Schmuckkunst/Kunst von der Schwierigkeit der Abgrenzung

(Vortragsmanuskript) 11.03.2023, Robert Wissmath

„Das Kunstwerk ist etwas für sich, das Möbel ist etwas für uns."

Mit diesem prägnanten Satz beschreibt der Soziologe Georg Simmel das Kunstwerk als etwas Abgeschlossenes: Als eine „abgeschlossene Welt", die nicht unmittelbar am alltäglichen Leben teilnimmt. Im Kunstwerk selbst drückt sich für Simmel eine personale Einzigartigkeit und ein individuelles, subjektives Leben aus. Auch die Betrachtung des Kunstwerks ist entsprechend individuell: Der Betrachter ist gewissermaßen allein mit dem Werk.

Anders verhält es sich mit kunsthandwerklichen Objekten. Die an ihnen gemachten Erfahrungen sind immer mit anderen geteilt, da sie in einen allgemeinen Gebrauch der Objekte eingebunden sind. Viele Menschen kennen die zugrunde liegenden Verwendung, und auch ihre Form- und Materialsprache ist gesellschaftlich geteilt und deshalb verständlich. Kunsthandwerkliche Objekte gehören insofern zum täglichen Leben und sind prinzipiell auf die Bedürfnisse eines Individuums ausgerichtet. Gerade deshalb können sie nach Simmel nicht dasselbe individuelle Wesen entwickeln, wie ein autonomes Kunstwerk. Damit ist eine klassische Hierarchie formuliert: Auf der einen Seite das autonome Kunstwerk, das für sich selbst steht; Auf der anderen Seite das angewandte Objekt, das für jemanden da ist. Doch genau diese noch häufig gezogene Trennlinie möchte ich im Folgenden infrage stellen.

Simmel ist hier einer idealistischen, teilweise romantischen Auffassung von Kunst verhaftet. Die Idee des Kunstwerks überstrahlt dabei seine materielle und gesellschaftliche Existenz. Zunächst ist jedes Kunstwerk ein Objekt, das aus einem höchst realen Werkprozess hervorgeht. Zudem ist die Kunst der Moderne und Gegenwart nicht ausschließlich in einer autonomen ästhetischen Sphäre verankert. Kunst ist ebenso in soziale, ökonomische und institutionelle Zusammenhänge eingebunden, die von ihr antizipiert werden, oder gegen die sie revoltiert. Simmels Vorstellung, Gebrauchsdinge seien einfach „für uns" da, ist in diesem Zusammenhang heute nicht mehr gültig.

Betrachten wir diese Beziehung mit einer Erweiterung, etwa mit Norbert Elias und seinem Standardwerk „*Über den Prozess der Zivilisation"* – insbesondere mit seinen Untersuchungen zu den historischen Tischsitten. Elias zeigt am Beispiel der Tischsitten und damit indirekt anhand der verbundenen Objektwelt, dass die Dinge unseres täglichen Lebens durch ihren zivilisatorischen Kontext nicht nur passive Werkzeuge sind. Sie sind ganz konkret in diese Prozesse mit eingebunden. Man kann daraus ableiten, daß die in zivilisatorischen Prozessen eingebetteten Gebrauchsobjekte ebenfalls dabei unterstützen, unser Verhalten entsprechend zu beeinflussen und zu disziplinieren. Solche Gegenstände – oder um das Thema des Vortrags zu berühren, auch Schmuckobjekte – beeinflussen im Hintergrund, wie sich der menschliche Körper verhält, bewegt, welche Haltungen er einnimmt und welche sozialen Codes er vermittelt. Viele Dinge sind in diesem Zusammenhang deshalb niemals nur Gegenstände, über die wir verfügen, die wir besitzen

und nach blieben benutzen. Nahezu jedes Gebrauchsobjekt kann neben einem direkten leiblichen Bezug auf unsere Erscheinung, unsere Bewegung und unsere soziale Verortung unterschwellig einwirken. Sie sind als Ausdruck einer kulturellen Entwicklung, wie ein Kunstwerk auch, in einen umfassenden Kontext eingebunden, in dem wir uns ebenfalls wie selbstverständlich befinden. Eine eindeutige Grenze zwischen dem autonomen Kunstwerk und dem bestimmenden Alltagsgegenstand zu ziehen, wird unter dieser Perspektive bereits etwas schwieriger.

Insofern kann man der Frage nach dem Kunstcharakter von Schmuck im Weiteren auf zwei Wegen nachgehen. Der erste versucht, die Distanz zum autonomen Kunstwerk zu verkürzen, indem man zeigt, dass Angewandte Kunst beziehungsweise Schmuckobjekte eben nicht nur auf unseren Gebrauch ausgerichtete Dinge sind. In einzelnen Fällen hat Simmel dies selbst zugestanden, etwa bei den Objekten von René Lalique. Diesen Objekten misst er – als eine Ausnahme im Schmuckschaffen seiner Zeit – die Würde von Objekten der Kunst zu. *Doch dieser Ansatz bleibt letztlich in der alten Logik: Er versucht zu beweisen, dass lediglich ein bestimmtes Schmuckobjekt „eigentlich" doch Kunst sein kann und seine kategoriale Trennung aufhebt*.

Man kann die Frage aber auch andersherum stellen. Satt zu fragen, warum ein bestimmtes Schmuckobjekt Kunst sei und ein anderes nicht, kann man betrachten, wie sich die Kunst entwickelt hat. Und wenn wir dann die gewaltigen Veränderungen des Kunstschaffens und der Kunstrezeption seit 1900 berücksichtigen, steht durchaus in Frage, ob Gebrauch, Zweckgerichtetheit, industrielle Fertigung oder eine dienende Materialsprache tatsächlich noch Eigenschaften sind, die ein Objekt grundsätzlich aus dem Bereich der Kunst ausschließen. Die Gegenwartskunst liefert zahlreiche Gegenbeispiele. Damit verschiebt sich die Frage vom immanenten Kunstcharakter eines Kunstobjekts hin zu seinem Kontext.

Walter Benjamin unterscheidet in seinem berühmten Essay zur technischen Reproduzierbarkeit zwischen dem traditionellen Kultwert eines einzigartigen Werkes und dem modernen Ausstellungswert. Mit der technischen Reproduzierbarkeit verändert sich die Beziehung zwischen Kunstwerk, Betrachter und Öffentlichkeit grundlegend. Die Aura des einzigartigen Originals wird relativiert, während die öffentliche Zirkulation und Ausstellung des Werkes an Bedeutung gewinnen. Benjamin liefert uns zwar damit noch keine Theorie des Kunstmarktes oder der Institution Kunst. Er liefert aber eine wichtige und interessante These, um zu verstehen, dass sich der Status eines Kunstwerks historisch mit seinen Bedingungen der Produktion, Präsentation und Rezeption verändert.

Im Umkehrschluss löst sich damit die kategoriale Differenz zwischen Kunstwerk und Gebrauchsgegenstand auf, denn ein Objekt kann durch seinen Kontext, durch institutionelle Zuschreibungen und durch die Diskurse, in die es eingebunden wird, einen anderen Status erhalten und zum Kunstwerk werden. Selbstverständlich gilt das auch für Schmuck. Es ist also nicht allein das gegenständliche Objekt selbst, sondern seine Einbettung in kulturelle, soziale, institutionelle und ökonomische Zusammenhänge, die an seiner Zuschreibung als Objekt der Kunst beteiligt sind. Wie sich diese Schnittmengen zur Gegenwartskunst konkret zeigen, möchte ich anhand von drei Positionen aus der Schmucksammlung des Museums und einer fiktiven Position zeigen.

Vignette 1: Wolfgang Skoluda – Materialwert und Geschichte

Wolfgang Skoluda verarbeitet in seinem Schmuck historische Steine, Kameen, Gläser und Perlen. Die Weiterverwendung älterer Elemente hat in der Goldschmiedekunst eine lange Tradition. Steine und andere Schmuckelemente wurden häufig aus älteren Stücken übernommen und in neue Werkstücke integriert. Dabei mussten sie keineswegs als historische Zeugnisse verstanden werden. Entscheidend waren zunächst ihre materiellen Eigenschaften, ihre Seltenheit und ihre ästhetische Wirkung. Auch Gold besaß traditionell eine besondere ökonomische Qualität. Es war nicht nur Material, sondern zugleich Wertträger. In der historischen Schmucktradition war Gold deshalb immer auch mit einem Tausch- und Vermögenswert verbunden. Besonders deutlich wird das bis heute in Teilen der indischen Schmuckkultur: Goldschmuck kann dort über Generationen hinweg Familienvermögen darstellen, das sich im Schmuckkörper akkumuliert und bei Bedarf wieder in ökonomischen Wert zurückverwandeln lässt. In Europa ist dieser unmittelbare Zusammenhang schwächer geworden. Die Vorstellung vom Gold als krisenfestem Wertträger ist jedoch geblieben. Damit besitzt Gold eine eigentümliche Doppelstellung: Es hat einen materiellen Wert – und zugleich eine Geschichte, die diesen Wert kulturell auflädt. Gegen diesen Bedeutungszusammenhang können heutige Schmuckgestalter sich wenden. Sie können ihn aber auch bewusst nutzen. Zu Letzteren gehört Wolfgang Skoluda.

Seine Kette mit dem Ibis als Anhänger bezieht sich in ihrer Machart, der Goldlegierung, den Bearbeitungsspuren und ihrer Ikonografie bewusst auf die Ästhetik antiken Schmucks. Historische Fragmente werden als historische Elemente kenntlich gemacht und zugleich als Schmuckmaterial verwendet. Das historische Fragment übernimmt damit eine doppelte Funktion: Es ersetzt den traditionellen Schmuckstein und trägt gleichzeitig die Aura einer vergangenen Epoche in das zeitgenössische Objekt hinein. Skoluda nutzt also gerade die historische Bedeutung des Materials. Der Schmuck wird dadurch zu einer Art Zeitmaschine: Er bleibt ein Gegenstand der Gegenwart, versucht aber zugleich, sich aus dieser Gegenwart heraus in eine lange Geschichte des Schmucks einzuschreiben. Die erste Figur, die sich hier auflöst, ist damit die Differenz zwischen **Materialwert und kulturellem Wert**.

Vignette 2: Karl Fritsch – Die Dekonstruktion der Tradition

Der Ring von Karl Fritsch ist in anderer Hinsicht prototypisch für unser Thema. Als Grundlage dient ein Ring aus moderner industrieller Fertigung. Teile der Ringschiene und

des Fassungsaufbaus sind noch unter einer amorphen Überwucherung aus Gold zu erkennen.Das Edelmetall umschließt die glatte industrielle Form und verwandelt sie in eine borkige, scheinbar organische Masse. Die Fassung hält zwar weiterhin den Stein, persifliert aber zugleich die handwerkliche Tradition: den exakt waagerechten Sitz des Steins, die formale Ordnung und die Zurückhaltung der Fassung gegenüber dem Schmuckstein. Die Steine werden von fast phallisch anmutenden Formen eingeklemmt, die sich aus der ursprünglichen Fassung heraus entwickelt haben. Das Entscheidende ist die Umdeutung der einzelnen Elemente.

Die Steine werden zu frei im Raum angeordneten kristallinen Strukturen. Das Metall wird zu einer amorphen, frei modellierbaren Masse. Und der zugrunde liegende industrielle Ring verliert seine ursprüngliche Identität. Er wird für Fritsch zu dem, was Nagel und Rahmen für ein Bild an der Wand sein können: eine funktionale Voraussetzung, die normalerweise außerhalb der eigentlichen künstlerischen Aussage liegt. Aber genau hier entsteht die Pointe: Nagel und Rahmen können selbst „ins Bild rücken“. Fritsch macht die Voraussetzung des Schmuckobjekts zu seinem Thema. Er dekonstruiert die traditionelle Hierarchie zwischen Grundform, Fassung, Material und Schmuckstein. Und damit zeigt sich etwas, das für die Gegenwartskunst entscheidend ist: Ein Kunstwerk ist größenunabhängig, gleichzeitig kann aus vielen Materialien zum Beispiel auch aus dem Gold gefertigt sein. Entscheidend ist, welche Funktion ein Material innerhalb einer künstlerischen Idee übernimmt. *Die zweite Figur, die sich hier auflöst, ist damit die Trennung zwischen* ***Tradition und Konzept***.

Vignette 3: Otto Künzli – Der isolierte Rahmen

Ein Bilderrahmen ist normalerweise die ornamentale Grenze des Bildraumes. Er markiert, wo das Bild beginnt und wo die Welt außerhalb des Bildes endet. Damit ist der Rahmen nicht einfach Dekoration. Er bestimmt immer auch mit, wie wir das Bild wahrnehmen. Gerade dieses Verhältnis von Bild, Rahmen und Außenraum wurde in der Kunst des 20. Jahrhunderts zunehmend fragwürdig. Seit den 1960er Jahren wurde in der Kunst zunehmend nicht nur das Bild selbst, sondern auch dessen Rahmen, Präsentationsort und Verhältnis zum umgebenden Raum zum Gegenstand künstlerischer Reflexion. Die Arbeit von Otto Künzli stellt sich in diesen Zusammenhang.

Im Kontext des Schmucks ist das Objekt – ein isoliertes Fragment eines Bilderrahmens – zunächst ironisch. Es verweist auf den Rahmen, gleichzeitig aber auch auf den White Cube der Kunstgalerie und auf die dekorative Wandgestaltung des privaten Innenraums. Das um den Hals getragene Rahmenteil funktioniert zugleich als pars pro toto: Ein Teil steht für die gedachte Einheit von Bild und Rahmen. Dadurch entsteht ein Spiel mit verschiedenen Vorstellungen von Innen und Außen, von Bild und Umgebung, von Schmuck und Kunst.

Und genau hier wird der Kontext entscheidend. Das Objekt sieht nicht einfach „wie Kunst“ aus. Es thematisiert vielmehr die Bedingungen, unter denen wir etwas als Bild, als Schmuck oder als Kunst wahrnehmen. Hinzu kommt seine leichte Reproduzierbarkeit.

Hier lässt sich eine Verbindung zu Sol LeWitt ziehen, für den die Idee dieentscheidende Instanz des Kunstwerks war, und Ideen in ihrer Realisation prinzipiell serieller Natur sein können Die serielle Struktur ist dann kein Gegensatz zum Kunstwerk im Sinne Simmels mehr. Sie kann selbst Teil des Kunstcharakters werden. Die dritte Figur, die sich hier auflöst, ist die Differenz von **Schöpfung und Kontext**.

Vignette 4: Hanna Merzell – Die Auflösung der Autorenschaft

Nun ein Hinweis: Hanna Merzell ist ebenso wie ihre Kunst ein fiktives Beispiel. Ihre Kunst wäre allerdings jederzeit denkbar. Vielleicht wurde etwas Ähnliches sogar bereits realisiert. Unsere fiktive Künstlerin formuliert ihre Arbeitsweise folgendermaßen:

„Die Konfrontation mit den Readymades von Duchamp war für meine Entwicklung ausschlaggebend. Mit dem Herstellen von noch mehr Dingen in unserer Welt kann ich mich nicht mehr identifizieren. Für mich ist der Akt der Wahl eines Objekts, einer Form oder eines Motivs entscheidend. Das ist für den heutigen Künstler wichtiger, als ein Objekt tatsächlich selbst herzustellen. Ich habe allerdings immer ein wenig an Duchamp gezweifelt. Er hat gesagt, dass er im Zustand der totalen Indifferenz zur Auswahl seiner Readymades gelangt sei. Das halte ich für eine Attitüde. Denn eine Wahl ist eine Handlung, und Handlungen sind zielgerichtet.

Meine Objekte hingegen kommen in einer Art reflexhaften Performance zu mir. In Zusammenarbeit mit einer Medizinerin, Alkohol und bewusstseinsdämpfenden Mitteln schalte ich die bewusste Auswahl aus. Warum ich ein bestimmtes Objekt ausgewählt habe, weiß ich nicht. Andere sagen, dass ich es war – und das reicht mir und meiner Kunst.“ Unsere Künstlerin arbeitet also konzeptionell, aber das einzelne Werk entsteht ohne bewusstes Konzept. In letzter Zeit beschäftigt sich unsere fiktive Künstlerin mit billigem Kaufhausschmuck, der seinen Weg in die Galerien findet. Das Entscheidende ist nun: Das Schmuckstück bleibt im Kaufhaus wie in der Galerie materiell dasselbe. Aber in der sie ausstellenden Galerie findet plötzlich ein Umschlag statt: Es wird etwas anderes.

Marcel Duchamp machte bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Bedingungen der Kunstwerdung selbst zum Gegenstand der Kunst. Nicht mehr nur die handwerkliche Herstellung oder die ästhetische Qualität eines Gegenstands waren entscheidend. Auch die Entscheidung, der Kontext und die institutionelle Anerkennung konnten Teil des Kunstwerks werden. Pierre Bourdieu beschreibt Duchamp in *Die Regeln der Kunst* als einen besonders geschickten Akteur innerhalb des Kunstfeldes. Duchamp brach mit Konventionen und verschob damit die Frage vom „Wie ist dieses Objekt gemacht?“ hin zu der Frage: Wer darf entscheiden, was als Kunst gilt?

In der Folge entwickelt sich eine konzeptionell orientierte Kunst, die auf viele traditionelle Voraussetzungen des Kunstwerks verzichten kann.

- Künstler müssen ein Werk nicht vollständig selbst herstellen. Gegenstände können ausgewählt oder nach Anweisungen von anderen produziert werden.
- Auch die bewusste gestalterische Entscheidung kann teilweise durch Zufallsverfahren ersetzt werden.
- Und ein Kunstwerk muss nicht einmal mehr dauerhaft in Form eines physischen Gegenstands existieren. Es kann sich aus einer Handlung, einer Performance oder einer Idee konstituieren.

Damit verschiebt sich auch die Vorstellung von Autorenschaft. Und genau hier liegt die Pointe unserer fiktiven Künstlerin: Wenn ein Objekt irgendwie ausgewählt, kontextualisiert und institutionell als Kunst anerkannt wird – wie viel muss dann eigentlich noch vom Künstler selbst gemacht worden sein? Die vierte Figur, die sich auflöst, ist damit die Verbindung zwischen **Objekt und Autorenschaft**.

Konfrontieren wir zum Abschluss zwei der extremsten Objekte mit kunsthandwerklichem Anschein miteinander: das Salzfass von Benvenuto Cellini und den diamantenbesetzten Schädel von Damien Hirst. Sie erlauben einen klaren Blick auf diese Veränderung. Beide Objekte sprengen jeden konventionellen Rahmen und beide verfügen über einen enormen Materialwert. Der Unterschied ist, sie sind untrennbar mit den Macht- und Wirtschaftssystemen verbunden, in denen sie entstanden sind.

Bei Cellinis *Saliera* aus dem 16. Jahrhundert sehen wir das Kunstwerk noch als Kulminationspunkt von Material, handwerklicher Virtuosität und fürstlicher Repräsentation. Die Kunst wird durch virtuoses und innovatives Goldschmiedehandwerk definiert. Der reale Materialwert des Goldes verschmilzt mit der meisterhaften Gestaltung des Künstlers. Zugleich repräsentiert das Objekt auch die Macht seines Auftraggebers, Franz I. von Frankreich. Hier scheint Simmels Vorstellung vom Kunstwerk als „abgeschlossener Welt“ noch besonders plausibel: Das Objekt soll neben seiner handwerklichen Virtuosität aus sich selbst heraus strahlen. Aber auch dieses Kunstwerk steht nicht außerhalb gesellschaftlicher Zusammenhänge. Jeder Hof war eine Machtmaschine. Er verlangte von der Kunst keine monetäre Rendite im modernen Sinne, wohl aber politische und symbolische.

Vier Jahrhunderte später treibt Damien Hirst dieses Prinzip in eine völlig andere Welt. Sein Platin-Schädel *For the Love of God*, besetzt mit 8.601 Diamanten, ist eines der spektakulärsten Beispiele für die Verbindung von Kunst, Luxus, Materialwert und Markt. Seine handwerkliche Ausführung wurde nicht von Hirst als Künstler, sondern von spezialisierten Juwelieren übernommen. Hearst war der Konzeptlieferant. Der Wert des Objekts bestimmt sich nicht allein über das Material, die „Idee“ oder das Handwerk. Es ist das gesamte System aus Künstler und Künstlernamen, Galerie, Museum, Markt, Sammlern, Medien und Institutionen, das den Wert dieses Objekts hervorbringt. Damit vereint Hirsts Schädel viele der Aspekte, die wir in den vier Vignetten gesehen haben.

Er nutzt den materiellen und historischen Schein, den wir bei Skoluda beobachten konnten. Er setzt traditionelle handwerkliche Fähigkeiten ein, ohne sie selbst ausführen zu

müssen – und steht damit in einer anderen Beziehung zum Handwerk als Fritsch. Er macht einen alltäglichen, biologischen Gegenstand – den abgegossenen Schädel- zum konzeptionellen Ausgangspunkt. Und schließlich löst er die traditionelle Verbindung von Autorenschaft und handwerklicher Ausführung weitgehend auf. Die wichtigste Innovation ist jedoch, daß das Objekt mit seiner Geschichte zum Teil der Kunstökonomie wird: 2007 wurde öffentlich bekanntgegeben, das Werk sei für 50 Millionen Pfund an ein anonymes Investmentkonsortium verkauft worden. Später stellte sich heraus, dass die Eigentumsverhältnisse wesentlich komplizierter waren. Hirst erklärte schließlich, dass er selbst weiterhin zusammen mit „White Cube“ und anonymen Investoren an dem Werk beteiligt sei; 2022 wurde berichtet, dass sich der Schädel weiterhin in einem Londoner Lager in Hatton Garden befand. Das Werk wird beinahe selbst zum Finanzinstrument – und die Behauptung seines Verkaufs wird sogar Teil seiner ökonomischen und medialen Existenz und seiner Bedeutung im Kontext der Kunst.

Heute verteilt sich die Macht innerhalb eines eigenen Wirtschaftssystems auf ein komplexes Zusammenspiel aus Künstlern, Kuratoren, Institutionen, Galerien, Sammlern und Märkten. Wenn aber der Status eines Objekts nicht allein durch seine Materialität, seine Herstellung oder seinen Gebrauch bestimmt wird, sondern auch durch seinen Kontext, seine Institution und seine gesellschaftliche Verwertung, dann lässt sich die kategoriale Grenze zwischen autonomer Kunst und angewandtem Schmuckobjekt immer schwerer aufrechterhalten. Letztendlich entscheiden wir gemeinsam mit den Institutionen und Märkten, in die wir Objekt setzten, sie entdecken oder sie erwerben, was sie werden können. Eine fraglose Eigenschaft, die für alle Kunstobjekte gilt, wird es insofern nicht mehr geben können.