

di:'Angewandte

/ecm
educating
curating
managing

masterlehrgang für
ausstellungstheorie & praxis
an der universität für
angewandte kunst wien

ecm – educating/curating/managing 2016-18

Master Thesis

Display-Strategien in der zeitgenössischen Schmuckkunst.

Zwischen Vitrine, Körper und Straße.

BA Katrin Jasmin Derakhshifar

Wien, Mai 2018

Betreut von Priv.-Doz. Mag. Dr. Martina Griesser-Stermscheg und Mag. Christine Haupt-
Stummer

Abstract

Das Ziel dieser Arbeit ist es, Display-Strategien im Bereich der zeitgenössischen Schmuckkunst aufzuzeigen. Anhand von Beispielen soll gezeigt werden, wie unterschiedlich die Präsentationsformen von Schmuckkunst ausfallen können. Sie reichen von klassischen Vitrinen zu Installationen, Performances und Interventionen im öffentlichen Raum. Im Fokus steht immer wieder die Beziehung des Schmucks zum Körper und dessen Rolle als Display. Ich gehe der Frage nach, wie Schmuck ausgestellt werden kann, ohne auf die Anwesenheit des Körpers angewiesen zu sein, und was für eine Rolle die Geste des Berührens und Tragens und deren Verweigerung für die Erfahrbarkeit und das Verständnis von Schmuckkunst spielt. Des Weiteren, beschäftige ich mich mit dem Verhältnis zwischen Schmuckobjekt, Körper und Ausstellungsraum. Ein wichtiger Teil der zeitgenössischen Schmuckkunst ist die künstlerische Praxis des Ausstellens, bei der das Display im künstlerischen Prozess mitgedacht wird. Durch Beispiele und eine vergleichende Analyse soll ein Überblick über die gängigsten Display-Strategien im Bereich der zeitgenössischen Schmuckkunst geschaffen werden.

The aim of this work is to show display strategies in the field of contemporary jewelry. By using examples it will be shown how different the presentation forms of art jewelry can be. They range from classic showcases to installations, performances and interventions in public spaces. The focus is again and again on the relationship of jewelry to the body and its role as a display. I am concerned with questions about how jewelry can be exhibited without relying on the presence of the body and what meaning/impact the gesture of touching and wearing and its denial has for the experience and understanding of art jewelry. Furthermore, I deal with the relationship between jewelry object, body and space in which it is exhibited. An important part of contemporary jewelry is the artistic practice of exhibiting, in which the display is part of the artistic process. Through examples and a comparative analysis an overview of the most common display strategies in the field of contemporary jewelry is to be created.

Inhaltsverzeichnis

Abstract	02
1. Einleitung	04
2. Was ist Schmuckkunst? – ein Überblick	05
3. Display-Strategien des Schmuck- Ausstellens	08
1. Der Körper als Display	12
2. Experimentelle Vitrinen	16
3. Schmuck im öffentlichen Raum	24
4. Conclusio	27
5. Abbildungen	30
6. Literaturverzeichnis	44
7. Abbildungsverzeichnis	46
Lebenslauf	48

1. Einleitung

In meiner Master Thesis werde ich verschiedene Herangehensweisen an das Ausstellen von Schmuckkunst aufzeigen. Diese ist ein Teil der bildenden Kunst, dem nur wenig Beachtung geschenkt wird und der vielen Leuten unbekannt ist. Wie bei anderen Kunstrichtungen ist es auch hier wichtig, wie die Arbeiten präsentiert werden. Schmuckkunst hat viele Facetten und Erscheinungsformen, auf die es Rücksicht zu nehmen gilt. Ein bloßes Ausstellen, wie das Drapieren von Schmuck in einer Glasvitrine, reicht oftmals nicht. Der Kontext, in dem der Schmuck ausgestellt wird, und die Intention des Schmuckobjekts können auf eine geeignete Präsentationsform hinweisen. In großen Museen, die ihre Schmucksammlung der letzten Jahrhunderte präsentieren, ist die Präsentation in einer Glasvitrine üblich, da es sich um Schmuck handelt, der aufgrund seines Wertes und seiner Fragilität geschützt werden muss. Jedoch gilt es auch hier alte Muster der Präsentation aufzubrechen und zu hinterfragen. Bei Schmuckkunst der letzten Jahrzehnte handelt es sich um Objekte, die geschaffen worden sind um getragen zu werden und um eine Diskussion über die Funktion und Bedeutung von Schmuckkunst und seine Beziehung zum Körper anzuregen. Seit den 1960er Jahren gibt es Bemühungen aus der Schmuckkunstszene, Schmuck anders zu präsentieren, sei es durch Performances, Events, Installationen oder andere experimentelle Präsentationsflächen, die nicht der klassischen Vitrine entsprechen. Was den Schmuck zu einem spannenden Objekt für das Display macht, ist seine Beziehung zum Körper und wie dieser zur Präsentation von Schmuck eingesetzt bzw. weggelassen wird. Wie kann etwas, das normalerweise getragen wird und dadurch seine Bedeutung bekommt, präsentiert werden, ohne auf den Körper angewiesen zu sein? Welche Möglichkeiten der Präsentation gibt es für Schmuckkunst? Ist der Körper notwendig, um Schmuck zu präsentieren?

Im ersten Teil meiner Arbeit werde ich zunächst auf die Definition von Schmuckkunst eingehen und werde versuchen, ein Bild der Schmuckkunstszene zu skizzieren. Des Weiteren gehe ich kurz auf kuratorische Strategien ein, die verwendet werden, um Schmuckkunst auszustellen.

Im zweiten Teil der Arbeit gehe ich auf die Begrifflichkeit des Displays ein und seine unterschiedlichen Ausformungen im Bereich der Schmuckkunst-Ausstellung. Hier führe ich Beispiele von Ausstellungen, Performances, Installationen in Museen, Galerien und auf der Straße an, um ein breites Feld der Möglichkeit des Ausstellens aufzuzeigen. Ich werde

hauptsächlich Beispiele von Ausstellungen aus dem europäischen Raum anführen. Dies erfolgt aufgrund meiner Verortung in Wien, durch die ich einen besseren Einblick in die europäische Schmuckkunst-Szene habe und der ich durch meine eigene Schmuckpraxis näher stehe. Die Auswahl erfolgt nach Kriterien eines besonders ausgefallenen, experimentierfreudigen Displays und um einen Überblick über die gängigsten Display-Strategien im zeitgenössischen Schmuck zu schaffen. Durch Ausstellungen wird präsentiert, was Schmuckkunst ist, jedoch ist dies meist nur für Personen aus der Szene verständlich bzw. sichtbar. Wie kann man Schmuckkunst also für ein breiteres Publikum erfahrbar, verständlich und zugänglich machen?

2. Was ist Schmuckkunst? – ein Überblick

Unter Schmuckkunst versteht man künstlerischen Schmuck, der sich in seiner Ästhetik, Gestaltung, Intention und Herangehensweise von klassischem Juwelierschmuck unterscheidet. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich eine künstlerische Schmuckpraxis entwickelt, die sich von den klassischen kunsthandwerklichen Goldschmiedearbeiten emanzipieren möchte. Diese Sparte der zeitgenössischen Kunst bezeichnet sich als Schmuckkunst. Liesbeth den Besten beschreibt diese neue radikale Art des Schmucks als „The New Jewelry“, ein Begriff, der von Peter Dormer und Ralph Turner geprägt wurde. Dieser bezeichnet eine lose internationale Tendenz, die sich seit den 1960er Jahren mit anderen Aspekten im Schmuck auseinandersetzt, im Gegensatz zu klassischem Juwelier- und Modeschmuck. Diese Bewegung fand zur selben Zeit auf der ganzen Welt, aber unter anderen Umständen und mit anderen Auswirkungen, statt. Seine Charakteristika sind, dass er international, divers und nicht auf einen bestimmten Stil beschränkt ist. Diese junge Generation an SchmuckkünstlerInnen suchte nach Alternativen zu wertvollen Materialien und konventionellen Gestaltungsmustern, begann mit industriellen und synthetischen Materialien zu arbeiten und entdeckte die skulpturalen Möglichkeiten des Schmucks.¹

¹ Vgl. Liesbeth DEN BESTEN, On Jewellery. A Compendium of International Contemporary Art Jewellery, Stuttgart 2012, S. 7 – 8.

Seitdem gab es immer mehr Ausbildungsmöglichkeiten, um sich mit Schmuck auf eine experimentelle Art auseinanderzusetzen. Durch die Möglichkeit der spezialisierten akademischen Ausbildung hat sich das Feld der Schmuckkunst weiterentwickelt und konnte sich vom traditionellen Juwelierschmuck und Modeschmuck abgrenzen. Dadurch war es möglich, die Berechtigung der Schmuckkunst gegenüber anderen kommerziellen Schmuckformen und gegenüber anderen bildenden Künsten zu betonen. Schmuckkunst versuchte sich in die Kunstwelt einzufügen, indem „Distributionsformen und Rezeptionsweisen des Kunstsektors adaptiert“ wurden.² Schmuckkunst wird „über Galerien vertrieben und vielfach mehr gesammelt als am Körper getragen, sowie primär als Kleinplastik museal in der Vitrine präsentiert und auch so rezipiert.“³ Somit gerät die schmückende Funktion des Schmucks immer mehr in den Hintergrund.

Dass Schmuck die Nähe zur bildenden Kunst sucht, äußert sich auch in seiner Begrifflichkeit. Über die Zeit wurden immer wieder unterschiedliche Termini für Schmuckkunst in den verschiedenen Ländern verwendet.⁴ Der Begriff Schmuckkunst ist jedoch ein schwieriger, da es hier mehrere Begriffe für dieselbe Disziplin gibt, u.a. zeitgenössischer Schmuck, Autorenschmuck, Schmuckkunst, Schmuckdesign uvm. In ihrer Terminologie möchte sich die Schmuckkunst zwar von anderen Schmuckarten, wie zum Beispiel dem Modeschmuck, Juwelierschmuck und dergleichen, abgrenzen, steht aber trotzdem nicht eigenständig da. Durch eingefügte Begriffe wie „zeitgenössisch“ und „Kunst“ sucht sie die Bestätigung der Kunstwelt, obwohl Schmuck mit seiner Geschichte als eines der ältesten Artefakte der Menschheit seine eigene Geschichte und Berechtigung hat. Oft ist unklar, welcher Begriff verwendet werden soll, da es scheint als ob sich die Schmuckszene offenbar auf keinen Begriff einigen kann. In diesem Text werde ich entweder den Begriff Schmuckkunst oder zeitgenössischer Schmuck verwenden, da diese Bezeichnungen meiner Ansicht nach am unmissverständlichsten sind und am häufigsten in der einschlägigen Literatur zu finden sind. Wie schon die verschiedenen Begriffe für Schmuckkunst andeuten, gibt es unterschiedliche Tendenzen in der Schmuckkunst, die viele verschiedene Arten von Objekten und Praktiken vereint. Beim konzeptuellen Ansatz stehen das Material und die Technik im Dienste der Idee. Das Material dient hier als Hilfsmittel, um das Konzept künstlerisch zum Ausdruck zu

² Wilhelm LINDEMANN, SchmuckDenken. Eine Theorie des Schmucks, in: Wilhelm Lindemann (Hg.), FH Trier/Idar Oberstein, Thinking Jewellery. On the Way Towards a Theory of Jewellery, Stuttgart 2011, S. 27.

³ Ebenda, S.27.

⁴ Liesbeth den Besten geht auf die Problematik dieser Begrifflichkeit in ihrem Buch „On Jewellery“ näher ein. Erklärung der Begriffe auf S. 9.

bringen. Dies muss sich nicht immer in einem Schmuckobjekt, das tragbar ist, äußern, sondern kann auch in einer Fotografie, einem Video, einer Installation oder einer Performance sein Ergebnis finden. Es sind aber Arbeiten, die den Körper oder das Tragen von Schmuck und seine Beziehung zum Körper und die eigene Geschichte zum Thema haben. Bei der selbstreflexiven Praxis in der Schmuckkunst geht es darum, über sich selbst und die Bedingungen, unter denen sie stattfindet, nachzudenken. Manche SchmuckkünstlerInnen setzen sich mit dem Raum, in dem der Schmuck existiert, auseinander und machen das Bewusstsein über die Beziehung zwischen Objekt und Ort zu ihrem Thema. Schmuckkunst kann aber auch Ausdruck individueller Geschichten sein und aktuelle Themen der Gesellschaft kritisch reflektieren und kommentieren.

W. Lindemann beschreibt Schmuckkunst in seinem Buch „Thinking Jewellery“ als folgende:

Den allgemeinen Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst folgend, reflektiert der Autorenschmuck die traditionelle, ornamentierende Funktion von Schmuck kritisch und stellt sie in Frage. Die inhaltlichen Intentionen angewandter Kunst transzendierend, reflektiert er seine gesellschaftlichen Bedingungen sowie sich selbst mit künstlerischen Mitteln und wendet sich dabei beispielsweise auch kritischen Überlegungen zu sozialen Implikationen von Schmuck, der Verwendung von „edlen“ oder „unedlen“ Materialien oder der sozialen Distinktion durch Schmuck zu.⁵

Um noch einen weiteren Einblick in die Problematik der Terminologie von Schmuckkunst und die kuratorischen Strategien ihres Ausstellens zu geben, möchte ich auf Kellie Riggs Text „What is it you do exactly?“ eingehen. Riggs weist in ihrem Artikel auf die fehlende erklärende Sprache und ein kategorisches System hin, das die Vielfältigkeit des Schmucks aufweist, und die helfen würden, den Schmuck in Ausstellungen zu verstehen. Hier sieht sie Ausstellungen als ein Gruppierungswerkzeug an, um verschiedene Richtungen in der Schmuckkunst zu kategorisieren. Sie schlägt vor, Ausstellungen nach dem Aspekt ihrer Kategorisierung von Schmuck zu analysieren. Dies soll dabei helfen, ausgehend von bestimmten Ausstellungsarten Subgenres innerhalb der Schmuckkunst zu identifizieren.

Für Riggs sind die vier offensichtlichen Ausstellungstypen:

- Ausstellungen, die das verwendete Material als Thema haben.
- Ausstellungen, die die geographische Verortung der KünstlerInnen als Thema haben.

⁵ W. LINDEMANN (Hg.), FH Trier/Idar Oberstein, Thinking Jewellery. On the Way Towards a Theory of Jewellery, Stuttgart 2011, S. 26.

- Ausstellungen, die eine bestimmte Universität/Ausbildungsstätte/Institution als Thema haben und
- Ausstellungen, die die PreisträgerInnen eines Wettbewerbs als Thema haben.

Des Weiteren unterteilt sie Ausstellungen in folgende Kategorien:

- Schmuckausstellungen über das Ausstellen von Schmuck (das Display als Thema oder Konzept)
- Gruppenausstellungen (Dinge, die gut zusammen ausschauen)
- Konzept-basierende Ausstellungen (Das geteilte Interesse)
- Einzelausstellungen von einem/r KünstlerIn
- Transdisziplinäre Ausstellungen (Schmuck in Verbindung mit anderen Kunstformen).⁶

Diese grobe Kategorisierung zeigt, dass es hier noch eine Weiterentwicklung der unterschiedlichen Kategorien von Schmuckkunst in ihrer Terminologie braucht und dass eine andere kuratorische Herangehensweise an Ausstellungen dabei helfen würde, als eigenständige Kunstrichtung wahrgenommen zu werden.

3. Display-Strategien des Schmuck-Ausstellens

Je nach dem in welchem Kontext Schmuck ausgestellt wird, wird er unterschiedlich präsentiert. Das Display richtet sich oft nach seiner Umgebung. Hier kann man zwischen Geschäft, Messe, Festival, Galerie, Museum und Offspace unterscheiden. Ein Museum hat andere Anforderungen an das Display als ein Geschäft, da jeweils eine andere Erwartungshaltung an den Schmuck im Vordergrund steht. In einem Geschäft soll der Schmuck zugänglich für die KundInnen sein, damit er anprobiert werden kann und somit gekauft wird. Im Museum hingegen steht der historische Wert im Vordergrund, der es untersagt, dass der Schmuck frei zugänglich ist, um ihn vor Beschädigung oder Diebstahl zu schützen. Zeitgenössischer Schmuck bewegt sich in einem Mittelfeld. Oft ist dieser fragil und vor Diebstahl auch nicht sicher, jedoch wird Schmuckkunst getragen und will den Kontakt zum/r Betrachter/in. Es handelt sich um künstlerische Objekte, die gekauft werden können und die getragen werden wollen. Abhängig vom Kontext und der Umgebung, in denen die

⁶ Vgl. Kellie RIGGS, What is it you do exactly?, in: <https://artjewelryforum.org/articles/what-is-it-that-you-do-exactly> (03.04.2018).

Schmuckobjekte ausgestellt werden, ist eine offene Präsentation oder eine hinter Glas zu wählen. In der Galerie herrscht oft Verunsicherung bei den BesucherInnen, da nicht immer ersichtlich ist, ob der Schmuck berührt werden darf. Es herrscht eine Atmosphäre, die an eine Kunstgalerie erinnert, in der Kunst nicht angefasst werden darf. Hier beginnen schon die ersten Probleme bei der Präsentation von Schmuckkunst, da nicht immer ersichtlich ist welcher Schmuck angefasst werden darf bzw. sogar angefasst werden muss, um sein Wesen zu verstehen und welcher Schmuck nicht angefasst werden darf aufgrund seines Wertes und seiner Fragilität. Im Galerienkontext ist eine Glasvitrine nicht immer eine gute Lösung, da diese die Distanz zwischen Schmuck und Betrachter verstärkt. Das Schmuckobjekt bekommt dadurch einen Museumscharakter und macht den Eindruck, dass es nicht verfügbar ist. Sian van Dyk weist darauf hin, dass die Gefahr darin besteht, wenn Schmuck im Galerienkontext ausgestellt wird, dieser in seiner Verwendung und Funktion missverstanden wird. Wie kann man also ein Objekt ausstellen, das seine Bedeutung durch die Beziehung zum Körper bekommt? Es scheint als ob es hier zwei Tendenzen gibt: zum einen die Tendenz des „experimental displays“, welches das Verhältnis von zeitgenössischem Schmuck zum Körper betont und zum anderen des „white cubes“, der dem Schmuck erlaubt, als ein Objekt für sich zu existieren.⁷

Bei der Displaywahl muss also zwischen den verschiedenen Umgebungen und dem Kontext, in dem der Schmuck präsentiert wird unterschieden werden. In diesem Text werde ich mich auf Ausstellungen von zeitgenössischem Schmuck in Museen, Galerien und dem öffentlichen Raum konzentrieren, bei denen das Display eine wichtige Rolle spielt.

Zunächst möchte ich auf die Begrifflichkeit des Displays eingehen. Das Wort Display lässt sich aus dem lateinischen „displicare“ ableiten, was entfalten, offenlegen, ausbreiten heißt. Wie Christine Haupt-Stummer in ihrem Text schreibt, „kann Display als Oberfläche, Präsentationsmittel oder als Handlung verstanden werden.“⁸ Die „Oberfläche“ beschäftigt sich mit formalen Prinzipien der Ausstellungsgestaltung. „Die Oberfläche wird zur ordnenden Schnittstelle zwischen Publikum und Ausstellung. Sie bietet Orientierung und bestimmt die

⁷ Vgl. Sian VAN DYK, Curation. Reflect and Respond, in: Peter Deckers (Hg.), Contemporary Jewellery in Context, A Handshake Blueprint, Stuttgart, S. 47.

⁸ Christine HAUPT-STUMMER, Display - ein umstrittenes Feld, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien Köln Weimar 2013, S. 96.

Schwelle von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit.“⁹ Die „Präsentationsmittel“ bezeichnen „einzelne Elemente wie Raumgestaltung, Objektpositionen im Raum, Licht- und Wegführung, Sitzmöglichkeiten, Möbel, Vitrinen, Sockel, Rahmen, Abstandhalter, Tafeln für Beschriftung oder Texte und Büchertische, Lounges oder interaktive Netzzugänge. [...] Diese Elemente stehen untereinander in engen Wechselbeziehungen und produzieren in der Rezeption durch den Besucher Bedeutung.“¹⁰ Als „Handlung“ versteht man eine „Inszenierungsgeste“, die „eine aktive Tätigkeit des Präsentierens“ ist.¹¹

Das Display kann also viele Erscheinungen haben und muss viele Aspekte des Ausstellungsraums mit bedenken. Ich verwende den Begriff des Displays hier um unterschiedliche Formen der Präsentation und deren Strategien aufzuzeigen. Diese reichen von klassischen Vitrinen zu Installationen, Performance und Interventionen im öffentlichen Raum. Ich möchte ein Spektrum an Handlungsmöglichkeiten im Bereich Display aufzeigen, um das Verständnis hierfür zu erweitern. Was es beim Display zu beachten gilt ist seine Beziehung zum/r Betrachter/in und dem Raum, in dem er sich befindet. Des Weiteren kann das Display auch Teil der künstlerischen Praxis sein, indem es auf Objekt, Raum und Betrachter eingeht. Auf dieses Handlungspotenzial des Displays geht Miriam Kathrein in ihrem Text „Die Handlungsmacht des Displays“ näher ein:

Das Display ist in einer Ausstellung wesentlich an der Produktion eines sozialen Raumes beteiligt und geht dabei über die bloße Funktion als Informationsträger hinaus. Dabei ist es wichtig darauf zu achten, dass das Display nicht nur auf kuratorische und vermittelnde, sondern auch auf eine künstlerische Praxis verweist. Gerade diese Öffnung ist notwendig, um nicht Machtpositionen und Hierarchieverhältnisse der AkteurInnen in der Ausstellung zu reproduzieren, wie etwa die viel diskutierte Dichotomie zwischen KuratorInnen und KünstlerInnen. Die Ausstellung ist als Praxis zu sehen, die kollaborativ einen sozialen Raum erzeugt, in welchem das Display auf der Ebene des Materials und Werkzeuges, aber auch auf der Ebene des Objekts mit Handlungspotenzial mitgedacht wird.¹²

Das Display ist also maßgeblich an der Erzeugung von Bedeutung beteiligt. Je nachdem wie ein Objekt präsentiert wird, wird es vom Betrachter unterschiedlich wahrgenommen und verstanden. Das Display dient dem Objekt, um es bestmöglich zu präsentieren, kann aber

⁹ Christine HAUPT-STUMMER, Display - ein umstrittenes Feld, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien Köln Weimar 2013, S. 97.

¹⁰ Ebenda S. 97.

¹¹ Ebenda.

¹² Miriam KATHREIN, Die Handlungsmacht des Displays, in: <http://www.medienimpulse.at/articles/view/644> (04.04.2018)

auch eine Verbindung mit dem Objekt eingehen, indem es auf dessen künstlerische Praxis verweist. Da Schmuck hergestellt wird um getragen zu werden, kommt eine weitere Ebene hinzu, die beachtet werden muss: die des Körpers. Es handelt sich also hier um die Wechselbeziehung zwischen Schmuckobjekt, der Ab- oder Anwesenheit des Körpers, dem Betrachter und dem Ausstellungsraum. Um diese unterschiedlichen Aspekte in der Präsentation von zeitgenössischem Schmuck zu berücksichtigen, gibt es verschiedene alternative Display-Strategien, die Installationen jeglicher Art beinhalten.

In ihrem Text „Beyond the Showcase“ geht die Autorin Liesbeth den Besten auf die Bedeutung der Installation im Ausstellungsbereich von zeitgenössischem Schmuck näher ein. Installationskunst ist in den 1950er Jahren entstanden, um klassische und formale Auffassungen von Kunst aufzubrechen. Sie beschreibt unterschiedliche Kunstformen, die sich auf den öffentlichen Raum beziehen, wie ortsspezifische Arbeiten und „Happenings“, die unterschiedliche Medien, wie Video, Audio und Projektionen, kombinieren. Der Begriff der Installation wird im Schmuckbereich für Ausstellungen verwendet, die als kontextualisiertes Umfeld konzipiert sind. Der Begriff kommt zwar aus der Kunstwelt, hat aber hier eine andere Bedeutung. Bei Installationen im Kunstbereich geht es um die Interaktion zwischen den Objekten und dem Raum, der sie umgibt. Die Installation ist ein Kunstwerk das versucht eine neue Verbindung mit der Öffentlichkeit einzugehen, die ortsabhängig ist und oft einen temporären Charakter hat. Die Schmuck-Installation hingegen ist kein eigenständiges Kunstwerk, sondern dient dem Schmuck. Es geht nicht darum Schmuck zu ersetzen, sondern ihn zu präsentieren. Was beide Arten der Installation gemeinsam haben ist, dass sie versuchen, die Betrachtung von Kunst zu erweitern und eine tiefgründige Beziehung mit den BesucherInnen zu etablieren. Schmuck-Installationen sind instrumental und didaktisch, wobei sie in der Kunstwelt selbstverwirklichend sind.¹³

Liesbeth den Besten schlägt vor, den Begriff der Installation für alternative Formen der Präsentation im Bereich der Schmuckkunst zu verwenden, die die Wahrnehmung der Schmuckobjekte verbessern. Im Folgenden werde ich durch Beispiele auf diese unterschiedlichen Display-Möglichkeiten, wie experimentelle Display-Flächen, Installationen, Performances, Happenings und Interventionen im öffentlichen Raum eingehen.

¹³ Vgl. Liesbeth DEN BESTEN, *On Jewellery. A Compendium of International Contemporary Art Jewellery*, Stuttgart 2012, S. 47 – 48.

3.1. Der Körper als Display

Eine der ersten Happenings bzw. Performances im Bereich zeitgenössischer Schmuck waren die „Clothing Suggestions“ von Gijs Bakker und Emmy von Leersum, die 1970 in der Art&Project Galerie in Amsterdam gezeigt wurden. (Abb. 1, 2) Es handelt sich hierbei um weiße eng anliegende, elastische Anzüge mit bauchigen Elementen an den Knien, Ellbogen, Hüften, Brüsten oder Schultern. Diese futuristischen Anzüge zeigen Bakkers und Van Leersums Verständnis von modernem Schmuck. Schmuck, der in die natürliche Form des Körpers eingreift oder ihr folgt. Um ihre Ideen von Kleidung möglichst körperbezogen und konfrontativ zu präsentieren, luden sie eine Gruppe von FreundInnen ein, ihre Anzüge an diesem Abend zu tragen. Gemeinsam mit den BesucherInnen betraten die Personen, die die „Clothing Suggestions“ trugen, den leeren Galerieraum. Diese ungeplante Performance sorgte damals für große Überraschung und zeigte, dass ein Schmuckstück, das am Körper getragen wird, umstrittener sein kann als ein Gemälde an der Wand und der Hingabe des Trägers bedarf. Durch den Akt der Überraschung und die Freunde, die als Display dienten, wurden die BesucherInnen der Galerie in das Geschehen miteinbezogen.¹⁴

Diese Performance zeigt die Bestrebungen der SchmuckkünstlerInnen, ihr Publikum auf irgendeine Art und Weise mit einzubeziehen, um die Beziehung zwischen Schmuckobjekt und Träger zu verdeutlichen. Hierfür gibt es verschiedene Herangehensweisen, um diese Beziehung sichtbar zu machen.

Eine weitere Performance, in der Personen als Display verwendet wurden, ist Otto Künzlis „Das Schweizer Gold – Die deutsche Mark“ (1983) in der Lothringerstraße in München. In einem kleinen Raum mit einem großen Fenster zur Straße, saß eine festlich gekleidete Frau, mit einer Kette aus zweihundert deutschen Ein-Mark Stücken um den Hals. Neben ihr stand ein Mann im Anzug, der eine große goldene Brosche in Form eines Goldbarrens, hergestellt aus der Verpackung Schweizer Schokolade, trug. Isoliert hinter dem großen Fenster, unterhielten sich die beiden und hatten eine gute Zeit während sie rauchten, Musik hörten und Champagner tranken. Im angrenzenden Zimmer befanden sich die BesucherInnen, die die Frau und den Mann durch ein weiteres Fenster beobachten konnten. Durch das große Fenster zur Straße konnten die Passanten sowohl den Mann und die Frau als auch die

¹⁴ Vgl. Liesbeth DEN BESTEN, *On Jewellery. A Compendium of International Contemporary Art Jewellery*, Stuttgart 2012, S. 46.

BesucherInnen im angrenzenden Raum von der Straße aus beobachten. Es wurde hier eine Szene von Menschen, die beobachten und beobachtet werden, inszeniert. Die letzte Handlung dieser Installation war ein von Künzli aufgenommenes Foto von dem Paar, ein offizielles Portrait. (Abb. 3) Die Schmuckobjekte, die eine Atmosphäre der Eitelkeit und Dekadenz vermittelten, schienen mehr Requisiten zu sein als das eigentlich ausgestellte Kunstobjekt. Wie Künzli sagt, ging es ihm in dieser Arbeit weniger um Schmuck, als um Exhibitionismus, Voyeurismus, Konsum, Eitelkeit und Illusion. Da die Performance an sich das Kunstwerk war, kann der Schmuck als dessen Relikt angesehen werden. Liesbeth den Besten weist darauf hin, dass die Schmuckobjekte hier mehr der Performance dienen als umgekehrt.¹⁵ Jedoch würde ich sagen es handelt sich hier um eine Wechselbeziehung, wodurch keines von beiden ohne das andere möglich wäre. Da die Schmuckobjekte danach aber weiter ausgestellt und verkauft wurden, ohne die entsprechende kontextualisierte Umgebung, handelt es sich danach wirklich um Relikte. Hier stellt sich die Frage, ob die Schmuckobjekte überhaupt ohne ihr entsprechendes Display, in diesem Fall die Performance, ausgestellt werden können, da ihr Verständnis darunter leidet.

Eine Performance, die zu einer statischen Installation übergeht, ist Ruudt Peters' Präsentation seiner Schmuckserie „Interno“ (1990) in der Galerie Spektrum in München. Am Eröffnungsabend betraten die BesucherInnen den leeren Galerieraum, an dessen Wänden fünfzehn Haken angebracht waren. Nach einiger Zeit betraten fünfzehn männliche Models den Raum, von denen jeder eine „Interno“ Brosche auf seiner Anzugjacke trug, und stellten sich in einer Reihe vor die Wand, jeder neben einen Haken. Die BesucherInnen konnten sich die Broschen aus der Nähe an den Models anschauen und nach einer Stunde hingen die Models ihre Jacken an die Haken, wo sie für den Rest der Ausstellung blieben. (Abb. 4) Durch diese Performance kam es zu einer Interaktion zwischen den Models und den BesucherInnen. Peters zeigte, dass Installationen die Atmosphäre, die bereits im Schmuck vorhanden ist, durch die richtige Kombination von Materialien, Requisiten, Konstruktionen und Licht erweitern können.¹⁶

BesucherInnen können aber auch selber Teil der Performance werden. Im Juni 2004 haben StudentInnen der Schmuckklasse der Akademie der Bildenden Künste München, unter der

¹⁵ Vgl. Liesbeth DEN BESTEN, *On Jewellery. A Compendium of International Contemporary Art Jewellery*, Stuttgart 2012, S. 49 – 50.

¹⁶ Vgl. Liesbeth DEN BESTEN, *On Jewellery. A Compendium of International Contemporary Art Jewellery*, Stuttgart 2012, S. 52.

Leitung von Otto Künzli, ihre Schmuckarbeiten im Glashaus der Galerie Marzee in den Niederlanden ausgestellt. Bekannt für ihre experimentellen Arbeiten und Ausstellungen, haben Künzlis StudentInnen die BesucherInnen dazu eingeladen, Teil der Ausstellung zu sein. Die BesucherInnen haben den Ausstellungsraum nacheinander als VIPs betreten und jeder VIP hat ein Schmuckobjekt und eine Karte mit den Informationen zu dem Objekt (KünstlerIn, Jahr, Titel, Material, Preis) erhalten. Die BesucherInnen gingen einen roten Teppich entlang, während sie mit den anderen BesucherInnen über ihr Schmuckobjekt redeten. An diesem Abend war jeder Gast ein Star. Im gesamten Raum gab es keine Vitrine und somit waren die BesucherInnen das Display.¹⁷ Diese interaktive Präsentation von Schmuck löst die Grenze zwischen Besucher und Kunstobjekt auf. Das Publikum selber wird nun Teil des künstlerischen Prozesses.

Dies ist auch bei Zoe Robertson der Fall. „flockOmania“ begann 2015 als Einzelausstellung und ist seitdem zu einem Konzept gewachsen, das Ausstellung, Installation, Intervention, Performance und Performance Workshop vereint. (Abb. 5, 6) Robertsons tragbare Objekte untersuchen die Beziehung zwischen Schmuck, Körper und Performance. Diese Objekte sind als Antwort auf die Kollaboration mit den Tänzerinnen Natalie Garrett Brown und Amy Voris entstanden. Das Resultat sind übergroße Schmuckobjekte, die sich auf die Größe und Bewegung des Körpers beziehen und diese Themen untersuchen. „flockOmania“ fordert das traditionelle Display von Schmuck heraus und lässt den Schmuck frei im Raum hängen. Der Raum, in dem sich die Installation befindet, ist ein Experimentierfeld, in dem die Tänzerinnen Bewegungen improvisieren und die sich verändernde Beziehung zwischen Objekt, Körper und Raum erforschen. Die Partizipation der BesucherInnen ist gewünscht und sie sind eingeladen, mit den Arbeiten zu interagieren. Robertsons interdisziplinärer Ansatz bewegt sich in den Bereichen der Performance, Sound, Film, Tanz, Fotografie.¹⁸

Robertsons Performance setzt sich mit Themen auseinander, die im Bereich Schmuckkunst immer wieder diskutiert werden, wie die Beziehung zwischen Körper und Schmuckobjekt, und welche Eigenschaften ein Schmuckobjekt tragbar machen. Zeitgenössischer Schmuck hat eine ambivalente Beziehung zum Körper. Seine Geschichte bewegt sich zwischen zwei Tendenzen, nämlich der Möglichkeit, dass das Schmuckobjekt tragbar ist und der, dass es nicht tragbar ist. Dadurch wurde auch das kollektive Verständnis, wie Schmuck sich zum

¹⁷ Vgl. Liesbeth DEN BESTEN, *On Jewellery. A Compendium of International Contemporary Art Jewellery*, Stuttgart 2012, S. 46.

¹⁸ Vgl. Zoe ROBERTSON, *What is flockOmania?*, in: <https://flockomania.com/what-2/> (29.03.2018).

Körper beziehen muss, herausgefordert. Dies spiegelt sich sowohl in der künstlerischen Praxis vieler SchmuckkünstlerInnen wider, als auch in ihren Display-Strategien. Die Performance ist eine Möglichkeit, den Körper als Display zu integrieren. Ist jedoch der Körper der geeignete Ort, um Schmuck einem Publikum zu präsentieren?

Wie Damian Skinner feststellt, ist der Körper der herausforderndste Ort um ein künstlerisches Objekt wertzuschätzen, da man auf einem lebenden Display die Konditionen der Präsentation und Rezeption nur wenig kontrollieren kann. Der Körper erschwert zwar die Wahrnehmung, aber aktiviert Objekte transformativ. Durch den Körper wird der Schmuck zu einem konzeptuellen Kunstwerk, das sich zwischen Räumen bewegen kann und dadurch Bedeutung sowohl tragen als auch erzeugen kann. Der Körper als Ort für Schmuck wirft aber auch einige Fragen über Angemessenheit, Abhängigkeit und Inkompatibilität auf.

Zeitgenössischer Schmuck ist eine kritische Praxis, die den Körper in Frage stellt, sowohl als „natürlichen“ Ort für Schmuck als auch ortsbeweglichen Gastgeber. Der Körper ist ein umstrittener aber nicht reduzierbarer Ort, an dem Individuen Aussagen über ihre eigene Identität treffen können. Diese existenzielle, ästhetische und politische Dimension des Körpers ist nicht nur im zeitgenössischen Schmuck ein Thema. Der Körper ist unverzichtbar für die Kunst, da er die Intersektion des physischen Körpers und der verschiedenen konzeptuellen und sozialen Kräften repräsentiert. Schmuck, der getragen wird, schmückt und sozialisiert den Körper und übernimmt eine vermittelnde Rolle in seinem Zusammentreffen mit der Gesellschaft.¹⁹

Eine Ergänzung für Schmuck, der flach in einer Vitrine bzw. ohne eine Referenz zum Körper gezeigt wird, können Fotografien sein, die abbilden, wie der Schmuck getragen wird und wie er in Verbindung mit dem Körper wirkt. Eine Fotografie hält den Moment des Tragens fest. Das Publikum kann sich hierdurch eher mit dem Schmuckobjekt identifizieren und eine Verbindung zu ihm aufbauen.

Die Ausstellung „Schmuck 1970-2015“ im MAK in Wien gab 2015 einen Einblick in die zeitgenössische Schmucksammlung von Heidi und Karl Bollmann, einem österreichischen Sammler-Ehepaar. Obwohl das Display eher dem von klassischen Vitrinen entsprach, die durch eine Holzkonstruktion ein wenig aufgebrochen wurden, fand man an einer Wand eine Reihe von Fotografien, die Personen aus dem Umfeld der Bollmanns abbildeten. (Abb. 7)

¹⁹ Vgl. Damian SKINNER (Hg.), *Contemporary Jewelry in Perspective.*, New York 2013, S. 67 – 68.

Jede dieser Personen trug ein Schmuckobjekt aus der Sammlung Bollmann, welches der/die Träger/in selbst für das Foto gewählt hatte.

Vielleicht geht es aber auch mehr um die Idee der Anwesenheit eines Körpers. In einem Interview zwischen Kellie Riggs und Ruudt Peters erklärt Peters, welche Bedeutung der Körper in seinen Ausstellungen hat. Als Beispiel dient hier seine Ausstellung „Sefiroth“ (2006), die durch Vorhänge in drei Kammern unterteilt wurde und in der die BesucherInnen auf die Knie gehen mussten um die Arbeiten anschauen zu können, da diese auf Meditationskissen präsentiert wurden. (Abb. 8) Peters selbst erklärt sein Verständnis vom Körper folgendermaßen: „Well, for me, the body is not there, it's never there. But the appearance of the body is there. So I can't make an outline of the body and say, put a piece of jewelry on it, because I feel that it is killing it. But there are representatives of the body, like the mediation pillow, it says the body has been there, and maybe that's a reflection of that mediation and of the body. For me it's not the direct, strict presentation of the body, but it's the mystery of the body.“²⁰ Peters denkt in seiner Ausstellungspraxis die Abwesenheit des Körpers mit und findet Wege, seine Präsenz durch andere Mittel zu ersetzen oder zu erzeugen.

3.2. Experimentelle Vitrinen

Der Körper haucht dem getragenen Schmuck Leben ein. Durch das Tragen in der Öffentlichkeit wird der Schmuck aktiviert, wird relevant und lässt sich mit der Realität ein. Doch nicht jede/r kann zeitgenössische Schmuckkunst tragen, da manche TrägerInnen den Schmuck mit ihren eigenen Emotionen füllen möchten. Hier kann es sein, dass die Aneignung durch den/die Träger/in nicht möglich ist, da die Ambitionen des/r Schmuckkünstlers/in dies verhindern oder wenn der Wert des Schmucks mehr durch seine Erhaltung, als durch sein Tragen indiziert wird. Wie Benjamin Lignel schreibt, funktioniert der individualisierte Körper als Grenz-Schalter für Schmuck, je nachdem ob der Schmuck getragen wird oder nicht, bekommt er den Status von persönlichen Effekten oder eines privaten

²⁰ Kellie RIGGS, Distance and Respect. Kellie Riggs in conversation with Ruudt Peters, in: Benjamin Lignel (Hg.), Shows and Tales – On Jewelry Exhibition-Making, Mill Valley 2015, S. 145.

Vermögensgegenstands. Er schlägt vor, zu einem kollektiven Besitz von Schmuck zu wechseln und den Körper gänzlich zu entfernen: „In the museum, where nobody can inhabit the showcases, jewelry is everybody’s. It’s there at its most immaterial.“²¹

In Museen und Galerien wird Schmuck oft als eigenständige Skulptur oder als dekoratives Objekt präsentiert. Die Referenz zum Körper wird hier oft vermieden. Es wirkt als ob der Schmuck Teil der Kunstwelt sein will, was sich durch die Begriffe „Schmuckkunst“ und „zeitgenössischer Schmuck“ widerspiegelt und durch seine Adaptionen von Präsentationsformen von Kunstobjekten in Museen und Galerien. Die typische Präsentationsform, um Objekte im Museum und in der Galerie zu präsentieren, ist der Sockel. Oft wird dieser durch eine Glasvitrine begleitet, um das Objekt vor Diebstahl und Beschädigung zu beschützen. Diese erzeugt aber auch visuelle und physische Abgrenzung. Damian Skinner geht in seinem Buch „Contemporary Jewelry in Perspective“ näher auf die Bedeutung des Sockels ein. Der Sockel hebt das Objekt hervor, wodurch eine Wirkung der Bedeutsamkeit erzeugt wird, der sich die BetrachterInnen aufmerksam widmen. Bei der Präsentation von Schmuck auf dem Sockel kommt es jedoch auch darauf an, in welchem Umfeld er sich befindet. Durch die Präsentation von zeitgenössischem Schmuck in beleuchtete Vitrinen in einem dunklen Raum wird die Atmosphäre einer Wunderkammer oder die Betrachtung von antiken Artefakten erzeugt, wodurch der Schmuck in die Kategorie „Vom Menschen geschaffene Wunder“ fällt. Im gleichmäßig beleuchteten „white cube“ wird zeitgenössischer Schmuck als autonomes Kunstobjekt präsentiert, das von seinem sozialhistorischen und nutzungsbezogenen Kontext getrennt ist. Besonders durch die Glasvitrine wird der Akt des Sehens intensiviert und somit ändert sich der Nutzwert des Schmucks. Der Sockel bevorzugt die skulpturalen und nicht die funktionalen Qualitäten des Schmucks. Durch diese Art der Präsentation gehen die Qualitäten von zeitgenössischem Schmuck verloren, da er hier zu einem autonomen Objekt wird, das nicht getragen werden muss um komplett zu sein. Jedoch handelt es sich bei zeitgenössischem Schmuck um einzigartige Objekte, die ihr Verständnis durch Berührung erfahren. Da zeitgenössischer Schmuck tragbar ist, müssen KuratorInnen in Ausstellungen mit der Abwesenheit des Körpers kämpfen. Die Präsentation von Schmuck ist von der Ahnung geprägt, dass seine Präsentation nicht komplett ist, da die natürliche Wahrnehmung von Schmuck durch das

²¹Benjamin LIGNEL, *Someone’s, Everyone’s, No One’s*, in: Damian Skinner (Hg.), *Contemporary Jewelry in Perspective*, New York 2013, S. 35.

Entfernen des Körpers geändert wird. Durch den Sockel wird einerseits zu viel gezeigt, zum Beispiel der Verschluss einer Kette, der sonst nicht sichtbar ist, und andererseits wird durch das Verhindern des direkten Zugangs zum Objekt das komplette Wissen verweigert. Der Sockel präsentiert und distanziert zur selben Zeit. Jedoch ist es durch traditionelle Schmuck-Displays möglich, einen Blick auf andere Qualitäten des Schmucks außer der des Tragens, zu werfen, wie unter anderem auf die Form, auf technische Aspekte, auf Materialien oder auf narrative Elemente. Der Sockel kann aber auch institutionelle Perspektiven verstärken und untergraben. Dadurch, dass Institutionen oft in alten Gebäuden beheimatet sind und nicht die besten Bedingungen für das Zeigen von Kunst aufweisen, sind KuratorInnen bei der Präsentation von Objekten mit räumlichen, technischen und bürokratischen Beschränkungen konfrontiert. Es ergeben sich alternative Darstellungsstrategien, die sich zum Beispiel mit der Überwindung der Distanz zwischen Objekt und Betrachter auseinandersetzen und neue Wege des Ausstellens finden wollen. Die Tatsache, dass im Display von Schmuck Bedeutungen hergestellt werden und verloren gehen, hat auch dazu geführt, dass sich SchmuckkünstlerInnen mit der Frage des Displays auseinandersetzen und diese in ihre Arbeiten integrieren. Durch alternative Ausstellungsweisen, wie Installationen und experimentelle Darstellungsweisen, überarbeitet Schmuck seine Herkunft als Ware, historisches Dokument, skulpturales Objekt und technische Probe. Einerseits behauptet sich dadurch die Autonomie der Schmuckpraxis der KünstlerInnen gegenüber dem Wertesystem und den ergonomischen Zwängen des konventionellen Schmucks und stärkt den Wunsch nach kultureller Legitimität durch die Nachahmung des Kunstmarktes. Andererseits haben die KuratorInnen die Möglichkeit, als Mediatoren oder Koproduzenten der Situation zu agieren, die Praktiken zur Ortsspezifität entwickeln und sich den gewohnten Darstellungsstrategien kultureller Institutionen widersetzen. Durch diese Entwicklungen wird der Sockel von etwas Gegebenem zu etwas Produziertem, und somit zu einem Ausdrucksmittel.²²

Liesbeth den Besten weist darauf hin, dass Schmuck in Galerien, Shops und Museen oftmals isoliert präsentiert wird, wodurch er zu einem nicht identifizierbaren, kommodifizierten Objekt wird. Die Präsentation im Museum betont die Kostbarkeit und Einzigartigkeit des gezeigten Schmucks. Durch das Zeigen von Schmuck im Museum ändert sich seine Wahrnehmung, seine Bedeutung hat sich gesteigert, aber so auch seine Isolation. Die

²² Vgl. Damian SKINNER (Hg.), *Contemporary Jewelry in Perspective.*, New York 2013, S. 39-40.

Glasvitrine verhindert die Herstellung von Bedeutung, da das Objekt nun Kunststatus hat. In der Galerie wird der Schmuck zu einem Objekt der Begierde, da die Vitrine hier zum Kaufen anregt.²³

Stimmt es jedoch wirklich, dass die Bedeutung des Schmucks, das Konzept, das dahinter steht, durch die Vitrine verhindert wird? Ich denke nicht, dass dies der Fall ist, jedoch muss hier das Konzept oder der Hintergrund des Schmuckobjektes erklärt werden, wenn es nicht sofort, zum Beispiel durch kulturelle Codes, ersichtlich ist. Es ist wichtig, zeitgenössische Schmuckkunst im Museum auszustellen, auch wenn es hinter Glas sein sollte, da dadurch ein breites Publikum angesprochen wird. Schmuck erfährt hier mehr Aufmerksamkeit und die Glasvitrine trägt auch dazu bei, dass zeitgenössische Schmuckkunst als eigene Kunstsparte wahrgenommen wird. Es hilft ihm seine Stellung zu verdeutlichen und ernst genommen zu werden. Da ein Museum eine größere Reichweite als eine kleine Galerie hat, kommen viele Menschen im Museum das erste Mal mit Schmuckkunst in Berührung.

Es gibt immer wieder Bemühungen von SchmuckkünstlerInnen und KuratorInnen, die klassische Vitrine in ihrer Form aufzubrechen und in Frage zu stellen. Durch ihre Transformation und Anordnung im Raum wird versucht, sie in die künstlerische Praxis zu integrieren und sie zu einem Ausdrucksmittel über ihre eigene Bedeutung zu machen.

Ein Beispiel für eine Installation, die die klassische Vitrine im Museum in Frage stellt, ist die Ausstellung „Des Wahnsinns fette Beute“ (2008) in der neuen Sammlung der Pinakothek der Moderne in München. (Abb. 9) Sie vereint Arbeiten von ehemaligen und damals aktuellen StudentInnen der „Klasse für Schmuck und Gerät“ der Universität der bildenden Künste in München unter der Leitung von Otto Künzli, der auch für die Ausstellungskonzeption verantwortlich war. Um die Individualität der 80 KünstlerInnen und ihrer 1300 Exponate zu bewahren, ist eine Installation von 130 Vitrinen, die frei im Raum positioniert wurden, entstanden. Die Vitrinen wurden aus über 10 Museen ausgeliehen und unterschieden sich alle in Ursprung, Alter und Charakter. Hier wurde die institutionelle Uniformität des Displays durch die unterschiedlich aussehenden Vitrinen herausgefordert. Das Display wird nun selber zum Ausstellungsstück, indem gezeigt wird, wie viele unterschiedliche Arten von Vitrinen vorhanden sind. Es wirft die Frage auf, was mit den Vitrinen nach einer Ausstellung

²³ Vgl. Liesbeth DEN BESTEN, *On Jewellery. A Compendium of International Contemporary Art Jewellery*, Stuttgart 2012, S. 47.

passiert und ob diese auch in ihrer Vielfalt gesammelt werden. Durch diese Installation wird bewusst, dass Vitrine nicht gleich Vitrine ist.

Für seine Ausstellung „Bron“ (2018) im CODA Museum, die sein bisheriges Schaffen zeigt, kreierte Ruudt Peters sogar eigene Vitrinen. Jedes seiner 126 ausgestellten Schmuckobjekte wurde in einer maßgeschneiderten mundgeblasenen Glaskapsel präsentiert. (Abb. 10, 11) Inspiriert wurde Peters durch die Blasen der heißen Quellen in Beppu, Japan, die auch auf den Boden des Ausstellungsraumes projiziert wurden. Durch die Glaskapsel, in der das Schmuckobjekt auf einer speziellen Halterung montiert ist, ist das Schmuckobjekt von allen Seiten sichtbar. Des Weiteren sind bei jeder Glaskapsel QR-Codes angebracht die auf Kurzfilme verweisen und den BesucherInnen einen weiteren Einblick und Hintergrundinformationen zu dem Schmuck geben.²⁴ Peters erschafft in seiner interdisziplinären Multimedia Ausstellung seine eigene Welt der Inspiration, die das Publikum betreten kann.

Es können sich aber auch die Schmuckobjekte und der Raum, in dem sie ausgestellt werden, in ihrer Bedeutung ergänzen. Christoph Zellweger sucht um seine Arbeit auszustellen nach speziellen Orten, die den richtigen Kontext bieten für die Geschichte, die er vermitteln möchte. Er beschäftigt sich in seinen Arbeiten mit der Frage, welche Objekte Archäologen in der Zukunft von uns finden werden und was diese über unsere Kultur aussagen. 2005 zeigte Christoph Zellweger seine Arbeit „Ossarium rosé“ im Salo do Veado im National Museum of Natural History in Lissabon. (Abb. 12, 13) Seine Arbeit besteht aus knochenähnlichen Ornamenten mit einer weichen rosa Oberfläche. In dieser Ausstellung nimmt Zellweger Bezug auf den Raum und seine Geschichte. Er platziert im sonst leeren Ausstellungsraum die einzige antike Vitrine, die den Brand 1978, der das Museum zerstört hat, überlebt hat. Die Vitrine ist mit mehr als hundert Stück dieser Schmuckserie gefüllt. An der Wand wurden zusätzliche Stücke aus seiner Schmuckserie „Breath Pieces“ angebracht. Das Einzige, was in dem Raum beleuchtet ist, sind die Vitrine und die Stücke an der Wand, wodurch der Raum sehr brachial wirkt und ein wenig an eine wissenschaftliche Wunderkammer erinnert. Seine Installation passt perfekt in die Szenerie und erweitert die Erfahrung der BesucherInnen.²⁵

²⁴ Vgl. Marina Elenskaya, CODA Apeldoorn: Becoming the Jewellery Museum of the Netherlands, in: <http://www.current-obsession.com/coda-apeldoorn-becoming-the-jewellery-museum-of-the-netherlands/> (22.04.2018).

²⁵ Vgl. Liesbeth DEN BESTEN, On Jewellery. A Compendium of International Contemporary Art Jewellery, Stuttgart 2012, S. 53 – 54.

In Hilde de Deckers Installation „For the Farmer and the Market Gardener“ ist die Art der Präsentation bereits Teil ihrer künstlerischen Praxis. (Abb. 14, 15) 1999 transformiert sie das „glasshouse“, ein Raum der Galerie Marzee, in ein echtes Glashaus. In diesem züchtete sie Pflanzen wie Tomaten, Auberginen und Paprika heran, die mit Silberringen geschmückt waren. Mit der Zeit wuchsen die Früchte der Pflanzen in die Ringe und wurden anschließend geerntet und in Gläsern mit Säure aufbewahrt. Diese Gläser mit den Ringen drinnen und die Pflanzen konnten sogar von den BesucherInnen gekauft werden. Ihre Installation war eine „open-ended art practice“, die auf den Raum, in dem sie stattfand, Bezug nahm und sich selber mit einem Display, den Pflanzen, versorgte.²⁶ Der Schmuck beeinflusste das Display, indem dieses um den Schmuck herum wachsen musste und somit aber den Schmuck auch vollständig machte. Hier sind Schmuck und Display voneinander abhängig.

Wie André Gali in seinem Text „New Modes of curating and presenting Craft“ schreibt, sind viele der Meinung, dass Handwerksausstellungen die Objekte in den Vordergrund stellen sollten und dass die Umgebung, in der sie gezeigt werden, nicht zu präsent sein sollte. Handwerksobjekte werden entweder in einem neutralen „white cube“ oder in Glasvitrinen und auf Sockeln gezeigt. Diese beiden dominanten Modi des Kuratierens und Präsentierens von Handwerk werden nur wenig herausgefordert. Gali weist darauf hin dass Ausstellungen von Handwerk unter der Idee leiden, dass es keine Kuration braucht oder keine bestimmte Art des Kuratierens gibt. Die Objekte werden als „singuläre Phänomene“ ausgestellt, mit wenig oder keiner Beziehung zu den anderen Objekten.²⁷ Das Display muss aber nicht Endprodukt des kuratorischen Prozesses sein, sondern kann sich durch verschiedene Arten der Interaktion mit dem Publikum verändern.²⁸

Ein Beispiel hierfür ist die Ausstellung „Touching Warms the Art“ (2008) im Museum of Contemporary Craft in Portland, USA, die mit ihrem interaktiven und kollaborativen Ansatz Ausstellung und Workshop kombiniert. (Abb. 16, 17) Der Ausstellungstitel nimmt Bezug auf das Schild „Touching Harms the Art“, welches früher im selben Jahr im Museum angebracht worden ist. Durch einen „call for entries“ wurden KünstlerInnen eingeladen, Schmuckobjekte einzureichen, die wertvolle oder fragile Materialien meiden, da die Schmuckobjekte über

²⁶ Vgl. Liesbeth DEN BESTEN, *On Jewellery. A Compendium of International Contemporary Art Jewellery*, Stuttgart 2012, S. 54.

²⁷ Vgl. André GALI, *New Modes of Curating and Presenting Craft*, in: André Gali (Hg.), *Crafting Exhibitions, Documents on Contemporary Crafts No. 3*, Stuttgart 2015, S. 15.

²⁸ Vgl. ebenda, S. 20.

einen längeren Zeitraum dem physischen Kontakt mit tausenden BesucherInnen standhalten mussten. Die Prämisse der Ausstellung war: „art jewellery is meant to be worn – touched“²⁹. Die BesucherInnen konnten die Schmuckobjekte angreifen und anprobieren, und sogar ein Foto mit ihnen machen lassen, welches auf Flickr³⁰ hochgeladen wurde. Dadurch konnten die BesucherInnen ein besseres Verständnis für die Beziehung zwischen Objekt und Körper bekommen. In der Ausstellung gab es auch eine „Art Bar“, ein Tisch mit Materialien, Werkzeug und Büchern, wo die BesucherInnen ihre eigenen Werke produzieren konnten und die Möglichkeit hatten, diese auf einer Wand dahinter auszustellen. Auf einer anderen Wand befanden sich Fotografien von den SchmuckkünstlerInnen mit ihren eigenen getragenen Schmuckobjekten. Das Display bestand aus Wabenpappe, wodurch eine offene, nicht-hierarchische Installation geschaffen wurde, die zur DIY-Atmosphäre beitrug. Die BesucherInnen kamen nicht nur mit den Schmuckobjekten in Berührung sondern auch mit den anderen BesucherInnen, wodurch ein Dialog über den ausgestellten Schmuck entstand.³¹

Das Vorhaben dieser Ausstellung, dass Schmuck auch zum Tragen und Anfassen da sein sollte, ist ein sehr demokratische. Die kuratorische Strategie orientiert sich bei der Auswahl der Schmuckobjekte hauptsächlich an deren verwendetem Material und dessen Verarbeitung. Hier steht die Erfahrbarkeit der Schmuckobjekte durch die Möglichkeit des Angreifens und Tragens im Vordergrund. Schmuckobjekte, die wertvolle Materialien beinhalten oder in ihrer Beschaffenheit sehr fragil sind, finden hier keinen Einzug. Geht man nach diesen Kriterien, ist das Konzept der Ausstellung aufgegangen. Jedoch ist dieser Ansatz problematisch, da hier nur eine Seite des zeitgenössischen Schmucks gezeigt wird und die Gefahr besteht, dass der konzeptuelle Wert der Schmuckobjekte vernachlässigt wird. Zudem stellt sich die Frage, wie Schmuckobjekte, die nicht diesen Kriterien entsprechen, ausgestellt werden können.

²⁹ Namita Gupta WIGGERS, Curatorial Conundrums: Exhibiting Contemporary Art Jewelry in a Museum, in: <https://artjewelryforum.org/articles/curatorial-conundrums-exhibiting-contemporary-art-jewelry-museum> (06.04.2018).

³⁰ Flickr ist eine Website, die ihren BenutzerInnen erlaubt Bilder und Videos hochzuladen, um sie anderen NutzerInnen zugänglich zu machen.

<https://www.flickr.com/photos/contemporarycraft/sets/72157603749105315/>.

³¹ Vgl. Namita Gupta WIGGERS, Curatorial Conundrums: Exhibiting Contemporary Art Jewelry in a Museum, in: <https://artjewelryforum.org/articles/curatorial-conundrums-exhibiting-contemporary-art-jewelry-museum> (06.04.2018).

Welche Rolle spielt also das Berühren und Tragen von Schmuck im Ausstellungskontext?

Einige SchmuckkünstlerInnen haben es sich auch zur Aufgabe gemacht, den Akt des Berührens in ihr Display zu integrieren, sodass dieses Teil der künstlerischen Praxis wird. 1992 fand die erste Installation von Ruudt Peters' Schmuckserie „Passio“ in der Galerie Marzee statt. (Abb. 18) Die Schmuckserie besteht aus Anhängern, in denen Symbole eingraviert oder ausgesägt sind. Die Arbeit bezieht sich auf historische und biblische Figuren und ähnelt Weihrauchgefäßen, wie sie bei römisch-katholischen Zeremonien verwendet werden. Die zeremonielle und religiöse Atmosphäre wurde durch die Installation der Arbeiten verstärkt.³² Jeder Anhänger hing in einem zylindrischen Zelt aus transparentem violetter Stoff, der von der Decke hing. Man konnte das Stoffzelt öffnen und die Anhänger anfassen. Diese Installation fordert die Interaktion der BesucherInnen mit den Schmuckobjekten heraus. Durch das Öffnen des Stoffzeltes mussten die BesucherInnen zuerst eine Handlung unternehmen, um zu dem Schmuckobjekt vorzudringen und um es dann berühren zu können. Es scheint als ob dieser Akt des Berührens durch die Art der Installation eine hohe Wertschätzung erfährt.

Ein weiteres Beispiel für eine Ausstellung, bei der das Display zum Angreifen einlädt, ist „Bei mir bist du schön“ von Rian de Jong in der RAM Galleri (1995) in Oslo. (Abb. 19, 20) Im Raum standen zehn Tische mit Sesseln verteilt, auf denen je ein Handspiegel lag, während im Hintergrund das Lied „bei mir bist du schön“ gespielt wurde. Unter oder auf den Tischen gab es eine Lade, aus deren Spalten im geschlossenen Zustand Licht austrat. Durch das Öffnen der Lade kamen ein oder mehrere Schmuckobjekte zum Vorschein, die man anprobieren und anfassen konnte. Diese Installation erinnert an das Sitzen an einem Schminktisch, dessen Aktionen der Wiederholung uns bekannt sind.³³

Bei diesen Display-Strategien spielt der Akt des Berührens eine wichtige Rolle. Die Installationen scheinen Teil des künstlerischen Vokabulars der KünstlerInnen zu sein und laden das Publikum dazu ein teilzunehmen.

Doch dies ist die Ausnahme. Nur allzu bekannt ist den meisten der Satz „Anfassen nicht erlaubt“. Jedoch ist besonders bei handgemachten Objekten der haptische Aspekt wichtig. Schmuck ist gemacht um getragen und berührt zu werden. Diebstahl und Beschädigung

³² Vgl. Liesbeth DEN BESTEN, *On Jewellery. A Compendium of International Contemporary Art Jewellery*, Stuttgart 2012, S. 51 – 52.

³³ Vgl. Jorunn VEITEBERG, *Touching Stories*, in: Benjamin Lignel (Hg.), *Shows and Tales, On Jewelry Exhibition-Making*, Mill Valley 2015, S. 127 – 128.

können nicht immer ein Grund sein, warum die Objekte nicht zugänglich sind. Jorunn Veiteberg geht auf dieses Phänomen näher ein: „Sight, or vision, has been regarded as the highest and purest of the senses ever since the age of antiquity. This attitude has also permeated art history. Some of the founders of the discipline – such as Alois Riegl, Heinrich Wölfflin and Erwin Panofsky - saw touch as a primitive, childlike, nonrational premodern sense, while vision was associated with perceptual sophistication, modernity and rationality.“³⁴ Das Anfassen von Kunst im Museum ist also tabu und wird oft mit einem aggressiven Akt der Zerstörung gleichgesetzt. Des Weiteren verweist Veiteberg auf die Anthropologin Constance Classen, die feststellt, dass wir als Gesellschaft akzeptiert haben, dass wir in diesem Maße wahrgenommen werden, da wir über die Zeit folgende fundamentale Einstellungen verinnerlicht haben:

- dass BesucherInnen weniger wichtig sind als die Ausstellungsstücke die zu sehen sind und wir uns dadurch ihnen gegenüber anders verhalten müssen,
- dass das Anfassen von Ausstellungsstücken respektlos, schmutzig und schädlich ist,
- und dass Berührung keine kognitive oder ästhetische Verwendung und dadurch keine Bedeutung im Museum hat. (Classen 2005)

Das Thema des Berührens von Kunst ist sehr komplex. Zum einen gibt es immer mehr Bemühungen des Museums, Kunst durch Erfahrungen zu vermitteln und auch für mehr Leute erfahrbar zu machen, wie durch Vermittlungsprogramme für Kinder oder Personen mit Einschränkungen, und zum anderen ist es verpönt, Kunst anzugreifen.

3.3. Schmuck im öffentlichen Raum

Zeitgenössischer Schmuck kann aber auch im öffentlichen Raum gefunden werden, indem er von Individuen getragen wird oder in einem Schaufenster einer Galerie ausgestellt ist. Auf der Straße bewegt sich Schmuck im Spannungsfeld zwischen dem Persönlichen und dem Öffentlichen. Er ist zwar ein Objekt der privaten Nutzung, interagiert aber auf der Straße mit dem Publikum der Öffentlichkeit. Hier verlässt Schmuck den privaten Raum, um mit anderen in Verbindung zu treten. Der öffentliche Raum ist der Ort, wo Menschen durch verschiedene

³⁴ Vgl. Jorunn VEITEBERG, Touching Stories, in: Benjamin Lignel (Hg.), Shows and Tales, On Jewelry Exhibition-Making, Mill Valley 2015, S. 130.

Tätigkeiten des Konsums, des Aktivismus oder der Freizeit ihre Identität formen und präsentieren können. Schmuck spielt eine wichtige Rolle in diesen Handlungen der Identifikation. Oft werden Gegenstände von der Straße aus ihrem alltäglichen Umfeld genommen und durch ihr Platzieren in einer Galerie zu Kunst. Die Galerie ist hier die Grenze zwischen alltäglichem Leben und der Kunstwelt. Dinge die außerhalb des Galerieraumes passieren, können durch deren Dokumentation, durch Fotografien, Videos oder Performances im Galerieraum zu Kunst werden. Bei zeitgenössischem Schmuck geht es aber darum, dass er aus der Galerie auf die Straße geht. Es handelt sich um ein handwerkliches Objekt, das gemacht worden ist, um getragen zu werden und daher nicht die institutionelle Bestätigung braucht. Schmuck kann sich, im Gegensatz zu anderen Kunstobjekten, frei bewegen und kann immer wieder in einer neuen Umgebung platziert werden. In der Öffentlichkeit wird die Wirkung des Schmuckobjekts als ein Mittel zur Auseinandersetzung mit seiner sozialen und physischen Umwelt hervor gehoben. Zeitgenössischer Schmuck ist mit der Aura und den Werten eines Kunstobjektes ausgestattet. Dies wirkt sich darauf aus, wie er getragen und verwendet wird. In der Öffentlichkeit muss sich der Schmuck in das Leben seiner TrägerInnen integrieren. Wie kann also Schmuck von der Vitrine im Museum in die Öffentlichkeit, einen Raum der Unmittelbarkeit und der Flüchtigkeit, wandern? Des Weiteren stellt sich die Frage, wie man die Eigenschaften der Vitrine als ein Ort der Selbstreflexion und der Kritik in die Öffentlichkeit übertragen kann.³⁵

Immer wieder gab es Interventionen im öffentlichen Raum, die die Präsentationsarten von zeitgenössischem Schmuck und seine Verortung im Museum in Frage stellen. Hier werden unter anderem die KünstlerInnen selber zu einem wandelnden Display im öffentlichen Raum oder sie bedienen sich mobiler Vitrinen-Variationen.

„Salon Rouge“ von Vivien Atkinson ist eine Performance, die im Februar 2014 in der Academy of Fine Arts Gallery in Wellington, Neuseeland, das erste Mal gezeigt worden ist. (Abb. 21) Atkinson erschafft in einem roten Mantel aus den 80ern ihre eigene Galerie, indem sie ihre Arbeiten am Innenfutter befestigt. Die meiste Zeit hing der Mantel in der Galerie, aber für ein paar Stunden am Tag ging sie mit dem Mantel durch die Stadt. Sie begann mit Passanten über ihre Ausstellung in der Galerie zu sprechen und fragte, ob diese sie sehen wollten. In diesem Moment öffnete sie ihren Mantel und „flashte“ die überraschten Passanten mit ihren Arbeiten, die im Inneren des Mantels zum Vorschein kamen. Hierdurch

³⁵ Vgl. Damian SKINNER (Hg.), *Contemporary Jewelry in Perspective.*, New York 2013, S. 57 – 58.

war es ihr möglich, ein Gespräch über ihre Arbeiten zu führen, das viel intimer und unmittelbarer ist.³⁶ Dadurch, dass Atkinson auf die Personen zugeht und der Umgang viel direkter ist, verlieren die Interessierten die Scheu vor den Kunstobjekten.

Die Abteilung "Object & Jewellery" der PXL-MAD School of Art in Hasselt, Belgien, ist für ihre außergewöhnliche Präsentation während der Schmuckwoche³⁷ in München bekannt. Jedes Jahr versuchen die StudentInnen der Schule, das Publikum auf eine neue Art zu überraschen. 2014 gingen die fünf MasterstudentInnen mit ihrer Ausstellung „MAD about SCHMUCK“ durch die Stadt. (Abb. 22) Jede/r von ihnen trug einen kugelförmigen transparenten Rucksack, der ihre Abschlussarbeiten zeigte. Dadurch konnten sie sich selber alle Ausstellungen ansehen und ihren Schmuck immer wieder in einem neuen Kontext und an einem neuen Ort zeigen, während sie Personen auf der Straße mit Schmuckkunst konfrontierten, die noch nicht damit vertraut waren.

2015 trugen die StudentInnen als „MAD exhibitionists“ einen selbstdesignten Mantel, durch dessen Öffnen sie Personen auf der Straße mit ihren Abschlussarbeiten „flashten“. Durch ihre Präsentation in den Mänteln erinnern sie an Schmuckverkäufer auf der Straße. (Abb.23) 2017 erforschten vier StudentInnen als „NoMADs“ die Idee eines urbanen Nomaden. (Abb. 24) Indem sie ihre Abschlussarbeiten in einem transparenten gelben Rucksack mit sich trugen, waren sie mit ihrer eigenen Ausstellung auf den Straßen von München unterwegs. Zusätzlich waren sie die ganze Zeit auf sozialen Medien wie Facebook und Instagram online, wodurch man verfolgen konnte, wo sie sich gerade aufhalten und man die Möglichkeit hatte, sie auch in echt auf der Straße zu treffen.³⁸

2018 haben sich die 20 MasterstudentInnen des Royal College of Art (RCA) zu dem Kollektiv „JAM“ zusammengeschlossen und präsentieren während der Schmuckwoche in München ihre mobile Ausstellung „I BELIEVE“. (Abb. 25) Die Ausstellung ist eine Installation im Guerilla Stil, in der die StudentInnen ihre experimentellen Arbeiten in zwanzig Mini-

³⁶ Vgl. Vivien ATKINSON, Salon Rouge, in: <http://www.vivienatkinson.co.nz/> (29.03.2018).

³⁷ Die Schmuckwoche ist ein großes Event der internationalen Schmuckkunstszene, die während der internationalen Handwerksmesse München (IHM) stattfindet. Seit 1959 zeigt die Sonderschau „SCHMUCK“ auf der IHM aktuelle Tendenzen der Schmuckkunstszene. Ausgehend von der Messe, hat sich das Ausstellen von Schmuck während dieser Woche auf die ganze Stadt verteilt. In der Pinakothek der Moderne wird jedes Jahr während der Schmuckwoche eine Ausstellung zu einem/r etablierten SchmuckkünstlerIn gezeigt bzw. wird eine Ausstellung von einem/r SchmuckkünstlerIn kuratiert. Daneben werden in den Schmuckgalerien in München die etablierten KünstlerInnen gezeigt und in Offspaces die junge Generation von SchmuckkünstlerInnen aus der ganzen Welt.

³⁸ Vgl. Munich Jewellery Week 2017 / Complete List, in: <http://www.current-obsession.com/munich-jewellery-week/> (18.04.02018).

Ausstellungskoffern in den Straßen von München präsentieren. Immer wieder hat sich diese kleine Ausstellung an verschiedenen Orten in der Stadt ab- und aufgebaut und versucht, in Kontakt mit den Passanten zu treten.³⁹

2012 war Akihiro Ikeyama das erste Mal mit seiner „Mobile Gallery“ bei der Schmuckwoche in München unterwegs. (Abb. 26) Er erweiterte sein Rad um eine Ausstellungsfläche, einer selbstgebauten Vitrine als Anhänger, in der er seine eigenen Arbeiten ausstellte und mit der er durch München fuhr. Danach hat sich das Konzept erweitert und zeigte 2015 in Tokyo abwechselnd vier weitere KünstlerInnen. Das Rad dient hier als Metapher für das Wesen von Schmuck und wie er uns in unserem Alltag begleitet.

Konzeptueller Schmuck braucht sowohl Raum, um seine Bedeutung entfalten zu können, als auch Sprache, um auf seinen Hintergrund aufmerksam zu machen und zum Verständnis der BetrachterInnen beizutragen. Viele sind der Meinung, dass die Arbeit für sich selber sprechen müsse und dass Schmuck nur zum Tragen da sei. Er ist aber sowohl für den Körper als auch für das Display im Museum da. Schmuck ist nicht nur eine Skulptur, sondern seine Verbindung zum und die Abhängigkeit vom Körper ist immer präsent, auch wenn dieser nicht explizit gezeigt wird.

4. Conclusio

Wie anhand einiger Beispiele exemplarisch gezeigt wurde, gibt es unterschiedliche Display-Strategien, um zeitgenössischen Schmuck zu präsentieren. Diese reichen von Vitrinen in jeglicher Form bis hin zum Körper als Display, sei es in einer Performance oder auf der Straße, oder der Möglichkeit der Interaktion zwischen Schmuckobjekt und den BesucherInnen, sowie der Präsentation im öffentlichen Raum.

Jede dieser Präsentationsformen hat ihre Vor- und Nachteile und jede hat ihre Berechtigung. Wie die unterschiedlichen Display-Strategien zeigen, gibt es kein ideales Display, um Schmuckkunst auszustellen. Wichtig ist es bei jedem Schmuckobjekt abzuwägen, welche Präsentationsform am besten für das Objekt und sein künstlerisches Konzept geeignet ist.

³⁹ Vgl. Jessie BOND, Collaborative Jewellery & Metal Exhibition Roams the Streets of Munich, in: <https://www.rca.ac.uk/news-and-events/news/collaborative-jewellery-metal-exhibition-roams-streets-munich/> (18.04.2018).

Nicht jedes Schmuckobjekt kann auf dieselbe Art und Weise präsentiert werden, da dies von seiner Beschaffenheit und seinem Konzept abhängig ist. Hier ist zu berücksichtigen, ob die Interaktion mit dem Schmuckobjekt durch das Tragen oder die Berührung wichtig für sein Verständnis ist oder ob der Materialwert bzw. die Fragilität mehr im Vordergrund stehen. Der Körper kann einer der Orte sein, um zeitgenössischen Schmuck zu präsentieren. Dies kann im Zuge einer Performance passieren oder sich durch andere Medien wie Fotografie oder Video äußern. Der Körper dient als Display, der in Bewegung ist und dem Schmuck immer wieder neues Leben einhaucht. Das Publikum wird in die Performance involviert, indem es mit den Performern interagiert oder indem die BesucherInnen durch das Tragen der Schmuckobjekte selber Teil des Displays und der Performance werden. Schmuck ist nicht mehr nur ein statisches Objekt, das leblos wirkt, da man es nicht berühren darf oder sich nicht vorstellen kann, wie es getragen aussieht. Dadurch kann ermöglicht werden, dass das Publikum eine Verbindung zum Schmuckobjekt aufbaut und ein besseres Verständnis dafür bekommt. Schmuck wird gemacht, um getragen zu werden und steht dadurch immer in Abhängigkeit zum Körper. Jedoch ist der Körper immer in Bewegung, wodurch der Schmuck nicht genau betrachtet werden kann. Es ist sehr paradox, dass der Körper zum einen der beste und zum anderen der schlechteste Ort ist, um Schmuck zu präsentieren. Zudem ist es nicht möglich, den Schmuck immer in Anwesenheit eines Körpers auszustellen. Hier müssen Display-Strategien gefunden werden, die der Präsentation des Schmuckobjekts gerecht werden. Das Display kann dabei auf die Abwesenheit des Körpers verweisen oder es kann hier seine eigene Berechtigung haben, indem es auf die künstlerische Praxis oder den Kontext in dem der Schmuck ausgestellt wird, verweist. Das Schmuckobjekt kann auch in Beziehung zu seiner Umgebung gesetzt werden und auf den Raum, in dem es ausgestellt wird, reagieren. Das Konzept des Schmucks kann sowohl auf das Display erweitert werden, als auch bereits Teil des künstlerischen Konzepts sein. Durch das Display ist es auch möglich, die Interaktion mit dem Publikum herauszufordern, indem es andeutet, dass der Schmuck berührt werden darf. Weitere Bemühungen, zeitgenössischen Schmuck einem größeren Publikum näher zu bringen und klassische Präsentationsformen in Frage zu stellen sind Interventionen im öffentlichen Raum. Hier werden durch mobile Displays wandernde Ausstellungen erzeugt, die sich in unseren Alltag einfügen.

Es ist eine Tendenz zu erkennen, bei der zeitgenössischer Schmuck versucht, mit seiner Umgebung in Kontakt zu treten. Zeitgenössischer Schmuck versucht neue Wege zu finden,

sich abseits klassischer Display-Strategien zu präsentieren, um ein besseres Verständnis für ihn zu ermöglichen und seine Wahrnehmung als eigene Kunstrichtung zu etablieren.

5. Abbildungen



Abb. 1: Freunde von Gijs Bakker und Emmy van Leersum, die die "Clothing Suggestion" trugen, 1970.



Abb. 2: „Clothings Suggestions“, Gijs Bakker, Emmy van Leersum, 1970.



Abb. 3.: „Das Schweizer Gold - Die Deutsch-Mark“, Otto Künzli, 1983.



Abb. 4.: „Interno“, Ruudt Peters, 1990.



Abb. 5: „Flockomania“, Zoe Robertson, 2015.



Abb. 6: „Flockomania“, Zoe Robertson, 2015.



Schmuck ist scheinbar unnötig
und daher wesentlich
Jewellery is seemingly unnecessary,
hence essential

HAIR: RICHARD (1967) (Germany, 1967) (unavailable) (Italy); BIRCH (1) (Germany, 1967) (unavailable) (Germany); ALUMINUM (1967) (Germany, 1967) (unavailable) (Germany); JEWEL (Germany, 1967) (unavailable) (Germany); BIRCH (2) (Germany, 1967) (unavailable) (Germany); ALUMINUM (1967) (Germany, 1967) (unavailable) (Germany)

40



Schmuck ist Empfinden
Jewellery is feeling

DANIEL ARAPGÖTT (1981) (Germany, 1981) (unavailable) (Germany); BIRCH (2) (Germany, 1967) (unavailable) (Germany); JEWEL (Germany, 1967) (unavailable) (Germany); BIRCH (1) (Germany, 1967) (unavailable) (Germany); ALUMINUM (1967) (Germany, 1967) (unavailable) (Germany)

BERG-0001

40

Abb. 7: „Schmuck 1970-2015“, MAK, 2015.



Abb. 8: „Sefiroth“, Ruudt Peters, 2006.



Abb. 9: „Des Wahnsinns Fette Beute“, Schmuckklasse München, 2008.



Abb. 10: „Bron“, Ruudt Peters, 2018.



Abb. 11: „Bron“, Ruudt Peters, 2018.



Abb. 12: „Ossarium Rose“, Christoph Zellweger, 2005.



Abb. 13: : „Ossarium Rose“, Christoph Zellweger.



Abb. 14: „For the Farmer and the Market Gardener“, Hilde de Decker, 1999.



Abb. 15: „For the Farmer and the Market Gardener“, Hilde de Decker, 1999.



Abb. 16: „Touching Warms the Art”, Museum of Contemporary Craft in Portland, USA, 2008.



Abb. 17: „Touching Warms the Art”, Museum of Contemporary Craft in Portland, USA, 2008.



Abb. 18: „Passio“, Ruudt Peters, 1992.



Abb. 19: „Bei mir bist du schön“, Rian de Jong, 1995.



Abb. 20: „Bei mir bist du schön“, Rlan de Jong, 1995.



Abb. 21: „Salon Rouge“, Vivien Atkinson, 2014.



Abb. 22: "MAD about SCHMUCK", 2014.



Abb. 23: "MADexhibitionists", 2015



Abb. 24: „NoMADs“, 2017.



Abb. 25: „I BELIEVE“, JAM, 2018.



Abb. 26: „Mobile Gallery“, Akihiro Ikeyama, 2012.

6. Literaturverzeichnis

Vivien ATKINSON, Salon Rouge, URL: <http://www.vivienatkinson.co.nz/> (23.04.2018).

Jessie BOND, Collaborative Jewellery & Metal Exhibition Roams the Streets of Munich (05.03.2018), URL: <https://www.rca.ac.uk/news-and-events/news/collaborative-jewellery-metal-exhibition-roams-streets-munich/> (23.04.2018).

Peter DECKERS, Exhibition. Show It All, in: Peter Deckers (Hg.), Contemporary Jewellery in Context, A Handshake Blueprint, Stuttgart 2017, S. 56 – 73.

Liesbeth DEN BESTEN, On Jewellery. A Compendium of International Contemporary Art Jewellery, Stuttgart 2012.

Marina ELENSKAYA, CODA Apeldoorn: Becoming the Jewellery Museum of the Netherlands (2017), URL: <http://www.current-obsession.com/coda-apeldoorn-becoming-the-jewellery-museum-of-the-netherlands/> (23.04.2018).

Munich Jewellery Week 2017 / Complete List (2017), URL: <http://www.current-obsession.com/munich-jewellery-week/> (18.04.2018).

André GALI, New Modes of Curating and Presenting Craft, in: André Gali (Hg.), Crafting Exhibitions, Documents on Contemporary Crafts No. 3, Stuttgart 2015, S. 11 – 26.

Christine HAUPT-STUMMER, Display - ein umstrittenes Feld, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und –praxis, Wien Köln Weimar 2013, S. 93 – 100.

Miriam KATHREIN, Die Handlungsmacht des Displays (2014), URL: <http://www.medienimpulse.at/articles/view/644> (23.04.2018).

Wilhelm LINDEMANN, SchmuckDenken. Eine Theorie des Schmucks, in: Wilhelm Lindemann (Hg.), FH Trier/Idar Oberstein, Thinking Jewellery. On the Way Towards a Theory of Jewellery, Stuttgart 2011, S. 26 – 40.

Benjamin LIGNEL, Someone's, Everyone's, No One's, in: Damian Skinner (Hg.), Contemporary Jewelry in Perspective., New York 2013, S. 35.

Kellie RIGGS, Distance and Respect. Kellie Riggs in conversation with Ruudt Peters, in: Benjamin Lignel (Hg.), Shows and Tales – On Jewelry Exhibition-Making, Mill Valley 2015, S. 135 – 145.

Kellie RIGGS, What is it you do exactly? (07.05.2013), URL: <https://artjewelryforum.org/articles/what-is-it-that-you-do-exactly> (23.04.2018).
Zoe ROBERTSON, What is flockOmania?, URL: <https://flockomania.com/what-2/> (23.04.2018).

Damian SKINNER (Hg.), Contemporary Jewelry in Perspective., New York 2013.

Sian VAN DYK, Curation. Reflect and Respond, in: Peter Deckers (Hg.), Contemporary Jewellery in Context, A Handshake Blueprint, Stuttgart 2017, S. 46 – 55.

Jorunn VEITEBERG, Touching Stories, in: Benjamin Lignel (Hg.), Shows and Tales. On Jewelry Exhibition Making, Mill Valley 2015, S. 127 – 133.

Namita Gupta WIGGERS, Curatorial Conundrums: Exhibiting Contemporary Art Jewelry in a Museum (19.10.2010), URL: <https://artjewelryforum.org/articles/curatorial-conundrums-exhibiting-contemporary-art-jewelry-museum> (23.04.2018).

7. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: <https://artjewelryforum.org/boxed-nakedness-export-versus-bakker> (30.04.2018).

Abb. 2: <http://www.gijsbakker.com/project/clothing-suggestions-kledingsuggesties-93>
(30.04.2018).

Abb. 3: Liesbeth DEN BESTEN, *On Jewellery. A Compendium of International Contemporary Art Jewellery*, Stuttgart 2012, S. 83.

Abb. 4: Damian SKINNER, *Contemporary Jewelry in Perspective.*, New York 2013, S. 44.

Abb. 5, 6: <https://flockomania.com/what-2/> (30.04.2018).

Abb. 7: Christoph Thun-Hohenstein, Elisabeth Schmuttermeier (Hg.), *Schmuck 1970-2015*, Sammlung Bollmann, Wien, Stuttgart 2015, S. 48 – 49.

Abb. 8: <http://www.ornamentumgallery.com/exhibitions/ruudt-peters4> (30.04.2018).

Abb. 9: <http://dnstdm.de/des-wahnsinns-fette-beute/> (30.04.2018).

Abb. 10:

<https://artjewelryforum.org/taxonomy/term/14?page=0%2C0%2C0%2C0%2C1>
(30.04.2018).

Abb. 11: <http://www.dautor.ro/en/bron-ruudt-peters-retrospective-exhibition-coda/>
(30.04.2018).

Abb. 12, 13: <https://www.christophzellweger.com/wk/oss> (30.04.2018).

Abb. 14, 15:

http://www.hildededecker.com/works/for_the_farmer_and_the_market_gardener/
(30.04.2018).

Abb. 16, 17: <http://mocc.pnca.edu/exhibitions/1399> (30.04.2018).

Abb. 18: Liesbeth DEN BESTEN, On Jewellery. A Compendium of International Contemporary Art Jewellery, Stuttgart 2012. S. 85.

Abb. 19, 20: <http://www.riandejong.nl/ev-ex.htm#1995> (30.04.2018).

Abb. 21: <http://www.vivienatkinson.co.nz/salonrouge/index.html> (30.04.2018).

Abb. 22: MAD about SCHMUCK.

Abb. 23: MADexhibitionists.

Abb. 24: Nomads.

Abb. 25: Rachel Jones.

Abb. 26: Birgit Laken.

Lebenslauf

BA Katrin Jasmin Derakhshifar

Geboren am: 23.07.1990 in Wien

Ausbildung:

- 2016 - 2018: ecm – educating/curating/managing
Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und -praxis,
Universität für angewandte Kunst Wien
- 2012 - 2015: Abendkolleg Schmuck. Design, Herbststraße 104, 1160 Wien
- 2008 - 2016: Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien
- 2000 - 2008: Gymnasium Ödenburgerstraße, 1210 Wien
- 1996 - 2000: Übungsvolkschule der Erzdiözese Wien, Mayerweckstraße, 1210 Wien

Berufserfahrung:

- Seit Mai 2018: Assistentin der Restauration, Fotomuseum Westlicht
- Seit Februar 2016: Mitarbeiterin am Frontdesk, Fotomuseum Westlicht
- Juni - Oktober 2012: Praktikum, LUMAS Editions-galerie Wien
- Mai 2012: Praktikum, MODEPALAST