

SCHMUCKKUNST IM MUSEUM

Zeitgenössische Arbeiten
österreichischer
Schmuckkünstlerinnen
in der Sammlung des
Museums für ange-
wandte Kunst in Wien

Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades
„Mag.^a art.“ (Magistra artium)

in den Studienrichtungen

Design, Architektur und Environment
für Kunstpädagogik
Textil – Freie, angewandte & experimentelle
künstlerische Gestaltung

eingereicht an der
Universität für angewandte Kunst Wien

am Institut für Kunstwissenschaften,
Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

bei ao. Univ.-Prof. Dr. phil. Roman Horak
vorgelegt von **Birgit Wiesinger**

Juni 2018

Zeitgenössische Arbeiten
österreichischer
Schmuckkünstlerinnen
in der Sammlung des
MAK

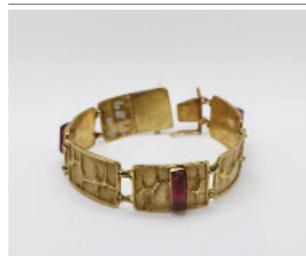


Sonja Bischur
Ring und Rest
BJ 1701-1+2
Silber, Holz
Ring: Breite: 0,5cm, Ø 2,5 cm
Kassette: 14,2 x 1,2 x 7 cm
Wien 1997

Foto: Sonja Bischur



Elisabeth J. Gu. Defner
Collier
GO 1989-1
Gold, Rubellit
Länge: 41 cm
Wien 1964



Elisabeth J. Gu. Defner
Armband*
GO 1989-2
Gold, Rubellit
Länge: 19,5 cm
Wien 1964

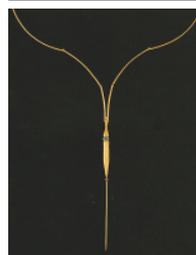


Elisabeth J. Gu. Defner
Collier
LHG 1342
Gold, Opal
Länge: 46 cm, Breite: 2,5
Wien 1964



Elisabeth J. Gu. Defner
Armreif
BJ 1520
Gold, Weißgold, Brillant, Mond-
stein, Smaragd, Rubin
Ø 6 cm
Wien 1976

Foto: © MAK/Georg Mayer



Elisabeth J. Gu. Defner
Wassernadel
Halsschmuck
BJ 1543
Gold, Opal, Rubin
Höhe: 27 cm
Wien 1983

Foto: E.J.Gu. Defner

Elisabeth J. Gu. Defner
Wassernadel abstrahiert
Halsschmuck
BJ 1544
Gold, Weißgold
Höhe: 20,2 cm
Wien 1983



Elisabeth J. Gu. Defner
Wassernadel mit Federn
Halsschmuck
BJ 1545
Silber, Saphir
Höhe: 35,6 cm
Wien 1983



Foto: © MAK/Georg Mayer

Evelyne Egerer
Ewig Dein
Fingerringe
BJ 1666
Gold, Eisen, Glas
Maße: 4,2 x 12 x 8,2 cm
Wien 1988



Foto: © MAK/Georg Mayer

Verena Formanek
Brosche*
BJ 1552
Silber, Edelstahl, Kunststoff
Länge: 16,5 cm
1981



Verena Formanek
Frühjahrskostümbrosche
LHG 1582
Aluminium, Silber, Achat
Länge: 11,5 cm, Höhe: 5,8 cm
1985



Margarethe Haberl
Delphin
Brosche
BJ 1581
Porzellan, Gummi
Wien 1984



Andrea MAXA
Halmschlagler
Gerade 3-Schüsselbrosche
BJ 1712
Silber, Messing, Blattgold, Acryl-
farbe, Koralle, Stahl
Maße: 12,1 x 3 cm
1995



Andrea MAXA
Halmschlagler
Großes Netz II
BJ 1738
Latex, Kristallglas
Maße: 54 x 40 cm
2002



Foto: Ulli Halmschlagler

Susanne Hammer
Zig Zag
Halskette
BJ 1782
Silber
Länge: 45 cm
Wien 1996



Foto: Harald Reich

Susanne Hammer
Gullivers Kette
BJ 1704
Silber
Länge: 170 cm, Ø 28 cm
Wien 1997



Foto: Alexander Bauer

Susanne Hammer
Selbstbespiegelung
Schmuckobjekt
BJ 1714
Acrylglas, Kunststoff, Fotopapier
Maße: 19,5 x 2 x 12 cm
Wien 1998



Foto: Harald Reich

Susanne Hammer
Cut-out gemustert
T-Shirt mit Kette
BJ 1753
Baumwolle, Metall
Maße: 29 x 2 x 27 cm
Wien 2005



Foto: © MAK/Georg Mayer



Susanne Hammer

Double Chaîne

BJ 1790

Kunststoff, Aluminium

Länge: 120 cm

Wien 2009

Foto: Henry Linder



Susanne Hammer

Fault Lines

BJ 1798

Holz, Epoxidharz

Ø 26 cm

Wien 2011

Foto: © MAK/Georg Mayer



Margit Hart

Ansteckschmuck Nr. 28

BJ 1718-1

Stahl, Schweinsdarm, Rosshaar

Ø 13 cm

Wien 1996

Foto: Margit Hart



Margit Hart

Horizons 2016

Brosche

BJ 1815

Silber, Aluminium

Maße: 8,6 x 13,6 x 2,5 cm

Wien 2016

Foto: © MAK/Georg Mayer



Anna Heindl

Geschlossene Bewegung

Ohrschmuck

GO 2044

Gold, Edelstahl, Email, Niello

Maße: 4,5 x 6 cm

Wien 1977

Foto: © MAK/Nathan Murrell



Anna Heindl

Brosche

BJ 1549

Silber, Gold

Ø 3,8 cm

Wien 1983

Anna Heindl

Citrone
Brosche
BJ 1548
Silber, Email
Länge: 8 cm
Wien 1983



Foto: © MAK/Nathan Murrell

Isabella Hollauf

Variable Ringe 92/III
BJ 1705-1-3
Gummi
Ø 38 cm
Wien 1992



Anna Heindl

Dompfeuse
Brosche
LHG 1581
Silber, Lapislazuli, Email
Höhe: 6,2 cm, Breite: 5 cm
Wien 1984



Foto: © MAK/Nathan Murrell

Ulrike Johannsen

Las Vegas Wedding*
Fingerring
LHG 1642
Silber, Opal, vergoldet
Höhe: 4,5 cm, Ø 2,4 cm
1994



Anna Heindl

Ornament 1
Armband
BJ 1609
Silber, Stahl
Höhe: 6,3 cm, Ø 5,5 cm
Wien 1989



Gabriele Kutschera

Brosche*
BJ 1555
Silber, Gold
Länge: 10 cm, Höhe: 6 cm
1984



Anna Heindl

Sommerabend
Collier
BJ 1696
Silber, Gold, Citrin, Amethyst,
Beryll
Länge: 46 cm, Höhe: 5,5 cm
Wien 1997



Foto: © MAK/Georg Mayer

Gabriele Kutschera

4-Eck*
Brosche
LHG 1648
Eisen
Maße: 10 x 10 x 1,1 cm
1994



Anna Heindl

In Space in a Place 1
Fingerring
BJ 1697
Rotgold, Silber, Topas
Maße: 4,1 x 3,3 x 1,1 cm
Wien 1997



Gabriele Kutschera

Brosche
BJ 1711
Stahl, Gold
Länge: 12,7 cm, Breite: 1,3 cm
1995



Anna Heindl

Spitze
Ohrgehänge
BJ 1698 1+2
Rotgold
Höhe: 5,2 cm, Ø 2,8 cm
Wien 1997



Foto: © MAK/Nathan Murrell

Gabriele Kutschera

Stern
Brosche
LHG 1647
Eisen
Tiefe: 1,1 cm, Ø 8,5 cm
1996





Marion Kuzmany

Hybridschmuck
Halskette

BJ 1734

silikon, Glasstein

Länge: 40 cm, Breite: 7 cm

Wien 2001

Foto: © MAK/Georg Mayer



Claudia Langer

Königskinder*
Fingerringe

LHG 1672

Silber

Höhe: 1 cm, Ø 2,4 cm

Enns 1998



Claudia Langer

Mutter und Tochter*
Fingerringe

LHG 1673

Silber, Glas, Nylon

Höhe: 3,4 cm, Ø 4,7 cm

Enns 1998



Claudia Langer

Gegensätze ziehen sich an
Fingerringe

LHG 1674

Silber, Glas, Edelstahl

Höhe: 6 cm, Ø 3,5 cm

Enns 1998

Foto: Claudia Langer



Erika Leitner

Wachsend
Armschmuck

LHG 1444

Gold, Opal

Länge: 26 cm

Sansibar 1977



Erika Leitner

gefallene Masche
Anhänger

LHG 1499

Gold

Höhe: 7 cm, Breite: 5,5 cm

Wien 1982

Jaqueline Lillie

Schmucknadel
BJ 1580
Silber, Glasperlen
Höhe: 9,9 cm, Breite: 12 cm
1986



Gabriella Nandori

Halsreif/Brosche
BJ 1567
Metall, Seide
Höhe: 28,5 cm
Wien 1984



Jaqueline Lillie

Halsschmuck
BJ 1687
Stahl, Nirosta, Glasperlen,
Aluminium
Länge: 107,5 cm
Wien 1994

Foto: © MAK/Georg Mayer



Gabriella Nandori

Ohrschmuck
BJ 1568
Metall, Seide
Höhe: 11,3 cm
Wien 1983



Gerti Machacek

Meerespflanze-Octopus
Brosche
LHG 1670
Silber, Gold
Höhe: 12 cm, Breite: 4,5 cm
Wien 1985

Foto: Peter Winklehner



Gabriella Nandori

Ohrclips
LHG 1643
Silber, Papiermaché
Höhe: 3 cm, Breite: 3 cm
Wien um 1996



Gerti Machacek

Roter Reif
Armschmuck
LHG 1671
Silber, Kunstharz
Höhe: 2,2 cm, Ø 8,5 cm
Wien 1994

Foto: Peter Winklehner



Margareta Niel

Buchi
Ansteckskulptur
LHG 1675
Silber
Länge: 7,7cm, Höhe: 4cm
Salzburg 1998



Gerti Machacek

Halsreif
BJ 1713
Aluminium
Wien 1992

Foto: Toni Pölzl



Margareta Niel

Wirbel
Ohrschmuck
LHG 1676 - 1+2
Silber
Höhe: 4,9 cm, Breite: 2,7 cm
Salzburg 1998



Gabriella Nandori

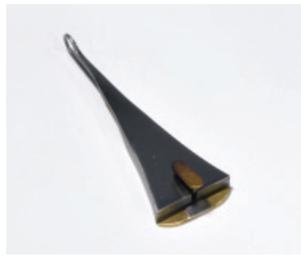
Halsreif
BJ 1566
Metall, Seide
Länge 56 cm
Wien 1983



Veronika Schwarzinger

Anhänger*
BJ 1527
Stahl, Silber
Wien 1977





Veronika Schwarzinger

Schmuckobjekt I Anhänger

LHG 1470

Edelstahl, Messing

Länge: 7,5 cm

Wien 1977



Veronika Schwarzinger

Schmuckobjekt II Anstecknadel

LHG 1469

Edelstahl

Länge: 11,5 cm

Amsterdam 1980



Veronika Schwarzinger

Glasnadel

Brosche

LHG 1579

Edelstahl, Bleiglas

Länge: 14 cm

Wien 1980



Veronika Schwarzinger

Glasnadel

Brosche

LHG 1580

Edelstahl, Glas, Zugfeder

Länge: 14,5 cm

Wien 1981



Veronika Schwarzinger

Tanzendes Ohr

Ohrgehänge

BJ 1553

Edelstahl, Glas

Höhe: 7 cm, Breite: 4,4 cm

Wien 1983



Ina Seidl

Fingerring

BJ 1784

Silber

Maße: 6,8 x 9 x 7,5 cm

Linz 2001

Foto: © MAK/Georg Mayer

Ina Seidl
Fingerring*
BJ 1791
Silber
Maße: 5,5 x 2,7 x 1,9 cm
Linz 2007



Waltraud Viehböck
Halsschmuck
BJ 1501
Silber, Acryl
Wien 1973

Miroslava &
Josef Symon
Halsschmuck
BJ 1514-1
Leder, Kieselstein
Wien 1975



Ulrike Zehetbauer
Brücke*
Brosche
LHG 1588
Gold, Silber, Opaleszentglas,
Blattgold
1986

Miroslava &
Josef Symon
Armband
BJ 1514-2
Leder, Kieselstein
Wien 1975



Ulrike Zehetbauer
Fingerring
LHG 1589
Gold, Email, Dendrit
1986

Eva Tesarik
Ritter Stuhl*
Armreif
LHG 1644
Silber
Länge: 9,7 cm, Höhe: 6,5 cm
Wien 1996



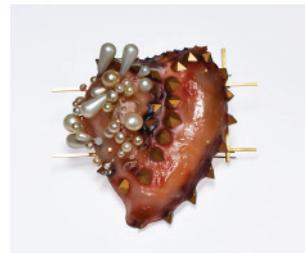
Petra Zimmermann
Armreif mit Gürtelschnalle
BJ 1739
Kunststoff, Metall, Perlmutter
Höhe: 7,4 cm, Ø 11,6 cm
Wien 1999

Foto: © MAK/Georg Mayer

Eva Tesarik
Oceanis Nox
Halsschmuck
BJ 1802
Silber, Steine, Muscheln mit
Kalkalgen
Höhe: 24 cm, Breite: 17 cm
Wien 2012



Foto: Eva Tesarik



Petra Zimmermann
Brosche
BJ 1740
Messing, Kunststoff, vergoldet
Maße: 9,5 x 10,8 x 4 cm
Wien 2000

Angela Varga
Goldene Gliederkette mit mehr-
teiligem goldenen Anhänger
LHG 1335
Gold, Topas
Akzession 1965



Petra Zimmermann
Ohrgehänge
BJ 1811
Kunststoff, Blattgold
Höhe: 7,4 cm, Breite: 4,5 cm
Wien 2000

* Die skizzenhaften Abbildungen sollen eine Ahnung über das jeweilige Schmuckstück vermitteln. Im zeitlichen Rahmen dieser Diplomarbeit waren optimale Abbildungen nicht möglich.

Abstract

Schmuck im Allgemeinen hat eine sehr lange Geschichte und gilt daher als Urphänomen. Die Entwicklung hin, zum zeitgenössischen Schmuck und wie sich dieser definiert, beziehungsweise welche Charakteristika in der österreichischen Schmuckszene relevant sind, bilden die Grundlagen dieser Arbeit. Das kleine und erst seit circa 60 Jahren bestehende Kunstsegment der Schmuckkunst hat in Österreich Impulse durch vielfältige Formen von Ausbildung und Selbstorganisation erhalten. Galerien, Ausstellungen und Sammlungen bieten der Öffentlichkeit Einblicke in die Konzepte des zeitgenössischen Schmucks, der oftmals auf traditionellen Schmuck reagiert und neue Ausdrucksmöglichkeiten propagiert.

Im Museum ist Schmuck in Ausstellungen ohne dem Zusammenspiel mit dem Körper sichtbar. Welche Betrachtungsaspekte sich dabei ergeben, wie sich museale Sammlungen zusammensetzen und welche internationalen Museen zeitgenössische Schmuckkunst sammeln, wird erläutert. Im konkreten Fall des *Museum für angewandte Kunst* (MAK) in Wien werden die Positionen von Künstlerinnen bewusst herausgegriffen und mit den österreichischen Werken der Sammlung für zeitgenössischen Schmuck statistisch in Bezug gesetzt.

Um auf die Werke von Schmuckkünstlerinnen in der Sammlung des MAK genau eingehen zu können, werden der Aspekt der Schmuckträgerin und die Werke von bildenden Künstlerinnen thematisiert, die in ihren Arbeiten Schmuck beziehungsweise schmuckähnliche Formen nützen.

Schmuckkünstlerinnen erneuern ab den 1960er Jahren das traditionsbesetzte Metier des Schmucks, um ihre Ideen tragbar zu gestalten. Durch Interviews mit Schmuckkünstlerinnen kann ein Einblick in ihre Sichtweisen dargestellt werden, die auch Bezug zum aktuellen Schmuckdiskurs bieten und Wünsche für die zukünftige Entwicklung des künstlerischen Schmuckes sowie dessen Positionierung im MAK definieren.

Jewellery in general has a very old history and therefore can be grasped as a primeval phenomenon. The origin of this thesis is the derivation of the development of contemporary jewellery and how it is being defined. Furthermore, the characteristics which are important for the Austrian jewellery scene are described. The small art segment of artistic jewellery has been influenced by multiple kinds of education and self-organizations for the last 60 years. One can observe the concepts of contemporary jewellery in exhibitions, galleries and collections. They show the reactions to the traditional jewellery and propagate new types of expression.

In museum exhibitions, jewellery is being presented without the connection to the body. It has been clarified which aspects of contemplation are relevant and how museum collections are being put together. Also being described are the international museums which collect contemporary jewellery. In the special case of the Museum of Applied Art in Vienna the positions of female artists are deliberately highlighted. The Austrian works of the collection of contemporary jewellery are compared by utilizing statistics.

To understand the complex theme about women and jewellery, this thesis takes a look not only at the aspects of wearing jewellery as a female but also those of visual artists, who are using jewellery, respectively, jewellery-related forms, in their artworks.

From the 1960s onwards, female jewellery artists have renewed the traditional field of jewellery in order to express and to make their ideas wearable. Through interviews with jewellery artists, an insight into their perspectives can be presented, which also relates to current jewellery discourse and defines wishes for the future development of artistic jewellery at the Museum of Applied Art.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Begriffe zum zeitgenössischen Autorenschmuck	3
2.1	Einblick in die Entwicklung zum zeitgenössischen Schmuck	3
2.2	Das Handwerk und die Kunst	9
2.3	Das Material des zeitgenössischen Schmucks	12
3	Zugänge und Definitionen des zeitgenössischen Schmucks mit Schwerpunkt Österreich	20
3.1	Definitionen des zeitgenössischen Schmucks	20
3.1.1	Arten von Schmuck	21
3.1.2	Allgemeine Bedeutungszuschreibungen im Schmuck	22
3.1.3	Künstlerischer Schmuck	24
3.1.4	Aufschlüsselung in Zeichen, Symbol und sinnhaltige Form	24
3.1.5	Bezeichnung	25
3.2	Besonderheiten der österreichischen Schmuckszene	27
3.3	Impulse für künstlerischen Schmuck in Österreich	35
3.3.1	Ausbildung & Selbstorganisation	35
3.3.2	Galerien	37
3.3.3	Österreichische Sammlungen	38
3.3.4	Ausstellungen	39
4	Der Genderaspekt des Schmucks in Österreich	42
4.1	Konventionelle Attribute des Weiblichen	45
4.2	Exkurs: Der Körper als Modell	47
4.3	Die Mittel zur Kunst	52
4.4	Veränderungen im Schmuckbereich	55
5	Schmuck im Museum	59
5.1	Schmuck ohne Träger*in	59
5.1.1	Betrachtungsaspekte	61
5.1.2	Museumswürdigkeit	63
5.2	Verortung	65
5.3	Museale Sammlungen	68
5.3.1	Die Sammlung für zeitgenössischen Schmuck im MAK	68
5.3.2	Aktualität und Selektion	70
5.4	Internationale Museen, die zeitgenössische Schmuckkunst sammeln	73
6	Statistische Angaben zu den österreichischen Werken der Sammlung	75
7	Aufforderung zum aktuellen Schmuckdiskurs	78
8	Zusammenfassung und Fazit	82
9	Quellenverzeichnis	88
9.1	Interviews und Korrespondenz	88
9.2	Literatur- und Internetquellen	88
9.3	Abbildungsverzeichnis	93
9.4	Danksagung	94

1 Einleitung

„Kosmos“ - ein allumfassendes Wort, welches die Bezeichnung für das Große und Ganze, das heißt die Welt ist. „Die reiche und präzise Sprache der Hellenen hat dasselbe Wort zur Bezeichnung des Zierrates, [...] und der höchsten Naturgesetzlichkeit und Weltordnung“ (Semper, 1987, S. 5) Kosmos heißt „in Gedanken geboren“. Schmuck ist auch vier Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung schon weit entwickelt und so kann neu zu Definierendes sich am Schmuck orientieren. Schmuck ist schön, hat Struktur, ruft Verblüffung hervor durch den ganzheitlichen Charakter. Die Vorsokratiker haben das übernommen und die „Welt“ als eine schöne, strukturierte Einheit verstanden. (vgl. Voigt & Voigt, 2011, S. 82ff)

Worte für das Universum werden im antiken Griechenland erst neu definiert, Schmuck hingegen ist bereits lange davor schon bekannt, wird mit hoher Kunstfertigkeit produziert und getragen. Schmuck ist also ein Urphänomen, nur Waffen haben eine längere Geschichte. Und: es gibt kein Volk, das nicht Schmuck trägt. Das ist äußerst beachtenswert, denn Schmuck macht weder satt noch warm. Zur Verteidigung ist Schmuck auch nicht geeignet. Ganz im Gegenteil, seine Stärke liegt in der nonverbalen Kommunikation – seit jeher.

In einem zeitlichen und regionalen Kontext können Menschen Schmuck als Zeichen lesen, wissen zum Beispiel die Orden auf einer Uniform zu interpretieren, wissen den Menschen unter der Krone richtig zu betiteln. Für die Entwicklung zu einem zeitgenössischen Umgang mit dem Thema ist dies nicht unbedingt förderlich. Schmuck ist mit sehr vielen, beziehungsweise zu vielen Bedeutungen aufgeladen. Trotzdem ruft Karl Bollmann dazu auf, mit den „Vorkenntnissen“ pfleglich und kultiviert umzugehen, im Sinne eines von ihm propagierten Humanismus. (Bollmann, 2015, S. 11/12)

Schmuck wird gesehen. Nicht bloß von der Trägerin oder dem Träger, sondern noch mehr vom Umfeld, dem Gegenüber. Diese Öffentlichkeit steht im Kontrast zur Intimität, die Schmuck innewohnt. Nahe am Körper wird das Kleinod getragen, ist womöglich mit Bedeutungen wie Erinnerung oder guten Wünschen versehen. Schmuck überdauert meist die Kurzlebigkeit von Moden und wird ob seiner Haltbarkeit von einer Generation an die folgende übergeben. Er ist somit ein „mobiles Kulturgut“ (Längle, 2012, S. 4) in zweifacher

Weise: Schmuck als kultureller Bestandteil wird an die Nachkommen weitergegeben und, dies ist vor allem in einer globalen Welt von Wichtigkeit, kann leicht transportiert werden, an den Ort des Aufenthaltes mitgenommen werden.

Christoph Thun-Hohenstein macht einen anderen dualen Charakter des Schmucks aus, der in Bezug zu dem von ihm geleiteten Museum steht. (Er bezieht sich auf künstlerischen Schmuck, der im MAK gesammelt wird.) „Künstlerischer Schmuck ist also Kunst pur [...] Was ihn jedoch gegenüber sonstiger bildender Kunst so außergewöhnlich macht, ist sein dualer Charakter. Ohne den Menschen als TrägerIn bleibt er Skulptur [...]. Wird er getragen, wird er performativ.“ (Thun-Hohenstein, 2015, S. 6) So performativ, dass Handlungen mit Schmuck gewisse Codes beinhalten: zum Beispiel ist die Abnahme des Ohringes in einer Filmszene eine Metapher für den Liebesakt.

In dieser Arbeit soll das Augenmerk auf den künstlerischen Schmuck gerichtet werden. Dies soll keine Wertung, kein hierarchischer Ausdruck sein. Der Pluralismus des Phänomens Schmuck darf nicht außer Acht gelassen werden. Viele unterschiedliche Aufgaben kann Schmuck erfüllen, Bedeutungen transportieren, auch wenn er keine Funktion übernimmt. Für viele ist Schmuck mit seiner Schönheit und Ästhetik ein wunderbares Dekor. Dies soll genauso akzeptiert werden, wie künstlerischer Schmuck, der die Träger*innen nicht schöner, sondern nur deutlicher macht. „... er will sie auszeichnen, als Zeichen, als Signatur.“ (Bott, 1971, S. 7) Ob Kunst oder nicht, darf kein Qualitätsmaßstab sein, denn die Differenzierung zwischen angewandter und bildender Kunst ist zu oft und ohne Lösung diskutiert worden.

Meist wird Schmuck nicht in den aktuellen Kunstdiskurs einbezogen. Dann wiederum wird der Bezug zur bildenden Kunst und zur Performance von Schmuckstücken ganz deutlich dargestellt. Der Variantenreichtum von Schmuck lässt Fragen aufkommen: Ist Schmuck ein eigenständiges Segment der Kunst, das sich immer und immer wieder behaupten muss? Für Marjan Unger ist die Frage, ob „man Schmuck als eine der sogenannten eigenständigen Künste begreift oder nicht, [...] irrelevant. [...] Die Macht des Schmucks besteht darin, dass er weit über jedes Werk der bildenden Kunst hinausreicht, eben weil er immer auch eine

menschliche Dimension umfasst. Schmuck besitzt eine soziale, physische und emotionale Vielschichtigkeit, die aus kunsthistorischer Perspektive selten thematisiert wird. Wird ein Schmuckstück von jemandem getragen [...] wird [es] an allen möglichen Orten und Schauplätzen gesehen.“ (Unger, 2016, S. 58)

Es kann somit weitergedacht werden, wenn Schmuck als ein Pixel gesehen wird. Die Kleinheit des Schmuckes ermöglicht es, dass Schmuck, der von vielen Menschen getragen wird, ein großes Ganzes ergibt. Wir befinden uns also wieder beim Kosmos. (vgl. Voigt & Voigt, 2011, S. 92)

Aber wer fühlt sich zuständig für Schmuck, wenn er zu keiner konkreten Definition passen kann und will? Bildende Kunst, angewandte Kunst oder doch der Mode zugehörig fragt man sich bei der Situierung von Sammlungen, bei der Einreichung von Förderungen, bei der Suche nach Galerien und Ausstellungsorten. Es ist nicht eindeutig und so wird Schmuck, zeitgenössischer Schmuck als wesentliches Ausdrucksmittel oft ignoriert.

Noch ein zusätzlicher Faktor darf nicht außer Acht gelassen werden: Autorenschmuck ist zunehmend ein Thema für und von Frauen geworden. Das ist auf keinen Fall mit der Definition von Qualität zu verbinden, doch es ist ein Fakt, dass Kunst von Frauen, noch immer nicht den gleichen Stellenwert hat, wie jene von Männern. Wird der Anteil an Kunstwerken von Frauen in Museen beachtet, oder die erzielten Preise von Kunstwerken am Kunstmarkt verglichen, ist eine Unstimmigkeit auffällig.

Natürlich gibt es Kommentare, dass Kunst von Frauen nicht gesondert betrachtet werden soll, doch die Konzentration auf dieses gewisse Segment bringt die nötige Tiefe. Das Licht kann nicht nur auf die „Stars“ der Schmuckszene gerichtet, sondern unbekannte, jedoch wichtige Positionen, Hintergründe und Zusammenhänge erläutert werden.

Wenn auch bedacht wird, dass Schmuckschaffende im Gegensatz zu Männern nicht übermäßig viel publizieren, ist es mir eine Ehre ihre Worte in diesem Text aufzuzeichnen und zusammenzufassen.

2 Begriffe zum zeitgenössischen Autorenschmuck

2.1 Einblick in die Entwicklung zum zeitgenössischen Schmuck

Funde bestätigen, dass die Schmuckgeschichte so alt ist wie die Menschheit. Schon die Neandertaler tragen Schmuck, was ein kroatischer Fund¹ aus dem Jahre 2015 bestätigt. (vgl. Patalong, 2015) Knochen werden als Schmuck genützt. Der Homo Sapiens kennt eine Vielzahl von Schmuck und verwendet dazu auch sehr unterschiedliche Materialien: Muscheln, Steine, Federn, Samen, Knochen, Zähne, Hufe, Blumen, Holz und dergleichen. Diese Materialien finden sich heutzutage noch oft im „ethnischen Schmuck“ der stark mit regionalen, aus der Natur stammenden Materialien arbeitet.

Von Anfang an ist Schmuck nicht ausschließlich auf die ornamentale Verzierung des menschlichen Körpers durch diverse Materialien zu reduzieren. Der französische Ethnologe Claude Lévi-Strauss argumentiert in seinem Artikel „Lebensspender Schmuck“ folgendermaßen: „Selbst wenn der Körperschmuck aus bescheideneren Materialien bestand, kam ihm stets hohe Bedeutung zu: Nicht ohne Grund ist die wörtliche Übersetzung des aramäischen Wortes für Ohringe in der Bibel >heilige Sache<. Viele Völker auf der Welt unterteilen den Körper in feste und weiche Zonen: die letzteren sind empfindlich und ständig gefährdet; sie bedürfen des Schutzes durch ein festes Objekt.“ (Lévi-Strauss, 1989, S. 15)

Des weiteren folgert Lévi-Strauss, dass Schmuck den Menschen zum sozialen Wesen macht: „Die große Holzscheibe, die bestimmte brasilianische Indianer in der Unterlippe tragen, macht ihre Rede >gewichtig< und verleiht ihnen so Autorität in der Versammlung; die in das Ohrläppchen eingepflanzten Pflöcke helfen, die Worte der anderen besser zu verstehen.“ (Lévi-Strauss, 1989, S. 15)

Es wird deutlich, dass dabei eine fixe Überzeugung einen wesentlichen Anteil am menschlichen Handeln hat, doch ist dieses Tun bis heute noch nicht völlig

¹ Schmuck aus durchbohrten Muscheln wird 2009 in Israel (Höhle Skhul bei Haifa) und in Algerien (Oued Djebbana) gefunden. Die Orte liegen mindestens 200 km vom Meer entfernt. (Naica-Loebell, 2006) Weiters werden in der Grotte des Pigeons in Marokko 2009 mit rotem Ocker verzierte Muscheln, die als Schmuck dienten, gefunden. Sie müssen älter als 82.000 Jahre sein und ähneln den Funden in der Blombos Höhle in Südafrika. Dort werden 2005 durchbohrte und mit Rötel gefärbte Schneckenhäuser gefunden, die rund 72.000 Jahre alt sind. (CS, 2009)

aufgegeben, worauf ich im Kapitel 3.1 *Definitionen des zeitgenössischen Schmucks* noch weiter eingehen werde.

Erst mit der Entdeckung von Edelmetallen ist die Vielzahl an verwendeten Materialien in der Schmuckgestaltung verdrängt worden. Durch die Seltenheit von Edelmetallen ist der materielle Wert des Schmucks gestiegen und eine neue Facette wird in das Metier eingebracht – Schmuck als Statussymbol. Edelmetalle werden aber auch gerne wegen ihres Glanzes, ihrer Farbigkeit, der Haltbarkeit, der vielfältig möglichen Bearbeitung und der optimalen Trageeigenschaften am Körper genutzt. Die Handhabung und Bearbeitung von Metallen wird erforscht und weiterentwickelt. Somit ist die Technologie in der Schmuckfertigung einen deutlichen Sprung vorwärts gerückt. Doch es werden Hierarchien zwischen den Materialien festgeschrieben.

Viele Lehr- und Fachbücher entstehen. Anfang des 12. Jahrhunderts wird von Theophilus Presbyter die 'Schedula diversarum artium' geschrieben. In diesem Werk wird vor allem auf die handwerklichen Techniken des Goldschmiedens eingegangen. 1568 schreibt Benvenuto Cellini ein Traktat über die Goldschmiedekunst. Die Fertigung von Schmuck wird als Einheit von Form, Material und Inhalt gesehen. Nur durch handwerkliches Können, kombiniert mit viel Erfahrung und Wissen über die Materialien, entstehen einmalige Stücke.

Dieses festgeschriebene Wissen wird sehr lange in der Produktion von Schmuck befolgt, sodass Hermann Jünger 1996 in seinem Katalog folgendes vermerkt: „Diese Bücher vermitteln die Einsicht, daß sich in 800 Jahren im Alltag einer Goldschmiedewerkstatt nichts Wesentliches geändert hat.“ (Jünger, 1996, S. 9)

Durch die Funde von Diamanten und die Möglichkeit, diese härtesten Steine zu bearbeiten², besteht die Hauptaufgabe von Goldschmieden nun darin, Fassungen für diese Edelsteine zu kreieren. Es kommt zu einer wesentlichen Änderung in der Goldschmiedekunst. Die Steine sollen möglichst kunstvoll gefasst sein, deren

² „Um 1650 gelang niederländischen Steinschleifern der sogenannte Rosenschliff mit 32 Facetten, der um 1700 durch den Brillantschliff mit 56 Facetten verbessert wurde“ (Pickl-Herk, 1986, S. 10)

Wirkung optimal hervorgehoben werden. Der Wert des edlen Metalls wird durch kostbare Steine weiter gesteigert. Diese Kostbarkeiten können sich nur wohlhabende Bürger und Adelige leisten und sie stellen dies auch deutlich zur Schau. Der Wert von Schmuck wird größtenteils dem Material zugeschrieben.

Ausnahmen kommen teils durch politische Notwendigkeiten zustande. 1815 wird bei den Franzosenkriegen edelmetallhaltiger Schmuck gegen solchen aus Gusseisen eingetauscht. Die romantische Interpretation von gotischen Formen in Eisen wird Mode und auch in Österreich³ produziert. Schmuck aus Gusseisen wird zum Beispiel bei Trauerschmuckstücken⁴ verwendet. Durch die Favorisierung der Farbe Schwarz werden Schmuckstücke zusätzlich aus Onyx und Gagat gefertigt. Abgesehen davon wird auch menschliches Haar als Material für Trauerschmuck verwendet. Durch Haar, das als Grundmaterial verarbeitet wird, können diese bleibenden Teile des geliebten Menschen zur Erinnerung am eigenen Körper getragen werden.

Die Rezipitation von historischen Formen wird mit dem Beginn des Jugendstils strikt beendet. Schmuck als künstlerisches Ausdrucksmittel steht klar im Vordergrund, die künstlerische Aussage sowie die dekorative Wirkung und die vollendete Ausführung sind das Qualitätskriterium. (vgl. Pickl-Herk, 1986)

„Die Motive des Jugendstils, jungfräulich nackte Frauenkörper, Pfauen, Fabelwesen und Pflanzenornamente, erschöpften sich nicht im rein Dekorativen. Sie offenbarten Kraftlinien und Triebkräfte.“ (Ludwig, 2008, S. 15) Der kommunikative Charakter von Schmuck wird von der berühmten Schauspielerin und Theaterdirektorin Sarah Bernhardt erkannt. Sie lässt sich erotischen Schmuck von den französischen Schmuckschaffenden René Lalique und Georges Fouquet fertigen. Sie strahlt damit ihre Unabhängigkeit und ihre sexuelle Macht aus. Durch ihre Bekannt-

³ „Es gab im 19. Jahrhundert im Bereich des heutigen Österreichs noch zwei (...) bedeutende Eisengießereien. Es waren dies das Gußwerk bei Mariazell und die Firma von Joseph Glanz in Wien. (Schmuttermeier, 1992, S. 9)

⁴ Mit dem Tod von Prinz Albert von Sachsen-Coburg und Goth, dem Gemahl von Victoria - Königin des Vereinigten Königreichs von Großbritannien und Irland im Jahre 1861 kommt es zu einem strikten Trauerzeremoniell am britischen Königshof, das auch von der Bevölkerung aufgegriffen wird.

heit in Europa und Amerika wird sie zum Vorbild für viele Frauen.

Diese Demonstration von gesellschaftlich notwendigen Freiräumen ist am Ende des 19. Jahrhunderts beziehungsweise zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine deutliche Unterscheidung zum konventionellen Juwelenschmuck. Der pariser Goldschmied Georges Fouquet will seine Kompositionen, die Geschwindigkeit vermitteln sollen, im Geiste des modernen Lebens sehen. Leicht verständlich sind die klaren Formen, bei denen Proportionen und Farben harmonisch aufeinander abgestimmt sind. (vgl. Ludwig, 2008, S. 15)

Die Schmuckproduktion in Wien ist um 1900 sehr an industrieller Fertigung interessiert. Gestanzte Einzelteile werden zusammengefügt und gefasste Diamanten bilden den Kernpunkt der oftmals – nach historischen Vorlagen - produzierten Schmuckstücke. Die Wiener Werkstätte, die ab ihrer Gründung im Jahre 1903 mit der Schmuckherstellung beginnt, entscheidet sich gegen diesen Usus. Beeinflusst von der Arts and Crafts-Bewegung in Großbritannien richtet sie sich nach den Formen der Zeit aus, grenzt sich klar gegen den Historismus ab. Josef Hoffmann, Koloman Moser und Dagobert Peche bringen individuelle Zugänge ein. Die Symbiose aus Hoffmanns architektonischem Verständnis und Mosers grafischem Gespür führt zu hervorragenden Entwürfen. Nach dem radikalen Beginn der Produzentengemeinschaft, wobei reduzierte und geometrisch aufgebaute Stücke entstehen, orientiert sich die Wiener Werkstätte zunehmend an den Vorlieben der Kunden. (vgl. Asenbaum & Kos, 2008, S.15)

Ab 1910 beginnen in Deutschland mehrere Mitglieder der „Künstlergruppe Brücke“ Schmuck zu erschaffen. Ursprünglich als Geschenk für ihre Frauen erarbeiten sie Schmuck. Sie sehen dies in der gleichen „ganzheitlichen künstlerischen Auffassung“ (Schneider, 2003, S. 8) wie sie neben Malerei und Skulptur, Möbel, Wandspannungen und Kleidung gestalten.⁵

⁵ Wird Schmuck von den Mitgliedern der „KG Brücke“ als freie Kunst begriffen, gilt dies nicht für die National-sozialisten oder auch die Kommunisten der DDR: „Das Kunsthandwerk hatte unter ihnen immer einen größeren Freiraum, auch wenn hier die gleiche künstlerische Anschauung zur Wirkung kam wie in den Gemälden, Graphiken und Plastiken.“ (Hüneke, 2003, S. 61)

Sie wollen dem industriell Gefertigten bewusst widersprechen. Dabei begegnen sie dem Schmuckbereich als Maler, haben keine handwerklichen Ausbildungen in dem Bereich, was sie durchaus betonen, indem zum Beispiel Karl Schmidt-Rottluff Steinfassungen aus dem geschlitzten Metall einer Brosche aufbiegt. Erick Heckel und Ernst Ludwig Kirchner lassen die Broschierungen „von professionellen Goldschmieden arbeiten, die gebördelten Ränder blieben herausfordernd unbeholfen. So wie ihre Malereien haben sie auch diese Metallarbeiten aus dem Handgelenk hingeworfen.“ (Schneider, 2003, S. 14) Zum ersten Mal wird dieser „Künstlerschmuck“ 1912 bei der Sonderbund-Ausstellung in Köln gezeigt.

Ab 1912 arbeitet Naum Slutzky für zwei Jahre in den Wiener Werkstätten als Goldschmied. Nach einem Studium an der Technischen Hochschule in Wien und Kunstunterricht bei Johannes Itten kommt er an das Bauhaus, wo er Meister des Goldschmiedehandwerks wird. Er ist fast der Einzige, der Schmuck am Bauhaus entwickelt.

„In Germany the Bauhaus taste for simplified forms and modern materials such as plastics and aluminium widened the range of materials artists could use to produce jewelry. Crafts at the Bauhaus were given almost equal weight for the first time as the major arts and thus the line between them was effected to the point that painters, sculptors, and architects felt comfortable making artisanal objects.“ (Rose, 2011, S. 16)

Diese Gleichrangigkeit wird wieder von bildenden Künstlern aufgegriffen. Pablo Picasso fertigt in den 1950er Jahren Muschelketten für Dora Maar, interessiert sich für Goldschmiede der Renaissance und lässt bei dem Goldschmied François Hugo etliche Medaillons fertigen. Auch Georges Braque kooperiert mit dem Handwerker Baron Heger de Loewenfeld. Bei dieser Zusammenarbeit werden 110 Gouaches in Schmuck umgewandelt. Bei Schmuck von Picasso, Braque, aber auch von Dalí entworfen, ist die traditionelle goldschmiedische Fertigung klar ersichtlich, der Wert des Materials bewusst eingesetzt. Der von afrikanischen Kulturen inspirierte Künstler Alexander Calder weiß selbst mit Metallen umzugehen und fertigt impulsiv Schmuck aus Kupfer und Bronze. Meist sind es Geschenke. Sein Oeuvre ist sehr umfassend, hat er doch 1.800 Schmuckstücke produziert.

Meret Oppenheim hat ihr „Déjeuner en fourrure“ in Schmuck transformiert und einen Armreif mit Pelz umgeben. Bei ihr bleibt es ebenso nicht bei einem Stück, sie entwirft ganze Serien von Schmuckstücken. Louise Bourgeois geht direkt auf den Körper ein, sucht nicht bloß eine neue Projektionsfläche, sondern findet 1948 am Körper den richtigen Platz für „Collier barre de métal“, das den Hals einsperrt, obwohl eine dekorative Note bestehen bleibt.

Die Liste ließe sich noch lange erweitern, denn allein in den 1960er Jahren fertigen⁶ Lucio Fontana, Roy Lichtenstein, Yves Klein, Arnaldo und Gio Pomodoro und Roman Opalka Schmuck. Bemerkenswert ist, dass es vor 1961 kaum⁷ Ausstellungen mit dem Schmuck dieser Künstler*innen gibt. Ab 1972 präsentiert die Galerie „Sculpture to Wear“ im Foyer des New Yorker Plaza Hotels diese Werke.

Im Oktober 1961 organisiert die *Worshipful Company of Goldsmiths* in Kooperation mit dem *Victoria and Albert Museum* in der Goldsmiths' Hall in London die Ausstellung „The International Exhibition of Modern Jewellery, 1890 – 1961“. Es werden Arbeiten von bildenden Künstlern⁸, historische Arbeiten und Schmuck aus der Zwischenkriegszeit⁹ neben dem damals sogenannten „Studio-Schmuck“¹⁰ präsentiert. (Archer, 2015) Aus Österreich¹¹ werden Arbeiten der Wiener Werkstätte von Josef Hoffmann und Carl Otto Czeschka ausgestellt, neben Werken von Ferdinand Hauser, Anita Coudenhove-Kallergis und von Angela Varga. Eine Arbeit aus dem Jahre 1965 von Angela Varga befindet sich in der Sammlung für zeitgenössischen Schmuck im MAK.

6 Die Künstler*innen fertigen selbst oder lassen nach ihren Schmuckentwürfen fertigen.

7 Eine Ausnahme bildet Alexander Calder, der seine Schmuckarbeiten 1940 in der Willard Gallery in New York ausstellt.

8 z.B.: J. Arp, A. Calder, César, G. de Chirico, J. Cocteau, S. Dalí, M. Ernst, L. Fontana, A. Giacometti, E.L. Kirchner, Ch. R. Mackintosh, E. Nolde, M. de Patta, P. Picasso, A. + G. Pomodora, E. Sottsass, Y. Tanguy, H. van de Velde

9 z.B.: Cartier, Bulgari, G. + J. Fouquet, R. J. Lalique, Ph. Patek, Tiffany

10 nicht-österreichische VertreterInnen sind zum Beispiel: F. Becker, G. Jensen, St. Lechtzin, S. Persson, N. Slutzky, E. Treskow, E. Weiss-Weingart

11 Die Bezeichnung „aus Österreich“ wird hier in Zusammenhang mit einem Österreichbezug verwendet: entweder in Österreich geboren bzw. in Österreich lebend und schaffend.

Abb. 1

Angela Varga

Goldene Gliederkette mit mehrteiligem goldenem

LHG 1335

Anhänger

Akzession 1965

Gold, Topas



Für die Entwicklung des künstlerischen Schmucks dürfen nicht die Einflüsse des Modeschmucks übersehen werden. Schmuck, der sich bewusst von teuren Materialien distanziert, anfangs traditionelle Formen imitiert, diese aber weiterentwickelt und spielerisch den Schein von Luxus verwendet. „Befreit von den Zwängen des Designs, den Einschränkungen durch Herstellungsmethoden und vor allem von gesellschaftlichen Vorurteilen, wurde der unechte Schmuck zum Spaß oder zur Mode ...“ (Becker, 1991, S. 313)

Durch die Erfindung von Strass-Steinen kann die Leuchtkraft von Edelsteinen respektive von Diamanten gut kopiert und üppig eingesetzt werden. „Vor allem [Pierre] Cardin gab exotischen Strass-Schmuck in Auftrag, der auch Halsketten miteinschloß, von denen die gewagtesten Modelle von der österreichischen Designerin Karin Laimböck stammten.“ (Becker, 1991, S. 319)

Ist es in den 1920er Jahren bei Coco Chanel noch die Imitation von traditioneller Schmuckverarbeitung, bricht Paco Rabanne 1960 die Regeln und präsentiert seinen 'Anti-Schmuck'¹². Er ist beeinflusst von der Op-Art-Bewegung, entwirft Schmuck, der sich an den Gemälden der 60er Jahre orientiert, die groß, farbtensiv und enthemmt sind. Eine neue Ästhetik wird mit neuen Materialien umgesetzt. Viele Modeschöpfer entwerfen Schmuck. Auch Yves Saint Laurent entwickelt in den sechziger Jahren in Zusammenarbeit mit der Firma Scemama äußerst ausgefallenen, sowie lebhaften Modeschmuck.

Im künstlerischen Bereich gibt es bedeutungsvolle Neuerungen ab den 1960er Jahren in Großbritannien und in den Niederlanden. Die Niederländer Emmy van Leersum und Gijs Bakker sind als Goldschmiede ausgebildet, denken Schmuck allerdings gänzlich neu und wollen ihn im Bereich des Designs verankern. Als sie 1967 im Stedelik Museum in Amsterdam ihre Werke, wie z.B. einen großen Aluminiumkragen als Schmuck ausstellen, „war klar, daß eine neue Ära der Schmuckkunst angebrochen war“ (Besten, 1996, S. 30)

Diese unglaublich großen Metallstücke scheinen damals kaum tragbar zu sein, transportieren sie doch ein visuelles Aggressionspotenzial und passen somit genau in die 1960er Jahre des vorigen Jahrhunderts, passen zur Sprache der Pop-Kultur und dem Aufbegehren der Jugend gegen das Establishment. „Es war die bis dahin radikalste Ablehnung des Dekorativen im traditionellen Schmuck“ (Ludwig, 2008, S. 37) Gemeinsam mit Nicolaas van Beek sind van Leersum und Bakker in den 1960er und 1970er Jahren gefragte Künstler*innen in Amsterdam. Ihr visionäres Denken, das Menschen als Träger*innen von Schmuck in den Mittelpunkt rückt¹³ und sie somit zum Focus des intellektuellen und ästhetischen Diskurses macht, gilt als Novum. (vgl. Besten, 1996, S. 25)

Die Bewegung, Schmuck neu zu denken, findet zeitnah an vielen Orten statt. In Deutschland, Italien, in der damaligen Tschechoslowakei, in den USA sowie in Österreich (siehe Kapitel 3.2 *Besonderheiten der österreichischen Schmuckszene*) kommt es zu neuen Ansätzen, Erkundungen und Werken. Je nach Ausgangslage, Möglichkeiten und Umfeld bilden sich divergierende Tendenzen heraus. Es gibt keine klar definierten Ziele, kein Manifest – es besteht eher der Wille, eingefahrene Vorgaben zu brechen, neue Perspektiven zu eröffnen. Dieser „Neue Schmuck“ ist kein neuer Stil, sondern „a loose, international and vital tendency that breathed new life into jewellery.“ (Besten, 2012, S. 7)

Um diese Diversitäten festzuhalten, publiziert Karl Schollmayer 1974 das Buch „Neuer Schmuck – ornamentum humanum“¹⁴ und zeigt darin mannigfaltige Beispiele der neuen Schmuckverständnisse, erläutert die Eigenständigkeit der Schmuckgestalter. „Idee, Entwurf, Komposition und Ausführung liegen nun im wesentlichen in einer Hand. Schmuckgestalter oder Schmuckkünstler sind ebenso eigenständig wie es Maler, Bildhauer oder Architekten von jeher waren.“ (Schollmayer, 1974, S. 2)

Diese Zeit, „die geprägt war von der Erschließung neuer Technologien und Materialien in allen Bereichen der Kunst, einem Entgrenzen bis dahin fest umrisse-

¹² Rabanne experimentierte mit Holz, Papier, Aluminium und Kunststoffen der Raumfahrt-Ära.

¹³ Siehe auch die „Kledingssuggesties“ (Bekleidungs-vorschläge), die von Oskar Schlemmers Arbeiten inspiriert sind.

¹⁴ Mit einem Kapitel über Elisabeth Kodré-Defner und Helfried Kodré.

ner Disziplinen" (Schlossinger, 2011, S. 32) bedient sich der bildenden Kunst, der Performance, der Abstraktion, um eine neue Kunstsparte zu kreieren. Die Schmuckkünstler*innen setzen sich von den Vorgaben ab, wollen Autonomie für ihre Arbeiten, beziehen sich weiterhin auf den Körper. Die Arbeiten wollen bewusst provozieren oder auch schockieren aber sie berücksichtigen die notwendigen Bedürfnisse zur Tragbarkeit. Die neu formulierte Phrase „object to wear“ verdeutlicht die Bestrebungen.

„Einen merklichen Schub erhielt die Schmuckszene vor allem in den 80er Jahren, sicherlich auch befördert vom großen allgemeinen Interesse an Kunst und Kultur in diesen Jahren. Viele Schmuckgalerien wurden in diesem Jahrzehnt gegründet. [...] Antrieb dazu war gewiss auch, den neuen Schmuck aus dem Verborgenen der Werkstatt herauszuholen.“ (Holzach, 2000, S. 13) Die Form der Vermittlung orientiert sich stark an den Strukturen der freien Kunst. Durch die öffentliche Diskussion will man damals zu einer Erweiterung des Interessent*innenkreises kommen. Beiträge dazu sind große internationale Ausstellungen. Mit umfassenden Katalogbeiträgen wird die Verortung des Phänomens Schmuck untersucht.

„Der neue Schmuck [...] fand seit den 1960er Jahren in zahlreichen Ausstellungen und durch Museen Beachtung. Wegweisend waren die Ausstellungen 'Modern Jewellery', 1890-1961 in London sowie 'Gold + Silber', 'Schmuck + Gerät von Albrecht Dürer bis zur Gegenwart' 1971 in Nürnberg.“ (Ludwig, 2008, S. 25) Ausgestellt sind Werke von bildenden Künstler*innen und von Künstler*innen, die ausschließlich im Schmuckbereich arbeiten. Von allen Seiten will man die Erneuerung der Schmuckkunst forcieren. Eine weitere groß angelegte Ausstellung ist 1988 die Ausstellung „Ornamentum 1“ im Schmuckmuseum Pforzheim.

Auch in Österreich gibt es ab den 1970er Jahren teilweise internationale Ausstellungen, die im Kapitel 3.3.4 *Ausstellungen* gesondert beschrieben werden. Durch diese Art der Präsentation wird das neue Feld der Schmuckkunst der Öffentlichkeit gezeigt, zur Diskussion gestellt, in seiner Einzigartigkeit manifestiert und bildet die Grundlage für weitere Entwicklungen.

2.2 Das Handwerk und die Kunst

„Our leading category is now ‘art’ rather than ‘jewellery’.“
(Maurer Zilioli, 2016, S. 12)

Es ist eine immer wieder diskutierte Frage: Kann Schmuck Kunst sein? Diese Frage impliziert die Feststellung, dass Schmuck (in den meisten Fällen) handwerklich gefertigt wird. Deswegen wird das Handwerk immer wieder gegen die Kunst und umgekehrt argumentiert. Beat Wyss erläutert diese Diskrepanz in dem Artikel: „Das Gold des Entwerfens“ ausführlicher. Er formuliert, dass das Verhältnis des Handwerks zum Entwurf wesentlich ist, welche Theorie ein Werk begleitet.

Damit ist nicht die Theorie der Technik gemeint, die als Fachwissen teilweise in Fachbüchern für „Eingeweihte“ vermittelt wird, oder des Öfteren als Geheimnis des Meisters, der Meisterin im Verborgenen bleibt, sondern jene Theorie, sich künstlerisch öffentlich zu erklären: „Seht her, Leute, ich mache es so!“ – kommt ein Dreifaches zum Vorschein: ein Ich, das sich an sein Publikum richtet; jene Leute, die auf das werkende Ich aufmerksam werden; und die starke Geste eines Ich mache es so (- und nicht anders)!“ (Wyss, 2016, S. 38) Diese Aussage findet nicht versteckt statt, richtet sich weder nach den Traditionen beziehungsweise möchte sich ausschließlich an einer großartigen Ausarbeitung orientieren. Es schreit nach der Öffentlichkeit, der man einen (neuen) Zugang vermitteln will, eine Thematik darstellen möchte, die Kommunikation eröffnen will. All das sind Bereiche, die der Kunst heute zugeordnet werden. Ob die Werke handwerklich ausgefeilt sind oder sich mit einer skizzenhaften Lässigkeit darstellen, ist nicht ausschlaggebend.

Schwierig in der Betrachtung als Kunst ist die Verarbeitung von großem Materialwert unter technischem und handwerklichem Aufwand. „Es ist das Gold und die fummelige Arbeitsweise des Goldschmieds, die dem Kunstcharakter seines Tuns abträglich sind.“ (Wyss, 2016, S. 40)

Dass die handwerkliche Schulung von Genauigkeit und die traditionellen Handhabungen die Leichtigkeit im Tun behindern können, bemerkte auch der Schweizer Goldschmied Meinrad Burch-Korrodi mit der polemischen Aussage: „Viele Graveure können nicht gravieren, weil sie zu gut gravieren.“ (Jünger, 1996) Er hat sehr bewusst das Handwerk des Graveurs ausgewählt, denn dieses braucht Talent und sehr viel Übung, damit der Stichel ein feines Relief in Metall zu einem Bild werden lässt. Dieses handwerkliche Können ist streng

reglementiert und Experimente, andere Zugangsweisen, um sich dem Bereich der Kunst zu nähern, werden (oft) ausgeschlossen.

„Der moderne Handwerker muß sich darüber klar sein, daß er vielfach in Gefahr ist, in der Überbewertung des Mechanisch-Exakten und in der Vernachlässigung des Künstlerischen ein Handarbeitsspezialist zu werden.“ propagiert Franz Rickert Professor an der Akademie für Angewandte Kunst sowie an der Akademie der Bildenden Künste in München. (in Jünger, 1996, S. 61) Rickert lehrt bis 1972, als der Ausbruch aus der Tradition noch recht jung ist, die autonome Gestaltung erst in den Anfängen steckt.

Wie schon im Kapitel 2.1 *Einblick in die Entwicklung zum zeitgenössischen Schmuck* erwähnt, nähern sich anerkannte bildende Künstlerinnen und Künstler auch dem Medium Schmuck an. Hier wird gar nicht die Frage gestellt, ob Kunst oder nicht, denn sie sind als Maler, Bildhauer anerkannte Künstlerpersönlichkeiten und durch ihre Werke in diesen Kunstsparten definiert sich der Schmuck auch als Kunst.

Doch hier entsteht die Frage, ob das Fehlen von technischem Können und perfekter Ausführung ausreicht, um den künstlerischen Ausdruck zu forcieren? Hat doch 1919 Walter Gropius im Gründungsmanifest des Bauhauses folgendes festgehalten: „Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine „Kunst von Beruf“. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers.“ (Gropius, 1919)

Wie geht man mit dieser Aussage fast 100 Jahre später um? Ist die Rangordnung zwischen Kunst und dem Handwerk bereits aufgehoben? „Jewellery freed itself some time ago from many of its technical constraints and it does not just use the jeweller’s own methods. Rather, it has investigated the heritage of other crafts and other technologies to integrate them based on the artistic language that each creator wants to develop.“ (Pastor, 2014)

Carlos Pastor¹ betont die künstlerische Sprache jeder einzelnen Künstlerin, jedes einzelnen Künstlers. Sie sollen mit Technologien und Ausdrucksweisen so umzugehen wissen, dass diese optimal dem Schmuck entsprechen. Ist für den Ausdruck die technische Perfektion wichtig, wie sie einst im Handwerk unumgänglich war, ist dies ebenso empfehlenswert wie das Arbeiten in gänzlich unterschiedlichen Disziplinen – wie etwa malerische Qualitäten auf diversen Untergründen aber auch der ganz freie Zugang zum Thema Schmuck ist erwünscht. Das Werk kann aus einem „traditionell“ unüblichen Werkstoff oder auch als untragbares Objekt, das im Betrachter, in der Betrachterin Assoziationen zu Schmuck hervorruft, bestehen. „Die Durchlässigkeit der Gattungen“ (Wyss, 2016, S. 44) hat die alten Parameter aufgehoben und lässt Vielfältigkeit zu.

Neu und für die Zukunft relevant spricht Veronika Schwarzinger von den 3D- Fertigungsmethoden für Schmuck. In neuen Software-Programmen – zum Beispiel von Ann Marie Shillito muss keinem konstruktiven Konzept nach technischen Vorgaben gefolgt werden, sondern intuitiv wird ein Schmuckstück für den 3D-Druck generiert. „Cloudg as well as DrawnReality are sketch/modelling software using virtual touch (haptics) as force feedback, in that you can actually feel your models and interact in a three dimensional space and both are intuitive to use.“ (Shillito, 2017) Veronika Schwarzinger sieht in dem „Machen“² von Schmuck einen ganz wesentlichen Inhalt des Schmucks. Ganz gleich wie diese Fertigung von statten geht, sie wird von Schmuckkünstler*innen selbst gemacht, durch Experimente und Forschung bringen angewandte Künstler*innen die Herstellung ihrer Kunstwerke zur Perfektion. (Schwarzinger, 2018)

Und wie definiert sich jetzt der Autorenschmuck? Bleiben wir bei Beat Wyss Zuruf: „Seht her, Leute, ich mache es so!“ (Wyss, 2016, S. 44) Wyss möchte es an der Zeichnung festmachen, der Entwurfszeichnung,

1 Carlos Pastor ist Professor an der Escola d’Art i Superior de Disseny (EASD) in Valencia

2 Erika Leitner beschreibt ihre Faszination, wenn sie feinsten Draht an ein größeres Stück mehrmals anlöten muss: „Da komm’ ich her, wenn es finster ist [...] da muss alles abgedreht und ruhig sein und tief atmen und dann mit der Flamme – mit dem Atem die Flamme kontrollieren. Irre – ich denk mir, wie weit kann ich noch gehen...“ (Leitner, 2018)

Abb. 2
Sonja Bischur
Ring und Rest
1997
BJ 1701-1+2
Silber, Holzkassette

womit sich den Zusehenden das Werk erschließt, ein Nachdenken ermöglicht.

Anna Heindl erläutert im Gespräch mit mir, wie wichtig ihr es ist, dass anhand ihrer Aquarelle die Erarbeitung ihrer Werke sichtbar ist. Nicht die realistische Abbildung ihrer Schmuckarbeiten wird sichtbar, sondern die Aufschlüsselung von Themen, die in der Architektur, der bildenden Kunst oder auch in der Kunstgeschichte ihren Ausgangspunkt finden. (Heindl, 2017)

Andererseits kann man die Aussage von Beat Wyss auch unabhängig von der Zeichnung sehen: In Ausstellungen, Präsentationen und getragen an Personen soll Schmuck öffentlich und mannigfaltig diskutiert werden. So ist Peter Skubic bereits in den achtziger Jahren überzeugt: "Schmuck erzielt auch einen höheren Grad von Aufmerksamkeit als Bilder an der Wand oder Skulpturen im Garten." (Skubic, 1987, S. 284)



2.3 Das Material des zeitgenössischen Schmucks

„Der Wert der ausgestellten Arbeiten liegt nicht in dem verwendeten Material, er liegt in der künstlerischen Gestaltung.“
(Schliwinski & Eickhoff, 1983)

Wie schon im Kapitel 2.1 *Einblick in die Entwicklung zum zeitgenössischen Schmuck* erwähnt, wird Schmuck seit dem Beginn der Menschheit aus den diversesten Materialien gefertigt. Die Hinwendung zu Schmuck aus Metall sowie die Überwindung dessen, beziehungsweise die Ergänzung um weitere Materialien, stehen in diesem Kapitel im Blickpunkt.

Die Verwendung der Metalle, sobald dies die technischen Errungenschaften zulassen, ist natürlich auch inhaltlich besetzt. „So wurden [... die Metalle] etwa in Babylon den verschiedenfarbigen Himmelsgottheiten zugeordnet: Das Gold der Sonne, das Silber dem Mond und das Halbedelmetall Kupfer der Venus“. (Mazumdar, 2015, S. 72) Diese Zuschreibungen sind für Goldschmiede bis zum heutigen Tag sichtbar, denn die alchimistischen Zeichen für Gold gleichen dem einer Sonne, das für Silber dem Mond und dies wird ob seiner schnellen zeichenhaften Beschreibung heute weiterhin verwendet.

Gold, das der Sonne zugeordnet wird, ist mit ihrer Bedeutung aufgeladen. Die Energie als Licht und Wärme, die ohne Gegenleistung die Ernten reifen lässt, entspricht für die Menschen vieler Kulturen dem Göttlichen. Gesteigert wird die Assoziation durch den Glanz des Goldes, der Licht in einer sonnenähnlichen Farbe reflektieren kann. Die Erhöhung des Metalls findet an passenden Plätzen Verwendung: Tempel wie Paläste umgeben sich mit dieser „sonnenhaften Transzendenz“. (Mazumdar, 2015, S. 65) Kronen und wertvolle Münzen werden aus Gold gefertigt, bekommen die Zuschreibung einer Wertigkeit und eines Machtstatus. Hat man auch nur eine Winzigkeit Gold, kann man sich um diese „Winzigkeit“ dem Herrscher, der Herrscherin näher wissen, zeigt dies gerne. Welche Form ist hier naheliegender als jene von Schmuck?!

Diese Konnexion von Gold, seinem Glanz und dem Schmuck besteht seit Jahrtausenden, ist manifestiertes Kulturgut. Als nach dem Zweiten Weltkrieg der Schmuck neu gedacht wird, werden zuerst die Formen des Schmucks, die Richtlinien des Handwerks hinterfragt, aber noch immer die edlen Materialien verwendet: Edelmetalle und Edelsteine.

Schon zu Beginn der 1970er Jahre fällt auch diese „Tradition“: „Mit Edelmetall wurde eine Form des Konservatismus verbunden, die strikt abgelehnt wurde. Gold

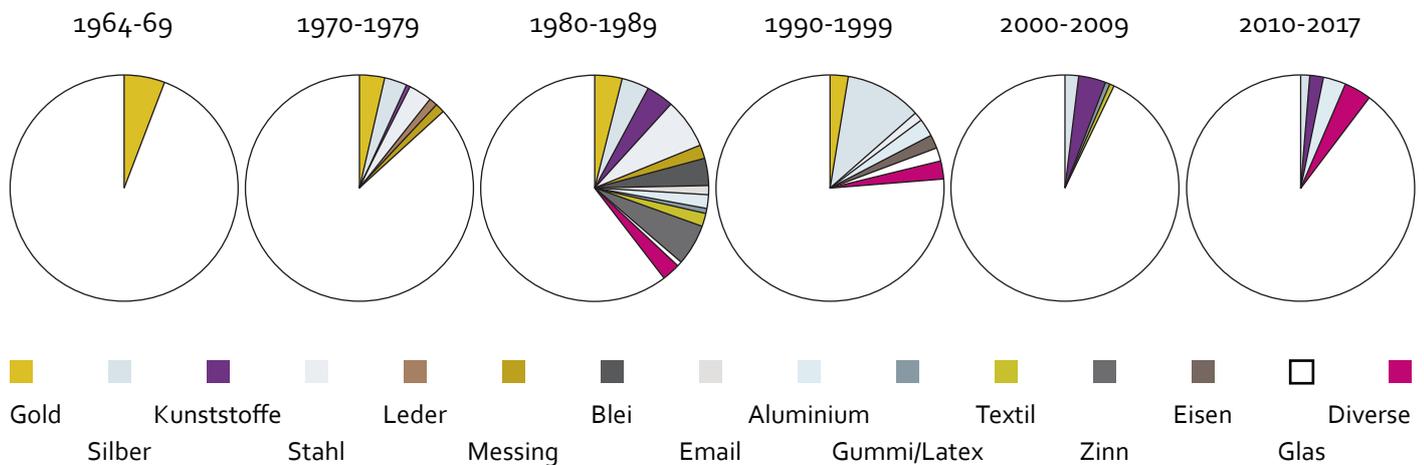
war Symbol für Materialismus und konservative Bürgerlichkeit, für Gesellschaftsschichten, die ihren Status mit großen Autos und teurem Schmuck demonstrieren. (...) indem man das „belastete“ Gold nicht mehr verwendete, zeigte man, daß es allein um künstlerische Qualität und Aussagekraft geht - nicht um Werte.“ (Holzach, 1999, S. 14)

In den Niederlanden, Deutschland und Österreich wird die Verneinung des Goldes stark diskutiert. „Der bewußte Verzicht einiger Schmuckkünstler auf edle Metalle und technisches Können, aus ideologischen oder ökonomischen Gründen, wurde allzu schnell auf den Schlachtruf „Nie wieder Gold“ verkürzt. Die kritische Haltung einiger „Non-Precious-Jewellery“-Anhänger erstarrte zum erhobenen Zeigefinger, die extreme Offenheit mitunter zum Krampf.“ (Schellerer, 1991, S. 32)

Die Abwendung vom Gold passiert nicht ausschließlich im Schmuck – durch allgemeines Umdenken, politische Krisen und gesellschaftliche Veränderungen, kommt es auch zu einer währungspolitischen Änderung: die Aufhebung an die Goldbindung – d.h. die Währungsreserven sind ab 1971¹ zunehmend nicht mehr an die Golddepots der einzelnen Länder gebunden. Die Währung wird unabhängig vom Wert des Goldes. Die Verschränkung von wirtschafts-politischer Neuerung und künstlerischer Agitation ist somit augenscheinlich. Hat sich doch auch der Schmuck von der materiellen Wertzuschreibung gelöst.

Durch die Vermeidung von tradierten Materialien braucht es neue zeitgemäße Substanzen. Sind die Sammlungsexponate der 1960er Jahre ausschließlich aus Silber und Gold, bestehen Arbeiten, die in den 1970er Jahren gefertigt werden, nur mehr zu einem geringeren Teil aus Edelmetallen. Neu sind Materialien, wie: Acrylglas, Polyvinylchlorid (PVC), Stahl, Leder und Messing.

¹ 1971 kommt es zum Zusammenbruch des Goldstandards – ein Bestandteil des Bretton-Woods-Abkommen, das ab 1944 die Währungen der teilnehmenden Staaten mittels einer Goldparität an den Golddollar als Wertmaßstab bindet. (vgl. Wirtschaftslexikon24, 2017)



Grafik 1
materielle Hauptbestand-
teile der Schmuckstücke der
österreichischen Werke in der
Sammlung für zeitgenössischen
Schmuck im MAK nach
Jahrzehnten

Die dem Material zugeschriebenen Eigenschaften faszinieren auf verschiedenen Ebenen: die Farbigkeit eines Acrylglases lässt sich großflächig einsetzen. Sie kann leicht zu Mustern und Ornamenten verarbeitet werden. Eine Neuerung im Schmuckbereich, der vormals seine Farbigkeit bloß durch wenige Metallfarben, edle Steine, Email und begrenzt durch Patinierungen erhält.

Die Besonderheiten des industriellen Werkstoffes Stahl werden 1974 bei dem Symposium „Schmuck aus Stahl“ ausgelotet. Die Härte, das gute Reflexionsvermögen bringen neue Gestaltungsmöglichkeiten, bewirken ein materialbezogenes Umdenken in der Herstellung.

Die neuen Materialien kokettieren mit dem Aufstand gegen die Tradition, thematisieren einen Bruch zum „Gewesenen“, demonstrieren die Freiheit, die man erlangt hat. Schmuck ist nicht mehr wertgebunden, sondern kann sich frei an Konzepten orientieren. Der Begriff „Object to wear“ beschreibt die Wichtigkeit des Tragens und des künstlerischen Objektes und verlässt somit den Begriff des „Goldschmiedischen“, der das Material implementiert.

Schmuck muss nicht einmal mehr an ein Material gebunden sein. Emmy van Leersum und Gijs Bakker erklären 1973 in den Niederlanden den Abdruck eines Golddrahtes am Körper zu Schmuck. Die noch sichtbare Einprägung am Körper, die Erinnerung an den Golddraht ist Schmuck.

Abb. 3
Gerti Machacek
Meerespflanze – Octopus
1985
LHG 1670
Silber, Gold



1984 bespricht Manfred Nisslmüller eine Kasette mit den Worten: „Ich bin eine Brosche“². In einem tragbaren Kassettenrecorder wird der Laut zum Schmuck. Die Aufhebung des Gegenständlichen bereitet somit ein neues Feld.

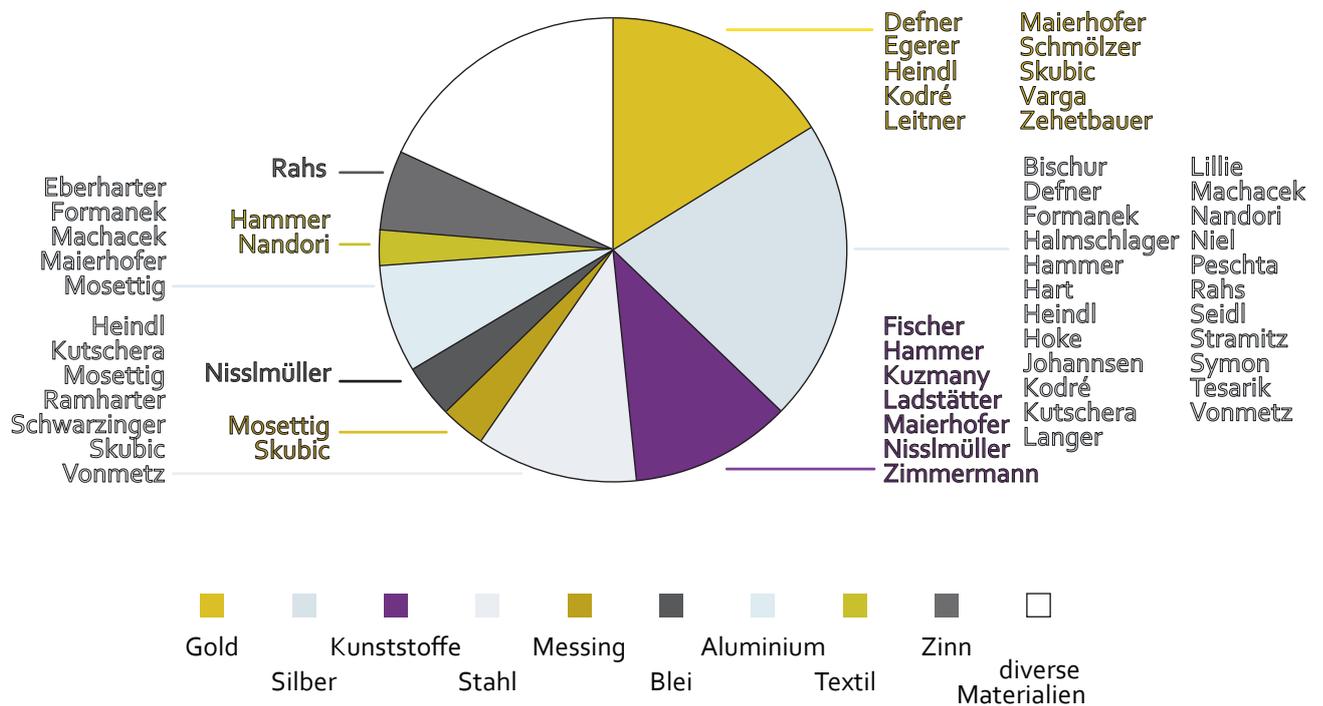
Susanne Hammer gelingt die Kombination von Objekt mit imaginiertem Schmuck. Ring und Armreif in Form einer „blue box“ geben Anreiz, den Schmuck individuell zu projizieren, zu denken. Gedanken zum Thema Schmuck halten auch Peter Skubic und Manfred Nisslmüller fest. Worte über Schmuck gerahmt an der Wand sprengen somit jegliche Konventionen und eröffnen die gedankliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen.

Nicht das Material an sich wird zum Kernpunkt des Schmuckstückes, das Material ordnet sich dem Konzept unter, wird je nach Aussage verwendet. Auf die beabsichtigte Emotion, die Haptik, den taktilen Reiz abgestimmt, kann es ob seiner „Schwere“ das Konzept unterstützen, wie bei Manfred Nisslmüllers „Garnitur“. (Abb. 36) Die aus Blei gegossenen Arbeiten, symbolisieren und repräsentieren mit ihrem Gewicht, ihrer Größe und ihrem Material die Untragbarkeit dieser – betonen jedoch „damit jene Kriterien, die im Schmuck zählen“. (Schellerer, 1991, S. 32)

Gold und Silber werden weiterhin auch aus „praktischen“ Gründen gewählt. Die Verarbeitung und Schönheit, sowie die angenehmen Eigenschaften am Körper lassen Schmuckschaffende zu diesen Metallen greifen, brechen allerdings oft den Glanz, Schwärzen das Silber und nützen diese Metalle, ohne auf den Wertkontext einzugehen. „Man arbeitet etwa vielmehr „über“ Gold als „mit“ Gold.“ (Schellerer, 1991, S. 31)

Gerti Machacek löst mit ihren Arbeiten der Werkgruppe „Metamorphosen“ das Edelmetall aus seiner Starre und Schwere, gibt den entstehenden Körpern einen Rhythmus, der an Unterwassertiere und –pflanzen erinnert.

² Sammlungsbestandteil der *Artothek des Bundes*, die sich im 21er Haus befindet.



Grafik 2
materielle Hauptbestandteile der Schmuckstücke der österreichischen Werke in der Sammlung für zeitgenössischen Schmuck im MAK nach Künstler*innen

Bis in die 1990er Jahre werden Schmuckstücke, die vorwiegend aus Gold bestehen, weiterhin im MAK gesammelt. Hier findet die Dogmatisierung des wertvollen Metalls der 1970er nicht statt. Allerdings wird ab 1970 die Liste mit den verwendeten Materialien länger, die Vielfalt umfangreicher.

Carlos Pastor beschreibt die aktuelle Gleichzeitigkeit des Verschiedenen und glaubt, dass „each material has its own voice, which the artist, or the craftsman, must find a way to make audible. Primary feelings such as the coldness of metals, the warmth of wood or the strength of stone interact with textures, colours and shapes to adjust to the frequency of our emotions. Although we share some biological and cultural foundations, each of us reacts differently to an object ...“ (Pastor, 2015)

Die Arbeiten der Schmucksammlung³ des MAK bestehen aus sehr unterschiedlichen Werkstoffen (angeführt

³ Es sind ausschließlich Werke von Österreicher*innen beschrieben, wobei die Bezeichnung „von Österreicher*innen“ hier in Zusammenhang mit einem Österreichbezug verwendet wird: entweder in Österreich geboren bzw. in Österreich lebend und schaffend.



Abb. 4
Elisabeth J. Gu. Defner
 Armreif
 1976
 BJ 1520
 Gold, Weißgold, Brillant,
 Mondstein, Smaragd, Rubin

ist der Hauptbestandteil): Silber – 40 Stücke, Gold – 23 Stücke, Stahl – 21 Stücke, Kunststoff – 18 Stücke, Zinn – 12 Stücke als Werkserie von Wolfgang RaHS, Aluminium – 10 Stücke, Blei – die Garnitur von Manfred Nisslmüller bestehend aus 6 Stücken, jeweils drei Arbeiten aus Messing bzw. Textil. Weiters bestehen Werke aus: Eisen, Email, Glas, Gummi, Holz, Kunststein, Kupfer, Latex, Leder, Perlmutter und Porzellan.

Simple Diagramme können nicht die Vielfältigkeit der Kombinationen abbilden. Kombiniert Elisabeth J. Gu. Defner 1976 noch Gold mit Weißgold, Brillant, Mondstein, Smaragd und Rubin zu einem durchkomponierten Stück, verwendet Andrea MAXA Halmschlagler 1995 neben Silber auch Messing, Blattgold, Acrylfarbe und Koralle um den gewünschten Ausdruck zu kreieren.



Abb. 5
Andrea MAXA Halmschlagler
 Gerade 3-Schlüsselbrosche
 1995
 BJ 1712
 Silber, Messing, Blattgold,
 Acrylfarbe, Koralle, Stahl

Der experimentelle Zugang zu Materialien kann in einigen Arbeiten noch im vollendeten Stück gut ersichtlich sein. Ein Beispiel hierfür ist die Arbeit von Claudia Langer.

Materialien wie Stahl, Schweinsdarm und Rosshaar finden in der Brosche von Margit Hart zu einer Einheit. Wobei es hier nicht allein um die Materialien geht, sondern sehr stark auch um die Eigenschaften dieser, sowie auch um die Veränderung im Laufe der Zeit. Margit Hart beschreibt dies in dem Ausstellungstext¹ für "Pensieri Preziosi" folgendermaßen: „For the first group of the Transition-pieces I was interested in creating 3-dimensional shapes out of hammered steel wire, covered with membrane (intestines). They are light weight and can easily be worn despite their size. I wanted to show the hidden beauty of non-precious materials as well as the subtle changes that occur over the years.“

Eva Tesarik beschäftigt sich auch mit der Veränderbarkeit von Materialien. Sie verwendet für ihr Collier „Oceanis nox“ mit Kalkalgen überzogene Steine und Muscheln. Ausgehend von dem Gedanken gesunkener Luxusschiffe, die einst Kostbarkeiten ins Meer versenkten, arbeitet sie mit den Veränderungen durch die Natur. Der von Algen abgeschiedene Kalk lässt den ortsgebundenen, verstrichenen Zeitraum sichtbar werden, verdeckt allerdings die Basis des Kalkaufbaus. Es ist ein gedankliches Spiel, welches Material von der Kalkalge verdeckt ist.

Der künstlerische Zugang wird auch in Zukunft die Frage des Materials übertreffen, wenngleich sich aktuell die Frage stellt, wie sich die neuen Möglichkeiten der computerunterstützten Fertigung auf die verwendeten Materialien auswirken. Nicht nur neue Formen, sondern auch die dafür geeigneten Materialien werden neue Bereiche eröffnen, Innovationen sichtbar machen.

¹ Ausstellung 2017 von Margit Hart mit Piergiuliano Reveane in San Rocco in Padua.



Abb. 6
Claudia Langer
Gegensätze ziehen sich an
1998
LHG 1674
Silber, Glas, Edelstahl, Magnete



Abb. 7
Margit Hart
Ansteckschmuck Nr. 28
1996
BJ 1718-1
Stahl, Schweinsdarm, Rosshaar



Abb. 8
Eva Tesarik
Oceanis nox 2012
BJ 1802
Silber geschwärzt,
Steine und Muscheln mit
Kalkalgen überzogen
Postkarte: Caravaggio:
Der Narziss
Palazzo Barberini, Rom

3 Zugänge und Definitionen des zeitgenössischen Schmucks mit Schwerpunkt Österreich

„The thing I like about jewellery is
that it is such an unnecessary necessity.“
(Aud Charlotte Ho Sook Sinding, 2016)

3.1 Definitionen des zeitgenössischen Schmucks

Eine genaue Definition für den Begriff des „zeitgenössischen Schmucks“ ist diffizil, da sich das Phänomen Schmuck als äußerst vielgestaltig darstellt. In Bezug auf die Sammlung des zeitgenössischen Schmucks im MAK ist die Abgrenzung zu weiteren Arten von Schmuck ein Ausgangspunkt.

3.1.1 Arten von Schmuck

Welcher Schmuck ist nicht in der Sammlung des zeitgenössischen Schmuck im MAK vertreten und wie soll der Sammlungsbereich eingegrenzt werden? Um die Sammlung genauer zu erfassen, kann sie am besten durch eine Exklusion beschrieben werden. Künstlerischer Schmuck wird dabei aber nicht über andere Schmuckarten gestellt. Marjan Unger findet einen passenden Begriff hierfür, wenn sie die unterschiedlichen Ausprägungen von Schmuck als „Blutgruppen“ (Unger, 2011, S. 15) beschreibt, die gut nebeneinander existieren können.

Schmuck als Repräsentation von Macht und Status

Museen sind meist aus Schatzkammern¹ entstanden. Diese zeigen die Reichtümer von einstigen Herrschern. Bestimmend sind hier die Machtzeichen, die klar vom Volk gelesen werden können. Anhand der wertvollen Materialien (oft Edelmetalle und Edelsteine) wird der Reichtum als Schatz wahrgenommen, ist Hortungsgut einer herrschenden Schichte. Durch neue Regierungsformen sind diese obsolet geworden und somit der Geschichte des Landes zuzuordnen.

¹ „Gegenstände, die aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten wurden, sammelten sich jedoch nicht nur in den Tempeln an, sondern auch dort, wo die Machthaber residierten. Hierher brachten die Gesandtschaften ihre Geschenke, und manchmal wurden diese der Menge gezeigt, die bei der Ankunft der Botschafter zugegen war. Hierher strömten auch Tribut und Kriegsbeute. Alle diese Gegenstände, die gut geschützt in Schatzkammern verwahrt wurden, waren im Allgemeinen nicht zugänglich. Nur bei Festen und Zeremonien wurden sie zur Schau gestellt.“ (Pomian, 1987, S. 26)

Wie schon im Kapitel 2.4 *Material des zeitgenössischen Schmucks* angeführt, gibt es Kostbarkeiten auch für wohlhabende Adelige und Bürger. Meist nicht in der demonstrativen Üppigkeit von Regierenden, verweisen diese Preziosen auf das Prunkvolle, der ökonomische Wert dominiert. Die Beständigkeit und Wertigkeit des Materials lässt diese Art von Schmuck zu einem idealen Präsentationsobjekt werden. Durch diese Handlung entsteht eine zutiefst persönliche Bindung zum Schmuck und er wird als Erbstück weitergegeben. Ist die persönliche Bedeutung nicht mehr relevant, kann dieser Schmuck auf Grund seines Materialwertes auch als Antiquität wieder in Umlauf gebracht werden.

Modeschmuck

Die Kopie von Preziosen und Juwelen führt zur Entwicklung des Modeschmucks sowie eines Schmucks, der im Bezug zur Mode positioniert ist. Das lustvolle Imitieren, der spielerische Zugang zum Thema Schmuck, bei dem man sich nicht um die Wertigkeit des Materials kümmern muss, führt, so wie es der Mode eingeschrieben ist, zu Trends, zeitabhängigen Vorlieben, die in Kombination mit Kleidungsstücken ein gesamtes Outfit ergeben, den Stil der Trägerin, des Trägers prägen. Wobei hier nicht ausschließlich die Rede von Haute Couture ist, sondern auch Tendenzen und Ausdrucksformen von Subkulturen eingeschlossen werden sollen. Schmuck unter anderem von Hippies, Punks, Rappern und Emo Anhänger*innen, wird sehr genau ausgewählt und dient der offensichtlichen Zugehörigkeit. Schmuck wird zum Zeichen, das auch von Vereinen mit sozialer oder politischer Überzeugung genutzt wird. (vgl. König, 1985, S.126)

Ethnischer Schmuck

Zugehörigkeit zu einem Volk wird oft durch Schmuck signalisiert. Ethnischer Schmuck² bedient sich bestimmter Formen und Materialien, die in ihrer Zeichenhaftigkeit den Status in der Gemeinschaft repräsentieren. Innerhalb der Gemeinschaft differenziert

² Bei sämtlichen Arten des Tourismus findet eine Faszination des Fremden statt und Bereiche des ethnischen Schmuckes werden kommerzialisiert und finden dadurch Wege aus der ursprünglichen Verortung heraus. (vgl. König, 1985, S. 136)

Schmuck wiederum, was durch Rangabzeichen sichtbar gemacht wird. Diese werden verliehen und dokumentieren den Rang dauerhaft. Schmuck hat in diesem Fall eine spezielle Funktion, gibt Auskunft über den Stand in der Gesellschaft. Beispielhaft können hier Orden und Verdienstabzeichen erwähnt werden.

Designschmuck

Die Vervielfältigung von Schmuckstücken und damit auch die Zugänglichkeit für viele Personen ist ein Anliegen des Designschmucks (jewellery design). Die Regeln von Design werden auf den Schmuck übertragen: Entwerfer*in und Ausführende sind unterschiedliche Personen und das Bestreben ist, durch konzeptionelles Forschen, Innovationen zu nutzen. Gerade in der Produktion wird mit den neuesten Techniken gearbeitet, das Serielle ist impliziert und kann optimiert gut designte Stücke zu erschwinglichen Preisen offerieren. Interessante Beispiele gibt es bei dem von der italienischen Galeristin Marijke Vallanzasca und Gijs Bakker injizierten Projekt: „Chi ha paura...?“³

All diese Arten von Schmuck sind nicht in der Sammlung für zeitgenössischen Schmuck im MAK vertreten, denn die Sammlung widmet sich ausschließlich künstlerischen Positionen, die allerdings auch Zuschreibungen des gesamten Phänomens Schmuck miteinbeziehen, was in den folgenden Kapiteln näher ausgeführt wird.

3.1.2 Allgemeine Bedeutungsbeschreibungen im Schmuck

Schmuck kann mit einer Vielzahl an Bedeutungen belegt sein: als Fetisch aufgeladen sein, sichtbar die Zugehörigkeit zur Familie demonstrieren, sowie magische Wirkungen repräsentieren. Als Symbol soll Schmuck die persönlichen Ängste zerstreuen, mit spiritueller Bedeutung versehen sein und unter anderem den Schutz des Himmels womöglich auf die tragende Person lenken. Schmuck kann auch als Souvenir oder Reliquie dienen, um Erinnerungen an geliebte Menschen zu veranschaulichen.

Um Marjan Unger nochmalig zu zitieren: Sie sieht „Schmuck als Katalysator [... für] alles was Menschen in ihrem Alltag antreibt und begeistert“ (Unger, 2016, S. 60) Der Schmuck am Körper kann einerseits der Kommunikation mit dem Gegenüber beziehungsweise mit dem Umfeld dienen oder der Selbstkommunikation: Was soll der Trägerin oder dem Träger durch Schmuck in Erinnerung bleiben, nicht verloren gehen.

Eine lange Liste lässt sich erstellen, welchen Bereichen sich Schmuck¹ widmet: der Stellung in der Gesellschaft, dem Ausdruck der Identität, der Performance der Tragenden, worunter auch das Erotische und die Auflehnung fällt. Besitz/Vermögen/Eigentum kann tragbar sein durch Fülle, den Familienstand sowie die Abstammung zeigen, Herrschaft repräsentieren, tradierte Zeichen aufgreifen, Erinnerungen wachhalten, dem Sentimentalen Raum geben und das menschlich Imperfekte zu Schmuck erhöhen. Schmuck kann den Körper als Ausdrucksfläche nutzen, um ihn selbst zum Thema zu machen: um die Bewegung zu betonen, Körperformen zu wiederholen und als Prothesen zur Sichtbarmachung von Besonderheiten und Unzulänglichkeiten dienen. Als einprägendes Objekt kann Schmuck auch zur körperlichen Selbstwahrnehmung genutzt werden, andererseits können kleine tragbare Objekte ein Zeichen setzen, um die Trägerin oder den Träger als Kontrollorgan (zum Beispiel durch den Sheriffstern) zu manifestieren. Schmuck dient für Rituale, als Talisman mit Schutzwirkung, als Symbol zur Überwindung des Todes. Tief Verborgenes kann sichtbar gemacht werden, seien es molekulare Strukturen oder Bezüge zu den tierischen Ursprüngen des Menschen.

3 weiterführend siehe: www.chpjewelry.com

¹ angelehnt an die Kapiteleinteilung des Kataloges zu der Ausstellung „Medusa: Bijoux et tabous“ (Heuzé, et al., 2017)

Ein historisches Beispiel sind Trophäen. Nach erfolgreicher Jagd wird ein Stück des erlegten Tieres als Schmuck am Körper fixiert, damit alle sehen können, welchen Erfolg der Träger (meist Männer) vorweisen kann. Es zeichnet ihn aus und macht seinen Erfolg als Jäger über einen längeren Zeitraum sichtbar.²

Aber Erfolg kann auch weitreichender, als bis zum nötigen Lebensmittel sein. Die schmückenden Insignien der Macht sind ein augenscheinlicher Potenzbeweis. (vgl. König, 1985 S. 125) In weiterer Konsequenz ist es die Sichtbarmachung von Besitz. So kann Schmuck unter anderem aus Münzen bestehen. Goldmünzen dienen nicht mehr nur als Zahlungsmittel, sondern werden als Schmuck die Trägerin oder den Träger auf. Hierarchien aufgrund von finanziellen Möglichkeiten bilden sich und werden durch Schmuck sichtbar gemacht. Unterschiede als auch Gemeinsamkeiten werden betont. Georg Simmel formuliert dies als „die feine Proportion zwischen Dazugehörigkeit und Nicht-dazugehörigkeit, in der das psychologische Wesen des Schmuckes liegt.“ (Simmel, 1987, S. 65)

Durch die Demokratisierung der Gesellschaft ist die Betonung des Prahlens in den Hintergrund getreten, jedoch kommt es weiterhin zu Differenzierungen: „Of course, this democratization does not escape from new ways of conferring value. [...] but once just about anyone could procure whatever they wanted, as soon as the work of art became a product, there had to be a way, in our democratic, but still differentiated, societies, of subjecting jewellery to another form of discrimination: and this is taste, of which fashion is precisely the judge and the keeper.“ (Barthes, 1961)

² So alt diese Thematik erscheint, wird sie künstlerisch bis in die Jetztzeit bearbeitet. Elisabeth J. Gu. Defner transformiert Schädelknochen von Tieren durch die Umwandlung in Metall und macht diese als Symbol für die Überwindung des Todes tragbar. Auch Benedikt Fischer bezieht sich in seiner Arbeit (Abb. 40) auf das Tierische: „Animals and jewellery have been closely intertwined ever since the origins of this discipline. ... Living in a city, I found it unfitting to use such materials as I spend most of my time cut off from nature. By applying craft to the industrial material, I tried to insert the natural in a very open way.“ Und er erwähnt auch den beschützenden Effekt von Schmuck: „I wanted them to become jewels that appear like something that has a protecting quality, like a shield or armour. [...] in a subtle way [...]“ (Fischer, 2016, S. 154)

Der materielle Wert eines Schmuckstückes ist nicht mehr wichtig, es zählt die Inszenierung der eigenen Person, das bewusste Auftreten. Dabei spielt das eigene Selbstverständnis eine Rolle, aber auch die Kleidung, die Frisur, eine Brille und Körperveränderungen, wie beispielsweise die Änderung von Brustdimensionen. Die Identität kann durch das äußere Erscheinungsbild selbst gewählt werden. Das äußere Erscheinungsbild des Menschen ist sichtbar, kann bewusst eingesetzt werden, vor allem wenn einem das Gegenüber kaum vertraut ist. Der Mensch schmückt sich um seine Identität zu präsentieren und gibt den Betrachtenden einen Eindruck davon. Die Reaktion des Betrachters fällt wieder auf den Menschen zurück. „... eine Güte ist darin, ein Wunsch, den anderen eine Freude zu sein; aber auch der andere: daß diese Freude und „Gefälligkeit“ als Anerkennung und Schätzung auf uns zurückströme, unserer eigenen Persönlichkeit als ein Wert zugerechnet werde.“ (Simmel, 1987, S. 61) Somit wird Schmuck zum Vermittler zwischen Personen und deren Umfeld.

Dieses Wohlgefallen, das mit einem lokalen Schönheitsbegriff eng verbunden ist, ist auch ein Konzept der Zugehörigkeit und demonstriert das Gefühl einer Gemeinschaft. Mit dem eigenen Stil positioniert sich der Mensch, lässt sich bewerten. Dies muss nicht über Darstellung von monetären Möglichkeiten erfolgen, sondern kann zum Beispiel über den Ausbildungsstand erfolgen. Eine geschmackvolle Zurückhaltung, ein subtiles Zusammenspiel des äußeren Erscheinungsbildes ist in der neuen Mittelklasse (vgl. Knerr, 2009, S. 32) angebracht, als eine überbordende Exzentrizität. Dies kann ein Ausdruck für die Gemeinschaft sein, in der man sich befindet, oder eine bewusste Inszenierung darstellen. Mit dem äußeren Erscheinungsbild soll eine angestrebte soziale Position vor Augen geführt werden – es kommt zu einer „Anpassungsleistung nach gesellschaftlichen Regeln“. (Lindemann, 2011, S. 28)

Ein gegenseitiges Wechselspiel von Schmuck kann erfolgen: der Wunsch nach bestimmtem Schmuck manifestiert sich um gesellschaftlich eingebunden zu sein und ein Markt entsteht hierfür. Während der Zeit, als viele Frauen finanziell auf die Ehemänner angewiesen sind, kommt es zu komplexen Abhängigkeiten. Aus Sicht der „Frauenrolle“ ist Schmuck ein Objekt der Schönheit, Ausdruck der Wertschätzung durch den

Ehepartner. Zusätzlich beginnt in den 1950er/60er Jahren der Mann keinen Schmuck mehr zu tragen – überträgt das gesellschaftliche Bildnis auf „seine“ Frau.

„It is because the husband very quickly delegated to his wife the job of showing off his wealth (...): the wife provides poetic proof of wealth and power of the husband. Except that, as always with human society, a simple pattern is quickly invested with unexpected meanings, symbols and effects. Thus the primitive showing-off of wealth has been invaded by a whole mythology of woman: this mythology remains infernal, because woman give everything to own gemstones, and man would give everything to own that very woman who wears the gemstones that she has sold herself for (...)" (Barthes, 1961)

Solche Zuschreibungen öffnen natürlich das Feld für Abhängigkeits- und Unterdrückungsverhältnisse. (vgl. Simmel, 1987) Eine „funkelnde Armierung“ (alles Schmuck S. 029) von Frauen kann in den 1960er/70er Jahren von einer aufkeimenden feministischen Bewegung nicht gutgeheißen werden. Das Selbstverständnis und -bildnis der Frau hat sich stark gewandelt. Gibt es deswegen so viele selbstbestimmte Frauen die vehement propagieren: „Ich trage ja gar keinen Schmuck!“

3.1.3 Künstlerischer Schmuck

Diese vielfältigen Zugänge zu Schmuck, die eine wesentliche Rolle im Ausdruck von sozialen sowie politischen Zusammenhängen spielen und in der Gesellschaft verankert, beziehungsweise oft unbewusst weitertransportiert werden und Grundlage von visueller Kommunikation sind, bieten ein weites Feld für künstlerische Auseinandersetzung.

Geschichtlich betrachtet sind „viele Ideen, die ehemals lebendig und frisch waren, zu Clichés verkümmert“. (Turner, 1986, S. 7) Die willkürliche Festsetzung einer zeichenhaften Schmuckform – hierbei kann man zum Beispiel gut an den klassischen Ehering denken – ist im Laufe der Jahre zu einer Konvention geworden. Eine

künstlerische Hinterfragung und Bearbeitung des Themas ist schlüssig. Die Hinterfragungen basieren aber nicht ausschließlich auf gesellschaftlichen Konventionen, sondern können auch materialimmanent sein, oder sich mit tradierten Formen beschäftigen.

In den 1960er Jahren als künstlerischer Schmuck „neu“ ist, kann man diese nicht mit den Maßstäben des schon Gemachten messen, denn es hat vorher noch nichts in dieser oder ähnlicher Form gegeben. Ausschlaggebend ist die Originalität, ein wesentliches Merkmal der Kunst. (vgl. Bott, 1971, S. 8) Hierbei sollen die unverwechselbare Sprache der Schmuckkünstler*innen, das Novum und die Einzigartigkeit herausragen.

Ein weiterer Ansatzpunkt sind persönliche Zugänge. Sie spiegeln „Geschichten, Begebenheiten, Gefühle, Leidenschaft, Geheimnisse. Daraus spricht vielleicht auch die Sehnsucht nach dem mit eigenen Projektionen aufgeladenen Gegenstand, der zum Fetisch werden kann. Schließlich ist in diesem Kontrast zwischen öffentlichem Manifest und Intimität auch ein Moment der Spannung im Schmuck begründet.“ (Schellerer, 1991, S. 36)

3.1.4 Aufschlüsselung in Zeichen, Symbol und sinnhaltige Form

Anne-Barbara Knerr widmet sich in ihrem Buch „Schmuck und Sinn – Fragen und Antworten zum Phänomen Schmuck“ (Knerr, 2009) der Definitionsbestimmung. Bezugnehmend auf die Theorien von Susanne K. Langer und Ernst Cassirer definiert sie Schmuck als Zeichen, Symbol beziehungsweise sinnhaltige Form.

Ein Schmuckstück, das von allen als Zeichen erkannt wird, transportiert eine Botschaft, die von den Betrachtenden leicht entschlüsselt werden kann und soll. Dies kann je nach Kulturkreis sehr unterschiedlich sein. Hier kann das Beispiel der Krone angeführt werden, die mit ihrer Zeichenhaftigkeit die Regentschaft präsentiert. Dieser Schmuck ist eindeutig vom Betrachter, von der Betrachterin lesbar.

Aber auch im traditionell geprägten ländlichen Raum kann die Position, an der Hochzeitsschmuck bei den Gästen angesteckt wird, als Zeichen fungieren. Durch die Platzierung (rechte oder linke Seite) wird ersichtlich, ob die Person verheiratet ist oder nicht. Das ist eine simple Abstraktion von gesellschaftlichen Zuschreibungen, die in ihrer kulturellen Region genau verstanden werden können.

In dem Vortrag „Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol“ erläutert Gottfried Semper 1856, dass „Wenn Schmuck das Wesen seines Trägers angemessen zum Ausdruck bringt, erscheint er zugleich schön, moralisch gut und zweckmäßig.“ (Knerr, 2009, S. 54)

Laut Knerr will der Mensch sein Wesen nach außen hin ausdrücken, für die Umwelt sichtbar machen. Hier kann Schmuck zum Einsatz kommen, da er durch die Langlebigkeit und längerfristige Verwendung – im Vergleich zur Kleidung – ein Identitätssymbol darstellt. Kulturelle Usancen, wie zum Beispiel Besonderheiten des regionalen Schönheitsbegriffes oder Zeichen der Erinnerung werden vom Individuum bewusst oder unbewusst adaptiert und als Schmuck getragen. Laut Knerr kommt es durch diese Individualität zu einer doppelten Abstraktion. Zusammenhänge sind sprachlich nicht so gut fassbar wie durch Objekte. Sprache ist diskursiv und kann ihrer Meinung nach die Komplexität einer gleichzeitigen Wahrnehmung nicht vermitteln. (vgl. Knerr, 2009, S. 60-62)

Der Anspruch kann jedoch über den Individualitätscharakter hinausgehen indem das Werk sich gesellschaftlichen Themen widmet. Losgelöst von einer einzelnen Person werden Zusammenhänge, Herleitungen und Herausforderungen der Zeit behandelt. In einem Freiraum an Assoziationen ist eine vielfältige Deutung möglich und die „sinnhaltige Form“ kann als Kunst tituliert werden. (vgl. Knerr, 2009, S. 62)

In die gleiche Richtung, jedoch nicht mit einer strikten Trennung der Bereiche wie sie bei Anne-Barbara Knerr stattfinden, gehen die Äußerungen von Marjan Unger: „Ein Schmuckstück ist wertvoll, wenn es einen Standpunkt zum Medium Schmuck oder eine spezielle Funktion von Schmuck reflektiert und so den Trägern eine Basis bietet, um ihre eigene Identität und Gefühlswelt mit ihm in Verbindung zu bringen.“ (Unger, 2016,

S. 56) In dieser Formulierung bleibt der Begriff „wertvoll“ allerdings undefiniert.

3.1.5 Bezeichnungen von künstlerischem Schmuck

Die Schmucksammlung des Museums für angewandte Kunst definiert sich über „das Zeitgenössische“. Bei diesem Begriff stellt sich die Frage, wo beginnt und wo endet „das Zeitgenössische“. Gibt es eine Zeitlichkeit, die im Jetzt verankert ist und einige Jahrzehnte zurückreicht? Im Falle des hier Gesammelten funktioniert dies, da die Sammlung Werke der letzten 60 Jahre beinhaltet. Doch ab wann sind die ersten Stücke nicht mehr zeitgenössisch? So stellt sich das Problem eines zu definierenden Begriffes. In den 1960er Jahren wird begonnen, den zu beschreibenden Schmuck als „neu“ und „modern“ zu bezeichnen. Diese Ausdrücke sind zeitlich besetzt und haben somit ein Ablaufdatum.

In den 1980er Jahren bemüht man sich sehr Schmuck als Kunst zu etablieren, Bezüge zur bildenden Kunst herzustellen. Die Bezeichnung „Schmuckkunst“ soll dies verdeutlichen. Wird dieser Schmuck doch von freischaffenden Menschen entworfen und gefertigt, die ihre Ausbildung zumeist an Kunsthochschulen respektive –akademien erhalten haben. Des Weiteren werden die Distributionsformen von Kunst für den Schmuck adaptiert (vgl. Lindemann, 2011, S. 27). Schmuckgalerien präsentieren in Einzelausstellungen und in themenbezogenen Gruppenausstellungen die Schmuckkunst. Museen wie auch Galerien bieten Orientierung in diesem „jungen“ Kunstbereich. Das ist auch nötig, denn ganz im Gegenteil zum Usus durchleuchten Irritation und Provokation das Phänomen Schmuck. Benannt werden die Exponate als „object to wear“ oder „sculpture to wear“. Diese Stücke und jene, die nicht am Körper tragbar sind, aber sich mit schmuckkonnotierten Inhalten beschäftigen, werden als Kleinplastik in Vitrinen ausgestellt. Eine Inszenierung, die im Kunstbereich verankert ist.

Oftmalig wird in der Fachliteratur¹ die Funktionslosigkeit des Schmucks mit jener der Kunst gleichgesetzt, die sich immer schon aus allen „funktionalen Lebenszusammenhängen“ (Groys, 1997, S. 200) herausgenommen hat. Schmuck wie Kunst ist nicht nützlich, nicht funktional und kann sich dadurch zur Gänze dem Ausdruck widmen. Ein Ausdruck der nicht offensichtlich sein muss, sondern auch erklärungsbedürftig sein kann. Er kann in verschiedensten Themen verankert sein, die erst durch die Erklärungen zu Konzept, Material und Geschichte aufgeschlüsselt werden können.

Es gibt zu dem Begriff der „Schmuckkunst“ auch kritische Stimmen: erstens wird Schmuck als Kunst „not shared outside the world of jewellery. (...) museums, universities and academies do not view jewellery as an integral part of the visual arts. [...Jewellery] is separated off into the category of the applied arts“ (Besten, 2012, S. 9) Dies soll nicht als Herabwürdigung gesehen werden, obwohl Schmuckschaffende sehr erfreut sind, wenn ihre Artefakte mit Kunst verglichen werden. Für Marjan Unger ist es irrelevant, ob Schmuck eine eigene Kunstform ist. Für sie reicht Schmuck über die bildende Kunst hinaus, da sie durch die menschliche Dimension erweitert ist. (vgl. Unger, 2016, S. 58)

Schmuck scheint in einem *Museum für angewandte Kunst* sehr gut verortet zu sein. Eine gewisse Nähe zum Handwerklichen ist dem Schmuck noch immer eingeschrieben und an diesem Ort können Vergleiche und Weiterentwicklungen erforscht werden. Genaue Untersuchungen wie sich die Ornamentierung des Körpers in der Geschichte verändert hat und ob das stilbildende Element durch den künstlerischen Zugang eliminiert ist, können in dieser Institution stattfinden. Stimmen Formulierungen von Bernhard Schobinger wie zum Beispiel: „Style related working is an anachronism, a thing of the past, out! Avoiding style is art.“ (Schobinger, 2011, S. 77)

Wegen des forschenden Ansatzes bei der Entwicklung von „sinnhaltigen“ Schmuckstücken hat die italienische Kunsthistorikerin Maria Cristina Bergesio den Begriff „research jewellery“ eingeführt.

Eine Titulierung die hauptsächlich in Italien als „giello di ricerca“ verwendet wird. Eine deutschsprachige Übersetzung ist in Österreich nicht geläufig.

Liesbeth den Besten eine niederländische Kunsthistorikerin, die oftmalig zu Schmucktheorie publiziert, propagiert den Begriff „Autorenschmuck“ seit 2005. Sie sieht den Ausdruck in Anlehnung an den Autorenfilm, der einen künstlerischen Zugang und eine Vision verfolgt. Das Wort „Autor“ geht auf das lateinische auctor „Urheber; Schöpfer, Veranlasser“ zurück. (vgl. Duden Herkunftswörterbuch S. 43) Obwohl das Konzept angemessen erscheint², wird es nicht von allen angenommen, da es berührbare Objekte beschreibt, währenddessen die konzeptuellen Arbeiten in diesem Ausdruck nicht ausreichend integriert werden können.

Trotz Bedenken scheint sich der Begriff „Autorenschmuck“ durchzusetzen und wird vielfach rezipiert. An den Diskussionen zu einer Begriffsfindung ist erkenntlich, dass nach circa 60 Jahren im Bereich des künstlerischen Schmucks die Bestrebungen nach einer theoretischen Formulierung nötig sind. Da Schmuck als Phänomen auf eine lange Tradition verweisen kann und mit vielen anthropologischen, psychologischen und gesellschaftlichen Konnotationen aufgeladen ist, ist es nötig neben der Ästhetik viele wissenschaftliche Bereiche zu dieser Theorie hinzuzuziehen. Die Hochschule Trier widmet sich diesem Bereich mit einem jährlich stattfindenden Symposium. „SchmuckDenken“ begibt sich 2017 zum 11. Mal auf den Weg zu einer Schmucktheorie.

¹ (vgl. Bollmann, 2015, S. 48 und Voigt & Voigt, 2011, S. 89)

² Da mir diese Benennung ideal erscheint, hätte diese Diplomarbeit im Titel „Autorenschmuck“ beinhalten sollen. Doch wäre es - durch das Augenmerk auf Künstlerinnen - unumgänglich, diesen Ausdruck zu gendern: „Autor*innenschmuck“. Ein Begriff, der zu etablieren wäre.

3.2 Besonderheiten der österreichischen Schmuckszene

1905 schreiben Josef Hoffmann und Koloman Moser das Arbeitsprogramm der *Wiener Werkstätte*. Ein Teilbereich widmet sich dem Schmuck: „Wir gehen vom Zweck aus, die Gebrauchsfähigkeit ist uns erste Bedingung, unsere Stärke soll in guten Verhältnissen und in guter Materialbehandlung bestehen. [...] Wir benützen viele Halbedelsteine, besonders bei unserem Geschmeide; sie ersetzen uns durch ihre Farbschönheit und unendliche, fast nie wiederkehrende Mannigfaltigkeit den Wert der Brillanten. Wir lieben das Silber des Silber-, das Gold des Goldglanzes wegen; uns ist das Kupfer in künstlerischer Beziehung ebenso wertvoll wie die edlen Metalle. Wir müssen gestehen, daß ein Schmuck aus Silber an sich ebenso wertvoll sein kann wie ein solcher aus Gold und Edelsteinen. Der Wert der künstlerischen Arbeit und die Idee sollen wieder erkannt und geschätzt werden. Es soll die Arbeit des Kunsthandwerkers mit dem selben Maß gemessen werden wie die des Malers und Bildhauers.“ (Schweiger & Trumler, 1982, S. 42)

Durch diese Formulierung entsteht über das Material eine Abgrenzung zum klassischen Handwerk, formal findet dies natürlich auch statt. Die Wiener Werkstätte setzt Anfang des 20. Jahrhunderts auf Geometrie sowie auf abstrahierte florale Elemente. Als Außenform wird oftmals das Quadrat bzw. eine einfache Grundform gewählt. Diese Erneuerung ist die Basis des zeitgenössischen österreichischen Schmucks.



Abb. 9
Dagobert Peche
Brosche
1919
Gold, Perlmutter
Bestandteil des Wiener-
Werkstätten- Archivs im MAK

Nach dem Zweiten Weltkrieg wird vor allem von Eugen Mayer, der an der Akademie für angewandte Kunst lehrt, das „Bedürfnis nach universeller Naturharmonie manifestiert“. (Kühnel, 2003, S. 21) Keine naturgetreue Wiedergabe, sondern die Abstraktionen und harmonische Kompositionen sind ihm Kernpunkt. Gestalterische Anklänge als Weiterentwicklung zu unter anderem Dagobert Peche's Schmuckentwürfe für die Wiener Werkstätte sind sichtbar.

Von seiner Meisterschülerin Elisabeth J. Gu. Defner wird der Naturbegriff aufgenommen, jedoch anders ausgelegt. Defner experimentiert mit Formen und Materialien aus der Natur, kommt mittels Abformung und Gusstechnik zu einer Transformation. Die hyperrealistische Darstellung wird im Material Metall umgesetzt, die eine persönliche Interpretation von Wirklichkeit in Schmuck zeigt – in einem unterschiedlichen Grad an Abstraktion.



Abb. 10
Elisabeth J. Gu. Defner
 Halsschmuck
 1964
 LHG 1342
 Gelbgold 750 gegossen, Opal



Abb. 11
Helfried Kodré
 Brosche
 1969
 BJ 1547
 Silber, Weißgold, Turmalin,
 Perle, Rubin, Brillant

Abb. 12
Sepp Schmölzer
Anhänger mit Kette
1964
LHG 1339
Gold, Perle



Bei Gemeinschaftsarbeiten mit ihrem Mann Helfried Kodré sowie bei seinen eigenständigen Werken entstehen Schmuckstücke, die an abstrakte Malerei erinnern, sich jedoch beim Material – größtenteils – an die klassisch favorisierten halten. Gold sowie weißgesiedetes und geschwärztes Silber werden neben den farblich herausragenden Edelsteinen großflächig eingesetzt.

Organische Formen und Strukturen werden bei den Arbeiten von Sepp Schmölzer thematisiert. Durch die Technik des Schmelzens und Flambierens nützt er, „aleatorisch die Auflösung der Konturen, – „betont gerade jenen Aspekt, dass Kunst als Erinnerung emotional im unscharfen Formenrepertoire des Unterbewusstseins verankert ist.“ (Kühnel, 2003, S. 23) Schmölzer arbeitet auch großformatig im sakralen Bereich und mit Fotografie. Er sprengt damit die Grenze des Goldschmiedischen, definiert sich durch ein weites Spektrum an Ausdrucksformen als Künstler und stellt sich somit gegen die Exklusivität des Handwerks. Dies erweist sich als sehr inspirierend für die sich neu orientierende Schmuckszene.

Fritz Maierhofer agiert ähnlich: „Als [...] Erweiterungs- und Crossoverstrategie entwickelte er eine Zeit lang große Schmuckobjekte, die als Skulptur und nicht mehr als tragbarer Schmuck funktionierten. Des Weiteren kombinierte er Bilder mit Schmuckobjekten.“ (Aigner, 2006, S. 14)

Farben bringen in den 1960er Jahren nicht nur Edelsteine und Email. Fritz Maierhofer bringt nach seinem dreijährigen Aufenthalt in London auch das Acrylglas im Schmuck nach Österreich. Beeindruckt von der Modernität und dem zeitgemäßen Ausdruck der neuen Materialien mit ihrer Farbenprächtigkeit, bricht Maierhofer mit allen erlernten Traditionen. Auseinandersetzungen mit Künstlern wie Frank Stella, Jim Dine, Ernest Trova, unter anderen und die Begeisterung für die aktuelle „neue Musik“, leuchtende Farbenpracht des Kunststoffes der Reklameschilder am Piccadilly führen zu einem neuen eigenen Stil, der stark in die Strömungen der Zeit eingebettet ist. Edelmetalle werden weiterhin verwendet aber im Kontrast mit dem „billigen“, bunten Acryl.

So neu und innovativ Fritz Maierhofers Schmuck in den 70er Jahren auch ist, die Genauigkeit des Handwerks legt er nicht ab, als „zeitgenössische Intarsienarbeit“ (Formanek, 1992, S. 22) wird Acrylglas wie kostbare Edelmetalle verarbeitet, die feinmechanische Verarbeitung durch sichtbare Schrauben und Vernietungen betont.

Abb. 13
Fritz Maierhofer
Anhänger beweglich
1971
BJ 14,99
Silber, Acrylglas



Abb. 14
Gerd Mosettig
Armreif
1993
LHG 1646
Stahl, Gummi

Diese technische Präzision ist auch bei Gerd Mosettig vorhanden. Nicht gelötet, doch präzise gesteckt, geschraubt, auf Schienensystemen beweglich, Halbfabrikate verwendend, verarbeitet er niemals Edelmetalle und reduziert Formen auf das Wesentlichste. Mosettig sieht das Handwerkliche nie als „Selbstzweck, sondern immer [als] Mittel zum Zweck: Im Vordergrund steht die künstlerische Idee.“ Mosettig: „zwei wochen nachdenken und einen tag in der werkstatt halte ich für ein gesundes verhältnis... ‚techné‘ im klassischen sinn; kunst, handwerk, einsicht in einem.“ (Formanek, 1992, S. 23) „die größtmögliche reduzierung einer formsituation ohne sie zu banalisieren, bringt eine maximale verdichtung des inhalts mit sich, sagt Mosettig über die eigene Arbeit.“ (Schlossinger, 2011, S. 40) In der Schmucksammlung des MAK befindet sich von ihm unter anderem ein Armschmuck in Kreisform mit einem diagonalen Gummi. Der Armreif ist mit dem Gummi gut am Arm tragbar, bleibt aber weiterhin formal durch seinen runden Kreis dominiert.

Dieser individuelle Ansatz mag auch in der Diskussion zur Ornamentlosigkeit von Adolf Loos begründet sein. Dürfte sich durch den Austausch unter den Künstler*innen als Spezifikum der österreichischen Schmuckszene etabliert haben. Die Vermeidung von dekorativen Elementen wird auch im Ausland als Besonderheit wahrgenommen. (vgl. Holzach, 1999)

Nicht ausschließlich äußerlich tragbare Objekte sind das Werk von Mosettig, denn seine Denkansätze führen auch zu Aktionen: eine geschluckte Stahlkugel, deren Weg durch den Körper mittels 24 Röntgenbilder festgehalten wird. Eine Aktion, die in Verbindung mit Performances von Künstlern in dieser Zeit zu sehen ist.



Die Wiener Aktionisten (1962-1970) haben die Schmuckkünstler*innen der 1970er Jahre sicherlich beeinflusst – war es doch der starke Ausdruck, in Verbindung mit dem Körper. Themen, die die Schmuckkünstler*innen beschäftigten, sind: Ist durch die Agitation des Körpers, Schmuck immer Teil einer Performance? Wie ist die Beziehung zwischen Körper und Schmuck zu sehen, bilden sie eine Einheit oder hat Schmuck auch die Möglichkeit eine alleinstehende Kleinskulptur zu sein? Wo ist die Grenze des Schmucks? Was ist Schmuck? Wie kann Schmuck sichtbar sein und wie ist die Wirkung von unsichtbarem Schmuck beziehungsweise muss Schmuck überhaupt tragbar sein?

Fragen werden anhand von Aktionen, Performances und Objekten ausgelotet. Wolfgang Rahs dehnt das „Schmuckstück zum Schmuckobjekt aus, das sich dann bis hin zu Installationen Raum verschafft“ (Fenz, 1998, S. 55) Bei dem Werk „Die Schmuckmacher aus der Zinckgasse sind jetzt Schmuckträger“ (1979) entstehen mit und für die Maschinen einer aufgelassenen Fabrikationsstätte eines Schmuckwarenherstellers Arbeiten. „Die entstandenen Schmuckobjekte passten jeweils genau auf die ihnen zugeordnete Gerätschaft, schmiegt sich an, ganz im Sinne von Rahs' Projektor Linien“ (Schlossinger, 2014, S. 71)

Peter Skubic bleibt beim Körper und lässt sich 1975 für „schmuck unter der haut“ ein Goldplättchen implantieren, „das die physischen Barrieren des Schmucks aushebelte. Der Schmuck, der bisher immer am Körper getragen worden war, überschritt dessen biologische Grenze, die Haut, und wurde vom visuell wahrnehmbaren Schmuckstück zum unsichtbaren, das nur im Bewusstsein des Trägers existierte.“ (Schlossinger, 2011, S. 37)

International werden die Arbeiten von Peter Skubic und Manfred Nisslmüller wiederholend besprochen, denn sie „[...] leisteten und leisten einen wesentlichen Beitrag zur Erweiterung des Schmuckbegriffs. Ihre Vorgehensweise, oft gezielt provokant und grenzüberschreitend, führte zu dringend notwendigen und erfrischend kontroversen Diskussionen über Schmuck.“ (Holzach, 1999, S. 16) Manfred Nisslmüller erforscht den klassischen Schmuckbegriff einer Garnitur mit seinem künstlerischen Zugang: Er fertigt für „die Garnitur“ (Abb. 37) Halsschmuck, Ring, Ohrringe, Brosche und Armreif aus Blei, formal gut aufeinander abgestimmt. Allerdings wiegen diese Stücke insgesamt 78,6 kg. Die Tragbarkeit ist somit ausgeschlossen.

Im Gegensatz dazu steht eine andere Werkgruppe von ihm: plane, durchsichtige sowie biegsame PVC-Folien in geometrischen Grundformen werden durch wenige Schnitte tragbar, sind als Schmuck erst erkennbar, wenn sie am Körper getragen werden. Das Material ist nicht nur als „neuer“ Werkstoff in Verwendung, sondern auch der Transparenz wegen. Durchsichtig lässt es den Körper durchscheinen, nimmt nicht den Blick von ihm weg, sondern ergänzt bloß in seiner Zartheit, ist dennoch nicht übersehbar, ob seiner Größe. „Dieser Schritt zum konzeptuellen Schmuckkünstler qualifiziert Nisslmüller zu einem reduktionistischen Kritiker der Verhaltensweisen und Gewohnheiten des Schmucktragens.“ (Felderer & Lachmayr, 2000, S. 243)

Die dargestellten Ansätze sind individuelle Zugänge zur Schmuckkunst, die nicht für Österreich generalisiert werden können. Jedoch fordern sie den Diskurs, die gegenteilige Stellungnahme, die Auseinandersetzung mit ihnen. Peter Baum beschreibt dies im Katalog zur Ausstellung „Gioiello, arte contemporanea d'Austria“, die im Rahmen der Biennale 1984 in Venedig stattfindet, folgendermaßen: „Die Situation im Schmuck zeigt sich um nichts weniger Pluralistisch als die der Malerei, Graphik und Plastik“ (Baum, 1984, S. 15)



Abb. 15
Anna Heindl
Armband – Ornament 1
1989
BJ 1609
Stahl, Silber

Fern des „Prinzipien Denkens“ in den Anfängen der autonomen Schmuckbewegung, schließt Anna Heindl sich dem „Diktat“ der Reduzierung und „Goldlosigkeit“ nicht an und nennt 1989 ihre Ausstellung „Rahmen und Ornament“. Sie bezieht sich auf die Wurzeln der Wiener Tradition, verwendet alte Vorlagen von Halbfabrikaten der *Wiener Werkstätte* und transformiert diese. Sie lässt wie Gerd Mosettig den Rahmen ohne „Inhalt“, um den Körper der Trägerin, sowie bei Ohrgehängen die Umgebung auszuwählen. Auch ohne „seitenlange Konzepte“ (Formanek, 1992, S. 26) ist die Isolation einzelner Ornamente auf einem dehnbaren Armband keine Anbiederung an vergangene Formen, sondern ein ironischer Umgang damit.

Ab den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts greifen Manfred Nisslmüller und Petra Zimmermann auf den unendlichen Fundus einstiger Schmuckstücke oder Fragmente davon zurück. Sie nehmen die Tradition des „Schmuck Umarbeitens“ auf, spielen mit lesbaren Zitaten und erschaffen Neues durch ihre „Schmuck im Schmuck“- Strategie.

Es entsteht der Eindruck, dass Schmuck sich wieder mehr dem Schmücken widmen kann. Den vehementen Anfängen, die das Feld aufbereiteten, den Wirkungsraum vergrößerten, kann widersprochen werden. Aus Künstler*innenstatements ist herauszulesen, dass der „Zusammenhang zwischen Körper, innewohnenden Geist und Ausdrucksform“ (vgl. Tomas Hoke, Slavik - Kunst am Körper) das Faszinosum des Schmucks ausmachen. Schmuck muss sich nicht unbedingt in der bildenden Kunst verorten, kann eine eigene (Kunst-)sparte sein, die eigenständige Qualitäten aufweist.

Susanne Hammer widmet sich neben den „Orientierungshilfen“ (siehe S. 62, Abb. 38) dem klassischen Kettenbegriff, vergrößert die Kettenglieder zu „Gullivers Kette“ oder unterbindet die Beweglichkeit von Kettengliedern, was zu ganz neuen Tragesituationen führt. Die Frage von Einzelstück und Seriellem löst sie individuell für jede Arbeit.

Ab den 1980er Jahren forciert vor allem die Galerie V&V in Wien den Zugang zu seriellen Werken. Tragbarkeit wird propagiert. Die Schmuckkunst soll nicht finanzkräftigen Personen vorbehalten bleiben und so werden „die Produktionsmittel der Schmuckherstellung hinterfragt, die marktüblichen Vertriebssysteme von Schmuck höchst kritisch durchleuchtet und in Frage gestellt.“ (Felderer & Lachmayr, 2000, S. 086/087) Verena Formanek bezeichnet leistbaren Serienschmuck als „demokratischen Schmuck“. Ein Begriff, der verdeutlicht, dass allen Bevölkerungsschichten der Zugang zu zeitgenössischem Schmuck ermöglicht werden soll. Aktuelle Positionen jenseits von Massenproduktion und tradierten Formen mögen das Bild der Schmuckträger*innen prägen.

Einen Blick in die Zukunft wagt Florian Ladstätter – er behandelt die Diskrepanz von Bewusstsein und „technisch manipulierter Materie. [S]eine Cyborg - Prothesen thematisieren genau diesen transitorischen Punkt, die Nullstelle, wo Körper in Maschine übergeht.“ (Ladstätter, 2000) Zuvor genießt Ladstätter den persönlichen, funktionslosen Zugang des Schmucks: „If I can create an object that makes people say: „I don't need it to survive and it does not aid my life but I need to have this piece with me, close to my body, to my life in certain situations“, then that's a great feeling.“ (Ladstätter & Penny, 2007)



Abb. 16
Susanne Hammer
Gullivers Kette
1997
BJ 1704
Silber geschmiedet

3.3.1 Ausbildung & Selbstorganisation

Eine Ausbildung in Schmuckgestaltung – wie es international gängig ist, hat es in Österreich an einer Kunst-Universität/Akademie nie gegeben. Dennoch wird Schmuck an der Hochschule für angewandte Kunst Metallbearbeitung¹ gelehrt: Eugen Mayer leitet die Werkstätte von 1936 bis 1961. Absolvent*innen, deren Werke in der Schmucksammlung vertreten sind, sind Elisabeth J. Gu. Defner², Erika Leitner und Peter Skubic. Zwei Jahre lehrt auch Josef Symon³. Franz Hagenauer lehrt an der „Meisterklasse für Metallarbeiten“ von 1962 bis 1976 nicht ausschließlich Schmuck, sondern auch den Zugang zu größeren Arbeiten. Dies spiegelt sich in den Arbeiten der einzelnen Künstler*innen wider, die sich neben dem Schmuck auch mit Skulptur beschäftigen. (Beispielsweise: Gabriele Kutschera und Karl Vonmetz) Weitere Absolvent*innen dieser Klasse sind Anna Heindl, Jaqueline Lillie, Verena Formanek und Veronika Schwarzinger.

Carl Auböck lehrt ab 1977 an der Hochschule für angewandte Kunst. Er ist 1983 nach Neukonzeptionierung und Umbenennung in „Abteilung II – Plastische Gestaltung und Design“ für die Klasse „Produktgestaltung-Metall“ verantwortlich. In dieser Abteilung, „die Industrialisierung aller Sparten der Metallverarbeitungen miteinbezieht, wird doch auch weiterhin Schmuck produziert“. (Formanek, 1992, S. 28) Absolvent*innen wie Eva Afuhs, Kristine Böhmig, Andrea Halmschlager, Susanne Hammer, Tomas Hoke, Michael Ramharter,

¹ Ab 1887 gibt es an der Hochschule für angewandte Kunst unter anderem ein „Special Atelier für Ziselierkunst“. Die Bezeichnung wandelt sich zu „Kunstgewerbliche Werkstätten für Metallplastik“, wird aber weiterhin bis 1914 von Stefan Schwartz geleitet. Nach neun Jahren ohne Metalllehre, leitet ab 1923 Josef Hoffman die „Werkstätte für Emailarbeiten und Gürtlerei“. Die Bezeichnung ändert sich zu „Metallarbeiten“ und wird von Josef Hoffmann und Eugen Mayer von 1928 bis 1936 geleitet. Ab 1936 leitet Eugen Mayer alleine die Werkstätte bis 1961.

² Elisabeth Defner ist nach der Heirat mit Helfried Kodré unter dem Namen Elisabeth Defner-Kodré bekannt, ändert jedoch 1990 ihren Namen in Jesus Elisabeth Gunaibim Defner – in diesem Text wird sie als Elisabeth J. Gu. Defner benannt, so wie das Buch über sie titelt.

³ Fünf Stücke von ihm, beziehungsweise von Arbeiten, die in Kooperation mit seiner Frau Miroslava Symon entstanden sind, befinden sich in der Schmucksammlung des MAK.

Florian Ladstätter und etliche andere widmen sich intensiv dem Schmuck. Die umfassende Ausbildung bewirkt aber auch, dass sich z.B. Tomas Hoke oder Michael Ramharter im Laufe der Jahre vom Schmuck ab- und der autonomen Plastik oder dem Design zuwenden. Weitere Umstrukturierungen an der Universität führen dazu, dass es ab 1993 keine materialbezogene Ausbildung mehr gibt. Somit wird kein Schmuck an der Universität für angewandte Kunst gelehrt.

In Linz leitet von 1973 bis 2001 Helmuth Gsöllpointner die Meisterklasse für Metall an der Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung⁴. „Obwohl er in seinem Studiengang hauptsächlich Bildhauerei und Design fokussierte, sah er Schmuck als wichtigen Teil davon an, was zu einer konstruktiven, spartenübergreifenden Auseinandersetzung führte.“ (Schlossinger, 2011, S. 43) Zur Förderung des Diskurses sowie zur Publikmachung der damals noch neuen Ausbildung organisierte Gsöllpointner wesentliche Ausstellungen: „Forum Metall“ (1977), „Forum Design“ (1980) und „Schmuck - Zeichen am Körper“ (1987) - auf die im Kapitel 3.3.4 *Ausstellungen* noch näher eingegangen wird. Nach der Emeritierung von Helmuth Gsöllpointner ist der Fokus auf Schmuck an der Kunstuniversität Linz erloschen.

Abgesehen von den Kunstuniversitäten sind es „die internationalen Subkulturen und Protestbewegungen dieser Zeit [1960er und 1970er Jahre], deren grosse Anziehungskraft auch die Schmuckkünstler, mit alternativen Kulturen, politisch-ideologischen Konzepten, religiös-mythologischen Weltanschauungen und zivilisationskritischen Lebensphilosophien angesprochen und begeistert hat.“ (Felderer & Lachmayr, 2000, S. 057) So findet eine Ausbildung nicht ausschließlich im akademischen Bereich statt. Etliche Künstler*innen agieren ohne künstlerisch universitäre Ausbildung wie Helfried Kodré, Manfred Nisslmüller, Gerd Mosettig und Eva Tesarik. Fritz Maierhofer hat sich sein Können mit anderen internationalen Schmuckkünstlern nach einer Lehre bei dem Juwelier Heldwein erarbeitet.

„...nicht nur wichtige Ausbildungsstätten, sondern vor allem Orte des Ideenaustausches und der künstlerischen Auseinandersetzung,“ (Felderer & Lachmayr,

⁴ Ab 1998 Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung.

2000, S. 057) beeinflussen und bilden Schmuckkünstler*innen bei ihrer Suche nach neuen Ausdrucksformen.

In Graz ist ab 1964 Werner Schmeiser, der die Abteilung für gestaltendes Metallhandwerk an der Ortweinschule führt, prägend. Eine neue Bewegung entsteht, die Schmuck als Sprache am Körper sieht. Der dekorative Habitus wird abgelegt und somit kann sich Schmuck beim inhaltlichen und auch sozialen Kunstdiskurs beteiligen. Wolfgang Rahs, einst Schüler von Schmeiser leitet die Abteilung bis Juni 2017.

1987 gründen Schmuckkünstler*innen die *Werkstadt Graz*⁵. Ihre Aktivitäten gehen über den Schmuck hinaus, beziehen über Performance bis zur elektronischen Musik im Kunstdiskurs Stellung, was „für die SchmuckproduzentInnen eine Reihe von einschneidenden Handlungskonsequenzen, für die realisierten Werke ein deutlich verändertes Erscheinungsbild nach sich“ zieht. (Fenz, 1998, S. 54)

In Wien formieren sich Schmuckschaffende, um in der Gruppe möglichst allumfassend den zeitgenössischen Schmuck zu propagieren, mehr Präsenz zu verschaffen. Die Gruppe 31. Mai⁶ startet 1988 an diesem Tag, um wiederholt zur jährlichen Ausstellung zu laden. Studierende und Absolvent*innen der Meisterklasse für Metallgestaltung an der Hochschule für angewandte Kunst sehen in Art von Untersuchungslabors die Dimensionen von Design, Kunst, Schmuck und Möbel verschränkt.

Im Jahre 1996 bildet sich eine Ateliergemeinschaft in Räumlichkeiten der Wiener Gasse „Stoß im Himmel“. Der Name des Ortes wird zum Synonym für die Auftritte der Gruppe.⁷ Von Beginn an, „war die intention ganz klar: gemeinschaftlich entstanden kunstspartenübergreifende ausstellungen. schmuck wurde auf events ausgestellt, die mit hilfe von anderen kunstfor-

⁵ Gründungsmitglieder sind Joachim Baur, Brigitte Haubenhofer-Salicytes, Wolfgang Rahs, Eva Schmeiser-Cadia, Werner Schmeiser

⁶ In wechselnder Besetzung setzt sich die Gruppe aus Kristine Böhmig, Cornelius Burkert, Walter Doppler, Susanne Hammer, Florian Ladstätter, Susanne Matsché, Michael Ramharter und Jakob Scheid zusammen. (Schellerer, 1991)

⁷ Gründungsmitglieder sind: Caroline Ertl, Max Grün, Eva Tesarik, Heike Wanner und Birgit Wiesinger

men eine, alle Sinne beeinflussende Umgebung schaffen sollten. Schmuck wurde nicht bloß im Kontext von feinen Galerien präsentiert, nein, er wurde im Burggarten, in der Fabrikhalle und auch auf dem Gehsteig inszeniert. Diese speziellen Orte und die Zusammenarbeit mit vielen Künstlern und Künstlerinnen, von Komponisten bis zur PerformerIn, von Videokünstlern bis zu bildenden Künstlerinnen, waren sehr bereichernd und erweiterten den künstlerischen Horizont.⁸ (Vorwort **STOSSIMHIMMEL**)

Mit einem ähnlichen Konzept wird 2002 in Graz die *kunst.wirt.schaft* gegründet. Ein „von Eva Schmeiser-Cadia und Andrea Zahlbruckner-Jauer gegründeter Kunst-, Gast- und Projektraum mit wechselnden Ausstellungen im Spannungsfeld zwischen internationalen Künstlerinnen und Künstlern und der jungen heimischen Kunstszene. In einem Gesamterlebnisraum werden Informationen über Kunst transportiert, es wird aber auch das reale Erlebnis einer Kunstwerkstatt bzw. eines Gastraums vermittelt. Mittlerweile hat sich das Künstlerinnenkollektiv der *kunst.wirt.schaft* um Gigi Haubenhof-Salicytes, Pilar Gallego, Sabine Hirzer und Elise Pierer erweitert.“ (*kunst.wirt.schaft*, k.A.)

Über den *Verein V&V&V* wird 2008, auf Initiative von Veronika Schwarzinger und Fritz Maierhofer, „die lange Nacht der Schmuckkunst“ ins Leben gerufen. 2015 wandelt sich das Format zu den „Wiener Schmucktagen“, die jährlich im November stattfinden und die Auftaktveranstaltung im MAK zelebrieren.

Doch alle Bemühungen, die Schmuckszene zu beleben, den kreativen Kontakt, Input und Austausch mit der Künstlerszene zu forcieren (vgl. die Kapitel 3.3.2 *Galerien* und 3.3.4 *Ausstellungen*) können nicht das Fehlen einer Ausbildungsstätte für Schmuckkunst bzw. Autorenschmuck ersetzen. Etliche Schmuckkünstler*innen erwerben ihre Ausbildung im Ausland wie zum Beispiel Margit Hart in den USA an der State University of New York, The College at New Paltz, oder Petra Zimmermann an der Academy of Fine Arts and Design Bratislava, Studio Metal and Jewel.

Da bis zum derzeitigen Stand eine universitäre Aus-

bildungsmöglichkeit in Österreich nicht möglich ist, gründet 2009 Susanne Hammer mit Schmuckkünstler*innen und Lehrenden am KunstModeDesign Herbststrasse ein Kolleg für SchmuckDesign. Dies kann die Möglichkeiten einer universitären Ausbildung nicht ersetzen, doch die ersten Absolventinnen nehmen bereits Stellung im Bereich des zeitgenössischen Schmucks oder bilden sich an internationalen Universitäten weiter.

Durch diese Situation kommt es in Österreich zu einer äußerst kleinen Szene, die nicht durch eine österreichische Ausbildungsdirektive geprägt ist, sondern Vielfältigkeit aufweist. Eine Mischung aus unterschiedlichsten Ausbildungen vereint sich in dieser Kunstsparte: im Ausland universitär Ausgebildete, kombiniert mit Kunstuniversitäts-Absolventinnen, die jedoch nicht dezidiert Schmuckkunst studiert haben, sowie Künstler*innen, die aus dem Handwerk kommend sich frei weiterentwickelt haben. Das Entstandene ist leicht zu überblicken und etliche, die im Ausland studiert haben, finden den Weg nicht mehr nach Österreich zurück. Jedoch kann man festhalten, dass sich etwas entwickelt, vielleicht anarchischer (vgl. Hammer, 2017), freier als in Ländern mit strukturierten, universitären Einrichtungen.

3.3.2

Galerien

Es gibt in Österreich nicht viele Galerien, die sich ganz oder zum größten Teil dem Autorenschmuck widmen, obwohl kurz nach dem künstlerischen Aufbruch der 1970er Jahre im Bereich des Schmucks die erste Galerie in Wien gegründet wird. Zu dieser Zeit keine singuläre Erscheinung, denn in London gründet 1971 Barbara Cartlidge die *Electrum Gallery*, 1974 Helen Drutt ihre Galerien in Philadelphia und New York. Dieses allgemeine Aufbruchsklima für moderne Kunst und spezifisch für Schmuckkunst nützt 1972 auch Inge Asenbaum und gründet die Galerie am Graben in Wien. Die Galerie stellt nicht ausschließlich zeitgenössischen Schmuck aus, auch Schmuck der *Wiener Werkstätte* wird präsentiert, bringt an Traditionellem interessierte Schmuckliebhaber*innen in die Galerie, denen Inge

⁸ Zum 15jährigen Bestehen des Ateliers für zeitgenössischen Schmuck - **STOSSIMHIMMEL** wird von Magdalena Onderka ein Buch konzipiert. (Eigenverlag **STOSSIMHIMMEL**, 2012)

Asenbaum das Zeitgenössische dann zu vermitteln weiß.

Neben der Vermittlung ist auch die Vernetzung wegweisend: „Die zentrale Position eines Orts der Öffentlichkeit nahm die *Galerie am Graben* von Inge Asenbaum ein, die sowohl den heimischen Schmuckkünstler*innen, aber auch der internationalen Schmuckszene einen exzellenten Platz der Präsentation geboten hat [...] Die *Galerie am Graben* war nicht nur ein Tor zur Schmuckwelt, sondern bot den Schmuckkünstler*innen eine unverzichtbare Informationsvernetzung, indem sie institutionelle Kontakte zu Museen herstellte, etwa zu dem Museum für angewandte Kunst mit seinem rührigen Direktor Wilhelm Mrazek.“ (Felderer & Lachmayr, 2000, S. 233-234)

Wilhelm Mrazek arbeitet maßgebend mit der *Galerie am Graben* zusammen. So werden in den Jahren 1974 bis 1986 etliche Stücke österreichischer Schmuckkünstler*innen über diese Galerie erworben. Werke von Gabriele Kutschera, Gerd Mosettig, Veronika Schwarzinger, Peter Skubic, Leonhard Stramitz, Josef Symon, Waltraud Viehböck und Karl Vonmetz erweitern so die Sammlung.

1980 wird von Veronika Schwarzinger und Verena Formanek die *Galerie V&V* in Wien gegründet. Zu diesem Zeitpunkt gestalten beide noch Schmuck und die Idee einer Produzentennengalerie wird realisiert. Der Antrieb ist, einen Gegenpol sowie eine Ergänzung zur *Galerie am Graben* zu bieten, neuen Ansätzen sowie jungen Schmuckmachenden einen Raum zu offerieren. In der MAK-Sammlung vertretene Künstler, die den offenen Austausch mit der V&V suchen, sind Florian Ladstätter, Andreas Eberharter und Bernhard Fink. Verena Formanek beschreibt (vgl. Formanek, 2003) das Aufkommen und Unterstützen des feministischen Selbstbewusstseins, das der neuen Generation von Schmuckkünstlerinnen eigen ist und in der Galerie präsentiert wird. Künstlerinnen, die intensiv mit der *Galerie V&V* zusammenarbeiten sind: Sonja Bischur, Anna Heindl, Margarethe Haberl, Margit Hart, Isabella Hollauf, Ulrike Johannsen, Susanne Hammer, Andrea MAXA Halmschlager – durch Ankäufe, die teils über die *Galerie V&V* erfolgen, gelangen Stücke von diesen Künstler*innen in die Sammlung des MAK.

1990 eröffnet Renate Slavik ihre *Galerie Slavik* in der

Himmelpfortgasse in Wien, die von Tomas und Edmund Hoke als multifunktionale Raumform konzipiert ist. Neben Arbeiten von österreichischen Künstler*innen, werden Werke von international renommierten Schmuckkünstler*innen gezeigt. Im Zentrum stehen Arbeiten, „deren Qualität in präziser Umsetzung von Überlegungen eher relevanter als witziger Art liegt.“ (Jobst, 2000, S. 8)

3.3.3 Österreichische Sammlungen

Wilhelm Mrazek eröffnet 1964 mit dem Ankauf eines Colliers und eines Armschmucks von Elisabeth J. Gu. Defner die Sammlung des zeitgenössischen Schmucks des MAK. Durch Ankäufe bei Künstler*innen, Galerien, durch Schenkungen und durch Leihgaben der *Artothek des Bundes* kann die Sammlung ihren derzeitigen Stand von 154 Stück österreichischer Schmuckkünstler*innen erreichen.

Die *Artothek des Bundes* hat jedoch noch weitere 94 Schmuckobjekte in ihrer Sammlung, die derzeit im 21er Haus untergebracht sind. Ankäufe durch Museen sind impulsgebend, anerkennend und fördern die Entwicklung von Autorenschmuck. (vgl. Kapitel 3.1 *Definitionen des zeitgenössischen Schmucks*)

Wilhelm Mrazek kooperiert oft mit Inge Asenbaum, die aber auch selbst als Sammlerin auftritt. Laut Brigitte Felderer und Herbert Lachmayer hat sich Asenbaum: „mit ungebrochenem Engagement, urbanem Witz, fachlicher Kenntnis und Weitblick sowie strategischer Intuition und mit einem unnachahmlichen persönlichen Einsatz für die Schmuckkünstler einen grossen Ruf erworben.“ (Felderer & Lachmayr, 2000, S. 235) Einerseits sammelt Asenbaum Schmuck der Wiener Werkstätte, aber auch zunehmend zeitgenössischen Schmuck und verfolgt damit ihr Ziel ein hohes Qualitätsniveau als Standard zu etablieren um eine Positionierung zeitgenössischer Schmuckkünstler*innen zu erreichen. So umfasst die Sammlung Inge Asenbaums viele nationale aber auch internationale Positionen. Im



Abb. 17
Waltraud Viehböck
 Halsschmuck
 1973
 BJ 1501
 Silber, Acrylglas

Jahr 2014 wird die Sammlung nach Amerika verkauft, um die Sammlung in ihrer Gesamtheit zu erhalten. „The collection is named for Inge Asenbaum (b. 1925), a celebrated Viennese gallerist, collector, and seminal figure in the field of design and jewelry. Her collection, which she amassed over four decades, was purchased by Dallas-based philanthropist and long-time DMA [Dallas Museum of Art] supporter Deedie Potter Rose in 2014 as a gift to the Museum.“ (DMA, 2015)

Seit den 1970 Jahren sammelt auch das Ehepaar Heidi und Karl Bollmann Autorenschmuck. Hier wird deutlich wieviele Impulse von einer Sammlung ausgehen können. Das Sammlerpaar hat unzählige Ausstellungen besucht, Austausch gefördert und Anerkennung durch ihre Ankäufe geschaffen. Ein Teil dieser großen Sammlung wird 2015 im MAK, in Kombination mit Fotografien von - durch Freunde und Verwandte - getragenen Schmuck ausgestellt. Eine für das Sammlerehepaar treffende Schau.

3.3.4 Ausstellungen

„1961 findet mit der 'International Exhibition of Modern Jewellery' eine Schlüsselausstellung in der Goldsmith' Hall statt, in der die hauptsächlich konservativ geprägte Juweliersszene durch die internationale Schmuckavantgarde relativiert wurde.“ (Felderer & Lachmayr, 2000, S. 079) Damals die erste Schmuckausstellung mit zeitgenössischen Werken in London, die das neue Kunstmetier dem Publikum vorstellt. In Wien braucht es noch Zeit und Entwicklungsarbeit, doch man versucht immer wieder mit großen Ausstellungen die Schmuckkunst in ihrer Aktualität zu präsentieren.

1974 initiiert Alfred Mikesch⁹ das internationale Symposium „Schmuck aus Stahl“ in Kooperation mit dem VÖEST-Alpine-Konzern. Durch die Vorgabe, ein - für die meisten Künstler*innen – neues Material zu verwenden, das nach materialimmanenten Kriterien

⁹ Alfred Mikesch *1914, Wien +2010, Kapfenberg. Kulturorganisator und SPÖ-Kulturpolitiker, Schriftsteller, Generaldirektor-Stellvertreter bei den Böhler Stahlwerken.

bearbeitet werden muss, entstehen Anstöße für individuelle Arbeiten. Eine Abkehr vom Kunsthandwerklichen ist durch das Material noch augenscheinlicher. An sieben Orten werden die entstandenen Arbeiten ausgestellt, unter anderem im *Schmuckmuseum Pforzheim*, in der *Galerie am Graben*, in der *Neuen Galerie* in Linz aber auch in den Symposiumorten Kapfenberg, Leoben und Ternitz. Für die Sammlung des MAK werden drei Ringe und die Brosche „AEIOU“ von Peter Skubic angekauft und eine Kette von Waltraud Viehböck, die eine formale Verwandtschaft zu dem in der Ausstellungspublikation abgebildeten Ring ausweist.

1980 findet im Künstlerhaus die Ausstellung „Schmuck international 1900- 1980“ statt. Als „Ausstellungskommissär“ fungiert Peter Skubic. Unter der Mitarbeit von Verena Formanek, Gabriele Kutschera, Veronika Schwarzinger und Karl Vonmetz können 159 Schmuckgestalter aus 14 Ländern ihre Werke zeigen. Eine Initiative, die von Schmuckkünstler*innen ausgeht, um mehr Öffentlichkeit für Schmuck zu erlangen. Es muss so eindrucksvoll gewesen sein, dass sich Yasuki Hiramatsu 23 Jahre später anlässlich der Ausstellung „Re-view. Aspekte Österreichischer Schmuckkunst (1945-2003)“ gerne zurückerinnert. „Als ich erfuhr, dass [...] eine österreichische Schmuckausstellung in Tokio stattfinden wird, kam mir sofort die Ausstellung 'Schmuck – International 1900 – 1980' in den Sinn – eine außergewöhnliche Veranstaltung, die von Peter Skubic, einem hervorragenden österreichischen Schmuckkünstler im Zuge der World Craft Conference 1980 in Wien organisiert wurde und die Trends im Schmuck der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufzeigte.“ (Hiramatsu, 2003, S. 6)

Bei Ausstellungen agiert Inge Asenbaum gut vernetzt, „so dass, ihren Künstler*innen oft und oft die Gelegenheit geboten wurde, in bedeutenden Museen der Welt auszustellen; darin lag eine gewisse Besonderheit der Galerie am Graben. Ausstellungen gab es im Schmuckmuseum Pforzheim, in der Goldsmiths' Hall in London, im Museum Lausanne, in Melbourne und Sidney bei der Biennale di Venezia 1984 oder im Grand Palace in Brüssel etc.“ (Felderer & Lachmayr, 2000, S. 233-235)

Helmut Gsöllpointner hingegen kann 1987 für die Linzer Ausstellung „Schmuck- Zeichen am Körper“ bildende Künstler dazu bewegen, Schmuck zu entwerfen.

Künstlerschmuck soll gepaart mit Schmuckkunst und theoretischen Erörterungen ein umfassendes Bild darstellen. „Darin soll sich unter anderem auch die Gleichwertigkeit von bildendem Künstler und Schmuck-Gestalter erweisen, wenn auch in unterschiedlichen Zugangsweisen“. (Lachmayr, 1987, S. 191) Internationale und nationale Künstler*innen wie Christo¹⁰, Birgit Jürgenssen, Erwin Wurm, Cornelius Kolig, Alessandro Mendini, Eduardo Paolozzi, Meina Schellander, Ettore Sottsass, Ingeborg Strobl, Günther Uecker und viele mehr beschäftigten sich mit Schmuck, entwerfen und lassen von Linzer Goldschmieden und der Meisterklasse Metall fertigen. Es war ein einmaliges Zusammenspiel der verschiedenen Disziplinen der Kunst und des Handwerks. Der Verbleib der Schmuckstücke ist allerdings selbst für Gsöllpointner ungewiss.

1999/2000 wollen Fritz Maierhofer und Susanne Hammer die Jahrtausendwende nicht nur kalendarisch begehen, sondern am liebsten bei der Wahrnehmung des künstlerischen Schmucks eine neue Zeit anbrechen lassen. Sie konzentrierten sich ausschließlich auf österreichischen Schmuck. „Turning point: Schmuck aus Österreich zur Jahrtausendwende“ wird in St. Pölten im *Dokumentationszentrum für Moderne Kunst*, im Heiligenkreuzerhof in Wien, im *Künstlerhaus Klagenfurt* und in den *Millennium Galleries*, Sheffield gezeigt. Auch hier werden wieder Schmuckkünstler*innen aktiv und nützen ihre guten Kontakte um solche Ausstellungen auf den Weg zu bringen.

Im Jahr 2000 gibt es eine weitere große Ausstellung in Wien. Veronika Schwarzinger initiiert „Kunst hautnah“ als Ausstellung im *Künstlerhaus* in Wien. Veronika Schwarzinger beschreibt, dass „vor allem radikale Ansätze neuer Schmuckvorstellung bis hin zur Auflösung in flexible virtuelle Erscheinungsdimensionen“ (Schwarzinger, 2000) gezeigt werden. Pluralistisch und Kunstsparten übergreifend definiert sich diese Ausstellung.

Ende des Jahres 2000 ist die Sammlung Asenbaum im Museum für Gestaltung in Zürich zu sehen. Die zwar internationale Sammlung besteht allerdings zu

¹⁰ „Christo! Christo hat natürlich auch ein rein theoretisches Thema gehabt, hat gesagt, das ist der Schmuck der Frau [„Wedding Dress“], eine ganz aggressive, feministisch wilde Aussage [lacht].“ (Gsöllpointner & Hufnagl, 2011, S. 100)

einem großen Teil aus Werken österreichischer Künstler*innen. Ebenfalls ausschließlich im Ausland ist 2003 die Ausstellung „Re-view. Aspekte Österreichischer Schmuckkunst (1945-2003)“ zu sehen. Durch die Initiative der Kunsthistorikerinnen Antonia Kühnel und Susanne Angerholzer kommt es zu einer großen Ausstellung in Tokyo – in Österreich steht „nur“ der Katalog zur Verfügung.

„Das MAK hat immer wieder Ausstellungen zu künstlerischem Schmuck präsentiert und dafür ein Publikum von Eingeweihten begeistern können. Das ist schön, aber zu wenig. Es gilt dieser bedeutenden, doch viel zu wenig bekannten Kunstsparte einen großen Auftritt zu verschaffen, damit alle an zeitgenössischer Kunst Interessierten, aber auch ein breites Publikum künstlerischen Schmuck schätzen und lieben lernen (und zu sammeln beginnen...)“ (Thun-Hohenstein, 2015)

Eine Auswahl an Ausstellungen im MAK, die im Zusammenhang mit der Sammlung stehen, sind: 1964 Elisabeth Kodrè-Defner und Helfried Kodré; 1983 Verena Formanek, Anna Heindl, Veronika Schwarzinger, Peter Skubic, Karl Vonmetz „5 x österreichischer Schmuck“, 1986 Ulrike Zehetbauer: „Schmuck, Email“; 1985 eine große Retrospektive von Sepp Schmölzer, 1998 „Zum Lieben – Zeitgenössischer Schmuck“; 2002 „SOS-Museum“¹¹, 2006/07 Susanne Hammer: „Short Storys“; 2007 Florian Ladstätter: „Les Fleurs du mal“; 2010 Ina Seidl: „Schmuck“; 2010 „Gegenwärtig – Schmuck aus Österreich. Eligius-Schmuckpreis des Landes Salzburg“; 2012 „Zeitgenössischer Halsschmuck“; 2013 Petra Zimmermann: „JEX – Jewelry Exhibition“; sowie 2015 die bereits erwähnte Ausstellung der Sammlung Bollmann mit einer Retrospektive von Fritz Maierhofer; 2016 werden die ausgewählten Werke des Eligius-Preises in den Räumlichkeiten des MAK ausgestellt.

Wie aus der Aufzählung ersichtlich, gibt es seit 2005 eine Ausschreibung zum Eligius-Preis. In einem Rhythmus von 2 bis 3 Jahren prämiert das Land Salzburg Schmuckkünstler*innen und stellt diese im Traklhaus in Salzburg aus, zwei Mal geht die Ausstellung auch ins MAK.

Mit den ersten *Wiener Schmucktagen* 2016 wird ein „open call“ durchgeführt und die zehn prämierten Stücke werden im Veranstaltungszeitraum in einer Vitrine in der Säulenhalle des MAK ausgestellt.

¹¹ In dieser Ausstellung geht es darum, bewusst Sponsoren für Sammlungswünsche zu finden. Dies führt damals auch zu Erfolg und so können das „Großes Netz II“ von Andrea MAXA Halm-schlager sowie der „Armreif mit Gürtelschnalle“ und die Brosche in Herzform von Petra Zimmermann über Sponsoren der Sammlung geschenkt werden.

4 Der Genderaspekt des Schmucks in Österreich

„Der König schmückt sich mit seiner Krone
Der Gatte schmückt sich mit seiner Gattin
Der Künstler schmückt sich mit seinem Werk“
(Strobl, 1987, S. 273)

Da sich diese Diplomarbeit auf die Werke von Frauen in der Sammlung des MAK konzentriert, ist es wesentlich auch Genderbelange zu erörtern. In der Einleitung wird bereits ausgeführt, warum aus meiner Sicht ein besonderes Augenmerk auf die Werke von Frauen zu legen ist.

In diesem Kapitel soll auf die gesellschaftliche Entwicklung, die feministische Bewegung im Kunstkontext und auf die Besonderheiten dieser in Bezug auf Schmuck eingegangen werden. Es gibt viel differenzierende Literatur zu diesem Thema und so ist ersichtlich, dass die feministische Bewegung nicht als einheitliche Bestrebung gesehen werden kann. Über den restriktiven Flügel der Frauenbewegung kann unter anderem gelesen werden, aber auch über den undisziplinierten Feminismus. In dieser Arbeit soll nicht vertiefend darauf eingegangen, sondern davon ausgegangen werden, „dass eine theoretisch fundierte Kunstpraxis zualterererst ent-mysifizierend, de-flationär, ent-stellend, ent-sublimierend sein müsse und jene Darstellungen „zerstören“ solle, die Systeme stützen, in denen Frauen, ebenso wie Männer, ihre Situation und ihre Stellung verkennen.“, wie es Birgit Jürgenssen formuliert. (Solomon-Godeau, 2009, S. 246)

Allem voran steht die Frage nach der Definition von Weiblichkeit, die hier unter dem Begriff „Gender“ ausgeführt werden soll. Das soziale Geschlecht, kann nicht als etwas Gegebenes angesehen werden, sondern wird konstruiert. Sexuelle Orientierung, Alter, Klasse, Nation, Ethos, Religion, Hautfarbe spielen unter anderem eine Rolle bei der Festlegung der Geschlechtszugehörigkeit. Dies kann sich auf Grund der Ausprägungen der Parameter im Wandel befinden, sich wiederholt neu produzieren. Diese Sichtweise hat noch keine lange Tradition. Stattdessen hinterlässt die patriarchale Lebensanschauung ein beträchtliches Erbe.

Auch als sich Künstler bereits gegen die staatlichen und kirchlichen Autoritäten auflehnen¹, werden nicht automatisch die gesellschaftlichen Normen zwischen Mann und Frau aufgebrochen. Mitte des vorigen Jahrhunderts ist es keineswegs üblich als Frau ein eigenständiges, unabhängiges Leben zu führen. Erst mit der

¹ vgl. Bert Brecht bzw. den Wiener Aktionismus

zweiten Frauenbewegung ab den 1970er Jahren werden Themen wie „Rollenzuschreibungen, Sexismus, Schwangerschaftsabbruch, Sexualität und [...] der] Matriarchatsbegriff“ (Bogner, 2017, S. 16) von Frauen an die Öffentlichkeit getragen und debattiert. Langsam ermöglichen Änderungen in der Gesetzgebung Verbesserungen für Frauen.

Ob es weiterhin zu schrittweisen Verbesserungen für Frauen und somit zu einer Angleichung an Voraussetzungen wie für Männer kommt, ist einzufordern und zu beobachten. Bezugnehmend auf die aktuelle politische Lage schreibt Barbara Toth: „Trumps primitive Prahlerei und die Verbotskultur muslimischer Machos sind nur zwei besonders extreme Belege dafür, dass wir in ein Zeitalter der sexistischen Extreme eintreten.“ (Toth, 2017) Dies kann natürlich nicht isoliert in der feministischen Debatte betrachtet werden, denn das Konstrukt zwischen Frauen und Männern steht im Zusammenhang mit wirtschaftlichen Tendenzen, politisch-populistischen Ausdrucksformen und diversen religiösen Auslegungen.

In der Kunst ist die Rolle des männlichen Künstlers, des Genies sehr markant eingeschrieben. Erst zu Beginn der Ersten Republik werden Frauen an den Kunsthochschulen zugelassen, davor ist es eine rein männliche Domäne. Dies ändert sich sehr rasch – an der Kunstgewerbeschule² befinden sich ab den 1940er Jahren schon mehr Frauen als Männer in der Ausbildung. Die Lehrenden sind größtenteils männlich, nur die Werkstätten für Emailarbeiten und Textilarbeiten werden von Frauen geleitet.

In den Museen sind Mitte des vorigen Jahrhunderts vor allem die Werke von männlichen Künstlern ausgestellt. Positionen von Frauen sind marginal sichtbar. Dies bedeutet, dass Frauen ihren Zugang zu einzelnen Themen nicht präsentieren können und auch nicht bei der visuellen „Konstruktion von Geschlechterdifferenz“ (Zimmermann, 2008, S. 57) beteiligt sind. Zu einer Zeit als durch die Pille die Geburtenkontrolle revolutioniert wird, es zu einer sexuellen Befreiung kommt, die Antiautoritäre Erziehung Aufmerksamkeit bekommt, Kritik an Gewalt gegen Frauen gehört wird, über-

² Einstige Bezeichnung für die heutige Universität für angewandte Kunst.

kommene Werte und Establishment in Frage gestellt werden und dadurch ein Umbruch in der Gesellschaft herbeigeführt wird, schreit es förmlich danach, die traditionellen Handlungsweisen im Bereich der Kunst zu dekonstruieren.

Durch viele Initiativen von Künstlerinnen, die sich gemeinschaftlich organisieren, wie in der IntAkt – Internationale Aktionsgemeinschaft bildender Künstlerinnen³, und die bessere Ausbildung an den Kunstuniversitäten, entsteht ein Aufbruch, ein langsames Eindringen in den Kunstmarkt. Ab den 1990er Jahren ist es dann schon eine Selbstverständlichkeit Kunst von Frauen in Ausstellungen und Museen zu sehen. Ist somit aktuell alles gut?

Wie schon im Kapitel 1. *Einleitung* beschrieben, sind Werke von Frauen im Kontext von bildender Kunst noch immer stark unterrepräsentiert. Ausgewogen zeigt sich das Bild der Sammlung von zeitgenössischen Schmuck im MAK. Bedenkt man allerdings, dass viel mehr Frauen als Männer Schmuck gestalten, überträgt sich dieses Ausmaß nicht auf die Sammlung. Obwohl in dem Buch „Mimosen-Rosen-Herbstzeitlosen – Künstlerinnen – Positionen 1945 bis heute“ ausdrücklich hervorgehoben wird, dass das MAK „bereits 1956 Rückstände aufholte“. (Buchsbaum, 2003, S. 23) Damals werden Exponate aus der *Wiener Werkstätte* ausgestellt und die Arbeiten der Grafikerin und Gobelinkünstlerin Louise Autzinger dem Publikum präsentiert.

Doch wie ist die Situation der Schmuckkünstlerinnen, deren Werke in der Sammlung vertreten sind? Es ist ein doppelt neuer Grund auf dem sie sich bewegen. Erstens ist künstlerischer Schmuck in all seiner Offenheit neu, muss wie bereits beschrieben, erkundet, beforscht und entdeckt werden und zweitens ist auch die freie künstlerische Arbeit von Frauen genauso jung und kann noch nicht auf bereits Erarbeitetes der früheren Generationen zurückgreifen. Carola Dertnig kommt zu der Erkenntnis, dass wir uns „... noch lange nicht auf dem 'vorgewärmten Polster' ausruhen

³ Erika Leitner genießt den künstlerischen Austausch bei IntAkt und ist auch kurzfristig Präsidentin der Organisation, da es ihr ein Anliegen ist, sich für andere Frauen einzusetzen, die nicht unter so optimalen Bedingungen wie sie, künstlerisch arbeiten können.

[können], das unsere Mütter und Großmütter für uns erkämpft haben“ (Herrmann, 2003, S. 276) Sie bezieht sich auf die immer wieder neu zu definierenden und zu bearbeitenden feministischen Standpunkte, jedoch auch im Schmuckkontext kann diese Aussage eine pointierte Beschreibung liefern.

Anna Heindl führt im Interview aus, dass sie eigentlich mit einem Bildhauereistudium begonnen hat. Doch zu ihrer Studienzeit ist es für sie nicht vorstellbar, einen großen Raum zu beanspruchen, um ihre zukünftige Kunst aufzubewahren. Sie macht dies als Besonderheit von Frauen aus, ganz im Gegensatz zu ihrem Mann⁴, für dem dies eine Selbstverständlichkeit ist. (Heindl, 2017)

Laut einer Studie des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur aus dem Jahre 2008 wird das Belastungsniveau von Künstlerinnen höher als das von Künstlern empfunden, einhergehend mit niedrigerem Einkommen. Hier wird auch festgehalten, dass mehr Frauen um Künstlerhilfe zur Minderung einer sozialen Notlage ansuchen.

Um die Situation für weibliche Kunstschaffende zu verbessern, wird 2011 durch das Bundeskanzleramt (Sektion II) ein Künstlerinnen-Mentoring-Programm eingeführt. Durch „Know-how-Transfer von erfahrenen Künstlerinnen zu jüngeren Künstlerinnen, die Weitergabe von Wissen und Erfahrungen, das Aufbauen von Netzwerken und das Erkennen von Kompetenzen und Potentialen“ (Bundeskanzleramt, 2017) soll Künstlerinnen die Gleichstellung erleichtert werden. Für den Bereich Mode wird Vera Theresa Eybl⁵ angeführt, die aus dem Schmuckbereich kommt. Es ist zu hoffen, dass sich dadurch die öffentliche Präsenz der Künstlerinnen sowie deren Autorenschmuck erhöht und neue Netzwerke gebildet werden können.

Im Gespräch mit Susanne Hammer (Hammer, 2017) wird deutlich, dass junge Frauen, im Gegensatz zu interessierten jungen Männern, zur Ausbildung sel-

ten sofort ins Ausland gehen. Eher brauchen sie einen Start im eigenen Land, um dann Weiterbildungen international zu absolvieren. Constanze Prectl, Pia Groh und Stephanie Morawetz⁶ sind hier beispielgebend zu nennen. Internationale Ausbildungen sind ja leider zwingend, da es wie erwähnt in Österreich keine universitäre Ausbildung in diesem Bereich gibt.

⁴ Anna Heindl ist mit dem Bildhauer Manfred Wakolbinger verheiratet.

⁵ Förderungen für Autorenschmuck werden manchmal über den Bereich der Mode vergeben, da es keine dezidierten Förderungen für Schmuck gibt: zum Beispiel bei der Vergabe von Startstipendien.

⁶ Absolventinnen des Kollegs SchmuckDesign an der KunstModeDesign Herbststrasse

4.1 Konventionelle Attribute Weiblichen des

Wie lassen sich anhand der Darstellung einer Person, die Merkmale von Weiblichkeit ausmachen? Nach der Beschreibung von Anja Zimmermann sind es unter anderem: lange Haare, weibliche Kleidung, Sichtbarkeit von entblößter Haut und Schmuck. (vgl. Zimmermann, 2008, S. 66)

Die Tradierung von „Schmuck ist weiblich“, kann allerdings nicht auf eine lange Zeitspanne zurückblicken. Verglichen mit der hunderttausendjährigen Geschichte des Schmucks ist dies relativ kurz der Fall.

Erst „im 19. Jahrhundert wird Schmuck ausschließlich Privileg des schönen Geschlechts“. (Pickl-Herk, 1986, S. 12) Davor wird Schmuck von Männern und Frauen getragen, oft die gesellschaftliche Position, der soziale Rang von beiden Geschlechtern deutlich präsentiert. Zur Trennung kommt es beim Vererben. Die Söhne der herrschenden Schichten werden mit Macht und Grund beerbt, bei den Töchtern besteht die Mitgift aus Schmuck, einer wertbeständigen Anlage. Leicht kann beides ins Reich des Ehemannes transportiert werden. Transportiert wird über die Jahre hinweg eine Zuschreibung: Frauen und Schmuck gehören zusammen.

Mehr noch: der Mann sieht sich dem Funktionellen viel näher und dekoriert sich allenfalls mit praktischen, technisch ausgefeilten Produkten, wie einer Uhr. Die Präsentation der Schönheit und des Glanzes überträgt er auf „seine“ Frau. Diese Besitzverhältnisse (wie im Kapitel 3.1.2 *Allgemeine Bedeutungszuschreibungen im Schmuck* erläutert), die sehr komplex die Beziehung von Mann und Frau auf Objekte wie Schmuck übertragen, spielen langjährig eine wichtige Rolle. So lange, dass Frauen, Schönheit, Schmuck zu einer Begriffswolke werden, inkludierend, dass sie mit ihrem Körper und den darauf platzierten Ornamenten den Mann locken.

Wenn Georg Simmel (siehe Kapitel 3.1.2 *Allgemeine Bedeutungszuschreibungen im Schmuck*) den Wunsch erwähnt, anderen eine Freude zu sein, beschreibt er nicht ausdrücklich Frauen und doch kann es im Sinne von Simone de Beauvoir so gelesen werden: „... die Schönheit der Frau [...] hat die Passivität der Immanenz.“ (Beauvoir, 2017, S. 784) Gegenüber der männlichen Aktivität lässt sich die Frau vom Gegenüber anerkennen und wertet ihr Selbstbild dadurch auf.

Schmuck wird auf die Welt des Luxus und der dekorierten Frauen reduziert. Der Glanz des Schmucks und die Schönheit der Frau bieten eine Falle für ein emanzipiertes Leben. „Der weibliche Narzißmus macht die Frau ärmer, statt sie zu bereichern. Vor lauter Selbstbetrachtung vernichtet sie sich.“ (Beauvoir, 2017, S. 873) Sie schmückt sich nicht mit ihr wichtigen Inhalten, einem besonderen Ausdruck, sondern entspricht einem manifestierten Klischee.

Die Künstlerin Linda Christanell untersucht die Wirkung von Konsumartikeln in dieser Hinsicht. „Dabei kommt es zu einer lustvollen Affinität zu bestimmten Dingen, vor allem zu Dingen, die erotische Wünsche transportieren: das Glitzernde eines durchsichtigen Steins, ein roter getigelter Plastiksack, das Vexierbild einer Lippenbroche – Schmuck als Ahnung von erotischen Augenblicken. [...] Manchmal denke ich jedoch daran, daß Konsumartikel von Männerwünschen und Männerphantasien bestimmt sind.“ (Christanell, 2000, S. 27)

Die Reduzierung von Schmuck auf ein Objekt, welches ausschließlich der Schönheit, dem Gefallen zugeordnet wird, wird dem Phänomen Schmuck nicht gerecht, da dieses Phänomen äußerst vielfältig ist. Diverse Ebenen des Schmuckbegriffes erschweren überkommene Traditionen zu beseitigen. So wird als Beispiel ein Ring der Großmutter eher als Erinnerungsstück betrachtet und nicht gesehen, ob die Dame dieses Stück vor circa 60 Jahren als unzureichende Wertschätzung für unbezahlte Arbeit bekommen hat.

Durch die Haltbarkeit des Materials – in den meisten Fällen besteht Schmuck aus langlebigen Metallen – kann über Generationen die tradierte Form von Schmuck weitergegeben, somit die visuellen Werte weitertransportiert werden. Wie kann darauf reagiert werden, wenn sich Frauen in einem gänzlich neuem Licht sehen wollen und werden? Entweder es kommt zum vollständigen Verzicht des Tragens von Schmuck oder zur Nutzung von Schmuck bei Inszenierungen in Form von Rollenbildern oder...

4.2 Exkurs: Der Körper als Modell

Aus den vielfältig behandelten Themen, die Künstlerinnen in Zeiten des Umbruchs ab den 1960er/1970er Jahren bearbeitet haben, möchte ich hier das Rollenspiel hervorheben. In diesem Bereich sind die semiotischen Zuschreibungen zu Schmuck gut ersichtlich. Die Kritik am patriarchalen System kann durch die Dekonstruktion und Analyse mit femininen Lebensformen, feministischen Positionen und frauenspezifischen Objekten (Schmuck) dargelegt werden.

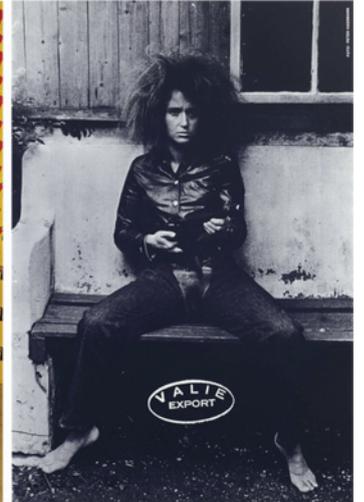
Das „Rollenspiel als ästhetische Strategie“ (Schor, 2015, S. 50) erweitert das klassische Format des Portraits. Das Abbild der Frau spiegelt nicht sie selbst als manifestiertes „Ich“ wieder, sondern „der eigene Körper fungierte als Modell, im Sinne einer Chiffre, die es erlaubt, eine Pluralität von Identitäten zu entfalten“ (Schor, 2015, S. 50)

Es ist ein Erkunden von Möglichkeiten, wie sich „frau“ selbst sieht, gesehen werden kann. Darüber hinaus bietet die theatralische Darstellung eine Möglichkeit, zu verdeutlichen, mit welchen „Rollen“ Frauen belegt sind. Alltagssymboliken werden aufgegriffen und sind in der konkreten Inszenierung zu lesen. Analytisch und mit spielerischen Mitteln der Verkleidung werden „Typisierungen“ aufgezeigt und mit Hilfe von subtilem Humor ironisiert.

DIE DAMEN¹, als „Agentur für selbstbewusste Kunst von Frauen“ greifen bei ihren Inszenierungen auch zu Schmuck. „DIE DAMEN beleben die Sinne“ zeigt die vier Akteurinnen in Badekleidung mit nassen Haaren im Schwimmbad. Dekoriert mit Sonnenbrille und Modeschmuck prostern sie selbstbewusst den Betrachter*innen zu.² Nicht nur durch Modeschmuck greifen DIE DAMEN das Phänomen Schmuck auf. Auch für ihre subversiv stattfindende Eigenwürdigung greifen sie zum Schmuck in Form der als Zeichen aufgeladenen Ehrennadel.

1 1987 gründen Ona B., Evelyne Egerer, Birgit Jürgenssen und Ingeborg Strobl, die „witzigste Kunsttruppe, die Wien in den letzten Jahren hervorgebracht hat“ (Eigendefinition laut Einladungskarte)

2 DIE DAMEN spielen auf die Werbeserie der Firma Römerquelle an, die seit 1974 die sinnliche Darstellung der Ménagè-à-trois auf die Plakatwände bringt. Ironisch senden DIE DAMEN einander keine schmachttenden Blicke hinter einem Mineralwasser zu, sondern laden mit einem Glas Sekt die Zuschauer*innen ein.



„DIE DAMEN sind der Meinung, dass eine offizielle Würdigung ihrer herausragenden Leistungen langsam hoch an der Zeit wäre und erfinden die Goldene Ehrennadel, deren Verleihung (an sich selbst) sie persönlich in die Wege leiten...“ (Huck, 2013, S. 73)

Gänzlich anders ist Lisl Pongers Bild „Gone Native“ zu sehen. Sie setzt sich mit Zuschreibungen zu dunkelhäutigen Personen im österreichischen Kontext auseinander. Sie bezieht sich auch auf Werbesujets/Logo eines österreichischen Unternehmens, zeigt das Aufgreifen von Exotismen. Sich selbst inszeniert sie mit afrikanischer Bekleidung und dem dazugehörigen Schmuck.

VALIE EXPORT greift auch zum Mittel der Inszenierung. 1969 tritt sie im Münchner Stadtkino mit einer Hose auf, die im Genitalbereich ausgeschnitten ist. Daraufhin erscheint die Fotoserie und ein Poster: „Aktionshose: Genitalpanik“. Der Blick der Betrachter*in wird ganz klar auf den Hosenausschnitt, die behaarte Vulva und das Maschinengewehr gelenkt, doch auch das umgebende Setting ist sehr bewusst ausgewählt. Bekanntes soll in einem neuen Kontext erscheinen. Das Bekannte ist der finstere Blick einer Person mit Waffe, die wilde Frisur. Die Darstellerin ist im ländlichen Umfeld situiert und trägt ein Armband. Zu groß ist VALIE EXPORT die sogenannte „Panzerkette“, die meist von Männern ab den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts getragen wird und auf dem eingehängten Metallplättchen den Namen der „Liebsten“ eingraviert hat.

Abb. 18: **DIE DAMEN** beleben die Sinne

Abb. 19: **Lisl Ponger**, Gone Native 2000

Abb. 20: **VALIE EXPORT**, Aktionshose Genitalpanik 1969

Kämpferisch gibt sich VALIE EXPORT auch in ihrem 1972 verfassten Manifest: Woman's Art, "in dem sie aufruft: 'die kunst, die der mann uns aufdrängt, verändern, heißt, die facetten der frau, die der mann gebaut hat, zerstören'." (Schor, 2015, S. 26)

Renate Bertlmann führt mit ihren Performances „subversiv an die Tabugrenzen“. Durch Verwandlung mittels Schnuller sowie Objekten aus dem Erotikbereich dekonstruiert sie nach genauen Partituren zugeschriebene Identitäten. Ihre Ausstattung lässt immer wieder an Schmuck denken: seien es die Sauger an den Fingerspitzen, die Schmückung ihres Kopfes oder die Perlenketten in der Installation „Urvagina“.

Viel direkter bedient sich Margot Pilz in dem Video „Celebration“ der Zuschreibungen zu Schmuck. Mit Federn, Haushaltsgeräten aber auch Modeschmuck ist ihr Kopf umrankt. Bloß die Finger sind wie Usus mit Ringen bestückt.

Mannigfaltig angelegt gibt es viele Beispiele für die Selbstinszenierungen, die auch international eingebunden sind, wie es bei den Werken zum Beispiel von Cindy Sherman ersichtlich ist. Die Inszenierung einer Figur findet sich für viele Frauen im Alltag wieder. Sie machen sich für einen bestimmten Anlass bereit, wählen Kleidung, Schuhe und Schmuck aus, tragen Make-up auf und richten die Frisur. Gewohntes wird in der Kunst aufgegriffen und verdeutlicht Zuschreibungen beziehungsweise enthüllt routinierte Darstellungsformen.

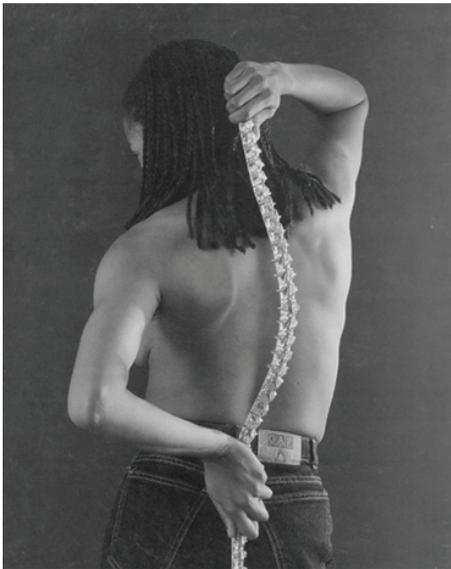
Abb. 21: **Renate Bertlmann**, Urvagina 1978

Abb. 22: **Margot Pilz**, Filmstill Celebration 2011/2012

Abb.23: **Cindy Sherman**, Untitled #359 2000

Dass dies nicht frei von Zwängen geschieht, erklärt Cindy Sherman folgendermaßen: „Obwohl ich mein Werk nie in einem aktiven Sinne für feministisch oder für ein politisches Statement gehalten habe, beruht natürlich alles darin auf meinen Beobachtungen als Frau in dieser Kultur. Und ein Teil davon ist eine Hassliebe-Geschichte, die Tatsache, dass mich Make-up und Glamour faszinieren und ich sie zugleich verabscheue. Das kommt von dem Versuch, sich selbst schön und sexy wie eine richtige junge Dame herzurichten, ohne sich zugleich wie eine Gefangene dieser Struktur zu fühlen.“ (Sussemichel, 2012)





Um zu erproben, wie sich die einzelnen inszenierten Charaktere in die Kunst einbringen können, arbeiten viele Künstlerinnen vor der Kamera, arbeiten – um die Fotoentwicklung nicht aus der Hand zu geben – sogar mit Polaroids, die das intime Setting deutlich veranschaulichen. Birgit Jürgenssen macht Polaroids von ihrem Körper in der Badewanne – „rotes Bad“. (Spiekermann, 2009, S. 208) Farbiges Wasser umgibt Teile ihres Körpers, die in der roten Flüssigkeit zu abstrakten Formen werden und von kleinen Pyramiden geschmückt sind.

Bei weiteren Arbeiten nützt sie ihren Körper als Projektionsfläche, zeigt Bilder auf ihrem Bauch projiziert, und bringt sich somit in das Geschehen des Bildes ein, kommentiert es dadurch. Sie präsentiert diese Arbeit als Fotografie, doch durch die Einbeziehung von Körper auf dem ein Abbild gezeigt wird, ist der Konnex zu Schmuck gegeben. Die Auseinandersetzung mit Schmuck ist bei Birgit Jürgenssen in einigen Arbeiten sichtbar. Bei der Schmuckausstellung „kunst hautnah“ (siehe Kapitel 3.3.4 *Ausstellungen*) zeigt sie „Körperprojektionen“ aus dem Jahr 1988 und für die Ausstellung „Schmuck – Zeichen am Körper“ entwirft sie das Schmuckobjekt „Kapital & Kirche“.³

³ Auszug aus dem Text im Katalog zu „Schmuck – Zeichen am Körper“: „Kapital und Kirche, Glaubensbekenntnisse. Das Kapital (Goldbarren) „als Kette, als Rückenmark“, die Kirche „als Rückenmarkwirbeln“ bilden die Wirbelsäule und im Einzelnen, als Ringe,

Abb. 24: **Birgit Jürgenssen**, Kapital & Kirche 1985

Abb. 25: **Birgit Jürgenssen**, Ohne Titel (Körperprojektion) 1988;

Abb. 26: **Kiki Kogelnik**, Tiermaske 1986

In dieser Ausstellung ist auch eine Arbeit, die von Kiki Kogelnik entworfen ist, zu sehen: „Tiermaske“. So wie bei den Cut-Outs die Körperkonturen sich zu einer Fläche entwickeln, werden aus den Köpfen Masken, die in diesem Fall auch tragbar sind und zu Schmuck werden.

Kein behüschendes Schmuckstück entsteht, sondern: „Die Tiermasken hier sind Ausdruck von Aggressivität komm mir nicht nahe - sprich nicht mit mir - geh weg - Es sind Masken gegen die unsichtbaren Feinde – Masken, die wir vielleicht einmal brauchen werden.“ (Kogelnik, 1987, S. 236)

schmücken sie die Finger, die Hand einer Person. Die Person ist ein Produkt der Kombinatorik, die Kombination ist relativ stabil und mehr oder weniger komplex; diese Komplexität bestimmt die Persönlichkeit der Person, die ebenso kombinatorisch ist wie der Geschmack einer Speise oder die Blume eines Weines“ (Gsöllpointner, 1987, S. 234)

Abb. 27
Anna Heindl
Dompteuse
1984
LHG 1581
Silber, Lapislazuli, Email

Kiki Kogelnik erregt 1967 schon Aufmerksamkeit, als sie in einer Ausstellung in der *Galerie nächst St. Stephan* den Titel: „Kunst kommt von künstlich“ propagiert. Ihre „Cut-outs“ transformieren die natürliche Gestalt des Menschen in eine artifizielle, entfernen sich dem Natürlichen auch durch die knalligen Farben und bedienen sich der Sprache der Pop Art.

„Anders als die feministische Kunst dieser Zeit spielt sie unbekümmert mit Motiven inszenierter Weiblichkeit, und das in einer Zeit, in der Frauen auf die Barrikaden steigen und um ihre Rechte kämpfen. Sie zeigt Stereotypen und Klischees, die von Feministinnen als sexistisch bekämpft werden, und sie tut es nicht mit dem Zeigefinger zur Kritik erhoben, sondern mit Vergnügen und Selbstverständlichkeit. Ihre Kunst reflektiert den Zeitgeist, die Oberflächlichkeit und die Anonymität der modernen Gesellschaft, aber sie predigt keine Moral.“ (Aigner, 2003, S. 130)

Bei Arbeiten der Schmuckkünstlerin Anna Heindl können parallelen zu diesem Ansatz entdeckt werden. Anna Heindl bearbeitet das Thema Weiblichkeit und inkludiert dabei auch die Erotik. Zuerst sind es Köpfe, dann Torsi, die in knallenden Farben in Email gearbeitet sind. „Freche Selbstdarstellung und –ironie schlagen bei den kleinen Broschen der Anna Heindl durch. Eine Welt für sie – als ob sie sich selbst trägt – mit grünem Haar und knalligen Lippen, die Augen mal rot oder blau – angriffslustig. [...] Die formalen Elemente ihrer Arbeiten kommen aus unserer Zeit, aus Punk und New Wave, die sie durch die Verbindung mit den traditionellen Techniken (Gold, Silber, Email) über die schnelllebige „Wegwerfmode“ hebt.“ (Wurm, 1983)



4.3 zur Kunst

Die Mittel

Im vorhergehenden Kapitel wird bereits angesprochen, dass sich Künstlerinnen dem Medium der Fotografie und des Videos bedienen. Sie setzen unter anderem ihre Werke mit fotografischen und filmischen Mitteln um, als diese Kunstformen noch neu sind, nicht historisch mit männlichen Zuschreibungen überfrachtet sind.

Aber nicht nur in dem Bereich „der Neuen Medien, die das heutige Kunstgespräch entscheidend mitbestimmen, waren Künstlerinnen von vornherein anführend, auch aus den Sparten des ihnen traditionell zugeordneten Kunsthandwerks heraus setzten sie neue Impulse – mit internationaler Wirkung“ (Belgin, 2003, S.7)

Traditionell werden Frauen die textilen Techniken zugeschrieben, auch wenn es global beziehungsweise geschichtlich betrachtet, viele Schneider oder auch Weber gibt. Das Bild einer nähenden oder auch stückenden Frau hat sich schon seit Generationen manifestiert. Gabriella Nandori bringt in ihren Stücken das Textile in den Schmuck. Zentrale Elemente ihrer Arbeit sind versteifte bunte Textilien, die in Kombination mit dem Metall das Schmuckstück bilden.



Abb. 28
Gabriella Nandori
Halsreif/Brosche
1984
BJ 1567
Metall, Seide



Abb. 29
Erika Leitner
gefallene Masche
1982
LHG 1499
Gold

Erika Leitner greift mit ihrer Arbeit „Gefallene Masche: Brücke von einer erkannten menschlichen Situation zu einer symbolischen Aussage“ das Bild einer textilen Technik auf. Nicht das perfekte Wiedergeben, der Wirkware ist ihr ein Anliegen, sondern sie lässt bewusst eine Masche fallen. Die Arbeit bleibt nicht im textilen Bereich, sondern sie transformiert diese in Gold, gibt dem „Unkorrekten“ die höchste Auszeichnung durch das verwendete Material. Es dient als Symbol, um Unstimmigkeiten sowie Unzulänglichkeiten Ausdruck zu verleihen. Erika Leitner versteht und schätzt die Unvollkommenheit von Menschen und bringt dies in ihrem Schmuck zum Ausdruck.

Dass Frauen Metall bearbeiten, findet erst seit circa 100 Jahren statt. Die Großtante von Margit Hart, Eilfriede Berbalk, ist im Jahre 1924 die erste Gold- und Silberschmiedemeisterin in Wien. Davor ist die Bearbeitung von Metall eindeutig in Männerhand, ganz egal ob bei großen oder kleinteiligen Arbeiten. Das Treiben eines harten Materials, sowie der Umgang mit Feuer beim Löten und Schmelzen wird nicht als „Arbeit für Frauen“ gesehen. Es ist allerdings nicht dokumentiert, wie oft und wieviel Frauen die Goldschmiede unterstützt haben.

Brigitte Borchhardt-Birbaumer beschreibt den Werdegang von Brigitte Lang als ungewöhnlich. Sie beginnt 1969 Gestaltendes Metallhandwerk in Graz zu studieren. „Eine Ausbildung, die für Künstlerinnen damals ungewöhnlich war, denn nach der Überwindung der Steinbildhauerei war Metall immer noch eine männliche Domäne“. (Borchhardt-Birbaumer, 2015) Neben großformatigen, beweglichen Metallobjekten hat Brigitte Lang den Körper thematisiert und mit ihren Arbeiten „Abwehrreaktion“ bezieht sie sich mit ihren schmuckhaften Metallkonstruktionen auf den schützenswerten, femininen Körper.

Gabriele Kutschera arbeitet im archaischten Bereich der Metallbearbeitung: dem Schmieden. Neben ihren großen Skulpturen fertigt sie auch Schmuck in der gleichen Technik. Ungeachtet der Größe ihrer Werke, sind die Bearbeitungspuren gut sichtbar, zeigen den Rhythmus, der für die Bearbeitung nötig ist. Die einzelnen geschmiedeten Teile werden dann in einem bestimmten Rhythmus aneinandergeordnet, sozusagen die Bearbeitung der Fragmente weitergeführt.



Abb. 30
Gabriele Kutschera
Stern
1996
LHG 1647
Eisen

4.4 Veränderungen im Schmuckbereich

“... a female interpretation of jewellery,
insofar as women today
play an ever more leading role in this field. ...”
(women in jewellery, 2006)

Frauen engagieren sich handwerklich immer mehr in diesem Bereich. Meist aus Metall fertigen sie Schmuck, und so ist Schmuck seit den 1970er Jahren weiblich dominiert. (vgl. Hammer, 2017)

Ein zusätzlicher Grund ist natürlich, dass ab den 1950/60er Jahren der männliche Teil der Bevölkerung immer weniger Schmuck trägt. (siehe Kapitel 3.1.2 *Allgemeine Bedeutungszuschreibungen im Schmuck*) Das sind Bedingungen, die den „Schmuck zur weiblichen Domäne degradiert“ (Unger, 2016, S. 48) haben. Die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit verändert sich dadurch stark.

Um den unvollendeten Satz auf S. 46 weiterzuführen, der besagt, dass durch das neue Selbstverständnis der Frau Schmuck vermieden wird oder zur Darstellung von Rollenbildern geeignet ist, kann hinzugefügt werden, dass es auch eine andere Art von Schmuck sein kann, der dem Ausdruck der emanzipierten Frau dient. Roland Barthes ist davon überzeugt und meint: „...because the mythology of woman has changed: in the novel, in films, woman is less and less the femme fatale, no longer the destroyer of men; she can no longer be essentialized, stopped from existing or made into a precious and dangerous object; she has rejoined the human race. [...] no longer speaks of the gemstone but only of jewellery.“ (Barthes, 1961)

Ab den 1980er Jahren führt das Selbstverständnis der Frauen auch zu einem Aufschwung des Modeschmucks (siehe Kapitel 2.1 *Einblick in die Entwicklung zum zeitgenössischen Schmuck*). Frauen kaufen sich selbst Schmuck und kreieren ihren Stil durch Kombination mit Kleidung, Make-up und Frisur. Keine Wertigkeit, Abhängigkeit von Männern überlagert die pure Lust am Schmuck tragen. Schmuck kann einfach selbst gekauft werden, kann groß und verrückt sein, oder imitieren.

Beim Autorenschmuck greift Petra Zimmermann mit ihren Arbeiten das Thema Modeschmuck auf und erarbeitet mit Hilfe der Assemblage von Schmuckteilen (meist aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts) und Kunstharz riesige Schmuckstücke, die als Skulpturen am Körper viel Aufmerksamkeit einfordern. „Die so entstandenen inspirierenden Hybridschöpfungen sind sinnfrohe und die Sinne erfreuende Stücke, verschwenderisch, extravagant, barock, hedonistisch. Keck auch, unbekümmert, auf radikale Art luxuriös. Und wild. Schön wild.“ (Maas, 2011, S. 17)

Nach ihrer Werkserie der „Cut-outs and Pin-Ups“, „die eine ironische Kritik der entindividualisierenden objekthaften Zurschausstellung von Körpern“ (Otto, 2011, S. 11) thematisiert, arbeitet Petra Zimmermann derzeit mit den Bügeln von Metallgewebetaschen der 1920er Jahre. Dieses sehr weiblich konnotierte Accessoire, wird von ihr dekonstruiert und neu zusammengesetzt und erhält so einen dezidierten Objektcharakter (vgl. Zimmermann, 2018) fern von lieblicher Damenbehübschung.

Die Vielfalt des Zugangs macht sich beim Autorenschmuck bemerkbar. Oft wird nicht so leichtfüßig und hemmungslos mit Schmuck umgegangen. Eva Afuhs beschäftigt sich mit Themen wie Aggression und Selbstverteidigung und greift damit feministische Motive auf. Als getragener Schmuck hinterlässt dieser Wunden und Verletzungen, ist aber auch individuell deutbar. Ein hohler Stacheldraht als Halsschmuck, der beim Anfassen zerbricht. Ausdrucksstark ist auch eine Brustplatte in Messerform. So werden feministische Forderungen tragbar, an und in die Öffentlichkeit gebracht.

Abb. 31
Petra Zimmermann
Herzbrosche
2000
BJ 1740
Messing vergoldet, Kunststoff

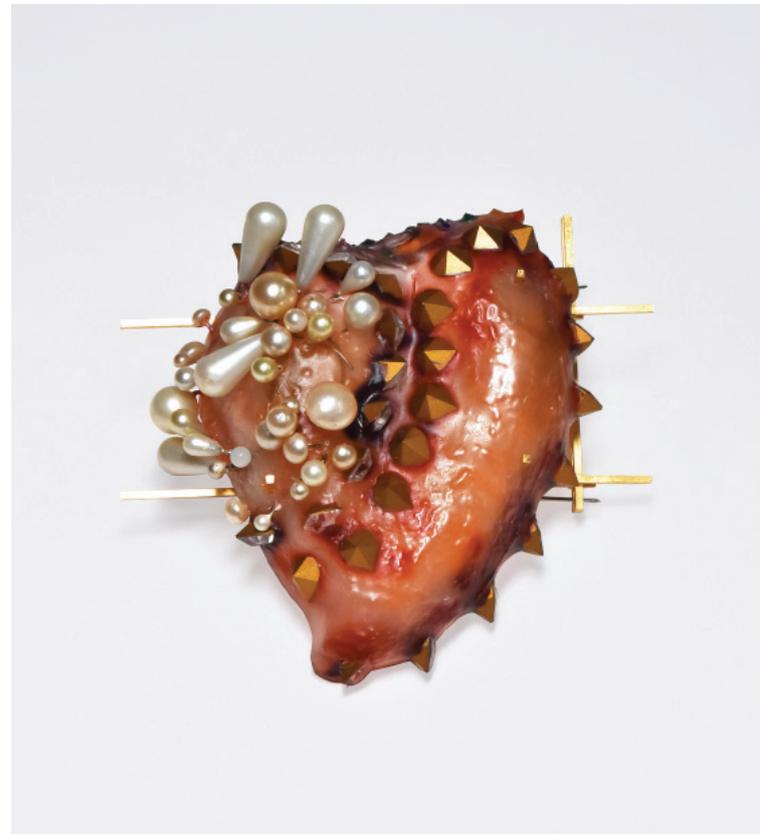


Abb. 32
Evelyn Egerer
Ewig Dein
1988
BJ 1666
Gold, Eisen, Glas

Doch Schmuck wählt, ob seiner ständigen Sichtbarkeit am Körper oft verschlüsselte Ausdrucksweisen. Anna Heindl zeigt bei der Retrospektive anlässlich der Eligi-
usausstellung 2016 im MAK mehrere Ringe mit dem Titel: „Blume der Nacht“¹. In dieser Serie tritt „etwas Wildes, Erotisches, etwas Dionysisches zutage, als sei das Kleinod ein Lebendiges einer Ordnung. Wie skulpturale Votive, der Fruchtbarkeit gewidmet, sind die Stein-Organen aufgerissen, von Ketten gesäumt, die nicht binden, sondern selbst flattern und fließen. An das Dekor einer Schamhaarperücke, die in Japan [...] an geeigneter Stelle getragen die Anziehung erhöhen soll, wird in Anna Heindls Blumen der Nacht [...] erinnert.“ (Samsonow, 2012)

Diese femininen und feministischen Positionen, wie die Serie der „Blumen der Nacht“ von Anna Heindl, oder auch Schmuck von Eva Afuhs oder Brigitte Lang finden sich nicht in der Sammlung von zeitgenössischen Schmuck im MAK. Jedoch befindet sich die Arbeit „ewig dein“ von Evelyn Egerer² in dieser Sammlung. Sie nimmt den Ehering als konventionelles Zeichen für die Bindung an gesellschaftliche Konformismen auf. Mit Dornen zum Körper gerichtet, wird die „Institution Ehe“ untragbar, jedoch in einer Eisenbox langlebig hinter einem Schauglas präsentiert.



1 Die Ringserie „Blumen der Nacht“ sind in den Jahren 2012 bis 2013 entstanden.

2 Evelyn Egerer ist Mitglied von DIE DAMEN.

Bei dem Projekt „Latex for friends“ entwirft und fertigt Andrea MAXA Halmschlager Schmuck aus Latex mit Glassteinen. Mit ihrer Schwester, der „Kamerafrau“ fotografiert sie ein Jahr lang ihren Schmuck an Menschen, vornehmlich Frauen. Gleich welchen Alters oder Gesellschaftsgruppen, in privaten oder öffentlichen Räumen geben die Abbildungen Einblick über den kommunikativen Charakter des Schmucks und zeigen Selbstbewusstsein oder Scheu der Träger*innen. Eine feinfühligere Untersuchung wie Schmuck ein Selbstverständnis verdeutlicht.

Nur wenige Schmuckkünstlerinnen können sich dem Autorenschmuck mit ihrer gesamten Aktivität widmen. Soll das eigene Leben mit der Herstellung von Schmuck finanziert werden, lauert die Falle des gefälligen Schmucks, der fein das Äußere der Träger*innen akzentuiert und deshalb leichter verkäuflich, die wirtschaftlichen Notwendigkeiten bedient.

Kämpferisch beschreibt Simone de Beauvoir vor circa 70 Jahren die Notwendigkeiten: „Um zu gefallen, reicht es, Trugbilder zu schaffen. Ein Kunstwerk aber ist kein Trugbild, sondern ein solides Objekt. Um es herzustellen, muß man sein Handwerk verstehen.“ (Beauvoir, 2017, S. 870) Beauvoir sieht Begabung sowie Temperament nicht als ausreichend an, um mit Kunst Erfolg zu haben. Für Innovatives braucht es diese Notwendigkeit, sich selbst als freie Frau zu verstehen, unabhängig von Geldgebern, sich begeistert den Inhalten zu widmen. Sind Frauen heutzutage bereits so sozialisiert?

Susanne Hammer hat um die Jahrtausendwende noch verblüfft festgestellt, dass viele Frauen sich ihren Lebensunterhalt nicht mit ihrer Kunst erarbeiten müssen, „nicht kämpfen müssen so wie Männer“ (Hammer, 2017) und womöglich dadurch nicht Hindernisse überwinden, ein Selbstbewusstsein für sich und die Schmuckkunst entwickeln. Sie hofft allerdings, dass junge Frauen bereits anders sozialisiert sind.

Wie dieses Bild sich im Museum verankert, erhebt Angelika Nollert, die Direktorin der Pinakothek der Moderne in München. Um nicht Vorurteilen und Annahmen zu erliegen, belegt sie statistisch wie viele Arbeiten von Männern und wie viele von Frauen in den Sammlungen sind. Sie ist davon überzeugt, wenn Frauen zusammenarbeiten, dass es ganz natürlich zu einer Aufmerksamkeit bei Genderthemen kommt. (Ilse-Neumann, 2015)

Abb. 33

Andrea MAXA Halmschlager

Großes Netz II

2002

BJ 1738

Latex, Kristallglas

Fotografie: Ulli Halmschlager



5 Schmuck im Museum

Ist ein Gegenstand, der im Alltag der Menschen eine Rolle spielt, im Museum, ist dieser aus der Nützlichkeit herausgenommen. Dabei kann man an Fahrzeuge in technischen Museen denken, deren eigentliche Funktion im Museum gar nicht mehr zum Tragen kommt. Anders als außerhalb des Museums wird die Größe bestaunt, jedes Detail wahrgenommen und mit anderen Fahrzeugen in Relation gesetzt. Ein Impuls für Erinnerungen der Betrachter*innen erfolgt, ruft deren eigenes Wissen und Empfinden, ihre Erfahrungen hervor.

5.1 Schmuck ohne Träger*in

Es ist ein reales Wahrnehmen des individuellen Selbst, des Ausstellungsraumes und der Objekte, die genau in dem Moment des Betrachtens bei den Museumsbesucher*innen eine Wechselwirkung auslösen und „ein Erleben sowohl auf intellektueller als auch emotionaler Ebene“ (Wild, 2016, S. 64) ermöglichen.

Ist Schmuck in einem Museum präsent, wird dieser auch aus dem Alltag herausgenommen. Er wird nicht mehr in Kombination mit den Trägerinnen und Trägern wahrgenommen, kann keine Bedeutung für diese erfüllen. Der Schmuck kann aber auch nicht von anderen Personen an den Tragenden gesehen und in Verbindung mit der Person interpretiert werden. Ist es doch die Einheit von dem geschmückten Menschen, dessen Charakter mit seinem Gehabe und seinem äußeren Erscheinungsbild, die erfasst wird.

Im Museum sind es andere Gesichtspunkte, die nun hervortreten. „Der objekthafte, oftmals skulpturale Charakter des Schmuckstücks lässt Intentionen und gestalterische Merkmale oft besser erkennen als es beim getragenen Schmuck möglich wäre.“ (Holzach, 1999, S. 16) In einer musealen Ausstellungssituation wird durch einen neutralen Hintergrund die Aufmerksamkeit direkt auf den Schmuck gelenkt. Im Kapitel 5.1.1 *Betrachtungsaspekte* wird darauf genauer eingegangen.

Schmuck wird in einem Museum nicht nur anders gesehen, sondern kann auch vermitteln, woher er kommt, was mit ihm verbunden ist. Mit der ausdrücklichen Herausnahme aus den funktionellen Bindungen seines ursprünglichen Milieus ist der Ausstellungsgegenstand in der Lage, genau dieses Milieu zu charakterisieren und „darüber eine sinnlich-konkrete Zeugenschaft zu bieten. Sie ist in der ursprünglichen materiellen Exis-

tenz des Gegenstandes fixiert, die zugleich die Wahrscheinlichkeit der Aussage beweist. Sie bietet sich uns aber nicht dar, indem wir den Gegenstand isoliert und für sich betrachten. In dieser Isolierung erscheint der Gegenstand sinnlos. Erst durch die Kontextualisierung, durch die Herstellung eines Beziehungs- und Bedeutungszusammenhanges, befähigen wir ihn, etwas über die Vergangenheit auszusagen.“ (Flügel, 2005, S. 27)

Hierbei bezieht sich Katharina Flügel auf die Vergangenheit, weist aber darauf hin, dass nicht ausschließlich Antikes im musealen Kontext betrachtet werden soll. Es benötigt den Gegenpol des Aktuellen, die Stellungnahme in der Gegenwart, die das Thema der unterschiedlichen Perioden ausleuchtet. Im Kontext kann realisiert werden, dass die Arbeiten der Vergangenheit die damalige Aktualität widerspiegeln. Ein frischer Zugang kann durch die Ergänzung des Aktuellen entstehen, wie es am Beispiel des *Rijksmuseum* in Amsterdam ersichtlich ist. Es hat eine „small 'sleeping' collection of jewellery mainly from the Renaissance and Art nouveau periods.“ (Besten, 2012, S. 217) Mit der Eingliederung der zeitgenössischen Sammlung von Marjan und Gerard Ungers wird der Bezug zur Gegenwart hergestellt.

Wie schon unter Punkt 2.1 *Einblick in die Entwicklung zum zeitgenössischen Schmuck* ausgeführt, gilt Schmuck als „älteste überlieferte symbolische Ausdrucksform des Menschen“. (Wild, 2016, S. 66) „Im Lauf der Zeit werden Bedeutungen bewusst oder unbewusst transformiert, verschoben, verschüttet, tradierte Formen entwickeln sich abgekoppelt oder entleert von ursprünglichen Inhalten weiter.“ (Flos &

Schellerer, 2000, S. 10) Wie man Schmuck wahrnimmt, wie er seine Funktion und seinen Ausdruck über die Jahrhunderte verändert, wie der zeitgemäße Umgang mit dieser Ausdrucksform ist, kann in einem Museum gut dargestellt werden, ohne dass immer bei der Urzeit begonnen werden muss.

Abb. 34: **Manfred Nisslmüller**, Die Krone 1985

Abb. 35: **Jan Vermeyen**, 1602, Krone Kaiser Rudolfs II., österreichische Kaiserkrone (Kaiserliche Schatzkammer Wien)

Abb. 36: **Azteken**, Federkopfschmuck frühes 16. Jhd. Moctezuma II; (Museo Nacional de Antropología e Historia, México - Reproduktion)



5.1.1 Betrachtungsaspekte

Bei getragenen Schmuck ist eine intensive Betrachtung oft nicht möglich, da Schmuck sehr nahe am Körper ist, sich in einer gewissen Intimzone der Tragenden befindet und eine Einheit mit der jeweiligen Person bildet. Gesellschaftliche Verhaltenskodizes unterbinden es, Personen zu nahe zu kommen und somit ist es oft unmöglich getragenen Schmuck genauer zu betrachten. Ein weiterer zu berücksichtigender Aspekt ist die Bewegung der Schmuckträger*innen, die ein sich veränderndes Bild impliziert. Dieses will immer wieder neu betrachtet und interpretiert werden.

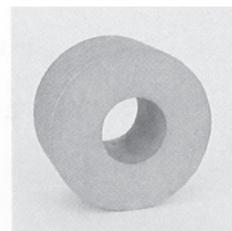
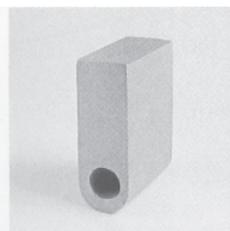
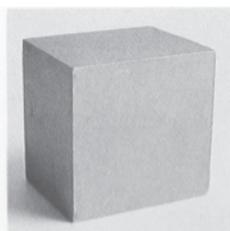
In Ausstellungssituationen können Feinheiten und Details in Ruhe erkundet werden, da die Betrachter*innen sich, mit der für sie nötigen Zeit, in der Ruhe des Museums auf die Stücke einlassen können, ohne Ablenkungen. Das Schmuckstück kann für sich alleine wirken und durch den Kontext der ausgestellten Exemplare kommt es zu einer Schärfung des Blickes. In der Bezugsetzung zu vergleichbaren Objekten wird die analytische Betrachtung angeregt.

Die Idee des Museums, in dem Kunstwerke ausgestellt sind, um ausschließlich begutachtet werden zu können, wirkt bei Schmuckstücken auf die äußere Hülle reduzierend. So kann einigen Aspekten nicht ausreichend entsprochen werden, wie die Rundumsicht auf die kleinen dreidimensionalen Objekte: meist wird die Frontseite eines Schmuckstückes in der Vitrine präsentiert, die Rückseite und ein eventuelles Innenleben mit deren Details bleiben verborgen. Stücke, die für den Körper angepasst sind, müssten dementsprechend ausgestellt und die Beweglichkeit erlebbar sein. Temporär kann Schmuck im Museum in Szene gesetzt wer-

den: in Form von „walking galleries“ oder Laufstegpräsentationen inszeniert, als Film dokumentiert werden. Die Haptik von Stücken ist aber auch in solch alternativen Ausstellungsformen nicht erfahrbar. Dieses Erleben zugänglich zu machen, wäre eine große Leistung eines Museums. (vgl. Hammer, 2017)

Alle musealen Schmuckpräsentationen haben eine Gemeinsamkeit. Sie sind für alle Interessierten zugänglich, sichtbar. Schmuck, auch wenn dieser nicht durch den Materialwert unerschwinglich wird, ist ob seiner künstlerischen Individualität, seiner aufwändigen Herstellung für einen großen Teil der Bevölkerung in der Anschaffung zu teuer. Für Krzysztof Pomian ist es nicht „verwunderlich, daß andere, die sich zwar die Gegenstände nicht aneignen können, wenigstens das Recht haben wollen, sie anzuschauen“ (Pomian, 1987, S. 18) Mit solch einem demokratischen Museumsverständnis kann einem breiten Publikum das Thema Schmuck nähergebracht werden. Elisabeth Schmuttermeier¹ beschreibt „das Museum als ein[en] Ort der Begegnung [...] Themen, die jedermann interessieren, die

¹ Elisabeth Schmuttermeier ist Kustodin für die Sammlung Metall und das Wiener-Werkstätte-Archiv des MAK.



Diskussionen und positive sowie negative Kritik herausfordern sollten, müssen zum Inhalt von Ausstellungen gemacht werden.“ (Schmuttermeier, 1999, S. 41)

Des Weiteren hat ein Museum die Möglichkeit sowie die Verpflichtung, Themenbereiche in Ihrer gesamten Komplexität aufzugreifen. Schmuck aus dem alltäglich Bekannten durch Interventionen aus der (bildenden) Kunst zu ergänzen. Schmuckkünstler*innen bieten durch ihre Arbeiten an, den Schmuckbegriff zu hinterfragen, zu erweitern.

In der Sammlung des MAK gibt es Werke, die in Zusammenhang mit Schmuck und dem Körper stehen, jedoch nicht als zu tragendes Objekt für den menschlichen Körper konzipiert sind. Um nur einige Beispiele anzuführen: Die Arbeit „ewig dein“ von Evelyne Egerer (Abb. 32) greift – wie schon besprochen - die Bedeutung von Eheringen kontroversiell auf, arbeitet mit religiös-gesellschaftlichen Zugehörigkeitssymbolen, will jedoch die Objekthaftigkeit nicht verlassen, wird nie tragbarer Schmuck sein.

Gleiches gilt auch für die Werkserie „die Garnitur“ von Manfred Nisslmüller, die auf eine Kombination von Schmuckstücken aus dem Goldschmiedehandwerk anspielt, aber durch ihre Gewichtigkeit nie tragbar sein kann, da bloß der bleierne Halsreif alleine schon 46,2 kg wiegt.

Als Schmuckobjekt ist die „Selbstbespiegelung“ von Susanne Hammer im Sammlungsverzeichnis angeführt. Hierbei handelt es sich nicht um ein im üblichen Sinne tragbares Schmuckstück. Und doch veranschaulicht dieses Werk die Beziehung zwischen dem Körper



Abb. 37
Manfred Nisslmüller

Die Garnitur

1987

BJ 1602 1-6

Blei, Stahl, Kunststoff

Halsreifen 370:75 mm, 46,2 kg

Ohrgehänge je 236:20 mm, 2 kg

Brosche 100:100:80 mm, 9 kg

Ring 80:55:28 mm, 1,4 kg

Armreifen 170:70 mm, 20kg

Abb. 38 - 1+2

Susanne Hammer

Selbstbespiegelung

1998

BJ 1704

Kunststoff

und einem personifizierten Objekt. Sehr intim für die einzelne Person, dient es im Museum als Anreiz für die einzelnen Museumsbesucher*innen, ihre Beziehung zum eigenen Körper zu hinterfragen.

Im Grenzbereich zwischen Tragbarkeit, Science Fiction und dem Ausloten des Schmuckbegriffes liegen die Arbeiten von Florian Ladstätter. Visionär auch durch den Titel: „Cyborgprothese 3“ ausgedrückt.

Wolfgang RaHS komplettiert gewerbliche Stanzwerkzeuge mit vorgeformten Broschen. „...hier bildet Stanze und Brosche deren Verformung durch die Stanze selbst akzeptiert wird.“ (Skreiner, 1984) Als Schmuckmacher sieht RaHS die Maschinen, wenn er Titel wie: „Die Schmuckmacher aus der Zinckgasse sind jetzt Schmuckträger“ formuliert.

Um solch ungewohnte Ansätze im Bereich des Schmucks den Museumsbesucher*innen zu vermitteln, braucht es Einsichten in die Projekte, Informationen durch Texte, vermittelte Entstehungszusammenhänge. Zugänge werden erleichtert, wenn der Hintergrund der Werke verständlich wird, eine Herleitung ersichtlich ist und der Kontext mit anderen Bereichen eine Beziehung schafft: mit bildender Kunst, Geschichte und Tradition, Mode, Design, Performances, Installationen und zum öffentlichen Raum. Ein weites Feld kann hier angedacht werden, dass den kommunikativen Charakter des Schmucks nützt, den Dialog zwischen den Disziplinen fordert und fördert.

5.1.2 Museums-würdigkeit

Welche Schmuckstücke haben das Potential, um in einem *Museum für angewandte Kunst* vertreten zu sein? Hierbei wird sich der Blickwinkel auf jene Werke richten, die in Museen ihre Position optimal darstellen können. In diesem Kapitel soll nicht auf die einzelnen Museen eingegangen werden. Die Selektion aus dem künstlerischen Angebot wird im Kapitel 5.3.2 *Aktualität und Selektion* behandelt.

Seit 1818 als Ludwig XVIII. in Paris das *Musée des Artistes Vivants* (Museum der lebenden Künstler) eröffnet, stellt sich die Frage der Auswahl. Nun kann nicht mehr zugewartet werden, welche Künstlerin und welcher Künstler bis zum Tod Wichtigkeit und Berühmtheit erlangt hat und somit die Werke im Museum aufgenommen werden, sondern Kuratoren in ihrer jurierenden Funktion treffen eine Auswahl an Positionen, die sich durch die Kunst ausdrücken, Stellung zu den Geschehnissen der Welt beziehen.

Die Möglichkeit als „freischaffende Künstler*in“ unabhängig zu agieren, vergrößert für Schmuckschaffende die Bandbreite sich zu äußern. Gerade bei auftragsgebundenen Schmuckstücken findet eine „immense Beeinflussung“ statt, da die Arbeiten sich stark mit der Persönlichkeit der Träger*innen auseinandersetzen. Autonom arbeitende Künstler*innen haben diesbezüglich einen viel größeren Freiraum, müssen sich aber andere Wege zu einem Publikum suchen, um ihr Werk der Öffentlichkeit zu zeigen. Die erst ein paar Jahrzehnte alte Kunstsparte der Schmuckkunst handelt hier so wie andere Kunstarten es schon lange handhaben.

„Mit der auratischen Aufladung als in der Vitrine ausgestelltes Kunstobjekt und der Anwendung der einschlägigen traditionellen Rezeptionsrituale des Kunstbetriebs gerät die schmückende Funktion des Schmucks als am menschlichen Körper zu tragende Ornamentierung ins Hintertreffen; gegenüber dem Kunstobjekt mit seiner über die unmittelbare Erscheinung hinausgehenden inhaltlichen Botschaft.“ (Lindemann, 2011, S. 28)

In Ausstellungen, in Galerien und selbstorganisiert, finden sich die Werke der Schmuckkünstler*innen. Hierbei entstehen Fragen: Sind Werke von Künstler*innen, die oft publiziert, viel ausgestellt werden, da sie für eine Vielzahl an Galerien Relevanz haben und somit von Kunstkennern favorisiert (vgl. Hammer, 2017) werden, besonders museumswürdig? Kann ein Museum diesen Ansichten vertrauen, oder muss es sich ein eigenes Bild machen?

Anne-Marie Bonnet beschreibt, dass Künstler*innen die Aufnahme in eine öffentliche Sammlung wünschen, um ihre Kunst geschichtlich zu manifestieren, besonders wenn diese rebellisch und innovativ ist. „Moderne

Künstler waren also zunächst 'Ausstellungskünstler', beehrten aber doch Aufnahme in den offiziellen Salon und dann auch ins Museum, den Sehnsuchtsort der Geschichte, Ort der öffentlichen Anerkennung und des Ankommens in der (Kunst) Geschichte." (Bonnet, 2017, S. 54)

Für Autorenschmuck stellt sich eine weitere Herausforderung, denn solange Schmuck nicht auf einem Körper, der sich in Bewegung befindet, ausgestellt werden kann, wird er als statisches Objekt wahrgenommen. Gleichzeitig soll er aber mit seiner eingeschriebenen Idee als Schmuck klar ersichtlich sein. Bei Ringen, Armreifen, Halsschmuck ist der Bezug zur Tragbarkeit am Körper leicht erkennbar, bei Broschen, die eine große Gestaltungsfreiheit bieten, ist der Charakter von Schmuck des Trägers verborgen. Nur eine Broschierung verweist auf die Tragbarkeit. Ist diese verborgen – da auf der nicht sichtbaren Rückseite – ist es bloß als „Mini-objekt“ augenscheinlich. Die Qualität des Objektes steht im Vordergrund. (vgl. Zimmermann, 2018)

Ist ein Werk in die Sammlung eines Museums aufgenommen und somit als museumswürdiger Schmuck „ausgewiesen“, stellen sich die nächsten Fragen: Ist es auf Grund der Innovation, der Relevanz des Werkes nötig, andere Werke aus der Serie in die Sammlung aufzunehmen? Ist es nötig, dass die Werkserie in ihrer Gesamtheit bleibt und somit in der musealen Sammlung vertreten sein soll? Oder ist es wesentlich die Entwicklungsschritte bis zu diesem Werk an Hand von weiteren Objekten der Künstlerin beziehungsweise des Künstlers zu dokumentieren? Fragen, die im Einzelfall entschieden und auf die Kriterien des Museums abgestimmt werden müssen, um Genauigkeit und Tiefe der Sammlung zu erreichen.

5.2

Verortung

Wie im Kapitel 5.4 *Internationale Museen*, die zeitgenössische Schmuckkunst *sammeln* weiter ausgeführt ist, gibt es weltweit eine Vielzahl von Museen mit Sammlungen von zeitgenössischem Schmuck sowie das *Schmuckmuseum in Pforzheim*, das sich ausschließlich dem Schmuck widmet. Trotz der Notwendigkeit zu internationaler Agitation ist die Verortung in einem heimischen Museum für österreichische Schmuckkünstler*innen unerlässlich.

Beat Wyss formuliert dies folgendermaßen: „Es sind jeweils andere Galerien, und Ausbildungsstätten, unterschiedliches Publikum und ein besonderer Sammlerhabitus, die der Rezeption von Kunst und Schmuck einen je spezifischen Stempel aufprägen.“ (Wyss, 2016, S. 44)

Um die Besonderheit der Regionalität zu beschreiben, publiziert Verena Formanek 1989 das Buch: „Wiener Schmuck“¹. Es ist der spezifische Zeitgeist „und wie immer in der Feindiagnose ist diese Korrelation nur am konkreten Gegenstand einerseits und der topographischen Nähe seines Entstehungsortes andererseits abzulesen, quasi Legitimation einer [...] Regionalität, die weit genauer als alle temporalen Synchronitäten, vor Ort auf den Stadtraum beschränkt, Zustände, gesellschaftliche wie ästhetische, darzustellen imstande ist.“ (Wagner, 1992, S. 6)

Regionales kann in einem Museum für die lokale Bevölkerung sichtbar werden, sowie darüber hinaus, den Weg für eine internationale Karriere einer Künstlerin beziehungsweise eines Künstlers ebnen. „Ein Museum hat auch die Aufgabe durch Ausstellungen zeitgenössische Schmuckschaffende international bekannt zu machen. Die Teilnahme an Präsentationen eines 'guten Hauses' kann oft entscheidend für den künftigen Werdegang eines Künstlers sein.“ (Schmuttermeier, 1999, S. 41)

Abgesehen davon hat ein Museum die Möglichkeit durch Initiativen, an der Entwicklung des regionalen Kunstschaffens mitzugestalten. Als Beispiel kann hier die Gilbert Collection Residency des Victoria and Albert Museum in London genannt werden. In einem open-

¹ Herausgeberin ist die Hochschule für angewandte Kunst in Wien, die zu diesem Zeitpunkt noch eine Metallklasse führt, wo unter anderem auch Schmuck Thema ist.

call werden 2016 erstmalig Künstler*innen angesprochen, die sich mit dem Kleinformatischen beschäftigen. Klar wird hierbei definiert, dass die Ausschreibung „only open to UK-based practitioners“ (Carderera, 2016) ist. Die aufgebrachten Mittel und zur Verfügung gestellten Örtlichkeiten sollen ganz konkret Impulse für die Kunst im United Kingdom sein.

Diese Einstellung ist nicht neu: das *K.K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie*² beeinflusst um 1900 die künstlerische Entwicklung. Bei den Wiener Secessionisten ist ein Streben nach einer „österreichischen Kunst“ sichtbar. „Sowohl die politische Rhetorik als auch das Formenvokabular der Moderne um die Jahrhundertwende stützten sich auf die jahrzehntelange Sammeltätigkeit und Synthese des Museums“ (Reynolds, 2000, S. 205) Eine klare Aussage, dass Sammlungen einen Einfluss auf Künstler*innen haben können.

Sammlungen von staatlichen Museen sind für ein Land prägend. Gottfried Fliedl beschreibt diese als Gedächtnisse einer Nation. „Der 'heilige Schatz', den die Sammlung ‚im Herzen der Nation‘ bildet, nährt die Illusion dessen, was eine Nation niemals ist, nämlich ein körperlich abgeschlossenes Ich. Während die Wechselbeziehung von Identität und Erinnerung immer nur als Prozess verstanden werden kann, als Arbeit an der Identität, so steht dem die Vorstellung der Sammlung als technisches Gedächtnis als etwas Unveränderliches entgegen, aus dem im Rückgriff immer wieder neu Identität reproduziert werden kann.“ (Fliedl, 2006, S. 101)

Dies ist in den Anfängen des Museums für angewandte Kunst - als es sich noch *K.K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie* nennt - ein wichtiges Bestreben: Ein „ästhetischer Patriotismus“ (Reynolds, 2000, S. 204) soll mittels österreichischem Kunsthandwerk einen eigenen Stil schaffen, damals der Zersplitterung des großen Reiches entgegenwirken. Heute ist klar, dass dieses einstige Bestreben nicht zum Erfolg geführt hat, doch der Zugang ist in Zeiten von Migration und Globalisierung gut weiterdenkbar. Die regionalen Besonderheiten mit ihren speziellen Herleitungen können ohne auf Nationalismen zu pochen, in der

² Bezeichnung des Museums für angewandte Kunst von 1864 bis 1938

angewandten Kunst gut sichtbar gemacht werden. Für Rudolf Eitelberger³ „sollte die Kunst zum Einenden und Versöhnenden zwischen den Nationalitäten werden.“ (Reynolds, 2000, S. 209) 150 Jahre später kann dieser Satz neu interpretiert werden, kann Fragen aufwerfen zu einem Thema, das final nicht leicht zu beantworten ist.

Bei einer weiteren Hinterfragung kann man die Hauptaugenmerke einer Sammlung erörtern. Welche 'terroiren' beziehungsweise 'territoiren'⁴ Arbeiten stehen im Mittelpunkt des Museums? Und wie ist das Museum in die globalen, internationalen Bewegungen eingebunden?

Eine Sammlung, ein Archiv von Arbeiten, die regional entstehen, geben im Vergleich zu anderen Kunstwerken den Diskurs – der wohl auch international eingebettet sein kann und soll – in diesem bestimmten Land wieder. Als Beispiel für das *Museum für angewandte Kunst* kann die Auseinandersetzung, Dokumentation und Vermittlung zur Wiener Werkstätte angeführt werden. So wird auch der Schmuck beziehungsweise die Entwürfe zu diesen Werken der Produktionsgemeinschaft präsentiert. Stolz wird auf die Vergangenheit verwiesen, auf den Ort und die Künstler*innen aus Österreich. Eine klare Positionierung wird durch Präsentationen, Ausstellungen und Publikationen den Museumsbesucher*innen vermittelt.

Im europäischen Ausland wird die Wichtigkeit der nationalen Sammlung ganz explizit kommuniziert. Carin E.M. Reinders vom *CODA – Museum in Apeldoorn* (NL) erwähnt: „Besides Dutch Jewellery, the collection also documents conceptual movements abroad.“ (Reinders, 2016) Ähnlich werden auch im *mudac*⁵ Ankäufe unter dem Aspekt der Nation der Künstlerin und des Künstlers getätigt und somit Aufnahmen in die Bestände der „collection de la Confédération suisse“ ermöglicht.

³ Rudolf Eitelberger war der Initiator des *K.K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie*.

⁴ Terroire Arbeiten haben den Ursprung in der Region und territoire haben einen interessanten Niederschlag auf die Region.

⁵ mudac - musée de design et d'art appliqués contemporains in Lausanne, Schweiz



Abb. 39
Susanne Hammer
 Cut-out gemustert
 BJ 1753
 Baumwolle, Metall
 Eligius-Preisträgerin 2005

In Österreich hofft man im Bereich des zeitgenössischen Schmucks auf die Initiativen des Museums. Seit Jahren wird die schwierige Situation für Schmuckschaffende angeprangert, da es keine universitäre Ausbildungsstätte für Autorenschmuck in Österreich gibt und fördernde Industrie nicht vorhanden ist. „Die Österreichische Schmuckszene braucht, wie jede andere, aber Impulse und Öffentlichkeit [...]“ (Hammer, 2010)

Ein Impuls ist der vom Land Salzburg österreichweit ausgeschriebene „Eligius Schmuckpreis“ für Körperschmuck und Schmuckobjekte. Bereits fünf Mal⁶ vergeben, werden die Ausstellungen der letzten beiden Preisvergaben aus dem Traklhaus in Salzburg ins MAK übernommen. Die Ausstellungen beinhalten die Werke von 12 nominierten Künstler*innen und der Preisträger*innen. Zusätzlich wird unter dem Titel „retrospektiv“ eine renommierte Schmuck-Position (eines österreichischen Klassikers beziehungsweise einer österreichischen Klassikerin der Schmuckkunst) ausgestellt. 2005 und 2013 kommt es zur Akzession des prämierten Objekts. Bei den weiteren Ausschreibungen findet solch ein Erwerb nicht statt.

Abb. 40
Benedikt Fischer
 Feles Feles
 2011
 BJ 1809
 Kunststoff
 Eligius-Preisträger 2013

Abgesehen von der großen Ausstellung der Sammlung Bollmann, mit einer Retrospektive des Schmuckkünstlers Fritz Maierhofer im Jahre 2015, sind auch die Werke von einigen zeitgenössischen Schmuckschaffenden im MAK ausgestellt worden: Elisabeth J. Gu. Defner & Helfried Kodré, Susanne Hammer, Florian Ladstätter, Andreas Eberharter, Petra Zimmermann und Ina Seidl.



6 in den Jahren: 2005, 2007, 2010, 2013 und 2016

5.3 Sammlungen

Museale

5.3.1 Die Sammlung für zeitgenössischen Schmuck im MAK

Am 12. Mai 1864 wird das *K.K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie* eröffnet, nur 13 Jahre nach der Eröffnung des Vorbildes: *South-Kensington-Museum* – dem heutigen *Victoria and Albert Museum*.

Das *K.K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie* hat einen völlig neuartigen Ansatz: Keine bereits existierende Sammlung bestimmt das neue Museum – ganz im Gegenteil. Die Sammlungen können nach Konzepten frei und neu angelegt werden. „Nicht ein Grundstock von Objekten stand am Beginn dieses Museums, sondern eine fest umrissene Aufgabe. Das war etwas Neues, denn Museen entstanden bis dahin und entstehen auch heute noch im Allgemeinen auf eine ganz andere Weise...“ (Griessmaier, 1964, S. IX)

Kustodin Elisabeth Schmuttermeier ist überzeugt, dass ein *Museum für angewandte Kunst* über eine Sammlung für zeitgenössischen Schmuck verfügen soll, „um Kunstrichtungen sowie Entwicklungen aufzuzeigen, die das Verständnis und das Interesse der Besucher für diese Sparte hervorrufen.“ (Schmuttermeier, 1999, S. 41)



Abb. 39
Elisabeth J. Gu. Defner
Halskette
1964
GO 1989-1
Gold, Rubelit

Der Grundstein für die Sammlung für zeitgenössischen Schmuck im MAK wird 1964 unter Direktor Wilhelm Mrazek¹ gelegt. Das erste Stück, das angekauft wird, ist von Elisabeth Defner, zu einer Zeit als kaum ein anderes Museum dieser „neuen Schmuckbewegung“ Raum gibt. Die aktuellsten Ankäufe und Schenkungen von österreichischen Schmuckkünstler*innen der Sammlung im MAK beziehen sich auf zuletzt stattgefundene Ausstellungen.

Selbst wenn mehrere Werke von international bekannten österreichischen Künstler*innen, wie zum Beispiel von: Elisabeth J. Gu. Defner, Peter Skubic, Fritz Maierhofer, Manfred Nisslmüller, Anna Heindl und Susanne Hammer – um nur einige zu nennen, in der Sammlung vertreten sind, sind durch die punktuelle Sammlungs-tätigkeit die einzelnen Perioden der Künstler*innen, die Entwicklungen und Werdegänge nicht sichtbar. Einzelstücke von Künstler*innen können nur eine Art Blitzlicht auf das Werk bieten und nicht einen Einblick geben. (vgl. Hammer, 2017)

Fritz Falk² definiert seine Idealvorstellung einer Sammlung: „Der private wie der ‘öffentliche’ Sammler sind stets bemüht, ihre Sammlungen zu erweitern, sie zu ergänzen in zweifacher Weise. [...] vorhandene Lücken in ihren Beständen zu schließen, das heißt, bisher Versäumtes nachzuholen. [...] Zum anderen [...] die neuesten Entwicklungen auf seinem Sammelgebiet möglichst bald zu erkennen und in ausgewählten, charakteristischen Beispielen in seine beziehungsweise die von ihm betreute Kollektion zu integrieren. Mut und die Bereitschaft, auch Risiken einzugehen, gehören dazu.“ (Falk, 1999, S. 7)

1 Wilhelm Mrazek war mit der Galeristin Inge Asenbaum befreundet und somit kann davon ausgegangen werden, dass Inge Asenbaum eine beratende Funktion bei der Gründung der Sammlung ausübte.

2 Fritz Falk ist der ehemalige Direktor des Schmuckmuseums Pforzheim.

5.3.2 Aktualität und Selektion

Eine Sammlung optimal zu ergänzen, ist ein äußerst diffiziles Unterfangen, da einerseits die Sammlung in ihren Grundzügen erhalten bleibt, sich aber auch weiterentwickeln soll. „If you are responsible for the growth, quality and consistency of a collection, you should be well aware of the fact you only are a passant, a temporary influence within the 'eternity' of the collection.“ (Reinders, 2016)

Neben der Erhaltung des Bestandes ist es sinnvoll sich dem Gegenwärtigen zu stellen. Bei zeitgenössischen Werken kommt dies besonders zum Tragen, da aus der Vielfalt des Vorhandenen, gerade Aktuellem ausgewählt werden muss. Die Schwierigkeit abzuschätzen, ob Werke die Innovation der Zeit repräsentieren, in Zukunft noch immer Relevanz haben und womöglich zu einer „kulturellen Identität verarbeitet“ (Groys, 1997, S. 49) werden können, erfordert bei den Sammlungsleitern eine intensive Auseinandersetzung mit den aktuellen Diskursen. Die Initiative der einzelnen Kurator*innen, der Museumsdirektor*innen ist gefragt und sie können mit ihren Entscheidungen ganz wesentlich das Bild, das der Öffentlichkeit vermittelt wird, prägen.

Eine Vielzahl von Ausstellungen, Publikationen und Diskussionen - international sowie regional - zeigt die Fülle der künstlerischen Positionen im aktuellen Geschehen. Aus dieser Fülle will ausgewählt werden, die Selektion ist eine Notwendigkeit. Bestimmte, nachprüfbar Kriterien können einer Sammlung einen Fokus geben, zu einem definierten Bereich die einzelnen Positionen sichtbar machen, Debatten eröffnen. Bei der Sammlung des zeitgenössischen Schmucks im MAK ist so ein Fokus nicht klar erkennbar. Laut Elisabeth Schmuttermeier ist dies im Laufe der letzten Jahre beziehungsweise Jahrzehnte nicht möglich gewesen, da ihr als Sammlungsleiterin kein ausreichendes Budget zur Verfügung steht, sondern von den jeweiligen Museumsdirektoren jeder einzelne Ankauf genehmigt werden muss.

Friedrich Waidacher betont die Wichtigkeit von Kriterien: „Nur aktive Selektion auf Grundlage klar definier-

ter Sammlungsrichtlinien kann gewährleisten, dass Aussagen, die aus der Gesamtheit eines Sammlungsfundus abgeleitet werden, auch repräsentativ sind. Daher muss jede Sammlung über einen verbindlichen Katalog jener Kriterien verfügen, die für ihre Selektion und damit für ihre möglichen Aussagen verbindlich sind. [...] Voraussetzung dafür ist ein gezielter Sammlungs- und Aufbau.“ (Waidacher, 2005, S. 35)

Aufbau muss jedoch nicht ausschließlich eine Aufstockung implizieren. Die museale Sammlung muss nicht zwingend quantitativ zunehmen, sondern kann durch geplante Akzession und Deakzession³ ihren Schwerpunkt genau positionieren. Gerade bei stückmässig begrenzten Sammlungen kann der kleine Bereich eine Dichte und Ausdruckstärke nur durch Fokussierung erlangen. Die Auseinandersetzung mit dem Bereich kann zu einer „Spezialität“ werden, die auch als solche international leichter wahrgenommen werden kann, um effizienteres Sammeln, Erforschen und Vermitteln zu fördern. Die Vernetzung zu anderen Sammlungen für Forschung und Austausch beziehungsweise Zusammenarbeit bei Ausstellungen ist von Vorteil.

Dynamische Sammlungen verändern „sich durch Zu- und Abgänge in ihrer Zusammensetzung und sie verändern ihren Standort, indem sie für Wanderausstellungen, als Leihgaben oder anderweitig eingesetzt werden.“ (Grüner, 2007, S. 81) Carole Guinard erkennt als Kuratorin des *mudac*, dass das Museum immer öfter um Leihgaben gefragt wird. Sie macht daran die wachsende Nachfrage an zeitgenössischem Schmuck im Allgemeinen fest. Dies kann auch Heidi Bollmann bestätigen, denn aus ihrer Sammlung sind bis zu 100 Stücke im Jahr auf Ausstellungen – vornehmlich bei Retrospektiven - sichtbar. (Bollmann, 2017)

Eine präzise Sammlung kann ganz wesentlich zur Weiterentwicklung von Kunst beitragen. Sammlungen zeigen den status quo, was alles bereits entwickelt ist. Anhand von Sammlungen können sich Künstler*innen über bearbeitete Themen, Inhalte und Formen informieren, darauf aufbauend oder abgrenzend Neues erarbeiten. Ein Ansporn zu Innovationen kann von Sammlungen ausgehen: „Wenn das Alte gesammelt

³ Deakzession ist laut Kustodin Schmuttermeier im MAK nicht möglich.

und museal aufbewahrt wird, erübrigt sich eine [...] Wiederholung und wird nicht mehr durch die Aufnahme in die Sammlung belohnt. Man braucht keine Wiederholungen gleicher Texte [,Schmuckstücke] oder Bilder in den Sammlungen.“ (Groys, 1997, S. 28)

Es ist unmöglich alle Zugänge und innovativen Kunstwerke in Museen zu sammeln. Die Werke in den Museen bilden jedoch die Grundlage, alle anderen Kunstwerke imaginär im Vergleich des musealisch Gewürdigten zu sehen oder eben nicht. Es bildet sich dadurch ein Kriterium, eine Auswahl.

Die Auswahl kann bewusst durch Museen getroffen werden, oder man überlässt dem virtuellen Raum die Präsentation von Abbildungen. Simpel kann von jedem Ort der Welt auf jegliches eigendefiniertes „Kunstwerk“ zugegriffen werden. Nicht Abbildungen von Stücken, die durch Auswahlkriterien veröffentlicht werden, bestimmen die visuellen Eindrücke unserer Zeit, sondern jene, die durch das Prinzip des oftmalig Lancierten sich als Bildsprache festsetzen. An Aktualität und Globalität kann das Internet nicht übertroffen werden. Doch es bleibt virtuell, bleibt zweidimensional, zeigt ausschließlich einen Blickwinkel und wird der Größe, beziehungsweise der Kleinheit eines Kunstwerks nicht gerecht. Im Gegensatz zum Museum lockt die Fülle und nicht die vertiefende Beschäftigung mit dem einzelnen Werk.

Friedrich Waidacher formuliert dies sehr konkret: „Museen sind als einzige Institutionen dazu geschaffen, authentische Objekte und Materialien der gesamten Wirklichkeit für die Menschen der Gegenwart und Zukunft in strukturierten Sammlungen zusammenzuführen, zu bearbeiten und in bestimmter Weise zu vermitteln.“ (Waidacher, 2005, S. 49)

Um die umfangreiche Erfassung eines Werkes zu ermöglichen, ist die Dokumentation dieses unerlässlich. Die einzelnen Werke der Sammlung für zeitgenössischen Schmuck des MAK sind katalogisiert, die Daten zu Künstlerin wie Künstler und Material sowie Provenienz aufgenommen. Etliche Arbeiten sind vom Museum durch Fotografien visuell dokumentiert, 31 Arbeiten können im Rahmen dieser Diplomarbeit fotografisch dem Verzeichnis hinzugefügt werden. Allerdings gibt es keine sammlungsbezogenen Publikationen sowie öffentlich zugängliche online-Foren, die den

Bestand, beziehungsweise ausgewählte Highlights der Sammlung der Öffentlichkeit vermitteln. Im Tiefspeicher des MAK ruhen die Werke.

Im 21er Haus⁴ in Wien ist ebenso eine Schmucksammlung verortet: die Sammlung der *Artothek des Bundes* umfasst 94 Schmuckarbeiten von österreichischen Künstlerinnen und Künstlern. Eine Zusammenlegung der Sammlungen ist Kustodin Schmuttermeier nicht gelungen. Als Begründung gegen eine Zusammenlegung werden Besitzverhältnisse angeführt, obwohl der Verband der Museen der Schweiz⁵ unter anderem als übergeordnetes Ziel folgendes festhält: „Überschneidungen mit Sammlungsbeständen anderer Museen müssen begründet werden, d.h. entweder werden Überschneidungen absichtlich initiiert oder bewusst vermieden.“ (Kübler & Arbeitsgruppe des Verbands der Museen der Schweiz, 2011)

Bei einer Kooperation des MAK und der *Artothek* im 21er Haus, wäre es optimal wenn Ergänzungen stattfinden können. Ein direkter Ankauf bei Künstler*innen oder über die Galerien belebt und stärkt das Schaffen aktiver Künstler*innen und somit auch die Initiativen der kleinen Szene des künstlerischen Schmucks. Das Beschaffen der hierfür nötigen Gelder scheint jedoch derzeit nicht einfach. So ist auch zu erwähnen, dass in Zeiten der Kulturbudgetkürzungen ein Museum vermehrt auf Besucherzahlen und die Vermittlung achtet, da diese Geldeinnahmen lukrieren. Laut Elisabeth Schmuttermeier sind bei Schmuckausstellungen zu wenig Besucher*innen zu verzeichnen,⁶ um in diesem Bereich auf vermehrte Ausstellungstätigkeit zu setzen.

Diese Argumente finden sich nur teilweise in der Museumsdefinition des ICOM⁷, die folgendermaßen lautet: „Ein Museum ist eine gemeinnützige, auf Dauer ange-

4 Die Werke der Sammlung der *Artothek des Bundes* sind im Zeitraum von 1967 bis 1998 entstanden und sind dadurch sowie durch den Österreichbezug und die inhaltliche Ausrichtung der Sammlung des MAK äußerst verwandt.

5 Diese Richtlinien sind mit der österreichischen Site: <http://www.museumbund.at/standards.php> verlinkt. Somit ist davon auszugehen, dass diese von den österreichischen Museumsverantwortlichen für relevant erachtet werden.

6 Sie nennt die große Ausstellung der Sammlung Bollmann im Jahre 2015. Allerdings sind bei der Vernissage über 1000 österreichische und internationale Besucher*innen gekommen. (H. Bollmann, Interview Z. 29)

7 ICOM – International Council of Museums

legte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zum Zwecke des Studiums, der Bildung und des Erlebens materielle und immaterielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt.“ (museumspraxis, 2015)

Die Bereiche der Bildung und des Erlebens sind in der Vermittlung und Museumspädagogik im MAK offenkundige und gut nutzbare Elemente. Ausstellungen einzelner Werke der Schmucksammlung sind manchmal⁸ sichtbar, doch gerade im zeitgenössischen Schmuck ist eine wissenschaftliche Forschung nicht sichtbar. Durch Dokumentation und Forschung könnten Sammlungsobjekte umfassend zugänglich werden.

8 Beispiele sind: drei zeitgenössische Schmuckstücke in einer Vitrine der Dauerausstellung zum Thema Ornament. Einige Werke sind in der Ausstellung „Ästhetik der Veränderung – 150 Jahre Universität für angewandte Kunst Wien“ (15.12.2017–15.04.2018) zu sehen.

5.4 Internationale Museen, die zeitgenössische Schmuckkunst sammeln

Liesbeth den Besten listet in ihrem Buch „on jewellery“ Museen auf, die zeitgenössischen Schmuck sammeln beziehungsweise ausstellen. Sie hat einen Art Kriterienkatalog zusammengestellt, wie sie diese Museen auswählt. Nur Museen die zumindest in einem Punkt die Bedingungen erfüllen, werden gelistet.

1. Contemporary art jewellery is acquired on a regular basis.
2. Contemporary art jewellery is displayed permanently (as part of a general display or separately) or in temporary exhibitions that take place on a semi-regular basis.
3. Contemporary art jewellery is one of the corner stones in the museums' collection.”
(Besten, 2012, S. 221)

Eine interessante Auflistung, in der viele Museen für angewandte Kunst aufscheinen: in Deutschland (Frankfurt, Leipzig), Estland (Tallinn) und der Schweiz (Lausanne). Ausgewiesen sind auch Designmuseen: zum Beispiel in Dänemark (Kopenhagen), Finnland (Helsinki), Deutschland (München), Portugal (Lissabon), Schweden (Göteborg) den USA (New York).

Museen, die in ihrer Bezeichnung und ihrer Ausrichtung dem MAK in Wien nicht unähnlich sind. Allerdings ist das *Museum für angewandte Kunst* nicht angeführt. Dies ist sehr zu bedauern, da die Sammlung mit 155 Werken von österreichischen und circa 50 Arbeiten von internationalen Künstler*innen nicht jene mit dem geringsten Sammlungsumfang ist.

In den Niederlanden gibt es eine große Auswahl an Museen, die zeitgenössischen Schmuck sammeln. Hier ist das *Coda museum* in Apeldoorn zu nennen, dessen Sammlung 4.200 Objekte beinhaltet. In den Niederlanden hat dieses Museum keine solitäre Stellung: wie schon erwähnt befindet sich die Sammlung von Marjan und Gerard Unger im *Rijksmuseum* in Amsterdam, auch das Amsterdamer *Stedelijk Museum* besitzt eine Sammlung von ungefähr 700 zeitgenössischen Schmuckstücken. Weiters gibt es noch das *Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch*, das *Museum voor Moderne Kunst* in Arnhem sowie das *Centraal Museum* in Utrecht mit großen Schmucksammlungen.

In Deutschland befindet sich in Pforzheim das einzige Schmuckmuseum, das sich mit seiner Sammlung und

den Thementausstellungen neben der Geschichte der Schmuckkunst und der ethnografischen Sammlung wesentlich dem Autorenschmuck widmet. Abgesehen davon gibt es Museen in Hamburg, Hanau, Frankfurt und in Leipzig. Im dort ansässigen Museum findet seit 1920 die *Grassmesse* statt, die durch ein strenges Juryprinzip ein sehr hohes Niveau repräsentiert. Die Wiener *Galerie Slavik* lobt seit dem Jahre 2002 einen eigenen Preis dort aus. 2016 hat Petra Zimmermann einen weiteren Preis dieser Messe erhalten: den Apolline-Preis.

1993 setzt der Österreicher Peter Skubic ein deutliches Zeichen, indem er seine private Schmucksammlung mit Werken von befreundeten Schmuckkünstler*innen der *Neuen Sammlung – The Design Museum* in München übergibt. Allerdings mit der Auflage, dass diese Werke ein aktives Forum im Museum finden. Durch die Ergänzung der Schmucksammlung der Danner-Stiftung kann die Danner-Rotunde am Standort der Pinakothek der Moderne eine dauerhafte Ausstellung zu Autorenschmuck bieten.

Arbeiten von Künstler*innen, die in der Sammlung des MAK vertreten sind, finden sich auch in der Sammlung des *Victoria and Albert Museums* in London: zum Beispiel von Elisabeth J. Gu. Defner, Fritz Maierhofer und Wolfgang Rahs. In der Sammlung ist die *Royal College of Visiting Artist Collection* eingegliedert. In dem Zeitraum von 1987 bis 2006, als David Watkins Professor am Royal College of Art ist, lädt er Schmuckkünstler*innen und Silberschmied*innen aus dem Ausland als Gastvortragende ein. Alle Künstler*innen überlassen der Sammlung zumindest ein Stück.

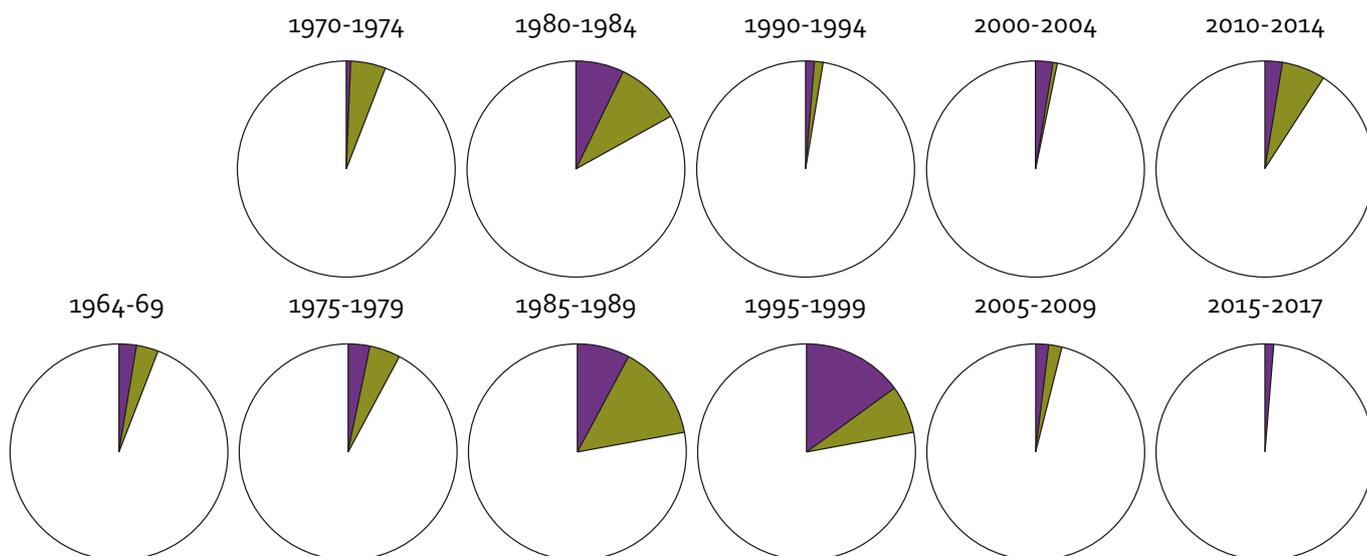
In den United States of America gibt es etliche Museen, die eine Sammlung von zeitgenössischem Schmuck beherbergen. Mit seinem Österreichbezug ist das *Dallas Museum of Art* hervorzuheben. Die Rose-Asenbaum Sammlung hat mitten in Texas eine Bleibe gefunden. Die Wienerin Inge Asenbaum, hat über vier Jahrzehnte Schmuck gesammelt und mit ihrer *Galerie am Graben* einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der Schmuckkunst in Österreich beigetragen. (vgl. Kapitel 3.3.3 *österreichische Sammlungen*) „The collection includes extensive holdings of Central European artists, particularly those from Germany and Austria.“ (DMA, 2015) Deedie Potter Rose erwirbt die Sammlung und übergibt sie 2014 dem Museum.

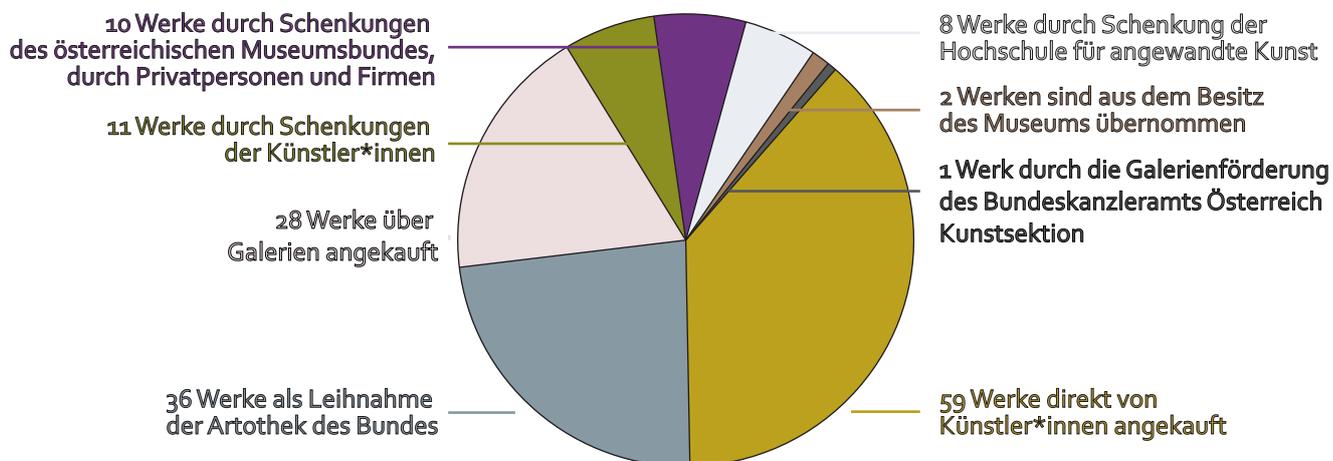
6 Statistische Angaben zu den österreichischen Werken der Sammlung

Die Sammlung für zeitgenössischen Schmuck des Museums für angewandte Kunst in Wien umfasst insgesamt 155¹ Werke österreichischer Künstlerinnen und Künstler, wobei 72 Werke von Künstlerinnen stammen. Die Sammlungstätigkeit der österreichischen Werke wird 1964 begonnen, mit dem letzten Stück wird über die Galerienförderung im Jahre 2017 die Sammlung ergänzt.

In den ersten zwei Jahren beginnt die Sammlung mit sieben Werken. Nach einer dreijährigen Pause können zwei Stücke und ab 1971 kontinuierlich bis 1983 jährlich ein bis fünf Stücke der Sammlung hinzugefügt werden. Die Ausnahme bildet das Jahr 1981: durch eine Schenkung der Hochschule für angewandte Kunst wird eine Werkserie von Wolfgang RaHS von 9 Stücken der Sammlung beigefügt.

¹ Als Werk werden nicht die Stücke, die einzeln nummeriert sind, gezählt, sondern Arbeiten die als Einheit funktionieren. Dies ergibt sich im Schmuck teilweise aus der Offensichtlichkeit des Paares: zum Beispiel zwei gleiche Ohrringe oder ein Manschettenknopfpaar. Andererseits sind Werke die Summe von Einzelteilen, wie bei Isabella Hollauf „Variable Ringe 92/III“ und Wolfgang RaHS „Bügel“.





In den Jahren 1984, 1986, 1987, 1989, 1998, 1999 und 2012 wird die Sammlung um jeweils mindestens 8 Stücke erweitert. 1989 werden zwei Werkserien von Manfred Nisslmüller angekauft, die aus 11 Werken bestehen. Den Höhepunkt bildet 1998 als 20 Stücke hinzukommen. 2012 und 2013 werden durch die Ankäufe bei und Schenkungen von Fritz Maierhofer eine größere Anzahl an Werken dieses Künstlers in die Sammlung eingegliedert.

Abgesehen von den erwähnten Jahren, werden von 1985 bis 2017 im Durchschnitt circa 1 Stück jährlich der Sammlung hinzugefügt. In den 1980er Jahren wird die Sammlung am meisten ausgebaut. In diesem Jahrzehnt erweitert sich die Sammlung um 60 Stücke. Im Gegensatz dazu wird sie von 2000 bis 2009 um nur 11 Arbeiten ergänzt.

Insgesamt 87 Stücke werden durch das MAK angekauft. Hierbei stammen 59 Objekte von den Künstler*innen direkt. Von der *Galerie am Graben* werden 11 Stücke angeschafft und von der *Galerie V&V* 15 Werke. Jeweils ein Sammlungsobjekt wird vom MAK bei der *Galerie Wittmann* und der *Gesellschaft für österreichische Kunst* erworben. 36 Werke sind als Leihgabe der *Artothek des Bundes* in der Sammlung verortet. Durch diverse Schenkungen haben 28 weitere Arbeiten in die Sammlung gefunden und 2 Werke sind aus dem alten Bestand des Museums übernommen. 2017 gelingt es der Kustodin Elisabeth Schmuttermeier erstmalig ein Schmuckstück über die Galerienförderung des *Bundeskanzleramts Österreich/Kunstsektion* zu erwerben.

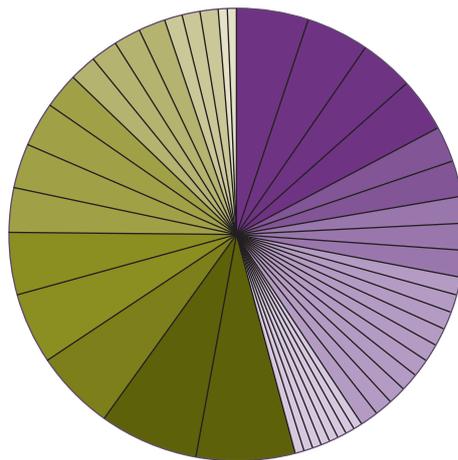
Grafik 3
Sammlungsakzession in 5
Jahresabschnitten (In violett
sind Werke von Künstlerinnen
dargestellt und in grün von
Künstlern.)

Grafik 4
Provenienz der
Sammlungswerke

Von den 72 Werken österreichischer Künstlerinnen werden gleich zu Beginn der musealen Sammlungstätigkeit vier Arbeiten von Elisabeth J. Gu. Defner angekauft. 1965 wird von Angela Varga eine Arbeit in die Sammlung aufgenommen. Miroslava Symon entwirft und fertigt gemeinsam mit ihrem Mann Josef Symon die zwei Stücke, die 1973 für die Sammlung angekauft werden. Im folgenden Jahr wird die Arbeit von Waltraud Viehböck angeschafft.

Ende der 1970er Jahre kommen Schmuckstücke von Veronika Schwarzinger und Anna Heindl hinzu. Mit Beginn der 1980er Jahre werden fast gleichviele Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern in die Sammlung eingebracht. 2018, nach 54 Jahren Sammeltätigkeit, sind 46,5 Prozent der Arbeiten Werke von Frauen. Diese 72 Arbeiten stammen von 27 Künstlerinnen, wobei insgesamt bloß Arbeiten von 18 Männern vertreten sind. Im Durchschnitt sind von einem Künstler 4,7 Werke in der Sammlung, wobei Werkserien ausschließlich von Männern vorhanden (W. Rabs und M. Nisslmüller) sind. Von Schmuckkünstlerinnen sind im Durchschnitt 2,7 Werke vorhanden. Daran lässt sich ablesen, dass Positionen von einzelnen Künstlern deutlicher anhand der Sammlung belegt werden können.

Grafik 5
Die Unterteilungen machen sichtbar, wieviele Stücke einer Künstlerin, eines Künstlers in der Sammlung sind. In violett sind die Arbeiten der Künstlerinnen, in grün die Arbeiten der Künstler ersichtlich.



7 Aufforderung zum aktuellen Schmuckdiskurs

Dank ausführlicher Informationen durch Gespräche und E-mails mit den in der Sammlung für zeitgenössischen Schmuck des MAK vertretenen Künstlerinnen Erika Leitner, Anna Heindl, Veronika Schwarzinger, Eva Tesarik, Margit Hart, Susanne Hammer sowie der Schmucksammlerin Heidi Bollmann, der Schmuckschaffenden und Kuratorin Ursula Guttmann und der Gründerin von *NOD – not only decoration* Stephanie Morawetz, möchte ich einen Eindruck vermitteln, wie sich wünschenswerter Weise ein Schmuckdiskurs mit und im *Museum für angewandte Kunst* verankern könnte.

Die Erwartungen und Hoffnungen, dass sich das MAK in den aktuellen Diskurs einbringt sind sehr hoch. Schreibt Karl Schollmayer 1974 noch, dass Österreich und besonders Wien „in den frühen Jahren des Neuen Schmucks geradezu der ideale Boden für schmuckhafte Kreationen zu sein [scheint]“, (Schollmayer, 1974, S. 154) haben sich im Laufe der Jahre die Voraussetzungen stark gewandelt. Das ist auch dem Umstand zuzuschreiben, dass Ausbildungssuchende für ein Studium im Bereich des Autorenschmucks ins Ausland gehen müssen. Falls sie den Weg wieder nach Österreich finden, sind sie nicht in die regionale „Szene“ eingebunden, finden kaum Diskursmöglichkeiten. Ein reger Austausch ist hier nicht offensichtlich. Einige Initiativen sind erkennbar, doch die Kraft einer Institution wie der des Museums könnte Vieles bewirken.

Schmuck ist im MAK durch Sammlungen gut verankert. Sei dies durch älteste Arbeiten der Han-Dynastie¹, Werke aus Eisenguss, Schmuckarbeiten aus dem Jugendstil und des Art Nouveau, von der Wiener Werkstätte und natürlich durch die, in den Anfängen des „Neuen Schmucks“ begonnene Sammlung für zeitgenössischen Schmuck. Als Ausgangspunkt für Ausstellungen können diese Sammlungen äußerst hilfreich sein, zu einer Belebung der Ausstellungstätigkeit im Schmuckbereich führen, die sich alle Befragten von diesem Museum wünschen.

Abgesehen von der Ausstellung des Sammlerehepaares Heidi und Karl Bollman gab es vor 18 Jahren die letzte große Schmuckkunstausstellung im Künstler-

¹ In der MAK-Sammlung online wird das älteste Schmuckstück der Han-Dynastie zugeschrieben und mit 206 v.Chr. bis 8 n. Chr. datiert.

haus. Ein sehr langer Zeitraum um interessiertem Publikum eine wiederkehrende Möglichkeit zu geben, sich mit dieser Kunstsparte auseinanderzusetzen. Jährliche Ausstellungen könnten sich einem Thema widmen, eine Retrospektive² zeigen, junge Schmuckkünstlerinnen vorstellen...

Bei Ausstellungen, die sich ausschließlich dem Thema Schmuck widmen, kann gut die Diskrepanz erörtert werden, warum einerseits Schmücken als ein menschliches Grundbedürfnis gesehen wird und andererseits die Moderne das Schmucklose als Novum/als Avantgarde präsentiert. Die Aufrollung von vielfältigen Zugängen zum Phänomen Schmuck kann über unterschiedliche Ebenen, wie zum Beispiel aus einer soziologischen, philosophischen und einer genderthematischen Sicht beleuchtet werden. Den Besucher*innen kann der Bereich des Schmucks in seiner Vielfalt aufbereitet, die Kunstsparte veranschaulicht und durch spannende Zusammenhänge das Interesse des Publikums geweckt werden. (vgl. Zimmermann, 2018)

Susanne Hammer ist davon überzeugt, dass man mit Schmuck auch Publikum anziehen kann. Es braucht allerdings dazu Präsentationsformen, die alle Sinne ansprechen. Schmuck eignet sich hierfür optimal. Wenn eine Ausstellungsform gefunden werden kann, bei der die Stücke berührt werden können, um Materialität und taktile Sinnlichkeit zu erfahren oder - wenn auch nur virtuell - eine Tragemöglichkeit besteht, können Besucher*innen in die Welt des Schmucks eintauchen. Durch einen Zugang zu dem recht intimen Metier des Schmucks können persönliche Affinitäten erspürt werden, ungewohnte Einblicke überraschen, aufrütteln und begeistern.

Es gibt international Beispiele für alternative Ausstellungsformen: „In 2008 the Museum of Contemporary Craft in Portland (Oregon) organized the exhibition 'Touching warms the Art', which presented jewellery designed especially of the accession. Visitors were invited to handle the pieces, try them on and post photos

² Hierbei könnte an eine Retrospektive zum Werk von Elisabeth J. Gu. Defner gedacht werden, die einen wesentlichen Beitrag zur Weiterentwicklung des zeitgenössischen Schmucks geleistet hat und im Jahre 2017 verstorben ist. Aber es sollte auch das gesamte Werk von Schmuckkünstler*innen zu sehen sein, die auf ein großes Schaffensœuvre zurückblicken und die sich persönlich in solche Ausstellungen – noch – einbringen können.

on social media. It was a brave attempt to break contemporary jewellery's isolation." (Besten, 2017, S. 51) Ein weiteres Beispiel ist die Aktion des *Middlesbrough Institute of Modern Art (MIMA)*. Der Kurator James Beighton traute sich jenseits von Sicherheitsängsten den Bürger*innen für eine bestimmte Zeit Schmuck zur Verfügung zu stellen.

Solch neue Formate des Ausstellens, lassen sich allerdings nicht mit einer Vitrine in der Säulenhalle oder integriert in einer anderen Ausstellung bewerkstelligen. Auch wenn es noch so erfreulich ist, dass Schmuck im Kontext von anderen Themen gezeigt wird, wie zum Beispiel in der Ornamentausstellung. Die Idee einer egalitären Durchmischung (vgl. Zimmermann, 2018) kann sehr reizvoll sein, um Herleitungen, Bezüge zu erfassen. Allerdings ist hierbei eine informative Aufarbeitung und eine adäquate Präsentation, die den einzelnen Kunstwerken gerecht wird, absolut nötig, da Wissen über Autoren Schmuck selbst einem kunstverständigen Publikum oft fremd ist.

Schmuckkunst wie bildende Kunst reflektieren gesellschaftliche Belange. Wünschenswert ist das Interpretieren von aktuellen Themen mit Bezügen zu allen Bereichen der Kunst um die Fragestellungen umfassend zu behandeln, nach allen Seiten auszuleuchten. Dank Kurator*innen kann Schmuckkunst bei gesellschaftsrelevanten Themen anknüpfen, um zu zeigen, welche vielfältigen Bereiche Schmuckkunst aufgreift.

Diese Entwicklungen sind interessant im Vergleich zu sehen. Autoren Schmuck kann in Bezug zu Alltags Schmuck gesehen werden: wird ein mobile-phone durch einen Handyring zu Schmuck? (Morawetz, Konversation) Aber auch andere Formate zur Nachvollziehung der Schmuckentwicklung werden von Margit Hart angeregt. Sie würde sich Präsentationen wünschen, die historische Stücke mit aktuellen vergleichen und einander gegenüberstellen, um die aktuellen Entwicklungen nachvollziehbar zu machen und zu zeigen in welch vielfältigen Kontexten und Bezügen zu Kunst, Design und Mode der zeitgenössische Schmuck zu sehen ist.

Pointiert ruft Ursula Guttman das MAK auf, mit Autoren Schmuck und Mode „angstfrei“ umzugehen. In diesen beiden Gebieten der angewandten Kunst gibt es noch immer Ressentiments in welcher Form sie sich

im Kunstkontext verorten und es sind Bereiche, die vor allem von Frauen bespielt und aufgegriffen werden. Und genau deswegen sollte das MAK Frauen eine Bühne zu bieten, die nötigen Themen und somit besonders Frauen als Publikum anzusprechen.

Die Einbeziehung des Schmucks mit anderen Objekten, die am Körper getragen werden können, ist in der Beziehung zum Menschen relevant. Da Schmuck nicht ausschließlich als statisches Objekt fern des Körpers zu sehen ist, wird er in der Aktion interessant. Die Sichtbarkeit von Schmuck wird durch Fotografie und Performance von Bedeutung, kann dadurch vielschichtiger erlebt werden.

Um auf aktuelle Entwicklungen zu reagieren, ist es unabdingbar, festgesetzte Organisationsstrukturen zu hinterfragen. Derzeit ist im MAK der zeitgenössische Schmuck dem Bereich Metall und somit der Kustodin für Metall zugeordnet. Wie im Kapitel 2.3 *Das Material des zeitgenössischen Schmucks* erläutert, ist das Stoffliche oft Mittel zum Zweck. Autorenschmuck kann keine Manifestation in dem Material Metall sein. Schmuck muss Schmuck sein dürfen, egal in welcher Form, in welcher Materialität er sich darstellt. (Tesarik, Halmschlager Konversation) Erst durch die Loslösung von zugeschriebenen Traditionen und verbindlichen Materialien hat das Künstlerische Raum bekommen, um sich zu entwickeln.

Museum soll und darf ein lebendiger Ort sein, der sich „nicht ausschließlich als einen Ort des Bewahrens und Sammeln zu definieren“ vermag. (Muttenthaler & Wonisch, 1997, S. 92) So ist 2016/17 bei der Ausstellung „handWerk“³ im MAK ein kleiner Einblick in Produktionsweisen möglich. Eine Einsicht in den Schmuckprozess wäre aufschlussreich - die Auseinandersetzung mit dem Körper, die gewählten und unterschiedlichen Ausdrucksformen, das kommunikative Potenzial kann vermittelt werden, um Interessent*innen einen Einblick zu gewähren, möglichen Nachwuchs zu faszinieren. Damit wird ein anschaulicher Bildungsauftrag übernommen. „Ein Museum hat einen Bildungsauftrag und zwar durch das Ansprechen aller Sinne. Zumindest wird dies als Teil einer diskutierten Museumsentwick-

³ Die Ausstellung „handWerk - Tradiertes Können in der digitalen Welt“ fand von 14.12.2016 bis 09.04.2017 statt.

lung im 21. Jahrhundert angesehen“ (Guttman, Konversation)

Susanne Hammer und Veronika Schwarzinger wünschen sich Symposien, Workshops und Vorträge zu schmuckrelevanten Bereichen um in Diskussion zu kommen, einen Austausch zu fördern. So könnte das MAK eine Plattform und ein Begegnungsort sowohl für österreichische als auch internationale Positionen werden. Liesbeth den Besten sieht seit 2009 die Schmuckentwicklung global. Auch wenn auf nationale Spezifika eingegangen wird, ist aus dem kleinen Bereich der Schmuckkunst eine internationale Bewegung entstanden. Zumindest die Positionen aus Europa sind relevant für Österreich. Im Gegenzug ist es wichtig die Besonderheiten der Sammlung des MAK in anderen europäischen Ländern zu zeigen. So könnte es zu Kooperationen mit internationalen Museen kommen, erarbeitete Ausstellungen in anderen Ländern gezeigt werden sowie Ausstellungen aus dem Ausland⁴ übernommen werden. Aber auch in Österreich ist internationaler Autorenschmuck greifbar: Heidi Bollmann bietet mit ihrer umfangreichen Sammlung eine Zusammenarbeit an.

Einen bedeutenden Moment bildet 2015 die Ausstellung der Sammlung Bollmann in Kombination mit der Retrospektive von Fritz Maierhofer. Margit Hart erhofft damals eine geschaffene Grundlage für kontinuierliche Ausstellungstätigkeiten im Schmuckbereich zu erkennen, eine Kontinuität auf einem Niveau, das über die Präsentation bei den Schmucktagen hinausgeht. (Hart, Konversation) Besser noch: die Initiative der Schmucktage kann als Ausgangspunkt für museale Aktivitäten gesehen werden, die im Sinne des Museums Stellung zum Phänomen Schmuck im Allgemeinen beziehen und spezifisch zeitgenössischen Schmuck präsentieren.

Ausstellungen können, um schnell auf aktuelle Situationen eingehen zu können, in einem kleinen Rahmen stattfinden. (Heindl, Interview) So würde auch nicht der Zwang bestehen, eine Vielzahl an Besucher*innen zu aktivieren, sondern es könnte einem speziellen Publikum in regelmäßigen Abständen Einblicke

⁴ So wie die Personale von Manfred Nisslmüller im Gewerbemuseum Winterthur im Jahre 2001/2002, die in Österreich nicht sichtbar gewesen ist.

in diese Kunstsparte geboten werden. Auch bei kleinen Veranstaltungen sollten die Ausstellungen und Entwicklungen durch kunsthistorische Herleitungen schriftlich begleitet werden, um weiteren Erforschungen der Kunstsparte Grundlagen zu bieten, die aktuellen Entwicklungen zu zeigen. Das junge Metier der Schmuckkunst hat sich in den vergangenen 60 Jahren sehr rasant entwickelt und entwickelt sich noch immer, weswegen es ausgesprochen wichtig ist, die aktuellen Positionen zu zeigen und zu verschriftlichen. Publikationen zu verfassen, beziehungsweise Künstler*innen zum Publizieren zu ermutigen.

Es ist natürlich förderlich, wenn die Sammlung für zeitgenössischen Schmuck des MAK immer wieder mit aktuellen Arbeiten aufgestockt wird. Spätestens hier ist ein Aufschrei vorstellbar, da das Museum nicht über die finanziellen Mittel verfügt, um bei Ankäufen initiativ zu werden. Vielleicht können aber auch bei diesem Thema neue Wege beschritten werden. Immerhin sind drei Arbeiten der Sammlung für zeitgenössischen Schmuck Sponsorenkäufen bei der Ausstellung „SOS-Museum“ zu verdanken und es gibt Schmucksammlungen, die durch die Teilnahme von Künstler*innen an Symposien, an Artist-in-Residence-Programmen, durch Unterrichtstätigkeiten an Universitäten⁵ erweitert werden konnten. Auch Ausschreibungen an junge Schmuckkünstler*innen können vergleichsweise kostengünstig durchgeführt werden und würden den Nachwuchs ermutigen, die Schmuckkunst in Österreich zu beleben, weiterzudenken.

Alle drei Jahre wird der Eligiuspreis vergeben und es wäre eine wertvolle Zusammenarbeit, wenn die jeweilige Arbeit der Preisträgerin oder des Preisträgers die Sammlung aufstocken könnte. Hierbei wird die Auswahl von einer Jury getroffen und „erspart“ den aufwändigen Prozess der Auswahl. Ein Anreiz, der viele Künstler*innen antreiben würde, sich bei der Ausschreibung zu beteiligen. Bis jetzt befinden sich erst zwei der fünf ausgewählten Arbeiten in der Sammlung.

5 siehe *Royal College of Art* – Seite 74

8 Zusammenfassung und Fazit

Das Phänomen Schmuck begleitet die Menschheit schon seit über 100.000 Jahren. Diese lange Geschichte ist jedoch kaum bekannt, wird als Allgemeinwissen nicht gelehrt. So sind Inhalte, Bedeutungen und Zuschreibungen, die Schmuck seit jeher sichtbar gemacht hat, eher unbekannt. Die Materialauswahl, ursprünglich sehr vielfältig, ändert sich durch die Entdeckung der Metalle. Die Erweiterung des handwerklichen Könnens in Bezug auf die Verarbeitung von Metallen und (Edel-) Steinen, bewirkt die Zuordnung von Schmuck als Statusobjekt. Selten aber doch werden geringwertige Materialien zugelassen, wie Eisen, das im Krieg gegen Gold getauscht wird. Durch seine schwarze Farbe wird Eisen auch für Trauerschmuck eingesetzt, bei dem weitere ungewohnte Materialien akzeptiert werden. Hierbei bleiben die Formen dem Historischen treu. Auch bei den Möglichkeiten der industriellen Fertigung werden tradierte Formen so oft aufgegriffen, bis die inhaltlichen Aufladungen verschwunden sind, Bezüge völlig fehlen.

Erst im Jugendstil erneuern sich Formen: leicht verständliche, klare Formen sollen den Geist des modernen Lebens widerspiegeln. In den *Wiener Werkstätten* wird weiter entwickelt, Materialien werden gleichrangig sowie geometrische, reduzierte Formen verwendet. Der Schmuck wird von ausgebildeten Handwerkern gefertigt.

Dies wird bei Schmuckarbeiten der „Künstlergruppe Brücke“ abgelehnt. Sie sehen Schmuck als einen Bereich in ihrer „ganzheitlichen künstlerischen Auffassung“. Der Begriff des „Künstlerschmucks“ wird erstmalig verwendet. Nach dem Zweiten Weltkrieg widmen sich viele bildende Künstler dem Entwerfen von Schmuck, lassen allerdings meist bei Goldschmieden fertigen, was bei einem wesentlichen Teil der Stücke ersichtlich ist.

Bis heute gibt es Galerien¹, die „Künstlerschmuck“ anbieten. Schmuck unter anderem von Monica Bonvicini oder Rebecca Horn wird gezeigt. So sehr diese Künstlerinnen aussagekräftige bildende Kunst schaffen, so verwundern diese Arbeiten in Gold und Edelmetallen. Auch Schmuck von Erwin Wurm wird im Internet offeriert. Der Schmuck bezieht sich auf seine

¹ wie zum Beispiel die Galerie „Wearable Art“

Arbeit: „Selbstportrait als Essiggurkerl“. Bei dieser originalen Arbeit stehen 36 unterschiedliche Essig- und Salatgurken auf weißen Podesten und spielen mit Lächerlichem, Selbsterkennung und den Positionierungen in der Kunst. Als Schmuckanhänger oder Broschen in Silber mit Saphiren dekoriert, verlieren sie völlig die ursprüngliche Aussage und negieren eine Entwicklung im Autorenschmuck, die viel treffender Konzepte umsetzt. Der Starkult um Künstler führt zu sonderbaren Ausprägungen; für die Aufwertung von Autorenschmuck sind sie nicht förderlich. (vgl. Shoshtary, 2015)

1961 findet die erste große Schmuckausstellung in London statt, bei der Künstlerschmuck, historische Arbeiten und der sogenannte „Studio-Schmuck“ gemeinsam ausgestellt werden. Das ist der Beginn von vielen Ausstellungen in Europa, die die neuen Zugänge der Öffentlichkeit präsentieren. Zu einer Zeit als sich auch der Modeschmuck von der Wiedergabe historischer Formen löst und mit großen, bunten, materialvielfältigen und eigenständigen Arbeiten auftritt.

Ab den 1960er Jahren wendet sich Schmuck vom Traditionellen ab und nimmt sein Potential als Kunst wahr. Begriffe, wie „object to wear“ oder „sculpture to wear“, verdeutlichen diese Bestrebungen. Bestrebungen, die sich durch die Auflehnung gegen das Traditionelle bilden und nicht durch klare Ziele oder ein Manifest definieren.

Dieser Schmuck fühlt sich nicht dem Dekor zugehörig, wird allerdings in den allgemeinen Kunstdiskurs nicht miteinbezogen. Dabei kann Schmuck mit Besonderheiten aufwarten, die von anderen Kunstsparten nicht bedient werden können: Schmuck wird in Bezug zum Körper gesehen, kann somit performativ eingesetzt werden und ist ein mobiles Kulturgut, was in unserer globalen Welt durchaus vorteilhaft ist.

Die Frage, ob Schmuck Kunst ist, ist oftmals diskutiert, die Freiheit der Kunst wird gegen die handwerkliche Technik argumentiert und umgekehrt. Und doch kann es inspirierend sein, wenn eine Verarbeitungsmethode ein Leben lang verfeinert, erprobt und mannigfaltig gelehrt wird. Erika Leitner hat ein Stück erarbeitet, das diese ganze Entwicklungsarbeit zur Vollendung führt – meiner Ansicht nach - ein Grund dieses Kleinod museal zu würdigen.

Beat Wyss definiert die zentrale Aussage „Seht her, Leute, ich mache es so!“ (Wyss, 2016, S. 38) Genau so! – ist der eigene Zugang, der dem Publikum vermittelt wird und öffentliche Präsentationen braucht. Wyss macht seine Aussage an den Entwurfszeichnungen fest, die Inhalte jenseits von Handwerksspezifika veranschaulichen. Womöglich erübrigt sich die Frage des Handwerks und wird durch die neue Frage der computerunterstützten Erzeugungsmethoden ersetzt, durch die eine neue Formenvielfalt möglich ist und die neue Materialien nützen wird. Aber auch hier wird sich der künstlerische Inhalt über die Herstellung sowie das Material positionieren müssen, um als Kunst wahrgenommen zu werden.

Aktuell dient die Vielfalt der möglichen Materialien ausschließlich dem Objekt, dem Schmuck, um das Konzept zu unterstützen. Dies steht im Gegensatz zu den einstigen Zuschreibungen des Goldes, das in vielen Kulturen dem wichtigen Sonnengott zugeordnet wird. Um sich von den religiösen und in weiterer Folge den Status- und Wertzuschreibungen zu distanzieren, manifestiert sich in den 1970er Jahren die „Non precious Jewellery“ – Bewegung. Viele Materialien werden für den Schmuck untersucht und genützt, doch die Bezeichnung für die Ausbildung (Meisterklasse Metall) und für die Einordnung im Museum (Schmuck ist dem Bereich Metall zugeordnet) bleibt bei *Metall*. Die Vielfalt der Materialien wird nicht durch einen neuen Namen berücksichtigt. Wer weiß, ob eine Klasse für Schmuck nicht noch Bestand hätte, wenn nicht die Materialbezeichnung im Vordergrund gewesen wäre.

In der Sammlung für zeitgenössischen Schmuck des MAK können viele verschiedene Materialien ausgemacht werden und es ist erstaunlich, wie diese Materialien kombiniert werden – zu einer Gesamtheit komponiert sind. Ob das Material wertvoll ist oder nicht, bildet nicht den Kernpunkt für ein Schmuckstück. Pravu Mazumdar hinterfragt, ob der aktuelle Maßstab nicht der Wert, sondern die Nützlichkeit ist. Der Siegeszug von handlichen, technischen Alleskönnern, wirkt vielen aktuell schmückender und wertvoller, als ein funktionsfreies, aussagekräftiges, tragbares Objekt.

Die Frage, wie Schmuck definiert ist, wird im Kapitel 3 erläutert. Das bedarf einer genauen Darstellung, da Schmuck sehr vielgestaltig sein kann: als Insignien von Macht, Preziosen, Modeschmuck sowie Schmuck

von Subkulturen und Vereinen, womit die Zugehörigkeit dokumentiert wird. Aber auch die Differenzierung innerhalb von Gesellschaftsschichten kann durch Schmuck ausgedrückt werden.

Die Bedeutungszuschreibungen für Schmuck beziehen sich auf „alles was Menschen in ihrem Alltag antreibt und begeistert“ (Unger, 2016, S. 60) und dadurch der Kommunikation mit anderen und der Selbstkommunikation dient. Es ist die Inszenierung der eigenen Person, die sich des Schmuckes bedient, der Trends durch seine Langlebigkeit überdauert. Als Statussymbol wird Schmuck nicht von beiden Geschlechtern im selben Ausmaß genutzt, sondern vom Mann oft auf die Frau übertragen, was ein Feld für Abhängigkeits- und Unterdrückungsverhältnisse bietet.

Künstlerisch können die festgefahrenen Klischees aufgegriffen und hinterfragt werden. Dies ist eine Qualität der Kunst neben Originalität, unverwechselbarer Sprache, Novum und persönlichem Zugang. Speziell für den Schmuck ist auch der Kontrast zwischen „öffentlichem Manifest und Intimität ein Moment der Spannung.“ (Schellerer, 1991, S. 36) Losgelöst von einzelnen Personen werden Zusammenhänge, Herleitungen und Herausforderungen der Zeit in einer sinnhaltigen Form behandelt.

Die Begriffe für den künstlerischen Schmuck, sind noch nicht manifestiert – wahrscheinlich ist es jetzt – nach fast 60 Jahren Entwicklung – an der Zeit eine Schmucktheorie zu formulieren, wie es sich zum Beispiel das Symposium „SchmuckDenken“ zum Ziel gesetzt hat. Es ist fraglich, ob Beiträge aus Österreich mit einfließen können. In Literatur über Schmuck werden schmuck-schaffende Österreicher*innen oftmals als essentielle Wegbereiter*innen erwähnt: Elisabeth J. Gu. Defner, Peter Skubic, Manfred Nisslmüller, Fritz Maierhofer unter anderen. Doch aktuelle österreichische Stimmen werden marginal rezipiert.

Dabei setzt schon die *Wiener Werkstätte* neue Maßstäbe bei der Herstellung ihrer „Geschmeide“, Materialien werden gleichrangig verwendet und Kunsthandwerker sollen Malern und Bildhauern gleichgestellt sein. Themen der Natur werden von Dagobert Peche, Eugen Mayer und Elisabeth J. Gu. Defner sehr unterschiedlich aufgegriffen und bearbeitet.

Den bildenden Künsten sehen sich Sepp Schmörlzer, Fritz Maierhofer und Wolfgang Rahs nahe, sind Impulsgeber für den „Neuen Schmuck“. Peter Skubic setzt mit seinem „schmuck unter der haut“ einen Meilenstein in der Schmuckgeschichte. Die Konzepte von Manfred Nisslmüller lassen ihn als einen „reduktionistischen Kritiker der Verhaltensweisen und Gewohnheiten des Schmucktragens“ (Felderer & Lachmayr, 2000, S. 243) auftreten.

Pluralistisch sind die Zugänge, wie in der bildenden Kunst. Jede*r ist so überzeugt von dem persönlich „richtigen“ Ansatz, dass es zu vielen Diskussionen kommt und die Heterogenität der Szene ist - nach all den Jahren in Gesprächen noch spürbar, wenn Positionen in den 1970er Jahren von Kunden, Galerien oder Institutionen mehr unterstützt werden. Dogmatisierungen finden damals statt.

Erfrischend ist, wenn sich Anna Heindl über das angesagte Diktat der Goldlosigkeit hinwegsetzt und keine Berührungängste zur *Wiener Werkstätte* hat. Auch Susanne Hammer greift mit ihren Konzepten alte Themen auf – wie zum Beispiel die Idee von Ketten – dekonstruiert diese und schafft Zugänge, die überraschen.

Ausgebildet sind die meisten Künstler*innen, die in der Sammlung vertreten sind, an der Universität für angewandte Kunst, obwohl diese nie eine dezidierte Schmuckklasse hat. Schmuck wird „auch“ in den divers benannten Metallklassen gefertigt. Bis 1993 ist eine Ausbildung dort möglich; in Linz kann in der Meisterklasse bis 2001 Metall studiert werden. In der Ortweinschule in Graz kann weiterhin eine Meisterschule für Schmuck und Metallgestaltung und an der Kunst-ModeDesign Herbststrasse in Wien kann ein Kolleg für SchmuckDesign absolviert werden.

Es ist in Österreich eine sehr heterogene Schmuckszene entstanden, da es nicht so massiv spürbare Lehrerfiguren, wie an der Akademie der bildenden Künste München zum Beispiel um Hermann Jünger oder Otto Künzli, gegeben hat. (vgl. Zimmermann, 2018) Zusätzlich sind die frühen Protagonisten aus der Szene aus verschiedenen Bereichen gekommen. Ausbildungen im Juwelierbereich aber auch in der bildenden Kunst sind ebenso Bestandteil des individuellen Curriculums, wie das Metall-Studium an der Universität für ange-

wandte Kunst. Da solch eine Ausbildung derzeit nicht möglich ist, kommen Schmuckschaffende nach ihrem Studium im Ausland zurück und bringen sehr vielfältige Zugänge nach Österreich. (Zimmermann, 2018) Susanne Hammer kann dieser individuellen und anarchischen Entwicklung Positives abgewinnen.

Um Autorenschmuck mit kollektiver Kraft zu mehr Aufmerksamkeit zu verhelfen, gibt es etliche Initiativen und Zusammenschlüsse in Österreich: die *Gruppe 31. Mai* lädt an diesem Tag zu Ausstellungen, die *Werkstadt Graz* lotet die Grenzen des Schmucks aus, die Atelieregemeinschaft *STOSSIMHIMMEL* organisiert kunstspartenübergreifende Ausstellungen und die *kunst.wirt.schaft* in Graz vereint den Gastraum mit der Kunstwerkstatt. Die *Wiener Schmucktage* bespielen jedes Jahr im November Museen (mit der Auftaktveranstaltung im MAK), Ausstellungsräume, Galerien und Ateliers mit Ausstellungen, Workshops, Diskussionen und gemütlichem Austausch. Sie beziehen alle Arten von Schmuck in ihr Konzept ein.

Unterstützung kommt von Galerien: in Wien eröffnet 1972 die *Galerie am Graben*, 1980 die *Galerie V&V* und 1990 die *Galerie Slavik*. Die Galeristin Inge Asenbaum tritt auch während vier Jahrzehnten als Sammlerin auf. Es ist äußerst bedauernswert, dass diese Sammlung nicht mehr in Österreich, sondern im *Dallas Museum of Art* verortet ist, da sie eine Vielzahl an österreichischen Schmuckpositionen enthält. Desto wirkungsvoller ist die Sammlung des Ehepaares Bollmann, die im Jahre 2015 im MAK ausgestellt ist.

Umfangreiche Ausstellungen mit Schmuckkunst finden ab 1974 in Österreich statt. Das erste Mal noch stark an dem „neuen“, industriellen Material Stahl orientiert, findet mit der Ausstellung „Schmuck international 1900 – 1980“ eine Öffnung zur Internationalität statt. Wesentlich ist 1987 die von Helmut Gsöllpointner organisierte Ausstellung „Schmuck-Zeichen am Körper“² mit ihrem Katalog, der etliche Schmuckkünstler*innen inspiriert, das Thema Schmuckkunst in der kompletten Vielschichtigkeit aufzufassen, wie zum

² Auf die Frage von Florian Hufnagl, wo die Stücke der Ausstellung „Schmuck – Zeichen am Körper“ nun sind, antwortet Helmut Gsöllpointner: „Ahm, die sind, zum Teil an die Künstler zurückgegangen, zum Teil sind sie irgendwo, ich weiß es gar nicht, verkommen.“ (Gsöllpointner & Hufnagl, 2011, S. 99)

Beispiel für Susanne Hammer und Ursula Guttmann. Für mich ist es das erste Buch, das mir während meiner Ausbildungszeit einen Einblick in die Welt der Schmuckkunst ermöglicht. Eine herausragende Literatur zu dem Bereich Schmuck, welcher bis heute Lücken in der Verschriftlichung aufweist.

Im Jahr 2000 finden drei Ausstellungen mit österreichischer Schmuckkunst statt: Turning point, Kunst hautnah und in Zürich wird die Sammlung Asenbaum³ gezeigt. Nicht in Österreich! Ebenso wie die Ausstellung „Re-view. Aspekte Österreichischer Schmuckkunst (1945-2003)“ nur in Tokio und nicht in Österreich zu sehen ist. Bei beiden Ausstellungen bleiben jeweils „bloß“ feine Kataloge und die Wehmut, dass so eine Ausstellung nicht von einem österreichischen Museum übernommen wird.

Erst 2015 zeigt das MAK nach einigen kleinen Ausstellungen die schon erwähnte Sammlung Bollmann mit einer Retrospektive von Fritz Maierhofer und im gleichen Jahr öffnet sich das LENTOS Kunstmuseum Linz für die Ausstellung „LOVE & LOSS - Mode und Vergänglichkeit“ und involviert dazu auch die Autorenschmuck in Teilbereichen. „Die Ausstellung feiert Schönheit und Abgründiges, poetische Momente und schwarzen Humor. Sie präsentiert ModedesignerInnen gemeinsam mit bildenden KünstlerInnen, High and Street Fashion, Fotografien, Videos, Skulpturen und Installationen.“ (Rollig, 2015, S. 7)

Da Mode und Schmuck oft in jüngerer Geschichte als Schwerpunkte für Frauen gesehen werden, scheint es von Wichtigkeit zu sein, diese Genderthematik auszu-leuchten. Die feministischen Aufbrüche haben Rollen und Klischees ans Licht gebracht und den Körper zum Modell gemacht. Anhand von Inszenierungen wird der Körper geschmückt und dekoriert um die tradierten Rollenbilder aufzuzeigen. Künstlerinnen, wie Birgit Jürgenssen, VALIE EXPORT, Linda Christanell, Lisl Ponger, Renate Bertlmann, Kiki Kogelnik, Margot Pilz sowie das Kollektiv DIE DAMEN greifen bei der Veranschaulichung zu Schmuck bzw. zu schmuckhaften Formen.

³ zusätzlich mit Arbeiten von Studierenden aus Linz, Pforzheim und Zürich

Die Statements dieser Künstlerinnen sind auf Foto und Film zu sehen. Schmuckkünstlerinnen arbeiten vereinzelt mit Textil, jedoch oft mit Metall, dessen Bearbeitung in der Geschichte eine Männerdomäne bildet. Eine weitere Neuerung ist, dass Schmuck ausdrucksstark dem neuen Frauenbild gerecht wird. Arbeiten entstehen, die allerdings nur zu einem geringen Teil in der Sammlung für zeitgenössischen Schmuck im MAK berücksichtigt sind. Dass Konzepte sich auch im Autorenschmuck intensiv mit der Position der Frau in der Gesellschaft auseinandersetzen und dies dezidiert zum Ausdruck bringen, ist von Museen, die noch immer deutlich mehr Kunst von Männern ausstellen, wahrzunehmen!

Ist Schmuck in einem Museum präsent, verschieben sich die Kriterien. Nicht das Tragen am Körper zählt, sondern der skulpturale Charakter eines Schmuckstückes kann einer genauen Betrachtung unterzogen und in Kontext zu anderen Werken gesehen werden. Im MAK sind unter anderem Arbeiten gesammelt, die gar nicht tragbar sind, allerdings in Zusammenhang zu Schmuck und seinen Ausprägungen zu lesen sind. Beispiele sind unter anderem: „ewig dein“ von Evelyn Egerer sowie „die Garnitur“ von Manfred Nisslmüller.

Schmuckkunst handelt nicht nur bei diesen Beispielen, wie bildende Kunst. Sie findet Öffentlichkeit bei Ausstellungen und strebt, um von der Kunstgeschichte wahrgenommen zu werden, nach einer Aufnahme in ein Museum. Es ist der Name eines „guten Hauses“, der den Werdegang einer Künstlerin, eines Künstlers entscheiden kann – wie Kustodin Schmuttermeyer bedeutungsvoll beschreibt. Aus einem anderen Blickwinkel sind Sammlungen geeignet, um regionale Besonderheiten hervorzuheben, sichtbar zu machen. Ein Umstand der in Österreich für den Autorenschmuck äußerst nötig ist, da durch fehlende Ausbildungsstätten und wenig fördernde Industrie, sich die Hoffnung auf Impulse auf das MAK konzentriert.

Geschichtlich hat das MAK gute Voraussetzungen: es ist gegründet worden, um nach freien Konzepten Sammlungen neu anzulegen und hat 1964 sehr früh begonnen Schmuckkunst zu sammeln. Bei zeitgenössischen Sammlungen ist es eine Herausforderung aus den aktuellen Positionen, die für das Museum relevant sind, zu filtern. Intensive Auseinandersetzung mit aktuellen Diskursen und Beobachtung von Ausstel-

lungstätigkeiten sind durch Kustoden und Direktoren wesentlicher Bestandteil zur Selektion der aktuellen Positionen.

Für die Sammlung zeitgenössischen Schmucks im MAK gibt es keine festgehaltenen, nachprüfbar detaillierten Selektionskriterien, wodurch kein Schwerpunkt ausgemacht werden kann. Obwohl bei kleinen Sammlungen der Fokus von immenser Wichtigkeit wäre, um unter anderem mit internationalen Museen zu kooperieren.

Eine Kooperation mit der *Artothek des Bundes* wäre optimal. Sind doch im 21er Haus 94 zeitgenössische Schmuckstücke von österreichischen Künstler*innen vorhanden. Es sind oft die gleichen Künstler*innen, deren Werke auch in der Sammlung des MAK vertreten sind: E. J. Gu. Defner, A. Eberharter, B. Fink, A. Halm-schlager, S. Hammer, M. Hart, A. Heindl, U. Johannsen, F. Ladstätter, E. Leitner, F. Maierhofer, G. Mosettig, G. Nandori, M. Nisslmüller, W. RaHS, M. Ramharter, P. Skubic, M. Schmidt, L. Stramitz, J. Symon, E. Tesarik, U. Zehetbauer, P. Zimmermann. Die Nähe von zwei so ähnlichen Sammlungen kann nicht ignoriert, sondern muss bewusst als günstige Konstellation genutzt werden.

International gibt es viele Museen für angewandte Kunst und Designmuseen, die zeitgenössischen Schmuck sammeln – und es gibt auch bei den ausländischen Institutionen Bezüge zu Österreich. So lobt die Galerie Slavik in Leipzig einen Preis aus, Peter Skubic schenkt seine private Sammlung der *Neuen Sammlung – The Design Museum* in München, die einen Ausgangspunkt für die dortige Schmucksammlung bietet und die Sammlung Asenbaum, die viele österreichische Positionen enthält, ist im *Dallas Museum of Art* beheimatet. Eine Personale von Manfred Nisslmüller findet 2002 im *Gewerbemuseum in Winterthur* statt. Findet sich international mehr zu österreichischer Schmuckkunst als in Österreich?

In der Sammlung für zeitgenössischen Schmuck im österreichischen *Museum für angewandte Kunst* in Wien befinden sich 71 Arbeiten von österreichischen Künstlerinnen und 83 Arbeiten von österreichischen Künstlern. Akzessionen finden durch Ankäufe, Schenkungen, Leihnahmen der *Artothek des Bundes* und (2017 erstmalig) durch die Galerienförderung des Bun-

des statt. 1964 wird langsam mit der Sammeltätigkeit begonnen. Diese erfährt ihren Höhepunkt in den 80er Jahren, als durchschnittlich sechs Stücke jährlich der Sammlung hinzugefügt werden. In den letzten 17 Jahren wird nur noch marginal ergänzt. Als Begründung wird stets die finanzielle Situation angeführt. Jedoch sind Initiativen sowie Zusammenarbeit mit Schmuckkünstler*innen kaum sichtbar.

Grafisch erfasst ist in Kapitel 6, dass mehr Werke von einzelnen Künstlern gesammelt sind, als von Künstlerinnen. Nicht gleichrangig können Künstlerinnen ihre Position in der Schmucksammlung sichtbar machen, ein wesentliches Argument, da das Feld des Schmucks immer mehr von Frauen bespielt wird. Die Standpunkte einer jungen Generation sind in der Sammlung gar nicht vertreten. Die jüngste vertretene Schmuckkünstlerin ist Petra Zimmermann. Von ihr sind Frühwerke in der Sammlung vertreten. Leider werden keine Arbeiten von ihr aus den letzten 18 Jahren⁴ erworben, obwohl sie auf ein umfangreiches Gesamtwerk verweisen kann, 2013 im MAK ausstellt und 2010 den Eligiuspreis erhält.

Die nominierten Werke des Eligiuspreises werden im MAK ausgestellt. Wünschenswert wäre, dass die Preisträgerarbeiten auch in die Sammlung eingegliedert werden können. Weitere Wünsche und Anregungen bezüglich Ausstellungstätigkeiten, Präsentationsformen, Bezüge zum Alltag, dem Aufgreifen von Bildungsaufträgen, Kooperationen mit Sammlern und internationalen Museen werden im Kapitel *Aufforderung zum Schmuckdiskurs* erläutert. Anregungen, damit die Sammlung für zeitgenössischen Schmuck des Museums für angewandte Kunst aktiv genutzt wird und nicht weiterhin „kissed asleep in the museum's depot“ (Besten, 2017, S. 45) ist.

⁴ Auch von Anna Heindl sind in den letzten 21 Jahren keine Arbeiten gesammelt worden, wodurch eine kontinuierliche Abbildung ihres Werkes nicht gegeben ist.

9 Quellenverzeichnis

9.1 Interviews und Korrespondenz

- Bollmann, Heidi. Interview, Caffè Castelletto Wien, 27. November 2017.
- Guttman, Ursula. Email-Konversation, 07. Dezember 2017.
- Hammer, Susanne. Interview, Lokal Augustin Wien, 6. August 2017.
- Hart, Margit. Email-Konversation, 15. Februar 2018.
- Heindl, Anna. Interview, Atelier A. Heindl Wien, 16. November 2017.
- Leitner, Erika. Interview, Atelier Erika Leitner Wien, 12. März 2018.
- Morawetz, Stephanie. Email-Konversation, 03. Februar 2018.
- Schwarzinger, Veronika. Interview, Galerie V&V Wien, 18. April 2018.
- Tesarik, Eva. Email-Konversation, 19. März 2018.
- Zimmermann, Petra. Interview, Privaträumlichkeiten Wien, 29. März 2018.

9.2 Literatur- und Internetquellen

- Achleitner, G. & Ecker, B. (2008): Vorwort - von der Rolle, In: S. Mostegl & G. Ratzinger (Hrsg.), *Matrix - Geschlechter, Verhältnisse, Revisionen*. Wien, New York: Springer, S. 6-7.
- Aigner, C. (2006): Vom Schmuck zum Skulpturalen und retour. Zum Werk von Fritz Maierhofer. In: G. Koschatzky-Elias (Hrsg.), *Fritz Maierhofer - Jewellery and more!*. Stuttgart: Arnoldsche, S. 12-14.
- Aigner, S. (2003): Interview mit Silvia Steineck. In: S. Aigner, B. Borchhardt-Birbaumer & Freunde der Kunstmeile Krems (Hrsg.), *Mimosen-Rosen-Herbstzeitlosen - Künstlerinnen - Positionen 1945 bis heute*. Krems: ohne Verlagsangaben, S. 152-155.
- Aigner, S. (2003): Kinder - Küche - Kirche - Kunst - Feministische Genreszenen zwischen Pop Art und Realismus. In: S. Aigner, B. Borchhardt-Birbaumer & Freunde der Kunstmeile Krems (Hrsg.), *Mimosen-Rosen-Herbstzeitlosen - Künstlerinnen - Positionen 1945 bis heute*. Krems: ohne Verlagsangaben, S. 128-134.
- Archer, S. (2015): The International Exhibition of Modern Jewellery, 1890 – 1961. [Online] <https://www.sarah-archer.com/essays-content/2015/3/1/the-international-exhibition-of-modern-jewellery-1890-1961> [Zugriff am 08. August 2017].
- Asenbaum, P. & Kos, W. (2008): Radikalität und Schönheit. Paul Asenbaum, Kurator der Ausstellung, im Gespräch mit Wolfgang Kos. In: P. Asenbaum & Wien Museum (Hrsg.), *Glanzstücke - Emilie Flöge und der Schmuck der Wiener Werkstätte*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, S. 12-17.
- Aud Charlotte Ho Sook Sinding (2016): In: E. Maurer Zilioli (Hrsg.), *Open Space - Mind Maps - Positions in contemporary jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, Nationalmuseum Stockholm and the authors, S. 113.
- Barthes, R. (1961): current obsession- Roland Barthes From Gemstones to Jewellery. [Online] <http://www.current-obsession.com/roland-barthes-from-gemstones->

- to-jewellery/ [Zugriff am 12. Oktober 2017].
- Baum, P.(1984): Österreichischer Schmuck 1960-1984. In: I. Asenbaum & H. Karl (Hrsg.), *Gioiello, arte contemporanea d' Austria: Ateneo San Basso, Piazza San Marco, Venecia*. Wien: Ausstellungspublikation Galerie am Graben, S. 9-16.
- Beauvoir, S. d. (2017): *Das andere Geschlecht - Sitte und Sexus der Frau*. 17. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Becker, V. (1991): Die Rückkehr zum Schmücken 1965 bis heute. In: V. Becker (Hrsg.), *Glanzstücke: Modeschmuck vom Jugendstil bis zur Gegenwart*. München: Prestel, S. 313-366.
- Belgin, T. (2003): Vorwort. In: S. Aigner, B. Borchhardt-Birbaumer & Freunde der Kunstmeile Krems (Hrsg.), *Mimosen-Rosen-Herbstzeitlosen - Künstlerinnen - Positionen 1945 bis heute*. Krems: ohne Verlagsangaben, S. 7.
- Besten, . L. d. (1996): Schmuckstücke der Zukunft. *Kunsthandwerk & Design*, Band 6, S. 28-33.
- Besten, L. d. (2008): *Designers on Jewellery - Twelve years of jewellery production bei Chi hau paura...?*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.
- Besten, L. d. (2012): *On Jewellery - a compendium of international contemporary art jewellery*. Stuttgart: Arnold-sche Art Publishers.
- Besten, L. d. (2017): The Life of Jewellery Collections in Museums: the Netherlands, a Case Study. In: A. Gali (Hrsg.), *on collecting - Documents on Contemporary Crafts, No 4*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, S. 41-56.
- Bogner, V. (2017): Auf zum goldenen Matriarchat. *Falter*, Issue 10a, S. 14-16.
- Bollmann, K. (2015): Das adoptierte Kind. In: C. Thun-Hohenstein & E. Schmutzmeier (Hrsg.), *Schmuck 1970-2015 - Sammlung Bollmann*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, S. 8-121.
- Bonnet, A.-M. (2017): *Was ist zeitgenössische Kunst oder Wozu Kunstgeschichte?* Berlin.München: Deutscher Kunstverlag.
- Borchhardt-Birbaumer, B. (2015): Metall hautnah. In: G. Schor (Hrsg.), *Feministische Avantgarde - Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund*. München: Prestel Verlag, S. 397.
- Bott, G. (1971): *Schmuck als künstlerische Aussage unserer Zeit*. Königsbach-Pforzheim: Verlag Hans Schöner.
- Buchsbaum, M. (2003): Fossile Zeitzeugenschaft - Miterlebte und mitgetragene Aufbrüche zwischen 1955 und 1960. In: S. Aigner, B. Borchhardt-Birbaumer & Freunde der Kunstmeile Krems (Hrsg.), *Mimosen-Rosen-Herbstzeitlosen - Künstlerinnen - Positionen 1945 bis heute*. Krems: ohne Verlagsangaben, S. 20-28.
- Bundeskanzleramt (2017): Mentoring für Künstlerinnen. [Online] <http://www.kunstkultur.bka.gv.at/site/8085/default.aspx> [Zugriff am 18. Jänner 2018].
- Carderera, L. (2016): Victoria and Albert Museum. [Online] <http://www.vam.ac.uk/blog/artists-residence-vanew-open-call-for-gilbert-collection-residency> [Zugriff am 27. Dezember 2017].
- Christanell, L. (2000). In: V. Schwarzingler (Hrsg.), *Kunst hautnah*. Wien: Künstlerhaus, S. 27.
- CS, R. (2009): Ältester Schmuck der Menschheitsgeschichte in Marokko gefunden. [Online] <http://www.archaeologie-online.de/magazin/nachrichten/aeltester-schmuck-der-menschheitsgeschichte-in-marokko-gefunden-7318/> [Zugriff am 6. August 2017].
- DMA (2015): Dallas Museum of Art Acquires Collection Of Modern and Contemporary Jewelry, Featuring More Than 700 Works by Internationally Acclaimed Artists . [Online] <https://www.dma.org/press-release/dallas-museum-art-acquires-collection-modern-and-contemporary-jewelry-featuring-more> [Zugriff am 18. Jänner 2018].
- DMA, 2015. DMA. [Online] <https://www.dma.org/press-release/dallas-museum-art-acquires-collection-modern-and-contemporary-jewelry-featuring-more> [Zugriff am 19. Juni 2017].
- Falk, F. (1999): Das Museum - die Sammlung. In: F. Falk & C. Holzach (Hrsg.), *Schmuck der Moderne 1960-1998 : Bestandskatalog der modernen Sammlung des Schmuckmuseums Pforzheim*. Stuttgart: Arnoldsche, S. 6-9.
- Felderer, B. & Lachmayr, H. (2000): *Alles Schmuck*. Zürich: Lars Müller.
- Fenz, W. (1998): Der Schmuck am Körper und in der Gesellschaft. In: W. Rahs(Hrsg.), *Graz grüßt Villa De Bont*. Graz: Ausstellungspublikation, S. 52-58.
- Fischer, B. (2016): In: E. Maurer Zilioli (Hrsg.), *Open Space - Mind Maps*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, Nationalmuseum Stockholm and the authors, S. 154-157.
- Fliedl, G. (2006): Die Pyramide des Louvre. In: W. Muchitsch (Hrsg.), *Sammeln*. Wien: Guria + Kant, S. 71-149.
- Flos, B. & Schellerer, D. (2000): *Phänomen Schmuck*. Wien: BM Bildung, Wissenschaft u. Kultur.
- Flügel, K. (2005): Einführung in die Museologie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Formanek, V. (1992): *Wiener Schmuck: Tendenzen 1936-1991*. Wien: Tusch ~ Varia
- Formanek, V. (2003): Auf der Suche nach der verlorenen Goldschmiedin. In: A. Kühnel & S. Angerholzer (Hrsg.) *Re-view . Aspects of Austrian Jewellery Art (1945-2003)*. Tokio: Ausstellungspublikation, S. 72-78.
- Griessmaier, V. (1964): Hundert Jahre österreichisches Museum für angewandte Kunst. In: V. Griessmaier (Hrsg.), *100 Jahre Österreichisches Museum für Angewandte Kunst*. Wien: Museum für Angewandte Kunst, S. IX-XV.
- Gropius, W. (1919): Bauhaus-Manifest. [Online] http://www.dnk.de/_uploads/media/186_1919_Bauhaus.pdf [Zugriff am 18. Jänner 2018].
- Groys, B. (1997): *Logik der Sammlung - am Ende des musealen Zeitalters*. München, Wien: Hanser.
- Grüner, A. (2007): Collections for the Future. In: D. Heisig (Hrsg.), *Ent-sammeln: Neue Wege in der Sammlungspolitik von Museen*. Aurich: Ostfriesische Landschaftliche Verl.- und Vertriebsges., S. 79-85.
- Gsöllpointner, H. (1987): *Schmuck - Zeichen am Körper*. Wien: Falter Verlag.
- Gsöllpointner, H. & Hufnagl, F. (2011): Interview. Gsöllpointner. Hufnagl. In: F. Hufnagl & Die Neue Sammlung

- München (Hrsg.), *Radikal. Skubic. Schmuck*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, S. 90-101.
- Hammer, S. (2010): anlässlich der Vernissage im Traklhaus, 23.9.2010. In: G. i. Traklhaus (Hrsg.), 3. *Eligius-Schmuck-Preis des Landes Salzburg 2010*. Salzburg: ohne Verlagsangabe, ohne Seitenangabe.
- Haus, A. (2006/2007): Bauhaus - geschichtlich. In: J. Fiedler & P. Feierabend (Hrsg.), *Bauhaus*. Potsdam: Tandem Verlag, S. 14-21.
- Herrmann, M. (2003): Die Secession der Frauen. In: S. Aigner, B. Borchhardt-Birbaumer & Freunde der Kunstmeile Krems (Hrsg.), *Mimosen-Rosen-Herbstzeitlosen - Künstlerinnen - Positionen 1945 bis heute*. Krems: ohne Verlagsangaben, S. 274-278.
- Heuzé, M., Lignel, B. & Dressen, A. (2017): *Medusa - Bijoux et tabous*. Paris: Paris Musées.
- Hiramatsu, Y. (2003): Vorwort. In: A. Kühnel & S. Angerholzer (Hrsg.), *Re-view. Aspekte Österreichischer Schmuckkunst (1945-2003)*. Tokio: Ausstellungspublikation, S. 6-7.
- Holzach, C. (1999): Neuer Schmuck in Europa, in Österreich. In: S. Hammer & F. Maierhofer (Red.), *Turning point: Schmuck aus Österreich zur Jahrtausendwende*. Wien: Media-Plan K.Kreiner, S. 15-18.
- Holzach, C. (1999): Schmuck der Moderne. In: F. Falk & C. Holzach (Hrsg.), *Schmuck der Moderne 1960 - 1998: Bestandskatalog der modernen Sammlung des Schmuckmuseums Pforzheim*. Stuttgart: Arnoldsche, S. 13-16.
- Holzach, C. (2000): Schmucknähe. In: R. Slavik (Hrsg.), *Schmuck. Kunst am Körper*. Wien: Edition Galerie Slavik, S. 11-16.
- Huck, B. (2013): Goldene Ehrennadel. In: Schantl, A. (Red.), *Die Damen*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, S. 73.
- Hufnagl, F. (2011): Schmuck ist eine geistige Disziplin. In: F. Hufnagl (Hrsg.), *Radikal. Skubic. Schmuck*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, S. 7-12.
- Hüneke, A. (2003): Die Einheit der künstlerischen Anschauung Max Sauerlandt und das plastische und kunsthandwerkliche Schaffen der „Brücke“-Künstler. In: K. Schneider (Hrsg.), *Nur für ihre Frauen - Schmuck von Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner*. Halle (Saale): Stiftung Moritzburg, S. 51-61.
- Ilse-Neumann, U. (2015): Art Jewellery Forum. [Online] <https://artjewelleryforum.org/node/7124> [Zugriff am 18. Jänner 2018].
- Jobst, C. (2000): Schmuck. Kunst am Körper. Zum zehnjährigen Bestehen der Galerie Slavik. In: R. Slavik (Hrsg.) *Schmuck. Kunst am Körper*. Wien: Edition Galerie Slavik, S. 7-10.
- Jünger, H. (1996): Über den Schmuck und das Machen. München: Bayrischer Kunstgewerbe-Verein e.V.
- klimto2 (2016): About curating. Carole Guinard interview by klimto2. [Online] <https://klimto2.net/forum/interviews/about-curating-carole-guinard-interviewed-klimto2-klimto2> [Zugriff am 13. Mai 2018].
- Knerr, A.-B. (2009): Schmuck und Sinn - Fragen und Antworten zum Phänomen Schmuck. Norderstedt: Books on Demand.
- Kogelnik, K. (1987): Kiki Kogelnik. In: H. Gsöllpointner (Hrsg.), *Schmuck - Zeichen am Körper*. Wien: Falter Verlag, S. 236.
- König, R. (1985): Menschheit am Laufsteg - die Mode im Zivilisationsprozeß. Wien: Hanser.
- Kübler, C. & Arbeitsgruppe d. Verbands d. Museen d. Schweiz (2011): museums.ch. [Online] <https://www.museums.ch/publikationen/standards/sammlungskonzept.html> [Zugriff am 27. Dezember 2017].
- Kühnel, A. (2003): Von Naturharmonie zu subjektiviertem Naturerlebnis (1945-1975). In: A. Kühnel & S. Angerholzer (Hrsg.), *Re-view. Aspekte Österreichischer Schmuckkunst (1945-2003)*. Tokio: Ausstellungspublikation, S. 20-27.
- kunst.wirt.schaft (o.J.): kunst.wirt.schaft. [Online] <http://www.kunstwirtschaft.at/de/> [Zugriff am 1. Mai 2018].
- Lachmayr, H. (1987): Künstler als Schmuckgestalter. In: H. Gsöllpointner (Hrsg.), *Schmuck - Zeichen am Körper*. Wien: Falter Verlag, S. 191.
- Ladstätter, F. (2000): In: V. Schwarzingler (Hrsg.), *Kunst hautnah*. Wien: Künstlerhaus, S. o.A.
- Ladstätter, F. & Penny, M. (2007): The Fantasy of the Source. In: Ausstellungspublikation. *Les Fleurs du Mal*. Wien: Holzhausen, S. o.A.
- Längle, S. (2012): Eröffnungsrede für Susanne Hammer: Fault Lines, Galerie V&V, Wien: nicht verlegt.
- Lévi-Strauss, C. (1989): Lebensspender Schmuck. In: M. Erihoff & S. Bodine (Hrsg.), *ORNAMENTA 1*. München: Prestl, S. 13-16.
- Lindemann, W. (2011): Schmuck Denken. Eine Theorie des Schmucks. In: W. Lindemann, (Hrsg.), *Thinking Jewellery: On the way towards a Theory of Jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, S. 26-40.
- Ludwig, R. (2008): Schmuck - Design der Moderne. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.
- Maas, B. (2011): Zitat als künstlerische Strategie im Schmuck von Petra Zimmermann. In: P. Zimmermann (Hrsg.), *Petra Zimmermann - Schmuck*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, S. 15-19.
- MAK (o.J.): MAK - Sammlung online. [Online] [https://sammlung.mak.at/sammlung_online?q=-schmuck&fq_string_school_style_de-DE=Han-Dynastie\(206.v.Chr.-220.n.Chr.\)&fq_string_school_style_de-DE=Han-Dynastie,westliche\(206.v.Chr.-8.n.Chr.\)](https://sammlung.mak.at/sammlung_online?q=-schmuck&fq_string_school_style_de-DE=Han-Dynastie(206.v.Chr.-220.n.Chr.)&fq_string_school_style_de-DE=Han-Dynastie,westliche(206.v.Chr.-8.n.Chr.)) [Zugriff am 21. April 2018].
- Maurer Zilioli, E. (2016): Open Space - Mind Maps - Positions in contemporary jewellery. In: E. Maurer Zilioli (Hrsg.), *Open Space - Mind Maps*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, Nationalmuseum Stockholm, S. 12-20.
- Mazumdar, P. (2015): Gold und Geist. Fröhliche Wissenschaft bei MSB, Berlin: MSB Matthes & Seitz.
- Muttenthaler, R. & Wonisch, R. (1997): Autonome Frauenmuseen. In: G. Hauer, R. Muttenthaler, A. Schober & R. Wonisch (Hrsg.), *Das inszenierte Geschlecht - Feministische Strategien im Museum*. Wien: Böhlau, S. 45-172.
- museumspraxis, (2015): Museumspraxis. [Online] <http://museumspraxis.at/?p=305> [Zugriff am 27. Dezember 2017].
- Naica-Loebell, A. (2006): Telepolis. [Online] <https://www.>

- heise.de/tp/features/Muschelkette-als-Statussymbol-3406817.html [Zugriff am 25. September 2017].
- Otto, W. (2011): Eyecatcher und Denkmuster. In: P. Zimmermann (Hrsg.), *Petra Zimmermann - Schmuck - Jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, S. 5-13.
- Pastor, C. (2014): Introduction. In: C. Pastor (Hrsg.), *ÉCLAT Masters of New Jewellery Design*. Barcelona: Promopress.
- Pastor, C. (2015): Wall Street International. [Online] <http://wsimag.com/architecture-and-design/17577-carlos-pastor> [Zugriff am 02. März 2017].
- Patalong, F. (2015): Spiegel Online. [Online] <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/forscher-finden-neandertaler-schmuck-aus-adlerklauen-a-1022913.html> [Zugriff am 6. August 2017].
- Pickl-Herk, H. (1986): Schmuck vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert. In: D. Kramer & H. Pickl-Herk (Hrsg.) *Schmuck - aus den Sammlungen des Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum*. Trautenfels: Verein Schloß Trautenfels, S. 9-14.
- Pomian, K. (1987): Der Ursprung des Museums - vom Sammeln. Berlin: Wagenbach.
- Reinders, C. E. M. (2016): klimto2. [Online] <https://klimto2.net/forum/interviews/about-curating-carin-e-m-reinders-interviewed-klimto2-carin-e-m-reinders> [Zugriff am 27. Dezember 2017].
- Reynolds, D. (2000): Die österreichische Synthese - Metropole, Peripherie und die kunstgewerblichen Fachschulen des Museums. In: K. Pokorny-Nagel (Hrsg.), *Kunst und Industrie: Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien*. Ostfildern: Cantz, S. 203-218.
- Röllig, S. (2015): Love & Loss. In: U. Guttmann & Lentos Kunstmuseum Linz (Hrsg.), *LOVE & LOSS - Mode und Vergänglichkeit*. Wien: Verlag für Moderne Kunst, S. 6-7.
- Rose, B. (2011): Art as Jewellery. In: D. Venet (Hrsg.), *The artist as jeweler*. Milano: Skira, S. 14-17.
- Samsonow, E. v. (2012): Techno-Caverne, bewimper-tes Organ - Zu Anna Heindls neuen Arbeiten. In: A. Heindl, *Farbkoerper gleissend, Blumen der Nacht*. Wien: Ausstellungspublikation.
- Schellerer, D. (1991): Design eines Datums. *Art Aurea*, Band 3, S. 80-85.
- Schellerer, D. (1991): Keine unbeschwerte Beziehung. In: V. z. F. u. V. z. a. K. V. & V. & V. (Hrsg.), *Schmuck im Plural*. Wien: Verein zur Förderung und Verbreitung zeitgenössischer angewandter Kunst V & V & V, S. 27-36.
- Schellerer, D. (1991): Keine unbeschwerte Beziehung - Europäische Schmuckkunst und die Materialfrage. In: V. Schwarzingler (Hrsg.), *Schmuck im Plural*. Wien: Ausstellungskatalog, S. 27-35.
- Schellerer, D. (1999): Schmuck - Kommunikation mit vielen Bedeutungen. In: S. Hammer & F. Maierhofer (Red.), *Turning point: Schmuck aus Österreich zur Jahrtausendwende*. Wien: Media-Plan K.Kreiner, S. 22 - 25.
- Schliwinski, M. & Eickhoff, J. (1983): 5 x österreichischer Schmuck. München: Galerie spektrum.
- Schlossinger, M. (2011): Kunst und Schmuck in Österreich. In: P. Skubic & F. Hufnagl (Hrsg.), *Radikal.Skubic. Schmuck*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, S. 30-46.
- Schlossinger, M. (2014): Open Access Publikationsserver. [Online] <http://unipub.uni-graz.at/obvugr/hs/download/pdf/239599?originalFilename=true> [Zugriff am 18. Juni 2017].
- Schmuttermeier, E. (1992): Eisenkunstguß der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Österreichischen Museums für Angewandte Kunst. Wien: MAK - Österr. Museum für Angewandte Kunst.
- Schmuttermeier, E. (1999): Schmuck - Museum - Schmuck. In: S. Hammer & F. Maierhofer (Red.), *Turning point: Schmuck aus Österreich zur Jahrtausendwende*. Wien: Media-Plan K.Kreiner, S. 41.
- Schneider, K. (2003): Die Maler der „Brücke“ als Schmuckgestalter. In: K. Schneider (Hrsg.), *Nur für ihre Frauen - Schmuck von Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Erich Heckel und Ernst Ludwig Kircher*. Halle (Saale): Stiftung Moritzburg, S. 11-20.
- Schneider, K. (2003): Vorwort. In: K. Schneider (Hrsg.), *Nur für ihre Frauen - Schmuck von Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Erich Heckel und Ernst Ludwig Kircher*. Halle (Saale): Stiftung Moritzburg, S. 7-9.
- Schobinger, B. (2011): Against Methode in the applied. In: W. Lindemann (Hrsg.), *Thinking Jewellery: On the Way towards a Theory of Jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, S. 75-77.
- Schollmayer, K. (1974): Neuer Schmuck - Ornamentum humanum. Tübingen: Wasmuth.
- Schor, G. (2015): Die Feministische Avantgarde - eine radikale Umwertung der Werte. In: G. Schor (Hrsg.), *Feministische Avantgarde - Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund*. München: Prestel Verlag, S. 17-67.
- Schwarzinger, V. (2000): Einleitung. In: V. Schwarzinger (Hrsg.), *Kunst hautnah*. Wien: Künstlerhaus.
- Schweiger, W. & Trumler, G. (1982): Wiener Werkstatt: Kunst und Handwerk 1903 - 1932. Wien: Brandstätter.
- Semper, G. (1987): Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol. Berlin: Alexander Verlag.
- Shillito, A. M. (2017): AnnMarie Shillito's Blog. [Online] <https://annmarieshillito.wordpress.com/3/> [Zugriff am 21. April 2018].
- Shoshtary, C. (2015): Karma Chroma. [Online] <http://karmachroma.com/2015/11/02/jewellery-by-artists-when-artists-from-other-fields-dabble-in-jewellery/#nav-mobile> [Zugriff am 22. April 2018].
- Simmel, G. (1987): Psychologie des Schmucks. In: H. Gsöllpointner (Hrsg.), *Schmuck - Zeichen am Körper*. Wien: Falter Verlag, S. 61-66.
- Skreiner, W. (1984): Schmuck als Kunst: die Schule um Schmeiser. Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum.
- Skubic, P. (1987): Ist Schmuck Kunst? In: H. Gsöllpointner (Hrsg.), *Schmuck - Zeichen am Körper*. Wien: Falter Verlag, S. 283 - 286.
- Solomon-Godeau, A. (2009): Wenn der Schuh passt - Fetischismus, Weiblichkeit und Birgit Jürgenssen. In: G. Schor & A. Solomon-Godeau (Hrsg.), *Birgit Jürgenssen*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, S. 231-146.
- Spiekermann, G., 2009. Was sie im Wasser sah - Die Bade-Polaroids von Birgit Jürgenssen. In: G. Schor & A.

- Solomon-Godeau (Hrsg.), *Birgit Jürgenssen*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, S. 207-218.
- Strobl, I. (1987): Die Ausstellung. In: H. Gsöllpointner (Hrsg.), *Schmuck - Zeichen am Körper*. Wien: Falter Verlag, S. 273.
- Susemichel, L. (2012): an.schläge - Das feministische Magazin. [Online] <http://www.anschlaege.at/feminismus/2012/02/cutout-makeup/> [Zugriff am 18. Jänner 2018].
- Thun-Hohenstein, C. (2015): Kunst für Menschen. In: C. Thun-Hohenstein & E. Schmutzmeier (Hrsg.), *Schmuck 1970-2015 - Sammlung Bollmann*. Stuttgart: ARNOLDSCHER Art Publishers, S. 6.
- Toth, B., 2017. Feminismus ist heute wieder Klassenkampf. Gut so!. Falter, Issue 10a, S. 4.
- Turner, R. (1986): Neuer Schmuck - Eine unverkennbare Handschrift. In: P. Dormer & R. Turner (Hrsg.), *Schmuck - die internationale Avantgarde - Ideen. Stile. Tendenzen*. Köln: DuMont, S. 7-20.
- Unger, M. (2011): Temptation. In: W. Lindemann, (Hrsg.), *Thinking Jewellery: On the way towards a Theory of Jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, S. 303-319.
- Unger, M. (2016): Schmuck im Kontext. In: W. Lindeman & J. Wild (Hrsg.), *NSAIO6: Neuer Schmuck aus Idar-Oberstein*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, S. 48-60.
- Voigt, S. & Voigt, U. (2011): Head jewellery - a theory of the theory of jewellery. In: W. Lindemann (Hrsg.), *Thinking Jewellery: On the way towards a Theory of Jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, S. 82-93.
- Wagner, M. (1992): Vorwort. In: V. Formanek, *Wiener Schmuck: Tendenzen 1936-1991*. Wien: Tusch - Varia S. 6-7.
- Waidacher, F. (2005): *Museologie knapp gefasst*. Wien: Böhlau.
- Wild, J. (2016): Schmuck im Museum. In: W. Lindeman & J. Wild (Hrsg.), *NSAIO6: Neuer Schmuck aus Idar-Oberstein*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, S. 62-72.
- Wirtschaftslexikon24 (2017): *Wirtschaftslexikon*. [Online] <http://www.wirtschaftslexikon24.com/d/bretton-woods-abkommen/bretton-woods-abkommen.htm> [Zugriff am 18. Jänner 2018].
- Women in Jewellery (2006): klimto2. [Online] <https://klimto2.net/events/exhibitions/women-jewellery-alternatives-gallery/> [Zugriff am 15. April 2018].
- Wurm, E. (1983): o.T. In: Anna Heindl - *Schmuckarbeiten 1982-83*. Wien: Ausstellungspublikation.
- Wyss, B. (2016): Das Gold des Entwerfens. In: E. Maurer Zilioli & M. Buhrs (Hrsg.), *Private Confessions - Zeichnung & Schmuck*. Stuttgart: Arnoldsche, S. 38 - 44.
- Zimmermann, A. (2008): Was war feministische Kunst? Sechs Historisierungen im Lexikonformat. In: S. Mosteg & G. Ratzinger (Hrsg.), *Matrix - Geschlechter, Verhältnisse, Revisionen*. Wien, New York: Springer, S. 57-73.

9.3 Abbildungs- verzeichnis

- Covergrafik auf Grundlage der Arbeit von
Birgit Jürgenssen: „ohne Titel“ (ph23)
- Abb. 2, S. 11, Schmuck & Foto: S. Bischur
- Abb. 3, S. 15, Schmuck: G. Machacek,
Foto: © Peter Winklehner
- Abb. 4, S. 17, Schmuck: E. J. Gu. Defner,
Foto: © MAK/Georg Mayer
- Abb. 6, S. 18, Schmuck & Foto: C. Langer
- Abb. 7, S. 19, Schmuck & Foto: © M. Hart
- Abb. 8, S. 19, Schmuck & Foto: © E. Tesarik
- Abb. 9, S. 27, Schmuck: D. Peche,
Foto: © MAK/Katrin Wißkirchen
- Abb. 10, S. 28, Schmuck & Foto: © H. Kodré
- Abb. 11, S. 29, Schmuck: S. Schmölzer,
Foto: © MAK/Georg Mayer
- Abb. 16, S. 34, Schmuck: S. Hammer,
Foto: © Alexander Bauer
- Abb. 18, S. 48, DIE DAMEN – DIE DAMEN beleben die
Sinne - Foto:[Online] <http://www.zeitkunstnoe.at/de/st.-poelten/ausstellungen/die-damen.-ona-b.-evelyne-egerer-birgit-juergenssen-ingeborg-strobl-lawrence-weiner> [Zugriff am 22. April 2018].
- Abb. 19, S. 48, Lisl Ponger - Foto:[Online] <https://www.lisl-ponger.com/vsgko43s9livow7fcpom1leu5qf9b8> [Zugriff am 22. April 2018].
- Abb. 20, S. 48, VALIE EXPORT- Foto:[Online] <https://onlineonly.christies.com/s/future-past-present-post-war-contemporary-art/aktionshose-genitalpanik-action-pants-genital-panic-46/30361> [Zugriff am 22. April 2018].
- Abb. 21, S. 49, Renate Bertlmann – Foto:[Online] <https://www.artsy.net/artwork/renate-bertlmann-urvagina-ins-tallation> [Zugriff am 22. April 2018].
- Abb. 22, S. 49, Margot Pilz - Videostill:[Online] http://www.margotpilz.at/margot_pilz_celebration_video.html [Zugriff am 22. April 2018].
- Abb. 23, S. 49, Cindy Sherman, – © courtesy MOMA
Foto:[Online] <http://boepalm.blogspot.co.at/2012/03/cindy-sherman.html> [Zugriff am 22. April 2018].
- Abb. 24, S. 50, Birgit Jürgenssen, Kapital & Kirche, 1985, In: Gsöllpointner, H., 1987. Schmuck - Zeichen am Körper. Wien: Falter Verlag S. 200.
- Abb. 25, S. 50, Birgit Jürgenssen, © Estate Birgit Jürgenssen, courtesy Galerie Hubert Winter, Wien.
- Abb. 26, S. 50, Kiki Kogelnik, Zeichnung Tiermaske 1986, In: Gsöllpointner, H., 1987. Schmuck - Zeichen am Körper. Wien: Falter Verlag S. 237.
- Abb. 27, S. 51, Schmuck: A. Heindl, Foto: © MAK/Nathan Murrell
- Abb. 32, S. 57, Schmuck: E. Egerer, Foto: © MAK/Georg Mayer
- Abb. 33, S. 58, Schmuck: A.M. Halmschlager, Foto: © U. Halmschlager
- Abb. 34, S. 60, Manfred Nisslmüller: Die Krone 1985 Phänomen Schmuck – Medienservice Reg. Nr. 21575
- Abb. 35, S. 60, Jan Vermeyen, 1602, Krone Kaiser Rudolfs II., österreichische Kaiserkrone (Kaiserliche Schatzkammer Wien)Foto: Graf von Habsburg. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oesterreichische_kaiserkrone_

rudolfinische_hauskrone_.jpg#/media/File:Oesterreichische_kaiserkrone_rudolfinische_hauskrone_.jpg [Zugriff am 26. Mai 2018].

Abb. 36, S. 60, Federkopfschmuck, Azteken, frühes 16. Jahrhundert, Foto: Thomas Ledl. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Feather_headdress_Moctezuma_II.JPG [Zugriff am 26. Mai 2018].
Abb. 38 1+2, S. 62, Schmuck: S. Hammer, Foto: © H. Reich
Abb. 39, S. 67, Schmuck: S. Hammer, Foto: ©MAK/Georg Mayer
Abb. 40, S. 67, Schmuck: B. Fischer, Foto: ©MAK/Georg Mayer

Alle hier nicht ausgewiesenen Abbildungen und Grafiken stammen von der Autorin.

9.4 Danksagung

Ich möchte mich herzlich bei meinen Interviewpartnerinnen bedanken, die mir Einblicke und Zeit schenkten: Erika Leitner, Heidi Bollmann, Anna Heindl, Susanne Hammer, Petra Zimmermann und Veronika Schwarzinger, sowie bei allen Schmuckkünstlerinnen, die durch ihre Konversation mit mir Inspiration boten.

Weiters möchte ich mich bei Roman Horak bedanken, dass er sehr offen ein „schmuckes“ Thema als Diplomarbeit an der Universität für angewandte Kunst ermöglichte.

Kustodin Elisabeth Schmuttermeier und Anne-Katrin Rossberg vom MAK möchte ich für die Erlaubnis die Sammlung einzusehen und für die gute Zusammenarbeit danken.

Für die Bildrechte sei dem MAK, der Estate Birgit Jürgenssen - courtesy Galerie Hubert Winter, Margot Pilz und Lisl Ponger gedankt.

Meiner Familie, meinen Freund*innen und Kolleginnen möchte ich innig für die vielfältige Unterstützung danken!

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit,

dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe,

dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde,

dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, Juni 2018

Birgit Wiesinger

in Erinnerung an Elisabeth Jesus Guennaibim Defner