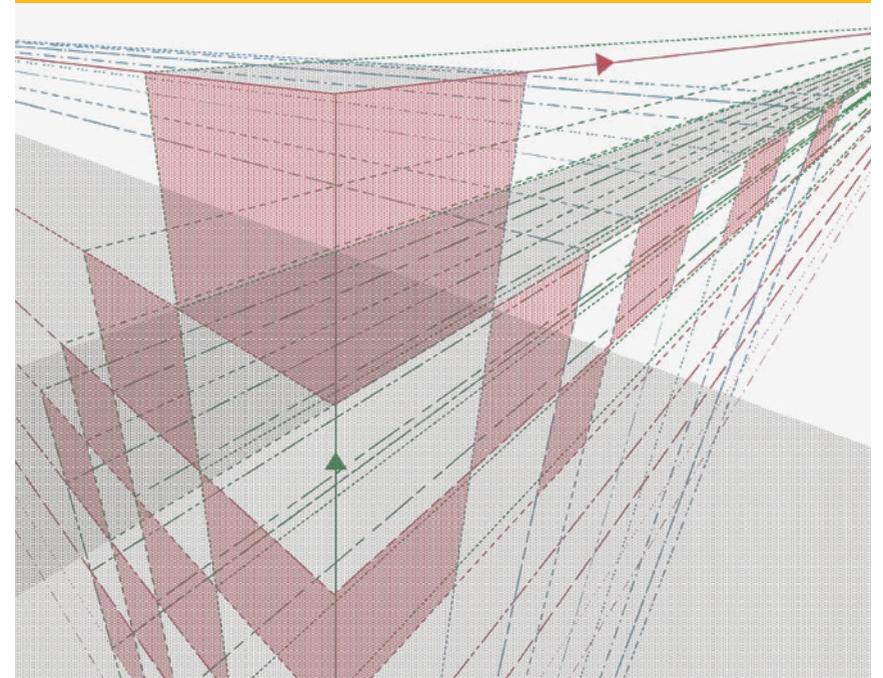




netzwerk mode textil

Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

**Studien des Textilen und der Mode**  
Promovierende Perspektiven



Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen  
Textil-, Kleider- und Modeforschung  
Herausgeber: netzwerk mode textil e.V.





## Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

---

Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen  
Textil-, Kleider- und Modeforschung

Herausgeber: netzwerk mode textil e.V.

---



Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava (Hrsg.)

---

**Studien des Textilen und der Mode**

Promovierende Perspektiven

Beiträge der Spring School Berlin | 25.-26. Mai 2017

**Veranstalter**

Austrian Center for Fashion Research (ACfFR)

Akademie der bildenden Künste Wien

AMD Akademie Mode & Design | Fachbereich Design  
der Hochschule Fresenius

netzwerk mode textil e.V.

## Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen  
Textil-, Kleider- und Modeforschung

### Herausgeber der Publikationsreihe

netzwerk mode textil e.V.  
Elisabeth Hackspiel-Mikosch  
Dorothee Haffner  
Daddersweg 25 | D 40667 Meerbusch  
mail@netzwerk-mode-textil.de  
www.netzwerk-mode-textil.de

### Realisierung in Kooperation

mit dem Austrian Center for Fashion Research (ACfFR), Akademie der bildenden Künste Wien und der AMD Akademie Mode & Design, Fachbereich Design der Hochschule Fresenius. Das Austrian Center for Fashion Research (ACfFR) wird gefördert durch Hochschulraumstrukturmittel (HRSM) des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft (BMWFV) Österreich.



ACfFR

]a[ akademie der bildenden künste wien



## Herausgeberinnen Band 3 (2019)

Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava

**Gestaltung:** Ann Katrin Siedenburg

### Satz

Linda Olenburg-Cava | Ann Katrin Siedenburg

### Titelbild

Bianca Koczan

**ISSN für die Onlineausgabe:** 2364-1983

**DOI:** <https://doi.org/10.53193/IV03589654>

Jede Verwertung der Texte und Bilder außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzungen, Vervielfältigungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Die Klärung der Bildrechte und die Einholung der Abdruckgenehmigungen verantworten die Autor\*innen.

### Copyright

© netzwerk mode textil e.V. und die  
Autor\*innen, 2021.

## Inhalt

Elke Gaugele | Barbara Schrödl | Dagmar Venohr | Philipp Zitzlsperger  
Vorwort | 8

Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava  
Einführung | 12

## I. | Konstruktionen gesellschaftlicher Ordnung in vestimentären Porträts

Nathalie Dimic  
Schauplatz der Mode. Die Porträtfotografie von Annelise Kretschmer | 18

Titia Hensel  
Legitimationsfaktor Modekompetenz. Zur politischen Relevanz von  
Kleidung in Franz Xaver Winterhalters Porträts der französischen  
Kaiserin Eugénie | 42

Alrun Kompa-Elxnat  
Die Barberini und die Robe des Präfekten. Vestimentäre Legitimierungs-  
und Inszenierungsstrategien im frühneuzeitlichen Rom | 64

Linda Olenburg-Cava  
Le gentildonne fiorentine di Artimino. Ein Porträt des Netzwerkes der  
weiblichen Elite von Florenz um 1600 | 84

### III. | Befragungen des Nationalen in der visuellen Kultur

Sabine Hirzer

Frau Biedermeiers neue Kleider. Die Bekleidung der Frauen in den Revolutionen von 1848 in Österreich – anhand von Karikaturen und Modekupfer | 108

Ursula Oswald-Graf

Das Rosenmotiv als nationales Sentiment der Wiener Moderne. Stoffwürfe aus dem Backhausen Archiv von Josef Hoffmann, Koloman Moser und Otto Wagner | 132

Ulrike Ettinger

Differente Sichtweisen auf Folklore-Mode im sozialistischen Rumänien | 154

### III. | Verortungen des Interdisziplinären zwischen Textil, Kunst und Handwerk

Monika Keller

From Weaving Loom to Social Room. Edda Seidl-Reiters Textile ART COMMUN-ication | 182

Anna Lukasek

Zwei Kulturtechniken im Dialog. Schnitttechnik und Taxidermie – Eine Miniatur zur Herkunft des Stofftieres | 204

Izabella Petrut

Können Ideen Schmuck sein? Die Dematerialisierung von Schmuck in der Arbeit von Manfred Nisslmüller | 232

**Biografien der Autorinnen | 255**

**Abstracts | 261**

Izabella Petrut

## Können Ideen Schmuck sein?

Die Dematerialisierung von Schmuck in der Arbeit von Manfred Nisslmüller

Schmuckkunst<sup>1</sup> fordert in seinen vielen Formen verschiedene Aspekte des Lebens, der Kunst, des Schmucks und des Materials heraus. Zuweilen geht die Herausforderung so weit, dass alle Aspekte des traditionellen Schmucks wie das Material, die Techniken, der Goldschmiedetisch, die Fähigkeit zu dekorieren oder die Notwendigkeit des menschlichen Körpers als Rahmen oder Sockel, abgelehnt werden. In dieser Fülle an Praktiken der Erarbeitung von Schmuck tauchte in den 1970er- bis 1980er-Jahren ein neues Phänomen auf, welches wiederkehrend im Diskurs der Schmuckkunst thematisiert wird, nämlich die Dematerialisierung von Schmuck. In diesem Zusammenhang analysiere ich zwei Arbeiten des Künstlers und Schmuckmachers Manfred Nisslmüller und reflektiere vor diesem Hintergrund, was Dematerialisierung im Kontext Schmuckkunst bedeutet, und wie und warum dies sich in der Herstellung und Präsentation von Schmuckkunst äußert. Wie stellt immaterielle Schmuckkunst traditionelle Erwartungen über Schmuck in Frage?

Um diese Frage zu beantworten, erscheint es sinnvoll, zunächst das Fachgebiet der Schmuckkunst vorzustellen und den historischen Kontext, in dem die Dematerialisierung von Schmuck in Europa und in der USA entstanden und aufgeblüht ist, zu analysieren. Diesen Entwicklungen werden im Anschluss ähnlichen Phänomenen der bildenden Kunst in den 1960er- und 1970er-Jahre gegenübergestellt, denn am Beispiel des Wiener und des österreichischen Kontextes der 1960er- bis 1970er-Jahre kann plausibel illustriert werden, was die Entwicklung der Dematerialisierung von Schmuck gefördert hat. Als nächstes stelle ich den Künstler und Schmuck-

künstler Manfred Nisslmüller vor. Die zwei darauffolgenden Unterkapitel sind der Analyse der Arbeiten *Taschenrecorder: Brosche, Brosche* und *Etwas über Schmuck* vorbehalten; der Beitrag schließt mit Überlegungen zu Schmuck und Dematerialisierungsstrategien.

## Schmuckkunst?

Parallel zur traditionellen Praxis des Erarbeitens von Schmuck gab es schon immer Handwerker\*innen, Metallschmied\*innen, Silberschmied\*innen und Goldschmied\*innen, Künstler\*innen und Designer\*innen, die diese Herstellungsmethoden als einschränkend empfanden und ein alternatives, exploratives System entwickelten; dabei überschritten sie Grenzen und stellten so alles in Frage, was Schmuck zum damaligen Zeitpunkt betraf und viel auch noch heute betrifft. Sie schauten tief in den Kern dieses intermediären Raums und fragten sich ›Warum?‹ und ›Warum nicht?‹. Sie sahen sich außerhalb der gängigen Schmuckbranche um und erweiterten ihre Praktiken ins Interdisziplinäre. Dieser Schmucktyp wird je nach Land, Region oder Sprache unter verschiedenen Namen geführt: *art jewellery*, *Schmuckkunst*, *bijoux d'auteur*, *studio jewelry*, um nur einige zu nennen. Darüber hinaus stellen all diese Begriffe verschiedene Ideen für verschiedene Menschen dar: Was einige unter Schmuckkunst einstufen würden, würden andere als Handwerk, Design oder unter noch anderen Kategorien klassifizieren. Genau wie in den etablierten Kunstdisziplinen, werden Schmuck und Schmuckkunst auf Basis von subjektiven und ambivalenten Kriterien beurteilt und eingestuft. Unabhängig von der Bezeichnung dieser Disziplin und ihrer Äußerungsart, haben Schmuckkünstler nie aufgehört, die Grenzen des Schmuckbegriffs zu erforschen, in Frage zu stellen und zu überschreiten. Ausgehend von den Worten des Schriftstellers und Kurators zeitgenössischer Kunst Antony Hudek, sowie ausgehend von der Analyse verschiedener Werke der modernen und zeitgenössischen Schmuckkunst, kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass die Schmuckkunst, ebenso wie die Kunst

selbst, durch weitere Untersuchungen, Experimente und Herausforderungen den Schmuck und seine einschränkenden Bedingungen überschreiten und von einer Objektbedingung zu einer Subjektbedingung übergehen kann: »Das Studium der Objekte durch das Prisma der Kunst und durch die Worte von Künstlern, ermöglicht die Einsicht, wie komplex die Welt der gewöhnlichen und der weniger gewöhnlichen Objekte und Dinge tatsächlich ist.«<sup>2</sup>

Generell konzentriert sich meine theoretische Arbeit auf Schmuckkunst als eine künstlerische Tätigkeit, die Schmuck und schmuckähnliche Objekte verwendet, die sich mit Themen rund um den Schmuck beschäftigt und die Besonderheiten des Mediums durch konzeptionelle und materielle Forschung und Innovation herausfordert. Die vorliegende Analyse konzentriert sich auf eine bestimmte Art von Schmuckkunst, nämlich auf konzeptionelle Schmuckkunst, im Speziellen auf den konzeptionellen Ansatz von Schmuck durch Dematerialisierung, ein Prozess der in den 1960er- bis 1970er-Jahren begonnen hat und bis heute, 2018, noch andauert. Analysiert wird diese Praxis im Vergleich zu den Schriften der Kunstkritikerin Lucy Lippards zum Thema Dematerialisierung und der allgemeinen Praxis der Dematerialisierung, die sich in der Konzeptkunst in Westeuropa und den USA manifestierte. Eine weitere wichtige theoretische Referenz ist der Diskurs zu Objekten und Objekthaftigkeit, welcher zum ersten Mal zwischen Künstler\*innen und Kritiker\*innen in den 1960er- bis 1970er-Jahren verhandelt wurde.

### Die historische Entwicklung dematerialisierten Schmucks

Um die Dematerialisierung von Schmuckkunst besser verstehen zu können, konzentriert sich dieser Teil der Studie auf die Vorstellung des Kontextes, in welchem die Dematerialisierung in den bildenden Künsten der 1960er- bis 1970er-Jahre stattfand. Darüber hinaus werden die Umstände beschrieben, unter denen sich die Schmuckkunst in den 1960er- bis 1970er-Jahren entwickelt hat. Schließlich wird die

historische Entwicklung von Schmuckkunst in derselben Periode in Österreich analysiert, als Manfred Nisslmüller begann die Dematerialisierung als künstlerische Strategie in seine Schmuckkunst zu implementieren.

In den 1960er- bis 1970er-Jahren forderten Künstler\*innen laut Lucy Lippard<sup>3</sup> die Materialität und die mediale Spezifität der Kunst heraus. Sie fochten die Bedingungen der Malerei und der Bildhauerei an, vermischten Kunst und Leben, kämpften für soziale Zwecke und erweiterten ihren Wirkungshorizont über die Wände des Studios, der Galerie und des Museums hinaus. Plötzlich war alles erlaubt und Künstler\*innen strebten es an, die Ersten zu sein, die bestimmte Ideen als Kunst formulierten. Ideen und Systeme ersetzten Leinwand und Farbe. Mit einer undefinierten Form und einem undefinierten Material konnten diese neuen Werke leicht und sehr schnell reisen, da es möglich war, eine ganze Kollektion in eine Reisetasche zu packen oder die Anleitungen an die nächste Galerie, an das nächste Museum zu faxen. Künstler\*innen wie Soll LeWitt (1928–2007, USA), Lee Lozano (1930–1999, USA), Yoko Ono (geb. 1933, JP/USA/UK), Dan Graham (geb. 1942, USA), Joseph Kosuth (geb. 1945, USA), um nur einige Namen zu nennen, entwickelten eine neue Einstellung zur Kunst. Diese Künstler\*innen drängten und streckten die konzeptuelle Kunst so weit, wie sie sich nur vorstellen konnten.<sup>4</sup> Die Konzeptkunst entwickelte sich in Amerika zu einer Zeit als soziale Probleme wie die Bürgerrechtsbewegung, der Krieg in Vietnam und die Emanzipationsbewegung der Frauen Schlagzeilen machten und Künstler\*innen gegen das System rebellierten. Lucy Lippard erinnert sich: »[...] die Vorstellungskraft war das Herzstück der selbst hartnäckigsten Versuche der ›kulturellen Enge‹ zu entfliehen, wie Robert Smithson es ausdrückte, aus dem sakrosankten Elfenbeinturm und heroischen, patriarchalischen Mythologien, mit denen sich die 1960er-Jahre öffneten.«<sup>5</sup>

Parallel zu den Veränderungen in der Kunst wurden die Grenzen der Schmuckkunst durch Minimalismus und Konzeptualismus überschritten, wie auch durch das Experimentieren mit neuen Industriematerialien und Reproduktionsmöglichkeiten

in den 1960er- bis 1970er-Jahren. Die Größe des Schmuckstücks, seine Tragbarkeit und seine Beziehung zum Körper der Schmuckträger\*innen wurde in Frage gestellt, wie auch der tatsächliche Materialwert im Gegensatz zum ideellen, immateriellen Wert eines Schmuckstücks. Künstler\*innen wie Emmy van Leersum (1930–1984, NL), Peter Skubic (geb. 1935, YUM/AT), Dorothea Prühl (geb. 1937, DE), Manfred Nisslmüller (geb. 1940, AT), Fritz Maierhofer (geb. 1941, AT), Gijs Bakker (geb. 1942, NL), Otto Künzli (geb. 1948, CH/DE), Giampaolo Babetto (geb. 1947, IT) und Ruudt Peters (geb. 1950, NL) waren Vorkämpfer\*innen einer neuen explorativen Welle der Schmuckkunst in Europa.<sup>6</sup> Sie teilten nicht unbedingt dieselbe Ästhetik, aber ihre Energie und Leidenschaft trieben sie an, eine neue Art von Schmuck zu kreieren, welche sie vom traditionellen Erbe befreite. In diesem Versuch entwickelten sich in Europa und Amerika in derselben Periode zwei sehr verschiedene Stile, wie die Schmucksammlerin Susan Grant Lewin klar erklärt: »Der europäische Schmuck ist im Großen und Ganzen mehr mit Problemlösungen und konzeptionellen Fragen beschäftigt. Er zeigt einen engeren Fokus und ist exklusiver als der allgemein integrative Ansatz in Bezug auf Materialien und Themen in amerikanischen Arbeiten. In den Vereinigten Staaten findet man mehr persönliche Erzählungen und emotionalen Ausdruck als in kühleren, zurückhaltenderen europäischen Arbeiten.«<sup>7</sup>

Aufgrund dieser Stilunterschiede in der Schmuckkunst dieser Zeit, stammen alle Beispiele für die Dematerialisierung von Schmuckkunst in dieser Studie von europäischen Künstlern\*innen. Die Kunsthistorikerin Liesbeth den Besten beschreibt die niederländische Schmuckkunst der 1960er- bis 1980er-Jahre sehr genau als selbstbezogen und systematisch: »Der niederländische Schmuck war zwischen 1967 und 1980 modernistisch und abstrakt. Das Objekt war eine autonome Entität, die sich nur auf sich selbst bezog. Es gab das Material, vorzugsweise Aluminium- oder Stahlrohr, und es gab einen Eingriff in das Material, einen rationell durchdachten Schnitt oder ein Falz. Es waren keine Emotionen involviert – wenigstens wurde das so behauptet.«<sup>8</sup>

Dieselbe Beschreibung dehnt diese Eigenschaften korrekt auf Europa aus (das heißt aber nicht, dass dies der einzige Stil und die einzige Praktik in der europäischen Schmuckkunst dieser Zeit ist). In einigen europäischen Ländern umfassten die Zuschreibungen »modern und abstrakt« andere Bedeutungen, Materialien und Taktiken, aber der Drang, Schmuck von Traditionen zu befreien, war der gleiche. In Deutschland arbeitete Dorothea Prühl beispielsweise mit Holz, während Otto Künzli mit gefundenen Objekten, Tapeten, Schaumstoffen und Industriematerialien arbeitete.

In den 1960er- bis 1970er-Jahren wurden die einflussreichsten Schmuckkunstgalerien in Europa und der USA eröffnet: *Galerie Am Graben* (AT) eröffnete 1972, *Galerie Ra* (NL) eröffnete 1976, *Galerie Marzee* (NL) eröffnete 1978, *Galerie Mobilia* (USA) eröffnete 1978. Die Leidenschaft für Schmuckkunst spiegelte sich auch im wachsenden Interesse der Sammlern\*innen wider. Dieses führte zu einigen sehr großen Sammlungen, die in den 1960er- bis 1970er-Jahren begannen, darunter auch die Sammlungen von Heidi und Karl Bollmann (AT), Hellen Drutt (USA), Ida und Rom Boelen (NL), Inge Asenbaum (AT), Lasse und Helena Pahlman (FI).<sup>9</sup>

In den 1980er-Jahren schrieb Liesbeth den Besten ihre Dissertation *Schmuckdesign und bildende Kunst: Die Verbindung zwischen Schmuckdesign und geometrischer abstrakter und konzeptueller Kunst in den Niederlanden, 1967–1980* als eine der ersten kunsthistorischen Analysen von Schmuckkunst und Konzeptschmuckkunst. In dieser Zeit entstanden neue Galerien in Europa für Schmuckkunst: *Galerie Spektrum* (DE) eröffnete 1981, *Galerie V&V* (AT) eröffnete 1982, *Galerie Louise Smit* (NL) eröffnete 1986, *Masterworks Gallery* (NZ) eröffnete 1986 und *Galerie Rosemarie Jäger* (DE) eröffnete 1989.

Der Zeitraum der 1960er- bis 1980er-Jahre wurde im Zusammenhang mit der Entwicklung der Schmuckkunst von Menschen geprägt, die während und nach dem Zweiten Weltkrieg geboren wurden. Sie wuchsen auf und entwickelten sich unter

diesen Umständen zu Erwachsenen, die einen neuen Sinn für Ästhetik, ein neues Vokabular und den Wunsch für neue Materialien für Schmuckkunst schufen. Für einige Schmuckkünstler\*innen war es die beste Zeit, um gegen die konservativen Richtlinien des Schmucks, sowie gegen die Bourgeoisie, etablierte Institutionen und die Politik zu rebellieren. Diese Rebellion äußerte sich bei verschiedenen Künstlern\*innen in unterschiedlichen Formen, wie bei Ruudt Peters, der auf einer permanenten Suche nach einer persönlichen Religion war, wie bei Otto Künzli, der Ironie als Kommentar zu politischen und sozialen Situationen verwendete und wie bei Bernhard Schobinger, der die traditionellen Richtlinien herausforderte. Schobinger glaubt: »Der Schmuckbereich ist viel interessanter als viele andere Bereiche, da Schmuck sehr konservativ und von den Konventionen behindert wird. Es ist viel interessanter in einem konservativen Bereich zu agieren. [...] Ich arbeite gerne falsch und außerhalb der Konventionen. Ich bevorzuge den verbotenen Weg.«<sup>10</sup>

In Österreich waren die 1960er- bis 1980er-Jahre geprägt von wirtschaftlicher Entwicklung, wachsendem Wohlstand, einer Tendenz zu internationaler politischer Neutralität und kulturellem Wachstum. Österreichische Künstler\*innen begrüßten die Konzeptkunst und entwickelten lokale Varianten, wie den Wiener Aktionismus, vertreten durch Künstler\*innen wie Hermann Nitsch und Valie Export. Künstler\*innen wie Maria Lassnig und Peter Weibel forderten auch die traditionelle Medienspezifität heraus und waren gleichzeitig mit dem internationalen Kunstdiskurs verbunden. Im Jahr 1968 hielt Hundertwasser im österreichischen Seckau eine Vorlesung mit dem Titel: *Los vom Loos, Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifesto*. Im Herzen dieses aufbrausenden Kunstkontextes, wurde die Wiener und die österreichische Schmuckkunstszene mit neuen Galerien, Sammlern\*innen und einer Vielfalt von Künstler\*innen wie Elisabeth Jesus Defner (1931–2017, AT), Veronika Schwarzingler (geb. 1953, AT), Peter Skubic, Fritz Maierhofer, Petr Dvorak (geb. 1954, CZE) und Manfred Nisslmüller, die sich diesem Feld verpflichtet haben, immer stärker.<sup>11</sup>

In dieser sozialen Umgebung versuchten einige Schmuckkünstler\*innen sich von dem Goldschmiedetisch, den traditionellen Werkzeugen und Materialien, wie Edelmetallen und Edelsteinen, dem Schmuckatelier und sogar dem Körper der Schmucktragenden als Endstation des Schmuckstücks freizusetzen. Der Körper der Schmucktragenden ähnelt dabei der Wand in einer hypothetisch fixen Wand-Rahmen-Verbindung in der Malerei oder auch dem Sockel für eine Skulptur in der Bildhauerei. Peter Domer und Ralph Turner beschreiben dieses Gefühl sehr gut: »Heute, wie auch in den 1970ern, verweigern in den westlichen Kulturen von Europa und Amerika Schmuckkünstler\*innen die Verwendung traditioneller Materialien, wie Edelmetalle und Edelsteine, auf der Suche nach frischen, neuen Herangehensweisen, um sich gegen Wohlstand, Status und Macht zu positionieren.«<sup>12</sup>

Schmuckkunst herzustellen, die nicht materiell ist, ist eine Art Freiheit vom Atelier, Goldschmiedetisch, Werkzeugen und traditionellen Materialien, ein Gefühl, das auch Robert Smithson 1968 in seiner künstlerischen Praxis teilte: »Die Befreiung aus den Grenzen des Studios befreit den Künstler bis zu einem gewissen Grad von den Fallen des Handwerks und der Fesselung der Kreativität.«<sup>13</sup> Tatsächlich waren die Einschränkungen des Handwerks, die manchmal eine zu große Bedeutung im Bereich der Schmuckherstellung zu haben scheinen, eines der Hauptthemen, gegen die die Künstler\*innen rebellierten. Dabei war *deskilling* ein sehr großer Teil des neuen visuellen Vokabulars und der künstlerischen Strategie der Künstler\*innen der konzeptuellen Schmuckkunst dieser Zeit. Schmuck wurde nicht mehr exklusiv am Goldschmiedetisch hergestellt. Vermeintlich falsche Werkzeuge wurden eingesetzt, um neue Ergebnisse zu erzielen. Regeln wurden gebrochen und neue Materialien wurden verwendet. Der Schmuck von Susanna Heron aus den 1970er-Jahren wurde während des Tragens in Fotografien dargestellt und dadurch wurden diese Fotografien in einen Status von Kunst erhoben. Durch die Verwendung von billigen Materialien und einer sehr unkonventionellen Palette von Schmuckherstellungspraktiken kämpfte Heron gegen die »institutionelle Sphäre des ›Handwerks‹«<sup>14</sup> an. Um das alles zu erreichen, fing man mit den folgenden grundlegenden Fragen

an: »Was ist Schmuck?«, »Welche Aufgabe hat Schmuck?«, »Was ist Wert?«, »Was ist Schönheit?«. Metall war nicht mehr das einzige Material, mit dem gearbeitet werden konnte, und wenn es doch verarbeitet wurde, nahm es neue, noch nie dagewesene Formen und Funktionen an. Metall wurde nicht mehr poliert, im Gegenteil, es wurde absichtlich zerkratzt und gehämmert, deformiert und oxidiert. Was einst unsichtbar gedacht war, wie Spuren des Herstellungsprozesses, wurde nun verstärkt sichtbar und somit zum Leben erweckt. Schmuckkünstler\*innen entwickelten neue Systeme und authentische ästhetische Sprachen, welche sich von der traditionellen Schmuckkunst so weit wie irgend möglich absetzten, wo die Industrie noch heute von sehr strengen Regeln und Mustern beherrscht wird. Genau wie »Moderne die Kunst dazu genutzt hat, um die Aufmerksamkeit auf die Kunst zu lenken«<sup>15</sup>, verwendet der dematerialisierte Schmuck Halsketten, Ringe, Broschen und Ohringe dazu, um auf den Schmuck aufmerksam zu machen.

Dematerialisierter Schmuck schaut den Markt mit einem kritischen Auge an, indem er den traditionellen Status der Kunstwerke/Schmuckkunst als Ware in Zweifel zieht. Der Wert wurde seit den 1960er-Jahren in der Schmuckkunst diskutiert. Dank des Zugangs zu neuen Technologien und Materialien, die in der Industrie für Designprodukte verwendet werden, war die Verwendung von Gold und Edelsteinen nicht mehr erforderlich. Parallel zu dieser technologischen Freiheit, lehnten Künstler\*innen Gold aus symbolischen und politischen Gründen ab, denn Gold wurde mit der verhassten Bourgeoisie konnotiert. Zudem ging es ihnen darum, den spezifischen Traditionen des Goldschmiedens zu widersprechen. Schmuckkünstler\*innen lehnten nicht nur traditionelle Materialien ab und experimentierten mit neuen Materialien, sie stellten auch die Funktion von Schmuck in Frage: Gibt es eine Funktion und ist die Funktion mancher Schmuckstücke für das heutige Leben noch relevant oder ist die Funktion veraltet? Bernhard Schobinger hat beispielsweise eine Abneigung gegen Broschen, weil diese für den heutigen Lebensstil keine Funktion mehr haben: »[...] Broschen sind perverse Kleidernadeln. Broschen stammen von der römischen Fibel ab, die einen Umhang sicherte, sodass

Broschen heutzutage keinen Sinn mehr haben.«<sup>16</sup> Ruudt Peters dagegen sieht etwas komplett anderes in Broschen. Er erkennt in einer Brosche etwas, das ein Objekt sein könnte, wenn es keine Berührung mit dem Körper hat oder das ein Schmuckstück sein könnte, wenn es getragen wird.<sup>17</sup>

### Manfred Nisslmüller: ein Ideenmacher

Einer der wichtigsten Schmuckkünstler Österreichs mit einer starken konzeptionellen Praxis ist Manfred Nisslmüller. 1940 in Wien geboren, absolvierte er eine Lehre zum Goldschmied zwischen 1954 und 1958. Danach begann er seine künstlerische Tätigkeit, die aus Zeichnungen und Gemälden bestand. Im Laufe seiner Karriere konzentrierte sich seine Arbeit manchmal auf bildende Kunst, manchmal auf Schmuckkunst. Seine Werke umfassen ein riesiges Œuvre, einschließlich Schmuck, welcher Installationen, Performances, digitaler Kunst oder Klanginstallationen ähnelt. Ein Stück Fleisch und ein Stück Brot, sowie *Ready-mades* und *Objets trouvés* darunter alter klassischer Schmuck, sind Beispiele für Materialien, die er für seine Arbeit verwendete. Nisslmüllers Schmuck ist immer ein Kommentar zu Schmuck selbst, zu Wurzeln, Mitteln, Medium, Funktionalität, Wert, Bedeutung und Symbolismus, Träger\*in und Betrachter\*in des Schmucks. Jedoch sind nicht alle Schmuckstücke von Manfred Nisslmüller immateriell. Er verwendet verschiedene Strategien, um seine Gedanken und Analysen generell über Schmuck auszudrücken. Einige seiner Schmuckstücke sind als etwas anderes getarnt, wie zum Beispiel seine Armbänder und Ringe aus transparenter Plastikfolie, die, wenn sie auf dem Tisch liegen, nur wie durchsichtige Plastikstücke aussehen. Sie enttarnen sich erst als Schmuck, wenn sie getragen werden. Die Beziehung von Schmuck zu Körper ist für Nisslmüller von großem Interesse. Er fertigte mehrere große minimalistische geometrische Konstruktionen aus Metall, Messing und später Aluminium, um diese sich mit dem Finger verbinden zu lassen, den Finger zu umarmen, so dass die organische Form und Textur der Hand mit ebendieser minimalistischen geometrischen Konstruktion kon-

trastiert. Die Verwendung von Aluminium in Schmuck als eine Möglichkeit, sich gegen Traditionen zu stellen, scheint heute nicht mehr so radikal zu sein, aber in den 1970er-Jahren fanden Macher\*innen, Designer\*innen und Schmuckkünstler\*innen eine hervorragende neue Alternative in diesem Material, eine fantastische Möglichkeit, sich von Gold, Platin oder Silber zu distanzieren. Für sie war dieses neue Material in Kombination mit Kunststoff, Plexiglas und anderen Industrieelementen *avant garde* und ein Mittel, um schmuckspezifische Grenzen zu überschreiten.

### Brosche – Idee – Objekt – Schmuck

Im Jahr 1984 erschuf Nisslmüller eines seiner berühmtesten Schmuckstücke, welches grundsätzliche Merkmale der Schmuckherstellung erweitert. Nicht nur verwendete er keine für die Schmuckherstellung spezifischen Materialien, indem er sich ein gefundenes Objekt aneignete, sondern darüber hinaus war das von ihm gestaltete Artefakt nicht mal anwesend und hatte zudem auch keine schmuckspezifischen Elemente. Bei einem Blick auf das Objekt wird das Konzept als Körperschmuck nicht unmittelbar offensichtlich. Die Beschreibung im Katalog der Ausstellung *Kunst hautnah* erläutert, wie die Brosche aussieht und wie sie funktioniert, sowie Nisslmüllers Gedanken zu diesem Stück:

»Der Taschenrekorder war 1984 eine von drei Arbeiten, bei denen die Idee vom nichtobjekthaften Schmuck der Leitgedanke gewesen ist. Jene eine Arbeit war mit dem Text: ›Sehr leise hört man immer wieder das Wort Brosche aus einem Kassettenrecorder der unsichtbar am Körper getragen wird, ein ironisches Statement zum Schmuck-Stück Brosche. Die Brosche, das am stärksten strapazierte Schmuckstück in Bezug auf Inhaltlichkeit, kann das Schmücken völlig ignorieren und sich allen Neigungen hingeben. Erst mit der Nadel als Alibi wird es zum Schmuckstück. Das Statement aus 1985: ›Nicht ergänzen, nicht kontrastieren, sondern irritieren, also stören – Störung ist Schmuck, war Vorlage für eine weitere Cassette des Taschenrecorders. In der Folge etablierte sich der Taschenrekorder als akustische Schmuckarbeit. Das Hörbare trat an Stelle des Sichtbaren.«<sup>28</sup>

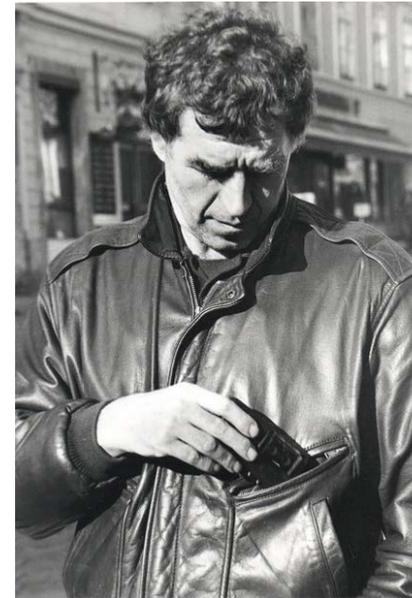


Abb. 1 | Taschenrecorder »Brosche, Brosche«, 1984/93, Kassettenrecorder, getragen von Manfred Nisslmüller. Fotograf: Otmar Klammer.

Mit diesem Schmuckstück baut Nisslmüller drei verschiedene Diskursebenen zwischen den Elementen auf, die zudem in der Lage sind, miteinander zu agieren: Erstens gibt es das Schmuckstück, das mit sich selbst einen Kampf in Bezug auf seinen Schmuckstatus führen muss; zweitens gibt es die Beziehung zwischen Brosche und der tragenden Person, die dieses Schmuckstück in der Tasche tragen muss, wo es von niemandem gesehen wird; drittens gibt es die Beziehung zwischen Brosche und betrachtender Person, deren Sinne herausgefordert werden, weil anstatt die Brosche zu sehen, nur das Wort »Brosche« zu hören ist. Bei dieser Brosche geht es nicht um Schönheit aus ästhetischer Sicht, aus der Perspektive des Klangs, den sie erzeugt oder aus ihrer Fähigkeit, die Schönheit der tragenden Person zu verleihen oder deren Schönheit zu steigern. Trotz dessen kann man den Schmuckstatus dieses Werkstückes nicht bestreiten. Für ein solches Schmuckstück benötigen

Künstler\*innen keine Goldschmiedekunst, keine Werkzeuge oder gar ein Atelier. Künstler\*innen müssen nicht einmal einen guten Geschmack oder Sinn für Stil besitzen. Nisslmüllers Brosche zeigt, dass Geschicklichkeit, Handwerk und Material für die Herstellung eines Schmuckstücks nicht ausschlaggebend sind.

Betrachtet man dieses Werkstück aus der Perspektive der ersten Diskursebene, die Nisslmüller mit dieser Brosche schafft, stellt man fest, dass das Werkstück über eine sehr starke selbstbezogene Absicht verfügt, die sein Wesen und seine Existenz in Frage stellt. Wenn Nisslmüller ein traditioneller Schmuckhersteller gewesen wäre, hätte er einen Kassettenrekorder aus Gold oder Silber gestaltet und somit das Schmuckstück materialisiert. Indem er sich für ein billiges Material entscheidet, stellt er das mediumspezifische Material und seinen Wert in Frage. Die zweite Ebene des Diskurses, die Nisslmüller schafft, ist diejenige, die Broschen mit ihren Träger\*innen unterhalten. Wer würde ein solches Schmuckstück tragen? Der amerikanische Kurator, Autor und Historiker Glenn Adamson ist der Ansicht, dass das Tragen eines Schmuckkunststücks eine Aussage ist, mit der sich die jeweiligen Schmuckstücktragenden identifizieren und dazu verpflichten:

»Ein Schmuckstück zu tragen, bedeutet stillschweigend das Bedürfnis nach Verzierung als Ausdruck des Charakters. Durch das Tragen eines Armbandes oder einer Brosche, bestätigt die tragende Person, dass er oder sie eine solche Person ist, die so etwas tragen würde – die Rhetorik des Schmucks ist es, dass er nichts Neues seinem Tragendem hinzufügt, sondern nur die ›echte‹ Person, die so etwas trägt, [als solche] bestätigt.«<sup>19</sup>

Liesbeth den Besten beobachtet eine neue Beziehung zwischen dem Objekt, welches diese Art von Schmuck ist, und der tragenden Person. Die tragende Person verpflichtet sich dazu, sich mit dem Schmuckstück zu identifizieren, »mit ihm einverstanden zu sein«<sup>20</sup>. Daher öffnet Nisslmüller mit diesem Schmuckstück nicht nur eine Tür, um sich gegen den etablierten Status quo von Schmuck zu erheben, sondern trägt dazu bei, eine neue Kategorie von Träger\*innen zu schaffen, die

ihren Körper und ihre Seele nicht immer mit denselben alten Überzeugungen und Symbolen schmücken wollen. Diese neue schmucktragende Person will sich gegen die Institution stellen: Das Tragen dieser neuen Art von Schmuck ist eine Möglichkeit, dies zu tun. Dies ist kein Schmuckstück, das für jeden oder jede zur Verfügung steht, nicht aus einer finanziellen Perspektive, sondern aus ästhetischer und idealistischer Sicht. Dieses Schmuckstück fordert die traditionellen Materialien auf zwei Arten heraus, eine direkte hinsichtlich der Wahl der verwendeten Materialien nach Aussehen und Haptik, und eine indirekte, wegen ihres geringen Geldwerts und ihrer möglichen Abwertung im Laufe der Zeit. Damit befreit Nisslmüller die Brosche aus dem Zustand der Ware und stimmt daher Arvatovs Position bezüglich der Autonomie eines Objektes zu: »In seinem Text ›Alltag und die Kultur des Dings‹, behauptet Boris Arvatov, dass das Objekt von seinem Status als kapitalistischer Artikel befreit werden sollte. Sachen sollten nicht passiv, un kreativ und tot bleiben, sondern sie müssten frei sein, um aktiv an der Verwandlung der alltäglichen Realität teilzunehmen.«<sup>21</sup> Da das Schmuckstück keinen relevanten Wert hat, ist es keine Investition mehr. Genauso wie im Fall der immateriellen Konzeptkunst, wo Sammler\*innen und Kunstliebhaber\*innen solche Kunstwerke nicht besitzen und vorführen können, ist der immaterielle Schmuck weder etwas Vorzeigbares, noch Schmückendes oder gar zu Besitzendes.

### Schmuck als Gedanke

Ein großer Teil Nisslmüllers Schmuckpraxis besteht aus Ringen, Broschen, Ohrringen und Halsketten, aber ein anderer Teil, der gleichermaßen groß ist, sind seine Texte über Schmuck. Durch dieses Werk, das in seinem Œuvre immer wieder fortgesetzt wurde und immer wieder erneut aufgetreten ist, fordert er die Existenz des Schmucks und die Art, wie dies von den Betrachtenden erlebt und verstanden wird, heraus. Anders als bei der Kassettenrekorderbrosche, gibt es keine Träger\*innen für dieses Werk. Wie soll etwas aussehen, um als Schmuck bezeichnet zu werden?



Abb. 2 | Manfred Nisslmüller: »Etwas über Schmuck: Schmuck nicht anwenden«, 1978, Papier, Schreibmaschinentext. Archiv Manfred Nisslmüller.

Muss Schmuck ein Objekt sein oder ein Objekt werden, um Schmuck zu sein? Sind Bezüglichkeit, Selbstbezüglichkeit, Absicht und Handlung genug, um etwas Schmuck zu nennen? Diese Fragen kommen zusammen, um eine weitere Frage stellen zu können: Was ist dann Schmuck, wenn er nicht verziert, nicht scheint, keinen materiellen Wert hat und keine Symbole oder Bedeutungen offenbart? Sol LeWitt glaubte, dass nicht alle Ideen mit einer physischen Form versehen sein müssen, um Kunstwerke zu sein, aber ist das auch für Schmuck wahr? Können Ideen Schmuck sein?

»Ideen allein können Kunstwerke sein; sie sind eine Entwicklungskette, die eventuell eine Form finden kann. Nicht alle Ideen müssen physisch gemacht werden.«<sup>22</sup>

In seinen sogenannten *Textstücken* schreibt Nisslmüller seine Meinungen, Beobachtungen, Erfindungen und Fragen zum Thema Schmuck auf, ohne diese Arbeit als Schmuck zu betrachten. Nachdem er 1988 sein Stück *Etwas über Schmuck – ein Schwall*<sup>23</sup> gemacht hatte, setzte er diese Art der Reflexion von Schmuck zwischen 1976 und 1993 in den Serien *Über Schmuck* und bis in die 2000er-Jahre in der Serie *Anonymer und Nichtanonymer Schmuck* fort. Nisslmüllers Text gibt nicht vor, Schmuck in Form oder Material zu sein und er integriert auch keinen Text in ein traditionelles Schmuckstück oder einen Kontext. Sein Text über Schmuck ist nicht tragbar und beschäftigt sich nicht mit dem Körper im Sinne von Form, Komfort oder Dekoration. Ein Körper kann nicht mit diesem Text verziert werden. Seine Texte über Schmuck handeln nicht von Fähigkeiten in der Schmuckkunst oder Malerei. Er macht das Schreiben nicht zu einem Prozess, einer Leistung oder einem Endergebnis. Seine Gedanken und Überlegungen über Schmuck sind in klaren Systemen strukturiert, welche im Ergebnis unsichtbar, aber für den ganzen Prozess unentbehrlich sind. Nisslmüller verwendet neutrale Großbuchstaben, die auf der Schreibmaschine oder auf dem Computer geschrieben sind, und manchmal ist die einzige nicht maschinelle, menschliche Berührung seine Unterschrift und wenige Neon-Highlighterstreifen, die ein paar Worte besonders hervorheben. Manchmal verwendet er keine Satzzeichen zwischen den Sätzen, die Bedeutung wird somit breiter und eröffnet damit Raum für Interpretationen. Er schreibt seine Gedanken in deutscher Sprache und verwendet dabei den umfangreichen Wortschatz, den diese Sprache bietet. Sein früheres Textwerk wird als Schreibmaschinentext auf Papier präsentiert, in neutralen, simplen, nicht verzierten, grauen Rahmen oder manchmal nur in einer Plastikhülle untergebracht. Es erfolgt keine Verwendung von speziellem Papier oder eines dekorierten Rahmens, entsprechend ist sein Textwerk nicht im herkömmlichen Sinne ästhetisiert oder optisch ansprechend gestaltet. Nisslmüller verwendet keine speziellen Grafikeffekte. Obwohl Schmuck etwas Dekoratives ist, bewegt sich sein gesamtes Werk ins Nichtdekorative. Man könnte sagen, dass eine solche materielle Form, ein Rahmen mit Papier und Text, der an einer Wand aufgehängt ist, die Wand schmücken soll. In diesem Fall aber sollen

Ästhetik und Absicht nicht die Wand verzieren und ihre Schönheit verbessern. Sie sollen nicht da sein, um den Betrachtenden eine transzendente Erfahrung zu ermöglichen. Sie sind nur da, um die Betrachtenden zu provozieren, über die Existenz, den Sinn, den Wert, die Form und den Zweck der Schmuckstücke in der Welt und in unserem Leben zu reflektieren. Im Diskurs über die Schmuckkunst verweisen wir manchmal auf halskettenartige, ringartige oder broschenartige Stücke oder Objekte, weil sie, genau wie ein Objekt oder eine Skulptur, eine objektähnliche Erfahrung in die Welt bringen können. Im Fall des Werkstücks *Texte über Schmuck*, den Nisslmüller herstellt, gibt es sehr wenig Objektähnlichkeit im Sinne einer körperlichen Existenz und Präsenz von Schmuck und eher eine Subjektähnlichkeit im Sinne einer selbstbezogenen Erfahrung.

### Konklusion

Die Dematerialisierung von Kunst wird von Lucy Lippard als Phänomen, in dem Künstler\*innen die Befreiung von Traditionen in Bezug auf Materialgebrauch, Konzept, Prozess und Produktionsweise, Präsentation, Urheberschaft, Handfertigkeit und dem Studio gesucht haben, gut beobachtet und erklärt. Der gleiche historische und soziale Kontext, zusammen mit ähnlichen Bedürfnissen, schuf die Dematerialisierung von Schmuck. Wie im Fall der bildenden Kunst, wo Ideen und Systeme die spezifischen Werkzeuge ersetzten, wurden in der Schmuckkunst Edelmetalle und Edelsteine ersetzt. Die Dematerialisierung von Kunst fand in den Herzen, den Köpfen und den Händen von jungen und rebellierenden Künstler\*innen statt, die das, was ihnen in der Schule beigebracht wurde, nicht als selbstverständlich voraussetzen wollten. Diese jungen Träumer\*innen hatten Fragen und Visionen eines Schmucks, die über die spezifischen Grenzen, wie Material, Größe oder Träger\*in hinausgehen konnten. Künstler\*innen und Schmuckkünstler\*innen, die im Goldschmieden oder in der Schmuckherstellung sehr gut ausgebildet waren, stellten Schmuckstücke her, die keine Kunsthandfertigkeiten benötigten. Ab den 1970er-

Jahren lagen Seite an Seite in derselben Ausstellung Schmuckstücke, die aus den neuesten Materialien und mit den neuesten Technologien hergestellt wurden sowie Ideen einiger Schmuckstücke, die sich noch nicht materialisiert haben und sich wohl auch nie materialisieren würden.

Die Dematerialisierung von Schmuck und die Arbeit von Manfred Nisslmüller geben Schmuck die Möglichkeit, ein bisher grundlegendes Merkmal, das kostbare Material, nicht zu benutzen. In dieser Art von Schmuck muss das Schmuckstück nicht für sich selbst entscheiden, ein Ring, eine Brosche oder eine Halskette zu sein. Das Schmuckstück muss sich auch nicht dafür entscheiden, für Betrachtende oder Träger\*innen ein transzendentes Erlebnis zu gestalten. Das dematerialisierte Schmuckstück muss sich nicht mit Themen wie Material und Herstellungstechniken auseinandersetzen. Der Fokus liegt nicht mehr auf der Qualität des Steines, dem Glanz des Materials, dem unglaublichen Handwerk, der Kunsthandfertigkeit oder auf der Schönheit der Geschichte, die erzählt wird. Der dematerialisierte Schmuck hat zum Ziel, neue Wege zu finden, um die tiefsten Ecken von Existenz, Rolle, Form, Material, Funktion, Wert und Idee von Schmuck in Frage zu stellen.

## Anmerkungen

- 1 | Schmuckkunst – der Name und seine ganze Natur stellen ein sehr unscharfes Konzept mit verschiedenen Meinungen und Richtungen dar. Für eine Perspektive und einen Überblick über diese Situation vgl. **Besten** 2011, S. 6–16 und S. 29.
- 2 | **Hudek** 2014, S. 1, Übersetzung der Verfasserin. Originalzitat: »The study of objects through the prism of art, and through the words of artists, allow one to see how complex the world of ordinary and less ordinary objects and things truly is.«
- 3 | **Lippard** 1973.
- 4 | Ebenda, S. VII–XXII.
- 5 | Ebenda, S. VII.
- 6 | In den 1970er- und 1980er-Jahren fertigte Ruudt Peters geometrische und minimalistische Schmuckstücke, große aufblasbare Teile, die Schmuck und Kleidung ähnelten. Später begann, er vermehrt dekonstruierte Stücke zu erschaffen und reflektierte hier Religion und Ritual. In den 1960er- und 1980er-Jahren wurde Emmy van Leersum zusammen mit Gijs Bakker berühmt für große skulpturale, futuristische und weniger tragbare Schmuckstücke und erregte internationale Aufmerksamkeit in Galerien und Museen in England und Deutschland. Sie stellten große Halsstücke aus Aluminium her, die nicht für den täglichen Gebrauch geeignet waren. Sie bauten Schmuck unter Verwendung von Systemen und nicht mit emotionalem Input. Sie bemühten sich, Gold und traditionelles Schmuckmaterial zu meiden. Paul Derrez stellte minimale und industrielle austauschbare Ringe mit Metall und buntem Plexiglas her und kommentierte geschlechtsspezifische, soziale und politische Fragen. Manfred Bischoff entwarf Stücke, die mit Gold überzogen waren und oft auf humorvolle Weise Zeichnungen ähnelten. Sein Schmuck wurde immer von Zeichnungen und Skizzen, Kommentaren und Gedanken begleitet. Anton Cepka baute industriell aussehende Systeme, die als Schmuckstücke funktionierten. Otto Künzli stellte seine eigenen Grenzen in Frage und stellte Schmuck aus Schaumstoff und Tapeten her, versteckte eine Goldkugel in einer Silikonbroche und machte durch seine Arbeit politische Kommentare. Fritz Maierhofer und Giampaolo Babetto bauten jeweils kleine, minimale Skulpturen mit unterschiedlichen futuristischen und farbenfrohen Visionen. Dorothea Prühl stellte abstrakte poetische Holzketten her, und Peter Skubic forderte Schmuck heraus, indem er eine Platinkugel unter seine Vorderarmhaut implantierte. Bruno Martinazzi entwickelte seine geometrischen Metallkonstruktionen aus Gold, die er bis heute gestaltet.
- 7 | **Besten** 2011, S. 8.

- 8 | **Besten** 2011, S. 61.
- 9 | Ebenda, S. 158–164.
- 10 | **Bernabei** 2011, S. 194, Übersetzung der Verfasserin. Originalzitat: »The field of jewellery is more interesting than a lot of other fields because jewellery is very conservative and blockaded by conventions. It's more interesting to operate in a conservative field. [...] I like to work in a wrong way, outside of the conventions. I prefer the forbidden way.«
- 11 | Veronika Schwarzingler stellte Schmuck aus Glas und Stahl her und folgte einer poetischen Minimallinie, als sie zusammen mit Verena Formanek die Galerie V & V eröffnete. Peter Skubic formulierte seine Implantatstücke, während Fritz Maierhofer komplizierte, futuristische Miniaturmaschinen zum Tragen herstellte. Petr Dvorak zog nach Wien und fertigte Schmuck auf organische Weise, indem er Körperteile und Alltagsgegenstände abgoss. Elisabeth Jesus Defner arbeitete mit Hipper-Realismus zusammen, um die Strukturen natürlicher Elemente wie Mineralien, Pflanzen und Tierbestandteile zu erweitern. Schon bald faszinierten sie Magnete und sie begann, diese in ihre Arbeit zu integrieren, während sie deren Interaktion mit dem Körper weiter erforschte.
- 12 | **Domer/Turner** 1985, S. 11.
- 13 | **Wouter/Paice** 2009, S. 2.
- 14 | **Adamson** 2007, S. 27.
- 15 | Ebenda.
- 16 | **Bernabei** 2011, S. 194, Übersetzung der Verfasserin. Originalzitat: »[...] brooches are perverted clothes' needles. Brooches are derived from the Roman fibula used to secure a cloak, so brooches nowadays make no sense.«
- 17 | Ebenda, S. 158.
- 18 | **Kat. Wien** 2000, S. 93.
- 19 | **Adamson** 2007, S. 21, Übersetzung der Verfasserin. Originalzitat: »To wear a piece of jewelry is to tacitly admit a need for ornamentation as a means of expressing character. By wearing a bracelet or a brooch, one announces oneself merely to be the sort of person that would wear such a thing – the rhetoric of jewelry is that it adds nothing new but only confirms the »real« person who wears it.«
- 20 | **Besten** 2011, S. 61.
- 21 | **Hudek** 2014, S. 49.
- 22 | **Lippard** 1973, S. XIII.
- 23 | Dies bestätigte Nisslmüller auch im Interview. Er erklärt eindeutig, dass Schmuck eine Verbindung zum Körper haben muss, und dass es in seiner Textarbeit um Schmuck geht, ohne selbst Schmuck zu sein. Vgl. **Petrut/Nisslmüller (2018)**.

### Liste der Abbildungen

---

Abb. 1 | *Taschenrecorder »Brosche, Brosche«, 1984/93. Kassettenrecorder, getragen von Manfred Nisslmüller. Foto: Otmar Klammer, Mehr Licht, Graz. /Archiv von Manfred Nisslmüller.*

Abb. 2 | *Manfred Nisslmüller: »Etwas über Schmuck: Schmuck nicht anwenden«, 1978, Papier, Schreibmaschinentext. Foto: Izabella Petrut aus dem Archiv von Manfred Nisslmüller, aufgenommen während eines Interviews am 14. November 2018 in Wien.*

### Quellen

---

Das Interview wurde von der Autorin mit Manfred Nisslmüller geführt. Es handelt sich um ein unveröffentlichtes Audioarchiv und handschriftliche Aufzeichnungen.

| **Petrut/Nisslmüller (2018)** *Interview with Manfred Nisslmüller 14th of November 2018*, (Manuscript), Wien 2018.

### Literaturverzeichnis

---

- | **Adamson, Glenn:** *Thinking Through Craft*, Oxford/New York 2007.
- | **Bernabei, Roberta:** *Contemporary Jewellers, Interviews with European Artists*, Oxford/New York 2011.
- | **Besten, Liesbeth den:** *On Jewellery, A compendium on international contemporary jewellery*, Stuttgart 2011.
- | **Davidts, Wouter/Paice, Kimberly:** *The Fall of the Studio: Artists at Work*, Amsterdam 2009.
- | **Dormer, Peter/Turner, Ralph:** *The New Jewelry, Trends and Traditions*, London 1985.
- | **Greenberg, Clement:** *Essay Modernist Painting*, 1961.
- | **Schwarzinger, Veronika (Hrsg.):** *Kunst hautnah, Kat. Wien*, Künstlerhaus, Wien 2000.
- | **Lippard, Lucy R. (Hrsg.):** *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual and information or idea art with mentions of such vaguely designates area as minimal, antiform, systems, earth, or process art, occurring now in*

*the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones)*, Berkeley/Los Angeles/London 1973, 2. Aufl., 2001.

| **Hudek, Antony:** *Introduction // Detours of Objects*, in: *The Object. Documents of Contemporary Art*, hrsg. von **Antony Hudek**, London/Cambridge (Mass.) 2014, S. 14–27.