebern von *October* somit um die Dezentrierung des Autor- bzw. Künstlersubjekts als Garant und Ursprung eines in sich geschlossenen, einmaligen Kunstwerks. Stattdessen rücken bisher von der Kunsttheorie marginalisierte kulturelle

⁴⁵⁸ Richard Aczel: *Subjekt und Subjektivität*, in: MLLK 1998, S. 514.

⁴⁵⁹ Barthes 2002 (1968), S. 108. Bereits in den 1940er Jahren wurde die Suche nach der Autorintention als Ziel der Textanalyse in den Literaturwissenschaften problematisiert. Doch erst der, Ende der 1960er Jahre einsetzenden, poststrukturalistischen Autorkritik war eine nachhaltige, fächerübergreifende Resonanz beschert. So hatte Julia Kristeva schon ein Jahr zuvor, 1967, in ihrem Aufsatz *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* den Autor zu einer bloßen Verknüpfung von Diskursen erklärt, vgl. hierzu zusammenfassend Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko: *Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven*, in: Ebd.: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999, S. 3-35

⁴⁶⁰ Barthes 2002 (1968), S. 109 f.

⁴⁶¹ Foucault 2003 (1969), S. 234.

⁴⁶² Denn Foucault zufolge kann man „mit einem solchen Namen [...] eine gewisse Zahl von Texten zusammenfassen, sie abgrenzen und anderen gegenüberstellen. Außerdem bewirkt er ein In-Beziehung-Setzen der Texte untereinander.“ Ebd., S. 244 ff.

⁴⁶³ Sandler 1996, S. 343.

Medien und Praktiken ins Zentrum ihrer Aufmerksamkeit. So bestimmt Rosalind Krauss die Fotografie als *das* Leitmedium für die Kunst des 20. Jahrhunderts. Gemeinsam mit den anderen Mitherausgebern der Zeitschrift *October* sieht sie in der Fotografie nicht nur ein künstlerisches Ausdrucksmittel, ein dokumentierendes Instrument neuer Kunstformen sowie die Vorlage für den Fotorealismus der Malerei. Vielmehr bestimmt sie das „Fotografische“ als Spezifikum, das aller zeitgenössischen Kunst innewohnt: „the photographic, not photography as a specific medium but a particular mode of signifying that had come to affect all the arts.“⁴⁶⁴ Mit dem Terminus des Fotografischen möchte Krauss auf mediale Besonderheiten der Fotografie wie Kopie und Wiederholung hinweisen, die sie zu Paradigmen der Avantgardekunst des 20. Jahrhunderts erklärt: „By exposing the multiplicity, the facticity, the repetition and stereotype at the heart of *every* artistic gesture, photography deconstructs the possibility of differentiating between the original and the copy, the first idea and its slavish imitators.“⁴⁶⁵ Das Wesen der Fotografie ist von Merkmalen wie Vervielfältigung, Dezentralisierung und Wiederholung geprägt und entspricht nicht mehr dem auf Einzigartigkeit, Originalität und Individualität beruhenden Konzept von Autorschaft und Kunstwerk. Vielmehr führt das Fotografische dazu, „to put into question the whole concept of the uniqueness of the art object, the originality of its author, the coherence of the oeuvre within which it is made, and the individuality of so-called self-expression“.⁴⁶⁶

Für die Kunstpraxis seit den 1960er Jahren kann herausgestellt werden, dass Krauss' Definition des Fotografischen insbesondere auf die Popart zutrifft. Sie hob die Trennung von Hochkunst und den als niedrig angesehenen Künsten auf, indem es zu engen Verbindungen von Kunst und Massenkultur kam. Neben dem Einbezug von Film und Fotografie, war es der Rückgriff der Künstler auf bereits vorhandenes Bild- und Objektmaterial sowie die serielle Produktion so mancher Arbeit, die zentrale Merkmale des Photographischen wie Vervielfältigung und Wiederholung wiedergeben und sich gegen die Konzeption vom einmaligen, originellen Kunstwerk wandten.⁴⁶⁷ Durch die

⁴⁶⁴ Copjec/Crimp/Krauss/ Michelson 1987, S. X.

⁴⁶⁵ Krauss: *A Note on Photography and the Simulacral*, in: *October*, Bd. 31 (winter 1984), S. 59.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 63.

⁴⁶⁷ Auch wenn hier die Zeit seit den 1960er Jahren fokussiert wird, in der die Kunsttheorie Kunstwerk und Autorschaft zu problematisieren beginnt und in der der Autorenschmuck in Erscheinung tritt, so wurde der Künstler- und Werkbegriff bereits prominent von der historischen Avantgarde der 1910er und 1920er Jahre hinterfragt. Zum Beispiel versuchten die Surrealisten mit der Technik der *écriture automatique*, die später in dem künstlerischen Verfahren des gesteuerten Zufalls im Informel oder Abstrakten Expressionismus ihre Fortsetzung fand, mit der Vorstellung vom bewusst schaffenden Autor-Subjekt zu

Reduktion des schöpferischen Aktes und der individuellen Handschrift wurde die Autorschaft in der Popart unterlaufen. So betont zum Beispiel der Künstler Claes Oldenburg, dass „making impersonality the style characterizes Pop Art in a pure sense“.⁴⁶⁸ Am nachdrücklichsten wurden jedoch die ästhetischen Konzepte von Autorschaft und Kunstwerk in der Landart, bei den Performances, Happenings oder in der Konzeptkunst entgrenzt. Denn hier stellen die Werke häufig keine in sich geschlossenen Entitäten mehr dar, sondern sind prozessuale, temporäre Vorgänge. Oder es wird, wie in der Konzeptkunst, auf herkömmliche Bildträger verzichtet, da der Entwurf, die Idee wichtiger erscheinen als ihre Ausführung, die deshalb nur sehr skizzenhaft und zumeist schriftlich niederlegt wurden.

Die Kunst seit den 1960er Jahren entgrenzt durch neue Kunstformen und Materialien nicht nur die herkömmlichen Bildkünste Malerei und Bildhauerei, sondern bezieht auch das Kunsthandwerk mit ein. Eine Aneignung kunsthandwerklicher Materialien und Techniken lässt sich zum Beispiel bei Marina Abramovic beobachten, die in den späten 1960er Jahren textile Fasern wie Wolle oder Sisal zu Skulpturen verarbeitete. Judy Chicago ließ für ihr Projekt *The Dinner Party* in den 1970ern sticken und Porzellangeschirr anfertigen. Rosemarie Trockel schuf seit Mitte der 1980er Jahre Bilder und Pullover aus Wolle. Jeff Koons arbeitete Ende der 1980er Jahre mit Porzellan oder Tobias Rehberger entwickelte in den 1990ern Installationen aus Vasen. So verschieden die jeweiligen Intentionen der Künstler für die Verwendung kunsthandwerklicher Materialien, Techniken und Ausdrucksformen auch sein mag, diese Arbeiten unterscheiden sich in einem Punkt deutlich von dem, zu Beginn des II. Teils erwähnten Künstlerschmuck.

Während der Schmuck bildender Künstler trotz aller miniaturartigen Objektivität letztlich auch auf Tragbarkeit und damit Gebrauch ausgerichtet ist, bedienen sich hier die bildenden Künste kunsthandwerklicher Ausdrucksmittel, um wiederum ausschließlich rezipierbare Kunstwerke zu kreieren. Auch wenn manche der Arbeiten durchaus benutzbar wären wie Trockels Pullover, so sind sie nicht für den Gebrauch bestimmt, sondern einzig und allein als Schauobjekte konzipiert. Denn die Institutionen

brechen. Oder Marcel Duchamp ironisierte mit seinen *Ready-Mades* aus seriell hergestellten Industrieprodukten das auf Einzigartigkeit und individueller Handschrift basierende Kunstwerkkonzept. Und alle Kunstsparten vereinigende Bewegungen wie das Bauhaus versuchten die von der Autonomieästhetik geforderte zweckfreie „Abgehobenheit der Kunst von der Lebenspraxis“ wieder rückgängig zu machen, vgl. hierzu Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974, hier: S. 72.

⁴⁶⁸ Claes Oldenburg zitiert nach Lucy Lippard: *Pop Art*, London 1966, S. 86.

des Kunstbetriebs, die für die Beurteilung, den Verkauf und die Vermittlung der bildenden Künste zuständig sind, legen weiterhin Wert darauf, Kunst in Form von Kunstwerken zu präsentieren. Die Handhabung auch der neuen Kunstformen als autorzentrierte, zweckfreie und in sich geschlossene Entitäten erleichtert ihre Vermittlung und Vermarktung. Zumal dadurch auch an dem, mit der Konzeption vom Kunstwerk verbundenen, kontemplativen Rezeptionsmodus als geeignete Art der Aneignung festgehalten werden kann.⁴⁶⁹ So nimmt es nicht wunder, dass selbst so ephemere Arbeiten wie die der Landart, der Konzeptkunst oder die Performances schon bald einer dauerhaften, ausstellbaren und verkäuflichen Werkhaftigkeit zugeführt wurden. Dazu trugen in nicht unerheblichem Maß die Künstler selbst sowie gerade die neuen Medien bei, die Rosalind Krauss als dem Konzept von Kunstwerk und Autorschaft entgegenstehend definiert. Sie sagt zwar, dass Fotografie und Video vom Künstler als ein „means of representation“, als ein dokumentierendes Instrument eingesetzt werden,⁴⁷⁰ doch muss betont werden, dass dadurch ephemere Kunstformen auch Dauerhaftigkeit und in gewisser Hinsicht einen Kunstwerkstatus gewinnen. Die Künstler leisten letztlich dem Kunstbetrieb Folge, denn nur über eine Präsentation in seinen Institutionen ist Öffentlichkeit und Erfolg garantiert. So schrieb Lucy Lippard 1973:

„It seemed that these artists would therefore be forcibly freed from the tyranny of a commodity status and market-orientation. Three years later, the major conceptualists are selling work for substantial sums here and in Europe; they are represented by (and still more unexpected – showing in) the world’s most prestigious galleries“⁴⁷¹

George Dickie, der Begründer der institutionalistischen Kunsttheorie, bezeichnet den Kunstbetrieb auch als „artworld“,⁴⁷² die jegliche Entgrenzung konventioneller Vorstellungen von Künstlertum und Kunstwerk und jeglichen Einbezug von bis dato Randständigem letztlich wieder einem tradierten Verständnis von Kunstwerk und Autorschaft zuführt: „The artworld provide the elasticity whereby creativity of even the

⁴⁶⁹ Vgl. hierzu Teil III, Kap. 1.3.1.

⁴⁷⁰ Krauss: *Notes on the Index: Seventies Art in America*, in: *October*, Bd. 3 (spring 1977), S. 78.

⁴⁷¹ Lippard 1973, S. 263.

⁴⁷² Den Begriff der artworld übernahm Dickie von Arthur Danto, der mit ihm auf die „institutional nature of art“ hingewiesen hätte, Dickie 1974, S. 29. Danto versteht darunter allerdings primär „an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art“ (S. 580). Den Institutionen und dem Personal der „artworld“ wie „museums, connoisseurs, and others“ (S. 584) gesteht er beim „Zu-Kunst-machen“ von Artefakten nur eine nachgerückte Position zu, vgl. hierzu Arthur Danto.: *The Artworld*, in: *The Journal of Philosophy*, Bd. 61(1964), S. 571-584.

most radical sort can be accomodated.“⁴⁷³ Denn alle Akteure der „artworld“, nicht nur die Kuratoren und Kritiker („presenter“), sondern ebenso die Künstler und Besucher tragen dazu bei, dass aus den widerspenstigsten Kunstformen ein „candidate for appreciation“ wird,⁴⁷⁴ und der einen kontemplativen Rezeptionsmodus einfordert. Dieser wird, wie bereits erwähnt,⁴⁷⁵ durch die Raumarchitektur der Kunstinstitutionen noch befördert. Der Museums- und Galerieraum des 20. Jahrhunderts, dessen Prototyp Brian O’Doherty als „White Cube“ charakterisiert, versieht den in ihm ausgestellten Gegenstand mit einer höheren, sakralen Weihe. Indem seine scheinbar neutrale Raumsituation alles Störende ausschließt, verleiht er dem Ausgestellten eine gesteigerte Präsenz. Er inszeniert ihn als einen, wie Dickie schreibt, „candidate for appreciation“ und damit als zweckfreies, in sich selbst vollendetes Kunstwerk, das an erster Stelle auf den Künstler als schöpferisches Individuum verweist.

Obgleich die ästhetischen Kategorien Kunstwerk und Autorschaft in der Kunsttheorie seit den 1960er Jahren vehement kritisiert werden und in der Kunstpraxis durch die Entwicklung neuer Kunstformen und den Einbezug neuer Materialien entgrenzt werden, bleiben sie somit für den Kunstbetrieb weiterhin die entscheidende Distributions- und Präsentationsform von Kunst. Die von Michel Foucault benannte klassifikatorische Funktion des Autornamens ist nach wie vor ein wichtiges Instrument, das der Einteilung, Kanonisierung und Individualisierung von Kunst dient. Das belegen nicht nur die Publikationsformen Ausstellungskatalog und Überblickswerk, sondern vor allem die Künstlermonographien als „narrative genre of the man-and-his-work“ schlechthin.⁴⁷⁶ Das gleiche trifft auf Ausstellungen, die einem Künstler gewidmet sind zu, wie Bruno Reudenbach feststellt:

„Nichtsdestotrotz trägt ein beträchtlicher Teil der musealen Ausstellungs- und Präsentationsformen, die monographisch organisiert sind, diesen neueren [autorkritischen A.d.V.] Entwicklungen keine Rechnung und setzt weiterhin auf den Künstler als Angelpunkt theoretischer Beschäftigung mit dem Kunstwerk.“⁴⁷⁷

⁴⁷³ Dickie 1974, S. 33. Die institutionalistische Kunsttheorie formierte sich in den 1960er Jahren unter dem Eindruck der musealen Nobilitierung von Marcel Duchamps *Ready-Mades*. Dieser versuchte 1917 seine mit „R. Mutt“ signierte *Fountain*, ein umgedrehtes Urinal, im Rahmen einer Ausstellung der New Yorker *Society of Independent Artists* auszustellen. Er wurde aber zurückgewiesen. Erst als später in der Signatur ein Pseudonym Duchamps erkannt wurde, kam es zu einer Integration von Duchamps *Ready-Mades* in die Institutionen des Kunstsystems, Bättschmann 1997, S. 226.

⁴⁷⁴ Dickie 1974, S. 36-39.

⁴⁷⁵ Vgl. Teil III, Kap. 3.1, S. 157 ff.

⁴⁷⁶ Bal/Bryson 1991, S. 182.

⁴⁷⁷ Bruno Reudenbach: *Künstler/Künstlerin*, in: LK 2003, S. 191.

Bisher wurde nicht nur das – bezogen auf das Verhältnis zu Kunstwerk und Autorschaft – widersprüchliche Dreiergefüge aus Kunsttheorie und Kunstpraxis auf der einen Seite sowie Kunstbetrieb auf der anderen Seite hingewiesen. Es konnte auch der daraus hervorgegangene ambivalente Umgang des Künstlers als der zentralen Figur aller drei Bereiche, mit den Konzepten von Kunstwerk und Autorschaft angedeutet werden. Dieser möchte in seinem Schaffen einerseits Kunstwerk und Autorschaft als obsoleete ästhetische Kategorien hinter sich lassen, doch andererseits ist er sich durchaus bewusst, dass er seine Arbeiten nur mit ihrer Hilfe in den Kunstinstitutionen und damit in der Öffentlichkeit verankern kann.

Vor diesem Hintergrund sei zunächst der Blick auf das zeitgenössische Kunsthandwerk im Allgemeinen geworfen, bevor abschließend der Fokus wieder auf den Autorenschmuck als seinem kleinsten, aber im Kunstbetrieb bekanntesten Gewerk gerichtet wird. Das Kunsthandwerk zeichnet sich seit den 1960er Jahren dadurch aus, dass die einzelnen Gewerke genauso wie der Autorenschmuck versuchen, ihre engen Material-, Verarbeitungs- und Formvorgaben auszuweiten. In der Keramik und Glasgestaltung entstehen skulpturale Gebilde, in der Textilkunst wachsen sich Wandbehänge und Teppiche zu Rauminstallation aus und der Körper wird zu einem wichtigen Bestandteil performanceartiger Arbeiten.⁴⁷⁸ Häufig bar jeglicher Funktionalität tragen sie wie im Autorenschmuck die unverwechselbare Handschrift ihres Schöpfers und verweisen auf dessen Kreativität und Einfallsreichtum. Doch anstatt, dass das nun zweckfrei gewordene, von einem Künstlersubjekt zeugende Kunsthandwerk Eingang in die, einem ebensolchen Autor- und Werkbegriff huldigenden Hallen der Kunst erhält, wird es im europäischen Raum weiterhin vornehmlich in den speziell für das Kunsthandwerk geschaffenen Institutionen gezeigt. Außerhalb der spezialisierten Museen und Galerien werden ihm nur wenige Ausstellungsmöglichkeiten geboten. Großprojekte wie die 1991 ins Leben gerufene *Configura*, die sich zum Ziel gesetzt hatte, den aktuellen Grenzüberschreitungen der angewandten Künste in Richtung bildende Kunst außerhalb des vorgegebenen

⁴⁷⁸ Beispiele hierfür bietet Sabine Runde in komprimierter Form in ihrem Aufsatz *Kunsthandwerk heute – was ist das?*, in: Danner-Stiftung 1995, S. 155-161. Vgl. hierzu auch die von ihr als Quelle genutzten Kataloge zur Triennale *Zeitgenössisches deutsches Kunsthandwerk*, die seit 1978 in Frankfurt stattfindet und ungeachtet des Titels von Beginn an aktuelle internationale Tendenzen des Kunsthandwerks zeigte. Zu den gattungsentgrenzenden Leistungen im Kunsthandwerk der 1960er Jahren vgl. Edward Lucie-Smith: *World of the Makers*, New York, London 1975 und speziell zur Textilkunst: Mildred Constantine und Jack Lenor Larson: *Beyond craft: The art fabric*, New York 1972.

institutionellen Rahmens eine internationale Plattform im Vierjahresrhythmus zu bieten, scheiterten.⁴⁷⁹

Für diese mangelhafte Durchsetzungsfähigkeit der meisten Sparten des zeitgenössischen Kunsthandwerks, für ihre öffentliche Nichtwahrnehmung trotz aller gattungssprengender Leistung können zwei Gründe ausgemacht werden: Zum einen umgibt das Kunsthandwerk und seine Produkte den Ruf der Antiquiertheit und zum anderen wird es als heterogene, schwer konturierbare Masse wahrgenommen. Zum ersten Punkt: Gert Selle spricht auf dem *Internationalen Kongress Europäisches Kunsthandwerk*, der 1988 in Stuttgart veranstaltet wurde, vom Kunsthandwerk als einer, seit der Industrialisierung rapide veralteten Produktionsform. Er bezeichnet es als eine „Schattenwirtschaft, die sich in Bedarfsnischen der Industriegesellschaften, zu deren Reichtum es wenig beiträgt, ansiedelt.“⁴⁸⁰ Deshalb sei es zu einem „Schimpfwort für Rückständigkeit und Dilettantismus“ geworden⁴⁸¹ und werde nun mehr und mehr vom „zeitgemäßerem“ Design als „Wirtschaftskraft“ ersetzt.⁴⁸² Und das auch in einem sehr buchstäblichen Sinn wie das Lemma *Kunstgewerbe* im *Lexikon Kunstwissenschaft* belegt, wo ab den 1960er Jahren nur noch vom „(Industrial) Design“ als dem Gestalten und Entwerfen von Prototypen für die industrielle Herstellung die Rede ist.⁴⁸³

Das zeitgenössische Kunsthandwerk tut sich in der öffentlichen Wahrnehmung aber noch aus einem zweiten Grund schwer. Es wird insgesamt genauso wie seine einzelnen Gewerke als eine wenig differenzierte amorphe und daher konturlose Masse an

⁴⁷⁹ Sie fand in Erfurt statt und hatte nur noch eine Folgeausstellung, die *Configura2*, die 1995 bereits in einem viel überschaubareren Rahmen abgehalten wurde. Das Scheitern der *Configura* kann sicherlich auch mit einem Mangel an überregionalem Interesse erklärt werden, wie aus dem Pressespiegel (eingesehen am Schmuckmuseum Pforzheim) hervorgeht, vgl. A.K. Erfurt 1991 und A.K. *Configura2. Dialog der Kulturen*, Galerie am Fischmarkt, Erfurt 1995.

⁴⁸⁰ Selle: *Kunsthandwerk in der Kultur der Postmoderne?*, in: Kongress Stuttgart 1988, S. 13; vgl. auch Wolf Tegethoff, der vom Kunsthandwerk als einer „Nischenkultur“ spricht, das „von der Masse des kunstinteressierten Publikums nur am Rande wahrgenommen wird.“: *Von der angewandten Kunst zum autonomen Design – Prolegomena zu einer Theorie des Kunstgewerbes*, in: Symposium München 2001 (2002), S. 94.

⁴⁸¹ Rüdiger Joppien: „Von hier aus“ - ein subjektives Plädoyer zur Gegenwart von Kunsthandwerk und Design, in: Danner-Stiftung 1995, S. 36.

⁴⁸² Reinhold Ludwig: *Kunsthandwerk und Design – ein Verhältnis zwischen Konfrontation und Kooperation*, in: Danner-Stiftung 1995, S. 40. Darin dürfte auch der Grund liegen, dass Designprodukte 1987 erstmals auf der 8. Kasseler Documenta präsentiert wurden. Als eine weitere Motivation benennt der damalige Documenta-Leiter Manfred Schneckenburger, dass der gegenwärtige Trend im Design „gegen die reine Gebrauchslogik gekehrt“ ist: *documenta und Diskurs*, in: A.K. *Documenta 8*, Kassel 1987, Bd. 1, S. 18.

⁴⁸³ Andrea Schaller: *Kunstgewerbe*, in: LK 2003, S. 206 f. Auch Heinz Hirdina erweckt unter dem Lemma *Design* in den *Ästhetischen Grundbegriffen* den Eindruck, dass Kunstgewerbe das ist, was vor dem Design da war, wobei Ersteres in Letzteres Anfang des 20. Jahrhunderts übergang, in: ÄG 2001, Bd. 2, S. 44 ff. Im *Lexikon der Ästhetik* wird hingegen unter dem Lemma *Kunstgewerbe* sofort auf die Artikel zu *Design* und *Volkskunst* weiterverwiesen, LÄ 1992, S. 139.

Artefakten wahrgenommen. Und das mehr denn je, seit der experimentelle Umgang mit ungewohnten Materialien, Techniken und Formen zu gattungsverschleifenden, schwer kategorisierbaren Ergebnissen führt, die für Rüdiger Joppien letztlich nur die „Unübersichtlichkeit“ befördern.⁴⁸⁴

Genau in diesen beiden Punkten unterscheidet sich der Autorenschmuck von den anderen Gewerken des Kunsthandwerks. Der Blick in die reichhaltige Ausstellungslandschaft und die zahlreichen Überblickspublikationen zeigt, dass er sehr schnell als experimentelle, innovative und künstlerische Ausdrucksform wahrgenommen und gewürdigt wurde.⁴⁸⁵ Weshalb er nur selten mit der als antiquiert geltenden Kategorie Kunsthandwerk in Verbindung gebracht wurde und retrospektiv wiederholt als *die* angewandte Kunst bezeichnet wird, die am entschiedensten seit den 1960er Jahren „Liberalisierungen“ erlebte.⁴⁸⁶ So nehme der Schmuck als „ausgesprochen experimentierfreudiges Medium“ im zeitgenössischen Kunsthandwerk eine „Sonderrolle“ ein.⁴⁸⁷ Reinhold Ludwig spricht von einer regelrechten „neuen Schmuckbewegung“.⁴⁸⁸ Die verschiedenen schmuckprogrammatischen Ausrichtungen des Autorenschmucks, die in Teil II mit Blick auf die Ausstellungshistorie nachgezeichnet wurden, stärkten noch sein Profil als experimentelle, stets innovative künstlerische Ausdrucksform.

Im Gegensatz zu anderen Gewerken des zeitgenössischen Kunsthandwerks wird er auch nicht als eine amorphe, konturlose Ansammlung verschiedenartiger gestalterischer Positionen wahrgenommen, sondern von Beginn mit einer ziemlich deutlich eingegrenzten Gruppe von Goldschmieden in Verbindung gebracht. Denn im Gegensatz zu den anderen kunsthandwerklichen Sparten werden die unterschiedlichen gestalterischen Handschriften der Goldschmiede als ein Bindeglied präsentiert, wie es am anschaulichsten in der Wortfindung „Autorenschmuck“ selbst zum Ausdruck kommt: Diese erhebt gerade die individuelle gestalterische Handschrift und damit die

⁴⁸⁴ Joppien (Anm. 207), S. 32. 2001 schreibt Joppien, dass das Kunsthandwerk „von den Medien mit Indifferenz bedacht“ wird: *Angewandte und freie Kunst*, in: Symposium 2001 (2002), S. 263.

⁴⁸⁵ Vgl. Einleitung, Kap. 2 und Teil II.

⁴⁸⁶ Renny Ramakers: *Unikate und Massenproduktion*, in: A.K. Erfurt 1991, S. 317; vgl. z.B. auch Peter Dormer: *What is the Future for Contemporary Jewellery?*, in: A.K. Barcelona 1987, S. 60. An anderer Stelle zählt er den Autorenschmuck zu den „interessantesten Äußerungen des Kunsthandwerks in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, in: A.K. *Schmuck unserer Zeit 1964 - 93. Die Sammlung Helen Williams Drutt USA*, Museum Bellerive, Zürich 1993, S. 7.

⁴⁸⁷ Almut Andrea: *75 Jahre Danner-Stiftung: Auch in Zukunft Kunsthandwerk*, in: Danner-Stiftung 1995, S. 14.

⁴⁸⁸ Ludwig: *Kunsthandwerk und Design – ein Verhältnis zwischen Konfrontation und Kooperation*, in: Ebd., S. 42f.

Hervorkehrung der Autorschaft zum „Markenzeichen“ der neuen Schmuckauffassung. Das geschlossene Erscheinungsbild des Autorenschmucks ist das Verdienst eines früh einsetzenden „Schmuck-Kunstbetriebs“.⁴⁸⁹ So waren die Goldschmiede schon immer sehr gut untereinander vernetzt und traten zugleich als Kuratoren, Galeristen und Kommentatoren in eigener Sache in Erscheinung. Peter Skubic oder Caroline Broadhead veranstalteten mit der *Schmuck International* 1980 oder der *New Tradition: The Evolution of Jewellery 1966 - 1985*, die Broadhead im Londoner British Crafts Center ausrichtete, wichtige Überblicksschauen.⁴⁹⁰ Die beiden ersten Überblickspublikationen zum Autorenschmuck wurden von den Goldschmieden Reinhold Reiling und Karl Schollmayer veröffentlicht.⁴⁹¹ International agierende Schmuckgalerien wie die Electrum Galerie in London, die Galerie am Graben in Wien, die Helen Drutt Galerie in Philadelphia (USA) oder die Galerie Ra in Amsterdam wurden (und werden zum Teil) noch von Goldschmieden oder Sammlern betrieben, womit eine zweite Stütze des Autorenschmucks genannt ist. Er verdankt seine Wahrnehmung als homogene Gruppe nicht nur den außerhalb ihrer Werkstatt engagierten Goldschmieden, sondern auch einer früh einsetzenden Sammlertätigkeit. Museumsdirektoren wie Fritz Falk vom Schmuckmuseum Pforzheim oder Privatsammler wie Inge Asenbaum, die Inhaberin der Galerie am Graben, Helen Drutt oder Malcome und Sue Knapp, die bei der Goldschmiedin Susanna Heron und dem Fotografen David Ward 1980 *The Jewellery Project* in Auftrag gaben, haben einen maßgeblichen Anteil an der Vermittlung und Vermarktung des Autorenschmucks als einer neuen Schmuckauffassung. Dazu trugen auch Kritiker und Kuratoren wie Ralph Turner bei, der zuerst die Galerie Electrum mitleitete, bevor er am Londoner Crafts Council als Kurator und Publizist den Autorenschmuck jahrzehntelang über Ausstellungen und Publikationen im öffentlichen Bewusstsein verankerte. Dieses engmaschige Netz aus Goldschmieden, Sammlern, Galeristen, Kuratoren und Kritikern trug in entscheidendem Maße dazu bei, dass, wie Karl Schollmayer es bereits 1974 formulierte, die „individuellen Auffassungen der verschiedenen Schmuckgestalter“ letztlich als „einheitliches Phänomen“ wahrgenommen wurden.⁴⁹²

⁴⁸⁹ Vgl. hierzu auch Christoph Blase: *Schmuck Kunst Schmuck Kunst...*, in: A.K. Leverkusen 1988, S. 6 f. und Paul Derrez: *Jewellery? What kind of Jewellery are we actually talking about?*, in: Grant/Sackville 2005/06, Bd. 1, S. 13.

⁴⁹⁰ Zur Ausstellung *New Tradition: The Evolution of Jewellery 1966 - 1985* vgl. Teil II, Kap. 4.2, S. 106.

⁴⁹¹ Vgl. Einleitung, Kap. 2, S. 13.

⁴⁹² Schollmayer 1974, o.S.

Zwar wird dieses engmaschige Netz gelegentlich als „selbstreferentiell“ kritisiert⁴⁹³ und von Peter Dormer mit dem längst vergangenem Zunftsystm verglichen.⁴⁹⁴ Doch es bewirkte, dass die Goldschmiede und ihre jeweils unterschiedlichen gestalterischen Positionen nicht einer „Diaspora“ anheim fielen, sondern im Gegenteil, dass ihre individuellen Handschriften von Beginn an als Markenzeichen und damit Bindeglied einer neuen Schmuckauffassung propagiert wurden.

Die Tatsache, dass sich der Autorenschmuck von Beginn an vom übrigen, als antiquiert und konturlos wahrgenommenen zeitgenössischen Kunsthandwerk abzuheben wusste und stattdessen als innovative „Bewegung“ angesehen wurde, hängt somit unmittelbar mit der Bezugnahme auf die ästhetischen Konzepte von Kunstwerk und Autorschaft zusammen. Der allein seiner Kreativität verantwortliche Künstler wurde und wird bis heute von den Goldschmieden, Kuratoren, Kritikern und Sammlern als *die* verbindende Eigenschaft benannt. Die Goldschmiede und ihre Promoter machen sich folglich den Künstler- und Werkbegriff zu eigen, der zwar in der Kunsttheorie und Kunstpraxis längst problematisiert wird, im Kunstbetrieb allerdings für die Vermittlung und Vermarktung von Kunst noch immer eine operative Aktualität besitzt. Deshalb kam der Autorenschmuck auch schnell zu Ausstellungsmöglichkeiten außerhalb der kunsthandwerklichen Institutionen. Allein von den sechs besprochenen Ausstellungsprojekten wurden vier in Ausstellungshäusern ausgerichtet, die sich vorrangig der „Hochkunst“ widmen: Die *Objects to Wear* 1969 im Eindhovener Van Abbemuseum, die *Gold + Silber, Schmuck + Gerät* in der Nürnberger Norishalle, die *Schmuck International* 1980 im Wiener Künstlerhaus und die *Joieria Europea Contemporània*, die in Barcelona in der Fundació Caixa de Pensions ausgerichtet wurde, wo hauptsächlich Ausstellungen zu zeitgenössischer Kunst stattfinden.⁴⁹⁵

Der Rückgriff auf die ästhetischen Kategorien Kunstwerk und Autorschaft kann als ein gezielter Versuch verstanden werden, sich die Mechanismen des Kunstbetriebs zunutze zu machen, um öffentliche Wahrnehmung und Anerkennung zu gewinnen. Es kam zwar

⁴⁹³ Florian Ladstätter: *Präpotentes Pamphlet*, in: A.K. Wien 2000, o.S.

⁴⁹⁴ „We should note that the new jewellery movement of the last twenty years has been almost entirely stage managed from within the movement. The number of outside critics and curators – let alone purchasers – has been small. Like the guilds of the past the less formal new jewellery movement has both made the work and praised it, and written about its history, and chosen for its appropriate historical roots. It has been a controlled exercise that has flourished independently of outside world. It is insular.“, Peter Dormer: *What is the Future for Contemporary Jewellery?*, in: A.K. Barcelona 1987, S. 63.

⁴⁹⁵ Vgl. hierzu Teil III, Kap. 1.3.1, S. 156, Anm. 79. Damit sind bei weitem nicht alle Ausstellungen des Autorenschmucks im Terrain der bildenden Künste genannt. Eine wichtige Station dürfte auch die Teilnahme des österreichischen Autorenschmucks 1984 an der Biennale Venedig sein, vgl. hierzu A.K. Gioiello, *Arte Contemporanea*, Ateneo San Basso, Venedig 1984.

in den bildenden und angewandten Künsten seit den 1960er Jahren zu gegenseitigen Annäherungen, indem man sich die Materialien und Ausdrucksformen der jeweils anderen Gattung aneignete, doch wurden allein die Grenzüberschreitungen der bildenden Künste ins Kunsthandwerk vom Kunstbetrieb wahrgenommen. Denn die Kunstinstitutionen, aber auch die Künstler selbst präsentierten diese Gesten der Entgrenzung nach dem bewährten Schema als autorfixierte Kunstwerke, so dass der „Griff nach unten“ letztlich folgenlos blieb. Die Gattungsgrenzen wurden nicht tatsächlich aufgelöst, vielmehr fand nur eine Ausweitung der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten in den bildenden Künsten statt. Das Kunsthandwerk, blieb im Kunstbetrieb weiterhin außen vor. Aber nicht nur dort, auch in der Kunsttheorie erfuhr es im Gegensatz zu den neuen Medien Fotografie und Film sowie zu der neuen gestalterischen Sparte Design, das sich zwar aus dem Kunsthandwerk entwickelte, jedoch völlig andere gestalterische Bedingungen voraussetzt, keine Beachtung. Während Fotografie, Film und Design zu „In-Künsten“ wurden, was nicht zuletzt die Bezeichnungen Autorenfotograf, Autorenfilm und Autorendesign widerspiegeln,⁴⁹⁶ und mit Vorstellungen zukunftssträchtiger Innovation verknüpft wurden, blieb das Kunsthandwerk aller Neuerungen zum Trotz eine „Out-Kunst“.⁴⁹⁷

Um nicht ebenso der Marginalisierung im Kunstbetrieb anheim zu fallen, haben die Kuratoren, Kritiker und Goldschmiede selbst, den Autorenschmuck mit seiner, an den bildenden Künsten orientierten Produktionsästhetik, zu den ästhetischen Kategorien Kunstwerk und Autorschaft in Bezug gesetzt, indem sie Letztere als verbindendes Merkmal der neuen Schmuckauffassung proklamieren: Die individuelle gestalterische Handschrift und die Körperwiderständigkeit der Schmuckstücke wurden und werden systematisch nach den Gesetzen des Kunstbetriebs vermittelt und vermarktet, dessen wichtigstes Gesetz noch immer die Orientierung an einem eigentlich anachronistischen Künstler- und Werkbegriff ist.

⁴⁹⁶ Vgl. hierzu: Einleitung, Kap. 2, S. 10f.

⁴⁹⁷ Für Bättschmann (1997) unterscheiden sich die „In-Künste“ von den „Out-Künsten“, indem sie sich durch Merkmale auszeichnen, die teilweise mit den konventionellen Vorstellungen Künstlertum und Kunstwerk korrespondieren wie „Authentizität der Künste, der Innovation, der Originalität der Produkte, der inneren Notwendigkeit und Aktualität der künstlerischen Arbeit, der Seriosität der Künstler und der Qualität und Zukunftssträchtigkeit der Produkte.“, S. 223-228, hier: S. 227.

IV Konsequenzen aus der Körperwiderständigkeit für den Menschen als Rezipient und Träger des Autorenschmucks

Der Bezugs- und Ausgangspunkt eines jeden Schmucks ist der Mensch und dessen Körperlichkeit. Auch für den Autorenschmuck stellt der Trägerkörper weiterhin die entscheidende, wenn auch problematisierte gestalterische Bezugsgröße dar. Zwar ist das primäre Ziel der Goldschmiede die Ausbildung einer individuellen Handschrift und nicht die Kreation von schmückendem Beiwerk für einen Trägerkörper. Doch die daraus resultierende Körperwiderständigkeit der Schmuckarbeiten bedeutet nicht, dass der Körper im Herstellungsprozess jemals völlig außer Acht gelassen wird. Wäre dies der Fall, hätte man es nicht mehr mit Schmuck, sondern mit dreidimensionalen skulpturalen Gebilden zu tun. Doch wie mehrfach betont, bleiben selbst in der körperabständigsten Phase des Autorenschmucks, den 1970er Jahren, die Schmuckarbeiten ausgesprochen tragbar.⁴⁹⁸

Die Körperwiderständigkeit als dem zentralen Merkmal des Autorenschmucks verändert allerdings den Umgang mit ihm. Deshalb lautet die abschließende Frage: Wie wird der Autorenschmuck wahrgenommen, erfahren und erlebt? Bisher wurde der distanziert-visuelle Rezeptionsmodus zum vorrangigen Aneignungsmodus erklärt. Diese Beobachtung wird im Folgenden sowohl konkretisiert als auch modifiziert. Konkretisiert, indem darauf verwiesen wird, dass die Körperwiderständigkeit die Schmuckstücke des Autorenschmucks nicht nur zu in sich geschlossenen Kunstwerken macht, sondern diese auch unbestimmt werden lässt, was vom Rezipienten mehr einfordert als kontemplative Versunkenheit. Die Goldschmiede verlangen von ihm eine aktive, interpretative Auseinandersetzung mit den Schmuckstücken. Und modifiziert, indem gezeigt wird, dass die Applikation und damit das Tragen der Schmuckstücke einen weiterhin wichtigen Aneignungsmodus darstellt. Allerdings bewirkt die Körperwiderständigkeit, dass jetzt das Schmuckstück und nicht mehr der Träger im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Die Körperwiderständigkeit hat somit zur Folge, dass der Autorenschmuck nicht mehr wie für Schmuck ansonsten üblich, als Mittel sozialer Selbstdarstellung fungiert. Vielmehr soll er ausblickartig als ein Mittel ästhetischer Erfahrung diskutiert werden.

⁴⁹⁸ Vgl. hierzu Teil II, Kap. 7, S. 124f.

1 Der aktive Rezipient

Den Autorenschmuck zeichnet eine neue Schmuckauffassung aus, dessen entscheidendes Merkmal die Körperwiderständigkeit ist: Ungewöhnliche Materialien und Formfindungen stehen den gestalterischen Schmuckkonventionen entgegen und machen die Schmuckstücke zu irritierenden Gebilden. Der „Schmuck-Kunstbetrieb“, die Kuratoren und Kritiker, aber auch die Goldschmiede selbst, setzten diese körperwiderständigen Schmuckobjekte mit den ästhetischen Kategorien Kunstwerk und Autorschaft in Bezug. Weshalb als eine erste Konsequenz der körperwiderständigen Schmuckauffassung die Verwandlung des Trägers in einen Rezipienten benannt werden konnte. Die Schmuckstücke werden über die museale Ausstellungsvitrine und den Ausstellungskatalog einer Öffentlichkeit näher gebracht und als in sich geschlossene, zweckfreie Kunstwerke inszeniert, die allein auf die Kreativität ihres Autor-Goldschmieds verweisen.

Allerdings ist die Werkhaftigkeit, die die körperwiderständige Produktionsästhetik des Autorenschmucks evoziert, weniger klar konturiert als wie zunächst angenommen. Zwar führt die Etablierung des modernen Künstler- und Werkbegriffs im Autorenschmuck tatsächlich dazu, dass die Schmuckstücke als zweckfreie, nur noch auf ihren Autor verweisende Kunstwerke propagiert, präsentiert und dadurch auch so wahrgenommen werden. Doch die gestalterischen Ergebnisse der Goldschmiede verweigern nicht nur die herkömmlichen Sinnstrukturen und Funktionszusammenhänge von Schmuck, sie lassen die Schmuckobjekte auch unbestimmt und offen erscheinen. Diese Uneindeutigkeit auf symbolisch-inhaltlicher und funktional-instrumenteller Ebene kann die Schmuckstücke zu einer Art Projektionsfläche für eine Fülle von Assoziationen, Erinnerungen und Imaginationen für den Betrachter werden lassen. Deshalb lautet die These, dass der Rezeptionsvorgang von einer zweifachen, widersprüchlichen Werkhaftigkeit bestimmt wird: Das Merkmal der Körperwiderständigkeit lässt die Schmuckarbeiten als zweckfreie Kunstwerke erscheinen und verleiht ihnen gleichzeitig eine offene Werkstruktur. Dieses Pendeln zwischen autorzentrierter Geschlossenheit und offener Werkstruktur fordert keinen kontemplativen, sondern einen aktiven Rezeptionsmodus ein.

Diese These soll mit Umberto Ecos Rezeptionstheorie fundiert werden, die erstmals auf die zweiseitige Werkhaftigkeit von Kunstwerken aufmerksam machte und dem Rezipienten daraus resultierend, eine aktive im Sinne von geistig-interpretative

Mitarbeiterschaft am Werk bescheinigte. Umberto Eco richtete Anfang der 1960er Jahre seinen Blick auf das Kunstgeschehen seit den Avantgarden und stellte fest, dass der kontemplative Rezeptionsmodus hier aufgrund eines veränderten Werkbegriffs eine Erweiterung hin zu einer aktiven Mitarbeiterschaft des Betrachters am Werk erfährt. Er charakterisiert deshalb die Werke der historischen Avantgarde sowie die seiner Zeitgenossen als „offene Kunstwerke“, deren offene Werkstruktur ein bewusstes „produktives Programm“ der Künstler darstellt.⁴⁹⁹ Eco beobachtete diese offene Werkstruktur in so unterschiedlichen Gebieten wie der Musik, der Literatur, der Architektur, der Malerei oder dem Industriedesign. Am deutlichsten zeigt sie sich für ihn in „Kunstwerken in Bewegung“.⁵⁰⁰ Diese können ihre physische Erscheinungsweise verändern wie zum Beispiel die Mobiles von Alexander Calder oder wie bewegliche Wände, die den Innenraum eines Gebäudes den jeweiligen Bedürfnissen angepasst, neu formieren. Diese, in der Werkstruktur angelegte Vielansichtigkeit bzw. Offenheit hat für Eco auch eine Offenheit in der Rezeption zur Folge. Als „Stimulans für die Lebhaftigkeit der Einbildungskraft“, fordert sie die Mitarbeit des Publikums ein.⁵⁰¹ Der Rezipient wird an der Realisierung des Kunstwerks beteiligt, die Eco als eine „theoretische, mentale Mitarbeit“ konkretisiert.⁵⁰²

Die immanente Offenheit und Vieldeutigkeit eines Kunstwerks ermöglicht somit eine „Vielzahl persönlicher Eingriffe“.⁵⁰³ Das heißt, das Werk setzt Prozesse der Bedeutungserzeugung in Gang, die mit der konkreten existenziellen Situation des jeweiligen Rezipienten verknüpft sind. Sein Wissensvorrat und Erfahrungsschatz entscheidet über die Assoziationen, Vorstellungen, Gedanken, Erinnerungen und Gefühle, die das Kunstwerk hervorrufen kann. Die offene Werkstruktur bietet somit eine „virtuell unendliche Reihe möglicher Lesarten, deren jede das Werk gemäß einer persönlichen Perspektive, Geschmacksrichtung, Ausführung neu belebt.“⁵⁰⁴ Doch Eco sagt auch, dass sich die jeweilige „Neubelebung“ durch den Rezipienten nicht beliebig gestaltet, sondern sich immer am Werk orientiert:

„Der Künstler, so kann man sagen, bietet dem Interpretierenden ein *zu vollendendes* Werk: er weiß nicht genau auf welche Weise das Werk zu Ende geführt werden

⁴⁹⁹ Eco 1973 (1962), S. 32.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 42 ff.

⁵⁰¹ Ebd., S. 35 ff.

⁵⁰² Ebd., S. 41.

⁵⁰³ Ebd., S. 54 f.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 57.

kann, aber er weiß, dass das zu Ende geführte Werk immer noch *sein* Werk, nicht ein anderes sein wird, und dass am Ende des interpretativen Dialogs eine Form sich konkretisiert haben wird, die *seine* Form ist, auch wenn sie von einem anderen in einer Weise organisiert worden ist, die er nicht völlig vorhersehen konnte.“⁵⁰⁵

Somit zielt der Einbezug des Rezipienten, der interpretative Dialog zwischen Rezipient und Werk, immer auf die Genese einer Form und damit auf ein Kunstwerk ab, das letztlich auf seinen Schöpfer verweist. Eco kehrt die Autorinstanz deutlich hervor. Denn die virtuell unendliche Zahl an Interpretationsmöglichkeiten sind immer „Realisierungen einer stark individualisierten *Formativität*, deren Voraussetzungen in den vom Künstler angebotenen ursprünglichen Daten lagen.“⁵⁰⁶

Eco versucht mit dem Topos vom offenen Kunstwerk nicht nur eine „spezifisch moderne Rezeptionshaltung“⁵⁰⁷ sondern auch eine „moderne“ im Sinne von zeitgenössische, künstlerische Produktionshaltung näher zu bestimmen. Dabei lässt er allerdings den, in der Renaissance und der Autonomieästhetik ausgebildeten Künstler- und Werkbegriff unangetastet. Dieser wird erst einige Jahre später von Roland Barthes oder Michel Foucault mit der Demontage der Autorinstanz in Frage gestellt.⁵⁰⁸ Für Eco hingegen funktioniert die Offenheit in Produktion und Rezeption nur solange, wie die Resultate der künstlerischen Bemühungen Kunstwerke sind. Dazu bemerkt Annegret Jürgens-Kirchoff: „Das ‘offene Kunstwerk’ ist weiterhin – jedenfalls für Eco – Kunstwerk, und es ist dieses noch in seinen neuesten, ungewohntesten und befremdlichsten Formen.“⁵⁰⁹ In dieser Dialektik aus Offenheit und Geschlossenheit, aus Vieldeutigkeit und Determiniertheit nimmt der Künstler die Schlüsselrolle ein, indem er die „Daten“ schafft und in gewisser Weise für die Rezeption vorstrukturiert.

Einige Jahre später beschreibt Eco die, in *Das offene Kunstwerk* untersuchte Dialogsituation von Kunstwerk und Rezipient als „eine vom Werk *autoritär* als *frei und unvorhersehbar* [...] gesetzte Beziehung.“⁵¹⁰ Somit stellt für Eco insbesondere die Autorschaft eine weiterhin entscheidende Konstante bei der Produktion und Rezeption von Kunstwerken dar, jetzt allerdings erweitert um eine dritte Größe: den aktiven Rezipienten. Die offene Werkstruktur fordert mehr als nur eine kontemplative

⁵⁰⁵ Eco 1973 (1962), S. 55.

⁵⁰⁶ Ebd.

⁵⁰⁷ Schultze-Seehof 2001, S. 155.

⁵⁰⁸ Vgl. hierzu Teil III, Kap. 2.2.2, S. 185.

⁵⁰⁹ Jürgens-Kirchoff 1998, S. 351.

⁵¹⁰ Eco 1992 (1990), S. 33.

Rezeptionshaltung ein. Sie verwandelt den ausschließlich aufnehmenden Betrachter in einen Mitarbeiter am Werk.

Eine ganz ähnliche Rezeptionshaltung kann auch für den Autorenschmuck angenommen werden, denn seine körperwiderständige Produktionsästhetik lässt die Schmuckstücke als zweckfreie, autorzentrierte Kunstwerke, aber auch als offene Werkstrukturen erscheinen. Einerseits haftet den Schmuckobjekten aufgrund ihrer körperwiderständigen Produktionsästhetik ein geschlossener, in sich selbst vollendeter, zweckfreier Kunstwerkcharakter an. Dieser wird durch die Präsentationsformen Museumsvitrine und die fotografische Abbildung im Ausstellungskatalog evoziert und durch die Präsentation im White Cube, der architektonischen Standardformel für das Zeigen von zeitgenössischer Kunst sowie durch den Ausstellungsort Kunstmuseum noch unterstrichen. Die Schmuckstücke werden so zu unnahbaren Schaugegenständen und der Mensch zu einem ehrfürchtig verharrenden Gegenüber, das in passiver Versunkenheit dem schöpferischen Genius des Autor-Goldschmieds nachspürt. Andererseits erlebt der Mensch als Rezipient vor der Vitrine trotz dieser Inszenierung von Kunstwerk und Autorschaft die Schmuckstücke auch als offene Werkstrukturen. Denn die spezifische Produktionsästhetik der Goldschmiede, ihre selbstreflexive Vorgehensweise sowie ihre Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Plastik führt zu schmuckuntypischen Materialkombination und Formfindungen, die die Schmuckstücke inhaltlich-symbolisch und funktional-instrumentell unbestimmt werden lassen. Diese Vieldeutigkeit appelliert an die Fantasie des Betrachters, sie irritiert, macht neugierig und fordert Deutungsleistungen heraus.

Dieser aktive, auf der doppelten Werkhaftigkeit des Autorenschmucks beruhende Rezeptionsvorgang kann beispielhaft an der bereits diskutierten Vitruinpräsentation der Ausstellung *Schmuck International* anschaulich gemacht werden (Abb. 49).⁵¹¹ Im Vordergrund befinden sich zwei Vitrinen, die rechts unten Ringskulpturen von Wendy Ramshaw (Abb. 20) und in der Vitrine gegenüber, links oben, Broschen von Peter Skubic (Abb. 17) zeigen. Die drei Ringskulpturen und die Broschen sind sorgfältig inszenierte Dingarrangements, die jeweils als zwei stilistisch ähnliche Werkgruppen in der Größe abfallend aufgestellt wurden. Sie bilden mit den anderen ausgestellten Schmuckarbeiten das Zentrum eines, von den Vitrinenensembles sowie der White Cube-Atmosphäre des Ausstellungsraumes und dem Ausstellungsort Künstlerhaus

⁵¹¹ Vgl. hierzu Teil III, Kap. 1.3.1, S. 156ff.

evozierten, „ästhetischen Mikrokosmos“. Dieser wird auch durch die bewusst reduziert gehaltene Beschriftung, die allein die Namen der Goldschmiede nennt, nicht gestört. Ganz im Gegenteil, die ausschließliche Namensangabe kennzeichnet die ausgestellten Objekte jeweils als Kreativleistung einer bestimmten Person.⁵¹² Neben dieser Inszenierung von Autorschaft, bewirkt die museale Präsentation eine auch die Inszenierung der Schmuckstücke als in sich selbst vollendete, zweckfreie Kunstwerke: Alle Verweise auf handwerkliche Aspekte wie Angaben zum Material oder zu Verarbeitungstechniken werden ausgeblendet. Ebenso rücken mögliche Gebrauchszusammenhänge von Schmuck, seine Schmückfunktion in den Hintergrund, indem jeglicher Hinweis auf den Schmucktyp fehlt. Hinzu kommt, dass sowohl Ramshaw als auch Skubic in ihren Arbeiten alles, was auf Funktionalität und Tragbarkeit hindeutet, „kaschieren“. So hat Skubic die Broschierung perfekt in die geometrische Gesamtkomposition der Brosche integriert (Abb. 17) und bei Ramshaw „verschmelzen“ die Ringe mit dem turmartigen Aufsatz, so dass sie auf den ersten Blick als skulpturale Gebilde erscheinen.⁵¹³

Dieser Mangel an Hinweisen zum Gebrauch der Schmuckstücke lässt den Blick des Betrachters zunächst recht „unbefangen“ die sinnliche Erscheinungsweise der Objekte, ihre geometrischen, mal eckigen, mal spitzkantigen und runden Formgebungen sowie ihre glattpolierten Metalloberflächen examinieren. Auf den ersten Blick wie zweckfreie Schauobjekte wirkend, macht ihre Erscheinungsweise sie aber auch zu funktional-instrumentell und symbolisch-inhaltlich unbestimmten Objekten. Denn der Besucher weiß spätestens bei der Lektüre des Ausstellungstitels, dass Schmuckstücke und damit Objekte zum Tragen gezeigt werden. Deshalb wird er vermutlich versuchen, die verarbeiteten Materialien und Bearbeitungstechniken zu entschlüsseln sowie Applikationsmöglichkeiten auszumachen. Ihre Uneindeutigkeit bietet vielfältige Assoziations- und Interpretationsmöglichkeiten zu Gebrauch und Symbolik der Schmuckstücke oder zu der dahinter stehenden Intention des Goldschmieds. Werden die Broschierungen oder Ringe schließlich vom Betrachter erkannt, können Applikationsmöglichkeiten imaginativ ausgelotet werden. Gleichzeitig wird die unmittelbare Körperwiderständigkeit von Skubic größter Brosche, einer eckigen Metallkonstruktion aber auch von Ramshaws länglichen Ringköpfen, die Frage nach

⁵¹² Diese Leserichtung wird im Katalog wiederholt, indem unter den Katalogreproduktionen der Schmuckstücke ausschließlich die Namen der jeweiligen Goldschmiede wiedergegeben wurden.

⁵¹³ Vgl. hierzu Teil II, Kap. 3.2, S. 90.

dem Tragekomfort aufwerfen. So dass der Betrachter aufgrund ihrer Sperrigkeit vermutlich abwägen wird, ob diese Schmuckobjekte nicht wie jetzt, aufgestellt in einer Vitrine am besten aufgehoben sind oder ob es eine interessante Erfahrung sein könnte, sie zu tatsächlich tragen.

Die museale Präsentation lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten vorrangig auf die ungewöhnliche Stofflichkeit und Formgebung der Schmuckstücke. Losgelöst von potentiellen Gebrauchs- und Symbolkontexten, wird eine Fokussierung ihres sinnlichen, körperwiderständigen „So-Seins“ angestrebt. Dies führt beim Rezipienten dazu, dass er die Schmuckarbeiten einerseits als in sich geschlossene, zweckfreie Entitäten und andererseits als offene, die Phantasie anregende Werkstrukturen wahrnehmen kann. Diese zweifache Werkhaftigkeit korrespondiert mit der Schmuckprogrammatik der Goldschmiede, Schmuckobjekte kreieren zu wollen, die eine „doppelte Daseinsberechtigung“ auszeichnet. Diese kann vom Rezipienten auch ohne ihre Kenntnis durch die museale Präsentation der Arbeiten quasi automatisch nachvollzogen werden. Auch wenn er Skubic' Aufsatz im Katalog zur *Schmuck International* nicht gelesen hat, in dem dieser schreibt, „viele Schmuckstücke dieser Ausstellung erfüllen, wenn sie nicht am Körper getragen werden, ihre Funktion als Kleinskulptur oder Bild bzw. Relief. Man kann sie zum Teil hinstellen, aufstellen.“ Auch wenn er kein Kenner der Szene ist, der Ramshaws gestalterische Maxime kennt: „To be entirely successful for me a piece should function as an object in its own right.“⁵¹⁴ Allein die Tatsache, dass bei Skubic die Broschierung wie ein konstruktives Element seiner Brosche in Erscheinung tritt und Ramshaws Ringe zu perfekt integrierten Komponenten ihrer Ringskulptur werden, können beim Betrachter ein Pendeln in ihrer Wahrnehmung als körperunabhängige Kleinskulpturen und als durchaus applizierbare Schmuckstücke bewirken.

Kurz, für den gesamten Autorenschmuck gilt, dass ihn, unabhängig davon, wie stark die jeweilige Schmuckprogrammatik eine Emanzipation vom Trägerkörper einfordert, eine zweifache Werkhaftigkeit auszeichnet. Zum Beispiel ist bei dem *Headpiece* von Hermann Hermsen (Abb. 24) aufgrund einer entgegengesetzten Schmuckprogrammatik, seine Wahrnehmung als körperunabhängiges Kunstwerk im Produktionsprozess nicht eingeplant. Anfang der 1980er Jahre ist die gestalterische Bezugnahme auf den Trägerkörper ausgesprochen wichtig, doch fällt diese so experimentell aus, dass auch

⁵¹⁴ Beide Zitate aus Teil II, Kap. 3.2.

das *Headpiece* wie alle anderen Arbeiten, die im Rahmen von *The Jewellery Project* besprochen wurden, eine doppelte Werkhaftigkeit auszeichnet. Das dünne, in der Mitte geknickte Rechteck aus schwarz lackiertem Stahl gibt, präsentiert in einer Vitrine, Rätsel auf. Gäbe es nicht die Katalogabbildung und seine Bezeichnung als *Headpiece* hätte der Betrachter keinerlei Anhaltspunkte, wie das Objekt appliziert werden soll. Und selbst wenn er weiß, dass es an die Schläfen befestigt gehört, so bleibt sein Gebrauch seltsam unbestimmt: Wozu soll es gut sein, außer dem Träger die Sicht zu behindern und von seinen Mitmenschen irritierte Blick zu ernten? Deshalb wird der Betrachter auch hier zwischen der Wahrnehmung des *Headpiece* als einer abstrakten Kleinskulptur und als ein, beim Tragen die Sicht behinderndes Schmuckstück pendeln.

Die körperwiderständige Produktionsästhetik evoziert eine widersprüchliche, zweifache Werkhaftigkeit, die die Schmuckstücke einerseits als zweckfreie, allein auf die Kreativität ihres Autors verweisende Kunstwerke wahrnehmbar werden lässt und andererseits als offene Werkstrukturen, die zu einer interpretativen Auseinandersetzung mit ihnen geradezu einladen. Die Arbeiten offerieren Interpretationsspielräume, die den kontemplativen Rezeptionsmodus in eine aktive Mitarbeiterschaft verwandeln, auch wenn, im Sinne Ecos, die Goldschmiede als Autoren der Schmuckobjekte wie auch als Autoren der interpretativen Stoßrichtung immer präsent bleiben. Diese doppelte, einerseits geschlossene und andererseits offene Werkhaftigkeit, die vom Menschen ein aktives, aber vom Autor gelenktes Rezeptionsverhalten einfordert, lässt sich auch auf den physischen Umgang mit dem Autorenschmuck übertragen, wenn er tatsächlich angelegt und getragen wird.

2 Die paradoxe Erfahrung der tragbaren Untragbarkeit

Der Mensch ist nicht nur als Rezipient auf der mentalen Ebene imaginativ am „Entstehen“ der Schmuckobjekte beteiligt. Autorenschmuck wird nicht ausschließlich und vorsätzlich für die alleinige Präsentation hinter einer Ausstellungsvitrine und damit für das Auge geschaffen. Zwar subsumiert er aufgrund seiner körperwiderständigen Produktionsästhetik keine im Sinne Georg Simmels „stilisierten Schmuckobjekte“, die nach einem tradierten, dem Schmuckbedürfnis des Menschen entgegenkommenden Material- und Formvokabular gearbeitet wurden. Er ist kein *cultural medium*, das als konventionalisiertes Zeichen für soziale und ökonomische Stellung dem Menschen als Symbolisierungsform von personaler und kollektiver Identität dient.

Trotzdem weist die körperwiderständige Produktionsästhetik und seine daraus resultierende zweifache Werkhaftigkeit, die die Schmuckstücke einerseits als zweckfreie, autorzentrierte Kunstwerke und andererseits als offene Werkstrukturen in Erscheinung treten lässt, dem Menschen nicht die ausschließliche Rolle eines Rezipienten zu. Wie mehrfach betont, bleibt der Körper des Menschen und damit der Mensch als Träger wie in allen anderen Schmucksparten weiterhin der, wenn auch problematisierte, gestalterische Bezugs- und Ausgangspunkt für die Goldschmiede. Die meisten Schmuckarbeiten besitzen eine tragbare Größe, unabhängig davon, wie körperabständig die Schmuckprogrammatur der Zeit ist, in der sie entstanden sind. Sie können als Arm-, Hals- oder Fingerschmuck sowie als Brosche getragen werden, auch wenn die Art ihrer Applikation aufgrund schmuckuntypischer Formgebung und Materialwahl nicht immer sofort erkennbar ist. Wie unmittelbar körperwiderständig auch ein Schmuckstück ausfallen mag, wie schwer und sperrig es auch sein mag, es ist immer applizier- und tragbar, so umständlich und unbequem dies vonstatten geht. Das demonstrieren besonders nachdrücklich die Schmuckarbeiten, die am allerwenigsten an Schmuck erinnern wie die meisten Arbeiten, die im Rahmen von *The Jewellery Project* (Abb. 22 - 26) besprochen wurden und die meisten ephemeren Schmuckarbeiten (Abb. 36 - 41). Aufgrund ihrer hohen inhaltlich-symbolisch und funktional-instrumentellen Unbestimmtheit, die ihnen eine extrem offene Werkstruktur verleiht, benötigen die Schmuckstücke von *The Jewellery Project* geradezu den Körper, um als „Schmuck“ erkannt zu werden oder – wie bei den ephemeren Schmuckarbeiten – um überhaupt in Erscheinung zu treten.

Doch was bedeutet es für den Träger, ein Schmuckstück des Autorenschmucks tatsächlich anzulegen und zu tragen? Wie wird seine Körperwiderständigkeit vom Träger erlebt und von einem Außenstehenden wahrgenommen? Ein anschauliches Beispiel schildert Antje von Graeventiz. Lin Dekkers, die Gattin des niederländischen Bildhauers Ad Dekkers, trug 1969 zur Biennale für Konstruktive Kunst *Elemente und Prinzipien* in Nürnberg einen Schulterschmuck von Gijs Bakker oder Emmy van Leersum (Abb. 9, 10): „Lin Dekkers walked proudly, if not very comfortably, through the galleries with one of these collars round her neck. What everybody saw was first and foremost the high, blue and gleaming collar, to which her body was subordinated.“⁵¹⁵ Diese kurze Beschreibung einer Tragesituation schildert im ersten Satz den Umgang der Trägerin Lin Dekkers mit dem Schulterschmuck. Sie stellte ihn trotz seiner ausladenden Sperrigkeit stolz am eigenen Körper zur Schau. Doch wie der letzte Teil des Zitats belegt, schenken die Außenstehenden nicht der Trägerin, sondern primär dem großen, glänzenden und ungewöhnlichen Schmuckstück ihre Aufmerksamkeit.

Das Schmuckstück selbst, die individuelle gestalterische Handschrift dominiert die Tragesituation, denn wie mit Brigitte Felderer und Herbert Lachmayer festgestellt werden kann: „Das Tragen von Schmuck wird ästhetisch so präzise kontextualisiert, dass die Motive und Impulse der Schmuck tragenden Person den Motiven und Impulsen des Schmuck produzierenden Künstlers gleichsam untergeordnet werden.“⁵¹⁶ Das gleiche gilt auch für Schmuckarbeiten, die eine solch offene Werkstruktur besitzen, dass sie dem Träger scheinbar vielfältige Applikationsmöglichkeiten offerieren wie zum Beispiel Künzlis *Handpieces* bzw. *Arbeit für die Hand* (Abb. 25). Gäbe es nicht die Titel und ein Set von beigegebenen Fotografien der Objekte an einer Hand, bliebe der Applikationsort und die Applikationsart der Gummiringe, Dreiecke und Stäbe aus Stahl völlig offen. Die Arbeit animiert den Träger einerseits zu einer spielerischen, experimentierenden Beschäftigung mit ihr, andererseits bleibt diese immer unter der „Kontrolle“ des Autor-Goldschmieds, der über den Titel und die Fotografien Gebrauchsanweisungen gibt. Wie beim Rezeptionsvorgang bleibt auch beim Tragevorgang der Goldschmied der „Autor“ der Tragesituation. Dies hat zur Folge, dass nicht der Träger, sondern immer das Schmuckstück als eine Manifestation der Kreativität, Idee oder, wie Skubic sich ausdrückt, „persönlichen Mythologie“ seines

⁵¹⁵ Von Graeventiz: *Communicating mentalities: A rhetoric of Dutch Jewellery 1950-2000*, in: A.K. S'Hertogenbosch 2000, S. 42.

⁵¹⁶ Felderer/Lachmayer: *Im Kopf, am Hals, am Finger*, in: A.K. Zürich 2000/2001, S. 51.

Schöpfers im Mittelpunkt steht.⁵¹⁷ Oder mit Jan Walgrave gesprochen, zeuge der Autorenschmuck von „interest, motivation, the emotions, and the spirituality of the maker, to which the wearer becomes an accessory.“⁵¹⁸ Trotz aller Einladung zu einem experimentellen Ausprobieren des Schmuckstücks und gewisser Freiheiten in der Art der Applikation, ordnet sich der Träger, so die Beobachtung, im Moment der Applikation dem Schmuckstück unter. Nicht das Schmuckstück ist mehr das Accessoire, sondern umgekehrt, der Träger wird zum „Accessoire“ des Schmuckstücks. Diese Umkehrung des Kräfteverhältnisses zugunsten des Schmuckstücks macht den Träger zu einer Art „Performer“ bzw. Darsteller der gestalterischen Idee des Goldschmieds. Statt über ein Schmuckstück die eigene Identität zu kommunizieren, wird am und mit dem Körper das Schmuckstück selbst zur Aufführung gebracht. Der Autorenschmuck löst somit beim Träger eine paradoxe Erfahrung tragbarer Untragbarkeit aus. Einerseits in Größe und Formgebung durchaus applizier- und tragbar sowie durch die extrem offene Werkstruktur mancher Schmuckarbeiten einen Trägerkörper regelrecht einfordernd, dominieren die Schmuckstücke andererseits den Tragevorgang und verweigern jegliche soziale Schmückfunktion.

Diese paradoxe Erfahrung tragbarer Untragbarkeit erlebt der Mensch nicht nur als Träger des Autorenschmucks, er kann sie auch als Rezipient imaginativ nachvollziehen, wie es im Folgenden anhand einer nochmaligen Betrachtung der Katalogreproduktionen zur *Joieria Europea Contemporània* (Abb. 27 - 30) demonstriert werden soll. Die Abbildungen visualisieren das Paradox tragbarer Untragbarkeit, das den Menschen in die Rolle eines „Performers“ der Schmuckobjekte versetzt, besonders deutlich. Das Besondere der Fotografien ist, dass die Träger der Schmuckstücke im Gegensatz zu den Trägern auf den Katalogreproduktionen zur *Objects to Wear*, zu *The Jewellery Project* und bei den ephemeren Schmuckarbeiten nicht anonym bleiben. Sie werden als Individuen gekennzeichnet, indem sie portraitartig fotografiert und ihre Namen und jeweiligen Beruf genannt werden. Die Veranstalter, die Goldschmiedevereinigung Orfebres FAD, hatte es sich zum Ziel gesetzt, den Autorenschmuck als durchaus schmückend, die Persönlichkeit des Trägers unterstreichend, zu präsentieren. Denn ihrer Ansicht nach ist es die Aufgabe eines jeden Schmucks, so auch die des Autorenschmucks, mit dem Körper zu einer Einheit zu verschmelzen: „Jewellery is an

⁵¹⁷ Vgl. Teil III, Kap. 2.2.

⁵¹⁸ Walgrave: *Introduction*, in: A.K. Antwerpen 2000, S. 53.

art whose ultimate purpose is its integration with the human body“, ⁵¹⁹ was nichts anderes bedeutet, als dass er seinen Träger schmückend hervorheben solle. Den Fotografen oblag die visuelle Umsetzung dieser konventionellen Sichtweise auf Schmuck, der sich auch der Autorenschmuck zu fügen habe. Dass dies scheinbar gelang, darauf verweisen die vielen lobenden Worte, die die Bilder erfuhren. So schrieb zum Beispiel Peter Dormer: „But its essential humanity lies in the fact that the photographer has for one provided the viewer with credible living human beings, not models. It breaks away from the body as an object, and emphasizes individuality and personality.“⁵²⁰ Dormer zufolge besitzen die Reproduktionen deshalb eine ganz besondere Authentizität, weil die Trägerkörper keine anonymen Modelle darstellen, und dadurch auch nicht, wie bei den Katalogabbildungen zur *Objects to Wear*, zu *The Jewellery Project* oder bei den ephemeren Schmuckarbeiten, zu einer bloßen Anschauungsfolie für die Schmuckstücke werden. Hier komme vielmehr die Individualität und Persönlichkeit des Trägers zu Geltung.

Doch wessen Individualität wird tatsächlich betont? Gijs Bakkers ausladender Schulterschmuck *Tautropfen* wurde einer Schauspielerin angeleg (Abb. 27), Gerd Rothmanns Kette mit Körperabdrücken einem Model (Abb. 28), sowie Bernhard Schobingers Halsschmuck aus einer zerrissenen Fotografie (Abb. 29) und Otto Künzlis Kette (Abb. 30) wurden jeweils einem Tänzer umgehungen – allesamt vermutlich mehr oder weniger bekannte Persönlichkeiten Barcelonas. In diesen Fotografien wird somit das Auseinandertreffen zweier „Individuen“, des Trägers und des körperwiderständigen Schmuckobjekts inszeniert, wobei Letztere im Sinne der Veranstalter als „re-intergriert“ dargestellt werden sollten. Und die Fotografen lassen in den Bildern tatsächlich die Schmuckobjekte und ihre Träger zu einer Einheit verschmelzen, doch dass dies ganz unbeabsichtigt auf Kosten der Individualität des jeweiligen Trägers geht, wird erst auf den zweiten Blick ersichtlich: In jeder Fotografie vollzieht der Träger eine gewisse Anpassungsleistung an das Schmuckstück. So korrespondiert der leicht geneigte Kopf und der verträumt-abwesende Blick der Trägerin von Gijs Bakkers *Tautropfen* mit dem romantizistisch-kitschigen Motiv der taubesprenkelten, geöffneten Rose. Der nackte Oberkörper der Trägerin von Rothmanns Kette entspricht dem multiplizierten Abdruck einer nackten weiblichen Brustwarze. Der Träger von Schobingers Kette stimmt in Kleidung, Geschlecht und dem, einem Portrait angemessenen, direkten und ernsten

⁵¹⁹ A.K. Barcelona 1987, S. 16, vgl. hierzu Teil II, Kap. 4.2.

⁵²⁰ Dormer/Drutt 1995, S. 108.

Blick in die Kamera mit den, auf dem Gruppenportrait Abgebildeten überein. Und der Tänzer, der im Begriff ist, sich Künzlis Kette um den Hals zu legen, trägt ein dunkles Hemd, vor dem sich der goldene Anhänger deutlich abhebt. Die letzten beiden Träger erinnern an die Vorgaben, die Fritz Minkus-Linz für den Umgang mit dem Jugendstilschmuck von René Lalique machte. Er verlangte beim Anlegen seiner Schmuckstücke „ein gewisses Zurücktreten der Person“, das sich zuallererst in einer, in Schnitt und Farbe zurückhaltenden Wahl der Kleidung äußern sollte.⁵²¹

Auch Anna Beatriz Chadour fällt in ihrer Rezension zur *Joieria Europea Contemporània* auf, wie sehr in diesen Fotografien die Träger „die Ausdrucksform der Stücke hervorheben.“⁵²² Sie werden in Geschlecht, Gesichtsausdruck, Körperhaltung und Kleidung bzw. Nacktheit an die jeweiligen Schmuckstücke angepasst. Somit scheitert der Versuch der Fotografen, die Schmuckstücke, im Sinne der Veranstalter, in einer schmückenden Symbiose mit ihren Trägern zu präsentieren, die dazu dient, die Individualität des Trägers hervorzuheben. Alle vier Träger werden vielmehr zu „Performern“ der Schmuckstücke, indem sie sich ihnen anpassen oder vom Fotografen an diese angepasst werden. Die Träger bringen ihre jeweilige Körperwiderständigkeit, ihre auf die Kreativität ihres Autor-Goldschmieds verweisende, ungewöhnliche Erscheinungsweise zur Aufführung. Deshalb muss Peter Dormers Einschätzung widersprochen werden. Die Fotografien unterscheiden sich letztlich nicht von den meisten Katalogreproduktionen, die mit einem anonymen Trägermodell arbeiten. Wie auf den Fotografien zur *Objects to Wear*, zu *The Jewellery Project* oder der ephemeren Schmuckarbeiten, werden nicht die Träger, ihre Individualität, hervorgehoben, die Träger heben vielmehr die Individualität der Schmuckstücke hervor.⁵²³ Ob absichtsvoll wie bei Letzteren, wenn mithilfe eines gezielten Einsatzes fotografischer Mittel der Trägerkörper nur noch als bloße schwarze Silhouette (Abb. 23) oder fragmentarisch

⁵²¹ Vgl. Teil I, Kap. 1.1, S. 48.

⁵²² Anna Beatriz Chadour: *Joieria Contemporanea Europea*, in: *Gold + Silber Uhren + Schmuck* 1987, H5 S. 25.

⁵²³ Zwar können die Schmuckstücke des Autorenschmucks auf den zweiten Blick durchaus in Bezug zu ihren jeweiligen Trägern gesetzt werden und als Zeichen für deren Unkonventionalität gelesen werden, was in der Literatur immer wieder zu der Annahme führte, dass der Autorenschmuck mit der, auf Individualisierung ausgerichteten gesellschaftlichen Entwicklung der westlichen Welt korrespondiere. So schreibt zum Beispiel Johann-Peter Regelman: „Denn es geht im neuen Schmuck ja gar nicht mehr ausschließlich um die Betonung der Individualität eines einzelnen Menschen. Es geht heute vielmehr darum, den allgemein sich etablierenden Prozess der Individualisierung innerhalb der Massengesellschaft zu begleiten.“, in: *Schmuckpoesie und Symbolismus*, in: Reinhold Ludwig (Hg.): *Schmuck 2000. Rückblick Visionen*, Neu-Ulm 1999, S. 242. Die Individualität, für die der Autorenschmuck als Kind dieser individualistischen Zeit jedoch entsteht, ist an erster Stelle die seines Goldschmieds. Seine Körperwiderständigkeit verweist auf die individuelle gestalterische Handschrift und Kreativität seines Schöpfers.

wiedergegeben wird (z.B. Abb. 22, 35, 41.2) – oder unbeabsichtigt wie in den Reproduktionen zur *Joieria Europea Contemporània*.

Die Rolle des Trägers ist die eines „Performers“, d.h. eines Darstellers der Schmuckobjekte. Er bringt es an und mit seinem Körper zur Aufführung. Die Selbstdarstellung wird hier zu einer Fremddarstellung, indem das Schmuckstück nicht zur Konstitution der Identität des Trägers beiträgt, sondern selbst in den Mittelpunkt rückt. Sei es, dass der Autorenschmuck von einem Fotografen an einem Modell arrangiert wird, sei es, dass er auf der Straße oder auf einschlägigen Vernissagen getragen wird – das Tragen von Autorenschmuck bedeutet immer, die körperwiderständige, da individuelle gestalterische Handschrift eines Autor-Goldschmieds zur Aufführung zu bringen.

Diese Fremdperformance oder Fremddarstellung macht den Menschen allerdings nicht zu einem passiven „willenlosen Schmuckständer“, genauso wenig wie er vor der Vitrine zu einem passiven Rezipienten wird. Vielmehr setzen die körperlichen Anpassungsleistungen an den Autorenschmuck in Bezug auf die Art der Applikation, die Kleiderwahl oder Körperhaltung eine gewisse Auseinandersetzung mit dem Schmuckstück, seiner Körperwiderständigkeit und der daraus resultierenden offenen Werkstruktur voraus. Für die Katalogabbildungen vollzieht sie der Fotograf oder das Modell, ansonsten der Träger selbst.⁵²⁴ Bei unmittelbar körperwiderständigen Schmuckarbeiten kann der Tragevorgang sogar zu einer beständigen Anpassungsleistung und Auseinandersetzung mit dem Schmuckstück werden. Zum Beispiel verlangen die Schulterstücke von Emmy von Leersum und Gijs Bakker vom Träger aufgrund ihrer starren Sperrigkeit eine aufrechte Haltung ab. Er kann das Schulterstück nie „vergessen“, zumal seine unmittelbare Körperwiderständigkeit auch dazu führt, dass er in der Öffentlichkeit die Blicke nur so auf sich zieht. Oder aber vom Goldschmied wurde eine beständige Auseinandersetzung mit der Schmuckarbeit im Tragevorgang bewusst miteingeplant, wie bei Otto Künzlis *Handpieces* (Abb. 25). Das Set aus sechs Edelstahlstäben, drei dreieckigen Edelstahlblechen und fünf Gummiringen bietet kombiniert oder einzeln unterschiedliche Möglichkeiten, an den Fingern befestigt

⁵²⁴ Eine ganz besondere Art der Auseinandersetzung mit dem Autorenschmuck vollzieht ein Münchner Sammler, der hundertfünfzig seiner Schmuckobjekte, zumeist Broschen, mit einem nur ihm zugeordneten Jackett kombiniert. Die Jacketts sind häufig Couture-Ware namenhafter Designer wie Issey Miyake oder Comme des Garçons. Jeder Brosche-Jackett-Kombination gehen einer Selbstaussage zufolge Überlegungen voraus, die die Erzeugung von „Interferenzen“ zwischen Schmuck- und Kleidungsstück zum Ziel hat.

oder von den Fingern gehalten zu werden, so dass das Tragen hier zu einer aktiven Interaktion mit den Objekten wird.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Tragevorgang somit zu einer paradoxen Erfahrung tragbarer Untragbarkeit wird: Trotz aller Körperbezogenheit in der Formgebung ist der Autorenschmuck nicht wirklich tragbar und trotz aller Körperwiderständigkeit ist er auch nicht völlig untragbar. Einerseits sind die Schmuckobjekte durchaus applizierbar und für manche Schmuckarbeiten ist der Trägerkörper sogar unabdingbar, um in Erscheinung treten zu können bzw. um als Schmuck überhaupt erkannt zu werden. Doch der Effekt, der sich beim Anlegen von Autorenschmuck einstellt, entspricht nicht dem, der durch das Tragen von konventionellem Schmuck ausgelöst wird. Statt dass sich das Schmuckstück seinem Träger anpasst und ihn auszeichnet, zwingt die körperwiderständige Eigenpräsenz der Schmuckstücke den Träger zu Auseinandersetzungen und darüber zu Anpassungsleistungen an die, vom Autor-Goldschmied vorgegebenen „Schmuck-Daten“. In diesem Punkt gleichen sich Applikation und Rezeption von Autorenschmuck. Beide Male fordert der Goldschmied eine Auseinandersetzung mit dem Schmuckstück ein und lanciert gleichzeitig über seine „Anordnung“ der „Schmuck-Daten“ eine bestimmte Rezeptions- und Tragehaltung.

Im Folgenden soll die paradoxe Erfahrung der tragbaren Untragbarkeit sowie die Wahrnehmung des Schmuckstücks als offene Werkstruktur und gleichzeitig in sich selbst vollendetes, zweckfreies Kunstwerk im Rezeptionsvorgang als ästhetische Erfahrung im Sinne einer Schwellenerfahrung eine abschließende Deutung erfahren.

3 **Ausblick: Autorenschmuck als Mittel ästhetischer Erfahrung**

Wie in den beiden Kapiteln zuvor ausgeführt, erlebt der Mensch den Autorenschmuck als Träger und Rezipient widersprüchlich, denn der Umgang mit ihm wird von einer „Sowohl-als-auch“-Erfahrung geprägt. Als Rezipient vor der Vitrine stehend, nimmt er, so die These, die Schmuckstücke einerseits als zweckfreie, in sich geschlossene Kunstwerke wahr und andererseits als offene Werkstrukturen, die ihn zu einer aktiven, interpretativen Mitarbeiterschaft animieren. Appliziert er die Schmuckstücke, so macht er die paradoxe Erfahrung tragbarer Untragbarkeit. Obgleich tragbar, dienen sie nicht seiner sozialen Selbstdarstellung. Vielmehr wird der Träger zu einem „Performer“ des Schmuckstücks und der dahinter stehenden Ideen und Intentionen des Autor-Goldschmiedes.

Der Autorenschmuck wird somit in der Rezeption als Kunstwerk und offene Werkstruktur, in der Applikation als tragbar und untragbar zugleich wahrgenommen und damit als ein „Sowohl-als-auch“ von sich gegenseitig Ausschließendem: Als tragbares und damit zweckgebundenes Schmuckstück und als untragbares, zweckfreies Kunstwerk. Dieses Pendeln zwischen Kunst-Sein und Schmuck-Bleiben hat seine Ursache in der körperwiderständigen Produktionsästhetik des Autorenschmucks. In den Schmuckprogrammatiken setzten sich die Goldschmiede dieses „Sowohl-als-auch“ von Beginn an als gestalterisches Ziel. Die Ausstellung *Objects to Wear*, die dieses Changieren zwischen Kunst-Sein und Schmuck-Bleiben bereits im Titel trägt, zeigte Arbeiten von Emmy van Leersum und Gijs Bakker, die als Schmuckstücke genauso wie als körperunabhängige, skulpturale Gebilde funktionieren. Seitdem versuchen sich die Goldschmiede an der Kreation von Schmuckstücken, die sie weder einseitig als Kunstwerke, noch als bloße Schmuckstücke kennzeichnet. In den 1970er Jahren äußerte sich dieser gestalterische Anspruch bei Hubertus von Skal, Peter Skubic oder Wendy Ramshaw darin, dass die Schmuckstücke einerseits weiterhin als Broschen oder Ringe fungierten, aber andererseits auch als aufstellbare, zweckfreie Kunstwerke. Bei den experimentelleren Arbeiten von *The Jewellery Project* oder bei den ephemeren Schmuckarbeiten artikuliert sich das Kunst-Sein zwar weniger in dem Anspruch, in sich selbst vollendete Entitäten darzustellen. Vielmehr sind sie auf die Applikation an den Körper und damit auf die Demonstration ihres Schmuck-Bleibens angewiesen, um wiederum ihr „Kunst-Sein“, ihre, die Schmuckkonventionen sehr weit entgrenzenden gestalterischen Ansätze, vorführen zu können.

Somit ist die paradoxe Wahrnehmung von Autorenschmuck ein Resultat seiner Produktionsästhetik, die zwischen Kunst-Sein und Schmuck-Bleiben oszilliert. Sie soll abschließend und ausblickartig als ästhetische Erfahrung charakterisiert werden. Da ästhetische Erfahrung ein weitläufiger Untersuchungsgegenstand ist, der Prozesse der Aneignung, Aufnahme und Beurteilung von Kunst subsumiert,⁵²⁵ kann die Bezugsetzung der Wahrnehmung des Autorenschmucks zur ästhetischen Erfahrung nur schlaglichtartig beleuchtet werden. Dabei soll nicht nur seine paradoxe Wahrnehmung mit einer jüngeren Theorie ästhetischer Erfahrung in Verbindung gebracht werden. Mit dieser Theoretisierung soll auch auf eine Möglichkeit hingewiesen werden, wie sich generell die ästhetische Wahrnehmung von Künsten beschreiben lassen könnte, die zwischen Gebrauchsausrichtung und Kunst-Sein changieren. Darunter würden zum Beispiel viele Produkte anderer kunsthandwerklicher Sparten, bestimmter fotografischer Bereiche wie der Modefotografie, der Haute Couture oder des Designs fallen. Ihre Produktionsästhetik und Außenwahrnehmung oszilliert ebenfalls oft zwischen zweckfreiem Kunstwerk und Gebrauchsgegenstand.⁵²⁶ Die Produzenten konzipieren, die Ausstellungsmacher inszenieren und die Kritiker oder Werbefachmänner propagieren Erzeugnisse aus diesen Bereichen häufig als kunstwerkgleiche Gegenstände und lenken die Aufmerksamkeit primär auf ihre sinnlichen Qualitäten, wie eine gelungene Verknüpfung von Formgebung und Stofflichkeit. Auch hier wird der Produzent zu einem schöpferisch-kreativen Autor, zu einem Autordesigner stilisiert.⁵²⁷ Doch gleichzeitig bleibt der Gebrauchswert in diesen Gegenständen immer präsent. Bezogen auf den Autorenschmuck lautet die Schlussfolgerung der Untersuchung, dass dieser aufgrund seiner Spezifik nicht wie sonstiger Schmuck dem Menschen als ein Mittel zur sozialen Selbstdarstellung dient, sondern als ein Mittel ästhetischer Erfahrung. Die produktionsästhetische Besonderheit des Autorenschmucks, sein Pendeln zwischen Kunst-Sein und Schmuck-Bleiben sowie der davon geprägte Umgang mit ihm, könnte vielmehr mit einer Theorie ästhetischer Erfahrung in Bezug gesetzt

⁵²⁵ Eine bündige Einführung in die verschiedenen Theoretisierungen ästhetischer Erfahrung bieten Joachim Küpper, Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main, 2003, v.a. deren Einleitung, S. 7-15.

⁵²⁶ Neben den in Teil III, Kap. 2.3, S. 190f. erwähnten Beispielen aus dem Kunsthandwerk, kann zur Illustration ein weiteres Beispiel aus dem Alltagsdesign hinzugezogen werden. So bietet Riedel Glas Austria die Dekantierkaraffe *Amadeo* an, deren geschwungene U-Form vom üblichen Dekanter-Design – länglicher Schaft, der in einen bauchigen Untersatz mündet – abweicht. Dadurch ist seine Verwendung nicht sofort ersichtlich und er erscheint als eine eigenwertige, abstrakte Glasskulptur, Abb. auf www.riedel.com.

⁵²⁷ Vgl. Einleitung, Kap. 1, S. 10.

werden, der ebenfalls das gleichzeitige Erleben von sich gegenseitig Ausschließendem zugrunde liegt.

Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte entwickelte ihre Theorie ästhetischer Erfahrung in den letzten Jahren in deutlicher Abgrenzung zur rezeptionsästhetischen Theoriebildung, die ästhetische Erfahrung ausschließlich mit objekthaften Kunstwerken, in Fischer-Lichtes Worten, mit „Texten und Monumenten“ in Verbindung bringt.⁵²⁸ Ausgehend von zeitgenössischen, performativen Kunstformen redefiniert sie ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung und leistet damit eine zweifache Neubestimmung des Theorems. Zum einen, indem sie diesen Erfahrungsmodus auch für vergängliche Kunstformen wie Theateraufführungen, Performances und Happenings proklamiert. Und zum anderen, indem sie für ihre Redefinition nicht auf Theoretisierungen von ästhetischer Erfahrung in Kunsttheorien bzw. Rezeptionstheorien⁵²⁹ zurückgreift, sondern auf Theorien aus der Ritualwissenschaft: Sie bezieht sich auf die cultural performace-Modell von Milton Singer, aber vor allem auf das Modell für Übergangsrituale von Victor Turner.⁵³⁰ Denn die performativen Kunstformen, die Fischer-Lichte primär im Blickfeld hat, korrespondieren mit cultural performances sowie mit Übergangsritualen in zweierlei Hinsicht. Einmal sind sie nicht durch eine (Kunst)Objekt-(Rezipient)Subjekt-Beziehung, sondern durch eine Subjekt-Subjekt-Beziehung charakterisiert, und damit durch die „gleichzeitige körperliche Anwesenheit zweier Gruppen von Personen“, nämlich von Akteuren und Zuschauern für eine bestimmte Zeitspanne an einem bestimmten Ort.⁵³¹ Und zum anderen sind cultural performances genauso wie künstlerische Performances temporäre und flüchtige Ereignisse. Zu Victor Turners Ritualtheorie schlägt Fischer-Lichte außerdem noch eine dritte, für ihre Definition der ästhetischen Erfahrung als Schwellenerfahrung wesentliche Brücke:

⁵²⁸ Fischer-Lichte 2004, S. 42 ff. An literarischen Werken und objekthaften Kunstwerken hat die, in den 1960er Jahren aufkommende Rezeptionsästhetik prominent ihren Begriff der ästhetischen Erfahrung ausgebildet, vgl. hierzu zusammenfassend: Jürgen Stöhr: *Der 'Pictorial Turn' und die Zukunft ästhetischer Erfahrung – eine Hinführung zum Thema*, in: Ebd. (Hg.): *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996, S. 7-14.

⁵²⁹ Fischer-Lichte konturierte zwar 2001 in einem ersten Schritt ästhetische Erfahrung ausgehend von semiotischen und rezeptionsästhetischen Theorien, vgl. Fischer-Lichte 2001, S. 192 f. Doch verfolgt sie diese Konzeptionierung ästhetischer Erfahrung in ihren jüngeren Publikationen nicht weiter, vgl. Fischer-Lichte 2004 und Fischer-Lichte 2005.

⁵³⁰ Vgl. Teil I, Kap. 1.2, S. 37ff.

⁵³¹ Fischer-Lichte 2001, S. 194.

„Ich behaupte jedoch, dass der Zustand der Liminalität, der von den Übergangsritualen erzeugt werden soll, nicht auf Übergangsrituale beschränkt ist, sondern auch von anderen Arten von cultural performances hervorgebracht werden kann – so zum Beispiel von künstlerischen Performances.“⁵³²

Wie bereits in Teil I der vorliegenden Untersuchung gezeigt wurde, kennzeichnet die zweite Stufe eines Übergangsritus einen Zustand der Liminalität. Nach der Trennungsphase und vor der Wiedereingliederungsphase durchlebt der zu Transformierende einen Schwellenzustand, einen labilen Zustand des zwischen zwei sozialen Bedeutungs- und Handlungskontexten. Die Gesetze und Konventionen, über die die Wahrnehmung von Selbst und Welt organisiert sind, geraten ins Wanken. Dieser von Unbestimmtheit, Ambiguität und Instabilität geprägte Zwischenzustand ermöglicht Fischer-Lichte zufolge dem zu Transformierenden „völlig neue, zum Teil verstörende Erfahrungen“.⁵³³ Übertragen auf das Erleben zeitgenössischer, performativer Kunstformen bedeutet dies, dass auch der Zuschauer-Rezipient eine ästhetische Erfahrung im Sinne einer Schwellenerfahrung machen kann, die ihn in einen Zustand des „Dazwischen“ versetzt. Deshalb besitzen für Fischer-Lichte performative Kunstformen das Potential, dass:

„dichotomisch verstandene, für unsere Kultur zentrale Begriffspaare wie Kunst und Wirklichkeit, Subjekt und Objekt, Körper und Geist [...] hier ihre Eindeutigkeit verlieren, in Bewegung geraten und zu oszillieren beginnen, wenn sie nicht gar letztendlich völlig in sich zusammenbrechen.“⁵³⁴

Sie können somit genauso wie Übergangsrituale die Normen und Regeln, die als Instrumente zur Beschreibung von Welt dienen und das Handeln und Verhalten organisieren, destabilisieren. Diese Destabilisierung der Selbst- und Weltwahrnehmung kann der Zuschauer-Rezipient als verstörend und irritierend erleben. Sie eröffnet aber auch Spielräume für ungewohnte körperliche und mentale Wahrnehmungen und Erfahrungen.

⁵³² Fischer-Lichte 1998, S. 63. Victor Turner selbst hatte bereits in *The Ritual Process* von 1969 die Ausweitung seines Liminalitätskonzepts auf posttribale, moderne Industriegesellschaften und ihre in weiten Teilen weltlichen Rituale angelegt, Turner, V. 1969, v.a. S. 111 ff. Später bezeichnete er die „weltliche Schwellenerfahrung“, die sich zum Beispiel beim Kunstmachen einstellen kann, als „liminoid“ (liminal-ähnlich), da sie mit der Erfahrung von Liminalität in Übergangsriten nicht völlig kongruent sei, Ebd. 1989, S. 49 ff.

⁵³³ Fischer-Lichte 2004, S. 305.

⁵³⁴ Ebd., S. 295 ff.

Allerdings hebt Fischer-Lichte auch einen entscheidenden Unterschied zur Liminalität in Übergangsriten hervor. In Letzteren ist die liminale Phase Teil eines rituellen Prozesses, der das Individuum in einen neuen gesellschaftlichen Status transferiert und der damit der Ausbildung von personaler und kollektiver Identität dient. Dies verhält sich bei der ästhetischen Schwellenerfahrung anders: „In [...] künstlerischen Performances dagegen handelt es sich um den Prozess einer Verwandlung, der sozusagen auf Dauer gestellt wird und nicht in eine neue, klar abgrenzbare Identität überführt.“⁵³⁵ Der Zuschauer erlebt die Liminalität „an sich“ bzw. nur vorübergehend für den Zeitraum der Aufführung. Erika Fischer-Lichte unterscheidet somit die ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung von nicht-ästhetischen Schwellenerfahrungen in Übergangsriten darin, dass kein „Übergang zu etwas“, keine „Transformation in dieses oder jenes“ vollzogen wird: „Das heißt, bei ästhetischer Erfahrung geht es um die Erfahrung der Schwelle, des Übergangs, der Passage als solcher.“⁵³⁶

Fischer-Lichte entlehnt ihre Definition ästhetischer Erfahrung als Schwellenerfahrung der Ritualtheorie Victor Turners, um die ästhetischen Erfahrungsmöglichkeiten prozessualer Kunstformen genauer konturieren zu können. Mit ihrer Neudefinition von ästhetischer Erfahrung als präsentischem Erleben einer Schwelle *an sich* könnte auch die paradoxe Wahrnehmung des Autorenschmucks theoretisiert werden. Und das nicht nur, weil Fischer-Lichte modifizierend auf Theorien zurückgreift, die auch in der vorliegenden Untersuchung herangezogen werden, um die soziale Aufgabe von Schmuck zu erörtern (Teil I). Ihre Neudefinition ist vor allem deshalb für den Untersuchungsgegenstand Autorenschmuck relevant, weil ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung *an sich* ohne weiteres auch als ein Effekt seiner Körperwiderständigkeit beschrieben werden könnte. Denn im Autorenschmuck kommt es ebenfalls zu einer Destabilisierung von Dichotomien wie Kunst und Nicht-Kunst, bildende Kunst und Kunsthandwerk oder Tragbarkeit und Zweckfreiheit, die vom Menschen in der Rolle des Trägers oder Rezipienten als irritierend, neu oder verstörend erlebt werden können.

Doch auf den ersten Blick erscheint eine Übertragung von Fischer-Lichtes Theorie als durchaus problematisch, denn das Verhältnis Autorenschmuck – Mensch ist eine Subjekt-Objekt-Beziehung, und nicht wie bei performativen Kunstformen eine Subjekt-

⁵³⁵ Fischer-Lichte 1998, S. 48.

⁵³⁶ Fischer-Lichte 2004, S. 349.

Subjekt-Beziehung. Erika Fischer-Lichte selbst spricht sich in jüngerer Zeit allerdings für eine Ausweitung des von ihr aufgezeigten Modus der ästhetischen Erfahrung „in den verschiedensten Kontexten“ aus. Sie versteht darunter die Wahrnehmung von Objekten der „niederen Künste“ wie Mode und Design oder sogar der Alltagswelt.⁵³⁷ Auch wenn Fischer-Lichte, wie alle anderen Theoretiker ästhetischer Erfahrung, diese von alltäglichen Erfahrungen sowie anderen außeralltäglichen, aber nicht ästhetischen Schwellenerfahrungen wie in Sportwettkämpfen klar abgrenzt, indem sie ästhetische Erfahrung als Erleben einer Transformation an sich charakterisiert, so bedeutet dies Fischer-Lichte zufolge nicht, dass alltägliche Gegenstände keine ästhetische Erfahrung auszulösen vermögen. Dies ist genau dann möglich, wenn der Mensch einen „Einstellungswechsel“ vornimmt und „die Aufmerksamkeit die je besondere Phänomenalität des Wahrgenommenen fokussiert.“⁵³⁸ Die symbolisch-inhaltliche und funktional-instrumentelle Funktion des Objekts wird ausgeblendet. Die Frage „Was kann ich mit den wahrgenommenen Objekten tun?“ wird durch die Frage „Wie und als was tritt das wahrgenommene Objekt in Erscheinung?“ ersetzt.⁵³⁹ Das sinnliche „So-Sein“ eines Gegenstands muss somit in das Zentrum der Aufmerksamkeit rücken, um eine ästhetische Erfahrung machen zu können.

Übertragen auf den Autorenschmuck kann festgehalten werden, dass die Fokussierung seines sinnlichen „So-Seins“ statt seiner potentiellen symbolisch-inhaltlichen und funktional-instrumentellen Werte sogar an erster Stelle steht. Im Gegensatz zu Alltagsgegenständen oder herkömmlichem Schmuck muss beim Autorenschmuck zunächst keine Abstraktion von Symbolik und Funktion geleistet werden. Denn seine Körperwiderständigkeit, seine ungewohnten Formen und Materialien, die häufig nicht sofort die Art der Applikation erkennbar werden lassen, lenken die Aufmerksamkeit als erstes auf das Schmuckobjekt selbst. Das, womit sich der Mensch als Rezipient vor der Vitrine stehend oder als Träger konfrontiert sieht, ist die individuelle gestalterische Handschrift eines Autor-Goldschmiedes und damit die Widerständigkeit gegenüber einer sofortigen inhaltlich-symbolischen und funktional-instrumentellen Indienstnahme.

⁵³⁷ Fischer-Lichte 2005, S. 100 f. Ein Vorbote dieser weniger elitären Behandlung ästhetischer Erfahrung ist John Deweys 1934 veröffentlichte Schrift *Art as Experience*. Dewey sieht zwischen Erfahrungen, die mit Kunstwerken gemacht werden können und Alltagserfahrungen eine Kontinuität, indem er Ersterer als erhöhte Verdichtung und Neuordnung von Letzteren beschreibt, vgl. hierzu: Georg Maag: *Erfahrung*, in: *ÄG* 2001, Bd. 2, S. 271.

⁵³⁸ Fischer-Lichte 2005, S. 101.

⁵³⁹ Ebd.

Rezeption und Applikation werden von der ungewöhnlichen, körperwiderständigen, sinnlichen Erscheinungsweise der Schmuckobjekte bestimmt. Dies führt dazu, dass der Rezipient resp. Träger die Schmuckobjekte einerseits als in sich geschlossene, zweckfreie Kunstwerke und andererseits als offene Werkstrukturen wahrnimmt. Sowohl der Rezeptions- als auch der Tragevorgang wird von der dominanten Eigenpräsenz der Schmuckobjekte beherrscht. Der Träger wird zu seinem „Performer“ und Außenstehende setzen das Schmuckstück nicht, zumindest nicht sofort, zu der Person des Trägers in Bezug. Wie im Kapitel zuvor erläutert, werden die Schulterstücke von van Leersum und Bakker nicht als ein, die Individualität und Identität Lin Dekkers unterstreichendes und hervorhebendes Schmuckstück wahrgenommen. Vielmehr ruhte alle Aufmerksamkeit auf dem Schmuckstück selbst. Seine Körperwiderständigkeit macht den Autorenschmuck, wie bereits angedeutet,⁵⁴⁰ zu einem *cultural medium* anderer Art: Statt wie sonstiger Schmuck ein *cultural medium* für den Körper zu sein, das im Rahmen alltäglicher und außeralltäglich-ritueller *cultural performances* die Identität des Trägers visualisiert, ist Autorenschmuck ein *cultural medium*, das eine, vom Trägerkörper abständige oder nicht mit ihm in Verbindung gebrachte, visuelle Aneignung als Kunstwerk einfordert.

Auch wenn Erika Fischer-Lichte bei ihrer bisher noch recht allgemein formulierten, wenig ausgearbeiteten Kontextualisierung von ästhetischer Erfahrung mit Objekten der „niederen Künste“ oder des Alltags nicht auf das Theorem des *cultural mediums* zurückgreift, so erscheint es für eine genauere Bestimmung der ästhetischen Schwellenerfahrung dieser Objekte ausgesprochen wichtig. Denn der Begriff vom *cultural medium* schlägt eine Brücke von den performativen Kunstformen und ihren Subjekt-Subjekt-Beziehungen zu ästhetischen und alltäglichen Gegenständen und deren Subjekt-Objekt-Relationen. Und das nicht nur, weil mit ihm die Rolle von Objekten in sozialen Prozessen erläutert wird, sondern auch, weil *cultural media* wesentliche Bestandteile der von Fischer-Lichte herangezogenen Übergangsriten darstellen und damit auch für die Schwellenphase von Bedeutung sind.

Schmuck wird in Teil I der Untersuchung im Sinne Milton Singers und Victor Turners als *cultural medium* charakterisiert, das in alltäglichen und außeralltäglich-rituellen *cultural performances* als eine Symbolisierungsform von personaler und kollektiver Identität dient. *Cultural media* transportieren und kommunizieren die Werte einer

⁵⁴⁰ Teil I, Kap. 2.1., S. 70f und Teil III, Kap. 1.3.1, S. 150.

Gesellschaft und tragen zum Gelingen von cultural performances, so auch von Übergangsriten, wesentlich bei. Zum Beispiel ist Schmuck in Form eines Eherings oder einer Krone die Symbolisierungsform eines neuen sozialen Status, mit dessen Applikation an den Körper des zu Transformierenden der zuvor herrschende liminale Zustand für beendet erklärt wird. Auch der Autorenschmuck ist ein *cultural medium*, und damit Bestandteil sowohl von alltäglichen, aber vor allem von außeralltäglichen rituellen cultural performances: Zum Beispiel als Schauobjekt in Ausstellungen, getragen auf Vernissagen oder im Alltag, wobei hier unauffälligere Schmuckstücke appliziert werden. Allerdings hat Autorenschmuck im Gegensatz zu herkömmlichem Schmuck nicht an cultural performances begleitend oder unterstützend teil, sondern er dominiert die cultural performances, in deren Rahmen er in Erscheinung tritt. Der Autorenschmuck ist kein mitagierendes *cultural medium*, kein begleitender Unterstützer soziokultureller Prozesse, die der Ausbildung der personalen und kollektiven Identität ihres Trägers dienen, sondern selbst Agens. Statt zu schmücken und Identität zu konstituieren, zieht er die Aufmerksamkeit vielmehr auf sich selbst, auf sein körperwiderständiges, sinnliches „So-Sein“. Er selbst und nicht der Träger erheischt die Aufmerksamkeit des Gegenübers. Diese, auf seiner Körperwiderständigkeit fußende „Verkehrung“ der Rollen lässt ihn zu einem Auslöser von Wahrnehmungen und Erfahrungen werden, die nichts mit sozialer Selbstausszeichnung zu tun haben, sondern als ästhetische Schwellenerfahrung gefasst werden könnten.

Die Goldschmiede bringen aufgrund ihrer, an den bildenden Künsten orientierten Produktionsästhetik dichotomisch verstandene Begriffspaare wie Kunsthandwerk und bildende Kunst, wie Nicht-Kunst und Kunst oder Funktion und Funktionslosigkeit zum oszillieren und damit tendenziell zur Aufhebung. Im Umgang mit dem Menschen können diese oszillierenden Objekte eine Schwellenerfahrung auslösen, indem ihr „Sowohl als auch“ im Prozess der Rezeption oder des Tragens auf mental-imaginativer und körperlich-taktile Ebene wahrgenommen wird. Diese ästhetische Schwellenerfahrung kann irritierend und verstörend sein, denn es werden scheinbar feststehende, konventionelle Wahrnehmungsmuster und Funktionszuweisungen von Kunst und Schmuck in Frage gestellt. Sie führt beim Menschen als Rezipient und Träger zwar genauso wenig wie beim Menschen als Zuschauer von Performances zu einer Transformation in dieses oder jenes. Die ästhetische Schwellenerfahrung dient nicht der Konstitution von Identität, könnte aber nachhaltig seine Einstellung gegenüber Kunst und Kunsthandwerk verändern. Seine möglicherweise konventionelle

Vorstellung von Kunst wird aufgebrochen. Und falls der Autorenschmuck einen schon lange vertrauten Anblick darstellt, bedeutet das Kennenlernen eines jeden weiteren Schmuckstücks eine Vergrößerung der persönlichen Enzyklopädie von Arbeiten, die mit den konventionellen Vorstellungen von Kunst brechen.

Das Ziel der vorliegenden Untersuchung war eine erste grundlegende Profilierung der neuen Schmuckauffassung des Autorenschmucks. Der Schwerpunkt lag hierbei auf der Analyse seiner produktionsästhetischen Spezifika mit Hilfe des Theorems der Körperwiderständigkeit. Dabei sollten die Konsequenzen dieser Produktionsästhetik für den Menschen nicht unberücksichtigt bleiben, da dieser den zentralen, wenn auch problematisierten Bezugs- und Ausgangspunkt der Goldschmiede darstellt. Allerdings konnten die Folgen der körperwiderständigen Produktionsästhetik nur auf einem größtenteils hypothetisch-theoretischen Niveau sehr allgemein andiskutiert werden. Trotzdem möchte der IV. Teil ein weiterführendes Untersuchungsfeld nicht nur mit Blick auf den Autorenschmuck, sondern auch mit Blick auf die anderen angewandten Künste eröffnen. Bezogen auf Letztere könnte er einen methodischen Ausgangspunkt für Untersuchungen darstellen, die sich mit der musealen oder privaten Inszenierung und Wahrnehmung von zeitgenössischem Kunsthandwerk, Design, Haute Couture oder Haute Cuisine beschäftigen. Wie der Autorenschmuck vereinen diese in sich einen grundlegenden produktionsästhetischen Gegensatz von Funktionalität und Gebrauchsausrichtung auf der einen Seite sowie autorzentrierter Kunstwerkhaftigkeit auf der anderen Seite. Der Mensch kann auch hier als Benutzer und Rezipient in einem beschrieben werden. Die geführten Diskussionen stellen einen, vom Fallbeispiel Autorenschmuck abstrahierbaren Vorschlag für eine mögliche Theoretisierung dieser Spezifik dar. Dabei besitzt gerade die theoretische Erörterung der ästhetischen Erfahrung als Schwellenerfahrung einen ausbaubaren Modellcharakter.

Mit Blick auf den Autorenschmuck eröffnet der letzte Untersuchungsbereich ebenfalls Möglichkeiten für vertiefende Analysen. Allerdings müsste sich eine genauere Untersuchung der Konsequenzen, die sich aus seiner Produktionsästhetik für den Menschen als Rezipient und Träger ergeben, auf eine systematische Auswertung gesammelter Aussagen von Menschen stützen, die als Rezipient oder Träger ihre Wahrnehmung des Autorenschmucks schildern. Auf dieser empirischen Basis könnten Goldschmiede vielleicht auch als „Erfahrungsgestalter“ charakterisiert werden, als Organisatoren ästhetischer Prozesse, die im Sinne Oskar Bättschmanns nicht „auf die Herstellung eines Kunstwerks mit einem traditionellen Autonomiestatus“ abzielen,

„sondern auf die Auslösung eines Erfahrungsprozesses mittels einer Vorrichtung oder mittels Objekten“.⁵⁴¹ Diese veränderte Sicht auf Künstler und Werk, und, übertragen auf den Autorenschmuck, auf Schmuckstück und Goldschmied, würde allgemein betrachtet die partizipierende Rolle des Menschen am Schmuckstück als Rezipient und Träger stärker hervorkehren. Denn mit der Definition des Goldschmieds als Erfahrungsgestalter würde die erste Frage lauten: Welche Erfahrungen bereitet Autorenschmuck? Welche Auseinandersetzungsleistungen fordert er vom Menschen ein? Vielleicht ließe sich durch diese Ausrichtung der Fragestellung auch die Körperwiderständigkeit einer ganz bestimmten Gruppe von Schmuckarbeiten noch genauer konturieren. Gemeint sind die Schmuckarbeiten, die Rahmen von *The Jewellery Project* besprochen wurden sowie die ephemeren Schmuckarbeiten, die per se keine dreidimensionalen, werkhaften Entitäten darstellen, sondern einen Trägerkörper benötigen, um überhaupt in Erscheinung zu treten. Sie bereiten dem Menschen vor allem auf körperlich-taktile Ebene Erfahrungen, die weit über das gleichzeitige Erleben des bisher angesprochenen Gegensatzes von Kunst und Nicht-Kunst hinausreichen.

Zum Beispiel begreift Otto Künzli seine Schmuckstücke als „Anreiz, den eigenen Körper zu erfahren“.⁵⁴² Und tatsächlich machen alle unmittelbar körperwiderständigen Schmuckobjekte im Moment der Applikation den Träger auf seine „Körperlichkeit“ aufmerksam. Zum Beispiel können die Gummiringe von Künzlis *Handpieces* (Abb. 25) die Finger so stark einklemmen, dass sie die Bewegung der Hand einschränken. Gijs Bakkers *Shadow Jewellery* klemmt dem Träger den Oberarm mit einem Golddraht ab (Abb. 35) und Künzlis *Kugel für die Achselhöhle* zwingt den Träger dazu, seinen Arm nicht zu bewegen (Abb. 37). Statt über das Schmuckobjekt wie beim Anlegen eines Brillantrings den Körper als soziales Gebilde hervorzukehren, wird die Körperwiderständigkeit hier zu einem Verfahren, den Körper, seine Leiblichkeit, ins Bewusstsein zu rücken.⁵⁴³

⁵⁴¹ Bättschmann 1996, S. 254 f.

⁵⁴² Künzli, in: A.K. Graz 1976, o.S. Körperliche Erfahrungen können nicht nur über die Applikation der Arbeiten, sondern auch über den indirekten Weg der Rezeption gemacht werden. Beim Betrachten der Fotografien von Peter Skubic' Aktion *Schmuck unter der Haut* (Abb. 39) kann die abgebildete Wunde Gefühle des Entsetzens und Ekels sowie eine dadurch ausgelöste, spontane Bewegung des sich Abwendens hervorrufen. In diesem Punkt würde der Autorenschmuck mit dem Ziel mancher Performances im Sinne Erika Fischer-Lichtes übereinstimmen, zum Beispiel durch Selbstverletzungen den Zuschauer-Rezipienten, dessen Aufmerksamkeit, auf die Körperlichkeit des Performers zu lenken. Dieser kann, dem Schmuckrezipienten von Skubic' Aktion nicht unähnlich, auf das Gesehene körperlich reagieren, vgl. Teil IV, Anm. 45 und Fischer-Lichte 2004, z.B. S. 19.

⁵⁴³ Die Argumentation vom Körper als soziales, zeichenhaftes Gebilde und vom Körper als leibliches, physisches Gebilde folgt dem in Teil I beschriebenen zweiseitigen Körpermodell, Kap. 1.1., S. 31ff.

Die vorliegende Untersuchung ging allerdings nicht vom Träger, sondern vom Schmuckstück aus. Die besondere Erscheinungsweise des Autorenschmucks, sein Kunst-Sein, bildete den Ansatzpunkt der Analyse, die sich basierend auf der grundlegenden Frage, was Autorenschmuck ist, entfaltete. Ziel war es, die neue Schmuckauffassung des Autorenschmucks, seine beobachtbaren Bezugnahmen auf bildkünstlerische Praxen und Präsentationsformen systematisch-theoretisch zu analysieren und ihn als ein „Zwischenphänomen“, oszillierend zwischen Kunst-Sein und Schmuck-Bleiben, zu charakterisieren. Die Körperwiderständigkeit wurde als das zentrale Merkmal dieser neuen Schmuckauffassung benannt.

Mit der Körperwiderständigkeit konnten die tendenziell körperabständigen, der Schmückfunktion nicht entsprechenden Tendenzen des Autorenschmucks in der Produktionsästhetik und dem daraus resultierenden öffentlichen Umgang mit ihm konturiert werden. Darüber hinaus bietet der Begriff der Körperwiderständigkeit neben dem der ästhetischen Erfahrung das Potential, für weiterführende Untersuchungen theoretisch-methodisch ausbaubar zu sein, die explizit das Verhältnis von Autorenschmuck und Träger im Blick haben, oder die generell das Erleben von Gegenständen untersuchen, die sich an der Schnittstelle von Gebrauchsobjekt und Kunstobjekt befinden.

V Literaturverzeichnis

Das Literaturverzeichnis ist eine Zusammenstellung der abgekürzt zitierten Literatur. Sekundärliteratur, die im Fließtext nicht zitiert wird und in einer Fußnote nur einmal angeführt, ergänzend erwähnt wird, wird dort auch bibliographisch vollständig ausgewiesen. Ebenso werden Zitate aus Aufsätzen, die in Fachzeitschriften veröffentlicht wurden, in der jeweiligen Fußnote bibliographiert.

Die bibliographischen Abkürzungen sind alphabetisch geordnet.

1 Lexika

ÄG 2001: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. v. Karlheinz Bark, Stuttgart, Weimar 2001

LÄ 1992: Lexikon der Ästhetik, hg. v. Wolfhart Henckmann, Konrad Lotter, München 1992

LDK 1996: Lexikon der Kunst, hg. v. Harald Olbrich, Gerhard Strauss, München 1996

LK 2003: Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen Methoden Begriffe, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003

MLÄ 2006: Metzler Lexikon Ästhetik, hg. v. Achim Trebeß, Stuttgart, Weimar 2006

MLKG 2000: Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945, hg. v. Ralf Schnell, Stuttgart, Weimar 2000

MLLK 1998: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart, Weimar 1998

2 Ausstellungskataloge (A.K.)

Amsterdam 1979/1980: Emmy van Leersum, Stedelijk Museum, Amsterdam 1979/1980

Amsterdam 1996: Passion and Profession. Twintig Jaar Ra. Sieraden Toen, Sieraden Nu, Sieraden Straks, Galerie Ra, Amsterdam 1996

Amsterdam 1998: Als golfslag op het strand...Ad Dekkers in zijn tijd. Waves Breaking on the Shore...Ad Dekkers in his Time, Stedelijk Museum, Amsterdam 1998

Amsterdam 2002: Display: The Dilemma of Contemporary Jewellery, Stedelijk Museum, Amsterdam 2002

Antwerpen 2000: Het Versierde Ego. Het Kunstjuweel in de 20ste Eeuw. The Ego Adorned. 20th -Century Jewellery, Koningin Fabiolazaal, Antwerpen 2000

Barcelona 1987: Joieria Europea Contemporània, Caixa des Pensions, Barcelona 1987

Basel 1985: Bijou Frontal. Neue Tendenzen der Schmuckgestaltung in der Schweiz, Gewerbemuseum, Museum für Gestaltung, Basel 1985

Belgrad 1975: Deutscher Schmuck vom 15. bis zum 20. Jahrhundert, Deutsche Botschaft, Belgrad 1975

Eindhoven 1969: Objects to Wear, Van Abbemuseum, Eindhoven 1969

Erfurt 1991: Configural. Kunst in Europa, Galerie am Fischmarkt, Gelände Internationale Gartenschau, Erfurt 1991

Erfurt 2002: Experiment Schmuck. Das Erfurter Schmucksymposien 1984 – 2002, Angermuseum, Erfurt 2002

Florenz 2001: L'Arte del Gioiello e il Gioiello d'Artista dal 900 ad oggi, Museo degli Argenti, Florenz 2001

Genf 2002: Schweizer Schmuck im 20. Jahrhundert, Musée d'Art et d'Histoire, Genf u.a. (Wandersausstellung) 2002

Houston 2007: Ornament as Art. The Avant-Garde Jewelry from the Helen Williams Drutt Collection, The Museum of Fine Arts, Houston 2007

Klagenfurt 1989: Schmuckkunst – Hommage à Sepp Schmölzer, Künstlerhaus, Klagenfurt 1989

Leverkusen 1988: Tragezeichen. Schmuck von Giampaolo Babetto, Manfred Bischoff, Falko Marx, Manfred Nisslmüller, Francesco Pavan, Bernhard Schobinger, Peter Skubic, Robert Smit, Museum Morsbroich, Leverkusen 1988

Linz 1987: Schmuck – Zeichen am Körper, Oberösterreichisches Landesmuseum Francisco Carolinum, Linz 1987

Lissabon 1990: News from the Netherlands. A Jewelry Survey, Fundação Calouste Gulbenkian, Lissabon 1990

London 1961: International Exhibition of Modern Jewellery, Goldsmith Hall, London 1961

London 1980: Susanna Heron – Bodywork Exhibition, Crafts Council Gallery, London 1980

London 1983: The Jewellery Project. New departures in British and European work 1980 - 1983, Crafts Council Gallery, London 1983

London 1985: New Tradition. The Evolution of Jewellery 1966 – 1985, British Crafts Center, London 1985

Meran 2004: Brillant(e), Haus der Sparkasse, Meran 2004

München 1983: Hubertus von Skal, Wirf ein Gesicht. Zeichnungen, Ringabbildungen, Fotos, Objekte, Äußerungen, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1983

München 1993: Münchner Goldschmiede, Schmuck und Gerät, Stadtmuseum, München 1993

München 1997: Amsterdam – München – Amsterdam – Tokyo – Tokyo – Amsterdam – Tokyo – München – München, Bayerischer Kunstgewerbe-Verein, München 1997

München 2008: Des Wahnsinns fette Beute. Die Goldschmiedeklasse der Akademie der Bildenden Künste München, Pinakothek der Moderne, München 2008

New York 1998/99: The Jewels of Lalique, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York u.a. (Wanderausstellung) 1998/1999

Nürnberg 1971: Gold + Silber, Schmuck + Gerät, Norishalle, Nürnberg 1971

Padua 1983: Inno alle Gioia, Galleria ToT, Padua 1983

Padua 1990/91: L'arte della Gioia. Gioiello Olandese d'autore, Storico Caffè Pedrocchi, Padua 1990/1991

Perth 1989: Perth International Crafts Triennial, Art Gallery of Western Australia, Perth 1989

Pforzheim 2001/2002: Schmuck lebt! Eine neue Generation, Schmuckmuseum Pforzheim 2001/2002

Philadelphia 1998/2001: *Brooching it Diplomatically. A Tribute to Madeleine K. Albright*, Helen Drutt Galerie, Philadelphia u.a. (Wanderausstellung) 1998/2001

S'Hertogenbosch 1993: Gebroken Lijnen. Broken Lines. Emmy van Leersum 1930 – 1984, Het Kruithuis, Museum voor Hedendaagse Kunst, S'Hertogenbosch 1993

S'Hertogenbosch 2000: Jewels of Mind and Mentality. 50 Years of Dutch Jewelry, Het Kruithuis, Museum voor Hedendaagse Kunst, S'Hertogenbosch 2000

S'Hertogenbosch 2005: Gijs Bakker and Jewelry, Het Kruithuis, Museum voor Hedendaagse Kunst, S'Hertogenbosch 2005

Stuttgart 1970: Eisen- und Stahlplastik 1930 – 70, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1970

- Stuttgart 1991*: Das goldene Zeitalter. Die Geschichte des Goldes vom Mittelalter zur Gegenwart, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1991
- Tennessee 1989*: Jewelry: Means, Meaning, Ewing Gallery of Art and Architecture, Tennessee 1989
- Wien 1980*: Schmuck international 1900 – 1980, Künstlerhaus, Wien 1980
- Wien 1991*: Schmuck im Plural, Galerie V & V, Wien 1991
- Wien 1999/2000*: Turning-point. Schmuck aus Österreich zur Jahrtausendwende, Universität für angewandte Kunst, Ausstellungszentrum Heiligenkreuzer Hof, Wien u.a. (Wanderausstellung) 1999/2000
- Wien 2000*: Hautnah, Künstlerhaus, Wien 2000
- Zürich 1971*: Schmuck-Objekte. Goldschmiede finden neue Formen, Museum Bellerive, Zürich 1971
- Zürich 2000/2001*: Alles Schmuck, Museum für Gestaltung, Zürich 2000/2001

3 Monographien und Aufsätze

- Aichelburg 1986*: Vladimir Aichelburg: Das Wiener Künstlerhaus 1861 – 1986. 125 Jahre in Bilddokumenten, Wien 1986
- Altrichter 1987*: Viola Altrichter: Deus in terris. Die kurzweilige Heiligkeit des Künstlers im Cinquecento, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): Das Heilige. Seine Spur in der Moderne, Frankfurt am Main 1987, S. 163-181
- Asman 1994*: Carrie Asman: Georg Simmels Psychologie des Schmucks. Vom Diamanten zur Glühbirne, in: Frauen Kunst Wissenschaft, H 17, 1994, S. 14-22
- Assmann 2005 (1992)*: Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, 5. Aufl., München 2005
- Bätschmann 1996*: Oskar Bätschmann: Der Künstler als Erfahrungsgestalter, in: Jürgen Stöhr (Hg.): Ästhetische Erfahrung heute, Köln 1996, S. 248-281
- Bätschmann 1997*: Oskar Bätschmann: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997
- Bätschmann 2005*: Oskar Bätschmann: Leon Battista Alberti (1404 – 1472), in: Stefan Majetschak (Hg.): Klassiker der Kunstphilosophie: von Platon bis Lyotard, München 2005, S. 57-75

- Bal/Bryson 1991*: Mieke Bal, Norman Bryson: Semiotics and Art History, in: The Art Bulletin, Bd. 2, 1991, S. 174-208
- Bandmann 1969*: Günter Bandmann: Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, in: Städel-Jahrbuch, N.F. 2.1969, S. 75-97
- Barten 1977*: Sigrid Barten: René Lalique. Schmuck und Objets d'art 1980 – 1910. Monographie und Werkkatalog, München 1977
- Barthes 2002 (1968)*: Roland Barthes: Der Tod des Autors, in: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002, S. 104-110
- Becker 1998*: Vivienne Becker: Art Nouveau Jewelry, 2. Aufl., London 1998
- Benjamin 1977 (1935/36)*: Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, 4. Auflage, Frankfurt am Main 1977
- Belcher 1991*: Michael Belcher: Exhibitions in Museums, Leicester 1991
- Boesch 1983*: Ernst E. Boesch: Das Magische und das Schöne. Zur Symbolik von Objekten und Handlungen, Stuttgart 1983
- Bollmann/Drutt/Hufnagl/Zimmermann 2001*: Karl Bollmann, Helen W. Drutt, Florian Hufnagl, Petra Zimmermann: Peter Skubic. Between. Schmuck/Jewellery, Stuttgart 2001
- Bosse 2004*: Dagmar Bosse: Souvenir, Dokument und Substitut. Die Abbildung im Ausstellungskatalog, in: Dagmar Bosse, Michael Glasmeier, Agnes Prus (Hg.): Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie, Köln 2004, S. 33-56
- Bott/Reiling 1971*: Gerhard Bott, Reinhold Reiling: Schmuck als künstlerische Aussage unserer Zeit, Pforzheim 1971
- Bott 1972*: Gerhard Bott: Ullstein Juwelenbuch. Abendländischer Schmuck von der Antike zur Gegenwart, Berlin 1972
- Bourdieu 1991 (1970)*: Zur Soziologie der symbolischen Formen, 4. Aufl., Frankfurt am Main, 1991
- Bourdieu 1992 (1979)*: Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, 5. Aufl., Frankfurt am Main, 1992
- Brandenburg-Frank 1999*: Sabine Brandenburg-Frank: Schmuck als Skulptur am Körper, in: Reinhold Ludwig (Hg.): Schmuck 2000. Rückblick Visionen, Neu-Ulm 1999, S. 202-215

- Buschmann 2003*: Renate Buschmann: Gestalt und Gestaltung. Begegnung von freier und angewandter Kunst im Informel, in: Heinz Althöfer (Hg.): Informel. Die Plastik – Gestus und Raum, Dortmund 2003, S. 172-183
- Canz 1976*: Sigrid Canz: Symbolische Bildvorstellungen im Juweliersschmuck um 1900, München 1976
- Cartlidge 1985*: Barbara Cartlidge: Twentieth-Century Jewelry, New York 1985
- Causey 1998*: Andrew Causey: Sculpture since 1945, Oxford 1998
- Chadour/Freisfeld 1991*: Anna Beatriz Chadour, Andreas Freisfeld: Schmuckstücke. Der Impuls der Moderne in Europa, München 1991
- Chadour-Sampson 1999*: Anna Beatriz Chadour-Sampson: Der Weg zur Schmuckmoderne, in: Reinhold Ludwig (Hg.): Rückblick Visionen, Neu-Ulm 1999, S. 10-22
- Copjec/Crimp/Krauss/Michelson 1987*: Joan Copjec, Douglas Crimp, Rosalind Krauss, Anette Michelson (Hg.): *October. The first Decade 1976 – 1986*, Cambridge 1987
- Danner-Stiftung 1995*: Reizstoffe. Positionen zum zeitgenössischen Kunsthandwerk, Schrift zum fünfundsiebzigjährigen Bestehen der Danner-Stiftung, Stuttgart 1985
- Dickie 1974*: George Dickie: Art and the Aesthetic: An institutional Analysis, Ithaca, London 1974
- Döbler 1972*: Hannsferdinand Döbler: Vom Lendenschurz zum Minirock: Kleidung, Mode, Schmuck, München, Gütersloh, Wien 1972
- Doeringer/Hirschauer 1997*: Hilke Doeringer, Stefan Hirschauer: Die Biographie der Dinge. Eine Ethnographie musealer Präsentation, in: Stefan Hirschauer, Klaus Amann (Hg.): Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie, Frankfurt a. M. 1997, S. 267-297
- Dormer/Drutt 1995*: Peter Dormer, Helen Drutt: Jewelry of our Time: Art, Ornament and Obsession, New York 1995
- Dormer/Turner 1986 (1985)*: Peter Dormer, Ralph Turner: The New Jewelry. Trends and Traditions, 2. Aufl., London 1986
- Dormer/Turner 1994*: Peter Dormer, Ralph Turner: The New Jewelry, Trends and Traditions, 2. erw. Aufl., London 1994

- Douglas 1974 (1970/73)*: Mary Douglas: Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur, dt. Erstausgabe, Tübingen 1974
- Douglas 1985 (1966)*: Mary Douglas: Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zur Vorstellung von Verunreinigung und Tabu, dt. Erstausgabe, Berlin 1985
- Eco 1973 (1962)*: Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, dt. Erstausgabe, Frankfurt am Main 1973
- Eco 1992 (1990)*: Umberto Eco: Die Grenzen der Interpretation, dt. Erstausgabe, München, Wien 1992
- Falk/Holzach 1999*: Fritz Falk, Cornelia Holzach (Hg.): Schmuck der Moderne 1960 – 1998, Bestandskatalog Schmuckmuseum Pforzheim, Stuttgart 1999
- Feest/Janata 1999*: Christian Feest, Alfred Janata: Technologie und Ergologie in der Völkerkunde, Bd. 1, 4. überarb. Aufl., Berlin 1999
- Fischer-Lichte 1998*: Erika Fischer-Lichte: Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen, in: Erika Fischer-Lichte, Friedemann Kreuder, Isabel Pflug (Hg.): Theater seit den sechziger Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde, Tübingen 1998, S. 21-91
- Fischer-Lichte 2001*: *Erika Fischer-Lichte: Ästhetische Erfahrung als Schwellerenerfahrung, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, H 46/2 (2001), S. 189-208*
- Fischer-Lichte 2004*: Erika Fischer Lichte: Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2004
- Fischer-Lichte 2005*: Erika Fischer Lichte: Erfahrung, ästhetische, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Koelsch, Mathias Warstat, Stuttgart, Weimar 2005, S. 94-101
- Fliedl 1989*: Gottfried Fliedl: Die Zivilisierten vor den Vitrinen, in: Hans Groppe, Frank Jürgensen (Hg.): Gegenstände der Fremdheit. Museale Grenzgänge, Marburg 1989, S. 22-39
- Foucault 2003 (1969)*: Michel Foucault: Was ist ein Autor?, in: Ebd.: Schriften zur Literatur, hg. v. Daniel Defert, François Ewald, Baden-Baden 2003
- Goffman 1951*: Erving Goffman: Symbols of Class Status, in: British Journal of Sociology 11 (1951), S. 294-304
- Goffman 1969 (1959)*: Erving Goffman: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, 2. Aufl. der dt. Erstausgabe v. 1968, München 1969

- Goffman 1974 (1967)*: Erving Goffman: Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung, dt. Erstausgabe, Frankfurt am Main 1974
- Grant/Sackville 2005/2006*: Catherine Grant, Amy Sackville (Hg.): New Directions in Jewellery, 2. Bde, London 2005/2006
- Greenberg 1997 (1939)*: Clement Greenberg: Avantgarde und Kitsch, in: Karlheinz Lüdeking (Hg.): Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Dresden 1997, S. 29-55
- Greenberg 1997 (1949)*: Clement Greenberg: Die neue Skulptur, in: Karlheinz Lüdeking (Hg.): Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Dresden 1997, S. 163-173
- Greenberg, R. 1996*: Reesa Greenberg: The Exhibited Redistributed. A case for reassessing space, in: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (Hg.): Thinking About Exhibitions, New York 1996, S. 349-367
- Gropius/Moholy-Nagy 1925*: Walter Gropius, Laszlo Moholy-Nagy: Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten, Bauhaus-Bücher, Bd. 7, München 1925
- Heckmann 1999*: Stefanie Heckmann: Figur – Struktur – Index. Zur Modernität des Steins in der Skulptur der Gegenwart, Freiburg im Breisgau 1999
- Heller/Schneider/Dennert 1977*: Carl Benno Heller, Ina Schneider, Walter Dennert: Bruckmann's Handbuch des Schmucks, München 1977
- Hinks 1983*: Peter Hinks: Twentieth Century Jewellery 1900 – 1980, London, Boston 1983
- Honnef 1983 (1979)*: Klaus Honnef: Thesen zur Autorenfotografie, in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie, Bd. 3, München 1983, S. 204-210
- Honnef 1997 (1979)*: Klaus Honnef: Es kommt der Autorenfotograf. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über die Fotografie, in: Gabriele Honnef-Harling, Karin Thomas (Hg.): Klaus Honnef „Nichts als Kunst...“: Schriften zu Kunst und Fotografie, Köln 1997
- Jones 1995 (1856)*: Owen Jones: Grammatik der Ornamente: illustriert mit Mustern von den verschiedenen Stylarten der Ornamente, Nachdruck der dt. Ausg. von 1856, Köln 1995
- Jürgens-Kirchhoff 1998*: Annegret Jürgens-Kirchhoff: Das 'offene' Bild – Überlegungen zu einer ästhetischen Kategorie, in: Peter K. Klein, Regine Prange (Hg.): Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Tradition in Kunst und

- Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag, Berlin 1998, S. 347-361
- Keltz 1999*: Ursula Keltz: Schmuckgestaltung an der Akademie der Bildenden Künste München: Die Klasse für Goldschmiedekunst 1946 – 1991, Weimar 1999
- Kemp 1974*: Wolfgang Kemp: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 19, Marburg 1974, S. 219-240
- Kemp 1989*: Wolfgang Kemp: Die Kunst des Schweigens, in: Thomas Koebner (Hg.): Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste, München 1989, S. 96-119
- Kohl 2003*: Karl-Heinz Kohl: Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte, München 2003
- Kongress Stuttgart 1988*: Kongressdokument: Internationaler Kongress Europäisches Kunsthandwerk, im Rahmen der Ausstellung Europäisches Kunsthandwerk 1988, Haus der Wirtschaft, Bund der Kunsthandwerker Baden-Württemberg e.V., Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Stuttgart 1988
- Korff 1990*: Gottfried Korff: Aporien der Musealisierung, in: Wolfgang Zacharias (Hg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung, Neuss 1990, S. 57-71
- Korff 1992*: Gottfried Korff: Notizen zur Dingbedeutsamkeit, in: A.K. 13 Dinge. Form. Funktion. Bedeutung, Museum für Völkerkunde, Schloss Waldenbuch, Stuttgart 1992, S. 8-17
- Korff 2002 (1992)*: Gottfried Korff: Zur Eigenart der Museumsdinge, in: Gottfried Korff. Museumsdinge. Deponieren – Exponieren, hg. v. Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König, Bernhard Tschofen, Köln, Weimar, Wien 2002, S. 140-145
- Krausse 1995*: Joachim Krausse: Ephemerisierung. Wahrnehmung und Konstruktion, in: Bernhard J. Dotzler (Hg.): Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis, Berlin 1995, S. 135-163
- Krieger 2007*: Verena Krieger: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln 2007
- Kultermann 1967*: Udo Kultermann: Neue Dimensionen der Plastik, Tübingen 1967
- Lanllier/Pini 1971*: Jean Lanllier, Marie-Anne Pini: Fünf Jahrhunderte abendländischer Schmuck, München 1971

- Leuzinger 1950*: Leuzinger, Elsy: Wesen und Form des Schmucks afrikanischer Völker, Zürich 1950
- Lippard 1973*: Lucy Lippard: Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 – 1972, London 1973
- Luhmann 1995*: Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1995
- Maas 1999*: Barbara Maas: Die neue Ästhetik der Materialien, in: Reinhold Ludwig (Hg.): Schmuck 2000. Rückblick Visionen, Neu-Ulm 1999, S. 38-57
- Malraux 1949 (1947)*: André Malraux: Das imaginäre Museum, 2. Aufl. der dt. Erstausgabe v. 1947, Baden-Baden 1949
- Mauss 1978 (1934)*: Marcel Mauss: Soziologie und Anthropologie, Frankfurt am Main 1978
- Menzel 2004*: Katharina Menzel: Fotografie im Buch. Eine kurze Einführung, in: Barbara Lange (Hg.): Printed Matter: Fotografie im/und Buch, Leipzig 2004
- Meier-Graefe 1900*: Alfred Julius Meier-Graefe: Die Weltausstellung in Paris, Paris, Leipzig 1900
- Merleau-Ponty 1966 (1945)*: Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, dt. Erstausgabe, Berlin 1966
- Meyerowitz 1978*: Patricia Meyerowitz: Making jewelry and sculpture through unit construction, New York 1978
- Minkus-Linz 1901*: Fritz Minkus-Linz: Lalique und der moderne Schmuck, in: Berichte über die Weltausstellung in Paris 1900, hg. v. dem K.K. Österreichischen General-Commissariate, Bd. 12, Wien 1901, S. 74-85
- Moritz 1962 (1785)*: Karl Philipp Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des In Sich Selbst Vollendeten (1785), in: Hans Joachim Schrimpf (Hg.): Karl Philipp Moritz. Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe, Tübingen 1962, S. 3-9
- Morton 1976 (1970)*: Contemporary Jewelry, 2. überarb. Aufl., New York 1976
- Mühlmann 1985*: Wilhelm E. Mühlmann: Ethnologie und Ethnogenese. Theoretisch-ethnologische und ideologiekritische Studie, in: Studien zur Ethnogenese, Abhandlung der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, S. 9-27
- Neumeier 2000*: Eva Neumeier: Schmuck und Weiblichkeit in der Kaiserzeit, Berlin 2000

- Noten 2006*: Ted Noten. CH₂=C(CH₃)C(=O)OCH₃ enclosures and other TN's, Rotterdam 2006
- O'Doherty 1996 (1976)*: Brian O'Doherty: Die weiße Zelle und ihre Vorgänger. Das Auge und der Betrachter, in: In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1996, S. 7-69
- O'Doherty 1996 (1986)*: Die Galerie als Gestus, in: In der weißen Zelle. Inside the White Cube hg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1996, S. 99-137
- Pastré 1995*: Elke Pastré: Friedrich Becker, Erfinder des kinetischen Schmucks. Monographie und Werkverzeichnis, Heidelberg 1995
- Patzel-Mattern 2000*: Katja Patzel-Mattern: Schöne neue Körperwelt? Der menschliche Körper als Erlebnisraum des Ich, in: Clemens Wischermann, Stefan Haas (Hg.): Körper mit Geschichte, Stuttgart 2000, S. 65-84
- Pickel 1995*: Karin Pickel: Das Objekt als neue Kunstform im frühen 20. Jahrhundert, Weimar 1995
- Pöhlmann 1988*: Wolfger Pöhlmann: Ausstellungen von A-Z: Gestaltung, Technik, Organisation, Berlin 1988
- Pullée 1990*: Caroline Pullée: 20th Century Jewellery, London 1990
- Raff 1994*: Thomas Raff: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, Bonn 1994
- Reiling 1978*: Reinhold Reiling: Goldschmiedekunst. Arbeit von 32 europäischen Goldschmieden, Pforzheim 1978
- Ricklin-Schelbert 1999*: Antoinette Ricklin-Schelbert: Schmuckzeichen Schweiz. 20. Jahrhundert, St. Gallen 1999
- Rizzoli-Eleuteri 1994*: Lodovica Rizzoli-Eleuteri: Twentieth-Century Jewelry, Mailand 1994
- Romain 1992*: Lothar Romain (Hg.): Abstrakte Stahlskulptur: Internationaler Stahlbildhauer-Workshop Berlin 1992, Stuttgart 1992
- Roters 1988*: Eberhard Roters: Kommentarband zum A.K. Stationen der Moderne. Kataloge epochaler Kunstausstellungen in Deutschland 1910 – 1962, Köln 1988
- Sandler 1996*: Irving Sandler: Postmodernist Art Theory, in: Ebd.: Art of the Postmodern Era. From the late 1960s to the early 1990s, New York 1996, S. 332-374

- Schieffelin 1998*: Edward Schieffelin: Problematizing performance, in: Felicia Hughes-Freeland (Hg.): *Ritual, Performance, Media*, London, New York 1998, S. 194-207
- Schollmayer 1974*: Karl Schollmayer: *Neuer Schmuck. Ornamentum Humanum*, Tübingen 1974
- Schultze-Seehof 2001*: Dörte Schultze-Seehof: *Italienische Literatursemiotik. Von Avalle bis Eco*, Tübingen 2001
- Selenka 1900*: Emil Selenka: *Der Schmuck des Menschen*, Berlin 1900
- Semper 1856*: Gottfried Semper: *Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, Akademische Vorträge, Zürich 1856
- Simmel 1992 (1900)*: Georg Simmel: *Persönliche und sachliche Kultur*, in: Georg Simmel Gesamtausgabe. Aufsätze und Abhandlungen 1894 - 1900, Bd. 5, hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1992, S. 560-582
- Simmel 1992 (1908)*. Georg Simmel: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, in: Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd. 11, hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1992
- Simmel 1993 (1908)*: Georg Simmel: *Das Problem des Stils*, in: Georg Simmel Gesamtausgabe. Aufsätze und Abhandlungen 1901 - 1908, Bd. 8, hg. v. Alessandro Cavalli, Volkhard Krech, Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1993, S. 374-384
- Simmel 1998 (1902)*: Georg Simmel: *Psychologie des Schmucks*, in: *Soziologische Ästhetik*, hg. v. Klaus Lichtblau, Bodenheim 1998, S. 161-168
- Singer 1955*: Milton Singer: *The Cultural Pattern of Indian Civilization. A Preliminary Report of a Methodological Field Study*, in: *The Far Eastern Quarterly*, Bd. 15, Nr. 1 (Nov., 1955), S. 23-36
- Symposium München 2001 (2002)*: *Schön und gut. Positionen des Gestaltens seit 1850*, hg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte und dem Bayerischen Kunstgewerbeverein e.V., München 2002
- Tietenberg 1999*: Annette Tietenberg (Hg.): *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*. Festschrift Hans-Ernst Mittag, München 1999
- Trier 1987*: Eduard Trier: *Zur Plastik des Informel*, in: Ulrich Schneider (Hg.): *Festschrift für Gerhard Bott zum 60. Geburtstag*, Darmstadt 1987, S. 283-294
- Trier 1999 (1971)*: Eduard Trier: *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, 5. Aufl., Berlin 1999

- Turner 1976*: Ralph Turner: Contemporary Jewelry. A Critical Assessment 1945-75, London 1976
- Turner 1996*: Ralph Turner: Jewelry in Europe and America. New Times, new Thinking, London 1996
- Turner, T.*: Terence Turner: The Social Skin, in: Jeremy Cherfas, Roger Lewin (Hg.): Not Work Alone. A cross-cultural view of activities superfluous to survival, Beverly Hills 1980, S. 112-140
- Turner, V.*: Victor Turner: The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual, New York 1967
- Turner, V. 1969*: Victor Turner: The Ritual Process. Structure and Anti-Structure, London 1969
- Turner, V. 1988*: Victor Turner: The Anthropology of Performance, New York 1988
- Turner, V. 1989 (1982)*: Victor Turner: Das Liminale und das Liminoide in Spiel, 'Fluss' und Ritual. Ein Essay zur vergleichenden Symbologie, in: Ebd.: Vom Ritual zum Theater: Der Ernst des menschlichen Spiels, dt. Erstausgabe, Frankfurt am Main 1989, S. 28-94
- Turner, V./Turner, E. 1978*: Victor Turner, Edith Turner: Image and Pilgrimage in Christian Culture, New York 1978
- Veblen 1958 (1899)*: Thorstein Veblen: Theorie der feinen Leute: Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen, 3. Aufl. der dt. Erstausgabe v. 1950, Köln 1958
- Verver 1908*: Henri Verver: La Bijouterie française au XIXe siècle (1800 – 1900), 3. Bd. (La Troisième République), Paris 1908
- Vischer 1987 (1879)*: Theodor Vischer: Auch Einer: Eine Reisebekanntschaft, Frankfurt am Main 1987
- Wagner 1997*: Monika Wagner: Industriemüll in der zeitgenössischen Kunst, in: Klaus Türk (Hg.): Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums, Stuttgart 1997, S. 131-140
- Wagner 2002*: Monika Wagner: Materialien als soziale Oberfläche, in: Monika Wagner, Dietmar Rübel (Hg.): Material in Kunst und Alltag, Berlin 2002, S. 101-118
- Wagner/Rübel/Hackenschmidt 2002*: Monika Wagner, Dietmar Rübel, Sebastian Hackenschmidt (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2002
- Wagner-Egelhaaf 2000*: Martina Wagner-Egelhaaf: Schmuck-Stück oder: Medusas Hochzeit – aus Anlass von Adalbert Stifters Nachsommer (1857), in: Gisela

- Ecker, Susanne Scholz (Hg.): Umordnung der Dinge, Königstein/Taunus 2000, S. 294-33
- Waidacher 2005*: Friedrich Waidacher: Museologie - knapp gefasst, Wien, Köln, Weimar 2005
- Warnke 1987*: Martin Warnke: Der Kopf in der Hand, in: A.K. Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, hg. v. Werner Hofmann, Wien 1987, S. 55-61
- Weber-Stöber 1990*: Christianne Weber-Stöber: Schmuck der 20er und 30er Jahre in Deutschland. Künstlerschmuck des Art Déco und der Neuen Sachlichkeit, Stuttgart 1990
- Weber-Stöber 2004*: Christianne Weber-Stöber: Schnellkurs Schmuck, Köln 2004
- Wietfeldt 2004*: Claudia Wietfeldt: Über die Herstellung des Ausstellungskatalogs, in: Dagmar Bosse, Michael Glasmeier, Agnes Prus (Hg.): Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie, Köln 2004, S. 143-164
- Willcox 1973*: Donald J. Willcox: Body Jewellery. International Perspectives, London 1973

VI **Abbildungsverzeichnis**

DM = Durchmesser

- 1 **René Lalique**, Brustschmuck „Libelle“, um 1897/98, Gold, Email, Chrysoprase, Mondsteine, 23 x 26, 6 cm, Lissabon, Museo Calouste Gulbenkian.
Abb. aus A.K. Lalique. Schmuckkunst des Jugendstils, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1988

- 2 **Alexander Calder**, Ohrring, um 1938, Silber, Maße unbekannt, damals im Besitz von Mrs Sybil Mesens.
Abb. aus A.K. London 1961, Abb. 38

- 3 **Salvador Dalí** (Entwurf), Ausführung: Alemany, New York, Armbanduhr, 1960, Gold, Diamanten, Rubine, Maße unbekannt, Gala-Salvador Dalí Foundation, Figueres.
Abb. aus Graham Hughes: Modern Jewelry. An International Survey 1890 - 1963, London 1963, S. 171, Abb. 321

- 4 **César**, Anhänger, 1961, Silber, Maße unbekannt, damals im Besitz von Miss Erica Brausen.
Abb. aus Graham Hughes: Modern Jewelry. An International Survey 1890 - 1963, London 1963, S. 201, Abb. 384

- 5 **Arnaldo Pomodoro**, Armreif, 1960, Gold, Maße unbekannt, damals im Besitz von Mrs David Astor, London.
Abb. aus A. K. London 1961, Abb. 73

- 6 **Ebbe Weiss-Weingart**, Armreif, 1957, Gold, Breite ca. 2, 7 cm.
Abb. aus A.K. Ebbe Weiss-Weingart. Schmuck und Objekte 1946 - 1993, S. 29

- 7 **Emmy van Leersum**, Armreif, 1968, rostfreier Stahl, begrenzte Auflage, DM 7, 5 x 5 x 1, 5 cm, Stedelijk Museum Amsterdam.
Abb. aus A.K. Eindhoven 1969, o.S.

- 8 **Gijs Bakker**, Armreif, 1969, Aluminium, begrenzte Auflage, DM 9 x 10, 3 x 8, 5 cm.
Abb. aus A.K. Eindhoven 1969, o.S.

- 9 **Emmy van Leersum**, Schulterschmuck, 1967, Aluminium, begrenzte Auflage, 33 x 16, 5 x 0, 3 cm.
Abb. aus A.K. Eindhoven 1969, o.S.
- 10 **Gijs Bakker**, Schulterschmuck, 1967, Aluminium, Zweieraufgabe, DM 12, 5 x 24, 5 x 30 cm.
Abb. aus A.K. Eindhoven 1969, o.S.
- 11 **Gijs Bakker**, Kette aus Ofenrohr, 1967, Aluminium, DM 20 x 12 x 21, 5 cm.
Abb. aus A.K. Eindhoven 1969, o.S.
- 12 **Hubertus von Skal**, Goldfliege, Brosche, 1967, Gold, Bergkristall, Stahlfliegengitter, Eisenrahmen, 6, 1 x 6, 1 cm, Dannerstiftung/Dannerrotunde, Pinakothek der Moderne, München.
Abb. aus A.K. Nürnberg 1971, o.S., Abb. 1
- 13 **Robert Smit**, Objekt, 1970, Weißgold, Acrylglas, 6, 7 x 7, 9 cm.
Abb. aus A.K. Nürnberg 1971, o.S., Abb. 3
- 14 **Claus Bury**, Brosche, 1969, Acrylglas, ca. 6, 4 x 7, 2 cm, Sammlung Ida Boelen van Gelder.
Abb. aus A.K. Nürnberg 1971, o.S., Abb. 3
- 15 **Max Fröhlich**, Set aus Ring, Armreif und Halsschmuck, 1970, kunststoffbeschichteter Elektrodraht, Maße unbekannt, Privatbesitz.
Abb. aus A.K. Max Fröhlich. Silber- und Goldschmiedearbeiten. Eine Retrospektive, Galerie am Graben Wien, Kunstgewerbemuseum, Museum für Gestaltung Zürich 1982/83, o.S., Abb. 106
- 16 **Maria Hees**, Armreif, 1969, PVC-Gartenschlauch, DM 9, 5 cm.
Abb. aus Unger 2004, S. 347, Abb. 248
- 17 **Peter Skubic**: Brosche, 1980, Edelstahl, rote Magnete, 13 x 9 x 2 cm, Sammlung Hans Staudacher, Wien.
Abb. aus A. K. Wien 1980, o.S.
- 18 **Anton Cepka**, Brosche, 1980, Silber, ca. 12 x 6 cm.
Abb. aus A. K. Wien 1980, o.S.

- 19 **Vratislav Karel Novák**, 4 Broschen (*Quadrat mit kleinem Bogen, Quadrat mit großem Bogen, Quadrat mit einer Welle, Quadrat mit einem Hügel*), 1980, Stahl, Maße der Stahlplatten ca. 5 x 5 cm.
Abb. aus A. K. Wien 1980, o.S.
- 20 **Wendy Ramshaw**, 2 Ringskulpturen, 1973, Gold, Silber, Stahl, Höhe ca. 15-16 cm, Privatbesitz.
Abb. aus A. K. Wien 1980, o.S.
- 21 **Otto Künzli**, *Letzte Arbeit in Gold – Gold macht blind*, Armreif, 1980, Gummi, Gold, DM Goldkugel 1, 2 cm, DM Reif 7, 5 cm, Sammlung Knapp, New York.
Abb. aus A. K. Amsterdam/Zürich 1991/92, S. 19
- 22 **Otto Künzli**, Gummiband, fünf elastische Stahlhaken, 1980/81, Sammlung Knapp, New York.
Abb. aus A.K. London 1983, o.S.
- 23 **Lam de Wolf**, *Body Piece/Schulterstück*, 1982/83, Holz, gefärbte Baumwolle, ca. 140 x 60 cm, Sammlung Knapp, New York.
Abb. aus A.K. London 1983, o.S.
- 24 **Hermann Hermsen**, Kopfschmuck *Headpiece*, 1981, Stahl, schwarz lackiert, 29, 5 x 15 cm, Sammlung Knapp, New York.
Abb. aus A.K. London 1983, o.S.
- 25 **Otto Künzli**, *Hand pieces (Arbeit für die Hand)*, Set aus 12 Objekten und 20 Schwarzweißfotografien, 1980, Gummi, Stahl, Maße unbekannt, Sammlung Inge Asenbaum, Wien.
Abb. aus A. K. London 1983, o.S.
- 26 **Pierre Degen**, *pin board*, 1982, Holz, Zeichnung (Reißblei/Graphit auf Papier), Maße unbekannt, Sammlung Knapp New York.
Abb. aus A.K. London 1983, o.S.
- 27 **Gijs Bakker**, *Tautropfen*, Schulterstück, 1982, Fotografie, PVC-Laminat, 23er Auflage, 45 x 51 cm.
Abb. aus A.K. Barcelona 1987, S. 205

- 28 **Gerd Rothmann**, *Schmuck einer Tänzerin*, Kette, 1986, vergoldetes Silber, 5er Auflage, 11 Scheiben mit einem DM von 4, 7 cm, Gesamt-DM 33 cm, Musée des Artes Decoratifs, Montreal.
Abb. aus A.K. Barcelona 1987, S. 178
- 29 **Bernhard Schobinger**, Kette, 1984, Fotografie, Schnur, Gold, DM ca. 38 cm, Hiko Mizuno College, Tokyo.
Abb. aus A.K. Barcelona 1987, S. 217
- 30 **Otto Künzli**, Kette, 1986, PVC, Blattgold, Stahlband, Anhänger 9 x 23 cm, Privatbesitz.
Abb. aus A.K. Barcelona 1987, S. 206
- 31 **Peter Chang**, Armreif, 1998, Acryl, Polyester, 14, 8 x 13, 8 cm, DM innen 6, 1 cm, Schmuckmuseum Pforzheim.
Abb. aus M.K. Pforzheim 1998, S. 185
- 32 **Karl Fritsch**, Ring, 1993, Gold (Ringkopf 22 Karat, Ringschiene 8 Karat), Schmuckmuseum Pforzheim.
Abb. aus A.K. Pforzheim 2001, S. 188
- 33 **Bettina Speckner**, Brosche, 1997, Ferrotypie, Silber, Amethyste, 8, 1 x 5, 6 cm, Dannerstiftung/Dannerrotunde, Pinakothek der Moderne, München, Abb. aus A.K. Antwerpen 2000, S. 295
- 34 **Ted Noten**, *Agathas Aussteuer*, 1998, Polyesterharz, 58 goldene Ringe, Perlen, 30 x 10 x 20 cm, Sammlung Ageeth Keyser und Roland Brand, Rotterdam.
Abb. aus A.K. Ted Noten. Enclosures and other TN's, Rotterdam 2006, S. 53
- 35 **Gijs Bakker**, *Shadow Jewelry / Invisibel Jewelry*, 1973, Golddraht (Gelbgold 585), 77 x h 0, 5 cm, 3er Auflage.
Abb. aus Gijs Bakker and Jewelry 2005, S. 146-149
- 36 1 + 2: **Gijs Bakker**, *Shape to be worn underneath a T-Shirt*, Armaufsatz, 1974, rostfreier Stahl, Leder, 3, 3 x 3, 08 x DM 5, 3 cm.
Abb. von 36.1 aus Gijs Bakker and Jewelry 2005, S. 249, Abb. 119
Abb. von 36.2 aus A. K. London 1985, S. 47

- 37 1 + 2: **Otto Künzli**, *Kugel für die Achselhöhle / Deo*, 1980, Goldkugel, DM 2, 8 cm, Privatbesitz.
Abb. von 37.1 und 37.2 (Röntgenaufnahme) aus A. K. Körperkultur, München 1982, o.S.
- 38 **Peter Skubic**, *Schmuck unter der Haut*, 1975 - 82, Schmuckplättchen, Chromnickelstahl, Fotocollage.
Abb. aus A.K. Body Extensions, Zürich 2004, S. 70/71
- 39 **Otto Künzli**, *Handspiegel / Für Gerd*, 1982, Quecksilber, Fotografie im Besitz des Goldschmieds.
Abb. aus A.K. München 1982, o.S.
- 40 **Vratislav Karel Novák**, Fingerobjekt, 1987, Vinyl, Luft, Maße unbekannt, im Besitz des Goldschmieds.
Abb. aus A.K. Anton Cepka und Vratislav Novák, Schmuckmuseum Pforzheim, Goldschmiedehaus Hanau 1989, o.S.
- 41 1 + 2: **Susanna Heron/David Ward**, Lichtschmuck, 1979, Diaprojektion,
Abb. 41.1 und 41.2 aus A.K. London 1980, S. 26 und 28
- 42 **André Volten**, Säule, 1971, Edelstahl, 163 x DM 13 cm, Wilhelm-Lembruckmuseum Duisburg.
Abb. aus A.K. André Volten. Konstruktion und Struktur, Wilhelm-Lembruckmuseum Duisburg 1997, S. 8, Abb. 2
- 43 **Ad Dekkers**, *Circle Developing towards Square*, 1970/1971, Beton, DM 400 x 60 cm, Krematorium Daelwijck, Utrecht.
Abb. aus A.K. Amsterdam 1998, S. 4
- 44 **Claude Viseux**, *Versteinerte Menge*, 1959, Bronze, Maße unbekannt.
Abb. aus: Trier 1987, S. 285, Abb. 3
- 45 **Anthony Caro**, *Sculpture Three*, 1961, Stahl, grün gefasst, 297 x 439, 5 x 140 cm, Nasher Sculpture Center, Dallas.
Abb. aus A.K. Anthony Caro, hg. v. Paul Moorhouse, Tate Gallery, London 2005, o.S.

- 46 **Marcel Duchamp**, *Ready Made* Flaschentrockner, 1914 (Replik von 1961), galvanisiertes Eisen, 119 x 219 x 106 cm, Sammlung Louise und Walter Arensberg, Museum of Art, Philadelphia.
Abb. aus A.K. Marcel Duchamp & Cie, hg. V. Pierre Cabanne, Paris 1996, o.S.
- 47 Blick in die Ausstellung **International Exhibition of Modern Jewellery 1860 - 1961**, London 1961.
Abb. aus Archiv Goldsmith Hall, London
- 48 Blick in die Ausstellung **Gold + Silber, Schmuck + Gerät**, Nürnberg 1971.
Abb. aus A.K. Nürnberg 1971, o.S.
- 49 Blick in die Ausstellung **Schmuck International 1900 - 1980**, Wien 1980.
Abb. aus A.K. Wien 1980, S. 253
- 50 Blick in die Ausstellung **Objects to Wear**, Eindhoven 1969.
Abb. aus Archiv Van Abbemuseum Eindhoven

Abb. 1



René Lalique
Brustschmuck „Libelle“, um
1897/98, Gold, Email,
Chrysoprase, Mondsteine

Abb. 2



Alexander Calder
Ohrring, um 1938, Silber

Abb. 3



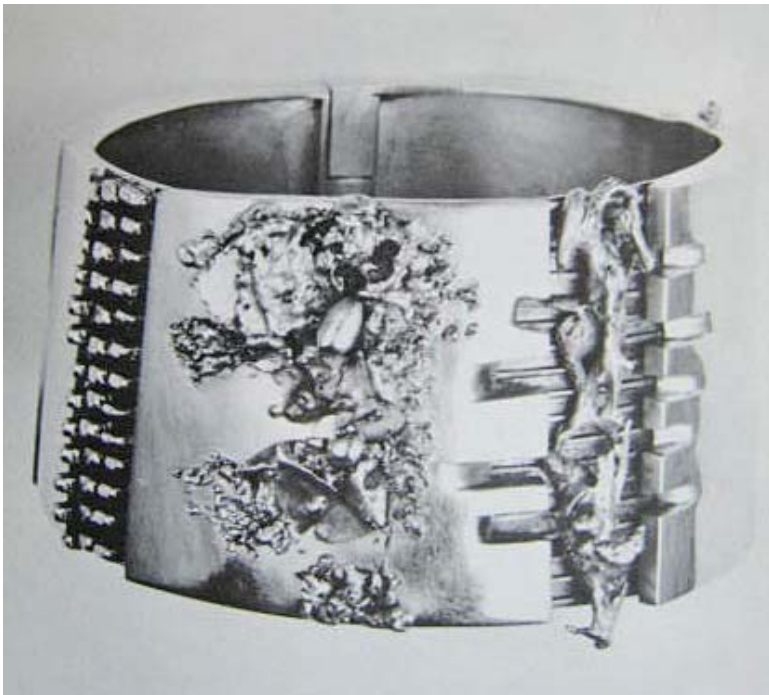
Salvador Dalí
(Entwurf), Ausführung: Alemany, New York, Armbanduhr, 1960,
Gold, Diamanten, Rubine

Abb. 4



César
Anhänger, 1961, Silber

Abb. 5



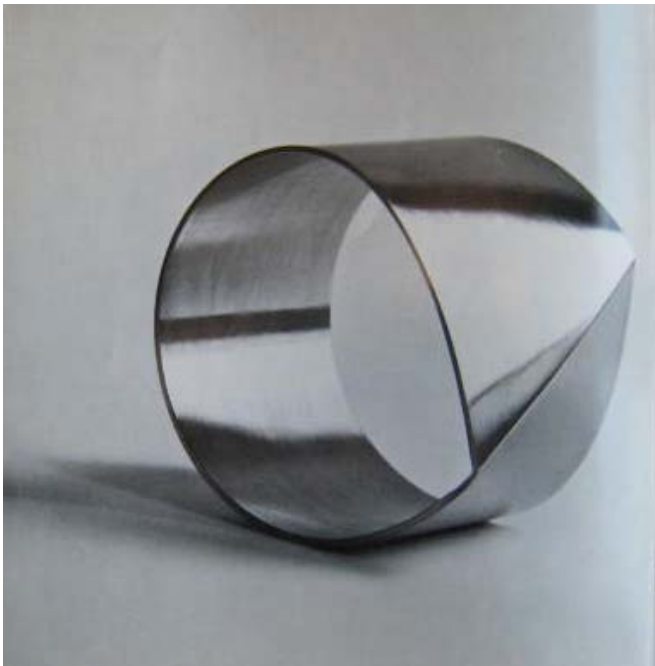
Arnaldo Pomodoro
Armreif, 1960, Gold

Abb. 6



Ebbe Weiss-Weingart
Armreif, 1957, Gold

Abb. 7



Emmy van Leersum
Armreif, 1968, rostfreier Stahl,
gesamte Katalogseite aus A.K.
Eindhoven 1969

Abb. 8



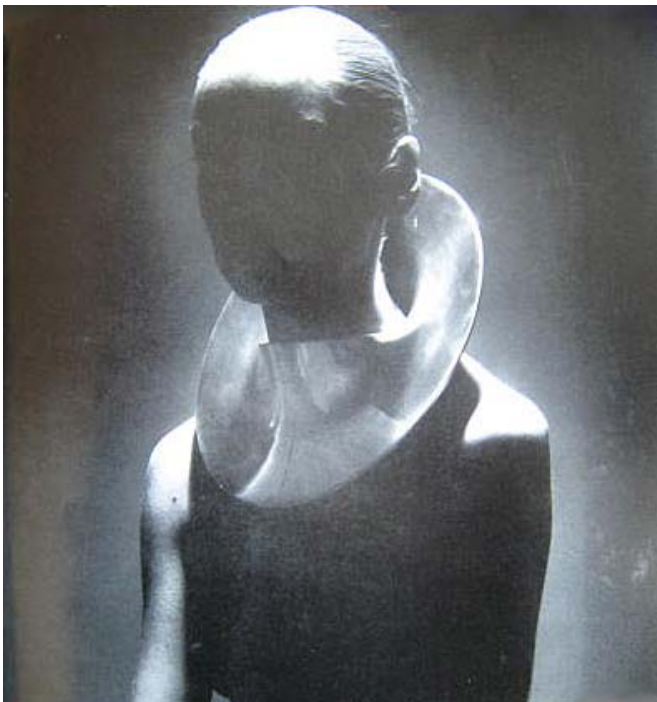
Gijs Bakker
Armreif, 1969, Aluminium,
gesamte Katalogseite aus A.K.
Eindhoven 1969

Abb. 9



Emmy van Leersum
Schulter schmuck, 1967,
Aluminium, gesamte Katalogseite
aus A.K. Eindhoven

Abb. 10



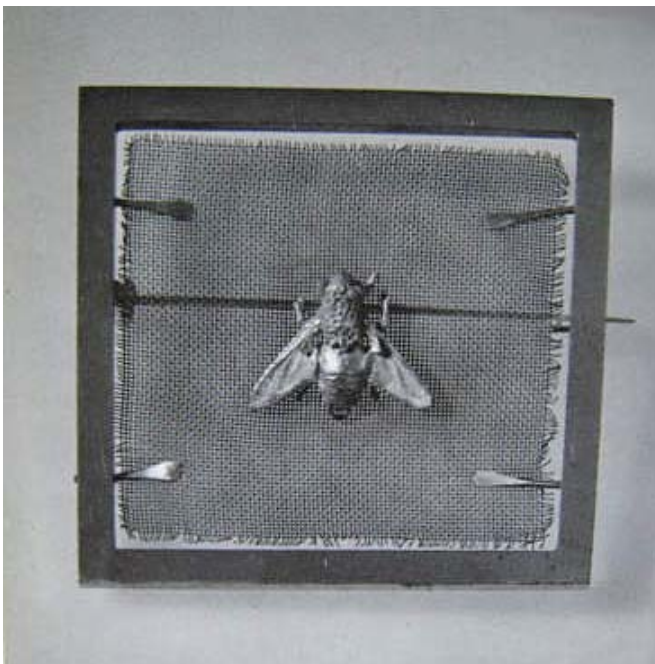
Gijs Bakker
Schulter schmuck, 1967,
Aluminium, gesamte Katalogseite
aus A.K. Eindhoven 1969

Abb. 11



Gijs Bakker
Kette aus Ofenrohr, 1967,
Aluminium, gesamte Katalogseite
aus A.K. Eindhoven 1969

Abb. 12



Hubertus von Skal
Goldfliege, Brosche, 1967, Gold,
Bergkristall im Hinterleib,
Stahlflyengitter, Eisenrahmen

Abb. 13



Robert Smit
Objekt, 1970, Weißgold, Acrylglas

Abb. 14



Claus Bury
Brosche, 1969, Acrylglas

Abb. 15



Max Fröhlich
Set aus Ring, Armreif und
Halsschmuck, 1970,
kunststoffbeschichteter
Elektrodraht

Abb. 16



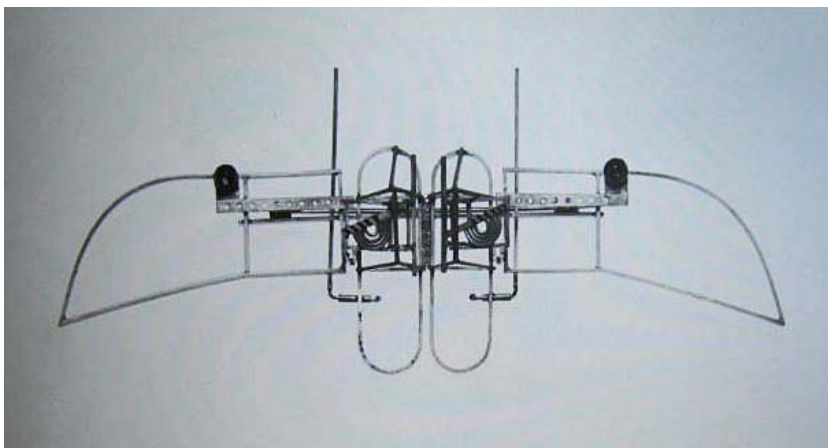
Maria Hees
Armreif, 1969, PVC-
Gartenschlauch

Abb. 17



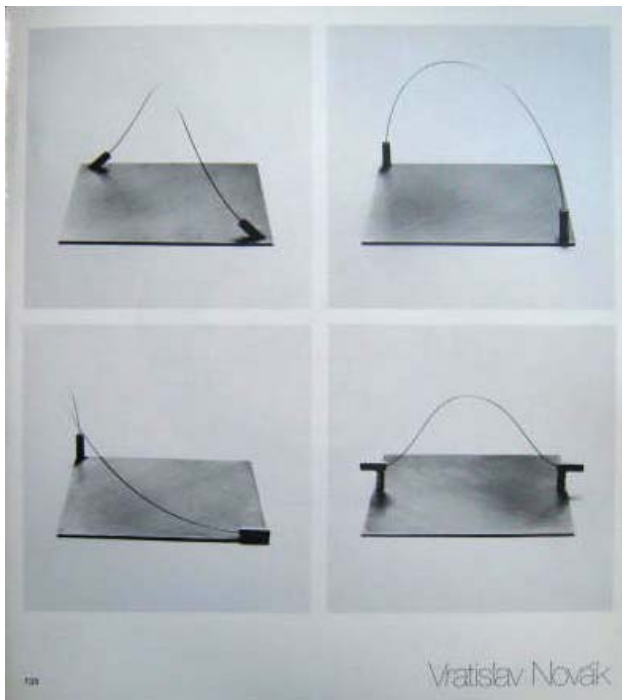
Peter Skubic
Brosche, 1980, Edelstahl, rote
Magnete, gesamte Katalogseite
aus A.K. Wien 1980

Abb. 18



Anton Cepka
Brosche, 1980, Silber

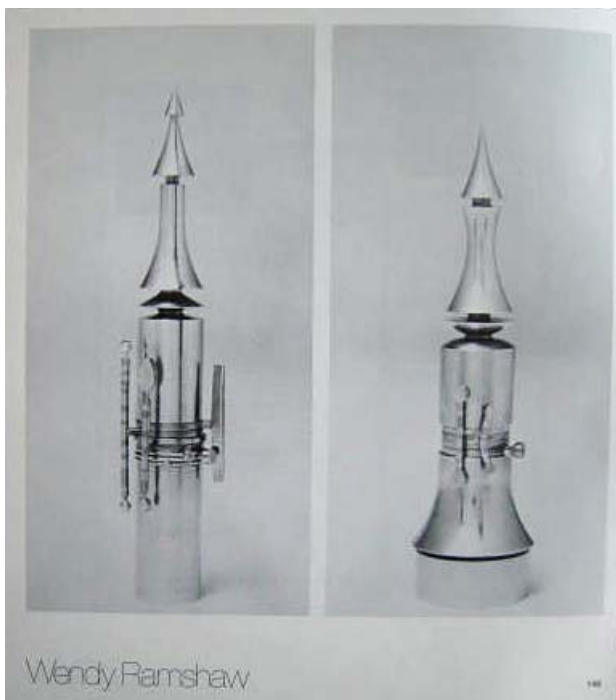
Abb. 19



Vratislav Karel Novák

4 Broschen (*Quadrat mit kleinem Bogen, Quadrat mit großem Bogen, Quadrat mit einer Welle, Quadrat mit einem Hügel*), 1980, Stahl, gesamte Katalogseite aus A. K. Wien 1980

Abb. 20



Wendy Ramshaw

2 Ringskulpturen, 1973, Gold, Silber, Stahl, gesamte Katalogseite aus A. K. Wien 1980

Abb. 21



Otto Künzli
Gold macht blind, Armreif, 1980,
Gummi, Gold

Abb. 22



Otto Künzli
Gummiband, fünf elastische
Stahlhaken, 1980/81

Abb. 23



Lam de Wolf
Body Piece/Schulterstück,
1982/83, Holz, gefärbte
Baumwolle

Abb. 24



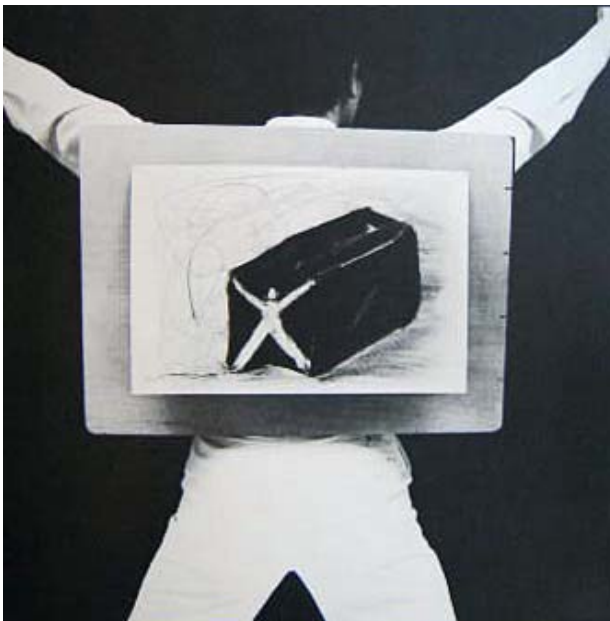
Hermann Hermsen
Kopfschmuck Headpiece,
1981, Stahl, schwarz lackiert

Abb. 25



Otto Künzli
Hand pieces (Arbeit für die Hand),
Set aus 12 Objekten und 20
Schwarzweißfotos, 1980,
Gummi, Stahl

Abb. 26



Pierre Degen
pin board, 1982, Holz, Zeichnung

Abb. 27



Gijs Bakker,
Tautropfen, Schulterstück,
1982, Fotografie, PVC-
Laminat, gesamte Katalogseite
aus A.K. Barcelona 1987

Abb. 28



Gerd Rothmann
Schmuck einer Tänzerin,
Kette, 1986, vergoldetes
Silber gesamte Katalogseite
aus A.K. Barcelona 1987

Abb. 29



Bernhard Schobinger
Kette, 1984, Fotografie,
Schnur, Gold, gesamte
Katalogseite aus A.K.
Barcelona 1987

Abb. 30



Otto Künzli
Kette, 1986, PVC, Blattgold,
Stahlband, gesamte
Katalogseite aus A.K.
Barcelona 1987

Abb. 31



Peter Chang
Armreif, 1998, Acryl,
Polyester

Abb. 32



Karl Fritsch
Ring, 1993, Gold

Abb. 33



Bettina Speckner
Brosche, 1997, Ferrotypie, Silber, Amethyste

Abb. 34



Ted Noten
Agathas Aussteuer, 1998, Polyesterharz, 58 goldene Ringe, Perlen

Abb. 35



Gijs Bakker
Shadow Jewelry / Invisibel Jewelry, 1973,
Golddraht

Abb. 36.1



Gijs Bakker
Shape to be worn underneath a T-Shirt,
Armaufsatz, 1974, rostfreier Stahl, Leder

Abb. 36.2

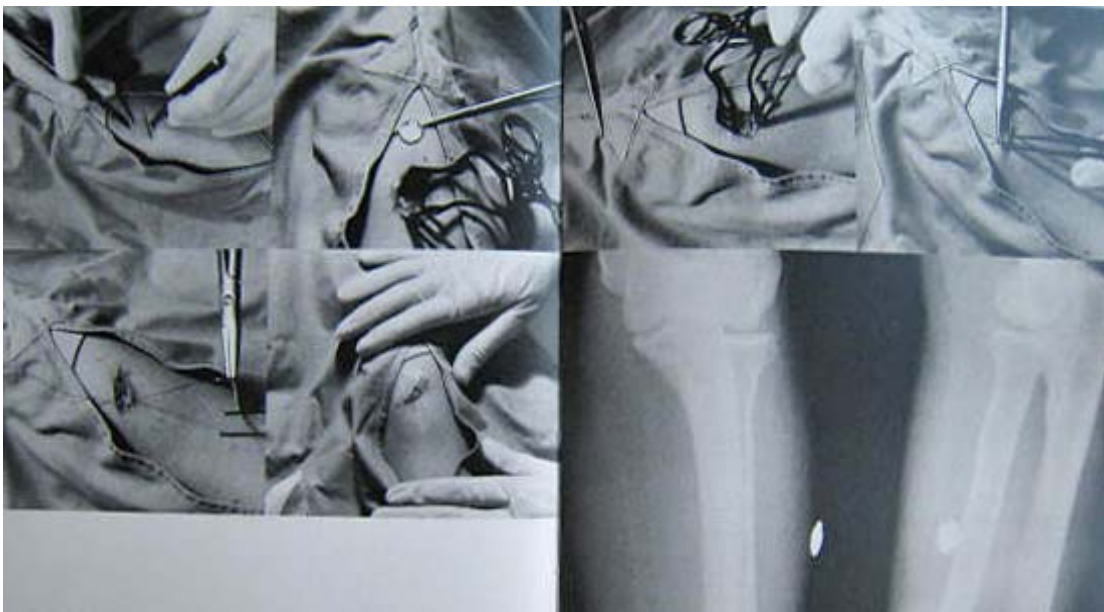


Abb. 37.1 und 37.2



Otto Künzli
Kugel für die Achselhöhle /
Deo, 1980, Goldkugel

Abb. 38



Peter Skubic
Schmuck unter der Haut, 1975 - 82, Schmuckplättchen, Chromnickelstahl, Fotocollage

Abb. 39



Otto Künzli
Handspiegel / Für Gerd, 1982,
Quecksilber

Abb. 40



Vratislav Karel Novák
Fingerobjekt, 1987, Vinyl, Luft

Abb. 41.1



Abb. 41.2



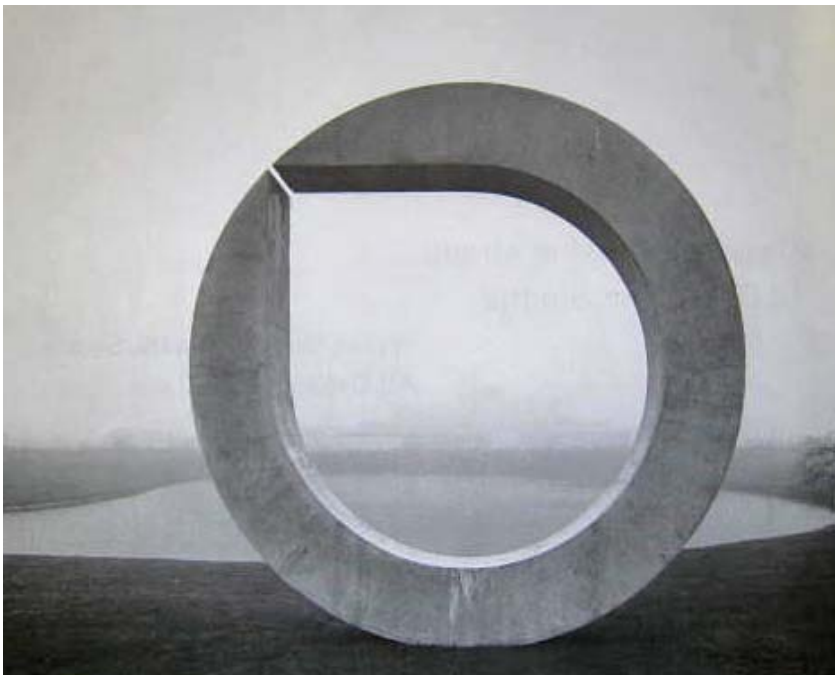
Susanna Heron/David Ward
Lichtschmuck, 1979, Diaprojektion

Abb. 42



André Volten
Säule, 1971, Edelstahl

Abb. 43



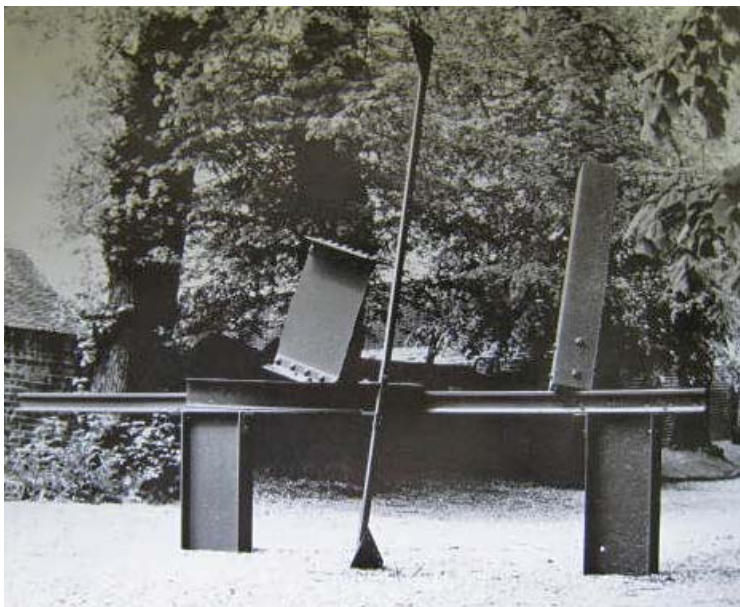
Ad Dekkers
Circle Developing towards Square, 1970/1971, Beton

Abb. 44



Claude Viseux
Versteinerte Menge, 1959, Bronze

Abb. 45



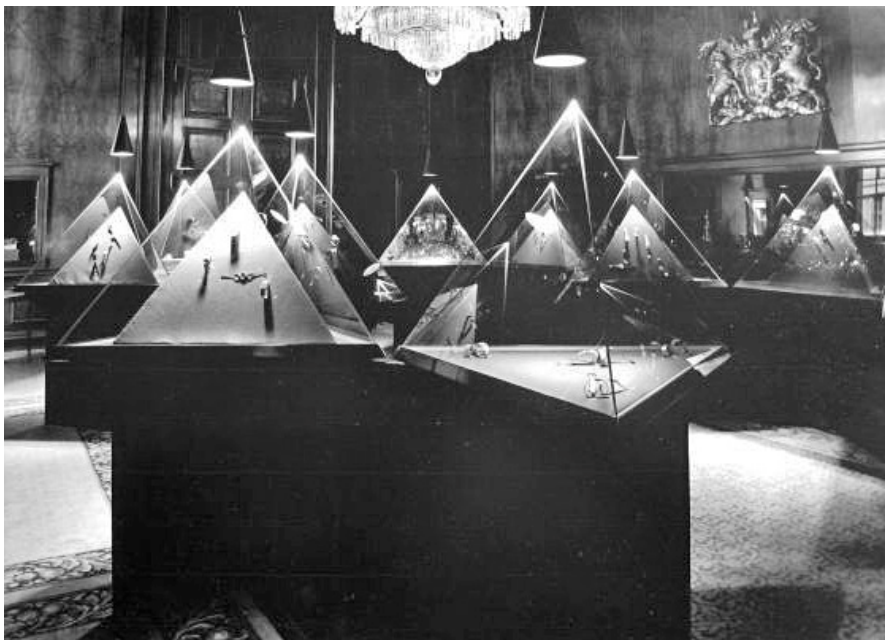
Anthony Caro
Sculpture Three, 1961, Stahl, grün gefasst

Abb. 46



Marcel Duchamp
Ready Made Flaschentrockner, 1914
(Replik von 1961), galvanisiertes Eisen

Abb. 47



Blick in die Ausstellung **International Exhibition of Modern Jewellery 1860 - 1961**, Goldsmith Hall, London 1961

Abb. 48



Blick in die Ausstellung **Gold + Silber, Schmuck + Gerät**, Norishalle, Nürnberg 1971

Abb. 49



Blick in die Ausstellung **Schmuck International 1900 - 1980**, Künstlerhaus, Wien 1980

Abb. 50



Blick in die Ausstellung **Objects to Wear**, van Abbemuseum, Eindhoven 1969